Uniwesytet Łódzki
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych

Dariusz Dekiert

„O nowej sztuce marząc sen dumny, a wielki” – twórczość jidyszowa w Łodzi 1905 – 1921

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Krystyny Radziszewskiej, prof. UŁ

Łódź 2024

Spis treści

1. Wstęp 5
2. Źródła do badań 6
   2.1. Literatura łódzkich Żydów w badaniach naukowych – wybrane zagadnienia 8
3. Społeczne i kulturowe uwarunkowania literatury żydowskiej w Łodzi 10
   3.1. Literatura i kultura popularna 12
   3.2. Tło polityczne 15
4. *Kim jesteście? Narodem?…* Literatura żydowska u progu nowego stulecia 18
   4.1. Konferencja w Czerniowcach w 1908 roku 22
   4.2. Łódzkie pokłosie konferencji – działalność Lazara Kahana 25
   4.3. Władze carskie, a jidysz 28
5. Początki prasy jidyszowej w Łodzi 32
   5.1. „Lodzer Nachrichtn" – pierwsza łódzka gazeta codzienna w jidysz 33
   5.2. „Lodzer Togblat" 34
   5.3. „Lodzer Folksblat" 38
6. Łódź jako kolonia 38
   6.1. Koncepcja „trzeciej strefy" jako nowa perspektywa w badaniach nad łódzką społecznością żydowską 41
   6.2. Łódzkie organizacje społeczno- kulturalne jako przejaw trzeciej strefy 44
      6.2.1. „Hazomir" 45
      6.2.2. „Dramatisze Kunst" 52
      6.2.3. „Harfa" 58
   6.3. „Żydowskie Towarzystwo Literackie w Łodzi nie istnieje" – władze carskie a organizacje trzeciej strefy 63
   6.4. Łódzkie stowarzyszenia artystyczno-kulturalne do I wojny światowej – podsumowanie 66
   6.5. Trzecia strefa i jej rola w kształtowaniu nowej żydowskiej tożsamości genderowej 70
      6.5.1. Żydowski mężczyzna w kryzysie 76
      6.5.2. Nowy mężczyzna z trzeciej strefy. Studium przypadku „Erszte Judisze Sportcajtung" 79
   6.6. Żydowska kobieta w czasie przełomu 87
7. Literackie początki młodych łódzkich twórców 90
   7.1. Herszele 90
   7.2. Icchak Kacenelson 93
   7.3. Icchak Hersz Radoszycki 95
   7.4. Mojżesz Broderson 98
   7.5. Mark Frankental 104
   7.6. Literatura żydowska w Łodzi do wybuchu I wojny światowej – podsumowanie 105
8. Młoda żydowska literatura 109
   8.1. Temat młodości w literaturze hebrajskiej i jidysz 110

8.2. *Fajerlech* – pierwszy łódzki almanach literacki ... 112
9. Literatura jidysz w Łodzi w czasie I wojny światowej ... 115
9.1. Władze pruskie, a jidysz. Przypadek Georga Cleinowa ... 116
9.2. Walka o jidysz jako język narodowy – działalność Lazara Kahana ... 118
9.3. Żydowskie czasopisma literackie w Łodzi podczas I wojny światowej ... 121
9.3.1. „Der Kibicer" ... 122
9.3.2. *Jugend* ... 126
10. Literacka kuźnia Mojżesza Brodersona ... 131
10.1. *Siches chulin* ... 132
10.2. *Temerl.* ... 136
10.3. *Zalbafert* ... 138
10.4. *Toj* ... 140
10.5. Znaczenie okresu moskiewskiego dla twórczości Brodersona ... 142
10.6. Broderson i jego literacka wizja kobiety ... 144
10.7. Brodersona relacje z Bogiem ... 148
11. Wiecznie młoda awangarda ... 150
11.1. Od sztetla do buntu – początki wielkiej przemiany ... 151
11.2. Jung Jidysz ... 155
11.3. *„Jung Idysz" jest w całości moim dziełem* – wkład Brodersona w powstanie almanachu 178
11.4. Broderson i Łódź – trudna relacja ... 186
12. Łódzkie czasopisma literackie okresu awangardy ... 189
12.1. „Heftn far literatur un kunst" ... 189
12.2. Der ojfgang ... 193
12.3. „Sfeld" ... 196
12.4. „Der Aszmedaj" ... 202
12.5. „Gezangen" ... 204
12.6. Kobiety łódzkiej awangardy ... 207
12.7. Wydawnictwo „Achrid" – kobiecy głos łódzkiej awangardy ... 212
13. Gęba futurysty czyli koniec łódzkiej awangardy ... 219
14. „Jung Jidysz" – wpływy oczywiste i nieoczywiste ... 227
14.1. „Jung Jidysz" a syjonizm ... 228
14.2. Kontakty amerykańskie ... 230
15. Podsumowanie ... 233
Streszczenie ... 242
Abstract ... 243
Zusammenfassung ... 244
Źródła i literatura wykorzystane w pracy ... 245
Źródła archiwalne ... 245
Prasa ... 245

Teksty źródłowe 247
Netografia 251
Opracowania 251
Spis ilustracji 263
Indeks osobowy 264

1. Wstęp

Okres przypadający na lata I wojny światowej oraz początki niepodległej Polski był dla sztuki i literatury żydowskiej przełomowy, co wielokrotnie podkreślali zarówno sami twórcy, jak i późniejsi krytycy i badacze. Jak na okres przełomowy przystało, oczekiwania były wielkie, a plany dalekosiężne, co obrazuje przywołany w tytule pracy cytat[1]. Zmiany, które dotknęły w tamtym czasie społeczeństwo żydowskie, były głębokie i nieodwracalne. Były one efektem różnych wydarzeń procesów i – częściowo wyrazistych i burzliwych, jak rewolucja 1905, czy I wojna światowa, częściowo długotrwałych i trudnych do ujęcia, jak wynikające z modernizacji i urbanizacji przemiany religijne, obyczajowe, społeczne czy ideologiczne. Celem niniejszej pracy jest pokazanie transformacji społeczeństwa żydowskiego w różnych aspektach życia, a w szczególności w twórczości literackiej. Jest ona próbą syntezy możliwie wielu wynikających jedne z drugich i wpływających na siebie wzajemnie tendencji, charakterystycznych dla twórczości żydowskiej w Polsce na początku XX wieku – na przykładzie literatury łódzkiej. Ramy chronologiczne analizowanych tekstów wyznaczają lata 1905–1921 - początek to rewolucja 1905, a koniec rozpad grupy „Jung Jidysz". Oprócz analizy samych tekstów, szczególny nacisk położony został na ukazanie ich społecznego i historycznego kontekstu. Zachowane dokumenty archiwalne, materiały prasowe oraz egodokumenty (listy) pozwoliły na odtworzenie tła historycznego i zweryfikowanie informacji zawartych w literaturze przedmiotu. Jednak nie mniej ważna była możliwość rekonstrukcji siatki wzajemnych powiązań, sympatii i antypatii pomiędzy poszczególnymi twórcami. Pozwala to ujrzeć proces literacki „od kuchni" i dzięki temu lepiej zrozumieć motywy działań twórców oraz towarzyszące im przemyślenia i emocje. Jest to szczególnie istotne w obliczu różnorodnej tematyki utworów, reprezentujących pod względem formalnym wszystkie możliwe gatunki literackie. Pominięto jedynie dłuższe formy prozatorskie, które nie zostały szczegółowo omówione w pracy. W przypadku Łodzi są one jednak bardzo nieliczne i należą najczęściej do literatury popularnej, dlatego jedynie w ograniczony sposób nadają się do wykorzystania.

Przy omawianiu czasopism oraz almanachów literackich zastosowano opis zawierający oprócz charakterystyki profilu i innych danych publikacji oraz występujących w niej autorów, również szczegółową analizę wybranych utworów, z których większość została przetłumaczona na potrzeby niniejszej pracy. Publikacje w czasopismach i almanachach była była szczególnie ważną formą upowszechniania świeckiej literatury żydowskiej, dlatego praca opiera się w dużej mierze na materiale prasowym. Literatura i prasa żydowska były w tamtym okresie bardzo silnie powiązane i nie można rozpatrywać ich oddzielnie. Dlatego też duży nacisk położono na notatki i teksty opublikowane w czasopismach. Starając się oddać jak najszerszy obraz twórczości literackiej Żydów łódzkich tamtego okresu, zdecydowałem się na hybrydową formułę pracy. Choć w znacznej mierze

[1] A. Kraśniański, *Artystom,* „Tańczący Ogień" 1920, nr 1, s. 9.

jest ona poświęcona historii literatury, zawiera również elementy, terminologię oraz postulaty badawcze zaczerpnięte z innych dziedzin, jak historia ogólna, historia sztuki, antropologia, czy psychologia. Stąd też metodologia zastosowana w pracy stanowi syntezę różnorodnych metod. Obok badania dokumentów archiwalnych, opisu indywidualnych przypadków (na przykładzie Mojżesza Brodersona) bazuje ona na analizie i krytyce utworów literackich tamtego okresu. Starając się lepiej zrozumieć specyfikę twórczości i kultury Żydów w Łodzi oparłem się o postulaty wynikające z teorii postkolonialnej, a w szczególności prace Akhila Gupty i Jamesa Fergusona, Homiego K. Bhabhy[2] wraz z jego teorią „trzeciej strefy" (ang. third space)[3] oraz osadzające je w realiach polskich publikacje Eugenii Prokop-Janiec[4]). Istotne były także inspiracje płynące z dyskursu feministycznego, zajmującego się kwestiami twórczości kobiet, ich obrazu w literaturze oraz relacji pomiędzy płciami na tle uwarunkowań społecznych i kulturowych[5]. Pozwoliło to na pogłębioną analizę dzieł literackich oraz materiałów archiwalnych i wzbogaciło rozważania o dodatkową perspektywę.

W badaniach uwzględniono teksty już wcześniej opracowywane naukowo, jak również materiały archiwalne i prasowe, które do tej pory nie były przedmiotem zainteresowania badawczego. Wynikało to prawdopodobnie z dużego rozproszenia dokumentów, znajdujących się w archiwach i bibliotekach praktycznie na całym świecie oraz bariery językowej. Do powstania pracy znacznie przyczyniły się zdobycze humanistyki cyfrowej, w szczególności zdigitalizowane zasoby bibliotek i archiwów pozwalające na kwerendy niemożliwe do wykonania w sposób tradycyjny. Przy całej świadomości zagrożeń i ograniczeń wynikających z naukowego wykorzystania tego typu zasobów[6], udało się w ten sposób zlokalizować materiały rozsiane w prasie żydowskiej na całym świecie.
Teksty literackie, prasowe i archiwalne, o ile nie nie podano autorstwa przekładu, zostały przetłumaczone przeze mnie na potrzeby niniejszej pracy lub opublikowane wcześniej w moim przekładzie. W tytułach publikacji stosuję uproszczoną polską transkrypcję języka jidysz zaproponowaną przez Ewę Geller[7], która niekiedy różni się od pojawiających się w innych publikacjach. Teksty hebrajskie transliterowano w wersji uproszczonej, przy zastosowaniu wymowy sefardyjskiej, za wyjątkiem hebraizmów pojawiających się w jidysz, które oddano w wymowie aszkenazyjskiej. Sigla i cytaty biblijne podawane są za Biblią Tysiąclecia.

2. Źródła do badań

[2] H. Bhabha, *The Location of Culture*, Londyn 1994.
[3] A. Gupta, J. Ferguson, *Beyond "Culture": Space, identity, and the Politics of Difference*, „Cultural Anthropology" 1992, vol. 7, no. 1, s. 6–23.
[4] E. Prokop-Janiec, *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty,* Kraków 2013.
[5] Zob.: M. Rosman, *The History of Jewish Women in Early Modern Poland: An Assessment*, "Polin" 2005, nr 18, s. 25–56, J. Lisek, *Dyskurs feministyczny w kobiecej prasie jidysz w Polsce*, „Pamiętnik Literacki" 2008, nr 4, s. 61–77.
[6] Zob. J. Nalewajko-Kulikov, *Prasa żydowska na ziemiach polskich jako źródło do dziejów polskich Żydów – wyzwania, stan badań, dezyderaty*, [w:] M. Adamczyk-Garbowska, J. Lisek, M. Ruta (red.), *Jidyszland – nowe przestrzenie,* Warszawa 2022, s. 85–107.
[7] E. Geller, *Jidysz – język Żydów polskich,* Warszawa 1994, s. 12–13.

Archiwa w Polsce, w tym Archiwum Państwowe w Łodzi, nie dysponują bogatą dokumentacją na temat literatury żydowskiej. W ich zbiorach znajdują się głównie dokumenty administracyjne i policyjne, przydatne jedynie przy rekonstrukcji tła historycznego. Najważniejszym łódzkim zespołem związanym z literaturą są bardzo dobrze zachowane akta carskiej cenzury znajdujące się w zespole Kancelarii Gubernatora Piotrkowskiego i, zawierające materiały dotyczące prasy jidyszowej. Ponadto interesujące są dokumenty z zespołu Łódzka Gmina Wyznaniowa Żydowska, zawierające informacje o osobach oraz stowarzyszeniach artystyczno-literackich. Innym ważnym zbiorem, przydatnym przy ustalaniu faktów biograficznych, są bardzo dobrze zachowane akta Urzędu Stanu Cywilnego, a także rejestry ludności oraz inne akta gospodarcze i sądowe. Nieliczne dokumenty dotyczące okresu I wojny światowej znajdują się w zasobach Archiwum Narodowego w Krakowie w zespole Polskiego Komitetu Narodowego. W archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego nie zachowały się żadne materiały związane z żydowskimi twórcami w Łodzi w omawianym okresie.

Kwerenda w archiwach zagranicznych przyniosła interesujące ezultaty. W zasobach Geheimes Preussisches Staatsarchiv w Berlinie odnaleziono teczki ze spuścizną rezydującego w Łodzi niemieckiego cenzora z początku I wojny światowej, Georga Cleinowa. Zapewne z racji swego niezależnego od działalności i obowiązków cenzora zainteresowania kulturą żydowską pozostawił on bogaty zbiór opracowań, analiz, korespondencji oraz tekstów prasowych.. Są to materiały ważne, ponieważ nie zachowało się wiele źródeł dotyczących tego okresu, a dostępne roczniki pism z tego okresu są zazwyczaj w znaczącym stopniu niekompletne

Niezwykle bogaty materiał dotyczący życia literackiego żydowskiej Łodzi znajduje się w zbiorach Litewskiego Państwowego Archiwum Historycznego oraz archiwum Litewskiej Biblioteki Narodowej. Pochodzi on ze zbiorów Jidiszer Wisenszaftlecher Institut [Żydowski Instytut Naukowy] (YIVO), który do II wojny światowej miał swoją siedzibę w Wilnie, które nie zostały w całości przekazany do nowej siedziby instytutu. Choć zbiory wileńskie dotyczą głównie okresu późniejszego, znajdują się w nich interesujące dokumenty oraz korespondencja (m.in. Zalmana Rajzena) z łódzkimi twórcami. Druga część kolekcji przechowywana jest w Nowym Jorku i zawiera obszerny zbiór w postaci listów, manuskryptów oraz druków ulotnych i plakatów. Dla potrzeb niniejszej pracy niezwykle istotna była zawarta w nim korespondencja łódzkich artystów, w tym Mojżesza Brodersona, Herszele, Lazara Kahana, Henryka Berlewiego czy Izraela Rabona.

Najważniejsze z punktu widzenia niniejszej pracy materiały przechowywane są w archiwum Izraelskiej Biblioteki Narodowej w Jerozolimie. Znajduje się tam między innymi spuścizna Melecha Rawicza, zawierająca niezwykle istotną korespondencję z Mojżeszem Brodersonem, Chaimem Królem, czy Izraelem Rabonem. Ponadto zbiór zawiera manuskrypty tego pierwszego oraz liczne wycinki prasowe na jego temat, jak również dokumenty jego żony i córki. Innym interesującym zbiorem jest spuścizna Dova Schwadrona, zawierająca listy Brodersona. Ponadto w Izraelu, w

archiwum kibucu Lohamei Hagetaot odnaleziono korespondencję oraz inne dokumenty Icchaka Kacenelsona. Innym miejscem, w którym znajdują się dokumenty dotyczące łódzkich twórców jest archiwum kibucu Ein Harod, gdzie przechowywana jest teczka osobowa Szoszany Częstochowskiej. Dość zaskakującym odkryciem było odnalezienie listów pochodzącej z Łodzi artystki Raheli Lipstein w zdigitalizowanych zasobach archiwalnych Muzeum Historycznego Krety8. Jest to korespondencja z greckim pisarzem Nikosem Kazantzakisem.

2.1. Literatura łódzkich Żydów w badaniach naukowych – wybrane zagadnienia

Badania nad kulturą i literaturą żydowską w Łodzi nie obejmują z równą dokładnością całej ich historii. Widać wyraźny kontrast między obfitością publikacji poświęconych okresowi II wojny światowej i łódzkiemu gettu, a stosunkowo skromną liczbą prac dotyczących międzywojennego i wcześniejszego okresu rozwoju twórczości żydowskiej. Wskazać jednak należy, że to właśnie okres wcześniejszy obejmuje dynamiczne procesy kształtowania się żydowskiej tożsamości narodowej oraz rozwój kultury. Łódź stanowiła także arenę rozwoju żydowskiej literatury i aktywności kulturalnej, co często pomijane jest nawet w najnowszych publikacjach historycznych. Na przykład wydana z okazji 600-lecia urodzin miasta praca zbiorowa *Łódź poprzez wieki*[9] w rozdziale poświęconym mniejszości żydowskiej do 1914 roku koncentruje się na życiu gospodarczym, społecznym i politycznym, wymieniając wśród łódzkich twórców żydowskich tylko kilku, w większości mniej znaczących pisarzy[10]. Także wcześniejsze prace historyczne, w tym także fundalemntalna dla badań historii łódzkich Żydów monografia *Żydzi w Łodzi w czasach zaborów* Wiesława Pusia[11] pomijają żydowskie życie literackie. Na tym tle wyróżnia się praca Hansa Jürgena Bömelburga, przedstawiająca historię miasta z zupełnie innej, wielokulturowej perspektywy[12].

Stosunkowo najwięcej opracowań ukazało się na temat działającej w latach 1919–1921 łódzkiej grupy artystycznej „Jung Jidysz", która w swoich założeniach łączyła sztukę słowa z grafiką. W większości były to publikacje z dziedziny historii sztuki, zajmujące się jedynie w niewielkim stopniu twórczością literacką członków grupy. Najważniejszą z nich była pionierska praca Jerzego Malinowskiego *Grupa Jung Idysz i żydowskie środowisko „nowej sztuki" w Polsce 1918–1923*[13], w której autor podejmuje próbę opisu działalności oraz podstaw ideologicznych grupy oraz publikuje tłumaczenia niektórych tekstów. W podobny sposób temat ten przedstawione jest w innej publikacji tego autora, *Malarstwo i Rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku (do 1939 roku)*[14]. Również

[8] https://www.historical-museum.gr/webapps/kazantzakis-pages/en/life/letters-rahel-intro.php [dostęp 2.12.2024].
[9] J. Kita (red.), *Łódź poprzez wieki,* Łódź 2023, t. 2.
[10] K. Kołodziej, *Literatura piękna*, ibid. s. 565–574.
[11] W. Puś, *Żydzi w Łodzi w czasach zaborów,* Łódź 1998.
[12] H. J. Bömelburg, *Lodz. Geschichte einer multikulturellen Industriestadt im 20. Jahrhundert,* Padeborn 2022.
[13] J. Malinowski, *Grupa Jung Idysz i żydowskie środowisko „nowej sztuki" w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.
[14] J. Malinowski, *Malarstwo i Rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku (do 1939 roku)*, Warszawa 2000.

najnowsza publikacja na ten temat – praca zbiorowa *Każdą iskrą rozpaleni* pod redakcją Irminy Gadowskiej, Krystyny Radziszewskiej oraz Agnieszki Świętosławskiej porusza głównie zagadnienia związane z historią sztuki oraz wpływem łódzkich artystów na innych twórców[15]. Zdecydowanie najszerzej twórczość literacka Żydów w Łodzi została opisana w innym tomie zbiorowym, pod redakcją Jarosława Suchana: *Polak, Żyd, artysta*[16].

Istotną publikacją podejmującą tematykę twórczości literackiej grupy „Jung Jidysz" jest monografia Gillesa Rosiera *Mojżesz Broderson. Od Jung Jidysz do Araratu*[17]. Autor przedstawia w niej w sposób przekrojowy biografię oraz twórczość centralnej postaci łódzkiej awangardy – Mojżesza Brodersona). Jest to opracowanie bardzo wartościowe, jednak niepozbawione istotnych wad, szczególnie w zakresie aparatu naukowego – często nie podawane są źródła cytatów, co uniemożliwia ich weryfikację. Mimo to zawarte w nim postulaty badawcze oraz wnioski w sposób istotny wpłynęły na niniejszą pracę w części poświęconej temu tak ważnemu łódzkiemu artyście i poecie. Istotne informacje na temat jego życia i twórczości zawiera również artykuł Chone Shmeruka *Mojżesz Broderson a teatr w języku jidysz w Łodzi* stanowiący według autora „przyczynki do monografii", która jednak z powodu śmierci badacza nigdy nie powstała[18]. Informacje biograficzne oraz omówienie wybranych utworów zawiera również artykuł wstępny do tomu zbierającego utwory Brodersona, który ukazały się po wojnie w Buenos Aires[19]. Znaczącą publikacją popularyzującą twórczość grupy jest reprint wszystkich almanachów wraz z tłumaczeniem na polski i angielski oraz artykułami wstępnymi, aparatem krytycznym, a także biogramami wszystkich artystów i artystek związanych z grupą[20].

Stosunkowo najobszerniejszą i najbardziej szczegółową publikacją dotyczącą żydowskiego życia literackiego Łodzi w omawianym okresie jest książka Chaima Lejba Fuksa *Lodz szel majle*[21] [Łódź na wysokościach], której obszerne fragmenty zostały przełożone na język polski. Jest ona o tyle cenna, że zawiera świadectwa oraz informacje spisane przez świadka oraz uczestnika wielu wydarzeń w niej opisywanych. Jednak wspomnieniowy charakter publikacji jest jednocześnie jej wadą – autor myli niektóre fakty, a ze względu na brak aparatu krytycznego nie można ich często zweryfikować. Łódzkie środowisko literackie opisywane jest również w innych wspomnieniach z tamtego okresu, m.in. pisarza Jechiela Izajasza Trunka[22], czy krytyka teatralnego Aleksandra

[15] I. Gadowska, K. Radziszewska, A. Świętosławska (red.), *Każdą iskrą rozpaleni…Żydowscy artyści w kręgu nowej sztuki. Idee – postawy – relacje*, Łódź 2022.
[16] J. Suchan (red.), *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość awangardowa,* Łódź 2010.
[17] G. Rosier, *Mojżesz Broderson. Od Jung Jidysz do Araratu,* Łódź 2009, tłum. J. Ritt.
[18] Ch. Shmeruk, *Mojżesz Broderson a teatr w języku jidysz w Łodzi*, [w:] Małgorzata Leyko (red.), *Łódzkie sceny żydowskie. Studia i materiały*, Łódź 2000, s. 61–74.
[19] S. Rozanski Mosze Broderson, der szpilman fun Jung Jidysz [Mojżesz Broderson, grajek z Jung Jidysz], [w:] idem (red.) *Mosze Broderson. Ojsgeklibene szriftn* [Mojżesz Broderson. Dzieła wybrane], Buenos Aires 1972, s. 11-30.
[20] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), יונג-ייִדיש */ Jung-Idisz / Yung-Yidish / 1919*, Łódź 2019.
[21] Ch. L. Fuks, *Lodz szel majle* Tel Awiw 1972, tłumaczenie fragmentów na j. polski zob. Ch. L. Fuks, *Łódź na wysokościach*, [w:] D. Dekiert, K. Radziszewska, E. Wiatr (red.), *Wśród łódzkich Żydów. Wspomnienia z miasta młodości*, Łódź 2023, s. 262-306.
[22] J. I. Trunk, *Polin*, New York 1951, t. 6.

Mukdoniego[23].

Lukę badawczą częściowo uzupełniają publikacje powstałe przy moim współudziale, przedstawiające w sposób przekrojowy twórczość literacką Żydów w Łodzi oraz dostarczając informacji biograficznych i bibliograficznych. Należą do nich między innymi antologia *Sztetl, szund, bunt i Palestyna*[24] zawierająca teksty łódzkich twórców opublikowane w latach 1905–1939 oraz *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*[25], w którym opublikowano biogramy twórców oraz hasła dotyczące gazet i czasopism w języku jidysz. Innymi publikacjami prezentującymi dorobek artystyczny i literacki łódzkich twórców żydowskich były reprinty książek artystycznych łódzkiego awangardowego wydanictwa Achrid[26] oraz *Siches chulin* Brodersona w opracowaniu graficznym El Lissitzky'ego[27]. Zawarte w nich teksty naukowe oraz tłumaczenie poematu przyczyniają się do pogłębienia stanu wiedzy na temat literatury żydowskiej w Łodzi, nie ukazują jej jednak w sposób syntetyczny.

3. Społeczne i kulturowe uwarunkowania literatury żydowskiej w Łodzi

Najważniejszym czynnikiem kształtującym oblicze Łodzi był robotniczy charakter – zarówno samego przemysłowego miasta, jak i zamieszkującej go ludności żydowskiej. Jednak żydowscy robotnicy odróżniali się od innych narodowości bardzo wysokim poziomem alfabetyzacji, przez co stanowili ważną ważny krąg odbiorców oraz punkt odniesienia nie tylko dla pisarzy i twórców, lecz również wydawców prasy, broszur i książek. Postępująca laicyzacja spowodowała silny wzrost identyfikacji narodowej bazującej na języku. Intensywny kontakt ze słowem drukowanym sprawił, że zaangażowanie ideowe żydowskiego proletariatu było bardzo wysokie – czynnie działali w partiach, związkach i organizacjach robotniczych oraz licznie uczestniczyli w rozmaitych odczytach i spotkaniach. Masowo korzystali również z oferowanych przez partie oraz inne organizacje możliwości: edukacji i dostępu do kultury w postaci bibliotek, kursów, czy kółek artystycznych. Mimo to preferowali raczej literaturę i kulturę popularną, niosącą ze sobą prostą rozrywkę i pozwalającą zapomnieć choć na chwilę o trudach dnia codziennego. Sytuacja ta zresztą nie zmieniła się po odzyskaniu przez Polskę niepodległości aż do wybuchu II wojny światowej. W 1928 roku felietonista Mosze Josef Olgin pisał:

---

[23] A. Mukdoni *Zichrojnes fun a jidiszn teater – kritiker* [Wspomnienia żydowskiego krytyka teatralnego], [w:] J. Szacki (red.), *Archiw far der geszichte fun jidiszn teater un drame* [Archiwum historii żydowskiego teatru i dramatu], Wilno–New York 1930, t. 1, s. 341–430.

[24] D. Dekiert, K. Radziszewska, E. Wiatr (red.), *Sztetl, szund, bunt i Palestyna,* Łódź 2017.

[25] K. Badowska, T. Cieślak, D. Dekiert, K. Kołodziej, M. Kucner, K. Pietrych, K. Radziszewska, A. Warda, E. Wiatr (red.), *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*, Łódź 2022.

[26] D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska (red.) *Tańczymy zaczarowani taniec młodości. Łódzka awangarda żydowska – publikacje artystyczne wydawnictwa Achrid,1921 / Enchanted we whirl in the dance of youth. The Jewish avant-garde in Łódź and the artist books of Farlag Achrid, 1921,* Łódź 2022.

[27] D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska (red.), *Pogawędki. Artystyczna książka Mojżesza Brodersona i Eliezera Lissitzky'ego*, Łódź 2024.

> Wyobraźcie sobie robotnika, zaangażowanego w walkę klasową, […] oddanego duszą i ciałem idei wolnego świata […] Taki robotnik nie jest wielkim czytelnikiem, ani wybitnym pisarzem, czuje jednak konieczność uzbrojenia się w wiedzę dla dobra tej walki, wie bowiem, że wiedza to władza. Bierze się więc on za te małe literki i haruje, poświęcając dla nich każdą wolną minutę[28].

Dla żydowskich robotników przynależność etniczna była równie ważna, jak klasowa. Doprowadziło to do konieczności wytworzenia nowej tożsamości, niezbędnej do poradzenia sobie z wyzwaniami, z którymi borykała się cała społeczność żydowska: trudnościami ekonomicznymi, asymilacją, jak również motywowaną antysemityzmem przemocą zewnętrzną. W tym celu musieli dostosować swą tożsamość, stwarzając nowe miejsce w obrębie społeczności żydowskiej. Pozostali Żydami, ale jednocześnie dobrze orientowali się w nowej rzeczywistości i aktywnie w niej działali. Zmiana ta była dość podobna do tej proponowanej przez Haskalę[29], z tym że oświeceniowe propagowanie świeckiej tożsamości żydowskiej dotyczyło elity, podczas gdy rewolucyjne ruchy robotnicze otworzyły podobną opcję szerokim masom. Żydowski radykalizm oferował potężny zestaw idei, które pozwalały osobom biednym i niewykształconym na bycie dumnym ze swego pochodzenia, świeckim Żydem. Ta nowa tożsamość zapewniała nieznaną wcześniej godność indywidualną i wspólnotową jednostkom, lekceważonym wcześniej ze względu na pochodzenie etniczne, biedę, czy niewielkie wykształcenie. Rewolucyjne przekonanie, że przynależność do klasy robotniczej oraz do dyskryminowanej grupy etnicznej stanowią szansę na stanie się ważnym uczestnikiem w walce o naprawę świata, a nie tylko kimś z dołu drabiny społecznej, zmieniło sposób postrzegania grupy, do której należeli. Przekonanie, że jednostka może i ma obowiązek zmieniać świat na lepsze, stworzyło indywidualną tożsamość.

Pod koniec XIX wieku w wielkich miastach, w tym w Łodzi w obrębie nowopowstałej klasy średniej rozwinęła się jeszcze jedna grupa społeczna – żydowska inteligencja[30]. Choć termin „inteligencja" nie jest jednoznaczny i bywa różnie definiowany, w niniejszej pracy określać będzie grupę ludzi utrzymujących się z pracy umysłowej, często wymagającej ukończenia co najmniej publicznej szkoły średniej, a w przypadkach niektórych zawodów – również studiów wyższych. Obok typowo żydowskich zawodów inteligenckich, jak rabini, uczeni w piśmie, czy mełamedzi, pojawiła się w tym czasie znaczaca liczba osoby wykonujących zawody niezwiązane z judaizmem, jak lekarze, prawnicy, nauczyciele, dziennikarze czy literaci, a także bardzo liczni w przypadku Łodzi przedstawiciele zawodów pomocniczych – księgowi, spedytorzy czy pracownicy biurowi. Była to grupa szacowana w Polsce międzywojennej na ok. 200 tys. osób[31], która charakteryzowała się silnym poczuciem przynależności narodowej. Kształtowanie się żydowskiej inteligencji było więc silnie powiązane z potrzebą samookreślenia i zrozumienia swojej własnej tożsamości na różnych

[28] M. J. Olgin, *Kultur un politik,* „Ojfkum" 7.01.1928, nr 1, s. 3–4.
[29] M. Krutikov, *Yiddish Fiction and the Crisis of Modernity, 1905–1914*, Stanford 2001, s. 74.
[30] H. Datner, *Ta i tamta strona. Żydowska inteligencja Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2007, s. 10.
[31] B. Garncarska-Kadary, *Żydowska ludność pracująca w Polsce*, Warszawa 2001, s. 97.

płaszczyznach – od religijnej poprzez społeczną do osobistej. Grupa ta chętnie uczestniczyła w życiu kulturalnym, gdyż było to wyznacznikiem jej statusu. Stać ich było też na kupowanie książek i prasy oraz na opłacanie składek członkowskich w różnego rodzaju stowarzyszeniach.

Interesujących informacji dostarcza lista członków łódzkiego stowarzyszenia „Hazomir" (o którym będzie dalej mowa)[32], zawierająca oprócz nazwiska również adres oraz zawód. W tym liczącym 306 pozycji spisie najliczniej reprezentowani byli fabrykanci wraz z rodzinami (55 osób) oraz kupcy i ich rodziny (44 osoby). Nie mniej liczną grupę stanowią przedstawiciele pomocniczych zawodów handlowych: sprzedawcy sklepowi (41 osób), komiwojażerowie (24 osoby), pośrednicy handlowi (11 osób), agenci (10 osób) i ekspedytorzy (2 osoby). Nie brakowało również przedsiębiorców niezwiązanych bezpośrednio z przemysłem – *komersant* (3 osoby), właścicieli domów (6 osób), jednego właściciela restauracji oraz jednego wydawcy gazety (Emanuel Hamburski z żoną). W przypadku piętnastu osób nie podano zawodu, zaznaczając, że utrzymują się z majątku rodzinnego („przy mężu" lub „przy ojcu"). Inną grupę stanowią przedstawiciele zawodów finansowych – buchalterzy (35 osób), a nawet dwóch bankierów. Reprezentowane były również zawody medyczne – lekarze (8 osób), jeden dentysta i jeden magister farmacji oraz „klasyczne" zawody inteligenckie – trzech nauczycieli, a nawet jeden rabin. Na szczególną uwagę zasługuje ten ostatni – syjonistyczny działacz i kaznodzieja Natan Milejkowski, dziadek izraelskiego premiera Beniamina Netanjahu[33]. Drobni handlarze, zawód typowy dla żydowskiej klasy niższej, byli jedną z najmniej licznych grup zawodowych (5 osób) Podobnie było w Pabianicach, gdzie – zgodnie z raportem tamtejszego oficera żandarmerii – do tamtejszego Żydowskiego Towarzystwa Dramatycznego należeli: „inteligencja oraz osoby o dobrym statucie materialnym[34]".

Podane w spisie adresy również stanowią cenne źródło informacji o statusie społecznym członków „Hazomir". W większości przypadków była to ulica Piotrkowska – główna i najbardziej reprezentacyjna ulica Łodzi – oraz jej okolice. Żadna z osób nie podała jako miejsca swego zamieszkania dzielnicy Bałuty – tradycyjnego miejsca osadnictwa żydowskiego i największego skupiska tej ludności. Widać wyraźnie, że stowarzyszenie skupiało zamożniejsze i bardziej wykształcone warstwy ludności żydowskiej, których dążenie do awansu społecznego przejawiało się również w wyborze miejsca zamieszkania.

3.1. Literatura i kultura popularna

Z braku instytucji państwowych wspierających rozwój literatury oraz propagujących czytelnictwo funkcje tę przejęły instytucje prywatne. Luka ta była tylko częściowo wypełniana przez

[32] Archiwum Państwowe w Łodzi [dalej: APŁ], sygn. 39/38/0/-/1400, k. 44–56.
[33] D. Tidhar, *Enciklopedia lehaluce hajiiszuw uwonaw* [Encyklopedia pionierów osadnictwa i budowniczych], New York 1947, t. 1, s. 186.
[34] APŁ, sygn. 39/39/0, nlb.

powstające pod koniec XIX wieku biblioteki przyzakładowe, jak założona w 1887 roku biblioteka przy zakładach Scheiblera, czy w 1890 roku przy szkole zawodowej Łódzkiego Towarzystwa Talmud-Tora[35] oraz wypożyczalnie znajdujące się przy księgarniach. W ich zbiorach dominowała tania beletrystyka, w znacznie zaś mniejszym stopniu literaturą wyższa oraz naukowa. Rozwarstwienie społeczności żydowskiej w Łodzi było niezaprzeczalnym faktem i nie wynikało jedynie z różnic materialnych. Równie ważne było nastawienie nowo powstałej grupy społecznej do robotników oraz łódzkiej biedoty. W korespondencji z Łodzi opublikowanej w niemieckojęzycznym syjonistycznym czasopiśmie „Die Welt" anonimowy autor stwierdza z żalem, że pod koniec XIX wieku poczucie wspólnoty wśród łódzkich Żydów rozwinięte było niezwykle słabo, a pod względem duchowym i społecznym Łódź była „pustkowiem na pustyni". Brak możliwości samoorganizacji sprawił, że „poczucie przynależności narodowej mas składało się z mieszanki uczuć religijnych oraz ciągot towarzyskich, nie opierając się na świadomości wspólnoty interesów[36]".

Zbliżoną diagnozę stawia Noach Priłucki w swym felietonie *Der judiszer inteligent un dos judisze teater* [Żydowski inteligent i żydowski teatr], który ukazał się w 1910 roku w omawianym poniżej pierwszym łódzkim almanachu literackim *Fajerlach*[37] [Ogniki]. Opisywał on żydowską inteligencję jako małe dziecko, które dopiero stawia swe pierwsze kroki pod czujnym okiem rodziców. Jest bardzo kapryśne i nie potrafi docenić żydowskiej sztuki we wszystkich jej przejawach oraz jej znaczenia kulturalnego i narodowego. „Nic się paniczykowi nie podoba, wszystkim się brzydzi – za prymitywne, za biedne jest to, co znaleźć można w żydowskich zaułkach"[38]. Młody inteligent gardzi zwykłą żydowską publiką, licznie odwiedzającą jidyszowe przedstawienia i imprezy kulturalne, nazywając ją „publicznością *Chinke-Pinke*"[39]. Pragnie światowych trendów w żydowskiej literaturze nie zastanawiając się nad nieprzystawalnością tych dwóch zjawisk i komizmem „Jenty Kurołapki w paryskich toaletach, czy Tewje Mleczarza w londyńskim cylindrze". Z drugiej strony jednak autor zauważał niski poziom twórczości jidyszowej, koncentrującej się wokół tych samych tematów i nie odpowiadającej intelektualnym ambicjom młodego pokolenia. Zmuszało to żydowskiego inteligenta do „łasuchowania" w kulturze wysokiej innych narodów. Priłucki starał się jednak bronić nowej żydowskiej twórczości, postrzegając ją jako pierwsze pędy światowej kultury kiełkujące w żydowskim społeczeństwie. Argumentuje, że wszystkie początki są trudne i dopiero potem nastąpi proces uszlachetniania, oszlifowania, polerowania i czyszczenia. Daleki jest od potępiania „publiczności *Chinke-Pinke*", zauważając nie bez racji, że to właśnie ona łaśnie ona stanowi krąg

[35] D. Kacprzak, *Kolekcje Ziemi Obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Warszawa 2015, s. 19.
[36] NN, *Brief aus Lodz,* „Die Welt: Zentralorgan der Zionistischen Bewegung" 14.4.1899, nr 15, s. 8–9.
[37] N. Priłucki, *Der judiszer inteligent un dos judisze teater*, [w:] *Fajerlach,* Łódź 1910, s. 3–8.
[38] Ibid. s. 4.
[39] Nawiązanie do niezmiernie popularnego na początku XX wieku melodramatu scenicznego Josefa Lateinera *Chinke Pinke oder Gabriel der maler* [Chinke Pinke albo Malarz Gabriel], wydanego w Warszawie w 1907 roku Była grana w Łodzi 24.11.1907 w teatrze „Apollo" oraz 13.03.1908 i 08.08.1908 w Teatrze Wielkim, zob. „Lodzer Nachrichten" 24.11.1907, nr 214, „Lodzer Togblat" 13.03.1908, nr 43, s. 3, 7.08.1908, nr 162, s. 3, 23.03.1908, nr 59, s. 4.

potencjalnych odbiorców nowy żydowskiej literatury, a bez prostych żydowskich mas kultura nie będzie mogła się rozwijać. Przestrzegał przy tym przed swoistym rozdwojeniem jaźni, będącym udziałem wielu żydowskich inteligentów. „Dziś jest on [inteligent] pełen entuzjazmu, wrzeszczy bez opamiętania: Naród, naród! Naród pragnie... Naród potrzebuje... Naród żąda... […] Jednak wystarczy odwrócić głowę, a już burczy w złości: A fe! Publiczność Chinke Pinke[40]..." Podkreślał jednocześnie, że mamy do czynienia z okresem przejściowym, w którym należy zadbać o jak największą mobilizację, tym bardziej że sztuka żydowska nie jest – w przeciwieństwie do sztuki innych nacji – wspierana przez państwo, ani nie posiada swych własnych instytucji kulturalnych. Pozbawiona instytucjonalnych i materialnych fundamentów zmuszona jest jest do sięgania do komercji, który zapewnia zarobek osobom w nią zaangażowanym. Zadaniem żydowskiego inteligenta jest więc wspieranie jej – zarówno finansowe, jak i moralne, a nie podcinanie jej skrzydeł za pomocą krytyki, choć bywa ona czasami uzasadniona.

Rozdźwięk pomiędzy kulturą popularną, a wysoką był stałym elementem dyskursu o kulturze żydowskiej przed II wojną światową, zarówno w przypadku teatru, jak i literatury. Na przełomie XIX i XX wieku nastąpił szybki rozwój jidyszowej prozy popularnej, określanej przez krytyków mianem *szund* [odpadki]. Ta popularna literatura, choć cieszyła się dużym zainteresowaniem czytelników, budziła obawy i sprzeciw wśród inteligencji dążącej do uznania literatury jidysz jako równoprawnej z literaturą światową. Lęk przed szundem był wynikiem walki o uznanie pozycji jidysz w globalnym kontekście literackim i napędzany był obawami, że popularna literatura niskiej jakości może językowi zaszkodzić. Jednocześnie był on wyrazem kształtowania się nowej, nierozerwalnie związanej z nowymi mediami żydowskiej tożsamości oraz form jej wyrażania. Był to konflikt między dążeniem do podniesienia prestiżu literatury a koniecznością zaspokojenia potrzeb szerokiej publiczności. Mimo kontrowersji, proza popularna odegrała ważną rolę w procesie kształtowania i rozwoju literatury jidysz, a jej najbardziej znani przedstawiciele, jak Nachum Majer Szajkiewicz używający pseudonimu Szomer, i Ajzyk Majer Dik mogli pochwalić się olbrzymim, sięgającym kilkuset pozycji dorobkiem literackim. Nie bez winy była również prasa codzienna, w tym łódzka, która chcąc przyciągnąć czytelnika masowego drukowała sensacyjne powieści w odcinkach. Mimo kontrowersji świetnie się ona rozwijała, udowadniając że nawet literatura uważana za „niską" może przyczynić się do osiągnięcia wyższych celów kulturowych.

Istotną zmianą na początku XX wieku była fascynacja chasydyzmem. Zwolennicy oświecenia żydowskiego w XIX przedstawiali go jako ruch zacofany, przesądny i irracjonalny. Było to w dużej mierze stanowisko strategiczne: dystansując się od „niecywilizowanych" małomiasteczkowych chasydów, Żydzi postępowi mogli wykazać swą wartość jako nowocześni obywatele w nowoczesnych państwach narodowych. Jednak po odrzuceniu aspiracji asymilatorskich chasydyzm ze swą ludowością, naiwną mitologią i mistycyzmem nabrał nowej aury stając się kluczem do

[40] N. Priłucki, *Der judiszer inteligent...* op. cit. s. 5.

odnowy żydowskiej duchowości. Nie bez znaczenia był też wzrost rasowego antysemityzmu, odrzucającego rozróżnienie pomiędzy zasymilowanymi „europejskimi" Żydami, a tradycyjnymi ortodoksami oraz dyskryminacja na różnych poziomach życia codziennego. Sprawiły one, że ocierająca się o pogardę oświeceniowa krytyka chasydyzmu jawiła się jako nieproduktywna, czy wręcz niemoralna. Na początku XX wieku zapanowała wręcz literacka moda na chasydyzm[41]. Jednak środowiska ortodoksyjne, szczególnie chasydzkie cechowała bierna postawa i do końca I wojny światowej nie zajmowały one wyraźnego stanowiska w sprawach narodowych, ideologicznych, czy kulturowych. Szybko jednak okazało się, że ta strategia prowadzi do katastrofy. Widoczny na przełomie wieków znaczny odpływ religijnej młodzieży, przed którą na skutek procesów emancypacji i modernizacji otwarła się nagle cała paleta nowych możliwości, uświadomił zwolennikom chasydyzmu skalę problemu oraz rolę zorganizowanej edukacji i działań kulturalnych w kształtowaniu postaw młodego pokolenia. Ożywienie polityczne, emancypacja, procesy asymilacyjne, a także przemiany w dziedzinie obyczajów i religii wymusiły na grupach religijnych głębsze zaangażowanie się w życie społeczne oraz kulturalne. Dotyczyło to również literatury, która została doceniona jako jeden z ważniejszych środków propagowania idei. Kluczem do nowej tożsamości było słowo pisane, głównie książki i prasa.

W tym czasie obserwować można w całym wschodnioeuropejskim regionie narastającą falę ludowego neoromantyzmu. Coraz więcej Europejczyków twierdziło, że modernistyczny racjonalizm, obietnice postępu oraz industrializacja i urbanizacja niosły ze sobą rozczarowanie i wyobcowanie. Wielu zwróciło się ku wiejskim kulturom ludowym, mającym być źródłem odnowionej witalności. Na przełomie wieków ludowość stała się również przedmiotem badań, czego efektem są pierwsze etnograficzne wyprawy i prace żydowskich naukowców. Inaczej niż w przypadku literatury narodów chrześcijańskich, gdzie ludowość była zwrotem ku kulturze chłopskiej, prosty lud żydowski zamieszkiwał *sztetl* i nie pracował na roli, tylko żył „z powietrza". Ludowość w ich wydaniu była więc zwrotem ku kulturze oraz duchowości małych miasteczek,[42] a inspiracje czerpano z opowieści biblijnych i chasydzkich.

3.2. Tło polityczne

Niezwykle ważną datą był rok 1897, w którym zbiegły się trzy istotne dla dalszego rozwoju żydowskiej sceny politycznej wydarzenia: zwołano pierwszy Kongres Syjonistyczny w Bazylei[43], w

[41] M. Wodziński, *Oświecenie żydowskie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu. Dzieje pewnej idei*, Warszawa 2003, s. 250 – 258.
[42] K. Weiser, *Jewish People, Yiddish Nation. Noah Prylucki and the Folkists in Poland*, Toronto 2011, s. 94.
[43] Zob. L. J. Epstein, *The Dream of Zion: The Story of the First Zionist Congress*, Lanham 2016.

Wilnie powstała lewicowa partia Bund[44], a historyk Szymon Dubnow opublikował fundamentalny esej *Ojtonomizm wi der jesod fun dem nacionaln program*[45] [Autonomia jako podstawa programu narodowego], w którym poruszył kwestie żydowskiej tożsamości oraz autonomii, dając tym samym początek kolejnemu kierunkowi ideologicznemu – folkizmowi. Wszystkie te trzy żydowskiej ruchy społeczne: syjonizm, bundyzm i folkizm z czasem przekształciły się w partie polityczne, podkreślające na wzór innych współczesnych narodów znaczenie języka i literatury dla prób definiowania własnej tożsamości.

Stanowisko bundystów i folkistów było jasne – jidysz jest językiem narodowym, a hebrajski – językiem liturgii i pism. Często posługiwano się przy tym analogią między hebrajskim i jidysz z jednej strony, a łaciną i współczesnymi językami europejskimi z drugiej[46]. Tak jak łacina była stopniowo zastępowana przez narodowe języki Europy, tak jidysz miał zastąpić hebrajski jako dominujący język narodowy Żydów. Co więcej, tak jak zwycięstwu języków narodowych nad łaciną towarzyszyło wyzwolenie narodów europejskich od średniowiecza, autokracji i klerykalizmu, tak zwycięstwo jidysz oznaczałoby wyzwolenie narodu żydowskiego w Europie Wschodniej z niewoli zacofania i przesądów oraz uwolnienie ze średniowiecznej struktury społecznej oraz od bezradnego wobec problemów współczesnej świeckiej cywilizacji przywództwa. Zwycięstwo jidysz oznaczałoby zwycięstwo żydowskiego modernizmu nad zacofaniem i prowincjonalizmem oraz wyzwolenie Żydów z niewoli przeszłości bez rezygnacji z własnej integralności i tożsamości. Powyższe ruchy odrzucały tradycyjny, oparty na religii model życia jako słuszną drogę do rozwiązania problemów społeczeństwa żydowskiego i pragnęły oprzeć się na nowoczesnej kulturze świeckiej, nawet za cenę porzucenia niektórych aspektów judaizmu, czy też jego całkowitego odrzucenia. Wraz ze spadkiem znaczenia religii należało jednak poszukiwać innych czynników jednoczących Żydów i pozwalających im na identyfikację z własnym narodem. Były nimi oczywiście języki, dlatego zarówno hebrajski, jak i jidysz stały się ważnymi elementami żydowskiej tożsamości narodowej. Polityczny spór, który rozgorzał wokół nich tak naprawdę dotyczył kwestii o wiele bardziej fundamentalnych – miejsca i kształtu społeczeństwa żydowskiego w nowoczesnym świecie.

W przypadku syjonizmu linie podziału były klarowne – folkiści dążyli do rozwiązania problemów Żydów w miejscu ich zamieszkania, nie w mitycznej Ziemi Izraela oraz preferowali język jidysz, a nie hebrajski. Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku partii lewicowych, szczególnie Bundu, z którymi dzielili oni postulaty równouprawnienia językowego i rozwoju jidysz, świeckiego charakteru organizacji żydowskich oraz eksterytorializmu[47]. Dlatego też deklaracje folkistyczne nie

---

[44] J. Trunk, *Di onhejben fun der jidiszer arbeter – bawegung* [Początki żydowskiego ruchu robotniczego], [w:] G. Aronson, S. Dubnow-Erlich, J. S. Hertz, E. Nowogrodski, Ch. Sz. Kazdan, E. Scherer (red.), *Di geszichte fun Bund* [Historia Bundu], New York 1960, t. 1, s.11–106.

[45] Przedruk zob. S. Dubnow, *Ojtonomizm wi der jesod fun dem nacionaln program,* [w:] idem, *Briw wegn altn un najem jidntum* [Listy o starym i nowym żydostwie], Mexico 1959, s. 93–136.

[46] Zob. E. S Goldsmith, *The Architects of Yiddishism at the Beginning of the Twentieth Century*, New Jersey 1976, s.

[47] Zob. J. Nalewajko-Kulikov, *Obywatel Jidyszlandu. Rzecz o żydowskich komunistach w Polsce*, Warszawa 2009, s. 50.

wykluczały sympatii lewicowych. Kazimierz Krippendorf, pełniący w latach dwudziestych funkcję referenta spraw narodowości żydowskiej w wydziale politycznym Ministerstwa Spraw Wewnętrznych[48], podkreślał w swej opublikowanej pod pseudonimem Rudolf Korsch broszurze bliskie związki pomiędzy ludowcami, a ruchami lewicowymi: „Folkizm składa się naogół z żywiołu dość radykalnego. Częstokroć się zdarza, iż osobistości z tak zwanej inteligencji, zaliczające siebie do kierunku folkistycznego, biorą czynny udział w organizowaniu mas robotniczych, zrzeszonych pod sztandarem otwartego komunizmu"[49].

Krótki, zaledwie nieco ponad trzyletni okres I wojny światowej był niezwykle istotny dla rozwoju bardziej ambitnych czasopism literackich. Pozytywne nastawienie okupacyjnych niemieckich władz sprawiło, że to właśnie czas wojenny przyniósł ożywienie życia społecznego i kulturalnego Żydów, a wraz z nim sporów między różnymi żydowskimi ugrupowaniami (ortodoksi, syjoniści, socjaliści, folkiści, bezpartyjni, asymilatorzy, jidiszyści i in.).[50] Przyczyniło się to do powstania nowych pism i uaktywnienia istniejących. Rozkwitały szczególnie żydowskie ruchy narodowe, na czele z folkistami, którzy latem 1916 roku w Warszawie powołali do życia nacjonalistyczną Folkspartaj. Została ona założona przez osoby i organizacje działające w jidyszowym ruchu szkół świeckich, a w jej szeregach znalazło się wielu byłych syjonistów i socjalistów. Jej liderem był Noach Prilucki, a wśród założycieli znaleźli się również wybitni intelektualiści związani z popularnym warszawskim dziennikiem „Der Moment" – Hersz Dawid Nomberg, Samuel Hirschhorn, Hillel Cajtlin, Lazar Kahan, czy Saul Stopnicki. Partia po raz pierwszy pojawiła się pod nazwą Folks-Komitet [Komitet Ludowy] podczas wyborów w 1916 roku do Rady Miasta Warszawy[51]. Pierwszy wiec wyborczy odbył się w Warszawie 1 lipca 1916[52]. Ostatecznie komitet zdobył cztery z 90 miejsc, startując z hasłami wzywającymi do niezależnej polityki żydowskiej, narodowej autonomii kulturalnej opartej na języku żydowskim, tworzenia instytucji świeckiej kultury oraz równości politycznej i społecznej, w tym całkowitego równouprawnienia języka jidysz w urzędach, sądownictwie i szkolnictwie. Oprócz działalności politycznej folkiści byli bardzo czynni na polu propagowania świeckiej kultury jidysz. W tym celu zorganizowano w Warszawie 26 marca 1917 roku pierwszą Żydowską Konferencję Kulturalną, w której wzięli udział delegaci z całego kraju, w tym z Łodzi, na czele z Lazarem Kahanem, który został również wybrany na jednego z sekretarzy Konferencji[53].

---

[48] S. Stach *Żyd Polski Odrodzonej: studium przypadku Aleksandra Hafftki, urzędnika ministerialnego i żydowskiego działacza społecznego w II RP*, „Kwartalnik Historii Żydów" 06.2016, nr 2(258), s. 381–405.
[49] R. Korsch, *Żydowskie ugrupowania wywrotowe w Polsce,* Warszawa 1925, s. 40.
[50] M. Fuks, *Prasa żydowska...* s. 35.
[51] K. Weiser, *Jewish People, Yiddish Nation: Noah Prylucki and the Folkists in Poland,* Toronto 2011, s. 45.
[52] *Di erszte mitingen fun F. K.* [Pierwsze spotkania Folks Komitet], „Der Moment" 2.07.1916, nr 151, s. 3.
[53] *Di erszte judisze kultur-konferenc* [Pierwsza żydowska konferencja kulturalna], „Der Moment" 27.03.1917, nr 74, s. 2–3.

4. *Kim jesteście? Narodem*[54]*?…* Literatura żydowska u progu nowego stulecia

Wątek językowy był jednym z centralnych tematów dyskursu wewnątrz społeczności żydowskiej u progu XX wiekuLudność żydowska zamieszkująca tereny Polski była najczęściej dwu- lub wielojęzyczna. Językiem codziennym był zazwyczaj jidysz (zwany często żargonem, lub językiem żydowskim), językiem świętym hebrajski, a do porozumiewania się ze światem zewnętrznym służyły niemiecki, polski, lub rosyjski[55]. Wielojęzyczność oznaczała nie tylko zdolność do komunikacji jako takiej, lecz również funkcjonowanie jednocześnie w wielu różnych kontekstach kulturowych i społecznych. Ponieważ Żydów łączyło wiele więzów, z których najważniejsza była religia, język przez długi czas nie był czynnikiem o istotnym znaczeniu. Świadczy o tym chociażby duża ilość języków żydowskich, powstałych przez cały czas trwania diaspory. To judaizm spajał społeczność, narzucając jej kształt za pomocą własnego kalendarza, prawa cywilnego i rodzinnego, liturgii oraz norm żywieniowych, a zarazem silnie podporządkowując sobie życie codzienne swoich wyznawców.

Nowoczesny żydowski nacjonalizm był ważną częścią procesów modernizacyjnych powstałych na gruncie tworzenia się masowego społeczeństwa wielkomiejskiego. Charakteryzował się on, podobnie jak w przypadku innych narodów, prężnym rozwojem ideologii, psychologizmu i socjologii. Z uwagi na niemożliwość prowadzenia pełnej działalności politycznej pod zaborem rosyjskim opierał się on początkowo na ekskluzywnych stowarzyszeniach klasy średniej i wyższej, by po odzyskaniu przez Polskę niepodległości rozwinąć się w nowoczesny, masowy system oparty na partiach politycznych[56]. Doprowadziło to jednak do problematycznej sytuacji, w której Żydzi, starając się dostosować swą tożsamość do tych norm, zmuszeni byli podjąć decyzję, który z używanych przez nich języków ma być tym narodowym. Nie była to sprawa prosta, gdyż wymagała od większości z nich skonfrontowania się sami ze sobą, a także ze światem początku XX wieku, jako nowoczesny, „zwykły" naród.

Poprzednia epoka żydowskiej historii zdominowana została przez dwa ruchy: Haskalę i chasydyzm. Przedstawiciele żydowskiego ruchu oświeceniowego wypowiadali się na ten temat bardzo często. Warto nadmienić, że to pogardliwe miano „żargon" jidysz uzyskał właśnie od przedstawicieli Haskali, zwalczających go jako istotną przeszkodę do urzeczywistnienia jednej ze swych głównych idei – integracji z nieżydowskim społeczeństwem. Samuel Peltyn, redaktor naczelny „Izraelity", głównego czasopisma polskich integracjonistów wręcz nazywał go złem „z powodu eufonicznej brzydoty i przegrody społecznej, jaką tworzy[57]". Jako język literacki mógł jego zdaniem

[54] S. Peltyn, *Żargon i jego literatura*, „Izraelita" 1896, nr 5, s. 35–36.
[55] Zob. M. Adamczyk-Garbowska, *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne,* Lublin 2004.
[56] E. Prokop-Janiec, *Literatura i nacjonalizm. Twórczość krytyczna Zygmunta Wasilewskiego*, Kraków 2004, s. 176–181, Paweł Kuciński, *Nowoczesność nacjonalistyczna: czytając Wasilewskiego*, „Teksty Drugie", nr 4/ 2005, s. 72–78.
[57] S. Peltyn, *Żargon…* op. cit., Z. Kołodziejska, *Izraelita (1866–1915). Znaczenie kulturowe i literackie czasopisma,* Kraków 2014, s. 229.

funkcjonować jedynie przejściowo, w charakterze środka niezbędnego do dalszej edukacji społeczeństwa w języku polskim. Bankructwo idei haskalowych widać najwyraźniej właśnie na płaszczyźnie języka. Postulowana polonizacja społeczeństwa żydowskiego za pomocą jidysz natrafiła na silny opór mas żydowskich, które owego spaczonego „żargonu" wyrzec się nie chciały. Tym samym upadły oświeceniowe dążenia do asymilacji politycznej, kulturowej oraz językowej, a rozkwitł nacjonalizm oparty na jidysz, lub hebrajskim. Oznaczało to również odejście od haskalowego pojmowania Żydów jako grupy wyłącznie religijnej, a nie odrębnego narodu[58]. Wybór jidysz zamiast polskiego był świadomy i nie wykluczał chęci otwarcia się na wpływy europejskie czy światowe. Zerwanie z polonizacyjnymi dążeniami Haskali na rzecz żydowskiego nacjonalizmu było wyborem znaczącym również na płaszczyźnie politycznej. Oznaczało ono bowiem pojawienie się idei żydowskiego „interesu narodowego", który nie zawsze musiał być zbieżny z polskim, a co za tym idzie zerwanie z dążeniami do asymilacji. Było to w dużej mierze wynikiem nowoczesnego, opartego na ideologii oraz polityce antysemityzmu rasowego, który zastąpił w XIX wiekua ntysemityzm religijny[59].

W przypadku chasydyzmu stosunek do jidysz początkowo nie był wyraźnie określony. Dominowało piśmiennictwo hebrajskie, jedynie żyjący na przełomie XVIII i XIX wieku rabi Nachman z Bracławia nakazał wydać swoje bajki w wersji dwujęzycznej, przyczyniając się w ten sposób do rozwoju nowoczesnej literatury jidysz. Choć oczywiście chasydzi używali go na co dzień, zarówno w sytuacjach domowych, jak i podczas dyskusji religijnych, środowiska ortodoksyjne nie odnosiły się w sposób jednoznaczny do kwestii językowej. Dopiero zmiany spowodowane I wojną światową, w tym koncentracja chasydów w wielkich miastach, rozwinięta sieć polskojęzycznego szkolnictwa oraz ogólne przemiany polityczne sprawiły, że środowiska ortodoksyjne poczęły dostrzegać w jidysz jakąkolwiek wartość. Najlepszym przykładem na to jest założycielka sieci szkół dla młodych żydowskich kobiet „Bejs Jakow" i późniejszej gorącej propagatorki jidysz – Sary Schenirer[60]. Jest to postać niezwykle istotna dla łódzkiego środowiska chasydzkiego, choć mieszkała ona na stałe w Krakowie. Jednak to właśnie w Łodzi powstało wydawnictwo „Bejs Jakow", zajmujące się drukowaniem literatury na potrzeby ruchu oraz periodyku pod tą samą nazwą[61].

Na początku XX wieku literatura jidysz przeżywała okres intensywnego rozwoju, czerpiąc inspiracje z różnych źródeł. Był to czas, gdy młodzi żydowscy autorzy starali się aktywnie reagować na dynamiczne zmiany zachodzące w literaturze światowej. Również łódzcy pisarze i poeci wprowadzali do swej twórczości liczne nawiązania do literatury obcej, świadomie wpisując się w

---

[58] Zob. M. Wodziński, *Naród czy religia?* [w:] A. Jagodzińska, M. Wodziński (red.), *„Izraelita 1866–1915. Wybór źródeł,* Kraków–Budapeszt 2015, s. 123–145.

[59] J. Surzyn, *Antysemityzm, emancypacja, syjonizm: narodziny ideologii syjonistycznej,* Katowice 2014, s. 14.

[60] Zob. S. Schenirer, *Żydówką być to rzecz niemała. Polskie i jidyszowe dokumenty osobiste,* Warszawa 2024.

[61] D. Dekiert, *„I tęskny mych pieśni byt!". Żydowska literatura religijna w Łodzi w okresie międzywojennym,* [w:] K. Śmiechowski (red.) *Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość Łodzi. Historia i tożsamość miasta przemysłowego,* Łódź 2022, t. 1, s. 149–162.

nurty artystyczne początku XX wieku. To zjawisko, będące wynikiem fascynacji światowymi trendami literackimi, miało ogromny wpływ na kształtowanie się nowoczesnej prozy i poezji w języku jidysz. Choć arcydzieła literatury europejskiej inspirowały żydowskich twórców do poszukiwania własnych, unikalnych środków wyrazu, młodzi twórcy nie ograniczali się jedynie do naśladowania światowych wzorców. Równie ważnym źródłem inspiracji był dla nich judaizm, żydowska mistyka oraz folklor, które stanowiły fundament ich tożsamości kulturowej. Jidyszyzm gloryfikował język mas żydowskich i starał się za jego pomocą ukształtować nowoczesną, świecką żydowską kulturę. Sam język miał służyć nie tylko jako medium do wyrażania nowoczesnej żydowskiej tożsamości, miał zastąpić religię jako siłę wiążącą naród żydowski jako zbiorowość. Jidysz miał miał być kultywowany, unowocześniany, a jego użycie rozszerzone na wszystkie możliwe dziedziny życia, takie jak nauka, polityka, czy świecka edukacja. Ostatecznie miał stać się głównym nośnikiem zarówno kultury wysokiej, jak i niskiej. Postrzegając język jako najwyższą wartość, z której wypływają wszystkie inne, jidyszyzm stanowił zasadniczo formę nacjonalizmu kulturowego i odzwierciedlał demokratyzujący trend w Imperium Rosyjskim w ogóle, a w społeczeństwie żydowskim w szczególności. Jednak najważniejsza zmiana musiała dokonać się nie w samym języku, lecz w jego postrzeganiu przez użytkowników. Jeszcze w 1911 roku Jakub Fichman pisał w swym eseju *Di judisze lirik* [Liryka żydowska]*:*

> Żydowska poezja nie może być retoryczna, bowiem każdy jej wyższy ton zgrzyta w uszach i wrzeszczy z całych sił: Nie jestem naturalny! Język, którego cała literatura w przeszłości składała się z kilku pobożnych wierszy, cudownych opowieści i piosenek ludowych nie posiada doprawdy tego dostojeństwa i kokieterii, jak języki kultur wysokich[62].

Rozwój żydowskiej klasy robotniczej i jej stopniowa modernizacja uczyniły język mas narzędziem agitacji nie tylko dla żydowskich ruchów socjalistycznych i rewolucyjnych, lecz również dla syjonistów. W miarę jak robotnicy stopniowo przyswajali sobie idee i nastroje nacjonalistyczne tamtych czasów, jidysz zyskiwał na znaczeniu, stając się dla wielu główną, jeśli nie jedyną cechą wyróżniającą narodowość żydowską. Jak zauważył Filip Friedman, w przypadku Łodzi robotnicy żydowscy różnili się od innych nacji strukturą zatrudnienia – dominowali pracownicy małych, chałupniczych warsztatów tkackich, podczas gdy inne narodowości (w większości Polacy) tworzyły proletariat wielkoprzemysłowy[63]. Jako jedną z charakterystycznych cech żydowskich robotników podaje on ich wysokie uświadomienie i orientację w kwestiach światopoglądowych. „W końcu XIX wieku robotnicy żydowscy nie są już elementem potulnym i spokojnym, jak na początku stulecia. Przeciwnie, do nich jako najbardziej rozgarniętych szybciej niż do innych robotników dociera propaganda socjalistyczna”[64].

---

[62] J. Fichman *Di judisze lirik,* [w:] J. Fichman (red.) *Di judisze muze* [Żydowska muza]*,* Warszawa 1911, s. 3–30.
[63] F. Fridman *Powstanie żydowskiego prolerarjatu przemysłowegeo i początki konfliktów społeczynych w Łodzi,* „Miesięcznik Żydowsk” 01–02.1935, r. V, t. I, nr 1–2, s. 60–68.
[64] Ibid. s. 65.

Rosnąca w Europie Wschodniej żydowska klasa średnia oraz inteligencja, główny elektorat fołkistów, patrzyła przychylnie na rozwój języka i kultury jidysz, starając się utylitarnie połączyć szacunek do hebrajskiego i jidysz ze znajomością języków narodowych Europy, niezbędną do uczestnictwa i awansu w społeczeństwie. Mimo to klasa ta zdawała sobie sprawę z problemu asymilacji i zniszczenia więzi młodszego pokolenia ze społecznością żydowską. Istotnym czynnikiem była świecka edukacja, szczególnie kobiet, która stworzyła przepaść pokoleniową między rodzicami i dziećmi i poważnie zagroziła stabilności żydowskiej rodziny oraz społeczności w ogóle. Za pomocą jidysz ukształtować się miała nowoczesna, świecka żydowska kultura, czerpiąca z bogatej tradycji tego języka. Miał on jednak nie tylko służyć jako medium do wyrażania nowoczesnej wrażliwości wśród Żydów, lecz również zastąpić religię jako siłę wiążącą naród żydowski jako zbiorowość[65].

Stosunek do hebrajskiego był bardziej skomplikowany. Nikt nie podważał jego zasług, ani pozycji w przeszłości i nie zamierzano bynajmniej ingerować w liturgię i modlitwy, jak to miało miejsce w przypadku Haskali[66]. Nie dążono również, tak jak dwie dekady później w ZSRR, do rugowania elementów hebrajskiego z jidysz. Jednak jego używanie na co dzień wiązało się z fundamentalnym problemem: język nie był do tego przystosowany, również leksykalnie. „Któż z nas zna na tyle hebrajski, by zamówić w nim bilet kolejowy?" pytał nie bez racji ojciec syjonizmu, Theodor Herzl[67]. Dodatkowo środowiska ortodoksyjne nie były specjalnie zainteresowane rozwojem hebrajskiego oraz zastosowaniem go w życiu codziennym i nawet jeśli tworzono literaturę do nauki, to koncentrowała się ona na słownictwie religijnym, pomagając w zrozumieniu zawiłych tekstów rabinackich. To jidysz był w większości przypadków językiem codziennej komunikacji. Hebrajskiego należało się najpierw nauczyć, stąd twórczość literacka w nim stanowiła raczej wyjątek na tle licznej grupy twórców jidyszowych i wymagała od pisarza większego zaangażowania oraz poszerzonych studiów nad językiem. Dopiero wzmożona działalność edukacyjno – kulturowa oraz późniejsze osadnictwo żydowskie w Izraelu sprawiło, że hebrajskiego zaczęto używać na co dzień. W warunkach diaspory było to jednak niemożliwe, dlatego również syjoniści przyczynili się do rozwoju języka jidysz. O braku jednomyślności w kwestii językowej świadczy chociażby spór, który rozgorzał wśród syjonistów i trwał aż do czasu Zagłady oraz powstania państwa Izrael.

Na początku XX wieku literackie użycie jidysz opierało się na nowej podstawie ideologicznej, nazwanej później „jidyszyzmem"[68]. Jidyszyzm polegał na wyzwoleniu się z poczucia niższości językowej, jakie towarzyszyło najlepszym twórcom literatury jidysz w XIX wieku w stosunku do lokalnych języków. Zmiana świadomości wywołana jidyszyzmem odmieniła również status samego

[65] K. Weiser, *Jewish People, Yiddish Nation: Noah Prylucki and the Folkists in Poland,* Toronto 2011, s. 75.
[66] M. Wodziński, *Oświecenie żydowskie w Królestwie Polskim*.. op. cit. s. 52.
[67] T. Herzl, *Der Judenstaat*, Lipsk–Wiedeń 1896, s. 75.
[68] E. S. Goldsmith, *The Architects...* s. 266, Y. Sheintuch, *Weidat Czernowic wetarbut jidisz* [Konferencja w Czerniowcach, a kultura jidysz], "Khuliot" 2000, nr 6, s. 255 – 285.

„żargonu" – stał się on żydowskim językiem narodowym, w którym tworzono świecką, a na późniejszym etapie również religijną kulturę żydowską. Ideologia ta miała na celu wykazanie, że jidysz był językiem jak wszystkie inne, przez co zasługuje na szacunek i uznanie. Miała ona także na celu ukazanie normalności Żydów i nieuchronnych zmian na wzór współczesnych narodów Europy.

Kluczowym zagadnieniem, na który jidyszyzm nigdy nie dał jednoznacznej odpowiedzi było posiadanie własnego państwa. W przeciwieństwie do zwolenników języka hebrajskiego, na to kluczowe zagadnienie społeczno – polityczne dotyczące życia Żydów w czasach nowożytnych jidyszyści nie byli w stanie zaproponować żadnych oryginalnych rozwiązań. Byli w tej kwestii podzieleni między sobą i prezentowali pełen wachlarz podejść ideologicznych, jakie można było w społeczeństwie żydowskim znaleźć. Fenomen tego języka polegał bowiem na jego uniwersalności, bezpaństwowości i szerokim międzynarodowym zasięgu. Nie bez znaczenia była również ogromna praca na rzecz promowania opartej na jidysz kultury. Powstałe do II wojny światowej szkoły, biblioteki, gazety, wydawnictwa, grupy literackie, amatorskie i profesjonalne teatry, chóry i stowarzyszenia były wyrazem nie tylko dążenia do uznania jidysz za narodowy język żydowski, lecz także o żydowskie prawa narodowe. Wszystkie te inicjatywy nie były w żaden sposób afiliowane przy jakiejkolwiek instytucji państwowej, a ich działalność opierała się głównie na społecznej pracy oraz ofiarności ich członków i sympatyków. Tym bardziej imponujące są osiągnięcia na tym polu – do 1939 roku udało się zorganizować wiele międzynarodowych instytucji edukacyjnych, jak Centrale Jidisze Szul Organiazacje (CISZO), sieć szkół Ort, jak również kulturalnych oraz naukowych (YIVO), a żydowscy pisarze i artyści podnieśli literaturę i teatr jidysz do poziomu narodów europejskich.

4.1. Konferencja w Czerniowcach w 1908 roku

Na początku XX wieku literatura jidysz stanęła u progu ważnego przełomu. Pisarze tworzący w tym języku – tzw. klasycy: Mendele Mojcher Sforim, Szalom Alejchem oraz Icchak Lejb Perec, jak również inni pisarze jidysz końca XIX wieku otworzyli mu drzwi do światowych salonów literackich. Posiadał on również ogromny zasięg: zdecydowana większość żydowskiej diaspory czytała i mówiła w jidysz, przez co można było się nim posługiwać praktycznie na całym świecie. Szybki rozwój technologii, a w szczególności wynalazek parowej maszyny drukarskiej oraz linotypu i monotypu[69] umożliwił wydawanie wielkonakładowej prasy, czasopism i książek w sposób tańszy, szybszy oraz bardziej atrakcyjny graficznie. Szczególnie Perec był żywo zaangażowany w liczne działania mające na celu promowanie jidysz oraz jego nowych talentów literackich. W odróżnieniu od dwóch pozostałych klasyków był on nastawiony lewicowo oraz świadomy potencjału tkwiącego

[69] P. Rypson, *„Tańczymy zaczarowani taniec młodości"... Trzy książki awangardowe zaprojektowane przez żydowskie artystki w Łodzi w 1921 roku,* [w:] D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska (red.) *„Tańczymy zaczarowani taniec młodości"...* op. cit. s. 15 – 28.

w ruchach społecznych, posługiwał się również o wiele sprawniej nowymi mediami w postaci prasy i czasopism, bardzo często też podróżował z wykładami. Publikował felietony i artykuły w jidysz i po hebrajsku oraz prowadził kilka tytułów, między innymi lewicowe czasopismo „Jontew Bletlech" [Kartki świąteczne], ukazujące się w latach 1894–1896, na łamach którego mogli debiutować młodzi twórcy, jak omawiany w dalszej części pracy Herszele. Około 1907 roku zainicjował działalność grupy dramatycznej w języku jidysz w ramach powstałego rok wcześniej stowarzyszenia na rzecz muzyki i literatury żydowskiej „Hazomir" [Słowik] [70], która stała się znaczącą instytucją kulturalną w Warszawie przed I wojną światową.

Rosnąca wśród społeczności żydowskiej świadomość znaczenia jidysz dla zachowania tożsamości kulturowej doprowadziła do zjednoczenia wysiłków różnych grup i jednostek w celu promowania go jako języka narodowego Żydów. Chciano uniknąć chaotycznych i bezproduktywnych działań i stworzyć, na wzór syjonistów [71], ramy organizacyjne dla działalności instytucji wspierających rozwój jidysz. Działacze zdawali sobie sprawę z problemów i stojących przed nimi wyzwań. W pierwszej kolejności należało ustalić wiele szczegółów technicznych związanych z samych językiem i standaryzacją jego zapisu, wymowy, czy gramatyki, jak również wiele innych kwestii organizacyjnych, związanych chociażby z edukacją, działaniami kulturalnymi oraz walką polityczną na rzecz uznania jidysz. Z tego powodu, z inicjatywy Dawida Pinskiego, Natana Birnbauma i Chaima Żitlowskiego i przy wsparciu Pereca [72] i innych pisarzy, działaczy i intelektualistów zwołano w Czerniowcach, stolicy Bukowiny, będącej w tamtym czasie częścią Austro-Węgier, pierwszą konferencję językową poświęconą jidysz. Odbyła się ona w dniach 30 sierpnia – 4 września 1908 roku. Jej głównym celem było, oprócz kwestii podniesionych powyżej, oficjalne uznanie jidysz za język narodowy Żydów. Choć zamierzenie to nie zostało w pełni zrealizowane, konferencja znacząco podniosła prestiż tego języka, umocniła jego pozycję w kulturze żydowskiej oraz zainspirowała liczne dalsze inicjatywy w tym obszarze.

Zamiarem inicjatorów konferencji było zorganizowanie wydarzenia historyczno - kulturowego. Chciano skoncentrować się na praktycznej pracy nad jidysz, nie umniejszając statusu języka hebrajskiego. Rozesłany do uczestników porządek obrad obejmował następujące zagadnienia[73]:

1) Język jidysz – ortografia, gramatyka, wyrazy, słownik;
2) Literatura jidysz i jej autorzy;
3) Tłumaczenie Biblii na jidysz;

---

[70] N. Cohen, *Distributing Knowledge: Warsaw as a Center of Jewish Publishing*, [w:] G. Dynner, F. Guesnet (red.), *Warsaw. The Jewish Metropolis: Essays in Honor of the 75th Birthday of Professor Antony Polonsky*. Leiden 2015, s. 204–205.

[71] Zob. L. Kahan, *Ojf der Czernowicer konferenc (ajnige perzenleche zichrojnes)* [Na konferencji w Czerniowcach (niektóre wspomnienia osobiste)], „Literarisze Bleter" 31.08.1928, nr 35, s. 682.

[72] *Di erszte jidisze szprachkonferenc. Barichtn, dokumentnun opklangen fun der czerniowicer konferenc 1908* [Pierwsza jidyszowa konferencja językowa. Sprawozdania, dokumenty, echa konferencji w Czerniowcach 1908], Wilno 1931, s. 15.

[73] Ibid. s. 62.

4) Scena i aktorzy;

5) Prasa;

6) Młode pokolenie

7) Uznanie jidysz.

W konferencji wzięło udział około 70 delegatów z różnych krajów, w tym z Polski, Rosji, Austro-Węgier, Stanów Zjednoczonych i Kanady. Byli wśród nich pisarze, poeci, dziennikarze, politycy i działacze społeczni. W rzeczywistym podejmowaniu decyzji wzięło udział około 40 delegatów. Klasycy – Mendele Mojcher Sforim i Szalom Alejchem, mimo zaproszenia nie przybyli. Dyskusja poprzedzająca konferencję oraz tocząca się podczas niej stała się okazją do wyjaśnienia kompleksowych aspektów kulturowych społeczności żydowskiej posługującej się językiem jidysz. Yehiel Sheintuch wytypował pięć głównych punktów[74]: a) dążenie do politycznego uznania jidysz jako języka narodowego; b) ogólnożydowską politykę kultywowania kultury jidysz; c) szczegółowy plan pracy praktycznej; d) różne aspekty badania języka; e) dyskusje teoretyczne dotyczące przyszłości jidysz oraz stosunku do hebrajskiego. Zasadniczo oś sporu dotyczyła jednak dwóch światopoglądów. Zgodnie z jednym kultura żydowska to ogniwa duchowej twórczości wytworzone przez pokolenia w ramach żydowskiej egzystencji narodowej (zwane przez Pereca *di goldene kejt* [złoty łańcuch]), drugi zaś postrzegał kulturę jako duchową ekspresją mas w teraźniejszości, a jidysz jako instrument służący interesom politycznym i społecznym oraz zaspokajania potrzeb kulturowych w określonym czasie, miejscu i warunkach historycznych.

Podczas konferencji odbyło się dziesięć spotkań. Wielu organizatorów i uczestników (choć w żadnym wypadku nie wszyscy) próbowało uniknąć odrzucenia języka hebrajskiego oraz, jawnie lub w sposób dorozumiany, promować stanowisko kompromisowe akceptujące oba języki w takiej czy innej formie. Ku wielkiemu rozczarowaniu organizatorów, którzy przygotowali obszerny porządek obrad dotyczący innych spraw, kwestia stosunku do języka hebrajskiego pochłonęła dużą część czasu i wysiłku uczestników konferencji. Różnice zdań były biegunowe, dyskusje burzliwe, a konferencja kilkakrotnie była o krok od zerwania. Na koniec delegaci przyjęli rezolucję, w której uznali jidysz za język narodowy Żydów.

Niezależnie od ocen celowości zwołania konferencji akurat w tym czasie i miejscu oraz z udziałem akurat takich uczestników (podkreślana jest szczególnie niedostateczna reprezentacja osób na co dzień zajmujących się literaturą i językiem), szybko stała się ona ważnym symbolem dla rozwoju jidyszyzmu. Rzeczywiście, większość obecnych na niej osób nie była w ogóle zarejestrowanymi członkami Konferencji, ale raczej gośćmi pochodzącymi spośród żydowskich mieszkańców Czerniowców, Bukowiny lub Galicji, przyciągniętymi obiecanymi emocjami związanymi z tak ważnym wydarzeniem[75]. To właśnie ten fakt z konieczności ukierunkował obrady

[74] Y. Sheintuch, *Weidat Czernowic...* op. cit. s. 272.
[75] Ibid. s. 273.

w stronę tematu, który takiej publiczności odpowiadał, zamiast skupiać uwagę na zagadnieniach, do których rozważenia konferencja została zwołana.[76] Również jej osiągnięcia na polu organizacyjnym były raczej skromne – nie udało się powołać centralnej organizacji na wzór założonego w 1890 roku przez Eliezera Ben Jehudę Komitetu Języka Hebrajskiego[77]. Jednak w masowej świadomości żydowskiej jidysz stał się „nowym" językiem, a sama konferencja rozpoczęła trwający do I wojny światowej okres młodej literatury jidysz.

4.2. Łódzkie pokłosie konferencji – działalność Lazara Kahana

Prasa żydowska odegrała kluczową rolę w rozwoju języku jidysz oraz w rozwoju nowoczesnej kultury żydowskiej[78], będąc narzędziem propagowania nowych pojęć, czy idei. Dzienniki operowały się prostym, zrozumiałym językiem i adresowane były w pierwszym rzędzie do odbiorcy z klasy średniej. Prasa była także przedsięwzięciem komercyjnym, w którym wykorzystywano sprawdzone chwyty marketingowe mające przyciągać czytelników, jak konkursy i powieści w odcinkach. Z łódzkimi gazetami nierozerwalnie związany jest mało znany uczestnik konferencji w Czerniowcach – Lazar Kahan, pełniący na niej funkcję sekretarza. Ten urodzony w 1896 roku w Goldingen (Kurlandia), dziennikarz, wydawca i działacz społeczny był niezwykle ważną, choć niedocenianą postacią, której działalność wiele wniosła dla rozwoju literatury i języka jidysz. Urodził się w rodzinie rabinackiej w młodości związany był z syjonistyczną młodzieżówką Ceirei Syjon. To właśnie z ramienia tej partii został wysłany w 1905 roku do Łodzi gdzie przez niecały rok kierował pracą partyjną. Po dwuletnim pobycie w Warszawie i Wilnie przyjechał ponownie do Łodzi pod koniec 1907 roku i w krótkim czasie stał się prawdziwym człowiekiem – instytucją, działaczem na rzecz rozwoju języka jidysz, wydawcą i redaktorem wielu tytułów łódzkiej żydowskiej prasy, w tym „Lodzer Nachrichtn", gdzie pod pseudonimem Lazar J. sporadycznie publikował krótkie felietony i recenzje dotyczące teatru jidysz, czy „Lodzer Togblat". Jego kontakty pomogły mu organizować literackie i towarzyskie życie Łodzi do końca I wojny światowej. Trzeba przyznać, że z zadania tego wywiązał się – używając języka reklam „Lodzer Togblat" – spektakularnie, współtworząc wydawniczo – rozrywkowy kombinat oparty na prasie codziennej, wydawnictwach okazjonalnych oraz cyklicznych imprezach kulturalnych i sportowych.

Niewątpliwie za poleceniem Pereca, który latem 1908 roku bywał w Łodzi regularnie z wykładami na zaproszenie opisywanych poniżej stowarzyszeń „Dramatisze Kunst" oraz „Harfa", Lazar Kahan pojechał na Konferencję do Czerniowców. W tamtym czasie działał on bardzo aktywnie

---

[76] J. (Shikl) Fishman, *Was the Original Czernowitz Conference of 1908 a Success?* [w:] Wolf Moskovich (red.) *Yiddish – a Jewish national language at 100 : proceedings of Czernowitz Yiddish language 2008, international centenary conference,* Jerozolima–Kijów 2010, s. 13–22.
[77] D. Bridger, S. Wolk (red.), *The New Jewish Encyclopedia*, hasło *Vaad Halashon Ha-Ivrit,* New York 1976*,* s. 504.
[78] Na temat łódzkiej prasy w języku jidysz zob. K. Radziszewska, *Prasa łódzka w języku jidysz,* [w:] *Słownik kultury literackiej do 1939…* op. cit. s. 286–293.

w omawianych ponizej towarzystwach literacko – dramatycznych między innymi jako prezes „Dramatisze Kunst". W swoich opublikowanych dwadzieścia lat później wspomnieniach tak wspominał to zaproszenie:

> To właśnie Perec polecił mi, bym […] przyjechał na konferencję. Przewodniczyłem wtedy stowarzyszeniu literacko – dramatycznemu „Dramatisze Kunst" w Łodzi, do którego Perec odnosił się z wielką sympatią. Chciał, żeby organizacja ta również była reprezentowana na konferencji. […] „Jeżeli Pan, panie K., […] do Czerniowiec nie przyjedzie, moja noga już nigdy więcej w Łodzi nie postanie[79]. "

Konferencja była bez wątpienia wydarzeniem przełomowym w życiu Lazara Kahana. Została ona dostrzeżona przez łódzką prasę, „Lodzer Togblat" poświęcił jej na pierwszej stronie dość długą notatkę autorstwa Jeszaji Ugera, który w tonie pełnym nadziei, choć w sposób bardzo wyważony opisywał stojące przed nią zadania[80]. Przez cały czas trwania konferencji publikowano bardzo szczegółową relację autorstwa Lazara Kahana, który dokładnie opisywał przygotowania do niej oraz jej przebieg, przytaczając również w całości kończącą ją rezolucję, w której określono stosunek do języka hebrajskiego[81]. Po powrocie do Łodzi, na odczycie zorganizowanym 11 września 1908 przez „Dramatisze Kunst", wygłosił on prelekcję *Der czernowicer judiszer szprach – konferenc (ajndrike, sztimung, epizoden un charakteristikes)* [82] [Żydowska konferencja językowa w Czerniowcach (wrażenia, atmosfera, epizody i charakterystyki)]. Miesiąc później, dnia 9 października 1908 w lokalu „Harfy" przy ul. Konstantynowskiej 16, Hersz Dawid Nomberg wygłosił referat *Di szprach frage ojf der czerniowicer konferenc* [83] [Zagadnienie językowe na Konferencji w Czerniowcach], a 10 październikа referat o dramacie Asza *Got fun nekome*[84] [Bóg zemsty]. Ciekawym przykładem działalności Lazara Kahana był salon literacki organizowany w jego mieszkaniu, który odegrał znaczącą rolę w rozwoju literatury jidysz w Łodzi przed I wojną światową. Z uwagi na brak zachowanych materiałów archiwalnych oraz nieformalny sposób działania niewiele o nich wiadomo, a informacje na ten temat pochodzą głównie z prywatnych wspomnień. Według Fiszela Bimko mieszkanie Lazara i Róży (Szoszany) Kahanów, było „domem dla całej kompanii młodych żydowskich pisarzy, spośród których wielu stało się później bardzo sławnymi[85]." Spotkania w nim raczej nie miały regularnego charakteru i odbywały się głównie z okazji wizyt różnego rodzaju gości ze stolicy, przyjeżdżających na imprezy organizowane przez łódzkie stowarzyszenia. Przychodzili tam również młodzi miejscowi twórcy, którzy w późniejszym czasie kształtowali oblicze literackiej

[79] L. Kahan, *Ojf der czernowicer konferenc,* „Literarisze Bleter" 31.08.1928, nr 35, s. 682.
[80] J. Uger, *Di judisze szprach-konferenc* [Żydowska konferencja językowa], „Lodzer Togblat" 1.09.1908, nr 183, s. 1.
[81] Lazar J. [Lazar Kahan] *Di erszte judisze szprach-konferenc in Czernowic* [Pierwsza żydowska konferencja językowa w Czerniowcach], „Lodzer Togblat" 2.09.1908, nr 184, s. 2, 3.09.1908, nr 185, s. 2–3, 6.09.1908, nr 187, s. 2, 7.09.1908, nr 188, s. 2–3.
[82] „Lodzer Togblat" 11.09.1908, nr 192, s. 1.
[83] „Lodzer Togblat" 8.10.1908, nr 213, s. 1.
[84] Ibid.
[85] F. Bimko, *Farwort* [Wstęp], [w:] Roza (Szoszana) Kahan *In fajer un flamen* [W ogniu i płomieniach], Buenos Aires 1949, s. 7–9.

żydowskiej Łodzi, m.in. Mojżesz Broderson, czy Chaim Król. Bimko tak opisywał mieszkanie małżeństwa Kahan:

> „W domu zawsze roiło się od pisarzy i aktorów przyjeżdżających wtedy z Warszawy. Któż w tamtych latach nie jeździł z Warszawy do Łodzi? Dla nich wszystkich stół zawsze zastawiony był wszystkim co najlepsze, cieszono się też z każdego dobrego opowiadania wydrukowanego przez kogoś, z każdego nowego przedstawienia żydowskiego dramatu w teatrze"[86].

Lazar Kahan jako wielki miłośnik literatury jidysz osobiście przyjaźnił się z wieloma łódzkimi poetami i wspierał ich zarówno finansowo, płacąc wysokie honoraria[87], jak i poprzez drukowanie utworów. Był dla wielu mentorem i przewodnikiem duchowym, dzięki któremu mogli rozpocząć swoją ścieżkę literacką. Wśród przybywających do Łodzi z prowincjonalnych miasteczek żydowskich migrantów odkrywał młode talenty, umożliwiając im rozpoczęcie kariery. Tak było na przykład w przypadku Chaima Króla, z którym osobiście się przyjaźnił i drukował jego krótkie wiersze i ballady w prasie[88]. Bliskie związki łączyły go również z Herszele, który podczas swego pobytu w Genewie pisał w liście z dnia 16 kwietnia 1910 do swojego przyjaciela Icchaka Hersza Radoszyckiego: „Napisz mi […] co robi cała kompania, Cwi Kohenowi należą się życzenia. […] Co słychać za kulisami w towarzystwach artystycznych... […] Podziękuj Lazarowi Kahanowi za jego „Fajerlech", a jego znajomym za pozdrowienia"[89].

Kahan wspierał również starych znajomych z czasów konferencji w Czerniowcach, na przykład dr. Natana Birnbauma, publikując artykuł z okazji jego pięćdziesiątych urodzin[90]. W swoich wspomnieniach pod wymownym tytułem *Di sztile tragedie fun dr Birnbojm in Czernowic* [Cicha tragedia dr. Birnbauma w Czerniowcach] obszernie opisywał jego udział w konferencji oraz przyjazd do Łodzi i Warszawy z wykładem w dniu styczniu 1911[91]. Jak wynika z tekstu, największym problemem pochodzącego z Galicji dr. Birnbauma, którego językiem ojczystym był niemiecki, był brak czynnej znajomości jidysz, uniemożliwiający mu uczestnictwo w dyskusji. Dlatego też, choć formalnie był przewodniczącym konferencji, nie był w stanie jej prowadzić i zadanie to przejęli wiceprzewodniczący – Żitlowski i Perec. Również w późniejszym okresie, mimo wielkiego zaangażowania w propagowanie języka jidysz, nie posługiwał się on nim najlepiej. W swoich wspomnieniach Lazar Kahan opisuje kulisy odczytu dr. Birnbauma w Łodzi. Po otrzymaniu listu od Abrahama Wiewiórki z Bukowiny w listopadzie 1910, w którym pisał on, że dr Birnbaum znajduje się bardzo krytycznym położeniu materialnym, zorganizował mu serię wykładów w Królestwie Polskim, m.in. w Łodzi i Warszawie. Wykłady swe czytał, ponieważ nie czuł się najlepiej jako mówca

---

[86] Ibid. s. 8.
[87] Ch. L. Fuks, *Łódź...* op. cit. s. 273.
[88] *Jidisz Lodz. Jizkor buch* [Żydowska Łódź. Księga pamięci], Melbourne 1974, s. 46.
[89] Archiwum YIVO [dalej YA], sygn. YARG 558-b01-f31, nlb.
[90] L. Kahan, *Dr Natan Birnbojm. Cu zajn 50 jerigen jubileum* [Dr Natan Brinbaum. Na jubileusz jego 50 lecia], „Lodzer Togblat" 18.03.1910, nr 55, s. 5.
[91] L. Kahan, *Di sztile tragedie fun dr Birnbojm in Czernowic*„Literarisze Bleter" 28.09.1928, nr 39, s. 762–763.

i był to jego pierwszy występ w jidysz przed publicznością. We swych wspomnieniach Kahan relacjonował okoliczności tego wydarzenia:

> Pierwszy odczyt odbył się w Łodzi, a dopiero potem w Warszawie. Po warszawskim referacie 29 stycznia 1911 znów otrzymałem duży list, w którym pisał: „W szabatowy wieczór miałem swój odczyt w „Hazomir" i to w jidysz. Odniosłem duży sukces. Dobrze się przygotowałem i czytałem płynnie przez pięć kwadransów. Publiczność była zachwycona, a w szczególności dziwiono się mojemu dobremu jidysz. Szkoda, że łódzcy słuchacze nie byli tu również wczoraj[92]."

4.3. Władze carskie, a jidysz

Świadomość znaczenia języków narodowych jest produktem rozwoju nowoczesnego nacjonalizmu, ponieważ dopiero wraz z powstaniem idei narodowościowych język, obok wspólnoty terytorium, kultury oraz świadomości wspólnego pochodzenia zaczął być uznawany za odrębny symbol tożsamościowy[93]. W czasach nowożytnych narody prowadzące politykę zaborczą, lub kolonialną (w tym Rosja), często używały języka jako narzędzia konsolidacji swoich imperiów, a uciskane narody często łączyły swe siły w walce o suwerenność własnych języków. Na początku XX wieku wiele mniejszości, szczególnie zamieszkujących ziemie carskie podkreślało wartość kultur narodowych, skupiając się wokół haseł ich zachowania. Jidysz nie jest pod tym względem wyjątkiem, podobna sytuacja miała miejsce również w przypadku między innymi fińskiego, estońskiego, łotewskiego, litewskiego, ukraińskiego oraz częściowo polskiego[94]. Na przełomie XIX i XX wieku w wielu mniej znanych językach powstały utwory poetyckie i prozatorskie, częstokroć silnie oparte na ideach narodowościowych. Cenzura była jednym z głównych czynników powstrzymujących rozwój literatury i prasy w Imperium Rosyjskim. Objawiała się ona w ostrzeżeniach, zamykaniu publikacji lub ich czasowym zawieszaniu, aresztowaniach wydawców i redaktorów, nakładaniu grzywien, zakazie drukowania odrębnych artykułów lub fragmentów, pojedynczych ilustracji i zdjęć, skrótach w tekście itp[95].

Paradoksalnie brak własnego państwa był pod tym względem dla Żydów niezwykle korzystny, gdyż nie wiązał aspiracji narodowych z paradygmatem walki narodowo – wyzwoleńczej o odzyskanie konkretnego terytorium, a przez to nie niósł dla władz zaborczych zagrożenia uszczuplenia imperialnego stanu posiadania. Prasa w języku jidysz, o ile nie atakowała carskich rządów i nie opowiadała się mniej lub bardziej otwarcie za rewolucją mogła w początkowym okresie funkcjonować relatywnie swobodnie i rozwijać się bez większych przeszkód, osiągając imponujące

---

[92] L. Kahan, *Di sztile tragedie*... op. cit. s. 763.
[93] Zob. M. Wodziński, *Naród czy religia?* [w:] A. Jagodzińska, M. Wodziński (red.), *„Izraelita 1866–1915. Wybór źródeł,* Kraków–Budapeszt 2015, s. 123–145.
[94] M. Pei, *The Story Of Language*, New York 1949, s. 256–257.
[95] Zob. D. A. Elyashevich, *Government policy and the Jewish press in Russia 1797–1917. (Essays on the history of censorship)* Petersburg – Jerusalem 1999.

nakłady kilkudziesięciu tysięcy egzemplarzy[96]. Teza ta znajduje swoje potwierdzenie w aktach carskiej cenzury. Zachowane dokumenty z guberni piotrkowskiej zawierają m. in. centralne cyrkularze z wyrokami sądowymi zakazującymi różnych pozycji książkowych i prasowych, sporządzone przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych w Petersburgu i rozsyłane do władz gubernialnych w całym imperium. Analiza zachowanego materiału z lat 1908–1911[97] wykazuje wzmożone represyjne działania władz carskich odnośnie różnych form publikacji w językach narodowych – kalendarzy, książek oraz gazet publikowanych w językach narodowych: polskim, łotewskim, litewskim, estońskim, ukraińskim, białoruskim, a także ormiańskim i gruzińskim. Co istotne, na kilkadziesiąt cyrkularzy sporządzonych w latach 1908–1910 i zawierających kilka – kilkanaście pozycji wydawniczych każdy, pojawiła się tylko jedna gazeta w języku hebrajskim – wileński „Hed Hazman[98]", nie było zaś żadnego wydawnictwa w jidysz. Dowodzi to początkowo nikłego zainteresowania władz dynamicznie rozwijającym się piśmiennictwem w tym języku, mimo że stanowiło ono przecież ważny czynnik informacyjny, oświeceniowy oraz propagandowy, a nakłady prasy codziennej były wysokie[99]. W następnych latach jednak widać wyraźnie zaostrzenie polityki władz wobec wydawnictw żydowskich. Wyraźną cezurę stanowi rok 1911 i od tej daty represje dotykały już wszystkich większych gazet żydowskich, których poszczególne numery były konfiskowane, a redakcja poddawana różnego rodzaju szykanom, włącznie z aresztem. Dotyczyło to w pierwszej kolejności czasopism warszawskich, zarówno jidyszowych, jak „Hajnt" za przedruk 49 odcinka powieści Szaloma Alejchema *Der blutiker szpas*[100] [Krwawa radość]*, „*Der moment[101]" „Undzer lebn[102]", „Najes[103]" „Der Frajnd[104]", „Lebens fragen[105]", jak i hebrajskich – „Hacefira[106]", „Hazman[107]". Również w innych miastach represje nasiliły się – w Wilnie skonfiskowano dwa wydania „Der Tog[108]" oraz jedno „Di cajt[109]". Oprócz gazet konfiskowano również wydania książek

[96] J. Nalewajko-Kulikov, *'Who Has Not Wanted To Be an Editor?' The Yiddish Press in the Kingdom of Poland 1905–1914*, „Polin" 2015, nr 27, s. 273 – 304.
[97] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1666, 39/2/0/-/1704, 39/2/0/-/1705, 39/2/0/-/1775
[98] Czasopismo ukazywało się w latach 1903–1905 w Petersburgu, a następnie w Wilnie. Do 1907 roku nosiło nazwę „Hazman" [Czas], następnie „Hed Hazman", w latach 1911–1915 ukazywać się znów pod pierwotnym tytułem „Hazman", zob. Shneor Zalman, *Bemaarechet „Hazman" hawilnai* [W kręgu wileńskiego „Hazman"], „Davar", 10.04.1958, s. 5–7. Zakaz dotyczył jedynie numeru 241, potem czasopismo ukazywało się bez przeszkód.
[99] J. Nalewajko-Kulikow, *Prasa żydowska na ziemiach polskich...* op. cit., s. 90
[100] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1814, k. 425, „Hajnt" 24.05.1912, nr 108, s. 4.
[101] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1814, k. 940.
[102] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1814, k. 99–100.
[103] Gazeta konfiskowana była dwukrotnie, zob. APŁ sygn. 39/2/0/-/1814, k. 851,899.
[104] W 1911 i 1912 roku gazeta konfiskowana była kilkakrotnie, zob. APŁ sygn. 39/2/0/-/1814, k. 100, k. 126, 687, A. Kirżnic *Di jidisze prese in der gewezener rusiszer imperie (1823–1916*) [Prasa żydowska w byłym imperium rosyjskim], Moskwa–Charków–Mińsk 1930, s. 46, M. Fuks, *Prasa żydowska w Polsce XIX i pierwszej połowy XX wieku (do końca drugiej wojny światowej)*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego" 1973, nr 12/1, s. 33.
[105] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1814, k. 421.
[106] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1814, k. 109 – cyrkularz datowany jest na 29.01.1912 [11.02.1912] i odnosi się do nakazującego konfiskatę numeru gazety wyroku sądu z roku poprzedniego.
[107] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1814, k. 99–100.
[108] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1814, k. 297, 817.
[109] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1814, k. 376.

i broszury, na przykład wydanie powieści Szaloma Alejchema *Der Mabul*[110] [Potop], czy almanach *Dos naje lebn*[111] [Nowe życie].

Z zachowanych dokumentów wywnioskować można, że choć łódzka prasa wydawana w jidysz była od samego początku przedmiotem zainteresowania władz rosyjskich, nie stosowały one wobec niej żadnych większych ograniczeń. Jedyna łódzka gazeta codzienna „Lodzer Togblat" została poddana represjom dopiero po kilku latach intensywnej działalności. W aktach cenzury nie znaleziono żadnych informacji na temat ewentualnych prześladowań innych łódzkich wydawnictw prasowych. We wspomnieniach jednego ze współpracowników gazety „Lodzer Nachrichtn", Szmuela Zaksa pojawia się co prawda wątek przeszukania redakcji przez carską tajną policję oraz żandarmerię, jak również rekwizycji przedmiotów należących do redaktorów oraz trzytygodniowego aresztu dla Jeszaji Ugera „do dzisiaj nie wiemy za jakie grzechy[112]". Powodem miały być podejrzenia o sprzyjanie działalności rewolucyjnej. Być może autor myli daty, gdyż informacje o aresztowaniu Ugera i nałożeniu na niego trzytygodniowego aresztu pojawiają się również w późniejszym okresie. Do wybuchu I wojny światowej wychodziły bez przeszkód również inne łódzkie czasopisma i almanachy żydowskie, choć publikowały jawnie syjonistyczne treści, jak opisywana poniżej gazeta „Erszte Judisze Sportcajtung". W podejściu władz widać brak znajomości żydowskich realiów, a syjonizmu, czy też żydowskiego ruchu narodowego w szczególności. Z powodu braku aspiracji narodowowyzwoleńczych syjonizm nie był początkowo traktowany jako zagrożenie i stawał się nim dopiero w połączeniu z innymi „antypaństwowymi" ideami, na przykład socjalizmem. W sporządzonej w roku 1911 charakterystyce łódzkiej gazety codziennej urzędnik cenzury opisał ją w sposób następujący:

> Nie przynależąc do żadnego obozu, ani partii „Lodzer Togblat" odznacza się nastawieniem umiarkowanie liberalnym. Mam niejakie powody, by przypuszczać, że redakcja tej gazety skłania się ku socjalistycznemu syjonizmowi, jednak skłonności te są tak mądrze maskowane, że trudno ich, jak to się mówi, złapać na gorącym uczynku[113].

W 1913 roku podejrzenie władz wzbudziła depesza z Berlina pod tytułem *A cijonistisze hisztadlut baj Kokowcow*[114] [Delegacja syjonistyczna u Kokowcowa], w której opisywano planowaną wizytę działaczy syjonistycznych w Petersburgu, chcących rozmawiać z władzami o represjach, jakie dotykają ruch syjonistyczny w Rosji. Uczestniczyć w niej mieli niemieccy syjoniści prof. Otto Warburg, dr Hantke oraz warszawski działacz Nachum Sokołow. Planowana interwencja delegacji u przewodniczącego Rady Ministrów, czyli na bardzo wysokim szczeblu, nawet w przypadku polityka skłaniającego się do zbliżenia z Niemcami, wzbudziła podejrzenia władz carskich. Co ciekawe stało

---

[110] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1814, k. 606.
[111] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1814, k. 453.
[112] S. Zaks, *Di erszte judisze tog-cajtung in Lodz* [Pierwsza żydowska gazeta codzienna w Łodzi], „Lodzer Togblat" 16.03.1923, nr 65, s. 4.
[113] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1814, k. 173.
[114] „Lodzer Togblat" 17.01.1913, nr 4, s. 5.

się tak prawdopodobnie dlatego, że tłumaczenie tej depeszy zostało opublikowane w również w największym polskojęzycznym dzienniku „Kurier Poranny[115]" pod tytułem *Sjoniści u Kokowcowa*[116]. Przypadek ten, jak również śledztwo toczące się potem w tej sprawie dobrze pokazuje nikłą orientację władz w sprawach żydowskich. Szef łódzkiej policji w piśmie z 13 marca 1913 polecił przesłuchać redaktora naczelnego Jeszaję Ugera, by dowiedzieć się bliższych szczegółów odnośnie źródła posiadanych informacji, składu delegacji, jej ewentualnych łódzkich uczestników oraz osób które mogą być uznane za najbardziej wyróżniających się działaczy syjonistycznych. Po otrzymaniu od Ugera wymijającej odpowiedzi, w której stwierdza, iż telegram został otrzymany od berlińskiego korespondenta Feinkinda i oparty był na informacjach pojawiających się w tamtejszej żydowsko – niemieckiej prasie, tożsamość dr Hantke nie jest mu znana, a z łódzkich działaczy nikt się do Petersburga nie wybiera[117], sprawa została zamknięta, gdyż „wydawała się być zmyślona[118]". Jednocześnie przeciwko Ugerowi toczyła się inna sprawa karna, będąca pokłosiem represji 1911 roku, w ramach której 15 lutego 1913 został on skazany na trzy tygodnie więzienia za „zamieszczenie w jednym z numerów gazety felietonu w formie monologu mówiącego o obławach na Żydów w mieście Kijowie[119]". Rok później warszawski urząd cenzorski skarżył się w piśmie do Gubernatora Piotrkowskiego z dnia 13 marca 1914, że egzemplarze „Lodzer Togblat" dostarczane są do urzędu w sposób wyjątkowo nieregularny, przez co nie można pociągnąć jego redakcji do żadnej odpowiedzialności[120]. Kancelaria Gubernatora Piotrkowskiego wysłała pismo o podobnej treści do Łódzkiego Inspektora ds. Druku[121], upominając go by na przyszłość w sposób bardziej regularny wysyłał do Warszawy wychodzące w Łodzi pisma w języku jidysz. Inspektor odpisał jednak, że wnioskowane działanie nie wchodzi w zakres jego obowiązków służbowych, polecając zwrócić się do łódzkiego Inspektora ds. Nadzoru nad Typografią, Litografią oraz Handlem Książkami[122].

Innym przykładem na nieszczelność systemu cenzury carskiej była wydana w Piotrkowie w 1908 roku, *A rajze fun Lodz nach Kabcansk. Jidisze trehr humoreske*[123] [Podróż z Łodzi do Kabcańska. Tragikomedia żydowska], autorstwa handlarza książkami Hersza Milawskiego, w której opisuje on podróż do rodzinnego miasteczka o fikcyjnej nazwie Kabcańsk[124] i spotkaniu z mieszkającą tam rodziną. Osadzając siebie w roli narratora reklamował on jednocześnie prowadzony przez siebie antykwariat i sklep z książkami przy ul. Piotrkowskiej 30[125] i zamieścił jego reklamę na

[115] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1845, k. 30.
[116] „Kurier Poranny" 18.01.1913, nr 18, s. 2.
[117] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1845, k. 28, 34–40.
[118] Pismo Warszawskiego Ober-Policmajstra z dnia 27.02.1913, APŁ, sygn. 39/2/0/-/1845, k. 31.
[119] Pismo Policmajstra m. Łodzi do Gubernatora Piotrkowskiego z dn. 1.05.1913 APŁ, sygn. 39/2/0/-/1845, k. 122. Prawdopodobnie chodziło o anonimowy felieton *Gelacht mit trehren* [Śmiech przez łzy], zob. „Lodzer Togblat" 24.06.1910, nr 134, s. 5.
[120] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1869, k. 12–13.
[121] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1869, k. 16–17.
[122] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1869, k. 18.
[123] H. Milawski, *A rajze fun Lodz nach Kabcansk. Jidisze trehr humoreske,* Piotrkow 1908.
[124] Kabcan (hebr.) – żebrak.
[125] Zob. *Informator handlowo-przemysłowy m. Łodzi*, Łódź 1909, s. 20.

ostatniej stronie. Wyprawa odbyła się w niedługim czasie po fali pogromów ludności żydowskiej na terenie Rosji w latach 1903–1906. Strach przez pogromami to również ważny kontekst początkowego fragmentu *A rajze*, zawierającego opis sytuacji w Łodzi po rewolucyjnych latach 1905–1907. Zamieszczony w niej opis miasta jest bardzo emocjonalny i ostry, jednak książeczka nie została zauważona przez cenzurę.

Powyższe przykłady dobrze obrazują brak zorganizowanej kontroli nad łódzkimi wydawnictwami w j. jidysz. W wyniku różnego rodzaju sporów kompetencyjnych oraz zwykłych zaniedbań ze strony władz, które nie traktowały gazet jidyszowych w sposób priorytetowy, koncentrując się na kontroli wydawnictw polskich i niemieckich, jak również zapewne w wyniku bariery językowej i braku odpowiedniego personelu mogącego skutecznie sprawować nadzór cenzorski prasa jidysz w Łodzi wychodziła bez większych przeszkód oraz bez nadzoru. Przypadki represji były sporadyczne i ograniczały się do nieskoordynowanych działań podejmowanych na skutek wzmianek, lub przedruków w prasie polskiej.

5. Początki prasy jidyszowej w Łodzi

Do roku 1918 oprócz czynnika czysto ekonomicznego wydawanie prasy jidyszowej było ściśle powiązane z biurokratycznym procesem uzyskiwania różnego rodzaju zezwoleń oraz cenzurą władz – do 1914 rosyjskich, a do końca I wojny światowej – pruskich. Uzyskanie stosownych dokumentów było bardzo trudne, przez co do 1905 roku większość stanowiły wydawnictwa nielegalne, które nie przechowały się do naszych czasów. Chaim Lejb Fuks wymienia w swoich wspomnieniach kilka takich pozycji, m.in. socjalistyczne „Der Frajhajts Glok", „Lodzer Flugblat", „Der Arbeter", „Chronik fun Profesjoneler Bawegung", czy syjonistyczne wydawnictwo „Funken"[126]. Legalna łódzka prasa jidysz ograniczała się do wydawnictw humorystycznych, jak satyryczne gazetki „Lodzer Wicblat", „Gut Woch", czy „Kukiriku"[127]. Niestety również te wydawnictwa nie przechowały się do naszych czasów i do chwili obecnej nie udało się odnaleźć żadnego egzemplarza.

Pierwszym łódzkim dziennikiem żydowskim w jidysz miał być „Di Warhajt", o którego otwarcie zabiegał jeszcze w 1904 roku u władz carskich łódzki przedstawiciel Rosyjskiej Agencji Telegraficznej oraz agent ubezpieczeniowy Saul Hochberg. W swym wniosku z 16 lutego 1904 roku podkreślał on wysoki stopień alfabetyzacji mas żydowskich, które starają się wykorzystać „różne ciemne siły", pragnące za pomocą nielegalnych wydawnictw w języku jidysz zaszczepić idee sprzeciwu wobec organów władzy, propagując różne antypaństwowe i antynarodowe utopie i

[126] Ch. L. Fuks, *Łódź...* op. cit. s. 264–265.
[127] Ibid.

wywołując tym samym „zgubny zamęt w nieprzywykłych do krytycznego myślenia umysłach”[128]. Pragnąc wykorzystać głęboki szacunek, jaki prosty lud żydowski żywi do słowa pisanego proponował on, by pokonać wywrotowców ich własną bronią – pismem w języku jidysz. Jego zdaniem hebrajski nie nadawał się do tego celu, gdyż był zbyt mało znany, a przez to nie mógł służyć jako środek komunikacji dla szerokich mas. Taka codzienna gazeta miała być dostępna cenowo dla każdego (pojedynczy numer kosztować miał 2 kopiejki, miesięczny abonament wynosić miał 50 kopiejek, a roczny – 5 rubli), atrakcyjna w swej formie i przez to skutecznie konkurować z nielegalnymi wydawnictwami. Miała ona poruszać tematy z życia codziennego i promować postawy patriotyczne. Zwraca uwagę nowoczesna formuła gazety – oprócz informacji politycznych i gospodarczych (w tym giełdowych) z kraju i zza granicy zawierać miała również kronikę sądową, powieści, wiersze i felietony, jak również artykuły na tematy historyczne i naukowe oraz rubrykę teatralno-muzyczną. Mimo pozytywnej opinii Gubernatora Piotrkowskiego oraz naczelnika żandarmerii pismo z nieznanych przyczyn nie ukazało się. Hochberg ponowił swój wniosek w roku następnym, składając 14 marca 1905 wniosek o niemal identycznej treści[129] odnośnie gazety codziennej „Di Cajt” [Czas], w którym podkreślał, że cenzurę wydawnictwa zgodził się przyjąć na siebie łódzki cenzor Anton Pascal oraz prosił o zatwierdzenie go na stanowisku redaktora naczelnego. Również w tym przypadku uzyskał on pozytywną opinię, polecono mu jednak zwrócić się w tej sprawie do władz centralnych. Inicjatywa ta nie została zrealizowana prawdopodobnie z powodu wybuchu rewolucji 1905 roku.

5.1. „Lodzer Nachrichtn” – pierwsza łódzka gazeta codzienna w jidysz

Pierwszą gazetą codzienną, a zarazem pierwszym w Polsce dziennikiem w języku jidysz ukazującym się poza Warszawą były „Lodzer Nachrichtn” pod redakcją Jeszaji Ugera, której pierwszy numer ukazał się 5 marca 1907. Wydawcą (od 27 listopada 1907 również redaktorem naczelnym) był Abraham Baruch Kasman, właściciel księgarni przy Piotrkowskiej 38, a współzałożycielami Abraham Tenenbojm (Arazi) i Hirsz Zilbercwajg[130]. Skład odbywał się w zakładzie Mendla Hamburskiego przy ul. Ogrodowej 3 (gdzie również mieściła się redakcja), a druk „na maszynie rotacyjnej W. Czajewskiego ul. Przejazd 8[131]” oraz częściowo w zakładzie Stanisława Książka przy Zachodniej 37. Charakteryzowała się ona bardzo ubogą szatą graficzną oraz słabej jakości drukiem, a każdy numer liczył cztery strony. Miała zdecydowanie prorosyjskie nastawienie, a wiadomości z Rosji (głównie odnośnie posiedzeń Dumy) zajmowały całą pierwszą stronę, a nierzadko nawet więcej. Co ciekawe również data kalendarza juliańskiego podawana była w j. rosyjskim zapisanym alfabetem hebrajskim, a dopiero gregoriańska, podana w nawiasie – w jidysz.

[128] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1471, k. 226–238.
[129] APŁ, sygn. 39/2/0/-/1528 k. 25-37.
[130] Ch. L. Fuks, *Fun noentn ower,* New York 1957, s. 195.
[131] „Lodzer Nachrichtn” 5.03.1907, nr 1, s. 4.

Ponadto czasopismo miało stałe rubryki z wiadomościami z kraju, ze świata żydowskiego, z Warszawy, Łodzi oraz prowincji, jak również dział „Telegramy" z nowościami oraz nieregularnie rubryka z felietonami i krótkimi opowiadaniami poruszającymi miejscową tematykę, jak na przykład szkice z łódzkiego życia autorstwa redaktora naczelnego J. Ugera, czy *Lodz – der pojliszer Manchester* [Łódź – polski Manchester] autorstwa Cwi Kohena, [132]. W ostatnim miesiącu swej działalności literacka stała się bardzo zróżnicowana: gazeta zaczęła publikować powieść w odcinkach Szaloma Alejchema *Reb Berl*[133], przekład na jidysz *Szkiców* niderlandzkiego pisarza Hermana Heijermansa[134] oraz jego sztukę *Ghetto*, graną również w teatrze Apollo[135]. Ostatnią stronę, z najbogatszą szatą graficzną zajmowały ogłoszenia oraz reklamy. Gazeta miała rozwiniętą sieć sprzedaży również w okolicznych miastach: Brzezinach, Kaliszu, Ozorkowie czy Zduńskiej Woli.

Z niewyjaśnionych do końca przyczyn gazeta przestała się ukazywać dnia 19 stycznia 1908. Choć doświadczyła ona różnego rodzaju szykan ze strony władz, nie posunęły się one na tyle daleko, by oficjalnie zamknąć czasopismo. Prawdopodobnie powodem była rezygnacja wydawcy i redaktora naczelnego, Abrahama Barucha Kasmana. W swoich wspomnieniach, które ukazały się w numerze jubileuszowym „Lodzer Togblat" autor – jeden ze współpracowników „Lodzer Nachrichtn" – opisuje liczne kłopoty, z którymi musiała się borykać redakcja.

> Liczne niedogodności [...] złamały w końcu zapał i energię wydawcy. Kapitulując przed tymi trudnościami i przeszkodami p. Kasman objaśnił nam pewnego mrocznego zimowego dnia, że nie ma już więcej sił, ani cierpliwości do walki z tymi ciężkimi okolicznościami i jest zmuszony do zamknięcia gazety[136].

5.2. „Lodzer Togblat"

Niecały tydzień po zamknięciu „Lodzer Nachrichtn", dnia 24 stycznia 1908 ukazał się pierwszy numer następnej jidyszowej gazety codziennej, „Lodzer Togblat", która z małymi przerwami ukazywała się do 29 grdunia 1932. Była to niewątpliwie kontynuacja poprzedniego projektu, choć w nieco innym składzie osobowym – redaktorem naczelnym był ponownie Jeszaja Uger, a wydawcą początkowo Emanuel Hamburski, od 8 marca 1908 razem z A. Tenenbojmem (Arazi) . Również skład i druk odbywał się w tym samym miejscau – w drukarni Wiktora Czajewskiego. Od 23 października 1908 do końca swojego istnienia gazeta drukowana była w zakładach Mendla Hamburskiego przy ulicy Ogrodowej 5. Pierwsze numery dziennika graficznie niewiele różniły się od „Lodzer Nachrichtn", zmieniono jedynie logo gazety, zaś układ kolumn i ich podział tematyczny pozostał taki sam – pierwsze trzy strony zawierały informacje z kraju, ze świata

---

[132] „Lodzer Nachrichtn" 8.01.1908, nr 253, s. 2.
[133] „Lodzer Nachrichtn" 10.01.1908, nr 255, s. 2.
[134] „Lodzer Nachrichtn" 13.01.1908, nr 257, s. 2, 14.01.1908, nr 258, s. 2.
[135] „Lodzer Nachrichtn" 7.01.1908, nr 252, s. 2.
[136] S. Zaks, *Di erszte judisze tog-cajtung...* op. cit.

oraz z regionu, a ostatnia – reklamy i ogłoszenia. Nawet tytuły niektórych felietonów pozostały bez zmian, jak *Sztrichen* [Szkice], *Klajner felieton* [Mały felieton] J. Ugera, czy *Ojf szabes* [Na szabat] Cwi Kohena.

Obie gazety miały charakter zdecydowanie mieszczański i aspirowały do bycia czasopismami dla klasy średniej i wyższej – kupców, fabrykantów oraz rodzącej się w tym czasie żydowskiej inteligencji[137]. Obie otwarcie sympatyzowały również z ideami syjonistycznymi oraz z żydowskim nacjonalizmem. Nie przeszkadzało to jednak podczas wyborów do rady gminy żydowskiej w Łodzi w latach 1912–1913 prowadzić kampanii wyborczej na rzecz ortodoksyjnej partii „Agudas Haortodoksim" (tzw. Agudy[138]). Na łamach „Lodzer Togblat" praktycznie od początku jej istnienia promowano literaturę jidyszową. Na przykład 13 marca 1908 gazeta wyjątkowo ukazała się w zwiększonej objętości (6 stron), a dodatkowe miejsce przeznaczono na wiadomości literackie oraz krótkie teksty, autorstwa C. Kohena oraz J. Ugera i wiersz niezidentyfikowanego poety o pseudonimie Barkahan. Nie był to jeszcze dodatek literacki w pełnym tego słowa znaczeniu, zawierał również teksty o tematyce technicznej, jednak stanowi on zalążek popularnych w późniejszym okresie różnego rodzaju dodatków naukowo – literackich. Od 1911 roku piątkowe dodatki literackie przekształciły się w stały element gazety. W „Lodzer Togbłat" publikowali prawie wszyscy pisarze tworzący w jidysz, niektórzy, jak Cwi Kohen, czy Ch. D. Nomberg pracowali w niej również jako redaktorzy.

Nie należy zapominać, że pomimo nastawienia ideologicznego „Lodzer Togblat" w pierwszym rzędzie musiało na siebie zarabiać. Z tego powodu prowadzono różnego rodzaju kampanie marketingowe, mające z założenie spopularyzować gazetę oraz zwiększyć jej sprzedaż. Tak na przykład z okazji święta Purim w 1908 wydano numer podwójny – pierwsze cztery strony zawierały zwykłe wiadomości, zaś następne cztery – parodię gazety, w której w tych samych rubrykach zamieszczono żartobliwe treści, między innymi nekrolog „Lodzer Nachrichtn", zmarłej w wieku 233 dni. Publikowano również powieści w odcinkach. W roku 1908 wyszły w ten sposób wspomnienia George Manolescu *Der kenig fun di ganowim* [Król złodziei] będące sensacyjną opowieścią o losach znanego w całej Europie złodzieja kosztowności. W odróżnieniu od poprzednich przedruków literatury, preferujących teksty krótkie w 2–3 odcinkach, była to pierwsza powieść o tak znacznym rozmiarze, liczyła ona bowiem 115 odcinków i ukazywała się w nieregularnych odstępach przez cały rok. Opublikowana została również jako odcinkowa broszura w cenie 5 kopiejek, zawierająca prawdopodobnie każdorazowo około dziesięciu fragmentów gazetowych[139]. Również później ukazywały się sensacyjne powieści w odcinkach, jak *In di tifenisze fun lebn* [W głębinach życia]

[137] J. Okrutny, *Literarisze profiln* [Profile literackie], [w:] *Jidisz Lodz. Jizkor buch...* op. cit. s. 32–46.
[138] Ch. L. Fuks, *Łódź...* op. cit. s. 274.
[139] Reklama broszurki wspomina o piątym zeszycie, a ukazujący się w tym samym numerze odcinek nosił numer 69, zob. „Lodzer Togblat" 13.07.1908, nr 141, s. 1.

będąca tłumaczeniem z francuskiego pamiętnika szefa tajnej policji Marie-François Gorona [140]. Publikowano także powieści sensacyjne w odcinkach oparte na łódzkich realiach, na przykład w 1909 roku ukazała się nieznanego autorstwa *Di tochter fun gehinom. A roman fun lodzer leben* [Córka z piekła. Powieść z życia łódzkiego], a w 1910 również anonimowa *Di wajse kenigin. Di lebens tragedie fun lodzer mejdel* [Biała królowa. Życiowa tragedia łódzkiej dziewczyny]. W 1912 roku wydrukowano w ten sposób powieść o życiu litewskich Żydów *Der wilder Joel* [Dziki Joel] autorstwa Beniamina Kacenelsona – ojca Icchaka.

Innym sposobem na przyciągnięcie czytelników było losowanie cennych nagród rzeczowych, jak maszyna do szycia, złoty zegarek, srebrna papierośnica, czy gramofon,[141] lub publikowanie opowiadania Szaloma Alejchema *Di finf ojses* [Pięć liter], napisanego specjalnie dla „Lodzer Togblat", w którym „na styl amerykański" ukryta była zagadka. Było to, zgodnie z opisem autora „najkrótsze opowiadania świata, napisane w trzech częściach z zagadką[142]". Pierwsze sześć osób, które ją odgadną, otrzymać miały zdjęcie pisarza z jego odręcznym autografem. Choć ukazała się pierwsza część opowiadania, dalszych nie udało się odszukać i prawdopodobnie z powodu choroby pisarza nie zostały opublikowane. 24 grudnia 1908 ukazał się natomiast felieton Jeszaji Ugera z zagadką pod tytułem *Hanerot halelu* [Te światła]. Pierwszych pięć osób, które odgadły zagadkę otrzymały nagrody książkowe, a ich nazwiska zostały opublikowane w gazecie[143]. Każdemu takiemu przedsięwzięciu towarzyszyła kampania reklamowa w okresie poprzedzającym wydarzenie, podczas której codziennie na pierwszej stronie ukazywało się specjalne ogłoszenie z jego szczegółami. Nagrody oglądać można było w witrynach wyszczególnionych tam sklepów, a sam system losowania oparty był na loterii państwowej. Drukowano ilość numerowanych gazet odpowiadającą liczbie losów, a gazeta nosząca wylosowany na loterii numer uprawniała do odbioru odpowiedniej nagrody. Wszystkie te zabiegi sprawiły, że gazeta szybko zyskała na popularności zarówno w Łodzi, jak i w okolicy, osiągając przed I wojną światową zawrotny jak na tamte czasy nakład ponad 20 tysięcy egzemplarzy[144]. Mieszkający w tamtym okresie w Łodzi Aleksander Mukdoni opisuje łódzką prasę żydowską jako „do szpiku kości sensacyjną, która przy pomocy dzikiej reklamy, darmowych biletów, losowanych wycieczek do Ziemi Izraela oraz innych środków dosłownie za poły przyciągała do siebie czytelników[145]."

Z okazji święta Sukot 1908 roku [9–16 października 1908] ukazał się pierwszy dodatek specjalny, którego nie udało się odnaleźć. Zwraca uwagę wydanie regularnej gazety z dnia poprzedzającego święto[146], które rozpoczynało się wieczorem 9 października – ma ono podwójną

[140] M. F. Goron, *Les Mémoires de Goron, ancien chef de la Sûreté*, Paryż, 1897.
[141] „Lodzer Togblat" 2.06.1908, nr 107, s. 1.
[142] Sz. Alejchem, *Finf ojsies,* „Lodzer Togblat" 9.06.1908, nr 121, s. 2–3.
[143] „Lodzer Togblat" 23.12.1908, nr 276, s. 1, J. Uger *Hanejros halelu,* „Lodzer Togblat" 25.12.1908, nr 278, s. 3.
[144] W. Puś *Żydzi w Łodzi...* op. cit. s. 119.
[145] A. Mukdoni *Zichrojnes...* op. cit. s. 412.
[146] „Lodzer Togblat" 9.10.1908, nr 214, s. 1.

objętość, w całości zapełnioną ogłoszeniami oraz materiałem reklamowym. Zajmuje on całą pierwszą stronę, spychając na dalsze wiadomości z kraju i ze świata. Na czołowym miejscu pierwszej strony (tuż pod reklamą win i koniaków „Carmel") widnieje ogłoszenie stowarzyszenia „Dramatisze Kunst", reklamujące „pierwszy wieczór literacko-dramatyczny w sezonie zimowym". W czteroczęściowym programie wystawiano scenę I. L. Pereca, monolog sceniczny oraz komedię Szaloma Alejchema, ostatnią zaś część stanowiły deklamacje. Na tej samej stronie znalazła się również reklama odczytów omawianego poniżej stowarzyszenia „Harfa", teatru Apollo wystawiającego tańce nowoczesne oraz koncertu wiolonczelisty profesora Stanisława Taube, grającego „specjalne utwory żydowskie własnej kompozycji" nawiązujące głównie do motywów biblijnych – Jerozolimy, Józefa, czy wygnania Hagar na pustynię. Ponadto znalazły się na niej trzy ogłoszenia szkół dla chłopców w wieku sześciu lat (progimnazjum) oraz cztery typowo komercyjne: wspomnianych win i koniaków Carmel, ukazująca się stale na pierwszej stronie reklama piwa z browarów Adolfa Gehliga, składu jedwabii A. Pinskiego oraz całej serii kosmetyków przeciwko piegom na bazie ogórka – kremów, spirytusu oraz octu. Świąteczny numer "Lodzer Togblat" ukazuje prawdziwe aspiracje i priorytety żydowskiej klasy średniej w Łodzi na początku XX wieku Obejmowały one kulturę, edukację, przedsiębiorczość oraz integrację z nowoczesnymi trendami. Przywiązywanie dużej wagi do rozwoju kulturalnego i edukacyjnego oraz konsumpcja dóbr luksusowych manifestowało dążenie do wyższego statusu społecznego oraz pragnienie aktywnego uczestnictwa w życiu miejskim. Pierwsza strona gazety, zdominowana przez ogłoszenia i reklamy instytucji kulturalnych pokazuje, jak ważna była ta strefa dla żydowskiej klasy średniej. Promocja wydarzeń literackich, teatralnych i muzycznych, podkreśla duże znaczenie sztuki i literatury w życiu codziennym. Kolejnym kluczowym priorytetem była edukacja, choć widać wyraźnie, że odnosiła się jedynie do płci męskiej. Obecność aż trzech ogłoszeń dotyczących szkół dla chłopców w wieku sześciu lat na pierwszej stronie gazety świadczy o wysokim znaczeniu kształcenia dzieci. Inwestowanie w edukację było nie tylko sposobem na zapewnienie lepszej przyszłości dla młodego pokolenia, ale również środkiem awansu społecznego rodziny.

W późniejszym okresie dodatki świąteczne przekształciły się w stały element gazety i stały się miejscem prezentacji najnowszej literatury jidysz. Pierwszym dodatkiem tego typu był „Pesach Blat" – specjalny numer gazety na święto Pesach[147]. Zawierał on felietony J. Ugera, wiersze Zusmana Segałowicza, poemat Icchaka Kacenelsona *Dos amolige harc* [Dawne serce] oraz kilka innych tekstów opublikowanych pod pseudonimami. Z czasem teksty literackie, głównie krótkie formy prozatorskie, ukazywały się już w każdym numerze świątecznym oraz w większości wydań piątkowych, mających zazwyczaj większą objętość. Dominowała twórczość wspomnianych powyżej Segałowicza i Kacenelsona oraz innych poetów i pisarzy młodego pokolenia, w tym M. Brodersona), F. Bimko, Herszele i innych. Zdarzały się również tłumaczenia z innych języków, w tym z polskiego. W 1910 roku ukazywała się opowiadanie Elizy Orzeszkowej *Ogniwa* w ośmiu odcinkach, którego

[147] „Lodzer Togblat" 1.04.1909, nr 67a.

tytuł zmieniono na *Glajche menczn* [Równi ludzie]. W tym samym roku, 14 czerwca 1910 ukazała się humoreska Janusza Korczaka *Der lecter owend* [Ostatni wieczór], przełożona na jidysz przez Izraela Kahana[148], brata Lazara, jak również nowela Henryka Sienkiewicza *Sen,* w przekładzie tego samego autora[149].

5.3. „Lodzer Folksblat"

Dnia 8 września 1912 ukazał się pierwszy numer nowego dziennika „Lodzer Folksblat", mający być w założeniu gazetą ludową. Początkowo niewiele różnił się od „Lodzer Togblat[150]" – jego redaktorem naczelnym był również Jeszaja Uger, a wydawcami Emanuel Hamburski i Abraham Tenenbaum (Arazi) . Jego szata graficzna, układ treści, a nawet nazwy poszczególnych rubryk były bardzo zbliżone, miejscami wręcz identyczne *(Klajner felieton, Teater un muzik).* Oba dzienniki drukowały powieści w odcinkach oraz specjalne dodatki szabatowe. Różniły się nieco zawartością – „Lodzer Folksblat" zdecydowanie więcej miejsca poświęcał sprawom miejscowym kosztem wiadomości z kraju i ze świata. Widoczne jest również silniejsze zainteresowanie sprawami religijnymi. Ostatni numer gazety ukazał się 8 października 1913 i nie wychodziła ona przez następne dwa lata, by zostać reaktywowaną przez Lazara Kahana . Już w 1912 roku nosił się on z zamiarem wydania nowej gazety pod swoją własną redakcją, jednak zamysł ten nie udał się. W tym celu prowadził on nawet rozmowy z Szalomem Alejchemem, który zamierzał zakończyć współpracę z „Hajntem". Prawdopodobnie z uwagi na wygórowane oczekiwania finansowe słynnego pisarza (600 rubli miesięcznego honorarium z góry) do współpracy ostatecznie nie doszło[151]. Gazeta została reaktywowana pod koniec marca 1915 roku jako organ niemieckiej władzy wojskowej[152].

6. Łódź jako kolonia

Jedną z przyczyn szybkiego rozwoju Łodzi jako miasta przemysłowego był masowy napływ ludności żydowskiej z niewielkich miasteczek, zwanych w jidysz *sztetl,* położonych na terenie Polski oraz Litwy i Białorusi. Tysiącami migrowali tu Żydzi w poszukiwaniu zarobku i kariery, wytwarzając wraz z pozostałymi mieszkańcami miasta specyficzny konglomerat najróżniejszych religii, języków i przynależności narodowych żyjących w przemysłowej metropolii – co prawda blisko siebie, lecz należących do zupełnie odrębnych światów. Aby znaleźć i zrozumieć punkty przecięcia między nimi należy rozważyć, w jaki sposób dynamika władzy między grupami dominującymi – najpierw rosyjską,

[148] „Lodzer Togblat" 17.06.1910, nr 128.
[149] H. Sienkiewicz *Der cholerm [Sen],* „Lodzer Togblat" 21.10.1910, nr 231, s. 5–6.
[150] Zob. Puś, *Żydzi w Łodzi...* op. cit. s. 119.
[151] Szalom Alejchem, *Briw fun Szalom Alejchem* [Listy Szaloma Alejchema], Tel Awiw 1995, s. 541–542.
[152] Zob. rozdział 9.1. niniejszej pracy.

potem polską – a mniejszościową kulturą żydowską ukształtowała ich interakcje i wzajemne relacje. Nie ulega wątpliwości, że mniejszość żydowska świadomie dążyła do zachowania obszarów izolacji, takich jak religia i język, które służyły jako wyznaczniki różnic i granic. Nakazy i praktyki religijne, a w pierwszym rzędzie przepisy dotyczące koszerności, wzmacniały separację[153]. Jednocześnie jednak istniały obszary intensywnej wymiany, jak sfera gospodarcza, polityczna, czy estetyczna, obejmująca sztukę, literaturę i muzykę. Dynamika tych kontaktów nie była oczywiście stała i mogła zmieniać się w zależności od czasu, lub kontekstu, a pozostające ze sobą w kontakcie grupy zajmowały niesymetryczne pozycje. Ponadto ich relacje uwarunkowane były wartościami i wzorami kultur, które zawierały nie tylko treści obce, ale i nierzadko względem siebie wrogie[154].

Choć Łódź jako miasto nie była kolonią w tradycyjnym sensie tego słowa, to jednak wiele cech charakterystycznych dla jej rozwoju industrialnego i społecznego można porównać do relacji kolonialnych, co może stanowić punkt wyjścia dla analizy kulturowej w kontekście teorii postkolonialnej. Kontakty ludności polskiej, żydowskiej, niemieckiej oraz rosyjskiej można rozpatrywać jako relacje grupy dominującej oraz grup mniejszościowych, nie zapominając jednak przy tym, że było to miasto o innej specyfice, w którym to właśnie mniejszości wspólnie przeważały w jego przestrzeni. W początkowym etapie rozwoju miasta, do końca XIX wieku, łódzcy robotnicy to przeważnie Żydzi i Niemcy. Podczas gdy ci ostatni z reguły trzymali się z daleka od zakazanej działalności, żydowskie ruchy robotnicze na czele z Bundem były tu bardzo aktywne. Były one również nastawione bardziej kosmopolitycznie i silniej związane z ideałami komunistycznej międzynarodówki. Po odzyskaniu niepodległości zaszła również istotna zmiana grupy dominującej: po okresie zaboru rosyjskiego stała się nią grupa polska[155]. Relacje między mniejszością żydowską, a grupami dominującymi w Łodzi były więc złożone i wielopłaszczyznowe.

Wykorzystanie elementów dyskursu postkolonialnego w krytycznej analizie historii i literatury żydowskiej w Łodzi może być użytecznym sposobem zrozumienia dynamiki kształtującej ich interakcje z innymi nacjami w tym na pozór mało aktywnym kulturowo mieście. Doświadczenia Żydów i ich relacje z innymi grupami były na przestrzeni dziejów wielopłaszczyznowe i zróżnicowane, dlatego przy ich analizie ważne jest uwzględnienie specyficznego kontekstu historycznego i kulturowego. Perspektywa postkolonialna może pomóc zrozumieć pewne aspekty tych związków oraz uchwycić ich złożoność. Dynamiczny rozwój Łodzi w XIX i na początku XX wieku był możliwy dzięki polityce władz Imperium Rosyjskiego. Choć tempo wzrostu liczby ludności i rozwoju gospodarczego bez wątpienia imponowało, zapłacona za nie cena była bardzo wysoka. Dotyczyło to zarówno długości i jakości życia oraz warunków pracy mieszkańców, jak i

---

[153] M. Rosman, *Innovative tradition: Jewish culture in the Polish-Lithuanian Commonwealth*, New York 2002, s. 526, Eugenia Prokop-Janiec, *Pogranicze... op. cit. s.* 37–40.
[154] O. Goldberg-Mulkiewicz *Wzajemne wpływy i zapożyczenia* [w:] eadem, *Stara i nowa ojczyzna. Ślady kultury Żydów polskich*, Łódź 2003, s. 90–97.
[155] Zob. K. Kijek, *Dzieci modernizmu. Świadomość, kultura i socjalizacja polityczna młodzieży żydowskiej w II Rzeczypospolitej,* Wrocław 2017, s. 218–221.

poważnego zanieczyszczenia środowiska. Polityka gospodarcza władz carskich była nastawiona wyłącznie na zysk i oparta na bezwzględnym eksploatowaniu zasobów ludzkich i naturalnych. W omawianym przypadku kolonialne podejście manifestowało się co prawda wewnątrz jednego i tego samego państwa, jednak jego podmiotem był ośrodek niebędący rdzennie rosyjski, położony daleko, na niedawno wcielonych do imperium zachodnich rubieżach, a formalnie włączony do korony carskiej dopiero w 1867 roku. Ten zbudowany praktycznie od podstaw nowatorski projekt gospodarczo-społeczny doskonale nadaje się do analizy kolonialnego podejścia władz zaborczych, dominacji nad miejscową, obco etnicznie ludnością oraz sposobów oporu wyrażanych poprzez różne działania kulturalne. Pierwszym aspektem była niechęć do inwestycji w podstawowe elementy infrastruktury publicznej szybko rosnącej metropolii, jak woda, kanalizacja i transport. Kolejnym był brak nadzoru nad rozwojem gospodarczym miasta, „dziki kapitalizm" stawiający na wysyłaną na rynek wewnętrzny imperium produkcję kosztem rabunkowej eksploatacji zasobów naturalnych (głównie wody) oraz ludzkich. Ostatnim jest zaniedbanie kulturowo-edukacyjne, brak sieci rządowych szkół, czy państwowych ośrodków kultury, jak opera, biblioteka czy teatr. Większość tych sfer pozostawiono oddolnym inicjatywom, czy to biznesowym (szkoły, komunikacja, a nawet parki), czy też indywidualnym i społecznym (towarzystwa śpiewacze, dobroczynne, czy edukacyjne).

Szczególnie brak sieci wodociągowej stanowił istotny problem dla szybko rozwijającego się miasta. Inwestycje tego typu są bardzo drogie, nie przynoszą zysku i często nie mogą być zrealizowane z funduszy miejscowych bez wsparcia państwa. Niedobór odpowiedniej infrastruktury wodnokanalizacyjnej wpływał negatywnie na jakość życia mieszkańców i może być interpretowany jako przejaw kolonialnego podejścia, w którym inwestycje w zdrowie i dobrobyt lokalnej społeczności nie są dla władz istotne. W przypadku Łodzi wiele domów miało własne studnie, z których czerpano wodę ręcznie, lub pompą. Mieszkańcy miasta musieli przez to polegać na wyżej położonych, zanieczyszczonych zasobach wody, podczas gdy fabryki korzystały z głębszych ujęć. Prowadziło to do znacznego zagrożenia, a nawet epidemii groźnych chorób, jak cholera, która wielokrotnie nawiedzała Łódź jeszcze na przełomie XIX i XX wieku – w roku 1894[156] i 1905[157]. Niehigieniczne warunki sanitarne dodatkowo pogarszał fatalny stan, a często nawet całkowity brak systemu kanalizacji. O skali zaniedbania najlepiej świadczy fakt, że projekt mający na celu rozwiązanie tych bolączek został opracowany dopiero w 1905 r., zaś prace infrastrukturalne rozpoczęto w latach 20 XX. w., już po odzyskaniu przez Polskę niepodległości.

Czynnikiem będącym bezpośrednio wyrazem kolonialnego podejścia władz carskich był brak rozwiniętej infrastruktury społecznej, w tym instytucji kultury wysokiej. Brak jakichkolwiek inwestycji w tym zakresie ze strony władz, jak choćby w miejski teatr, wydawnictwo, czy inne

[156] Zob. H. Rundo, *O epidemii cholery azjatyckiej w Łodzi w r. 1894,* „Medycyna" 1896, t. 24(6), s. 130–131.
[157] M. Sikorska, *Rewolucja w cieniu epidemii cholery. Rok 1905 w Łodzi,* [w:] A. Krupa-Ławrynowicz, K. Orszulak-Dudkowska (red.) *Miasto mozaika: Opis kulturowy*, Łódź 2023, s. 239–250.

ośrodki zajmującą się promowaniem kultury sprawił, że obszar ten został w całości pozostawiony inicjatywie prywatnej. Sprzyjało to prezentowaniu w nich kultury popularnej, lekkiej i rozrywkowej kosztem bardziej ambitnych inicjatyw [158] . W parkach (często również prywatnych), czy restauracyjnych ogródkach, będących głównymi miejscami rozrywki dla ludności Łodzi końca XIX i początku XX wieku królowała sztuka na niskim poziomie, zapewniająca właścicielom tych miejsc dochód, a odbiorcom tanią rozrywkę. Również pierwsze przedsięwzięcia teatralne miały taki charakter. Chociaż w omawianym okresie działało w Łodzi siedem profesjonalnych scen teatralnych oraz jedna sala koncertowa[159], wszystkie one były przedsięwzięciami komercyjnymi, nastawionymi na dotarcie do jak najszerszego kręgu odbiorców, przez co ich poziom artystyczny nie był wysoki. Stąd też bardzo surowe oceny stanu kultury w tym fabrycznym, zaniedbanym mieście, pojawiające się w twórczości, szczególnie polskich autorów od początku XX wieku. Bez jakiejkolwiek analizy, czy próby zrozumienia tego zjawiska zarzucali oni mieszkańcom Łodzi nieuctwo, krańcowy utylitaryzm i brak zainteresowania głębszymi przeżyciami artystycznymi[160].

Kolonialne podejście władz rosyjskich objawiało się również w stosunku do miejscowej ludności – robotników, którzy w żaden sposób nie byli przez nią chronieni. W latach 80. XIX wieku dzień pracy wynosił od 12 do 15 godzin, a kobiety i dzieci często pracowały nocami[161]. Państwo, zainteresowane jedynie niezakłóconą kontynuacją produkcji było czynnikiem opresyjnym, co przejawiało się w szczególności w wykorzystywaniu stacjonujących w mieście jednostek wojskowych do tłumienia buntów robotniczych. Nie poświęcając odpowiedniej uwagi potrzebom lokalnej społeczności, władze traktowały ją jako ludność, który nie zasługuje na pełne wsparcie.

6.1. Koncepcja „trzeciej strefy" jako nowa perspektywa w badaniach nad łódzką społecznością żydowską

Do opisu tak skomplikowanej rzeczywistości dobrze nadaje się koncepcja „trzeciej strefy" (third space), wywodząca się od Homi K. Bhabha [162]. Może być ona przydatna do badania interakcji Żydów z innymi grupami mniejszościowymi oraz ich wzajemnych na siebie wpływów, dowodzi bowiem, że nie można mówić o kulturach jako o odrębnych, podobnych do obiektów zjawiskach zajmujących dane geograficzne przestrzenie[163]. Szczególnie dotyczy to terytoriów pogranicza, gdzie do kultury żydowskiej przenikały elementy innych kultur. Teoria postkolonialna pokazuje, że pogranicze nie tylko jest inspirujące i twórcze, lecz również nie musi być sytuowane na obrzeżach.

---

[158] M. Piestrzeniewicz, *Rozrywka łodzian na przełomie XIX i XX wieku*, Łódź 2010, s. 176.
[159] K. Kowalczynski, *Łódź przełomu wieków XIX i XX*, Łódź 2008, s.105–106.
[160] Zob. S. Górski, *Łódź spółczesna : obrazki i szkice publicystyczne*, Łódź 1904.
[161] Zob. *Przepisy o pracy małoletnich, kobiet i wyrostków w fabrykach i zakładach przemysłowych,* „Dziennik Łódzki" 15.04.1890, s. 1.
[162] H. Bhabha, *The Location...* op. cit. s. 218.
[163] A. Gupta, James Ferguson, *Beyond "Culture"...* op. cit. s. 18.

Twierdzi ona, że między Żydami, a społecznościami nieżydowskimi znajdowała się przestrzeń, na której dochodziło do kulturowych mediacji[164]. Była ona wypadkową dwóch przeciwstawnych sił – izolacji, wspieranej przez język i religię oraz integracji, kultywowanej w przestrzeni estetycznej, politycznej, czy ekonomicznej[165].

W wyniku głębokich zmian, które miały miejsce w czasie rozwoju miasta w XIX i XX wieku oraz intensywnej migracji różnych grup społecznych i narodowych doszło w Łodzi do procesu deterytorializacji etniczności i kultury[166]. Prawie każda z zamieszkujących to miasto narodowości – polska, żydowska, niemiecka, czy rosyjska miała za sobą doświadczenie migracji, przez co miasto było mieszanką osób pochodzących z różnych miejsc. W takim miejscu nie istniała jedna kultura, ani ludność „rdzenna", dominująca nad pozostałymi. Migracja nie była tylko zwykłą zmianą miejsca zamieszkania, lecz nabywaniem nowych doświadczeń, ustalaniem na nowo wzorców kulturowych oraz budowaniem nowej świadomości i tożsamości. Z tego powodu nie można opisywać współistniejących na takim terytorium kultur jako elementu statycznego, ograniczonego do konkretnego miejsca na mapie. W kontekście tych obserwacji można stwierdzić, że Łódź była miastem, w którym „tu" i „tam" zostało zatarte, a jej mieszkańcy doświadczali codziennej obecności różnych kultur, żyjąc obok siebie i wchodząc w interakcje. Procesy te miały wpływ na relacje między różnymi grupami etnicznymi i skutkowały intensywnymi kontaktami w nowym miejskim środowisku. Zmienność metropolii położonej na świeżo skolonizowanych peryferiach spowodowana dużą liczbą migrantów z różnych kręgów kulturowych oraz regionów, sprawiła, że tradycyjne granice etniczne stawały się mniej znaczące. Ich miejsce zastępowały nowe formy identyfikacji, bazujące głównie na poczuciu przynależności językowej oraz religijnej. Oddziaływanie oddzielenia wyznaniowego było bardzo głębokie i fundamentalne, a jego zasady jasne dla wszystkich, od najstarszego do najmłodszego członka społeczności. Nie należy zapominać, że łódzcy Żydzi byli w większości przypadków ludnością napływową, pochodzącą z małych miasteczek, poczucie przynależności religijnej było więc dodatkowo wzmocnione poprzez sieć znajomości i wzajemnych powiązań wyniesionych z miejsca pochodzenia oraz wynikających z przynależności do któregoś z występujących w Łodzi odłamów judaizmu – chasydów, litwaków, czy też reformowanych. Jednak w miarę jak społeczność Łodzi stawała się bardziej zróżnicowana, zaczęły powstawać nowe formy społeczności i identyfikacji, które przekraczały granice etniczne. Różne przedsięwzięcia społeczne, ruch robotniczy, czy też wspólnie uczestnictwo w kulturze masowej sprawiały, że tożsamości kulturowe stały się bardziej elastyczne. Te procesy doprowadziły do powstania nowych form samoidentyfikacji oraz społeczności, które często przekraczały wcześniejsze etniczne podziały.

---

[164] E. Prokop-Janiec, *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty,* Kraków 2013, s. 29.
[165] A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni,* Warszawa 1996, s. 425.
[166] A. Gupta, J. Ferguson, *Beyond "Culture"...* op. cit. s. 12, zob. Z. Szmyt, *Kulturowe następstwa migracji. Na przykładzie buriackiej diaspory w Moskwie i buriackich repatriantów z Chin*, Poznań 2011, s. 10.

Proces kształtowania się hybrydowych form tożsamości mógł mieć wpływ na sposób, w jaki miasto było postrzegane przez niektórych polskich autorów. Dla przykładu polski pisarz Zygmunt Bartkiewicz postrzegał Łódź, jako obcą, inną niż tradycyjne miasta Polski, jako swego rodzaju zagrożenie dla spójności kulturowej czy społecznej ze względu na jej wielokulturowość, mieszankę różnych nacji i języków. Również warunki życia, niskie standardy pracy, nierówności społeczne i trudne warunki socjalne mogły wpływać na negatywne postrzeganie miasta oraz jego mieszkańców jako utylitarnych i bezwzględnych[167].

> Nie dziw, że wolny twórczy poryw w Złem mieście trudno w dzieło wykwita, otoczenie niszczy w zaraniu podnioślejsze dążenia, mroczy promień jaśniejszy, co przez Sztukę, przez jej moc niespożytą pragnie jednak przeniknąć, cienie spraw ludzkich, myśl rozpromienić, jeśli nie ukochaniem, to choć zajęciem się, zastanowieniem nad książką, obrazem, czy utworem na scenie.
>
> Daremne wysiłki, […] tutaj, nawet Venus z Milo się zjawi, to ją wezmą na gips. O ile nie pozna się żyd, że to drogie jest.[168]

Trzecia strefa, rozumiana jako przestrzeń, w której różnorodne grupy kulturowe wchodzą ze sobą w interakcje, odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu hybrydowych form tożsamości. Jest to miejsce spotkań kultur, języków i tradycji, które wzajemnie się przenikają, ścierają i współtworzą, prowadząc do powstawania nowych, wielowymiarowych form identyfikacji. Umożliwia ono ludziom komunikację, wymianę doświadczeń oraz kreowanie świeżych form samoidentyfikacji. Charakterystyczne dla tej przestrzeni przekraczanie granic kulturowych skutkuje tworzeniem nowych form, integrujących elementy odmiennych tradycji. Strefy te, będące efektem przenikania się różnych grup etnicznych i kulturowych w kontekście rozwoju przemysłowego oraz urbanistycznego, umożliwiały spotkania w przestrzeniach publicznych, miejscach pracy czy codziennego życia. Stały się areną, na której jednostki mogły wyrażać siebie, dzielić się doświadczeniami, adoptować elementy innych kultur oraz tworzyć unikatowe formy tożsamości. Proces ten wprowadził różnorodność do codziennej egzystencji, wzbogacając ją o nowe aspekty wynikające z integracji odmiennych tradycji i perspektyw.

Inna, zbliżona do teorii Bhabhy współczesna koncepcja socjologiczna autorstwa Raya Oldenburga[169] proponuje podział przestrzeni życiowej człowieka na trzy strefy: pierwsza to rodzina i dom, druga to strefa zaangażowania, obejmująca pracę i szkołę oraz inne formy aktywności zawodowej, trzecia zaś to wspólne miejsce, w którym spotykają się przypadkowe osoby i gdzie rozgrywają się działania indywidualne, gdzie ludzie ukazują i wyrażają swe „prawdziwe" ja. Miejsca te pomagają ludziom lepiej zrozumieć samych siebie poprzez zrozumienie środowiska, które ich otacza. Teoria Oldenburga sugeruje konieczność istnienia trzeciej strefy jako niezbędnego dla jednostek miejsca między domem a pracą, pozwalającego im oderwać się od "rutyny życia", w

---

[167] Zob. H. J. Bömelburg, *Lodz…* op. cit. s. 48–49.
[168] Z. Bartkiewicz *Złe miasto. Obrazy z 1907 roku,* Warszawa–Kraków 1911, s. 40–41.
[169] Zob. R. Oldenburg, The *Great Good Place. Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and other Hangouts at the Heart Community,* New York 1999.

którym mogą być częścią społeczności. Pomaga im w ten sposób kształtować tożsamość – osobistą i społeczną oraz nawiązywać więzi międzyludzkie. Koncentruje się więc na rzeczywistych przestrzeniach, gdzie poprzez nieformalne interakcje jednostka realizuje swoje potrzeby społeczne, podczas gdy zgodnie z teorią Bhabhy trzecia strefa nie musi być konkretnym miejscem, gdyż koncentruje się na społecznej i kulturowej potrzebie negocjowania przez ludzi ich tożsamości poprzez działanie i sugeruje, że trzecia przestrzeń jest przestrzenią hybrydową, w której jednostki mogą negocjować swoje tożsamości kulturowe i społeczne.

6.2. Łódzkie organizacje społeczno- kulturalne jako przejaw trzeciej strefy

Analiza sytuacji Żydów w Łodzi pod zaborem carskim z perspektywy postkolonialnej pozwala na ujawnienie szeregu interesujących zależności. Nastawiona na maksymalizację zysków kosztem miejscowej ludności polityka władz zaborczych, asymetryczne relacje i nierówności społeczne doprowadziły tu do wytworzenia się specyficznej formy literatury i kultury, będącej w pierwszym rzędzie wyrazem oporu wobec narzuconych norm i restrykcji oraz poszukiwania własnych stref autonomii. W połączeniu ze specyficznymi cechami wielkiego miasta – dużą liczbą potencjalnych odbiorców (a więc możliwością utrzymania się z pracy twórczej), anonimowością mieszkańców i mniejszą niż w małych ośrodkach miejskich kontrolą społeczną stwarzało to potencjalnie dobre warunki dla twórców. „Wolę jakoś życie łódzkie, choć niezbyt dogodne – ale wolne i samodzielne” [170] – pisała w liście do przyjaciółki pochodząca z Częstochowy młoda poetka Szoszana Częstochowska.

Niezwykle istotny był również stosunek władz carskich do trzeciej strefy. Odnosiła się ona nieufnie odnosiła się do wszelkich form pseudodziałalności społecznej, upatrując w niej źródła potencjalnych niepokojów oraz zagrożeń. Objawiało się to przede wszystkim w bardzo rygorystycznym podejściu do wszelkich prób tworzenia tego typu struktur oraz regulowaniu ich legalizacji oraz zasad działalności[171], jak również kontroli cenzorskiej. Prawo legalizacji organizacji społecznych było początkowo wyłącznie domeną cara, który czasami cedował to upoważnienie na wyższych urzędników państwowych. Opracowano też wzorcowe statuty dla poszczególnych typów organizacji. Stopniowo uprawnienia w tym zakresie były przekazywane niższym jednostkom administracji – najpierw właściwym ministrom, a następnie gubernatorom. Tworzenie organizacji tego typu było bardzo utrudnione, nic więc dziwnego, że pierwsze z nich, założone w 1890 roku w

[170] Archiwum kibucu Ein Harod, teczka osobowa Szoszany Częstochowskiej, nlb.
[171] W. Jaworski, *Legalne organizacje społeczne w powiecie radomszczańskim do 1914*, „Zeszyty Radomszczańskie” 2014, t. VIII, s. 235–250.

Chełmie Rosyjskie Towarzystwo Miłośników Muzyki i Sztuki Dramatycznej, było inicjatywą rosyjskich urzędników państwowych i oficerów[172].

6.2.1. „Hazomir"

Stowarzyszenia żydowskie również nie cieszyły się zaufaniem władz, dlatego proces ich rejestracji trwał bardzo długo. Jednym z warunków było uzyskanie przez założycieli pozytywnej opinii policji[173]. Dopiero w wyniku rewolucji w 1905 roku nastąpiła liberalizacja polityki, co w niedługim czasie zaowocowało masową legalizacją różnego rodzaju stowarzyszeń w Królestwie Polskim. Na mocy tymczasowych przepisów o stowarzyszeniach i związkach z 17 marca 1906[174] prawo legalizacji organizacji przekazano urzędom gubernialnym. Jedną z pierwszych (pod nr 4) zarejestrowanych organizacji w guberni piotrkowskiej był łódzki „Hazomir", który działał początkowo jako chór „Makabi", a później Żydowski Chór Amatorski półlegalnie już od roku 1899[175]. To właśnie jego koncert na gościnnych występach w Warszawie z okazji święta Purim w 1902 roku zainicjował powstanie kilka lat później warszawskiego stowarzyszenia „Hazomir [176] ". Jego oficjalnymi założycielami byli przemysłowiec Chajkel Janowski, kupiec Nison Szapiro (który zakładał stowarzyszenia „Hazomir" również w Warszawie i Kielcach[177]), kupiec Mojżesz Piekielny (działający również założonym w 1912 roku Towarzystwie Żydowskich Szkół Średnich[178]), lekarz Chaim Litwin oraz kupiec Abram Ber Kopciowski[179]. Szczególnie ten pierwszy, z zamiłowania muzyk, dyrygent i szachista przyczynił się do jego późniejszego sukcesu muzycznego. W statucie towarzystwa, ostatecznie zatwierdzonym dnia 2 lipca 1906 roku[180], zawarte były jego cele, zgodnie z którymi oprócz propagowania wśród ludności żydowskiej muzyki oraz śpiewu chóralnego miało się ono zajmować również organizacją odczytów i deklamacji oraz wieczorów literackich w języku „starożydowskim" (hebrajskim) i założeniem biblioteki dla swych członków. Publikacje łódzkiego „Hazomiru" ukazywały się w języku hebrajskim, jak jego almanach [181], czy oparty na Starym

---

[172] W. Jaworski, *Amatorskie stowarzyszenia teatralne w Królestwie Polskim (1890–1914),* „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie", Rok LX (2015), s. 165–179.
[173] APŁ, sygn. 39/38/0/-/1069.
[174] Dodatek do art. 115 Ustawy o zapobieganiu przestępczości, *Swod Zakonow*, t. XIV, 1912, zob. G. Smyk, *Zwód Praw Cesarstwa Rosyjskiego –jego charakter i zakres regulacji*, „Prawo i więź" 2022, nr 4(42), s. 547–565.
[175] APŁ, sygn. 39/38/0/-/1069, k. 1–2, *Hazomir. Literarisz – muzikalisze gezelszaft* [Towarzystwo Literacko-Muzyczne Hazomir], [w:] M. Frankental (red.), *Łódź społeczna – almanach*, Łódź 1938, nlb, zob. E. Baruchin, *Ci, co dobrze zasłużyli się Łodzi,* "Nasz Przegląd"5.04.1935, nr 96 (4533), s. 7. W literaturze przedmiotu wymieniany jest również rok 1901 jako rok założenia stowarzyszenia, zob. A. Tenenbaum-Arazi, *Lodz un ire jidn,* Buenos Aires 1956, s. 233–234, "Lodzer Togblat" podaje rok 1900, zob. "Lodzer Togblat" 11.11.1910, nr 247, s. 5–6. Zob. również A. Pellowski, *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, Łódź 1994.
[176] M. Frankental, *Hazomir...* op. cit. nlb.
[177] W. Jaworski, *Amatorskie stowarzyszenia...* s. 175.
[178] W. Puś, *Żydzi w Łodzi...* op. cit. s. 153.
[179] APŁ, sygn. 39/38/0/-/1400, k. 13.
[180] APŁ, sygn. 39/38/0/-/1400, k. 3.
[181] *Almanach „Hazomir"* Łódź 1909.

Testamencie tekst oratorium *Eliahu Hanawi* [Prorok Eliasz] Feliksa Mendelsohna-Bartholdyego[182], warszawski „Hazomir" opublikował po hebrajsku nawet swój statut[183]. Również w późniejszym okresie działalność towarzystwa koncentrowała się wokół języka hebrajskiego, oprócz imprez muzycznych i teatralnych organizowano odczyty w tym języku, cieszące się sporą popularnością[184]. W 1908 roku zorganizowano na przykład wygłoszony po hebrajsku odczyt pochodzącego z Galicji berlińskiego rabina i kaznodziei Simona Bernfelda pod tytułem *Związek języka hebrajskiego z istnieniem naszego narodu na wygnaniu*[185].

Do wybuchu I wojny światowej stowarzyszenia pod szyldem „Hazomiru" powstawały nie tylko w Łodzi (łódzkie zostało założone najwcześniej), lecz na terenie całego Królestwa Polskiego: m. in. w Warszawie, Lublinie, Łomży, Kielcach, czy Radomiu[186]. Wyraźna jest tu jednak przewaga guberni piotrkowskiej, gdzie oprócz dużych ośrodków miejskich jak Piotrków[187] organizacje działały również w mniejszych miejscowościach, jak Tomaszów Mazowiecki [188], Sosnowiec [189], Będzin [190], Radomsko[191], czy Zgierz[192]. Każde z towarzystw „Hazomir" zakładane w tamtym okresie korzystało ze wzorcowych statutów, w których zmieniano głównie dane i skład założycielski[193]. Szczególnie zwraca uwagę zapis statutowy paragrafu 1b, podkreślający, iż celem towarzystwa było umożliwienie jego członkom miłego i pożytecznego spędzania czasu wolnego od pracy. Profil działalności każdej z lokalnych organizacji różnił się w zależności od indywidualnych zainteresowań, talentów oraz potrzeb członków, ponieważ ważną rolę w ich funkcjonowaniu odgrywał aspekt towarzyski. Stwarzało to szerokie pole do różnorodnych inicjatyw, obejmujących nie tylko sferę muzyczną, lecz także teatr, literaturę czy sport. Przykładem może być Zgierz, gdzie Żydowskie Towarzystwo Sportowe formalnie działało jako sekcja stowarzyszenia „Hazomir".

Działacze często nie ograniczali się do jednego stowarzyszenia, co aktywniejsi z nich działali w kilku, jak np. wspomniany już Chajkel Janowski, który obok zamiłowania do muzyki rozwijał również swą pasję szachową w ramach kierowanego przez siebie Towarzystwa Szachistów Łódzkich. Obie organizacje przez pewien czas współdzieliły lokale, najpierw przy Piotrkowskiej 18, potem Spacerowej 21. Członkowie „Hazomiru" byli również zaangażowani w wydanie pierwszej łódzkiej

[182] F. Mendelsohn-Bartholdy, *Eliahu Hanawi,* Łódź 1913.
[183] *Takanot haaguda lezmira ulesifrut haiwrit „Hazomir" bewarsza* [Statut Towarzystwa na rzecz muzyki i literatury hebrajskiej „Hazomir" w Warszawie], Warszawa 1906.
[184] „Lodzer Togblat" 17.01.1910, nr 3, s. 3.
[185] „Lodzer Nachrichtn" 3.01.1908, nr 249, s. 1.
[186] W. Jaworski, *Amatorskie stowarzyszenia…* (op. cit), s. 177.
[187] APŁ, sygn. 39/1/0/2/685.
[188] APŁ, sygn. 39/1/0/2/604.
[189] APŁ, sygn. 39/1/0/2/626.
[190] APŁ, sygn. 39/1/0/2/628.
[191] APŁ, sygn. 39/1/0/2/753.
[192] APŁ, sygn. 39/1/0/2/795.
[193] Zob np. statut towarzystwa łódzkiego, warszawskiego, czy łomżyńskiego.

gazety jidyszowej poświęconej szachom „Erszte Judisze Szach-Cajtung", która ukazała się w 1913 roku[194].

Hybrydowa działalność stowarzyszeń nie była cechą wyłącznie organizacji żydowskich. Spośród ogólnej liczby 99 amatorskich zrzeszeń kulturalnych (nie tylko żydowskich) [195] zarejestrowanych w latach 1906–1914 w Królestwie Polskim większość miała charakter mieszany, łącząc sekcje dramatyczno-literackie z muzycznymi, a niektóre także z gimnastycznymi. Na przykład statut założonego 16 lipca 1912 Łódzkiego Żydowskiego Gimnastyczno-Sportowego Towarzystwa „Bar Kochba" oprócz organizacji ćwiczeń gimnastycznych, nauki różnych dyscyplin sportowych, czy urządzania wyścigów i konkursów przewidywał również urządzanie przedstawień dramatycznych, zabaw, urządzanie odczytów o charakterze ogólnym oraz utrzymanie chóru i orkiestry[196]. Tak szeroki zakres działalności był wynikiem potrzeb członków. Niektóre na przykład zakładały i utrzymywały biblioteki. Zgodnie z wykazem sporządzonym przez łódzki oddział cenzury w 1908 roku działało w mieście 28 oficjalnych bibliotek, z czego 13 prywatnych (6 przy księgarniach), 2 przyzakładowe (Towarzystwa Akcyjnego Karola Scheiblera oraz fabryki Jakuba Herszberga) oraz 13 prowadzonych przez najróżniejsze stowarzyszenia – zarówno żydowskie („Hazomir", „Harfa"), jak i chrześcijańskie i bezwyznaniowe[197].

O dużym zapotrzebowaniu na działalność w trzeciej strefie niewątpliwie świadczą liczby oraz rozmach organizacyjny działalności. W pierwszym roku swej działalności stowarzyszenie „Hazomir" zorganizowało z okazji święta Purim bal kostiumowy, w którym uczestniczyło 1700 osób, co było pierwszą żydowską imprezą na tak wielką skalę[198]. Również inne bale organizowane przez „Hazomir" cieszyły się wielką popularnością. Na przykład w roku 1908 na imprezie z okazji święta Purim bawiło się około dwóch tysięcy osób. „Lodzer Togblat" zamieścił nawet specjalną korespondencję z tego wydarzenia autorstwa J. Ugera, który szczegółowo opisał wystrój sali, jego atrakcje oraz przebieg[199]. Pomieszczenie udekorowane było kolorowymi wstęgami, biało-niebieskimi flagami, rysunkami o tematyce narodowej i wieńcami z zielonych liści. Przy samym wejściu umieszczono „wielką, oświetloną elektrycznie Gwiazdę Dawida". Wieczór rozpoczął chór „Hazomir" z repertuarem piosenek w języku hebrajskim, napisanych i skomponowanych specjalnie na tę okazję. Następnie wystawiono „żywe obrazy" – „Nad wodami Babilonu", „Złoty cielec" i „Szulamit" oraz sceny baletowe prezentujące tańce orientalne. Punktem kulminacyjnym programu była procesja gości połączona z wyborem najlepszego kostiumu, a następnie wszyscy bawili się do dźwięków muzyki

[194] M. Frankental, *Hazomir*... op. cit. nlb., A. Łagodzińska-Pietras, *„Erszte Judisze Szach-Cajtung" i „Erszte Judisze Sport-Cajtung" – pierwsze jidyszowe czasopisma sportowe wydawane w Łodzi i ich zawartość*, „Studia Judaica" 25 (2022), nr 1 (49), s. 107–132.
[195] W. Jaworski, *Amatorskie stowarzyszenia*… op. cit. s. 177.
[196] APŁ sygn. 39/166/0/-/1620, k. 19.
[197] APŁ sygn. 39/2/0/-/1775, nlb.
[198] M. Frankental, *Hazomir*... op. cit. nlb.
[199] J. Uger, *Der Purim-bal fun „Hazomir" in Lodz* [Bal purimowy "Hazomir" w Łodzi], „Lodzer Togblat" 23.03.1908, nr 50, s. 2.

wykonywanej przez orkiestrę stowarzyszenia. W późniejszym okresie bilety wstępu na niektóre imprezy purimowe były limitowane, jak w 1909 roku, gdy ograniczono ich liczbę do 600 i sprzedawano jedynie w siedzibie stowarzyszenia.[200] Stwarzało to dodatkową aurę ekskluzywności i wyjątkowości. Podobne imprezy organizowane były w kolejnych latach, na przykład 2 marca 1912 odbył się bal maskowy pod tytułem *A nacht in Szuszan habira*[201] [Noc w mieście Szuszan].

Imprezy tego typu organizowane były zarówno przez „Hazomir", który między innymi zorganizował purimowy bal maskowy w 27 marca 1910[202], jak i przez inne organizacje, chcące często w ten sposób podreperować swój budżet. Na przykład 30 stycznia 1909 odbył się wielki bal maskowy, którego dochód zasilić miał kasę zapomogową Stowarzyszenia Majstrów Tkackich[203]. Co ciekawe w anonsie zapowiadano, że mężczyźni mogą przyjść na zarówno w stroju wieczorowym, jak i w przebraniu, kobiety natomiast tylko w kostiumie i masce. Imprezy tego typu dawały możliwość eksperymentowania z rolami i tożsamościami, wykraczając poza sztywne ramy tradycji. Ta popularna rozrywka często była okazją do flirtów i spotkań między kobietami i mężczyznami poza kontrolą rodzinną i społeczną. Pozorna anonimowość zapewniana przez maski i kostiumy umożliwiała swobodniejsze nawiązywanie kontaktów, które mogły prowadzić do bardziej intymnych relacji. W ten sposób, bale maskowe stawały się miejscem, gdzie społeczne i kulturowe bariery były obniżane, a kontakty damsko-męskie nawiązywane w sposób bardziej otwarty i swobodny. Uczestnictwo w tego typu imprezach wymagało jeszcze jednej „nieżydowskiej" umiejętności – tańca towarzyskiego. W judaizmie, a zwłaszcza wśród chasydów taniec był elementem kultu religijnego i przez to był domeną głównie męską. Dopiero nowoczesne bale wielkomiejskiej klasy średniej skonfrontowały społeczność żydowską z zabawą w parach mieszanych w europejskim stylu, rozbudzając aspiracje zarówno mężczyzn, jak i kobiet. Do tego celu niezbędna była jednak orientacja w rodzajach oraz znajomość odpowiednich kroków. Nic więc dziwnego, że w błyskawicznym tempie zaczęły powstawać w Łodzi szkoły tańca. Niewątpliwie najciekawszą z nich była szkoła dyplomowanego nauczyciela Szlomo Zalcmana, mieszcząca się przy pasażu Szulca 2, pod którym to adresem miały w tym czasie swoje siedziby również „Hazomir" i „Dramatisze Kunst". Oferowało ono mężczyznom i kobietom tańce klasyczne i nowoczesne, między innymi czardasz balowy. mazor, terpsychora, kic – king, toreador, kochanoczka, papilon, paradischen, gejsza, czy wiener-tanz[204].

Od 1907 roku zaczęło ono również organizować odczyty i wieczory literackie, na które zapraszano największych żydowskich pisarzy, na czele z Szalom Alejchemem, Perecem, czy hebrajskimi poetami Chaimem Nachmanem Bialikiem,[205] lub Noachem Priłuckim[206]. Oprócz

[200] „Lodzer Togblat" 10.03.1909, nr 48, s. 4.
[201] „Lodzer Togblat" 1.03.1912, nr 42, s. 1.
[202] „Lodzer Togblat" 27.03.1909, nr 62, s. 1.
[203] „Lodzer Togblat" 18.01.1909, nr 4, s. 1.
[204] „Lodzer Togblat" 7.05.1909, nr 94, s. 5.
[205] Ibid.
[206] „Lodzer Togblat" 8.10.1908, nr 214, s. 8.

tematów literackich na odczytach poruszano również zagadnienia związane z Ziemią Izraela i osadnictwem żydowskim, jak „Życie obecne w Palestynie" dyrektora żydowskiego gimnazjum w Jaffo H. Szenkina[207]. Nie brakło również tematów promujących hebrajski jako żydowski język narodowy, jak chociażby wygłoszony po hebrajsku dnia 29 stycznia 1909 odczyt wileńskiego pisarza, rabina i działacza społecznego dr. Jehudy Lejba Kantora pod tytułem *Al erech hasafa haiwrit bejachas al kijum hauma weahduta*[208] [Znaczenie języka hebrajskiego i jego związek z istnieniem narodu i jego jednością], czy wygłoszony 27 listopada 1909 wykład nauczyciela hebrajskiego i działacza syonistycznego Benziona Mosinzona *Haam wehaarec al pi mabat hanewiim*[209] [Naród i ziemia w ujęciu proroków]. Oprócz uznanych literatów duży nacisk kładziono na promowanie młodych talentów literatury hebrajskiej, jak w przypadku wieczoru literackiego dnia 1 czerwca 1909 z udziałem pisarzy Hillela Cajtlina, Dawida Frischmana, Icchaka Eliezera Lejzerowicza oraz Icchaka Kacenelsona[210]. Dnia 05.1910 wystawiono hebrajską sztukę tego ostatniego pod tytułem *Mechirat Josef*[211] [Sprzedanie Józefa], po której autor czytał wiersze Ch. N. Bialika oraz swoje własne.

Obok odczytów i przedstawień teatralnych po hebrajsku odbywały się również imprezy w innych językach – w jidysz, po polsku i po rosyjsku. Interesującym przedsięwzięciem ukazującym stosunek „Hazomiru" do innych języków były urządzone na balu purimowym w 1909 roku „cztery wieże Babel", z których wygłoszono uroczyste przemówienia po rosyjsku, niemiecku, polsku i w jidysz, co symbolizować miało zmieszanie języków wśród Żydów[212]. W siódmy wieczór chanukowy 1 stycznia 1911 odbył się wykład krakowskiego rabina i działacza syjonistycznego dr. Ozjasza Thona pod tytułem *Grundsztremungen in der hebreiszen literatur*[213] [Główne nurty literatury hebrajskiej]. Wystawiano również jidyszową sztukę *Dekadent* Icchaka Kacenelsona,[214] a na jednym z wieczorów literackich swoje wiersze deklamował również młody poeta Zusman Segałowicz[215]. Niektóre wydarzenia miały charakter mieszany, jak zorganizowany 5 marca 1909 wieczór literacki z udziałem Zalmana Szneora, Jakuba Fichmana i I. Kacenelsona, którzy deklamowali swoje wiersze w jidysz i po hebrajsku[216]. Takie zestawienie nie jest przypadkowe, wszyscy troje publikowali wcześniej w wydawanym w Warszawie hebrajskojęzycznym tygodniku skierowany do młodych czytelników „Olam Katan"[217]. Dla Szneora i Kacenelsona (wówczas kilkunastoletnich) był to debiut literacki[218].

[207] „Lodzer Togblat" 23.08.1908, nr 175, s. 3.
[208] „Lodzer Togblat" 29.01.1909, nr 14, s. 1.
[209] „Lodzer Togblat" 26.11.1909, nr 260, s. 1.
[210] „Lodzer Togblat" 1.06.1909, nr 113, s. 1.
[211] „Lodzer Togblat" 6.05.1910, nr 94, s. 1.
[212] „Lodzer Togblat" 9.03.1909, nr 47, s. 3.
[213] „Lodzer Togblat" 1.01.1911, nr 290, s. 1.
[214] „Lodzer Togblat" 14.02.1908, nr 19, s. 1.
[215] „Lodzer Togblat" 1.02.1909, nr 16, s. 3.
[216] „Lodzer Togblat" 5.03.1909, nr 44, s. 4.
[217] U. Ofek, *Sifrut ha-jeladim ha-iwrit – ha-hatchala* [Początki literatury hebrajskiej dla dzieci], Tel Awiw 1979, s. 361, M. S. Szwabowicz, *Wydawcy w służbie idei. O pionierach hebrajskiego świeckiego ruchu wydawniczego, „*Studia Judaica" 20 (2017), nr 2 (40), s. 237–263.
[218] Archiwum Ghetto Fighters House [dalej: AGFH], catalog no 6566, nlb.

Jidysz wykorzystywano również do promowania idei syjonistycznych, jak w odczycie Icchaka Nisenbojma „Jerozolima w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości[219]". 21 kwietnia 1909 Nachum Sokołow wygłosił po polsku odczyt „Żydzi w Anglii", a dzień później po hebrajsku „Język hebrajski jako sztuka[220]". Również inni działacze syjonistyczni występowali w ramach imprez „Hazomir", na przykład 24 sierpnia 1908 Menachem Szenkin wygłosił po hebrajsku odczyt „Życie codzienne w Ziemi Izraela[221]". Po polsku, niemiecku i hebrajsku odbyła się uroczystość z okazji 60 urodzin znanego działacza syjonistycznego Maxa Nordaua[222]. Przedstawienia o tematyce narodowej organizowano również po rosyjsku, jak w wystawionej 30 maja 1909 roku sztuce autorstwa Ben Ari *Izraelici*[223].

Podczas jidyszowych wieczorków literackich organizowanych przez „Hazomir" starano się również promować nowych twórców, jak wspomniany I. Kacenelson, czy Herszele Danielewicz. Imprezy literackie tego typu często miały charakter rozrywkowy, szczególnie gdy nie było możliwości przyciągnięcia publiczności wielkimi nazwiskami literatów spoza Łodzi. W takim przypadku starano się nadać imprezie większą rangę za pomocą odpowiedniej, choć nieco przerysowanej reklamy – pisano o „spektakularnym wieczorze", podczas którego oprócz samych odczytów zaplanowano „tańce, loterię i konfetti[224]". Udostępniano również salę na wykłady popularnonaukowe, jak na przykład 23 maja 1909 z udziałem inżyniera Jakuba Lewenzohna *Szlof, tojt un chalojmes*[225] [Sen, śmierć i marzenia senne], inspirowany zapewne publikacjami Zygmunta Freuda. W znajdującym się w siedzibie stowarzyszenia bufecie działała również od 1910 roku pierwsza w Łodzi restauracja wegetariańska, czynna codziennie od południa do 22.30[226].

Interesujący wyjątek stanowił odczyt w języku rosyjskim pod tytułem *O kobiecie żydowskiej i jej roli w historii*, wygłoszony przez wspomnianego powyżej rabina J. L. Kantora 30 stycznia 1909 – nie tylko z powodu jego tematyki, lecz również dość szczegółowego opisu zamieszczonego w „Lodzer Togblat". Autor notatki ubolewa w niej, że w porównaniu z odczytem hebrajskim publiczność nie dopisała, choć temat „został potraktowany w sposób żywy i zgodny z duchem czasu, a do tego w języku powszechnie zrozumiałym". Przytoczone krótkie streszczenie referatu mówi jednak zupełnie co innego – koncentrował się on na tradycyjnych zagadnieniach, jak rola kobiety w żydowskim życiu rodzinnym i jej pozycja społeczna w przeszłości, co ilustrowane było cytatami z Talmudu oraz literatury rabinicznej. Referent chwalony był co prawda za zwięzłe i pełne humoru

[219] „Lodzer Togblat" 20.04.1909, nr 79, s. 3.
[220] Ibid.
[221] „Lodzer Togblat" 23.08.1909, nr 175, s. 1.
[222] „Lodzer Togblat" 30.06.1909, nr 138, s. 1.
[223] Dane nieustalone. Zob. „Lodzer Togblat" 30.05.1909, nr 111, s. 1.
[224] „Lodzer Togblat" 3.03.1911, nr 42, s. 1.
[225] „Lodzer Togblat" 23.05.1909, nr 107, s. 1.
[226] „Lodzer Togblat" 23.05.1910, nr 108, s. 1.

przedstawienie tematu, jednak „pytanie jak Żydzi odnoszą się do emancypacji kobiet potraktował bardzo zdawkowo[227]".

W odpowiedzi na kryzys stowarzyszenia w latach 1911–1912 oraz spadek zainteresowania organizowanymi przez niego wydarzeniami powołano specjalną komisję literacką, która postanowiła intensywniej włączyć w jego działalność elementy literatury, a w szczególności odczyty i dyskusje. Chciano w ten sposób przyciągnąć młodszą publiczność na imprezy oraz zachęcić ją do wstępowania w szeregi „Hazomir". W tekście „Lodzer Folksblat" będącym swego rodzaju sprawozdaniem z planów stowarzyszenia oraz jego stanu napisano wręcz: „Nowa działalność „Hazomir" wywoła na pewno duże zainteresowanie pomiędzy tutejszą żydowską młodzieżą i na pewno przystąpią do niego świeże młode siły, których towarzystwo tak bardzo potrzebuje[228]."

Planowano zapraszać znane osobistości, jak między innymi Baal Machszowes , I. L. Perec, Hillel Cajtlin, Aleksander Mukdoni, Włodzimierz Żabotyński, Martin Buber, czy Szymon An-Ski. I choć nie udało się zrealizować planu w całości, to na rozpoczęcie sezonu – po raz pierwszy w Łodzi – swój odczyt pod tytułem *Di judisze nacionale kraft* [Żydowska siła narodowa] wygłosił dnia 3 stycznia 1913 Baal Machszowes[229]. Kolejnym wydarzeniem z tego cyklu były dwa odczyty Cajtlina – dnia10 stycznia 1913 *Di noentkajt cu der gothajt* [Bliskość boskości], a dzień później *Die majles un chisrojnes fun modernem judentum*[230] [Zalety i wady nowoczesnego judaizmu]. Innym sposobem na przyciągnięcie nowych członków było otwarcie w lokalu stowarzyszenia czytelni dysponującej bogatą kolekcją czasopism w różnych językach[231].

Angażowano się również w projekty plastyczne, choć miały one zdecydowanie utylitarny charakter. Na wspomnianym balu purimowym w 1909, który odbywał się pod nazwą „Noc w starej ojczyźnie" i miał „charakter czysto narodowy, syjonistyczny", a dekoracje sali przedstawiać miały dzielnicę Jerozolimy, drogę z Jaffo do Jerozolimy oraz orientalny bazar, na którym obok produktów Ziemi Izraela sprzedawano również wyroby artystyczne jerozolimskiej akademii plastycznej Becalel[232]. Innym przykładem takiego podejścia było sfinansowanie wyjazdu dwóch malarzy – Maxa Hanemana i Artura Szyka do Palestyny, gdzie mieli stworzyć serię prac obrazujących tamtejsze życie, które następnie miały służyć do wykonania pierwszej izraelskiej panoramy, mającej uświetnić siedzibę towarzystwa. Choć artyści rzeczywiście do Izraela pojechali, samego przedsięwzięcia tego nie udało się zrealizować, prawdopodobnie ze względu na wybuch wojny[233]. W siedzibie „Hazomir" przy ul. Promenady 21 (Al. Kościuszki) została również zorganizowana wystawa dzieł studentów jerozolimskiej akademii artystycznej „Becalel", której uroczyste otwarcie miało miejsce 12 stycznia

[227] „Lodzer Togblat" 29.01.1909, nr 14, s. 1.
[228] „Lodzer Folksblat" 27.12.1912, nr 90, s. 4.
[229] Ibid.
[230] „Lodzer Togblat" 10.01.1913, nr 300, s. 1, „Lodzer Folksblat" 12.01.1913, nr 103, s. 3.
[231] „Lodzer Folksblat" 4.02.1913, nr 19, s. 3.
[232] „Lodzer Togblat" 9.03.1909, nr 47, s. 3, J. Uger, *Der Purim-bal...* op. cit.
[233] Ibid. Zob. I. Ungar, *Arthur Szyk: Soldat der Kunst,* [w:] K. Widmann, J. Zechner (red.), *Arthur Szyk: Bilder gegen Nationalsozialismus und Terror,* Berlin 2008.

1912[234]. Była ona podzielona na pięć sekcji, w których wystawiane były obrazy, prace filigranowe ze srebra i złota, rzeźby drewniane, wyroby jubilerskie oraz dywany[235]. Cieszyła się ona ogromnym powodzeniem, przez ponad miesiąc trwania odwiedziło ją blisko 17.500 osób[236]. Malarze nie byli jedynie twórcami prac plastycznych, 15 grudnia 1908 odbył się wykład Leopolda Pilichowskiego (w j. polskim) pod tytułem *Sztuka żydowska*[237].

W późniejszym okresie okresie towarzystwo zrezygnowało z działalności literackiej, skupiając się wyłącznie na muzyce – działał chór oraz orkiestra. Stowarzyszenie istniało nieprzerwanie również w okresie międzywojennym do roku 1939, licząc sobie od kilkudziesięciu do kilkuset członków[238].

6.2.2. „Dramatisze Kunst"

W 1905 roku zaczęło swą działalność kółko teatralne, również afiliowane przy stowarzyszeniu „Hazomir", które w siedzibie organizacji wystawiało sztuki w reżyserii pochodzącego z Lublina dramaturga Marka Arensztajna[239]. W niedługim czasie przekształciło się ono w odrębną organizację pod nazwą „Dramatisze Kunst"[240], która zaczęła działać na własną rękę, organizując liczne przedstawienia, dające możliwość występu dla amatorskich talentów scenicznych. We wniosku rejestracyjnym z 1907 roku założyciele towarzystwa podkreślają, iż mimo funkcjonowania w Łodzi licznych stowarzyszeń dramatycznych i kulturalnych o charakterze narodowym, „wiele z nich jest niedostępne dla Żydów, przez co gros żydowskich mieszkańców Łodzi nie ma zbyt wielu możliwości przyjemnego i pożytecznego spędzania czasu wolnego[241]". W odróżnieniu od „Hazomir" stowarzyszenie „Dramatisze Kunst" nie podkreślało w swym statucie, ani w nazwie związków z językiem hebrajskim, koncentrując się na rozwoju i propagowaniu sztuki teatralnej. Zebranie założycielskie odbyło się 28 marca 1908 roku[242]. Wielkim zwolennikiem tej organizacji był znany pisarz żydowski, zwany ojcem literatury jidysz – Icchak Lejb Perec, który na zaproszenie towarzystwa wielokrotnie odwiedzał Łódź z odczytami i prelekcjami, zarówno o literaturze, teatrze, czy językach żydowskich[243]. Interesowano się również europejskimi nowinami, na przykład 20 marca 1909 roku stowarzyszenie wystawiało w sali teatru Victoria dramat *Der*

[234] „Lodzer Togblat" 18.01.1912, nr 5, s. 3.
[235] „Lodzer Togblat" 12.01.1912, nr 301, s. 3.
[236] „Lodzer Togblat" 20.02.1912, nr 33, s. 3.
[237] „Lodzer Togblat" 15.12.1908, nr 269, s. 1.
[238] Zob. APŁ, sygn. 39/166/0/-/1289.
[239] Zob. D. Kalinowski, *Andrzej Marek (Marek Arnsztejn). Polsko-żydowska fraza artysty,* [w:] J. Ławski i J. Wildowicz, *Żydzi wschodniej Polski. Seria VIII – artyści żydowscy*, Białystok 2020, s. 125–163, S. Łoza, *Czy wiesz kto to jest?* Warszawa 1938, s. 466.
[240] APŁ, sygn. 39/38/0/-/554, nlb.
[241] APŁ, sygn. 39/38/0/-/554, nlb.
[242] *Di grindungs – ferzamlung fun „Dramatiszer Knst"* [Zebranie założycielskie „Dramatisze Kunst"], „Lodzer Togblat" 30.03.1908, nr 56, s. 3.
[243] „Lodzer Togblat" 16.07.1908, nr 144, s. 4, nr 150, 23.07.1908, s. 1, 30.09.1908, nr 207, s. 1, 14.10.1908, nr 217, s. 1.

strom[244] [Prąd] niemieckiego naturalisty Maxa Halbego, twórcy monachijskiego „Intimes Theater für dramatische Experimente". „Dramatisze Kunst" wystawiało również sztukę *Begnadigung* [Ułaskawienie] Hermana Heijermansa[245], którego powieść w odcinkach ukazywała się wcześniej w „Lodzer Nachrichtn". Przedstawieniu towarzyszyły melodeklamacje, monologi sceniczne i melodie chasydzkie. Był to autor popularny i często grywany w łódzkich teatrach, zarówno w tłumaczeniu na jidysz, jak i hebrajski. W 1917 roku ukazało się hebrajskie tłumaczenie jego sztuki *Ahasverus* autorstwa Zalmana Zilbercwajga pod tytułem *Hanoded hanicchi* [Wieczny tułacz], wystawianej wcześniej przez kółko teatralne „Habima", 3 maja 1915 pod tytułem *Hajehudi hanicchi* [Wieczny Żyd] na scenie teatru Thalia w Łodzi, a 11 kwietnia 1917 również w Zgierzu[246].

Mimo swej nazwy „Dramatisze Kunst" było towarzystwem silnie zaangażowanym w promocję literatury jidysz, W tym celu zapraszano wiodące postacie żydowskiej sceny literatury, w tym nawet Szaloma Alejchema, który podczas wieczorków literacko-dramatycznych w dniach 9 czerwca 1908[247] i 11 czerwca 1908[248] czytał swoje opowiadania i monologi, czy Hillela Cajtlina, który 29 maja 1908 wygłosił odczyt o najnowszym dramacie Szaloma Asza *Szabtaj Cwi*[249]. Szczególny nacisk kładziono na popularyzowanie młodych żydowskich artystów, organizując wykłady o ich twórczości, lub zapraszając ich bezpośrednio. Na przykład 6 czerwca 1908 H. D. Nomberg wygłosił odczyt o młodych hebrajskich beletrystach[250], 8 sierpnia 1908 odbył się wieczór poświęcony twórczości Pereca Hirszbejna[251] (w tym samym czasie „Dramatisze Kunst" wystawiało również jego sztukę *Di niwle*[252] [Truchło]), a w zorganizowanym 24 października 1908 „spektakularnym wieczorze literackim" wzięło udział kilkunastu młodych twórców z Warszawy i Łodzi, m.in. H. D. Nomberg, A. I. Lajzerowicz, J. Rozenfeld, M. Stawski, I. Kacenelson, Z. Segałowicz, Herszele i C. Kohen[253]. Oprócz ich odczytów zapowiadano również występy członków sekcji dramatycznej. Do promocji młodych talentów wykorzystywano również uznanych literatów – dnia 30 października 1908 odbył się odczyt I. L. Pereca o młodych żydowskich dramaturgach – Szalomie Aszu i Perecu Hirszbejnie[254]. Starano się również popularyzować literaturę jidysz poprzez urządzanie imprez dla szerszej publiczności, niekoniecznie zainteresowanej jedynie literaturą. Na przykład 15 października 1908 zorganizowano „Literacki wieczór familijny", zakończony potańcówką[255]. Podobną imprezę, z udziałem pisarza Juliusza Adlera oraz Icchaka Kacenelsona

[244] „Lodzer Togblat" 15.03.1909, nr 52, s. 3, 19.03.1909, nr 56, s. 5.
[245] „Lodzer Togblat" 9.04.1909, nr 72, s. 1.
[246] H. Heijermans, *Ahaszwer / Hanoded hanicchi,* Łódź 1917.
[247] „Lodzer Togblat" 9.06.1908, nr 112, s. 1.
[248] „Lodzer Togblat" 11.06.1908, nr 114, s. 1.
[249] „Lodzer Togblat" 29.05.1908, nr 104, s. 1.
[250] „Lodzer Togblat" 4.06.1908, nr 109, s. 1.
[251] „Lodzer Togblat" 7.08.1908, nr 162, s. 1.
[252] „Lodzer Togblat" 10.08.1908, nr 164, s. 1, zob. L. Kahan, *Draj briw fun Perec Hirszbejn* [Trzy listy Pereca Hirszbejna], „Literarisze Bleter" 8.04.1932, nr 15 (414), s. 238.
[253] „Lodzer Togblat" 23.10.1908, nr 224, s. 1.
[254] „Lodzer Togblat" 30.10.1908, nr 230, s. 1.
[255] „Lodzer Togblat" 15.10.1908, nr 218, s. 1.

zorganizowano 23 stycznia 1909[256]. Nieco tydzień później, 1 lutego 1909 w ramach „wielkiego wieczoru literacko-dramatycznego" w teatrze „Victoria" z udziałem uznanego jidyszowego poety Szymona Fruga, podczas którego czytał on swoje najnowsze dzieła[257], a trupa „Dramatisze Kunst" wystawiła dramat Dawida Pinskiego *Der ejbiger jud* [Wieczny Żyd] w reżyserii Marka Arensztajna. Wieczór literacki z udziałem Fruga powtórzono jeszcze dwa dni później, 3 lutego 1909, tym razem przy współudziale Icchaka Kacenelsona[258]. Występował on również w tym miesiącu raz jeszcze, czytając dnia 20 lutego 1909 w ramach „literackiego wieczoru familijnego" fragmenty swojego dramatu *Karikaturen*[259]. Niewątpliwym sukcesem była impreza na wolnym powietrzu zorganizowana 12 maja 1909, w ogrodzie teatru „Paradyż" przy ul. Piotrkowskiej 175, w której uczestniczyło 1200 osób[260]. Głównym punktem programu była wystawiana po raz pierwszy na żydowskiej scenie pantomima w trzech aktach – *Der mejs* [Zmarły] autorstwa Lemana[261] w reżyserii Marka Arensztajna[262]. Ponadto wystawiono trzy żywe obrazy: „Awrom un di malochim" [Abraham i anioły], „Jakows cholem" [Sen Jakuba] oraz „Judisze tipn fun ale lender" [Typy żydowskie ze wszystkich krajów]. Promowano również twórczość klasyków, np. 13 listopada 1909 „Dramatisze Kunst" zorganizowała „wieczór literacko-dramatyczny, podczas którego wystawiano komedię Szaloma Alejchema *Di menczn* [Ludzie] oraz scenki I. L. Pereca, którym towarzyszyły deklamacje i monologi. Wieczór zakończył się tańcami, pocztą pantoflową oraz niespodziankami[263]. 14 stycznia 1910 Cajtlin wygłosił wykład o założycielu ruchu chasydzkiego *Reb Israel Baal Szem Tow. Zajn leben wirken, szafen un zajne anhenger*[264] [Baal Szem Tow. Jego życie, działalność, twórczość i jego zwolennicy]. Wyraźne zabarwienie narodowe miał wykład Lazara Kahana pod tytułem *Judisz als nacionaler faktor in unzer lebn* [Jidysz jako czynnik narodowy w naszym życiu], który odbył się 28 stycznia 1910[265]. Podobne imprezy organizowano również w późniejszych latach, na przykład 10 lutego 1912 odbył się wieczorek literacki z udziałem Herszele[266].

Bardzo duże imprezy odbywały się z okazji świąt. Oprócz wspomnianych balów maskowych zorganizowano na przykład 26 grudnia 1908[267] imprezę z okazji święta Chanuka, podczas której wystawiano sztukę Dawida Pinskiego, swoje monologi i wiersze deklamował Dawid Frischman, a swoje umiejętności prezentowali uczniowie szkoły muzycznej Nauma Podkaminera, będącego w tamtym czasie również dyrygentem w stowarzyszeniu „Hazomir". Wieczór kończyły „żywe obrazy",

[256] „Lodzer Togblat" 20.01.1909, nr 6, s. 1, 22.01.1909, nr 8, s. 1.
[257] „Lodzer Togblat" 1.02.1909, nr 16, s. 4.
[258] „Lodzer Togblat" 3.02.1909, nr 18, s. 3.
[259] „Lodzer Togblat" 17.02.1909, nr 30, s. 1, 19.02.1909, nr 32, s. 1.
[260] „Lodzer Togblat" 14.06.1909, nr 124, s. 3.
[261] Prawdopodobnie Edward Litt Leman Blanchard, autor wielu przedstawień dla wiktoriańskiego teatru pantomimy.
[262] „Lodzer Togblat" 10.06.1909, nr 121, s. 4.
[263] „Lodzer Togblat" 10.11.1909, nr 246, s. 4.
[264] „Lodzer Togblat" 14.01.1910, nr 1, s. 1.
[265] „Lodzer Togblat" 28.01.1910, nr 13, s. 9.
[266] „Lodzer Togblat" 9.02.1912, nr 24, s. 7.
[267] „Lodzer Togblat" 14.12.1908, nr 268, s. 3, 25.12.1908, nr 278, s. 4.

powstałe pod kierownictwem żydowskich malarzy Maurycego Trębacza oraz Leopolda Pilichowskiego oraz „wielka narodowa parada kostiumów" pod tytułem „Typy żydowskie z całego świata". Również z okazji święta Szawuot dnia 27 maja 1909 oprócz sztuki Szaloma Alejchema *Nur a doktor* [Tylko doktor] i melorecytacji wystawiane były żywe obrazy pod kierownictwem Maurycego Trębacza „Mojsze un dorn" [Mojżesz i krzak], „Jirmijahu" [Jeremiasz], czy „Mojsze cubrecht di luches" [Mojżesz rozbija tablice], jak również „Goles" [Diaspora] Samuela Hirszenberga[268]. Również święto Purim obchodzono w „Dramatisze Kunst" w sposób uroczysty. W 1909 zorganizowano wieczór purimowy z bardzo bogatym programem humorystyczno-satyrycznym, na który składały się między innymi przedstawienie na motywach Szaloma Alejchema, karykatury, parodie, inscenizowane piosenki ludowe, jak również „żywa gazeta purimowa z udziałem najlepszych żydowskich pisarzy[269]". Podobnie w następnych latach organizowano świąteczne imprezy. Dnia 19 marca 1910 odbył się w sali „Hazomir" wieczór purimowy „z komediami, monologami, parodiami i dialogami, solo i w duecie[270]". Rok później, 11 marca 1911 zorganizowano „Kasrilewker Purim-jorid[271]" [Bazar purimowy z Kasrylewki] nawiązujący do twórczości Szaloma Alejchema. W programie umieszczono między innymi karykatury, kuplety satyryczno-humorystyczne, czy piosenki ludowe.

Z uwagi na ograniczenia administracyjne stowarzyszenie musiało prowadzić swoją działalność tylko na terenie Łodzi. Każda impreza odbywająca się w innej miejscowości wymagała osobnego zezwolenia władz, którego zdobycie nie było proste. Po raz pierwszy udało się to dopiero w maju 1909 roku, gdy stowarzyszenie otrzymało zezwolenie na trzy występy w Pabianicach, gdzie wystawiono sztukę Szaloma Alejchema *Cuzejt un cuszprejt* [Rozsiani po świecie] oraz monolog Dawida Pinskiego *Di nesie*[272] [Podróż].

Mimo wyraźnego nastawienia na promowanie literatury jidysz stowarzyszenie organizowało również odczyty na inne tematy, na przykład dnia 16 stycznia 1909 odbył się wykład Marka Arensztajna *Pszibiszewski als dramaturg*[273] [Przybyszewski jako dramaturg]. Reżyserował on również wieczór ogrodowy poświęcony pamięci wybitnego jidyszowego dramaturga i jednego z organizatorów konferencji w Czerniowcach Jakuba Gordina, wystawiając jego *Krajcer sonate* [Sonata Kreutzerowska], specjalnie przystosowaną przez reżysera do gry w teatrze letnim. Oprócz samego dramatu pokazano żywe obrazy – zarówno samego Gordina, jak i postaci z jego dramatów. Impreza o bardzo podobnym profilu odbyła się również 2 sierpnia 1909, tym razem z udziałem najsłynniejszej żydowskiej aktorki Estery Racheli Kamińskiej, która wraz z córką Idą wystąpiła w

[268] „Lodzer Togblat" 25.05.1909, nr 109, s. 1.
[269] „Lodzer Togblat" 4.03.1910, nr 43, s. 4.
[270] „Lodzer Togblat" 18.03.1910, nr 55, s. 9.
[271] „Lodzer Togblat" 10.03.1911, nr 48, s. 1.
[272] „Lodzer Togblat" 21.05.1909, nr 106, s. 4.
[273] „Lodzer Togblat" 15.01.1909, nr 2, s. 1.

Krajcer sonate, wystawianej w Teatrze Wielkim w reżyserii Arensztajna[274]. 17 listopada 1911 odbył się wieczorek literacko-dramatyczny, którego głównym punktem był odczyt znanego krytyka teatralnego i eseisty Aleksandra Mukdoniego *Komizm, satire, humor un wic*[275] [Komizm, satyra, humor i żart]. Starano się przedstawić publiczności również tematykę związaną z literaturą europejską, jak podczas wykładu studenta filozofii H. C. Cimermana *Di legenden fun der menszhajt (Ejbiger jud, Don Żuan, Faust*[276]*)* [Legendy ludzkości (Żyd Wieczny Tułacz, Don Juan, Faust)].

Stowarzyszenie zorganizowało również pierwszy odczyt kobiecy, który odbył się 22 stycznia 1910. Miał on charakter zamknięty i był przeznaczony jedynie dla członków oraz ich rodzin. Wystąpiła na nim pochodząca z Łomży Teresa Rozenbaum, z zawodu nauczycielka[277] która wygłosiła odczyt *Ibsens drama „Brand"*[278] [Dramat Ibsena „Brand"]. Zarówno tematyka odczytu, jak i fakt wygłoszenia go przez prelegentkę były kontrowersyjne i zapewne dlatego nie zdecydowano się na udostępnienie go szerszej publiczności. Drugi odczyt tej samej autorki, tym razem o dramacie *Nora* Ibsena, odbył się 4 lutego 1910[279]. Inny wykład z udziałem Rozenbaum odbył się 2 kwietnia 1910,[280] a jego tematem był *Faust* Goethego. Trzy lata później – 23 lutego 1913, po załatwieniu odpowiednich zezwoleń od gubernatora w sali Stowarzyszenia Rzemieślników Żydowskich przy ul. Wólczańskiej 23 odbył się jej wykład w języku niemieckim *Der blaue Vogel von Maetterlinck*[281] ['Niebieski ptak' Maetterlincka]*,* który nie był organizowany przez stowarzyszenie. Postać Rozenbaum była jednak wyjątkiem, w późniejszym okresie wykłady i prelekcje, nawet o tematyce kobiecej, wygłaszane były przez mężczyzn.

Niektóre odczyty miały wyraźne zabarwienie syjonistyczne, jak wygłoszony 22 grudnia 1908 przez Gerszona Lewina referat *Di makabeer in literatur un kunst*[282] [Machabeusze w literaturze i sztuce], czy Icchaka Nisenbojma dnia 27 stycznia 1909 *Kulturele leben in Palestine*[283] [Życie kulturalne w Palestynie]. Organizowano również odczyty na tematy ogólne, na przykład w dniach 24 i 25 marca 1911 odbyły się dwa wieczorki z udziałem warszawskiego nauczyciela i działacza Stefana Rubinrota, który wygłosił odczyty na tematy *Di ojfgaben fun di kultur farajnen* [Zadania stowarzyszeń kulturalnych] oraz *Iber di judisz-pojisze becihungen* [284] [O stosunkach polsko-żydowskich].

[274] „Lodzer Togblat" 2.08.1909, nr 166, s. 1.
[275] „Lodzer Togblat" 15.11.1911, nr 253, s. 4, A. Mukdoni, *Zichrojnes...* op. cit. s. 413.
[276] „Lodzer Togblat" 6.05.1910, nr 94, s. 6.
[277] APŁ sygn. 39/221/0/4.12/25019.
[278] „Lodzer Togblat" 21.01.1910, nr 7, s. 7.
[279] „Lodzer Togblat" 4.02.1910, nr 19, s. 9.
[280] „Lodzer Togblat" 1.04.1910, nr 67, s. 1.
[281] „Lodzer Togblat" 12.02.1913, nr 26, s. 3.
[282] „Lodzer Togblat" 20.12.1908, nr 275, s. 1.
[283] „Lodzer Togblat" 27.01.1909, nr 12, s. 1.
[284] „Lodzer Togblat" 23.03.1911, nr 59, s. 7.

W opublikowanym na łamach „Lodzer Togblat" sprawozdaniu z działalności za rok 1908[285] stowarzyszenie odnotowuje organizację 16 „różnych wieczorków literacko-dramatycznych z udziałem najlepszych żydowskich literatów i krytyków", na których wystawiano najlepsze dzieła uznanych pisarzy. Ponadto zorganizowano wieczory rozrywki z okazji świąt żydowskich, jak Sukot, Chanuka, czy Purim oraz wieczór poświęcony hebrajskiemu poecie Abrahamowi Mapu z udziałem Jeszaji Ugera i Icchaka Kacenelsona. Stowarzyszenie uczestniczyło również w imprezie na rzecz TKO oraz wspomnianym wieczorku jubileuszowym ku czci Szaloma Alejchema. Mimo tak bogatej oferty nie udało się wypracować zysku, do wielu imprez trzeba było dołożyć, dlatego bilans wykazywał całkiem pokaźną stratę w wysokości 500 rubli. Po gorących dyskusjach budżet ostatecznie zatwierdzono i wybrano nowe władze, wśród których znalazł się Lazar Kahan na stanowisku wiceprzewodniczącego. Problemy finansowe trwały jednak nadal, co miało duży wpływ na działalność. Było ono zbyt małe, by móc utrzymywać się ze składek członkowskich, a organizowane imprezy często przynosiły straty, których nie dało się pokryć z funduszy własnych. Z tego powodu podnosiły się nawet głosy o połączeniu łódzkich stowarzyszeń, co jednak było niemożliwe z uwagi na różnice ideologiczne oraz skład osobowy[286]. Nie wiadomo dokładnie jak długo stowarzyszenie istniało, z pewnością w roku 1912 odnotowało długą przerwę w działalności. Pod koniec tego roku w „Lodzer Folksblat" pojawiła się wzmianka o utworzeniu sekcji dramatycznej przy „Hazomir", działającej „w miejsce byłego stowarzyszenia „Dramatisze Kunst[287]". Samo stowarzyszenie zostało reaktywowane w październiku 1913 roku i miało w planach organizację serii literackich wieczorków kabaretowych[288], jednak prawdopodobnie nie podjęło działalności. Dnia 21 marca 1914 odbyło się walne zebranie stowarzyszenia, na którym dyskutowano między innymi celowość dalszego jego istnienia. Ostatecznie zdecydowano kontynuowaniu działalności oraz wybrano tymczasowe władze[289]. Jednak nie udało się przywrócić mu dawnej świetności i imprezy organizowane przez nie w tym okresie koncentrowały się głównie na wewnętrznych sporach i dyskusjach, jak w przypadku odczytu *Di ojfgabe fun unzere kunst farajn* [Zadanie naszego stowarzyszenia artystycznego], który odbył się 4 kwietnia 1914 i był dostępny jedynie dla członków[290]. O trudnościach organizacyjnych świadczy również fakt odwołania zaplanowanego na 16 maja 1914 odczytu z okazji jubileuszu Natana Birnbauma. Zamiast tego odbył się odczyt Lazara Kahana *Farwos felt unzer literatur der roman[291]?* [Dlaczego naszej literaturze brakuje powieści?] połączony z dyskusją. Próbowano reaktywować sekcję dramatyczną[292], jednak wybuch wojny ostatecznie zakończył działalność stowarzyszenia.

[285] „Lodzer Togblat" 29.03.1909, nr 64, s. 3.
[286] L. Kahan, *Lodzer kunst ferajnen* [Łódzkie stowarzyszenia artystyczne], „Lodzer Togblat" 9.09.1910, nr 200, s. 5–6.
[287] „Lodzer Folksblat" 22.11.1912, nr 60, s. 5.
[288] „Lodzer Togblat" 13.10.1913, nr 226, s. 4.
[289] „LodzerTogblat" 22.03.1914, nr 58, s. 3.
[290] „LodzerTogblat" 3.04.1914, nr 69 s. 4.
[291] „LodzerTogblat" 19.05.1914, nr 106, s. 3.
[292] „LodzerTogblat" 19.06.1914, nr 131, s. 6.

6.2.3. „Harfa”

Ostatnim z trzech łódzkich żydowskich stowarzyszeń kulturalnych okresu przedwojennego było Żydowskie Towarzystwo Muzyczno-Dramatyczne „Harfa”. Było ono ewenementem, gdyż zostało założone przez środowiska związane z Bundem (działającym w tym okresie nielegalnie) i w przeciwieństwie do „Hazomiru” koncentrowało się na środowiskach robotniczych oraz aktywnym wspieraniu rozwoju języka i literatury jidysz. To właśnie różnice w podejściu do języka były jednym z głównych powodów założenia „Harfy” jako przeciwwagi do hebrajskojęzycznego „Hazomir[293]”. Początkowo towarzystwo działało półlegalnie jako kółko dramatyczne i już w 1906 roku wystawiło swoje pierwsze przedstawienie *Chasie di jesojme* [Sierota Chasia] Jakuba Gordina[294]. Ostatecznie towarzystwo zostało zarejestrowane 4 stycznia 1908 roku[295]. Choć w statucie nie wspomniano ani słowem o języku, posiłkując się jedynie ogólnymi stwierdzeniami o „propagowaniu wiedzy muzycznej i literacko-dramatycznej” oraz o „podniesienia poziomu wykształcenia ogólnego i estetycznego wśród żydowskich mieszkańców Łodzi[296]”, jasnym było, że działania stowarzyszenia skupiać się będą na języku jidysz. Zwraca również uwagę – w przeciwieństwie do „Hazomir” – obecność kobiet we władzach stowarzyszenia[297], choć statuty obu organizacji mówiły, iż członkami towarzystwa mogą być osoby obojga płci. W jego szeregach pojawiały się co prawda kobiety, działał m. in. chór mieszany, jednak kierownictwo składało się wyłącznie z mężczyzn[298],

W maju 1908 roku odbył się pierwszy koncert, na którym wystąpił chór i orkiestra (razem 120 osób) oraz wystawiono sztukę *Mitn sztrom* [Z prądem] autorstwa Szaloma Asza. Wydarzenie uświetnił referat I. L. Pereca oraz mowa powitalna znanego pisarza i działacza społecznego Hersza Dawida Nomberga [299]. Niewątpliwie osoba Lazara Kahana sprawiła, że Perec często występował na imprezach organizowanych przez „Harfę”, jak podczas wieczorku dramatyczno-muzycznego, który odbył się 2 czerwca 1908, gdzie wygłosił on mowę powitalną[300]. Podobne spotkanie, tym razem z udziałem Pereca i Szaloma Asza odbyło się 8 czerwca 1908[301]. W listopadzie tego samego roku odbyło się pierwsze przedstawienie teatralne – dramat Szaloma Asza[302] *Got fun nekume*, po którym

[293] „Lodzer Togblat” 11.11.1910, nr 247, s. 5-6.
[294] J. S. Hertz, *Di geszichte fun Bund in Lodz*, New York 1958, s. 199.
[295] APŁ, sygn. 39/1/0/2/547, k. 20-22, Puś *Żydzi...* op. cit. s. 127-128, M. Frankental, *Hazomir*... op. cit. nlb.
[296] APŁ, sygn. 39/1/0/2/547, k. 20.
[297] Frankental wymienia „panią Frumkin” (być może tożsamą z działaczką Bundu Esterą Frumkin) jako wiceprzewodniczącą, w materiałach archiwalnych taki zapis nie pojawia się, zob. M. Frankental, *Hazomir*... op. cit. nlb. Estera Frumkin mieszkała i działała w Łodzi około 1910 r., zob. B. S. [inicjały nieustalone], *Literatura żydowska w Łodzi,* „Nasza Opinja” 1936, nr 40 (167), s. 7.
[298] APŁ, sygn. 39/38/0/-/1400, k. 39–40.
[299] M. Frankental, *Hazomir*... op. cit. nlb.
[300] „Lodzer Togblat” 2.06.1908, nr 107, s. 1.
[301] „Lodzer Togblat” 8.06.1908, nr 111, s. 1.
[302] „Lodzer Togblat” 4.06.1908, nr 109, s. 1.

autor czytał również inne swoje prace[303]. Przedstawienie to było grane przez „Harfę" również w styczniu następnego roku, w sali teatru Victoria[304]. W listopadzie 1908 roku Perec dwa razy wystąpił w lokalu „Harfy" przy Konstantynowskiej 16[305], trzynastego tego miesiąca czytając i objaśniając swój najnowszy dramat *Di goldene kejt* [Złoty łańcuch], a tydzień później, dwudziestego wygłaszając odczyt o twórczości Mendele Mojcher Sforima[306]. Starano się zapewne maksymalnie wykorzystać jego wizyty, dlatego następnego dnia wygłosił on – już w ramach „Dramatisze Kunst" – wykład *Der cukunft fun der judiszer literatur*[307] [Przyszłość literatury żydowskiej]. W następnym roku członkowie stowarzyszenia wzięli czynny udział w organizacji wizyty w Łodzi dnia 9 września 1909 klasyka literatury jidysz, Mendele Mojcher Sforim z okazji 50-lecia jego pracy artystycznej. Chór „Harfy" wystąpił na uroczystym spotkaniu z pisarzem, w którym wzięli również udział inni popularni literaci – Jakub Dinenzon i Dawid Frischman[308]. Wizyta organizowana była wspólnie z „Dramatisze Kunst", które wystawiło sztukę Mendele Mojcher Sforima *Der prizyw* [Wezwanie].

Ilustracja 1: Mendele Mojcher Sforim, Jakub Dinenzon i Dawid Frischman podczas wizyty w Żydowskiej Szkole Rzemieślniczej „Talmud Tora" w Łodzi, rok 1909. Źródło: YA, sygn. YARG 120 po 1807, nlb.

[303] „Lodzer Togblat" 12.11.1908, nr 241, s. 1.
[304] „Lodzer Togblat" 17.01.1909, nr 3, s. 3.
[305] „Lodzer Togblat" 13.11.1908, nr 242, s. 3.
[306] „Lodzer Togblat" 20.11.1908, nr 248, s. 1.
[307] Ibid.
[308] „Lodzer Togblat" 9.09.1909, nr 199, s. 1.

W dniach 31 grudnia 1909 oraz 1 stycznia 1910 Perec wygłosił dwa wykłady pod tym samym tytułem – *Der dichter, dos buch un di lezer*[309] [Pisarz, książka i czytelnicy]. Również w następnym roku „Harfa" organizowała spotkania z nim, w piątek 4 marca 1910 oraz dzień później wygłosił on na przykład odczyt *Di bibel un dos folk*[310] [Biblia i lud], a nieco ponad miesiąc później, 09 kwietnia 1910 *Wegen teater*[311] [O teatrze].

Oprócz działalności na rzecz języka jidysz stowarzyszeniu zdarzało się również organizować wieczory o typowo narodowym charakterze, podczas których promowano literaturę hebrajską. Podczas zorganizowanego 7 marca 1909 „silnie narodowego, muzykalno – teatralno – muzyczno – literackiego balu purimowego" występował m.in. hebrajski poeta Chaim Nachman Bialik, a sala udekorowana była „syjonistycznymi flagami, gwiazdami Dawida i innymi elementami narodowymi wykonanymi przez naszych największych artystów". Wieczór rozpoczął się odśpiewaniem hymnu „Hatikwa[312]".

Podobnie jak inne stowarzyszenia starano się organizować imprezy dla jak najszerszej publiczności, w tym wieczory familijne z programem muzyczno-literackim oraz licznymi atrakcjami[313]. W swojej działalności „Harfa" koncentrowała się na organizowaniu wieczorków literackich z udziałem elity pisarzy jidyszowych tego czasu – wspomnianych już I. L. Pereca, Sz. Asza, czy H. D. Nomberga, Z. Szneora, A. Rajzena, jak również (wraz z „Dramatisze Kunst") młodych pisarzy, w tym Icchaka Kacenelsona i Zusmana Segałowicza[314]. Organizowano również muzyczno-literackie wieczory rodzinne „z tańcami, loterią, konfetti oraz innymi niespodziankami[315]" w czasie których członkowie stowarzyszenia prezentowali krótkie monologi sceniczne oraz deklamowali poezję[316].

Dominowały jednak popularnonaukowe wykłady na tematy literackie, społeczne i historyczne, mające często w swym założeniu analizę jakiegoś zjawiska, lub dochodzenie jego źródeł. Często były one wygłaszane przez znanych literatów, jak wspomniany powyżej Perec, czy Szalom Asz, który dnia 16 kwietnia 1909 wygłosił odczyt *Amnon un Tamar un ihr bedajtung fun bibliszen sztandpunkt* [Amnon i Tamar oraz ich znaczenie z punktu widzenia Biblii], a dzień później czytał swoje niepublikowane teksty[317]. Podobne imprezy odbyły się 28 października 1910 oraz dnia następnego, gdy Asz czytał swój najnowszy dramat *Di Jiftechs tochter* [Córka Jiftacha] oraz wygłosił wykład *Rajze ajndrike fun Amerike* [Wrażenia z podróży do Ameryki], jak również przedstawiał swoje niepublikowane opowiadania[318]. W dniu 11 grudnia 1908 B. Frumkin wygłosił wykład *Simbolizm,*

[309] „Lodzer Togblat" 31.12.1909, nr 290, s. 1.
[310] „Lodzer Togblat" 4.03.1910, nr 43, s. 1.
[311] „Lodzer Togblat" 8.04.1910, nr 73, s. 1.
[312] „Lodzer Togblat" 7.03.1909, nr 44b, s. 3,
[313] „Lodzer Togblat" 12.11.1909, nr 248, s. 1.
[314] „Lodzer Togblat" 18.02.1909, nr 31, s. 1, „Lodzer Togblat" 20.04.1909, nr 79, s. 1.
[315] „Lodzer Togblat" 27.01.1909, nr 12, s. 3.
[316] „Lodzer Togblat" 26.11.1908, nr 253, s. 1.
[317] „Lodzer Togblat" 16.04.1909, nr 76, s. 1.
[318] „Lodzer Togblat" 28.10.1910, nr 235, s. 1.

impresionizm, un di andere richtungen in der jectiger literatur[319] [Symbolizm, impresjonizm i inne kierunki we współczesnej literaturze], a H. D. Nomberg wykład *Di ojfgaben fun di kunst – farajnen*[320] [Zadania towarzystw artystycznych]. 26 marca 1909 H. Rein[321] poprowadził wykład *Di gajstge entwiklung fun di juden in kristum cajten* [Rozwój duchowy Żydów w czasach chrześcijańskich], a dzień później *Di historisze entwiklung fun der judiszer ojtonomie in Pojln* [Rozwój historyczny żydowskiej autonomii w Polsce]. 18 listopada 1909 oraz następnego dnia H. D. Nomberg wygłosił dwa odczyty – pierwszy o twórczości Sz. Asza, drugi pod tytułem *Iber di principien fun kunst*[322] [O głównych zasadach sztuki]. Tematyka literatury żydowskiej na tle europejskich prądów poruszana była również w wykładach wileńskiego pisarza o pseudonimie A. Weiter, który 17 grudnia 1909 wygłosił wykład *Di hojpt – richtungen in der judiszer literatur* [Główne kierunki literatury żydowskiej], a dzień później *Renesans in der judiszer literatur*[323] [Renesans w literaturze żydowskiej]. W działalności „Harfy" nie mogło zabraknąć wykładów działaczy Bundu, jak publicysty działającego pod pseudonimem A. Litwak, który 14 stycznia 1910 wygłosił odczyt *Cu der charakteristik funem judiszen lezer* [O charakterystyce żydowskiego czytelnika], a dzień później *Der chasidizm in der najter judiszer beletristik*[324] [Chasydyzm w najnowszej beletrystyce żydowskiej]. Wygłosił on również dnia 11 marca 1910 wykład *Di judisze kehile*[325] [Gmina żydowska]. Dnia 7 stycznia 1910 odbył się odczyt wybitnego statystyka i demografa Jakuba Leszczyńskiego *Di grenicen fun unzer kultureler tetigkajt* [Granice naszej działalności kulturalnej], a dzień później *Der krizis in der judiszer emigracje*[326] [Kryzys w żydowskiej emigracji].

Niektóre z imprez miały charakter wyłącznie muzyczno - rozrywkowy, jak bal ogrodowy przy ul. Piotrkowskiej 175 z okazji pierwszego dnia święta Szawuot (26 maja 1909[327]) z udziałem filharmoników warszawskich oraz solistów. W programie miał on również „wielki balon, strzelające rakiety, fajerwerki, konfetti, poczta pantoflowa". W nocy ogród był oświetlony specjalnym reflektorem. Tradycja ta była kontynuowana w następnym roku podczas wielkiego festynu ogrodowego przy ul. Milsza 64 (obecnie Żeromskiego) zorganizowanego drugiego dnia Szawuot 14 czerwca 1910. Tym razem oprawa była jeszcze bogatsza, oprócz opisanych powyżej atrakcji miał miejsce również kostiumowy pochód z pochodniami, występy baletowe, ognie bengalskie i inne wydarzenia[328]. Podobna impreza, z bogatym programem literacko-muzycznym, na który składał się m. in. humoreska I. L. Pereca *Der meszugener batlon* [Szalony żebrak] oraz monologi i skecze

[319] „Lodzer Togblat" 10.12.1908, nr 265, s. 1.
[320] „Lodzer Togblat" 12.02.1909, nr 26, s. 1.
[321] Dane nieustalone. Zob. „Lodzer Togblat" 26.03.1909, nr 62, s. 1.
[322] „Lodzer Togblat" 19.11.1909, nr 254, s. 1.
[323] „Lodzer Togblat" 17.12.1909, nr 278, s. 1.
[324] „Lodzer Togblat" 14.01.1910, nr 1, s. 1.
[325] „Lodzer Togblat" 11.03.1910, nr 49, s. 1.
[326] „Lodzer Togblat" 7.01.1910, nr 296, s. 1.
[327] „Lodzer Togblat" 25.05.1909, nr 109, s. 6.
[328] „Lodzer Togblat" 12.06.1910, nr 125, s. 1.

sceniczne odbyła się również 9 lipca 1910[329]. Bardzo bogaty program posiadała zorganizowana 3 czerwca 1911 „wielka impreza ludowa" z okazji święta Szawuot, która odbyła się jak poprzednie w „Leśniczówce" przy ul. Milsza 64[330]. Został on podzielony na część muzyczną, literacką oraz rozrywkową. W pierwszej wystąpił chór stowarzyszenia oraz kwartety smyczkowe złożone z jego członków. W drugiej zaplanowano deklamacje i monologi, między innymi w wykonaniu „młodego poety ludowego" Herszele, w ostatnim zaś „huśtawki, strzelające rakiety, fajerwerki, kwiaty, konfetti i serpentyny[331]". W późniejszym okresie odbywały się również imprezy nieposiadające charakteru kulturalnego, jak „spotkanie protestacyjne" przeciwko pogromom na Ukrainie, które miało miejsce dnia 25 października 1919[332].

Robotniczy charakter stowarzyszenia objawiał się również w technicznych aspektach jego funkcjonowania – na przykład zapisy (przynajmniej w początkowym okresie) miały miejsce w godzinach wieczornych[333], a lokal stowarzyszenia czynny był od godziny 19.30[334]. Również próby i imprezy odbywały się przeważnie w soboty i niedziele po południu, aby umożliwić w ten sposób uczestnictwo jak największej liczbie pracowników miejscowych fabryk. Tak ustalony czas działalności był jednocześnie jasną deklaracją polityczną o nastawieniu antyreligijnym, gdyż sobota była dla pobożnych Żydów dniem odpoczynku, w którym zabronione jest wykonywanie różnych czynności, w tym przemieszczania się na większe odległości, czy używanie pieniędzy. Mimo to „Harfa" organizowała muzyczno-literackie wieczory z okazji świąt. W 1908 roku z okazji Chanuki[335] odbyła się impreza przy udziale Szaloma Asza oraz orkiestry teatru niemieckiego, w 1909 wieczór uświetnił udział młodego jidyszowego poety Zusmana Segałowicza[336]. Inną imprezą o tematyce religijnej był odczyt pod tytułem „Legendy o śmierci Mojżesza[337]". Obchodzono również święto Purim[338]. Z okazji tego ostatniego święta zorganizowano na przykład 7 marca 1909 wieczór z udziałem chóru stowarzyszenia oraz J. Ugera, na którym grano również komedię Szaloma Alejchema *Chajkel Szikor*[339] [Chajkel Pijak]. W roku 1912 mimo kłopotów stowarzyszenia będącego wtedy na skraju upadku udało się zorganizować wieczór purimowy, w którym wziął udział znany aktory Juliusz Adler[340]. Organizowano również imprezy plenerowe, jak festyn ogrodowy 15 maja 1909, podczas którego występował chór stowarzyszenia, a jego członkowie wygłaszali monologi i deklamowali poezję[341].

---

[329] „Lodzer Togblat" 8.07.1910, nr 146, s. 8.
[330] „Lodzer Togblat" 31.05.1911, nr 114, s. 7.
[331] Ibid.
[332] „Lodzer Togblat" 24.10.1919, nr 239, s. 3.
[333] „Lodzer Togblat" 27.03.1908, nr 54, s. 3.
[334] „Lodzer Togblat" 21.04.1911, nr 80, s. 9.
[335] „Lodzer Togblat" 16.12.1908, nr 270, s. 1.
[336] „Lodzer Togblat" 9.12.1909, nr 271, s. 2.
[337] „Lodzer Togblat" 11.10.1911, nr 223, s. 3.
[338] „Lodzer Togblat" 6.03.1914, nr 45, s. 11.
[339] „Lodzer Togblat" 7.03.1909, nr 40, s. 3.
[340] „Lodzer Togblat" 1.03.1912, nr 42, s. 5.
[341] „Lodzer Togblat" 11.05.1909, nr 97, s. 4, 14.05.1909, nr 100, s. 5.

Z racji związków z zakazanym w tym okresie Bundem stowarzyszenie narażone było na represje ze strony władz, które uważały, że towarzystwo „dąży w swej legalnej działalności do realizacji celów przestępczych w interesie organizacji przestępczej Bund[342]". Doprowadziło to do aresztowania w 1910 roku przez rosyjską żandarmerię całego zarządu stowarzyszenia oraz 80 jego członków,[343] jak również problemów finansowych. Mimo to towarzystwo w dalszym ciągu starało się prowadzić systematyczną działalność, co nie było proste. Po kilkumiesięcznej przerwie zorganizowano zabawę na świeżym powietrzu w parku „Leśniczówka[344]". Trudna sytuacja finansowa i kadrowa stała się nawet tematem do żartów – w „Lodzer Togblat" ukazała się krótki artykuł o zebraniu zarządu stowarzyszenia, podczas którego nie udało się, z braku wystarczającej liczby obecnych członków, obsadzić wszystkich 13 stanowisk w zarządzie i musiano pożyczyć jednego z towarzystwa „Dramatisze Kunst[345]". Kilkukrotnie było ono na granicy rozwiązania, na początku 1912 roku zarząd podjął nawet decyzję o jego likwidacji, jednak walne zgromadzenie sprzeciwiło się tak radykalnemu krokowi[346]. Inne ogłoszenie, z dnia 4 lipca 1913 informowało o walnym zebraniu towarzystwa, którego pierwszym punktem obrad było pytanie „Czy należy zlikwidować stowarzyszenie[347]?". W 1914 roku ukazało się nawet ogłoszenie, wzorowane na klepsydrze, obwieszczające śmierć towarzystwa, zmarłego „w wieku 8 lat", po którym pozostał spory spadek „o wartości złamanego centa", pozostający do dyspozycji spadkobierców „po opłaceniu kosztów pogrzebu i zaległego czynszu[348]". Mimo to stowarzyszenie funkcjonowało dalej i w 1914 roku liczyło około 300 członków[349]. Podczas I wojny światowej organizowało pomoc dla tanich kuchni robotniczych prowadzonych przez związki zawodowe, pośrednicząc w rozdysponowaniu sumy otrzymanej od Gminy Żydowskiej[350]. Ostatecznie zostało rozwiązane w 1921 r.[351]

6.3. „Żydowskie Towarzystwo Literackie w Łodzi nie istnieje" – władze carskie a organizacje trzeciej strefy

Podobnie jak w przypadku łódzkiej prasy w języku jidysz również żydowskie organizacje trzeciej strefy nie leżały w bezpośredniej strefie zainteresowań władz carskich, przez co przez długie lata mogła ona rozwijać się i działać praktycznie bez przeszkód. Nawet wspomniane represje rozpoczęte po 1911 roku dotknęły ją bardzo nierównomiernie – najbardziej ucierpiało blisko

[342] APŁ, sygn. 39/1/0/2/547, k. 23.
[343] M. Frankental, *Hazomir*... op. cit. nlb.
[344] „Lodzer Togblat" 12.06.1910, nr 125, s. 7.
[345] „Lodzer Togblat" 22.12.1911, nr 284, s. 3.
[346] „Lodzer Togblat" 8.01.1912, nr 298, s. 3, M. Frankental, *Hazomir*... op. cit. nlb.
[347] „Lodzer Togblat" 4.07.1913, nr 142, s. 7.
[348] „Lodzer Togblat" 27.04.1914, nr 87, s. 3.
[349] „Lodzer Togblat" 2.01.1914, nr 292, s. 3.
[350] APŁ, sygn. 39/228/0/-/93, k. 17–19.
[351] M. Frankental, *Hazomir*... op. cit. nlb.

związane z Bundem stowarzyszenie „Harfa[352]”, pozostałe funkcjonowały prawdopodobnie bez większych zakłóceń.

Interesujących informacji na temat orientacji władz (czy też raczej jej braku) w sprawach żydowskich dostarczają pochodzące z 1911 roku akta łódzkiego oddziału tajnej policji (Ochrany) przy Zarządzie Żandarmerii Guberni Piotrkowskiej[353]. W skierowanym do wszystkich guberni na terenie Polski piśmie z dnia 9 marca 1911 naczelnik warszawskiego oddziału Ochrany zwraca uwagę na działalność Żydowskiego Towarzystwa Literackiego, które „odchodzi od swych pierwotnych celów, zapisanych w jego Statucie, jak organizowanie różnego rodzaju biesiad literackich, wykładów, lekcji, spektakli, koncertów i wieczorów literackich i prowadzi agitację w duchu niezgodnym z prawem”. Po przeprowadzeniu rozpoznania stwierdzono, że w Warszawie pośród członków Stowarzyszenia, a nawet w jego administracji znajduje się wiele osób należących do partii Bund, które prowadzą w nim często agitację, zaś środki zebrane na różnego rodzaju imprezach rozrywkowych przeznaczane są na wsparcie więźniów politycznych i zesłańców. W piśmie sugerowano, że liczne oddziały takiego towarzystwa znajdują się w wielu miastach Królestwa Polskiego.

Nie wiadomo jakie dokładnie Towarzystwo miał na myśli autor pisma. Opis najbardziej pasuje do stowarzyszenia „Harfa”, które rzeczywiście miało silne powiązania z Bundem, jednak nie działała ona w Warszawie i nie posiadała oddziałów w innych miejscowościach, będąc jako robotnicza organizacja żydowska wyjątkiem na skalę całego Królestwa Kongresowego[354]. Najliczniejszym i najbardziej rozpowszechnionym stowarzyszeniem był „Hazomir”, jednak był on nastawiony zdecydowanie syjonistycznie. Trudności w interpretacji pisma znalazły swe odbicie w raportach naczelników powiatów gubernii piotrkowskiej, które powstały w wyniku realizacji zawartych w nim zaleceń. W dwóch przypadkach – w Będzinie[355] i Łodzi[356] naczelnicy stwierdzili, że w ich miastach Żydowskie Towarzystwo Literackie nie istnieje. Trudno stwierdzić, czy takie odpowiedzi wynikały z braku wiedzy na ten temat, czy też z dosłownego potraktowania treści pisma, bowiem Żydowskie Towarzystwo Literacko-Muzyczne „Hazomir” działało przecież w omawianym okresie w obu miastach, w Łodzi zaś dodatkowo Żydowskie Towarzystwo Muzyczno-Dramatyczne „Harfa”. Z powiatu brzezińskiego[357] nadeszła odpowiedź świadcząca o większej orientacji w zagadnieniu, w której tamtejszy oficer donosił, iż pośród Żydowskich Towarzystw Literackich nie zauważono niczego podejrzanego”. Oznaczało to, że istnienie stowarzyszeń zostało przynajmniej odnotowane przez władze, które w jakiś sposób monitorowały ich działalność. Najciekawszy raport nadszedł z Częstochowy, gdzie naczelnikowi tamtejszej żandarmerii wiadomo było o działalności Towarzystwa

[352] Zob. M. Frankental, *Hazomir*... op. cit. nlb.
[353] APŁ, sygn. 39/41/0/-/377, k. 2–12.
[354] W. Jaworski, *Amatorskie stowarzyszenia...*op. cit. s. 174.
[355] APŁ, sygn. 39/41/0/–/377, k. 7.
[356] Ibid. k. 4.
[357] Ibid. k. 5.

Muzyczno - Literackiego „Lira[358]” oraz jeszcze jednego niezidentyfikowanego stowarzyszenia żydowskiego, zwanego przez niego „Petersburskim Towarzystwem Literackim[359]”. Członkowie towarzystwa nie naruszali prawa, poza jednym, nauczycielem Józefem Aronowiczem, każącym swym uczniom podczas lekcji śpiewać zamiast „Boże cara chrani” [Boże chroń cara] – „Boże cara choroni” [Boże pochowaj cara], jednak nie zajmował się on agitacją pośród członków stowarzyszenia.

Kontrola władz nad stowarzyszeniami sprowadzała się najczęściej do sprawdzania, czy najważniejsze dokumenty, tzn. lista członków oraz protokoły kasowe prowadzone są w języku rosyjskim. W 1911 roku sprawdzono księgi trzech łódzkich stowarzyszeń – „Linas Hacedek”, „Chesed Szel Emes” oraz „Dramatisze Kunst”, jednak nie znaleziono w nich żadnych nieprawidłowości. Policjant pouczył jedynie przedstawicieli stowarzyszeń, że księgi trzeba prowadzić porządnie, a „jeżeli ktoś w jakiejkolwiek sprawie zwróci się do stowarzyszenia po rosyjsku, należy mu koniecznie po rosyjsku odpowiedzieć[360].”

Przytaczane dokumenty świadczą, że kontrola nad działalnością stowarzyszeń w trzeciej strefie była w Łodzi dość iluzoryczna. Pomimo ich jawnie nacjonalistycznego charakteru oraz retoryki tylko w niektórych miastach, jak w Warszawie, Częstochowie, czy Kaliszu[361] korzystano z pracy tajnych agentów, donoszących władzom o antypaństwowej agitacji. W innych, jak w Łodzi ich bogata działalność była przez władze policyjne prawie zupełnie ignorowana, lub – jak w Pabianicach, czy Brzezinach – traktowana dość pobłażliwie. Jeżeli dodać do tego praktycznie niekontrolowaną przez zaborcę prasę codzienną, z którą stowarzyszenia trzeciej strefy żyły w symbiozie, stwierdzenie o wolnym życiu w Łodzi nabiera nowego wymiaru. Rzeczywiście żydowskie sfery średnie i wyższe cieszyły się tu praktycznie nieograniczoną wolnością – gospodarczą, wypowiedzi, druku oraz wyrażania swojej tożsamości. Organizacje żydowskie trzeciej strefy oraz prasa, o ile otwarcie nie mówiły nic o „słoniu w pokoju” w postaci żydowskich ruchów robotniczych, mogły funkcjonować praktycznie bez większych przeszkód. A nawet jeśli mówiły, często nikt nie był w stanie tego zweryfikować, co w sposób humorystyczny opisał w artykule szabatowym felietonista o pseudonimie An Orejach[362] [Gość], prawdopodobnie tożsamy z J. Ugerem:

- Jak nazywa się po rosyjsku: Jojne[363]?
- Jewno[364]. […]
- A rewolucjonista?

[358] Ibid. k. 9-12, zob. M. Pawlina-Meducka, *Szkolnictwo żydowskie w Częstochowie (1918–1939) i jego uwarunkowania*, „Prace naukowe. Pedagogika” 12, 2003 s. 21–35, W. Jaworski, *Amatorskie stowarzyszenia...* op. cit. s. 175.
[359] Być może chodziło o „Hazomir”, często posługującym się statutem wzorcowym zatwierdzonym w Petersburgu, zob. APŁ 39/93/0/-/2217, k. 2–9.
[360] „Lodzer Togblat” 24.05.1911, nr 108, s. 6.
[361] APŁ 39/114/0/-/90.
[362] „Lodzer Togblat” 16.07.1909, nr 152, s. 3.
[363] Żydowskie imię męskie.
[364] Aluzja do Jewno Azefa, pochodzenia żydowskiego, przywódcy rosyjskiej sekcji bojowej eserów i jednocześnie agenta Ochrany.

– Widzicie, żydowski rewolucjonista ma w przekładzie na rosyjski znaczenie zupełnie inne. Istnieją tacy komentatorzy jak Burcew[365] na przykład, czy Łopuchin[366], którzy tłumaczą to słowo jako „agent Ochrany". Tłumaczenie to jest co prawda długie, lecz prawidłowe. Przede wszystkim jednak wiedzieć musicie, że żadne tłumaczenie z żydowskiego na rosyjski nie wychodzi dobrze, bo traci przy tym zupełnie swój zapach i smak, swą żydowską duszę. Na przykład gdy mówicie w naszym biednym mame loszn „czarnosotnik", po rosyjsku to znaczyć będzie „patriota" […] mówicie „kolej żelazna", znaczy to „kradzież", ale jak powiecie „kradzież", znaczyć to będzie „intendentura".

Elitarność stowarzyszeń również działała na ich korzyść, gdyż ich inwigilacja była znacznie trudniejsza, jeżeli nie niemożliwa. Władze zaborcze w pierwszym rzędzie zajęte były tropieniem polskich ruchów narodowo-wyzwoleńczych, czy wszelkiego rodzaju tendencji lewicowych, gdyż godziły one wprost w podstawy ich kolonialnej polityki opierającej się na siłowym zaborze terytorium oraz jego późniejszym wyzysku ekonomicznym. Syjonizm nie dążył do rewizji granic i uszczuplenia imperialnego stanu posiadania, a poza nim żydowski nacjonalizm nie wypracował jednolitego stanowiska w kwestii terytorialnej. Dlatego też żydowskie organizacje trzeciej strefy nie były priorytetem dla carskich władz.

6.4. Łódzkie stowarzyszenia artystyczno-kulturalne do I wojny światowej – podsumowanie

Mimo różnic światopoglądowych oraz innych grup docelowych, do których chciano dotrzeć ze swą ofertą kulturalną opisywane powyżej trzy stowarzyszenia ściśle ze sobą współpracowały. Objawiało się to głównie we wspólnej organizacji imprez, współdzieleniu pomieszczeń (jak przy pasażu Szulca 2) oraz swoistej „unii personalnej" – wielu działaczy, w tym Lazar Kahan, było zaangażowanych w dwóch lub nawet trzech stowarzyszeniach, korzystano również z odczytów i prelekcji tych samych (przeważnie warszawskich) autorów. Dzięki takiej strukturze organizacyjnej można było zaprosić do Łodzi na spotkania autorskie praktycznie wszystkich znaczących pisarzy jidyszowych tamtej epoki, niektórych, jak Pereca, nawet wielokrotnie. Oprócz wspomnianych powyżej wydarzeń zorganizowano na przykład wspólnie dnia 12 września 1908 wielką imprezę w Parku Helenowskim, której celem było zebranie funduszy dla żydowskich bibliotek. W wydarzeniu brał udział chór „Harfy", orkiestra „Hazomiru" oraz trupa teatralna „Dramatisze Kunst[367]". Wspólnie zorganizowano również 19 listopada 1908 wieczór literacki ku czci Szaloma Alejchema z okazji jego 25 lecia pracy twórczej, na którym uroczyste przemówienie wygłosił I. L. Perec. Cały dochód z imprezy miał być przekazany jubilatowi, który w tamtym czasie był już poważnie chory[368]. Udało się

[365] Władimir Burcew, publicysta i działacz rewolucyjny, który zdemaskował Azefa.
[366] Aleksiej Łopuchin – rosyjski prawnik, urzędnik i działacz państwowy, dyrektor Departamentu Policji. Przekazał on Burcewowi informacje o agentach Ochrany.
[367] „Lodzer Togblat" 10.09.1908, nr 191, s. 1, 11.09.1908, nr 192, s. 5.
[368] „Lodzer Togblat" 13.11.1908, nr 243, s. 1.

zebrać na ten cel całkiem pokaźną sumę 650 rubli, które przekazano pisarzowi[369]. Stowarzyszenia ściśle współpracowały z I. L. Perecem, który na ich zaproszenie wielokrotnie odwiedzał Łódź z różnymi odczytami[370]. Innym wspólnym przedsięwzięciem był wieczór literacki z okazji 60 urodzin pisarza, na którym chór „Harfy" odśpiewał hymn na cześć pisarza, „Dramatisze Kunst" wystawiło jego komedię *Amol iz gewen a melech* [Był sobie raz król], a sam pisarz czytał swoje najnowsze dzieła[371]. „Hazomir" przy współpracy z „Dramatisze Kunst" zorganizowały wieczory dramatyczne[372], w czasie których wystawiano sztuki M. Arensztajna, I. L. Pereca oraz omawianą poniżej komedię I. Kacenelsona *Bocherim*[373] [Młodzieńcy], czy Szaloma Alejchema[374]. Tak ścisła współpraca była czymś wyjątkowym, charakterystycznym jedynie dla łódzkich organizacji. Trafnie opisał to humorysta posługujący się pseudonimem B. Juszson[375]

> Bilety kupuje się w „Hazomir", na wykład trzeba iść do „Hazomir", zapłacić guldena (łódzcy zdziercy!) za odzienie wierzchnie trzeba dla „Hazomir", lampy zapala „Hazomir", siedzi się i poci w lokalu […] „Hazomir", ale występuje „Dramatisze Kunst"! […] My naszym warszawskim umysłem nie możemy takich rzeczy pojąć. U nas nie tylko niemożliwe jest, by dwie organizacje, nie mówiąc już o literackich, zgodnie żyły i robiły coś w jednej sali, ciesząc się jedna radością tej drugiej. U nas nawet dwóch literatów spotykających się pod dachem jednej organizacji jest czymś zupełnie nienaturalnym.[376]

Stowarzyszenia kulturalne współpracowały również z innymi organizacjami, w tym charytatywnymi. „Dramatisze Kunst" na przykład zorganizowało wspólnie w organizacją dobroczynną „Gmilus Chasadim" w siedzibie „Hazomir" „Dramatyczno-muzyczny wieczór purimowy" dnia 2 kwietnia 1910, na którym wystawiła dwie komedie: *Bocherim* Kacenelsona oraz *Der doktor* Szaloma Alejchema, jak również monologi sceniczne[377].

Sytuację tą znakomicie sportretował również wybitny łódzki poeta Icchak Kacenelson, zwany „*enfant terrible* młodej literatury hebrajskiej[378]", który publikował również w jidysz. Również on związany był ze wszystkimi trzema stowarzyszeniami i choć najaktywniej działał w „Hazomir", występował również z wykładami w ramach „Harfy" i „Dramatisze Kunst". Dla tego ostatniego wygłosił na przykład odczyt 10 stycznia 1909 w ramach wieczoru literackiego o twórczości hebrajskiego pisarza Abrahama Mapu oraz deklamował swoje wiersze i monologi[379]. W swym opublikowanym w almanachu „Hazomir" hebrajskim opowiadaniu *Bimzumanim* [Za gotówkę] opisuje on perypetie prowincjonalnego kupca, który po przybyciu do Łodzi celem załatwienia różnych interesów ze zdziwieniem obserwuje nietypowe zachowanie pracowników odwiedzanej

---

[369] Szalom Alejchem *Briw fun Szalom Alejchem...* op. cit, s. 87.
[370] „Lodzer Togblat" 7.03.1910, nr 45, s. 3.
[371] „Lodzer Togblat" 7.07.1911, nr 145, s. 8.
[372] „Lodzer Togblat" 26.03.1911, nr 62, s. 1.
[373] „Lodzer Togblat" 11.11.1908, nr 240, s. 1.
[374] „Lodzer Togblat" 26.11.1908, nr 253, s. 1.
[375] Właśc. Mosze Justman – publicysta i pisarz współpracujący głównie z warszawskim dziennikiem „Der Moment".
[376] „Lodzer Togblat" 12.01.1912, nr 302, s. 3.
[377] „Lodzer Togblat" 01.04.1910, nr 67, s. 1.
[378] *Almanach „Hazomir"...* op. cit. s. 8.
[379] „Lodzer Togblat" 7.01.1909, nr 289, s. 1, „Lodzer Togblat" 10.01.1909, nr 291, s. 1.

przez siebie firmy. Fabrykant – jego stały klient – tym razem nie ma dla niego czasu, ponieważ śpieszy się na zebranie zarządu organizacji, której przewodniczy. Również jego pracownicy nie zachowują się standardowo – księgowy zamiast rozmawiać o wekslach śpiewa mu barytonem arie, które wykonuje w miejscowym stowarzyszeniu śpiewaczym, subiekt handlowy zamiast prezentować towar deklamuje wiersze – gra bowiem role amantów w amatorskich przedstawieniach teatralnych, trzeci pracownik zaś próbuje go namówić na wykład o sztuce nowoczesnej. Każdy z nich wręcza mu też bilet na koncert, przedstawienie, lub odczyt organizowane przez stowarzyszenie, w którym działa. Gdy jednak zachęcony taką szczodrością kupiec chce uzyskać jakiś towar na kredyt, spotyka się ze stanowczą odmową – towar dostępny jest tylko za gotówkę. W rozpoczynającym opowiadanie wierszu poeta w sposób ironiczny opisuje ten kulturowy ferment:

> Fabrykantów nie widują –
> W „Kunst – Ferajnach" prezesują.
> [...]
> A przyjezdny prosty kupiec
> Przed „Hazomir" sam chce uciec...
> Jego syn już tam nie chodzi,
> Bo go „Dramatisze Kunst" zwodzi.
> Zaś za rogiem niczym harpie,
> „Harfa" go za rękaw szarpie...[380]

Organizacje kulturalne takie jak „Harfa", „Hazomir" czy „Dramatisze Kunst", jak również podobne stowarzyszenia ludności chrześcijańskiej, mogą być interpretowane jako przejawy trzeciej strefy, gdzie mieszają się różne kultury i tożsamości. Początek XX wieku, a w szczególności czas po rewolucji 1905, gdy zniesiono liczne ograniczenia natury administracyjnej, był dla łódzkich Żydów czasem wzmożonej działalności. Po okresie marginalizowania tego typu potrzeb uzyskali oni możliwości rozwoju autonomicznych form kultury i życia społecznego, mogąc po raz pierwszy w sposób praktycznie nieograniczony wyrażać swą tożsamość, kształtować poglądy oraz nabywać nowe umiejętności. Co więcej, żydowska trzecia strefa nie podlegała w Łodzi praktycznie żadnej kontroli władz. Możliwe to było na skutek stworzenia nowych przestrzeni – choćby w postaci siedzib takich towarzystw, wyposażonych zazwyczaj również w bibliotekę, czytelnię, czy lokal do prób oraz mniejszych wydarzeń. Ich dostępność była limitowana: dla członków stowarzyszenia dostępne były codziennie wieczorem oraz przez cały szabat[381], dla pozostałych – przy specjalnych okazjach, po wykupieniu biletu wstępu. Nie była to zresztą jedynie cecha organizacji żydowskich, Łódź na początku XX wieku przeżywała prawdziwy rozkwit organizacji i stowarzyszeń trzeciej strefy, co w humorystyczny sposób podsumował humorysta Abramele, który w swym wydanym w 1912 roku satyrycznym tomiku *Lodzer szpigl* [Zwierciadło łódzkie]:

---

[380] I. Kacenelson *Bimzumanim,* [w:] *Almanach „Hazomir"* op. cit. s. 11.
[381] Dla przykładu lokal „Dramatisze Kunst" przy pasażu Szulca 2 otwarty był codziennie od 19.00 do 22.00, zob. „Lodzer Togblat" 3.07.1908, nr 133, s. 1.

Jak rtęci kropelki
Są łódzkie zrzeszenia,
Czy małe czy wielkie
To jest bez znaczenia...
Gdy na dwie połowy
Któreś się rozdzieli,
To z każdej z nich nowe
Wnet będziemy mieli.
Jednak z kropelkami
Sprawa jest przejrzysta
A ze zrzeszeniami
Nie zawsze tak czysta[382]...

Modernizacja była do I wojny światowej dynamicznym procesem, który przenikał różne sfery życia codziennego. Głęboką przemianę łódzkiego społeczeństwa żydowskiego, jego walkę o prawa oraz znaczenie trzeciej strefy i siłę nowoczesnych mediów dobrze obrazuje skandal, którego zarzewiem było wyrzucenie dnia 28 lutego 1910 przez służbę łódzkiego Grand Cafe ortodoksyjnego Żyda z lokalu. Uwidaczniają się w nim stosunki pomiędzy łódzkimi mniejszościami oraz władzą kolonialną w trzeciej strefie oraz siła opinii publicznej, z której utrzymują się nowoczesne środki masowego przekazu. Żyły one z emocji odbiorcy i często podsycały atmosferę poprzez publikację kontrowersyjnych tekstów. Kawiarnia ta była miejscem bardzo popularnym, wspominanym nawet w *Ziemi obiecanej* i odwiedzanym przez wszystkie narodowości w Łodzi, w tym żydowską. Artykuł traktujący o zdarzeniu, który ukazał się w miejscowej kronice pod znamienitym tytułem *A szpej in ponim*[383] [Naplucie w twarz] opisuje to miejsce jako „lokal, gdzie żydowska młodzież, żydowscy przedsiębiorcy, żydowscy podróżni i żydowskie damy spędzają dnie i noce". Żydowscy goście ujęli się za ortodoksem, jednak służba błyskawicznie wyrzuciła go za drzwi. W reakcji na to niektórzy z oburzonych klientów poszli porozmawiać osobiście z dzierżawcą lokalu, którym w tamtym czasie był polski przedsiębiorca wyznania ewangelickiego, urodzony w Nowosolnej Gustaw Ryszak[384]. Ten jednak nie chciał uznać niestosowności zaistniałej sytuacji i bronił swych lokajów, twierdząc że nie chce, by jego lokal stał się „żydowską cukiernią". Na pytanie, czy przebywające w nim „nocne damy" nie szkodzą bardziej reputacji lokalu niż ortodoksyjni Żydzi miał odpowiedzieć, że woli owe damy od Żydów, gdyż są przynajmniej dobrze ubrane. Już następnego dnia ukazał się w „Lodzer Togblat" wspomniany artykuł opisujący całe zajście, w którym między innymi wypominano dzierżawcy, że lubi żydowskie pieniądze, ale nie samych Żydów. Jeszcze tego samego dnia udał się on do redakcji gazety z żądaniem usunięcia artykułu, spotkał się jednak z odmową[385]. Zaproponowano mu jedynie

[382] Abramele, *Lodzer szpig*, [w:] K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, P. Pietrych, K. Radziszewska (red.) *Budzi się Łódź… Obrazy miasta w literaturze do 1939 roku. Antologia*, Łódź 2020, s. 391, tłum. J. Makosz.
[383] *A szpej in punim,* „Lodzer Togbla" 1.03.1910, nr 40, s. 3–4.
[384] APŁ sygn.39/221/0/3.2.3/10078, k. 182.
[385] *Der proces fun „Lodzer Togblat"* [Proces „Lodzer Togblat"]*,* „Lodzer Togblat" 28.10.1910, nr 235, s. 4–5.

druk listu do redakcji, w którym mógłby on przedstawić swoje stanowisko oraz wersję wydarzeń. W międzyczasie wydarzenie zostało opisane w dwóch łódzkich niemieckich gazetach – „Lodzer Zeitung" i „Neue Lodzer Zeitung" i sprawa zrobiła się głośna w całej Łodzi. Dzierżawca kawiarni, który czuł się obrażony treścią artykułu, a towarzyski bojkot jego lokalu narażał go na straty finansowe, postanowił wnieść sprawę do sądu przeciwko redaktorowi gazety i jej wydawcom. Podstawą oskarżenia był paragraf o oszczerstwo, za co groziły surowe kary. W imieniu gazety występował jeden z najlepszych łódzkich adwokatów Piotr Kon. Sprawa zakończyła się uniewinnieniem redaktora oraz wydawców i oczyszczeniem ich z wszystkich zarzutów.

Opisane zdarzenie dobrze opisuje zarówno codzienne problemy, nietolerancję, czy wręcz jawny antysemityzm, z którymi borykać się musiało społeczeństwo żydowskie. Jednak widoczne są również nowe postawy, do niedawna praktycznie wśród Żydów nieobecne, jak poczucie własnej wartości, duma z pochodzenia, narodowa solidarność oraz czynne przeciwstawienie się dyskryminacji. Ukazuje ono rosnący status ekonomiczny i społeczny Żydów i obnaża rosnący opór wobec antysemiytzmu, który przejawiał się w działaniu. Reakcja żydowskich klientów na wyrzucenie ortodoksyjnego Żyda z kawiarni pokazuje, że nie byli oni dłużej gotowi tolerować takiego traktowania i czynnie się mu przeciwstawiali. Domaganie się szacunku i równych praw było elementem szerszego procesu budowania się żydowskiej tożsamości narodowej. „To hańba dla naszych Żydów ze wszystkich kategorii i klas, którzy nie mają w sobie nawet iskry samoświadomości, ani trochę dumy, czy też honoru […] że pozwalają się kopać byle komu, poniżać i obrażać[386]." Nie należy zapominać, że incydent rozegrał się w kawiarni, będącej jednym z miejsc zaliczanych do trzeciej strefy. Po raz kolejny dowodzi to, była ona miejscem nie tylko pokojowego współistnienia, lecz również konfliktów. Obrona ortodoksyjnego Żyda nie była więc jedynie przeciwstawieniem się nietolerancji, lecz również były formą wyrażenia sprzeciwu przeciwko ograniczaniu prawa do swobodnego wyrażania swojej tożsamości, tak istotnego w trzeciej strefie.

6.5. Trzecia strefa i jej rola w kształtowaniu nowej żydowskiej tożsamości genderowej

Na przełomie XIX i XX wieku Łódź była areną skomplikowanych przemian społecznych, gdzie tradycyjne role i struktury ulegały rewizji pod wpływem dynamicznych procesów urbanizacji i emancypacji. Staje się ona przez to szczególnie interesującym polem badawczym, którego analiza pozwoli lepiej zrozumieć specyficzną atmosferę tego miasta oraz literatury w nim tworzonej. Przytoczony powyżej dyskurs narodowy oraz językowy nie były jednak jedynymi tematami, równie ważnym – przede wszystkim literacko – była sfera męskości i kobiecości oraz związanych z nią ról, ideałów, lęków, oczekiwań i pragnień. Podążając za Agnieszką Daukszą można wyłonić triadę: mężczyzny, kobiety oraz trzeciej strefy (określanej przez nią jako „miasto"), która odgrywała

[386] *A szpej...* op. cit.

kluczową rolę w redefiniowaniu społecznej rzeczywistości. Potraktowanie ich jako „równorzędnych partnerów uwikłanych w sieć skomplikowanych relacji[387]" pozwoli lepiej zrozumieć głęboką przemianę społeczną, religijną i kulturową, jaka dokonała się w społeczeństwie żydowskim oraz rolę płci w konstruowaniu nowej żydowskiej tożsamości.

W kontekście tej triady pamiętać należy, że trzecia strefa, choć dochodzi w niej do hybrydyzacji, konfrontacji i tworzenia nowych form, nie stanowi w żadnym wypadku miejsca pokojowego. Wręcz przeciwnie, charakteryzuje się ona raczej konfliktami, walkami, a przynajmniej rywalizacją o władzę oraz uznanie. Rozgrywają się w niej nierównowaga sił i asymetryczne relacje, tworzą strefy wpływów, lecz także dochodzi do dialogu między różnymi kulturami i płciami. Właśnie przez to emancypacja przyniosła wymierne sukcesy społeczne, stanowiąc istotny czynnik w kształtowaniu nowoczesnego miasta. Zachodzący w Łodzi proces modernizacji wiązał się więc nie tylko z rozwojem infrastruktury – sanitarnej, edukacyjnej, czy społecznej, lecz również z przedefiniowaniem relacji genderowych i kulturowych. W tym kontekście trzecia strefa – rozumiana zarówno jako przestrzeń użyteczności publicznej, jak i obszar działalności, była rodzajem bufora, czy też katalizatora przemian, w którym każdy miał możliwość wyrażenia swojej tożsamości – w przestrzeni na przykład w postaci stroju, a w działaniu poprzez czynne, lub bierne uczestnictwo w stowarzyszeniach, czy wspólne publikacje.

Interesujący opis trzeciej strefy pod względem psychologicznym, kulturowym i społecznym znajduje się w w 1908 komedii Icchaka Kacenelsona *Bocherim*[388]. To barwny obraz życia siedmiu młodych mężczyzn, dzielących wspólną stancję w Łodzi na początku XX wieku. Pochodząc z różnych środowisk i reprezentując różne poglądy, bohaterowie stają się swoistym mikrokosmosem żydowskiej społeczności tamtego okresu. Kacenelson mistrzowsko wykorzystuje tę mozaikę charakterów, by ukazać kontrastujące idee, tęsknoty i codzienne realia życia w wielkim mieście. Była ona wystawiona po raz pierwszy dnia 14 listopada 1908 roku przez stowarzyszenie „Dramatisze Kunst" w lokalu „Hazomir" wraz z obrazem dramatycznym M. Arensztajna *Dos ejbike lid* [Wieczna pieśń] oraz monologiem scenicznym I. L. Pereca *Der meszugener batlon*[389]. Drugie przedstawienie, również w wykonaniu „Dramatisze Kunst", odbyło się dnia 27 lutego 1909, w teatrze „Victoria" przy ul. Piotrkowskiej 67[390]. Co ciekawe, komedia była bardzo popularna i wielokrotnie wystawiana w USA. Jej premiera odbyła się dnia 23 stycznia 1909 w Nowym Jorku w wykonaniu klubu dramatycznego „Progressive[391]", który grał ją również na przedstawieniu plenerowym podczas organizowanych przez siebie pikników szabatowych w Liberty Park w dniach 17 kwietnia 1909[392] i

[387] A. Dauksza, *Emancypacja kobiet w przestrzeni miejskiej przełomu XIX i XX wieku*, [w:] K. Badowska, A. Janiak-Staszek (red.), *Ulica – zaułek – bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, 2013, s. 167–188.
[388] I. Kacenelson *Bocherim,* Warszawa 1908.
[389] „Lodzer Togblat" 12.11.1908, nr 241, s. 1, 13.11.1908, nr 242, s. 1.
[390] „Lodzer Togblat" 24.02.1909, nr 36, s. 4.
[391] „Forward" 23.01.1909, nr 3904, s. 2.
[392] „Di Warhajt" 17.04.1909, nr 1245, s. 2.

24 kwietnia 1909[393] oraz w sali przy Madisson Str. w dniach 1 maja 1909,[394] 15 maja 1909[395], 12 czerwca 1909[396] i 19 czerwca 1909[397]. Wystawiana była również przez kilka następnych lat, z czego dwa razy w 1910: dnia 16 kwietnia 1910 przez klub literacko dramatyczny na Broadwayu[398] oraz 29 kwietnia 1910 podczas wieczorku muzyczno-literackiego na Brooklynie[399], jak również trzykrotnie w 1911 – ponownie przez „Progressive[400]" oraz dwukrotnie w wykonaniu Klubu Literacko-Dramatycznego na Harlemie[401]. Również w kolejnych latach nie traciła ona na popularności i była wystawiana 9 marca 1912 przez „Hebrew Dramatic League"[402] oraz w roku następnym, 3 maja 1913, ponownie przez klub dramatyczny „Progressive[403]"

Bohaterami komedii są młodzi mężczyźni mieszkający razem na stancji. Zgodnie z opisem są oni typowymi przedstawicielami wielkomiejskiej klasy średniej – jest wśród nich dwoje sprzedawców, dwóch nauczycieli, komiwojażer, pracownik magazynu w wielkiej firmie oraz produkujący na własne potrzeby fabrykant. Reprezentują oni całe spektrum poglądów – magazynier, pochodzący z Litwy Priwes jest tradycjonalistą, modli się trzy razy dziennie, a nad jego łóżkiem wisi woreczek z tefilin. Jego pobożny styl życia przeszkadza pozostałym lokatorom, którzy nie szczędzą mu z tego powodu obelg, co jednak nie robi na nim większego wrażenia. Potrafi się odgryźć i na słowną agresję odpowiada w taki sam sposób. Broni swojego stylu życia i jako jedyny nie wstydzi się swej religijności oraz małomiasteczkowego pochodzenia, czyniąc z tego nawet powód do dumy. O swoich towarzyszach wyraża się z lekką pogardą: „Prostacy, a przecież wiadomo, z jakich domów pochodzą! Wychowani na zieleninie i słodkich ogórkach, pół śledzia na kolację to było prawdziwe święto. A gdy tylko tu przyjadą, od razu stają się gojami[404]!" Jest pewny siebie, zachowuje się prowokacyjnie i nie daje się zastraszyć. Choć współlokatorzy śmieją się z niego, że „boi się dziewcząt jak demonów", ostatecznie daje się namówić na wizytę w domu uciech, choć zastanawia się głośno, czy jego tradycyjny żydowski strój nie będzie w tym przeszkadzać.

Inny z młodzieńców, nauczyciel Beskin jest syjonistą, cały czas mówi o Palestynie, deklaruje, że nie boi się Arabów, a przez współmieszkańców nazywany jest uszczypliwie „Izraelczykiem". Czyta syjonistyczną prasę i jest zapoznany z najnowszymi trendami w literaturze hebrajskiej. W rozmowie z innym nauczycielem, Epsteinem, wspomina nawet hebrajskojęzyczny efemeryczny magazyn literacki „Haomer", którego cztery numery ukazały się w Jerozolimie w latach 1907–1909.

---

[393] „Di Warhajt" 24.04.1909, nr 1251, s. 2.
[394] „Di Warhajt" 1.05.1909, nr 1258, s. 2.
[395] „Fraje Arbajter Sztime" 15.05.1909, nr 34 (504), s. 6.
[396] „Forward" 12.06.1909, nr 4041, s. 2.
[397] „Fraje Arbajter Sztime" 19.06.1909, nr 39 (509), s. 6.
[398] „Fraje Arbajter Sztime" 16.04.1910, nr 29 (552), s. 1.
[399] „Fraje Arbajter Sztime" 23.04.1910, nr 30 (553), s. 6.
[400] „Di Warhajt" 12.02.1911, nr 2507, s. 2.
[401] „Di Warhajt" 11.03.1911, nr 5234, s. 3, „Di Warhajt" 12.03.1911, nr 5235, s. 5
[402] „Di Warhajt" 3.05.1913, nr 3220, s. 2.
[403] „Forward" 23.01.1909, nr 3904, s. 2.
[404] I. Kacenelson *Bocherim...* op. cit. s. 10.

Miał być on wiodącym czasopismem literacko-publicystycznym w Izraelu, jednak ze względu na trudności finansowe nie był kontynuowany. Tytuł ten pojawia się nieprzypadkowo, w pierwszym numerze tego czasopisma z roku 5669 [1908] (trzecim w kolejności) ukazał się wiersz I. Kacenelsona *Moledet*[405] [Ojczyzna]. Sam Beskin reprezentuje zresztą poglądy bardzo zbliżone do autora, który w pierwszym okresie swojej twórczości miał tendencję do silnego idealizowania Ziemi Izraela[406]. Motywy izraelskie nie zostały zaczerpnięte z empirycznych doświadczeń, a jedynie z lektur, w tym głównie z tekstu biblijnego. Dominuje obraz Izraela jako ziemi obiecanej, krainy ludzi szczęśliwych żyjących z pracy rąk w zgodzie z naturą. Wypływają one wprost z tęsknoty żyjącego na wygnaniu Żyda za idealnym krajem przodków, z fascynacji nieodkrytymi krainami. Opisując „Haomer" Beskin mówi na przykład: „Czy nie widziałeś tych opowiadań i obrazów? Bije z nich jakaś dziwna pogoda ducha... Nowe pokolenie córSyjonu dorasta tam pośród gór Judei. Radosnych, rozśpiewanych..." [407]. Nie przyjmuje do wiadomości zdroworozsądkowej uwagi Epsteina, że to obraz nieprawdziwy, wyidealizowany, gdyż prawdziwe żydowskie kobiety i młodzieńcy są właśnie tu – w diasporze.

[405] I. Kacenelson, *Moledet,* „Haomer" tiszri/kislew 5669 [wrzesień/październik 1908], t. 1, s. 56–57.
[406] Zob. D. Dekiert, *Między Jidyszlandem a Palestyną. Twórczość jidyszowa i hebrajska Icchaka Kacenelsona,* [w:] I. Gadowska, K. Radziszewska, A. Świętosławska (red.), *Każdą iskrą rozpaleni…Żydowscy artyści w kręgu nowej sztuki. Idee – postawy – relacje*, Łódź 2022, s. 107–126.
[407] I. Kacenelson *Bocherim...* op. cit. s. 25.

Ilustracja 2: Okładka czasopisma „Haomer", tiszri/kislew 5669 [wrzesień/październik 1908].

Pozostali młodzieńcy nie wyrażają żadnych sprecyzowanych poglądów politycznych, a głównym tematem ich rozmów – oprócz wzajemnych docinków i uszczypliwości – są kobiety oraz przygody związane z relacjami damsko-męskimi. Na przykład komiwojażer Drobkin, który z racji swego litewskiego pochodzenia przyjaźni się z pobożnym Priwesem, jest typowym birbantem – podśpiewuje tubalnie „Chodź Maryśka! Chodź!"[408] i świetnie orientuje się w życiu towarzyskim oraz rozrywkach, które oferuje wielkie miasto. „Pini-Tini-Gini występuje po raz ostatni! […] „Apollo"[409] po jej wyjeździe będzie się mógł zamknąć[410]." Jest stałym bywalcem różnego rodzaju „wieczorków", gdzie kręcą się najlepsze panny na wydaniu. Z tego powodu nabył sobie nawet frak, ponieważ zwrócono mu uwagę, że nie wypada w dobrym towarzystwie pokazywać się w zwykłej marynarce. Nie stroni od alkoholu i zabawy, jednak w głębi ducha gardzi wielkomiejskimi kobietami uczęszczającymi na tego typu wieczorki towarzyskie i marzy o narzeczonej z rodzinnych stron. Jego zachowanie cechuje dwulicowość – najpierw chce się włamać do walizki Priwesa, by zabrać stamtąd ciasto, potem ostrzega właściciela, żeby dobrze zamykał swoje rzeczy, bo współlokatorzy chcą go okraść ze smakołyków. Udaje też jego przyjaciela i wysłuchuje zwierzeń, choć tak naprawdę chodzi mu wyłącznie o to, żeby wyciągnąć go do miasta i zabawić się za jego pieniądze.

Najbardziej barwną postacią jest sprzedawca Himelsztajn. To również stały bywalec różnego rodzaju imprez towarzyskich będących jedną z najważniejszych rozrywek trzeciej strefy. W pierwszej scenie odsypia bal maskowy, z którego wrócił nad ranem. Jest on typowym przedstawicielem żydowskiej klasie średniej, dla której bale maskowe stanowiły istotną część kultury popularnej. Były one wydarzeniami o charakterze festiwalowym, łączącymi w sobie elementy tradycji żydowskiej (np. zabawa z okazji święta Purim) z wpływami kultury europejskiej. Nie należy zapominać, że trzecia strefa nigdy nie była miejscem pokojowego współistnienia – pod konwencją beztroskiej zabawy kryło się brutalne współzawodnictwo oraz niebezpieczeństwo zdrady, a co za tym idzie – agresja mężczyzn broniących swych partnerek przed zakusami innych. Himelsztajn skarży się w rozmowie ze swym przyjacielem, sprzedawcą Grinszpanem, że poprzedniej nocy nie miał szczęścia i dwa razy się sparzył. Najpierw próbował uwieść żonę kupca, Wachsową – „łażę tak za nią, raz szepnę do ucha kilka słówek, potem drugi raz kilka słówek – gorących, wiesz jak zaczynam[411]". Jednak okazało się, że jej mąż wrócił wcześniej z podróży i również był na balu – gdyby amant się w porę nie zorientował, małżonek „poszerzyłby mu siłą szparę między zębami". Drugi incydent był bardziej niebezpieczny – podszedł do niego jakiś mężczyzna i powiedział, że jeżeli nie odstąpi, zerwie mu maskę „i wytrzaska po

[408] Fragment piosenki *Niedziela, gdy zawita,* zob. B. Szul-Skjöldkrona*, Piosenki leguna tułacza,* Warszawa 1919, s. 105–106.
[409] Należący do Fryderyka Sellina teatr „Apollo" przy ul. Konstantynowskiej, wybudowany w roku 1898 według projektu Adolfa Zeligsona.
[410] I. Kacenelson *Bocherim…* op. cit. s. 27.
[411] I. Kacenelson *Bocherim…* op. cit. s. 30.

mordzie". Dla odmiany jego przyjaciel poradził sobie całkiem nieźle – udało mu się poderwać „Cyganeczkę" – przebraną w cygański strój kobietę imieniem Róża, „pulchniutką, o okrągłej gębulce" i gęstych czarnych włosach.

Zwraca uwagę język bohaterów komedii – brutalny, pełen złośliwości, niewybrednych sformułowań, a nawet wulgaryzmów. Bohaterowie dziarsko przeklinają w trzech językach – w jidysz, po rosyjsku i po polsku, choć przekleństwa żydowskie są zdecydowanie łagodniejsze i ograniczają się w większości do ironicznych epitetów, jak *frumak* [pobożniś], *dawner* [rozmodlony], *tefilin zekl* [woreczek na tefilin], *melamdim* [dosł. uczeni, tu w znaczeniu ironicznym], choć pojawiają się również dosadniejsze określenia, jak *hazer* [świnia], czy *hunt ajner* [ty psie jeden]. Kilkukrotnie pojawia się również fraza *cu al di szwarce jor* [na wszystkie czarne lata], zaś raz *a ruach in ajer tatens-tatens-taten* [zły duch w ojca ojca waszego ojca], którego piramidalna konstrukcja wywołuje ironiczne zdziwienie u jednego z bohaterów. Jednak w porównaniu z możliwościami języka jidysz w tym zakresie[412] żydowskie przekleństwa wydają się być przefiltrowane przez wewnętrzną cenzurę autora. Pod tym względem polskie, jak *psiakrew, parch* czy rosyjskie *swołocz* są o wiele dosadniejsze, lecz – zapewne z racji swojej obcości – nie wydają się być dla autora problematyczne. Sporo jest też gróźb, choć są one raczej traktowane jak przenośnia – *di fis wel ich dir ophakn/ojsdrejn* [nogi ci poucinam/powyrywam]. Specyficzna formuła komunikacji pomiędzy bohaterami, choć w założeniu humorystyczna, ukazuje złożoność problemów, z którymi musiał się borykać młody żydowski mężczyzna. Walka o dominację, brak poczucia stabilizacji oraz niepewność skutkowały agresją – słowną i fizyczną. Jest to ewidentnie nowatorskie przedstawienie tego typu zachowań, zastrzeżonych dotychczas dla postaci nieżydowskich. Stojący wobec różnych problemów życiowych młodzi Żydzi próbując odnaleźć swoje miejsce w nowym świecie, starają się pogodzić różne oczekiwania z własnymi aspiracjami. Dylematy z którymi się mierzą dotyczą nie tylko ich tożsamości kulturowej, lecz również nowych wzorców męskości. Trzecia strefa idealnie nadawała się do tego typu poszukiwań i eksperymentów.

W komedii Kacenelsona widoczne są trzy postawy bohaterów próbujących za pomocą różnych życiowych wyborów i postaw dostosować się do nowej rzeczywistości. Pierwsza z nich, polegająca na pełnej akceptacji zachodzących zmian oraz odrzuceniu starego porządku, reprezentowana jest przez Himelsztajna, jego przyjaciela Grinszpana oraz Drobkina. Mimo że wydają się być oni pewni swych wyborów, ich działania oraz wygłaszane opinie cechuje duża niepewność oraz sztuczność, które są maskowane agresją. Celuje w tym zwłaszcza Himelsztajn, atakujący na każdym kroku pobożnego Priwesa i budujący swą tożsamość na opozycji wobec niego, a w domyśle – wobec tradycyjnego świata, który reprezentuje. Jednocześnie jednak traktuje go jako zagrożenie i

[412] Więcej o jidyszowych przekleństwach używanych w Łodzi zob. J. Zelkowicz, *Der tojt un zajne baglajt-momentn in der jidiszer etnografie un folklor* [Śmierć i motywy pokrewne w żydowskiej etnografii i folklorze], „Lodzer Wisnszaftleche Szriftn" 1938, s. 149–190.

choć wyśmiewa jego bojaźliwy stosunek do kobiet, obawia się konkurencji z jego strony, nie pozwalając mu podejść do okna i wyjrzeć na podwórze, gdzie stoi wybranka Grinszpana – Róża. Gdy ten mimo wszystko wygląda przez okno, ucieka się nawet do przemocy fizycznej. Dodatkowo Drobkina cechuje ambiwalencja – z jednej strony aspiruje on do bycia wielkomiejskim amantem, z drugiej tęskni za starym porządkiem i pragnie pojąć za żonę kobietę z tradycyjnego żydowskiego domu. Drugą postawę reprezentuje Priwes, który nie neguje swego pochodzenia oraz religii, dostosowując się jednocześnie do wielkomiejskich realiów. Również on buduje swą tożsamość na opozycji – tym razem do nowoczesnego świata zewnętrznego, co pozwala mu czuć się lepszym i bardziej wartościowym, niż jego hołdujący najnowszym trendom współlokatorzy. Ostatnia postawa, reprezentowana przez syjonistę Beskina cechuje się odrzuceniem dwóch poprzednich oraz ucieczką w wyidealizowany świat marzeń o nowym żydowskim świecie, budowanym w dalekiej Palestynie. Choć jest to kraina, którą zna jedynie z literatury oraz biblijnych opisów, głęboko wierzy w jej wyższość nad światem diaspory, deklarując nawet gotowość uczestnictwa w nowoczesnych rozrywkach, jak bal maskowy, pod warunkiem, że będzie on odbywać się w Ziemi Izraela.

Choć komedia *Bocherim* nie jest arcydziełem literackim, zawiera nie tylko interesujący opis różnych żydowskich mężczyzn i postaw przez nich przyjmowanych. W wymiarze symbolicznym ukazuje ona sytuację żydowskiej klasy średniej w wielkim mieście – stłoczona na niewielkiej przestrzeni w miejscu, którego nie jest gospodarzem, próbuje ona stawić czoła zarówno problemom dnia codziennego, jak i zewnętrznej presji, czy też wręcz wrogości. Autor znakomicie ukazał napięcia między religią a świeckością, idealizmem a pragmatyzmem. Brutalność języka oraz postaw bohaterów jest w dużej mierze pochodną brutalizacji dyskursu, trwającego w społeczeństwie żydowskim. Ukazuje ona rodzące się zasadnicze postawy, widoczne później w literaturze łódzkich Żydów do 1939 roku. Bez względu na podjęte decyzje klasa średnia zmagała się z rozdźwiękiem między tradycją a nowoczesnością, kształtując tym samym unikalną tożsamość żydowskiej Łodzi. Priwes symbolizuje tradycjonalizm, oparty na religijności oraz dumie ze swego pochodzenia. Jego pobożność i przywiązanie do żydowskich zwyczajów stawiają go w opozycji do pozostałych lokatorów, którzy często wyśmiewających jego poglądy, co Kacenelson ukazuje z nutą ironii, ale i z pewnym szacunkiem dla jego postawy. Na przeciwnym biegunie sytuuje się Beskin, żarliwy syjonista, idealizujący Palestynę i gardzący diasporą. Jego naiwna wizja Ziemi Obiecanej i bezkrytyczne przywiązanie do idei ujawniają brak realizmu i znajomości realiów życia w Izraelu. Na tle tych dwóch skrajnych postaci kreśli on sylwetki pozostałych młodzieńców, których życie kręci się wokół codziennych trosk, poszukiwania miłości i rozrywki, lecz również przystosowania się do nowej rzeczywistości za cenę utraty swej żydowskiej tożsamości oraz asymilacji – zarówno pod względem wyglądu zewnętrznego, jak i języka oraz kultury.

6.5.1. Żydowski mężczyzna w kryzysie

Choć wydawać by się mogło, że mężczyźni są naturalnymi gospodarzami trzeciej strefy oraz gwarantami jej trwania, ich pozycja u progu XX wieku zaczęła być zagrożona, a oni sami stanęli przed koniecznością redefinicji swojej męskości oraz jej ekspresji literackiej. Wielosetletni patriarchat i związana z nią dyskryminacja kobiet na płaszczyźnie edukacyjnej, kulturowej, czy społecznej odcisnął swoje piętno również na żydowskich mężczyznach. W tradycyjnym judaizmie istniały alternatywne do europejskich paradygmaty męskości, oparte na własnych systemach wartości, przedkładających walory duchowe nad fizyczne. Tworzyło to kulturę podkreślającą rangę uczonych i dającą przyzwolenie dla stylu życia, w którym nadrzędnym celem jest zdobywanie wiedzy, nawet kosztem codziennych spraw tego świata, a w szerszym ujęciu – utrzymywania się z pracy umysłowej, a nie fizycznej. Dlatego też dotychczasowa haskalowa twórczość w jidysz charakteryzowała się brakiem męskich wzorców[413] – wojowników, czy amantów. Również główne typy literackie w twórczości jidyszowej nadawały się bardziej na antybohaterów, mogąc wzbudzić w europejskim czytelniku wzbudzić co najwyżej litość, czy współczucie. Nie oznacza to oczywiście, że wszyscy członkowie społeczeństwa mieli te same praktyki i przekonania. Oznacza to jednak, że Żydzi z Europy Wschodniej mogli celebrować i konstruować męskość wokół cech, które nieżydowskie narody Europy mogły wyśmiewać jako „kobiece", nie postrzegając z tego powodu siebie samych jako aseksualnych, lub nieatrakcyjnych.

Zgodnie z tezą Daniela Boyarina tradycyjna żydowska konstrukcja męskości w Europie Wschodniej opierała się na pojęciu *edelkajt* [szlachetność], które wymagało od mężczyzn, aby byli delikatni, nieśmiali i pilni w studiowaniu. Oczekiwano od nich, że będą oni w stanie kontrolować swój gniew, nie dadzą się sprowokować, a ich poczucie wewnętrznej godności było podtrzymywane przez wiarę we własną duchową wyższość oraz świadomość przynależności do intelektualnej elity. To kobiety, odpowiedzialne za gospodarstwo domowe, zachęcano do aktywnych kontaktów ze światem zewnętrznym. W rezultacie u europejskich chrześcijan rozwinął się stereotyp żydowskich mężczyzn jako osób o zaburzonej płciowości, „queerowych i histerycznych[414]". Bez wątpienia u jego podstaw leży szeroko rozpowszechnione od XVI wieku wierzenie, że mężczyźni żydowscy menstruowali, co miało być karą za ukrzyżowanie Jezusa[415]. Również ciała i sposób życia Żydów z Europy Wschodniej, były postrzegane jako dewiacyjne, gorsze, zawstydzające lub żałosne[416]. Na przełomie XIX i XX wieku stare wierzenie o żydowskiej męskiej menstruacji powiązano z

[413] S. Werses, *Portrait of the Maskil as a Young Man*, [w:] S. Feiner, D. Sorkin (red.) *New Perspectives on the Haskalah*, 2001, s. 128–143.
[414] D. Boyarin, *Unheroic Conduct. The Rise of Heterosexuality and Invention of the Jewish Man,* Berkeley – Los Angeles – Londyn 1997, s. 215.
[415] J. Trachtenberg, *Diabeł i Żydzi,* Gdynia 1997, s. 54, N. R. Maor, A. Roguin, N. Roguin, *Medieval Roots of the Myth of Jewish Male Menstruation*, „Rambam Maimonides Medical Journal" 2002, nr 12(4), D. S. Katz, *Shylock's Gender: Jewish Male Menstruation in Early Modern England,* „The Review of English Studies" 1999, 50 (200), s. 440–462, I. M. Resnick, *Medieval Roots of the Myth of Jewish Male Menses,* „The Harvard Theological Review" 2000, vol 93, nr 3, s 241–263.
[416] S. Gilman, *The Jew's Body*, New York 1991, s. 194.

wizerunkiem słabego i bladego żydowskiego mężczyzny, co było podstawą do go przekształcenia w teorię płci rasowej[417]. Kultura Europy Zachodniej, a w szczególności austriacka i pruska końca XIX i początku XX wieku ceniła wygląd fizyczny. Nie jest zatem zaskakujące, że w Niemczech na początku XX wieku miesiączkujący żydowski mężczyzna zajmował poczesne miejsce w literaturze antysemickiej.

Popularną, choć niejedyną metaforą żydowskiej męskości [418] był obraz *luftmensz* [powietrznego człowieka]. Określenie to nie jest neutralne genderowo, ponieważ posiada płeć gramatyczną, odnoszącą się przede wszystkim do mężczyzn oraz nie istnieje w jidysz jego jednoznacznie żeński odpowiednik. Męski charakter tego słowa wynikał bez wątpienia z przysługującego w kulturze Żydów aszkenazyjskich chłopcom i mężczyznom przywileju studiowania oraz edukacji oraz kulturowego przyzwolenia na bycie bezproduktywnym. Było to określenie używane początkowo w odniesieniu do żydowskich drobnych handlarzy, żebraków i biedaków w Europie Wschodniej. Mówiono o nich, że „żyją w powietrzu" – dryfują przez życie bez zawodu, celu ani stałego zajęcia, wiecznie zaczytani, zamyśleni, nieobecni. W połączeniu z brakiem własnego terytorium tworzyło to obraz człowieka niezwiązanego z ziemią, ani jej prawami.

> Żydzi są najczęściej powietrznymi ludźmi. Ich interesy są powietrzne, ich majątki są zawsze zawieszone w powietrzu, a ich cała egzystencja waha się jak lekkie piórko w powietrzu. Kto potrzebuje powietrza bardziej niż Żyd? Żyje on i dryfuje w powietrzu, buduje powietrzne zamki, państwa, królestwa, uniwersytety i kulturę. […] Z powodu skrawka ziemi przelewać będziecie morza krwi, z powodu kapki wody poświęcicie tysiące dusz. […] Z powodu powietrza nigdy jednak nie wyniknie między wami spór, bo jest go tak wiele[419]...

Termin ten był również kojarzony z wędrówką, szczególnie w przypadku handlarzy. Jednak co ważniejsze, metafora „powietrza" sugerowała również biedę: żyli oni z powietrza w sensie dosłownym, nie mając środków do życia. Słowo *luftmensz* pojawiło się w literaturze jidysz drugiej połowy XIX wieku.[420] Klasycy tej literatury posługiwali się nim także z perspektywy samokrytycznej lub ironicznej. Ironia nie oznaczała jednak pogardy, wiązała się także z przypisywaniem wartości estetycznej i poetyckiej biedzie oraz na pozór bezsensownej i bezproduktywnej działalności, z afirmacją niewzruszonej wiary i ślepego zaufania do Opatrzności, nieograniczonej wolności oraz dumy z bycia Żydem. W opisach powietrznego człowieka dostrzec można często refleksję autorów na temat wrażliwości i bezsilności, jak również pogodzenia się ze światem oraz losem.[421]

Termin ten wszedł na stałe do języka jidysz w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku, kiedy w dyskursie politycznym i gospodarczym zaczęto go używać w kontekście

---

[417] Zob. H. F. K. Günther, *Rassenkunde des deutschen Volkes*, Monachium 1925, s. 444.
[418] S. Imhoff, *Women and Gender, Past and Present: A Jewish Studies Story,* „Jewish Social Studies" 2019, 24(2), s. 74–81.
[419] Kalif (pseud.), *Luft*, [w:] idem *Ernst un szpas* [Na poważnie i żartem], Łódź 1913, s. 94–96.
[420] D. Schwara, *Luftmenschen. Ein Leben in Armut*. [w:] H. Haumann (red.), *In Luftmenschen und rebellische Töchter: zum Wandel ostjüdischer Lebenswelten im 19. Jahrhundert*. Köln 2013, s. 71–222.
[421] Zob. N. Berg, *Luftmenschen. Zur Geschichte einer Metapher*. Göttingen 2008, s. 205.

ekonomicznym i socjologicznym. Obraz żydowskiego *luftmensz* był złożony i ambiwalentny, gdyż choć bywał pejoratywny w dyskursie społecznym, niósł jednak ze sobą także pozytywne cechy[422], będąc kojarzonym powstającą właśnie w społeczeństwie żydowskim warstwą inteligencji. Przez negatywne znaczenia niekiedy działał jako antymodel, był jednak atrakcyjny, gdyż zakładał kreatywność, sprawność intelektualną, a nawet geniusz. Niestety gdy powietrzny człowiek zaczął stąpać po ziemi, chcąc pozostać był często narażony na pokusy języków innych, niż jidysz, szczególnie polskiego. Choć w Łodzi wybór wcale nie było oczywisty – do dyspozycji był również niemiecki, czy rosyjski, to właśnie polszczyzna była częstym wyborem młodych twórców. Przykładem może być wspomniany Marek Arensztajn, który publikował polskie utwory pod pseudonimem Andrzej Marek. W rubryce teatralnej Jeszaja Uger pisał o nim w ten sposób: „Nie porywa się na pytania „poruszające świat", nie chce być rewolucjonistą, ani reformatorem, nie wzlatuje ku niebu w poszukiwaniu kształtów, znajduje się wystarczająco tu, na ziemi[423]". Innym przykładem jest urodzony w Łodzi i debiutujący w 1913 roku Julian Tuwim.

Bez wątpienia techniki wycofania i samokontroli nie pozostawały bez wpływu na zachowanie i uczucia żydowskich mężczyzn, a w pierwszej kolejności – na ich samoakceptację. Niejednokrotnie podkreślana przewaga duchowa i umysłowa pozwalała pogodzić się z odmiennością i opozycyjnością wobec świata zewnętrznego za pomocą wrażeń intelektualnych, kosztem jednak sfery uczuciowej. Nie do uniknięcia były frustracje, złość oraz inne nieprzyjemne uczucia, które – nieakceptowane na poziomie intelektualnym – mogły skutkować samoodrzuceniem[424], lub zgorzknieniem. Była to cena, którą nowoczesny żydowski mężczyzna musiał zapłacić otwierając się na świat. Rezygnując bowiem z Boskiego osądu jednocześnie wystawiał się na osąd nie mniej surowy – swoich nieżydowskich sąsiadów[425]. Nie bez przyczyny twórczość żydowska charakteryzuje się tak specyficznym, często autoironicznym, głębokim humorem, który stanowił rodzaj intelektualnej techniki adaptacyjnej pozwalającej Żydowi dokonać reinterpretacji swej słabości i uczynienie z niej zalety. Procesy modernizacyjne zachodziły bardzo szybko i często były przedmiotem humorystycznego przedstawienia w literaturze łódzkich Żydów tamtego okresu.

6.5.2. Nowy mężczyzna z trzeciej strefy. Studium przypadku „Erszte Judisze Sportcajtung"

[422] N. Vallois, S. h Imhoff, *"Floating Jews"... op.*cit. s. 290.
[423] „Lodzer Togblat", 30.04.1909, nr 88, s.7.
[424] Np. termin „jüdischer Selbsthass" [żydowska nienawiść do samego siebie] używany na przełomie wieków w niemieckojęzycznej prasie żydowskiej, zob. Sander L. Gilman *Jüdischer Selbsthaß*. *Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*, Frankfurt am Main 1993, s. 210.
[425] R. Wisse, *The schlemiel as modern hero,* Chicago–Londyn 1971, s. 5.

Ilustracja 3: „Erszte Judisze Sportcajtung" nr 2 – strona tytułowa z ilustracjami Artura Szyka.

Pod koniec XIX wieku wraz z upowszechnieniem idei żydowskiej Haskali, a w szczególności po powstaniu ruchu syjonistycznego, w opozycji do terminu określającego tak głęboko utrwalony stereotyp żydowskiego mężczyzny – niezaradnego życiowo, żywiącego głęboką niechęć do porzucenia świata abstrakcji i spekulacji, a przez to tchórzliwego i nieżołnierskiego[426] – zaczął funkcjonować inny termin: *Muskeljude* [muskularny Żyd], użyty po raz pierwszy przez Maxa Nordaua na 2. Kongresie Syjonistycznym.[427] Zbudowany w opozycji do fizycznej słabości powietrznych ludzi, przywoływał jako typ mężczyzny silnych i walecznych żydowskich bohaterów wojennych ze starożytności, zwłaszcza Bar Kochbę i Machabeuszy. Postulował w ten sposób odnowę żydowskiego ciała i adaptację zachodnich, szczególnie pruskich wzorców męskości o typowo żołnierskich wartościach: odwaga, siła fizyczna i agresja. Odnowa miała się dokonać w pierwszej kolejności poprzez gimnastykę oraz sport, tworząc nie tylko atletyczne ciała, lecz również silnych, pewnych siebie mężczyzn.[428] Przemiana modelu żydowskości była propagowana także po I wojnie światowej przez liczne ruchy syjonistyczne, kreujące nowego żydowskiego bohatera – rolnika i pioniera, a zarazem wojownika stojącego na straży nowego osiedla.

Model ten nie odnosił się wyłącznie do mężczyzn, żeński odpowiednik określenia *Muskeljude – Muskeljüdin* [umięśniona Żydówka] używany był już od początku XX wieku w kręgach kobiecych organizacji narodowych i syjonistycznych na terenie Niemiec.[429] Tematyka sportu kobiecego pojawia się również w anonimowym artykule „Wychowanie fizyczne dla kobiet" pierwszego numeru „Erszte Judisze Sportcajtung". Jego autor, powołując się na niemiecką prasę medyczną, podkreśla, że kobiety

[426] M. Zimmermann: *Muscle Jews versus Nervous Jews,* [w:] M. Brenner, G. Reuveni (red.). *Emancipation through muscules: Jews and sports in Europe,* Nebraska, 2006, s. 13.
[427] M. Nordau, *Menschen und Menschliches von heute. Anblicke auf Gegenwartskultur. Skizzen und Glossen*, Berlin 1915, s. 11, zob. również M. Nordau, *Muskeljudentum*, „Die Welt" 1900, nr 24 s. 2–3.
[428] G. Reuveni, *Sport und Militarisierung der jüdischen Gesellschaft,* [w:] M. Brenner, G. Reuveni (red.). *Emancipation…* op. cit s. 51–67.
[429] T. Or, *Vorkämpferinnen und Mütter ders Zionismus,* Fankfurt a. M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wiedeń 2009, s. 103–109.

w większym stopniu narażone są np. na deformacje kręgosłupa, co wynika z ciężkiej pracy oraz dodatkowo koniecznością „wypełniania obowiązków kobiety i matki". Co istotne jednak, sport nie miał być dla kobiet wsparciem, czy wytchnieniem, lecz środkiem do osiągnięcia lepszej zdolności reprodukcyjnej. Zgodnie z teza artykułu kobiety są „osłabione nadmierną pracą, przez co nowonarodzone dzieci odstają fizycznie od normy, gdyż są zrodzone ze słabego ojca i przemęczonej matki[430]".

Idea „muskularnego Żyda" była częścią szerszego trendu zmieniającego żydowskie podejście do ciała i cielesności w ogóle[431]. Znalazła ona podatny grunt również wśród łódzkich Żydów. Tłumaczenie tekstu Nordaua pod tytułem *Jidisze turner* [Żydowscy gimnastycy] zostało wydrukowane w pierwszym numerze miesięcznika „Erszte Judisze Sportcajtung"[432], który ukazał się w Łodzi w 1 marca 1914 pod redakcją Abrahama Morgensterna. Łącznie ukazały się dwa numery tego czasopisma, które potem z niewiadomych przyczyn nie było kontynuowane. Ważnym współpracownikiem i autorem tekstów był Lazar Kahan, a gazetę wydrukowano w zakładzie drukarskim Emanuela Hamburskiego, który wydawał m. in. „Lodzer Togblat".

Choć wydawać by się mogło, że czasopismo zawierać będzie głównie wiadomości sportowe, oba znane numery poświęcone były w znacznej mierze stworzeniu podbudowy ideologicznej pod rozwijający się żydowski ruch gimnastyczny. Materiał sportowy w nich zawarty obejmował głównie podstawy, jak opisy ćwiczeń możliwych do wykonania wiosną i jesienią, technik biegania, czy zasady gry w piłkę nożną. Poprzez wychowanie młodych w kulcie ciała i tężyzny fizycznej chciano osiągnąć odnowę moralną i duchową żydowskiego mężczyzny, by mógł sprostać wyzwaniom stawianym przez nowe czasy. W korespondencji z żydowskiej olimpiady, która odbyła się podczas 11 Kongresu Syjonistycznego we Wiedniu w dniach 2–9 września 1913 Lazar Kahan pisał: „Nastał czas, by pokazać światu, że stare pokolenie zgarbionych, wysuszonych, słabych Żydów zaczyna zanikać, że rośnie nowe pokolenie, młode, odważne, pokolenie siły fizycznej i „muskułów", lecz również w niemniejszym stopniu – siły duchowej i moralnej!" [433].

Sport żydowski już od samego początku był więc ściśle powiązany z ruchem syjonistycznym, wzywającym do stworzenia nowego Żyda-pioniera, co w pewnym stopniu było reakcją na falę pogromów, przetaczającą się na przełomie XIX i XX wieku przez Europę Wschodnią. Służyć miał temu niemiecki system Friedricha Ludwiga Jahna – silnie zmilitaryzowana, oparta na zbiorowych ćwiczeniach wersja kultury fizycznej oraz organizacje sportowe powstałe na wzór niemieckich Turnverein[434] [stowarzyszenie gimnastyczne]. Muskularny żydowski pionier ukształtowany w takich

[430]„Erszte Jidisze Sportcajtung", 1914, nr 1, s. 21.
[431] Zob. Artur Kamczycki, *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Theodora Herzla,* Poznań 2015.
[432]„Erszte Jidisze Sportcajtung" nr 1, op. cit. s. 3–4.
[433]L. Kahan *Di judisze olimpiadę in Win* [Żydowska olimpiada we Wiedniu],. „Erszte jidisze sportcajtung" nr 1, op. cit. s. 7-11.
[434]Stowarzyszenia tego typu powstawały w Niemczech od początku XX wieku Lodzer Turn Verein "Jahn" [Łódzkie Stowarzyszenie Gimnastyczne Jahn] zostało założone 18.05.1908, zob. *Vereinsregeln des Lodzer Turn Vereins "Jahn" genehmigt von der Generalversammlung am 18/1 Mai 1908,* Łódź 1908.

warunkach miał nie tylko być gotowy do kolonizacji pustyń Palestyny, lecz również do odparcia ataków miejscowych antysemitów. W przeciwieństwie do wątłego „powietrznego człowieka," zainteresowanego jedynie rozwojem intelektualnym miał być on wszechstronny i doskonały pod każdym względem – fizycznym, umysłowym i moralnym. Obraz ten niósł więc w sobie duży ładunek ideologiczny i wynikał z faktu, że pod koniec XIX wieku pozycja Żyda w Europie była coraz bardziej definiowana w kategoriach wyłaniającego się paradygmatu darwinizmu społecznego, który w konsekwencji stał się głównym źródłem inspiracji dla syjonistów pragnących przemiany żydowskiego ciała[435].

Również inne artykuły w obu omawianych numerach poświęcone były zagadnieniom ideologicznym i organizacyjnym. Tak na przykład we wstępnym artykule do numeru drugiego, autor – Lazar Kahan, podkreśla zachodnioeuropejskie pochodzenie idei „muskularnego Żyda" oraz jej relatywnie późne pojawienie się na terenach polskich. Chcąc niejako nadrobić stracony czas zachęca on do jak najszybszego wcielenia ideałów w czyn. Podkreśla również wkład stowarzyszeń gimnastycznych i sportowych w rozwój fizyczny jednostki, który był ważnym czynnikiem wychowawczym pomagającym w rozwijaniu poczucia narodowej żydowskiej tożsamości[436]. To właśnie walka ideologiczna i organizacyjna, a nie tylko proste wzmacnianie tężyzny fizycznej miały być głównymi wyznacznikami żydowskich stowarzyszeń sportowych. Postulaty tego typu obecne były już od początku istnienia żydowskiego ruchu gimnastycznego w Łodzi. Podczas zebrania założycielskiego żydowskiego towarzystwa gimnastycznego Lazar Kahan postulował, by stowarzyszenie „ustanowiło specjalny związek z językiem żydowskim", co przejawiać się miało m.in. w przetłumaczeniu na jidysz statutu oraz wydrukowaniu deklaracji członkowskich w tym języku[437]. Pierwsze łódzkie towarzystwo gimnastyczne zostało założone w listopadzie 1912 roku i już w pierwszych dniach istnienia liczyło sobie ponad 100 członków[438]. Zgodnie ze słowami berlińskiego działacza dr. Maxa Zirkera, autora artykułu *Di judisze turn – bawegung* [Żydowski ruch gimnastyczny][439], chodziło o „udostępnienie szerokim żydowskim masom europejskich zdobyczy kulturowych i idei oraz o stopienie ich w jedną organiczną masę z istotą żydowskości, by wytworzyły się nowe formy o specyficznych sobie właściwościach"[440]. Powstanie „Erszte Judisze Sportcajtung" jako płaszczyzny wymiany informacji pomiędzy rozrzuconymi po całym kraju żydowskimi towarzystwami gimnastycznymi i sportowymi miało być pierwszym krokiem do stworzenia ogólnokrajowego żydowskiego związku sportowego. Nic więc dziwnego, że sporą część obu numerów zajmują informacje o działalności żydowskich stowarzyszeń sportowych w Polsce i na całym świecie. Co ciekawe, dla osiągnięcia tego celu zaproszono do współpracy przy czasopiśmie

[435] E. Bloom, *Arthur Ruppin and the Production of Pre-Israeli Culture,* Leiden 2011, s. 112.
[436] „Erszte Jidisze Sportcajtung" 1914, nr 2, s. 1.
[437] „Lodzer Folksblat" 26.11.1912, nr 63, s. 3.
[438] „Lodzer Folksblat" 21.11.1912, nr 59, s. 3.
[439] M. Zirker, *Di judisze turn – bawegung...* op. cit. s. 2–6.
[440] M. Zirker, *Fuenf Jahre juedischer Turnerei*, „Ost und West" 11.1903, nr 11, s. 757–762.

nie tylko „najważniejsze postacie żydowskiego świata sportowego w kraju i za granicą", lecz również „najlepsze żydowskie siły literackie"[441], co świadczy o ścisłym powiązaniu żydowskich organizacji sportowych z trzecią strefą, pozwalającą na wyrażanie swej tożsamości na różnych płaszczyznach – od gimnastycznej po artystyczną. W przypadku tego czasopisma byli to łódzcy dziennikarze i literaci współpracujący z „Lodzer Togblat" i „Lodzer Folksblat", jak Cwi Kohen, czy wspomniany już Lazar Kahan. Łódzki przykład nie jest jedyny, już w 1900 roku wydano w Berlinie pod redakcją wspomnianego dr. Maxa Zirkera śpiewnik stowarzyszenia sportowego „Bar Kochba", zawierający żydowskie pieśni patriotyczne w języku niemieckim na melodie niemieckich pieśni ludowych[442].

Tego typu działania wpisywały się w wyjątkowo bujny rozkwitem żydowskich towarzystw sportowych, których w okresie międzywojennym w Łodzi działało ponad dwadzieścia[443]. Miały one często jasno określone profile światopoglądowe, np. robotnicze, czy syjonistyczne. Szczególnie te ostatnie stowarzyszenia również w późniejszym czasie chętnie podkreślały, że przemiana nie dotyczy jedynie warstwy cielesnej. W 1935 roku z okazji zawodów sportowych organizowanych przez klub „Makabi" pisano: „Sportowy" i „kulturalny" to synonimy. Oba te pojęcia są wyrazem dążenia do doskonałości, potęgi wewnętrznej. One są funkcją człowieczeństwa, one się wzajem uzupełniają […] i tworzą razem syntezę – jedno bez drugiego staje się martwym kadłubem.[444]

W warstwie literackiej „Erszte Judisze Sportcajtung" interesujący jest felieton humorystyczny *Turn – cores* [Kłopoty gimnastyczne] autorstwa Z. Awerbucha[445], który ukazał się w numerze drugim[446]. Zawiera on bardzo szczegółowy opis różnych typów mężczyzn – zarówno ich wyglądu, jak i zachowania oraz przekonań. Autor stosuje karykaturę i hiperbolę, aby stworzyć komiczny obraz mężczyzn trzeciej strefy. Ich zachowanie i wygląd są przerysowane, a ich idee przedstawione w sposób ironiczny. Choć jest on fikcją literacką, czerpie bez wątpienia z łódzkich realiów, nawiązując zarówno do istniejących organizacji, jak i do topografii miasta (budynek szkoły Talmud Tora). Bazuje on na tym samym schemacie przerysowanego opisu wydarzeń, jak przytaczany powyżej tekst Kacenelsona *Bimzumanim* i tak samo jak on w osobie narratora obsadza starego, konserwatywnego Żyda, który dziwi się przemianom zachodzącym w młodym pokoleniu. Opisana w felietonie opozycja pomiędzy tradycją, a nowoczesnością ukazuje kontrasty między pokoleniami. Narratorem jest jest stateczny łódzki mieszczanin, ojciec czterech synów i córki. Z niepokojem obserwuje on zmiany zachodzące w jego synach, a ich fascynacja europejską kulturą, polską tożsamością, czy gimnastyką jawi się mu jako zerwanie z tradycją i wyzwanie dla dotychczasowego porządku. Widać wyraźnie, że zjawiska budzące w ojcu lęk i zdziwienie są dla pokolenia jego dzieci czymś zupełnie normalnym.

---

[441] Ibid.
[442] M. Zirker (red.), *Vereinsliederbuch für Jung-Juda,* Berlin 1900.
[443] A. Bogusz, *Żydowskie stowarzyszenia sportowe w Łodzi 1897–1939*, Łódź 1992.
[444] J. Handzel, *Sport a kultura: synteza czy antyteza*, jednodniówka *„Hamakabi : cajtszrift arojsgegeben durch der egzekutiwe funm lodzer krajz fun welt-ferband "Makabi"* [Hamakabi: czasopismo wydane przez egzekutywę łódzkiego okręgu światowego związku „Makabi"], Łódź 2.04.1935. s. 15.
[445] Dane nieustalone.
[446] Z. Awerbuch, *Turn – cores,* „Erszte Jidisze Sportcajtung" nr 2, op. cit. s. 16–19.

Jego dzieci są dla niego źródłem wielu zmartwień, bo nie dość, że traktują dom jak hotel, pojawiając się w nim jedynie na nocleg, to z każdym są inne problemy. Najstarszy, „Hazomirnik" [członek „Hazomir"] ma „wąsy nastroszone jak jeż na modłę cesarza Wilhelma". Jak wyjaśnia autor, „Hazomirnik" to taka osoba, która „głos ma jak kwaśny burak", ale chodzi po całym domu i ryczy głośno jak lew „do re mi, sol fa mi", zaś jeżeli już śpiewa to w jakimś dziwnym języku – ani żydowskim, ani gojowskim, za to mocno akcentowanym na ostatnią sylabę. Drugi syn, „Dramatnik" [członek „Dramatisze Kunst"] jest gładko ogolony i nosi kapelusz z szerokim rondem oraz wielki kołnierz z czarną lamówką. Potrafi on godzinami stać przed lustrem, stroić miny, wrzeszczeć na całe gardło „zemsta!", lub ćwiczyć agonię. Trzeci „to już zupełny Polak, nosi wąsy zakręcone na końcach jak mysie ogonki"[447], czesze się z przedziałkiem pośrodku i zawsze chodzi w wykrochmalonej białej koszuli i surducie. Jest członkiem trzydziestu stowarzyszeń, ale pojawia się jedynie na walnych zebraniach. Najmłodszy syn „lekko zgarbiony, policzki – krew i mleko, jak trzeba, nie jak ci wielkomiejscy"[448] początkowo nie mieszał się do spraw publicznych. Jednak z czasem i on począł się dziwnie zachowywać – nabrał apetytu, co chwilę macał się po muskułach, a czasami znienacka zaczynał wymachiwać rękami, lub podnosić po kilka krzeseł naraz. Zaczął też znikać na całe wieczory, a wracał spocony i zasapany. Wzbudziło to podejrzenie ojca, który postanowił go śledzić. Okazało się, że młodzieniec poszedł do budynku szkoły Talmud Tora. Ojciec, po przekupieniu stróża, dostał się do środka i przez okno zobaczył wielką salę wypełnioną młodymi mężczyznami odzianymi w komedianckie stroje – krótkie spodenki i koszulki z odkrytym torsem. Pośród nich stał olbrzymi zły Prusak, który wydawał im komendy w języku niemieckim. Gdy zaczęto ćwiczenia na drążku ojciec doszedł do wniosku, że jego najmłodszy syn trafił do trupy cyrkowej. Po powrocie do domu zapytał syna dlaczego wybrał sobie tak słabo płatną profesję jak komediant, tamten zaś roześmiał się i odpowiedział: „Tato, to nie są komedianci, to są „gimnastycy"! Ludzie „Renesansu"... Którzy pragną, by Żydzi byli już nie tylko „głosem Jakuba", ale również „dłońmi Ezawa" [449]!

Bardzo podobny motyw ojca i trzech zaangażowanych w działalność łódzkich stowarzyszeń synów pojawił się we wcześniejszym o pięć lat felietonie szabatowym z dnia 12 marca 1909 podpisanym pseudonimem „Cwija[450]" (prawdopodobnie Cwi Kohen). Podobieństwa postaci, stylu, języka oraz akcji dają podstawy do przypuszczenia, że oba felietony mogą być tego samego autorstwa. Również w tym przypadku ojciec opowiada o swych, tym razem trzech synach przynależących do trzech łódzkich stowarzyszeń – „Hazomiru", „Dramatisze Kunst" i „Harfy". Autor nie opisuje jednak zachowania dzieci, koncentrując się na warstwie społeczno – obyczajowej.

> Mam trzech synów, są dokładnie trzy stowarzyszenia […] i oczywiście każdy zapisał się do innego. […] Jeden ciągnie mnie tam, drugi gdzie indziej, a trzeci jeszcze w inne miejsce. A wszyscy z

[447] Z. Awerbuch, *Turn – cores...* op. cit. s. 17.
[448] Ibid.
[449] Rdz. 27,22.
[450] „Lodzer Togblat" 12.03.1909, nr 50, s. 3.

tymi samymi słowami: „robimy historię", „zrozumiałe samo przez się" itd. Lecz oto Purim nastał w naszej krainie. Nie wiem, żadni z nich sprawiedliwi, jednak Purim zachowują. Nie żeby, broń Boże, chodzili i słuchali czytania zwoju [Estery]... Oni organizują wieczorki.

Co ciekawe wieczorki z okazji Purim były tak rozplanowane, że nie przypadały na jedną datę, tylko rozkładają się na trzy następne dni: w piątek wieczorem „Dramatisze Kunst", w sobotę „Harfa", a w niedzielę „Hazomir". Sprawia to, że aby spełnić życzenie swoich synów ojciec zarywa trzy noce z rzędu. Z tego powodu miał poważne obawy co do następnego święta – Pesach, które trwa osiem dni, czyli musiałby zarwać 24 noce. Niestety wyjazd na prowincję również nie wchodził w grę, ponieważ i tam działały podobne stowarzyszenia.

Ukazana w felietonach działalność młodego pokolenia, choć zaangażowana społecznie nie jest zupełnie wolna od wad i nieprawidłowości występujących w całym społeczeństwie żydowskim. Jedną z najważniejszych była koncentracja władzy w rękach nielicznych jednostek, czy klanów. Obrazuje to postać trzeciego syna, działacza, uczestniczącego ciągle w walnych zebraniach różnych stowarzyszeń. W felietonie *Die unpartaisze* [Bezpartyjni] autor o pseudonimie An Orejach opisuje to w sposób następujący:

Są u nas nawet takie rodziny, które dostarczają przewodniczących i działaczy […] Jest to rodzaj specjalnej kasty, jak koheni, czy lewici w dawnych czasach. Posada przechodzi w spadku z dziadka na ojca i z ojca na syna. Jeżeli zakładacie organizację dobroczynną, musicie wziąć prezesa z danej rodziny […] Można ich spotkać we wszystkich stowarzyszeniach, czy instytucjach – wszędzie te same twarze[451].

Każdy z opisywanych synów wygląda inaczej – noszą „nieżydowski" zarost (wąsy), lub golą się zupełnie, a ich strój nosi cechy grupy, do której aspirują – typowy dla klasy średniej surdut, czy „bohemiczny" kapelusz z rondem i koszula z wielkim kołnierzem. Najmłodszy zamiast kierować się tradycyjnymi wartościami decyduje się na zmianę swojego ciała, a zarazem stylu życia. Mogą być oni postrzegani jako symbol walki młodych Żydów o swą własną podmiotowość przeciwko patriarchalnemu modelowi "niewidocznego mężczyzny" – osoby niezaangażowanej w sprawy doczesne, biernej i obojętnej na wszelkie aspekty życia niezwiązane z religią. Nie wyróżniał się on zewnętrznie, a jedynym przejawem jego aktywności był głos, którego używał podczas modlitwy, dyskusji, czy śpiewu liturgicznego. Sfera głosu była w judaizmie ściśle związana z mężczyznami i odmawiano jej kobietom. Już od czasów Talmudu uważano, że głos, a szczególnie śpiew kobiecy, zawiera w sobie elementy seksualne i nie powinien być słuchany przez modlących się, lub studiujących mężczyzn („głos kobiecy jest jak jej nagość[452]"). Jidysz – *mame loszn* [język matki] już od średniowiecza postrzegany był jako niemęski/żeński w przeciwieństwie do „męskiego[453]" języka hebrajskiego. W tradycyjnym patriarchalnym społeczeństwie żydowskim do końca XIX wieku literatura tworzona w jidysz skierowana była głównie do kobiet, które z powodu braku wykształcenia

[451] An Orejach (pseud.), *Die unpartaisze,* „Lodzer Togblat" 11.04.1913, nr 76, s. 3.
[452] Talmud Babiloński, Brachot 24, zob. J. Lisek, *Kol isze – głos kobiet w poezji jidysz (od XVI wieku do 1939 r.),* Sejny 2018, s. 20.
[453] D. Boyarin *Unheroic...* op. cit. s. 37.

nie były w stanie czytać po hebrajsku, czy aramejsku oraz do niewykształconych mężczyzn. Głos Jakuba przemawiał po hebrajsku i to był właśnie język uważany za domenę mężczyzn. Jednak mało który studiujący święte teksty mężczyzna znał hebrajski na tyle biegle, by dyskutować w nim na skomplikowane religijne tematy. Więc choć jidysz był domeną kobiet, do których skierowana była duża część dotychczasowej literatury, to właśnie *mame loszn* był językiem studiów w chederach i jesziwach, zyskując w ten sposób zarówno matczyny kontekst domowości oraz kobiecości, jak i rabinacką zawiłość dyskursu, a wraz z nią – liczne hebraizmy i stając się ostoją *jidiszkajt*. Jednak prawdopodobnie to właśnie ten żeński aspekt sprawiał, że początkowo męski głos w jidysz nie rozbrzmiewał w przestrzeni publicznej zbyt donośnie. Sytuację tę doskonale ukazuje kartka pocztowa, wysłana 29 lutego 1913 przez redaktora warszawskiego dziennika „Hajnt" Josefa Tunkel do Lazara Kahana, w której pisze:

> Zgadzam się z Panem, że trzeba by mieć jeszcze kogoś. Jednak spośród literatów przebywających obecnie w Warszawie nie znam żadnego […] który mógłby z powodzeniem wystąpić dla publiczności. Są to albo źli lektorzy, albo – tylko niech to zostanie między nami – zewnętrznie nie prezentują się najlepiej... Śpiewaczki […] mamy dwie i to całkiem dobre, możemy je ze sobą przywieźć, jednak dobry miejscowy deklamator […] wart byłby więcej niż srebro i złoto[454].

Również Jeszaja Uger w jednym ze swych felietonów opisywał sytuację „Dramatisze Kunst", zwracając uwagę na niską jakość oferowanych odczytów, nawet jeżeli wygłaszane były przez popularne osobistości. Podkreślał, że aby podnieść sztukę żydowską na wyższy poziom nie wystarczy zaprosić osobę o znanym nazwisku, ponieważ fakt napisania sztuki teatralnej nie zawsze oznacza, że będzie miała ona coś ciekawego do powiedzenia na temat żydowskiego dramatu. Skarżył się również na nikłe walory artystyczne tego typu przedsięwzięć, gdyż nawet znani pisarze nie zawsze potrafili czytać swoje utwory przed publicznością[455]. Autor felietonu prawdopodobnie nawiązywał do wykładów i odczytów I. L. Pereca, który nie wypadał dobrze na odczytach przed większą grupą słuchaczy– mówił cicho, niewyraźnie i ze słabą intonacją, tak że „siedzący w pierwszych trzech lub czterech rzędach słyszeli dość dobrze, do reszty audytorium dochodziły tylko pojedyncze bez związku słowa[456]." Był to problem zauważony również przez innych autorów, szczególnie tych tworzących na potrzeby teatru, lub z teatrem związanych. W 1925 roku Mojżesz Broderson) pisał:

> Nie znam żadnego żydowskiego aktora, nawet wśród takich o niekwestionowanym talencie, który mógłby mniej lub bardziej odpowiedzialnie zademonstrować „we fraku" wiersz żydowskiego poety. Wielu już słyszałem, lecz jeden był gorszy od drugiego. […]
>
> Czerpiemy przyjemność z pięknego pisania, jednak z tego skończonego daru jakim jest ludzkie słowo już przyjemności czerpać nie potrafimy. Usłyszycie to nawet od najbardziej zatwardziałych i zapiekłych jidyszystów – oczywiście kochają oni jidysz nad życie i oczywiście jest on jedyny w swoim

[454] Archiwum YIVO sygn. RG 422, nlb.
[455] J. Uger, *Sztrichn,* „Lodzer Togblat" 2.08.1908, nr 158, s. 2.
[456] S. An-Ski, *Wspomnienia o I. L. Perecu*, „Opinia" 1935, nr 17, s. 8, zob. M. Szabłowska-Zaremba, *Icchok Lejbusz Perec w polsko-żydowskiej prasie międzywojennej*, „Studia Żydowskie" 2015, nr 5, s. 103–118.

rodzaju, ale... Jidysz nie jest, nie oszukujmy się, nawet w przybliżeniu tak piękny i dobrze brzmiący, jak rosyjski, czy włoski[457].

Pragnienia posiadania nie tylko „głosu Jakuba", lecz również „dłoni Ezawa" odczytane może być jako chęć bycia istotą cielesną, zauważalną dla otoczenia. Ponadto postać Ezawa symbolizowała w tradycji żydowskiej Rzym, a następnie chrześcijaństwo, będąc używana również jako synonim poganina, a nawet księcia ciemności Samaela[458]. W tym kontekście marzenie najmłodszego syna można zrozumieć jako chęć posiadania wysportowanego „chrześcijańskiego" ciała, ze wszystkimi jego pokusami. Awans społeczny i kulturalny pozwalał na przezwyciężenie kompleksu niższości poprzez przyjęcie zewnętrznych wzorców z kultury uważanej za wyższą (polskiej, niemieckiej, czy rosyjskiej). Niosło to ze sobą konieczność wytworzenia nowych, hybrydowych form – kulturowych, literackich, lub społecznych, lecz również zagrożenie asymilacją. Dostrzegał to wspomniany już Abramele, który we fraszce *Łódzcy młodzieńcy* przestrzegał przed bezmyślnym podążaniem za światowymi modami i trendami:

„Łapiąc" się każdego pyłka,
Bliscy myślowej są klapie.
Rozum to bracia nie piłka,
Którą się rzuca i „łapie"[459].

6.6. Żydowska kobieta w czasie przełomu

W omawianym okresie również w życiu i twórczości żydowskich kobiet zachodziły dalekoidące zmiany. W wyniku ruchów emancypacyjnych, które zyskały na sile na początku XX wieku, w Europie i Stanach Zjednoczonych kobiety zaczęły uzyskiwać prawa wyborcze i większą swobodę w życiu publicznym i prywatnym. Rozpoczął się proces dążenia w kierunku równości płci, który zachęcał kobiety na całym świecie do walki o swoje prawa. Oznaczało to również przebudzenie pragnień i aspiracji dziewcząt żydowskich. Wielowiekowa nierówność w podejściu do kształcenia synów i córek w rodzinach żydowskich musiała budzić głębokie poczucie niesprawiedliwości, w tradycyjnym społeczeństwie bowiem nie przywiązywano wagi do ich edukacji. Nawet w Galicji, gdzie istniały szkoły dla dziewcząt, ortodoksyjne rodziny często zezwalały na ich edukację jedynie jeżeli nie kolidowało to z obowiązkami domowymi[460]. W przypadku Królestwa Polskiego na skutek kolonialnego podejście władz carskich kobiecy pęd do wiedzy nie mógł być realizowany również w ramach edukacji powszechnej, gdyż w zaborze rosyjskim w tamtym okresie taka nie istniała[461].

[457] M. Broderson, *Wegn recitacie kunst bichlol un wegn jidisze recitacie* [O sztuce recytacji w ogóle oraz o żydowskiej recytacji], „Literarisze Bleter" 28.05.1925, nr 56, s. 2.
[458] PSJ,
[459] Abramele, *Zwierciadło łódzkie...* op. cit. s. 391, tłum. J. Makosz.
[460] Zob. np. dziennik Sary Schenirer, w którym opisuje ona swe wysiłki celem ukończenia szkoły podstawowej, S. Schenirer *Żydówką być…* op. cit, s.
[461] Zob. np. dziennik pochodzącej z Tomaszowa Mazowieckiego Broni Baum: J. Lisek, *Bronia Baum*, „*Dziennik z lat 1912–1921"*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej" 19 (2018), s. 194–195.

Kobiety żydowskie dyskryminacja ta dotykała więc dwojako. Nie oznaczało to jednak braku ambicji, ani talentów i aspiracji młodych kobiet, które często mogły być wyrażane jedynie w trzeciej strefie, lub ogólniej rzecz ujmując – w sztuce. Dlatego też nie dziwi, że do „głosu Jakuba" w literaturze jidysz w niedługim czasie dołączył, choć znacznie cichszy, „kol isze" – głos kobiet. Pierwszy debiut pisarki miał miejsce w 1900 roku w czasopiśmie „Der Jud[462]". Kobiety początkowo publikowały głównie w czasopismach literackich i almanachach. Również łódzkie wydawnictwa były otwarte na twórczość kobiecą, rezerwując nawet, jak w przypadku łódzkiego almanachu „Di Jugend" dla niej specjalny „kącik". Świadczy to jednak również o protekcjonizmie oraz specjalnym traktowaniu żeńskiego pisania, dla którego – jak w synagodze – wydzielić należało odpowiednie miejsce. Znalazło to później wyraz w pogardliwym określeniu roli kobiet w literaturze jako „literarisze bajlage" – („dodatek literacki", jednak w oryginale z silną konotacją seksualną słowa „bajlage" – dosł. „leżeć obok"). Wpisuje się to w tendencję do postrzegania kobiety jako jednostki nieautonomicznej, będącej swego rodzaju dodatkiem do swojego męża. Wszystko to sprawiało, że pisarki i poetki funkcjonowały w zmaskulinizowanym świecie literatury żydowskiej na innych zasadach, niż mężczyźni. Pomimo uczestnictwa w tych samych stowarzyszeniach, czy partiach, publikowania w tych samych czasopismach były one odizolowane od mężczyzn[463] i ledwo tolerowane na męskim parnasie. Wstęp do elitarnej grupy twórców literackich był początkowo możliwy jedynie poprzez małżeństwo, lub powiązania rodzinne, co uwidacznia omawiany powniżej przykład Pauli R., czy Sary Rajzen. Na dobrą sprawę żeby być prawdziwymi poetkami, musiałyby one stać się mężczyznami[464].

Przytaczane przykłady pokazują, że oprócz czynnika socjalnego związanego ze zmieniającą się w tym czasie pozycją kobiety i mężczyzny niezwykle ważny był również aspekt emocjonalno–obyczajowy. Związany był on z odkryciem przez obie płcie miłości oraz całej gamy uczuć z nią związanych. Do tej pory miłość była częścią życia rodzinnego i zarezerwowana jedynie dla najbliższej rodziny: ojca, matki, dzieci, rodzeństwa, lub małżonka/małżonki[465]. Upowszechnione przez obcojęzyczną literaturę romantyczną ideały pozostawały w sprzeczności z tradycyjnym żydowskim modelem społecznym, w którym sfera płciowości była ściśle związana z rodziną, a małżeństwa aranżowane za pomocą profesjonalnych swatów. Również później cała sfera życia rodzinnego była szczegółowo regulowana przez przepisy judaizmu. Były one podwaliną ideału zwanego *jidiszkajt*[466] [żydowskość], określającego wzorzec zachowania w sferze domowej. Poprzez obecność w nim trzech nakazów obowiązujących zgodnie z halachą jedynie kobiety, jak *chala* – oddzielenie i spalenie fragmentu ciasta przeznaczonego do wypieku chałki na pamiątkę części

[462] J. Lisek, *Kol isze...* op. cit. s. 187.
[463] N. Fain Pratt, *Culture and radical politics. Yiddish women writers 1890–1940,* „American Jewish History" 1980, nr 70, s. 68–90.
[464] Ibid. s. 81–82, zob. A. Legutko, „*Cyrkowa dama" – poezja Celii Dropkin czytana z perspektywy genderowej,* [w:] J. Lisek (red.), *Nieme dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, Wrocław 2010, s. 207–242.
[465] E. Kroner, *Di judisze froj un der modernizm* [Żydowska kobieta i modernizm] cz. 3, „Ilustrirte Welt" 14.08.1919, nr 6, s. 91(13).
[466] Zob. D. Boyarin, *Unheroic...* s. 37.

należnej kapłanom, *nidda* – przestrzeganie przepisów związanych z czystością rytualną w cyklu miesięcznym oraz *hadlakat hanerot* – zapalanie szabatowych świec, *jidiszkajt* postrzegana jako sfera prawie wyłącznie żeńska. Nie było w niej miejsca na uczucia, zostały one bowiem zastąpione religijną umową społeczną, której naruszenie wiązałoby się z zakwestionowaniem tradycyjnych patriarchalnych autorytetów i wartości. Dlatego też temat miłości nie był początkowo specjalnie obecny w żydowskiej prasie codziennej, ani w literaturze. Noach Priłucki pisał w felietonie *Libe in der jidiszer poezie* [Miłość w poezji żydowskiej]: „Gdy żydowski redaktor zamawia u poety „wiersz", od razu go ostrzega: tylko nie o miłości! Miłość to nie jest sprawa żydowska... To jest dla gojów... Daj coś o diasporze, o walce, o wolności... Coś co porwie publiczność[467]..."

Idea romantycznej miłości jako niezbędnego preludium oraz podstawy udanego związku małżeńskiego, jak również wiążąca się z nią możliwość wolnego wyboru obiektu swych uczuć, w tym lokowania ich w osobach spoza własnej grupy, a nawet wyznania, była w społeczeństwie żydowskim zupełną nowością. Wynikające z niej dla obu płci konsekwencje były ogromne, wymagały bowiem z jednej strony przemodelowania męskich i kobiecych wzorców, z drugiej zaś wytworzenie języka pozwalającego swobodnie komunikować te uczucia. Nic więc dziwnego, że relacje damsko-męskie były głównym źródłem napięć rozgrywających się w trzeciej strefie[468], jak również inspiracji literackich. Jest to także podłoże męskich lęków przed kobietą wyzwoloną, nieograniczoną zasadami religijnymi, jak również przed seksualnością, przedstawianą jako mroczny, nieokiełznany popęd. Przykładem jest humoreska nieznanego autora publikującego pod pseudonimem Kalif[469] poruszająca tematykę żydowskich balów maskowych. W ciekawy sposób przedstawia on tego typu imprezy jako wydarzenia nowe dla ich uczestników, na których osoby obojga płci są zawstydzone swoją obecnością i nie potrafią się zachować. Brakuje im również eleganckich manier i kokieterii, a uczucia rozgrywane są z poziomu intelektu. Liczne w łódzkich organizacjach żydowskich trzeciej strefy próby włączenia do zabawy elementów narodowych, jak biblijne kostiumy również nie służyły rozrywce, wnosząc elementy powagi i patriarchalnego kontekstu. Również inni autorzy, w tym redaktor kroniki teatralnej „Lodzer Togblat" zauważali wysyp imprez tego typu oraz ich nieporadność i niezręczny nastrój.

> Dogryzamy sobie, żartujemy, filozofujemy i smucimy się na naszych balach maskowych. Gdy trafi się już [...] jakaś „Markiza", „Domino", czy „Hrabianka" – pogryza pestki słonecznika. Przysiada się do niej kawaler, prosi o kilka pestek i tak razem sobie dłubią. Dlatego tak dobrze wypadają u nas kostiumy żony Lota, Judyty, prorokini Miriam, królowej Estery, czy Rut. Są to wszystko ciche, koszerne biblijne kobiety. „Flirt" Rut ze starym Boazem to nie jest żaden flirt balowy, to jasne zaproszenie do ożenku. Prorokinię Miriam, czy nawet żonę Lota trudno jest wyobrazić sobie w pełnych gracji pląsach.

[467] N. Priłucki, *Libe in der jidiszer poezie,* „Roman Cajtung" 22.08.1907, nr 14, s. 431–434.
[468] A. Dauksza, *Emancypacja kobiet...* op. cit. s. 180–181.
[469] Kalif (pseud.), *Masken-beler* [Bale maskowe], [w:] idem *Ernst un szpas*, Łódź 1913, s. 52–56.

Judyta owszem flirtuje z Holofernesem, ale tylko przez wzgląd na przykazanie, tylko dla dobra ogółu. Nawet piękna Estera[470] [..] chce pomóc narodowi żydowskiemu jedynie płaczem i postem[471].

Mimo pozorów nowoczesności, licznych balów, imprez towarzyskich i odczytów, w których kobiety brały udział na równi z mężczyznami, sfera uczuciowa była w dalszym ciągu obszarem eksploatowanym literacko w sposób bardzo zachowawczy. Widać to wyraźnie w omówionych w następnym rozdziale debiutach literackich młodych żydowskich twórców tego okresu.

7. Literackie początki młodych łódzkich twórców

Temat relacji damsko-męskich jest jednym z ważniejszych motywów literackich młodych łódzkich twórców. Było to zjawisko zupełnie nowe, bez wątpienia związane z wpływem literatury obcej. W dotychczasowym patriarchalnym systemie nauczanie chłopców było ściśle podporządkowane religii. Wszelkie lektury świeckie, szczególnie literatura piękna, która nie była „przydatna" w życiu codziennym, ani religijnym, traktowane były jako strata cennego czasu, który należało poświęcić na studiowanie Tory. Również literatura jidysz tworzona przez jej klasyków w większości przypadków ignorowała sferę uczuć, koncentrując się głównie na zagadnieniach społecznych. Aspiracje kulturowe młodego pokolenia sprawiły, że nowa literatura musiała tę lukę zapełnić. Aby lepiej zrozumieć tę przemianę chciałbym dokonać analizy twórczości łódzkich pisarzy i poetów tego okresu. Szczególnie istotne są z tego punktu widzenia debiuty literackie pięciu pisarzy, będących w późniejszym okresie wiodącymi postaciami łódzkiego świata literackiego – Herszele, Icchaka Kacenelsona, Icchaka Hersza Radoszyckiego, Mojżesza Brodersona) oraz Marka Frankentala. Łączyło ich wiele: pochodzenie, religijne wykształcenie i wychowanie, wszyscy urodzili się w latach 80. i 90. XIX wieku oraz debiutowali w tym samym okresie.

7.1. Herszele

Najstarszy z nich, Herszele Danielewicz, swój pierwszy tomik poezji *Herszeles lider* [Pieśni Herszele] wydał w roku 1907 w Piotrkowie Trybunalskim[472]. Tematyka większości jego wierszy oscyluje – wzorem klasyków literatury jidysz – wokół tematów społecznych, opisów żydowskiej biedy oraz obrazków z życia najniższych warstw. Wynikała ona bezpośrednio z przekonań autora, który niedługo po ukazaniu się tomiku zmuszony był z powodu swej rewolucyjnej działalności uciekać do Szwajcarii, gdzie przebywał w latach 1908–1910[473]. Innym tematem jest opis

[470] Nawiązanie do postu Estery poprzedzającego święto Purim.
[471] „Lodzer Togblat" 29.03.1910, nr 64, s. 3.
[472] Herszele [Danielewicz], *Herszeles lider,* Piotrków Trybunalski 1907.
[473] Zob. D. Dekiert, *Herszele Danielewicz*, [w:] K. Badowska, T. Cieślak, D. Dekiert, K. Kołodziej, M. Kucner, K. Pietrych, K. Radziszewska, A. Warda, E. Wiatr (red.), *Słownik kultury literackiej Łodzi* op. cit. s. 84–85, Zalman Rajzen, *Leksikon fun der jidiszer presem literatur un filologie,* Wilno 1929, t. 1, s. 668–669.

tradycyjnego życia żydowskiego – rabinów, melamedów, rzeźników, tandeciarzy, czy mleczarzy. Mimo rewolucyjnych poglądów autora w jego utworach dominuje konserwatywne podejście do spraw uczuciowych – wiele z nich gloryfikuje żydowskie małżeństwo, zawierane za pomocą tradycyjnych swatów. Inne formy interakcji pomiędzy płciami nie były dopuszczalne. Widać to wyraźnie w wierszu *A fakel-cug* [Marsz z pochodniami[474]], opisującym wyprawę uzbrojonych w kije i miotły szanowanych żydowskich mieszkańców miasteczka do pobliskiego lasku, w którym młodzi mężczyźni i kobiety „bawią się w miłość i spacerują w parach", co ma być wynikiem nowych światowych trendów. Celem wyprawy jest nastraszenie żydowskiej młodzieży oraz danie przykładu innym – złapani winowajcy prowadzeni są następnie przez całe miasteczko będąc obiektem drwin wszystkich mieszkańców. Po udanej akcji znów zapanował spokój, a „chłopców rozmawiających z dziewczynami więcej się nie widywało".

Również ideał żydowskiej kobiety prezentowany w wierszach Herszele jest bardzo tradycyjny, wręcz ortodoksyjny. Obraz idealnej narzeczonej ukazany w wierszu bez tytułu[475] kształtowany jest przez literaturę religijną na czele ze Starym Testamentem. Stał się on popularną w Łodzi piosenką ludową. Wspomina o nim Marek Szwarc w swym artykule z okazji dziesięciolecia jego twórczości literackiej:„Nagle służąca mojej sąsiadki, szorując ganek, zaczęła śpiewać słodkim głosem, najpierw cicho, potem coraz głośniej […] popularną piosenkę Herszele"[476]. Ideał żydowskiej kobiety prezentowany jest w niej następująco:

Jak Sara pobożna, nadobna jak Rywka,
Jak u Racheli jej smukła figura,
Jak Miriam pięknie w tańcu błyska,
Śpiewa zaś pięknie jak Debora...

Jak Batszewa zabawna jest wielce,
Jak Szulamit wciąż na śpiew ma ochotę,
Jak Jehudit bohaterska w walce,
Jak Estera piękniejsza od złota.

Widać wyraźnie, że wymagania autora były bardzo wysokie. Nic więc dziwnego – sam przyznaje, iż kobieta taka nie istnieje i jest jedynie wytworem jego wyobraźni. Prywatnie Herszele, niewysoki, „wieczna sierota, […] pięćdziesięciokilkuletnie dziecko o piskliwym głosie"[477] był również wiecznym kawalerem, który przez długi czas nie mógł znaleźć sobie życiowej partnerki. Dopiero w wieku czterdziestu jeden lat, po przeprowadzce do Warszawy członkowie Związku Literatów, którzy zajmowali się nim jak własnym synem, wyprawili mu wesele, które odbyło się dnia

[474] Herszele [Danielewicz], *Herszeles lider...* op. cit, s. 8–9.
[475] Ibid. s. 2–3.
[476] M. Szwarc, *Herszele (Danielewicz) – cu zajn 10-jehriger literariszer tetigkajt* [Herszele (Danielewicz) – na jego jubileusz dziesięciolecia działalności literackiej], „Lodzer Folksblat" 26.12.1917, nr 416 (1427), s. 6.
[477] R. Auerbach, *Herszele (Danielewicz). Z cyklu: O tych, którzy zdołali umrzeć przed wysiedleniem,* [w:] M. Ruta (red.)*, Nowe życie? Antologia literatury jidysz w powojennej Łodzi (1945–1949),* Łódź 2018, s. 25–31.

4 listopada 1923[478]. Prawdopodobnie dlatego częstym motywem jego twórczości jest obraz starzejącej się narzeczonej – kobiety, która z powodów ekonomicznych (brak posagu) nie może wyjść za mąż, przez co skazana jest na nędzną wegetację. W omawianym tomiku motyw ten pojawia się w wierszu *Di szlajserin*[479] [Skubaczka pierza], opisującym niedolę biednej sieroty, której babka próbuje darciem pierza zarobić na jej posag. Kobieta umiera jednak przedwcześnie pozostawiając młodą dziewczynę bez środków do życia i bez szans na zamążpójście. W innym, nieco późniejszym wierszu *Reb Abes tochter*[480] [Córka reb Abe] ojciec – biedny melamed próbuje zebrać odpowiednią sumę na posag dla córki, jednak mimo usilnych starań nie udaje mu się znaleźć dla niej narzeczonego.

Nierówna pozycja kobiety i mężczyzny widoczna w wielu wierszach Herszele nie jest przedmiotem refleksji autora, który koncentruje się jedynie na opisie zdarzeń. Choć dostrzega ciężką kobiecą pracę w gospodarstwie domowym oraz niebezpieczeństwo związane z ciążą i połogiem, jak w wierszu *A kimpetoren*[481] [Położnica], nie wychodzi z roli postronnego obserwatora, próbującego wiernie i obiektywnie opisać rzeczywistość. Jego bohaterki to prawdziwe ziemskie żony „powietrznych ludzi", zaślubione im mocą wiary Mojżesza i Izraela, których codzienna praca była powszechną cechą żydowskiego życia gospodarczego w Europie Wschodniej i kluczowym składnikiem dochodów gospodarstw domowych[482]. Ich opis ma w czytelniku wzbudzić litość i zadumę nad ciężkim losem.

Niewątpliwie nowatorskie jest w tym kontekście przedstawienie próbującej zarobić na chleb prostytutki w wierszu *A gasn mejdl*[483] [Ulicznica], będącej ucieleśnieniem cierpienia i pogodzenia się z sytuacją życiową. Jednak nawet w tym przypadku koncentruje się na opisie otoczenia, wyglądu dziewczyny. Co ciekawe mężczyzna – klient prostytutki –jest bezcielesny. Opis jego wyglądu sprowadza się do stwierdzenia, że ubrany jest w płaszcz, symbolizujący wysoki status materialny. Wiersze Herszele – powietrznego człowieka z krwi i kości – są zdystansowane do rzeczywistości, a zawarte w nich opisy, choć starające się w sposób wierny oddać różne sytuacje, stwarzają wrażenie braku zaangażowania. Świat opisywany jest niejako z lotu ptaka, z powietrza właśnie. W całej swojej twórczości pozostał on wierny literackiemu credo, zawartemu w wierszu bez tytułu, rozpoczynającym tomik *Herszeles lider:*

> Wejdź na strychy, w sutenerze
> Naoglądaj biedy się.
> Usłysz jęki, stań wśród zdarzeń,
> Życie tam odmaluj złe...
> Niech nieszczęście da ci siłę,

[478] „Lodzer Togblat" 16.11.1923, nr 254, s. 1.
[479] Herszele [Danielewicz], *Herszeles lider...* op. cit, s. 6–7.
[480] „Jugend" 1918, s. 15–16.
[481] Herszele [Danielewicz], *Herszeles lider...* op. cit, s. 16–18.
[482] N. Vallois, S. Imhoff, *"Floating Jews" —The luftmentsh as an Economic Character*, „Œconomia" 2022, 12–2, s. 275–314.
[483] Herszele [Danielewicz], *Herszeles lider...* op. cit, s. 30–31.

Wściekłość co z rozsądku drwi,
Na każdego, który żyje
Z ludzkich potu oraz krwi...[484]

W niektórych wierszach bok tradycyjnych żeńskich postaci pojawiają się również kobiety zmysłowe, piękne, będące przedmiotem pożądania, jak w wierszu *Raszke.* Świadome swej urody flirtują z różnymi mężczyznami, jednak żadnemu nie chcą oddać swej ręki, bawiąc się swymi amantami oraz manipulując nimi celem osiągnięcia korzyści – majątkowych, lub społecznych. Ich uroda oraz niedostępność są źródłem męskich frustracji oraz rozczarowań. W jego twórczości uwidaczniają się lęki tradycyjnego żydowskiego mężczyzny, który był przyzwyczajony do funkcjonowania w patriarchalnym społeczeństwie i nie potrafił poradzić sobie z nowym modelem wyzwolonej kobiecości. Nie posiadał również odpowiednich umiejętności, na przykład tańca towarzyskiego, by móc skutecznie rywalizować o jej rękę. Skutkowało to wycofaniem i strachem przed płcią przeciwną, a także tęsknotą za ideałem żydowskiej kobiety.

W sercu swoim żałość skrywasz,
Niech się nikt nie dowie;
Jak liczyłeś skrycie na to,
Że przypadnie tobie.

Nawet myśleć wstyd jest o tym
Jakie to szalone;
By boginię tę, anioła
Pojąć wnet za żonę[485].

7.2. Icchak Kacenelson

Tematyka kobiet oraz relacji pomiędzy płciami poruszana była również u Icchaka Kacenelsona. Występuje ona w omawianej powyżej komedii *Bocherim,* gdzie kobiety są głównym tematem męskich rozmów lecz, co istotne, cała akcja rozgrywa się w męskim towarzystwie, a jedyny realny element kobiecy to głos dziewczyny dochodzący z podwórka. W innych jidyszowych komediach z tego okresu, jak we wspomnianej wcześniej komedii *Dekadent*[486]*,* czy wydanym w Warszawie dramacie *Karikaturen*[487] [Karykatury]*,* kobiety są obecne na scenie. W tej ostatniej pojawia się nawet ulicznica, która odwiedza głównego bohatera – Szymka, najwyraźniej na jego zamówienie. Jednak ku zdziwieniu prostytutki klient wcale nie pragnie jej fizycznych wdzięków, chcąc jedynie porozmawiać z nią o świetle księżyca oraz deklamować jej wiersze. Gotów jest zapłacić za jej towarzystwo i początkowo prawi jej komplementy, widząc w niej piękną i czystą istotę, w

[484] Ibid. s. 5.
[485] Ibid. s. 4.
[486] I. Kacenelson, *Dekadent,* Warszawa 1908.
[487] I. Kacenelson, *Karikaturen*, Warszawa 1909.

przeciwieństwie do ludzkich karykatur, wypełniających jego zdaniem ulice wielkiego miasta. Idylla szybko jednak pryska gdy dziewczyna próbuje go okraść, okazując się tym samym karykaturą jak wszystkie inne ludzkie postacie spotykane na zewnątrz. Młodzieniec mści się upokarzając ją – każe czołgać się pod stołem i za kanapą w poszukiwaniu złotych sztabek, a następnie wyrzuca za drzwi.

Z tego samego czasu pochodzi również tomik Kacenelsona *Dos wajse lebn* [Białe życie], który ukazał się w Warszawie w roku 1909[488]. Zawierał on nowele, opowiadania i poematy poruszające głównie tematykę żydowską i opisujące życie wielkiego miasta. Choć niewątpliwie jest on nowatorski, szczególnie w próbach włączenia do literatury jidysz elementów realizmu i symbolizmu, nie sposób nie zgodzić się z krytyczną recenzją Szmuela Nigera, zarzucającego mu chaotyczność i brak przemyślanej struktury: „Książka jest zesztukowana z bardzo różnych kawałków, przez co białe życie nie jest w niej wcale takie białe[489].” Krytyk zarzucał również Kacenelsonowi, że publikuje co mu przyjdzie do głowy, bez zastanowienia i wyboru, dodając ironicznie, że autor ewidentnie szuka nowego stylu, lecz jeszcze go nie odnalazł.

Warte uwagi jest jednak opowiadanie *Regina,*[490] w którym autor ukazuje grupkę młodych mężczyzn stołujących się w jednej z łódzkich jadłodajni. Zdaniem Nigera jest to najbardziej interesujące opowiadanie tomiku, „zgłębiające nieco psychologię kobiet”[491]. Podobnie jak cały tomik cechuje je brak uporządkowania i stylistyczny nieład – dwie pierwsze części mają jedynie luźny związek z pozostałymi, a autor gubi się w dygresjach i nowych wątkach, które potem nagle porzuca. Mimo to znaleźć w nim można ciekawy opis łódzkich mężczyzn oraz ich relacji z kobietami. Akcja opowiadania rozgrywa się w trzeciej strefie – niewielkim pomieszczeniu jadłodajni, w którym spotykają się na codziennych obiadach młodzi ludzie na stanowiskach, głównie nauczyciele, a nawet jeden fabrykant. Mamy tu więc do czynienia z takim samym zestawem bohaterów jak w *Młodzieńcach,* lecz w przypadku *Reginy* ich opisy nie są tak dokładne i ograniczają się jedynie do cech zewnętrznych. Pracujące tam kelnerki były obiektem pożądania i nieustających „polowań” ze strony młodych gości. „Ich wzrok prześlizgiwał się po pełnych piersiach, lecz natychmiast spuszczali oczy, karmiąc je widokiem błyszczących talerzy […] Ta nieuwaga zdradzała jednak bardzo często wiele”[492]. Na porządku dziennym były również zaczepki o podtekście seksualnym: „podaje talerze kelnerce, a gdy ta ma już zajęte obie ręce, szczypie ją delikatnie w miękkie ciało na ramieniu”[493]. Jeżeli jakaś dziewczyna opierała się takim zalotom, dochodziło do awantur, wszczynanych pod pretekstem niedbałej obsługi. Właścicielka lokalu brała zawsze stronę mężczyzn, woląc zwolnić kelnerkę, niż stracić stałego klienta. Nic więc dziwnego, że praca w takich warunkach powodowała

[488] I. Kacenelson, *Dos wajse lebn,* Warszawa 1909.
[489] S. Niger, *Literatur un bihne, „*Der Frajnd” 28.10.1909, nr 230, s. 4.
[490] I. Kacenelson, *Regina,* [w:] *Dos wajse lebn,* Warszawa 1909, s. 5–25, przekład polski zob. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, P. Pietrych, K. Radziszewska, *„Budzi się Łódź...” Obraz miasta w literaturze do 1939 r.,* Łódź 2020, s. 264–275.
[491] S. Niger, *Literatur un bihne…* op. cit.
[492] I. Kacenelson, *Regina...* op. cit. s. 268.
[493] Ibid. s. 267.

szybkie „wypalenie” i kobiety wykonywały swe obowiązki bez entuzjazmu i opieszale. Przełomowym wydarzeniem jest pojawienie się tytułowej Reginy – nowej kelnerki, która zastąpiła starą, zwolnioną po awanturze ze stałym klientem – Zeligmanem. Nie miała ona w Łodzi stałego miejsca zamieszkania, spała na rozkładanym łóżku w kuchni i zapewne pochodziła z małego miasteczka. Narrator z od razu zwrócił na nią uwagę, lecz w jego relacji współczucie i podziw dla jej pracowitości szybko zostały zastąpione przez pożądanie i pomyślał, że chętnie wziąłby ją do siebie. Nie potrafił jednak się do niej zbliżyć, ani nawet zwyczajnie porozmawiać. Ich konwersacja ograniczała się do krótkich komend wydawanych przez mężczyznę. Po niedługim czasie narrator przypadkiem trafił do mieszkania jednego ze stałych gości – Rubina, gdzie ku swemu zdumieniu spotkał Reginę. Gospodarz był bardzo dumny ze swej „zdobyczy” i ze szczegółami opowiedział mu, jak ją uwiódł wykorzystując fakt, że nie miała gdzie nocować oraz swoją pozycję stałego klienta restauracji. Opis jest bardzo szczegółowy i naturalistyczny, jak stwierdził Niger, zawiera „wyrażenia, na które nikt jeszcze w literaturze jidysz się nie poważył”[494]. Jego realizm rzeczywiście mógł szokować ówczesnego czytelnika, dotyczył bowiem sfery dotychczas jedynie sygnalizowanej, dyskretnie zaznaczanej. O ile nowa literatura nie stroniła od szczegółowych opisów rzeczywistości, nie eksplorowała ona tematyki seksualności w sposób otwarty i bezpośredni. Poprzez szczegółowy opis zachowań młodych mężczyzn autor ukazuje, że pragnienia, pożądanie i seksualność przenikają do zdarzeń codziennych, a żydowscy mężczyźni nie są pod tym względem wyjątkiem. Co najważniejsze jednak – pokazuje, że język jidysz posiada środki, za pomocą których może wyrazić również tego typu treści. *Regina* przełamała więc bardzo istotne tabu, pokazując że realizm i bezpośredniość w opisywaniu tych sfer życia jest nieodłączną częścią nowoczesnej literatury. Zrywając z tradycyjnymi tematami religijnymi, moralnymi i społecznymi zaczynała ona eksplorować tematykę ludzkich pragnień i emocji, dając możliwość spojrzenia na kulturę i społeczeństwo żydowskie z zupełnie nowej perspektywy.

7.3. Icchak Hersz Radoszycki

Następny z poetów, Icchak Hersz Radoszycki, urodził się w 1883 roku w Radoszycach. W 1904 roku wyjechał do Berlina, a po powrocie do Polski osiadł w Łodzi, gdzie zaczął pisać w jidysz i pracował jako literat i dziennikarz. Swój debiut literacki zawdzięcza Lazarowi Kahanowi. To właśnie w założonym przez niego wydawnictwie pod nazwą „Jugend” [Młodość] ukazał się pierwszy tomik *In der sztil*[495] [W ciszy]. Zawierał on 24 wiersze pogrupowane w cztery rozdziały: *Friling un herbst* [Wiosna i jesień], *Wunder trojmen* [Cudowne sny], *Leben* [Życie] oraz *Trojmen un lajden* [Marzenia i cierpienia]. Tematyka jego wierszy była bardzo zróżnicowana. Znalazły się pośród nich

[494] S. Niger, *Literatur un bihne...* op.cit.
[495] I. H. Radoszycki, *In der sztil,* Łódź 1909.

sentymentalno – sielankowe utwory z pierwszej części w rodzaju *Friling* [Wiosna], *Erwacht. neszumelech* [Obudźcie się duszyczki], czy *Mai.* Przedstawiają one naturę, która budzi się do życia – światło przedzierające się przez ciemne nocne niebo, ptaki budzące się ze snu, czy drzewa na wietrze. Symbolizuje to proces odradzania się, cykliczności i nowego początku. Natura obrazuje sił życiowe, które nieustannie dążą do powrotu i odnowy. Dominują pozytywne opisy przyrody, w których „Już jasność się przedziera / Przez ciemne nocne niebo / Już ptaki się zbudziły / Ze swego snu słodkiego"[496]. Tytułowa wiosna jest przedstawiona jako źródło nowej energii, odrodzenia i ożywienia – przywraca siłę i wzmacnia serce. Poeta podkreśla jej wpływ na swoje samopoczucie, gdyż przynosi ona ulgę i nadzieję na lepsze dni. Wiersz ukazuje kontrast między młodością a starością, między radością a tęsknotą. Przynosząca odrodzenie wiosna staje się symbolem nadziei na odnowę w życiu człowieka. Utwory emanują spokojem, lecz również głęboką melancholią. Tęsknotę za młodością łączy się w nich z ulgą i wdzięcznością za siłę, którą niesie ze sobą wiosna. Nastrój jest mieszanką smutku, refleksji nad przemijaniem, ale i pewnej nadziei na duchowe odrodzenie. Również opisy jesieni w wierszu *Herbst-motiw*[497] [Motyw jesienny] utrzymane są w podobnej atmosferze – przemijanie ukazane jest jako coś nieuniknionego, lecz nie do końca uchwytnego, wyczuwanego jedynie przez przyrodę.

Rozdział drugi, *Wunder trojmen* zawiera wiersze opisujące uczucia i nastroje podmiotu lirycznego. Dominują refleksje nad samotnością, wyobcowaniem i zagubieniem, a także melancholijne, pełne smutku i rezygnacji opisy przyrody, w której ziemia i niebo są czarne, a dookoła jest pełno błota. Taki depresyjny stan pogłębiony jest jeszcze świadomością, że nic się nie zmieni, ludzie przychodzą, znikają bez śladu i nic nie ma wartości. Podobnie w wierszu *Sztejner* [Kamienie], opowiadającym o samotności i zagubieniu w obojętnym świecie. Podmiot liryczny błąka się samotnie po ulicach szukając odpowiedzi na dręczące go pytania: „Niebo dzisiaj pokryte szarymi chmurami, / A ja sam miasta mego krążę ulicami. / Pytam zabłoconych, przydrożnych kamieni, Których kochać mam, a którzy wrogami są mymi[498]." Poprzez tego rodzaju dialog podmiot liryczny wyraża swoje poczucie izolacji oraz niemożność znalezienia odpowiedzi na dręczące go pytania. Metafora kamieni – symbolu stałości i obojętności, podkreślaj, że życie jest brutalne i pełne trudności, a emocje i relacje są w nim często pomijane. Podobnie w wierszu *Nacht motiwn*[499] [Nocne motywy] podmiot liryczny siedzi samotny w nocy w swoim pokoju, wyczekując dnia. Nie przynosi on jednak ulgi, a jedynie nowe lęki, z którymi musi się on zmierzyć.

Rozdziały trzeci i czwarty zawierają teksty realistyczne, opisujące życie i biedę łódzkich ulic. Choć miasto nie jest wymienione z nazwy, łatwo można się domyślić, że chodzi właśnie o Łódź.

---

[496] I. H. Radoszycki, *Erwacht. neszumelech,* ibid. s. 8–9, tłum. J. Makosz. Tłumaczenie wybranych wierszy zob. D. Dekiert, K. Radziszewska, E. Wiatr, (red.) *Sztetl...* op. cit. s. 17.
[497] Ibid. s. 10.
[498] I. H. Radoszycki, *Sztejne,* ibid. s. 17, tłum. J. Makosz.
[499] Ibid. s. 15.

Szczególnie interesujący jest wiersz *Cu szpet* [Za późno] utrzymany w formie dialogu podmiotu lirycznego z uliczną prostytutką. Autor idzie więc krok dalej, niż Herszele i nie opisujejej wyglądu zewnętrznego, wdając się jedynie w pełną litości rozmowę. Każda strofa ma cztery wersy, co nadaje wierszowi rytmiczność, ale także wprowadza element powtarzalności, który może odzwierciedlać monotonię życia bohaterki. Forma wiersza jest prosta, ale treść bogata w emocje i znaczenia. Jego nastrój jest głęboko melancholijny, pełen smutku, żalu i rezygnacji. Bohaterka mówi o swoim życiu z poczuciem straconej nadziei i braku możliwości ucieczki z sytuacji, w której się znalazła. Podobnie jak u Herszele autor nie potępia kobiety i nie przemawia z pozycji autorytetu moralnego. Prostytutka przedstawiona jest jako ofiara okoliczności życiowych, która straciła wszelkie szanse na lepsze życie. Wiersz porusza trudne tematy społeczne, takie jak skrajna bieda i wykluczenie, ukazując je w kontekście głębokiego ludzkiego dramatu. Przesłanie wiersza jest pełne smutku i rezygnacji, pozostawiając czytelnika z refleksją nad trudnymi wyborami, przed którymi mogą stanąć ludzie w skrajnych sytuacjach.

Jestem sama na tym świecie,
Nie obchodzi już nikogo,
Że wrażliwe moje serce,
Wyprzedaję tak niedrogo...
Kupić może dziś je każdy,
Kto zapłaci przyzwoicie.
Póki w oczach płoną iskry,
Póki w piersi tli się życie.
Moja matka stara, chora,
A tu chleba wciąż za mało.
Na szczęście Bóg litościwy,
Razem z biedą dał mi ciało.
Diabeł z chęcią nim zawładnął,
Dzisiaj jemu służyć muszę.
Więc za późno, przyjacielu,
By ratować moją duszę[500].

Dominuje poczucie rezygnacji i pogodzenia się z losem. Słowa bohaterki wskazują na wewnętrzne przekonanie, że jej sytuacja życiowa jest już nie do naprawienia. To poczucie jest rezultatem długotrwałej izolacji, braku wsparcia i powolnego procesu wyniszczania psychiki przez trudne doświadczenia życiowe – ubóstwo, samotność i moralne dylematy, z którymi nie była w stanie sobie poradzić. W jej oczach własna wartość została zredukowana do fizycznego ciała, które musi sprzedawać, aby przetrwać. To poczucie degradacji i dehumanizacji prowadzi do rezygnacji z prób zmiany swojego losu. Równie istotna jest zawarta w wierszu krytyka społeczna. Uliczna dziewczyna jest produktem społeczeństwa, wytworem wielkiego miasta, które nie oferuje jej żadnych możliwości

[500] Ibid. s. 20–21, tłum. J. Makosz, [w:], D. Dekiert, K. Radziszewska, E. Wiatr, *Sztetl szund bunt i Palestyna,* Łódź 2017, s. 236.

wyjścia z trudnej sytuacji. Prostytucja, do której została zmuszona przez warunki ekonomiczne, została przedstawiona jako ostatnia deska ratunku, co podkreśla brak wsparcia społecznego i instytucjonalnego. Upadek bohaterki jest związany z jej marginalizacją – zarówno fizyczną (ciemna brama, w której stoi), jak i symboliczną. Jako osoba sprzedająca swoje ciało, została ona zdegradowana do roli obiektu, tracąc godność i człowieczeństwo. Rezygnacja bohaterki jest więc również rezygnacją z walki o miejsce w społeczeństwie, które odrzuciło ją na margines. Moralny upadek bohaterki jest wyraźnie zaznaczony w wierszu przez odniesienie do Boga i diabła. Bohaterka postrzega swoje ciało jako dar od Boga, którym na skutek trudnych wyborów życiowych zawładnął diabeł. To dualistyczne, bardzo chrześcijańskie spojrzenie na jej sytuację pokazuje konflikt wewnętrzny między pragnieniem zachowania moralności a koniecznością przetrwania. Rezygnacja z prób ratowania swojej własnej duszy to ostateczne poddanie się upadkowi, co jest przedstawione jako nieuniknione w obliczu biedy i beznadziejności, przez co upadek moralny ukazany jest tu jako konsekwencja zewnętrznych okoliczności.

Inny wiersz będący krytyką niesprawiedliwości społecznej to *Der arbejter tojt*[501] [Śmierć robotnika] – poruszający obraz śmierci człowieka z klasy pracującej. Robotnik, który całe życie ciężko pracował, nie otrzymał za to godziwej nagrody. Wręcz przeciwnie – jego życie skończyło się tragicznie i pozostawił on rodzinę w rozpaczy. W ten sposób ukazano los ludzi z niższych warstw społecznych, zmuszonych do ciężkiej pracy, a mimo to nie mogących zapewnić sobie ani swoim bliskim godnego życia. Wiersz ukazuje smutek, cierpienie i bezsilność wobec nieuchronności śmierci, jednocześnie podkreślając niesprawiedliwość społeczną i trudny los robotników. Jego nastrój jest głęboko melancholijny, pełen smutku i żalu. Opis nocnej ciszy, przerywanej przez lament żałobników, buduje atmosferę przygnębienia i beznadziei. Śmierć robotnika, który pozostawia rodzinę w bardzo trudnej sytuacji, wywołuje współczucie i poczucie niesprawiedliwości. Jednak, podobnie jak w wierszu *Cu szpet* autor nie proponuje rozwiązań, ani nie szuka możliwości poprawy losu swoich bohaterów, ograniczając się jedynie do wiernego przedstawienia ich niedoli i starając się wywołać refleksję nad losem ludzi zmuszonych do życia w ubóstwie i wykluczeniu.

7.4. Mojżesz Broderson

Niewątpliwie najważniejszą postacią łódzkiej żydowskiej sceny literackiej w omawiamnym okresie był urodzony w 1890 roku w Moskwie Mojżesz Broderson. Jego językiem ojczystym był rosyjski, w którym jako uczeń pisał swoje pierwsze, młodzieńcze utwory[502]. Również pierwsza

[501] Ibid. s. 23, tłum. J. Makosz, [w:], D. Dekiert, K. Radziszewska, E. Wiatr, *Sztetl szund bunt i Palestyna,* Łódź 2017, s. 237.
[502] M. Broderson, *Mojsze Broderson wegn zich* [Mojżesz Broderson o sobie], „Literarisze Bleter" 12.01.1934, nr 2 (505), s. 21–22.

przeczytana przez niego świadomie książka – *Zaczarowane miejsce* Gogola[503] – napisana była po rosyjsku. Po przyjeździe do Łodzi pracował początkowo jako buchalter w fabryce, publikując jednocześnie swoje jidyszowe utwory w łódzkiej prasie. Na początku pisał zarówno poezję, jak i krótkie utwory prozatorskie. Pracował również jako redaktor „Lodzer Togblat[504]", gdzie drukował szkice, wiersze i felietony. Jego pierwsza humoreska *Litwakes*[505] [Litwacy] ukazała się tej gazecie 12 czerwca 1910. Opisuje ona postacie dwóch nauczycieli – języka polskiego Bębenkiewicza oraz matematyki Sztrajmlina. Polonista początkowo nieufnie podchodzi do nowego kolegi, pochodzącego ze Słonimia w guberni grodzieńskiej – czyli tytułowego litwaka. Początkowy dystans zostaje jednak przełamany dzięki trzeciej strefie – dwaj młodzieńcy rozpoczynają rozmowę o wielkim balu zorganizowanym przez nauczycieli oraz o kobietach biorących w nim udział. Inna humoreska, *Zelig Berl un zajn gehilf*[506] [Zelig Ber i jego pomocnik], ukazała się w tej samej gazecie dnia 15 lipca 1910. Oprócz gazet europejskich trzy jego humoreski – *A mitel*[507] [Środek], *Ich a milioner*[508] [Ja, milioner] oraz *Bajm cahn doktor*[509] [U dentysty] ukazały się również pod koniec 1911 roku w wychodzącej w USA jidyszowej gazecie „Di Warhajt". Ponadto humoreska *Opgetun* [Ustalone] ukazała się w tym samym czasie w warszawskim dzienniku „Undzer Lebn[510]". Jego pierwszy tomik poetycki, wydane własnym nakładem w Piotrkowie Trybunalskim w październiku 1913 roku *Szwarce fliterlech*[511] [Czarne iskierki], został co prawda dostrzeżony w świecie literackim, choćby przez Abrama Rajzena[512], który wypowiadał się o nim entuzjastycznie. Jednak ostatecznie nie odniósł on większego sukcesu, choć pozwolił autorowi zaistnieć na łódzkiej scenie literackiej. We swych wspomnieniach tak opisuje wydanie pierwszego tomiku poezji: „Byłem w tym czasie dobrze sytuowany, pracowałem na etacie w Łodzi. Piotrków był niedaleko, za wiele to nie kosztowało, więc wziąłem i wydałem[513]." Niewątpliwie praca w redakcji przyczyniła się do rozwoju jego kariery i pozwalała mu publikować w warszawskich oraz amerykańskich czasopismach, jak również nawiązać kontakty niezbędne do wydania tomiku, jego reklamy oraz dystybucji. Zaczął również pracę nad następnym tomem wierszy – *Friling* [Wiosna], jednak prawdopodobnie z uwagi na wybuch wojny nie udało mu się go wydrukować. Być może fragmenty zostały przez niego opublikowane w późniejszym okresie w

[503] M. Broderson, *Majn belibster szrajber* [Mój ukochany pisarz], „Literarisze Bleter" 25.04.1930, nr 17 (312), s. 301.
[504] M. Broderson, *Futurizm. A felieton bikom an arajnfir* [Futuryzm. Felieton zamiast wstępu], „Literarisze Bleter" 13.04.1925, nr 41, s. 4–5.
[505] M. Broderson, *Litwakes* [Litwacy], „Lodzer Togblat" 12.06.1910, nr 125, s. 4–5.
[506] M. Broderson, *Zelig Berl un zajn gehilf,* „Lodzer Togblat" 15.07.1910, nr 152, s. 4–5.
[507] M. Broderson, *A mitel,* „Di Warhajt" 5.11.1911, nr 2762, s. 5.
[508] M. Broderson, *Ich a milioner,* „Di Warhajt" 13.11.1911, nr 2770, s. 5.
[509] M. Broderson, *Bajm cahn doktor,* „Di Warhajt" 19.12.1911, nr 2806, s. 6.
[510] M. Broderson, *Opgetun,* „Undzer Lebn" 19.12.1911, nr 282, s. 2.
[511] M. Broderson, *Szwarce fliterlech*, Piotrków 1913.
[512] C. Mejerson-Beker, *Mojsze Broderson,* „Literarisze Bleter" 12.01.1934, nr 2 (505), s. 22–23, G. Rozier, *Mojżesz Broderson...* s. 32.
[513] M. Broderson, *Mojsze Broderson wegn zich...* s. 21.

prasie codziennej, tak jak to miało miejsce z dwoma wierszami: *S'ejbike* [Wieczne] oraz *Farnachtlich* [Wieczornie], wydrukowanymi w „Lodzer Togblat" 29 maja 1914[514].

W jego twórczości często podnoszony jest temat młodości, który przez następne lata będzie jednym z centralnych zagadnień publicznej dyskusji, a problematyka treści i formy „młodej sztuki" poruszać będzie umysły artystów, krytyków oraz ogólnie inteligencji żydowskiej. W swoim dedykowanym I. L. Perecowi wierszu *Jung bin ich*! [Młody jestem!] Broderson zawarł ważną refleksję nad młodością, tożsamością i ciężarem żydowskiej historii i tożsamości.

Młody jestem tak jak wiosny!
(zawsze wiosna młoda jest).
Krew gorąca i wzrok jasny, –
Jak napiętej struny chrzęst...

Młody jestem, lecz stroskany:
I tęskny mych pieśni byt!
To brzęczą przeszłości tony –
W pradawnej melodii: „Żyd[515]".

W wierszu tym, podobnie jak w całej swej twórczości Broderson często poruszał kwestię tradycji i nowoczesności, przeszłości i przyszłości oraz doświadczeniami bycia Żydem na początku XX wieku. Wyrażał kontrast między młodością a wewnętrznym ciężarem wynikającym z przeszłości i tożsamości. Choć jego podmiot liryczny jest młody i pełen potencjału, pochodzenie każe mu zmierzyć się z bagażem historii, który niesie żydowski naród. Intensywność emocji i marzeń oraz gotowość do działania kontrastują ze świadomością tożsamości i jej historycznego i kulturowego podłoża. Bohater pełen jest przez to wewnętrznych sprzeczności między symbolizującą zmiany życiową energią, a wewnętrznym smutkiem wynikającym ze świadomości historycznego obciążenia. Odczuwa jednocześnie nadzieję i obawę, starając się zrozumieć swoje miejsce w świecie. Przeszłość nie jest czymś, od czego może uciec, próbuje więc czerpać z niej siłę, a jego twórczość staje się sposobem na podtrzymanie kulturowego i duchowego dziedzictwa oraz jego reinterpretacji w nowych warunkach.

Kobiety w *Szwarce fliterlech* są zwiewne, tajemnicze, bezcielesne, impresjonistycznie niewyraźne. Dominują oniryczne obrazy „dziewczyny otulonej cieniem", jak w wierszu *Wajse klawiszn*[516] [Białe klawisze], będącej jedynie jasną plamą białej letniej sukienki na ciemnej ogrodowej alei. W bardziej śmiałych opisach autor często ociera się o banał, widać w nich nieporadność. W wierszu *A kompliment*[517] [Komplement] autor sławi „marmurowe ciało" swej ukochanej, jej „symfonię spojrzeń", czy słodkie i czerwone usta jak pełne soku czereśnie. W wierszu

[514] M. Broderson, *S'ejbike, Farnachtlich,* „Lodzer Togblat" 29.05.1914, nr 115, s. 3.
[515] M. Broderson, *Szwarce fliterlech...* op. cit. s. 13.
[516] Ibid. s. 5.
[517] Ibid. s. 9.

A profil opisuje warkocze dziewczyny „jak dwa węże, czarne jak noc" odcinające się od oślepiająco białej szyi. Również sytuacje przestawiane w wierszach są jakby żywcem wyjęte z tanich szundowych romansów – spacer w ogrodzie o zachodzie słońca, dziewczyna siedząca przy oknie, lub na kamieniu przy stawie i wyczekująca swego szczęścia, czy para zakochanych pływająca na łódce po stawie pełnym wodnych lilii. Wiele utworów napisanych jest w konwencji kłótni, sporu, gdzie kobieta wyrzuca podmiotowi lirycznemu, że jest grzeszny, winny tego co się stało, lub jest zła o skradziony pocałunek. Adresatki jego uczuć przedstawiane są najczęściej jako istoty niewinne, infantylne, podmiot liryczny zwraca się na przykład do swej ukochanej „słodka piękna dziecino". W tym kontekście zwraca uwagę wspomniana powyżej humoreska *Zelig Berl un zajn gehilf,* oparta prawdopodobnie na motywach autobiograficznych. Przedstawia ona postać młodego Zeliga Bera, który właśnie awansował z pomocnika na buchaltera w fabryce. W tym czasie właściciel kamienicy, w której mieszkał, zainspirowany rozmową z bohaterem, postanawia znaleźć pracę dla swej najmłodszej córki, Lizy. Skończyła ona właśnie z wyróżnieniem gimnazjum i chce zatrudnić się w jakimś zawodzie odpowiednim dla jej aspiracji nowoczesnej kobiety. „Chce być zatrudniona w jakiejś firmie. Dawno już minęły – mówi – te duszne i zmruszałe czasy, gdy traktowano to jak hańbę, jak coś niemożliwego. Teraz plan jest taki, by wszystkie kobiety były kasjerkami w aptece, kursantkami wiecznymi, akuszerkami, lub dentystkami[518]." Po omówieniu sprawy z właścicielem fabryki, w której pracował Zelig Ber, zatrudnia on Lizę na stanowisku pomocniczki buchaltera. Dziewczyna okazała się zdolna i pojętna, w krótkim czasie nauczyła się potrzebnych umiejętności, zagrażając pozycji głównego bohatera. Zaczął on nawet obawiać się o swoją pozycję w firmie, z drugiej strony jednak począł snuć rozmyślania o ewentualnym małżeństwie z Lizą. Sytuacja rozwiązała się jednak zupełnie inaczej – pewnego dnia właściciel poprosił dziewczynę, by poszła do miasta i kupiła mu cytrynę. Oburzona faktem, że traktuje się ją jak służącą odeszła z pracy i wszystko zaczęło toczyć się starym trybem. Humoreska ukazuje przepaść pomiędzy kobietami i mężczyznami w tamtym okresie – z jednej strony dobrze wykształcona, dumna dziewczyna, pełna feministycznych ideałów, z drugiej młody mężczyzna, obawiający się konkurencji kobiet na rynku pracy, traktujący ślub jako możliwość wyjścia z zagrożenia.

Wiele wierszy nosi imienne dedykacje skierowane zarówno do kobiet jak i mężczyzn, choć jedynie w drugim przypadku można w pełni zidentyfikować osobę. Na ich przykładzie widać wyraźnie fascynacje literackie Brodersona), który dedykuje swe wiersze Perecowi (wspomniany powyżej *Jung bin ich*), Zusmanowi Segałowiczowi*,* wileńskiemu pisarzowi Dawidowi Kasselowi, pamięci zmarłego w roku wydania tomiku hebrajskiego pisarza Uri Nissana Gnessina, wileńskiemu poecie Dawidowi Einhornowi (dwa wiersze), Icchakowi Kacenelsonowi, Chaimowi Nisenhoizowi oraz Menachemowi Borejszy. Dedykacje dla kobiet posługują się jedynie imionami oraz inicjałami nazwiska, jak Mina W. , Sonia R.-W. Regina Ż-ker, przez co nie są możliwe do zidentyfikowania.

[518] M. Broderson, *Zelig Berl*.... op. cit, s. 5.

Dominują opisy przyrody – ogrodów, lasów, roślin i zwierząt, współgrające z atmosferą wierszy – pełnych tajemniczych, ukrytych znaczeń, niepozornych ruchów, drobnych gestów i przemijania. Rzeczywistość w jego wierszach jest nasycona ukrytą energią i symboliką, a najprostsze wydarzenia, jak zachód słońca, grzmot burzy, przelot stada wron, czy pierwszy śnieg budują nastrój głębi i przemijania. Autor w wierszach często powraca do motywu umierania, nawet dźwięki muzyki są dla niego „konaniem tonów – powolną śmiercią". Również ciemność i noc często kojarzone są z przemijaniem, jak w wierszu *Lajdenszaft*[519] [Cierpienie], opisującym rozpalone w lesie ognisko, które gasnąc powoli ustępuje miejsca nocy, a wraz z nią – śmierci. Powraca motyw cmentarza jak w wierszu *A pesimistisz lidel* [520] [Pesymistyczny wierszyk], gdzie podmiot liryczny w cieniu cmentarnego drzewa rozpamiętuje swe czarne myśli, czy w wierszach *Ojf bejs ojlom* [521] [Na cmentarzu] oraz *Fun bejs ojlom* [522] [Z cmentarza], w których opisywana jest dostojna cisza i specyficzny urok tego miejsca, gdzie słońce całuje zimne nagrobki, rozjaśniając smutek i wywołując na twarzy zbłąkany uśmiech, podczas gdy poza jego granicami czai się ciemność. Wątki miłości i śmierci często pojawiają się blisko siebie, jak w wierszu *Żasmin*[523] [Jaśmin], gdzie „jaśmin pachnie w ogrodzie, a śmierć to spokój nasz".

Wiersze często nawiązują do muzyki, co widoczne jest w tytułach: *Wajse klawiszn, A fuge*[524] [Fuga], *Niszt in takt*[525] [Nie w takt], *Berceuse*[526], *Preludium*[527], *Nocturne*[528], *An akkord*[529] [Akord], *An arie*[530] [Aria], *Skerco*[531] [Scherzo], *Menuet*[532], *Akompaniament*[533], *A kapriz*[534] [Kaprys]. Widać, że Broderson był zaznajomiony z teorią muzyki i starał się oddać w treści wierszy charakterystyczne cechy danych utworów, zbudowanych na wzór swych muzycznych odpowiedników – w wierszu *A fuge* pojawia się na przykład powtarzający się motyw czołowy, *Berceuse* mówi o snach i zasypianiu, *Nocturne* opowiada historię dziejącą się w nocy przy świetle księżyca, *An akkord* opowiada o niknących w powietrzu tonach wydobytych z instrumentu przez piękną pianistkę, *Menuet* o krokach, *Scherzo* zaś to żartobliwa opowieść o konsekwencjach skradzionego pocałunku. Niewykluczone, że sam grał na jakimś instrumencie, a nawet występował publicznie. „Lodzer Togblat" w rubryce teatralnej podał na przykład informację, że podczas wieczoru purimowego organizowanego przez

---

519 M. Broderson, *Szwarce fliterlech...* op. cit. s. 27.
520 Ibid. s. 30.
521 Ibid. s. 35.
522 Ibid. s. 36.
523 Ibid. s. 43.
524 Ibid. s. 10.
525 Ibid.
526 Rodzaj utworu muzycznego, najczęściej kołysanki. Ibid. s. 14.
527 Ibid. s. 18.
528 Ibid. s. 22.
529 Ibid. s. 24.
530 Ibid. s. 31.
531 Ibid. s. 41.
532 Ibid. s. 38.
533 Ibid. s. 44.
534 Ibid. s. 46.

„Dramatisze Kunst" w 1910 roku Broderson (nie wymieniono imienia) „z wielkim uczuciem i smakiem odegrał kilka numerów na koncertynie[535]". Podobny występ odbył się w tym samym roku z okazji święta Pesach[536]. W treści wierszy muzyka pojawia się często – „śpiewa wiolonczela", „łkają skrzypce", wnuczka gra dla swej babci na pianinie utwory Bacha, a z daleka dochodzi *Pieśń jesienna* Czajkowskiego. Na przykładzie opisywanych motywów muzycznych widać, że Broderson postrzegał sztukę holistycznie[537] – dzieło literackie powinno być dokładnie przemyślaną całością i nie ograniczać się jedynie do słów na papierze, ale oddziaływać na różne zmysły i poszerzać zakres doznań artystycznych. Stało się to cechą charakterystyczną wielu dalszych jego publikacji, w których przekaz zawarty w samym tekście uzupełniany był na przykład przez wygląd zewnętrzny książki.

Wiele cech twórczości Brodersona w tym okresie wskazuje na inspiracje nowoczesnymi trendami literackimi, w tym ekspresjonizmem i modernizmem. Na ten pierwszy wskazywałoby skupienie się na motywach takich jak lęk, samotność, obcość, śmierć i rozpacz. Jego wiersze są emocjonalne i dramatyczne, a rzeczywistość w nich często jest przerysowana i zniekształcona. Uczucia ukazywane były jako surowe, pierwotne i niekontrolowane, co miało wywołać reakcję emocjonalną u odbiorcy. Interesujące są nawiązania do europejskich motywów literackich, legend i opowieści, do tej pory rzadko spotykane w literaturze żydowskiej. Na przykład w wierszu *A fuge* pojawiają się postacie niesionych wiatrem, tańczących elfów. W wierszu *Waser knajczen*[538] [Zmarszczki na wodzie] opisywana jest królewna uwięziona w podwodnym zamku, znajdującym się głęboko pod powierzchnią jeziora. Autorowi nie przeszkadza to jednak w umieszczeniu w wierszu *A winietke*[539] [Winietka] również żydowskich demonów, jeżeli współgrają one z nastrojem wiersza. Silne wpływy literatury europejskiej widoczne są w wierszu *Pan* znajduje się opis greckiego bożka Pana, grającego na fletni smutną melodię i rozpaczającego z powodu ściętego drzewa. Antyczne bóstwa tego typu (bożek Pan, faun, satyr) były bardzo popularne na przełomie XIX i XX wieku w literaturze i sztuce głównie za sprawą zachodnioeuropejskiego modernizmu, były również silnie obecne w literaturze młodopolskiej[540]. Zwracają uwagę powiązania muzyczne motywu fauna, jak w kompozycji stworzonej przez Claude'a Debussy'ego *Prélude à „L'Après-midi d'un faune"* [Preludium do „Popołudnia fauna"] oraz wpływ filozofii Friedricha Nietzschego, który uczynił satyra patronem swej rozprawy *Die Geburt der Tragödie*[541]. Ilustracje przedstawiające Pana grającego na fletni pojawiały się również w prasie żydowskiej, na przykład w „Roman cajtung"[542]. W krótkim czasie po swoim debiucie książkowym Broderson zaczął również pisać wiersze dla dzieci.

[535] „Lodzer Togblat" 21.03.1910, nr 57, s. 4.
[536] „Lodzer Togblat" 28.04.1910, nr 88, s. 3.
[537] Zob. D. Dekiert, *"Siches chulin" Mojżesza Brodersona czyli na tropie powietrznego człowieka,* [w:] D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska (red.), *Pogawędki...* op. cit. s. 30–48.
[538] Ibid. s. 29.
[539] Ibid. s. 28.
[540] G. Igliński, *Ironiczna starość. Przewrotne fauny i satyrowie młodopolskich poetów,* [w:] M. Bajko, U. M. Pilch, J. Ławski (red.), *Ironia modernistów. Studia*, Białystok 2018, s. 317–346.
[541] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, Warszawa 1990, s. 58–59.
[542] Zob. reprodukcję obrazu Oskara Grafa w „Roman Cajtung" 13.06.1907, nr 4, s. 1.

Publikował je w wileńskim dwutygodniku dziecięcym „Grininke bojmelech" [Zieloniutkie drzewka], skupiającym czołowych przedstawicieli literatury jidysz. 1 grudnia 1914 ukazał się tam jego wiersz *Der malachl*[543] [Aniołek]. Od tego momentu twórczość dla dzieci będzie stałym elementem jego dorobku artystycznego, towarzysząc mu przez wszystkie lata jego kariery.

7.5. Mark Frankental

Innym artystą był urodzony w 1893 roku Mark (Motl, Mordechaj – Noach) Frankental, który pochodził z zamożnej rodziny, jego ojciec był właścicielem kamienicy przy ul. Południowej 32. Debiutował w 1912 roku etiudą dramatyczną w jednym akcie *Der szloflozer*[544] [Bezsenny]. Swoje dramaty wydawał w warszawsko-łódzkim wydawnictwie „Teater Welt", współpracował również z „Lodzer Folksblat" Lazara Kahana. We wspomnianej sztuce główny bohater, Zygmunt Sztern, „blady, chudy 22 letni mężczyzna" próbuje zasnąć, nie jest w stanie jednak tego zrobić. Uwagę zwraca opis pokoju – czystego, przestronnego, gdzie stoi etażerka z książkami, a na ścianach wiszą pejzaże, grawerunki, portrety znanych pisarzy i uczonych, między innymi Hamsuna i Strindberga. Obecność szczególnie tego pierwszego, norweskiego noblisty, prekursora modernizmu i przedstawiciela nurtu subiektywistyczno – psychologicznego pozwala zinterpretować treść etiudy. Żydowska fascynacja Knutem Hamsunem, późniejszym laureatem literackiej nagrody Nobla, była ogromna. Był on pisarzem niezwykle popularnym i często tłumaczonym na jidysz w tamtym okresie. W swojej twórczości skupiał się on na psychologii jednostki, przedstawiając bohaterów zmagających się z biedą, alienacją i egzystencjalnym kryzysem. Zerwał on również z opartym na dialogu dziewiętnastowiecznym modelem narracji zastępując dialogi opisami marzeń, urojeń i obsesji. Etiuda zawiera wiele wyraźnych wpływów twórczości Hamsuna. Łączy ich mroczna atmosfera, złożona psychologia bohaterów oraz motywy. Wykazuje również pewne wpływy twórczości Augusta Strindberga, widoczne chociażby w psychologicznej złożoności postaci, mrocznej atmosferze, symbolice i metaforach oraz ekspresjonistycznym stylu. Podobnie jak Hamsun był on często tłumaczony na język jidysz. Choć Frankental nie naśladuje Strindberga wprost, jego *Bezsenny* jest utworem zbliżonym do dramatów szwedzkiego pisarza. Zarówno etiuda, jak i niektóre jego utwory wykazują pewne cechy ekspresjonizmu, co wyraża się w skupieniu się na wyrażaniu emocji i subiektywnych przeżyć bohaterów. Widać to w chaotycznych monologach Zygmunta, gwałtownych wybuchach emocji i surrealistycznych wizjach. Jego zachowanie oraz wypowiadane słowa, ciągła walka z bezsennością i paranoiczne przemyślenia odzwierciedlają także problemy psychiczne typowe dla postaci skandynawskich autorów. Ta introspektywna podróż w głąb umysłu, pełna lęków i niepewności, jest centralnym motywem w *Bezsennym.* Z powodu braku snu bohater doświadcza iluzji

[543] M. Broderson, *Der malachl,* „Grininke bojmelech", 1.12.1914, nr 11, s. 2.
[544] *Sztetl..* op. cit. s. 273–280, tłum. K. Koprowska.

i złudzeń, co jest elementem charakterystycznym dla twórczości obu skandynawskich pisarzy, w powieściach których postacie często tracą kontakt z rzeczywistością i mają wizje. Również w tym przypadku bohater nie potrafi odróżnić rzeczywistości od wyobraźni, co prowadzi go do szaleństwa i tragedii. Monologi wewnętrzne Zygmunta, w których przeskakuje od jednego stanu emocjonalnego do drugiego, przypominają używaną przez Hamsuna narracyjną technikę strumienia świadomości. Akcja dzieje się w nocy, przez co atmosfera *Bezsennego* jest mroczna i pełna napięcia. Etiuda to studium psychologiczne człowieka zmagającego się z lękiem, obsesjami i szaleństwem. Jej bohater jest zagubiony i splątany, nie wie, czy jest noc czy dzień. Nocna sceneria, z jej zmieniającymi się nastrojami i poczuciem izolacji, potęguje uczucie klaustrofobii i zagubienia głównej postaci. Elegancki pokój staje się więzieniem, z którego bohater nie może wyjść, jednak tak naprawdę jest on uwięziony we własnym umyśle i nie może uciec od swoich obsesji i przyzwyczajeń – nie może na przykład położyć się spać bez założenia bindy na wąsy. Napięcie narasta w miarę upływu czas – Zygmunt jest coraz bardziej rozzłoszczony i ma halucynacje – psuje tykający uporczywie zegar, rozmawia z żeńskim głosem zza drzwi, lecz gdy w końcu wstaje by je otworzyć, nie ma za nimi nikogo. Mimo późnej pory dobiegają go z ulicy głośna muzyka oraz marszowe kroki. Próbuje zagłuszyć hałas zatykając okna szmatami i poduszkami, ale to nic nie daje. Zachowanie bohatera staje się coraz bardziej chaotyczne, biega on po pokoju, krzyczy, zrzuca pościel, śpiewa arie oraz gra na skrzypcach. Gdy zainteresowany hałasem oraz otwartymi drzwiami nocny stróż wchodzi do mieszkania, lokator rzuca się na niego i po krótkiej walce zabija, dusząc go gołymi rękami.

Choć etiuda dramatyczna Frankentala skupia się na wewnętrznych przeżyciach głównego bohatera, zawiera również subtelną i wieloznaczną postać kobiecą. Podobnie jak w przypadku *Bocherim* Kacenelsona nie pojawia się ona fizycznie na scenie, jest jedynie głosem dobiegającym zza drzwi i szepczącym bohaterowi czułe słowa. Co ciekawe, nie chce zdradzić swojego imienia, co czyni ją postacią złowrogą, wręcz demoniczną. Początkowo Zygmunt myśli, że głos należy do jego ukochanej Sorele, pięknej, delikatnej i opiekuńczej kobiety, która może go uratować od cierpienia i dać mu ukojenie i nadzieję. Niestety ukochana w rzeczywistości nie pojawia się, będąc jedynie iluzją, stworzoną przez jego spragnioną ukojenia wyobraźnię. Postać kobieca w jego halucynacjach reprezentuje jego pragnienia i lęki. Te wyobrażenia często mają charakter oniryczny i surrealistyczny, co podkreśla jego niezdolność do poradzenia sobie z rzeczywistością i uczuciami. Kobieta staje się w ten sposób projekcją jego wewnętrznych obaw i niepewności, symbolizując złudzenia oraz niespełnione marzenia o bliskości. Jej obecność pogłębia psychologiczny konflikt i dodaje tragizmu jego historii, pośrednio wpływając na bieg wydarzeń – Zygmunt otwiera drzwi chcąc wpuścić ukochaną, jednak zapomina ich potem zamknąć. Podobnie jak w wielu innych omawianych powyżej utworach bohater nie szuka prawdziwej kobiety, lecz raczej ideału miłości i opieki.

7.6. Literatura żydowska w Łodzi do wybuchu I wojny światowej – podsumowanie

W przytoczonych powyżej tekstach młodych łódzkich twórców wyodrębnić można pewne cechy charakterystyczne dla literatury jidysz tamtego okresu. Co istotne, nie były one spójne i często wzajemnie się wykluczały. Najważniejsza z nich jest realizm, chęć dokładnego i obiektywnego opisania świata i zjawisk. Nie prowadzi to jednak do chęci zmiany stanu rzeczy i poprawy losu bohaterów. Autorzy ograniczają się do przedstawienia różnych zjawisk, których są obserwatorami, lecz nie angażują się w nie, co widoczne jest szczególnie w twórczości Herszele, czy Radoszyckiego. Innym, przeciwstawnym mu nurtem jest subiektywizm, przedstawiający świat odrealniony, istniejący jedynie w wyobraźni autora, jak u Brodersona), czy Frankentala. Taka różnorodność była wynikiem szerokiego otwarcia się świeckiej kultury żydowskiej na europejskie i światowe wpływy. Wspominając tamten okres Samuel Jakub Imber pisał:

> Mając wybitne grupy przedstawicieli we wszystkich niemal ośrodkach kultury światowej, poezja żydowska doświadcza na sobie wpływu wielu kultur i ścierających się w ich łonie artystycznych prądów. Wpływ Walta Whitmana lub Edgara Poe, francuskich parnasistów i impresjonistów, fascynujące nowatorstwa Arno Holza i Młodych Niemiec przedwojennych, nieprześcigniony kunszt Leopolda Staffa i czar Młodej Polski, wszelkie finezje nowych szkól poetyckich i ugrupowań artystycznych docierały z nieprawdopodobną szybkością do poetyckiego światka[545]

Choć do wybuchu I wojny światowej nowa żydowska literatura w Łodzi rozwijała się całkiem prężnie, nie udało jej się osiągnąć wysokiego artystycznego poziomu. W tym czasie debiutowało kilku znaczących literatów, którzy w późniejszym okresie nadawali ton życiu kulturalnemu żydowskiej Łodzi, jednak ich debiuty oraz wczesna twórczość były mało znaczące. Składało się na to kilka czynników. Pierwszym i najważniejszym była sytuacja Żydów w Łodzi oraz pod zaborem rosyjskim w ogóle. Twórczość była bardzo silnie związana z życiem codziennym, mając ambicje opisywania rzeczywistości, w której zarówno położenie materialne, jak i społeczne były bardzo trudne. Chciałoby się powiedzieć: jakie życie taka literatura – smutna i mroczna. Nałożyło się to na opisywany powyżej kryzys tożsamościowy związany z procesami modernizacyjnymi oraz industrializacją, jak również poszukiwanie (nie zawsze skuteczne) nowych środków wyrazu i tematyki. Mimo całej swej nowoczesności i otwarciu na świat literatura jidysz tego okresu była obyczajowo bardzo zachowawcza, wręcz konserwatywna. Rewolucyjna przemiana zachodząca w kobiecym świecie była przez żydowskich mężczyzn traktowana w najlepszym wypadku z rezerwą, najczęściej jednak z lękiem i nieufnością[546]. Dążenie do niezależności i wolności od ograniczeń, pragnienie życia według własnych zasad, bez konieczności podporządkowywania się tradycyjnym normom społecznym było dla wielu żydowskich mężczyzn zaprzeczeniem tradycyjnego wzorca kobiecości – pasywnego, biernie podporządkowującego się kolejom losu, skoncentrowanego na

---

[545] S. J. Imber, *Pegaz w Ghecie,* „Nasza Opinia" 27.09.1936, nr 59 (186), s. 7.

[546] Zob. A. Jagodzińska, *Czy historia ma płeć?*, [w:] J. Lisek (red.), *Nieme dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, Wrocław 2010, s. 21–42.

sferze domowej. Widoczne jest to dobrze również w opisywanej do tej pory twórczości literackiej Żydów łódzkich, ukazującej, jak w przypadku Kacenelsona postacie mizoginistyczne, gardzące kobietami, lecz tęskniące za prawdziwą żydowską żoną, sfrustrowane jak w przypadku Herszele, którego bohater wstydzi się swoich uczuć oraz braku umiejętności tanecznych pozwalających mu skutecznie konkurować o względy wybranki, czy też „nawrócone" jak w przypadku nieco późniejszego *Siches chulin* Brodersona), którego bohater próbuje zakazanego owocu wolnej miłości po to by stwierdzić, że prawdziwe szczęście może mu dać jedynie tradycyjna żydowska żona. To właśnie ona – ostoja *jidyszkajt*, strażniczka domowego ogniska, wychowująca dzieci zgodnie z wiarą i tradycją na bogobojnych Żydów i stwarzająca mężowi odpowiednie warunki do studiowania – była religijnym ideałem kobiety.

Niezwykle ważnym aspektem była jej duża zależność od twórców poprzedniej epoki. Młoda literatura rozwijała się w cieniu jej ojców, przez co nie miała ona możliwości ukazania innego oblicza oraz pełni swej różnorodności. Liczba młodych twórców była całkiem spora, jednak brakowało elementu buntu, indywidualizmu, śmiałych poszukiwań, będących nieodłącznym atrybutem młodości. I. L. Perec, bywalec łódzkich salonów miał – przynajmniej według Brodersona – powiedzieć kiedyś, że tutejsi pisarze są jak kucyki – nie rosną[547]. Rzeczywiście, za życia „ojca" literatury jidysz życie literackie napędzane było głównie osobistościami z Warszawy, Galicji, Prus i Ziemi Izraela. Tak bogata oferta sprawiała, że łódzki rynek był nasycony, a tutejsza publiczność po wielkomiejsku znudzona kolejnymi nowościami. W przypadku osób utrzymujących się z pisarstwa oznaczało to konieczność konkurowania o honoraria oraz wydawców z uznanymi w świecie literackim nazwiskami.

Dodatkowo w tamtym okresie tutejsze środowisko literackie było ściśle powiązane z literacko - kulturalnym kartelem opartym na prasie, wydawnictwach oraz stowarzyszeniach, jak również bliskich powiązaniach personalnych wąskiej grupy osób. Choć niewątpliwie mieli oni szczytne idee, działając wyłącznie w trzeciej strefie bez dotacji państwowych w ostatecznym rozrachunku musieli na siebie zarabiać. Nic więc dziwnego, że niektórzy łódzcy twórcy klepali biedę, jak Herszele[548]. Większość musiała dorabiać, zwracając się najczęściej ku pracy biurowej, która dawała im czas i energię na działalność kulturalną. Tak było w przypadku pracującego w fabryce Brodersona). Jedynie Frankental by na tyle zamożny, że nie musiał pracować dorywczo, co znalazło odzwierciedlenie w jego opisywanej powyżej sztuce. Łódzka prasa jidyszowa zapewniała takim osobom możliwość uzyskania nie tylko dochodu, lecz również rozgłosu, niezbędnego przy realizacji innych przedsięwzięć twórczych w trzeciej strefie. Istotny w zrozumieniu tego zjawiska jest również kolonialny charakter miasta, a w szczególności jego bazująca na migracji ludność. Za wyjątkiem

[547] L. Baumberg, *Mojżesz Broderson o literackim i artystycznym życiu Łodzi,* „Nasza Opinia"1.12.1935, nr 16 (143), s. 5–6.
[548] I. H. Radoszycki, *Herszele der lodzer trubadur* [Herszele, łódzki trubadur]*,* [w:] *Lodzer jizkor buch* [Łódzka księga pamięci]*,* New York 1943, s. 119–121.

Frankentala wszyscy omawiani powyżej debiutujący za życia Pereca „łódzcy" twórcy w rzeczywistości urodzili się gdzie indziej – Herszele w Lipnie, Kacenelson w Kareliczach k. Nowogródka, Broderson w Moskwie, a Radoszycki w Radoszycach. Zdecydowana większość z nich miała więc za sobą doświadczenie migracyjne, a co za tym idzie nie posiadała budowanej przez pokolenia siatki wsparcia. Musieli bazować na miejscowych strukturach trzeciej strefy celem zapewnienia sobie środowiska i forum, na którym rodząca się żydowska inteligencja mogła się gromadzić, by kształtować i wyrażać swoje unikalne wartości i idee.

Działalność literacka nie była subsydiowana przez państwo i w całości finansowana ze sprzedaży książek, biletów oraz reklam. Doprowadziło to do sytuacji, w której wydawcy w poszukiwaniu pewnego zarobku preferowali tytuły sprawdzonych już klasyków. Młodzi twórcy nie mieli przez to zbyt wielu możliwości wydawania swoich dzieł, tym bardziej debiutów literackich i zmuszeni byli drukować swoje tomiki w Piotrkowie (jak w przypadku Herszele i Brodersona), lub Warszawie (Kacenelson). W dotarciu do masowego czytelnika pomagały oczywiście czasopisma oraz stowarzyszenia, będące w znacznej mierze ostoją młodych talentów. Jednak w przypadku Łodzi w trzeciej strefie została w znacznej mierze opanowana przez wspomniany kartel kulturalny, przez co na rynku królował szund oraz różnego rodzaju „dzieła zebrane" uznanych już autorów. W tym kontekście zrozumiały staje się fakt kolportażu debiutanckiego tomiku przez warszawską firmę Gitlina[549], a nie przez którąś z łódzkich księgarni. Sukces klasyków miał jednak często miejsce kosztem młodych talentów, których wydawanie wiązało się z potencjalnym ryzykiem i przez to nie były dla wydawcy tak atrakcyjne. Pisarz, czy poeta nie może istnieć bez czytelników, aby się rozwijać musi drukować swoje dzieła. Jest to jeden z głównych powodów, dla których literatura żydowska w Łodzi w tamtym okresie rozwijała się nader słabo. W swoim felietonie *Kunst un lebn*[550] [Sztuka i życie] Noach Priłucki pisał:

> Drukowanie daje pisarzowi impuls do tworzenia. Jeżeli pisarz ma 20 napisanych ładnych rzeczy, ale nie może ich wydać – opuszcza go chęć do pisania. Bo i po co? Szczególnie ciężko drukowanie przychodzi początkującym. Nasi redaktorzy rzadko mają swój własny gust i własne kryteria. Potrzebują autorytetu, a tam gdzie decydować muszą sami o wartości jakiegoś dzieła literackiego, wpadają w duże zakłopotanie... Może taka literatura rozwijać się normalnie?[551]

Prowadziło to do opisywanej już sytuacji, w której żydowscy inteligenci zmuszeni byli do poszukiwań ambitniejszych treści w literaturze światowej, co jeszcze bardziej spychało literaturę jidyszową do zaścianka. Ukazuje to złożoność problemów, z jakimi borykać się musieli tutejsi twórcy chcący zaistnieć na łódzkim rynku wydawniczym oraz towarzyskim. Dopiero następująca w krótkim czasie śmierć klasyków – I. L. Pereca w 1915, Szaloma Alejchema w 1916 i Mendele Mojcher Sforim w 1917 zmieniły tę sytuację. Ich odejście oznaczało w literaturze jidysz daleko idące zmiany. Po raz

[549] „Lodzer Togblat" 13.10.1913, nr 226, s. 6.
[550] N. Priłucki, *Kunst un lebn,* [w:] idem (red.) *Goldene funken* [Złote iskry], Warszawa(?) (b.d.), t. 1, s. 74–90.
[551] Ibid. s. 84.

pierwszy zabrakło wyraźnego punktu odniesienia, centrum literackiego, wokół którego koncentrowało się do tej pory życie literackie. Ich śmierć, która nastąpiła w tak krótkich odstępach czasu odebrana została jako coś symbolicznego – koniec jednej epoki, a zarazem początek następnej. Być może właśnie to poczucie upadku starych światów i wartości sprawiło, że zaczęto na nowo używać wyrażenia „młody" na określenie zachodzących przemian. Pisarze i poeci – każdy na swój sposób – poczęli wyrażać ducha nowej epoki. Miejsce zwątpienia, niemocy, a w najlepszym przypadku – nadziei na lepszą, choć odległą przyszłość zajęły tematy związane z buntem, energią, zachwytem i działaniem. Po śmierci klasyków nastąpiło również znaczne osłabienie żyjącego w cieniu Pereca centrum warszawskiego, którego twórcy nie byli w stanie nadać odpowiedniego tonu i kierunku dla literatury. Skorzystała na tym Łódź, która przez krótki czas żydowskiej awangardy stała się centrum literatury jidysz.

8. Młoda żydowska literatura

Na początku XX wieku zainteresowanie młodością wynikało zarówno z idei modernizmu, jak i nacjonalizmu. Choć różne w swoich celach i formach, przyczyniły się one do kultywowania młodości jako wartościowej fazy życia, symbolizującej dynamizm, odnowę i przyszłość. W literaturze żydowskiej na początku XX wieku młodość była ważnym motywem, zarówno w kontekście modernistycznych poszukiwań nowych form wyrazu, jak i w ramach ruchu syjonistycznego dążącego do odbudowy żydowskiej ojczyzny. Twórcy tego okresu ukazywali młodość jako czas konfliktów, poszukiwań i zmian, odzwierciedlając jednocześnie szersze europejskie trendy. Szczególnie modernizm jako ruch literacki, artystyczny i intelektualny skupiał się na zerwaniu z tradycją i poszukiwaniu nowych form wyrazu. Młodość, z jej energią, odwagą do eksperymentowania i brakiem przywiązania do przeszłości, idealnie wpisywała się w te założenia. Nacjonalizm zaś, jako ideologia promująca dumę i jedność narodową, również przywiązywał dużą wagę do młodości, widząc w niej przyszłość narodu. Inwestowanie w młodość oznaczało inwestowanie w przyszłe pokolenia, które miały kontynuować i rozwijać narodowe dziedzictwo. Edukacja, sport i ukształtowanie młodzieży były kluczowymi elementami wielu nacjonalistycznych programów. Widać to na przykładzie organizacji syjonistycznych, jak działające w tym czasie stowarzyszenie „Haibri Hacair" [Młody Hebrajczyk] z siedzibą przy ul. Cegielnianej 4, które za cel obrało sobie „krzewienie samopoczucia narodowego wśród młodzieży żydowskiej przez nauczanie języka hebrajskiego, palestynografji, judaiki itd., co się uskutecznia przy pomocy specjalnych kursów, seminarji i odczytów"[552]. Łączenie edukacji, sztuki i sportu w działalność na rzecz dzieci i młodzieży widoczne jest również wśród innych niezwiązanych z syjonizmem organizacji narodowych, jak Żydowskie Towarzystwo Szkolnictwa i Oświaty Ludowej, utrzymującego oddziałową szkołę ludową

[552] *Informator m. Łodzi z kalendarzem na rok 1920*, 1920, t. 2, s. 412.

z wykładowym językiem jidysz oraz kursy wieczorowe dla dorosłych robotników[553]. Zorganizowało ono na przykład dnia 16 czerwca 1917 w Parku Helenowskim zabawę ogrodową i święto dla dzieci i młodzieży, podczas której odbyły się m.in. zabawy i ćwiczenia gimnastyczne na placu sportowym, tańce oraz pochód połączony ze śpiewem piosenki marszowej, napisanej specjalnie na tą okazję przez Icchaka Kacenelsona[554].

8.1. Temat młodości w literaturze hebrajskiej i jidysz

Temat młodości jako wyróżnika „nowej" literatury pojawił się na początku XX wieku i odnosił zarówno do hebrajskiego, jak i jidysz. Najstarszym czasopismem literackim nawiązującym w tytule do młodości był warszawski hebrajskojęzyczny ilustrowany miesięcznik „Haneurim" [Młodość], którego pierwszy numer opublikowany został dnia 22 października 1903[555]. Wydawany był przez niecały rok, do kwietnia 1904 i zamieszczał krótkie formy prozatorskie, reportaże z wypraw do Izraela, Egiptu, czy Japonii, jak również poezję. W pierwszym numerze swój wiersz *Im klot hakaic* [Na koniec lata] opublikował siedemnastoletni wówczas Icchak Kacenelson[556]. Było to czasopismo przeznaczone dla młodzieży i bazujące na twórczości młodych hebrajskich pisarzy i poetów. W jidysz temat młodości pojawia się w tytule wydanej w 1908 wileńskiej antologii *Di jugend sztime*[557] [Głos młodości] o wyraźnym zabarwieniu syjonistycznym. Oprócz krótkich form prozatorskich, wierszy i dramatów, m. in. poematu dramatycznego Kacenelsona *Di zun! Di zun!* [Słońce! Słońce!] opublikowano w niej list z Palestyny, esej o nacjonalizmie belgijskim oraz o założeniach syjonizmu względem gospodarki światowej. Choć notatka na stronie tytułowej mówi o zeszycie pierwszym, nie udało się odnaleźć innych numerów. Już wcześniej jednak, mniej więcej od 1907 roku działały w Warszawie oraz Wilnie wydawnictwa pod identyczną nazwą *Jugend* [Młodzież], natomiast w 1909 roku łódzkie wydawnictwo pod taką samą nazwą wydało omawiany powyżej tomik wierszy Icchaka Hersza Radoszyckiego *In der sztil.* Trudno stwierdzić, czy coś je łączyło, jednak zwraca uwagę fakt druku tomiku Radoszyckiego w zakładach Mendla Hamburskiego. Innym przykładem „młodej" twórczości była antologia *Di judisze jugend: zamelbuch*[558] [Żydowska młodzież – antologia], która ukazała się w 1910 roku w Warszawie pod redakcją uznanego krytyka teatralnego Aleksandra Kopela (publikującego pod pseudonimem Aleksander Mukdoni). Była ona podzielona na rodzaje literackie, wśród których znalazł się dramat, poezja, beletrystyka i artykuły popularnonaukowe. Ich autorami byli w większości pisarze związani z warszawskim środowiskiem literackim skupionym wokół Hilela

[553] Ibid. s. 410.
[554] YA, sygn. YARG8 F0724, nlb.
[555] „Haneurim" tiszri 5664 [9/10.1903].
[556] Ibid. s. 22–23.
[557] *Di jugend sztime*, Wilno 1908.
[558] A. Kopel (red.), *Di judisze jugend: zamelbuch,* Warszawa 1910.

Cajtlina, jak Joel Mastbojm, czy Menachem Borejsza oraz inni młodzi jidyszowi twórcy. Ukazał się tylko jeden numer, choć zaplanowane były dalsze.

Tematyka młodości pojawiała się również w literaturze jidyszowej w Ameryce, choć akurat tam rozumiana była ona inaczej. Po okresie poezji rewolucyjnej w amerykańskiej literaturze jidysz (około 1880–1905) rozwinęło się nowe pokolenie pisarzy jidysz, zwanych „Di Junge" [Młodzi], którzy osiągnęli sławę w pierwszych dwóch dekadach XX wieku i pozostali aktywni do połowy stulecia[559]. Nazwa grupy odnosiła się nie tylko do wieku jej członków założycieli, ale także do poczucia niezależności, nowatorstwa i dramatycznej zmiany, którą zamierzali wprowadzić do literatury jidysz tamtego okresu. Grupa składała się głównie ze wschodnioeuropejskich imigrantów do Stanów Zjednoczonych, którzy doświadczyli nieudanej rewolucji rosyjskiej z 1905 roku i pogromów, które nastąpiły po niej. Ci młodzi pisarze przybyli do Ameryki rozczarowani polityką socjalistyczną i nacjonalistyczną i zamiast tego szukali nowych form ekspresji kulturowej, które skupiały się na osiągnięciach artystycznych w jidysz, a nie na jakimkolwiek celu politycznym. Biorąc za wzór europejskie i rosyjskie formy symbolizmu, „Di Junge" był pierwszym ruchem w literaturze jidysz podkreślającym znaczenie estetyki, skupiając się na poetyckim potencjale codzienności i na wewnętrznym życiu indywidualnego pisarza. Do grupy należało kilku najważniejszych pisarzy jidysz XX wieku, w tym poeci Mani Leib, Zisze Landau i Mosze Lejb Halpern. Członkowie Di junge byli jednymi z pierwszych, którzy przenieśli na grunt literatury jidysz formy i tematy międzynarodowego modernizmu[560].

W Łodzi termin „młoda literatura" obecny był w dyskursie publicznym mniej więcej od tego samego czasu. Na przykład 30 kwietnia 1909 roku w rubryce teatralnej „Lodzer Togblat" Jeszaja Uger użył wyrażenia o *undzer jung-jidiszer literatur*[561] [nasza młoda literatura jidyszowa]. Dominowały w niej metafory familijne i koncyliacyjne – młoda literatura była dzieckiem, o które należało dbać, a ona sama szanować powinna swoich duchowych „ojców" i „dziadków". Takie podejście widoczne było na przykład podczas wspomnianego pobytu Mendele Mojcher Sforima. Patriarchalny charakter imprezy podkreślało wystąpienie przedstawiciela „Harfy", który powitał pisarza w imieniu łódzkich robotników, wręczając mu pamiątkowy złoty medal stowarzyszenia. Następnie poprosił on „dziadka", by zainicjował protest przeciwko literaturze szundowej, zatruwającej robotniczy gust literacki[562]. Na trwającym do piątej nad ranem bankiecie, po powitaniu przez przedstawicieli łódzkich stowarzyszeń, w tym Lazara Kahana, „dziadek literatury jidysz" bezpośrednio nawiązywał do młodości jako atrybutu Łodzi: „Kocham was wszystkich bardzo, jednak Łódź była dla mnie najmłodszym dzieckiem. A najmłodsze kocha się najbardziej. Kocham wasze

[559] D. Dash Moore; D. L. Linden, *Jews and New York Culture,* [w:] A. Polland, D. Soyer (red.), *Emerging Metropolis. New York Jews in the Age of Immigration, 1840–1920,* New York 2012, s. 207–243.
[560] R. R. Wisse, *"Di Yunge" and the Problem of Jewish Aestheticism, „*Jewish Social Studies" 1976, nr 38 (3/4), s. 265–276.
[561] „Lodzer Togblat" 30.04.1909, nr 88, s.7.
[562] Ibid.

miasto, kocham waszą rzadką Talmud – Torę, wasze towarzystwa Dramatisze Kunst, Harfę i Hazomir, lecz najbardziej z nich wszystkich kocham łódzką młodzież”[563].

8.2. *Fajerlech* – pierwszy łódzki almanach literacki

Pierwszym łódzkim almanachem literackim prezentującym młodą literaturę żydowską był *Fajerlech*[564] [Świątecznie], opublikowany w wydawnictwie „Kunst” pod redakcją Lazara Kahana. Ukazał się on jednorazowo w kwietniu 1910 roku. Choć w literaturze wspomina się o innym almanachu, wydanym w 1904 *Funkn* w którym publikować miał m.in. Herszele[565], to jednak nie udało się odnaleźć żadnego egzemplarza, nie jest on również wymieniany w opracowaniach bibliograficznych. Samo wydawnictwo „Kunst” było efemerydą i oprócz wspomnianego tomiku wydało jeszcze tylko balladę oraz wiersze Zusmana Segałowicza *Dem szojchets tochter*[566] [Córka rzeźnika]. Almanach został wydrukowany w zakładzie Mendla Hamburskiego, a całą drugą stronę zajmuje reklama „Lodzer Togblat”. Widać również silne związki z Warszawą, będącą w tamtym czasie centrum literatury jidysz. Poza redaktorem naczelnym nikt z literatów publikujących w tym piśmie nie pochodził z Łodzi, ani tam nie mieszkał. Jednak zdecydowana większość z nich występowała na różnego rodzaju miejscowych wieczorkach literackich oraz współpracowała z tutejszymi dziennikami – ”Lodzer Togblat” i „Lodzer Folksblat”. *Fajerlach* miał bardzo zróżnicowaną treść, w której znalazły się wiersze, beletrystyka oraz artykuły krytyczne, w tym omawiany powyżej esej Noacha Priłuckiego, jak również artykuł Marka Arensztajna o twórczości Stanisława Przybyszewskiego i kącik nowości literackich z recenzjami literackimi autorstwa Lazara Kahana. Najciekawszą częścią była poezja, zawierająca wiersze młodych poetów – Zusmana Segałowicza, Abrama Rajzena i Mosze Tajcza, jak również poetek – Pauli R. oraz Sary Rajzen. Choć obecność twórczości kobiecej na łamach almanachu jest interesująca i warta odnotowania, nie należy zapominać, że obie poetki prywatnie były powiązane z innymi autorami tekstów, Paula była żoną Noacha Priłuckiego, a Sara siostrą Abrama Rajzena[567].

Zwraca uwagę szczególnie pierwsza z nich, która w swym wierszu *Ruft mich niszt chalojmes!*[568] [Nie wołajcie mnie marzenia!] opisuje rozterki i tęsknoty żydowskiej kobiety. Nie może ona zrealizować swych marzeń i pragnień będąc uwiązaną jak stateczek w porcie na brzegu wielkiego jeziora. Choć wewnętrznie targana jest ona pragnieniem uwolnienia się od trudnego losu i pożeglowania po szerokich wodach, więzy łączące ją z brzegiem są na tyle silne, że nie jest w stanie się z nich wyzwolić nawet za cenę rezygnacji z własnych pragnień. W przeciwieństwie do

[563] *Der banket lichwod dem zajden* [Bankiet na cześć dziadka], „Lodzer Togblat” 13.09.1909, nr 202, s.2.
[564] L. Kahan (red.), *Fajerlech,* Łódź 1910.
[565] I. H. Radoszycki, *Herszele...* op. cit. s. 120.
[566] Z. Segałowicz, *Dem szojchets tochter,* Łódź 1910.
[567] J. Lisek, *Kol isze – głos kobiet w poezji jidysz (od XVI wieku do 1939 r.),* Sejny 2018, s. 192.
[568] Paula R. [Paula Priłucki], *Ruft mich niszt chalojmes,* [w:] *Fajerlach…* op. cit. s. 22.

powietrznego żydowskiego mężczyzny nie może ona jednak szybować – twardo stąpa po ziemi będąc gwarantką *jidyszkajt*.

Jakżeż chętnie poszybuję,
Z wami, jasne me marzenia,
W dal – od brzegu, życia złego,
Z dala od źródła cierpienia.

Proszę więc wzburzone fale:
Zmieńcie życia mego bieg!
Te zaś prą, szumią i syczą, –
Jednak silniejszy jest brzeg! […][569]

Napisany w duchu modernizmu wiersz Pauli R. ukazuje pragnienie ucieczki od bolesnej rzeczywistości i dążenie do realizacji własnych marzeń. Jednocześnie przedstawia trudności, jakie napotykała żydowska kobieta, a artystka w szczególności, konfrontując swe ideały z rzeczywistością. Poprzez symboliczne ukazanie marzeń, fal i brzegu, wiersz eksploruje złożone emocje młodości oraz konflikt między idealizmem a realnością, co jest typowe dla literatury modernistycznej. Jednak, co charakterystyczne dla twórczości żydowskiej tego okresu, bohaterka wiersza pozostaje bierna i nie jest w stanie zerwać więzów tradycji. Nie poszukuje nowej tożsamości, nie buntuje się i nie dąży do zmiany i nowości, wybierając tradycyjną pasywność i posłuszeństwo. Dziwić to może w zestawieniu z biografią autorki, która w 1908 roku, po rozwodzie z pierwszym mężem, wzięła ślub z młodszym od siebie Noachem Priłuckim, wywołując tym rodzinny skandal[570]. Pod jego wpływem rozpoczęła pisać w jidysz. Rozdźwięk ten obecny jest również w innych jej wierszach, przez co sprawiają wrażenie sztuczności i braku prawdziwych uczuć[571]. Z braku innych form i konwencji literackich jedynym sposobem wyrazu była niewinna, dziewczęca poza. Jednak zważywszy na okoliczności ukazania się almanachu oraz jego nacjonalistyczno – koncyliacyjne zabarwienie można przypuszczać, że nie było w nim miejsca na kontrowersyjne treści. Być może jednak również przeszkodą był prozaiczny brak kompetencji językowych – Paula R do czasu małżeństwa z Priłuckim pisała jedynie po polsku i dopiero od swojego męża nauczyła się jidysz. Również w późniejszym okresie pisanie w jidysz sprawiało jej trudności – nie posługiwała się sprawnie jidyszowym alfabetem (swą sztukę *Ejne fun jene*[572] [Jedna z tych] napisała w transkrypcji na alfabet łaciński), a jej teksty przechodziły głęboką językową korektę[573].

Podobna pasywna postawa prezentowana jest w wierszu *Blumen* [Kwiaty] [574] autorstwa Sary Rajzen. Napisany jest on rzadko jeszcze spotykanym w tamtym czasie w poezji jidysz

[569] Ibid.
[570] K. Weiser, *Jewish People...* op. cit. s. 90.
[571] J. Lisek, *Kol isze...* op. cit. s. 191.
[572] Paula R, *Ejne fun jene*, Warszawa 1914.
[573] K. Weiser, *Jewish People...* op. cit. s. 299.
[574] S. Rajzen, *Blumen,*[w:] *Fajerlach...* op. cit. s. 29–30.

sześciosylabowym wierszem białym. Tego typu eksperymenty formalne były jedną z charakterystycznych cech jej twórczości[575]. Również jego tematyka jest typowa dla poetki, która często stylizowała swoje wiersze na sentymentalną ludowość, co pozwalało jej na metaforyczną ekspresję seksualności bez naruszania społecznych i kulturowych barier związanych z tą sferą[576]. Utwór opisuje kobietę czekającą na ukochanego, który wrócić ma z dalekiej podróży. Na jego cześć wysiała kwiaty w przydomowym ogródku, które pielęgnuje i strzeże. Niestety wybranek, choć listownie zapowiadał swój powrót, nie pojawia się przez całą wiosnę oraz lato. Kwiaty wyrosły bardzo bujnie i kobieta marzy o przystrojeniu skroni swego wybranka wykonanym własnoręcznie wiankiem. Utwór w sposób czytelny nawiązuje do Pieśni nad Pieśniami oraz do śpiewanego podczas rozpoczęcia szabatu hymnu *Lecha dodi* [Przyjdź mój umiłowany], w którym szabat (w oryginale rodzaju żeńskiego) przyrównywany jest do oblubienicy. Następuje tu zakamuflowanie wątków erotycznych w motywach ludowości, gdyż autorka, nie mając jeszcze odwagi, ani przyzwolenia społecznego na otwarte wyrażanie kobiecej seksualności unikała mówienia o niej wprost. Osiągają one punkt kulminacyjny w opisie lata, gdy kwiaty pięknie pachną i są gotowe do zerwania w podarunku dla ukochanego, a kobieta niecierpliwie go przyzywa. Jednak mimo gorących uczuć opisanych w wierszu, kończy się on katastrofą, ponieważ mimo że nastała już jesień, wybranek nie przybywa.

Przybył wiatr jesienny,
Kwiaty pocałował,
Jak okrutny anioł
Śmierci złej i zimnej...
I kwiaty już więdną
I kwiaty konają
Jak malutkie dzieci
Gdy je śmierć całuje[577].

Mroczny ton końcówki wiersza mocno kontrastuje z jego radosnym początkiem. Prezentowane w nim pesymistyczne podejście do życia i śmierci są charakterystyczne dla modernizmu, choć motywy związane ze śmiercią, a w szczególności z cmentarzem pojawiają się często w twórczości jidyszowej, nawet w omawianym almanachu znalazł się wiersz Mosze Tajcza *A bejs ojlom* [Cmentarz][578]. Należy zwrócić uwagę na doświadczenia kobiece, zwłaszcza związane z niebezpieczeństwem połogu, macierzyństwem i śmiercią dzieci, wpływające na treść i emocjonalny wydźwięk wiersza. W tamtym czasie śmierć małych dzieci była bolesnym i częstym doświadczeniem. Dotykało on szczególnie kobiety, które musiały zmagać się z utratą i żałobą. Poprzez paradoksalny obraz pocałunku jako gestu czułości i zniszczenia poetka oddaje złożoność emocji związanych z

[575] J. Lisek, *Kol isze...* op. cit. s. 221.
[576] J. Lisek, *Kol isze...* op. cit. s. 222.
[577] S. Rajzen, *Blumen...* op. cit. s. 30.
[578] M. Tajcz, *A bejs ojlom*, *Fajerlach...* op. cit. s. 18.

macierzyństwem i utratą dziecka. Ten paradoks ukazuje głębokie przeżycia kobiet jako matek, które doświadczają skrajnych emocji – od miłości i radości po głęboki smutek i żal. Poprzez formalne eksperymenty i mistyczne obrazy poetka wprowadza nas w świat pełen dualizmu, kruchości życia oraz niewypowiedzianego bólu związanego z utratą, co wpisuje się w modernistyczne dążenie do ukazania złożoności ludzkiej kondycji i doświadczeń.

W tym kontekście wspomnieć należy inne organizacje trzeciej strefy stworzone do pomocy kobietom w połogu, jak stowarzyszenie dobroczynne „Linas Hacholim" [Pielęgnacja chorych], prowadząca szpital położniczy przy ul. Południowej 19 (obecnie Rewolucji 1905 roku) ufundowany przez rodzinę Poznańskich[579]. Zakupiono działkę, na której wybudowano aptekę i ambulatorium dla kobiet. Stowarzyszenie posiadało również własną synagogę. Oprócz działalności czysto medycznej organizowało ono również coroczne rozrywkowe imprezy charytatywne o charakterze masowym w Parku Helenowskim, będące mieszanką występów cyrkowych, popisów gimnastycznych i muzyki popularnej w wykonaniu wielu orkiestr. Angażowało się także w inne wydarzenia kulturalne jak wystawy obrazów,[580] przedstawienia teatralne, czy projekcje kinowe, z których ewentualny dochód przeznaczano na cele stowarzyszenia. Na ten cel przeznaczano również środki uzyskane ze sprzedaży kwiatów prowadzonej przez wolontariuszy i wolontariuszki na ulicach miasta w ramach specjalnej akcji. „Linas Hacholim" był jednym z wielu łódzkich organizacji dobroczynnych, jak „Dobroczynność", „Ezras Ilmim" [Pomoc ślepym] oraz samopomocowych, jak „Achiezer" [Bratnia pomoc], których opis wykracza poza ramy niniejszej pracy. Widać wyraźnie olbrzymie zaangażowanie ludności żydowskiej w Łodzi w działalność różnego rodzaju organizacji trzeciej strefy, zastępujących zaniedbane przez władze kolonialne sfery życia, jak opieka medyczna, czy pomoc społeczna. Były to często organizacje religijne, co pokazuje że działanie w trzeciej strefie nie ograniczało się jedynie do zlaicyzowanych sfer wyższych tutejszego społeczeństwa żydowskiego.

9. Literatura jidysz w Łodzi w czasie I wojny światowej

Wybuch I wojny światowej zastał literaturę jidysz w fazie intensywnego rozwoju. W społeczeństwie żydowskim dominowało uczucie ulgi, chęć wyrwania się z apatii i rozpoczęcia bardziej aktywnego życia i twórczości. Pomimo bardzo trudnej sytuacji ekonomicznej nastąpił powrót do intensywnych działań społecznych oraz budowania i wzmacniania instytucji kulturalnych. Znacznie wzrosło zainteresowanie wszelkimi przejawami żydowskiej sztuki – poezją, prozą, teatrem, muzyką, czy malarstwem i rzeźbą. Literatura żydowska poczęła wychodzić z zaścianka i coraz śmielej kroczyć traktem kultury europejskiej. Zaczęto odchodzić od tematyki dnia codziennego, wiernego, lecz wycinkowego przedstawiania otaczającej rzeczywistości na rzecz tematów ogólnych,

[579] APŁ, sygn. 39/1/0/5/3056, 39/1/0/5/3208, 39/221/0/4.7.2/19077.
[580] „Lodzer Folksblat" 3.01.1912, nr 96, s. 2.

mających ambicję opisywania rzeczywistości w indywidualny, o wiele szerszy sposób. Zwrot ku literaturze ludowej, który nastąpił jeszcze przed wojną, napełnił literaturę jidysz motywami pojęciami, wyobrażeniami, dla których szukano nowych form wyrazu. Uzyskany w ten sposób specyficzny koloryt, tematyka i nastrój stały się jej cechami rozpoznawczymi. Jednocześnie intensywna działalność translatorska, zarówno na jidysz, jak i z tego języka, włączyły żydowską twórczość w nurt literatury europejskiej.

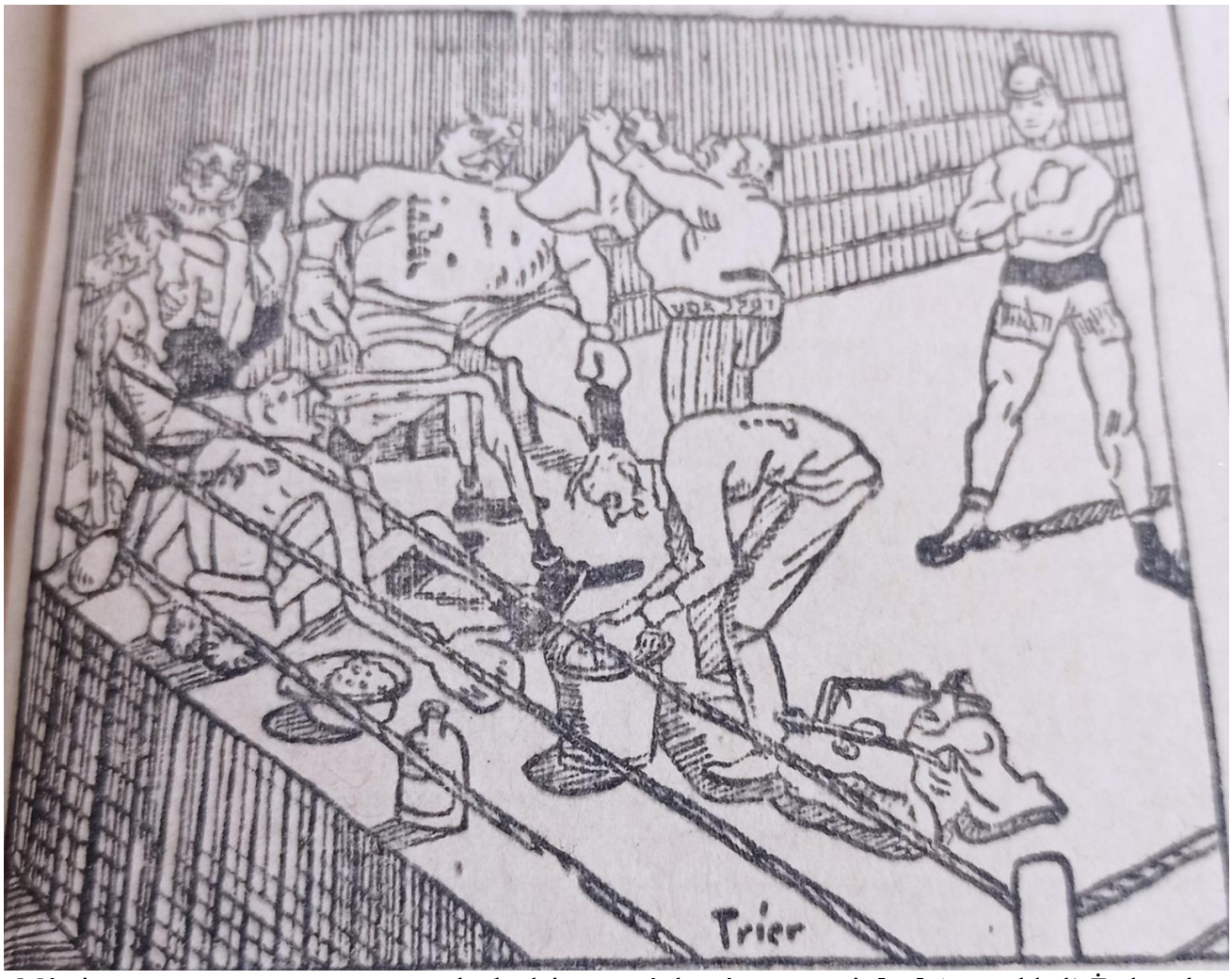
9.1. Władze pruskie, a jidysz. Przypadek Georga Cleinowa

W wyniku tzw. Bitwy Łódzkiej – jednej z największych i najkrwawszych starć tej wojny, stoczonej pomiędzy armią pruską, a rosyjską pod koniec 1914 roku władza nad miastem przeszła w ręce Niemców[581]. Po burzliwych początkach walk w późniejszym okresie panował tu względny spokój, przez co tak wielkie miasto stało się naturalnym celem migracji dla osób uciekających przed wojenną zawieruchą. Wśród nich przybywali również młodzi twórcy, jak np. Dina Matus z Białegostoku, czy Szoszana Częstochowska z Częstochowy. W przeciwieństwie do polityki nazistowskiej podczas II wojny światowej, stosunek władz pruskich do Żydów był dość liberalny. Z zachowanych materiałów archiwalnych wynika, że w przeciwieństwie do działającej nieco na oślep carskiej policji, niemieckie władze wojskowe miały dobre rozeznanie w sytuacji politycznej oraz społecznej Żydów na zajętych terytoriach. Dowodem tego są materiały cenzury wojskowej w Łodzi, a zwłaszcza spuścizna szefa Wydziału Prasowego dla Generał – Gubernatorstwa Warszawskiego Georga Cleinowa, w którym zachowały się szczegółowe opracowania. Urząd miał początkowo siedzibę w Łodzi, następnie przeniósł się do Warszawy. Cleinow był świetnie zorientowany nie tylko w sytuacji Żydów, lecz również w polityce polskiej oraz ruchach lewicowych. Jego niezwykle szczegółowe raporty zawierały opisy nastrojów, partyjnych programów, szkolnictwa żydowskiego, poddawały je szczegółowej analizie oraz proponowały rozwiązania. Z drugiej strony bezwzględnie zwalczał polskie dążenia niepodległościowe, szczególnie ruch legionowy. Cenzor widział w Żydach przydatną grupę mogącą być wykorzystaną do szerzenia postaw proniemieckich. W swych raportach zalecał brak ingerencji w sprawy środowisk oraz liberalne podejście do piśmiennictwa w języku jidysz.

Pod nadzorem Cleinowa zaczęła wychodzić w Łodzi nowa gazeta codzienna, „Lodzer Folksblat", której redaktorem naczelnym, a później również właścicielem był Lazar Kahan. Jej pierwszy numer ukazał się 19 marca 1915 roku w nakładzie 8000 sztuk, by po roku osiągnąć imponującą ilość 30.000 egzemplarzy[582]. We wstępnym felietonie tak opisano profil nowej gazety:

---

[581] Zob. G. K. Korolkow, *Operacja łódzka 1914. Najciekawsza batalia pierwszej wojny światowej,* Oświęcim 2014.
[582] L. Kahan, *Wi azoj iz gegrindet geworen dos „Lodzer Folksblat"?* [Jak został założony „Lodzer Folksblat"?], „Lodzer Folksblat" 19.05.1916, nr 109(486), s. 5.



„Mówiono wam, że nową gazetę trzeba będzie czytać do góry nogami. […] A tu – błąd! Żydowska gazeta, bez podszewki, bez nadmiernych wynalazków i przerośniętych mądrości. Prosta żydowska gazeta[583]!" W liście do Królewskiego Ministerstwa Wojny z dnia 25 lipca1915 roku, cenzor pisał: „W Łodzi ukazuje się […] gazeta pisana w żargonie, która cieszy się wielką popularnością wśród ludności żydowskiej. Dziennie sprzedaje się za gotówkę 20.000 egzemplarzy. Jako że pismo traktuje sprawy żydowskie w całej Rosji w sposób wspierający niemiecką politykę, jego treść nadaje się w najlepszy sposób do nastawienia Żydów w duchu antyrosyjskim[584]." Jako załącznik potwierdzający swoją tezę przesłał on tłumaczenie na niemiecki tekstu Lazara Kahana, opisującego wkroczenie wojsk niemieckich do Łodzi. Postawę proniemiecką „Lodzer Folksblat" doskonale ilustruje również karykatura zamieszczona w maju 1915, ukazująca muskularnego Prusaka, który zapędził do narożnika państwa Ententy i wyśmiewa się z nich: „To wszystko?".

[583] Ploni (pseud.), *Erew szabesdike szmuesn* [Rozmowy w wieczór szabatowy] „Lodzer Folksblat" 19.03.1915, nr 1, s. 2.
[584] List Georga Cleinowa z dnia 27.05.1915, Geheimes Staatsarchiv Preussisches Kulturbesitz [dalej: GSPK], sygn. VI. HA Nl. Georg Cleinow nr 117, nlb.

Ilustracja 4: Karykatura Moderner ringkamp [Nowoczesna walka w ringu]. Źródło: „Lodzer Folksblat" 26.06.1915, nr 54, s. 3.

Cleinow prowadził bardzo skuteczną i bezwzględną politykę podporządkowywania sobie czasopism, które w przypadku oporu musiały się liczyć z karami finansowymi, lub możliwością wrogiego przejęcia. Tak było w przypadku polskojęzycznej „Gazety Łódzkiej", której właściciel nie zgodził się sprzedać władzom, przez co w ciągu 24 godzin cofnięto mu przydział papieru, prawo do przewozu pism koleją oraz do otrzymywania zagranicznych czasopism [585]. Szczególnie trudnodostępny w czasach wojennych papier był często stosowanym środkiem nacisku na czasopisma, które nie mogły istnieć bez tego podstawowego materiału[586]. W krótkim czasie Cleinow zdołał stworzyć prawdziwe prasowe imperium, opierające się na sieci wielojęzycznej prasy, stworzonej, lub przejętej na potrzeby pruskiej propagandy. W korespondencji Polskiego Komitetu Narodowego pisano: „Korzystając z nader obfitego poparcia władz niemieckich pod względem rozsyłki kolejowej, pocztowej, a nawet automobilowej zasypuje on południowe okolice Królestwa swym „Dziennikiem Polskim" z Częstochowy, zachodnie „Gazetą Łódzką", „Deutsche Lodzer Zeitung" i żargonowym „Lodzer Folksblat", w Warszawie zaś i reszcie Królestwa rozszerza swą „Deutsche Warschauer Zeitung", żargonowy „Warszauer Tageblat" i „Polski Kurier Narodowy"[587]. O olbrzymim zasięgu łódzkiej prasy, niemożliwym do osiągnięcia bez wsparcia niemieckich władz, świadczą wspomnienia Lazara Kahana, zgodnie z którymi „Lodzer Folksblat" docierał na Litwę, Kurlandię, do Prus oraz państw neutralnych"[588]. Wydawane gazety z pewnością przynosiły spory dochód, co zostało nawet wyraz w sprawozdaniach Polskiego Komitetu Narodowego, piszącego o jego działalności w sposób następujący: „Pan Cleinow jest właścicielem całego szeregu pism niemieckich, polskich i żargonowych, skutkiem czego jego walka z prasą polską posiada też wszelkie cechu brudnej konkurencji uprzywilejowanego przedsiębiorcy"[589].

9.2. Walka o jidysz jako język narodowy – działalność Lazara Kahana

Niezwykle istotna rola przypadła Lazarowi Kahanowi, który jako wydawca „Lodzer Folksblat", a potem również „Warszauer Tageblat", cieszył się dużym zaufaniem Cleinowa. Okres I wojny światowej był czasem rozkwitu jego kariery wydawcy i lobbysty. Zawdzięczał to niewątpliwie bliskim relacjom z cenzorem. W odpowiedzi na raport zarzucający „Warszewer Togblat" postawy antypruskie pisał on:

[585] ANK, sygn. 29/530/0/1.1/87, k. 88.
[586] ANK, sygn. 29/530/0/1.1/87, k. 47.
[587] Ibid.
[588] L. Kahan, *Wi azoj iz gegrindet... op.*cit.
[589] ANK, sygn. 29/530/0/1.1/87, k. 36.

> Należy również sprzeciwić się twierdzeniu, że wydawca Kahan nie jest dziennikarzem, a jedynie przedsiębiorcą, który traktuje całe to zagadnienie wyłącznie biznesowo. Oprócz Kahana gazeta jest kierowana przez Naumberga [Nomberga] , który ma wśród polskich Żydów dobrą opinię jako rzetelny dziennikarz. […] Że Kahan jest rzetelnym, a ponadto wybitnie doświadczonym przedsiębiorcą, nie podlega tu żadnej dyskusji. Odpowiednio do tego jego działalność jest przedmiotem drobiazgowej kontroli ze strony Działu Wydawnictw. Podkreślanie przedsiębiorczości Kahana sprawia tu wrażenie, że piórem skarżącego kierowała przede wszystkim zawiść[590].

W postępowaniu Cleinowa widać wyraźną konsekwencję – współpracujące z nim redakcje mogły liczyć na korzystne warunki oraz wsparcie finansowe, zaś te, które nie chciały spełniać jego żądań musiały liczyć się z szykanami i ograniczeniami. Dobre stosunki z Lazarem Kahanem[591] ujawniają sieć złożonych powiązań i relacji pomiędzy tymi postaciami oraz prowadzonej przez nich gry. Ze strony cenzora widać wyraźne dążenie do wykorzystania żydowskiej ideologii narodowej do nastawienia społeczeństwa w duchu proniemieckim. Nie było zresztą zupełnie bezpodstawne jeżeli zważyć niemieckie korzenie tego ruchu, z których czerpały również środowiska łódzkie. Kahan zaś – oprócz niewątpliwych korzyści finansowych – uzyskał możliwość krzewienia nacjonalistycznych idei oraz wspieranie rozwoju języka i szeroko pojętej żydowskiej sztuki. Kwestia jidysz była elementem dzielącym oba dążenia ze względu na bliskie pokrewieństwo z niemieckim i nie do końca wyjaśniony spór o to czy jest on odrębnym językiem, czy tylko dialektem. Choć niektórych działaniach Cleinowa, jak w zarządzeniu wystosowanym w od jidyszowej prasy codziennej, by przedrukowywała komunikaty centrali po niemiecku zapisane alfabetem hebrajskim, można doszukiwać się elementów walki z jidysz[592], zachowana korespondencja Cleinowa wskazuje jednak na co innego. W swojej notatce, sporządzonej w odpowiedzi na zapytanie władz o możliwość wydawania gazety jidyszowej jednocześnie alfabetem hebrajskim i łacińskim, zajął jednoznacznie negatywne stanowisko w tej sprawie, wskazując na niemożliwość przełożenia na niemiecki zwrotów polskich i hebrajskich. Mimo ewidentnych korzyści w postaci poszerzenia kręgu czytelników o osoby niemieckojęzyczne odradzał taki krok. Jako możliwy kompromis zaproponował wydanie na próbę kilku artykułów celem sprawdzenia w jaki sposób będą oddziaływać na niemieckojęzycznego czytelnika[593]. O wiele bardziej radykalne stanowisko w tej sprawie zajmowali żydowscy uczeni z Niemiec. Na przykład w wydanej przez organizację zajmująca się pomocą Żydom wschodnioeuropejskim Komitee für den Osten [Komitet dla Wschodu] broszurze *Die jüdischdeutsche Sprache der Ostjuden* [Żydowskoniemiecki język Żydów wschodnich] [594] autorstwa Heinricha Loewe, uznaje on jidysz jako osobny język, jednak bardzo zbliżony do niemieckiego

[590] 27.06.1916 podpisano Cleinow, GSPK, sygn. VI. HA Nl. Georg Cleinow nr 117, nlb.
[591] Lazar Kahan wraz z bratem Izraelem zostali jako jedyni dziennikarze żydowscy zaproszeni na przyjęcie prasowe w warszawskim hotelu Bristol w listopadzie 1916 roku, zob. J. Nalewajko-Kulikov, *Die Jiddische Schule der Erwachsenen: Warsaw Yiddish press and German-Jewish contacts in 1915–18,* "Acta Poloniae Historica" nr 113, Warszawa 2016, s. 89–111.
[592] Ibid. s. 103,
[593] GSPK, sygn. VI. HA Nl. Georg Cleinow nr 117, nlb.
[594] H. Loewe, *Die jüdischdeutsche Sprache der Ostjuden,* Berlin 1915.

(tytułowy żydowskoniemiecki), który posiada co prawda słownictwo hebrajskie, jest ono jednak odmieniane na modłę niemiecką, zaś słowiańskie naleciałości wynikają z długotrwałej izolacji od macierzystego pnia. „Poprzez zbliżenie do potężnej kultury niemieckiej podniesie się on i wzrośnie, przez co język żydowskoniemiecki bez przymusu szybko zbliży się do literackiej niemczyzny, będąc przy tym najlepszym środkiem do przetarcia dla języka niemieckiego szlaków na wschód[595].”

Po początkowym okresie nieufności Kahanowi udało się przekonać do współpracy część środowiska literackiego wcześniej współpracującego w „Lodzer Togblat”. W ten sposób pozyskał między innymi Cwi Kohena, Fiszela Bimkę, Hersza Lejba Żytnickiego, Jecheskela Mosze Najmana, czy Herszele. Przy pomocy ich oraz innych młodych dziennikarzy i literatów stworzył profesjonalną gazetę codzienną o profilu narodowym. Choć przez część środowiska uznawany był za „karierowicza, który sprzedał za miskę soczewicy duszę i interesy całej żydowskiej społeczności[596]”, jego działalność wywarła istotny wpływ na rozwoju żydowskiej „młodej sztuki” w Łodzi. Nie bez znaczenia był fakt, że nie wymagał on od swych współpracowników zajmowania wyraźnego stanowiska politycznego, dając pisarzom wolną rękę do wypowiadania się na różne tematy. To właśnie w prowadzonych przez niego gazetach znalazło zatrudnienie większość łódzkich twórców, co pozwoliło im przetrwać trudne, wojenne czasy.

Z gazetą ściśle współpracowało nowe stowarzyszenie „Judisze Literarisze Gezelszaft” [Żydowskie Towarzystwo Literackie], istniejące do końca wojny. Niewiele wiadomo o jego działalności oraz założeniach, jednak fakt silnego powiązania z Lazarem Kahanem oraz wydawanym przez niego „Lodzer Folksblat” pozwala przypuszczać, że była to organizacja o profilu folkistycznym, być może filia warszawskiego stowarzyszenia o tej samej nazwie. Pierwsza wzmianka na jego temat ukazała się 9 sierpnia 1916 i wspomina o otwarciu biura do spraw kontaktów z Ameryką[597]. 14 października 1916 zorganizowano pierwszy wieczorek muzyczno-literacki z udziałem komika Natana Reichenberga, Glasa[598] oraz pani Bojm (prawdopodobnie Sara Bojm)[599]. Dnia 22 grudnia 1917 stowarzyszenie zorganizowało wieczór rodzinny połączony z programem artystycznym[600]. Oprócz promowania literatury jidysz odbywały się również odczyty o charakterze politycznym, jak 29 września 1917 prelekcja Króla na temat dwóch najbardziej konkurencyjch dla folkistów ruchów – *Cijonizm un socjalizm*[601] [Syjonizm i socjalizm]. Zaangażowanie polityczne widoczne jest również w profilu innego stowarzyszenia powiązaniach folkistycznych – „Judisze Gezelszaft far Literatur un Kunst” [Żydowskie Towarzystwo Literacko-Artystyczne], istniejącego w tym samym okresie w Łodzi, lecz posiadającego bardziej lewicowe poglądy. Zorganizowało ono 25 sierpnia 1917 odczyt

[595] Ibid. s. 16.
[596] M. Efroni [Mojżesz Blajsztyft], *Draj tkufes* [Trzy okresy], „Lodzer Togblat” 16.03.1923, nr 65, s. 4.
[597] „Lodzer Folksblat” 9.08.1916, nr 296 (673), s. 3.
[598] Dane nieustalone.
[599] „Lodzer Folksblat” 11.10.1916, nr 380(757), s. 3.
[600] „Lodzer Folksblat” 21.12.1917, nr 411a(1422), s. 1.
[601] „Lodzer Folksblat” 28.09.1917, nr 343(1354), s. 5.

Sz. Zusmana[602] pod tytułem *Di nacionale kultur un ir bedojtung far'n arbejter – klas*[603] [Kultura narodowa i jej znaczenie dla klasy robotniczej]. Na wieczorku muzyczno – literackim, który odbył się 15 grudnia 1917 występował między innymi prześladowany za działalność lewicową Herszele[604]. Występował on również na innej imprezie o podobnym charakterze, zorganizowanej przez stowarzyszenie 2 lutego 1918, na której czytał swe „nowe proletariackie wiersze[605].” Tendencję do łączenia folkizmu z komunizmem, a nawet anarchizmem widać również w omawianym poniżej almanachu *Jugend*[606].

Mimo starań nie udało się pozyskać do kooperacji największego łódzkiego dziennika – „Lodzer Togblat”. Od wkroczenia Niemców do Łodzi pod koniec grudnia 1914 gazeta przez ponad rok ukazywała się nieregularnie. Początkowo, mimo odmowy współpracy, obchodzili się oni z gazetą dość łagodnie. Represje nasiliły się jednak w połowie 1915 roku, co zapewne miało związek z rozwojem własnych codziennych wydawnictw, jak „Lodzer Folksblat”. Nie były one jedynie wynikiem działalności cenzorskiej, lecz nosiły znamiona nieuczciwej konkurencji – nieprzychylna władzom gazeta była odcinana od depesz telegraficznych, lub były one dostarczane z opóźnieniem. Nie pozwolono na przykład drukować depesz o śmierci Szaloma Alejchema, czy Jechiela Czlenowa, dopóki nie zrobią tego konkurencyjne czasopisma. Uregulowano również wygląd gazety i narzucono jej czcionkę, zabraniając przy tym korzystania z *peitit* – najmniejszego formatu używanego w ogłoszeniach i depeszach, przez co mieściła ona mniej materiału. Rygorystycznie przestrzegano również czasu oddania numeru do cenzury i spóźnienie choćby o minutę powodowało odmowę przyjęcia (dla innych gazet robiono wyjątek). Z tego powodu nie ukazywały się niektóre wydania, na czym również korzystała konkurencja. Spowodowało to zamknięcie gazety w 1915 roku na dziesięć miesięcy[607]. Ostatecznie udało się ją reaktywować dopiero na początku 1916 roku ponownie pod redakcją Jeszaji Ugera[608]. Choć borykał się on początkowo z dużymi trudnościami (również personalnymi – większość dziennikarzy została przejęta przez konkurencyjną „Lodzer Folksblat), udało mu się przywrócić do życia gazetę. Zmieniła ona orientację, stając się organem syjonistycznym.

9.3. Żydowskie czasopisma literackie w Łodzi podczas I wojny światowej

Po ustabilizowaniu się sytuacji w 1915 roku szybko powrócono do działalności artystycznej i zaczęto wydawać nowe dzieła literackie. Pierwszym z nich był almanach *Literatur* [Literatura], który z założenia miał być jednym z serii wydawnictw periodycznych zajmujących się młodą literaturą

[602] Dane nieustalone.
[603] „Lodzer Folksblat” 24.08.1917, nr 316(1327), s. 6.
[604] „Lodzer Folksblat” 14.12.1917, nr 405(1416), s. 6.
[605] „Lodzer Folksblat” 29.01.1918, nr 25(1454), s. 4.
[606] C. Kohen (red.), *Jugend [Młodzież]*, Łódź 1918.
[607] J. Uger, *Fufcehn jor „Lodzer Togblat”* [Piętnaście lat „Lodzer Togblat”], „Lodzer Togblat” nr 65 op. cit. s. 3.
[608] Ch. L. Fuks, *Łódź na wysokościach...* op. cit. s. 279.

jidysz. Niestety nie zachował się pierwszy egzemplarz, nie wiadomo również, czy pismo było kontynuowane. Jego omówienie zamieściła „Lodzer Folksblat" w rubryce literackiej z dnia 18 maja 1915[609]. Wynika z niego, że był to numer poświęcony I. L. Perecowi, a jego redaktorem był Cwi Kohen. Zawierał on artykuły poświęcone niedawno zmarłemu pisarzowi, wspomnienia Herszele, wiersz Icchaka Kacenelsona *Di welt on wunder* [Świat bez cudów], I. H. Radoszyckiego *Bewajz dich* [Ukaż się] oraz tekst Marka Szwarca *Bakante modelen* [Znane modele]. Ponadto almanach posiadał rubrykę towarzyską oraz dział zajmujący się najnowszymi wydarzeniami. Trudno jednoznacznie określić ile wydawnictw tego typu ukazywało się w tym czasie w Łodzi, w czasie kwerendy udało się ustalić jedynie dwa inne czasopisma literackie.

9.3.1. „Der Kibicer"

Interesującym przykładem nowego podejścia do sztuki było humorystyczne czasopismo „Der Kibicer", które ukazywało się w Łodzi w latach 1915–1916. Znane są jego dwa numery – zachowany w aktach cenzury wojskowej numer zerowy, pochodzący z końca lutego 1915 (nie ukazał się drukiem) oraz jeden numer drugiego rocznika, który ukazał się ponad roku później z okazji święta Pesach 5676 (kwiecień 1916). Nie wiadomo, czy było ono później kontynuowane. Przedłożony cenzurze egzemplarz próbny był ilustrowany przez dwóch łódzkich plastyków: Artura Szyka oraz Marka Szwarca. Ten pierwszy był autorem karykatur oraz rysunków humorystycznych, częściowo utrzymanych w tradycyjnej konwencji, częściowo zaś nawiązujących do bliskowschodnich, perskich lub babilońskich tradycji przedstawiania postaci z trefionymi włosami i brodami oraz w orientalnych strojach. Dość wyraźne odzwierciedlenie mięśni postaci nawiązuje do idei muskularnego Żyda znanej z wcześniejszych prac, które Szyk wykonał dla Lazara Kahana w „Erszte Jidisze Szportcajtung". Szwarc zaś zamieścił swoją żartobliwą pracę *Gecejchent mit der linker hand*[610] [Rysowane lewą ręką]. Teksty zamieszczone w numerze zerowym były nastawione bardzo propagandowo. Większość z nich nie była podpisana, część autorów figurowała pod pseudonimami. Numer otwierał poemat J. M. Najmana opublikowany pod pseudonimem Der Kibicer *Wochndige gramen*[611] [Tygodniowe rymowanki] będący pochwałą obojętności i pasywnego stylu życia. „Chcecie polityki? Na co ona, po co to komu?" pyta retorycznie autor przedstawiając w humorystyczny sposób działalność łódzkich organizacji trzeciej strefy na dowód, że należy skupić się na codziennej działalności i nie mieszać do wielkich spraw. „Towarzystwo sportowe dalej potem się rosi / Na drabinkach podciąga i ciężary podnosi […] „Hazomir" zaś spobożniał wprost nie do poznania / Znany kaznodzieja wygłasza tam

[609] „Lodzer Folksblat" 18.05.1915, nr 57, s. 4.
[610] „Der Kibicer" adar 5675 [02/03 1915], nr 000, s. 2. Egzemplarz próbny zob. GSPK, sygn. VI. HA Nl. Georg Cleinow nr 117, nlb.
[611] Ibid. s. 1.

kazania[612].” Podobnie wiersz bez tytułu autorstwa Herszele, zamieszczony w dziale poezji purimowej sugeruje trzymanie się z daleka od światowej polityki gdy w dali słychać słychać grzmot armat. „Czas czytać megilę / zamknijcie już wrota / Więc bójcie się intryg / Co chcą was omotać[613]”. Pozostałą zawartość stanowiły krótkie humorystyczne teksty bez podanych autorów oraz rysunki satyryczne.

Pierwszy numer „Der Kibicer” ukazał się najprawdopodobniej pod koniec marca 1915 roku z okazji święta Pesach[614]. Nie zachował się on i znany jest jedynie z notatki prasowej w „Lodzer Togblat”. Publikowała w nim „grupa młodych pisarzy”, w tym Icchak Kacenelson, Herszele, J. M. Najman, H. L. Żytnicki oraz Marek Szwarc. Następny znany numer był o wiele bogatszy w treść. Ukazał się również z nowym podtytułem – „zbiór literatury pięknej, humoru i satyry”. Jego redaktorem był J. M. Najman, a oprawę graficzną stworzył Marek Szwarc, który opublikował w nim między innymi prace drukowane wcześniej w paryskim czasopiśmie artystycznym „Machmadim”. Publikowała w nim spora część artystów związanych później z almanachem „Jung Udysz”, w tym Icchak Kacenelson, Herszele, Cwi Kohen, Marek Szwarc, Hersz Lejb Żytnicki, czy J. M. Najman. W porównaniu z numerem zerowym był on zdecydowanie bardziej profesjonalny, a wydrukowane w nim teksty były na wysokim poziomie literackim. Mimo zamieszczonych felietonów i artykułów humorystycznych był to nowoczesny almanach literacki – część satyryczna zajmowała jedynie dwie strony. Rozpoczynający numer wiersz Icchaka Kacenelsona *In Goszen*[615] [W Goszen] przedstawia dialog między matką, a maleńkim synkiem rozgrywający się w tytułowym mieście Goszen będącym zgodnie z przekazem biblijnym żydowską osadą podczas niewoli egipskiej. Małe dziecko tęskni za ojcem, który pracuje na budowie, cieszy się jednak, że wnosi on dla swojego syna wysokie gmachy. Matka, rozbawiona taką naiwnością szybko wyprowadza go jednak z błędu i wyjaśnia, że ojciec buduje te domy dla faraona. Sporo miejsca w almanachu poświęcono pamięci I. L. Pereca w pierwszą rocznicę jego śmierci, wydrukowano jego wiersz *Regen* [Deszcz] oraz ogłoszenie o rocznicy. Również Perecowi poświęcony była poetycka legenda Herszele *Dos alte szlos*[616] [Stary zamek], będący moim zdaniem najbardziej udanym dziełem tego poety. Opowiada on o ruinach zamku w żydowskim miasteczku, pamiętających czasy powstania Chmielnickiego w 1648 roku. Książę zamieszkujący tą warownię zaproponował wtedy schronienie miejscowym Żydom przed kozackimi pogromami i uratował w ten sposób całą gminę. Niestety oblegającym zamek powstańcom udało się zabić żonę i córkę władcy i historia ta mimo ocalenia całej społeczności przed niechybną śmiercią nie kończy się dobrze. Książę znika bez śladu, a jego zamek popada w ruinę, stając się najpierw gniazdem rozbójników, potem powstańczą strażnicą, by w końcu zamienić się w stos gruzów, podobnych do dwóch śpiących gigantów – Goga i Magoga, których walka po przebudzeniu

[612] Ibid.
[613] Ibid. s. 3.
[614] „Lodzer Folksblat” , 29.03.1915, nr 9, s. 7.
[615] I. Kacenelson, *In Goszen,* „Der Kibicer” nisan 5676 [04.1916], s. 1.
[616] Herszele, *Dos alte szlos,* „Der Kibicer” op. cit. s. 2–3.

rozpocznie zagładę świata. Nie bez kozery Herszele nazywany był poetą ludowym – w swym nieregularnie rymowanym, ośmiozgłoskowym poemacie zawarł on magię, wierzenia i opowieści małego żydowskiego miasteczka. W podobnym tonie utrzymana jest nowela Cwi Kohena *Du gejst cu Got majn kind*[617] [Idziesz do Boga, moje dziecko], będąca zapowiedzią jego zbioru opowiadań *Szwarc buch*[618]*,* który ukazał się nakładem „Lodzer Folksblat" około roku później i opisywał niedolę Żydów podczas wojny. Wspomniana nowela opowiada o ostatnim spotkaniu matki z synem, niewinnie skazanym przez władze na karę śmierci na szubienicy. Jej akcja rozgrywa się w miasteczku położonym przy trakcie brzezińskim i opisuje drogę na ostatnie spotkanie oraz rozmowę przed wykonaniem wyroku. Matka ukazana jest jako osoba głęboko wierząca, która za pomocą religii radzi sobie z nieszczęściem. Śmierć syna napełnia ją mistyczną euforią, w której widzi go tańczącego wśród aniołów. Jej ostatnie pocieszenie swego jedynaka brzmi: „Idziesz do Boga moje dziecko. Idź jako święty Żyd, jako dumny syn swych praojców, potomek tak wielu męczenników. Idź do świetlistego raju, w którym przygotowano dla ciebie złoty tron, matka zaś niech zasłuży choć na to, by być twym podnóżkiem[619]."

Postać pobożnej kobiety przedstawiona jest również w opowiadaniu Hersza Lejba Żytnickiego *An alter chojw*[620] [Stary dług]. Jego bohaterka, staruszka Gitel – Lea jest bardzo chora i leży na łożu śmierci. Ostatkiem sił prosi syna, by odszukał handlarkę Rywkę i zawołał ją. Jednak okazało się, że kobieta już dawno umarła i nie pozostawiła żadnych dzieci. Syn przypomniał sobie, że miała ona brata, którego córka jeszcze żyje i mieszka w miasteczku. Posłano po nią, a gdy się pojawiła, umierająca staruszka opowiedziała jej historię sprzed wielu lat. Kupiła kiedyś od Rywki tuzin chusteczek, jednak po powrocie do domu okazało się, że było ich dwa tuziny. Niestety handlarka zmarła i Gitel – Lea nie mogła zwrócić jej długu. Żyła przez wiele lat z wyrzutami sumienia, lecz w ostatnich chwilach swego życia postanowiła naprawić swoją przewinę i oddać dług przynajmniej komuś z rodziny. Kobieta nie chciała przyjąć pieniędzy, lecz staruszka bardzo się upierała. W końcu zgodziła się na darowanie zobowiązania, jednak musiało się to odbyć przy dwóch świadkach. Żytnicki w swym opowiadaniu porusza ukazuje wewnętrzny konflikt postaci, której życie naznaczone jest wyrzutami sumienia związanymi z niezamierzonym błędem. Główna bohaterka to postać przejęta moralnymi zasadami. Nawet w obliczu śmierci jest skupiona na naprawieniu błędu, który dręczył ją przez wiele lat. Chociaż wydawać by się mogło, że sytuacja z chusteczkami była drobnostką, dla staruszki stała się ona symbolem niezałatwionej sprawy, niewypełnionego obowiązku, który kładł się cieniem na jej sumieniu. Czuła się odpowiedzialna za naprawienie swojej nieuczciwości, mimo że wynikła ona z pomyłki i była niezależna od jej woli. Jest to przykład głębokiej pobożności, która zakłada, że każde, nawet najmniejsze przewinienie, powinno być

[617] C. Kohen, *Du gejst cu Got majn kind,* „Der Kibicer" op. cit. s. 4–5.
[618] C. Kohen, *Szwarc buch*, Łódź 1917.
[619] C. Kohen, *Du gejst cu Got...* op. cit. s. 4.
[620] H. L. Żytnicki, *An alter chojw,* „Der Kibicer" op. cit. s. 10–13.

naprawione, zanim człowiek opuści ten świat. Widać również silne przywiązanie do zasad etycznych i religijnych – staruszka nalega, aby zwrot długu miał miejsce zgodnie z Prawem Mojżeszowym przy dwóch świadkach. To nie tylko formalność, ale także wyraz dbałości o to, by akt miał znaczenie zarówno w wymiarze duchowym, jak i społecznym, religijnym i prawnym. Opowiadanie skłania do refleksji nad potrzebą rozliczenia się z przeszłością i wypełnienia zobowiązań, które mogą nie mieć wielkiej wartości materialnej, jednak są kluczowe dla wewnętrznego spokoju człowieka. Jest to również obraz życia naznaczonego silną religijnością, w którym każdy błąd i przewinienie muszą zostać zadośćuczynione, aby umierający mógł odejść w pokoju.

Zupełnie inną tematykę porusza dedykowany Leo Koenigowi tekst autorstwa Marka Szwarca *Der kusz*[621] [Pocałunek]. Opowiada on o wizycie w atelier artysty pewnej kobiety, z którą łączyła go zawiła relacja. Centralną rolę w tekście odgrywają lęki i niepewność mężczyzny. Jego postać zmaga się z wewnętrznym konfliktem, który oscyluje między pożądaniem a strachem przed utratą kontroli i władzy. Można go odczytać w kontekście lęków żydowskiego mężczyzny przed wyzwolonymi kobietami – odczuwa głęboką ambiwalencję wobec pojawiającej się w jego życiu wielbicielki. Z jednej strony czuje do niej pociąg fizyczny, chce ją pocałować, pragnąc bliskości i spełnienia. Z drugiej jednak strony obawia się, że ten krok odsłoni jego słabość. Jego wyobrażenie jest pełne podejrzliwości i lęku – wierzy, że kobieta celowo go prowokuje, by później odrzucić i zdominować. „Wystarczy że dotknie jej tylko przez moment; poczuje wtedy, że zwyciężyła, że w końcu ją pokochał, a wtedy... Wtedy stanie się zimniejsza od stali[622].” Wielokrotnie w opowiadaniu pojawia się motyw sugerujący, że kobieta może zyskać nad nim przewagę, jeśli bohater da się ponieść emocjom. Obawia się on nie tyle płci przeciwnej, co swojej własnej słabości, która mogłaby się ujawnić w akcie pocałunku. Kobieta w jego oczach staje się nie tylko obiektem pożądania, ale także potencjalnym zagrożeniem, ponieważ jej reakcje są nieprzewidywalne i grożą naruszeniem jego dominacji. Jego strach wynika z lęku przed zmianą tradycyjnych ról płciowych. Jest to przykład lęku przed utratą kontroli, który często pojawiał się w literaturze w kontekście emancypacji kobiet. W końcu jednak bohater postanawia pocałować wielbicielkę, jednak nie dlatego, że ją kocha, lecz właśnie dla odzyskania kontroli nad sytuacją. To działanie nie jest jednak wynikiem zaufania ani prawdziwego uczucia, lecz raczej próbą ucieczki przed swoimi własnymi lękami i niepewnościami. Gorący pocałunek staje się kulminacyjnym punktem skomplikowanej gry pomiędzy kobietą i mężczyzną, którzy nie potrafią uwolnić się od swych własnych oczekiwań, myśli i wyobrażeń i nie są w stanie zbudować pozytywnej relacji, opartej na zaufaniu i prawdziwym uczuciu. „Potem od razu powrócił jego cyniczny sceptycyzm. Dwa sarkastyczno – triumfujące spojrzenia spotkały się[623].” Zamiast zbudować relację opartą na szczerości i uczuciu, kobieta i mężczyzna ugrzęźli w grze o dominację,

[621] M. Szwarc. *Der kusz,* „Der Kibicer” op. cit. s. 5–6.
[622] Ibid. s. 6.
[623] Ibid. s. 6.

gdzie żadne z nich nie jest w stanie wyjść poza swoje własne lęki i uprzedzenia. W bardzo podobnym nastroju utrzymany jest również poemat J. M. Najmana *Majn abgot* [Moje bożyszcze], dedykowany Icchakowi Kacenelsonowi[624]. Również on opowiada o skomplikowanej i ambiwalentnej relacji pomiędzy mężczyzną i kobietą. Podmiot liryczny jest szaleńczo zakochany, jednak zdaje sobie sprawę, że obiekt jego uczuć nie jest doskonały i jedynie jego miłość nadaje mu jakąś wartość. „Moje bożyszcze! Jak tępy jest jej uśmiech! Jakże nieruchoma jest jej twarz. Jak głupie i bezsensowne jest jej życie! Teraz to on nadał jej treść, uduchowił, oświecił, ubóstwił i roztrzaskał! Kocha ją do nienawiści, nienawidzi ją do miłości[625].” Mimo to tęskni za nią i nie może doczekać się spotkania, które jednak nie przynosi oczekiwanego ukojenia.

9.3.2. *Jugend*

W kwietniu 1918 roku ukazał się pod redakcją Cwi Kohena almanach literacki *Jugend. Zamelheft far szene literatur un frajen gedank*[626] [Młodzież. Almanach poświęcony literaturze pięknej i wolnej myśli]. Nie należy zapominać, że tytułowa „wolna myśl” była w dużej mierze zabiegiem reklamowym, ponieważ samo pismo podlegało nadzorowi cenzury i uzyskało jej akceptację, prezentowało również wyraźne poglądy polityczne. Almanach był wydawnictwem typowo literackim, a jego szata graficzna była bardzo uboga. Swoje teksty opublikowała w nim większość późniejszych członków grupy „Jung Jidysz”, na czele z I. Kacenelsonem, Herszele, J. Mastbojmem, czy J. M. Najmanem. Oprócz poezji obszerne miejsce zajmowały w nim teksty prozą, w tym felietony, nowele, czy fragmenty powieści. Tekstem otwierającym był *Naje wegen*[627] [Nowe drogi] autorstwa Baal Chalojmes który został opatrzony krótką notą redakcyjną przedstawiającą go jako „uznanego młodego pisarza[628]” wyrażającego ból żydowskiej młodzieży. Nie było to do końca prawdą, autor swoją pierwszą książkę wydał dopiero w 1920 roku, a czas wojny spędził we francuskiej Legii Cudzoziemskiej i nie był specjalnie znanym literatem. Był za to słynnym działaczem anarchistycznym, co widać w jego tekście, będącym swego rodzaju polityczną polemiką. Główne zagrożenie dla żydowskiej młodzieży, szczególnie robotniczej, upatrywał on w coraz silniejszych ruchach syjonistycznych oraz chasydzkich, które poprzez swoje młodzieżówki z w coraz większym stopniu zawłaszczały życie duchowe i kulturalne obecnego pokolenia. „Chasydyzm stał się obecnie czarną siłą, dążącą do zapanowania nad żydowskim proletariatem. Za nimi kroczą z trąbami i bębnami najróżniejsze dobroczynne i kulturalne organizacje demokratyczne[629].” Nawołuje do odnowy w duchu biblijnych proroków, polegającej na powrocie do serdecznej i uduchowionej

[624] J. M. Najman, *Majn abgot,* „Der Kibicer” op. cit. s. 8–9.
[625] Ibid. s. 8.
[626] C. Kohen (red.), *Jugend...* op. cit.
[627] Baal Chalojmes [właśc. Szolem Szwarcbard], *Naje wegen, Jugend...* op. cit. s. 4–7.
[628] Ibid. s. 4.
[629] Ibid.

atmosfery panującej w tamtych czasach. Tekst jest wewnętrznie sprzeczny – z jednej strony potępia chasydyzm jako zacofaną dyktaturę czarnych kapot, której książki pełne są kurzu i pleśni, z drugiej docenia go i stawia jako wzór do naśladowania. Szczególnie wartościowe są zdaniem autora „duchowy arystokratyzm, demokratyczno – przyjacielski ton, wyższe uczucia, śpiew duszy i radość życia[630].” Nawołuje do oddania wszystkich ortodoksyjnych ksiąg do archiwum, choć w następnym zdaniu sam mityguje się, że jednak zawierają one wartościowe treści i warto byłoby zrobić z nich przynajmniej wyciąg. W podobnie polemicznym tonie, choć nawiązującym bardziej do realiów miejscowej łódzkiej polityki w kontekście ostatnich wyborów do Gminy Żydowskiej, utrzymany jest tekst B. Szefnera[631] *Di naje „Ceirim”*[632] [Nowi „Młodzi”]. Redakcja nie chciała brać za niego odpowiedzialności, zaznaczając w notatce, że publikowany jest on w ramach wolnego słowa. Autor prezentuje w nim poglądy identyczne z Baal Chalojmes , upatrując zagrożenia w syjonizmie i chasydyzmie i atakując w agresywny sposób kręgi ortodoksyjne, które jako „ciemne elementy żydowskiej ulicy imają się wszelkich środków, by przyciągnąć młodzież do swych kramików[633].” Wskazuje przy tym na sojusz syjonistyczno – ortodoksyjny podczas wyborów oraz powstanie licznych przybudówek partyjnych używających hebrajskiej nazwy *ceirei [młodzi],* jak Ceirei Syjon, Ceirei Mizrahi, Ceirei Izrael, czy Ceirei Haortodoksim. Autor nie wychodzi poza krytykę sytuacji i nie proponuje rozwiązań, nie definiuje również w jakim kierunku powinna rozwijać się kultura żydowska.

W felietonie teatralnym pod tytułem *Dos judisze teater un der judiszer arbajter*[634] [Teatr żydowski, a robotnik żydowski] jego autor, A. Ben Natan[635] dokonuje podziału publiczności na trzy kategorie: grupa szukająca niewybrednej i niewymagającej rozrywki, osoby o pewnym wyrobieniu teatralnym potrafiące odróżnić dobrą sztukę od złej oraz koneserzy. Do pierwszych dwóch grup należą robotnicy, do trzeciej zaś w większości inteligencja. Autor podkreśla edukacyjną rolę teatru w kształtowaniu gustów artystycznych publiczności oraz ubolewa nad szkodami, które wyrządza klasie robotniczej tania, szundowa produkcja teatralna. Wzywa do poprawienia poziomu ambitnego teatru żydowskiego oraz otwarcie go na szerszą publiczność.

Co istotne, jako pierwszy żydowski almanach na ziemiach polskich cały jego rozdział pod tytułem *Frojen motiwn* [Motywy kobiece] poświęcony był wyłącznie twórczości kobiet. Swoje wiersze opublikowały w niej m. in. Miriam Ulinower, Szoszana Częstochowska, czy Mirl Erdberg. Zostały one już szczegółowo omówione w literaturze przedmiotu[636], dlatego w niniejszej pracy skupię się na twórczości pozostałych autorów, ponieważ tematyka kobieca obecna jest również w

[630] Ibid.
[631] Dane nieustalone.
[632] *Jugend...* op. cit. s. 51–52.
[633] Ibid. s. 51.
[634] A. Ben Natan, *Dos judisze teater un der judiszer arbajter, Jugend...* op. cit. s. 49–50.
[635] Dane nieustalone.
[636] Zob. J. Lisek, *Kol isze...* op. cit. s. 344–349.

części utworów pisanych przez mężczyzn. W noweli epistolarnej Jojne Rozenfelda *Ojch a kinstler*[637] [Także artysta] bohaterką jest Regina, która w swym liście do ukochanego Adolfa opisuje zdarzenie w przedziale kolejowym, gdzie przebywała sam na sam z obcym mężczyzną. Nieznajomy zmanipulował ją i wykorzystał – najpierw poprosił, by dała mu rękę, potem zaczął namiętnie całować. Przedstawiona w tekście sytuacja wręcz razi swą nienaturalnością – w pełnym podróżnych pociągu kobieta nie broni się przed zakusami podrywacza, nie próbuje szukać pomocy, czy choćby zmienić miejsca. W sytuacji zagrożenia popada w omdlenie: „a gdy próbowałam go od siebie odepchnąć, ujrzałam kogo innego – tak jakbyś to Ty zajął miejsce tego drugiego. Wtedy w moich myślach nastała dzika plątanina i po prostu straciłam przytomność[638].” Równie nienaturalne jest zakończenie – po szczegółowym opisaniu całej sytuacji kończy swój długi list stwierdzeniem, że rozumie jaki wstręt wywoła w odbiorcy jej zwierzenie, jednak zapewnia go o swoim wielkim uczuciu do niego. Z noweli wyłania się obraz kobiety pasywnej i niezdolnej do samodzielnego funkcjonowania, która bez towarzyszącego jej mężczyzny jest bezbronna i narażona na ataki oraz pokusy świata zewnętrznego. Jej działanie jest niezrozumiałe, a motywacje niejasne – nie wiadomo po co pisze list i co chce przez to osiągnąć (oprócz nieuchronnego zakończenia relacji).

Pasywna i pogodzona z losem postać kobieca przedstawiona jest również w wierszu Herszele *Reb Abes tochter*[639]. Jego bohaterka to typowa dla tego autora starzejąca się narzeczona – młoda dziewczyna, która nie może wyjść za mąż z powodu braku środków na posag. To przejmujący obraz życia młodej żydowskiej kobiety, która funkcjonuje w świecie tradycji, ciężkich obowiązków i niespełnionych marzeń. Przez kontrast między młodością i urodą córki, a surowymi realiami jej codzienności autor pokazuje tragizm postaci, której życie upływa na pełnieniu obowiązków i oczekiwaniu na męża, którego wybrać ma ojciec. Dodatkowy element dramatu wprowadza postać matki, schorowanej i wymagającej stałej troski. Dziewczyna staje się główną opiekunką zarówno dla matki, jak i dla młodszego rodzeństwa. Obowiązki nakładane na nią przez rodzinę stopniowo pozbawiają ją sił i energii, wypalając jej młodość i żywotność. Jej uroda ukazana jest na tle uczniów jej ojca – młodych mężczyzn, którzy skrycie konkurują o jej względy.

Jeden mamrocze swe wersety,
Kieruje ku niej tęskne oczy;
Ta twarz odwraca, talerz myje,
Lecz w środku gdzieś dygocze...

Drugi tam trudną kwestię stawia,
I skubie pejsy w zamyśleniu;
Ta czoło marszczy, gar szoruje,
Zęby zaciska w drżeniu...

[637] J. Rozenfeld, *Ojch a kinstler, Jugend...* op. cit. s. 9–14.
[638] Ibid. s. 14.
[639] Herszele *Reb Abes tochter, Jugend...* op. cit. s. 15–16.

Trzeci się mądrzy i nadyma,
Gdy mija ją, jak paw się puszy;
Ta igłą śmiga, wargi gryzie –
Byle się nie poruszyć...

Tak grają niby w kości o nią,
By sieci zwabić ją bez zwłoki;
A gdy młodzieniec na nią spojrzy –
Rozgląda się na boki[640]...

Wiersz eksponuje wyraźny podział ról i obowiązków w tradycyjnej społeczności żydowskiej. Kontrast ziemskiej kobiety z jej codziennymi obowiązkami oraz powietrznych mężczyzn wyraża nie tylko różnicę w ich rolach społecznych, ale także ich wartościowanie w kontekście patriarchalnym. Ta opozycja jest również narzędziem opresji – kobieta zostaje ograniczona do roli pomocniczej, pozbawionej aspiracji wykraczających poza prawidłowe wypełnienie domowych obowiązków. Każde ziemskie działanie córki, od sprzątania po przygotowywanie posiłków, staje się formą służby dla mężczyzn, którym przynależność do powietrznego świata daje wyższy status. Kobieta jest uwięziona przez ten układ społeczny, niemogący rozwinąć swojego potencjału i marzeń. Widać wyraźną różnicę między zajęciami mężczyzn – są one intelektualne, duchowe, symbolizują aspiracje i rozwój, podczas gdy codzienne trudy i obowiązki kobiet są niewidoczne i lekceważone. Córka reb Abe przedstawiona jest jako istota głęboko zakorzeniona w świecie fizycznym. Jej życie to nieustanna ciężka praca: sprzątanie, gotowanie, szycie, opieka nad matką i rodzeństwem. Te powiązanie z materią i codziennymi obowiązkami dosłownie obciążają jej ciało, co symbolizowane jest przez fizyczne wyczerpanie, pochylone plecy i wypalającą się młodość. Uwarunkowania społeczno - kulturowe wymagają od niej całkowitego oddania i porzucenia własnych potrzeb, a nawet samodzielnego wyboru życiowego partnera. Jej obowiązki nie są dostrzegane ani podziwiane, lecz odbierane jako oczywista część kobiecego losu, którego nie sposób uniknąć. Podobnie jak w innych swych wierszach Herszele nie proponuje rozwiązań, ani nie wartościuje, skupiając się na wiernym odtworzeniu postaci i sytuacji.

Wiersz Lejba Najdusa *In trojer szoen* [Chwile żałoby] jest nastrojowym i przejmującym utworem, w którym poeta opisuje symboliczne przeżycie żałoby po stracie – nie osoby, lecz czegoś niematerialnego, kruchego i ulotnego, jak sen, marzenie czy wewnętrzne pragnienie. Wiersz wykorzystuje język pełen metafor i odwołań do rytuałów żałobnych, które nadają opisywanej utracie wyjątkowy charakter. Utrzymany jest on w formie przemowy do ukochanej, której zarzuca on niedostosowanie swego stroju do stanu ducha podmiotu lirycznego.

Więc strój twój jasny dziś mnie boli,
Żal mój osłabia perfum woń...

[640] Ibid.

Nie widzisz jak łzy mej niedoli,
Gradem padają na mą dłoń?
Załóż dziś suknię ciemnoszarą,
Bo ciemna wielce strata ma.
Otul me czoło myśli chmarą,
Czarnych korali sznury dwa[641]!

Wiersz ukazuje podmiot liryczny jako jedyną emocjonalną jednostkę, którego ból i żałoba wymagają nie tylko zrozumienia, ale i szczególnej uwagi otoczenia, w tym jego ukochanej. Głębokie, złożone uczucia, introspekcja i wyrafinowana emocjonalność są przypisane mężczyźnie jako te, które są godne poetyckiego opisu. Poeta nadaje znaczenie i wzniosłość jego wewnętrznemu bólowi, traktując go jako coś niemal sakralnego, co zasługuje na szczególną oprawę, w postaci złotej trumny. Zadaniem kobiety jest jedynie dostosować się do stanu emocjonalnego ukochanego poprzez swój strój oraz bycie niemą powierniczką jego uczuć i nastrojów. Mężczyzna oczekuje od niej, że będzie wyrażała odpowiedni szacunek dla jego cierpienia, pełniąc w tej relacji rolę pozbawionego indywidualności tła dla głębokiej emocjonalności podmiotu lirycznego. Prośba, by ukochana przystępowała do niego ostrożnie i skupiła się na jego bólu jest odzwierciedleniem przypisanej kobiecie roli osoby opiekuńczej, empatycznej, a zarazem marginalnej wobec emocjonalnych doświadczeń mężczyzny. Jej obecność jest instrumentalna – ma za zadanie jedynie podkreślać doniosłość jego przeżyć.

Na uwagę zasługuje erotyk Jecheskela Mosze Najmana *Libe* [Miłość] po raz pierwszy w tak śmiały sposób poruszający zagadnienia cielesności oraz fizycznej bliskości kobiety i mężczyzny. Opowiada o wizycie ukochanej oraz podniosłej atmosferze wieczoru. Mężczyzna chce przełamać nieśmiałość i wstyd, przekonując ją, że cielesne pożądanie, choć potępione przez moralność, jest piękne i niepohamowane.

Ciała ciągoty ucieszne –
A ciało jest grzeszne –
Żądz pełne i pokus,
Nie unikniesz ich soku;
Nie unikniesz i go nie ogarniesz –
Ja ssę jednocześnie i karmię[642].

Ciało wybranki podmiotu lirycznego opisywana jest metaforami sadu i owoców. Obok tradycyjnych już w poezji jidyszowej ust jak czereśnie pojawiają się tam oczy jak śliwki, a także sutki podobne do dojrzałych winogron i brzuch w kształcie jabłka. Atmosfera wiersza przesycona jest napięciem i podskórnym erotyzmem, co czyni go wyjątkowym na tle innych dzieł omawianego okresu, prezentujących bardzo konserwatywne podejście do ciała oraz seksualności. Pod tym

[641] L. Najdus, *In trojer szoen, Jugend...* op. cit. s. 22.
[642] J. M. Najman, *Libe, Jugend...* op. cit. s. 41–42.

względem jest on bardzo nowatorski i po raz pierwszy eksploruje sfery rzadko opisywane dotychczas w literaturze jidysz.

W almanachu nie mogło zabraknąć utworów o charakterze wojennym. Choć nie przywołują one wprost obrazów bitew, emanuje z nich atmosfera zagrożenia, tajemniczości i przemijania. Wiersz bez tytułu Szaloma T. [643]. to głęboko melancholijny utwór, pełen mrocznych i symbolicznych obrazów, które składają się na refleksję nad ulotnością, przemijaniem oraz cienką granicą między życiem a śmiercią. Poeta w niewielu słowach oddaje emocje związane z poczuciem straty, kruchości istnienia oraz niepewności co do przyszłości i losu. Metafory spadającego z przestworzy ptaka, gasnącej iskry, czy starzejącej się w swym kwitnieniu róży sugerują poczucie chwilowej wolności, która jednak kończy się upadkiem – śmiercią, czy utratą nadziei. Towarzyszący nawet najpiękniejszym chwilom proces starzenia ukazuje życie jako nieustanną przemianę prowadzącą do nieuchronnego końca. Jest to wizja piękna skazanego na zanik, które, podobnie jak życie, musi poddać się cyklowi narodzin i śmierci. Wiersz kończy się zagadkową cmentarną wizją: „Stoi w grobie kołyseczka / Gdzieś w zamieci... / Trup w niej leży, ale jednak / Może dziecię[644]". Obraz ten jest pełen kontrastów – zwykle symbolizująca początek życia i narodziny kołyska umieszczona zostaje w grobie, oznaczającym śmierć i ostateczność. To zderzenie początku i końca, życia i śmierci wprowadza atmosferę niepokoju i tragizmu i sugeruje, że nawet to, co wydaje się martwe i stracone, w jakiś sposób może nosić potencjał życia.

Podobnie mistyczne podejście prezentuje trylogia prozą Cwi Kohena *A welt in cor*[645] [Świat w trosce] opisujący wygnanie Szechiny – boskiej obecności – ze świata doczesnego na skutek zburzenia Świątyni Jerozolimskiej. Na skutek katastrofy z młodej kobiety przeobraża się ona w matkę Izraela, która czuwa nad swymi dziećmi i odwiedza również domy modlitwy i przysłuchuje się mężczyznom uczącym Tory. Wstawia się za swoim ludem również w momentach zagrożenia, odstrasza szykujących się do pogromu złoczyńców, pociesza matki, którym zmarło dziecko. Specjalnym czasem jest dla niej szabat, ociera wtedy z twarzy łzy, zrzuca swój żałobny, zakurzony strój i przeistacza się na powrót w młodą, piękną kobietę. Utwór ukazuje ogromny kontrast pomiędzy męskim aspektem Boga, zaciętym, mściwym i okrutnym oraz jego żeńską emanacją, przedstawioną w postaci matki, pełnej miłości, litości i współczucia. Wybrzmiewa w nim pytanie przewijające się również przez poprzednią publikację tego autora – *Szwarc buch*[646] [Czarna księga]– jak długo jeszcze, na które Bóg nie udziela jednoznacznej odpowiedzi.

10. Literacka kuźnia Mojżesza Brodersona

[643] Dane nieustalone. Szalom T. ***, *Jugend...* op. cit. s. 48.
[644] Ibid.
[645] C. Kohen, *A welt in cor, Jugend...* op. cit. s. 30–40.
[646] C. Kohen, *Szwarc buch*, Łódź 1917.

Po łódzkim debiucie losy Mojżesza Brodersona potoczyły się inaczej – uciekając przed działaniami wojennymi powrócił do Moskwy – miasta swego urodzenia. Okres ten był dla młodego poety niewątpliwie czasem, który uformował jego twórczość oraz światopogląd. Była to dla niego prawdziwa rewolucja poetycka, choć nie oznacza to bynajmniej, że był poetą rewolucyjnym. Do swej twórczości wprowadził nowe rytmy, tematykę i język, pozostając jednocześnie bliski ideałowi żydowskiej sztuki ludowej. Mimo sporych sukcesów wydawniczych – w latach 1915–1918 opublikował trzy książki i był współautorem jednej – był to dla niego ekonomicznie czas trudny. Daniel Czarny, który wraz z Brodersonem, Menasze Halpernem i Gerszonem Brojde współtworzył wydaną w 1918 roku w Moskwie książkę *Zalbafert*[647] [We czterech] tak wspomina tamten okres:

> Wpisałeś w moim zeszyciku datę 27 lutego 1916. Pamiętam dobrze tę datę! Przyszedłeś do mnie wtedy z kilkoma pieczonymi kartoflami w kieszeniach i z parą rozgwieżdżonych oczu „kosmicznego tułacza"... Oboje wtedy byliśmy „bieżeńcami" w tej rozdzwonionej Moskwie i oboje marzyliśmy wtedy, by stać się „dzwonami" ludu Izraela[648].

10.1. *Siches chulin*

Jego pierwsza moskiewska książka *Siches chulin*[649] [Pogawędki], której oprawę graficzną stworzył El (Eliezer) Lissitzky, ukazała się w 1917 roku w formie zwoju z ręcznie wykonanym pudełkiem i była swoistym manifestem artystycznym. Jej wydanie zostało odnotowane przez łódzką prasę, [650], przez wydawaną w Warszawie hebrajskojęzyczną „Hacefirę [651]", a nawet przez francuskojęzyczne czasopismo żydowskie ukazujące się w Aleksandrii [652]. Opracowana przez Lissitzky'ego szata graficzna doskonale współgra z treścią poematu – tekst jest zapisany wyszukaną kaligrafią, autorstwa anonimowego pisarza rytualnego i ilustrowany bardzo niekiedy śmiałymi, niekiedy wręcz erotycznymi rysunkami, przypominającymi na pierwszy rzut oka tradycyjne żydowskie wycinanki. Kilka egzemplarzy zostało przez artystę pokolorowanych, większość była jednak czarno-biała[653].

---

[647] M. Broderson, G. Brojde, M. Halpern, D. Czarny, *Zalbafert*, Moskwa 1918.
[648] D. Czarny, *Broderzonen dem jubilar* [Jubilatowi Brodersonowi], „Literarisze Bleter" ,12.01.1934, nr 2 (505), s. 28.
[649] M. Broderson, *Siches chulin. Pogawędki,* Moskwa 1917. Polskie wydanie krytyczne zob. D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska (red.), *Pogawędki*, Łódź 2024.
[650] „Lodzer Folksblat" 29.10.1917, nr 365, s. 3.
[651] „Hacefira" 8.11.1917, nr 37, s. 16.
[652] Zob. „Revue Israélite d'Égypte" 20.11.1917, nr 20–21, s. 191.
[653] Reprint *Siches chulin* wydany w 1957 roku w Tel Awiwie został wykonany z egzemplarza czarno-białego, wydanie polskie bazowało na egzemplarzu kolorowym, znajdującym się w zbiorach paryskiego Le musée d'art et d'histoire du Judaïsme.

Ilustracja 5: El Lissitzky, ilustracja do Siches chulin. Źródło: D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska (red.), Pogawędki... op. cit. s. [14].

Powyższa ilustracja doskonale obrazuje poziom artystyczny pracy. Zwraca uwagę niezwykle kunsztowna kaligrafia, tzw. *ktaw stam* – specjalny rodzaj pisma hebrajskiego używany przy sporządzaniu rytualnych przedmiotów, takich jak księgi Tory, tefilin i mezuzy. Dodatkowo niektóre litery zaopatrzone są w kunsztowne korony, inne zaś wydłużone, co jest często stosowaną przez religijnych pisarzy techniką, mającą na celu wyrównanie tekstu do lewego marginesu kolumny. Śmiałe przedstawienie demonicznej księżniczki, z którą żeni się główny bohater – uczony w Piśmie kupczyk z Pragi – jest jednocześnie obrazoburcze i tradycyjne. Postać nagiej kobiety jest dużym *novum*, gdyż do tej pory żydowska sztuka narodowa była bardzo konserwatywna, przez co postacie kobiece często ukazywane były w zakrywającym całe ciało ubraniu. Jeżeli dodać do tego religijną stylizację dzieła, uwidacznia się drzemiący w nim skandaliczny potencjał. Jednak jak wspomniano powyżej twórczość stylizowana na ludową była często używana do wyrażania erotycznych treści,

przez co dzieło wpisuje się w ramy żydowskiej tradycji literackiej. Interesujące są również postacie demonicznych stworów u stóp księżniczki, przywodzące na myśl elementy zdobień starych synagog, które Lissitzky szkicował podczas swoich podróży po Niemczech w czasie studiów architektonicznych na politechnice w Darmstadt[654].

Ten rys swobody i wyjątkowego podejścia do religijnej tradycji jest doskonałym tłem dla dzieła literackiego, które eksploruje tematy zmysłowości, życia, śmierci i przeznaczenia, jednocześnie zachowując ironię i dystans. Broderson wprowadza za jej pośrednictwem nowe, właściwe rosyjskim futurystom środki wyrazu oraz elegancką formę literatury europejskiej wyznaczając tym samym nowe standardy. W porównaniu z jego debiutem widać wielką przemianę artystyczną, jaką przeszedł w tamtym okresie. Nie oznacza to jednak, że zerwał z pewnymi ideami, które pojawiały się już w pierwszym tomie. *Siches chulin* jest poematem nowoczesnym, eksplorującym złożone koncepcje dotyczące ludzkiej natury, jej wieloznacznych pragnień i pokus, czy tłumionych uczuć. Podobnie jak w przypadku poezji kobiecej stylizacja ludowa pomaga przy wyrażaniu treści wykraczających poza niewinny kontekst folklorystyczny. Za jej pośrednictwem ukazywana jest twórcza i niszczycielska dwoistość nieokiełznanych ludzkich popędów: libido oraz pragnienia śmierci. W ten sposób autor bawi się konwencjami literackimi i religijnymi, zmuszając do zastanowienia się nad różnicą między powierzchownością a głębokim przesłaniem. Poemat można odczytać jako artystyczną próbę zmierzenia się z własnymi doświadczeniami oraz przemyśleniami na temat tradycji i religii w świecie uczuć i pragnień autora. Całość jest niekonwencjonalnym eksperymentem zarówno z tradycją, jak i z formą literacką i artystyczną w ogóle. Autorzy nie próbują podważyć czy zanegować tradycji, pokazują , że nowa sztuka jidysz może być elastyczna i służyć różnym celom, a przez ton nadaje się ona do wyrażania najbardziej nawet osobistych, zmysłowych i kontrowersyjnych treści. Konwencja żartobliwego monodramu wzmocniona została ponadto poprzez fizyczny kształt poematu – zwoju na podobieństwo Księgi Estery. Odczytuje się ją podczas święta Purim ustanowionego na pamiątkę opisanych tam wydarzeń. Wspominając zwycięstwo nad żydowskim wrogiem Hamanem wszyscy radują się i piją. Przestają wtedy obowiązywać zwyczajowe reguły i normy i nawet dostojni starcy tracą swą powagę, przywdziewają maski i kostiumy. Co ciekawe zabieg umieszczenia tekstu prowokacyjnego, wywrotowego wręcz, w tradycyjnej żydowskiej szacie graficznej Broderson zastosował jeszcze raz, w niezwykle istotnym dla zrozumienia jego pojmowania Boga, świata i sztuki misterium *Tchijes hamejsim* [Zmartwychwstanie], wydanym nakładem wydawnictwa Jung Jidysz w roku 1920. Interesująca jest jego strona graficzna. Okładka została zaprojektowana przez Jankiela Adlera, a ilustracje przez Icchaka (Wincentego) Braunera. Podobnie jak w przypadku *Siches chulin* niezwykła jest typografia – tzw. alfabet Raszi, czyli rodzaj czcionki hebrajskiej używanej do druku religijnych komentarzy.

[654] K. Radziszewska, *El Lissitzky (1890–1941),* [w:] D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska (red.), *Pogawędki...* op. cit. s. 48–57.

Pierwowzorem literackim poematu była legenda *Maase szel jeruszalmi*[655] [Legenda o jerozolimczyku], która została poddana przez Brodersona poetyckiej przeróbce, jak również inne teksty starej literatury jidysz, w tym *Majsebuch*[656] [Księga opowieści] oraz bajki rabina Nachmana z Bracławia. W warstwie fabularnej opowiada o przygodach kupca z Pragi i uczonego w Piśmie reb Jojne, który zamiast zarabiać na utrzymanie żony i dwóch synów, dniami i nocami ślęczy nad świętymi księgami. Reb Jojne jest więc typowym powietrznym człowiekiem, a jego żona – jego typową ziemską połowicą. Wpędza to jego rodzinę w biedę, co małżonka wypomina mu w kłótni, po której bohater pakuje dobytek i wyrusza w morską podróż w nieznane. Jednak jego statek po jakimś czasie tonie, a on sam uratowany zostaje przez wielkiego ptaka, który zanosi go w dziobie do krainy zamieszkiwanej przez istoty demoniczne. Stwór porzuca go u stóp schodów do pięknego pałacu, gdzie wita go księżniczka, córka króla demonów Asmodeusza[657]. Po początkowo chłodnym powitaniu postanawia jednak ona przerwać dręczącą ją samotność i poślubić kupca z dalekiej Pragi. Ten po krótkim wahaniu ulega namowom nadobnej piękności, która obiecuje mu wsparcie w rozwiązaniu poprzedniego małżeństwa w postaci służących ojcu piekielnych jurystów. Po hucznym weselu i ciągnącej się przez trzy tygodnie nocy poślubnej para zamieszkała w pałacu. Jednak reb Jojne szybko znudził się tamtejszym przepychem oraz diabelską kompanią i zatęsknił za ziemskim domem. Księżniczka widząc jego mękę postanawia puścić go do domu, nakazuje mu jednak wrócić po roku.

Mimo przepychów i wygodnego życia w demonicznym pałacu powietrzny człowiek zdecydował się na powrót do swej ziemskiej żony i dzieci. W zderzeniu z rzeczywistością ideał namiętnej romantycznej miłości musiał ustąpić miejsca tradycyjnym żydowskim wartościom, bez których nie może istnieć ani powietrzny mężczyzna, ani jego żona. W poemacie Brodersona, postać ziemskiej kobiety zyskuje wyjątkowe znaczenie, stanowiąc tło narracji. Przez pryzmat tej postaci, Broderson ukazuje jej siłę i wrażliwość, podkreślając jej fundamentalne znaczenie w życiu bohatera. To ona, czuła i piękna, jest centralną postacią w jego codzienności. Opiekuje się dwoma synami, dbając o ich edukację i wyżywienie, podczas gdy jej mąż jest pochłonięty studiowaniem. Apoteoza ziemskiej kobiety w tym utworze jest wielowymiarowa, łącząc w sobie elementy codzienności, duchowości i kultury żydowskiej. Dzięki tej postaci autor ukazuje rolę kobiety w codziennym życiu oraz w zachowaniu i przekazywaniu wartości, ukazując ich siłę i znaczenie w społeczności żydowskiej. Jednocześnie wskazuje na jidyszkajt jako na główne źródło szczęścia żydowskiego mężczyzny. Dlatego Reb Jojne po upływie terminu wcale wracać nie chce, gdyż dzięki

---

[655] Zob. Y. Harari, "*Ma'aseh Yerushalmi," The Story of the Jerusalemite*, [w:] H. Bar-Itzhak (red.), *Encyclopedia of Jewish Folklore and Traditions*, New York 2013, s. 340, J. Dan, *Five Versions of the Story of the Jerusalemite*, „Proceedings of the American Academy for Jewish Research" 1967, vol. 35, s. 99–111.

[656] Zob np. U. Diederichs, *Das Ma'assebuch. Altjiddische Erzählkunst,* Monachium 2003. Polskie tłumaczenie fragmentów zob. K. Szymaniak (red.), *Chasydzka maszyna parowa i inne opowiadania,* Warszawa 2024, s. 42–50.

[657] Asmodeusz – zły duch, król demonów i władca podziemi. Bohater wielu legend w tradycji żydowskiej, pochodzi pierwotnie z mitologii perskiej, zob. G. Davidson, *Słownik aniołów, w tym aniołów upadłych*, Poznań 2003, s. 63–64.

przywiezionym z krainy demonów skarbom zaczęło mu się bardzo dobrze powodzić i stał się ważną osobistością w praskiej gminie żydowskiej. Jego demoniczna ukochana sama więc przybywa do miasta, lecz jej wybranek nie chce z nią powrócić. Pozywa więc go przed sąd rabinacki, który co prawda sprawę rozpatruje, jednak z powodu braków formalnych stwierdza nieważność ich małżeństwa. Księżniczka w rozpaczy prosi reb Jojne o ostatni pocałunek, a on się zgadza. Jednak okazuje się że jest to podstęp i bohater pada martwy. Jego koniec jest rodzajem zadośćuczynienia za popełnione grzechy, jawi się jednak jako nieunikniony skutek dwóch ludzkich popędów: pożądania i pragnienia śmierci[658]. Jest to typowe dla Brodersona ujęcie miłości jako pierwiastka boskiego, nadnaturalnego w człowieku, będącego rodzajem instynktu, nad którym nie potrafi zapanować[659].

„Ostatni to całus, i tak już stracone" –
Przypomniał mu Szatan te usta namiętne...
„Raz jeden i koniec. Nie będzie to grzechem!"
Nie myśląc reb Jojne wnet zgodził się skrzętnie. [...]
Raz jeden, jedyny go pocałowała.
Zadrżała w nim dusza i umarł w marności,
Padł bowiem na miejscu, swych win nie wyznając
Reb Jojne – ofiara nieziemskiej miłości[660].

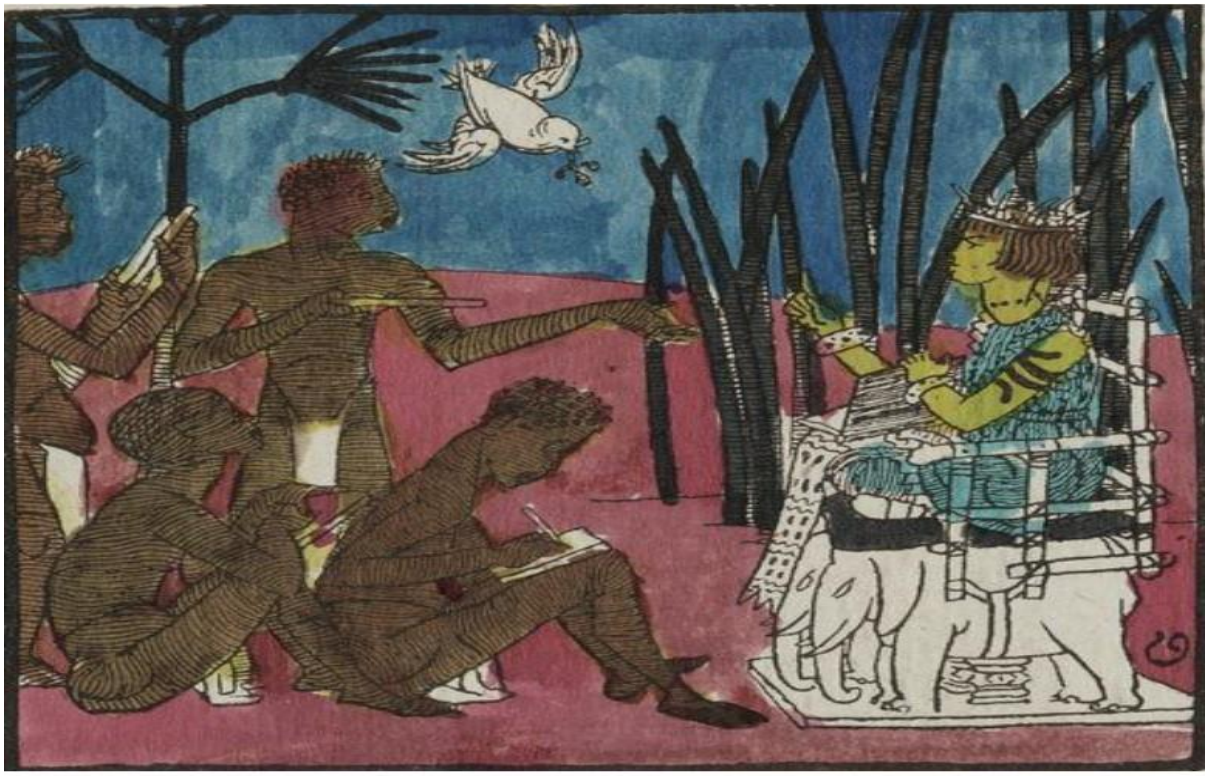
10.2. *Temerl.*

Inną książką Brodersona z okresu moskiewskiego była *Temerl*[661] [Tamarka], wydana w 1917 przez wydawnictwo „Chawar", do której ilustracje wykonał uznany żydowski malarz Józef Czajkow. Jest to poemat dla dzieci opowiadający do przygodach tytułowej Tamarki, która odbywa daleką zamorską podróż w poszukiwaniu przygód. W wielu aspektach jego fabuła wykazuje duże zbieżności z *Siches chulin* i przygodami reb Jojne. Temerl opuszcza swoje rodzime miasto na Litwie i wyrusza na nieznane morza, przeżywając przygody i zdobywając nowe doświadczenia. W końcu bohaterka trafiła do krainy zamieszkałej przez czarnych ludzi, których zaczęła uczyć czytania, modlitw oraz muzyki, a tubylcy w zamian za to uczynili ją swoją królową. Widać tu wyraźne nawiązanie do *Maase szel jeruszalmi* – literackiego pierwowzoru pierwszego poematu, w których bohater dzięki swojej uczoności i pobożności zdobywa szacunek miejscowych demonów, a następnie staje się władcą dalekiej demonicznej krainy. W *Temerl* zamiast demonów mamy „czarnych dzikich ludzi", jednak budowa opowieść jest taka sama. W baśniowym opisie dostrzec można myślowy schemat charakterystyczny dla epoki europejskiego kolonializmu, gdy ważną motywacją do podejmowania dalekich podróży stanowił niepohamowany apetyt kolonizatorów na dobra materialne, maskowany

658 Zob. M. Halevi Spero, *Thanatos, Id and the Evil Impulse,* „A Journal of Orthodox Jewish Thought" vol. 15, nr 1/2 (1975), s. 97–111.
659 Zob. M. Broderson, *Majn belibter szrajber*, „Literarisze Bleter" 25.04.1930, nr 17 (312), s. 301.
660 D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska (red.), *Pogawędki...* op. cit. s. [24].
661 M. Broderson, *Temerl*, Moskwa 1917.

pragnieniem szerzenia kultury europejskiej jako „wyższej", mającej przyczynić się do ich rozwoju. Widoczne są tu rozpowszechnione już od XVII wieku koncepcje „szlachetnego dzikusa" – człowieka pierwotnego, nieskażonego cywilizacją żyjącego w harmonii z naturą, moralnie czystego, ale też naiwnego i potrzebującego przewodnictwa bardziej rozwiniętych cywilizacji. Prawdopodobnie to wpływ filozofii Jean-Jacquesa Rousseau, według którego ludzie ze swej natury są zwierzętami i jedynie poprzez wspólne uczestnictwo w cywilizacji i panujących w niej prawach zyskują człowieczeństwo[662]. Podobnie u Brodersona pod wpływem nauki czarnoskórzy tubylcy bieleją, stając się w ten sposób symbolicznie cywilizowanymi ludźmi, kosztem jednak całkowitej asymilacji kulturowej i porzucenia własnej tożsamości na rzecz nowej, narzuconej przez kolonizatora.

Nie znudziły ich nauki, jej wykłady długie,
O tym, co się w świecie dzieje i co jest na niebie.
Chcieli poznać całą wiedzy głębię
„Niech nam królowa wszystko wyłoży czytelnie!"
I w końcu wszyscy czarnoskórzy białymi się stali,
Tak o tym cudownym wydarzeniu ludzie powiadali[663].



Ilustracja 6: Józef Czajkow Ilustracja do Temerl. Źródło: Temerl... op. cit. s. 6,

Gdy edukacja dzikich ludzi dobiegła końca Tamarka (w międzyczasie już dorosła) powraca w rodzinne strony wraz z „młodzieńcem pięknym, tamże urodzonym". Przemiana narzeczonego jest na tyle głęboka, że czyni go nie tylko białym, lecz również Żydem, gdyż para staje pod tradycyjnym ślubnym baldachimem. Zakładają szczęśliwą rodzinę, a z ich związku rodzi się córeczka, Nechama. Temerl, jako centralna postać wiersza, symbolizuje piękno, niewinność i mądrość młodej dziewczyny

[662] Zob. W. Rymkiewicz, *Podpis Rousseau,* „Przegląd Filozoficzny" 1992, R I, nr 4, s. 13–30.
[663] M. Broderson, *Temerl...* s. 6, tłum. A. Król.

wychowanej w żydowskim domu. Jej rodzina jest przedstawiona jako wzór harmonii i pobożności. Po powrocie z podróży zakłada ona własną, a jej życie jest przedstawione jako pełne szczęścia i błogosławieństwa. Urodzenie córki Nechamy, której imię oznacza w hebrajskim "pocieszenie", symbolizuje ciągłość i trwałość tradycji rodzinnych oraz duchowych. Jej edukacja i rozwój są przedstawione jako naturalne i harmonijne, co podkreśla znaczenie atmosfery jidyszkajt dla formowania wartości moralnych i intelektualnych. Dom jest przedstawiony jako miejsce, gdzie przeszłość spotyka się z teraźniejszością, a tradycje są przekazywane z pokolenia na pokolenie. Czytanie książek, nauka modlitw i śpiewu ukazane są jako fundamentalne wartości w żydowskim domu. Jest on ośrodkiem kształtowania moralności, duchowości i intelektualnego rozwoju dzieci, a relacje rodzinne są pełne miłości i troski. Matka dbająca z czułością o swoje dziecko oraz pracujący na utrzymanie rodziny religijny ojciec są archetypami idealnych rodziców. Wzajemna miłość i szacunek między rodzicami a dziećmi tworzą obraz harmonijnego i szczęśliwego życia rodzinnego. Idealizacja życia rodzinnego jest widoczna w sposób, w jaki przedstawiane są różne etapy życia Temerl. Jej dzieciństwo, dorastanie, edukacja, przygody, a w końcu małżeństwo i własna rodzina opisane są w sposób idylliczny. Przekazywanie tradycji i wartości z pokolenia na pokolenie jest kolejnym kluczowym elementem wiersza. Temerl, wychowana w tradycyjnym żydowskim domu kobieta, sama staje się nauczycielką i przewodniczką, przekazując te wartości dalej, zarówno w swoim domu, jak i w szerszej społeczności.

10.3. *Zalbafert*

Następnym tomikiem Brodersona był wydany w roku 1918 wraz z Danielem Czarnym, Menasze Halpernem i Gerszonem Brojde w moskiewskim wydawnictwie „Lebn" wspomniany powyżej tomik *Zalbafert*[664]. W porównaniu z dwoma poprzednimi miał on bardzo skromną oprawę graficzną i wydrukowany był na tanim papierze. Tekst pełen jest błędów drukarskich, z których najczęstsze to zamienione litery, szczególnie bardzo do siebie podobne *waw* i *zajin,* co sprawia wrażenie, jakby był składany przez osobę nieznającą alfabetu i nie przeszedł żadnej korekty. Opublikował w nim trzy poematy: *Herbst* [Jesień]*, Kiszuf* [Czar] oraz *Klomerszt* [Że tak powiem]. Na ich przykładzie widać wyraźnie, że pobyt w Moskwie, choć niewątpliwie istotny dla rozwoju jego twórczości, nie oznaczał całkowitego zerwania z poprzednim etapem. Nie porzucił on całkiem starej tematyki, ani ogólnego nastroju swych wierszy, jednak daje się zauważyć nowatorskie podejście do wersyfikacji, która stała się bardzo nieregularna – od krótkich trzysylabowych wersów po długie, zawierające ponad dwadzieścia zgłosek. Również rymy, choć stosowane konsekwentnie, nie zawsze mają jednolitą strukturę. Zbliża to poematy do późniejszej twórczości Brodersona, w której nieregularne, nieoczywiste rymy oraz niejednolita wersyfikacja były jej charakterystycznymi

[664] M. Broderson, D. Czarny, M. Halpern, G. Brojde, *Zalbafert,* Moskwa 1918.

cechami. Ich tematyka przypomina wiersze z tomiku *Szwarce fliterlech* – są nierzeczywiste, baśniowe i mroczne, pełne mitycznych i bajkowych stworów oraz postaci. Na szczególną uwagę zasługuje *Herbst,* którego centralnym tematem jest śmierć i przemijanie, co stanowi głęboką refleksję nad nieuchronnością zmian oraz utratą. Autor, poprzez baśniowe i mityczne elementy, tworzy atmosferę pełną symboliki i metafor, które odzwierciedlają ludzkie doświadczenie związane z upływem czasu, śmiercią oraz przemijaniem. Podobnie jak w jego debiutanckim tomiku opisywane w nim leśne pustkowie zamieszkiwane jest przez mityczne stwory – skrzaty, fauny, nimfy oraz leśne bożki. Osią poematu jest śmierć bożka Pana, któremu pisany był koniec, „bo tak jest postanowione". Symbolizuje ona upadek naturalnego porządku oraz koniec pewnej epoki i można ją interpretować jako metaforę końca życia, zarówno w sensie biologicznym, jak i duchowym. Przypomina to o cykliczności natury oraz o nieuchronności śmierci, która dotyka każdą istotę żywą. Powoduje ona katastrofę w czarodziejskim leśnym ekosystemie – mityczne stworzenia odchodzą, lub umierają razem z Panem. Ich zniknięcie odzwierciedla zanik magiczności i piękna świata. Nawet sam Bóg musiał przeminąć wraz z nadchodzącą jesienią. Koncepcja śmierci bożków oraz ogólna hellenistyczna atmosfera to być może wpływ filozofii Nietschego. „A bożki leśne z rozczochranymi pejsami i brodami / Uciekły gdzieś z nimfami nagimi, bez ubrania, / Jak niegdyś od drzewa poznania[665]."

Motyw nieobecnego Boga, który odchodzi i porzuca ten świat, pozostawiając go własnemu losowi będzie towarzyszyć Brodersonowi w wielu jego późniejszych utworach. W *Herbst* jest on dopiero naszkicowany i nie ma wymiaru apokaliptycznego – śmierć Pana, czy odejście Boga nie powodują żadnej kosmicznej katastrofy, są tylko częścią naturalnego cyklu, w którym po zakończeniu jednej fazy następuje kolejna. Świat trwa nadal i żadne zewnętrzne oznaki nie zdradzają rozmiarów tragedii, która się wydarzyła. Może to być refleksja nad zmianami w społeczeństwie, gdzie dawne wierzenia, tradycje i wartości ustępują miejsca nowym ideom. W końcowych wersach ktoś inny gra już na fletni Pana „pieśń biedną i dziką", symbolicznie rozpoczynając w ten sposób początek następnego cyklu.

Pozostałe dwa poematy napisane są w konwencji baśni ludowej. Pierwszy z nich, *Kiszuf* opowiada o stojącej na rozstajach opuszczonej karczmie, zamieniającej się w nocy w demoniczny pałac, w którym odbywa się diabelski bal. Opis balu, w którym uczestniczą demony, pełen jest kolorów, dźwięków i ruchu. W tradycjach wielu kultur, w tym żydowskiej, młyny i karczmy na rozstajach dróg są miejscami, gdzie spotykają się światy żywych i umarłych, ludzkie i duchowe. Motyw czarów miesza się z elementami erotyki, co potęguje tajemniczy klimat utworu. Utwór łączy w sobie motywy ludowe z elementami judaizmu, tworząc mroczną atmosferę. Poeta bawi się konwencją baśni, by przemycić wątki erotyczne i głębsze refleksje nad ludzkimi słabościami. Cały tekst jest pełen nawiązań do judaizmu – do tańca przygrywają klezmerzy, a główną atrakcją wieczoru jest biblijna prostytutka Rahab i koncert patriarchy Jozuego.

---

[665] M. Broderson, *Herbst, Zalbafert...* op. cit. s. 5.

Ożywają drogie wina,
Kielich pienić się zaczyna.
Wina szumią we krwi, więc do biesa skacze bies:
Z chęcią łeb bym panu urwał!
Rahab idzie, piękna k...!
I przemawia głosem gromu nawet mały giez[666].

Poemat kończy się powrotem do dziennej rzeczywistości. Opis jesiennego, szarego dnia oraz parszywego psa potęguje poczucie nostalgii i straty. Karczma, która nocą tętniła życiem, za dnia jest symbolem przemijania i ulotności radości. Jednak pod tą folklorystyczną historyjką kryje się satyra społeczna, ukazująca w krzywym zwierciadle zabawy bogatych ludzi. W tej interpretacji poszczególne elementy utworu nabierają nowego znaczenia, podkreślając kontrasty między pozorami a rzeczywistością oraz ukazując pustkę i beztroskę życia wyższych sfer. Pobrzmiewają tu zapewne osobiste doświadczenia Brodersona, który w okresie przedwojennym z pewnością nie stronił od bogatego łódzkiego życia towarzyskiego. Za dnia karczma wydaje się być pozbawiona życia i radości, jednak nocna przemiana w pałac, wokół którego kwitnie ogród, może być odczytane jako metafora powierzchowności i hipokryzji bogatych gości balu. Sugeruje, że pieniądze nawet w najbardziej zapuszczonym miejscu potrafią stworzyć iluzję przepychu i szczęścia, choć w rzeczywistości jest to tylko fasada. Opisy bujnych strojów, klezmerskiej muzyki, złota i brylantów podkreślają dominujące na balach ekstrawagancję i materializm. W sposób bardzo ironiczny oddaje również zachodzącą w gościach przemianę – pod wpływem alkoholu stają się oni agresywni i wulgarni. Ostatnie wersy wiersza opisują poranny powrót do szarej, jesiennej rzeczywistości i podkreślają ulotność i iluzoryczność nocnych zabaw. Karczma znów staje się opuszczona i smutna, co symbolizuje pozbawione głębszego sensu życie codzienne, pełne poczucia pustki emocjonalnej i moralnej wynikającej z tego typu powierzchownych rozrywek.

Motywy ludowe dostrzec można również w poemacie *Klomerszt*, opowiadającym o czarownicy, która mieszkała w chodzącej chatce na kurzych nóżkach. Wzbijała się ona na miotle „naga, przeciągając się jak żona Putyfara" i wzlatywała do księżyca, który rozplatał jej warkocze. Napisany jest on nierównomiernym metrum i rymowany w nieregularny sposób.

10.4. *Toj*

Ostatnią moskiewską publikacją Brodersona był tomik *Toj*[667] [Rosa] wydany w 1919 roku w wydawnictwie „Lebn", które opublikowało również poemat *Siches chulin*. Również ta książka była ilustrowana przez Józefa Czajkowa, który zaprojektował także jej okładkę. Zawierała ona krótkie

[666] M. Broderson *, Kiszuf, Zalbafert...* op. cit. s. 7.
[667] M. Broderson, *Toj,* Moskwa 1919.

wiersze, stylizowane na japońskie *tanka*[668]. Jest to specyficzna forma poetycka, w której każdy utwór składa się z 31 sylab rozmieszczonych w pięciu wersach w układzie 5–7–5–7–7. Trudno powiedzieć, skąd Broderson zaczerpnął inspirację do tego tomu, ponieważ była to liryka w tamtym czasie praktycznie nieznana. Być może zetknął się z nią za dzięki przekładom na rosyjski futurystycznego poety, pisarza oraz tłumacza literatury japońskiej i chińskiej Wenedikta Marta, który w 1918 roku odbył podróż do Japonii[669]. Podczas niej zaczął publikować w prasie poezję tego rodzaju, która następnie w 1919 roku ukazała się we Władywostoku pod tytułem *Lepestki sakury*[670] [Płatki sakury]. Czysto japońska tanka jest praktycznie nieprzetłumaczalna i bardzo trudna w odbiorze, gdyż jako skompresowany utwór impresjonistyczny jest pełna nieuchwytnych dla Europejczyka znaczeń, nastrojów oraz efektów dźwiękowych. Mimo to Broderson zdecydował się wprowadzić tę egzotyczną formę do swojej poezji, co było aktem nowatorstwa i literackiej odwagi. Z drugiej jednak strony nie była to dla niego zupełna nowość – impresjonistyczne utwory o podobnym charakterze – tajemnicze, ulotne, pełne muzycznych nawiązań, choć bez tak rygorystycznej formy zewnętrznej, dominowały w jego pierwszym tomiku *Szwarce fliterlech*.

Niewątpliwie nowatorskim zabiegiem było umieszczenie tak egzotycznej formy, poetyckiej w kontekście biblijnym. Jako motto tomiku zamieścił on dwa cytaty – z *Pieśni nad Pieśniami* 1,2 „Niech mnie pocałuje pocałunkiem swych ust!" oraz z Koheleta 1,9 „Nic nowego nie ma pod słońcem". Chciał w ten sposób prawdopodobnie podkreślić związek z tradycją swej poezji, która choć pozornie nowatorska i niespotykana pod względem formy, z założenia wpisuje się w krąg literatury żydowskiej inspirowanej księgami Starego Testamentu. Wybierając motto z jednego z najbardziej lirycznych i intymnych tekstów biblijnych Broderson odwołuje się do uniwersalnych i ważnych dla jego poezji tematów miłości i pożądania. Z kolei cytat z Koheleta odnosi się do filozoficznej refleksji nad powtarzalnością ludzkich doświadczeń i cyklicznością historii. Przytaczając ten fragment sugeruje on, że choć jego poezja może wydawać się eksperymentalna, w rzeczywistości odwołuje się do prawd i doświadczeń, obecnych w literaturze żydowskiej od wieków. Dodatkowym nawiązaniem do tradycji oraz podkreśleniem duchowego wymiaru jego twórczości jest użycie alfabetu hebrajskiego do numeracji poszczególnych wierszy.

> Alef to jeden:
> Tym jesteś, piękna moja!
> Jedności cudem,
> Jak Szechina ostoją
> Na czystych skrzydłach swoich[671].

---

[668] Zob. T. Kostkiewiczowa, *Tanka*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002.
[669] Zob. hasło Mart Wenedikt Nikolaewicz [w:] J. Wasilikow, M. Sorokina (red.) *Liudi i sud'by. Bibliograficzeskij słowar wostokowedow – żertw politiczeskogo terrora w sowietskij period (1917–1991)* [Ludzie i losy. Słownik bibliograficzny orientalistów – ofiar politycznego terroru w okresie sowieckim] , Sankt Petersburg 2003, s. 255.
[670] W. Mart, *Lepestki sakury,* Władywostok 1919.
[671] M. Broderson, *Toj... op. cit.* nlb.

Prawdopodobnie z uwagi na bardzo trudną i egzotyczną formę taki rodzaj wiersza pojawił się w literaturze jidysz jeszcze tylko w jednym przypadku – w wydanym w tym samym roku w Warszawie tomiku wierszy Abrahama Żaka *Reges fun trojm: tankes*[672] [Chwile ze snu: tanki]. Jednak poezja Żaka nie miała konotacji religijnych, koncentrując się jedynie na opisach przyrody oraz wątkach miłosnych. U Brodersona uczucia również są silnie obecne, jednak biblijne konotacje jego utworów oraz użycie religijnych metafor i porównań sprawiają, że są one metafizyczne i bardziej wieloznaczne. Stara się wydobyć z tradycyjnej literatury zapomniane elementy i odczytać ją na nowo. W jego ujęciu tekst *Pieśni nad Pieśniami,* tradycyjnie interpretowany jako alegoria miłości Boga do ludu Izraela, ukazuje swe pierwotne oblicze śmiałego i pełnego gwałtownych uczuć poematu miłosnego, jak w wątku królowej Saby[673], która przybywa na spotkanie z Salomonem. Jest to następna cecha utworów Brodersona powstałych po okresie moskiewskim, gdy stał się jednym z czołowych poetów jidysz XX wieku. Zasłynął on nie tylko swym niezwykłym talentem literackim, ale także nieustającym dążeniem do eksploracji i przekraczania granic judaizmu i literatury jidysz. Stąd też obok tematyki miłosnej snuje on rozważania nad ludzką naturą oraz jej zależnością od nadprzyrodzonych sił – boskiej i szatańskiej. Pojawiają się również inne nadprzyrodzone istoty jak znany ze *Szwarce fliterlech* oraz *Zalbafert* bożek Pan, sfinks, czy „pokurczone chimery". Połączenie tradycji i religii żydowskiej z nowatorskimi formami literackimi stanowiło pomost między starym a nowym, między tym, co znane, a tym, co nieodkryte. Jego twórczość w tomiku *Toj* pokazuje, że nawet najbardziej egzotyczne formy literackie mogą znaleźć swoje miejsce w literaturze jidysz oraz współgrać z bogatą tradycją religijną i kulturową.

10.5. Znaczenie okresu moskiewskiego dla twórczości Brodersona

Pobyt w Moskwie był dla Brodersona niewątpliwie wydarzeniem formacyjnym, które pozwoliło mu na rozwinięcie swojego niepowtarzalnego stylu poetyckiego oraz wpłynęło na tematykę jego utworów. Kontakty artystyczne, które nawiązał w tamtym okresie, idee z którymi się zetknął oraz niepowtarzalna atmosfera tamtych czasów wywarły na niego głęboki wpływ. Przemiana, którą przeszła jego twórczość nie byłaby zapewne możliwa w takim zakresie gdyby zdecydował się pozostać w Łodzi. Jednak do wielkiego rewolucyjnego przewrotu podchodził raczej z dystansem i nieufnością, świadomy zagrożeń, jakie niesie ze sobą tak wielki i gwałtowny zryw. W tym okresie miał co prawda krótki epizod twórczości rewolucyjnej, jednak nigdy nie stał się piewcą proletariatu i nie został w Rosji sowieckiej na stałe, jak jego przyjaciel El Lissitzky. Opublikował kilka wierszy w wydanej w Kijowie nakładem wydawnictwa „Kultur Lige" antologii poezji rewolucyjnej[674] oraz

[672] A. Żak *Reges fun trojm: tankes,* Warszawa 1919.
[673] Zob. G. Rosier, *Mojżesz Broderson... op. cit.* s. 39.
[674] Zob. E. Korman (red.), *In fajerdikn dojer. Zamlung fun rewolucionere lirik in der najer jidiszer dichtung* [W płomiennym okresie. Zbiór liryki rewolucyjnej w nowej poezji żydowskiej], Kijów 1921.

dokonał przekładu na jidysz wiersza Aleksandra Błoka *Dwunastu.*[675] Tłumaczenie to doczekało się obszernej recenzji autorstwa Szmuela Nigera pod tytułem *Di rewolucje un der poet*[676] [Rewolucja i poeta], który często nieprzychylnie wypowiadał się o twórczości Brodersona. Również w tym przypadku przekład nie został pozytywnie oceniony przez krytyka, który pisał:

> Tłumaczenie – niezłe nawet, pozostało jedynie czarno-białą reprodukcją obrazu: zarys, linie są dokładnie takie same jak w oryginale, jednak brakuje kolorów... […] Nawet jeżeli udało się właściwie przełożyć słowa Błoka, jego wspaniałą, zachwycającą delikatność dźwięków będziemy mogli wyczuć jedynie w oryginale[677].

Ponadto w wydanym w Charkowie almanachu *Kunst ring* [Krąg sztuki] opublikował napisany w 1918 roku w Moskwie poemat *Der frilings - rajter*[678] [Wiosenny jeździec], który jednak nie zawierał rewolucyjnych treści. Na początku 1919 roku opublikował wiersz w wychodzącej w Moskwie komunistycznej jidyszowej gazecie codziennej „Der Emes" , którego jednak nie udało się odnaleźć[679]. Szybko przyszło rozczarowanie nową rosyjską rzeczywistością i po pierwszej fali antyżydowskich wystąpień już w listopadzie 1918 roku wyjechał on z Moskwy do Łodzi, gdzie został oficjalnie zameldowany dnia 30 listopada 1918 pod adresem Pasaż Szulca 20[680].

Poza wpływami czysto literackimi to właśnie okres moskiewski dał początek jego publikacjom tworzonym wspólnie z innymi artystami-plastykami oraz literatami. Wraz z Józefem Czajkowem i Issacharem Berem Rybakiem założył on w 1918 roku w Moskwie wydawnictwo „Szomir" oraz stowarzyszenie pod nazwą „Kreizl fun Jidisz Nacjonaler Estetik" [Stowarzyszenie na rzecz Narodowej Estetyki Żydowskiej] oraz działał w Kole Żydowskich Literatów i Artystów, będącego zaczątkiem kijowskiej „Kultur - Lige"[681]. Podkreślano znaczenie integracji sztuki żydowskiej z europejską rewolucją artystyczną, co miało na celu nie tylko podniesienie standardów sztuki, ale także wzmocnienie żydowskiej tożsamości kulturalnej poprzez piękno i artystyczną doskonałość. Była to reakcja na stagnację w rozwoju sztuki wydawniczej wśród Żydów, która zwiększała dystans do europejskich osiągnięć w tej dziedzinie. W katalogu zorganizowanej w 1919 roku przez „Kultur-Lige" pierwszej żydowskiej wystawy artystycznej w Kijowie pod przewodnictwem Issachara Bera Rybaka, Józefa Czajkowa, Baal Machszowes oraz Jechezkela Dobruszyna autorzy w sposób następujący zdefiniowali cele i zadania stojące przed młodą żydowską sztuką:

> Sekcja artystyczna przy „Kultur Lige" grupuje dookoła siebie młodych żydowskich artystów z najróżniejszych odcieni sztuki zjednoczonych dążeniem do narodowego samostanowienia w sztuce oraz

---

675 S. Rożanski, *Biografisze sztrichn* [Szkice biograficzne], [w:] idem (red.), *Mosze Broderzon…* op. cit. s. 8, G. Rosier, *Mojżesz Broderson...* s. 38.
676 S. Niger *Di rewolucje un der poet,* „Di Naje Welt" nr styczeń–luty 1919, 1–2, s. 23–33.
677 Ibid. s. 24–25.
678 M. Broderson *Der frilings - rajter,* [w:] *Kunst ring* t. 2. Charków 1919, s. 40–42.
679 Zob. *Di lecte idisze najes fun der alter hejm* [Najnowsze wiadomości żydowskie ze starego domu], „Der Tog" 6.03.1916, nr 1573, s. 3.
680 APŁ sygn. 39/221/0/4.12/24499, k. 270.
681 Zob. P. Rypson, *„Tańczymy zaczarowani taniec młodości"...* op. cit. s. 17.

do organicznego zjednoczenia z nowoczesną żydowską twórczością kulturalną. Nowoczesna żydowska sztuka nie odrzuca najnowszych osiągnięć, do których doszła sztuka na swej długiej drodze rozwoju. Jednak w tym samym czasie szuka ona korzeni, od których rozciągają się organiczne drogi sztuki żydowskiej, stara się odnaleźć własne żydowskie formy oraz narodowy wyraz dla nowoczesnych osiągnięć sztuki[682].

Centralnym elementem była koncepcja nowej książki żydowskiej łączącej tradycyjne wartości religijne z nowoczesnymi technikami artystycznymi i typograficznymi. W przeciwieństwie do tradycyjnych wydawnictw nowa książka jidyszowa miała być nie tylko nośnikiem treści, ale również estetycznym artefaktem, który swoim pięknem i starannością wykonania oddawał hołd żydowskiej kulturze[683]. Istotnym punktem odniesienia dla twórców nowoczesnej książki żydowskiej były publikacje awangardowe wydawane w Rosji na początku XX wieku. Książki te, tworzone wspólnie przez poetów-futurystów i artystów, charakteryzowały się ręcznie kolorowanymi, stemplowanymi i rysowanymi ilustracjami oraz nawiązaniami do staroruskich rękopisów i ludowego łuboku[684]. Z drugiej strony źródłem graficznej inspiracji był hebrajski alfabet, ornamenty starych żydowskich ksiąg oraz zdobnictwo i wyposażenie synagog. Po raz pierwszy żydowscy artyści zaczęli eksperymentować z grafiką, która obok rzeźby i malarstwa szybko stała się ważną częścią ich twórczości. Nowocześni żydowscy artyści świadomie szukali specyficznych narodowych form graficznych w narodowej przeszłości, w księgach Tory, megilach. Estetyka neoprymitywizmu i fascynacja sztuką ludową była ważnym źródłem ich inspiracji. We wspomnianym katalogu pisano:

Nowoczesna sztuka żydowska szuka sposobów na przełożenie tej naszej spuścizny artystycznej na formy narodowe, za pomocą których chce wyrazić nowoczesne osiągnięcia sztuki. Prymitywne siły ludu stają się w ten sposób podstawą wyższej żydowskiej formy, łączącej swe ostatnie uniwersalne poszukiwania z twórczą mocą mas ludowych[685].

Daje się zauważyć podejście do sztuki jako całości oraz manifestacja nowej, bardziej otwartej tożsamości żydowskiej, nie ograniczającej się do ścisłych ram społeczno - religijnych. Ten kierunek artystycznego działania znalazł swój wyraz w twórczości grupy artystycznej Jung Idysz po powrocie Brodersona do Łodzi około roku później.

10.6. Broderson i jego literacka wizja kobiety

Nadzywczaj ciekawy przypadek w twórczości Brodersona stanowią motywy związane z płcią przeciwną. Szczególnie wyzwolone kobiety miały zazwyczaj złowrogi charakter. W jego debiutanckim tomiku *Szwarce fliterlech* postacie żeńskie są jeszcze nierzeczywiste i ulotne, jednocześnie zaś – za sprawą tak dużej ilości osobistych dedykacji – bardzo konkretne. Jasne było,

---

[682] *Di erszte judisze kunst – ojssztelung in Kiew* [Pierwsza żydowska wystawa sztuki w Kijowie], Kijów 1919, s. 4.
[683] Zob. P. Rypson, *„Tańczymy zaczarowani taniec młodości”...* op. cit. s. 23.
[684] P. Rypson, *Książki i strony*, Warszawa 2000, s. 9.
[685] *Di erszte judisze kunst – ojssztelung...* op. cit. s. 8.

że „w towarzystwie" wszyscy wiedzieli, lub przynajmniej domyślali się, kto może kryć się za danym inicjałem. Zabieganie o względy tak wielu dam w jednym tomie kreuje obraz poety niestałego w uczuciach, żyjącego chwilą. W jego późniejszej twórczości, a szczególnie w okresie moskiewskim kobiety były albo ludzko-demonicznymi hybrydami, jak księżniczka w *Siches chulin,* córka Asmodeusza i ziemskiej królewny, albo latającymi nago na miotle czarownicami, bądź też wyzwolonymi istotami jak w wierszu *Kiszuf.* Opisywana jest w nim postać młynareczki, symbolu kobiety odrzucającej tradycyjne role społeczne i cieszącej się swoją niezależnością. Jej pojawienie się na balu, dokąd przyleciała na grzbiecie wiatru, jest momentem transformacji. Przynosi ze sobą dary i energię, będąc aktywną uczestniczką życia towarzyskiego, a nie tylko bierną obserwatorką.

Temu da całusa, zda się,
Temu siebie – w całej krasie,
W tańcu wolnym jak z podniebnych sjest!
Temu da tęsknotę wielką,
Temu guzik zaś – z pętelką,
Tutaj coś na ucho szepnie, pełne mądrych tez[686].

Młynareczka w wierszu rozdaje uczestnikom balu dary – całusy, tęsknotę, rozczarowanie, czy natchnienie. Każdy otrzymuje od niej coś innego, co może symbolizować jej kontrolę nad własnym życiem i zdolność do wpływania na innych. Jej gesty są pełne znaczeń i emocji, podkreślając, że jest osobą pełną energii i mądrości i niezależności. Tego typu postacie można odczytać jako symboliczną próbę zmierzenia się z własnymi doświadczeniami oraz określenia miejsca tradycji, religii w własnym świecie uczuć i pragnień autora. Widoczne jest to zwłaszcza w innym utworze Brodersona, napisanym tuż po powrocie z Moskwy – wydanym w 1920 roku dramacie *Chasenke*[687] [Weselisko], który zadedykował on swej młodej żonie Sonii z domu Mandelbaum, z którą był zaręczony od października 1919[688], a następnie zawarł ślub dnia 12 grudnia 1919[689].

Główny bohater dramatu – Cichy Aktor Purimowy na podobieństwo Pierrota rywalizuje z Arlekinem o względy pięknej Kolombiny. Trudno to nawet nazwać rywalizacją – stoi on po prostu w kącie bez słowa, cichy i zamyślony, jakby nienależący do tego świata. W tej parze oponentów uwidaczniają się stare i nowe żydowskie wzorce męskości, jak również cała paleta pragnień i kompleksów. Cichy Aktor Purimowy to milczący, zaniedbany, chudy i zgarbiony młodzieniec, wycofany i nieobecny. Arlekin zaś stanowi wzór nowoczesnego kochanka – ubrany jest modnie i kolorowo, szczupły i zwinny. Kokietuje Kolumbinę, nadskakuje jej i prawi komplementy, jednak gdy zaczyna go ona wypytywać o pochodzenie, ideały, cele w życiu odpowiada jedynie pustymi banałami, wyśmiewając jedynie bezlitośnie wygląd Cichego Aktora Purimowego oraz jego zagubienie i nazywając go Wiecznym Tułaczem. Mimo tego Kolombina dostrzega piękno w tej uduchowionej

[686] M. Broderson *, Kiszuf, Zalbafert...* op. cit. s. 7.
[687] M. Broderson, *Chasenke,* Łódź 1920.
[688] „Lodzer Togblat" 8.10.1919, nr 229, s. 1.
[689] APŁ sygn. 39/1568/0/-/251, k. 71.

postaci i rozpala się w niej płomienne uczucie. Przemawia do niego czule oraz próbuje go uwieść swym zapachem i bliskością. Gdy uwodzicielski czar oraz woń jej perfum zaczynają go oczarowywać, wpada w panikę, bojąc się że jest ona wcieleniem Lilit. Możliwość ulegnięcia cielesnym żądzom sprawia, że ucieka w religijne fantazje, przywołując na pomoc biblijne duchy pramatek – Rut, Miriam i Szulamit. Są one symbolem trzech tradycyjnych żydowskich ról kobiecych – matki, siostry oraz narzeczonej i oznaczają zwrot ku tradycji, który pozwoli przetrwać mu cielesną próbę. Rozczarowana i zaniepokojona jego dziwnym zachowaniem Kolumbina zwraca się ponownie ze swymi względami do Arlekina. Jej pocałunek rzeczywiście okazuje się śmiertelny i amant umiera, podobnie jak reb Jojne w *Siches chulin.* W entuzjastycznej recenzji Michaela Weicherta, *Dramoletn*[690] [Dramolety] opisuje on zakończenie *Chasenke* w sposób następujący:

> Dwa światy. Ich i nasz. Cielesność i duchowość, grzeszna materia i wywyższony duch […] Cichy Aktor Purimowy, obcy na obcym przyjęciu, drży przed grzechem, ucieka przed „boginią", przed zaślepieniem, przed Lilit, podczas gdy Arlekin zatapia się w ramiona swej ukochanej Kolumbiny, by znaleźć tam wraz z najwyższą rozkoszą również śmierć. […] Żydowska skromność zwycięża światowe wyuzdanie, być może właśnie dlatego, że pozostaje głucha na słodkie pokusy, bo chronią ją pobożne i prawe wspomnienia[691].

Motyw pierwszej żony Adama i królowej demonów Lilit ukazany jest przez Brodersona dwoiście – z jednej strony na gruncie tradycji kabalistycznej jako nieokiełznany aspekt kobiecy, w połączeniu z jasnym dla czytelnika kontekstem ludowym, gdzie jest ona przedstawiana jako demoniczna postać, kusząca mężczyzn i zagrażająca dzieciom, odpowiedzialna za nagłe zgony niemowląt i śpiących oraz za nocne koszmary[692]. Z drugiej strony symbolicznie odnosi się on do natury ludzkiego ciała, z jej pokusami i pragnieniami. Niezwykle interesujące jest w tym kontekście zakończenie dramatu *Chasenke* – przewrotne i wieloznaczne. Odwołuje się w nim do wizji z rozdziału pierwszego proroctwa Izajasza, wygłaszanej w dramacie przez samego proroka. Zawiera ona wezwanie do głębokiego duchowego przebudzenia Wielkiej Nierządnicy, utożsamianej w tekście proroctwa z Jerozolimą. W wierszu ma ona wziąć do ręki skrzypce i okrążając miasto w dzikim tańcu swą pieśnią na nowo rozpalić tlący się ogień. Za pomocą tej wielowarstwowej metafory Broderson ukazuje swoją wizję odrodzenia sztuki żydowskiej poprzez tradycję. Odczytać ją można jako wezwanie do naprawy zastanego stanu rzeczy za pomocą działań artystycznych i duchowej przemiany.

Bardzo osobiste konotacje *Chasenke* widoczne są w pełni w świetle zachowanego listu do Melecha Rawicza z dnia 15 stycznia 1920[693], pisanego nieco ponad miesiąc po ślubie. Co ciekawe, następnego dnia Broderson melduje się pod nowym adresem – u swoich teściów przy Zawadzkiej

---

690 M. Weichert, *Dramoletn,* [w:] idem *Teater un drame* [Teatr i dramat], Wilno, s. 173–179.
691 Ibid. s. 177.
692 J. Trachtenberg, *Jewish Magic and Superstition,* Philadelphia 1963, s. 36–37.
693 List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 15.01.1920, Archiwum Izraelskiej Biblioteki Narodowej [dalej: AIBN], sygn. ARC4* 1540 12 406.1, nlb.

49[694]. Niewiele wiadomo o rodzinie jego żony, teść Pinkus Mandelbaum był lekarzem. Ich córka – urodzona w 1899 roku Zofia (Sonia) figuruje w spisie ludności jako nauczycielka muzyki[695]. Broderson będzie używać tego adresu przez cały czas swego pobytu w Łodzi[696]. W bardzo uczuciowym i osobistym liście do Rawicza poeta pisał:

> Jestem świeżo upieczonym mieszczaninem – dwa miesiące temu wziąłem ślub – i nie nawykłem jeszcze do tej całej mieszczańskości. Z żonką zaś nie jest jak ze wszystkimi, tak że zapomniałem zupełnie nie tylko o pisaniu listów, lecz, zdaje się, również wierszy[697].

Zalety i wady mieszczańskiego życia pojawią się w jego humoresce *Der poet un dos dinstmejdl*[698] [Poeta i służąca]. Opisuje w niej młodego Marka Sztarka, w którym to imieniu i nazwisku łatwo można doszukać się nawiązania do plastyka i ilustratora jego książek Marka Szwarca. W utworze jest on „poetą o chodzie wielbłąda" i mieszka z dwoma kobietami: swą żoną i muzą Leonorą oraz prostą służącą Chawą Leą. Pan domu, infantylny i odklejony od rzeczywistości, właśnie skończył swój poemat *Zagłada* – „Wszystkiego dziewięćdziesiąt stron, może sto...", który chce odczytać swej żonie. Niestety ta smaży kotlety i nie słyszy jego wołania, a służąca kompletnie nie rozumie, o czym artysta do niej mówi. Poeta jest pobudzony i niespokojny, w twórczym uniesieniu gorączkowo szuka rymów do każdego słowa. Gdy w końcu pojawia się jego żona, jak na prawdziwą panią domu przystało strofuje służącą, troszczy się o męża i wyjaśnia nieporozumienie, które między nimi zaszło. Zdaje sobie sprawę, że poeta musi mieć podziwiającą go publiczność, komenderuje więc uprzejmie: „Czytaj! Zagładą się strasznie ciekawię!". Może w spokoju zacząć deklamować swoje najnowsze dzieło, pełne patosu i zniszczenia.

> Nie moja to troska! Niech zginie ta ziemia!
> I niech sczeźnie słońce pośród zimna i zamieci!
> (pociąga nosem) Hmmm... Czuję... Coś jakby pachnie spalenizną?
> (czyta dalej) Niech zginie wszystko co istnieje na tym świecie!
> W ogniu i pożodze brocząc krwawą blizną!
> (pociąga znów) Zdaje mi się, że przypalają się kotlety!
> (czyta dalej) Słyszę jak nadciąga zagłada! Ciemność zapadnie!
> Niechaj zaśnie ten świat miast żyć bez podniety[699]!

Niestety jego występ zostaje przerwany przez mały pożar zostawionych na patelni kotletów, których nie dopilnowały obie kobiety zaabsorbowane przez niezwykłe zachowanie pana domu. Napisana z kilkuletniej perspektywy humoreska to swoista autoparodia, Broderson w sposób ironiczny opisuje początki swojego pobytu w Łodzi i przytacza motywy i specyficzny wydźwięk

---

[694] APŁ sygn. 39/1568/0/-/251, k. 71.
[695] APŁ sygn. 39/221/0/4.12/24877, k. 53.
[696] *Księga Adresowa Miasta Łodzi i Województwa Łódzkiego : z informatorami m. stoł. Warszawy, wojew. krakowskiego, wojew. kieleckiego, wojew. lwowskiego, wojew. poznańskiego, wojew. pomorskiego z m. Gdynią i wojew. śląskiego : rocznik 1937/1939*, dział II *Wykaz mieszkańców m. Łodzi,* Łódź 1937, s. 54 http://bc.wimbp.lodz.pl/Content/73543/Ksiega_Adresowa_m_Lodzi_1937_1939aCz2.pdf dostęp 30.09.2024.
[697] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 15.01.1920, op. cit.
[698] M. Broderson, *Der poet un dos dinstmejdl,* „Literarisze Bleter" 19.12.1924, nr 33, s. 3.
[699] Ibid.

swoich własnych wierszy i dramatów, choćby z pełnego apokaliptycznych wizji tomiku *Ibergang*. Jednocześnie odnosi się do swojej pozycji świeżo upieczonego mieszczanina, posiadającego dom i służącą.

10.7. Brodersona relacje z Bogiem

Jeden z ważniejszych tekstów Brodersona – misterium *Tchijes hamejsim* jest kluczowy dla zrozumienia skomplikowanych relacji poety z absolutem, wyrażonych w sposób bardzo ekspresyjny. Daje on wgląd w jego pojmowanie boskości, materialności oraz rządzących nimi praw. Autor był z niego niewątpliwie bardzo dumny, w swoim liście do Melecha Rawicza z dnia 23 lutego 1920 pisze o nim jako o „rodzaju umysłowej wizji, która w zasadzie mogłaby zaistnieć jako byt teatralny[700]". Jak pisał, wcześniej chciałby jednak wydać dramat drukiem i po przetłumaczeniu na niemiecki mógłby już spokojnie czekać na nagrodę Nobla. Pokazuje to jednak coraz wyraźniejsze dążenia Brodersona w stronę teatru. Stanowił on ponadto spełnienie jego marzeń o sztuce holistycznej – oddziałującej na odbiorcę za pośrednictwem wielu zmysłów naraz. Ostatecznie utwór nie doczekał się inscenizacji i prawdopodobnie nigdy nie był wystawiony na scenie, choć był czytany przez Brodersona podczas wieczorku literackiego w siedzibie Związku Literatów przy ul. Tłomackie 13, do którego dekoracje zostały wykonane przez Jankiela Adlera[701].

Akcja *Tchijes hamejsim* rozgrywa się poza światem materialnym oraz czasem, pomimo dramatycznej treści nic się w nim z ludzkiego punktu widzenia nie wydarza. Jego fabuła oparta jest na dialogu niezwykle eklektycznie dobranej grupy bohaterów, składającej się z Boga (zwanego „Zdaje się"), Mojżesza, Mahometa, Jezusa, hinduskiego bóstwa Trimorti w postaci Brahmy, Wisznu i Sziwy oraz Buddy, Franciszka z Asyżu, 36 Sprawiedliwych, Świętego Baal Szema, B.P. Cadyka z Kocka, Michała Anioła, Głosu Kaina, Asmodeusza, Matki Racheli, jak również chóru Aniołów, Cherubinów i Serafinów. Tekst jest konsekwentnie rymowany w strukturze *abab,* asylabiczny, emocjonalny, pełen wykrzykników i znaków zapytania. Interesująca jest również jego strona graficzna, powielająca schemat działania Brodersona oraz ukazująca jego artystyczną konsekwencję. Zarówno okładka, zaprojektowana przez Jankiela Adlera, jak i ilustrujące książkę drzeworyty Icchaka Braunera są odrębnymi dziełami sztuki. Unikatowa jest również typografia – tzw. alfabet Rasziego – rodzaj czcionki hebrajskiej używanej do druku religijnych komentarzy, co znów nasuwa skojarzenia z wyrafinowaną kaligrafią użytą w *Siches chulin*. Był to świadomy zamysł autora pragnącego zjednoczyć nowoczesne formy graficzne z tekstem z jednej strony głęboko mistycznym, z drugiej szokującym odbiorców niespotykanym w literaturze jidysz na tak szeroką skalę doborem postaci.

[700] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 23.02.1920, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.1, nlb.
[701] J. I. Trunk, *Pojln...* op. cit. s. 134.

W swej twórczości Broderson, często wykorzystywał mistyczne trendy oraz kabalistyczne pojęcia i postacie wywodzące się z żydowskiej duchowości ludowej i upowszechnione wśród społeczeństwa głównie za sprawą chasydyzmu. Również w *Tchijes hamejsim* osią dramatu jest kabalistyczna koncepcja porzucenia świata przez Boga. Stwórca nie interesuje się zupełnie swym dziełem i dopiero perspektywa kosmicznej katastrofy jest w stanie skłonić go do zabrania głosu, gdyż o żadnej interwencji nie ma mowy. Zamiast tego Bóg – „Zdaje się" skarży się na swą samotność i cierpienie. Ta specyficzna nazwa (hebr. *kiwjochol*) jest prawdopodobnie parodystycznym nawiązaniem do jednego z tradycyjnych hebrajskich określeń Stwórcy jako *kol-jochl* [Wszechmocny] i nawiązuje do koncepcji Boga nieobecnego, zajętego samym sobą i swoimi wewnętrznymi problemami. Stanowi to odzwierciedlenie kabalistycznej koncepcji boskiego świata znajdującego się poza światem stwarzanym przez jego emanację, niepojętego dla ludzkiego umysłu.

> Po prostu przeznaczeniem mym utonąć w ziemskiej rozpaczy.
> Jak mnie, tak i wszystkiemu to właśnie jest pisane.
> Być może ziemi zagładę każdy z nas wkrótce obaczy!
> Bo cierpi i wątpi Bóg! Wiedzieć, to będzie wam dane![702]

Konsekwencją boskiej ucieczki oraz pozostawienia ludzi sam na sam z ich złymi skłonnościami jest krwawa katastrofa. Nie sposób nie doszukać się w niej traumatycznych obrazów wojennych. Zastosowanie po raz pierwszy najnowszych zdobyczy techniki nadawało zabijaniu aspekt masowości, uprzemysłowienia. Nawiązania do rzezi, Anioła Śmierci galopującego przez pustkowia, rozlewu krwi oraz wszechobecna symbolika oparta na czerwieni we wszystkich odcieniach jest wyrazem przerażenia artysty zabójczym potencjałem, jaki niesie ze sobą postęp cywilizacyjny. Akt wycofania interpretowany jest w dramacie jako rodzaj boskiej porażki, będącej konsekwencją zwątpienia we własne dzieło. Towarzyszą mu narodziny siły niezależnej od Boga, rządzącej się własnymi prawami i działającej na autonomicznych zasadach. Jest to podstawowa różnica pomiędzy kabalistycznym pojmowaniem zła widocznym w tekstach Brodersona, a ujęciem w innych nurtach judaizmu oraz w chrześcijaństwie. Polegała ona na redefinicji zła poprzez pryzmat pojęcia „Drugiej Strony" (aram. *Sitra Achra*), zgodnie z którą wszystko na tym świecie – Bóg, świat, rzeczywistość – posiada swe bliźniacze odbicie. Strona boska jest dobra, uporządkowana, twórcza, a Druga Strona jest jej symetrycznym przeciwieństwem i zarazem źródłem wszelkiego zła. Taki ład jest bezpośrednim wynikiem aktu stworzenia, podczas którego zgodnie z wieloma wykładniami kabalistycznymi Bóg wycofał się z pewnej przestrzeni, którą wcześniej zajmował, by zrobić miejsce dla nowopowstającego świata. Wolny obszar został wypełniony materią oraz jej przeciwieństwem. Dopiero połączenie tych dwóch bytów doprowadziło do ostatecznego zakończenia dzieła stworzenia. Jak opisuje to księga *Zohar* „Zwróciły się ku sobie i zamieniły miejscami [...] To, które było na górze, zstąpiło na dół, to zaś, które było na dole – wzniosło się do góry".[703] Obraz ten obecny jest w wierszu

[702] M. Broderson, *Tchies hamejsim... op.*cit. s. 217.
[703] *Zohar*, Lech lecha 86, za: I. Kania, *Opowieści Zoharu,* Kraków 2005, s. 18.

Kapojr [Fikołek] z cytowanego tomu *Ibergang,* gdzie „wszystko fiknęło, na głowie stanął ład" na skutek działania Asmodeusza. W niektórych tekstach artysta władcą oraz stworzycielem ziemi czyni również Szatana, poświęcając mu obszerną pierwszą część tomiku *Begajsterung* [Zachwyt] (1921), w tym cytowany powyżej *Der Szatan – der szefer*.[704] Również część druga *In szotn* [W cieniu][705] nawiązuje swym tytułem do ciemnych mocy, zarówno poprzez odwołanie się do symboliki cienia, jak i nieprzetłumaczalną grę słów w języku jidysz: *Szatan – szotn*.

A kiedy Bóg opuścił ziemię –
Wyszydzony, zawstydzony, niosąc strachu brzemię –
Asmodeusz spod ziemi wyszedł radosny
[…]
Z radości roześmiał się Asmodeusz na całe gardło
Aż odjęło mu mowę oraz dech zaparło
Jego cielsko – choć ogromne – bardziej się rozszerzyło
Na lądy i morza niezmierne
I pobłogosławił wszystko: niech będzie jak było[706]!

Sama postać Asmodeusza będzie jak refren powracać w twórczości Brodersona również w późniejszym okresie, choć daje się jednak zauważyć pewna ewolucja tej postaci – od groźnego i podstępnego władcy demonów z *Siches chulin* poprzez władcę świata i jego ciemiężyciela, jak w przypadku omawianego poniżej tekstu z czasopisma humorystycznego pod nieprzypadkowym tytułem „Der Aszmedaj" [Asmodeusz] po niezdalnego do działania zgrzybiałego starca zatopionego w nauce. W ten sposób ukazany został w grotesce *Lilisl* [Lilitka], która ukazała się w roku 1926/1927 w wydanym nakładem Klubu Literatów przy Związku Literatów i Dziennikarzy Żydowskich almanachu „Warszewer Szriftn".

Mój Asmodeusz, mój stary mąż,
Na wiór już wysechł dawno cały,
Zęby mu wszystkie wyleciały,
Na oczy czerwień wypływa,
Siedzi, nad księgami się kiwa[707].

11. Wiecznie młoda awangarda

Koniec I wojny światowej niósł ze sobą dla społeczeństwa żydowskiego zmiany na tyle radykalne, że uznaje się go niekiedy w chronologii literatury jidysz za koniec „długiego wieku dziewiętnastego"[708]. Niewątpliwym osiągnięciem poprzedniego okresu była zmiana podejścia do

[704] M. Broderson, *Begajsterung*, Warszawa 1921, s. 3–90.
[705] Ibid. s. 93 –192.
[706] Ibid. s. 93.
[707] M. Broderson, *Lilisl, "*Warszewer Szriftn" 1926/1927 nr 27, s. 17.
[708] A. Żółkiewska, *Wprowadzenie,* [w:] K. Szymaniak (red.), *Chasydzka maszyna parowa i inne opowiadania. Antologia prozy jidysz*, Warszawa 2024, s. 94.

języka, który został ostatecznie uznany za język literacki stając się medium nowoczesnych instytucji kultury żydowskiej. Zwycięstwo ideologii jidyszyzmu pociągnęło za sobą rozwój twórczości, która po raz pierwszy stała się pełnoprawną literaturą narodową. Następną epokę, niezwykle krótką, obejmującą lata 1919–1921, nazwać można czasem łódzkiej żydowskiej awangardy.

Społeczeństwo żydowskie wkraczało w niepodległość głęboko podzielone – religijnie, politycznie i społecznie. Dyskurs wewnętrzny koncentrował się raczej na istotnych tematach życia codziennego w ramach niepodległej Polski – położeniu gospodarczym, prawach mniejszości, wyborach do zarządów gmin żydowskich, czy edukacji. Dominowały postawy wyczekiwania, lęku i niepewności pogłębione wojenną traumą. W połączeniu z pragnieniem odnowy i wiarą w możliwość wykreowania nowego człowieka w lepszym świecie, wyzwoliło to jednak ożywczą twórczą energię, która zaowocowała rozkwitem poezji i prozy, sztuk plastycznych, muzyki i teatru oraz, jak zauważył Kenneth B. Moss, organizacji upowszechniających to, co nazywano nową kulturą żydowską[709]. „Na nas – pisał Perec Markisz, wzejdzie pokolenie niepokoju buntu i rewolty. Nasze stulecie zrodziło się nie w ciepłych łóżkach, ale na szerokim łonie pól bitewnych”[710].

11.1. Od sztetla do buntu – początki wielkiej przemiany

Głęboka przemiana, która zaszła w literaturze jidysz przejawiała się w odejściu od literatury sielankowej, pełnej samozadowolenia i niezbyt wygórowanych ambicji, unikającej gwałtownych uczuć i głębokich przemyśleń na rzecz literatury samoświadomej, eksplorującej najgłębsze pokłady ludzkiej psychiki, przez to znacznie śmielej poszukującej nowych artystycznych dróg i środków wyrazu. Okres przejściowy trwający do uznania jidysz za oficjalny język żydowski na konferencji w Czerniowcach w 1908 do zakończenia wojny w 1918 pozwolił na wykrystalizowanie się artystycznych oraz językowych reakcji na nowe zjawiska życia codziennego, bazujące na nienazwanych dotychczas uczuciach, sposobach myślenia i formach wyrazu. Po początkowym zachłyśnięciu się literaturą światową szybko nastąpił zwrot ku neoromantycznej ludowości i duchowości prostych Żydów zamieszkujących *sztetl* – małe miasteczka. Jednak ten sentymentalny rys ograniczał się jedynie do niewyszukanego, w miarę możliwości obiektywnego opisu zjawisk nie próbując zmierzyć się z nurtującymi współczesnego człowieka pytaniami i nie dając na nie satysfakcjonującej odpowiedzi. Impresjonistyczne opisy rzeczywistości połączone z dziecięcym wręcz nad nią zachwytem nie próbowały zgłębiać tajemnic wszechświata, ani nie proponowały żadnych rozwiązań. Ich lekkość i sentymentalizm oraz brak jakichkolwiek przejawów sprzeciwu

[709] Badania Mossa dotyczyły środowiska artystów żydowskich w Rosji, ale jego wnioski można odnieść także do innych ośrodków Europy Środkowo-Wschodniej. Zob. Kennrth B. Moss, *Jewish Renaissance in the Russian Revolutio*n, London 2009, s. 283.

[710] P. Markisz, *Estetyka walki w nowoczesnej poezji,* [w:] *Warszawska awangarda jidysz. Antologia tekstów*, opr. M. Polit, K. Szymaniak, Gdańsk 2007, s. 53, przeł. K. Szymaniak.

wobec zastanych porządków kontrastowały z następną epoką – żydowską awangardą – rozciągająca się na lata 1919–1921. Charakteryzowała się ona radykalizmem, sprzeciwem wobec zastanego porządku oraz pragnieniem jego naprawy. Był to czas wielkich przemian, porywających idei i głębokich uczuć towarzyszących wielkiemu literackiemu i artystycznemu zrywowi.

Pomimo silnych inspiracji ludowością w obu epokach podejście twórców do tego zagadnienia było zupełnie inne. W twórczości klasyków literatury jidysz – Mendele Mojcher Sforim, Szaloma Alejchema i Icchaka Lejba Pereca oraz innych współczesnych im twórców prosty lud był nie tylko obiektem ich twórczości, lecz również jej podmiotem. Pomiędzy pisarzem, a członkami społeczności istniała silna więź, obie strony wpływały na siebie, wzajemnie się uzupełniając. Pomimo niezaprzeczalnych wpływów obcych literatur, twórczość w jidysz przeznaczona była dla ludu i czerpała z ludowości, a poezja i proza pełne były postaci z najniższych grup społecznych – żebraków, wdów, prowincjonalnych uczonych w Piśmie, handlarzy, robotników i bezrobotnych. Każdy z twórców portretował ludzi wśród których dorastał, żył i przebywał. Postacie były po żydowsku zwyczajne, a ich życie wewnętrzne i rysy psychologiczne proste i niewyrafinowane. Można było czuć do nich sympatię, lub antypatię, litować się nad nimi, lub współczuć, jednak nie były one w stanie porwać czytelnika i natchnąć go nowymi ideami. Bohaterowie nie przeżywali tragicznych wewnętrznych kataklizmów, nie popełniali wielkich, zmieniających losy świata czynów. Dominowała bierna postawa i pogodzenie się z losem, a postacie literackie tej epoki nie próbowały wyrwać się z narzuconych im przez świat zewnętrzny ograniczeń. Niektórzy z twórców, jak I. L. Perec – najbardziej „nowoczesny" z ojców literatury jidysz, włączali do swej twórczości również elementy symboliczne. Były jednak one dla potencjalnego żydowskiego odbiorcy na tyle zrozumiałe, że nie potrzebowały specjalnej interpretacji. Głównym dążeniem twórców był obiektywizm, który sprowadzał się do przedstawienia życia żydowskiego w najdrobniejszych szczegółach. Z tego powodu literatura jidysz pełna była wątków społecznych, odzwierciedlając trudne warunki, w których toczyło się życie żydowskiej wspólnoty. Nawet pojawiające się w niej nieliczne elementy subiektywne miały wyraźne kolektywne tło społeczne, lub narodowe.

Do I wojny światowej ugruntował się wyraźny podział terytorialny, gdyż wcześniej literatura jidysz była o wiele bardziej jednolita. Wynikało to głównie z niewielkiego zróżnicowania geograficznego. Głównym centrum były ziemie Królestwa Polskiego, a głównym miastem – Warszawa. Po wojnie sytuacja stała się bardziej zróżnicowana – pojawiły się nowe ośrodki literackie, wśród nich Stany Zjednoczone oraz Ukraina (później ZSRR). Zróżnicowanie świata zewnętrznego i wpływ najróżniejszych czynników regionalnych, wynikających z różnej sytuacji mniejszości żydowskiej w poszczególnych krajach sprawiły, że twórczość stała się bardziej zniuansowana i zyskała wyraźniejszy regionalny charakter. Choć pisane tym samym językiem, dzieła literackie pisane w różnych ośrodkach te różniły się pod wieloma względami – światopoglądu, charakteru, temperamentu, czy formy. Dla przykładu żydowski ekspresjonizm w okresie międzywojennym był

najsilniej reprezentowany na ziemiach polskich, podczas gdy w USA oraz Ukrainie dominowała tematyka wycofania. Prawdopodobnie to właśnie dlatego twórczość, nie tylko literacka, Żydów w Polsce była w późniejszym okresie najbardziej obrazoburcza, autopromocyjna i krzykliwa.

Główną różnicą pomiędzy starą, a nową literaturą była tematyka. Ta pierwsza koncentrowała się głównie na opisie świata zewnętrznego oraz często zagmatwanej fabule. Nowa wkraczała na nieznane dotąd w twórczości żydowskiej tereny subiektywnego postrzegania, była głębsza i bardziej skomplikowana w wyrazie. Często odrzucała świat zewnętrzny, koncentrując się na wewnętrznych przeżyciach jednostki, jej zmaganiach z problemami życia codziennego oraz z samym sobą – uczuciami i instynktami oraz cierpieniem. Fabuła traciła na znaczeniu, ustępując miejsca akcji, dialogom, budującym napięcie scenom oraz ogólnemu nastrojowi tekstu. Po raz pierwszy również poezja, w tym kobieca, zaczęła dominować nad prozą. Nowa epoka charakteryzowała się poszukiwaniem nowego stylu – w miejsce obowiązującego dotąd realizmu poczęto eksperymentować z symbolizmem, ekspresjonizmem, czy futuryzmem.

O dynamicznym rozwoju twórczości jidysz świadczą krótkie, często zaledwie kilkuletnie interwały czasowe, charakteryzujące się własną specyfiką oraz cechami charakterystycznymi. Zachodzące zmiany nie były radykalne i część zjawisk literackich, szczególnie w przypadku prozy, wykraczało poza przyjęty podział czasowy. Poprzedni okres, obejmujący lata 1905–1918 charakteryzował się silnymi wpływami ekspresjonistycznymi połączonymi z poszukiwaniami artystycznymi młodej sztuki. Aby w pełni zrozumieć zmiany należy przyjrzeć się różnicom między poprzednią epoką, a następującą po niej awangardzie w literaturze jidysz, analizując różne ich aspekty. Punkt wyjścia stanowić będzie zestawienie zaproponowane przez Wolfganga Müllera-Funka[711] odnoszące się do awangardowych ruchów Europy Środkowej i Wschodniej. Przydatne będą one do analizy twórczości Mojżesza Brodersona oraz grupy, a następnie wydawnictwa Jung Jidysz w latach 1919–1921.

Po pierwsze, awangarda cechowała się prymatem programów artystycznych. Oznaczało to, że artyści mieli jasno określone cele i założenia, ujęte najczęściej w formę manifestu, które starali się realizować w swojej twórczości. Tak było w przypadku almanachu „Jung Udysz", publikującego teksty o charakterze manifestów. Była ona nasycona ideologicznym przesłaniem, często odzwierciedlającym dążenie do przekształcenia rzeczywistości społecznej i kulturalnej. W poprzednim okresie dominował sceptycyzm wobec wszelkich programowych ustaleń, jak również indywidualizm. Twórczość była pełna introspekcji, zamiast dążyć do zmiany rzeczywistości, skupiała się na jej kontemplacji, opisie i próbach głębszego zrozumienia. Awangardowi twórcy często angażowali się w ruchy rewolucyjne, starając się wykorzystać swoje dzieła do szerzenia idei

[711] W. Müller-Funk, *Von der frühen Postmoderne zur verspäteten Avantgarde. Das österreichische Beispiel*, [w:] P. Deréky, Z. Kékesi, P. Kelemen (red.), *Mitteleuropäische Avantgarden. Intermedialität und Interregionalität im 20. Jahrhundert*, Frankfurt n. M. 2006, s. 13–32.

społecznych i politycznych. W poprzedniej epoce unikano programowych deklaracji i ideologicznych założeń, kładąc nacisk na osobiste doświadczenie i subiektywną perspektywę

Kolejną istotną różnicą jest kult kolektywu. Awangardowi pisarze jidysz często tworzyli w grupach, podkreślając wspólnotowy charakter swojej działalności artystycznej, co odzwierciedlało ich dążenie do wspólnego celu – przemiany kulturalnej i duchowej. Ich twórczość była pełna obrazów zbiorowych działań, manifestacji i wspólnotowego doświadczenia. Prowadziło to do powstania w poezji jidyszowej tuż po I wojnie światowej grup literackich, na czele z omawianą poniżej Jung Jidysz, które działały pod wspólną egidą programową. Nachman Majzel w swym artykule *Di junge judisze dichtung in Pojln* [Młoda żydowska poezja w Polsce] pisał o „mocnej ofensywie poetyckiej". W innym tekście, wydanym w almanachu jubileuszowym „Hajntu" w 1928 roku, który podsumowywał ostatnie piętnaście lat rozwoju literatury jidysz pisał on o okresie powojennym w podobnym tonie:

> W czasie tym słowo niewątpliwie należało do poezji, do poety. Życie było wzburzone, impet zdarzeń silny. […] W takim burzliwym momencie jedynie przemawiający płomiennie poeta mógł się mierzyć z życiem. Jedynie poeta, reagujący szybko, gwałtownie był w stanie uchwycić ten moment, tą wyjątkowość, ten ferment i poruszenie ulicy i oddać je w drżących wierszach[712].

Działalność artystyczna awangardowych twórców często była performatywna co oznaczało, że akt tworzenia i prezentacji dzieła był równie ważny jak samo dzieło. Często miały one za zadanie przyciągnięcie uwagi publiczności, wywołanie u odbiorców silnych reakcji, a nawet skandalu. Miała rewolucyjny charakter i dążyła do zmiany społecznej i politycznej, obejmującą szeroko pojętą reformę rzeczywistości, nową kulturę i nową narodowość. Twórcy poprzedniej epoki byli często apolityczni, skupiając się na osobistych doświadczeniach i estetyce. Było to w części spowodowane również czynnikami zewnętrznymi w postaci władz zaborczych, które niechętnie odnosiły się do rewolucyjnych treści. Koncentrowano się na indywidualnych przeżyciach, przez co twórczość była bardziej introspektywna i intymna. Unikano też niepotrzebnego rozgłosu, skupiając się się na literackiej jakości swoich dzieł. Awangarda cechowała się patosem akcji, co oznaczało, że działania artystyczne były pełne emocji i dramatyzmu. Jej istotną cechą było sięganie do elementów ludowych i czerpanie inspiracji z dawnych tradycji i form. Często wykorzystywano w twórczości sztukę żywego słowa, tworząc performatywne, parateatralne dzieła, podczas gdy moderniści preferowali ironię i melancholię. Na koniec, awangarda jako medium artystyczne wybierała poezję, często w połączeniu ze sztukami plastycznym, podczas gdy moderniści koncentrowali się na eksploracji nowych technik narracyjnych.

W przypadku łódzkich twórców powyższe nurty często reprezentowane były przez tych samych twórców znajdujących się na różnym etapie rozwoju artystycznego. Widać to wyraźnie w twórczości Mojżesza Brodersona, którego pierwszy tom wykazuje tendencje ekspresjonistyczne, późniejsza zaś twórczość jest wyraźnie awangardowa. W pierwszych latach w jego wierszach nie

[712] N. Majzel, *Der weg fun der jidiszer literatur far di lecte finfcen jor* [Droga literatury jidysz przez ostatnie piętnaście lat], [w:] „*Hajnt" jubilej buch 1908–1928* [Księga jubileuszowa „Hajntu"], Warszawa 1928, s. 37.

widać jeszcze żadnych programowych założeń. Skupiał się w nich bardziej na osobistych i introspektywnych tematach, celebrując jednostkę i jej indywidualne doświadczenia. Wykazywał wrażliwość i skłonność do refleksji, a jego twórczość była bardziej subtelna i wolna od zaangażowania ideologicznego. Mimo eksperymentów z formą i strukturą wiersza jego sposoby wyrazu nie były innowacyjne. Jego przemianę wspomina J. I. Trunk w swej książce *Polin.*

> Mojżesz Broderson powrócił z Moskwy do Łodzi niedługo po wojnie ze wszystkimi zewnętrznymi i wewnętrznymi rekwizytami wielkiego, być może największego żydowskiego poety. Wiedział, że w rewolucyjnych czasach skromność będzie zdeptana pod nogami, jak najmarniejszy pyłek. Wyrzucił więc także swą dawną skromność na przedwojenny śmietnik[713].

11.2. Jung Jidysz

Jak zauważył Jerzy Malinowski, korzeni grupy należy szukać w działalności malarzy i malarek związanych później z Jung Jidysz [Młody Jidysz] w trzeciej strefie. Dużą rolę odegrało założone w 1918 roku „Stowarzyszenie Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych w Łodzi", wzorowane na warszawskiej Zachęcie. W 1918 roku zorganizowało ono dwie wystawy – pierwsza (wiosenna) została otwarta 1 kwietnia 1918 roku, a druga (zimowa) 22 grudnia 1918 roku[714]. W roku 1919 roku trzej artyści – Mojżesz Broderson, Jankiel Adler i Marek Szwarc założyli w Łodzi almanach artystyczny „Jung Idysz", który z czasem przekształcił się w wydawnictwo pod tą samą nazwą. Skupieni wokół nich poeci i plastycy wywarli trwały wpływ na żydowskie środowisko tzw. „nowej sztuki" w okresie międzywojennym, choć sam almanach, a następnie wydawnictwo funkcjonowały łącznie zaledwie trzy lata. Do ich osiągnięć odwoływali się m. in. twórcy awangardy warszawskiej oraz pisarze i artyści z Jung Wilne (1927–1943), jak również inni żydowscy twórcy w Europie i USA. Okres ten jest dobrze udokumentowany – obok opracowań naukowych zachowały się z tego czasu również egodokumenty (listy) oraz materiały prasowe i archiwalne. Ponieważ działalność grupy na niwie sztuk plastycznych została już obszernie opisana w literaturze przedmiotu [715], w pracy niniejszej skupię się głównie na działalności literackiej, otoczeniu artystycznym, postrzeganiu samej grupy i dyskursie, który wywołała.

Skład osobowy pierwszego numeru almanachu „Jung Idysz" był dość skromny i przeważali w nim plastycy. Ukazały się dwa poematy Brodersona: *Tchijes hamejsim* oraz *Ich – a purim szpiler* [Ja – błazen purimowy], jak również wiersz Icchaka Kacenelsona *Iberfult!* [Przepełniony!]. Ilustracje wykonali Jankiel Adler, Henoch Barczyński, Icchak Brauner i Marek Szwarc. We wstępie, wydanego

---

[713] J. I. Trunk, *Polin,* t. 6, New York 1951, s. 105.

[714] Zob. J. Malinowski, *Grupa Jung Idysz…* op. cit. s. 14–15.

[715] O środowiskach żydowskiej awangardy we wspomnianych ośrodkach patrz: J. Malinowski, *Grupa Jung Idysz...* op. cit.; idem *Malarstwo i Rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku (do 1939 roku),* Warszawa 2000, J. Lisek, *Jung Wilne. Żydowska grupa artystyczna,* Wrocław 2005, J. Lisek, *Między Warszawą a Wilnem. Kontakty środowisk literackich w okresie międzywojennym, „*Studia Judaica" 2006, nr 1, s. 69–81, *Warszawska awangarda jidysz. Antologia tekstów*, opr. M. Polit, K. Szymaniak, Gdańsk 2007.

z okazji święta Purim, jego autor (zapewne Mojżesz Broderson), doskonale oddaje tego awangardowego ducha wydawnictwa, a jednocześnie odzwierciedla specyficzną sytuację kulturowo-polityczną po I wojnie światowej. Jest on swego rodzaju manifestem artystycznym (choć tekst o charakterze manifestu grupy zamieszczony został również w następnym numerze). Pełen jest emocji i metaforycznych obrazów, wyrażających pragnienie rewolucji artystycznej oraz zmiany rzeczywistości, zarówno w literaturze, jak i w szeroko rozumianej kulturze żydowskiej. W interpretacji tego tekstu można wyodrębnić kilka kluczowych punktów. Pierwszym z nich jest zamieszczony na początku opis gwałtownego chaosu oraz "przewartościowania wszystkich pojęć[716]" odzwierciedlający stan świata po I wojnie światowej. Poczucie globalnych przemian, kryzysu wartości i poszukiwania nowych dróg było wspólne dla wielu ruchów awangardowych, zarówno w Polsce, jak i na świecie. W tym kontekście Jung Jidysz dostrzegało swoją misję znalezieniu odpowiedzi na te niepewności, manifestując pragnienie zmiany porządku i wartości w cechującej się rewolucją duchową i społeczną rzeczywistości. Wyrażało w ten sposób przekonanie, że teraźniejszość wymyka się racjonalnej ocenie, ponieważ świat znajduje się w stanie rozedrgania, walki i zmian. Sprawiało to, że trudno dostrzec było nowe, trwałe wartości oraz odzwierciedlało przekonanie, że sztuka, w tym literatura jidysz, jest narzędziem zmiany, choć jej efekty widać będzie dopiero w przyszłości. W podobnym tonie pisze Broderson w liście do Melecha Rawicza:

> U nas wszystko znajduje się w tak chaotycznym stanie, w naszym życiu jest taka niepewność i zamieszanie, że dla nas, świadomych, bzdurą jest żądanie szybkiej krystalizacji. Obudzone wulkany i wulkaniki wypuszczają gęste kłęby dymu, czarnego jak noc w której żyjemy, śmierdzącego jak żółć, która zalewa nasze dusze. Ukaże się jeszcze ogień Prometeusza (wysokie tony), który wszystko oświetli i wszystko uleczy[717].

Warto jednak zauważyć, że jedno z kluczowych założeń Jung Jidysz – odrzucenie przestarzałych form sztuki, która nie odpowiada na potrzeby nowoczesności – nie było nowatorskie i pojawiło się wcześniej w podobnej formule już w artykule wstępnym czasopisma „Di Jugend". Nie można więc przypisywać tej idei konkretnej osobie, czy grupie, lecz traktować ją należy jako typowy dla awangardy akt buntu przeciwko tradycji, gdzie to, co stare i nieaktualne musi zostać zniszczone, aby zrobić miejsce dla nowego porządku artystycznego. Nowatorstwo „Jung Jidysz" polegało na włączeniu w działania literackie również innych sztuk, przede wszystkim plastycznych oraz pojmowaniu ich jako całości. Widać w tym wyraźny wpływ Brodersona, który tego typu działania podejmował już wcześniej. „Jung Jidysz" w „wierszach słowem i grafiką" jedynie rozwinęło i udoskonaliło obecne już wcześniej w dyskursie artystycznym idee, dodając do nich swoje własne elementy. Artyści działający w jego kręgu świadomie przekraczali granice swoich dziedzin – plastycy, jak Jankiel Adler, czy Marek Szwarc publikowali również wiersze, czy eseje, a poeci, jak Mojżesz

[716] „Jung Idisz" nr 1, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.
[717] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 8.06.1920, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.1, nlb.

Broderson tworzyli grafiki. We wstępie do pierwszego zeszytu napisano: „To co trywialne, zrupieciałe, będzie zniweczone w tyglu naszej teraźniejszości, jego przeznaczeniem jest – zostać pochłoniętym przez zapomnienie. A my, my inicjujący, idziemy zmienić wartę, a dźwięki naszych bębnów rozpętują nawałnicę istnienia”[718]. Artyści są przedstawieni jako siła napędowa transformacji duchowej i kulturowej, co jest charakterystyczne dla wielu awangardowych grup, postrzegających siebie jako proroków nowego porządku. Religijny wymiar sztuki podkreśla ukazanie Boga jako symbolu absolutu i wiecznego piękna, przez co sztuka i prawda są ściśle związane z boskością, a ich rola polega na "budzeniu dusz z gnuśności". To pokazuje, że Jung Jidysz traktowała twórczość jako narzędzie nie tylko estetyczne, ale także etyczne, posiadające moc transformacji duchowej. Sztuka i piękno są niezbędne do pełnego zrozumienia i interpretowania świata – nadają sens rzeczywistości, pozwalając ją zrozumieć oraz przekształcać. Widać w tym fragmencie rozwinięcie idei prezentowanej w *Siches chulin*, gdzie Broderson opisuje bajeczną krainę, pełną złota, srebra i drogich kamieni, których jednak z braku kultury nikt nie jest w stanie docenić, przez co służą jedynie jako materiał budowlany do łatania ulicznych dziur. „Bez piękna świat nie może być odmalowany!”[719] – podkreśla w ostatnim zdaniu wstępu. Wszystkie te wartości wyrażone być miały w „młodym, pięknym języku jidysz”, co manifestowało dumę z jidysz jako dynamicznego języka literackiego, który ma przed sobą przyszłość. Z drugiej strony doceniał jednak znaczenie „języka proroków” – hebrajskiego – co jest wyrazem złożonej tożsamość Żydów w Polsce w tym okresie oraz łączy elementy nowoczesności z tradycją. Nie odmawiał mu racji bytu, ani nie zwalczał, jednak to jidysz był językiem, który posiadał potencjał literacki, musiał jednak zostać odnowiony i odświeżony, aby sprostać wymaganiom współczesności.

Interesujący jest szczególnie wiersz Kacenelsona, zawierający ciekawe spojrzenie na pragnienia żydowskiego mężczyzny, jego poglądy na role płci oraz sfery związane z emocjami, relacjami i ekspresją uczuć. Rozpoczyna się on krótkim epifanicznym opisem spaceru po lesie, podczas którego podmiot liryczny ogarnęła fala radosnych uniesień, która całkowicie go przepełniła. Pragnie podzielić się nią więc ze swoją ukochaną.

> Wielkie szczęście tak nagle otrzymałem w darze,
> Lecz czy się można samotnie weselić?
> Z siostrą się muszę radością podzielić –
> O, niech mnie Pan Bóg za to nie ukarze!
> Złap, siostro, moje szczęście, by się nie stoczyło
> Do ciemnego dołu gdzieś w tym lesie dzikim,
> Patrz, radość się ze mnie wylewa, tak kipi,
> Złap, najmilsza, mój uśmiech, by go nie ubyło![720]

---

[718] Ibid.
[719] Ibid.
[720] „Jung Idisz” nr 1, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. N. Krynicka.

Siostra jest w wierszu symbolem tradycyjnej roli kobiet, często uznawanych za opiekunki męskich uczuć. Widać to w postrzeganiu jej jako powierniczki, osoby dającej emocjonalne wsparcie. Wpisuje się to w podział ról płciowych właściwy dla jidszykajt, gdzie kobieta miała odpowiadać za sferę uczuciową i troskę o innych. W tej interpretacji siostra staje się figurą „strażniczki" emocji, do której pomiot liryczny zwraca się, by wyrazić i zachować swoje uczucia. Podkreśla to podział, w którym kobieta pełni rolę powierniczki, a mężczyzna deleguje na nią swoje emocjonalne potrzeby. Jednak dzielenie się zmysłową radością mogło być uznane za coś grzesznego, za co może go spotkać kara od Boga, przez co ekspresja emocji była często tłumiona, lub marginalizowana. Sugeruje to lęk przed zaangażowaniem i bliskością, wynikający z zakorzenionego w tradycji i religii dystansu emocjonalnego. W patriarchalnej żydowskiej społeczności relacje mężczyzn z kobietami były ściśle kontrolowane, więc kontakt emocjonalny mógł wywoływać poczucie winy czy wstydu. Jednak mimo to mężczyzna w wierszu pragnie wyrazić swe uczucia i podzielić się nimi z bliską kobietą. Ukazuje to konflikt między potrzebą bliskości, a normami religijnymi, regulującymi kontakty między mężczyznami i kobietami i chroniącymi przed nadmiernym kontaktem, zwłaszcza poza sferą małżeńską. Stąd wybór na obiekt swych zwierzeń siostry, która może symbolizować neutralność, właściwą kobietom społecznie i religijnie aseksualnym, jak członkinie najbliższej rodziny – matki i siostry właśnie. Podzielenie się radością z taką kobietą sugeruje próbę zachowania emocjonalnej bliskości bez zagrożenia cielesnością. Siostra w tej roli staje się symbolem nieskalanej relacji – bezpiecznej od postrzeganych jako grzeszne seksualnych impulsów. Pozwala na otrzymanie emocjonalnego wsparcia bez ryzyka przekroczenia cielesnych granic. Wskazuje to na złożoną dynamikę między płciami, gdzie bliskość jest uważana za potencjalnie niebezpieczną i poddana ścisłym regułom tabu.

W poematach Brodersona pobrzmiewają jeszcze echa jego okresu moskiewskiego, szczególnie w *Ich – a purim szpiler,* który był dedykowany Eliezerowi Lissitzkyemu. Prawdopodobnie miał być on prologiem do *Chasenke,* jednak ostatecznie został włączony do almanachu jako osobny utwór, a do dramatu Broderson dopisał nowy początek[721]. To ironiczna i wielowarstwowa opowieść o postaci błazna purimowego, który drwi z rzeczywistości, z przyjaciół, i wrogów. Przez maskę błazna patrzy na świat w sposób krytyczny, ale jednocześnie pełen absurdu i groteski, pełniąc rolę krytyka społeczeństwa, który ma odwagę mówić rzeczy trudne i niewygodne. Jego śmiech i karykaturalne działania mają na celu ukazanie iluzoryczności rzeczywistości i ludzkiej głupoty. Broderson często korzystał z groteski i ironii, aby wyrazić złożoność ludzkiej egzystencji. Postać błazna jest symbolem tego, jak sztuka może demaskować konwencje i iluzje społeczne. Wiersz porusza motyw przemijalności władzy i nędzy człowieka, ale czyni to w sposób ironiczny i przerysowany. można interpretować jako wyraz tragicznego komentarza na temat kondycji świata oraz chwilach wytchnienia i zapomnienia, które daje sztuka i świętowanie w obliczu cierpienia,

[721] Zob. D. Dekiert, *Siches chulin Mojżesza Brodersona...* op. cit. s. 44.

wojny i kryzysów. Purim, radosne święto w tradycji żydowskiej, staje się dla podmiotu lirycznego okazją do śmiechu i ironii, ale ten śmiech kryje pod sobą głębsze, bolesne emocje związane z trudną rzeczywistością. Objawia się to w przejściu od ironicznej negacji wojny i cierpienia do hedonistycznego hasła „raz się żyje!". W obliczu bezsensownego przelewu krwi podmiot liryczny decyduje się na śmiech i radość, co w kontekście Purim – święta związanego z zabawą i przewrotem ról – ma szczególne znaczenie. Dzika radość jest wyrazem nie tyle prawdziwego szczęścia, co desperackiej próby ucieczki od wszechobecnego bólu i zamętu. To wyraz buntu przeciwko bezsensowi i nieuniknionemu cierpieniu, w którym człowiek wybiera śmiech jako ostatnią linię obrony. W poemacie nie występuje pojawiające się w późniejszych utworach Brodersna przedstawienie śmiechu jako aspektu szatańskiego, jak w przypadku Asmodeusza, który za jego pomocą rządzi światem. Wskazywałoby to na jego powstanie jeszcze w okresie moskiewskim,

> Ale raz się żyje! Dzika radość!
> A że gdzieś panoszy się bieda i głód?!
> A że gdzieś szaleje nawałnica cierpienia?!
> Oj, dziś jest Purim!
> Dziś jestem młodziakiem, Żydem –
> Śmieję się przez łzy![722]

Poprzez pytania retoryczne podmiot liryczny krytykuje postawę obojętności i braku zaangażowania, gdy globalne problemy – wojna, bieda, głód – są traktowane jako odległe i nieistotne, dopóki nie dotykają bezpośrednio jednostki, odwracającej wzrok od tragedii i koncentrującej się na świętach i osobistych przyjemnościach. Jednocześnie autor podkreśla, że bycie młodym Żydem oznacza tutaj coś więcej niż tylko tożsamość narodową – to także symbol oporu, siły przetrwania i zdolności do wytrwania mimo najtrudniejszych warunków.

Zupełnie inny jest drugi poemat Brodersona, noszący ten sam tytuł co jego późniejsze misterium: *Tchijes hamejsim.* Poza samą nazwą nic nie łączy obu utworów, choć poemat swą tematyką wyraźnie nawiązuje do jego wiersza *Herbst* z tomiku *Zalbafert* – również ukazuje las pełen faunów i demonicznych stworzeń, w którym podmiot liryczny oczekuje wraz z nimi na nadejście wiosny. Wiersz o podobnej tematyce pod tytułem *Sztiler wald* [Cichy las] opublikował Broderson w „Lodzer Togblat"[723]. Jednak tym razem nie jest to zwykła puszcza, lecz „las żądz"[724], uśpionych jeszcze pod śniegami. Można zinterpretować go jako refleksję nad napięciem między męskością a zmysłowością, odrodzeniem seksualnym i poszukiwaniem tożsamości płciowej w nowym porządku. Poemat ukazuje głęboki konflikt między społecznymi i kulturowymi oczekiwaniami wobec męskości, a naturalnymi impulsami, które muszą się przebudzić w świecie stłumionym przez moralne i

---

[722] M. Broderson, *Ich – a purim szpiler,* „Jung Idisz" nr 1, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.
[723] M. Broderson, *Sztiler wald* „Lodzer Togblat" 15.08.1919, nr 185, s. 4.
[724] M. Broderson, *Tchijes hamejsim,* „Jung Idisz" nr 1, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.

kulturowe nakazy. Las żądz symbolizuje naturalną, pierwotną seksualność, niekontrolowane siły, stłumione czasowo w czasie zimowym, które muszą się obudzić i odrodzić po okresie stagnacji. Przemierzające las fauny są figurami kojarzonymi z jednoznacznie z mityczną zmysłowością i seksualnością. Mogą one symbolizować męskie libido, lub pragnienia, które są marginalizowane lub postrzegane jako grzeszne. W tym kontekście zwraca uwagę fakt użycia w oryginale określenia *jejcer haro,* które może być przekładane jako „żądze", jednak ma znaczenie o wiele szersze – „zła skłonność", lub „zły instynkt" i symbolizuje ludzką skłonność do czynienia zła w ogóle. Szczególnie interesująca jest postać Rebe Wszelkich Żądz [Rebe Wszelkich Złych Skłonności], która pełni kluczową rolę w kontekście odrodzenia i przebudzenia męskiej seksualności. W tradycyjnym judaizmie tytuł rebe przysługiwał mistrzowi duchowemu, pełniącemu funkcję nauczyciela, przewodnika i autorytetu moralnego. W wierszu jest on siłą posiadającą władzę nad zmysłowością i inicjującą przebudzenie pragnień, lecz nie jest ona dobra. Nawiązuje to do omawianej poniżej koncepcji Brodersona traktującej zło jako siłę stwórczą, przez którą odrodzi się świat. Rozwinął ją w późniejszym okresie swej twórczości czyniąc Szatana władcą i przyjacielem człowieka, do którego poeta zwraca się o natchnienie i artystyczną moc.

Numer 2–3 „Jung Idysz", który ukazał się z okazji święta Pesach 1919 roku, różnił się od pierwszego zarówno objętością, jak i składem osobowym. Oprócz Brodersona i Kacenelsona teksty literackie publikowali w nim Jankiel Adler, Herszele, Chaim Lejb Żytnicki, Jecheskel Mosze Najman, i Elimelech Szmulowicz. Rozpoczyna się on manifestem, autorstwa prawdopodobnie Mojżesza Brodersona, choć niewykluczone, że powstał on w wyniku dyskusji pomiędzy artystami publikującymi w almanachu, gdyż napisany jest w liczbie mnogiej. Pojawia się w nim kontynuacja idei dynamicznej natury rzeczywistości, podkreślając proces wzrastania i przemijania jako kluczowy do jej zmiany. Podkreślono, że "żadna rzecz, żadne zjawisko ani materia nie stoi w miejscu"[725], a każda egzystencja ma swoją naturalną zmienność – kiełkowanie, wzrastanie, kwitnienie i więdnięcie. Większy nacisk położono również na legitymizację każdego przejawu istnienia – zarówno pozytywnego, jak i negatywnego. Zgodnie z tym artysta jest zobowiązany do przedstawiania życia w jego pełnej różnorodności, bez wykluczania ani idealizowania. W twórczości najważniejsza była jej autentyczność, uzyskana nawet za cenę pozornego chaosu. Jednocześnie polemizowano z tym, co uznaje się za sztukę, krytykując konwencjonalne podejście do artystycznych form. Artyści pragnęli być w pełni realistami, co oznacza, że sztuka musi odzwierciedlać rzeczywistość we wszystkich jej przejawach – zarówno duchowych, jak i materialnych.

Manifest wyraźnie odnosi się do tradycji, pojmowanej jednak jako całość ludzkiej kultury, a nie jedynie dziedzictwa judaizmu. Autor wymienił wiele autorytetów z różnych epok i kultur – od Biblii i mitologii greckiej po nowoczesnych poetów, malarzy i kompozytorów, takich jak Byron,

[725] „Jung Idisz" nr 2-3, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.

Shelley, Poe, Norwid, Rembrandt, Van Gogh, Chopin, Debussy. W ten sposób podkreśla, że artyści Jung Jidysz nie odcinają się od przeszłości, ale czerpią z niej inspiracje, szanując autorytety i uznając je za swoich przewodników duchowych bez względu na przynależność religijną czy narodową. Jednak równocześnie manifest przeciwstawia się bezmyślnemu kopiowaniu tradycji. Artyści mają być wierni prawdzie, jaką widzą i czują, a nie powielać przestarzałe, martwe formy. Tradycja jest punktem odniesienia, nie powinna jednak ograniczać twórczości. Jest to tekst bardziej uniwersalny i uduchowiony, kładący nacisk na odrodzenie sztuki poprzez chaos, namiętności i przemiany rzeczywistości. Grupa postrzegała siebie jako inicjatorów zmiany, którzy odcinają się od przeszłości, ale z szacunkiem odnoszą się do duchowej wieczności i piękna. Jednak na ostatniej stronie almanachu opublikowano rodzaj ogłoszenia zatytułowanego *Cu unzere chawerim* [Do naszych przyjaciół] [726], w którym wyraźnie nawiązano do dziedzictwa żydowskiego: „Wszystkie nowe wysiłki i próby, by upiększyć i ubarwić cenne dziedzictwo naszego jedynego wiecznego narodu przyjmiemy z pełnym entuzjazmem i młodzieńczą serdecznością. Chodźcie do nas i z nami, odważna młodzieży! Nasze drogi prowadzą ku słońcu!”[727]

Manifest ten jest bardziej wojowniczy w swojej krytyce tradycyjnych form artystycznych i wyraźnie odcina się od naturalizmu, który w oczach autorów ogranicza prawdę. Autor atakuje ignorantów i krytyków, którzy nie rozumieją nowoczesnych kierunków sztuki. Echa tych przemyśleń widać również w liście Brodersona do Melecha Rawicza, który pisał o swoich dziełach: „U nas zostaną przemilczane, lub oplute”[728]. Rzeczywiście postawa krytyki oraz społeczeństwa wobec „Jung Jidysz” oscylowała pomiędzy obojętnością i wrogością. W łódzkiej żydowskiej prasie codziennej nie zamieszczono prawdopodobnie żadnej notatki o almanachu „Jung Idysz” (nie wszystkie numery z tego okresu się zachowały). Jedyna łódzka pozytywna wzmianka o zeszycie 2–3, przypuszczalnie autorstwa Heinricha Zimmermana[729] ukazała się w niemieckojęzycznej „Neue Lodzer Zeitung”[730]. Omawiane poniżej recenzje w prasie warszawskiej oraz w innych, w tym łódzkich czasopismach były w większości negatywne. Zapewne w odpowiedzi na krytykę pierwszego numeru Broderson przyjął bardziej agresywną postawę. Odrzucając pytania dotyczące tego, czym jest sztuka, jako "dziecinnie nieporadne" i "niedorzeczne" i prezentował dość pogardliwy stosunek do tych, którzy nie rozumieją nowoczesnej twórczości. Nazywał ich wręcz "ignorantami", którzy nie pojmują najnowszych kierunków w sztuce. Jest to tekst wyraźnie bardziej konfrontacyjny, który świadomie tworzy dystans między artystami a ich krytykami. Broniąc sztuki jako autentycznej i w pełni zgodnej z poszukiwaniami prawdy, kładł nacisk na obiektywny realizm w przedstawianiu zjawisk świata,

[726] „Jung Idisz” nr 2-3, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.
[727] „Jung Idisz” nr 2-3, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.
[728] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 3.04.1920, op. cit.
[729] J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”...* op. cit. s. 28.
[730] „Neue Lodzer Zeitung” 20.04.1919, nr 109, s. 6.

jednocześnie z zachowaniem dystansu od wulgarnych form naturalizmu. Zarówno manifest, jak i wstęp do pierwszego zeszytu wyrażają wspólną ideę odrzucenia przestarzałych form sztuki i dążenia do nowoczesnych kierunków, różnią się jednak tonem i głębokością polemiki z fałszywie pojmowaną tradycją i krytyką.

Prezentowane w numerze 2–3 almanachu wiersze koncentrują się wokół tematyki przemijania oraz zagadnień egzystencjalnych. Ukazują trudności jednostek i społeczności w obliczu niepewnej rzeczywistości po I wojnie światowej. Kruchość istnienia, lęk przed śmiercią, alienacja i samotność są stale powracającymi tematami, które odzwierciedlają kryzys tożsamości i egzystencjalne pytania związane z życiem w nowej rzeczywistości. Jednocześnie widoczne są motywy odrodzenia, nadziei i poszukiwania sensu, możliwe dzięki duchowemu oczyszczeniu, rytuałom i sztuce. Wielkomiejski chaos i rozmycie tożsamości są kluczowymi kontekstami tych wierszy, które odzwierciedlają głęboką potrzebę odnowy i przynależności w świecie pełnym przemian. Poeci dążyli do zintegrowania tradycji i nowoczesności, próbując odnaleźć nowe sposoby na życie w zmieniającej się rzeczywistości.

Rozpoczynający almanach wiersz Elimelecha Szmulowicza *Dos lid fun cirung - zucher* [Pieśń poszukiwacza skarbów] można interpretować jako ukazaną w formie podróży alegorię poszukiwania sensu i wartości, stopniowo przeradzającą się w pełną rozczarowań refleksję nad ludzką kondycją. Poeta zestawia poszukiwanie skarbów z odkrywaniem mrocznych, trudnych do zaakceptowania prawd o życiu i własnym losie. Jest on pełen refleksji na temat sensu życia, upływu czasu i towarzyszących dążeniom człowieka rozczarowań. Poszukiwanie skarbów staje się metaforą ludzkich pragnień, które nigdy nie spełniają się w pełni, a rzeczywistość często przynosi jedynie rozczarowanie i ból. Czas, reprezentowany przez regularne bicie zegara, przypomina o nieuchronnym przemijaniu. Zaangażowanie w życiowe poszukiwania, nadzieje na odnalezienie czegoś wartościowego przeradzają się z czasem w pustkę i brak nadziei. Zamiast złota i klejnotów podmiot liryczny napotyka jedynie "kości pogrążone w martwocie”[731]. Opisywana w wierszu niemożność wyjścia z wykopanego przez siebie dołu symbolizuje poczucie uwięzienia w trudnej egzystencji. W takim samym tonie utrzymany jest wiersz Icchaka Kacenelsona *Gast* [Gość] opowiadający o niepokojącej nocnej wizycie tajemniczej postaci. Podobnie jak w opisywanym powyżej dramacie Frankentala *Der szloflozer,* poeta tworzy oniryczną atmosferę narastającego napięcia, opisując wieczór oraz tajemniczą, nierealną postać pukającą do drzwi, za którymi jednak nikt nie stoi. Można odczytywać go jako metaforyczną opowieść o nieuchronności konfrontacji z nieznanym, którym może być zarówno śmierć, jak i egzystencjalny lęk. Pojawiający się nocą gość może symbolizować niewidoczne siły towarzyszące każdemu człowiekowi, lecz pozostające nieuchwytne i niezrozumiałe. Mimo że bohater jest otoczony ludźmi, jego doświadczenie jest głęboko osobiste i samotne, a

[731] E. Szmulowicz, *Dos lid fun cirung - zucher,* „Jung Idisz” nr 2-3, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.

ostateczna konfrontacja z pukającym do drzwi gościem kończy się spotkaniem z pustką. Podobny temat porusza również krótki tekst prozą Hersza Lejba Żytnickiego *Jedn baginen hot er fidl geszpilt* [Każdego świtu grał na skrzypcach], będący głęboką refleksją nad kruchością życia, nieuchwytnością istnienia i jego ulotnością. Symbolika motyla oraz metafora skrzypiec, która pojawia się w końcowej części tekstu, podkreślają nietrwałość i przejściowy charakter ludzkiej egzystencji, a także próbę zrozumienia miejsca w świecie. Motyl przysiadający na kolanach narratora staje się symbolem życia – delikatnego, kruchego, lecz pełnego piękna i swobody. Narrator przykrywa go dłonią, myśląc „za chwilkę przestaniesz istnieć", co stanowi wyraz ludzkiej świadomości kruchości życia, a jednocześnie strachu przed zniszczeniem tak delikatnej istoty. Pozwala motylowi odlecieć, lecz zaraz żałuje tej decyzji i próbuje pochwycić go ponownie, co kończy się zranieniem. W każdym kolejnym miejscu narratora spotyka rozczarowanie – nie udaje mu się złapać motyla, co symbolizuje, że życie i jego znaczenie wymykają się spod ludzkiej władzy i kontroli. Ukłucie w palec jest metaforą cierpienia towarzyszącego próbom kontroli życia oraz jego nieuchwytnej istoty. Może odnosić się ono do bólu, pojawiającego się podczas próby zatrzymania zjawisk z natury nietrwałych i ulotnych. Ta sekwencja ilustruje dwoistość ludzkiej natury: z jednej strony człowiek pragnie kontrolować życie i trzymać je w swoich rękach, z drugiej jednak jest świadomy, że każda forma kontroli niesie ryzyko zniszczenia. Motyl symbolizuje wolność, która jest cenniejsza od kontroli, ale zarazem trudna do zaakceptowania przez człowieka, pragnącego w pełni panować nad życiem. Powtarzający się motyw motyla siadającego powtórnie na kolanach narratora sugeruje, że ulotne chwile tego typu są częścią ludzkiego doświadczenia: spotkanie z pięknem, wolnością i kruchością życia zawsze na nowo przypomina o niemożności pełnej kontroli nad istnieniem. Druga część tekstu, wprowadza metaforę dźwięków jako esencji życia. Autor pisze: „Jestem dźwiękami, które płyną z moich skrzypiec. Natura olśniewa nas, pozwala usłyszeć dźwięki tam, gdzie jest tylko drżenie, poruszenie powietrza. Ja sam nie jestem niczym więcej, jak takim poruszeniem – a źródła jego nie znam"[732]. Tekst ukazuje człowieka jako ulotne drganie powietrza – chwilową manifestację istnienia, którego prawdziwej natury nigdy nie pozna. Również wiersz Jecheskela Mosze Najmana *Nebl* [Mgła] jest poetycką refleksją nad egzystencjalną samotnością, ulotnością życia oraz niepewnością świata, przedstawionego jako odrealniony i pozbawiony wyraźnych konturów. Autor wprowadza czytelnika w atmosferę pełną mgły, cieni i nieprzejrzystości, co symbolizuje poczucie zagubienia, kruchości i niestabilności w codziennym życiu. Wyczekiwany przez ludzkość kawałek nieba spadł pod postacią ciężkiej, mokrej zasłony, która otula ziemię i nie przynosi ulgi, tylko szarość i nieprzeniknioność.

Wystraszeni stąpamy, wolno, ociężale,
Obok nas kroczą, lekko, nasze własne cienie.
Nieoczekiwanie z mroku wyławia spojrzenie
Błysk okien-latarni – to światła tramwajów,

[732] H. L. Żytnicki, *Jedn baginen hot er fidl geszpilt,* „Jung Idisz" nr 2-3, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.

Drwią z nas jak bezwstydnice, jak banda hultajów.
Zbliżają się twarze jak z dymnej materii,
Skądś wypływają chwiejnie postacie szarawe,
Ledwo im się udaje utrzymać postawę
Pionową, niepewne w dziwacznej scenerii.
Kto je wydmuchał?
Każda jak bańka mydlana, tak krucha[733],

W wierszu dominuje poczucie samotności i wyobcowania. Postacie są niepewne, nierealne, ledwo obecne, a świat niestabilny, balansujący na granicy istnienia. Nic dziwnego, że ludzie w nim żyjący są zagubieni, zmęczeni i niepewni swojej drogi. Poczucie samotności jest pogłębiane przez obrazy przesłaniającej wszystko wokół szarości i mgły, tworząc atmosferę odizolowania. Bliskość innych postaci jest złudna, a ich ulotność sprawia, że wydają się być nieosiągalne. Autor kreuje obraz nieprzeniknionej i pełnej cieni rzeczywistości, w której ludzkie postacie są bytami efemerycznymi i niestabilnymi. Osamotnienie, niepewność i niemożność odnalezienia stabilnego miejsca w świecie są głównymi tematami wiersza, a mgła i szarość stanowią symboliczne tło dla tej egzystencjalnej wędrówki przez życie. Interesujący jest sposób przedstawienia wielkiego, zasnutego szarym dymem miasta, którego pierwowzorem zapewne była Łódź. Pojawiające się w mroku „światła tramwajów" oraz latarnie można co prawda odczytać jako symbol nowoczesności, typowej dla metropolii, gdzie technologia i infrastruktura transportowa stają się częścią codzienności. Jednak w wierszu te światła nie spełniają swojej roli – zamiast pomagać w orientacji w przestrzeni oraz przemieszczaniu, drwią z ludzi, szydząc z ich daremnych wysiłków i przyczyniają jedynie do pogłębiania poczucia dezorientacji i braku kontroli. Może to odnosić się do większego, powojennego zjawiska, którego wyraz pojawia się również w twórczości Brodersona: utrata wiary w postęp technologiczny i społeczne osiągnięcia w obliczu tragedii wojennych i chaotycznych przemian społecznych. Ponadto wielkie miasta jak Warszawa, czy Łódź, były miejscami, gdzie ludzie często czuli się wyobcowani i samotni, pomimo otaczającego ich tłumu. Nowoczesne miasto nie zapewniało poczucia prawdziwej wspólnoty, będąc często przestrzenią pełną obcych. W wierszu Najmana ludzie nie posiadają tożsamości, są jedynie kruchymi i niestabilnymi cieniami, co może być wyrazem doświadczenia mieszkańców miast. Doskonale obrazuje to również właściwe dla Łodzi poczucie deterytorializacji kultury, co oznaczało również oderwanie od korzeni oraz adaptację do życia w nowym, obcym środowisku. To doświadczenie mogło prowadzić do poczucia rozmycia tożsamości i niemożności odnalezienia się w nowej przestrzeni, gdzie granice między kulturami i tożsamościami są płynne i niejasne. Dlatego podmiot liryczny wędruje „z jednego świata we mgle do drugiego", co może być metaforą życia mieszkańców wielokulturowych miast, codziennie spotykających przedstawicieli różnych narodów, języków i religii. Mieszkańcy codziennie przekraczali granice różnych „światów",

[733] J. M. Najman *Nebl, ,* „Jung Idisz" nr 2-3, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. N. Krynicka.

co mogło prowadzić do poczucia dezorientacji, gdzie trudno było określić swoje miejsce w różnorodnej, dynamicznej strukturze miejskiej.

Na tym tle zupełnie inaczej prezentuje się wiersz Herszele *Pejsach – sztraln* [Pesachowe promienie][734] *,* nasycony obrazami o symbolicznym i mistycznym charakterze, osadzonymi w kontekście tradycji żydowskiego sztetla, ukazanego podczas przygotowań do święta Pesach. Tekst ten można zinterpretować jako refleksję nad cyklami życia i śmierci, przemianą oraz odrodzeniem, zarówno na poziomie jednostkowym, jak i wspólnotowym. Kluczowym momentem w wierszu jest przejście od żałoby do życia. Sztetl przebiera się, zrzucając pogrzebowy całun i przywdziewając weselny strój na podobieństwo zamieszkującej go religijnej społeczności, która po okresie śmierci i cierpienia odnajduje w sobie siłę do życia i świętowania. Odrodzenie to możliwe jest dzięki rytuałom, które pozwalają zjednoczyć się z duchowym wymiarem istnienia i przekształcić ból w nadzieję. Stanowi to poetycką refleksję nad cyklem życia i śmierci oraz rolą tradycji w procesie odrodzenia duchowego i społecznego. Obrazy Anioła Śmierci, starości, umierania i żałoby kontrastują z obrazami narodzin, oczyszczenia i nowego życia. Mimo cierpienia i trudności odnajduje siłę do odnowy, a święto Pesach staje się symbolem tej transformacji. Magia, folklor i mistycyzm wzbogacają atmosferę wiersza, tworząc obraz wspólnoty, która żyje w napięciu między życiem a śmiercią, ale zawsze dąży do odrodzenia i przetrwania. Jednak pomimo podniosłego nastroju w wierszu nie widać radości z nadchodzącego wiosennego święta, dominuje pogodzenie się z cyklem życia i umierania. Opis przygotowań do Pesach, który mimo stałej obecności śmierci przebiega w rytmie codziennej krzątaniny ukazuje spokojną akceptację nieuchronnego losu, wynikającą z zakorzenienia w wielowiekowej tradycji i rytuałach, które pomagają Żydom poradzić sobie z trudnymi doświadczeniami.

W zupełnie inny sposób przedstawia duchowe odrodzenie Mojżesz Broderson w swym wierszu *Bruche* [Błogosławieństwo][735]*,* będącym hymnem na cześć młodości, wolności i duchowej swobody, lecz również satyryczną i buntowniczą odpowiedzią na ograniczenia narzucane przez społeczeństwo, religię i moralność. Jest to utwór pełen typowych dla poety kontrastów – z jednej strony wypełniony energią, optymizmem, z drugiej zaś przesiąknięty ironią, dystansem wobec hipokryzji społecznych norm i represyjnych instytucji. Młodość jest samoodnawiającą się siłą, która napędza wszystko do życia. „Jeśli jestem młody, jeszcze bardziej odmłodnieję", deklaruje artysta, podkreślając jej niekończący się potencjał, który daje energię do działania i otwiera na nowe doświadczenia. Każda drobna rzecz może stać się źródłem fascynacji – iskra, mrugnięcie gwiazd, czy dźwięk słów. Ukazuje to młodość jako stan, w którym nawet najprostsze rzeczy nabierają głębszego, świeżego znaczenia, a człowiek potrafi prawdziwie zachwycać się światem i czerpać z niego

[734] Herszele *Pejsach – sztraln,* „Jung Idisz" nr 2-3, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.
[735] M. Broderson *Bruche, ,* „Jung Idisz" nr 2-3, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.

inspirację. Poeta wyraził pragnienie wolności od narzuconych norm i praw, sugerując, że młodość to czas buntu wobec wszelkich ograniczeń oraz zewnętrznej presji, ograniczających naturalną kreatywność i spontaniczność: „O, palce moje długie, rozpostarte – / promieniejcie każdą moją myślą skrytą, / odrzućcie presję wszelkich / praw kodeksów!”[736]. Centralnym motywem wiersza jest tytułowe błogosławieństwo, które podmiot liryczny pragnie ofiarować Bożemu ludowi. Ten akt duchowego darzenia innych szczęściem i miłością ma w kontekście wiersza także wymiar wyzwolenia. Pragnie on w ten sposób uwolnić ludzi od duchowych ciężarów, jak smutek, zgryzota, czy hipokryzja społeczna. Pragnienie błogosławienia Bożego ludu jest jednocześnie aktem buntu wobec formalnych, instytucjonalnych struktur religijnych, które ograniczają naturalne pragnienia człowieka. W wierszu widać próbę tworzenia alternatywnej duchowości, opartej na młodości, energii i radości, a nie na zasadach i kodeksach. Pobrzmiewa w nim rozgoryczenie i napastliwy ton widoczny w manifeście, gdy w ironiczny sposób przedstawia społeczny osąd i represje wobec indywidualizmu oraz wolności, uosabiając je w postaci pokurczonego karła, który z dumą odczytuje podmiotowi lirycznemu listę jego grzechów. Ta zdeformowana i groteskowa postać może symbolizować opiniotwórczych krytyków, próbujących oceniać i potępiać innych za ich błędy i grzechy, jednocześnie zasłaniając się moralnością i pobożnością. Karzeł wydaje wyrok „ukamienować” – co sugeruje skrajnie surową odpowiedź na wolność i indywidualizm. Reakcją podmiotu lirycznego jest śmiech, który pozwala przezwyciężyć ten ponury obraz. Jest on wyrazem lekceważenia i buntu wobec takiej postawy. Wiersz wyraźnie nawiązuje do innego, nieco wcześniejszego poematu Brodersona *Friling – wintn* [Wiatry wiosenne][737], w którym podmiot liryczny – wiosenny bohater przelatuje na skrzydłach wiatrów przez wszystkie izby przeganiając czarne smutki i szare chmury. Jego donośny młodzieńczy śmiech niesie się bez przeszkód nad całym światem.

> Ho! Ho! Mój głos donośnie rozbrzmiewa!
> Ponad wami,
> Ponad morzami i jeziorami,
> Ponad pagórki, wysokie drzewa,
> Ponad wszystko wznosi się i śpiewa![738]

Najbardziej znaczącym tekstem Brodersona z almanachu „Jung Idysz” jest bez wątpienia wiersz *Cu di sztern* [Do gwiazd], który stał się manifestem młodych artystów dążących do odrodzenia sztuki żydowskiej. Jest pełen metafor przemiany i przekraczania granic, przez co doskonale oddaje ducha rewolucji artystycznej. Posiada jednak również gorzki wydźwięk, w ironiczny sposób przedstawiając artystów oraz otaczającą ich rzeczywistość. Jego fragment ukazał się trzy lata później w pierwszym numerze warszawskiego awangardowego czasopisma „Chaliastre”[739] i dał początek samej nazwie almanachu oraz grupy artystów skupionej wokół niego.

---

[736] Ibid.
[737] M. Broderson *Friling – wintn,* „Di Naje Welt” styczeń–luty 1919, nr 1–2, s. 3–4.
[738] Ibid. s. 4.
[739] „Chaliastre”, 1922. Brak numeru

My, młodzi, my – radosna, rozśpiewana hałastra,
idziemy nieznaną drogą
w głębokie dni melancholii,
w noce – wypełnione trwogą
per aspera ad astra![740]

Droga młodych artystów opisana jest jako trudna i złowroga, co nawiązuje do wyzwań, jakie stoją przed awangardowymi twórcami. To nie tylko trudności związane z pracą twórczą, lecz również problemy społeczne, związane z wyalienowaniem, konfliktem z tradycją czy kształtowaniem się nowej tożsamości żydowskiej na skutek modernizacji. Mimo tych wyzwań byli oni zdeterminowani, by osiągnąć sukces. Powracający w wierszu motyw radości i zabawy odnosi się do afirmacji życia, która jest charakterystyczna dla ruchów awangardowych. Młoda, żydowska sztuka chciała być żywa, dynamiczna, pełna energii, zdolna do ożywienia tradycji i jednocześnie do przekroczenia jej ram. Wspomniany w wierszu „niedźwiedzi taniec" symbolizować może prymitywną, nieokiełznaną radość tworzenia, która burzy stare schematy i otwiera drogę dla nowego języka sztuki. Grupa młodych twórców przywodzi na myśl błaznów cyrkowych, lub wędrowną trupę teatralną. Choć z zewnątrz są radośni i beztroscy, otaczająca rzeczywistość przeraża ich. Podobnie jak w wierszu *Bruche* ich jedyną bronią przed beznadziejnością i melancholią jest śmiech, radość oraz pozorna beztroska, którymi starają się zagłuszyć swoje lęki i niepokoje. Ich odpowiedzią na wrogość świata jest pragnienie życia, apoteoza radości, cieszenie się chwilą, bez trosk o przyszłość. Nachman Majzel w swych wspomnieniach o Brodersonie opisywał tę atmosferę następująco: „Było się porwanym przez gwałtowny zachwyt, przez impet, któego nie można było pohamować. Radość przyniosła ze sobą rozhulanie i tak z grupy poetów zrobiła się poetycka hałastra"[741]. Jednak wiersz skrywa w sobie również głęboką melancholię i ironię, ukazując absurd życia i ograniczenia młodego pokolenia. Gwiazdy – symbol marzeń i aspiracji – są niedostępne i zamieniają się w łzy, ponieważ droga do nich jest częścią nieosiągalnej iluzji. W tej interpretacji „niedźwiedzi taniec" to metafora życia kontrolowanego przez czynniki zewnętrzne. Niedźwiedź jest symbolem siły, jednak jego taniec możliwy jest dopiero po jej ujarzmieniu i podporządkowaniu rozkazom tresera. To akt wykonywany w niewoli, ku uciesze cyrkowej publiczności. Podobnie jak działania młodych artystów – pozornie swobodne i radosne – są tak naprawdę częścią większej gry, nad którą nie mają pełnej kontroli. Pytanie „Czy do gwiazd droga ciężka przed nami?!" oraz natychmiastowa odpowiedź „Hej, a po co to dumanie! Co nam pisane, to się stanie!" wskazują na poczucie braku wpływu na swoje życie. Artyści zmuszeni są więc odgrywać swoje role w zaplanowanym spektaklu.

[740] M. Broderson *Cu di sztern, ,* „Jung Idisz" nr 2-3, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. N. Krynicka, J. Lisek, M. Polit, K. Szymaniak.
[741] N. Majzel, *Mojsze Broderson der dichter* [Mojżesz Broderson – poeta], „Literarisze Bleter" 12.01.1934, nr 2 (505), s. 26.

W założenia artystyczne „Jung Jidysz" doskonale wpisuje się nowatorski wiersz Jankiela Adlera *Ich zing majn tfile* [Śpiewam moją modlitwę][742]*,* który można interpretować jako obraz malowany słowem. Jest on prawdopodobnie inspirowany twórczością niemiecką[743]. Jego autor posługuje się językiem nie tylko w funkcji poetyckiej, lecz również wizualnej. Każde słowo, fraza i metafora stają się „pędzlem" tworzącym na płótnie obraz pełen barw, emocji i duchowej głębi. Adler przeniósł swoje doświadczenie artystyczne na grunt języka, malując słowami mistyczny obraz duchowego zjednoczenia z Bogiem. Wiersz jest wypełniony żywymi kolorami, które są nie tylko ozdobą, lecz również nośnikami znaczeń i emocji. Każdy z nich ma swoje duchowe i symboliczne znaczenie, tworząc wspólnie intensywny obraz. Wiersz jest wypełniony zmysłowymi, cielesnymi doznaniami, które wzmacniają jego wizualny charakter. Podmiot liryczny odczuwa Boga całym swym ciałem – umysłem, krwią i zmysłami. To doświadczenie fizyczne sprawia, że modlitwa staje się materialnym aktem tworzenia. Cierpienie przepełniające serce artysty jest ukazane jako tworzywo artystyczne, które należy z siebie wydobyć, by stało się częścią dzieła. W ten sposób ból zostaje „wykrzyczany bez słów, poza sensem", a wyrażanie emocji jest jednocześnie aktem twórczym. Cierpienie w wierszu nie ma funkcji destrukcyjnej, lecz staje się zaczątkiem nowego, twórczego aktu. Podobnie jak inni twórcy „Jung Jidysz" Adler postrzega religię i sztukę jako ściśle ze sobą powiązane, przez co pragnienie stworzenia czegoś pięknego staje się hołdem dla boskości, wyrazem tęsknoty za jednością z Bogiem, sam zaś proces tworzenia jest jednocześnie modlitwą.

Ostatni, 4–5–6 numer almanachu, który ukazał się w grudniu 1919 roku cechowało największe zróżnicowanie, zarówno pod względem doboru artystów, jak i tematyki utworów. Oprócz literatów publikujących w poprzednich numerach znalazło się w nim dużo nowych nazwisk, między innymi Uri Cwi Grinberg, Szlomo Blat, Dawid Zytman, Mosze Nadir, Chaim Król, Melech Rawicz, Chaim Lejb Fuks, Izrael Szturem, czy Izrael Sztern. W porównaniu z poprzednimi almanachami jest on również zdecydowanie najbardziej różnorodny pod względem doboru tekstów – znalazły się w nim wiersze i proza autorstwa nie tylko twórców łódzkich, lecz również warszawskich, galicyjskich, czy amerykańskich. Numer otwierał tekst programowy – tłumaczenie eseju niemieckiego ekspresjonisty Kurta Heynicke *Di neszome fun kunst* [Dusza sztuki][744] wydrukowanego pierwotnie w czasopiśmie „Kunstblatt[745]". Jego szczegółowa analiza została przeprowadzona w artykule Darii Vakhrushovej[746]. Innym tekstem tego typu, tym razem traktującym o literaturze, był przedruk eseju Mosze Nadira *Dichtung* [Poezja][747]*,* który ukazał się w amerykańskim czasopiśmie „Cwajg". Autor

---

[742] J. Adler *Ich zing majn tfile, ,* „Jung Idisz" nr 2-3, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.)*, יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. N. Krynicka, J. Lisek.

[743] J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz"...* op. cit. s. 90.

[744] K. Heynicke, *Di neszome fun kunst*, „Jung Idisz" nr 4-5-6, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.)*, יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.

[745] Zob. J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz"... op.*cit s. 30.

[746] D. Vakhrushova, *"To Hell with Futurism, Too!". The Metamorphoses of Western and Eastern European Modernism in Yiddish Manifestos*, „Quest. Issues in Contemporary Jewish History" 2020, nr 17, Milano, s. 43–74.

[747] M. Nadir, *Dichtung*, „Jung Idisz" nr 4-5-6, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.)*, יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek, zob. J. Malinowski *Grupa „Jung Idysz"...* op.cit s. 12.

poddaje analizie słowa i ich moc, wyrażając jednocześnie frustrację wobec współczesnego stanu poezji i języka, który wydaje się wyczerpany, zdegenerowany i pozbawiony autentyczności. Przez bogactwo metafor i obrazów, autor tworzy swoistą grę z odbiorcą, w której podważa samą esencję poezji i kwestionuje jej sens oraz wartość w świecie pełnym skomplikowanych, sprzecznych uczuć. Zamiast być narzędziem wyrażania prawdziwych emocji i myśli, słowa stały się wyblakłe, zużyte i zdegenerowane. Wiersz ten jest wyrazem frustracji poety, który widzi w słowach nie tylko potencjał twórczy, ale także ich ograniczenia i pułapki – utratę wartości i autentyczności w świecie zdominowanym przez frazesy.

Ostatnim tekstem omawiającym zagadnienia sztuki żydowskiej jest przypisywany Jankielowi Adlerowi esej *Mark Szagal*[748]*,* zawierający refleksję nad unikalnym stylem artysty, który w swojej twórczości łączył elementy tradycji żydowskiej, ludowej i chasydzkiej z nowoczesnymi poszukiwaniami artystycznymi XX wieku. Autor eseju zwraca uwagę na kilka kluczowych aspektów twórczości Chagalla, definiujących jego niezwykłe miejsce w historii sztuki oraz pokazuje, jak jego dzieła wpływają na odbiorców. Postrzega go jako artystę czerpiącego z ludowości chasydzkiej, łączącego głęboką duchowość z ekstazą i radością. Jego twórczość jest głęboko zakorzeniona w żydowskich tradycjach, a jednocześnie potrafi te tradycje przekształcać i przenosić na nowy, modernistyczny grunt. Wizje Chagalla są porównywane do „barwnych okien gotyckich synagog", a jego dzieła mają w sobie zarówno głęboką duchowość, jak i wrażliwość, wyrażającą miłość i współczucie do ludzi. Ta duchowość i bliskość z ludowością odróżnia go od wielu innych modernistycznych artystów, którzy często odrzucali przeszłość i tradycje. Jednocześnie podkreśla, że malarz ukazał światu nowe bogactwa sztuki żydowskiej. Jego prace nie tylko odzwierciedlają specyfikę życia żydowskiego, lecz również przekształcają ją w sposób, który otwiera nowe możliwości dla sztuki. Potrafił on czerpać z własnych korzeni, jednocześnie wyprowadzając je na uniwersalny poziom, zrozumiały dla odbiorców różnych kultur i religii. Jego sztuka, mimo silnego zakorzenienia w tradycji żydowskiej, jest również otwarta na dialog z nowoczesnymi trendami artystycznymi i kulturą światową. W ten sposób Chagall stał się ambasadorem żydowskiej kultury, przekształcając ją i nadając jej nowe, uniwersalne znaczenie.

Dedykowany Ginie i Markowi Szwarcom wiersz Brodersona *Zalbadrit* [Samotrzeć] [749] to głęboka refleksja nad ludzką samotnością, duchowym cierpieniem i poszukiwaniem Boga w świecie pełnym bólu i zmagania. Przez obrazy niebieskich promieni, figurek świętych, kalekiego żebraka i opuszczonego kościoła, poeta maluje obraz znużonego, cierpiącego człowieka, który desperacko pragnie odnaleźć sens i zjednoczenie – zarówno z Bogiem, jak i z innymi ludźmi. Jednak ostatecznie doświadczenie to prowadzi do poczucia egzystencjalnej pustki i samotności, które wydają się

[748] *Mark Szagal,* „Jung Idisz" nr 4-5-6, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek, zob. J. Malinowski *Grupa „Jung Idysz"...* op.cit s. 66-67.

[749] M. Broderson, *Zalbadrit*, „Jung Idisz" nr 4-5-6, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.

nieuchronne w ludzkim życiu. Wiersz pełen jest nawiązań do kultury katolickiej, co nie jest typowe dla Brodersona, lecz zrozumiałe w kontekście jego dedykacji – Szwarc był zafascynowany kulturą chrześcijańską oraz postacią Chrystusa. W 1920 roku przyjął nawet chrzest, choć w niedługim czasie powrócił do judaizmu[750]. Wiersz jest wyrazem poszukiwania religii uniwersalnej, refleksyjną próbą odnalezienia wspólnej, ponadnarodowej i ponadwyznaniowej więzi duchowej, która przekracza granice tradycji. Pojawia się w nim tęsknota za zjednoczeniem z Bogiem, który nie jest postrzegany jako przynależny do jednej wiary czy jednej grupy ludzi, lecz jako „Ojciec ludzkości" – Bóg wspólny dla wszystkich, niezależnie od pochodzenia. Jest to wizja absolutu przekraczającego granice religii i kultur, będącego źródłem duchowej jedności. Również samotność, która przenika całe dzieło, ma charakter uniwersalny, dotykając zarówno podmiot liryczny, jak i napotkanego na schodach kościoła starego żebraka, symbolizującego ludzkość dotkniętą cierpieniem i wykluczeniem. Tytułowa trójka – podmiot liryczny, żebrak oraz Bóg – ukazana jest jako trzy niezależne byty, które spotykają się jedynie na chwilę. Wyobcowanie dotyka również Boga, który przedstawiany jest w wierszu jako opuszczony i zapomniany przez swoich wyznawców. „I my – różni we frasunku i naszej wierze – / klękamy przed jedynym, wielkim Bogiem, Ojcem ludzkości, / dogłębnie zapomnianym przez nas – on też o nas zapomniał, / i my, i on w nas – jesteśmy tak samotni" Jest to typowe dla Brodersona przedstawienie nieobecnego absolutu, Stwórcy, który nie interesuje się swoim dziełem, pojawiające się między innymi w jego misterium *Tchijes hamejsim* oraz w innych utworach. W tej wizji samotność staje się punktem wspólnym, który łączy ludzkość i Boga, tworząc przestrzeń do duchowej unii, która w niezależnej od różnic wyznaniowych. Zakończenie wiersza, w którym po chwilowym zjednoczeniu z żebrakiem i Bogiem narrator zostaje znów sam, można odczytywać jako wyraz uniwersalnej tęsknoty za niemożliwą do osiągnięcia duchową wspólnotą. Pomimo chwilowego zbliżenia do Boga samotność powraca, a człowiek ponownie staje przed niepewnością. Ta uniwersalna tęsknota za duchową pełnią jest refleksją nad kondycją człowieka, jego upadkiem, lękiem i egzystencjalną pustką.

Innym tekstem opisującym brak spełnienia jest wiersz Uri Cwi Grinberga *Regn falt niszt* [Deszcz nie pada][751]*,* będący wyrazem tęsknoty za duchowym odrodzeniem. Tytułowy deszcz, symbol ulgi, oczyszczenia i życia, nie pada, a bohater, choć znajduje chwilowe ukojenie w cieniu lip, pozostaje w stanie niezaspokojenia. Cały świat, zarówno natura, jak i człowiek, odczuwa tę samą potrzebę duchowego odrodzenia, lecz nie znajduje ukojenia. Wszystkie elementy otaczającego świata – liście, trawy, bruk uliczny – odczuwają tę samą tęsknotę za deszczem i są „umęczeni już do głębi". To odczucie uniwersalnej męki ukazuje, że pragnienie odrodzenia i duchowej ulgi nie jest jedynie ludzkim doświadczeniem, ale dotyka całej natury, a więc ma charakter kosmiczny i egzystencjalny. Bohater pozostaje w stanie oczekiwania, cyklicznie powtarzając, że „deszcz nie pada", co podkreśla

[750] Zob. biogram Marka Szwarca, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ישיש / Jung-Idisz...* op. cit. s. 45.
[751] U. C. Grinberg *Regn falt niszt,* „Jung Idisz" nr 4-5-6, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ישיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.

beznadziejność jego sytuacji. Słońce, będące zazwyczaj symbolem życia i energii, w wierszu staje się źródłem cierpienia. Słoneczna pożoga symbolizuje zewnętrzne okoliczności, które potęgują wewnętrzne pragnienia, ale nie przynoszą ukojenia. To stan beznadziejności, w którym człowiek i świat są wystawieni na intensywne doznania, ale pozbawieni ulgi. W kontekście egzystencjalnym wiersz Grinberga można interpretować jako refleksję nad stanem człowieka w świecie, gdzie pragnienie duchowej odnowy i ulgi zostaje nieustannie wystawione na próbę przez brutalną rzeczywistość. To symboliczne przedstawienie wewnętrznej walki człowieka, którego pragnienia są coraz silniejsze, ale ich spełnienie wydaje się coraz bardziej odległe.

W podobnym nastroju utrzymany jest wiersz Chaima Lejba Fuksa Der umet (Smutek), w którym przedstawiony zostaje Anioł Smutku na „wielkim czarnym koniu" – personifikacja melancholii, wdzierającej się nieubłaganie w życie człowieka. Podobnie jak figura Anioła Śmierci, obecna w literaturze jidysz (choćby w wierszu Herszela z 2–3 numeru almanachu), Anioł Smutku przemierza świat, dzierżąc w ręku lancę i wdziera się na „ulicę serca" podmiotu lirycznego. Poeta opisuje smutek jako uniwersalną siłę, wykraczającą poza indywidualne doświadczenie jednostki. W jego wierszu podmiot liryczny wylewa swoje łzy na ulicę, a cały świat zostaje zalany smutkiem jego serca, rozoranego końskimi podkowami. Wiersz staje się metaforą kondycji ludzkiej, naznaczonej cierpieniem i melancholią, a zniszczenie serca bohatera to symboliczny akt, który zmienia rzeczywistość – świat zostaje pochłonięty przez emocje, które wzbierają w jego wnętrzu. W ten sposób dochodzi do rozmycia granic między indywidualnym bólem a globalnym cierpieniem. Wiersz jest nie tylko medytacją nad osobistą rozpaczą, ale także nad losem ludzkości, skazanej na cierpienie i melancholię.

Wiersz *Ownt* [Wieczór][752] Dawida Zytmana to symboliczna kontemplacja rzeczywistości, w której materialne elementy codziennego życia ulegają przemianie w coś cennego i duchowego. Opisuje wieczorny krajobraz przy studni, operując obrazami natury i przedmiotów, które poprzez interakcję ze zmysłami i duchową refleksję przekształcają się w symbole duchowego bogactwa. Sugeruje, że otaczająca rzeczywistość może wydawać się zwyczajna, lecz ma w sobie ukryte znaczenia i wartości, które można poznać dzięki uduchowionemu podejściu i otwartości na piękno i zmysłowe doznania. Człowiek w wierszu jest nie tylko obserwatorem, ale uczestnikiem przemiany, która zachodzi na poziomie zarówno materialnym, jak i duchowym, przez co zwykła codzienna czynność czerpania wody staje się duchowym rytuałem. „Wiadro napełnia się złotem, / wszystkie kamienie – to perły. / I wszystko zastyga nieruchomo / c z ł o w i e k i e m ukraszone"[753]. Pełen codziennych elementów świat, jest przez to przestrzenią, w której można odkryć coś znacznie bardziej wartościowego i głębszego.

---

[752] D. Zytman, *Ownt,* „Jung Idisz" nr 4-5-6, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.
[753] Ibid.

Wiersz Izraela Szterna *Es szrajt in der nacht* [Krzyk nocą] [754] jest ostrą krytyką społeczną. Maluje obraz dekadenckiej, rozpadającej się rzeczywistości, pełnej grzechu, cierpienia i duchowej pustki. Poeta ukazuje egzystencjalny kryzys ludzi, żyjących w świecie pozbawionym piękna i sensu, zaślepionych własnym cierpieniem, samotnością i niemocą. Jest to także głęboka refleksja nad kondycją ludzką, w której duchowe pragnienia są tłumione przez cielesność, a relacja z Bogiem – zniekształcona przez duchową martwicę. „Pożeracie piękno, spluwacie, / Gwiazdy umierają zhańbione; / Pod waszą powieką za ciasno dla Boga, / Na górze niebo ciemnieje”[755]. Wiersz pełen jest symboliki odnoszącej się do niepokoju i wewnętrznej pustki – zamiast znaleźć spokój, ludzie są dręczeni przez prześladujące ich błędy, grzechy i cierpienia. Mimo całej tej duchowej degeneracji, Bóg wciąż pozostaje obecny i próbuje wybaczyć ludziom ich „samotność”. To ważny moment w wierszu – mimo tego, że ludzie żyją w stanie odrzucenia duchowości, Bóg wciąż pragnie ich ocalić. Samotność w tym kontekście to nie tylko fizyczne odizolowanie, ale głęboki duchowy brak więzi z absolutem i innymi ludźmi. Sztern maluje obraz ludzkości, która utraciła swoją duchową godność i sens, ale wciąż jest objęta troską Boga, choć ten świat wydaje się być już poza zbawieniem. Z perspektywy egzystencjalnej wiersz ukazuje wewnętrzny dramat człowieka, który, zagubiony w świecie cielesnych pragnień i grzechu, traci kontakt z wyższymi wartościami. Dekadencka atmosfera, w której wszystko wydaje się być beznadziejne, jest wyrazem kryzysu moralnego i duchowego, a jednocześnie subtelnej, choć tragicznej próby odnalezienia drogi do odkupienia.

Przykładem ekspresji radykalnego buntu, rozpaczy i wewnętrznego rozdarcia na tle traumatycznych doświadczeń pierwszej wojny światowej jest wiersz Izraela Szturema *Fun zich* [Z siebie][756]. Tytuł jest być może próbą polemicznego nawiązania do omawianej poniżej amerykańskiej grupy literackiej ”In zich” [W sobie]. W przeciwieństwie do introspektywnej twórczości tych ostatnich, odrzucającej odrzucali realizm społeczny i tradycyjne moralizowanie, i skupiającej się na eksploracji wewnętrznego świata jednostki i subiektywnych doświadczeń poezja Szturma wydaje się odpowiadać na ten nurt, ale w sposób radykalnie odmienny. Zamiast introspekcji, mamy do czynienia z wyrwaniem się „z siebie”, gwałtownym wybuchem gniewu i rozpaczy, które znajdują ujście w destrukcji. Jest to polemika z ideą literatury zamkniętej w indywidualnym, odosobnionym świecie wewnętrznym – podmiot liryczny wychodzi „z siebie” w świecie pełnym brutalnej rzeczywistości wojny. Utwór ukazuje głęboką dehumanizację i destrukcję, jakie przyniosła wojna, zarówno na poziomie osobistym, jak i zbiorowym. Masowa śmierć i zniszczenie, a także głęboka dezorientacja społeczna i moralna stworzyły tło dla wiersza Szturema, który wyraża wstrząs wywołany tą katastrofą poprzez narrację pełną symboli związanych z wojną: haubice, kat, szubienice. Wojna przedstawiana

[754] I. Sztern, *Es szrajt in der nacht,* „Jung Idisz” nr 4-5-6, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-יידיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.
[755] Ibid.
[756] I. Szturem, *Fun zich,* „Jung Idisz” nr 4-5-6, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-יידיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.

jest jako totalne zniszczenie, które dotyka wszystkiego: ludzi, zwierząt, natury oraz świata. Ludzie wrzuceni w ten chaos tracą swoją indywidualność i człowieczeństwo. Jedyną możliwością ratunku jest totalny bunt, mający wręcz metafizyczny charakter.

> Zrywam więzy, rwę kajdany, rzucam się na matkę ziemię…
> Rozrywam jej krwawy brzuch –
> Wgryzam się głęboko w przepastne jej łono –
> Z dzikiej rozpaczy ściskam mą głowę,
> Pluję krwią na n i ą i na s i e b i e

Trauma wojenna widoczna jest również w innym utworze Szturema, wydanym w roku 1921 już pod własnym nazwiskiem dramacie *Nachn sznit* [Po żniwach][757]*,* który zadedykowany został Jankielowi Adlerowi. Występuje w nim, oprócz biblijnego Chama, jego żony i służby, cały szereg postaci dramatycznych, jak Wojna, Pokój, Troska, czy Chór Martwych Głów. Pojawia się w nim również motyw zbrukanej Matki Ziemi, leżącej w skrwawionych szatach, do której zwraca się Wojna: „Dobra Matko Ziemio! „Nowy Człowiek" – twoje dziecko – ssać będzie od dziś mą duszę wraz z twym mlekiem!"[758]

Oprócz wspomnianych tekstów ideowych almanach zawierał jeszcze jeden utwór prozatorski autorstwa Jecheskela Mosze Najmana – *Lemech*[759] będący symboliczną opowieścią o losie, winie, karze i samotności. Wykorzystano w niej postać bohatera biblijnego z Księgi Rodzaju, Lemecha [Rdz 4,23–24], będącego w tradycji żydowskiej symbolem porywczości i gniewu. W wierszu staje się jednak symbolem człowieka niosącego brzemię winy i kary. Choć stoi on u bram raju, jest równocześnie odrzucony i odcięty od boskiej łaski i nie może wejść do środka. Jest związany z ziemią, a jego ciało i dusza stały się ciężkie. Jest to obraz istoty trwającej w zawieszeniu, w wiecznym stanie oczekiwania i cierpienia. Lemech w tym wierszu staje się uniwersalnym symbolem człowieka, który staje wobec swojego losu, swojej winy i kary. Jest to figura egzystencjalna – człowiek osamotniony w swojej walce z losem, potępiony do wiecznego cierpienia. Jego ociężałe ciało, zakorzenione ręce i ślepe spojrzenie odzwierciedlają wewnętrzny rozpad i niemożność wyjścia z tego zamkniętego kręgu. Staje się przez to archetypem człowieka potępionego, którego życie jest pełne cierpienia, a jego działania są bezcelowe wobec wyższego, niezrozumiałego porządku. To połączenie biblijnej symboliki z egzystencjalnym tragizmem czyni z tego utworu uniwersalną refleksję nad kondycją człowieka.

W numerze 4–5–6 nie zabrakło również tematyki kobiecej oraz relacji pomiędzy płciami. Najbardziej interesujący jest wiersz Melecha Rawicza *Wen szwangere frojen* [Brzemienne kobiety][760]*,* będący medytacyjnym tekstem na temat cierpienia, narodzin i egzystencjalnego bólu, który

---

[757] I. Adler, *Nachn sznit,* Łódź 1921.
[758] Ibid. s. 17.
[759] J. M. Najman, *Lemech,* „Jung Idisz" nr 4-5-6, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.
[760] M. Rawicz, *Wen szwangere frojen,* „Jung Idisz" nr 4-5-6, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. A. Spaet, zob. „Nasza Opinia" 28.03.1937, nr 85 (212), s. 8.

towarzyszy człowiekowi od samego początku i łączy go z Bogiem. Poprzez obraz płaczących ciężarnych kobiet poeta odnosi się do najgłębszych emocji i lęków związanych z cierpieniem i strachem przed nieznanym. Bóg pomimo swej pozornej wszechmocy jest bezradny wobec praw natury, które sam stworzył. Choć głęboko współodczuwa ludzki ból, jest pełen lęku wobec cierpienia, które przynosi jego dzieło.

I widzi Bóg przepaście, leje łzy bezgłośnie,
Gdy taka głąb otchłanna tuż przed nim urośnie
I drży ze strachu przed swym własnym dziełem,
I słyszy głos
gorącej, chlupoczącej krwi
w krzykach
brzemiennych kobiet nocą[761].

Wiersz ukazuje istnienie jako zrodzone z bólu, który nie jest jedynie ludzkim doświadczeniem, ale ma również wymiar duchowy i kosmiczny. To refleksja nad ludzkim losem, w którym ból i życie są nierozdzielnie związane, a Bóg, choć pełen współczucia, także jest zagubiony wobec głębi cierpienia. Ciąża i poród – centralne doświadczenia kobiecości, są przedstawione nie jako radosne, życiodajne procesy, ale jako źródło zagrożenia, głębokiego cierpienia i niepokoju. W tym kontekście kobiece ciało staje się areną walki, w której toczy się nie tylko proces biologiczny, ale także egzystencjalny dramat. Tradycyjnie przypisywana kobietom rola matki zostaje ukazana jako źródło cierpienia na tyle silnego, że angażuje samego Boga. Choć płacze on wraz z kobietami, co może być postrzegane jako wyraz współczucia i empatii, jego postawa wyraża męską bezradność wobec procesów, których nie jest w stanie kontrolować, ani w pełni zrozumieć. Może jedynie budzić w swym domu anioły, by odmawiały ciche modlitwy. Wszechmocny jest zredukowany do roli ojca czekającego pod drzwiami na narodziny swojego dziecka i nasłuchującego odgłosów dochodzących z wewnątrz. Staje się świadkiem wydarzenia, którego nie pojmuje – narodzin nowego życia. To rodzi pytania o relację między symbolizowaną przez Boga męską władzą, a kobiecą cielesnością i kreatywnością. Stwórca jest przerażony siłą, która pochodzi z kobiecego ciała – zdolnością do przetrwania, przekazywania życia i znoszenia bólu. Choć jedyna zachowana recenzja wiersza była niekorzystna, wręcz deprecjonująca, jego odbiór był korzystny. Niecałe dwadzieścia lat po premierze został opublikowany w tłumaczeniu na język polski w „Naszej Opinii", gdzie w obszernym dziale *Współczesna literatura żydowska w Polsce,* ukazały się utwory najważniejszych jidyszowych poetów i pisarzy[762].

Podobnie mroczna, przesycona śmiercią atmosfera panuje w wierszu *Majn tojte kale* [Moja martwa narzeczona] [763] Elimelecha Szmulowicza to tragiczna i poruszająca medytacja na temat

[761] Ibid.
[762] „Nasza Opinia" nr 85 (212) op. cit. s. 5–13.
[763] E. Szmulewicz, *Majn tojte kale,* „Jung Idisz" nr 4-5-6, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *ייִנג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.

miłości, straty i tęsknoty. Wiersz ten można odczytać jako alegorię żalu i nieumiejętności pogodzenia się z utratą ukochanej osoby. Martwa narzeczona nie tylko nawiedza podmiot liryczny, ale także domaga się uznania i rozrachunku z przeszłością. Szmulowicz tworzy typową dla żydowskiej twórczości ludowej atmosferę grozy, w której świat żywych przenika się ze światem zmarłych, a fizyczne doznania mieszają się z urojeniami[764]. Narrator, nawiedzany przez swoją zmarłą narzeczoną doświadcza bólu i tęsknoty, ale także głębokiej refleksji nad swoją egzystencją, miłością i śmiercią. Wiersz ukazuje miłość jako siłę kształtującą życie i śmierć, przez co strata staje się nieodłącznym elementem ludzkiego istnienia. Równocześnie śmiało operuje symboliką śmierci i seksualności, stawiając martwą narzeczoną w roli obiektu, istniejącego jedynie w wyobraźni podmiotu lirycznego. Odsłania to widoczne również w wielu innych utworach skomplikowane relacje między mężczyzną a kobietą, zredukowaną do pasywnej, niemal fantomowej figury, mogącej istnieć jedynie w kontekście męskich pragnień i tęsknot. Martwa narzeczona jest przedstawiona jako pojawiająca się nocą postać, która nie ma własnej podmiotowości. Nie jest aktywnym uczestnikiem relacji – jej obecność jest zależna od percepcji narratora. Można to odczytać jako przykład patriarchalnego podejścia do kobiety, zredukowanej do obiektu męskiego pożądania i tęsknoty i nie posiadającej autonomii, ani sprawczości. Podobnie zaręczynowy pierścionek, który nosi ona na palcu jest silnym symbolem władzy i kontroli nad kobiecym ciałem. Sugeruje to że nawet po śmierci pozostaje związana z podmiotem lirycznym poprzez symboliczny akt zaręczyn. W wierszu podmiotem lirycznym jest mężczyzna i to jego emocje i przeżycia stanowią centrum narracji. Jego tęsknota, lęk, pragnienia i wspomnienia są kluczowe, podczas gdy kobieta jest tylko odbiciem tych uczuć i nie posiada własnej narracji. Narrator kontroluje jej obecność, opisując jej zachowanie i wygląd, ale ona sama nie ma głosu, jest jedynie echem dawnej relacji: „Czuję, że ktoś woła we mnie i woła, / Jak zielonkawa, szlochem przesiąkła przestrzeń cmentarna, / Słyszę bezgłośny powiew, słodki, delikatny: / „Chcę umrzeć! Chcę być jak kiedyś !!”[765]. Wskazuje to na stosunek władzy, w którym kobieta jest podporządkowana mężczyźnie i funkcjonuje wyłącznie jako nośnik i powierniczka męskich emocji. Jej tożsamość pozostaje nieznana, a ona sama stanowi jedynie uosobienie niespełnionych pragnień. Śmierć, zamiast ją wyzwolić, utrwala jedynie jej status jako obiektu męskiej tęsknoty. Jest uwięziona w roli „narzeczonej” i tęskni za wyzwoleniem. Tym samym Szmulowicz wpisuje się w obraz kryzysu żydowskiego mężczyzny, widoczny w wielu innych omawianych powyżej tekstach łódzkich twórców.

Również w wiersz Icchaka Kacenelsona *Dajn hant* [Twoja dłoń][766] można zinterpretować jako przykład relacji, w której kobieta zostaje zredukowana do fragmentu – tytułowej dłoni – będącej symbolem pragnień i tęsknot mężczyzny. Podmiot liryczny nie wspomina o jej uczuciach, myślach

---

[764] Zob. D. Dekiert *The Jewish Cemetery in Łódź: at the Crossroads of the Two Worlds*. [w:] I. Gadowska (red.), *Wielkomiejskie cmentarze żydowskie w Europie Środkowo-Wschodniej / Urban Jewish Cemeteries in Central and Eastern Europe*. Łódź, 2017, s. 19–35.

[765] E. Szmulewicz, *Majn tojte kale...* op. cit.

[766] I. Kacenelson, *Dajn hant,* „Jung Idisz” nr 4-5-6, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.

ani osobowości, koncentrując się jedynie na fizycznym aspekcie, który zapadł mu w pamięć. Jest to forma uprzedmiotowienia, w której płeć żeńska zostaje ograniczona do jednego, cielesnego wymiaru, co odzwierciedla tradycyjne podejście do kobiet. Widoczne jest ono zresztą w innych utworach tego autora, choćby w omawianej powyżej *Reginie.* Dłoń staje się fetyszem, substytutem emocjonalnej relacji, w której kobieta nie posiada pełnej autonomii, a nawet głosu. „Twoja dłoń, twoja marmurowo biała dłoń! / Wciąż stoi mi przed oczyma; / Nie t y, i nie twoja głowa ciemnowłosa / powoli pochyliła się nade mną”[767]. Zwraca uwagę metafora marmuru – materiału szlachetnego i trwałego, lecz jednocześnie zimnego i odległego. Można to odczytać jako wyraz emocjonalnego dystansu i braku ciepła w relacji. Kobieta jest przedstawiona jako obiekt pozbawiony emocji i życia – przypomina raczej rzeźbę niż żywą osobę. To wzmaga jej uprzedmiotowienie, redukując ją do estetycznego, zimnego i nieżywego symbolu, który istnieje jedynie w kontekście pragnień mężczyzny. Taka koncentracja na jednej części ciała pokazuje, że relacja podmiotu lirycznego z kobietą nie jest pełna i bazuje jedynie na fragmentarycznym, uprzedmiotowionym obrazie. Ostatecznie wszystko okazuje się jedynie senną wizją, która znika po przebudzeniu.

Dwa wiersze Chaima Króla, *Nakete fis* [Nagie stopy] oraz *Sznej ojf bojmlech* [Śnieg na drzewkach][768], są poetyckimi obrazami, celebrującymi piękno natury oraz subtelność zmysłowych doznań. Najwyraźniej zamysłem autora było opublikowanie ich łącznie, o czym świadczy ich tematyka oraz dopisek na górze strony ”dwa wiersze”. Poprzez delikatne metafory i plastyczne opisy, poeta tworzy atmosferę lekkiej, niemalże magicznej interakcji między światem przyrody a kobiecością. W obydwu utworach widoczne jest także idealizowanie żeńskich cech, przedstawionych w harmonii z naturą. „W czystym, białym wieńcu / Krążą nagie stopy kobiet / Jak w magicznym tańcu”[769]. W połączeniu z motywem śniegu, nagie stopy stają się symbolem delikatności i niewinności. Pozostawiają ślady na ziemi, która promienieje od ich dotyku. Kobiecość w wierszu jest przedstawiona jako coś lekkiego, eterycznego, niemal nieuchwytnego. Poruszają się po ziemi w sposób subtelny, niemalże magiczny, co sprawia, że ich ruchy wydają się idealnie zharmonizowane z naturą i wpisane w piękno świata. W drugim wierszu autor kontynuuje te motywy, skupiając się na obrazie drzew, które personifikowane są jako młode, roztańczone kobiece postacie. Ich gałązki przyodziane są w perliste sukienki, co wzmacnia wizję ich delikatności i piękna. W ten sposób natura zostaje sfeminizowana i powiązana z obrazem młodej kobiety. Drzewka, przybrane w śnieg i lód, są porównywane do panien młodych, co wzmacnia wrażenie ich świeżości i niewinności. Młodość i czystość są wartościami, podkreślanymi zarówno w odniesieniu do kobiet, jak i przyrody, w której „Drzewka strojne przy drodze – / Białe i młode dziewczęco się prężą / Frędzlami sopelków zdobione,

---

[767] Ibid.
[768] Ch. Król, *Nakete fis, Sznej ojf bojmlech,* „Jung Idisz” nr 4-5-6, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.
[769] Ibid.

/ Niczym panny młode umajone”[770]. W przeciwieństwie do omawianych powyżej autorów Król przedstawił w swym utworze kobiecość jako pozytywną siłę, dającą życie i posiadającą moc odrodzenia. Tym bardziej bolesna musiała być dla niego wspomniana recenzja, w której pojawiają się fragmenty jego wiersza oraz *Wen szwangere frojen*. Opisuje ją w omawianym poniżej liście do Rawicza,[771] skarżąc się na złe intencje krytyki. Rzeczywiście według recenzenta wiersze ich poruszają tematy, które są według niego błahe i oderwane od rzeczywistości. W szczególności krytykuje ich za nadmierne oddawanie się estetyzacji i zmysłowym obrazom. Odrzuca je jako mało istotne, argumentując że w obliczu wielkich światowych wstrząsów stratą czasu jest pisanie o gołych nóżkach. Ten sposób myślenia marginalizuje tematy związane z ciałem, emocjami i zmysłowością jako mniej istotne, co jest powszechną praktyką w środowiskach konserwatywnych, gdzie takie aspekty były często deprecjonowane w porównaniu do polityki, wojen czy sytuacji ekonomicznej.

Twórczość zawarta w almanachach „Jung Idysz” łączyła w sobie bogate, mistyczne tradycje judaizmu z nowoczesnymi poszukiwaniami formy i treści. Wspólnym wątkiem dla wielu autorów jest cierpienie, ból istnienia i poszukiwanie sensu, często osadzone w kontekście żydowskiej tożsamości oraz duchowych zmagań. Można dopatrzyć się w takim postrzeganiu rzeczywistości wpływów wojennej pożogi, przewijającej się w wielu obrazach i metaforach zawartych w tekstach. Różnorodność stylów i metafor – od obrazów kosmicznych, przez symbolikę religijną, po bardziej osobiste, intymne formy – ukazuje szerokie spektrum tematów i emocji, które pragnęła wyrazić młoda sztuka żydowska. Nie sposób nie zauważyć, że uczestniczący w działaniach grupy artyści w większości nie byli „młodzi” w sensie metrykalnym – co zresztą bezlitośnie wytknął krytyk w omawianej powyżej recenzji. Były to w większości osoby trzydziestokilkuletnie, posiadające dorobek i ugruntowaną pozycję. Najmłodszym z nich był urodzony w 1903 roku grafik i poeta Szlomo Blat[772], którego linoryty ukazały się w ostatnim numerze almanachu, mający w chwili publikacji 16 lat. Do młodych zaliczyć można również urodzonych w dwóch ostatnich latach XIX wieku, czyli wówczas dwudziestoletnich Elimelecha Szmulewicza oraz Izraela Szturema[773]. Reszta artystów była od nich starsza o około dekadę. Również, jak wykazano powyżej, samo słowo *jung [młody]* nie było w literaturze żydowskiej niczym nowym i odwoływano się do niego, również w łódzkim dyskursie, przez cały poprzedni okres. Tym razem jednak pojęcie młodości bazowało na świadomości erozji dawnych struktur społecznych, bankructwa dotychczasowego systemu wartości oraz poczuciu odpowiedzialności i zaangażowania w kreowanie nowej rzeczywistości. Przez to możliwe było

---

[770] Ibid.

[771] *Fun bicher – tisz.* Wycinek z tą recenzją znajduje się w tece z archiwalnymi wycinkami prasowymi przechowywanej w Archiwum Biblioteki Narodowej w Jerozolimie ARC.4*1540 12 2404 nlb. Nie udało się ustalić źródła, prawdopodobnie pochodzi z jednego z ostatnich numerów wydawanego w Warszawie czasopisma „Lebens Fragn” które posiadało taką rubrykę, a jego wcześniejsze recenzje były dla Jung Jidysz i twórczości łódzkich artystów bardzo nieprzychylne.

[772] Zob. biogram Szlomo Blata [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-יידיש / Jung-Idisz...* op. cit. s. 39–40.

[773] Ibid. s. 44.

zachęcenie do współpracy osób, których poglądy polityczne, czy podejście do religii było często skrajnie różne. Trafnie opisuje to Broderson w liście do Melecha Rawicza z dnia 3 kwietnia 1920 roku:

> Jeżeli chodzi Melechu o to co piszesz – że „Jung Idysz" to zbyt wielka zbieranina, muszę Cię uspokoić: dokładnie tak miało właśnie być! Jednak gdy przychodzi do złożenia numeru, staje się naprawdę gorzko i smutno: nie ma nic prawdziwego, nie ma nic prawidłowego i muszę się głowić, jak umieścić tam narody całego świata, czyli wszystkich tych maruderów, naśladowców, epigonów i innych hurra-krzykaczy[774].

W połączeniu ze specyficznie łódzkim duchem współpracy postawa taka stworzyła dogodne warunki do rozwoju nowych trendów, myśli i idei, które znalazły swój artystyczny wyraz w twórczości tamtego okresu. Nowe ujęcie młodości widoczne było również w innych tutejszych przedsięwzięciach artystycznych tamtego czasu. W eseju *Myśl wolna,* opublikowanym w polskojęzycznym efemerycznym czasopiśmie artystycznym „Tańczący ogień", którego jedyny numer ukazał się w roku 1920 felietonista o pseudonimie Ale Wolny charakteryzował nowych artystów – wolnomyślicieli w następujący sposób:

> Łączy ich wolność myśli, samodzielność duchowa każdego, gdy treść owej myśli, pogląd na świat każdego bywa różny, może być nawet przeciwny. Łączy ich ogólna postawa metodyczna, brak dogmatyzmu i naiwnej pewności siebie oraz krytycyzm względem wszystkiego […] różnice przekonań natomiast nie dzielą ich wcale. […] Nikt zrzekać się swych poglądów, ani taić ich nie potrzebuje, jedność ich wcale nie bywa wymagana, ani pożądana[775].

11.3. *„Jung Idysz" jest w całości moim dziełem* – wkład Brodersona w powstanie almanachu

Powstanie „Jung Jidysz" było możliwe dzięki korzystnemu zbiegowi okoliczności. Mniej więcej w tym samym czasie do Łodzi powrócił z Moskwy Mojżesz Broderson, który przywiózł ze sobą najnowsze trendy literackie, oraz Jankiel Adler, urodzony w Tuszynie, który przyjechał z Niemiec, gdzie studiował malarstwo w Barmen (obecnie dzielnica Wuppertalu). W tym czasie w Łodzi przebywał również Marek Szwarc, który powrócił z Paryża. Połączenie wysiłków i talentów tych twórców zadecydowały o wyjątkowości tego edytorskiego projektu.

Artyści biorący udział w przedsięwzięciu różnili się w wielu aspektach, w tym poziomem emocjonalnego zaangażowania, co stanowiło zarówno jego siłę, jak i zalążek porażki. Na przykład Icchak Kacenelson w spisanym przez siebie życiorysie i bibliografii – stworzonych prawdopodobnie na prośbę Zalmana Rajzena[776] – wspomina tylko Fatimę nie odnosząc się do swojej działalności w almanachu Jung Jidysz, choć wymienia nazwę wydawnictwa[777]. Nic więc dziwnego, że praca

[774] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 3.04.1920, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.1, nlb.
[775] Ale Wolny (pseud.), *Myśl wolna,* „Tańczący ogień" 1920, nr 1, s. 24.
[776] Kacenelson korespondował z Rajzenem, zob. AGFH, catalog no 6569, nlb.
[777] AGFH, catalog no 6566, nlb.

redakcyjna napotykała trudności.Nie bez znaczenia była w tym przypadku osobista charyzma Brodersona, którego wygląd zewnętrzny oraz sposób bycia przyciągał twórców. Opisy zgodnie charakteryzują go jako postać niezwykle barwną, posiadającą swój własny styl bycia i ubioru, otwartą i serdeczną. Jego ekscentryczny wygląd sprawiał mu czasami problemy. „Lodzer Togblat" opisuje incydent, który wydarzył się niedługo po powrocie Brodersona z Moskwy, latem 1919 roku[778]. Został zatrzymany na łódzkim dworcu i przeszukany na komisariacie, ponieważ wydał się podejrzany policjantowi. Co ciekawe, to samo wydarzenie wspomina również Mosze Elboim, dodając do opisu kilka szczegółów:

> Już z wyglądu zewnętrznego Mojżesz Broderson był „oryginałem" – wysoki, o pięknej głowie, z kruczoczarnymi, długimi włosami, podłużną twarzą z „greckim" nosem i wielkimi czarnymi oczami. Nawet ubierać lubił się inaczej niż wszyscy. W miesiącach zimowych nosił „kuczmę[779]" jak chasydzki „sztrajmel". Na krawacie i na palcach miał kamee, na których wyrzeźbione były człowieczki, główki i wieżyczki. Przez jakiś czas zapuszczał bokobrody i nosił na oku monokl. Znano go na ulicach Łodzi i oglądano się za nim[780].

Szczególnie wspomniany zarost stanowiły jego znak rozpoznawczy, będąc przy okazji tematem żartów prasowych oraz towarzyskich. Na przykład felietonista „Hajntu" nazwał go ironicznie „pierwszym żydowskim poetą w Polsce, który zapuścił sobie bokobrody, które były być może bardziej sławne, niż jego wiersze"[781]. Podobnie jak dbał o swój wygląd zewnętrzny, Broderson troszczył się o kształt swoich wierszy, często zaskakując grą słowną i akrobatycznymi rymami. Dążył w ten sposób do stworzenia nowej kultury i nowej formy literackiego wyrazu. W późniejszych latach jego twórczość stała się wyraźnie programowa. Jako członek i współzałożyciel grupy Jung Jidysz w Łodzi, Broderson starał się zmieniać literaturę jidysz, promując nowoczesne formy wyrazu oraz eksperymentalne techniki w połączeniu z tradycyjnymi motywami. Po pierwszym, „europejskim" tomie poezji, nastąpił w jego twórczości zwrot ku tradycji. W późniejszych utworach często sięgał do elementów ludowych, czerpiąc inspirację z żydowskiej kultury i folkloru. Jego zaangażowanie w ruchy awangardowe i rewolucyjne idee było widoczne zarówno w poezji, jak i w sztukach teatralnych, które miały na celu dotarcie do najgłębszych uczuć czytelnika i przemienienie go poprzez sztukę. Myśl tę zawarł w poemacie o prowokacyjnym tytule *Szotn – der szefer* [Szatan – stwórca].

> I proszę Cię, mój Władco daj mi ochronę i moc,
> Bym z krwi mej przelać mógł tę przekleństwa noc,
> Rozlewając ją po horyzontu kres,
> Po polu i po lesie
> I po calutkim świecie –
> Najgłębszą rozpacz na wszystkich nas,

[778] „Lodzer Togblat" 14.08.1919, nr 184, s. 4.
[779] Kuczma (tur.) – rodzaj wysokiej pilśniowej czapki, czasami obszywanej futrem.
[780] M. Elboim, *Mosze Broderson – der dichter fun dem szpilewdign idiszn wort* [Mojżesz Broderson – poeta grającego żydowskiego słowa], „Forward" 2.09.1956, vol. LX nr 21(570), nlb.
[781] *Plotkelech* [Plotki], „Hajnt" 2.02.1934, nr 29, s. 8.

By serce każdego smagnął łzy mej szpic – –

Więcej nic![782]

Jego twórczość była częścią szerszego programu reformy życia, promując nowoczesne idee i wartości. W niedatowanym, pierwszym liście do Melecha Rawicza, który prawdopodobnie został napisany latem 1919 roku Broderson pisze również o swoich działaniach, nadziejach i troskach związanych ze swym najnowszym projektem. Nie była to zapewne działalność dochodowa, gdyż problemy finansowe często podkreślane są w korespondencji. Jednym z podstawowych środków zaradczych miało być organizowanie wieczorków literackich, z których dochód wspomagać miał działalność nierentownego wydawnictwa.

> „Jung Idysz" jest w całości moim dziełem. Czy znajdzie u nas uznanie – na to nadzieje są niewielkie. Musimy zbudować jeszcze wiele. Niech runą więzienne mury i odsłonią piękno. Energii i dobrych chęci nie brakuje. Pieniędzy na realizację wszystkich tych pięknych rzeczy brakuje jak najbardziej! Na cele „Jung Idysz" odbędzie się w najbliższym czasie wieczorek recytatorski nowoczesnej poezji jidyszowej pod nazwą"Der friling fun der jud[iszer] poezie". Pozwoliłem sobie włączyć w to Pańskie nazwisko[783].

Wieczorek ten odbył się prawdopodobnie 23 lipca 1919 roku[784]. Oprócz Brodersona i Rawicza wzięli w nim udział również inni poeci z kręgu Jung Jidysz, jak Icchak Kacenelson, Herszele, Hersz Lejb Żytnicki, Abraham Szmulewicz, czy A. D. Wiener. Nie sposób określić, jak dużym zainteresowaniem cieszył się ten występ, nie ulega jednak wątpliwości, że sztuka performatywna była dla Brodersona ważnym elementem jego twórczości oraz stylu bycia, równie istotnym jak sama poezja. Był mistrzem żywego słowa, a jego recytacje zachwycały szerokie grono odbiorców. Jego otwartość oraz ekstrawagancja przyciągały młodych artystów stając się inspiracją dla kolejnych pokoleń młodych żydowskich twórców. Był nowoczesny, lecz szanował dorobek poprzedniego pokolenia pisarzy. Przykładem tego mogą być dwa wieczory poetyckie: pierwszy, który odbył się dnia 28 września 1919 roku, poświęcony pamięci Jakuba Dinenzona w miesięcznicę jego śmierci[785] oraz drugi, zorganizowany 8 kwietnia 1920 roku[786] w piątą rocznicę śmierci I. L. Pereca. W obu wydarzeniach obok Brodersona uczestniczył również Icchak Kacenelson. Ponadto w pierwszym brali udział również Jeszaja Uger i Hersz Lejb Żytnicki. Broderson występował również na wielu innych wieczorkach poetyckich. Jeden z nich – „Wielki wieczór literacki" – odbył się 17 stycznia 1920 roku przy udziale Kacenelsona, Lejba Bermana, Herszele oraz Icchaka Hersza Radoszyckiego. Inny – „kameralny wieczorek artystyczny" odbył się dnia 23 lutego 1921 w Łodzi. Broderson występował na nim wraz z grupą wileńskich aktorów recytując swoje najnowsze, niepublikowane nigdzie

---

[782] M. Broderson, *Bagajsterung*, Łódź 1922, s. 5.
[783] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 15.01.1920, op. cit.
[784] *Wos hert zich in Lodz, Bialistok un andere sztedt* [Co słychać w Łodzi, Białymstoku i innych miastach], „Der Tog" 24.07.1919, nr 1713, s. 5. Artykuł zawiera błąd – napisano tam, że wieczorek „odbędzie się jutro, w środę", jednak ukazał się w czwartek. Jest więc prawdopodobnie bezpośrednim przedrukiem jakiejś łódzkiej depeszy, co pozwalałoby datować go na 23.07.1919. Niestety nie zachowały się numery łódzkich czasopism z tego dnia.
[785] „Lodzer Togblat" 28.09.1919, nr 220, s. 4.
[786] „Lodzer Folksblat" 8.04.1920, nr 84 (1384), s. 1.

wiersze[787]. Kolejny wieczór dbył się na jego cześć dnia 8 sierpnia 1921 roku w Warszawie, w siedzibie Związku Literatów Żydowskich przy ul. Tłomackie 13. Oprócz Brodersona, który prezentował swoje najnowsze wiersze, wystąpili również dr Ignacy Schiper oraz Uri Cwi Grinberg, którzy czytali jego dramolety[788]. Podobne wydarzenie miało miejsce 17 lutego 1922 roku. W programie znalazł się referat Pereca Markisza *Di estetik fun kampf in der moderner lirik* [Estetyka walki w nowoczesnej liryce][789], recytacje Altera Kacyzne *Prometeus* oraz recytacje poezji Brodersona *Rojter rajter. Der Fajer hon un di goldene kejt* [Czerwony jeździec. Ognisty kur i złoty łańcuch][790]. Ponadto uczestniczył on również w imprezach organizowanych w innych miastach, jak w 27 maja 1922 w Częstochowie, gdzie w ramach „pierwszego nowoczesnego wieczoru literackiego" można było wysłuchać deklamacji Melecha Rawicza, Uri Cwi Grinberga oraz Brodersona[791].

Oprócz wieczorków z poezją zaangażowaną zdarzało mu się też uczestniczyć w przedstawieniach o charakterze czysto komercyjnym, promujących twórczość popularną, czasami nawet o zabarwieniu syjonistycznym, jak w przypadku wieczorku poświęconego „poległym strażnikom i robotnikom w Palestynie"[792]. Podczas innego „wieczorku literacko-muzyczno-humorystycznego" wystąpił on razem z najsłynniejszą aktorką teatru żydowskiego – Ester Rachel Kamińską[793]. Było to pierwsze przedstawienie, w którym brał udział jako aktor – nie czytał własnych utworów, tylko wraz z innymi recytował fragmenty *Dybuka* An-Skiego do muzyki skomponowanej przez Henocha Kona. Występ ten świadczy o przemianie, którą przeszedł i pokazuje, że to właśnie recytacja zaprowadziła Brodersona ostatecznie w kierunku teatru. „Gdy usłyszycie czytającego Brodersona, porwie was rytm i moc pryskającego i pieniącego się wodospadu", pisał w swym tekście na 20-lecie pracy artystycznej poety Jecheskel Mosze Najman[794]. Deklamacja i improwizacja stały się jego znakiem rozpoznawczym. Nic więc dziwnego, że wykorzystywał swój talent celem zdobycia środków, uciekając się przy tym do znanych i sprawdzonych na łódzkim rynku metod. Jednak aby wieczorek literacki doszedł do skutku należało wykonać pracę organizacyjną, wynająć salę oraz opłacić ogłoszenie na pierwszej stronie gazety. Nie byłoby to możliwe bez sieci odpowiednich znajomości oraz zaangażowania wielu osób. W swoim felietonie *Futurizm* Broderson odnosi się z właściwą sobie ironią do spotkania z jednym z organizatorów takich wieczorków (być może Lazarem Kahanem):

> Markisz to ładny chłopak i nic więcej. Ale kobietom się podoba, więc na pewno i u nas będzie miał wzięcie, niech przeczyta coś na próbkę. – I zaczyna wrzeszczeć, robić zamieszanie – Jestem chłopcem pięknym, dziewczynom wmawiam urodę, a nam r-r-rewolucję! A Rawicz? Melech Rawicz sam nam

[787] „Lodzer Togblat" 23.02.1921, nr 46, s. 4.
[788] „Der Hajnt" 8.08.1921, nr 180, s. 6.
[789] Tłumaczenie na j. polski zob. K. Szymaniak (red.), *Warszawska awangarda jidysz,* Warszawa 2005, s. 47–69.
[790] „Lodzer Togblat" 10.02.1922, nr 36, s. 1.
[791] YA, sygn. YARG 28/P/400, nlb.
[792] „Lodzer Togblat" 7.10.1919, nr 228, s. 6.
[793] „Lodzer Folkssztime" 4.03.1921, nr 53, s. 6.
[794] J. M. Najman, *Mojsze Broderson*, „Literarisze Bleter" 12.01.1934, nr 2 (505), s. 17–18.

przecież powiedział, a chyba wie co mówi, że pisze futurystycznie. Czy to prawda? Proszę was, przyjacielu, o tą mroczną „kawę jawę cepeliawę", na pewno o to mu chodziło. Złe moce posiadł ten człowiek! Czy to prawda, że utyka na jedną nogę?[795]

Najciekawsza impreza promująca młodą poezję odbyła się w Sali Malinowej hotelu „Grand" 3 stycznia 1920roku [796]. W wydarzeniu zapowiadanym jako „wielki wieczór artystyczny" uczestniczyli nie tylko artyści z kręgu „Jung Jidysz" – Mojżesz Broderson, Jankiel Adler, czy Marek Szwarc, lecz także Józef Okno, czy pochodzący z Ukrainy Mosze Altman oraz piszący głównie po polsku Eli Baruchin. Zwraca uwagę obecność innych polskojęzycznych żydowskich artystów związanych z czasopismem „Tańczący Ogień", którego jedyny numer ukazał się niecałe pół roku później: jego redaktora naczelnego Aleksandra Kraśniańskiego oraz Mieczysława Braunsteina [Brauna]. Dowodzi to silniejszych związków „Jung Jidysz" z tym efemerycznym czasopismem, niż postulowane w literaturze przedmiotu [797]. Byli wśród nich również artyści nieznani, których tożsamości nie udało się ustalić, jak M. Trojmer. Na koniec wieczoru zaplanowane były tańce. W ogłoszeniu podkreślano ekskluzywność imprezy, na którą „niewielka ilość pozostałych jeszcze biletów będzie do nabycia od dziesiątej rano w kasie"[798]. Fakt sprzedaży biletów w szabatowy poranek świadczy o chęci dotarcia do publiczności niereligijnej, posiadającej intelektualne aspiracje. Tydzień później, 17 stycznia odbył się jeszcze jeden wieczór literacki zorganizowany przez Stowarzyszenie Żydowskich Literatów i Dziennikarzy, w którym wzięli udział artyści skupieni wokół „Jung Jidysz", w tym Kacenelson, Broderson, Herszele, Radoszycki[799]. Poza działalnością czysto artystyczną również prywatnie Broderson wspierał swoich towarzyszy. Znajdujący się w wiecznych tarapatach finansowych Herszele pisał w liście do Radoszyckiego z dnia 18 stycznia 1921 roku: „Od Kacenelsona – Brodersona 15.000 marek – ledwie wystarczyło na jakiś kawałek garnituru... […] Na koniec Broderson ma mi wydać książeczkę za pieniądze stowarzyszenia"[800].

Występy publiczne pozwalały z pewnością na podreperowanie budżetu, gdyż działalność wydawnicza nie przynosiła znaczących przychodów. Dochodziły do tego problemy z rozliczeniami za poszczególne publikacje. W liście do przedstawiciela „Kultur Lige", Nachmana Majzla, Broderson skarżył się na przykład na różnice cenowe w przypadku *Aldos guts* oraz innych jego książek[801]. Również sytuacja gospodarcza nie sprzyjała rozwojowi tego typu przedsięwzięć. W liście do Melecha Rawicza z lutego 1920 roku pisze o swoich planach wydawniczych oraz o problemach finansowych związanych z „Jung Jidysz".

Czy „Jung Idysz" będzie się ukazywać w dalszym ciągu jest dla mnie jeszcze niejasne – nie ma na to pieniędzy. Jednak mam nadzieję, że nasza sprawa jest na tyle żywotna, a jej puls na tyle mocny, że

[795] M. Broderson, *Futurizm,* „Literarisze Bleter" 13.02.1925, nr 41, s. 4–5.
[796] „Lodzer Togblat" nr 2, 2.01.1920 s. 8, „Lodzer Folksblat" 2.01.1920, nr 2 (1302), s. 8.
[797] J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba...* op. cit. s. 169.
[798] Ibid.
[799] „Lodzer Folksblat" 16.01.1920, nr 14 (1314), s. 4.
[800] List Herszele do Icchaka Raodszyckiego z dn. 18.01.1921, AY, sygn. YA-RG558 B01 F31, nlb.
[801] List Mojżesza Brodersona do Nachmana Majzla (b. d.-1921?), AIBN, sygn. Schwad 01 02 345, nlb.

prędzej czy później jeszcze o niej będzie słychać. […] W Polsce w kwestiach wydawniczych wszystko jest zacofane i zastałe. Papieru dostać nie można, a jeżeli jest to strasznie drogi. W Warszawie są jeszcze nawet klienci na literaturę, jednak stopień ich zorientowania zamarł, zamrożony w martwym punkcie[802].

O skali problemów ekonomicznych z którymi musiał borykać się almanach świadczy jego cena. Pierwszy numer, który ukazał się na święto Purim 5679 (w połowie marca 1919), kosztował dwie i pół marki polskiej. Drugi, wydany z okazji Pesach tego samego roku (w połowie kwietnia) – cztery marki, a ostatni, datowany na miesiąc kislew 5720 (listopad/grudzień 1919) – już dziesięć marek. Oznacza to czterokrotny wzrost w przeciągu niecałego roku i obrazuje skalę rozpędzającej się dopiero hiperinflacji, która trapiła gospodarkę przez najbliższych kilka lat do czasu wprowadzenia polskiego złotego. Powodowała ona również obniżenie ogólnego poziomu życia ludności żydowskiej, co wpływało negatywnie na popyt na towary luksusowe, jak artystyczne almanachy literackie, czy też sztukę w ogóle. Położenie gospodarcze żydowskich literatów i dziennikarzy było na tyle trudne, że w połowie kwietnia 1919 zastrajkowały obie redakcje łódzkich dzienników[803]. Również niewielki zakres działalności promocyjnej (w szczególności ogłoszeń w prasie) świadczy o skromnym budżecie przedsięwzięcia. Ogłoszenie promujące łącznie zeszyty 1 oraz 2–3 ukazało się pięć razy w warszawskim „Hajnt" [804] (omyłkowo zamieszczając nazwisko Broderman zamiast Broderson). Prawdopodobnie dopiero środki uzyskane od mecenasów pozwoliły na szerszą promocję numeru 4–5–6, którego reklamy ukazały się w „Lodzer Togblat" łącznie dziewięć razy od 8 grudnia 1919 do 19 lutego1920 roku. Trudna sytuacja ekonomiczna sztuki żydowskiej w tych latach znalazła również odbicie w prasie zagranicznej, na przykład w opublikowanym w 1923 roku artykule *Marc Schwartz: Jewish Artist,* który ukazał się prawie jednocześnie w USA i Australii jego autor, J. Zipur[805] pisał wręcz: „Przed trzema laty wielu artystów w Polsce dosłownie głodowało"[806]. Wyraża się również bardzo pozytywnie o samej grupie, określając ich jako „postępową grupę „Jung Jidysz", która wprowadziła do Polski ekspresjonizm"[807].

Prawdopodobnie pogarszająca się sytuacja materialna wpłynęła również na zaprzestanie finansowania przez jedynego znanego mecenasa „Jung Jidysz" – Maksa Szydłowskiego, który ze swą żoną Felicją wspierali przez pewien czas almanach finansowo i organizacyjnie[808]. Zachowało się o nich niewiele informacji, rejestr ludności miasta Łodzi z tego okresu podaje jako zawód Maksa kupiec (urzędnik) [809]. W późniejszym okresie prowadził on założone w 1921 roku przedsiębiorstwo

[802] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 23.02.1920, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.1, nlb.
[803] *Geendigt der żurnalisten – sztrajk in Lodz* [Zakończył się strajk dziennikarzy w Łodzi], „Der Moment" 20.04.1919, nr 92, s. 8.
[804] „Hajnt" 20.04.1919 nr 92, s. 8; 23.04.1919 nr 93, s. 10; 9.05.1919, nr 106, s. 6; 11.05.1919, nr 107, s. 6; 1.06.1919, nr 125, s. 6.
[805] Nie udało się ustalić bliższych szczegółów.
[806] J. Zipur, *Marc Schwartz: Jewish Artist, „*The Reform Advocate" 12.05.1923, vol. LXV, nr15, s. 478, „The Australian Jewish Herald" 6.06.1923, s. 16, „The Sentinel" 8.06.1923, vol. 1 nr 10, s. 3
[807] *„*The Reform Advocate" 12.05.1923 op. cit.
[808] Zob. I. Gadowska, E. Jedlińska, *„A dźwięki naszych bębnów rozpętują nawałnicę istnienia": Łódzka grupa Jung Idysz – inspiracje i znaczenie,* Jung-Idisz 1919 (reprint), Łódź 2019, s. 17–21.pelen adres
[809] APŁ, sygn. 39/221/0/4.12/25133, k. 76.

manufakturowe „Wajsman i Szydłowski", mieszczące się przy ul. Piotrkowskiej 56[810]. J. I. Trunk szeroko opisuje go we swoich wspomnieniach, w których przedstawia go jako skromnego buchaltera o nieco rewolucyjnych poglądach, miłośnika literatury, który obracał się w kręgach „Dramatishe Kunst"[811]. Dzięki swatom udało mu się ożenić z córką bardzo zamożnej i szanowanej warszawskiej chasydzkiej rodziny Prywesów. Według Trunka, zdobył jej rękę obietnicą założenia dla niej salonu literackiego, powołując się przy tym na znajomości z łódzkimi artystami, w tym z Brodersonem i Adlerem. Niestety nie zachowały się materiały archiwalne pozwalające ustalić dokładną datę ślubu, jednak w rejestrze odnotowano przeprowadzkę dnia 16 grudnia 1918 roku pod nowy adres – ul. Nowocegielniana 1[812] (obecnie: Gdańska 38), co może pokrywać się ze zmianą stanu cywilnego. W numerze 4–5–6 Felicja Szydłowska figuruje jako osoba, do której należało zwracać się we wszystkich sprawach związanych z „Jung Idysz". Rola małżeństwa Szydłowskich jest jednak przeceniana w literaturze przedmiotu. Szybko okazało się, że prywatne finansowanie nie jest najpewniejszym sposobem pozyskania środków na funkcjonowanie almanachu. We wspomnianym liście do Melecha Rawicza z 15 stycznia 1920 roku, napisanym niedługo po złożeniu do druku trzeciego zeszytu „Jung Idysz" Broderson pisał:

> Niestety po numerze, który wyjdzie będziemy musieli zrobić długą przerwę: mecenat już się nim znudził, a moje retoryczne umiejętności, którymi kamienie mogę kruszyć, tym razem już przez długi czas nie zadziałają. Wygląda na to, że nie jesteśmy mile widzianym gościem i tylko nieliczni wybrańcy się z nami zgadzają. Morze straszliwego banału i najzwyklejszej rutyny tak głęboko wniknęły w czytającą publiczność, że czeka nas pracy na całe lata, by ratować i rozwijać najbardziej elementarne gusta[813].

Choć aspekt ekonomiczny był istotnym czynnikiem, który przyczynił się do zaprzestania ukazywania się „Jung Idysz", to jednak „gwoździem do trumny" był wyjazd najważniejszych twórców za granicę, gdzie kontynuowali swoje kariery. Dotyczyło to w znacznej mierze malarzy i grafików, choć również kilku publikujących w almanachu pisarzy wybrało emigrację, jak Ch. Król, czy I. H. Radoszycki, którzy wyjechali do USA. Z tego powodu Broderson rozważał przeniesienie „Jung Idysz" do innego miasta. Naturalnym kierunkiem był dla niego Berlin, gdzie na początku lat dwudziestych istniało bardzo prężnie działające artystyczne środowisko żydowskie, skupiające głównie poetów, pisarzy i artystów, którzy wyjechali z Rosji oraz Ukrainy po Rewolucji Październikowej. Oprócz Adlera przebywali tam w tym okresie przez dłuższy lub krótszy czas inni jego przyjaciele oraz ilustratorzy książek – Józef Czajkow, czy Eliezer Lissitzky, który na wystawie berlińskiej Novembergruppe w 1923 roku zaprezentował pomieszczenie z instalacjami zwanymi

[810] *Podręczny Rejestr Handlowy,* Łódź 1926, s. 123.
[811] J. I. Trunk, *Pojln...* op. cit. s. 117.
[812] APŁ, sygn. 39/221/0/4.12/25133 op. cit.
[813] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 15.01.1920, op. cit.

przez niego proun[814]. W liście do Melecha Rawicza datowanym na 25 czerwca 1920 roku Broderson pisał:

> Widzisz – teraz zostałem „jak stoję[815]": nie ma pieniędzy żeby cokolwiek wydać. Z „Jung Jidysz" kompania się rozjechała: Adler jest w Berlinie, Marek Szwarc w Paryżu, Barczyński w Dreźnie. Adler pisze, że prowadzi negocjacje z Kurtem Gurlittem[816]. Być może się uda. Napisz mi ile u was, tak z grubsza, kosztowało wydanie „Tojt" i jak się teraz mają ceny.[817]

Pomysł wydawania „Jung Idysz" w Berlinie był dość zaawansowany i trudno powiedzieć, dlaczego nie doszedł do skutku. Już wcześniej Broderson wspomina w liście do Melecha Rawicza z 13 kwiernia 1920 o niemieckich kontaktach grupy, nawiązanych zapewne przez Jankiela Adlera: „Za granicą bardzo się nami interesują: otrzymaliśmy materiał graficzny i poetycki od najlepszych młodych Niemców"[818]. W późniejszym okresie zaangażował się w niego również inny artysta, związany między innymi z warszawską grupą „Chaliastre" Henryk Berlewi, który w tamtym czasie również przebywał w Berlinie. W swoim datowanym na początek grudnia 1923 liście do przyjaciela i marszanda Józefa Sandla informował:

> Nie pisałem Ci, bo byłem w Berlinie w sprawie „Jung Idysz". Napisałem więc do Warszawy i Paryża i wszyscy są za tym żeby wydawać. W Berlinie rozmawiałem z Adlerem (tym malarzem), z Segałowiczem oraz jeszcze wieloma innymi, którzy chcą z nami współpracować, więc sądzę że za jakiś miesiąc moglibyśmy zaczynać działać. W każdym razie wszyscy są tym zachwyceni[819].

Mimo piętrzących się trudności będące kontynuacją almanachu wydawnictwo „Jung Idysz" działało bardzo prężnie. Do sierpnia 1920 roku wydało *Tchijes hamejsim* i *Chasenke* Brodersona oraz *Lojben* [Hymny] [820] Chaima Króla, W przygotowaniu do druku znajdowały się *Fatima*[821] Icchaka Kacenelsona oraz *Perln ojfn bruk* Brodersona[822], a ich reklamy ukazywały się w prasie łódzkiej oraz wileńskiej[823]. Była to bardzo długa i zapewne kosztowna kampania, trwająca od 11 kwietnia do 29 września 1920 roku, podczas której ogłoszenie ukazało się siedemnaście razy w Łodzi (w „Lodzer Togblat oraz „Lodzer Folkssztime") i raz w Wilnie. W korespondencji podkreśla on ich wysoką jakość artystyczną osiągnięta bardzo skromnymi środkami. W liście z 3 kwietnia 1920 roku Broderson pisał do Rawicza: „Wydane są, jak widzisz, tip-top (gdybyś znał warunki w których pracujemy, podziwiałbyś mnie)[824]". Wspominał również ciężką pracę, którą włożył w ich przygotowanie. Sukces ten okupiony był narastającą frustracją oraz momentami zwątpienia. Poeta coraz bardziej zdawał

---

[814] *Kunst un literatur chronik* [Kronika artystyczno-literacka], „Milgroim" 2.09.1923, nr 5, s. 44–45.
[815] W oryginale w j. polskim.
[816] Nie istniało wydawnictwo o takiej nazwie, prawdopodobnie chodzi o berliński dom aukcyjny i wydawnictwo Fritz Gurlitt Verlag, które w latach 1919–1920 wydało dwa almanachy artystyczne promujące sztukę nowoczesną. Fritz był też bardzo znanym marszandem
[817] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 25.06.1920, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.1, nlb.
[818] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 13.04.1920, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.1, nlb.
[819] List Henryka Berlewiego do Josefa Sandela z dn. 2.12.1923, YA sygn. YA RG31 F277, nlb.
[820] Ch. Król, *Lojben* [Hymny], Łódź 1920.
[821] I. Kacenelson, *Fatima*, Łódź 1920.
[822] „Lodzer Togblat" 10.08.1920, nr 187, s. 4.
[823] „Der Tog" 19.04.1920, nr 85, s. 4.
[824] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 3.04.1920, op. cit.

sobie sprawę, że jego wysiłki nie są wystarczająco doceniane przez publiczność, a przede wszystkim – przez krytykę. Pisał: „przez warszawskich czytelników […] jestem odbierany jako chory człowiek, który zatruwa umysły, rozprzestrzeniając jak zarazę futuryzm”[825]. Po raz kolejny podkreślał również konieczność tłumaczenia jego dzieł na niemiecki, co miało być początkiem europejskiej kariery. W cytowanym liście zauważał: „Jeżeli ktoś z Twoich Niemców mógłby przetłumaczyć te dwie rzeczy i wydać pod Twoim nadzorem, byłaby to rzecz wspaniała”[826].”Kilka miesięcy później Broderson po raz pierwszy otwarcie wspominał o swych planach teatralnych: „Noszę się z zamiarem, gdy tylko wokół nas się trochę uspokoi, zabrać się za tworzenie wędrownego studia teatralnego” [827]. Jednocześnie przyznawał, że „Jung Idysz” już nie istnieje.

11.4. Broderson i Łódź – trudna relacja

W latach 1920–1922 Broderson wydał w Łodzi i Warszawie łącznie jedenaście książek z poezją i dramatami swego autorstwa, często ilustrowanych przez uznanych żydowskich artystów, jak Marek Szwarc, Jankiel Adler, czy Artur Szyk. W 1920 roku publikował relatywnie niewiele, oprócz wspomnianego *Chasenke* ukazał się jeszcze poświęcony żonie tomik poezji *Perlen ojfn bruk* [Perły na bruku][828]. Ponadto w tym samym roku wyszła w Warszawie antologia poezji dziecięcej *Gezang un szpil* [Śpiew i zabawa] [829] pod redakcją Icchaka Kacenelsona, w której Broderson zamieścił 17 swoich wierszy. W 1921 roku wydał aż siedem pozycji książkowych: tomik poezji *Ibergang* [Przejście] [830], przedstawienie *Der rojter rajter* [831], misterium *Tchijes hamejsim* [832], poemat dramatyczny *Di malke Szwo* [Królowa Saby] [833], przedstawienie kukiełkowe *Cungelungen* [Językopłuca][834], groteskę *Sznej tanc* [Śnieżny taniec][835] oraz kolejny tomik wierszy *Szwarc szabes* [Czarny szabas][836]. W 1922 roku do rąk czytelników trafiły jeszcze wiersze dla dzieci *Aldos guts* [Wszystko co dobre][837].

Okres powojenny w życiu Brodersona charakteryzował się zarówno bogatą twórczością, jak i intensywnym życiem towarzyskim. Nic dziwnego, że po tak intensywnym czasie nastąpił regres. Artysta rozważał opuszczenie Łodzi i przeprowadzkę do Wilna lub Warszawy. Przez pewien czas mieszkał w Wilnie, gdzie przyjechał w maju 1921 roku, a 20 czerwca zameldował się tam na pobyt

---

825 Ibid.
826 Ibid.
827 List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 13.10.1920, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.1, nlb.
828 M. Broderson, *Perlen ojfn bruk,* Łódź 1920.
829 I. Kacenelson, *Gezang un szpil,* Warszawa 1920.
830 M. Broderson, *Ibergang,* Łódź 1921.
831 M. Broderson, *Der rojter rajter,* Łódź 1921.
832 M. Broderson, *Tchies hamejsim,* Łódź 1921, wydanie polskie zob. *Sztetl...* op. cit. s. 212–228.
833 M. Broderson, *Di malke Szwo,* Łódź 1921.
834 M. Broderson, *Cungelungen,* Łódź 1921.
835 M. Broderson, *Sznej tanc,* Łódź 1921.
836 M. Broderson, *Szwarc szabes,* Łódź 1921.
837 M. Broderson, *Aldos guts,* Warszawa 1922.

stały[838]. Jednak po niecałym roku zlikwidował ten adres, wskazując Warszawę jako miejsce swojego wyjazdu[839]. Prawdopodobnie o swoich planach wspominał w liście do Melecha Rawicza, wysłanym z Łodzi 25 maja 1921 roku. Pisał w nim: „Na chwilę obecną jestem tylko trochę przemęczony (nic więcej) i nieco niedomagam na zdrowiu, wyjadę zapewne do jakiegoś pobliskiego miasta, żeby zaczerpnąć powietrza. Jest mi poza tym trochę ciężko się wyrwać – nie mam na to pieniędzy”[840]. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy Broderson rzeczywiście wyjechał na stałe, czy tylko formalnie zameldował się w Wilnie na krótki czas, ponieważ nie wymeldował się z łódzkiego adresu. Z drugiej strony, istnieje notatka prasowa z warszawskiego „Der Hajnt”, informująca o nocnym aresztowaniu Brodersona na ulicy[841]. Niestety, artykuł nie zawierał szczegółów, ale z sąsiedniej notatki wynikało, że w tej samej nocy miała miejsce wielka obława policyjna, w ramach której zatrzymano łącznie 330 osób. Jak widać ekscentryczny wygląd poety bywał przyczyną jego problemów z władzą. Notatka informuje również, że przyjechał on niedawno do stolicy z Wilna. Być może rzeczywiście postanowił, przynajmniej na jakiś czas, opuścić Łódź. Z korespondencji z Rawiczem przebija rozczarowanie Brodersona, który w liście z 17 lipca 1921 pisze, że „z punktu widzenia literatury jest to martwe miasto, w którym nie udaje się żadne przedsięwzięcie!”[842]. Mimo to nigdy nie zerwał z nim kontaktów i nawet podczas warszawskiego epizodu wracał, chociażby z odczytem na cześć Josefa Opatoszu, który we wrześniu 1922 roku odwiedził „Polski Manchester”[843]. W korespondencji do nowojorskiego dziennika „Der Tog” autor o pseudonimie Pikolomini tak opisuje Brodersona:

> Jednak on tęskni. Tęskni za życiem poza Łodzią i chciałby się stamtąd wyrwać. Stagnacja odciska się na wszystkim: na duchu, na życiu kulturalnym. Chyba nigdy nie widziałem jeszcze tyle zwątpienia, tyle beznadziejności, ile w tym czasie […]. Wszyscy chcą uciekać. Wszyscy rozmyślają z dziwna bolesną zazdrością o Ameryce[844].

Jeszcze ostrzej wypowiadał się Broderson o Łodzi w liście z dnia 15 sierpnia 1921, w którym najpełniej daje upust swemu rozczarowaniu i rozgoryczeniu. Pisał wtedy: „Łódź jest z literacko-artystycznego punktu widzenia takim orzechem, takim pustym orzeszkiem, który jak rozgryziesz, zostanie ci w ustach paskudny smak pleśni. Warszawa również nie jest o wiele lepsza, ma co prawda ten taki sznyt – że co to nie ona, lecz jednak życie literackie tam się toczy”[845]. W kontekście cytowanego listu można interpretować koniec „Jung Jidysz” jako symptom szerszych problemów, z jakimi borykała się kultura żydowska w Polsce w okresie międzywojennym. Twórcza energia, która tak intensywnie rozwijała się przez kilka lat, napotkała na bariery zewnętrzne oraz konflikty wewnętrzne, które doprowadziły do jej wyczerpania. Łódź, z jej przemysłowym charakterem i

[838] Litewskie Centralne Archiwum Państwowe, F. nr 64, Ap. nr 6, B. nr 2975, k. nr 43.
[839] Ibid.
[840] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 25.05.1921, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.2, nlb.
[841] „Der Hajnt” 4.07.1922, nr 153, s. 4.
[842] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 17.07.1921, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.2, nlb.
[843] Ben Chanoch [Chaim Jakub Bristowski], *Josef Opatoszu in Lodz* [Josef Opatoszu w Łodzi], „Der Moment” 11.09.1922, nr 212, s. 3.
[844] Pikolomini, *Zajfenblazen* [Bańki mydlane], „Der Tog” 23.08.1924, nr 3551, s. 7.
[845] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 15.08.1921, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.2, nlb.

brakiem instytucjonalnego wsparcia dla twórców, w czasach kryzysu nie mogła utrzymać tego rodzaju działalności. W datowanym na 3 października1923 roku liście do Zalmana Rajzena[846] poeta wymienia swoje najnowsze dzieła oraz opisuje życie w Łodzi na przestrzeni ostatnich lat. Czyni to na prośbę Rajzena, pracującego wtedy nad dziełem swego życia – *Leksikon fun der jidiszer literatur, prese un filologiie* [Leksykon jidyszowej literatury, prasy i filologii][847]*,* którego pierwszy tom ukazał się w 1926 roku. Rzuca się w oczy rozczarowanie oraz widoczne również w innych listach niezadowolenie i tendencja do umniejszania własnych osiągnięć literackich. Te nieprzyjemne uczucia wyrażane są na poziomie intelektualnym w sposób typowy dla żydowskiego humoru – za pomocą ostrej ironii. „Pytacie o moją bibliograficzną „działalność" przez ostatnie dwa lata. Nawet strach pomyśleć, co dzieje się ze mną przez ostatni czas! Troski, braciszku, troski... […] Leżę tu, jak widzicie, zapakowany w świętej łódzkiej gminie, na razie jako dziennikarzyna w „Najer Folksblat" mający kilka pseudonimów"[848].

W tym czasie poeta zmaga się z wewnętrznym wypaleniem i związanym z nim brakiem motywacji do dalszych działań. Już wcześniej doświadczał stanów depresyjnych, które wspominał w korespondencji z Rawiczem. W liście z 18 stycznia 1920 roku zauważał: „u nas jest bardzo smutno. Rodzaj „bezczasu" [bezwremenie][849], zgniłego, nabrzmiałego, opuszczonego, niczyjego i zupełnie nijakiego…"[850] Podobne stany opisuje niecałe pół roku później: „W ostatnim czasie jest mi bardzo smutno. Nie pracuję"[851]. W kolejnym liście do Rawicza z okazji żydowskiego Nowego Roku skarżył się, że otrzymał od Chaima Lejba Fuksa piękną kartkę świąteczną, on zaś sam nie ma siły napisać nawet pocztówki. „Cóż mogę ci opowiedzieć – nie jest za dobrze. Nie ma chęci do pracy [w oryginale w j. polskim]. […] Należałoby, tak czuję, tą całą maszynę ze środka wyjąć, rozkręcić i oddać do pralni chemicznej"[852].

Cennych informacji na temat dynamiki i klimatu artystycznego w Łodzi w okresie działania „Jung Jidysz" dostarcza wywiad Mojżesza Brodersona[853] dotyczący rozpadu grupy. Jego słowa są nie tylko refleksją nad konkretnym wydarzeniem, ale także metaforycznym obrazem kondycji kultury żydowskiej w tym mieście oraz szerszym kontekstem historycznym.

> Okres burzy i naporu w młodej twórczości żydowskiej na terenie Łodzi, [...] wywarł niezwykle silny wpływ na twórczość literacką i artystyczną nie tylko Łodzi […] i zasięgiem swoim objął dwa kontynenty: Europę i Amerykę. Ze wszystkich gniazd przybywały do Łodzi w owym okresie młode talenty, które niosły na swoich skrzydłach szeroki wiew poezji, entuzjazmu i młodzieńczego zapału. Ten przyrost i nalot młodych poetów i pisarzy tworzył prawdziwie rozśpiewane wesele ptasie. Wesele

[846] Litewskie Centralne Archiwum Państwowe, F. nr 287, Ap. nr 5, B. nr 3, k. 41–41a.
[847] Z. Rajzen, *Leksikon fun der jidiszer literatur, prese un filologie,* t. 1, Wilno 1926.
[848] W swojej deklaracji członkowskiej do Stowarzyszenia Artystów Żydowskich z 12.10.1922 wymienia on pseudonim „Broder Zinger", jednak nie udało się odnaleźć żadnych tekstów tak sygnowanych, zob. YA sygn. YARG 26.472.
[849] W oryginale w j. rosyjskim.
[850] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 18.01.1920, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.1, nlb.
[851] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 8.06.1920, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.1, nlb.
[852] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 6.10.1921, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.2, nlb.
[853] L. Baumberg, *Mojżesz Broderson... op. cit.* s. 5–6.

się skończyło i Łódź stała się najlepszym przykładem reakcji. […] Większość młodych twórców, przeczuwając długoletnią zimę, idącą na Łódź uciekła do innych krajów[854].

W wywiadzie zawarta jest refleksja nad utratą potencjału miasta, które z miejsca tętniącego życiem artystycznym stało się symbolem stagnacji. Jego słowa sugerują, że rozpad „Jung Jidysz" nie był jedynie końcem pewnego przedsięwzięcia artystycznego, lecz także symbolem szerszych procesów kulturowych, które dotknęły Łódź i kulturę żydowską w Polsce. Metafora ptasiego wesela oddaje radosny, dynamiczny charakter tego krótkiego okresu, w którym młodzi artyści działali w harmonii i z zapałem. Jednak wesele to szybko dobiegło końca, a wraz z jego końcem nadeszła reakcja i okres stagnacji, marazmu i nudy. Broderson opisuje tę transformację jako dramatyczną i pełną rozczarowania, co sugeruje, że Łódź utraciła dla niego swoje twórcze tempo i stała się miejscem, które nie sprzyjało już dalszemu rozwojowi artystycznemu. W wielu młodych twórców opuściło Łódź, szukając nowych możliwości w innych krajach. Broderson, który zresztą sam nosił się z takim zamiarem, mówi o emigracji jako o ucieczce, co sugeruje, że był to ruch z konieczności, a nie z wyboru. W ten sposób Łódź, która wcześniej była dynamicznym centrum, utraciła dla niego swoje artystyczne znaczenie.

12. Łódzkie czasopisma literackie okresu awangardy

Oprócz almanachu „Jung Idysz" ukazywały się w tym okresie w Łodzi również inne czasopisma literackie. Najczęściej były to efemerydy, które znikały z rynku po wydaniu jednego – dwóch numerów. Przyczyna była prawdopodobnie identyczna, jak w przypadku „Jung Idysz" – brak odpowiednich środków finansowych oraz problemy z zaopatrzeniem. Być może nie były to zwyczajnie odpowiednie czasy sprzyjające tego typu przedsięwzięciom – niedawno skończyła się wojna, a społeczeństwo żydowskie musiało odnaleźć się w nowej rzeczywistości niepodległego państwa polskiego. Nie bez znaczenia była zapewne również wojna polsko-bolszewicka z 1920 roku. Był to okres niespokojny i trudny ekonomicznie, więc choć łódzkim twórcom nie brakowało zapału oraz nowatorskich pomysłów, gospodarcza rzeczywistość szybko weryfikowała śmiałe artystyczne plany. Nie była to zresztą cecha jedynie łódzka – z wydawanych niezwykle licznie w całej Polsce jidyszowych czasopism literackich dopiero założony w Warszawie tygodnik „Literarisze bleter", którego pierwszy numer ukazał się 9 maja 1924, przetrwał próbę czasu i wychodził nieprzerwanie do 30 czerwca 1939. Jednak to właśnie okres powojenny w Łodzi był niezwykle obfity w różnego rodzaju przedsięwzięcia literackie.

12.1. „Heftn far literatur un kunst"

[854] Ibid. s. 5.

Pierwszym projektem wydawniczym łódzkich artystów po I wojnie światowej był efemeryczny miesięcznik literacki „Heftn Far Literatur Un Kunst[855]". Znany jest jeden numer, z sierpnia 1919 (ogłoszenie o wydaniu ukazało się w „Lodzer Togblat" 25 sierpnia 1919[856]). Choć zapowiadano, że będzie ukazywać się co miesiąc, później prawdopodobnie nie było kontynuowane. Jego kierownikami literackimi byli I. Kacenelson oraz H. L. Żytnicki, a redaktorem prowadzącym J. M. Poznański. Na jego łamach ukazały się wiersze poetów związanych z Jung Jidysz – I. Kacenelsona, M. Brodersona, Herszele, H. L. Żytnickiego, I. H. Radoszyckiego, J. M. Najmana, jak również proza Dawida Frischmana, Josefa Kopilowa oraz fragment dramatu Fiszela Bimko. Poezja kobieca reprezentowana była przez Szoszanę Częstochowską oraz Rozę Jakubowicz. W artykule wstępnym redaktorzy podsumowują trudną wojenną sytuację ostatnich lat: „Przez te wszystkie lata przyzwyczailiśmy się, że u pisarza ciągle leżą jakieś rękopisy, których przez lata nie ma okazji opublikować, co przy dzisiejszych problemach z wydawaniem książek nie jest niczym dziwnym[857]". Redaktorzy próbując zaradzić tej sytuacji postanowili wydać choć niewielkie zeszyty literackie, by zaspokoić zapotrzebowanie publiczności na żydowską literaturę.

Choć w przeciwieństwie do omawianego poniżej „Gezangen" nie był to numer poświęcony miłości, odgrywa ona dużą rolę w opublikowanych w nim wierszach. Już otwierający pismo wiersz Kacenelsona *Ich wolt szojn lang gesztorbn*[858] [Umarłbym już dawno] opowiada o pragnieniu śmierci podmiotu lirycznego, którego przy życiu trzymają tylko drobne i ulotne zdarzenia – światło księżyca padające na jego posłanie, czy szum starego drzewa za oknem. Jednak głównym powodem trzymającym go przy życiu jest tajemnicza ukochana, na którą czeka. Również w wierszu Brodersona *Di magejfe fun sine*[859] [Zaraza nienawiści] miłość jest siłą potrafiącą uzdrowić świat. Nawiązuje on do starego żydowskiego zwyczaju, zgodnie z którym jednym z niezawodnych sposobów na powstrzymanie zarazy (w tym przypadku rozlewającej się po całym świecie nienawiści) jest wyprawienie na cmentarzu wesela dwóch sierot[860]. Podmiot liryczny chce wraz ze swą wybranką wziąć ślub właśnie w taki sposób, by powstrzymać szerzącą się po świecie nienawiść. Również w wierszu Herszele *Jungfroj – chupe*[861] [Ślubny baldachim] pojawia się motyw zaślubin, opisany w charakterystyczny dla niego sposób za pomocą metafory starzejącej się narzeczonej – w tym przypadku wiekowej dziewicy czekającej na swego ukochanego pod ślubnym baldachimem gdzieś daleko w wysokich górach. Wiersz datowany jest na rok 1909 i zgodnie z podpisem został napisany podczas pobytu w Genewie. Wiersze innych autorów również nie odznaczają się specjalnie nowatorską tematyką, ani budową. Icchak Hersz Radoszycki na przykład w swoim wierszu *Undzer*

[855] „Heftn Far Literatur Un Kunst", Łódź 1919.
[856] „Lodzer Togblat" 25.08.1919, nr 193, s. 4.
[857] Ibid. s. II.
[858] I. Kacenelson, *Ich wolt szojn lang gesztorbn,* ibid. s. 1.
[859] M. Broderson, *Di magejfe fun sine,* ibid. s. 4–5.
[860] Opis podobnej ceremonii w Łodzi zob. Ben Chanoch [Chaim Jakub Bristowski], *Ślub na cmentarzu,* [w:] M. Kucner, A. Warda, K. Kołodziej (red.), *Budzi się Łódź,* t. 2, Łódź 2022, s. 244–245.
[861] Herszele [Danielewicz], *Jungfroj – chupe,* „Heftn Far Literatur Un Kunst" op. cit. s. 5.

goral[862] [Nasz los] prezentuje refleksje nad powietrznym bytem żydowskich twórców: „Naszym losem jest marzenie, / We śnie orłem być promiennym, / Przeżyć tysiąc żyć bez mała, / Mieszkać wiecznie w świecie sennym[863].” W wierszu Zusmana Segałowicza *Nasturcies ojf balkonen* [Nasturcje na balkonie] pojawia się motyw cichej, niespełnionej miłości – podmiot liryczny przechodząc ulicą obserwuje ukwiecony balkon. Nie ma odwagi jednak wejść na górę, wraca więc ciągle pod balkon i w myślach jedynie błogosławi dłoń, która podlewa rosnące tam nasturcje.

Poezja kobieca reprezentowana jest przez wiersz Szoszany Częstochowskiej oraz napisaną w Kaliszu balladę Rozy Jakubowicz *Jehudis*[864] [Judyta]. Bohaterką poematu jest heroiczna kobieta z tytułowej Księgi Judyty, która odrąbała głowę śpiącemu wodzowi nieprzyjacielskiej asyryjskiej armii. Z powodu niekanonicznego statusu księgi oraz braku hebrajskiego oryginału nie odgrywa ona znaczącej roli w judaizmie. Podobna historia jest jednak znana i znajduje się w midraszu opowiadanym tradycyjnie w święto Chanuki. W swojej interpretacji jednak autorka wyraźnie nawiązuje do nieżydowskiej Księgi Judyty, czyniąc głównym wrogiem asyryjskiego wodza Holofernesa, a nie zgodnie z wersją midraszową – greckiego króla. Trudno powiedzieć, czy autorka znała tekst biblijnej księgi w wersji chrześcijańskiej, czy też bazowała na midraszu, zmieniając jedynie imiona bohaterów. Taką kontaminację żydowskich ideałów narodowych z deuterokanoniczną księgą widzimy również w przytaczanym powyżej opisie łódzkiego balu maskowego, gdzie Judyta uwodzi Holofernesa powodowana patriotycznym poczuciem obowiązku. W poemacie nie wyeksponowano samego czynu, który popełniła bohaterka, skupiając się na momencie tuż przed jej wyruszeniem do obozu wroga. Poetka uzyskała w ten sposób bardzo intymny obraz kobiety, która żegna się ze swymi niewolnicami, modli i stroi. Wprowadzając taką ramę czasową Jakubowicz chciała lepiej opisać samą postać, ukazać jej relacje z innymi kobietami, z Bogiem oraz głęboko religijną i narodową motywacje jej czynu.

> Idę, bo rozkaz jest to Stworzyciela,
> Wszystkich wrót dziś otwarte podwoje,
> Bogu przysięgłam, ucisz się serce moje...
> Odkupię mój naród – lud Izraela![865]

Nawiązanie do tradycji kobiecego heroizmu w kulturze żydowskiej oraz ukazanie bohaterki jako osoby gotowej do działania i poświęcenia siebie dla wyższego dobra przeczy stereotypowym cechom kobiecym. Militarne cechy, jak gotowość do zabijania, czy odwaga to przymioty tradycyjnie męskie, właściwe bohaterom chrześcijańskim. Żydowscy powietrzni mężczyźni z pewnością nie mogli tu stanowić odpowiedniego wzorca, lecz można dopatrzyć się wpływu polskiego romantyzmu, którego powszechnie rozpoznawalnymi cechami było przekonanie o narodowym wybrańśtwie, martyrologia, czy patetyzm. Jednak o wiele bardziej istotna jest popularna w tamtym okresie w

[862] I. H. Radoszycki, *Undzer goral,* „Heftn Far Literatur Un Kunst” op. cit. s. 8.
[863] Ibid.
[864] R. Jakubowicz *Jehudis,* „Heftn Far Literatur Un Kunst” op. cit. s. 17–18.
[865] Ibid. s. 18.

twórczości żydowskich kobiet idea siostrzeństwa[866], do której wielokrotne odwołuje się autorka. W jej wierszu bohaterka żegna się ze swoimi niewolnicami – towarzyszkami z którymi „omawia po cichu dziewczęce tajemnice". Nie są to jednak typowe służące, nazywa je swoimi siostrami i prosi o radę oraz wsparcie przed najtrudniejszą decyzją, one zaś, nieco absurdalnie, zwracają się do niej „nasza pani siostro". Tak silne więzy między kobietami ukazane są jako zjawisko wykraczające poza ramy tradycyjnego społeczeństwa i istniejące ponad klasowymi podziałami. Dominuje myślenie o kobietach „w kategoriach pewnej wspólnoty, której więzi umacniają się na podstawie zbieżnych doświadczeń, często bolesnych, wynikających z wykluczenia, podporządkowania[867]." Ideologia ta pojawiać się będzie w awangardowej twórczości kobiecej, by w późniejszym okresie stać się jednym z ważniejszych wzorców dla religijnego feminizmu, stanowiącego ideologiczną podwalinę ortodoksyjnego żeńskiego ruchu edukacyjnego Bejs Jakow[868]. Sama Jakubowicz identyfikowała się z założeniami tego ruchu, publikując swoje wiersze na łamach stworzonego w 1922 roku w Łodzi czasopisma pod tą samą nazwą[869]. Inna wersja tej samej ballady została przez poetkę opublikowana w nowojorskim czasopiśmie „Minikes Jomtew Bletlech[870]". Jest to jednak zupełnie inny utwór – choć miejscami zachowuje treści pierwotnego tekstu, jest on znacznie dłuższy – składa się z trzech części, z których tylko pierwsza częściowo pokrywa się z wersją opublikowaną w „Heften". Pozostałe dwie napisane są w zupełnie innym stylu – druga nie posiada stałego metrum, a wersy są znacznie krótsze (6–7 zgłosek), trzecia zaś różni się również strukturą rymów. Sprawiają one wrażenie napisanych w różnym czasie osobnych wierszy, które łączy jedynie tematyka. Jednak o wiele ciekawsze są przeróbki pierwszej części. Oprócz typowo stylistycznych poprawek zmieniono zupełnie wydźwięk wiersza – usunięto większość fragmentów rozmów Judyty z niewolnicami i wszelkie nawiązania do siostrzeństwa oraz złagodzono jego demokratyczny wydźwięk. Niewolnice są już tylko służącymi, które zwracają się do swej pani w sposób pełen uniżenia, a ona sama nie zasięga już ich porady, każąc się jedynie strojnie ubrać. Tytułowa Judyta z kobiecej bohaterki pełnej rozterek i wątpliwości oraz korzystającej ze wsparcia swych „sióstr" staje się dumną wojowniczką samotnie podążającą na spotkanie przeznaczenia.

Oprócz poezji w czasopiśmie ukazał się również fragment dramatu Fiszela Bimko *Libe*[871] [Miłość]. Oparty jest on na dialogu zakochanej pary: Sorele i Jakuba. Dziewczyna dowiaduje się o śmierci dziadka, który był jej jedynym żyjącym opiekunem po stracie obojga rodziców. Czuje się samotna i zagubiona, szukając pocieszenia w ramionach swojego ukochanego, który pragnie spędzić z nią resztę życia w szczęściu i harmonii. Utwór ma dość naiwny charakter, a dialog pomiędzy

[866] Zob. J. Lisek, *„Tu, na tym skrzyżowaniu historii ludzkości zaczyna się rola kobiety" – polska niepodległość a działalność żydowskich feministek i poetek jidysz,* „Teksty Drugie" nr 3/2019, s. 208–225.
[867] Ibid. s. 209.
[868] Zob. S. Schenirer, *Żydówką być to rzecz niemała...* op. cit. s. LXXI.
[869] Zob. J. Lisek, *Kol isze...* op. cit. s. 245.
[870] R. Jakubowicz *Jehudis,* „Minikes Jomtew Bletlech", 2.04.1922, nr 27, s. 45–46.
[871] F. Bimko, *Libe,* „Heftn Far Literatur Un Kunst" op. cit. s. 22–23.

zakochanymi jest podniosły i pełen patosu. Dominuje postrzeganie miłości jako nadprzyrodzonego uczucia, które jest w stanie przezwyciężyć wszelkie trudności.

W „Heftn" ukazała się również proza, choć co zrozumiałe ze względu na niewielkie rozmiary czasopisma, przeważały krótkie formy, jak felieton, czy etiuda. Ta ostatnia reprezentowana jest przez tekst Hersza Lejba Żytnickiego *A szwel*[872] [Próg], która opowiada o codziennych spotkaniach bohatera ze staruszką siedzącą na progu, którą mijał codziennie w drodze do pracy. Pewnego dnia staruszka zniknęła i dowiedział się, że umarła. Jej śmierć wywołała u niego irracjonalny lęk, przez pewien czas unikał tej okolicy, jednak później powrócił tam, by potem już codziennie chodzić tą drogą. Pogodził się z myślami o śmierci i poczuł „że trzeba tamtędy chodzić, że jest tam coś takiego przed czym uciec się nie da[873]."

Zamieszczono rówież teksty krytycznoliterackie: J. M. Poznańskiego *Lejb Najdus un A. Weiter*[874] [Lejb Najdus i A. Wajter] porównujący twórczość obu pisarzy, Dawida Frischmana o Perecu,[875] Josefa Kopilowa o Aszu i Hirszbejnie,[876] jak również omawiana powyżej recenzja Nachmana Szifrina *Di jung – jidisze literatur in Amerike*[877]. Widać wyraźnie ambicje twórców i redaktorów, by stało się ono czasopismem opiniotwórczym, prezentującym nie tylko samą twórczość literacką, lecz również krytykę oraz teksty popularnonaukowe, pozwalające czytelnikowi zorientować się w najnowszych trendach literatury żydowskiej w Polsce i na świecie.

12.2. Der ojfgang

Rozgłos uzyskany przez almanach „Jung Idysz" z pewnością ułatwił negocjacje wydawnicze i po raz pierwszy łódzcy literaci byli w stanie zaistnieć na rodzimym rynku. Nawet tak wytrawny wydawca jak Lazar Kahan, który do tej pory w redagowanych przez siebie tomikach bazował raczej na twórcach warszawskich, zmienił front. W almanachu literackim *Der ojfgang*[878] [Jutrzenka], którego wydanie zapowiadane było już wiosną 1920[879] roku, a który z nieznanych powodów ukazało się dopiero rok później w wydawnictwie „Lazar Kahan", publikowali poeci związani z „Jung Jidysz": Broderson, Kacenelson, Herszele, Jecheskel Mosze Najman oraz Dawid Zytman. Było to na pewno spore wyróżnienie, ponieważ profil almanachu był bardzo szeroki: ukazały się w nim teksty uznanych poetów i pisarzy z Warszawy, Berlina, Wilna, Moskwy, czy Nowego Jorku. Miało ono „tradycyjną", skromną oprawę graficzną, jednak nadrabiało poziomem artystycznym opublikowanych tekstów oraz

[872] H. L. Żytnicki, *A szwel,* „Heftn Far Literatur Un Kunst" op. cit. s. 6–8.
[873] Ibid. s. 8.
[874] J. M. Poznański, *Lejb Najdus un A. Weiter,* „Heftn Far Literatur Un Kunst" op. cit. s. 2–3.
[875] D. Frischman, *I. L. Perec,* „Heftn Far Literatur Un Kunst" op. cit. s. 9–11.
[876] J. Kopilow, *Asz un Hirszbejn*, „Heftn Far Literatur Un Kunst" op. cit. s. 11–14.
[877] N. Szifrin *Di jung – jidisze literatur in Amerike,*„Heftn Far Literatur Un Kunst" op. cit. s. 23–30.
[878] *Der ojfgang,* Łódź 1920, zob. D. Dekiert, hasło *Der ojfgang*, [w:] K. Badowska, T. Cieślak, D. Dekiert, K. Kołodziej, M. Kucner, K. Pietrych, K. Radziszewska, A. Warda, E. Wiatr (red.), *Słownik kultury literackiej Łodzi...* op. cit. s. 260.
[879] „Lodzer Folksblat" 20.05.1920, nr 119, s. 4.

niespotykaną jak na takie wydawnictwo objętością (prawie 130 stron). W almanachu znalazły się wiersze niezwiązanych z Łodzią uznanych autorów tego czasu piszących w jidysz, jak Zusman Segałowicz, czy Mosze Tajcz, ballada Arona Cajtlina, nowela Izraela Jehoszuy Singera, fragment powieści Fiszela Bimko oraz fragmenty dramatu Wolfa Latzky Bertholdi. Nie posiada ono żadnego słowa wstępnego od redakcji i nie sposób stwierdzić według jakiego klucza zostały dobrane teksty. Z pewnością jednym z podstawowych kryteriów doboru było zróżnicowanie i możliwie jak najszerszy przekrój. Obok wierszy oraz prozy znalazły się w nim również utwory dramatyczne, jak miniatura sceniczna Latzkyego - Bertholdi *Der mekubal un der row*[880] [Kabalista i rabin], czy poemat dramatyczny w jednym akcie Icchaka Kacenelsona *Di rojzen! Di rojzen*[881]*!* [Róże! Róże].

W poemacie dramatycznym Kacenelsona przedstawiona została scena rozgrywająca się na werandzie wiejskiej posiadłości letniskowej. Przebywają tam bracia Szwarc i Dawid oraz dwie młode kobiety – siedemnastoletnia Paja i starsza od niej Golda. Utwór opisuje intrygi miłosne pomiędzy bohaterami, a w szczególności pomiędzy starszym – Szwarcem, a Goldą, która próbuje zdobyć jego względy. Posuwa się przy tym do manipulacji i flirtuje z oboma braćmi, starając się w ten sposób wzbudzić zazdrość swojego wybranka. Ciągle zmienia również decyzję odnośnie swojego wyjazdu – z początku chce wyjechać, po wyznaniu miłosnym Szwarca zmienia zdanie, by w końcowej scenie odjechać obrażona. Ten ostatni, uduchowiony poeta, jest bezradny wobec swoich uczuć do niej, a przymuszony przez kobietę do jasnej deklaracji zaczyna deklamować swój poemat prozą o wiośnie. Słuchaczkę najwyraźniej on nudzi i zamiast potoku pięknych słów drobiazgowo opisujących stan uczuciowego uniesienia amanta chce usłyszeć konkretne sformułowania: że jest piękna, a on ją kocha. Niestety scena miłosna zostaje zakłócona poprzez wkroczenie Dawida i skonfundowany tym Szwarc obraca wszystko w żart, wypowiadając „Kocham Panią" wśród śmiechu. Urażona tym kobieta postanawia jednak wyjechać. Jej wybranek wydaje się kompletnie nie rozumieć sytuacji, ani powodów jej decyzji, zajęty sobą walnie przyczynia się do kryzysu. Zwraca się ona więc ku młodszemu z braci, lecz on jest zakochany w Paji. Ostatecznie jednak wyjeżdża pozostawiając swego kochanka bez słowa wyjaśnienia.

Wiersz Herszele *Di winter kale*[882] [Zimowa narzeczona] to plastyczna i symboliczna opowieść łącząca w sobie obrazy natury z elementami tradycyjnej kultury sztetla. Utwór można odczytać jako alegorię zimy, ukazanej w formie pięknej narzeczonej, a także jako refleksję nad związkiem natury z duchowością i przemijaniem. Poeta wprowadza w tekst zarówno motywy radosne i uroczyste, jak i niepokojące, co nadaje całości wielowymiarowy charakter. Tytułowa narzeczona to postać majestatyczna, tajemnicza i ambiwalentna. Jest symbolicznym obrazem zimowej natury – pięknej, ale surowej, zimnej i nieuchwytnej. Posiada ona królewską urodę, lecz jest zdystansowana i

[880] J. Z. Latzky-Bertholdi, *Der mekubal un der row, Der ojfgang...* op. cit. s. 3–8.
[881] I. Kacenelson *Di rojzen! Di rojzen!, Der ojfgang...* op. cit. s. 85 – 101.
[882] Herszele *Di winter kale, Der ojfgang...* op. cit. s. 126.

zimna. Bijący od niej chłód otula co prawda świat zimowym spokojem, lecz jednocześnie przynosi mroźne dni i niebezpieczeństwo dla życia. Ten obraz podkreśla dynamikę i teatralność zimy, która nie jest jedynie martwym czasem, lecz również porą pełna ruchu i dźwięków. Obok radosnej muzyki pojawiają się także elementy mroczne i niepokojące – złe, okrutne duchy, czy ciemna mroźna zjawa. Ukazuje to ciemny aspekt zimy, związany z grozą, samotnością i śmiercią. Poeta opisał zimę jako pełną sprzeczności – piękną, ale surową; radosną, ale przesiąkniętą niepokojem. Jako piękna narzeczona pozostaje jednak bierna, odgrywając przypisaną jej rolę obiektu oczekiwań społecznych. Nie mówi i nie działa aktywnie, lecz pozostaje symbolem przygotowań i oczyszczenia. W wierszu pojawiają się również drużki narzeczonej, które wykonują całą „brudną robotę" związaną z przygotowaniem przestrzeni do ceremonii – sprzątają, myją podłogę, okna oraz drzwi, jednak ich wysiłek pozostaje w cieniu – nie są doceniane za swoją pracę, lecz traktowane jako niewidzialne siły, które mają sprawić, by wszystko było gotowe na wielki moment. Ich działanie przedstawione zostało w sposób żartobliwy i radosny, wręcz bagatelizujący ich pracę. Jest to typowy zabieg w patriarchalnym spojrzeniu, gdzie kobiece obowiązki domowe są traktowane jako coś lekkiego i naturalnego, niewymagającego szczególnego wysiłku czy uznania. Ich „fartuszki furkoczą radośnie wśród wrzawy", a one same, półnagie i bose wydają się wykonywać swą pracę bez najmniejszego wysiłku. Podobnie jak w *Reb Abes tochter* Herszele krytykuje ukazuje społeczne struktury i normy, które ograniczają kobiety, zmuszając je do pełnienia ról służebnych lub dekoracyjnych. Jednocześnie jednak ukazuje piękno i siłę kobiecości – czy to w codziennym trudzie córki, czy w majestacie zimowej narzeczonej – podkreślając, że mimo narzuconych ról odgrywają one fundamentalną rolę w porządkowaniu i harmonizowaniu świata.

Cztery wiersze Brodersona opublikowane pod zbiorczym tytułem *Hanke. Farnacht un nacht – lider* [Hanka. Wiersze wieczorne i nocne] opowiadają w większości o sferze uczuciowej. Zbliżone są one w swym klimacie do *Szwarce fliterlech* – poprzez umieszczenie ich w wieczornej scenerii są niejasne, operując na pograniczu snu i rzeczywistości. Widać wyraźnie zmianę warsztatu poetyckiego – utwory są dłuższe i dojrzalsze, nie ocierają się też o banał jak w przypadku debiutanckiego tomiku. W wierszu *Lilien*[883] [Lilie] podmiot liryczny zachwyca się liliami, które przyniósł dla swej wybranki. Jednak gdy ujrzał ją z bukietem pięknych kwiatów, zaczął myśleć o Lilit. Powtarza w ten sposób wątek z *Chasenke*, w której główny bohater w chwili miłosnego uniesienia również wspomina demoniczną królową. Co prawda podmiot liryczny w wierszu przeprasza ukochaną za takie skojarzenia, jednak ukazuje to ukryty lęk przed bliskością, z którym musi zmierzyć się mężczyzna. Również w następnym wierszu *Libe*[884] [Miłość] podmiot liryczny opowiada o swych uczuciach kobiecie nieobecnej, z którą niedawno się pożegnał. Dominuje bardzo subiektywny opis rzeczywistości – wracając do domu widział on jeszcze majaczący pod drzewem cień zastygłej w

[883] M. Broderson, *Lilien, Der ojfgang...* op. cit. s. 104.
[884] M. Broderson, *Libe, Der ojfgang...* op. cit. s. 105.

pocałunku pary, latarnie są świetlistymi wieżami, lub drzewami z rajskiego ogrodu, a świeży deszcz sprawia, że podmiot liryczny rozkwita w swym uczuciu jak spragnione kwiaty. W zupełnie innym stylu napisany jest wiersz *Irs a lid!* [Jej to pieśń!] Mojżesza Brodersona to utwór o głębokim wymiarze filozoficznym i emocjonalnym, który konfrontuje człowieka z nieuniknioną śmiercią, ale jednocześnie celebruje siłę woli, miłości i duchowej wolności. Wiersz ukazuje, że choć śmierć jest nieunikniona, nie musi dominować nad życiem. Poprzez bunt i wierność własnym wartościom człowiek może przejść ponad nią, zachowując swoją niezależność i triumfując nad ostatecznością. To utwór nie tylko o śmierci, ale przede wszystkim o wolności, miłości i niezłomnej wierze w wartość życia.

12.3. „Sfeld”

Innym czasopismem, którego pierwszy numer ukazał się w Łodzi, a następne w Warszawie było „Sfeld”, redagowane przez Izraela Rabona. Jego przypadek jest o tyle ciekawy, że nie uczestniczył w działalności „Jung Jidysz”, choć miał już za sobą debiut literacki[885]. Pismo wychodziło nieregularnie, w sumie ukazało się sześć numerów, ostatni w 1923 roku[886]. Jego egzemplarze są niezwykle rzadkie i nie udało mi się dotrzeć do wszystkich numerów, dlatego też w ramach niniejszej pracy omawiany będzie jedynie numer czwarty. W almanachu publikowali w nim głównie poeci łódzkiej awangardy, między innymi Broderson, I. Kacenelson, I. H. Radoszycki, Chaim Król, Chaim Lejb Fuks, Herszele, Marek Szwarc, czy Dawid Zytman, a także mieszkający w Warszawie Uri Cwi Grinberg i inni mniej znani poeci i poetki (m. in. Sara Bojm). Broderson poznał Grinberga prawdopodobnie właśnie przy współpracy z „Sfeld” i z entuzjazmem pisał w liście do Melecha Rawicza z dnia 25 czerwca 1920: „Dlaczego nie komunikujesz się z Uri Cwi Grinbergiem, to przecież taki żywotny, interesujący poeta? Ja mam o nim jak najlepsze zdanie”[887].

Pierwszy numer ukazał się dnia 18 października 1919 i liczył jedynie 16 stron[888]. Wydrukowano w nim wiersze poetów z kręgu Jung Jidysz. Data wydania wskazuje, że była to inicjatywa niezależna od almanachu grupy, którego ostatni numer ukazał się równolegle na przełomie 1919 i 1920 roku. Należy ją w całości przypisywać Izraelowi Rabonowi. Numer drugi ukazał się w marcu 1920 i zawierał wiersze Marka Szwarca, Izraela Szterna, I. H. Radoszyckiego, Melecha Rawicza, Izraela Rabona, Chaima Króla, Chaima Lejba Fuksa, J. M. Najmana, Dawida Zytmana, Herszele, Sary Bojm, Icchaka Berlinera i Mojżesza Brodersona. Nie udało się go odnaleźć i znany

---

[885] Zob. K. Radziszewska, hasło *Izrael Rabon* [w:] K. Badowska, T. Cieślak, D. Dekiert, K. Kołodziej, M. Kucner, K. Pietrych, K. Radziszewska, A. Warda, E. Wiatr (red.), *Słownik kultury literackiej Łodzi...* op. cit. s. 313–314.
[886] Zob. D. Dekiert, hasło *„S'feld”*, [w:] K. Badowska, T. Cieślak, D. Dekiert, K. Kołodziej, M. Kucner, K. Pietrych, K. Radziszewska, A. Warda, E. Wiatr (red.), *Słownik kultury literackiej Łodzi...* op. cit. s. 336.
[887] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 25.06.1920, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.1, nlb.
[888] „Bjuletyn Bibliograficzny” 04.1920, nr 1, Rok I, s. 49.

jest jedynie z treści reklamy, która ukazała się w „Lodzer Togblat[889]" oraz z listu Rabona do Melecha Rawicza z dnia 26 lutego 1920. Opisuje w nim oprócz numeru pierwszego i planowanego drugiego również inne almanachy wychodzące w tym czasie w Łodzi: „Nasz „Feld" wychodzi w tym tygodniu […] Obecny, drugi zeszyt jest, jak mi się zdaje, bardziej udany, niż pierwszy. […] Prześlijcie nam materiał, swój i kolegów. Wysłano również dwa wydane zeszyty „Gezangen". Sądzę, że poza głupstwami niczego się tam nie znajdzie. Wydawnictwo „Jung Jidysz" ożywi swą „martwotę" serią książeczek młodej braci[890]." Wspomina również o trudnej sytuacji ekonomicznej oraz problemach z dystrybucją czasopisma. O bliskich kontaktach z awangardowymi twórcami świadczy również koniec listu, w którym przesyła mu „pozdrowienia od grupy Brodersona[891]". Oprócz omawianego poniżej numeru czwartego zachował się jeszcze numer szósty z 1923 roku, poświęcony pamięci zmarłego Dawida Zytmana i zawierający jego pisane na łożu śmierci wiersze *Szpital lider* [Wiersze szpitalne].

W numerze czwartym, datowanym na czerwiec 1921[892], wydrukowano wiersze poetów publikujących wcześniej w almanachu „Jung Idysz", w tym Brodersona, D. Zytmana, Ch. L. Fuks, I. Kacenelsona, Ch. Króla, jak również Eli Baruchina, Icchaka Berlinera, Melecha Fojgel, Mosze Helmana, oraz prozę Szabtaja Citera, Pereca Opoczyńskiego oraz I. Rabona. Ukazał się również wiersz jednej poetki – Sary Bojm. W porównaniu z ekspresjonistycznym i krzykliwym „Jung Idysz" tematyka utworów jest o wiele bardziej stonowana. Dominują katastroficzne wizje, introspektywne opisy rzeczywistości oraz smutek, osamotnienie i tęsknota. Żaden z nich nie odnosi się do relacji pomiędzy płciami, a romantyczne uczucia reprezentowane są głównie przez miłość matczyną.

Poemat dramatyczny Ch. L. Fuksa *Fun szwajgende weltn*[893] [Z milczących światów] opowiada o późnych godzinach wieczoru. Jego bohaterami są w większości nierzeczywiste postacie: Fioletowy Promień Wieczoru, Kawałek Bladego Księżyca, Deszcz Na Szybach, Pająk, czy Grzmot. Wiodą one dialog z człowiekiem – poetą, skarżąc się na swój los. Osią dramatu jest zabójstwo Promienia Wieczoru przez Deszcz, który odczuwa z tego powodu wyrzuty sumienia i rozpacza po stracie brata. Żałoba ogarnia również Poetę, który traktował Promień wieczoru jako swe długo wyczekiwane dziecko, które miało kontynuować jego ród. Skomplikowana symbolika dodatkowo podkreśla pesymistyczną wymowę utworu, pełnego rozpaczy i żalu. Nawet Pająk skarży się, że „Martwe jeno rodziłem ja dzieci / Moje miasta stoją puste wśród zamieci[894]". Pogrążony w żałobie świat nie posiada w sobie żadnego pozytywnego aspektu pozwalającego mieć nadzieję na lepsze jutro.

[889] „Lodzer Togblat" 1.08.1920, nr 179, s. 4.
[890] List Izraela Rabona do Melecha Rawicza z dn. 26.02.1920, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 2535, nlb.
[891] Ibid.
[892] „Sfeld" 06.1921, nr 4.
[893] Ch. L. Fuks, *Fun szwajgende weltn,* „Sfeld" nr 4 op. cit. s. 4–6.
[894] Ibid.

Dawid Zytman w swych wierszach zawarł subtelne, liryczne sceny, w których codzienność miasta przemienia się w poetycką przestrzeń pełną emocji i wrażeń. Utwór *Nokturn*[895] nawiązuje do tytułowej formy muzycznej, będącej w muzyce kompozycją o lirycznym, intymnym charakterze, często inspirowaną nocą i jej nastrojem poprzez budowanie nastroju nocnej ciszy, subtelnej emocjonalności i ulotności przeżycia. Poetycka kompozycja, podobnie jak jej muzyczny odpowiednik, jest wyciszona i skupiona na wewnętrznych doznaniach podmiotu lirycznego, który doświadcza zachwytu i przemiany w mroku miejskich ulic. Nokturn w tym wierszu to nie tylko tytuł, ale i filozofia estetyczna – celebracja delikatnych, przejściowych emocji, które przemijają, lecz pozostają w pamięci. Wiersz jest refleksją nad zdolnością doświadczania piękna w codzienności. Początkowy nastrój ciemności i zwyczajności zostaje przełamany przez moment epifanii – zaskakującej radości, która stopniowo wypełnia podmiot liryczny. To uczucie wywołuje wrażenie delikatnej melancholii, połączonej z nadzieją. Spaceruje w ciemnym mieście, które w pierwszym obrazie jawi się jako surowe, mroczne i pozbawione życia. Jednak w tej przestrzeni codzienności zdarza się coś nieoczekiwanego i pięknego – spada na niego kawałek czyjegoś serca. Podmiot liryczny odkrywa, że nawet w ciemności miasta można znaleźć coś, co go wzbogaci. Jest to przesłanie o otwartości na świat i możliwość przemiany, którą niosą drobne, ulotne chwile.

Temat samotności, izolacji oraz wewnętrznego bólu jest tematem wiersza *Trojer* [Smutek], będącego głęboko introspekcyjną pełną symboliki i metafor refleksją. Koncentruje się na opisie stanu duszy podmiotu lirycznego, który zmaga się z bólem i poczuciem pustki. Ciemność nie tylko wypełnia przestrzeń, ale również jest źródłem boleści, która dojrzewa , jakby smutek miał swój nieuchronny i powtarzalny cykl. Podmiot liryczny izoluje się od świata zewnętrznego, który nie przynosi mu ukojenia. „Jestem zamkniętym zamkiem, / Nad którym nocuje / Pełna łez letnia noc[896].” Jest to świat, w którym smutek nie jest chwilowym doświadczeniem, ale trwałym stanem, głęboko zakorzenionym w sercu i duszy. Wiersz oddziałuje silnie na emocje, zmuszając do refleksji nad kondycją człowieka i jego zdolnością do radzenia sobie z bólem.

Inny wiersz Zytmana, *Carissima* emanuje intensywną zmysłowością i emocjonalnym uniesieniem, eksplorując miłość, fascynację i cielesność w sposób metaforyczny i subtelny. Jego forma jest pełna ekspresji, a obrazy wyrażają głęboki zachwyt nad ukochaną osobą. Struktura utworu jest dynamiczna, wypełniona mocnymi obrazami, które następują po sobie jak fale emocji. Cechuje go niezwykła intensywność wrażeń, która odzwierciedla stan emocjonalny podmiotu lirycznego. Jednocześnie wpisuje się w tradycyjny paradygmat przedstawiania płci przeciwnej jako obiektu męskiej fascynacji. Kobieta, poprzez swoje ciało i cielesność, staje się głównym źródłem doznań podmiotu lirycznego. Jej oczy, piersi i usta są opisane w sposób zmysłowy i estetyczny. Wiersz wpisuje się w tradycję idealizowania kobiety jako istoty pięknej, ale jednocześnie pozbawionej

[895] D. Zytman, *Nokturn,* „Sfeld” nr 4 op. cit. s. 15.
[896] D. Zytman, *Trojer,* „Sfeld” nr 4 op. cit. s. 15.

własnej sprawczości. Jest ona podziwiana za swoją cielesność i zmysłowość, ale jej wewnętrzność, myśli czy uczucia pozostają niewidzialne. Wprowadzając elementy nierealne, jak zaczarowana fontanna poeta wzmacnia wrażenie, że miłość i fascynacja ukochaną osobą wykraczają poza codzienność, stając się czymś magicznym i transcendentnym. Wiersz przedstawia miłość w sposób pełen uwielbienia i ekstazy: „W dalekiej przestrzeni jasno łopocze pieśń – / Twe piersi obnażają się / I opryskują mnie perłami[897].” Ukochana osoba zostaje niemalże uświęcona – jest źródłem światła, piękna i życia. Jednocześnie miłość jest bardzo zmysłowa, silnie zakorzeniona w fizyczności i intensywnych doznaniach, co czyni ją niezwykle realistyczną, choć opisaną za pomocą metafor i symboli.

Opublikowane w czwartym numerze dwa wiersze Brodersona opisują relację poety z absolutem. W jego ujęciu Bóg objawia się w momentach nagłego szczęścia, które posiadają moc oczyszczającą. Motyw uniesienia jako chwilowego błysku absolutu w piekle dnia codziennego pojawia się również w wierszu Mojżesza Brodersona *Fargefil* [Przeczucie] opowiadającym o momencie epifanii, która spłynęła na poetę pośrodku anonimowego tłumu.

> W przeczuciu świętości –
> Staję we wzburzonym tłumie w nagłej samotności;
> Świat ciemnieje tajemniczo jak wśród burzy!
> Ja zaś w smutku się zanurzam,
> Siedem razy! Siedem razy[898]!

Obraz ten przywodzi na myśl kąpiel w mykwie, czyli rytualne zanurzenie w „żywej wodzie”, posiadającej w tradycji żydowskiej moc oczyszczającą z wszelkich nieczystości – zarówno w kontekście fizycznym, jak i duchowym. Choć jest to doświadczenie głównie kobiece[899], również żydowscy mężczyźni korzystali z kąpieli jako formy oczyszczenia. Co istotne, mistyczne zanurzenie następuje w smutku. Broderson czerpie niewątpliwie z tradycji kabalistycznych, gdzie uczucie to jest postrzegane nie tylko jako bolesne doświadczenie, lecz środek duchowego oczyszczenia i zbliżenia do wyższego świata. Staje się przez to nie tylko reakcją na ból czy stratę, lecz również stanem, w którym człowiek otwiera się na wyższe prawdy duchowe. W tradycji Zoharu płacz jest oczyszczeniem serca, które usuwa bariery między człowiekiem a Bogiem. Smutek i łzy są środkiem, dzięki któremu człowiek uwalnia się od egoizmu i zbliża do stanu duchowej harmonii. Mistyczny płacz był stanem, w którym można było doznać wizji i uzyskać wiedzę o boskich tajemnicach[900]. Związany był również z transformacją – poprzez cierpienie człowiek odkrywa nową perspektywę duchową i odnajduje nadzieję. Łzy, które początkowo wyrażają ból, stają się symbolem odnowy. Następuje ona poprzez powrót do stanu dziecięcej niewinności i zapomnienia. Oba wiersze są

[897] D. Zytman, *Carissmia,* „Sfeld” nr 4 op. cit. s. 16.
[898] M. Broderson, *Fargefil,* „Sfeld” nr 4 op. cit. s. 16.
[899] Zob. J. Lisek (red.), *Mykwa – rytuał i historia,* Wrocław 2014.
[900] O łkaniu jako technice mistycznej zob. M. Idel, *Kabała. Nowe perspektywy,* Kraków 2006, s. 148–170.

jednocześnie bardzo intymnym wyznaniem Brodersona, zmagającym się w tym czasie ze smutkiem i stanami depresyjnymi, które opisywał w przytoczonej powyżej korespondencji z Melechem Rawiczem. Również drugi wiersz *Antkegn* [Naprzeciw] można interpretować jako medytację nad relacją człowieka z Bogiem w kontekście smutku oraz chwil duchowego odrodzenia. Bóg w tym utworze jest zarówno odległy, jak i bliski, a doświadczenie cierpienia prowadzi do oczyszczenia, które umożliwia człowiekowi zbliżenie się do niego. Wpisuje się w ten sposób w mistyczną perspektywę, w której smutek i niedola stają się drogą do odkrycia Boga. Jest on bowiem paradoksem: zarówno trudnym do uchwycenia złudzeniem w chaosie codziennego życia, jak i wszechogarniającym źródłem energii i najwyższego szczęścia. Mistyczne doświadczenie wymaga zatrzymania się i wyjścia poza codzienność, co podkreśla konieczność duchowego wysiłku i smutku jako oczyszczającej drogi. Takie spotkanie pozwala podmiotowi lirycznemu przezwyciężyć ograniczenia cielesności i materii. To nawiązanie do duchowego oczyszczenia, w którym człowiek przekracza samego siebie i odnajduje swą duszę w jedności z absolutem. Kluczowy w obu wierszach smutek jest koniecznym etapem duchowej transformacji. Jak w przypadku rytuału mykwy zanurzenie w nim prowadzi do katharsis – odrzucenia własnych ograniczeń i otwarcia na obecność Boga.

Motywy tęsknoty, duchowej podróży oraz poszukiwania utraconego ukojenia dominują również w wierszu Chaima Króla *Fun buch „Alejn”*[901] [Z książki „Samotnie”]. Jest to utwór pełen symboliki, głęboko emocjonalny i medytacyjny. Przenika go tęsknota za matką, lub uniwersalnym poczuciem bliskości i bezpieczeństwa. Staje się przez to intymnym dialogiem między jednostką a transcendentnym bytem, w którym smutek i nadzieja splatają się w oczekiwaniu na duchowe objawienie. Centralnym motywem utworu jest obraz dziecka, które budzi się w nocy i nie znajduje swej matki. Ta scena staje się metaforą egzystencjalnego zagubienia oraz poszukiwania opieki i ciepła, a jednocześnie siły wyższej, której bliskość jest nieuchwytna. Podobnie jak u Brodersona płacz pełni funkcję oczyszczającą. Podmiot liryczny wsparty o pierś wieczoru przeżywa chwile duchowego oczyszczenia, a jego płacz współbrzmi ze światem, który dzieli jego cierpienie. W tej wspólnocie bólu zawiera się uniwersalna jedność cierpienia, gdzie smutek jednego człowieka staje się częścią większego doświadczenia. Samotność, płacz i tęsknota są koniecznymi etapami na drodze do wewnętrznej przemiany i zbliżenia do boskości. Ostatecznie to właśnie cierpienie otwiera bohatera na świętość chwili, w której doświadcza on jedności z transcendentnym światem i odnajduje nadzieję. Wiersz podkreśla, że nie jest ono jedynie ciężarem, lecz także bramą do duchowego odrodzenia i wewnętrznego spokoju. Poszukiwanie bliskości z Bogiem prowadzi bohatera do rytualnych gestów oczyszczenia, jak obmycie stóp w źródlanej wodzie. To oczekiwanie objawienia jest przepełnione zarówno nadzieją, jak i tęsknotą. Znajduje ono swój punkt kulminacyjny w opisie niebios pochylających się nad ziemią. Jest to moment święty, w którym granica między tym, co ziemskie, a

[901] Ch. Król, *Fun buch „Alejn”,* „Sfeld” nr 4 op. cit. s. 17–19.

tym, co boskie, staje się płynna. To mistyczne spotkanie zbliża podmiot liryczny do Boga, który jawi się jako źródło światła i pocieszenia.

Oczekuję cudu
Już najwyższy czas
Pośrodku nocy.
Patrz –
Opuszczają się niebiosa
Nisko nad dachami.
To najświętsza chwila
Objawienia. [902]

Świat w wierszu współgra z emocjami podmiotu lirycznego. Jesienna chmura i spadające krople deszczu symbolizują przemijanie i ulotność życia. Ten obraz melancholii i kruchości łączy się z motywem złamanej gałęzi i martwych liści – symbolem straty, lecz również cykliczności natury, w której śmierć i przemijanie są nieodłączną częścią istnienia. W końcowych wersach pojawia się jasna i promienna postać kobiety, kroczącej pośród cierni. Jej obecność przynosi nadzieję i odrodzenie, a rozsiewanie przez nią złotych ziaren symbolizuje nowe życie i ciągłość istnienia. Podmiot liryczny dostrzega w niej zarówno matkę, jak i boski pierwiastek, przekazując jej swoją własną duchową energię i nadzieję.

Trzy wiersze Sary Bojm pod wspólnym tytułem *Fun „Wald – rojszn”*[903] [Ze „Szmerów lasu”] to poruszający zapis kobiecej wrażliwości, wewnętrznych konfliktów i duchowych poszukiwań. Tekst ukazuje kobietę w różnych stanach emocjonalnych i relacyjnych: od napięcia między pragnieniem miłości a lękiem przed grzechem, poprzez refleksję nad relacjami z bliskimi i poszukiwaniem tożsamości, po duchowe doświadczenie poświęcenia i odnowy. Zawarte w nich metafory ujawniają głęboko zakorzenioną presję kulturową i religijną, która narzuca kobiecie wstyd wobec własnych uczuć i cielesności. Pomimo tych lęków bohaterka pragnie bliskości, choć prosi, by ta przychodziła cicho, niemal niezauważalnie, jakby bała się, że dźwięk kroków ukochanego obudzi demony osądu i wstydu.

Moje ramiona otwierają się omdlałe –
Spoczywa na nich białe zawstydzenie,
Spoczywa na nich strach przed grzechem.
Pomału przyjdź do mnie,
Lekkim krokiem,
Niech twych kroków strach nie usłyszy.
Niech twych kroków dźwięk nie ściągnie grzechu[904].

Druga część to refleksja nad kobiecą tożsamością i dojrzewaniem. Zawarto w nim obraz dwudziestoletniej dziewczyny, która poszukuje miłości. Bohaterka opisuje relacje, które kształtowały

[902] Ibid. s. 18.
[903] S. Bojm, *Fun „Wald – rojszn”,* „Sfeld” nr 4 op. cit. s. 13-14. Tomik pod takim tytułem nie ukazał się.
[904] Ibid. s. 13.

jej emocjonalny i duchowy świat: z matką, z nauczycielkami i z Bogiem. Te doświadczenia stanowią fundament jej życia, ale jednocześnie prowadzą do pytania: za co pokocha kogoś, kto dopiero nadejdzie? To pytanie wyraża kobiecą niepewność wobec romantycznej miłości, która powinna przynieść coś wyjątkowego. Trzecia część wiersza, zadedykowana Bercie Altman, odważnie wkracza w sferę duchowości. Pojawiają się w niej obrazy tęsknoty, modlitwy i ofiary. Gwiazdy, łzy wiary i śmiech ukazują pełnię kobiecego doświadczenia, które łączy zdolność do głębokiego cierpienia z radością i nadzieją. Kobieta zwraca się do adresatki, zachęcając by podniosła ona głowę i dostrzegła piękno świata oraz szczęście, które zstępuje z wysokości. Pojawiający się w w wierszu motyw rozrzucania kwiatów pod stopami tłumu to akt dawania samej siebie, nawet jeśli oznacza to podeptanie tych symboli przez innych. W tym geście można dostrzec obraz kobiecej zdolności do poświęcenia, które jest jednocześnie aktem wielkości i delikatności. Wiersz Sary Bojm jest pełen emocjonalnej głębi i wieloznaczności, ukazując kobiece doświadczenie w napięciu między wrażliwością a siłą, między pragnieniem miłości a lękiem, między tęsknotą za bliskością a gotowością do poświęcenia. Przez wszystkie części tekstu przewija się duchowy wymiar kobiecości, który łączy cielesność, emocje i zdolność do transcendencji w jedno, tworząc kompleksowy obraz kobiety jako istoty jednocześnie kruchej i pełnej wewnętrznej mocy.

12.4. „Der Aszmedaj”

Satyryczno-literacko-artystyczne czasopismo „Der Aszmedaj” jest najrzadszym i przez to najmniej zbadanym przykładem działalności literackiej łódzkiej awangardy. Jedyny zachowany na świecie egzemplarz, który udało się odnaleźć znajduje się w Bibliotece Królewskiej w Kopenhadze jest oznaczony numerem 2 i datowany na 7 października 1919[905]. Nie udało mi się odnaleźć żadnego egzemplarza numeru pierwszego, choć został on odnotowany w cytowanym „Biuletynie Bibliograficznym” z datą wydania wrzesień 1919[906]. Ukazał się również numer trzeci, anonsowany w „Lodzer Togblat[907]”, jednak nie zachował się on. Prawdopodobnie potem czasopismo nie było kontynuowane. Ukazaniu się drugiego numeru, który poświęcony był świętu Sukot, towarzyszyła kampania reklamowa i było ono powszechnie dostępne u sprzedawców prasy. Zgodnie z ogłoszeniem było to „bogato ilustrowane pismo satyryczno-artystyczne, w którym uczestniczą najlepsi żydowscy satyrycy i humoryści, rysownicy i karykaturzyści”[908]. Jego redaktorem był dziennikarz, tłumacz i folklorysta Szymon Szpigiel[909], który prowadził w „Lodzer Togblat” humorystyczny dział „Der

[905] „Der Aszmedaj”, nr 2, 7.10.1919.
[906] „Bjuletyn Bibliograficzny” op. cit. s. 76.
[907] „Lodzer Togblat” 14.11.1919, nr 257, s. 1.
[908] „Lodzer Togblat” 8.10.1919, nr 229, s. 1.
[909] Ch. L. Fuks, *Łódź na wysokościach,* [w:] D. Dekiert, K. Radziszewska E. Wiatr (red.), *Wśród łódzkich Żydów,* Łódź, 2023, s. 277.

lamtern[910]" [Latarnia]. Pod względem szaty graficznej, układu kolumn, profilu oraz zawartości czasopismo stanowi wyraźną kontynuację omawianego powyżej „Der Kibicer", szczególnie w jego pierwotnej, przedłożonej cenzurze wersji. Wrażenie to potęguje charakterystyczny styl autora ilustracji – Artura Szyka.

„Der Aszmedaj" miał być zapewne w założeniu czasopismem rozrywkowym, o czym świadczą karykatury, żarty i monologi satyryczne, z których się ono w większości składa. Są one przeważnie anonimowe, lub podpisane pseudonimem. Jedynie trzy utwory – Brodersona, Kacenelsona oraz Lejba Bermana zostały opublikowane pod nazwiskami autorów. Wyróżnia się szczególnie wiersz tego pierwszego *In inuim*[911] [Na torturach], zupełnie nie pasujący treścią do lekkiego i żartobliwego profilu czasopisma, zawierający jednak charakterystyczną w tamtym okresie dla Brodersona tematykę oraz filozofię. Podobnie jak w omawianych powyżej jego utworach to ciemna siła, w tym przypadku uosabiana przez Asmodeusza, panuje nad Żydami i trzyma ich w mrokach średniowiecza, zakutych w kajdany diaspory. Świat pogrążony jest w chaosie oraz krwawej rzezi, „ziemia i niebiosa płoną", a wiersz jest bogaty w opisy okrutnych tortur, katowskich narzędzi wrzynających się w pulsujące życiem ciała, sam zaś Asmodeusz rozżarzonymi szczypcami torturuje swe ofiary. Poemat tego typu pod tytułem *Zagłada* napisał bohater omawianej powyżej humoreski *Der poet un dos dinstmejdl,* co po raz kolejny ujawnia głęboki autobiograficzny aspekt tego krótkiego utworu scenicznego.

> Asmodeusz zaś się śmieje, lico ma rozzuchwalone:
> Teraz, braciszkowie mili, wszystko będzie odwrócone!
> Tak to właśnie ustaliłem dawno temu z Salomonem!...
>
> Kto trosk waszych wysłucha, kto pogładzi po głowie
> He – he, naród wybrany, he – he królewscy synowie!...
> Jakoś milczy Bóg wasz wieczny, czyżby strach go obleciał?
> Wrzucił nas Asmodeusz na powrót w piekło średniowiecza[912]!

Również inne elementy wiersza przypominają motywy pojawiające się w twórczości Brodersona – demoniczny śmiech mrocznego władcy, a przede wszystkim kabalistyczna koncepcja zamiany ról. Dodatkowo autor nawiązuje do legendy o królu Salomonie i Asmodeuszu zawartej w Talmudzie Babilońskim, traktacie Gittin 68 a–b, opowiadającej o przechytrzeniu i uwięzieniu demona przez mądrego króla, który wyjawił mu tajemnicę pozwalającą dokończyć prace budowlane przy Świątyni Jerozolimskiej[913]. Jednak sprytny demon oszukał Salomona, przejął jego królewski pierścień, przeniósł go na wielką odległość, a następnie zajął jego miejsce, by panować zamiast niego.

---

[910] Ibid. s. 293.
[911] M. Broderson, *In inuim,* „Der Aszmedaj" op. cit. s. 2.
[912] Ibid.
[913] Zob. W. Kosior, *Przygody demona Asmodeusza i króla Salomona według Talmudu babilońskiego (Gittin 68a–b). Przekład i komentarz z perspektywy projektu Elyonim veTachtonim*, „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series" nr 11 (1/2020), s. 93–111.

Dopiero po długiej tułaczce i wielu trudach udało się królowi na powrót odzyskać tron. Legenda ta pozwala autorowi na wyrażenie współczesnych lęków i dezorientacji czasów powojennych, gdy dawne wartości upadły, lub zmieniły się w swe przeciwieństwo. Nawiązanie do mrocznych czasów prześladowań religijnych i nietolerancji może symbolizować obawy o przyszłość oraz rozczarowanie nową powojenną rzeczywistością. Są one dodatkowo potęgowane przez poczucie milczącego Boga, co może odzwierciedlać uczucie opuszczenia i zagubienia po traumatycznych doświadczeniach historycznych. Z wiersza wyłania się obraz świata, w którym stare porządki i wartości zostały podważone, a przyszłość wydaje się niepewna i mroczna. Tematyka taka nie pasuje do profilu pisma, przez co wiersz bardzo wyróżnia się na tle pozostałych tekstów. Jest ona jednak typowa dla pozostałej twórczości Brodersona.

Wiersz Kacelensona *Sukesdig* [914] [Na święto Sukot] stanowi opis jesiennej przyrody, współgrający ze świętem Sukot, które przypada na wrzesień–październik. Nie jest to tekst humorystyczny, ani tym bardziej katastroficzny. W sposób bardzo neutralny opisuje typowe przymioty jesieni – chłodne i przesycone wilgocią powietrze, ogołocone z drzew liście, z którą komponują się idący do synagogi Żydzi trzymający rekwizyty typowe dla święta – lulaw i etrog, nad którymi odmawia się błogosławieństwo. Ostatni z wierszy *Loszn horo un rechiles* [Obmowy i złośliwości] autorstwa Grafa Kali jest najbardziej charakterystyczny dla czasopisma satyrycznego i zawiera najnowsze plotki – bijatyka w gminie żydowskiej, przydział odzieży dla potrzebujących, nowy radca gminny, czy konflikt między chasydami z Góry Kalwarii i Aleksandrowa Łódzkiego.

O pewnych związkach pisma z grupą Jung Jidysz świadczy nie tylko udział jej czołowych przedstawicieli, lecz również ostatnia strona, na której zamieszczono reklamę numeru 4–5–6 almanachu „Jung Idysz" oraz opisywanego poniżej pisma „Gezangen[915]" [Pieśni]. Ponadto ukazała się reklama usług kaligraficznych Lejba Bermana, który zarabiał na życie ucząc kunsztownego stylu pisania.

12.5. „Gezangen"

Pod koniec 1919 roku pod redakcją Herszele ukazał się pierwszy numer almanachu „Gezangen", określanego jako „czasopismo poświęcone żydowskiej poezji"[916]. Opublikowano w nim 70 wierszy autorstwa 26 poetów i poetek. Ponadto ukazał się jeszcze tylko jeden numer[917]. Oba miały niezwykle skromną szatę graficzną, wyróżniały się jednak nietypowym, kwadratowym kształtem. Pierwszy z nich w całości poświęcony został liryce miłosnej, drugi, który ukazał się około tygodnia

[914] I. Kacelenson, *Sukesdig,* „Der Aszmedaj" op. cit. s. 5.
[915] Herszele, „Gezangen", t. 1, Łódź 1920.
[916] „Lodzer Folksblat" 12.01.1920, nr 10, s. 4.
[917] Herszele [Danielewicz] (red.), „Gezangen" t. 2, Łódź 1920.

później[918] – smutkowi. Jest to pierwszy przypadek w historii literatury jidysz wydania zbiorów poezji, których tematyką są wybrane uczucia. Tomik pierwszy zostanie szerzej opisany w następnym rozdziale, w tym miejscu chciałbym omówić drugą część „Gezangen", która jest zdecydowanie bardziej autentyczna i interesująca. Wynikało to prawdopodobnie z mniejszego skrępowania w wyrażaniu tego uczucia, niepodlegającego tak ostrej kontroli religijnej, społecznej i kulturowej jak miłość, przez co mogło ono bez przeszkód znaleźć swoje poetyckie odzwierciedlenie. Zdecydowanie mniej niż w pierwszej jest poezji kobiecej – ukazały się jedynie utwory Miriam Ulinower i Sary Bojm. W przypadku mężczyzn ponownie silnie reprezentowana jest grupa Jung Jidysz, na czele z Brodersonem, Kacenelsonem, Herszele, Zytmanem, Królem, Radoszyckim oraz Fuksem. Licznie reprezentowani są też mniej znani poeci, jak Emanuel Hirschberg (rabin), Icchak Ajzyk Zeligman, czy Efraim Klajnman.

Smutek często opisywany jest przez autorów jako uczucie o niewyjaśnionym pochodzeniu, ani naturze. W wierszy Icchaka Hersza Radoszyckiego *Majn sztumer begehr* [Moje ciche pragnienia][*919*] podmiot liryczny znajduje ukojenie dopiero na łonie natury, dokąd trafia wiedziony niezrozumiałym pragnieniem: „Coś woła mnie, wypędza z miasta – / Nie wiem co i gdzie; / Coś każe mi pobiec na łąkę / W pole ciągnie mnie." Przyroda odgrywa ważną rolę w jego wierszach, stając się tłem dla jego smutków i rozterek. Opisy zachodzącego słońca, układających się do snu traw i drzew są preludium do przedstawienia stanu swojego ducha. Jednak w przeciwieństwie do omawianych poniżej poetek Radoszycki, choć nie rozumie natury smutku, akceptuje go jako jedyną nieodłączną część procesu twórczego, co przedstawił w wierszu *Wos nuct mir* [Po co mi].

Po co mi, duszo, ta tęsknota,
Wieczne dążenia i nadzieje?
Pragnąc to pojąć – wciąż się miotam,
Ale odpowiedź nie istnieje...
Codziennie tworzę wiersze nowe,
Wciąż tylko piszę i rymuję,
Lecz trudno pełnym bólu słowem
Przepędzić smutek, który czuję[920].

Motyw podróży bez celu będącej sposobem na dręczący smutek pojawia się również w wierszu *Unterwegs* [W drodze] Chaima Lejba Fuksa[921]. Podmiot liryczny wędruje nocą, a jego uczucia, myśli i wyobrażenia odzwierciedlają głęboki niepokój i zmagania z wewnętrznymi rozterkami. Już na początku wiersza czuje się on bardzo samotny i nawet otaczające go drzewa zdają się pytać: „Daleko jeszcze?". To pytanie nie jest związane z fizycznym dystansem, lecz także z wewnętrzną tęsknotą za końcem drogi, za osiągnięciem bezpieczeństwa i spokoju. Samotność

[918] „Lodzer Folksblat" 15.01.1920, nr 13, s. 4.
[919] I. H. Radoszycki, *Majn sztumer begehr,* „Gezangen" t. 2, s. 68, tłum. J. Makosz.
[920] I. Hersz Radoszycki, *Wos nuct mir,* „Gezangen" t. 2, s. 68, tłum. J. Makosz.
[921] Ch. L. Fuks, *Unterwegs*, „Gezangen" t. 2, s. 65, tłum. J. Makosz.

podmiotu lirycznego jest zatem zarówno fizyczna, jak i emocjonalna. Towarzyszący mu na każdym kroku cień, który początkowo jest jego jedynym „przyjacielem", szybko okazuje się być personifikacją lęku, postacią żartującą z jego strachu. Cień wydłuża się, deformuje, stając się zagrożeniem. To symbol niekontrolowanego strachu, który przejmuje nad nim kontrolę, staje się nieodłącznym towarzyszem w jego samotnej wędrówce. W momencie, gdy cień zaczyna go prześladować, podmiot liryczny nie jest już w stanie znieść napięcia i ucieka. Jednak nawet wtedy, cień jest z nim, co symbolizuje brak możliwości ucieczki przed własnymi lękami. Innym sposobem na poradzenie sobie ze smutkiem jest upojenie alkoholowe, jak w wierszu Abrahama Zaka *In a szenk* [Do szynku]. Podmiot liryczny zdaje sobie sprawę ze szkodliwości tego typu zachowań oraz z ich nieakceptowania przez społeczeństwo, lecz mimo to decyduje się na wizytę: „Do szynku dziś wyskoczę / Fajni chłopcy tam piją / Dla was – złą drogą kroczę /Dla was – fale mnie zmyją…"[922] Jego pragnieniem jest upicie się na umór, by nie czuć już niczego. Jeszcze dalej posuwa się Efraim Klajnman w swym wierszu *In ojfregung* [Wzburzenie] [923] przedstawiającym stan skrajnego niepokoju i wewnętrznego rozdarcia podmiotu lirycznego. Jest to obraz narastającej psychozy, która przeradza się w niemal obłędne wzburzenie, pełne niepokoju i autoagresji. Podmiot liryczny opisuje swoje rozdrażnienie spowodowane monotonnym dźwiękiem deszczu. Pluskanie kropli, zwykle kojarzone z efektem uspokajającym, dla niego jest źródłem irytacji. Staje się coraz bardziej niecierpliwy, co podkreśla stukaniem w szybę – gestem wyrażającym chęć przerwania tej monotonii. Jego wzburzenie przejawia się również fizycznie, co wyraża przez blednięcie, będące skutkiem emocjonalnego wyczerpania lub wstrząsu. Jego wzburzenie przybiera coraz bardziej intensywną formę. Wyobraża sobie, że wraz z krwią w jego ciele krążą chmary robaków. Mogą one symbolizować destrukcyjne myśli lub uczucia, infekujące jego umysł. Nawet ściany przyglądają mu się cicho i stają niemymi świadkami wewnętrznego rozdarcia. Podkreśla to poczucie osaczenia i izolacji. Ta cisza staje się powoli nie do zniesienia, drażniąc go jeszcze bardziej. Narastający niepokój prowadzi do utraty kontroli nad sobą – podmiot liryczny zaczyna mruczeć i "głośno śpiewać", co może być próbą zapanowania nad narastającym chaosem w jego umyśle. Jednak te działania tylko potęgują jego wściekłość, kierowaną na samego siebie. Niemożność zagłuszenia własnych emocji prowadzi do autoagresji. W głowie ma pustkę, a jednocześnie odczuwa w niej kłucie. Słyszy nieustanne stukanie, co może być echem wewnętrznego napięcia lub nawet wstępem do rozwoju psychozy. W końcu chwyta się za szyję i pragnie zacisnąć na niej swoje dłonie, chcąc w ten sposób uciec od bólu, nawet za cenę autodestrukcji. Opis stanu psychicznego podmiotu lirycznego przypomina omawiany powyżej dramat *Der szloflozer* Frankentala. W obu przypadkach napięcie narasta, a bohater, próbując zwalczyć wewnętrzne demony, posuwa się do desperackich czynów, łącznie z niekontrolowaną agresją. Drugi wiersz Klajnmana – *Szoten un Szatan* [Cień i Szatan] niezwykle przypomina twórczość

[922] A. Zak, *In a szenk,* „Gezangen" t. 2, s. 75, tłum. J. Makosz.
[923] E. Klajnman *In ojfregung,* „Gezangen" t. 2, s. 80, tłum. J. Makosz.

Brodersona, posługującego się tymi samymi motywami, a nawet identyczną grą słowną. Równiez u Klajnmana Szatan jest władcą ziemi, nad którą panuje wraz z tytułowym cieniem.

We omawianej powyżej zbiorczej recenzji anonimowy autor zarzuca tomikowi nadmierną chaotyczność. I rzeczywiście losowy układ poszczególnych wierszy w zestawieniu z alfabetyczną listą na okładce może sprawiać takie wrażenie. Podobnie jak w zamieszczonym w tej samej szpalcie omówieniu ostatniego tomiku, „Jung Idysz" bezlitośnie wytyka on Herszele jego wiek oraz braki warsztatowe, pisząc: „Herszele kiedyś jeszcze dawał nadzieję, […] jednak jako pisarz nie jest już młody (pisze od 15 lat) i widać, że więcej niż to już nam dać nie może. Jako redaktor jest jeszcze słabszy, przez co „Gezangen" to misz – masz z młodymi, świeżo zakochanymi, którzy sądzą, że jak się napisze już wiersz to trzeba go od razu wydrukować"[924]. W recenzji, zamieszczonej razem z omówieniami 4–5–6 numeru almanachu „Jung Idysz", widać wyraźną niechęć autora do łódzkiego środowiska literackiego.

12.6. Kobiety łódzkiej awangardy

Mimo postępowych, rewolucyjnych poglądów i deklaracji ideowych twórców związanych z łódzką awangardą w sferze obyczajowej pozostawali oni w większości raczej konserwatywni. Widać to doskonale na przykładzie omawianego powyżej almanachu „Jung Idysz", na łamach którego nie ukazał się żaden tekst kobiecego autorstwa. Jedyną artystką publikującą w nim była Pola Lindenfeld, której drzeworyty zostały wydrukowane w numerze 4–5–6 jako ilustracje do wiersza Icchaka Kacenelsona *Dajn hant.* Pod tym względem o wiele bardziej „nowoczesne" były wcześniejsze łódzkie almanachy literackie, szczególnie *Fajerlach* i *Di jugend,* które twórczość kobiecą publikowały. Jeżeli rzeczywiście Jung Jidysz było, jak sam twierdził, dziełem Brodersona, wiele mówi to na temat zapatrywań poety na kwestię kobiecej literatury i twórczości w ogóle. Jego opisywany powyżej stosunek do kobiet jedynie potwierdza tę tezę – są one przypisane do sfery domowej i mogą być co najwyżej tłem, czy też natchnieniem do twórczości poetyckiej. Nie oznacza to, że kobiety nie były obecne w działaniach grupy, na ich barkach spoczywały jednak czynności prozaiczne – prowadzenie korespondencji, czy inne czynności sekretarskie. W drugim numerze „Jung Idysz" do korespondencji podano adres plastyczki Idy Brauner, siostry publikującego w almanachu Icchaka (Wincentego) Braunera[925]. W następnym, a zarazem ostatnim, zbiorczym numerze czwartym, piątym i szóstym widnieje adres wspomnianej Felicji Szydłowskiej, która wraz z mężem wspierała przedsięwzięcie. Nie jest to zresztą specyfika wyłącznie łódzka, również awangarda warszawska zdominowana była przez mężczyzn. Poza debiutem literackim Ester Szumiaczer w roku 1922 w

[924] AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 2404, nlb.
[925] „Jung Idisz"... op. cit. s. 84.

warszawskim almanachu „Albatros”[926] nie było wśród jej twórców żadnej kobiety. Kontrastuje to z bardzo rozpowszechnionym w prasie obrazem żydowskiej kobiety będącej ślepą naśladowczynią współczesnych trendów i fascynująca się wszystkim co nowoczesne. W felietonie należącym do serii artykułów o nowoczesnej żydowskiej kobiecie *Di judisze froj un der modernizm* E. Kroner[927] pisze:

> Odnosi się wrażenie, że kobieta żydowska posiada jakiś specjalny organ, którym jest w stanie wyczuć i wyczuwa wszystko co nowe. Wygląda to tak, jakby nieświadomie ciągle stała na wieży strażniczej i wypatrywała tego co nadejdzie. Żadne nowe zjawisko nie przejdzie koło niej niezauważone, zawsze to wyczuje i wedrze się tam ze swą intuicją, by to propagować i kochać – bo jest to nowe[928].

Na tle innych almanachów i czasopism literackich wyróżnia się pierwszy tom „Gezangen”, w którym widnieją w nim wiersze znacznej ilości poetek – zarówno mających już za sobą debiut literacki, jak znane z *Jugend* Sara Bojm, Miriam Ulinower, Szoszana Częstochowska, czy Mirl Erdberg, jak i czterech zupełnie nieznanych poetek, których tożsamości nie udało mi się ustalić – Malie Bejlin (pod wierszem dopisek: Osjaków), Fajga Bornsztajn, Sarcia Zilberberg , czy Jochewed Szenfrucht (pod wierszem dopisek: Noworadomsko [Radomsko] 1919). Choć almanach nie ma wyraźnie nazwanej strefy kobiecej, w pierwszym tomie żeńska poezja zgrupowana jest razem, na samym jego końcu, choć na okładce podano kolejność alfabetyczną. W drugim natomiast treść okładki również zawiera uporządkowane imiona i nazwiska poetów i poetek, jednak wewnątrz nie jest zachowany żaden porządek i teksty poszczególnych autorów występują losowo jeden po drugim. Mężczyźni reprezentowani są w „Gezangen” przez najlepszych łódzkich poetów, zarówno związanych z Jung Jidysz, jak i publikujących niezależnie: Brodersona, Herszele, Dawida Zytmana, Chaima Lejba Fuksa, Chaima Króla, Icchaka Hersza Radoszyckiego, Elimelecha Szmulowicza, Izraela Rabona, Pereca Opoczyńskiego i innych.

Choć wydawałoby się, ze w okresie tak gwałtownych przemian poezja miłosna będzie odważna i obrazoburcza, jednak trzeba przyznać, że ich wydźwięk jest bardzo konserwatywny. Gdyby nie rok wydania, śmiało można byłoby je uznać za wytwór poprzedniej epoki. Był to zresztą jeden z głównych zarzutów, jakie poczynił mu krytyk. Autor jedynej zachowanej recenzji zarzucał również poetom i poetkom schematyczność, brak autentyczności oraz brak dobrego gustu.

> Żadnego wyjątkowego utworu erotycznego się tam nie napotka. Zbiór ma dość przypadkowy charakter, również wiersze w nim zawarte sprawiają wrażenie przypadkowości. Zebrane dla samego zebrania. Nawet najlepsi z naszych młodych poetów nie prezentują się tam dobrze, nie mówiąc już o bardzo dobrze[929].

Choć wiele wierszy łączy elementy religijne z naturą i ludzkimi emocjami, tworząc pełną refleksji atmosferę, ich głęboka religijność połączeniu z wątkami miłosnymi sprawia wrażenie sztuczności i tematycznego niedopasowania. Tak na przykład w wierszu Chaima Lejba Fuksa *Bein*

---

[926] Zob. K. Szymaniak (red.), *Warszawska awangarda jidysz...* op. cit. s. 344.
[927] Nie udało się zidentyfikować tego autora.
[928] E. Kroner, *Di judisze froj un der modernizm,* „Ilustrirte Welt” 07.1919, nr 1, s. 13–14.
[929] *Bibliografisze noticn* [Notatki bibliograficzne], „Arbejter Cajtung” 14.11.1919, nr 87 (94), s. 4.

haszamszes – cajt [Zmierzch], w którym podmiot liryczny apeluje do swej wybranki: „Wieczór modli się do Boga, / Zmówmy psalmy, moja droga / Gdy już dzień zakończyć trzeba / Ślijmy modlitwy do nieba”[930]. W wielu wierszach tradycyjne małżeństwo jest jedyną płaszczyzną, na której rozgrywać się relacje pomiędzy płcami. Ideałem romantycznej miłości jest przedstawiona w wierszu Izraela Rabona *Got fun Abraham* [Boże Abrahama] świeżo poślubiona młoda para siedząca na kwietnej łące w szabatowy wieczór.

Twoja głowa na moich kolanach, a ja rękę swą kładę na twej szyi,
Siedzimy na polu pośród maku kwiatów,
Z na wpół zamkniętymi oczami powoli, spokojnie i sennie łapiemy,
Ostatnie oddechy świętego Szabatu. […]
Ja obejmuję cię czulej, a twoje usta szepczą: Boże Abrahama,
Staliśmy się jedną duszą, jednym ciałem.
Każde nasze słowo, które wysyłamy do nieba połyskuje na nim,
Jak rajski cherubin, jak światło gwiazd białe[931].

Oprócz niewinnej erotyki ujętej w bezpieczne ramy prawnego związku małżeńskiego niewiele jest motywów otwarcie eksplorujących cielesność, czy seksualność. W większości są one niedopowiedziane, jedynie zarysowane, jak w wierszu Lejba Bermana *Romans: „*Gwiazdy świecą, pachnie rosą / Ukochana przyjdź – już czas / Jestem chłopcem, ty – dziewczyną / A niedaleko jest las…”[932] Podobnie jak w *Herszeles lider* ideałem jest kobieta pobożna i skromna, stanowiąca bardziej ideał dającej wsparcie, pocieszenie i opiekę matki, niż namiętnej kochanki. Wiele wierszy wyraża pragnienie głębokiej bliskości, duchowego schronienia oraz stabilnego uczucia, które mogłoby przynieść oparcie i ukojenie w trudnych chwilach. Miłość jest przedstawiona jako coś nieskazitelnego, jako uczucie dające siłę i poczucie bezpieczeństwa. Dobrym przykładem jest wiersz Mordechaja Oleja *A tfile* [Modlitwa]

Bądź mi święta, bądź mi skromna,
Bądź bezgrzeszna i niewinna.
Niech mnie wzmacnia twoja miłość,
Jak dziecko – miłość matczyna.

Bądź mi dobra, bądź pobożna,
Gdy zamknę zmęczone oczy,
Ty ukołysz mnie w snach słodkich,
Jak zapach wiosennej nocy[933].

Namiętne uczucie przedstawiane jest często jako coś niepokojącego, jak ogień, do którego zbliżają się przytuleni kochankowie w najbardziej chyba śmiałym` wierszu Chaima Lejba Fuksa

[930] Ch. L. Fuks, *Bein haszamszes – cajt*, „Gezangen” t. 1, s. 5, tłum. J. Makosz.
[931] I. Rabon, *Got fun Abraham*, „Gezangen” t. 1, s. 23, tłum. J. Makosz.
[932] L. Berman, *Romans*, „Gezangen” t. 1, s. 25, tłum. J. Makosz.
[933] M. Olej, *A tfile,* „Gezangen” t. 1, s. 26, tłum. J. Makosz.

Chawa [Ewa][934]. Jest ono wszechogarniające, nieprzewidywalne i niemożliwe do kontrolowania, sprawia że zakochani zatapiają się w sobie zapominając o całym świecie. Pragnienie oderwania się od trosk życia codziennego i zanurzenia w gorącym uczuciu jest wiodącym motywem wielu wierszy, zarówno męskich, jak i kobiecych. Paradoksalnie śmiałe opisy i metafory pojawiają się w wierszach mówiących o rozstaniu i miłości niespełnionej. Tak jest na przykład w opisie uczuciowego zawodu zamieszczonym w wierszu I. H. Radoszyckiego *Far wemen?* [Do kogo?], w którym autor pisze: „Do kogo swe liliowe ręce wyciągasz tęsknie / By z pasją go dotykać, głaskać, pieścić / Żarliwie, nieskromnie? / Do niego, nie do mnie!"[935].

Twórczość kobieca w „Gezangen" nie różni się znacząco od poezji męskiej jeżeli chodzi o bardzo zróżnicowaną formę wierszy, choć oczywiście pisane są one z innej perspektywy i mają inną tematykę. Pod tym względem podobne one są do omawianej powyżej żeńskiej twórczości zamieszczonej w almanachu *Fajerlach.* Głównym motywem jest tęsknota i oczekiwanie na ukochanego, który najczęściej się nie pojawia. Widać to w wielu wierszach, najwyraźniej w utworze Sary Bojm *Di zindige* [Grzeszna], w którym kobieta (z niemowlęciem przy piersi, co nawiązuje do tytułu) dostrzegając na niebie drapieżnego ptaka, wyobraża sobie, że jest to jej ukochany mężczyzna.

Dostrzegła dziewczyna orła na niebie
Nowy ogień zapłonął w jej spojrzeniu
Rozpalona drżała
Szczęścia płomieniem
Orzeł w locie, orzeł, piękny, biały

A nagle wszystko się uspokoiło
Ucichły błyskawice, pioruny i wiatr
Dziecko przy piersi spokojnie zasnęło
Skrzydlaty orzeł grzechu poszybował w świat[936]

Metafora orła pojawia się jeszcze w wierszu Sarci Zilberberg *Kum* [Przyjdź], w którym ukochany mężczyzna odszedł gdzieś daleko, a kobiecie pozostała jedynie tęsknota i nadzieja na jego szybki powrót. Prosi go więc „Wróć mój orle ukochany / Długo już czekam / Chcę polecieć razem z tobą / Hen, hen, daleko"[937]. Widoczna jest w nich, podobnie jak w opisywanych powyżej utworach Pauli R., tęsknota ziemskiej kobiety za powietrznymi przestworzami, do których sama wzlecieć nie może, przygnieciona ciężarem egzystencji. „Szybowałabym jak chmury / Szybowała / Tak wysoko" pisała Jochewed Szenfrucht w swym wierszu *Ich wolt* [Krzyczałabym][938]. Jedynie związek z ukochanym mężczyzną może sprawić, że oderwie się ona od codziennych spraw i razem poszybują w dal. Miłość przedstawiana w większości wierszy jest nierealna, oniryczna, podobnie jak ukochany,

[934] Ch. L. Fuks *Chawa, „*Gezangen" t. 1, s. 6, tłum. J. Makosz.
[935] I. H. Radoszycki *Far wemen?, Gezangen...* t. 1, s. 19, tłum. J. Makosz.
[936] S. Bojm, *Di zindige, „*Gezangen" t. 1, s. 38, tłum. J. Makosz.
[937] S. Zilberberg *Kum,* Gezangen" t. 1, s. 37, tłum. J. Makosz.
[938] J. Szenfrucht, *Ich wolt, „*Gezangen" t. 1, s. 39, tłum. J. Makosz.

którego wyczekują kobiety. „Gdy słońce gaśnie już w czerni / W jej snach – on jest jej wierny / Słońce sięga krańców nieba, / Ona wierzy, że tak trzeba…", pisała Fajga Bornsztajn w swym wierszu *B ajm zun – untergang* [O zachodzie słońca][939]. Nie widać w nich sprzeciwu, chęci zmiany swojego losu, tylko ciche pogodzenie się z rzeczywistością. Jedyna forma buntu na jaką stać bohaterkę wiersza *Dajn briwel* [Twój liścik] [940] Miriam Ulinower to zniszczenie listu pożegnalnego od ukochanego. Jednak nawet ta czynność się nie udaje – list okazuje się być odporny na ogień i na wodę.

W składającym się z czterech części poemacie Sary Bojm *Chalojmes* [Sny], z których każda jest *de facto* osobnym, posiadającym własną strukturę i rymy wierszem, autorka opisuje smutek jako uczucie pojawiające się znienacka. Poprzedzone jest ono gonitwą myśli, kołataniem serca i ogólnym niepokojem. Pomimo początkowego osadzenia akcji w rzeczywistości – opisach zachodu słońca, wieczornego chłodu, czy śpiewu słowika, otoczenie zmienia się pod wpływem uczuć, stając się złowrogie i obce. Widać jak pod wpływem irracjonalnego, lecz bardzo silnego lęku otaczająca rzeczywistość staje się nagle przerażająca.

> Wszystko tu lęk mój wzbudza, nie znajduję spokoju,
> Szare pająki patrzą dziko z kątów pokoju...
> Odejdźcie! Tracę zmysły od ciemnych myśli roju!
> Wąż dziki syczy do mnie złowrogo po cichutku:
> O smutku, smutku![941]

Podmiot liryczny szuka wybawienia uciekając w marzenia. Śni o podniebnym kryształowym pałacu, w którym mogłaby się schronić, strzeżona przez wiatry i oczekiwać swojego wybranka – pięknego rycerza, który uwolni ją z jej samotni. Dopiero wtedy osiągnie pełnię szczęścia. „I nigdy nic nie stanie między nami / Będziemy żyć razem gdzieś pod niebiosami / Pomiędzy słońcem i gwiazdami [942] ." To kolejny przykład powietrznej metafory wyrażającej tęsknotę za życiem swobodnym i bez ograniczeń, marzenia o miłości doskonałej, ponadmaterialnej. Ziemska kobieta jest mocno związana z rzeczywistością, pełną smutku i niespełnionych pragnień. Jej sny o pałacu w chmurach reprezentują pragnienie ucieczki do powietrznego życia. Jednak nie może ona się wyzwolić sama, potrzebuje powietrznego mężczyzny – rycerza, symbolu duchowego ideału. Opozycja między ziemią a powietrzem, realnością a marzeniem, życiem materialnym a duchowymi aspiracjami jest możliwa do przezwyciężenia dopiero po połączeniu dwóch przeciwstawnych żywiołów – ziemi i powietrza. Jednak nawet z tak niewinnego wiersza krytyk potrafił uczynić zarzut, pisząc w recenzji: „Sara Bojm ma talent, wielka jedynie szkoda, że tak dużo śni. Na co sny, czyż nie jest samo życie piękniejsze od snu? Od jej gryzącego smutku zaś wieje chłodem, jak z grobu"[943]. Widać wyraźnie, że piszący pod pseudonimem Nun autor recenzji redukuje kobiety do sfery ziemskiej, życiowej,

---

[939] F. Borensztajn, *Bajm zun – untergang, „*Gezangen" t. 1, s. 38, tłum. J. Makosz.
[940] M. Ulinower, *Dajn briwel*, „Gezangen" t. 1, s. 36.
[941] S. Bojm *Chalojmes*, „Gezangen" t. 2, s. 47–50, tłum. J. Makosz.
[942] Ibid.
[943] *Fun bicher – tisz…* op. cit.

odmawiając im prawa do uniesienia się w przestworza – choćby tylko w snach. Traktuje on senne marzenia jako coś w rodzaju fanaberii, którą nie warto się zajmować, gdyż grozi to zaniedbaniem spraw życia codziennego. Widać również wyraźnie, że niezwykle plastyczne metafory Bojm osiągnęły zamierzony skutek, wywołując u autora recenzji poczucie chłodu. Co istotne, pomija zupełnie wydrukowany w tym samym numerze wiersz Miriam Ulinower *Der szochen* [Sąsiad], opisujący ostatnie chwile sąsiada bohaterki wiersza, który kona w mieszkaniu obok. Czuje ona chłód zbliżającej się śmierci i choć wie, że jest jeszcze młoda i zdrowa, obawia się, że zajdzie jakaś pomyłka i kostucha zabierze ją zamiast sąsiada. Choć wiersz nie mówi bezpośrednio o smutku, pełen jest przejmującego lęku przed nieznanym.

Interesującym przykładem miłosnej poezji kobiecej jest wiersz bez tytułu Szoszany Częstochowskiej. To pełen emocji utwór opowiadający o trudnej miłości, wewnętrznej rozpaczy i tłumieniu własnych uczuć. Jego rękopis znajduje się również w osobistych dokumentach autorki w archiwum kibucu Ein Harod[944] i jak wynika z opisu jest on przekładem polskiego wiersza, również zachowanego w jej teczce osobowej. Widać wyraźnie bardzo osobisty stosunek do tekstu – został on przez nią przetłumaczony również na hebrajski, a wersja jidyszowa nosi ślady korekt i skreśleń, jakby autorka pracowała nad nią jeszcze na długo po ukazaniu się drukiem. Mimo usilnych starań nie udało się jej jednak osiągnąć tak wysokiego poziomu artystycznego, jaki posiadał polski oryginał, składający się z czterech czterowersowych strof, rymowanych w układzie *abab*. W trzech strofach wersji jidyszowej struktura oryginału została zaburzona poprzez dodanie jeszcze jednego wersu, który nie rymuje się z pozostałymi. W jidyszowym tłumaczeniu dopiero ostatnia, czwarta strofa powraca do pierwotnego zamysłu pod względem struktury i rymów. Wiersz brzmi przez to zupełnie inaczej. Wszystkie te elementy składają się na pełen emocji, introspektywny utwór, który porusza trudne kwestie moralne i osobiste, a także mówi o cierpieniu, które często towarzyszy wyborom życiowym.

12.7. Wydawnictwo „Achrid" – kobiecy głos łódzkiej awangardy

Interesującym przykładem związanej z Jung Jidysz, lecz niezależnej twórczości kobiecej było założone w 1921 roku efemeryczne wydawnictwo „Achrid" [945], które miało swą siedzibę przy ulicy Cegielnianej 5 (obecnie Więckowskiego 30). Była to unikatowa inicjatywa artystyczna, stworzona w większości przez kobiety. Jej nakładem ukazały się trzy książeczki wzorowane między innymi na *Siches Chulin* Mojżesza Brodersona[946], łączące w unikatowy sposób słowo i obraz. Wszystkie to

[944] Teczka osobowa Szoszany Częstochowskiej op. cit.. nlb.
[945] Zob. D. Dekiert, hasło *Achrid,* [w:] K. Badowska, T. Cieślak, D. Dekiert, K. Kołodziej, M. Kucner, K. Pietrych, K. Radziszewska, A. Warda, E. Wiatr (red.), *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.,* Łódź 2022, s. 24–25.
[946] P. Rypson, *„Tańczymy zaczarowani taniec młodości"...* op. cit. s. 17.

starannie zaprojektowane artefakty posiadające spójną, jednolitą koncepcję artystyczną[947]. Były one wydrukowane w 200 numerowanych egzemplarzach, z których pierwsze ręcznie pokolorowano. Ich szata graficzna była wykonana wyłącznie przez kobiety – Dinę Matus, Idę Brauner oraz Esterę Karp., natomiast teksty – poematy pisane białym wierszem – były autorstwa Rachel Lipstein *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* [Między zorzą wieczorną a jutrzenką] (w j. niemieckim), Chaima Króla *Himlen in opgrunt* [Niebiosa w otchłani] oraz Dawida Zytmana *Ojf wajtkajten krajzende fal ich* [Na wirujące padam dale]. Nie był to już tylko „kącik kobiecy", gdzie w zdominowanym przez mężczyzn czasopiśmie poświęca się im niewielki fragment, lecz zdecydowany głos nowoczesnych żydowskich artystek, tworzących i publikujących swe dzieła na równi z mężczyznami. To prawdopodobnie Lipstein, zainspirowana przez łódzką awangardę, była pomysłodawczynią wydawnictwa „Achrid" oraz zapewniała jego finansowanie. Pochodziła ona z rodziny bogatych fabrykantów, jej ojciec Chaskiel Lipstein był współwłaścicielem fabryki wstążek jedwabnych „Lipstein i Müntzberg" przy ul. Widzewskiej (Kilińskiego) 100[948], a jej dziadek, Aron Lipstein wybudował kamienicę przy Cegielnianej 5[949]. Chociaż w rejestrze ludności widnieje zapis o jej wyjeździe do Berlina dnia 22 lutego 1919 roku[950], na jakiś czas wróciła do Łodzi po śmierci zmarłego 9 października 1920 roku[951] ojca, by uregulować sprawy majątkowe. Na pewno przebywała w mieście w połowie roku, dnia 24 maja 1921 roku, udzieliła notarialnego pełnomocnictwa dla matki do prowadzenia rodzinnej firmy[952]. Postać matki jest istotna również w kontekście feministycznych poglądów i życiowych wyborów Rahel Lipstein – była ona długoletnią działaczką społeczną i wychowawczynią, pracującą z ubogimi żydowskimi kobietami oraz młodzieżą w ramach Żydowskiego Towarzystwa Ochrony Kobiet[953] oraz zaangażowaną członkinią ruchu syjonistycznego.

W tym właśnie czasie powstają wspomniane trzy książeczki, wydane – jak wynika z dedykacji – pod koniec lipca 1921 roku[954]. Być może linoryty powstały nieco wcześniej, na otwartej 3 czerwca 1921 Warszawskiej Wystawie Prac Artystów Żydowskich Dina Matus oraz Ida Brauner prezentowały „albumy linoleorytów barwnych[955]". Nie wiadomo jednak, co dokładnie zawierały, więc pewniejszym datowaniem ukazania się całych książek (ilustracji i tekstu) jest lipiec. Wskazuje na to również brak w katalogu trzeciej artystki – Estery Karp, której prace prawdopodobnie nie były jeszcze gotowe na wystawę. Również teksty Króla i Zytmana powstały wcześniej i częściowo opublikowane były w omawianym poniżej czasopiśmie literackim „Szriften". Środki na kosztowne wydanie luksusowych i artystycznie dopracowanych tomików pochodziły zapewne ze spadku po ojcu Lipstein.

---

947 Ibid. s. 21.
948 APŁ, sygn. 39/181/0/-/RH196
949 APŁ, sygn. 39/1/0/4/2469/1, 39/1/0/4/8326/1.
950 APŁ, sygn. 39/221/0/4.12/24838, k. 95.
951 APŁ, sygn. 39/1568/0/-/976, akt nr 2229.
952 APŁ, sygn. 39/181/0/-/RH196, k. 15.
953 Zob. nekrolog zmarłej 6.12.1930 Chaji Lipstein, „Lodzer Togblat 7.12.1930, nr 280, s. 1.
954 Zob. D. Mazower, *Farlag Achrid – nota bibliograficzna*, [w:] D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska (red.) *„Tańczymy zaczarowani taniec młodości"...* op. cit. s. 43–49.
955 Zob. *Katalog wystawy prac artystów żyd.: Warszawa, Gmina, lato 1921*, Warszawa 1921, s. 13–14.

We wspomnianym pełnomocnictwie przekazała matce w zarząd wszystkie swoje odziedziczone prawa do firmy, co być może również wiązało się z jakąś gratyfikacją finansową z jej strony. O prywatnym i niekomercyjnym charakterze wydawnictwa świadczy również brak zamieszczonej na nich ceny (widniejącej na przykład na każdym almanachu „Jung Idysz"), co mogło oznaczać, że były dystrybuowane w większości wśród znajomych. Przemawiają za tym również liczne dedykacje dla przyjaciół i członków rodziny na zachowanych egzemplarzach, również wysoko numerowanych – np. dla Mane Katza i jego żony od Idy Brauner i Dawida Zytmana na numerze 84. W jedynej odnalezionej reklamie wydawnictwa, która ukazała się w omawianym powyżej czasopiśmie „Sfeld" widnieje informacja, że dystrybucją zajmowała się firma Moszka Nisenholca, prowadzącego przy ul. Wolborskiej 29 skład z książkami i towarami papierniczymi. Figurowała ona również jako skład główny „Sfeld"[956].

Nieprzypadkowy jest również wybór drukarni[957] – firmy Zygmunta Szaładajewskiego, mieszczącego się pod tym samym adresem, co wydawnictwo[958]. Był to niewielki zakład, który jak sam, wykonujący zgodnie z reklamą „wszelkie roboty akcydensowe oraz roboty dziełowe po przystępnych cenach[959]", a w praktyce drukujący głównie katalogi[960] oraz ulotki. W okresie powojennym borykał się on z problemami finansowymi związanymi z rekwizycją czcionek drukarskich przez władze niemieckie w 1917 roku[961]. Niewątpliwie propozycja właścicielki kamienicy była dla drukarza nie do odrzucenia, jednak z Rachelą Lipstein łączyły go również lewicowe poglądy. W późniejszym okresie, od 1926 roku w jego zakładzie drukowano „Lodzer Weker" będący ważnym czasopismem bundowskim w Łodzi[962].

Wydane przez wydawnictwo „Achrid" trzy książeczki artystyczne są kulminacyjnym momentem rozwoju łódzkiej żydowskiej „młodej sztuki", a zarazem jej łabędzim śpiewem. Ich graficzne inspiracje oraz awangardowa, wręcz rewolucyjna treść zamieszczonych w nich poematów były ewidentnie inspirowane oraz powiązane personalnie ze środowiskiem Jung Jidysz. Jednak samo wydawnictwo „Achrid" było prywatną inicjatywą Lipstein, prawdopodobnie powołaną wyłącznie celem publikacji owych trzech książek. Zwraca uwagę jego siostrzeński charakter – autorki blisko się przyjaźniły, spędzały ze sobą wakacje oraz wzajemnie darowały sobie swoje książki. W należącym do prywatnej kolekcji Estery Karp egzemplarzu *Ojf wajtkajten krajzende fal ich* Ida Brauner zamieściła dedykację "Siostrze mojej młodszej daruję / Ida / Łódź w lipcu 1921 roku". Podobnie w należącym do tego samego zbioru tomiku *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* widnieje dedykacja autorki „Ester majn szwester Rachel" [Ester moja siostra Rachel]. Matus i Lipstein

[956] *Biuletyn Bibljograficzny...* op. cit. s. 49.
[957] „Sfeld" 1921, nr 4, op. cit. s. 31.
[958] APŁ, sygn. 39/221/0/4.19/104288.
[959] *Kalendarz przemysłu i handlu,* Lublin 1927, s. 161.
[960] *Biuetyn Bibliograficzny...* op. cit. s. 13.
[961] APŁ, sygn. 39/548/0/-/4782.
[962] I. Szajn, *Prasa Bundu w Polsce (1918–1939)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej" 1982, nr 21/2, s. 91–100.

mieszkały już wtedy na stałe w Berlinie, gdzie studiowały i aktywnie działały w kręgach komunistycznych. Widać wyraźnie, że te feministyczne idee w połączeniu z lewicowym dążeniem do jedności i wolności miały olbrzymi wpływ na twórczość tych autorek. W Berlinie stworzyły one wraz z innymi pochodzącymi z Polski młodymi Żydówkami, m.in. Itką Horowitz, i Rosą Szmulewicz intelektualne kółko dyskusyjne. W 1922 roku przez jakiś czas brał w nim udział również grecki pisarz Nikos Kazantzakis, przebywający w tamtym okresie w stolicy Niemiec[963]. Idee dyskutowane w „ognistym kręgu", jak sam go nazwał, zmieniły jego światopogląd z narodowego na lewicowy i zainspirowały do stworzenia książki *Salvatores Dei*[964]. Z Rahel Lipstein połączyła go głębsza relacja, a później wieloletnia przyjaźń. Dedykował jej swoją książkę *Ti ida sti Rosia* [Co widziałem w Rosji] [965] oraz nazwał imieniem Rahel/Rala – młode Żydówki o rewolucyjnych poglądach, postacie kilku swoich książek. Również Lipstein upamiętniła ten okres w bardzo specyficzny sposób – na pocztówkach z reprodukcjami obrazów i rzeźb, które razem oglądali w berlińskich galeriach spisała ona wrażenia i słowa Kazantzakisa[966].

Napisane białym wierszem teksty zamieszczone przez nią w tomiku *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* są rodzajem feministyczno – komunistycznego manifestu ukazującego siłę, piękno i wartość kobiecości. W rozpoczynającym wierszu *Mein Psalm* [Mój psalm] autorka celebruje momenty życia, nierozerwalnie związane z aspektem żeńskim – narodziny, ciążę i macierzyństwo. Lipstein przedstawia kobiety jako twórczynie życia, a przez nadanie im roli matek proroków wyraża afirmację ich mocy i znaczenia w świecie. Kobiety są u niej istotami zdolnymi do kreacji i przemiany. Radość z narodzin, z miłości, z aktów intymności jest celebracją kobiecej energii twórczej.

> Wychwalam Boga gdy piękni ludzie śpiewają
> Miłuję Boga gdy małe dzieci się śmieją
> Cześć Bogu oddaję gdy wysokie góry płoną
> Śpiewam Bogu gdy kobieta i mężczyzna się całują
> Gdy jak błękitne morza ich dusze się rozciągają
> Krzyczę radośnie ku Bogu gdy kobiety brzemienne się stają
> gdy każda za matkę proroka się uważa
> Błogosławię Boga gdy stare światy upadają
> Gdy młode bycie bytem się staje[967]

Wiersz, a szczególnie jego ostatnie strofy można odczytać jako pochwałę przemian i upadku starych, niesprawiedliwych systemów. Odnosi się do nadziei na lepszą przyszłość z nowym porządkiem społecznym, w którym jednostki i grupy odradzają się na nowo w duchu równości i wspólnoty. Przedstawia przeżycia kobiece – narodziny, czy macierzyństwo, nie jak do tej pory jako

---

[963] P. Prevelakis, *Nikos Kazantzakis and his odyssey*, New York 1961, s. 10.
[964] Ibid. s. 28.
[965] N. Kazantzakis, *Ti ida sti Rosia,* Athina 1928.
[966] Korespondencja z Kazantzakisem, zob. zbiory Historical Museum of Crete https://www.historical-museum.gr/webapps/kazantzakis-pages/en/life/letters-rahel-intro.php dostęp 2.12.2024.
[967] R. Lipstein, *Mein Psalm,* [w:] D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska (red.) *„Tańczymy zaczarowani"...* op. cit. s. 237, tłum. K. Radziszewska.

coś cielesnego, lecz jako duchowe doświadczenia tworzące poczucie żeńskiej wspólnoty. Jednocześnie poprzez podkreślanie intymnego pocałunku, czy macierzyństwa, Lipstein ukazuje ciało kobiety jako źródło radości i świętości. Autorka nie tylko celebruje życie, ale robi to przez pryzmat kobiecości, która jest przedstawiona jako siła twórcza dająca wyjątkową, niemalże boską moc kreacji nowego życia i przyszłości. Istotny jest także element równości płci, zauważalny w wersach dotyczących miłości między kobietą a mężczyzną. Relacja między nimi ukazana jest jako pełna harmonii i wzajemności. Miłość i intymność są w wierszu momentami, w których kobieta i mężczyzna spotykają się na równych warunkach, stapiając się ze sobą jak dwa morza – bez hierarchii czy dominacji. Lipstein przedstawia kobiety jako wewnętrznie niezależne, zdolne do własnych refleksji, emocji i doświadczeń religijnych, promując ideę emancypacji nie tylko w sferze społecznej, lecz także duchowej. Wskazuje na to sam tytuł – *Mein Psalm,* który można odczytać jako wyraz przejęcia przez kobietę prawa do tworzenia i wyrażania swoich duchowych przeżyć, refleksji oraz emocji. W tradycji żydowskiej autorstwo psalmów przypisywane jest królowi Dawidowi, więc rola autorki psalmu wprowadza inną perspektywę do sfery zdominowanej przez mężczyzn. Jest to akt odzyskania przestrzeni duchowej, w której kobieta staje się nie tylko odbiorczynią religijnych doktryn, ale także ich twórczynią. Tytuł jest manifestacją idei, że kobiety mają pełne prawo do własnego głosu w każdym aspekcie życia – także w literaturze, religii i duchowości. Jest wyrazem walki o równość i zniesienie tradycyjnych hierarchii, które dominowały w społeczeństwach opartych na strukturach klasowych i patriarchalnych. Wprowadzając biblijny kontekst Lipstein nie tylko wpisuje się w tradycję, ale jednocześnie ją dekonstruuje, tworząc nową, bardziej inkluzywną rzeczywistość, w której każdy, niezależnie od płci czy klasy społecznej, ma prawo do własnego głosu i wyrażenia swojego doświadczenia. Wiersz staje się w ten sposób nie tylko osobistym wyznaniem wiary, ale także manifestem równości, autonomii i solidarności, który odzwierciedla zarówno feministyczne, jak i komunistyczne wartości. Przekaz ten daje się zauważyć również w pozostałych jej wierszach wchodzących w skład tomiku, ukazujących złożoną podróż jednostki przez dalekie krainy, gdzie odkrywa siebie, swoją seksualność oraz rolę w nowej rzeczywistości. Są to obrazy zarówno osobistej, jak i społecznej transformacji, w której kobieta odgrywa centralną rolę, niezależnie od zewnętrznych ograniczeń. Za pomocą tych wierszy podkreślała zarówno indywidualne, jak i zbiorowe przebudzenie oparte na autonomii, solidarności i wolności.

Podobny styl widać również w późniejszym okresie jej twórczości. Po powrocie do Berlina wydała w 1922 roku tomik wierszy *Tagnächte meines Frühlings*[968] [Dnionoce mojej wiosny].Jego nakład wyniósł 250 egzemplarzy, z czego 50 numerowanych i zaopatrzonych autografem autorki. Zawierał on 15 wierszy bez tytułu, których nowoczesna forma zbliżona jest do tomiku *Zwischen dem Abend- und Morgenrot* – nieregularne rymy, luźna wersyfikacja oraz brak znaków

[968] R. Lipstein, *Tagnächte meines Frühlings,* Berlin 1922.

interpunkcyjnych. Godna uwagi jest również czcionka, którą wydrukowano wiersze – niemieckie pismo gotyckie o specyficznym, delikatnym kroju. Jest to jedyna forma ozdobnika, poza tym książka nie posiada żadnych grafik, ani ilustracji. W wierszach dominuje tematyka emigracji, podróży, zmiany i przemijania.

Dziewczyny przybywają z obcych miast
Mijają me serce w dzikości
Wszystkie światy, które mnie narodziły
Żarzą się w ich śpiewających włosach[969]".

Atmosfera wierszy jest gorąca, duszna, pełna seksualnych podtekstów. Wiele utworów przesyconych jest erotyką i niewypowiedzianymi pragnieniami, których tłem są często opisy przyrody, rozpalonych pól, które „szeroko rozwarły swe łona / I leżą w radosnym połogu", co współgra z nastrojem podmiotu lirycznego, którego „wnętrzności są jak rozpalony piec". W innym wierszu uczucia przedstawiane są jako „ciemne, sennie soczyste winogrona", które podmiot liryczny zrywa i częstuje nimi przechodzących wędrowców. Dominują opisy wieczorów i nocy, które są „Jak otwarte okna / Przez które ciągle jakiś inny mężczyzna spogląda na me sny". Metafory te wskazują, że ich autorka była kobietą wyzwoloną, podchodzącą do relacji damsko-męskich w sposób otwarty i bezpruderyjny.

Pozostałe dwa tomiki wydawnictwa „Achrid" poruszają one tematykę duchową, egzystencjalną i mistyczną. Książeczka Dawida Zytmana *Ojf wajtkajten krajzende fal ich* to zbiór głęboko symbolicznych wierszy zawierających refleksje nad samotnością, boskością, a także doświadczeniem transcendencji i pokory wobec kosmosu oraz wewnętrznych przemian. W warstwie duchowej teksty odwołują się do mistycznego kontaktu z Bogiem, obecnym zarówno w człowieku, jak i w świecie naturalnym. Pojawiają się również wątki cierpienia i wewnętrznej przemiany człowieka, który mimo bólu zdolny jest do wyrażenia duchowego piękna. Jeden z wierszy przedstawia wizję istnienia na tle kosmosu, fascynującego, lecz pełnego tęsknoty i cierpienia. Stanowi metaforę boskiej obecności i radości, która przeplata się z trudnymi doświadczeniami.

Płacze świat
Pobladły i przerażony
Z bólu na łożu połogowym
W bladym świcie
Perli się rosa
– me serce zaczyna.

Spadają płomienie
Słońca wlewają się w me oczy
Kroczę ślepo w blasku
Wielki

[969] Ibid.

Jak Bóg[970]

Ważnym tematem jest samotność, pełna głębokiej refleksji i zjednoczenia z absolutem, wynikająca z poczucia połączenia z większym, transcendentnym porządkiem świata, w którym człowiek stał się mikrokosmosem, odbijającym w swym wnętrzu gwiazdy. Ukazuje bohatera jako człowieka kroczącego w osamotnieniu, choć wewnętrznie zjednoczonego z boską potęgą. Wędrówka bohatera jest poszukiwaniem sensu i harmonii we własnym wnętrzu, gdzie człowiek konfrontuje się z wielkością wszechświata. Człowiek, choć mały wobec jego ogromu, nosi w sobie jednak boską cząstkę, która kiedyś ten bezmiar stworzyła. Fragmenty o przenikaniu się boskości i człowieka oraz o boskim stwarzaniu, które dokonuje się w jego duszy, wskazują na postulat wspólnej odpowiedzialności za tworzenie świata opartego na wzajemnym szacunku i harmonii. W ten sposób człowiek staje się narzędziem, przez które boskość może się wyrażać.

Również tomik Chaima Króla *Himlen in opgrunt* pełen jest mistycznych obrazów i duchowej introspekcji. Zawarta jest w nim próba dialogu między człowiekiem a nieosiągalnym, odległym sacrum, w którym codzienne doświadczenia i duchowa transcendencja spotykają się w dramatycznym, pełnym sprzeczności krajobrazie. Również w tym przypadku przez utwory przewijają się motywy samotności, tajemnicy, pokory wobec kosmosu, a także poszukiwania sensu i zrozumienia swojego istnienia. Są pełne bogatej symboliki związanej z transcendencją, poszukiwaniem sensu i zjednoczeniem z wiecznością. Człowiek przedstawiony jest jako istota poszukująca, zgłębiająca własną naturę oraz nieskończoność, która istnieje w nim i poza nim. Król tworzy obrazy przesiąknięte mistycyzmem i osobistą duchowością, gdzie sacrum i profanum, życie i śmierć, ciemność i światło nieustannie się przeplatają, budując obraz człowieka kroczącego samotnie przez wielką otchłań kosmicznego bytu, z sercem otwartym na doświadczenie boskości.

nikomu nikomu
nie opowiadaj o swym sercu
boskim pałacu
Szaddai błąka się wtedy zdruzgotany
z bezświetlnym spojrzeniem[971]

Kobiety występujące w utworach osadzone są w tradycyjnych rolach matek i sióstr – opiekuńczych i przeżywających cierpienie. Również noc jest personifikowana jako figura żeńska, obdarzona łagodnością, troską i czułością. Jest to archetypiczne przedstawienie kobiecości jako opiekuńczej siły, zdolnej do otaczania opieką, a jednocześnie nieobawiającej się ciemności i bólu. Król szuka tożsamości w dialogu z symbolami ciszy, intymności i głębokiego duchowego wglądu. Jego wiersze są kontemplacyjnym spojrzeniem w głąb siebie – poszukiwaniem duchowego spełnienia, medytacji nad stanem ducha i emocjonalnym otwarciem na nieznane aspekty siebie. Podobnie jak u

[970] D. Zytman, *Ojf wajtkajten krajzende fal ich,* [w:] D. Dekiert, I. Gadowska, K. Radziszewska (red.) *„Tańczymy zaczarowani”...* op. cit. s. 237.
[971] Tłum. N. Krynicka. Niedorobiony przypis

Zytmana, męskość przestaje być dominująca i autonomiczna, a staje się bardziej wrażliwa i introspekcyjna, gotowa do eksploracji złożoności emocji.

Porównanie trzech tomików poetyckich wydawnictwa „Achrid" pozwala dostrzec zarówno głębokie podobieństwa, jak i wyraźne różnice w sposobie podejścia do duchowości, tożsamości oraz kwestii płci. W każdym z tych zbiorów przedstawione są relacje między sacrum a profanum, związek człowieka z jego duchową naturą, a także introspekcyjne poszukiwania swojego miejsca w świecie. Są to wizje zróżnicowane pod kątem wyrazu emocji, zrozumienia tożsamości i przełamywania konwencjonalnych ról płciowych. U Lipstein widzimy kobiecość jako twórczą siłę, a jej bohaterka łączy w sobie wrażliwość i duchową moc. U Zytmana i Króla męskość zostaje zredefiniowana – mężczyźni są wrażliwi i otwarci na duchowe doświadczenie, dalecy od stereotypów siły i dominacji. Męskość w ich wierszach przyjmuje cechy kojarzone z kobiecością: wrażliwość, troskliwość, gotowość do poszukiwania swojego miejsca w duchowej rzeczywistości. Tym samym, ich poezja kwestionuje tradycyjne role płciowe, proponując obraz człowieka w pełni zdolnego do przeżywania i wyrażania zarówno męskich, jak i kobiecych aspektów swojej tożsamości.

13. Gęba futurysty czyli koniec łódzkiej awangardy

Choć młoda sztuka wywołała w społeczeństwie żydowskim żywy dyskurs, nie udało jej się odmłodzić literatury oraz rzeczywistości w sposób przez nią samą postulowany. Nie oznacza to oczywiście, że wysiłki awangardowych twórców poszły na marne, ich twórczość stanowiła źródło inspiracji dla wielu późniejszych poetów, pisarzy oraz innych artystów. Wpływ ten trafnie opisuje Michael Weichert w swej recenzji *Prometidn*[972] [Prometydzi] dotyczącej sztuki Brodersona *Tchijes hamejsim*

> W czym leży siła „młodych"? Nie w tym, co potrafią, lecz w tym, czego chcą. Nie w celu, który osiągnęli, lecz w drodze, którą podążają.
>
> Żydowski realizm był gloryfikacją obszarpanej kapoty z rozwianymi połami, apoteozą luftmenszów, dyktaturą jarmułek. „Młodym" ciasno się zrobiło w murach Kasrylewki, Tuniejadówki, czy Głupska[973] […] Ich odpowiedzią było: Wyjść z ciasnoty! Odetchnąć głęboko! Zrzucić cumy i łańcuchy! Niech myśl szybuje swobodnie poprzez czasy i pokolenia, by ogarnąć wieczność i odkrywać światy[974].

Mimo sporego sukcesu, jaki odniosła literatura jidysz po I wojnie światowej, gdy oficjalnie weszła na światowe salony literackie i przyciągnęła do siebie setki tysięcy czytelników jej położenie nie było do końca korzystne[975]. Wykształcił się co prawda nowoczesny rynek wydawniczy, zainteresowanie czytelników rosło, powstawała też duża ilość niewielkich prywatnych wydawnictw

[972] M. Weichert, *Prometidn,* [w:] idem, *Teater un drame* [Teatr i dramat], Wilno 1926, s. 180–186.
[973] Aluzja do żydowskich miasteczek z twórczości Szaloma Alejchema o wymyślonych, humorystycznych nazwach.
[974] M. Weichert, *Prometidn...* op. cit. s. 182–183.
[975] *Jidisz buch* [Książka żydowska], „Di Jidisze Welt" 1928, nr 9, s. 325–328.

oraz czasopism, jednak istniały bardzo poważne problemy strukturalne związane z niewystarczającymi kanałami zbytu. Prowadziło to do nadprodukcji, która zalegała w magazynach wydawniczych oraz problemów ze sprzedażą. Możliwa była wysyłka pocztą, lecz było to drogie. Brakowało sieci księgarni, mogących zajmować się dystrybucją książek w jidysz na prowincji oraz promocji. Nałożył się na to powojenny kryzys i trudna sytuacja ekonomiczna, co sprawiło, że na rynku wydawniczym jak w poprzednim okresie królowały „bestsellery" – klasycy, szund oraz powieści europejskie tłumaczone na jidysz.

> Droga od wydawcy do klienta […] jest długa i ciężka. Dystrybucja żydowskiej książki jest żałosna. Półki wydawców uginają się pod towarem, lecz klient z prowincji musi każdą książkę sprowadzać z wielkiego miasta, albo prosić kogoś, by mu przywiózł[976].

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku nastąpił trudny okres kształtowania się nowego ładu politycznego i społecznego. Miejsce dawnych, ekskluzywnych stowarzyszeń i lig zajmowały nowoczesne, masowe partie[977], co w znaczący sposób doprowadziło do nowego modelu uprawiania polityki, obejmującej swoim zasięgiem również działalność literacką i kulturalną. Niestabilna sytuacja gospodarcza wpływała nie tylko na życie codzienne, lecz także na działalność artystyczną, podobnie jak napięcia narodowościowe oraz trudności związane z odbudową kraju po latach zaborów i I wojnie światowej. Ostatecznie więc splot opisanych powyżej trzech czynników: wyjazd czołowych artystów grupy za granicę, sytuacja ekonomiczna i problemy finansowe, jak również niekorzystne nastawienie odbiorców zdecydowały o losie łódzkiej awangardy. Chociaż łączyło ich zainteresowanie odnową literatury i sztuki jidysz, to różnice w podejściu do formy, treści oraz inspiracji artystycznych prowadziły do wewnętrznych napięć. Rozpad grupy Jung Jidysz w 1921 roku zakończył krótki, ale intensywny okres działalności jednej z najważniejszych grup artystycznych w historii literatury jidysz. W miarę upływu czasu pojawiały się nowe prądy artystyczne, a zainteresowanie awangardą zaczęło słabnąć. Na pierwszy plan zaczęły wysuwać się bardziej konserwatywne podejścia oraz dążenie do budowania tożsamości narodowej poprzez tradycyjne formy wyrazu. Mimo to, ich wpływ przetrwał w twórczości poszczególnych członków, którzy kontynuowali pracę twórczą głównie na emigracji, często już w nowych kontekstach kulturowych i językowych. Ich działalność miała także długotrwały wpływ na rozwój literatury i sztuki jidysz oraz na awangardowe ruchy w sztuce żydowskiej.

Niekorzystny odbiór społeczny łódzkiej awangardy wynikał w znacznej mierze z negatywnego nastawienia opiniotwórczych krytyków literackich. To właśnie oni w dużym stopniu przyczynili się do ugruntowania w społeczeństwie żydowskim opinii o jej twórczości jako niepoważnej, mrocznej i niezrozumiałej, a przez to zupełnie nieprzydatnej i niedającej odpowiedzi na najbardziej palące pytania. Często nieprzychylnie i z brakiem zrozumienia wypowiadali się oni o

---

[976] Ibid. s. 326.
[977] E. Prokop-Janiec, *Literatura i nacjonalizm. Twórczość krytyczna Zygmunta Wasilewskiego*, Kraków 2004, s. 176–181.

awangardowych twórcach, jak w cytowanej powyżej recenzji, obejmującej oprócz Herszele, czy Rozy Jakubowicz również ostatni, 4–5–6 numer almanachu „Jung Idysz". Anonimowy recenzent pisał:

> Nasi „futuryści" śpiewają, o czym tylko chcecie – o „gołych nóżkach" (Ch. Król), „mrocznych wrzaskach ciężarnych kobiet" (M. Rawicz), z wierszy ich wionie groza, a obrazy przedstawiają otchłań. Jednego tylko tam brakuje: życia. Tak jakby nie chcieli mieszkać na ziemi, tylko na księżycu, nie w czasie wielkich światowych wstrząsów, lecz na łąkach elizejskich[978].

W recenzji zaprezentowany został ten sam schemat myślenia obecny w krytyce wiersza Rozy Jakubowicz: nieżyciowa, niezrozumiała i dziwna twórczość, na którą szkoda marnować czasu skoro życie oferuje tyle innych możliwości. Krytyka odzwierciedla stereotypowe postrzeganie tematów związanych z kobiecym doświadczeniem – w tym ciążą, macierzyństwem i bólem porodu – jako tematów błahych, niewartych poważnej uwagi. W patriarchalnym dyskursie często bagatelizowano kwestie jako nieistotne dla szerszej refleksji filozoficznej czy społecznej[979]. Recenzent wpisuje się w tę tradycję, podważając wagę tematyki związanej z kobiecym ciałem i emocjonalnym cierpieniem, sugerując, że poeci powinni zajmować się „poważniejszymi" tematami. Opinia taka była krzywdząca i niesprawiedliwa dla samych twórców, czemu wyraz dał m.in. Chaim Król w liście do Melecha Rawicza, do którego zresztą załączona była cytowana powyżej recenzja. Nawiązuje on również do rozpowszechnionego w tamtym okresie poczucia opuszczenia wynikającego ze śmierci seniorów literatury jidysz: „Jesteśmy w sytuacji osieroconych dzieci, ciągle obrażanych, które łzy mają w oczach, czekających na matczyną dłoń... […] To „moralna inwazja" na żydowskich poetów, którą nasza krytyka przypuściła na „młode" pączki nowoczesnej poezji żydowskiej"[980]. W innej recenzji pierwszych dwóch numerów, która ukazała się 22 sierpnia 1919 roku w warszawskiej „Arbejter Cajtung" autor zarzuca almanachowi chaotyczność i przypadkowość – „wiersze słowem nie mają związku z wierszami grafiką"[981]. Choć doceniono jego warstwę graficzną, nie wróży jej autorom powodzenia, ponieważ jak na żydowski gust tworzyli oni dziwne obrazy, które wyprzedzają swoją epokę. „Za głęboko jest nasze pokolenie zakorzenione w starych, skostniałych zapatrywaniach, za mocno przesycone wcześniejszymi ideami, za długo wpajano im obecne nauki, by teraz nagle zmienili swoje gusta, lub jak kto woli – bezguścia"[982]. W warstwie literackiej docenił on co prawda wiersze Brodersona oraz Kacenelsona, pozostałe jednak uznał za wtórne i nieciekawe, pisząc wręcz „wierszykami „Jung Jidysz" ciężko się zachwycić[983]."

Jak w gombrowiczowskiej *Ferdydurke* twórcom przyprawiona została „gęba" futuryzmu, która sprawiła, że nikt nie traktował ich poważnie. Stało się więc dokładnie to, czego obawiał się

---

[978] *Fun bicher – tisz…* op. cit.
[979] Zob. Lisek, *Kol isze...* op. cit, s. 186.
[980] List Chaima Króla do Melecha Rawicza, op. cit.
[981] N. Wejnik *Baginen* [Początki], „Arbejter Cajtung" 22.08.1919, nr 66 (73), s. 3–4.
[982] Ibid.
[983] Ibid.

Mojżesz Broderson, pisząc w manifeście „Jung Jidysz", zamieszczonym w 2–3 numerze almanachu: „Obyśmy ustrzegli się niezasłużonych pochwał i głupich sentymentów, a z drugiej strony słownego opluwania, złych, zajadłych opinii i mniemań ludzi o martwych mózgach i zatrutych duszach! […] Do diabła z f u t u r y z m e m!"[984]. Obawa przed takim właśnie zaszufladkowaniem była słuszna, gdyż właśnie ono było jednym z ważniejszych czynników, które sprawiły, że awangardowa żydowska sztuka nie trafiła do szerszej publiczności. Gęba futurysty okazała się szkodliwa i niszcząca. Pisał o tym również Broderson w swym pełnym goryczy i rozczarowania felietonie *Futurizm* z 1925 roku, w którym podsumowywał on nastawienie żydowskiej prasy do młodej sztuki:

Nasza prasa codzienna – i nie tylko zresztą nasza – pełna jest futuryzmu: jeszcze jeden obiekt dla ignorancji żałosnych humorystów, czyniących z niego niewyczerpane źródło wszelkiej błazenady. Również zwykły żydowski obywatel w sposób prosty i jasny, bez większego zastanowienia, zdefiniował go już i ocenił. „Wariactwo" – zwane niegdyś za czasów cara Mikołaja II „nerwami" – nazywa się obecnie raz na zawsze „futuryzmem"[985].

W słowach tych nie ma odrobiny przesady, gdyż właśnie takie podejście widać wyraźnie w późniejszym okresie. Najlepszym przykładem jest wystawiana w Warszawie dnia 20 października 1922 roku, rewia *Meszugener variete* [Zwariowane variete], która w swoim programie oferowała publiczności szeroki wachlarz rozrywek, w tym „humor, śmiech, satyrę, muzykę, akrobacje, futuryzm[986]". Bardzo podobny występ o identycznym tytule odbył się również niecały rok później, dnia 1 lutego 1923 roku w Białymstoku, gdzie wzbogacono go jeszcze o kilka elementów, jak sarkazm, akrobatyka oraz boks[987]. Odtąd Jung Jidysz często wymieniane będzie jednym tchem z futuryzmem, jak w recenzji, która ukazała się 26 sierpnia 1919 w warszawskiej „Arbajter Cajtung", wspominającej o „najbardziej ekstremalnym futuryzmie w rodzaju Jung Jidysz"[988]. I choć kierunek ten zaczął pojawiać się w prasie żydowskiej tuż po I wojnie światowej również jako temat całkiem poważnych felietonów starających się zgłębić jego istotę oraz przybliżyć ją czytelnikom, jak w artykułach Abrahama Fojgla *Futurizm*[989]. czy też Jecheskel Mosze Najmana, który wręcz używa sformułowania „łódzki futuryzm żydowski"[990]", to jednak przeważały opinie negatywne, lub wręcz prześmiewcze. Widać to choćby w sprawozdaniu z wykładu towarzyszącemu wystawie sztuki żydowskiej przy pl. Grzybowskim 26, w którym autor o pseudonimie Tunkeler pisze: „Futuryzm jest bardzo ciężki do zrozumienia. Futuryzm mogą zrozumieć tylko nieliczni futuryści, którzy futuryzm znają dobrze[991]." Nie była to zresztą jedynie opinia polskiej prasy jidyszowej, również najważniejsze

[984] „Jung Idisz" nr 2-3, [w:] I. Gadowska, A. Klimczak, T. Śmiechowska (red.), *יונג-ייִדיש / Jung-Idisz...* op. cit. nlb, tłum. J. Lisek.
[985] M. Broderson, *Futurizm...* op. cit, s. 4.
[986] „Der Moment" 20.10.1922, nr 242, s. 7.
[987] „Dos Naje Lebn" 1.02.1923, nr 28 (1108), s. 1.
[988] „Arbajter Cajtung" 26.08.1919, nr 67(74), s. 3.
[989] A. Fojgel *Futurizm, „*Hajnt" 26.03.1920, nr 73, s. 6.
[990] J. M. Najman, *Ekskursie* [Wycieczka], „Hajnt" 4.01.1924, nr 4, s. 5.
[991] J. Tunkeler, *Der krumer szpigel* [Krzywe zwierciadło], „Moment" 23.12.1921, nr 291, s. 5.

amerykańskie gazety odnosiły się do tego trendu, czy też do nowoczesnej sztuki z dystansem, a często nawet otwartą wrogością. Przykładem jest recenzja XVI jesiennego salonu sztuki w Paryżu, w której autor pisze z ulgą, że „kubizm, futuryzm, dadaizm zniknęły same z siebie jak zły kaszel”[992]. Jedynie nieliczne amerykańskie gazety prezentowały neutralne stanowisko, jak w przypadku notatki prasowej informującej o najważniejszych wydarzeniach kulturalnych 1919 roku, do których zaliczyła ona między innymi almanach „Jung Idysz”[993].

W prześmiewczym tonie utrzymana jest również karykatura, zamieszczona w 1922 roku w warszawskim „Der Moment” z okazji święta Purim. Przedstawia ona tradycyjny zwyczaj zwany w jidysz *szlachmones* polegający na wysyłaniu rodzinie i przyjaciołom niewielkich podarunków, najczęściej słodyczy. Rysunek, opatrzony tytułem *Moderne szlachmones* [Nowoczesne szlachmones] przedstawia znanego i opiniotwórczego konserwatywnego pisarza, publicystę i krytyka literackiego Hillela Cajtlina przyjmującego dary nowoczesnych jidyszowych poetów: Melecha Rawicza (pierwszy z prawej) z *Nakete lider* [Nagie pieśni] [994]*,* Brodersona z *Cungelungen,* u którego na szarfie widnieje parodia jego gier słownych: *tancen wancen ojfn tacen* [tańczą pluskwy na tacy] oraz Pereca Markisza *Di kupe* [Stos] [995].Pod obrazkiem przytoczono reakcję zatykającego sobie nos Cajtlina: „Fuj, co za *szlachmones*?! Nie mogliście mi przynieść czegoś żydowskiego, *Haman-taszen* z makiem, trochę wina z rodzynek, czy ciasta miodowego spryskanego oliwą z oliwek…”[996]

[992] N. Frank, *Pariz hot zich curikgekumen far der solider, ernster maler kunst* [Paryż powrócił do solidnej, poważnej sztuki malarskiej]*,* „Der Tog” 16.12.1923, nr 3301, s. 5.
[993] A. Glanc, *Dos jidisze gajstige leben in jor 5679* [Żydowskie życie duchowe w roku 5679], „Der Folksadwokat” 3.10.1919, nr 4340, s. 10.
[994] M. Rawicz, *Nakete lider*, Wiedeń 192.
[995] P. Markisz, *Di kupe*, Warszawa 1922.
[996] „Der Moment” 14.03.1922, nr 63, s. 3.

Ilustracja 7: Karykatura Moderne szlachmones. Źródło: „Der Moment” 14.03.1922, nr 63, s. 3.

Na tym tle wyróżnia się dość stonowana recenzja autorstwa Zygmunta Bromberga-Bytkowskiego z wystawy sztuki żydowskiej zorganizowanej wiosną 1921 roku przez polskojęzyczne, łódzko-warszawskie czasopismo „Tel Awiw”, na której swoje prace wystawiali również artyści z kręgu „Jung Jidysz” – Jankiel Adler, Icchak (Wincenty) Brauner, Ida Brauner, a nawet Mojżesz Broderson, prezentujący tam swoje grafiki. Pisał on: „Przechodząc do omówienia salonu futurystów i pokrewnych kierunków zaznaczam z góry, że ani haseł różnych, pod którymi walczą ze starą sztuką, ani też samej nowej sztuki nie mogę uznawać za uprawnione”[997].

Paradoksalnie to właśnie introspekcja oraz typowe dla powietrznych ludzi „zawieszenie” pomiędzy niebem, a ziemią, ucieczka od rzeczywistości w krainę fantazji była jednym z głównych zarzutów, a przez to znaczącym powodem tak szybkiego upadku ruchu awangardowego. W nowych warunkach niepodległej Polski szybko okazało się, że sztuka elitarna, ignorująca codzienność i niedająca odpowiedzi na codzienne problemy i rozterki, z którymi borykało się społeczeństwo żydowskie, nie ma racji bytu. Ponieważ stare formy życia legły w gruzach, nowe dopiero się tworzyły, a sytuacja ekonomiczna nie była najlepsza, potencjalni czytelnicy zaprzątnięci byli sprawami

[997] Z. Bromberg-Bytkowski, *Wystawa sztuki żydowskiej wydawnictwa „Tel Awiw” w Łodzi,* „Tel Awiw” 1921, rok III nr VI, s. 253–256.

codziennymi. Gorzko konstatuje to Brodeson w cytowanym powyżej, napisanym cztery lata po „Jung Jidysz" felietonie *Futurizm,* pisząc: „Sztuka absolutna jest niestety […] zupełnie niedemokratyczn" [998] . Działania grupy koncentrujące się na wydawnictwach z założenia niskonakładowych były nastawione na elitarność. Widać to wyraźnie w kanałach dystrybucji almanachu „Jung Idysz", który w Łodzi, co podkreślono w ogłoszeniu, był dostępny jedynie w księgarni należącej do Arona Jochelsona [999] . Przez to łatwo można było ukazać twórczość awangardową, a w szczególności poezję, jako oderwaną od rzeczywistości i tracącą kontakt z odbiorcą masowym „literaturą kamieniczników". Po raz kolejny powróciła więc kwestia utylitarności – nieprzydatność sztuki awangardowej stała się zarzutem stawianym jej zarówno przez konserwatywną krytykę, jak i przez środowiska lewicowe. Cytowany już Olgin pisał w swym felietonie *Kultur un politik:*

> Jeden historyczny fakt umknął twórcom kultury kamieniczników, którzy przychodzą do robotnika z nauką o „czystej" kulturze. „Czysta kultura" nigdy nie stanie się kulturą masową, aby masa mogła posiadać kulturę, trzeba ją stymulować. […] Trzeba ją wciągnąć w walkę o władzę […], uczynić ją aktywną politycznie. Musi ona zacząć poruszać się po obszarach „nieczystych", jak polityka[1000].

Również inni lewicowi publicyści przedstawiali „Jung Jidysz" jako twórczość niezrozumiałą i nieprzystającą do realiów. W felietonie *Ojkalipt un kosinier* [Eukaliptus i kosynier]*,* który ukazał się w „Arbajter Cajtung" autor o pseudonimie Samuel polemizował z syjonistycznym tekstem traktującym o roli hebrajskiego i jidysz. W bardzo ostrym stylu rozprawia się on z ideą uznania hebrajskiego jako języka narodowego, a jidysz jako języka ludowego. W tekście swym nie szczędził on uszczypliwości oraz ostrych słów pod adresem adwersarza i jego idei, pisząc między innymi, że „krakowska przekupka prędzej zrozumie „żydowskiego" mistyka Nistera, czy najbardziej ekstremalny futuryzm „Jung Jidysz", […] niż naszego podrzędnego Don Kichota"[1001]. Poprzez swą elitarność awangarda nie miała szans na dotarcie do czytelników ze środowisk robotniczych. Niestety również kamienicznicy, czytający prasę codzienną, ulegli niepochlebnym opiniom krytyków, przedstawiających „futurystów" jako stadko podstarzałych satyrów pląsających po polach elizejskich i bełkocących niezrozumiałe wersy. Jak to opisał Broderson w cytowanym powyżej felietonie *Futurizm,* w ujęciu krytyki oraz opinii publicznej awangardowi twórcy: „poczęli latać jak za krowim ogonem w błękitnych majtkach obywateli niebiańskich krain […] za niewyjaśnionym słowem, dźwiękiem, czy barwą, bulgocząc przy tym z bebechów różnorakie zaskakujące i nieopierzone teorie[1002]." Ostatecznie więc nowa sztuka nie przekonała do siebie ani inteligenckich środowisk mieszczańskich (do których w znacznej mierze była skierowana), ani robotniczych. Gęba futurysty pozostała jej na długo, jeszcze w 1927 roku felietonista „Hajntu" pisał:

---

[998] M. Broderson, *Futurizm...* op. cit, s. 4.
[999] „Lodzer Togblat" 8.12.1919, nr 277, s. 4.
[1000] J. Olgin, *Kultur...* op. cit. s. 4.
[1001] Samuel, *Ojkalipt un kosinier,* „Arbajter Cajtung" 26.01.1920, nr 67 (74), s. 3.
[1002] M. Broderson, *Futurizm...* op. cit, s. 5.

> Nasi młodzi poeci są przecież synami naszej rasy i posiadają ten semicki impet. Rzucają się więc w swej twórczości na najnowsze, ultranowoczesne, na wskroś futurystyczne formy poetyckie, zapominając przy tym dać młodzieży klasyczny wiersz. Nie pasuje im pisanie dla młodzieży wierszy narodowych i pozostawiają młodzież bez liryki, bez sentymentalizmu i bez patosu. […] Jak można wychować młodzież bez legend i bez pragnienia, by te legendy urzeczywistnić?[1003]

Negatywne nastawienie krytyki było w pewnym stopniu wynikiem rywalizacji pomiędzy warszawskim, a łódzkim ośrodkiem literackim. Widać to wyraźnie na przykładzie tygodnika „Ilustrirte Welt", zamieszczającego bardzo nieprzychylne opinie na temat łódzkiej awangardy. Podkreślano przy tym znaczenie poświęconego literaturze i grafice warszawskiego pisma „Di Tejwe[1004]", którego warstwę plastyczną kształtował Henryk Berlewi. Ukazał się tylko jeden numer tego czasopisma, lecz data jego wydania przypada na moment kryzysowy w „Jung Jidysz", gdy po pierwszych **dwóch** numerach almanachu nastąpiła półroczna przerwa. W dziale recenzji literackich „Ilustrirte Welt" z dnia 14 sierpnia 1919 roku, krytyk porównując te dwa czasopisma ewidentnie faworyzuje warszawskie. O „Jung Jidysz" pisał:

> Mieli oni specjalną słabość do ultranowoczesnych, ryzykanckich form twórczości, które nie wszyscy lubią i które też nie zawsze się udają, przede wszystkim dlatego, że nie zawsze są wyrazem wielkich, zdrowych artystycznych możliwości. **Futurystyczno** – zamglone „Jung Jidysz" uganiało się za nowymi formami, za nowym stylem[1005].

Tekst ten wywołał konflikt pomiędzy artystami „Jung Jidysz", a redaktorem naczelnym „Di Tejwe" – Dawidem Einhornem. Eskalował on po recenzji Melecha Rawicza, zamieszczonej w wiedeńskiej "Freie Tribühne", w której krytykował on wiersz Einhorna zamieszczony w redagowanym przez niego czasopiśmie[1006]. W odpowiedzi ten ostatni napisał bardzo krytyczny tekst o nowym tomie Rawicza *Spinoza,* który ukazał się w opiniotwórczym bundowskim czasopiśmie „Lebens Fragn" [Życiowe pytania]. Urażony do żywego Rawicz błyskawicznie opublikował broszurę *Gegn dem kritiker Dowid Einhorn* [Przeciwko krytykowi Dawidowi Einhornowi]*,* w której przedrukowuje tekst recenzji oraz polemizuje z nim. Broderson nie uczestniczył w konflikcie bezpośrednio. Zapewne znał Einhorna, zadedykował mu przecież dwa wiersze w *Szwarce fliterlech,* jednak w sporze ewidentnie trzymał stronę Rawicza, prowokując go w korespondencji oraz wyzywając jego oponenta od najgorszych. W liście z 23 lutego 1920 pisał: „Chciałem Ci napisać, abyś się nie martwił zbójecką recenzją Einhorna. To zaplątany przez Boga idiota, a do tego straszny grubianin. Niech mu Najwyższy wybaczy, na kretynizm nie ma bowiem żadnego lekarstwa[1007]." Podobnie w liście z 25 lutego1920 roku nazywa go „bundowskim idiotą o mętnych oczach"[1008]. Ostry ton wypowiedzi świadczy, że była to dla nich krytyka bolesna i trudna, tym bardziej, że ukazała się

[1003] I. Gotlib, *Ohn legende [Bez legendy],* „Hajnt" 28.01.1927, nr 24, s. 4.
[1004] „Di Tejwe", 08.1919.
[1005] *Fun bicher – tisz,* „Ilustrirte Welt" 14.08.1919, nr 6, s. 94(14).
[1006] M. Rawicz, *Gegn dem kritiker Dowid Einhorn*, Wiedeń 1920.
[1007] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 23.02.1920, op. cit. nlb.
[1008] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 25.02.1920, op. cit. nlb.

na łamach pisma lewicowego, jakim były „Lebens Fragn", redagowane przez słynnego bundowskiego redaktora, pisarza i działacza Włodzimierza Medema. Prawdopodobnie to właśnie w wyniku tego konfliktu powstała omawiana powyżej najbardziej krytyczna recenzja tomu 4–5–6 „Jung Idysz" oraz „Gezangen".

Futuryzm przedstawiany był jako zagrożenie dla młodej literatury religijnej w jidysz przez wspomnianego A. Mukdoniego. W swoim hebrajskim tekście *Hafuturizm szelanu* [Nasz futuryzm] o łódzkim ortodoksyjnym wydawnictwie „Segula" zarzuca on jego publikacjom zbytni skręt w stronę tego ruchu, wedle definicji autora będącego postawieniem wszelkich zasad do góry nogami i zaprzeczeniem starym tradycjom.

> Weźcie tedy do ręki „Ortodoksisze bleter", wydawane przez Segula w Łodzi, którego imię zdawałoby się mówić, że są ortodoksami, a celem ich jest rozpowszechnianie literatury ortodoksyjnej i właśnie tam znajdziecie perły piękne i bezcenne, kwiaty przecudne, na których widok sam Mojżesz Broderson, czy Perec Markisz (czołowi polscy futuryści) z zazdrości głowę w piasek schowają (…)[1009].

Postrzeganie futuryzmu przez krytykę zmieniło się dopiero w latach 30. Nawet w religijnym czasopiśmie społeczno – literackim „Ortodoksisze Jugnd – Bleter" [Karty młodzieży ortodoksyjnej] ukazał się esej Jechiela Fajnera *Futurizm*[1010]*,* w którym autor wypowiada się o rodzących się w tamtym czasie nowych trendach w literaturze żydowskiej w sposób zaskakująco pozytywny.

14. „Jung Jidysz" – wpływy oczywiste i nieoczywiste

Rok 1922 był niewątpliwie przełomowy w twórczości Brodersona, której późniejszy rozwój nigdy nie osiągnął już takiej intensywności ani różnorodności. Po tej dacie centrum polskiej awangardy jidysz przeniosło się do Warszawy, gdzie przez kilka kolejnych lat dynamicznie rozwijano literackie i artystyczne nurty zainicjowane przez grupę „Jung Jidysz". Ich obecność była szczególnie widoczna w warszawskim czasopiśmie „Chaliastre" [Chałastra], wydanym w 1922 roku, od którego nazwę przejęła grupa artystyczna skupiająca jidyszowych poetów, prozaików i plastyków. Jej członkowie świadomie wpisywali się w nurt europejskiego ekspresjonizmu, pragnąc kreować wizerunek nowoczesnych, świeckich Żydów. Ekspresjonistyczna stylistyka i tematyka „Chaliastre" wyróżniały ją zarówno na tle współczesnej literatury jidysz tworzonej w ZSRR, jak i w Stanach Zjednoczonych, zbliżając ją jednocześnie do środkowoeuropejskich estetyk i debat kulturowych. „Jung Jidysz" i „Chaliastre" reprezentowały dwa ważne, choć różniące się, ruchy w literaturze i sztuce jidysz. Łódzka grupa starała się łączyć tradycję z nowoczesnością, podczas gdy warszawska miała charakter bardziej radykalny i ideologiczny, kładąc nacisk na rewolucję i bunt. Podobnie jak „Jung Jidysz", początkowe działania „Chaliastre" cechowały się dużą dynamiką – grupa realizowała wspólne projekty o nowatorskiej estetyce, promując je za pomocą publikacji w czasopismach,

[1009] A. Mukdoni, *Hafuturizm szelanu,* „Diglenu" tiszri-kislew 5684 (9–10.1924), r. IV, nr 1–2, s. 9–10.
[1010] J. Fajner *Futurizm,* „Ortodoksisze Jugnd – Bleter", 06.1931, nr 20, s. 16.

prowokacyjnych wieczorów poetyckich oraz wystaw artystycznych. Jednakże spory ideologiczne ostatecznie doprowadziły do jej rozpadu. Choć Broderson raczej nie uczestniczył bezpośrednio w działalności „Chaliastre", fragment jego wcześniejszego wiersza, opublikowanego w almanachu „Jung Idysz", posłużył za motto i tytuł warszawskiego periodyku.

14.1. „Jung Jidysz" a syjonizm

W styczniu 1921 Broderson opublikował w języku polskim artykuł wspomnieniowy poświęcony pamięci An-Skiego[1011], który ukazał się w czasopiśmie „Tel Awiw", wydawanym w Łodzi i Warszawie w latach 1919–1922. Podsumowując dorobek literacki zmarłego oraz znaczenie jego działalności naukowej i kolekcjonerskiej dla twórczości żydowskiej pisał:

> Prace jego dopomogą młodemu artyście żydowskiemu w odnalezieniu siebie, w wyrażaniu się, w wydobyciu naszego stylu i charakteru, dając mu możność uczenia się na tysiącach różnorodnych prymitywach [!] naszego twórczego ducha narodowego […] Nie należy bowiem zapominać, że nawet dla tych, co nie są skłonni do romantyzmu jest to też środek do odnalezienia żydowskiego wyrazu w malarstwie, rzeźbie i poezji[1012].

Mimo wyraźnie syjonistycznego profilu magazynu, w „Tel-Awiwie" publikowano również teksty twórców niezwiązanych z tym ruchem, jak na przykład *Sztuka i Żydzi* Marka Szwarca[1013] (zaznaczając jedynie, że redakcja nie zgadza się z treścią). Wskazuje to po raz kolejny na łódzką specyfikę, polegającą na współdziałaniu w trzeciej strefie ponad ideologicznymi podziałami. W przypadku twórców z kręgu „Jung Jidysz" elementem wiążącym ich z syjonistami był nacjonalizm – przekonanie, że Żydzi stanowią odrębny naród, a nie jedynie grupę wyznaniową. W artykule Szwarca mowa jest o sztuce jako bliźniaczej siostrze religii, wynikającej z potrzeby „plastycznego odtwarzania wizji"[1014], przez co była ona prześladowana przez autorytety moralne oraz piętnowana jako pogańska. Nowoczesna twórczość żydowska miała być według niego wyrazem separacji religii od sztuki. Nie sposób nie dostrzec też podobieństw w nazwie obu wydawnictw – „Jung Idysz" [młody jidysz] oraz „Haibri Hacair" [młody Hebrajczyk], którego nakładem ukazywał się „Tel Awiw".

Jedną z istotniejszych kwestii różniących twórców Jung Jidysz i syjonistów było zagadnienie narodowego idiomu sztuki. W literaturze jego przejawem było chociażby wykorzystanie jidysz, czy żydowskiej tematyki. W sztukach plastycznych było to bardziej skomplikowane. Początkowo wyznacznikiem były przede wszystkim motywy żydowskie. W artykule poświęconym wystawie akademii Becalel w Łodzi, Cwi Kohen zauważa:

> Żydowski dywan […] ze Wzgórzem Świątynnym pośrodku, a dookoła napis „Syjon! Syjon!". Inny dywan – z żydowską menorą, z żadnym tam świecznikiem, tylko menorą ze Świątyni. Jest też

1011 M. Broderson, *Al kidusz haam,* „Tel Awiw" 1921, rok III, nr I, s. 18–22.
1012 M. Broderson, *Al kidusz haam... op.*cit, s. 21.
1013 M. Szwarc, *Sztuka i Żydzi,* „Tel Awiw" 1921, rok I, nr IV, s. 185–189.
1014 Ibid. s. 186.

wzgórze Syjonu, ofiarowanie Izaaka i inne żydowskie motywy. […] Same prace pełne są żydowskiej dumy. Gdy na nie spojrzeć, od razu widać, że są żydowskie. Obrazy nie są krzykliwe, tylko ciche, wyważone[1015].

Sztuki plastyczne o zabarwieniu narodowym były w znacznej mierze elementem propagandowym i służyć miały wzmacnianiu poczucia wspólnoty i dumy z przynależności oraz przekonywać odbiorców do syjonistycznych ideałów. Dominowała sztuka użytkowa, tworzona przez żydowskich artystów w prawdziwie żydowskim stylu, co świadczyć miało o narodzinach nowej kultury w mitycznej Ziemi Izraela[1016]. W przeciwieństwie do tego Szwarc pod wpływem Brodersona, definiował sztukę żydowską holistycznie, nazywając Pieśń nad Pieśniami rzeźbą żydowską, a proroków – malarzami. Nawiązuje on do manifestu z 2–3 zeszytu, wymieniając te same źródła inspiracji, jak sztuka egipska, czy grecka, czy malarstwo Rembrandta, nazywanego przez niego pierwszym wielkim artystą żydowskim. W jego przekonaniu narodowy idiom sztuki nie istniał i wszelkie przyporządkowanie go do konkretnej nacji miało wyłącznie charakter informacyjny, świadczący o przynależności narodowej artysty. Odcinał się on również od swych wcześniejszych prób artystycznych z czasu pobytu w Paryżu, gdzie współtworzył artystyczne czasopismo „Machmadim".

Złe rozumienie „sztuki narodowej", zapożyczone ze słownika sensacyjno – politycznego, wywołało dążenie niektórych artystów do „unarodowiania sztuki". Nie wyszło to nigdzie poza granice stylizacji ludowych. Żydzi pod tym względem mają artystów w rodzaju Liliena, który jest o tyle artystą, ile nie jest syjonistą, a jest nim w dziełach swych zawsze (tak dalece że Pana Boga rysuje podobnego do Herzla)[1017].

Nawiązanie do twórczości Efraima Mojżesza Liliena pojawia się również w katalogu *Di erszte judisze kunst – ojssztelung in Kiew,* zorganizowanej w roku 1919 pod auspicjami Kultur Lige, gdzie krytykowano malarza za brak wkładu w sztukę żydowską i powierzchowne wykorzystanie jej motywów „wyrażonych za pomocą środków ze szkoły niemieckiej.[1018]"

Poeci z kręgu „Jung Jidysz" publikowali również w innych łódzkich czasopismach syjonistycznych i choć w przypadku Icchaka Kacenelsona jest to zupełnie zrozumiałe, obecność innych, jak na przykła Broderson, czy Uri Cwi Grinberg nie jest już taka oczywista. Prawdopodobnie również w tym przypadku motywem jednoczącym był żydowski nacjonalizm, jak w przypadku jidyszowego czasopisma „Folk un Land", wydawanego przez frakcję ludową partii Ceirei Cijon (radykaliści). Niestety nie zachował się pierwszy jego numer, w którym Broderson opublikował wiersz *Der szlangen – cojber* [Zaklinacz węży]. Znany jest on jedynie z notatki prasowej, która ukazała się w „Lodzer Togblat"[1019]. Nie wiadomo również, czy było ono kontynuowane, czasopismo pod tym samym tytułem ukazywało się nieregularnie w Łodzi w latach 1921–1935 pod auspicjami

[1015] C. Kohen, *Ojf der ojsszelung fun „Becalel"* [Na wystawie „Becalel"], „Lodzer Togblat" 23.01.1912, nr 9, s. 3.
[1016] „Lodzer Togblat" 24.01.1912, nr 10, s. 3.
[1017] M. Szwarc, *Sztuka i Żydzi...* op. cit, s. 188.
[1018] *Di erszte judisze kunst – ojssztelung in Kiew*, Kijów 1919, s. 7–8.
[1019] „Lodzer Togblat" 17.11.1919, nr 259, s. 3.

syjonistycznej organizacji Hitachdut, w której skład wchodził m.in. Ceirei Cijon. Na jego łamach publikował m.in. Kacenelson[1020], Uri Cwi Grinberg[1021], czy Jecheskel Mosze Najman[1022].

14.2. Kontakty amerykańskie

Nie można zgodzić się z podnoszoną w literaturze przedmiotu tezą o znaczącym wpływie amerykańskich środowisk literackich, a zwłaszcza wspomnianej powyżej grupy „Di Junge”[1023]. Również opozycja stary / młody nie była wynalazkiem amerykańskim, lecz pojawiła się równolegle w Europie Środkowej zarówno w literaturze hebrajskiej, jak i jidysz. Niewątpliwie istniały związki pomiędzy członkami obu środowisk, jednak stosunek jidyszowych pisarzy wschodnioeuropejskich do literatury amerykańskiej był raczej niechętny. O twórczości artystów zza oceanu Broderson pisał do Melecha Rawicza w swym liście z dnia 15 stycznia 1920 roku w sposób następujący:

> Jednak ja znam ich całkiem słabo. A na tyle, na ile ich znam, jeżeli chodzi o oryginalną poetycką osobowość – mnie oni dali bardzo niewiele. Dobra wola, forma, w jakimś stopniu kulturalność – to wszystko tam jest – temperament, talent i takie tam rzeczy. Jednak tego, co nazwać można nowym słowem, naszym własnym, z naszej krwi matczynym słowem, od którego serce poczyna mocniej bić, oko się otwiera i pojawia się w nim łza poruszenia i zachwytu – tego tam nie widziałem[1024].

Podana na poparcie tezy o wpływie amerykańskim recenzja Nachmana Szifrina *Di jung – jidisze literatur in Amerike* [Młoda żydowska literatura w Ameryce] [1025] przeczy jej założeniom. Tekst przedstawia Amerykę z punktu widzenia wschodnioeuropejskiego żydowskiego literata jako kraj, w którym rządzi spragniona sensacji i krwi prasa brukowa – „wulgarna, powierzchowna i tępa”. Nienawidzi ona literatury, gdyż jest dla niej największą konkurencją. Tamtejsi poeci i pisarze są oderwani od korzeni, a tworzone przez nich dzieła niewiele mają wspólnego z żydowską kulturą. Literatura żydowska w Ameryce stała się jak szabatowy smakołyk – sięga się po nią raz w tygodniu, przez pozostały czas zajmując się innymi sprawami. Nawet język, którym są pisane nie jest już tym samym językiem jidysz, którego używa się w Europie – pełno w nim anglicyzmów i kalek językowych, przez co brzmi chaotycznie i dziwnie, jakby „najeżona zardzewiałymi gwoździami.” Również związany w późniejszym okresie ze środowiskiem „Jung Jidysz” Izrael Rabon miał do amerykańskiej poezji jidyszowej stosunek negatywny. W swym liście do I. H. Radoszyckiego pisał: „Broderson, nowoczesny, „futurysta” nie stworzył dotąd ani jednego utworu, który nie miałby rymu. Rym przydaje mocy, ale dopiero wtedy, kiedy wiersz jest napisany w wyrazistym słyszalnym rytmie.

[1020] I. Kacenelson, *Cum jam* [Do morza]*,* „Folk un Land” 4.01.1921, nr 1, s. 11, ead. *Ojfn jam* [Na morzu] „Folk un Land” 9.05.1922, nr 12–13, s. 12.
[1021] U. C. Grinberg, *Jedid nefesz* [Serdeczny przyjaciel], „Folk un Land” 20.01.1922, nr 6–7, s. 6.
[1022] J. M. Najman, *Sztile trit* [Ciche kroki], „Folk un Land” 28.07.1922, nr 16–17, s. 11.
[1023] J. Malinowski *Grupa „Jung Idysz”...* op. cit. s. 12, idem, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku,* Warszawa 2000, s. 150–151.
[1024] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 15.01.1920, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.1, nlb.
[1025] N. Szifrin *Di jung – jidisze literatur in Amerike,*„Heftn Far Literatur Un Kunst” op. cit. s. 23–30, J. Malinowski *Grupa „Jung Idysz”...* op. cit. s. 12.

Cała ta amerykańska młódź pisze białym wierszem, ale wszystko to pożal się Boże! To po prostu gładkie linijki, bez rytmicznego pomyślunku”[1026].

Przykładem kontaktu oraz możliwych wpływów „Jung Jidysz” na środowiska amerykańskie jest tom wierszy Lejba Milera *Ojf gots welt* [Na bożym świecie] [1027], wydany w Nowym Jorku pod koniec 1919 roku[1028]. Podobnie jak wydawnictwa Brodersona oraz innych artystów „Kultur Lige” powstał on w wyniku współpracy dwóch artystów. Ilustrowany był przez żydowskiego malarza, grafika oraz krytyka sztuki Jenningsa Tofela, który w swej recenzji opublikowanej w związanym z „Di Junge” nowojorskim czasopiśmie „Szriftn” bardzo pozytywnie ocenił osiągnięcia plastyków łódzkiej grupy „Jung Jidysz”, zwłaszcza Adlera, Barcińskiego i Braunera[1029]. Recenzja powstała zapewne na podstawie egzemplarza wysłanego przez Brodersona do redakcji. Wspomina o tym w liście do Melecha Rawicza z dnia 13 kwietnia 1920 roku: „Wysłałem „Jung Jidysz” Ignatoffowi[1030] do Ameryki tak jak mi radziłeś. Przy okazji napiszę mu też list”[1031].

Tomik *Ojf gots welt* utrzymany jest w stylu introspektywnym, typowym dla amerykańskiej grupy „In Zich” [1032]. Powstała ona w tym samym roku i skupiona była wokół czasopisma literackiego o tej samej nazwie (transkrybowanej często jako „In Zikh”), w którym publikował również Miler. Założycielami ruchu byli Aron Glanz-Leyeles, Jacob Glatstein oraz Nachum Baruch Minkoff, którzy w zamieszczonym w tomie artykule *Introspektiwizm*[1033]*,* opowiadali się za wszystkimi tematami, rytmami i słownictwem, o ile poezja odzwierciedlała indywidualność poety. Odrzucali oni poezję nastroju oraz tradycyjne metrum i rymy reprezentowane przez „Di Junge” na rzecz bardziej subiektywnej ekspresji. Byli pierwszymi modernistycznymi poetami jidysz, wchłaniającymi inne międzynarodowe oraz żydowskie trendy swoich czasów. Akceptowali przy tym wiersz biały jako odpowiedni sposób poetyckiego wyrazu, właściwy dla dynamiki wielkiego miasta, a skojarzenia i aluzje uważali za dwa najważniejsze elementy poetyckiej ekspresji. Takie samo podejście widać w wierszach Milera, koncentrujących się na wewnętrznych przeżyciach artysty. Na wpływ twórczości Brodersona wskazuje fakt, że otrzymał on od autora jeden egzemplarz tomiku. W liście do Melecha Rawicza z 25 czerwca 1920 roku, pisze: „Z Ameryki przesłano mi: 2 tomy „Szriftn”. 1 wiersze Milera, 3 tomy Ignatowa. Pięknie, bardzo pięknie!” [1034] Powyższy przykład wskazuje, że działania artystyczne „Jung Jidysz” były inspiracją dla środowisk amerykańskich, a nie odwrotnie. Wskazuje na to również tekst recenzji, w której autor, oceniając rozwój literatury jidysz tuż po I wojnie

[1026] List Izraela Rabona do Icchaka Hersza Radoszyckiego, YA, sygn. RG 558, tłum. M. Polit.
[1027] L. Miler, *Ojf gots welt*, New York 1919.
[1028] Zob. recenzja w „Der Tog” 14.11.1919, nr 155, s. 3.
[1029] J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich…* op. cit. s. 151, 164–5, 178.
[1030] Dawid Ignatoff był redaktorem naczelnym „Szriftn”.
[1031] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 13.04.1920, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.2, nlb.
[1032] B. Rivkin, *Grunt – tendencn fun der jidiszer literatur in Amerike* [Główne tendencje literatury jidyszowej w Ameryce], New York 1948, s. 313–318.
[1033] A. Glanz-Leyeles, J. Glatstein, N. B. Minkoff, *Introspektiwizm,* [w:] *In zich. A zamlung introspektiwe lider* [W sobie. Zbiór wierszy introspektywistycznych], New York 1920, s. 5 – 30.
[1034] List Mojżesza Brodersona do Melecha Rawicza z dn. 25.06.1920, AIBN, sygn. ARC4* 1540 12 406.2, nlb.

światowej, pisze: „Poważną grupę poetycką tworzą nowojorscy introspektywiści, którzy, wierni swej nazwie „In sich", starają się ograniczyć swą twórczość do drobiazgowej samoanalizy. Obok nadmiernej agresywności, upodabniającej ich do polskiej grupy „awangardy", posiadają oni naprawdę niepoślednie siły twórcze[1035] [...]."

Inną możliwą inspiracją wydawnictwami „Jung Jidysz" był almanach poezji *Jung Szikago* [Młode Chicago], który ukazał się w roku 1922[1036]. Zawierał on utrzymane w introspektywnym tonie wiersze ośmiu miejscowych poetów oscylujące w dużej części wokół tematyki wielkiego miasta. Był on ilustrowany przez dwóch grafików, których danych nie udało się ustalić: A. Portnova oraz H. Zigermana. Jego nowoczesna szata graficzna, łączenie różnych dziedzin sztuki, czas wydania oraz sama nazwa sugerują możliwe wpływy łódzkiej grupy.

Zaczerpnięty z almanachu „Jung Idysz" podtytuł „wiersze słowem i obrazem" widniał również na amerykańskim wydaniu tomiku łódzkiej grupy, które ukazało się w kwartalniku „Szriften" w 1921 roku[1037]. Opublikowane zostały w nim trzy wiersze Mojżesza Brodersona oraz utwory Chaima Króla, Herszele i Dawida Zytmana (pod pseudonimem Dawid Zun), zaś ilustracje wykonali Marek Szwarc, Henoch Barciński oraz Dawid Hecht. W przeciwieństwie do almanachu ilustracje i tekst zamieszone były osobno, nie przeplatając się wzajemnie, jak w łódzkim pierwowzorze.

Zarówno utwory Brodersona, jak i Herszele miały baśniowy charakter, choć opowiadały o zupełnie innych realiach. W poemacie tego pierwszego pod tytułem *Di junge froj sztejt ojfn wart – turem*[1038] [Młoda kobieta stoi na wieży strażniczej] opisywana jest charakterystyczna baśniowa sceneria – piękna dziewczyna zamknięta w wysokiej wieży oczekuje na swego rycerza, który uwolni ją z więzienia. W utworze tym, podobnie jak w dwóch pozostałych widać charakterystyczne dla tego okresu twórczości Brodersona nieliniowy czas i niedookreślone miejsce akcji[1039]. Wybawcą okazuje się sam czas, który przepływa obok, przez co ostatecznie dziewczyna umiera jako staruszka.

> Nie straszna jest mu dal, już bieży prędko wraz,
> Na białym koniu bard – rycerzem tym jest czas...
> Tak mija prędko noc i mija prędko dzień,
> I w głosie dzwonu brzmi dalekiej skargi cień.
> Kto pozna czasu kres? Kto czasu bieg oznaczy?
> Jak nam minął czas – w radości, czy w rozpaczy?[1040]

W wierszu *Gold*[1041] [Złoto] pojawia się inny charakterystyczny dla Brodersona motyw – błazen, tym razem przedstawiony w roli bożyszcza. W tekście jest on opisywany jako wędrujący przez pustynię brzuchaty starzec, pokryty złotem pochodzącym jeszcze ze złotego cielca. Gdy tylko

---

[1035] S. J. Imber, *Pegaz w Ghecie*... op. cit.
[1036] *Jung Szikago*, Chicago 1922.
[1037] „Szriften" wiosna 1921.
[1038] M. Broderson, *Di junge froj sztejt ojfn wart – turem,* „Szriften", op. cit. s. 3.
[1039] G. Rosier, *Mojżesz Broderson*... op. cit. s. 87.
[1040] M. Broderson, *Di junge froj*... op. cit.
[1041] M. Broderson, *Gold,* „Szriften", op. cit. s. 4.

spocznie gdzieś na wzgórzu, z głębin nocy przybywają ciche dziewczęta, które mu usługują, oddają cześć i tańczą przed nim w kręgu, a zadowolony błazen eksploduje gorącą falą piorunów. W ostatnim utworze pod tytułem *Blind* [Ślepy][1042] autor opisuje pojawiające się nocą egzystencjalne lęki. Pojawiają się w nim elementy typowe dla scenerii grozy – ulewny deszcz, zasnute chmurami niebo, szczekające psy, czy pojawiające się nad bagnami demoniczne ogniki. Ostatnie jego strofy okazują się być rozrachunkiem z absolutem i ukazują widoczną również w innych jego utworach utratę wiary w Boga jako siłę, która interesuje się światem. „Czy serce me się nawróci w ślepym ku Bogu pędzie? Co teraz będzie?" pyta retorycznie, choć już w samym pytaniu pobrzmiewa zwątpienie.

Jak na ludowego poetę przystało, Herszele zbudował swoją opowieść w tradycyjnych ramach narracyjnych. Jego ballada *Borelach* [Morwy][1043] rozgrywa się w małym miasteczku i opowiada o życiu prostych Żydów tam mieszkających, których życie upływa w rytm pór roku oraz żydowskiego kalendarza. Tytułowe drzewo morwowe rosnące w księżym sadzie ukazane jest jako symbol upływu czasu – w każdej zwrotce przedstawione jest w innej porze roku. Powracający refren potęguje wrażenie cykliczności wydarzeń oraz trwałości stojących za nimi sił – przyrody oraz tradycji, będącymi jedynymi ostojami spokoju i harmonii w chaotycznym i groźnymi świecie zewnętrznym.

Wiersze Chaima Króla oraz Dawida Zytmana w dużej pokrywają się z utworami obu autorów, które ukazały się w tym samym roku w ramach wydawnictwa „Achrid". Widać pewne prace redakcyjne, na przykład wiersz Zytmana *Winter* [Zima] [1044] został w tomiku *Ojf wajtkajten* rozdzielony na dwa osobne teksty (nr 3 i 9). Zasadniczy kształt wierszy oraz ich treść nie uległy zmianie, dodano jedynie niewielkie fragmenty, a inne wykreślono. Również w utworze Króla, pochodzącym zgodnie z opisem z książki *Alejn* [Samotnie][1045] autor dopisał nową strofę, jednak zasadnicza jego zawartość się nie zmieniła. Trudno jednoznacznie stwierdzić, dlaczego autorzy zdecydowali się na taki zabieg i opublikowali identyczne teksty pod różnymi tytułami w różnych publikacjach. Porównując datę wydania „Szriften" – wiosna 1921 z wcześniejszymi ustaleniami odnośnie wydawnictwa „Achrid", które działało latem tego samego roku, stwierdzić można, że amerykańska wersja obu tekstów była wcześniejsza – zważywszy na konieczność ich przesłania za ocean oraz sam proces wydawniczy powstały one przed 1921. Być może więc *Alejn* było pierwotnym tytułem, dopiero później zmienionym na *Himlen in opgrunt.*

15. Podsumowanie

Na początku XX wieku Łódź była przestrzenią, w której spotykały się różnorodne tradycje, języki i obyczaje. W tym społecznym i kulturowym tyglu powstała nowa żydowska literatura,

[1042] M. Broderson, *Blind,* „Szriften", op. cit. s. 4.
[1043] Herszele [Danielewicz], *Borelach,* „Szriften", op. cit. s. 16–19.
[1044] D. Zun [Dawid Zytman], *Winter,* „Szriften", op. cit. s. 6.
[1045] Nie udało się odnaleźć tej pozycji, prawdopodobnie nie została wydana.

oscylująca między nostalgicznym obrazem życia w tradycyjnym sztetl, a dynamiczną wizją nowoczesności. Przemiany społeczne, polityczne i gospodarcze zachodzące w tej przemysłowej metropolii, jak również panująca w nim relatywnie duża swoboda wypowiedzi uczyniły miasto idealnym miejscem dla twórczości literackiej. Była to przestrzeń paradoksalna: z jednej strony zdominowana przez tradycyjne wartości i obyczaje, z drugiej otwarta na nowe idee i gwałtowne zmiany wynikające z industrializacji i urbanizacji. Dla wielu żydowskich twórców Łódź stała się miejscem, w którym życie miasteczkowe sztetla ustępowało nowoczesności, a różnice klasowe, językowe i kulturowe tworzyły napięcia będące inspiracją artystyczną. Literatura żydowska w Łodzi w tym okresie była próbą wyrażenia nowej, hybrydowej tożsamości. Miasto reprezentowało postęp i zerwanie z przeszłością, ale jednocześnie było przestrzenią niepewności i alienacji. Szczególnym wyrazem tego procesu była działalność grupy „Jung Idysz", której twórczość stała się symbolem nowej twórczości jidyszowej, łączącej w sobie elementy małomiasteczkowej przeszłości i modernistycznych ambicji. Była ona wyrazem pragnienia odnowy żydowskiej kultury poprzez sztukę, która miała być zarówno rewolucyjna, jak i głęboko osadzona w żydowskiej tradycji.

Ważnym czynnikiem był wysoki stopień alfabetyzacji społeczeństwa żydowskiego. Czytanie oferowało nowe, potężne narzędzie konstruowania tożsamości w oparciu o różne teorie i ideologie. Oddziaływanie tekstów literackich i prasowych było ogromne, nawet wśród osób czytających niewiele. Nic więc dziwnego, że wybór języka twórczości literackiej był wśród pisarzy i poetów swego rodzaju deklaracją światopoglądową. Jednym z fundamentalnych elementów nowej żydowskiej literatury w Łodzi było dążenie do uznania jidysz za język narodowy Żydów. Wydawnictwa, prasa i działalność literacka były świadomą próbą budowania nowej tożsamości kulturowej w oparciu o język, który przez wieki traktowany był marginalnie. Łódzcy autorzy odnajdowali w języku jidysz zarówno medium wyrazu artystycznego, jak i narzędzie oporu wobec asymilacyjnych tendencji, które promowały języki dominujące, takie jak polski, rosyjski, czy niemiecki.

Pomimo podobnych doświadczeń upokorzenia ekonomicznego, społecznego, czy etnicznego, pokolenie żydowskich mężczyzn przełomu wieków zareagowało na przemiany inaczej, niż ich ojcowie. Bez wątpienia ważnym czynnikiem wspierającym taką reakcję były idee żydowskiego Oświecenia, socjalizmu, nacjonalizmu, czy syjonizmu, lecz także w niemniejszym stopniu wzmożony kontakt ze społeczeństwem nieżydowskim w wyniku procesów urbanizacyjnych. Młode pokolenie nie było już w stanie zignorować wielkomiejskiego gwaru oraz nieżydowskiego społeczeństwa jako czegoś nieistotnego, niewartego uwagi, jak czyniło wielu ich ojców i dziadków zamieszkujących małe miasteczka. Byli na tyle otwarci na zmiany, że licząc się z możliwością odrzucenia ze strony świata zewnętrznego pragnęli mieć możliwość – choćby na poziomie emocjonalnym – kwestionowania swojego niskiego statusu. Popularność różnego rodzaju organizacji

trzeciej strefy wynikała właśnie z potrzeby przynależności – nie tylko do społeczności żydowskiej, ale do ludzkiej cywilizacji oraz z poczucia godności. Organizacje tego typu, oprócz wspierania i promowania działalności artystycznej, zapewniały jednostkom wsparcie emocjonalne i społeczne w walce o przetrwanie w warunkach industrializacji oraz etnicznej dyskryminacji, dumę z tego, kim są oraz motywację do działania. Nie ulega wątpliwości, że to właśnie stowarzyszenia trzeciej strefy wniosły istotny wkład w rozwój świeckiej literatury żydowskiej w Łodzi. Były one odpowiedzią nie tylko na rosnące zapotrzebowanie na rozrywkę oraz możliwości spędzania wolnego czasu wśród żydowskich mieszkańców miasta. Tworzenie własnych przestrzeni w których społeczność mogła swobodnie wyrażać swoją tożsamość było ważnym elementem walki o autonomię i emancypację. Uczestnictwo Żydów w trzeciej strefie rozpatrywać należy w szerszym kontekście politycznym, społecznym i kulturowym. Widoczne są w nim dążenia nowopowstałej klasy średniej, naśladującej styl życia grupy społecznej, do której aspirowała[1046]. Działalność tego typu stanowiła nie tylko formę rozrywki, ale także narzędzie oporu i wyrażania przynależności społecznej w kontekście kolonialnej opresji, dając jednostkom poczucie wolności oraz możliwość aktywnego uczestnictwa w kształtowaniu swojej kultury i tradycji. Ludzie, szczególnie młodzi, mogli w ten sposób nawiązywać nowe znajomości, budować relacje i wzmacniać poczucie wspólnoty. Nowe formy organizacji społecznej powstałe tak licznie w Łodzi po 1905 roku były więc nie tylko zwykłym odreagowaniem na poprzednie, rygorystyczne warunki, ale także wyrazem potrzeb ich członków. Świadczy o tym szybki rozwój infrastruktury związanej z trzecią strefą – sal muzycznych, czy teatralnych – celem wypełnienia luki wynikłej z zaniedbania władz zaborczych. Miejsca tego typu były ośrodkami edukacji, kultury oraz spotkań. Stowarzyszenia nie tylko tworzyły i promowały nowe formy ekspresji kulturowej, ale także umacniały więzi społeczne i szerzyły nacjonalistyczne oraz syjonistyczne trendy. Wyjaśnia to również dlaczego żydowskie stowarzyszenia zajmowały się tak szerokim spektrum działalności – sportową, teatralną, muzyczną, literacką i dyskusyjną. Poprzez organizację różnych form aktywności związanej z rozwojem osobistym, jak biblioteki, orkiestry, amatorskie przedstawienia, kursy wieczorowe, wycieczki terenowe, tańce, czy w późniejszym okresie również kawiarnie tworzyły się małe społeczności, oferujące swym członkom różne możliwości i formy samorozwoju, wyrażania siebie, lub po prostu spędzania wolnego czasu. Taka alternatywa dla życia codziennego otwierała przez żydowskimi kobietami i mężczyznami zupełnie nowe perspektywy i z pewnością dlatego cieszyła się tak wielką popularnością. Stwarzała ona szerokie możliwości spędzania wolnego czasu, spotkań z przyjaciółmi, czy też flirtów. Trzecia strefa bowiem, choć zdominowana przez mężczyzn, otwarta była na obie płcie.

Nowa struktura aktywności oraz poszukiwanie własnej tożsamości były spójną reakcją na okoliczności, w jakich musiała funkcjonować ludność żydowska na początku XX wieku. Połączenie mobilności geograficznej, trudności gospodarczych, osłabienia tradycyjnych instytucji religijnych i

[1046] Zob. D. Grinberg, G. Pawlak, M. Sadowski (red.), *Bądź silny i odważny: Żydzi–Sport – Warszawa*, Warszawa 2013.

społecznych, jak również różnego rodzaju ideologie zachęcały do podejmowania indywidualnych działań oraz brania odpowiedzialności za siebie i innych. Ta odpowiedzialność była aktywnie wyrażane w interakcjach zarówno ze społecznościami żydowskimi, jak i nieżydowskimi. W miejsce biernej postawy, mogącej wywołać jedynie poczucie bezradności, upokorzenia, czy frustracji pojawiło się działanie, pozwalające wyrazić dumę, szacunek do samego siebie, a nawet złość, czy agresję. Po raz pierwszy w żydowskiej historii młodzież poczęła brać sprawy w swoje ręce – „ręce Ezawa" - czynnie reagując na zachodzące zmiany społeczne, polityczne i kulturowe, stawiając opór tradycyjnym normom i aspirując do pełniejszej swobody i samorealizacji. W sposób satyryczny opisuje to wspomniany powyżej autor publikujący pod pseudonimem Kalif w humoresce *Progres* [Postęp]

> Postęp! A bo to mało postęp poczynił na żydowskiej ulicy! Wszystkim oczy otworzył. Wziął strojnisiów i przemienił ich w dandysów, wziął Żydówki i przemienił je w ladies, wziął mełamedów i przemienił ich w nauczycieli, wziął klezmerów i przemienił ich w kompozytorów, wziął gabajów i przemienił ich w polityków, wziął bywalców bejsmedreszów, zza pieca ich wytargał i przemienił w ludzi[1047].

Kształtowanie się nowej tożsamości było jednak dla większości drogą w jednym kierunku, z której nie było już powrotu do tradycyjnych form życia. Przemiana jako reakcja na degradację miała charakter pokoleniowy – odrzucając bierność porzucali jednocześnie rodzicielskie ideały. Opisane dążenie do emancypacji oraz samorealizacji młodych żydowskich mężczyzn i kobiet ujawnia napięcia pokoleniowe i kulturowe, a jednocześnie ukazuje dynamikę tych przemian. Ich charakterystyczną cechą było tworzenie się w łódzkiej społeczności żydowskiej nowych, hybrydowych tożsamości w trzeciej strefie pod wpływem procesów modernizacyjnych i asymilacyjnych. Zjawiska te nierozerwalnie związane były w wielkim miastem, tworzącym z jednej strony niezbędne warunki do jednoczenia się ludzi, z drugiej wywołującym w jednostkach potrzebę odróżniania się od innych, zwrócenia na siebie uwagi celem zachowania szacunku dla samego siebie oraz podkreślenia swojej pozycji[1048].

Dylematy, przed którymi stanąć musiał żydowski inteligent na początku XX wieku były złożone i wielowymiarowe, obejmując aspekty tożsamościowe, kulturowe, społeczne i ekonomiczne. Stanowiły wyzwanie do znalezienia równowagi między osobistymi aspiracjami, a lojalnością wobec wspólnoty, między zaangażowaniem w rozwój własnej kultury, a otwartością na wpływy zewnętrzne. Rozważając je podkreślić należy kolonialny kontekst społeczno – kulturowy, w którym funkcjonowali łódzcy Żydzi na początku XX wieku. Brak wsparcia ze strony państwa oraz wynikający z niego ograniczony dostęp do instytucji kulturalnych i edukacyjnych sprawiły, że rozwój kultury żydowskiej opierał się głównie na zaangażowaniu społeczności lokalnej i prywatnych,

---

[1047] Kalif, *Progres*, [w:] idem, *Ernst un szpas*, Łódź 1913, s. 32–34.
[1048] G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 114–134.

zazwyczaj komercyjnych inicjatywach. Prowadziło to do konfliktu pomiędzy intelektualnymi ambicjami, a lojalnością wobec własnej kultury, gdyż inteligencja pragnąc się rozwijać i uczestniczyć w światowych trendach zmuszona była do poszukiwań inspiracji w twórczości innych narodów. Z drugiej strony jednak czuła presję, by zachować więzy z własną społecznością i angażować się w rozwój kultury żydowskiej. Był to konflikt między chęcią identyfikacji się z ogólnoludzką wspólnotą intelektualną a potrzebą utrzymania więzi z własnym narodem. Inteligencja pragnęła widzieć swoją kulturę jako równoprawną część światowego dziedzictwa, ale jednocześnie dostrzegała jej niedoskonałości i ograniczenia. Musiała więc balansować między dążeniem do podniesienia prestiżu, a krytyczną oceną jej aktualnego stanu. To rozdarcie między tradycją żydowską a nowoczesnością było kluczowym doświadczeniem młodego pokolenia żydowskich artystów w pierwszej połowie XX wieku. Ich twórczość wyróżniała się lirycznością, ironią i głębokim zakorzenieniem w kulturze żydowskiej, łącząc w sobie elementy mistycyzmu, tragizmu, a także subtelny humor, tworząc oryginalne obrazy, które rezonowały z dynamiką przemian kulturowych, społecznych i historycznych tamtej epoki. Pisarze i artyści, wychowani w większości w tradycyjnych rodzinach, stawali przed wyzwaniem odnalezienia swojego miejsca w szybko zmieniającym się świecie. Ich twórczość odzwierciedlała ten konflikt – z jednej strony nostalgiczne powroty do obrazów życia religijnego, z drugiej strony fascynację nowymi ideami, emancypacją i postępem. W tekście na dwudziestolecie pracy artystycznej Mojżesza Brodersona, który ukazał się w języku polskim, Roman Brandstaetter pisał o początkach jego twórczości:

> Żydowski poeta! Zrodzony z żałości i smętnego gniewu, dziecię wiatru – wędrowca, które nigdy nie zaznało pieszczot. Jakoż żądać od niego pieśni słonecznych i hymnów zwycięstwa? Jakoż żądać tęczowego szczęścia? Toć dzieckiem jest które już w kolebce łzawym odzywało się głosem. Toć śpiewano mu już w młodości o handlu-wandlu, o rodzynkach i migdałach[1049].

W twórczości Mojżesza Brodersona najwyraźniej widać te artystyczne poszukiwania i próby połączenia żydowskiej tradycji z nowoczesnością, melancholii z humorem oraz duchowej głębi z ironią. Jest wyrazem napięcia między wiernością przeszłości a pragnieniem odnowy, a także próbą zrozumienia miejsca człowieka w świecie pełnym zmian i niepewności. Dzięki swojej wielowymiarowości i umiejętności balansowania między różnymi sferami życia i sztuki Broderson pozostał jednym z najważniejszych głosów grupy „Jung Jidysz”**.** Reprezentował żydowskie pokolenie, które na styku tradycji i modernizmu podejmowało próby zachowania tożsamości i redefinicji swej kultury. W jego wierszach wybrzmiało nie tylko osobiste doświadczenie, ale także zbiorowy głos społeczności, starającej odnaleźć się w świecie pełnym napięć i przemian. Odbija się w nich cała złożoność żydowskiego życia na początku XX wieku, odwołania do tradycyjnych wartości, ale także otwarcie na eksperymenty formalne i intelektualne wyzwania modernizmu.

[1049] R. Brandstaetter, *Mojżesz Broderson (W 20-lecie pracy artystyczno-literackiej)*, „Nasza Opinia” 7.01.1934, nr 1 (49), s. 5.

Rozwojowi literackiej twórczości żydowskiej w Łodzi towarzyszyła przemiana duchowa młodego pokolenia twórców. Wraz z powstaniem nowoczesnego nacjonalizmu judaizm przestał być jedynym zwornikiem społeczeństwa żydowskiego, przez co poglądy religijne prezentowane przez łódzkich twórców były, jak przystało na czas przełomu, skrajnie różne. Zaobserwować wśród nich można uniwersalistyczne tendencje Brodersona, chrystianizującego Szwarca, czy tradycyjnego Herszele, posiadającego dodatkowo komunistyczne poglądy. Nie przeszkadzało to jednak twórcom przy współpracy artystycznej oraz wzajemnych inspiracjach.

Niezwykle istotną rolę w kształtowaniu nowej tożsamości oraz rozwoju literatury jidysz w Łodzi odegrała miejscowa prasa. Chaim Lejb Fuks we swych wspomnieniach stwierdził: „nie będzie wielką przesadą nazwanie „Lodzer Togblat" kuźnią żydowskiej literatury i dziennikarstwa w Łodzi"[1050]. Gazety były zarówno źródłem utrzymania dla niemal wszystkich łódzkich pisarzy, jednak niemniej ważna była możliwość wydawania drukiem swoich dzieł i docierania w ten sposób do szerokiej publiczności. Wśród współpracujących z prasą literatów byli zarówno debiutanci, jak i osoby o ugruntowanej pozycji artystycznej. Nie mniej ważne były jednak również pojedyncze, często efemeryczne inicjatywy wydawnicze, pozwalające łódzkim twórcom zaistnieć poza głównym nurtem.

Trauma wojenna położyła kres romantycznym zachwytom i sielankowej tematyce. Wywołała reakcję objawiającą się w powrocie do duchowości, poszukiwaniach Boga, lub sporach z nim. Dlatego literatura jidyszowa pisana tuż po wojnie była tak bogata w najprzeróżniejsze motywy, zróżnicowane idee, w których odzwierciedlało się dążenie ku wieczności, nieskończoności, wola powrotu do mistycznych prapoczątków. Otoczenie zewnętrzne stało się impulsem do nowych, głębszych przeżyć. Miejsce motywów społecznych zajęły tendencje egotyczne, wyrażające literackie „ja" twórcy oraz jego stosunek do życia i wszechświata. W wielu utworach literackich zauważyć można walkę ducha z materią, cielesności z duchowością. Ton nadawała tematyka eksplorująca kontrast pomiędzy elementem boskim, a ludzkim, między niebem, a ziemią. Mimo powracających elementów sentymentalizmu, czy gloryfikowania przeszłości wyraźnie zaznaczyła się tendencja do opisywania rzeczywistości na gruncie cech psychologicznych bohaterów, przez co literatura stała się o wiele bardziej uduchowiona i nastawiona na wewnętrzne przeżycia, eksplorując sfery niewidoczne gołym okiem. Punktem wyjścia dla twórczości wielu pisarzy było duchowe cierpienie i samotność, w których odkrywali oni źródło literackich inspiracji. Istotnym elementem było dążenie do absolutu oraz zbadanie jego związków z ludzką naturą, przez co twórczość pełna była symbolizmu. W wielu utworach twórcy eksplorowali relację między sacrum a profanum, związek człowieka z jego duchową naturą, a także poszukiwali swojego miejsca w świecie. Można w nich dostrzec pewną nieporadność, pierwotność, dziecięcy prymitywizm. Literatura żydowska w Łodzi, uwolniona z krępujących ją więzów tradycji, przestała służyć zaspokajaniu potrzeb życia codziennego i stała się wartością samą

[1050] Ch. L. Fuks, *Łódź...* s. 268.

w sobie, a jej strona formalna zaczęła dominować nad materialną. Nie oznacza to, że kompletnie zatraciła ona związek z rzeczywistością, jednak opisywała ją w zupełnie inny sposób, pełen wewnętrznych sprzeczności, impetu i pośpiechu, właściwym dla wielkich miast. Przyczyniło się to do dużego zróżnicowania takich dzieł, pośród których często napotkać było można fantastyczne opisy, nawiązania do podświadomości i stany ekstatyczne. Twórczość stała się elementem walki, również politycznej, będąc silnie zależną od temperamentu głoszącego swe liryczne wizje artysty. Z tego powodu ocierała się ona czasami o patos, czy nawet banał. Wynikało to w dużym stopniu z dynamiki następujących po sobie w bardzo krótkim czasie przemian oraz ich rewolucyjnej gwałtowności, które nie pozwalały na zrównoważony rozwój i harmonijne przejście z jednej epoki w drugą. Spowodowało to kontaminację najróżniejszych kierunków artystycznych, jak romantyzm, modernizm, czy ekspresjonizm, które – w odróżnieniu od innych literatur – zamiast ewoluować często występowały jeden obok drugiego, lub nakładały się na siebie. Czyni to niejednokrotnie niemożliwym dokładne określenie stylu, a nawet gatunku literackiego, gdyż eksperymentowano również z formami hybrydowymi. To właśnie niezwykła technika poetycka oraz śmiałe eksperymenty z formą wiersza były główną cechą wyróżniającą literaturę awangardową. Po raz pierwszy położono również nacisk na zewnętrzną formę książki, co było dużą nowością w porównaniu z poprzednią epoką, zdominowaną przez wydawnictwa o niezwykle skromnej szacie graficznej. Wydane w w tym krótkim okresie książki są prawdziwymi dziełami sztuki, nie tylko pod względem literackim, lecz również jako artystyczne artefakty.

Mimo pozorów nowoczesności opisy uczuć i wewnętrznych przeżyć bohaterów były często dość schematyczne, wręcz banalne. Dominował pesymizm oraz zaduma nad życiem jako czymś ulotnym i nietrwałym. W przypadku relacji pomiędzy mężczyznami, a kobietami przeważały obrazy wyidealizowane, eteryczne, nierealnie i pozbawione prawdziwego żaru. Były one projekcją pragnień i wyobrażeń bohaterów, raczej cieniem prawdziwych uczuć niż ich pełnym wyrazem. Autorom w ich twórczości często brakowało silnych emocji, a w ich tekstach przeważała tęsknota, pragnienie, strach, obawa, lecz nie rzeczywista miłość. W utworach zamiast gorących łez i szalonych nocy panowały smutek, napięcie, niespełnione pragnienia i refleksja. Czytając ich utwory ma się wrażenie, że żaden z autorów miłości nie odczuł. Owszem, słyszeli o niej, tęsknili za nią, pragnęli – jednak nikt tak naprawdę jej nie doświadczył. Pozbawione religijnych ram tradycyjnych swatów relacje damsko-męskie stały nagle się polem rywalizacji o względy wybranek, co rodziło postawy agresji, lub wycofania. Twórczość tego okresu zdominowana jest przez lęk przed kobietami i emocjonalnym zaangażowaniem, co odzwierciedlało się w niezdolności bohaterów do nawiązywania trwałych i zdrowych więzi. Ambiwalentne uczucia wynikające w pierwszym rzędzie z zaszłości kulturowych prowadziły do emocjonalnej izolacji i strachu przed intymnością. W twórczości tego okresu daje się zauważyć bezradność żydowskiego mężczyzny wobec uczuć, strach przed utratą kontroli, przed którymi bronił się on w dobrze znany od pokoleń sposób – uciekając w świat intelektu. Dopiero z

tego poziomu mógł rozmyślać o miłości i snuć refleksje na temat płci przeciwnej. Odejście od patriarchalnego modelu społeczno – religijnego obnażyło prawdziwą słabość żydowskich mężczyzn – uczuciowy analfabetyzm. Strach przed kobietami i emocjonalnym zaangażowaniem można częściowo przypisać wpływom tego systemu. Tradycyjne role płciowe, religijne normy i społeczne oczekiwania, które ukształtowały psychikę młodych twórców w zderzeniu z nową rzeczywistością mogły wywołać u nich ambiwalencję i lęki. Dlatego relacje z kobietami są naznaczone wewnętrznymi konfliktami, które odzwierciedlają szersze problemy tożsamościowe w nowym kontekście kulturowym. Jeżeli nałożyć na to konieczność nowej definicji cielesności oraz świadomość posługiwania się „kobiecym" językiem jako środkiem wyrazu otrzymamy głębię problemów, z jakimi zmierzyć się musiał żydowski artysta początku XX wieku. Dlatego też w twórczości tego czasu odnaleźć można tak liczne portrety mężczyzn w stanie egzystencjalnego kryzysu, ukazane poprzez introspekcję, zmagania z przemijaniem oraz samotną walkę z poczuciem straty i niespełnienia. Kryzys ten był zarówno duchowy, jak i społeczny, wynikał z głębokiego zanurzenia w tradycyjnych wartościach i patriarchalnych strukturach, co tworzyło napięcie między tradycyjnymi rolami, a nieuświadomioną, lub tłumioną rzeczywistością emocjonalną.

Większość żydowskich twórców z klasy średniej na początku XX wieku była wielkomiejską klasą średnią pierwszego pokolenia[1051], a w Łodzi prawie wszyscy z nich posiadali doświadczenia migracyjne. Podobnie wyglądały również początki ich życiorysów – zazwyczaj urodzili się w sztetlach, gdzie odebrali religijną edukację – cheder, czasem jesziwę. Mimo zanurzenia w wielkomiejskim gwarze i zewnętrznej nowoczesności żydowski mężczyzna w ich tekstach często przedstawiany jest jako postać zakorzeniona w tradycji. Choć fizycznie opuścili oni sztetl, ukształtowała ich jego duchowość. Ten konflikt widoczny jest zarówno w motywach mistycznych, jak i w egzystencjalnych napięciach, jakie odczuwają bohaterowie. Mimo pozornego odrzucenia małomiasteczkowego świata pozostał on rodzajem punktu odniesienia, wobec którego określali oni swoją nową tożsamość. Pokazuje to, że literatura jidysz, mimo że czerpała z wielu światowych źródeł, rozwijała się według własnych, unikalnych prawideł, uwzględniających specyfikę żydowskiej historii i tradycji. Dzięki połączeniu różnych inspiracji zyskała ona w tamtym okresie niepowtarzalny charakter, stanowiący ważny wkład w dziedzictwo literatury światowej. Widać to wyraźnie w twórczości Herszele, nie tylko opisującej losy żydowskiej społeczności, ale także stawiającej pytania o sens życia, rolę jednostki w społeczeństwie oraz wpływ tradycji na kształtowanie tożsamości. Zwrot ku motywom ludowym wśród młodych intelektualistów żydowskich oznaczał poszukiwanie nowej tożsamości wykraczającej poza kulturę oświeconego, wyzwolonego Zachodu. Nawiązywał on do niezwykłej witalności kultury żydowskiej i głębokiego poczucia wspólnoty, obecnych w tradycjach kulturowych Żydów wschodnioeuropejskich. W przypadku literatury jidysz powrót do korzeni

[1051] M. Kałczewiak, *Jewish, Masculine, and Professional: Intersections of Profession and Masculinity in Yoshue Perle's Novellas "Gelt" and "Nayn a zeyger inderfri",* „European Journal of Jewish Studies" nr 17(2023), s. 1–23.

stanowił naturalny proces jej rozwoju. Jej twórcy szybko zorientowali się, że literatura tworzona bez czytelnych odwołań kulturowych nie była w stanie dotrzeć do szerokiego kręgu żydowskich odbiorców. Jednak w nowej literaturze zmienił się sposób, w jaki przedstawiano sztetl, będącego w twórczości klasyków literackim archetypem żydowskiej społeczności, który odgrywał również rolę zbiorowego bohatera[1052]. Potrzeba odrodzenia twórczości żydowskiej i nadania jej nowego kierunku skutkowała syntezą tradycji i folkloru z ekspresjonizmem, czy kubizmem. Świadomość erozji dawnych struktur społecznych, bankructwa systemu wartości oraz chęć zaangażowania w kreowanie nowej rzeczywistości połączone z poszukiwaniem duchowości w kulturze ludowej będą odtąd wyznacznikami dla działań artystycznych żydowskich twórców. Potrzeba odrodzenia twórczości i nadania jej zupełnie nowego kierunku zintensyfikowała się po zakończeniu I wojny światowej i zaowocowała zwiększoną aktywnością artystyczną, dla której inspiracją obok rozwoju cywilizacyjnego, poszukiwań i eksperymentów wczesnej fazy ekspresjonizmu, kubizmu i futuryzmu, stała się rodzima kultura – przede wszystkim folklor, z całym jego bogactwem i różnorodnością. Refleksja nad twórczością łódzkich Żydów pozwala dostrzec rolę literatury jidysz jako pomostu między światem, który odchodził w przeszłość, a otwierającą nieznane horyzonty nowoczesnością. To właśnie w tej przestrzeni przejściowej narodziła się nowa żydowska literatura – odważna, eksperymentalna i głęboko ludzka.

[1052] A. Żółkiewska, *Wprowadzenie,* [w:] K. Szymaniak (red.), *Chasydzka maszyna parowa i inne opowiadania. Antologia prozy jidysz*, Warszawa 2024, s. 103-104.

Streszczenie

Celem pracy jest przedstawienie twórczości literackiej łódzkich Żydów oraz ich starań o uznanie jidysz jako język narodowy. Obejmuje ona analizę źródeł, inspiracji, biogramów wybitnych przedstawicieli oraz ich dorobku artystycznego. Praca stanowi próbę syntetycznego ujęcia wzajemnie oddziałujących na siebie tendencji i nurtów charakterystycznych dla żydowskiej twórczości w Polsce na początku XX wieku oraz ich odzwierciedlenia w literaturze jidysz w Łodzi, ze szczególnym uwzględnieniem działalności „Jung Jidysz". Ramy czasowe analizy wyznaczają lata 1905–1921, obejmujące okres od rewolucji 1905 roku do rozpadu grupy.

We wstępie omówiono metodologię, zakres badań, wykorzystane źródła oraz dotychczasowy stan wiedzy na temat literatury łódzkich Żydów w XX wieku. Szczegółowo przedstawiono konteksty kulturowe i społeczne oraz stosunek władz zaborczych do jidysz. Podkreślono głębokie przemiany w społeczeństwie żydowskim wywołane rewolucją 1905 roku, I wojną światową oraz procesami modernizacyjnymi. Odwołano się do teorii postkolonialnych i feministycznych, pozwalających ukazać kryzys żydowskiej męskości oraz potrzebę redefinicji płci, cielesności oraz tradycyjnych ról męskich i kobiecych. Dyskurs ten stanowi podstawę analizy twórczości kobiet, ich wizerunku w literaturze oraz społeczno-kulturowego tła relacji pomiędzy płciami. Ukazuje także rolę łódzkiej żydowskiej inteligencji, jej kulturalnego zaangażowania oraz działania na rzecz uznania jidysz za język narodowy Żydów. Wiele uwagi poświęcono działalności łódzkich stowarzyszeń artystyczno-literackich oraz ich szczególnej roli w kształtowaniu się nowej żydowskiej tożsamości.

Główna część pracy koncentruje się na analizie literackiej tekstów, ukazujących się zarówno w wydawnictwach zwartych, jak i w prasie codziennej, czasopismach literackich oraz wydawnictwach efemerycznych. Szczególny nacisk położono na twórczość członków grupy „Jung Jidysz" wraz z jej centralną postacią – Mojżeszem Brodersonem. Omówiono również korespondencję między członkami grupy, która rzuca światło na kulisy ich twórczości. Ostatnia część pracy poświęcona jest rozpadowi grupy „Jung Jidysz", przyczynom niepowodzenia jej misji artystycznej oraz wpływowi na inne środowiska literackie, zwłaszcza w Ameryce. We wnioskach dokonano podsumowania badań oraz ukazano różne postawy twórców w kontekście omawianych zmian społecznych i kulturowych.

Abstract

The purpose of this study is to present the literary works of Lodz Jews and their efforts to recognize Yiddish as a national language. It includes an analysis of sources, inspirations, biographies of prominent representatives and their artistic output. The work is an attempt to synthesize the interacting trends and currents characteristic of Jewish creativity in Poland at the beginning of the 20th century and their reflection in Yiddish literature in Lodz, with particular emphasis on the activities of the “Jung Yiddish”. The timeframe of the analysis is 1905-1921, covering the period from the 1905 Revolution to the breakup of the group.

The introduction discusses the methodology, the scope of the study, the sources used and the state of knowledge to date on the literature of Lodz Jews in the 20th century. The cultural and social contexts and the attitude of the partitioning authorities toward Yiddish are presented in detail. The profound changes in Jewish society brought about by the 1905 Revolution, World War I and modernization processes are highlighted. The author refers to postcolonial and feminist theories, allowing to show the crisis of Jewish masculinity and the need to redefine gender, corporeality and traditional male and female roles. This discourse forms the basis for an analysis of women's work, their image in literature and the socio-cultural background of gender relations. It also reveals the role of Lodz's Jewish intelligentsia, its cultural involvement and its efforts to recognize Yiddish as a national language. Much attention has been paid to the activities of Lodz's artistic and literary associations and their special role in the formation of the new Jewish identity.

The main part of the work focuses on the literary analysis of texts, appearing both in books and in the daily press, literary magazines and ephemeral publications. Special emphasis was placed on the work of members of the “Jung Yiddish” group, along with its central figure, Moses Broderson. Correspondence between members of the group, which sheds light on the backstage of their work, is also discussed. The last part of the work is devoted to the disintegration of the “Jung Yiddish” group, the reasons for the failure of its artistic mission and its influence on other literary circles, especially in America. The conclusions summarize the research and show the different attitudes of the artists in the context of the social and cultural changes discussed.

Zusammenfassung

Ziel dieser Studie ist es, das literarische Schaffen der Lodzer Juden und ihre Bemühungen um die Anerkennung des Jiddischen als Nationalsprache darzustellen. Sie umfasst eine Analyse der Quellen, Inspirationen, Biografien prominenter Vertreter und ihres künstlerischen Schaffens. Die Arbeit ist ein Versuch, die für das jüdische Schaffen in Polen zu Beginn des 20. Jahrhunderts charakteristischen Trends und Strömungen zusammenzufassen und ihren Niederschlag in der jiddischen Literatur in Lodz darzustellen, wobei die Aktivitäten von „Jung Jiddisch“ besonders berücksichtigt werden. Der zeitliche Rahmen der Analyse erstreckt sich von 1905 bis 1921 und umfasst damit die Periode von der Revolution 1905 bis zur Auflösung der Gruppe.

In der Einleitung werden die Methodik, der Umfang der Untersuchung, die verwendeten Quellen und der aktuelle Wissensstand über die Literatur der Juden im 20 Jahrhundert dargestellt. Der kulturelle und soziale Kontext und die Stellung der Besatzungsmächte gegenüber dem Jiddischen werden ausführlich dargestellt. Es werden die tiefgreifenden Veränderunge n in der jüdischen Gesellschaft hervorgehoben, die durch die Revolution 1905, den Ersten Weltkrieg und die Modernisierungsprozesse ausgelöst wurden. Man stützt sich dabei auf postkoloniale und feministische Theorien, um die Krise der jüdischen Männlichkeit und die Notwendigkeit einer Neudefinition von Geschlecht, Körperlichkeit und traditionellen Männer- und Frauenrollen aufzuzeigen. Dieser Diskurs bildet die Grundlage für eine Analyse des literarischen Schaffens on Frauen, ihres Bildes in der Literatur und des soziokulturellen Hintergrunds der Geschlechterbeziehungen. Sie zeigt auch die Rolle der jüdischen Intelligenz in Lodz, ihr kulturelles Engagement und ihre Bemühungen um die Anerkennung des Jiddischen als Nationalsprache der Juden. Große Aufmerksamkeit wird den Aktivitäten der künstlerischen und literarischen Vereinigungen von Lodz und ihrer besonderen Rolle bei der Herausbildung einer neuen jüdischen Identität gewidmet.

Der Hauptteil der Arbeit konzentriert sich auf die literarische Analyse von Texten, die sowohl in kompakten Publikationen als auch in der Tagespresse, in Literaturzeitschriften und ephemeren Publikationen veröffentlicht wurden. Ein besonderer Schwerpunkt liegt auf den Werken der Mitglieder der Gruppe „Jung Jiddisch“ und ihrer zentralen Figur, Mosche Broderson. Auch die Korrespondenz zwischen den Mitgliedern der Gruppe wird erörtert, die ein Licht auf die Hintergründe ihrer Arbeit wirft. Der letzte Teil der Arbeit befasst sich mit dem Zerfall der Gruppe „Jung Jiddisch“, den Gründen für das Scheitern ihrer künstlerischen Mission und ihrem Einfluss auf andere literarische Kreise, insbesondere in Amerika. Die Schlussfolgerungen fassen die Forschungsergebnisse zusammen und zeigen die unterschiedlichen Haltungen der Künstler im Kontext der diskutierten sozialen und kulturellen Veränderungen.

Źródła i literatura wykorzystane w pracy

Źródła archiwalne

Archiwum Państwowe w Białymstoku Oddział w Łomży, sygnatura: 5/9/0/-/205.

Archiwum Narodowe w Krakowie, sygnatura: 29/530/0/1.1/87.

Archiwum Państwowe w Lublinie, sygnatura: 35/169/0/-/137.

Archiwum Państwowe w Łodzi, sygnatury: 39/1/0/2/547, 39/1/0/2/685, 39/1/0/2/604, 39/1/0/2/626, 39/1/0/2/628, 39/1/0/2/753, 39/1/0/2/795, 39/1/0/4/2469/1, 39/1/0/4/8326/1, 39/1/0/5/3056, 39/1/0/5/3208, 39/2/0/-/1471, 39/2/0/-/1528, 39/2/0/-/1666, 39/2/0/-/1704, 39/2/0/-/1705, 39/2/0/-/1775, 39/2/0/-/1814, 39/2/0/-/1845, 39/2/0/-/1869, 39/38/0/-/554, 39/38/0/-/1069, 39/38/0/-/1400, 39/39/0, 39/41/0/-/377, 39/93/0/-/2217, 39/114/0/-/90, 39/166/0/-/1289, 39/166/0/-/1620, 39/181/0/-/RH196, 39/221/0/3.2.3/10078, 39/221/0/4.7.2/19077, 39/221/0/4.12/24499, 39/221/0/4.12/24838, 39/221/0/4.12/24877, 39/221/0/4.12/25019, 39/221/0/4.12/25133, 39/221/0/4.19/104288, 39/228/0/-/93, 39/548/0/-/4782, 39/1568/0/-/251, 39/1568/0/-/976.

Archiwum Ghetto Fighters House, sygnatury: 6566, 6569.

Archiwum Izraelskiej Biblioteki Narodowej, sygnatury: ARC4* 1540 12 406.1, ARC4* 1540 12 406.2, . ARC4* 1540 12 2404, ARC4* 1540 12 2535, Schwad 01 02 345.

Archiwum Kibucu Ein Harod: Teczka osobowa Szoszany Częstochowskiej.

Archiwum YIVO, sygnatury:YARG 26.472, YARG 28/P/400, YARG 422, YARG 8 F0724, YARG 31 F277, YARG 120 PO 1807, YARG 558 B01 F31.

Litewskie Centralne Archiwum Państwowe, sygnatury: F. 64 Ap. 6 B. 2975, F. 287 Ap. 5 B. 3.

Geheimes Staatsarchiv Preussisches Stastsbesitz, sygnatura: VI. HA Nl. Georg Cleinow Nr. 117.

Prasa

„Arbajter Cajtung” 1919.

„Bjuletyn Bibliograficzny” 1920.

„Chaliastre”1922.

„Der Aszmedaj” 1919.

„Der Folksadwokat” 1919.

„Der Frajnd” 1909.

„Der Hajnt” 1921, 1922.

„Der Kibicer” 1915.

„Der Moment” 1922.

„Der Tog” 1920, 1923.

„Di Naje Welt” 1919.

„Di Tejwe” 1919.

„Di Warhajt” 1909, 1911, 1913.

„Die Welt: Zentralorgan der Zionistischen Bewegung”, 1899.

„Dos Naje Lebn” 1923.

„Erszte Judisze Sportcajtung” 1914.

„Folk un Land” 1922.

„Forward” 1909.

„Fraje Arbajter Sztime” 1909 – 1910

„Hajnt” 1919.

„Haneurim” 1903.

„Heftn Far Literatur Un Kunst” 1919.

„Ilustrirte Welt” 1919.

„Jugend” 1918.

„Jung Jidysz” 1919.

„Kurjer Poranny” 1913.

„Literarisze Bleter” 1924 – 1939.

„Lodzer Folksblat” 1915, 1916, 1917, 1918, 1920.

„Lodzer Folkssztime” 1921.

„Lodzer Nachrichten” 1907 – 1908.

„Lodzer Togblat” 1908 – 1923.

„Lodzer Wisnszaftleche Szriftn” 1938.

„Makabi” 1935.

„Milgroim” 1923.

„Moment” 1921.

„Nasza Opina” 1936.

„Nasz Przegląd” 1935.

„Neue Lodzer Zeitung” 1919.

„Ojfkum” 1928.

„Revue Israélite d'Égypte” 1917.

„Roman Cajtung” 1907.

„Szriften” 1921.

„Tańczący Ogień” 1920.

„Undzer Lebn” 1911.

Teksty źródłowe

Abramele, *Lodzer szpigl*, Łódź 1910.

Adler Izrael, *Nachn sznit*, Łódź 1921.

Ale Wolny (pseud.), *Myśl wolna,* „Tańczący ogień”, 1920, nr 1, s. 24.

Almanach „Hazomir” Łódź 1909.

Ben Chanoch [Bristowski Chaim Jakub], *Josef Opatoszu in Lodz,* „Der Moment” 11.09.1922, nr 212, s. 3.

Broderson Mojżesz, *A mitel,* „Di Warhajt”, 5.11.1911, nr 2762, s. 5.

Broderson Mojżesz, *Al kidusz haam,* „Tel Awiw” 1921, rok III, zeszyt I, s. 18-22.

Broderson Mojżesz, *Aldos guts,* Warszawa 1922.

Broderson Mojżesz, *Bagajsterung,* Łódź 1922, s. 5.

Broderson Mojżesz, *Bajm cahn doktor,* „Di Warhajt”, 19.12.1911, nr 2806, s. 6.

Broderson Mojżesz, *Begajsterung*, Warszawa 1921.

Broderson Mojżesz, Brojde Gerszon, Halpern Menasze, Czarny Daniel, *Zalbafert*, Moskwa 1918.

Broderson Mojżesz, *Chasenke,* Łódź 1920.

Broderson Mojżesz, *Cungelungen,* Łódź 1921.

Broderson Mojżesz, *Der frilings - rajter,* [w:] *Kunst ring,* Charków 1919, t. 2, s. 40-42.

Broderson Mojżesz, *Der malachl,* „Grininke bojmelech", 1.12.1914, nr 11, s. 2,

Broderson Mojżesz, *Der poet un dos dinstmejdl,* „Literarisze Bleter" 19.12.1924, nr 33, s. 3.

Broderson Mojżesz, *Der rojter rajter,* Łódź 1921.

Broderson Mojżesz, *Di malke Szwo,* Łódź 1921.

Broderson Mojżesz, *Friling – wintn,* „Di Naje Welt", Wilno styczeń – luty 1919, nr 1 – 2, s. 3-4.

Broderson Mojżesz, *Futurizm. A felieton bikom an arajnfir,* „Literarisze Bleter" 13.04.1925, nr 41, s. 4-5.

Broderson Mojżesz, *Ibergang,* Łódź 1921.

Broderson Mojżesz, *Ich a milioner,* „Di Warhajt" 13.11.1911, nr 2770, s. 5.

Broderson Mojżesz, *In inuim,* „Der Aszmedaj" 1919.

Broderson Mojżesz, *Lilisl, Warszewer szriftn.* op. cit. Zeszyt 27, s. 17.

Broderson Mojżesz, *Litwakes,* „Lodzer Togblat" 12.06.1910, nr 125, s. 4-5.

Broderson Mojżesz, *Majn belibster szrajber,* „Literarisze Bleter" 25.04.1930, nr 17 (312), s. 301.

Broderson Mojżesz, *Mojsze Broderson wegn zich,* „Literarisze Bleter" 12.01.1934, nr 2 (505), s. 21-22.

Broderson Mojżesz, *Opgetun,* „Undzer Lebn" 19.12.1911, nr 282, s. 2.

Broderson Mojżesz, *Perlen ojfn bruk,* Łódź 1920.

Broderson Mojżesz, *S'ejbike,* „Lodzer Togblat" 29.05.1914, nr 115, s. 3.

Broderson Mojżesz, *Sznej tanc,* Łódź 1921.

Broderson Mojżesz, *Sztiler wald,* „Lodzer Togblat" 15.08.1919, nr 185, s. 4.

Broderson Mojżesz, *Szwarc szabes,* Łódź 1921.

Broderson Mojżesz, *Szwarce fliterlech*, Piotrków 1913.

Broderson Mojżesz, *Tchies hamejsim,* Łódź 1921.

Broderson Mojżesz, *Temerl,* Moskwa 1917.

Broderson Mojżesz, *Toj,* Moskwa 1919.

Broderson Mojżesz, *Wegn recitacie kunst bichlol un wegn jidisze recitacie*, „Literarisze Bleter” 28.05.1925, nr 56, s. 2.

Broderson Mojżesz, *Zelig Berl un zajn gehilf,* „Lodzer Togblat” 15.07.1910, nr 152, s. 4-5.

Danielewicz Herszele, *Herszeles lider,* Piotrków Trybunalski 1907.

Der banket lichwod dem zajden, „Lodzer Togblat” 13.09.1909, nr 202, s.2.

Der ojfgang, Łódź 1920.

Der proces fun „Lodzer Togblat”, „Lodzer Togblat”, 28.10.1910, nr 235, s. 4-5.

Grinberg Uri Cwi, *Jedid nefesz,* „Folk un Land” 20.01.1922, nr 6-7, s. 6.

Herszele (red.), *Gezangen*, Łódź 1920, t. 1-2.

Jung Szikago, Chicago 1922.

Kacenelson Icchak, *Bocherim,* Warszawa 1908.

Kacenelson Icchak, *Cum jam,* „Folk un Land” 4.01.1921, nr 1, s. 11.

Kacenelson Icchak, *Dekadent,*Warszawa 1908.

Kacenelson Icchak, *Dos wajse lebn,* Warszawa 1909.

Kacenelson Icchak, *Fatima*, Łódź 1920.

Kacenelson Icchak, *Gezang un szpil,* Warszawa 1920.

Kacenelson Icchak, *Karikaturen,* Warszawa 1909.

Kacenelson Icchak, *Moledet,* [w:] Szalom Ben Cijon (red.), „Haomer”, tiszri/kislew 5669, t. 1, s. 56-57.

Kacenelson Icchak, *Regina,* [w:] *Dos wajse lebn,* Warszawa 1909.

Kahan Lazar, *Di sztile tragedie fun dr Birnbojm in Czernowic,* „Literarisze bleter” 28.09.1928, nr 39, s. 762-763.

Kahan Lazar, *Dr Natan Birnbojm. Cu zajn 50 jerigen jubileum*, „Lodzer Togblat”, Łódz 18.03.1910, nr 55, s. 5.

Kahan Lazar, *Lodzer kunst ferajnen,* „Lodzer Togblat” 9.09.1910, nr 200, s. 5-6.

Kahan Lazar, *Ojf der Czernowicer konferenc (ajnige perzenleche zichrojnes),* „Literarisze Bleter” 31.08.1928, nr 35, s. 682.

Kahan Lazar, *Ojf der czernowicer konferenc,* „Literarisze Bleter” 31.08.1928, nr 35, s. 682.

Kahan Lazar, *Wi azoj iz gegrindet geworen dos „Lodzer Folksblat”?*, „Lodzer Folksblat” 19.05.1916, nr 109 (486), s. 5.

Kohen Cwi (red.), *Jugend*, Łódź 1918.

Kohen Cwi, *Szwarc buch*, Łódź 1917.

Kopel Aleksander (red.), *Di judisze jugend: zamelbuch,* Warszawa 1910.

Korman Ezra (red.), *In fajerdikn dojer. Zamlung fun rewolucionere lirik in der najer jidiszer dichtung,* Kijów 1921.

Król Chaim, *Himlen in opgrunt,* Łódź 1921.

Król Chaim, *Lojben*, Łódź 1920.

Lipstein Rahel, *Tagnächte meines Frühlings,* Berlin 1922.

Lipstein Rahel, *Zwischen dem Abend- und Morgenrot,* Łódź 1921.

Markisz Perec, *Di kupe,* Warszawa 1922.

Markisz Perec, *Estetyka walki w nowoczesnej poezji* [w:] *Warszawska awangarda jidysz. Antologia tekstów*, opr. Polit M., Szymaniak K., Gdańsk 2007, s. 53.

Milawski H., *A rajze fun Lodz nach Kabcansk. Jidisze trehr humoreske,* Piotrków 1908.

Miler Lejb, *Ojf gots welt,* New York 1919.

Najman Jecheskel Mosze, *Sztile trit,* „Folk un Land" 28.07.1922, nr 16-17, s. 11.

NN, *A szpej in punim,* „Lodzer Togblat", 1.03.1910, nr 40, s. 3-4.

Paula R., *Ejne fun jene,* Warszawa 1914.

Pikolomini (pseud.), *Zajfenblazen*, „Der Tog", New York 23.08.1924, nr 3551, s. 7.

Priłucki Noach, *Kunst un lebn,* [w:] Noach Priłucki (red.) *Goldene funken,* Warszawa (?) t. 1. (b.d.), s. 74-90.

Priłucki Noach, *Libe in der jidiszer poezie,* „Roman Cajtung" 22.08.1907, nr 14, s. 431-434.

Radoszycki Icchok Hersz, *In der sztil,* Łódź 1909.

Rawicz Melech, *Gegn dem kritiker Dowid Einhorn*, Wiedeń 1920.

Rawicz Melech, *Nakete lider,* Wiedeń 1920.

Rożanski Szmuel (red.), *Mosze Broderzon. Ojsgeklibene szriftn,* Buenos Aires 1972.

Segałowicz Zusman, *Dem szojchets tochter,* Łódź 1910.

Szolem Alejchem, *Briw fun Szolem Alejchem,* Tel Awiw 1995.

Szolem Alejchem, *Finf ojsies,* „Lodzer Togblat" 9.06.1908, nr 121, s. 2-3.

Uger Jeszaja, *Der Purim-bal fun Hazomir in Lodz*, „Lodzer Togblat" 23.03.1908, nr 50, s. 2.

Uger Jeszaja, *Di judisze szprach – konferenc,* „Lodzer Togblat” 1.09.1908, nr 183, s. 1.

Uger Jeszaja, *Hanerot halelu,* „Lodzer Togblat” 25.12.1908, nr 278, s. 3.

Uger Jeszaja, *Sztrichn,* „Lodzer Togblat” 2.08.1908, nr 158, s. 2.

Weissenberg Icze Mejer, *A sztetl*, Warszawa 1910.

Zytman Dawid, *Ojf wajtkajten krajzende fal ich,* Łódź 1921.

Żak Abraham, *Reges fun trojm: tankes,* Warszawa 1919.

Netografia

https://www.historical-museum.gr/webapps/kazantzakis-pages/en/life/letters-rahel-intro.php dostęp 2.12.2024.

http://bc.wimbp.lodz.pl/Content/73543/Ksiega_Adresowa_m_Lodzi_1937_1939aCz2.pdf dostęp 2.12.2024.

Opracowania

Adamczyk-Garbowska Monika, *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne,* Lublin 2004.

An – Ski Szymon, *Wspomnienia o I. L. Perecu*, „Opinia” 1935, nr 17, s. 8.

Asz Szalom, *Miasteczko*, Warszawa 1910.

Auerbach Rachela, *Herszele (Danielewicz). Z cyklu: O tych, którzy zdołali umrzeć przed wysiedleniem,* [w:] Magdalena Ruta (red.) *, Nowe życie? Antologia literatury jidysz w powojennej Łodzi (1945-1949),* Łódź 2018, s. 25-31.

Badowska Katarzyna, Cieślak Tomasz, Dekiert Dariusz, Kołodziej Karolina, Kucner Monika, Pietrych Krystyna, Radziszewska Krystyna, Warda Anna, Wiatr Ewa (red.), *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.,* Łódź 2022.

Badowska Katarzyna, Cieślak Tomasz, Pietrych Krystyna, Pietrych Piotr, Radziszewska Krystyna (red.), *„Budzi się Łódź...” Obraz miasta w literaturze do 1939 r.,* t. 1, Łódź 2020

Bartkiewicz Zygmunt, *Złe miasto. Obrazy z 1907 roku,* Warszawa – Kraków 1911.

Baumberg Leon, *Broderson Mojżesz o literackim i artystycznym życiu Łodzi,* „Nasza Opinia”, 1.12.1935, nr 16(143), s. 5-6.

Berg Nicolas, *Luftmenschen. Zur Geschichte einer Metapher,* Göttingen 2008.

Bhabha Homi K., *The Location of Culture*, Londyn 1994.

Bimko Fiszel, *Farwort,* [w:] Kahan Roza (Szoszana) *In fajer un flamen,* Buenos Aires 1949, s. 7-9.

Bloom Etan, *Arthur Ruppin and the Production of Pre-Israeli Culture*, Leiden 2011.

Bogusz Andrzej, *Żydowskie stowarzyszenia sportowe w Łodzi 1897-1939*, Łódź 1992.

Boyarin Daniel, *Unheroic Conduct. The Rise of Heterosexuality and Invention of the Jewish Man*, Berkeley - Los Angeles - Londyn 1997.

Brandstaetter Roman, *Broderson Mojżesz (W 20-lecie pracy artystyczno-literackiej)*, „Nasza Opinia" 7.01.1934, nr 1 (49), s. 5.

Brenner, Michael; Reuveni, Gideon (red.). *Emancipation through muscules: Jews and sports in Europe*, Nebraska, 2006, s. 13.

Bridger David, Wolk Samuel (red.), *The New Jewish Encyclopedia*, New York 1976.

Bromberg – Bytkowski Zbigniew, *Wystawa sztuki żydowskiej wydawnictwa „Tel Awiw" w Łodzi,* „Tel Awiw" 1921, rok III zeszyt VI, s. 253-256.

Cohen Nathan, *Distributing Knowledge: Warsaw as a Center of Jewish Publishing*, [w:] Dynner Glenn, Guesnet François (red.), *Warsaw. The Jewish Metropolis: Essays in Honor of the 75th Birthday of Professor Antony Polonsky*. Leiden 2015, s. 204-205.

Czarny Daniel, *Broderzonen dem jubilar,* „Literarisze Bleter", 12.01.1934, nr 2 (505), s. 28.

Dan Joseph, *Five Versions of the Story of the Jerusalemite*, „Proceedings of the American Academy for Jewish Research" 1967, vol. 35, s. 99–111.

Dash Moore Deborah, Linden Diana L., *Jews and New York Culture,* [w:] Polland Annie, Soyer Daniel (red.), *Emerging Metropolis. New York Jews in the Age of Immigration, 1840-1920,* New York 2012, s. 207–243.

Datner Helena, *Ta i tamta strona. Żydowska inteligencja Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2007.

Dauksza Agnieszka, *Emancypacja kobiet w przestrzeni miejskiej przełomu XIX i XX wieku*, [w:] Badowska Katarzyna, Janiak – Staszek Agnieszka (red.), *Ulica - zaułek - bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Łódź 2013, s. 167-188.

Davidson Gustav, *Słownik aniołów, w tym aniołów upadłych*, Poznań 2003.

Dekiert Dariusz, *„I tęskny mych pieśni byt!". Żydowska literatura religijna w Łodzi w okresie międzywojennym,* [w:] Śmiechowski Kamil (red.) *Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość Łodzi,* t. 1. *Historia i tożsamość miasta przemysłowego,* Łódź 2022, s. 149-162.

Dekiert Dariusz, Gadowska Irmina, Radziszewska Krystyna (red.), *Pogawędki*, Łódź 2024.

Dekiert Dariusz, Gadowska Irmina, Radziszewska Krystyna, (red.) *Tańczymy zaczarowani taniec młodości. Łódzka awangarda żydowska – publikacje artystyczne wydawnictwa Achrid,1921,* Łódź 2022.

Dekiert Dariusz, *Między Jidyszlandem a Palestyną. Twórczość jidyszowa i hebrajska Icchaka Kacenelsona*, [w:] Gadowska Irmina, Radziszewska Krystyna, Świętosławska Agnieszka (red.), *Każdą iskrą rozpaleni… Żydowscy artyści w kręgu nowej sztuki. Idee – postawy – relacje*, Łódź 2022, s. 107-126.

Dekiert Dariusz, Radziszewska Krystyna, Wiatr Ewa (red.) *Wśród łódzkich Żydów,* Łódź 2023.

Dekiert Dariusz, Radziszewska Krystyna, Wiatr Ewa (red.), *Sztetl szund bunt i Palestyna,* Łódź 2017.

Dekiert Dariusz, *Siches chulin Mojżesza Brodersona, czyli na tropie powietrznego człowieka,* [w:] Dekiert Dariusz, Radziszewska Krystyna, Gadowska Irmina, *Pogawędki*, Łódź 2024, s. 30-48.

Dekiert Dariusz, *The Jewish Cemetery in Łódź: at the Crossroads of the Two Worlds*. [w:] Gadowska Irmina (red.), *Wielkomiejskie cmentarze żydowskie w Europie Środkowo-Wschodniej / Urban Jewish Cemeteries in Central and Eastern Europe*. Łódź 2017, s. 19-35.

Di jugend sztime, Wilno 1908.

Diederichs Ulf, *Das Ma'assebuch. Altjiddische Erzählkunst,* Monachium 2003.

Dubnow Szymon, *Briw wegn altn un najem jidntum*, Mexico 1959.

Efroni M. [Blajsztyft Mojżesz], *Draj tkufes,* „Lodzer Togblat" 16.03.1923, nr 65, s. 4.

Elboim Mosze, *Mosze Broderson – der dichter fun dem szpilewdign idiszn wort,* „Forward", New York 2.09.1956, vol. LX, nr 21, 570, nlb.

Elyashevich Dmitry A., *Government policy and the Jewish press in Russia 1797-1917. (Essays on the history of censorship),* Petersburg - Jerozolima 1999.

Epstein Lawrence J., *The Dream of Zion: The Story of the First Zionist Congress,* Lanham 2016.

Fain Pratt Norma, *Culture and radical politics. Yiddish women writers 1890-1940,* „American Jewish History", 1980, nr 70, s. 68-90.

Fajner Jechiel, *Futurizm,* „Ortodoksisze Jugnd – Bleter" 06.1931, nr 20, s. 16.

Fichman Jakub (red.), *Di judisze muze,* Warszawa 1911.

Fishman Joshua (Shikl), *Was the Original Czernowitz Conference of 1908 a Success?* [w:] Moskovich Wolf (red.) *Yiddish - a Jewish national language at 100 : proceedings of Czernowitz Yiddish language 2008, international centenary conference,* Jerozolima – Kijów 2010, s. 13-22.

Fojgel Abraham, *Futurizm, „*Hajnt" 26.03.1920, nr 73, s. 6.

Frank N., *Pariz hot zich curikgekumen far der solider, ernster maler kunst,* „Der Tog", 16.12.1923, nr 3301, s. 5.

Frankental Mordechaj (red.), *Łódź społeczna – almanach*, Łódź 1938.

Fridman Filip, *Powstanie żydowskiego prolerarjatu przemysłowegeo i początki konfliktów społeczynych w Łodzi,* „Miesięcznik Żydowski", 01-02.1935, r. V, t. I, nr 1-2, s. 60-68.

Fuks Chaim Lejb, *Fun noentn ower,* New York 1957.

Fuks Chaim Lejb, *Lodz szel majle*, Tel Awiw 1972.

Fuks Chaim Lejb, *Łódź na wysokościach,* [w:] *Wśród łódzkich Żydów. Wspomnienia z miasta młodości,* red. Dekiert Dariusz, Radziszewska Krystyna, Wiatr Ewa, Łódź 2023, s. 262-306.

Fuks Marian, *Prasa żydowska w Polsce XIX i pierwszej połowy XX wieku (do końca drugiej wojny światowej)*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego", 1973, nr 12/1, s. 27-55.

Fun bicher – tisz, „Ilustrirte Welt" 14.08.1919, nr 6, s. 94(14).

Gadowska Irmina, Klimczak Adam, Śmiechowska Teresa, *Jung-Idisz 1919*, Łódź 2019.

Gadowska Irmina, Radziszewska Krystyna, Świętosławska Agnieszka (red.), *Każdą iskrą rozpaleni… Żydowscy artyści w kręgu nowej sztuki. Idee – postawy – relacje*, Łódź 2022.

Garncarska-Kadary Bina, *Żydowska ludność pracująca w Polsce*, Warszawa 2001.

Geller Ewa, *Jidysz – język Żydów polskich,* Warszawa 1994.

Gilman Sander L., *Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*, Frankfurt am Main 1993.

Gilman Sander L., *The Jew's Body*, New York 1991.

Glanc A., *Dos jidisze gajstige leben in jor 5679*, „Der Folksadwokat" 3.10.1919, nr 4340, s. 10.

Glanz-Leyeles Aron, Glatstein Jacob, Minkoff Nachum Baruch, *In zich. A zamlung introspektiwe lider*, New York 1920.

Goldberg-Mulkiewicz Olga, *Stara i nowa ojczyzna. Ślady kultury Żydów polskich*, Łódź 2003.

Goldsmith Emanuel S., *The Architects of Yiddishism at the Beginning of the Twentieth Century*, New Jersey 1976.

Gordon Marie-François, *Les Mémoires de Goron, ancien chef de la Sûreté*, Paryż, 1897.

Gotlib Izrael, *Ohn legende,* „Hajnt" 28.01.1927, nr 24, s. 4.

Górski Stefan, *Łódź spółczesna : obrazki i szkice publicystyczne*, Łódź 1904.

Grinberg Daniel, Pawlak Grażyna, Sadowski Maciej (red.), *Bądź silny i odważny: Żydzi-Sport - Warszawa*, Warszawa 2013.

Günther Hans F. K., *Rassenkunde des deutschen Volkes*, Monachium 1925.

Gupta Akhil, Ferguson James, *Beyond "Culture":Space, identity, and the Politics of Difference*, „Cultural Anthropology" 1992, vol. 7, no. 1, s. 6-23.

Handzel J., *Sport a kultura: synteza czy antyteza*, Jednodniówka „Hamakabi : cajtszrift arojsgegeben durch der egzekutiwe funm lodzer krajz fun welt-ferband "Makabi", 2.04.1935, s. 15.

Harari Yuval, "*Ma'aseh Yerushalmi," The Story of the Jerusalemite*, [w:] Bar-Itzhak H. (red.), *Encyclopedia of Jewish Folklore and Traditions*, New York 2013, s. 340,

Heijermans Herman, *Ahashver / Hanoded hanicchi*, Łódź 1917.

Hertz Jakub Szolem, *Di geszichte fun Bund in Lodz*, New York 1958.

Herzl Theodor, *Der Judenstaat*, Lipsk-Wiedeń 1896.

Igliński Grzegorz, *Ironiczna starość. Przewrotne fauny i satyrowie młodopolskich poetów,* [w:] Bajko Marcin, Pilch Urszula M., Ławski Jarosław (red.), *Ironia modernistów. Studia*, Białystok 2018, s. 317-346.

Imber Samel Jakub, *Pegaz w Ghecie,* „Nasza Opinia" 27.09.1936, nr 59 (186), s. 7.

Imhoff Sarah, *Women and Gender, Past and Present: A Jewish Studies Story* [w:] "Jewish Social Studies" 2019, nr 24 (2), s. 74-81.

Informator handlowo-przemysłowy m. Łodzi, Łódź 1909.

Informator m. Łodzi z kalendarzem na rok 1920, t. 2, Łódź 1920.

Jagodzińska Agnieszka, *Czy historia ma płeć?*, [w:] Lisek Joanna (red.), *Nieme dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, Wrocław 2010, s. 21-42.

Jakubowicz Roza, *Jehudis,* „Minikes jomtew bletlech", 2.04.1922, nr 27, s. 45-46.

Jaworski Wojciech, *Amatorskie stowarzyszenia teatralne w Królestwie Polskim (1890-1914),* „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie", Rok LX (2015), s. 165 – 179.

Jaworski Wojciech, *Legalne organizacje społeczne w powiecie radomszczańskim do 1914*, „Zeszyty Radomszczańskie", 2014, t. VIII, s. 235-250.

*Jidisz buch, „*Di Jidisze Welt" 1928, nr 9, s. 325 – 328.

Kacprzak Dariusz, *Kolekcje Ziemi Obiecanej, Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Warszawa 2015.

Kalendarz przemysłu i handlu, Lublin 1927.

Kalif (pseud.), *Ernst un szpas,* Łódź 1913.

Kalinowski Daniel, *Andrzej Marek (Marek Arnsztejn). Polsko-żydowska fraza artysty,* [w:] Jarosław Ławski i Joanna Wildowicz (red.), *Żydzi wschodniej Polski. Seria VIII – artyści żydowscy*, Białystok 2020, s. 125-163.

Kałczewiak Mariusz, *Jewish, Masculine, and Professional: Intersections of Profession and Masculinity in Yoshue Perle's Novellas "Gelt" and "Nayn a zeyger inderfri",* „European Journal of Jewish Studies" nr 17(2023), s. 1 – 23.

Kamczycki Artur, *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Theodora Herzla,* Poznań 2015.

Kania Ireneusz, *Opowieści Zoharu,* Kraków 2005.

Katalog wystawy prac artystów żyd.: Warszawa, Gmina, lato 1921, Warszawa 1921.

Katz David S., *Shylock's Gender: Jewish Male Menstruation in Early Modern England,* „The Review of English Studies" 1999, vol. 50 (200), s. 440–462.

Kazantzakis Nikos, *Ti ida sti Rosia,* Ateny 1928.

Kirżnic Abraham, *Di jidisze prese in der gewezener rusiszer imperie (1823-1916),* Moskwa-Charków-Mińsk 1930.

Kita Jarosław (red.), *Łódź poprzez wieki,* Łódź 2023, t. 2.

Kłoskowska Antonina, *Kultury narodowe u korzeni,* Warszawa 1996, s. 425.

Kohen Cwi, *Ojf der ojsszelung fun „Becalel",* „Lodzer Togblat", 23.01.1912, nr 9, s. 3.

Kołodziejska Zuzanna, *Izraelita (1866-1915). Znaczenie kulturowe i literackie czasopisma,* Kraków 2014.

Korolkow Georgij K., *Operacja łódzka 1914. Najciekawsza batalia pierwszej wojny światowej,* Oświęcim 2014.

Korsch Rudolf, *Żydowskie ugrupowania wywrotowe w Polsce,* Warszawa 1925.

Kosior Wojciech, *Przygody demona Asmodeusza i króla Salomona według Talmudu babilońskiego (Gittin 68a–b). Przekład i komentarz z perspektywy projektu Elyonim veTachtonim*, „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series" (1/2020), nr 11, s. 93–111.

Kostkiewiczowa Teresa, *Tanka*, [w:] GłowińskiM. , Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002.

Kowalczynski Krzysztof, *Łódź przełomu wieków XIX i XX*, Łódź 2008.

Kroner E., *Di judisze froj un der modernizm,* „Ilustrirte Welt" 14.08.1919, cz. 3, nr 6, s. 91(13).

Kroner Efraim, *Di judisze froj un der modernizm,* „Ilustrirte Welt", Warszawa, 07.1919, nr 1, s. 13-14.

Krutikov Mikhail, *Yiddish Fiction and the Crisis of Modernity, 1905-1914* Stanford, 2001.

Kuciński Paweł, *Nowoczesność nacjonalistyczna: czytając Wasilewskiego*, „Teksty Drugie"4/ 2005, s. 72-78.

Kuciński Paweł, *Nowoczesność nacjonalistyczna: czytając Wasilewskiego*, „Teksty Drugie"4/ 2005, s. 72-78.

Kucner Monika, Warda Anna, Kołodziej Karolina (red.), *Budzi się Łódź,* t. 2, Łódź 2022

Kunst un literatur chronik, „Milgroim" 2.09.1923, nr 5, s. 44-45.

Lazar J. [Kahan Lazar] *Di erszte judisze szprach – konferenc in Czernowic,* „Lodzer Togblat", 2.09.1908, nr 184, s. 2.

Legutko Agnieszka, „*Cyrkowa dama" - poezja Celii Dropkin czytana z perspektywy genderowej,* [w:] Lisek Joanna (red.), *Nieme dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, Wrocław 2010, s. 207-242.

Lipstein Rachel, *Tagnächte meines Frühlings,* Berlin 1922.

Lisek Joanna, *„Tu, na tym skrzyżowaniu historii ludzkości zaczyna się rola kobiety" – polska niepodległość a działalność żydowskich feministek i poetek jidysz,* „Teksty drugie" nr 3/2019, s. 208 – 225.

Lisek Joanna, *Bronia Baum*, *„Dziennik z lat 1912-1921”*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej” 19 (2018), s. 194-195.

Lisek Joanna, *Dyskurs feministyczny w kobiecej prasie jidysz w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 2008, nr 99/4, s. 61-77.

Lisek Joanna, *Jung Wilne. Żydowska grupa artystyczna,* Wrocław 2005.

Lisek Joanna, *Kol isze – głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.),* Sejny 2018.

Lisek Joanna, *Między Warszawą a Wilnem. Kontakty środowisk literackich w okresie międzywojennym, „*Studia Judaica” 2006, nr 1, s. 69-81.

Loewe Heinrich, *Die jüdischdeutsche Sprache der Ostjuden,* Berlin 1915.

Łagodzińska-Pietras Anna, *„Erszte Judisze Szach-Cajtung” i „Erszte Judisze Sport-Cajtung” – pierwsze jidyszowe czasopisma sportowe wydawane w Łodzi i ich zawartość*, „Studia Judaica” 25 (2022), nr 1 (49), s. 107–132.

Łoza Stanisław, *Czy wiesz kto to jest?* Warszawa 1938.

Majzel Nachman, *Der weg fun der jidiszer literatur far di lecte finfcen jor*, [w:] „*Hajnt” jubilej buch 1908-1928,* Warszawa 1928, s. 37.

Majzel Nachman, *Di junge judisze dichtung in Pojln,* „Literarisze Bleter” 19.03.1930, nr 11(306), s. 197.

Majzel Nachman, *Mojsze Broderson der dichter*, „Literarisze Bleter”, Warszawa 12.01.1934, nr 2 (505), s. 26.

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

Malinowski Jerzy, *Malarstwo i Rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku (do 1939 roku),* Warszawa 2000.

Mart Wenedikt, *Lepestki sakury,* Władywostok 1919.

Mazower David, *Farlag Achrid – nota bibliograficzna*, [w:] Dekiert Dariusz, Gadowska Irmina, Radziszewska Krystyna, (red.) *„Tańczymy zaczarowani taniec młodości”*, Łódź 2022, s. 43-49.

Mejerson-Beker Celina, *Mojsze Broderson,* „Literarisze Bleter”, Warszawa 12.01.1934, nr 2 (505), s. 22–23.

Mendelsohn – Bartholdy Feliks, *Eliahu Hanawi,* Łódź 1913.

Moss Kenneth B., *Jewish Renaissance in the Russian Revolutio*n, London 2009, s. 283.

Mukdoni Aleksander *Zichrojnes fun a jidiszn teater – kritiker,* [w:] Szacki Jakub (red.), *Archiw far der geszichte fun jidiszn teater un drame,* Wilno – New York 1930, t. 1, s. 341-430.

Müller-Funk Wolfgang, *Von der frühen Postmoderne zur verspäteten Avantgarde. Das österreichische Beispiel*, [w:] Deréky Pál, Kékesi Zoltán, Kelemen Pál (red.), *Mitteleuropäische Avantgarden. Intermedialität und Interregionalität im 20. Jahrhundert*, Frankfurt n. M. 2006, s. 13-32.

Nadir Mosze, *Dichtung*, „Der Cwajg” 06.1919, s. 11-13.

Najman Jecheskel Mosze, *Ekskursie,* „Hajnt" 4.01.1924, nr 4, s. 5.

Najman Jecheskel Mosze, *Mojsze Broderson*, „Literarisze Bleter" 12.01.1934, nr 2 (505), s. 17-18.

Nalewajko – Kulikov Joanna, *'Who Has Not Wanted To Be an Editor?' The Yiddish Press in the Kingdom of Poland 1905-1914*, [w:] Dynner Glen, Polonsky Antony, Wodziński Marcin (red.) „Polin" 2015, nr 27, s. 273 - 304.

Nalewajko – Kulikov Joanna, *Die Jiddische* Schule *der Erwachsenen: Warsaw Yiddish press and German-Jewish contacts in 1915–18, „*Acta Poloniae Historica" 2016, nr 113, s. 89-111.

Nalewajko – Kulikov Joanna, *Obywatel Jidyszlandu. Rzecz o żydowskich komunistach w Polsce*, Warszawa 2009.

Nalewajko – Kulikov Joanna, *Prasa żydowska na ziemiach polskich jako źródło do dziejów polskich Żydów – wyzwania, stan badań, dezyderaty,* [w:] Adamczyk – -Garbowska Monika, Lisek Joanna, Ruta Magdalena (red.), *Jidyszland – nowe przestrzenie*, Warszawa 2022, s. 85-107.

Nietzsche Fridrich, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, Warszawa 1990.

Niger Szmuel, *Di rewolucje un der poet,* „Di Naje Welt" styczeń – luty 1919, nr 1 – 2, s. 23-33.

Niger Szmuel, *Literatur un bihne, „*Der Frajnd" 28.10.1909, nr 230, s. 4.

NN, *Di erszte jidisze szprachkonferenc. Barichtn, dokumentnun opklangen fun der czerniowicer konferenc 1908,* Wilno 1931, s. 15.

NN, *Di erszte judisze kultur – konferenc,* „Der Moment" 27.03.1917, nr 74, s. 2-3.

NN, *Di erszte judisze kunst – ojssztelung in Kiew,* Kijów 1919.

NN, *Di erszte mitingen fun F. K.*, „Der Moment" 2.07.1916, nr 151, s. 3.

NN, *Di grindungs – ferzamlung fun „Dramatiszer Knst",* „Lodzer Togblat" 30.03.1908, nr 56, s. 3.

NN, *Di lecte idisze najes fun der alter hejm,* „Der Tog" 6.03.1916, nr 1573, s. 3.

NN, *Die unpartaisze,* „Lodzer Togblat" 11.04.1913, nr 76, s. 3.

NN, *Geendigt der żurnalisten – sztrajk in Lodz,* „Der Moment" nr 92, 20.04.1919, s. 8.

NN, *Plotkelech*, „Hajnt" 2.02.1934, nr 29, s. 8.

NN, *Wos hert zich in Lodz, Bialistok un andere sztedt*, „Der Tog" 24.07.1919, nr 1713, s. 5.

Nordau Max, *Menschen und Menschliches von heute. Anblicke auf Gegenwartskultur. Skizzen und Glossen*, Berlin 1915.

Nordau Max, *Muskeljudentum*, „Die Welt" 24 (1900), s. 2-3.

Ofek Uriel, *Sifrut ha-jeladim ha-iwrit – ha-hatchal*, Tel Awiw 1979.

Okrutny Josef, *Literarisze profiln ,* [w:] *Jidisz Lodz. Jizkor buch,* Melbourne 1974, s. 32-46.

Oldenburg Ray, The *Great Good Place. Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and other Hangouts at the Heart Community,* New York 1999.

Olgin Josef, *Kultur un politik,* „Ojfkum" 7.01.1928, nr 1, s. 3-4.

Or Tamara, *Vorkämpferinnen und Mütter ders Zionismus,* Fankfurt a. M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wiedeń 2009.

Pawlina – Meducka Marta, *Szkolnictwo żydowskie w Częstochowie (1918-1939) i jego uwarunkowania*, „Prace naukowe. Pedagogika" 2003, nr 12, s. 21-35.

Pei Mario, *The Story Of Language*, New York 1949, s. 256-257.

Pellowski Alfons, *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, Łódź 1994.

Peltyn Samuel, *Żargon i jego literatura*, „Izraelita" nr 5/1896, s. 35-36.

Piestrzeniewicz Marta, *Rozrywka łodzian na przełomie XIX i XX wieku*, Łódź 2010, s. 176.

Ploni (pseud.), *Erew szabesdike szmuesn,* „Lodzer Folksblat" 19.03.1915, nr 1, s. 2.

Podręczny Rejestr Handlowy, Łódź 1926, s. 123.

Polit Monika, Szymaniak Karolina (red.) *Warszawska awangarda jidysz. Antologia tekstów*, Gdańsk 2007.

Prevelakis Pandelis, *Nikos Kazantzakis and his odyssey*, New York 1961.

Prokop – Janiec Eugenia, *Literatura i nacjonalizm. Twórczość krytyczna Zygmunta Wasilewskiego*, Kraków 2004, s. 176 – 181.

Prokop – Janiec Eugenia, *Pogranicze polsko- – żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013.

Puś Wiesław, *Żydzi w Łodzi w latach zaborów 1793 -1914*, Łódź 1998.

Radoszycki Icchak Hersz, *Herszele der lodzer trubadur,* [w:] *Lodzer jizkor buch,* New York 1943, s. 119-121.

Rajzen Zalman, *Leksikon fun der jidiszer literatur, prese un filologie,* Wilno 1926, t. 1.

Resnick Irven M., *Medieval Roots of the Myth of Jewish Male Menses,* „The Harvard Theological Review" 2000, vol 93, nr 3, s 241–263.

Reuveni Gideon, *Sport und Militarisierung der jüdischen Gesellschaft,* [w:] Brenner Michael; Reuveni Gideon (red.). *Emancipation through muscules: Jews and sports in Europe,* Nebraska, 2006, s. 51-67.

Rivkin Baruch, *Grunt - tendencn fun der jidiszer literatur in Amerike,* New York 1948.

Roguin Maor Noga, *Ariel Roguin, Nathan Roguin, Medieval Roots of the Myth of Jewish Male Menstruation*, „Rambam Maimonides Medical Journal" 2002, nr 12(4).

Rosier Gilles, *Broderson Mojżesz. Od Jung Jidysz do Araratu,* Łódź 2008.

Rosman Moshe, *The History of Jewish Women in Early Modern Poland: An Assessment*, "Polin" 2005, nr 18, s. 25-56.

Rundo Herman, *O epidemii cholery azjatyckiej w Łodzi w r. 1894,* „Medycyna" 1896, t. 24(6), s. 130–131.

Rymkiewicz Wawrzyniec, *Podpis Rousseau,* „Przegląd Filozoficzny" 1992, R I, nr 4, s. 13-30.

Rypson Piotr, *Książki i strony*, Warszawa 2000.

Samuel (pseud.), *Ojkalipt un kosinier,* „Arbajter Cajtung" 26.01.1920, nr 67 (74), s. 3.

Schenirer Sara, *Żydówką być to rzecz niemała. Polskie i jidyszowe dokumenty osobiste,* Warszawa 2024.

Schwara, Desanka, *Luftmenschen. Ein Leben in Armut*. [w:] Haumann Heiko (red.), *In Luftmenschen und rebellische Töchter: zum Wandel ostjüdischer Lebenswelten im 19. Jahrhundert*. Köln 2013, s. 71-222.

Sheintuch Yehiel, *Weidat Czernowic wetarbut jidisz, „*Khuliot" 2000, nr 6, s. 255 – 285.

Shmeruk Chone, *Mojżesz Broderson a teatr w języku jidysz w Łodzi,* [w:] Leyko Małgorzata (red.), *Łódzkie sceny żydowskie. Studia i materiały*, Łódź 2000, s. 61-74.

Shmuel Werses, *Portrait of the Maskil as a Young Man,* [w:] Shmuel Feiner, David Sorkin (red.) *New Perspectives on the Haskalah,* 2001, s. 128–143.

Shneor Zalman, *Bemaarechet „Hazman" hawilnai*, „Davar" 10.04.1958, s. 5-7,

Sienkiewicz Henryk, *Der cholem,* „Lodzer Togblat" 21.10.1910, nr 231, s. 5-6.

Sikorska Marta, *Rewolucja w cieniu epidemii cholery. Rok 1905 w Łodzi* [w:] Krupa-Ławrynowicz Aleksandra, Orszulak-Dudkowska Katarzyna (red.) *Miasto mozaika: Opis kulturowy*, Łódź 2023, s. 239-250.

Simmel Georg, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006.

Smyk Grzegorz, *Zwód Praw Cesarstwa Rosyjskiego –jego charakter i zakres regulacji*, [w:] „Prawo i więź" 2022, nr 4(42), s. 547-565.

Spero Moshe Halevi, *Thanatos, Id and the Evil Impulse,* „A Journal of Orthodox Jewish Thought" 1975, vol. 15, nr 1/2, s. 97-111.

Stach Stephan, *Żyd Polski Odrodzonej: studium przypadku Aleksandra Hafftki, urzędnika ministerialnego i żydowskiego działacza społecznego w II RP*, „Kwartalnik Historii Żydów" 2016, nr 2(258), s. 381-405.

Suchan Jarosław (red.), *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość awangardowa,* Łódź 2010.

Surzyn Jacek, *Antysemityzm, emancypacja, syjonizm: narodziny ideologii syjonistycznej*, Katowice 2014.

Szabłowska-Zaremba Monika, *Icchok Lejbusz Perec w polsko-żydowskiej prasie międzywojennej*, „Studia żydowskie" 2015, nr 5, s. 103-118.

Szajn Izrael, *Prasa Bundu w Polsce (1918-1939)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej" 1982, nr 21/2 , s. 91-100.

Szmyt Zbigniew, *Kulturowe następstwa migracji. Na przykładzie buriackiej diaspory w Moskwie i buriackich repatriantów z Chin*, Poznań 2011.

Szul – Skjöldkrona Bogusław*, Piosenki leguna tułacza,* Warszawa 1919.

Szwabowicz Magda Sara, *Wydawcy w służbie idei. O pionierach hebrajskiego świeckiego ruchu wydawniczego, „*Studia Judaica" 20 (2017), nr 2 (40), s. 237–263.

Szwarc Marek, *Herszele (Danielewicz) – cu zajn 10-jehriger literariszer tetigkajt*, „Lodzer Folksblat", 26.12.1917, nr 416 (1427), s. 6.

Szwarc Marek, *Sztuka i Żydzi,* „Tel Awiw" 1921, rok I, zeszyt IV, s. 185-189.

Szymaniak Karolina (red.), *Chasydzka maszyna parowa i inne opowiadania. Antologia prozy jidysz*, Warszawa 2024.

Takanot haaguda lezmira ulesifrut haiwrit Hazomir bewarsza, Warszawa 1906.

Tatarowski Lesław, *Ludowość w literaturze Młodej Polski*, Wrocław 1991.

Tidhar David, *Enciklopedia lehaluce hajiiszuw uwonaw*, New York 1947, t. 1, s. 186.

Trachtenberg Joshua, *Diabeł i Żydzi,* Gdynia 1997.

Trachtenberg Joshua, *Jewish Magic and Superstition,* Philadelphia 1963.

Trunk Jechiel Jeszaja, *Polin,* New York 1951, t. 6.

Trunk Jeszaja, *Di onhejben fun der jidiszer arbeter – bawegung,* [w:] Aronson G., Dubnow – Erlich

Tunkeler, *Der krumer szpigel,* „Moment" 23.12.1921, nr 291, s. 5.

Ungar Irvin, *Arthur Szyk: Soldat der Kunst,* [w:] Widmann Katja, Zechner Johannes (red.), *Arthur Szyk: Bilder gegen Nationalsozialismus und Terror,* Berlin 2008.

Vakhrushova Daria, *"To Hell with Futurism, Too!". The Metamorphoses of Western and Eastern European Modernism in Yiddish Manifestos*, [w:] Aptroot Marion (red.), „Quest. Issues in Contemporary Jewish History" 2020, nr 17, s. 43-74.

Vallois Nicolas, Imhoff Sarah, *"Floating Jews" —The luftmentsh as an Economic Character,* „*Œconomia*" 2022, nr 12-2, s. 275 – 314.

Vereinsregeln des Lodzer Turn Vereins "Jahn" genehmigt von der Generalversammlung am 18/1 Mai 1908, Łódź 1908.

Wasilikow Jarosław, Sorokina Marina (red.) *Liudi i sud'by. Bibliograficzeskij słowar wostokowedow – żertw politiczeskogo terrora w sowietskij period (1917-1991),* Sankt Petersburg 2003.

Weichert Michael, *Teater un drame,* Wilno 1926.

Weiser Kalman, *Jewish People, Yiddish Nation: Noah Prylucki and the Folkists in Poland,* Toronto 2011.

Wejnik N., *Baginen,* „Arbejter Cajtung" 22.08.1919, nr 66 (73), s. 3-4.

Wisse Ruth R., *"Di Yunge and the Problem of Jewish Aestheticism,* „Jewish Social Studies" 1976, nr 38 (3/4), s. 265–276.

Wisse Ruth, *The schlemiel as modern hero,* Chicago – Londyn 1971, s. 5.

Wodziński Marcin, *Naród czy religia?* [w:] Jagodzińska Agnieszka, Wodziński Marcin (red.), *„Izraelita 1866-1915. Wybór źródeł,* Kraków – Budapeszt 2015, s. 123-145.

Wodziński Marcin, *Oświecenie żydowskie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu. Dzieje pewnej idei,* Warszawa 2003.

Zaks Szmuel, *Di erszte judisze tog-cajtung in Lodz.*

Zelkowicz Józef, *Der tojt un zajne baglajt-momentn in der jidiszer etnografie un folklor*, „Lodzer Wisnszaftleche Szriftn", 1938, s. 149-190.

Zipur J., *Marc Schwartz: Jewish Artist, „*The Reform Advocate" 12.05.1923, vol. LXV, nr 15, s. 478.

Zirker Max (red.), *Vereinsliederbuch für Jung-Juda,* Berlin 1900.

Zirker Max, *Di judisze turn – bawegung,* ibid. s. 2-6.

Zirker Max, *Fuenf Jahre juedischer Turnerei*, „Ost und West" 11.1903, nr 3(1903), zeszyt 11, s. 757-762.

Spis ilustracji

Ilustracja 1: Mendele Mojcher Sforim, Jakub Dinenzon i Dawid Frischman podczas wizyty w Żydowskiej Szkole Rzemieślniczej „Talmud Tora” w Łodzi, rok 1909. 59
Ilustracja 2: Okładka czasopisma „Haomer” 74
Ilustracja 3: „Erszte Judisze Sportcajtung” nr 2 – strona tytułowa z ilustracjami Artura Szyka. 80
Ilustracja 4: Karykatura Moderner ringkamp..... 118
Ilustracja 5: El Lissitzky, ilustracja do Siches chulin..... 133
Ilustracja 6: Józef Czajkow Ilustracja do Temerl. 137
Ilustracja 7: Karykatura Moderne szlachmones.. 224

Abramele właśc. Perlmuter Abram, 68, 87
Adler Jankiel, 134, 148, 155, 156, 160, 168, 173, 182, 185, 186, 224, 231
Adler Juliusz, 53, 62
Allan Poe Edgar, 161
Altman Berta, 202
Altman Mosze, 182
An Orejach (pseud.), 65, 85
An-Ski Szymon, 51, 181, 228
Aronowicz Józef, 65
Asz Szalom, 53, 58, 60, 61, 62, 193
Awerbuch Z., 83
Barciński Henoch, 231, 232
Barczyński Henoch, 155, 185
Barkahan (pseud.), 35
Bartkiewicz Zygmunt, 43
Baruchin Eli, 182, 197
Bejlin Malie, 208
Ben Ari (pseud.), 50
Ben Jehuda Eliezer, 25
Ben Natan A., 127
Berlewi Henryk, 7, 185, 226
Berliner Icchak, 196, 197
Berman Lejb, 180, 203, 204, 209
Graf Kali, *patrz*
Bernfeld Simon, 46
Bhabha Homi K., 6, 41, 43, 44
Bialik Chaim Nachman, 48, 49, 60
Bimko Fiszel, 27, 37, 120, 190, 192, 194
Birnbaum Natan, 23, 27, 57
Blat Szlomo, 168, 177
Błok Aleksander, 143
Bojm Sara, 120, 196, 197, 201, 202, 205, 208, 210, 211, 212
Bömelburg Hans Jürgen, 8
Borejsza Menachem, 101, 111
Bornsztajn Fajga, 208, 211
Boyarin Daniel, 77
Brandstaetter Roman, 237
Brauner Icchak (Wincenty), 134, 148, 155, 207, 224, 231
Brauner Ida, 207, 213, 214, 224
Broderson Mojżesz, 6, 7, 9, 27, 37, 86, 90, 98, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 195, 196, 197, 199, 200, 203, 204, 205, 207, 208, 212, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 237, 238
Brojde Gerszon, 132, 138
Bromberg Zygmunt, 224
Buber Martin, 51
Byron George Gordon, 160
Cajtlin Aron, 194
Cajtlin Hillel, 17, 49, 51, 53, 54, 111, 223
Chagall Mark, 169
Chalojmes Baal właśc. Szwarcbard Szolem, 126, 127
Chopin Fryderyk, 161
Cimerman H. C., 56
Citer Szabtaj, 197
Cleinow Georg, 7, 116, 118, 119
Czajewski Wiktor, 33, 34
Czajkow Józef, 136, 137, 140, 143, 184
Czarny Daniel, 132, 138
Częstochowska Szoszana Róża, 8, 44, 116, 127, 190, 191, 208, 212
Czlenow Jechiel, 121
Danielewicz Herszele, 7, 23, 27, 37, 50, 53, 54, 62, 90, 91, 92, 97, 106, 107, 108, 112, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 128, 129, 160, 165, 180, 182, 190, 193, 194, 195, 196, 204, 205, 207, 208, 221, 232, 233, 238
Dauksza Agnieszka, 70
Debussy Claude, 103, 161
Der Kibicer właśc. Najman Jecheskel Mosze, 122
Dik Ajzyk Majer, 14
Dinenzon Jakub, 59, 180
Dobruszyn Jechezkel, 143
Dubnow Szymon, 16
Einhorn Dawid, 101, 226
Elboim Mosze, 179
Erdberg Mirl, 127, 208
Fajner Jechiel, 227
Feinkind, 31
Ferguson James, 6
Fichman Jakub, 20, 49
Fojgel Abraham, 222
Fojgel Melech, 197
Frankental Mark Mordechaj-Noech, 90, 104, 105, 106, 107, 108, 162, 206
Freud Zygmunt, 50
Friedman Filip, 20
Frischman Dawid, 49, 54, 59, 190, 193
Frug Szymon, 54
Frumkin B., 60
Fuks Chaim Lejb, 9, 32, 168, 188, 196, 197,

205, 208, 209, 238
Gadowska Irmina, 9
Gehlig Adolf, 37
Geller Ewa, 6
Glanz-Leyeles Aron, 231
Glatstein Jacob, 231
Gnessin Uri Nissan, 101
Goethe Johann Wolfgang von, 56
Gordin Jakub, 55, 58
Goron Marie-François, 36
Grinberg Uri Cwi, 168, 170, 171, 181, 196, 229, 230
Gupta Akhil, 6
Halbe Max, 53
Halpern Menasze, 132, 138
Halpern Mosze Lejb, 111
Hamburski Emanuel, 12, 34, 38, 81
Hamburski Mendel, 33, 34, 110, 112
Hamsun Knut, 104, 105
Haneman Max, 51
Hantke, 30, 31
Hecht Dawid, 232
Heijermans Herman, 34, 53
Helman Mosze, 197
Herzl Theodor, 21, 229
Heynicke Kurt, 168
Hirschberg Emanuel, 205
Hirschhorn Samuel, 17
Hirszbejn Perec, 53, 193
Hirszenberg Samuel, 55
Hochberg Saul, 32, 33
Horowitz Itka, 215
Ignatoff Dawid, 231
Imber Samuel Jakub, 106
Jahn Friedrich Ludwig, 81
Jakubowicz Roza, 190, 191, 192, 221
Janowski Chajkel, 45, 46
Jochelson Aron, 225
Juszson B. (pseud.), 67
Kacenelson Beniamin, 36
Kacenelson Icchak, 8, 36, 37, 49, 50, 53, 54, 57, 60, 67, 71, 73, 75, 76, 83, 90, 93, 94, 101, 105, 107, 108, 110, 122, 123, 126, 155, 157, 160, 162, 175, 178, 180, 182, 185, 186, 190, 193, 194, 196, 197, 203, 204, 205, 207, 221, 229, 230
Kahan Izrael, 38
Kahan Lazar, 7, 17, 25, 26, 27, 28, 38, 54, 57, 58, 66, 81, 82, 83, 86, 95, 104, 111, 112, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 181, 193
Kahan Róża Szoszana, 26
Kalif (psud.), 89, 236
Kamińska Estera Rachela, 55, 181
Kantor Jehuda Lejb, 49, 50
Karp Estera, 213, 214
Kasman Abraham Baruch, 33, 34
Kassel Dawid, 101
Katz Mane, 214
Kazantzakis Nikos, 8, 215
Klajnman Efraim, 205, 206, 207
Koenig Leo, 125
Kohen Cwi, 27, 34, 35, 53, 83, 84, 120, 122, 123, 124, 126, 131, 228
Kon Henoch, 181
Kon Piotr, 70
Kopciowski Abram Ber, 45
Kopilow Josef, 190, 193
Korczak Janusz, 38
Korsch Rudolf właśc. Krippendorf Kazimierz, 17
Kroner E., 208
Król Chaim, 7, 27, 168, 176, 177, 185, 196, 197, 200, 205, 208, 213, 218, 219, 221, 232, 233
Książek Stanisław, 33
Lajzerowicz A. I., 53
Landau Zisze, 111
Latzky-Bertholdi Wolf, 194
Leib Mani, 111
Lejzerowicz Icchak Eliezer, 49
Leszczyński Jakub, 61
Lewenzohn Jakub, 50
Lewin Gerszon, 56
Lilien Efraim Mojżesz, 229
Lilien Emanuel, 229
Lindenfeld Pola, 207
Lipstein Aron, 213
Lipstein Chaskiel, 213
Lipstein Rahel, 8, 213, 214, 215, 216, 219
Lissitzky Eli (Eliezer), 132, 133, 134, 142, 158, 184
Litwak A. właśc. Helfand Chaim Jankiel, 61
Litwin Chaim, 45
Loewe Heinrich, 119
Machszowes Baal właśc. Eliaszew Izydor, 51, 143
Majzel Nachman, 154, 167, 182
Malinowski Jerzy, 8, 155
Mandelbaum Pinkus, 147
Mandelbaum Sonia (Szejne Miriam), 145, 147
Manolescu George, 35
Mapu Abraham, 57, 67
Marek Andrzej właśc. Arensztajn Marek, 52, 54, 55, 56, 67, 71, 79, 112
Markisz Perec, 151, 181, 223, 227

Mart Wenedikt, 141
Mastbojm Joel, 111, 126
Matus Dina, 116, 213, 214
Medem Włodzimierz, 227
Mendele Mojcher Sforim, 22, 24, 59, 108, 111, 152
Mendelsohn-Bartholdy Feliks, 46
Milawski Hersz, 31
Milejkowski Natan, 12
Miler Lejb, 231
Minkoff Nachum Baruch, 231
Morgenstern Abraham, 81
Mosinzon Benzion, 49
Moss Kenneth B., 151
Mukdoni Aleksander właśc. Kopel Aleksander, 10, 36, 51, 56, 110, 227
Müller-Funk Wolfgang, 153
Nachman z Bracławia, 19, 135
Nadir Mosze, 168
Najdus Lejb, 129
Najman Jecheskel Mosze, 120, 122, 123, 126, 130, 160, 163, 164, 173, 181, 190, 193, 196, 222, 230
Netanjahu Beniamin, 12
Nietzsche Friedrich, 103
Niger Szmuel, 94, 95, 143
Nisenbojm Icchak, 50, 56
Nisenhoiz Chaim, 101
Nisenholc Moszek, 214
Nomberg Chaskel Dawid, 35
Nomberg Hersz Dawid, 17, 26, 53, 58, 60, 61, 119
Nordau Max, 50, 80, 81
Norwid Cyprian Kamil, 161
Oldenburg Ray, 43
Olej Mordechaj, 209
Olgin Mosze Josef, 10, 225
Opoczyński Perec, 197, 208
Orzeszkowa Eliza, 37
Pascal Anton, 33
Paula R. właśc. Priłucki Paula, 88, 112, 113, 210
Peltyn Samuel, 18
Perec Icchak Lejb, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 37, 48, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 60, 61, 66, 67, 71, 86, 100, 101, 107, 108, 109, 122, 123, 152, 180, 193
Piekielny Mojżesz, 45
Pikolomini (pseud.), 187
Pilichowski Leopold, 52, 55
Pinski A., 37
Pinski Dawid, 23, 54, 55
Podkaminer Naum, 54
Portnov A., 232
Poznański J. M., 190, 193
Priłucki Noach, 13, 17, 48, 89, 108, 112, 113
Prokop – Janiec Eugenia, 6
Przybyszewski Stanisław, 112
Puś Wiesław, 8
R.-W. Sonia, 101
Rabon Izrael, 7, 196, 197, 208, 209, 230
Radoszycki Icchak Hersz, 27, 90, 95, 106, 108, 110, 122, 180, 182, 184, 190, 196, 205, 208, 210, 230
Radziszewska Krystyna, 9
Rajzen Abram, 60, 99, 112
Rajzen Sara, 88, 112, 113
Rajzen Zalman, 7, 178, 188
Rawicz Melech, 7, 148, 156, 161, 168, 173, 177, 178, 180, 181, 182, 184, 185, 187, 188, 196, 197, 200, 221, 223, 226, 230, 231
Reichenberg Natan, 120
Rein H., 61
Rosier Gilles, 9
Rousseau Jean-Jacques, 137
Rozenbaum Teresa, 56
Rozenfeld Jojne, 53, 128
Rubinrot Stefan, 56
Rybak Issachar Ber, 143
Ryszak Gustaw, 69
Samuel (pseud.), 225
Schenirer Sara, 19
Schwadron Dov, 7
Segałowicz Zusman, 37, 49, 53, 60, 62, 101, 112, 185, 191, 194
Sheintuch Yehiel, 24
Shelley Mary, 161
Shmeruk Chone, 9
Sienkiewicz Henryk, 38
Singer Jehoszua Izrael, 194
Sokołow Nachum, 30, 50
Stawski Mosze, 53
Stopnicki Saul, 17
Strindberg August, 104
Suchan Jarosław, 9
Szajkiewicz Nachum Majer, 14
Szomer, *Patrz*
Szalom Alejchem, 22, 24, 29, 30, 34, 36, 37, 38, 48, 53, 54, 55, 57, 62, 66, 67, 108, 121, 152
Szaładajewski Zygmunt, 214
Szapiro Nison, 45
Szefner B., 127
Szenfrucht Jochewed, 208, 210
Szenkin H., 49
Szenkin Menachem, 50

Szifrin Nachman, 193, 230
Szmulewicz Abraham, 180
Szmulewicz Elimelech, 177
Szmulewicz Rosa, 215
Szmulowicz Elimelech, 160, 162, 174, 175, 208
Szneor Zalman, 49, 60
Szpigiel Szymon, 202
Sztern Izrael, 168, 172, 196
Szturem Izrael właśc. Adler Izrael, 168, 172, 173, 177
Szumiaczer Ester, 207
Szwarc Gina, 169
Szwarc Marek, 91, 122, 123, 125, 147, 155, 156, 169, 170, 182, 185, 186, 196, 228, 229, 232, 238
Szydłowska Felicja, 183, 184, 207
Szydłowski Maks, 183
Szyk Artur, 51, 80, 122, 186, 203
Świętosławska Agnieszka, 9
T. Szalom, 131
Tajcz Mosze, 112, 114, 194
Taube Stanisław, 37
Tenenbojm (Arazi) Abraham, 33, 34, 38
Thon Ozjasz, 49
Tofel Jennings, 231
Trębacz Maurycy, 55
Trunk Jechiel Izajasz, 9, 155
Tunkel Josef, 86
Tunkeler właśc. Tunkel Josef, 222
Tuwim Julian, 79
Uger Jeszaja, 26, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 47, 57, 62, 65, 79, 86, 111, 121, 180
Ulinower Miriam, 127, 205, 208, 211, 212
Vakhrushkova Daria, 168
Van Gogh Vincent Willem, 161
Van Rijn Rembrandt Harmenszoon, 161
W. Mina, 101
Warburg Otto, 30
Weichert Michael, 146, 219
Weiter A. właśc. Deweniszski Ajzyk Majer, 61
Wiener A. D., 180
Wiewiórka Abraham, 27
Wolny Ale (pseud.), 178
Zak Abraham, 206
Zaks Szmuel, 30
Zalcman Szlomo, 48
Zeligman Icchak Ajzyk, 205
Zilberberg Sarcia, 208, 210
Zilbercwajg Hirsz, 33
Zilbercwajg Zalman, 53
Zimmerman Heinrich, 161
Zingerman H., 232
Zirker Max, 82, 83
Zytman Dawid, 168, 171, 193, 196, 197, 198, 205, 208, 213, 214, 217, 219, 232, 233
Żabotyński Włodzimierz, 51
Żak Abraham, 142
Żitlowski Chaim, 23, 27
Ż-ker Regina, 101
Żytnicki Hersz Lejb, 120, 123, 124, 160, 163, 180, 190, 193