

ARTUR KAMCZYCKI

Instytut Kultury Europejskiej w Gnieźnie,
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 ORCID ID: 0000-0002-4471-9020

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ

ISBN 978-83-8331-666-6

DOI: 10.18778/8331-666-6.15

OD KOLEKCJI JUDAİKÓW DO WYSTAW SYJONISTYCZNYCH

STRESZCZENIE

Dla religijnych Żydów w czasach średniowiecznych i nowożytnych sztuka – w rozumieniu zachodnioeuropejskim – stanowiła rzecz nieistotną i zbędną dla życia, gdyż tradycyjny judaizm, przestrzegając drugiego przykazania dekalogu mojeszowego, odrzucał jej istnienie jako przedmiotu adoracji i „zachwytu” (Ks. Wyjścia 20:4). W religijnym kręgu kulturowym, sztukę i twórczość rozumieć można tylko w kontekście rzemiosła artystycznego, a jej charakterystyczną cechą jest aspekt symboliczny i dekoracyjny. Ponadto, brak w kręgach religijnych koncepcji autonomii dzieła i jego kontemplacji oraz definicji kreacji artystycznej. Niemniej jednak, już od średniowiecza (XII wiek) istnieje zwyczaj gromadzenia eksponatów religijnych w synagogach, a od XVII wieku datuje się działalność pojedynczych kolekcjonerów judaików. Na przełom XIX i XX wieku przypada początek działalności ruchu syjonistycznego, w którego programie – na wzór europejski – sztuka miała już być elementem budowania nowej tożsamości (Żydów), a kolekcje dawnych judaików włączono w ten proces. Odtąd zakładano więc pełne wykorzystanie sztuk wizualnych do celów tzw. promocji syjonizmu i jego postulatów, a także podjęcia debaty o roli, funkcji i możliwościach oddziaływania sztuk wizualnych. W ramach syjonizmu zatem, dokonano nie tylko przewartościowania teorii sztuki (i jej powszechnej adaptacji), ale przede wszystkim zaprzęgnięto ją do określonych celów i projekcji postulatów nawołujących do kształtowania odrębności narodowej, syjonistycznej świadomości. Można więc powtórzyć za Kalmanem Bland'em, iż „To, co komplikuje argumentację żydowskiego aikonizmu, to późno-dziewiętnastowieczny syjonizm”¹. Należałoby też dodać za Stevenem Fine'm, że: „Izrael rozpoczyna *przygodę ze sztuką* dopiero w stuleciu syjonizmu”².

¹ K.P. Bland, *Anti-Semitism and Aniconism. The Germanophone Requiem for Jewish Visual Art*, [w:] *Jewish Identity in Modern Art History*, red. C.M. Soussloff, London 1999, s. 57.

² S. Fine, *Art and Judaism in the Greco-Roman World. Toward a New Jewish Archaeology*, Cambridge 2005, s. 9.

SŁOWA KLUCZOWE: judaika, historia sztuki, kultura i sztuka żydowska, a-ikonizm, syjonizm

FROM JUDAICA COLLECTIONS TO ZIONIST EXHIBITIONS

For religious Jews in medieval and modern times, art – in the Western European sense – was an irrelevant and unnecessary issue for life, because traditional Judaism, observing the second commandment of the Mosaic Decalogue, rejected its existence as an object of adoration and “delight”. (Exodus 20:4). In religious culture, art and creativity can only be understood in the context of artistic craftsmanship, and its characteristic feature is the symbolic and decorative aspect. Moreover, in religious circles there is a lack of concepts of the autonomy of the artwork and its contemplation as well as a definition of artistic creation. Nevertheless, since the Middle Ages (12th century) there has been a custom of collecting religious exhibits in synagogues, and the activity of individual collectors of Judaica dates back to the 17th century. The turn of the 19th and 20th centuries marked the beginning of the Zionist movement, in whose program – following the European model – art was to be an element of building a new (Jewish) identity, and collections of old Judaica were included in this process. Henceforth, it was assumed that visual arts would be fully used for the purposes of the so-called promotion of Zionism and its demands, as well as starting a debate on the role, function and possibilities of impact of visual arts. Therefore, within the framework of Zionism, not only was the theory of art reevaluated (and its universal adaptation), but, above all, it was harnessed to specific goals and the projection of postulates calling for the formation of a separate national and Zionist consciousness. We can therefore repeat after Kalman Bland that “What complicates the argumentation of Jewish Aiconism is late-nineteenth-century Zionism.” It should also be added, following Steven Fine, that: “Israel begins its adventure with art only in the centenary of Zionism”.

KEYWORDS: judaica, art history, Jewish culture and art, a-iconism, zionism

Żydowska tradycja od czasów biblijnych opiera się w dużej mierze na symbolicznej wartości (i ważności) obiektów kultury, tj. przedmiotów związanych z ceremoniałem religijnym i respektuje je jako swego rodzaju element tożsamości³. Niemniej jednak zwyczaj gromadzenia (można powiedzieć magazynowania) eksponatów religijnych w synagogach datuje się

³ W czasach nowożytnych kultura żydowska postrzegana jest jako aikoniczna, z uwagi na respekt wobec Drugiego Przykazania. Zob. np. J. Gutmann, *No Graven Image. Studies in Art and the Hebrew Bible*, New York 1971; K.P. Bland, *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton–Oxford 2000; M. Kaniel, *Judaism*,

dopiero od jedenastego i dwunastego wieku. Tak więc zbieranie przedmiotów kultu było funkcją synagogalną; kolekcjonowano je w odpowiednich do tego miejscach, zwanych heichal; ponadto istniały przepisy regulujące sposób przechowywania i używania. Znaczenie przedmiotów determinują określone funkcje rytualne – co charakteryzuje również chrześcijaństwo i wiele innych kultur – i na tej bazie judaika prezentowane były społeczności jedynie podczas aktu ich ceremonialnego używania⁴. Część kolekcjonowanych w synagogach obiektów nie miała znaczenia rytualnego i nie była wykorzystywana podczas świąt, aczkolwiek stanowiły one rodzaj daru od członków gminy. Ponadto, od XVII wieku datuje się działalność pojedynczych kolekcjonerów judaików, jak Alexander David (1687–1765), czy Isaac de Camondo (XIX wiek); ich kolekcje nie były jednak prezentowane publicznie⁵. Dopiero w 1878 roku, Isaac Strauss wystawił swój zbiór judaików na paryskiej wystawie światowej (Exposition Universelle). Pomimo, iż judaika Straussa zaprezentowano w kontekście ich własnego, pierwotnego znaczenia, tj. jako obiekty sztuki religijnej od XVI do XIX wieku, to jednak, – co istotne – nie umieszczono ich w skrzydle sztuk etnograficznych, lecz w przygotowanym na tę okazję pomieszczeniu dla obiektów okresu późnego średniowiecza i renesansu⁶. W tym celu zbudowano Palais de Trocadero, który uznany został za jedną z istotniejszych części międzynarodowej wystawy i zaadaptowany ostatecznie jako miejsce wystaw etnograficznych (z inicjatywy francuskiego geografa Philipa Franza von Siebold). Intencją Straussa była jednak próba usytuowania żydowskich artefaktów w ramach sztuki europejskiej i innych norodowo-etnicznych obiektów kultury (tj. kontekst socjokulturowy). Ekspozyty te (artefakty religijne) mogły być odtąd postrzegane w kategoriach obiektów sztuki, na neutralnym, nie-religijnym tle – pozbawiając je funkcji rytualnych. Aczkolwiek, działający wówczas niemiecki historyk Heinrich Graetz postulował – w tym kontekście – iż judaików nie można w żaden sposób porównywać do kultowych obiektów innych narodów, ale należy uznać je za wyraz czysto estetycznego ducha⁷.

(*The Art of World Religions*), Blandford 1979. Zob. też: A. Kamczycki, *Wrestling with Art. Zionism towards Jewish aniconism*, [w:] „Artium Quaestiones” Poznań 2012, t. 23, s. 5–33.

⁴ A. Kanof, *Jewish Ceremonial Art and Religious Observance*, New York 1997; J. Gutmann, *Beauty in Holiness. Studies in Jewish Customs and Ceremonial Art*, New York 1971.

⁵ R.I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, London 1998, s. 186–219.

⁶ J.D. Feldman, *Exhibiting Judaica or Jewish Exhibitionism: A Comparison of Two Nineteenth-Century Exhibitions*, praca magisterska, St. Cross College, Oxford University 1993, s. 48–52. Za: R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 187, przypis 20, s. 305.

⁷ Za: R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 6, 262, przypis 16. Zob. też: M. Olin, *The Nation without Art*, London 2001, s. 83–84.

Inny niemiecki badacz Gershom Scholem zauważa, iż ówczesna tendencja do spirytualizacji judaizmu pod wpływem niemieckiego romantyzmu i żydowskiej teologii dystansowała jednak świeckich badaczy od podjęcia problemu „kolektywnej, wizualnej ekspresji narodu”⁸. Jednym z tzw. świeckich badaczy był Leopold Zunz, który w 1818 roku założył Żydowskie Towarzystwo Kultury i Nauki (*Wissenschaft des Judentum*), a w 1832 roku zaczął wydawać „Zeitschrift für die Wissenschaft des Judentums” („Dziennik Nauki Żydowskiej”)⁹. Zunz, uznany za jednego z inicjatorów modernistycznych studiów nad judaizmem, zachęcał do studiowania żydowskiej sztuki (w ramach badań żydowskiej historii), która według niego miała stać obok archeologii, historii i podobnych dziedzin. „Żydzi, w świetle rozważań nad teologią – jak pisał Zunz – muszą także wziąć pod uwagę studia nad kulturą w jej europejskim rozumieniu, tj. ekspresji artystycznej”¹⁰, co ma nie tylko ukazać ich obecność na tle tych dyscyplin, ale wyjawiać nowe, żydowskie sfery życia ukryte za stereotypem koncentracji jedynie nad tekstem¹¹. Pomimo iż postulat Zunza nie wywołał w tym czasie szerokiej dyskusji w kręgach żydowskich, to był jednak profetyczny i dopiero trzy pokolenia później kwestia ta wzbudziła szerokie zainteresowanie w Europie (lecz też nie w kręgach akademickich).

Niemniej jednak, w 1878 roku Rabbi Dr. Dawid Kaufmann w liście do Leopolda Zunza pisał, iż udał się do Paryża, aby nie tylko odwiedzić tamtejszą bibliotekę, ale i zobaczyć paryską wystawę (Międzynarodowych Targów), którą – jak pisał w liście – widział wcześniej w Wiedniu (1873)¹². Paryską wystawę Kaufmann odwiedził dwukrotnie i w tym samym roku (1878) – po obejrzeniu w Trocadero wystawionych tam judaików z kolekcji Isaaca

⁸ G. Scholem, *The Messianic Idea in Judaism*, London 1971, s. 304–313.

⁹ Zob. *Słownik Biograficzny Żydów*, Warszawa 1998, s. 586–587. Zob. także: K. Pisarczyk, *Literatura żydowska od epoki biblijnej do haskali*, Kraków 2006, s. 317–324.

¹⁰ L. Zunz, *Etwas über die rabbinische Literature* (1918) 15 n. 2, [w:] *idem, Gesammelte Schriften*, Hildesheim 1976, s. 30–31, za: R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 5, i M. Olin, *The Nation...*, s. 80.

¹¹ C. Roth, *Jewish Art and Artists Before Emancipation*, [w:] red. *eadem, Jewish Art. An Illustrated History*, New York 1971, s. 497.

¹² Kaufmann do Zunza, 17 września 1878, zob. M. Brann, *Mittheilungen aus dem Briefwechsel zwischen Zunz und Kaufmann*, [w:] *Gedenkbuch zur Erinnerung an David Kaufmann*, Breslau 1900, s. 121, za: M. Olin, *The Nation...*, s. 93. Zob. także K. Bland, *The Artless...*, s. 37–38.

Straussa, opublikował pierwszy naukowy artykuł dotyczący badań nad żydowską sztuką: *Etwas uber judischer Kunst*¹³.

Kaufmann, po skończeniu seminarium teologicznego we Wrocławiu, studiował średniowieczną filozofię żydowską w Lipsku, gdzie w 1874 roku uzyskał stopień doktora za rozprawę z dziedziny filozofii religii, po czym został zaproszony do objęcia katedry filozofii religii i historii żydowskiej w Seminarium Talmudycznym w Budapeszcie. Entuzjastycznie wypowiadał się o proto-syjonistycznej publikacji Mosesa Hessa *Rom und Jerusalem* (1862), a w konsekwencji zaangażował się w syjonizm i jako pierwszy przetłumaczył na niemiecki angielskie streszczenie *The Jewish State*, opublikowane przez Theodora Herzla w „London Jewish Chronicle” (4 tygodnie przed oficjalnym wydaniem książki po niemiecku)¹⁴. Co istotne, podczas gdy naczelny rabin Wiednia, Moritz Gudemann, wystosował pewne zastrzeżenia do herzłowskich idei, to Kaufmann wysłał Herzlowi list wyrażający poparcie – jeszcze przed pierwszym kongresem syjonistycznym z Bazylei (1896)¹⁵. Tym samym, jego dalsze postulaty sztuki żydowskiej uwikłane są odtąd w wątki zarówno syjonizmu, jak i mesjanizmu. W styczniu 1897 roku Kaufmann opublikował artykuł *Art in the Synagogue*, w „Jewish Quarterly Review”, w którym z namaszczeniem pisał o polskich dekoracjach synagogałnych (tj. drewnianych bożnicach), akcentując ważność wystroju wnętrza i rozpatrując je w kontekście Drugiego Przykazania. Co więcej, donosił o istnieniu żydowskich artystów, celebrując zwłaszcza sztukę XVI-wiecznego włoskiego portrecisty Mosesa Castellazzo oraz o antycznych, żydowskich katakumbach w Rzymie i sztuce judeochrześcijańskiej. Już w 1897 roku Kaufmann napisał, iż wszelkie negacje istnienia sztuki żydowskiej są nieaktualne, a do zainicjowanego przez Zunza *Wissenschaft des Judentums*, zamierzał włączyć *Kunstwissenschaft*¹⁶.

¹³ D. Kaufmann, *Etwas uber judischer Kunst*, [w:] *Gesammelte Schriften von David Kaufmann*, red. M. Brann, Frankfurt o/M 1915, s. 150–153, za: J. Gutmann, *No Graven...*, s. 1; M. Olin, *The Nation...*, s. 83–84.

¹⁴ M. Olin, *The Nation...*, s. 91, przypis 77; tłumaczenie ukazało się w wydawanym przez Josepha Samuela Blocha „Österreichische Wochenschrift”.

¹⁵ K. Bland, *The Artless...*, s. 37; M. Olin, *The Nation...*, s. 91.

¹⁶ Za: J. Gutmann, *Is there A Jewish Art?*, [w:] *The Visual Dimention: Aspects of Jewish Art*, red. C. Moore, Boulder 1993, s. 3.

Tym samym, część współczesnych żydowskich historyków sztuki, jak Joseph Gutmann¹⁷, Kalman Bland¹⁸ i Margaret Olin¹⁹, uznają Kaufmanna za absolutnego pioniera nauki żydowskiej historii sztuki.

Wystawę judaików Straussa odwiedził także rosyjski krytyk sztuki Vladimir Stasov, na którym wywarła ona olbrzymie wrażenie i po której opublikował niezwykle pochlebny artykuł *Art israelite a l'Exposition Universelle*²⁰. Artykuł – wychodzący od próby definicji „sztuki żydowskiej” – zamieszczono następnie w syjonistycznym piśmie „Ost und West” (pt. *Jüdische Nationalkunst*)²¹. Stasov zwrócił się w swym tekście do społeczności żydowskiej z hasłem podjęcia dalszych badań nad narodowym charakterem sztuki – nad czym współpracował potem z Ilią Gunzburgiem²². Ponadto, wraz z Ginsburgiem, opracował – pochodzący z X wieku – iluminowany manuskrypt, znaleziony w 1895 roku w Genizie Kairskiej²³.

Zatem wystawa judaików Straussa stanowiła ważny punkt przetransformowania dotychczasowych znaczeń tych obiektów, tj. ze sfery prywatnej, domowej wprowadzono je do sfery publicznej – nie religijnej, a także zmiana kontekstu nadała im absolutnie nowy wymiar, nową jakość, tj. obiektu sztuki w rozumieniu kultury europejskiej – zjawisko wcześniej obce kulturze żydowskiej. Publiczna prezentacja kolekcji judaików jest odtąd nową formą ich doświadczania (tj. estetycznego, a nie tylko rytualnego)²⁴.

¹⁷ J. Gutmann, *Is there...*, s. 4.

¹⁸ K. Bland, *The Artless...*, s. 37.

¹⁹ M. Olin, *The Nation...*, s. 84.

²⁰ V. Stasov, „Archive Israelites” 1878, t. 41, nr 5, s. XX, za: R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 187.

²¹ Zob. V. Stasoff i J. Gunzburg, „Ost und West” 1905, nr 12, s. 775.

²² O działalności Stasoffa na rzecz sztuki żydowskiej zob.: A. Kampf, *In Quest of the Jewish Style in the Era of Russian Revolution*, [w:] „Journal of Jewish Art” 1978, nr 5, s. 49; oraz wspólną pracę Gunzburga i Stasoffa. *Illuminations from Hebrew Bibles of Leningrad*, wprowadzenie i opis, B. Narkiss, Jerusalem 1990, s. 2–15; a także *Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art, 1912–1928*, red. R. Apter-Gabriel, Jerusalem 1987; *Russian Jewish Artists in a Century of Change, 1890–1990*, red. S. Tumarkin-Goodman, New York 1996.

²³ D. Gunzburg, V. Stasoff, *L'ornement hebreu*, Berlin 1905.

²⁴ Tym samym w kulturze żydowskiej pojawia się pojęcie czystego doświadczenia estetycznego. J.J. Sheehan, *From Princely Collections to Public Museums: Toward a History of the German Art Museum*, [w:] *Rediscovering History: Culture, Politics, and the Psyche*, red. M.S. Roth, Stanford 1994, s. 169–182.

Franc Landsberger na tym tle zauważa, iż formy, kształty i inne cechy wizualne obiektów odnoszących się do różnych świąt, rozumiałe są tylko w kontekście tych obrzędów, lecz ich znaczenie nie zamyka się tylko w funkcji rytualnej – gdyż stanowią także obiekt wartości estetycznej, jako „akcesoria synagogalne” i „dopiero dzisiaj nazywamy to sztuką ludową”²⁵. Niemniej jednak, „pobożny Żyd – jak pisze Landsberger – jest często zbyt bardzo przywiązany do funkcji rytualnej danego obiektu, aby oceniać w nim wartości estetyczne” (według kanonu estetyki europejskiej)²⁶.

Kolekcja judaików Straussa została następnie zaprezentowana w 1887 roku na angielsko-żydowskiej wystawie historycznej (*Anglo-Jewish Historical Exhibition*) w Royal Albert Hall (i w trzech innych miejscach w Londynie). Pomysłodawcą projektu wystawy londyńskiej był Sir Isidore Spielman (1854–1930), który w 1886 roku postulował, aby zorganizować taką ekspozycję na cześć jubileuszu królowej Wiktorii²⁷. Spielman – posiadający duże doświadczenie w organizacji dużych wystaw sztuki – zachęcał członków żydowskiej społeczności do podjęcia takiego wyzwania; w tym celu nawoływano do zbierania eksponatów z prywatnych kolekcji. Za zbiórkę artefaktów odpowiedzialny był Frederick David Mocatta, a w organizację wystawy zaangażowano wiele osobistości świata żydowskiego, m.in. rabina Londynu Josepha Jacobsa, a także historyka Ernsta Renana i antropologa Sir Francis Galtona²⁸. W konsekwencji, w 1893 roku zainicjowano *Jewish Historical Society of England*, a 40 lat później powstało Żydowskie Muzeum w Londynie i – jak pisze Cohen – to właśnie obiekty kultury materialnej (judaika) były ku temu inspiracją i przyczyniły się do rozbudzenia żydowskiej świadomości historycznej²⁹.

W „*Jewish Chronicle*” pisano, iż wystawa miała charakter edukacyjny, a prezentowane obiekty „przybliżyły tajemniczy i mało znany świat żydowski europejskiemu odbiorcy”³⁰. Ponadto, jak pisze Cohen, ekspozycja ta – którą

²⁵ F. Landsberger, *A History of Jewish Art*, Cincinnati 1946, s. 15–16.

²⁶ *Ibidem*, s. 16.

²⁷ M.E. Keen, *Jewish Ritual Art in the Victoria and Albert Museum*, London 1991, s. 1–13.

²⁸ L. Wolf, *Origin of the Jewish Historical Society of England*, [w:] *Transaction of Jewish Historical Society of England*, 1911–1914, t. 7, s. 212–214; za: R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 194, przypis 24, s. 306.

²⁹ R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 196.

³⁰ „*Jewish Chronicle*” 21.05.1887, s. XX; „*Jewish Chronicle*” 8.04.1887, s. 9–10.

„zorganizowano w duchu wiktoriańskim, tj. z respektem i elegancją”³¹, konfrontowała Żydów z kwestią autoprezentacji i ich recepcji w oczach Europejczyków (Anglików). Podczas trwania ekspozycji grano koncerty żydowskiej muzyki, wygłoszono szereg wykładów i przede wszystkim opublikowano obszerny katalog (*Catalogue of the Anglo-Jewish Historical Exhibition*)³². Co istotne, główny rabin Anglii, Dr. Hermann Adler, oficjalnie uznał ważność tej ekspozycji, podkreślając tym samym, iż „nie tylko gmina, ale społeczność żydowska nie kwestionuje owej prezentacji judaizmu w takimż miejscu publicznym”, co więcej wystawa uczyniła judaizm otwartą, dostępną „kulturą” – akcentując jej edukacyjny aspekt, a przemowę Adlera następnie zamieszczono w „Jewish Chronicle”³³.

Przypadek francuski i angielski zapoczątkowały dalszą tradycję gromadzenia, wystawiania, oraz prób naukowych analiz zjawiska sztuki rytualnej, co stało się także przyczynkiem do inicjacji w Europie muzeów żydowskich, a ten postulat wizualnej obecności na arenie międzynarodowej – jak pisze Cohen – generuje dyskusje zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz świata żydowskiego³⁴.

Na tym tle na uwagę zasługuje aktywność hamburskiego rabina Maxa Grunewalda, działającego w założonym przez siebie w końcu XIX wieku, „Verein für jüdische Geschichte und Literature” (Stowarzyszenie Kultury i Literatury Żydowskiej), który ponadto był współzałożycielem żydowskiego muzeum w Hamburgu (1898)³⁵. W tym samym roku, 1898, Grunewald został redaktorem działającego na obszarze niemieckojęzycznej części Europy „Mittheilungen der Gesellschaft für jüdische Volkskunde”, tj. magazynu poświęconego naukowym analizom kwestii żydowskiej sztuki rytualnej³⁶ (co stanowiło początek zinstytucjonalizowanych badań nad zjawiskiem i zachęciło inne osobistości w Pradze, Wiedniu, Budapeszcie, a także w Londynie, Petersburgu i innych miastach, do podobnej działalności).

³¹ R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 196.

³² Zob. W.L. Gross, *Catalogue of Catalogues: Bibliographical Survey of a Century of Temporary Exhibitions of Jewish Art*, „Journal of Jewish Art” 1979, nr 6, s. 134–135.

³³ „Jewish Chronicle” 22.04.1887, s. 8, za: R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 306, przypis 33.

³⁴ R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 5.

³⁵ Za: J. Gutmann, *Beauty in Holiness...*, s. VII.

³⁶ Zob. B. Kirshenblatt-Gimblett, *Problems in the Early History of Jewish Folkloristics*, [w:] *Proceeding of the Tenth World Congress of Jewish Studies*, Jerusalem 1990, t. 2 D, s. 21–31.

Innym działaczem na tym polu był Heinrich Frauberger (1845–1920), który – jako dyrektor muzeum sztuki i rzemiosła w Düsseldorfie (Museum für Industrie Kunst und Handwerk) – spostrzegł, iż w jego instytucji, zawierającej 30 tysięcy obiektów, znajduje się tylko 9, które reprezentują kulturę Żydów, pomimo iż otaczająca społeczność Żydów była dość znaczna³⁷. Wystosował więc szereg listów do różnych osobistości, z apelem o zbiórkę – co spotkało się z dużym odzewem – otrzymując sporą liczbę nowych eksponatów (judaica). Frauberger rozpoczął też proces dokumentacji artefaktów sztuki Żydów i w tym celu zorganizował ekspedycje do miast zawierających monumenty żydowskiej kultury, wykonując szereg fotografii i szkiców³⁸. Swoją działalność jednak zogniskował na Frankfurcie nad Menem, zachęcając tamtejszą społeczność do rozwinięcia interdyscyplinarnych studiów żydowskiej kultury materialnej, a w konsekwencji w 1901 roku powstało frankfurckie Gesellschaft zur Erforschung Judischer Kunstdenkmaler (Towarzystwo Badań nad Zabytkami Kultury Żydowskiej) skupiające zarówno żydowskich, jak i nie-żydowskich ludzi nauki, sztuki, bankierów, prawników, oficjałów miejskich, dealerów/handlarzy książek i sztuki, muzealników, bibliotekarzy, kolekcjonerów oraz dwóch rabinów (po studiach uniwersyteckich): Dawida Kaufmanna i Moritza Gudemanna³⁹. Przedsięwzięcie Fraubergera odbiło się szerokim echem zwłaszcza na łamach „Ost und West”, zamieszczającym m.in. artykuł Samuela Weissenberga *Judische Kunst und Judisches Kult-und Hausgerat*⁴⁰.

Freiberger był historykiem sztuki i został pierwszym profesjonalnym muzealnikiem obiektów dotyczących szerokiego spektrum żydowskich form życia. Stowarzyszenie natomiast podjęło ambitny program, który oprócz gromadzenia prac zakładał wsparcie dla współczesnej sztuki Żydów (nie związanej z rytuałem) i publikacji badań naukowych. W 1901 roku zainicjowano w tym celu także pismo „Notizblatt der Erforschung Judischer Kunstdenkmaler”, ukazujące się do 1937 roku⁴¹. Pomimo iż muzeum frankfurckie powstało dopiero w 1922 roku, z siedzibą w historycznym budynku rodziny

³⁷ V. Mann, *Jewish Texts on the Visual Arts*, Cambridge 2000, s. 156.

³⁸ *Ibidem*, s. 156, zob. też M. Olin, *The Nation...*, s. 149.

³⁹ Zob. A. Kampf, *The Jewish Museum: An Institution Adrift*, „Judaism” 1968, nr 17, s. 283–284.

⁴⁰ „Ost und West” 1903, nr 3, s. 201–206, za: R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 310, przypis 69.

⁴¹ V. Mann, *Jewish Texts...*, s. 156; R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 207.

Rothschildów ofiarowanym żydowskiej społeczności w 1912 roku, to działalność Fraubergera i Grunewalda zainspirowała też zwyczaj kolekcjonowania obiektów żydowskich w innych muzeach publicznych Europy i inicjację muzeów żydowskich. Pierwsza taka placówka powstała w Wiedniu już w 1895 roku. Została w pełni zaakceptowana przez ówczesnego rabina Wiednia, wspomnianego już Gudemanna, który w 1898 roku wygłosił w nim słynny wykład afirmujący ówczesne badania nad sztuką⁴².

Niemniej jednak, pomimo kilku rabinackich głosów akceptujących to zjawisko, studia te – jak pisze Gutmann – generalnie nie cieszyły się dużym poparciem ze strony autorytetów religijnych, uważających je za przedmiot niezasługujący na poddanie (naukowym) analizom, a „badania judaik” uznawano za coś, co jest poza rzeczywistością judaizmu⁴³. Na tej podstawie zarzucano także muzeologom próbę kreacji nowej definicji Żyda⁴⁴ (nowej świeckiej tożsamości).

Argumentacja ta zresztą wychodziła (poniekąd) naprzeciw ideologii syjonistycznej, według której muzealnictwo, jako absolutnie nowy fenomen w kulturze Żydów (rozpatrywany w kontekście etnograficznym), generuje nowe spojrzenie na własną tożsamość/kulturę i jest (estetycznym) czynnikiem budowy własnej etnicznej odrębności. Stanowi istotny element auto-ekspresji oraz możliwości definicji i legitymizacji własnej kultury z nowej perspektywy – co motywuje do rozbudzania świadomości narodowej⁴⁵.

⁴² Tj. wykład wygłoszony przez Gudemanna, pt. *Das Judentum und die bildenden Künste* w Muzeum Żydowskim w Wiedniu, 3 stycznia 1898 r. Zob. L. Kochan, *Jews, Idols and Messiahs*, Oxford 1990, s. 132; R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 199, przypis 46; A. Kampf, *The Jewish...*, s. 283–284. Inne tego typu placówki, oprócz wspomnianej już w Hamburgu, zainicjowano także w Pradze, Gdańsku, Budapeszcie, Londynie, Berlinie, Petersburgu i we Lwowie (zob. M. Goldstein, Dr. K. Dresdner, *Kultura i sztuka Ludu Żydowskiego na Ziemiach Polskich*, Lwów 1935, wyd. 2, Warszawa 1991, s. 143–161). Warto tu także wspomnieć, iż jeden z monachijskich kolekcjonerów judaik (a także dentysta), Heinrich Feuchtwanger, zorganizował niezależną, obwoźną wystawę swych judaików po miastach południowych Niemiec, a następnie, w 1936 r., wyemigrował do Palestyny (zob. I. Shachar, *Jewish Tradition in Art: The Feuchtwanger Collection of Judaica*, The Israel Museum, Jerusalem 1981, s. 10–13).

⁴³ J. Gutmann, *Beauty in Holiness...*, s. VIII.

⁴⁴ R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 208.

⁴⁵ Aspekt ten porusza także Michael Berkowitz w *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Cambridge 1993, s. 119–143, oraz Nurit Shilo-Cohen: *Bezael 1906–1929*, red. eadem, kat. The Israel Museum, Jeruzalem 1983, s. 319.

Niemniej jednak należy zauważyć, iż część wystaw, kolekcji i muzeów inicjowanych jest dla wewnętrznego interesu danej lokalnej społeczności żydowskiej, jako kulturowe pozostałości wcześniejszych generacji/pokoleń (eksponując artefakty związane z własnym obszarem) i jest sposobem podkreślenia przynależności do zwierzchniego miasta lub państwa⁴⁶. Takie przesłanie z kolei prowadziło do konfliktu z tendencją syjonistyczną, według której tożsamość diasporowa miała zostać wyparta, zanegowana i zastąpiona przez nową identyfikację syjonistyczną, – kojarzoną z Ziemią Obiecaną. Na tym tle należy wspomnieć, iż w 1902 roku Efraim M. Lilien wystosował list do edytorów „Ost und West”, w którym ostro krytykował ową „celebrację (diasporowej) przeszłości” dokonywaną w nowo inicjowanych muzeach (lokalnych). Tym samym autor postulował zwrócenie większej uwagi na współczesnych artystów, podejmujących w sztuce nowe zagadnienia⁴⁷.

Ów „niewygodny” kontekst diasporowy omijają dopiero dwie inne wystawy, tj. prezentacje tzw. Judeo-Palestyńskiego Pawilonu na Berliner Gewerbe-Ausstellung w 1896 roku oraz na Gartenschau w Hamburgu rok później⁴⁸. Organizatorami części żydowskiej obu wystaw byli Heinrich Löwe (który ponadto reprezentował Erec Izrael na I Kongresie Syjonistycznym i był przewodnikiem Herzla podczas jego pierwszej wizyty w Palestynie w 1898 roku) oraz Willy Bambus, autor przewodnika po Ziemi Świętej prezentującego lata 1895–1904⁴⁹. Obie wystawy mają tzw. późno-proto-syjonistyczny charakter: zaprezentowano na nich różnego rodzaju produkty rzemieślnicze i konsumpcyjne, takie jak wyroby z jedwabiu, dywany, biżuterię, perfumy, również żywność, tj. przyprawy, owoce, wino i inne, a także „błogosławione drzewa z Palestyny” oraz rzeźby z drewna oliwnego. W Berlinie natomiast, wystawiono serię fotografii (z możliwością ich zakupu) wykonanych przez fotograficzne studio Edelsteina, przedstawiających budowę nowych osad

⁴⁶ Na tym tle – jak zauważa R. Cohen – z perspektywy politycznej Żydzi w tym czasie spotykają się z zarzutem właśnie o próbę eksponowania oddzielnej etniczności ponad narodowością danego kraju, lub też o oddzielną narodowość (z czym duża część wyemancypowanych Żydów się nie zgadzała). R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 206–208.

⁴⁷ „Ost und West” 1902, nr 2, s. 110–112, zob. M. Berkowitz, *Zionist Culture...*, s. 128–129.

⁴⁸ „Palaestina” 1896, nr 16 (czerwiec–lipiec), s. 9; „Palaestina” 1897, nr 21 (wrzesień), s. 10, za: V. Silver-Brody, *Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographs in the land of Israel, 1890–1933*, Jerusalem 1998, s. 44.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 44.

i życie w nich oraz różnego rodzaju miejsca w Ziemi Świętej. Ponadto, w sierpniowym numerze „Palestina” (1897) pisano iż, „oglądający jest zaskoczony widokiem dioramy, ukazującej ulicę jednego z osiedli żydowskich, a w tle – części Jerozolimy”⁵⁰.

I wreszcie – najistotniejsza z żydowskich wystaw tego czasu – tzw. pierwsza wystawa syjonistyczna na V Kongresie w Bazylei w 1901 roku⁵¹. Otóż, pierwszego dnia tego kongresu, 26 grudnia 1901 roku, Herzl zaapelował do 278 delegatów i tysiąca gości o uznanie potrzeby implikacji kultury tj. syjonizmu kulturowego i oznajmił, iż „dopiero dzisiaj, kulturowy i moralny walor syjonizmu uznany zostaje za istotny i tym samym, nasza idea staje się źródłem inspiracji dla plejady poetów, artystów, naukowców”⁵². Po Herzlu wystąpił Max Nordau i (podczas otwierania ceremonii) ogłosił: „następnego dnia, czyli jutro tj. w piątek o 2ej po południu w pokoju nr 2, budynku kongresowego, odbędzie się wernisaż małej wystawy, tj. zbioru dzieł żydowskich artystów”⁵³. Nordau dodał, iż wystawa została przygotowana przez Martina Bubera i Efraima Mosesa Liliena pod auspicjami Komisji Kulturowej Światowej Organizacji Syjonistycznej. Na wystawie zaprezentowano 49 prac jedenastu artystów pochodzących z różnych części Europy, tj. malarzy: Węgry Alfreda Lakosa, Holendra Josefa Israelsa, Rosjanina Jehuda Epsteina, Ukraińca S.J. Kischiniewskiego z Odessy, Niemca Lessera Uri, pochodzącego z Poznania rytownika Hermana Strucka, lwowskiego rzeźbiarza Alfreda Nossiga, austriackiego architekta Oskara Marmorka, lwowskiego kaligrafa i ilustratora E.M. Liliena, a także dzieła artystów już w tym czasie nieżyjących, tj. Polaka Maurycego Gottlieba i Niemca Edwarda Bendemanna⁵⁴. Gilya Gerda Schmidt argumentuje, iż istotna jest tu (symboliczna) liczba prezentowanych artystów tj. 11, co odnosiło się do tzw. grupy secesji belgijskiej i berlińskiej. Zespół artystów V Kongresu miał także konstituować grupę awangardy – tzw. Żydowską Jedenastkę i, co także integralnie związane jest z faktem pierwszej w „pełni żydowskiej sztuki” tj. pierwszej kolekcji, tylko

⁵⁰ *Ibidem*, s. 10.

⁵¹ Pionierskim opracowaniem tej wystawy jest książka G.G. Schmidt, *The Art and Artists of the Fifth Zionist Congress, 1901*, New York 2003.

⁵² *Protokoll*, „Der Funfte Zionisten Congress” 1901, nr. 52, s. 3, za: *ibidem*, s. 8.

⁵³ *Protokoll...*, s. 20, za: *ibidem*, s. 1–2.

⁵⁴ *Protokoll...*, app. za: *ibidem*, s. 7.

żydowskich artystów. Otóż wystawa miała celowo pomijać przyporządkowanie do jednej określonej narodowości europejskiej i lokacji geograficznej, a tym samym podkreślać syjonistyczny postulat etniczno-kulturowej integracji ponad granicami państw europejskich. Ów żydowski, narodowy kontekst nakierowany był na nową perspektywę kultury/sztuki żydowskiej, a każdego z poszczególnych artystów oceniano przez wzgląd na jego (piktoralne, wizualne) wartości artystyczne. Szeroko i niezwykle pochlebnie pisano o wystawie zwłaszcza w redagowanym przez Bubera „Die Welt”, gdzie Liliena określano jako „umiłowanego przez ludzi”, Jehudo Epsteina, „heroldem nawołującym do walki” i Lessera Ury jako „artystę demonicznego” (przez wzgląd na monumentalizm dzieł)⁵⁵. W kontekście rysunków i planów architekta Oskara Marmorka pisano, iż „jego szczególny styl zachwycił członków kongresu”, a w rzeźbach Alfreda Nossiga wychwalano koncept ikonograficzny tj. głowę króla Salomona i Achaswerusa, którym ponadto poświęcono znaczną część numeru „Ost und West”⁵⁶. Na uwagę zasługuje tu też przypadek Josefa Israëlsa, którego nazywano „Królem prezentowanych artystów” (*bildende Kunstler*)⁵⁷, a sam Herzl odwiedził malarza w 1898 roku w jego holenderskim atelier, aby osobiście zachęcić do sprawy syjonistycznej⁵⁸. Lider syjonistów był w dobrych relacjach z częścią tych artystów (podkreślając ich rolę w promocji samego syjonizmu), a z niektórymi, np. z Lilieniem, Oskarem Marmorkiem i Hermanem Struckiem, łączyła go bliska przyjaźń.

Herzl był świadom ważności sztuki jako czynnika windującego ducha narodu, a dla wielu Żydów tego czasu dzieła Israëlsa stanowiły „dowód zdolności narodu do tworzenia sztuki na wysokim poziomie”⁵⁹. W „Ost und West” pisano: *Ten mały Żyd odrzucił powszechne zakłamanie o nieistnieniu żydowskiej sztuki, braku naszej artystycznej aktywności i kreatywnej słabości*⁶⁰. Israëls wykonał na rzecz ekspozycji wielkoformatowy (3 x 4 m) obraz *Saul i Dawid*, odnoszący się do koncepcji negacji diaspory, aczkolwiek płótna

⁵⁵ „Die Welt” 10.01.1902, [6, nr 2, 12], za: G.G. Schmidt, *The Art and...*, s. 27.

⁵⁶ Za: G.G. Schmidt, *The Art and...*, s. 27.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 27.

⁵⁸ D.S. van Zuiden, *Josef Israels, 1824–1924*, „Menorah” (Wiedeń) 1924, nr 2, s. A124/125, za: G.G. Schmidt, *The Art and...*, s. 71.

⁵⁹ G.G. Schmidt, *The Art and...*, s. 80.

⁶⁰ *Zu den Bildern*, „Ost und West” 1911, nr 1056, za: *ibidem*, s. 80.

nie pokazano na wystawie w 1901 roku, lecz jedynie jego rysunek węglem, który potem reprodukowano w wielu periodykach⁶¹. Inicjacja nowej żydowskiej kultury (*Judische Renaissance*) miała na celu odparcie mitu o żydowskiej niekreatywności i miała implikować przesłanie o „Żydach kultury”, tj. nie tylko sztuk wizualnych, ale także muzyki, teatru, poezji, literatury, a ta „odnowa” dokonywałaby się właśnie w ramach syjonizmu.

Pomimo iż w Bazylei dyskutowano o kwestiach polityki, ekonomii, rolnictwa, imigracji, to jednak cały V Kongres odbywał się w cieniu tej „provokacyjnej” wystawy, która towarzyszyła kongresowi do końca, a wspomniane oświadczenie Nordaua – zaraz pierwszego dnia – było z wielu powodów rewolucyjne. Po pierwsze, tzw. koncepcje kulturowe do tej pory nie były w pełni zaakceptowane przez wcześniejsze kongresy i Światową Organizację Syjonistyczną. Po drugie, co już zostało wspomniane, wystawa miała zaprzeczyć powszechnej opinii o nieistnieniu sztuki Żydów ze względu na ich brak artystycznych predyspozycji (Wagner). Buber w dużej mierze usiłował właśnie zdyskredytować takie przeświadczenie i zmanifestować, że istnieje co najmniej początek takiego fenomenu. Po trzecie – paradoksalnie – wystawa wychodziła naprzeciw części delegatury religijnej, która obawiała się, że sztuka w takim przypadku może wyprzeć religię, jako *Ersatz-Religion* (i taki argument pojawił się nawet w *Protokole* z tego kongresu)⁶². Krąg religijny postrzegał zaprezentowane dzieła nawet jako akt prowokacji. Wystawa miała zmienić takie (religijne) przekonanie odnośnie kultury wizualnej i pomóc skierować program syjonistyczny w stronę tzw. modułu kulturowego, którego włączenie w ramy syjonizmu zostało dokonane pod niemałą presją organizatorów wystawy. Kwestie kulturowe stały się więc dominującym elementem programu V Kongresu, a kluczowy organ prasowy – zainicjowany przez Herzla – „Die Welt”, relacjonował kongres z perspektywy kultury właśnie⁶³. Według programu opublikowanego w „Die Welt”, kongres miał trwać cztery dni (26–29 grudnia 1901), a tzw. gałąź syjonizmu kulturowego reprezentowana była przez kilka odłamów⁶⁴. Pierwszego dnia kongresu, Bertold Feiwel (jeden z członków odłamu kulturowego) zaapelował

⁶¹ *Ibidem*, s. 69–70, 80.

⁶² *Protokoll* 1901, esp. 395, za: *ibidem*, s. 2.

⁶³ *Ibidem*, s. 6.

⁶⁴ Strona tytułowa „Der Funfte Zionosten” 1901, nr 35, za: *ibidem*, s. 6.

do delegatów, aby zmodyfikować przygotowany już porządek i aby przełożyć (lub wydłużyć) popołudniowo-wieczorną sesję programu kulturowego, gdyż na poprzednich kongresach kwestie kulturowe zepchnięte były na ostatnie punkty programu⁶⁵. Wniosek Feiwela poparł Buber i zmiany zostały zaakceptowane. Tego samego dnia, dwudziestodwuletni wówczas Buber zaprezentował referat na temat sztuki żydowskiej jako „nasionach żydowskiej kultury”, a wystąpienie spotkało się z entuzjastycznym aplauzem⁶⁶. Buber wystosował także rezolucję, która brzmiała: „Kongres deklaruje, iż edukacja kulturowa narodu żydowskiego jest jednym z najistotniejszych elementów programu syjonistycznego i obliguje wszystkich syjonistów do aktywnego poparcia tej kwestii⁶⁷.”

Rabinat jednak ciągle obawiał się włączenia sztuki w „poczet” programu, jako „fałszywej wartości”⁶⁸, a lider syjonistycznej religijnej partii ortodoksyjnej Rabbi Yitzhak Reines orzekł, iż „kwestia syjonizmu kulturowego jest dla nas katastrofą, [...] pożądanie świeckiego wymiaru ruchu przyczyni się do zniszczenia żydowskości, [...] program kulturowy powinien być wykluczony z postulatów syjonistycznych”⁶⁹. Po deklamacji Reinesa, na podium wszedł Lilien i wygłosił (improvizowane) przemówienie, które warte jest tutaj przytoczenia:

kiedy słyszę dyskusje o kulturze i religii, to zawsze przypomina mi to historię o dwóch przyjaciół, którzy natrafiwszy na siebie w ciemności, i nie rozpoznając się, zaczęli ze sobą walczyć. Walczyli tak długo aż obaj padli z wycieńczenia i wtedy dopiero się rozpoznali, po czym obaj wrócili razem do domu. Otóż konserwatywni sądzą, iż my, tzw. *Kulturmenschen*, mamy obiekcje wobec religii, z kolei duża część z nas, owszem, odnosi się z rezerwą wobec ortodoksji, uznając iż próbuje ona walczyć z uznawanym przez nas światem kultury (i sztuki).

⁶⁵ Rosyjski inżynier, lider syjonistyczny Menachem Ussischkin, kategorycznie za-protestował. Zob. G.G. Schmidt, *The Art and...*, s. 8.

⁶⁶ *Protokoll*, 1901, s. 155–170, za: G.G. Schmidt, *The Art and...*, s. 8–9. Zob. też M. Berkowitz, *Zionist Culture...*, s. 90–91.

⁶⁷ *Protokoll*, 1901, s. 389, za: G.G. Schmidt, *The Art and...*, s. 9.

⁶⁸ Zob. M. Berkowitz, *Zionist Culture...*, s. 59; G.G. Schmidt, *The Art and...*, s. 9–10.

⁶⁹ *Stenographisches Protokoll der Verhandlungen des V. Zionisten-Congress in Basel*, s. 395, za: M. Stanislawski, *Zionism and Fin de Siècle. Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*, London 2001, s. 108–109.

W rzeczywistości jest jednak tak, że ci pierwsi nie rozumieją znaczenia kultury, a ci drudzy – religii. W pełni świadom jestem tej niejasności i rozumiem zastrzeżenia religijnych wobec kultury, odkąd jej formy – przed wejściem syjonizmu na arenę polityczną – uznawane były za nie-żydowskie, jako obca substancja, niemająca wiele wspólnego z judaizmem. Tak też często religijni sądzą, iż ludzie kultury nie są Żydami. Lecz dzisiaj rzeczy mają się inaczej. Kiedy mówimy o kulturze, mamy na myśli kulturę żydowską (nową), i to kulturę, która właśnie uczyni nas w pełni Żydami, i co więcej wzbogaci nasz judaizm. Wcześniej, Żydzi zajmujący się nauką, świecką filozofią, medycyną, sztuką – wykluczani byli z judaizmu, a ich działalność przyporządkowywana obcym narodom. Od czasu powstania syjonizmu Żyd, który jest technikiem, inżynierem, lekarzem, handlarzem itp. jest syjonistą i należy do swojego narodu. Jest ważnym ogniwem w tworzeniu naszej kultury, a judaizm nie ma podstaw by się tego obawiać, wręcz odwrotnie⁷⁰.

Deklamacja ta wywołała następnie zagorzałą dyskusję między syjonistami religijnymi, a kulturowymi, Herzl zaś musiał przerwać kongres, zostawiając wiele spraw nierozwiązanych. Trzydziestu siedmiu delegatów opuściło salę w geście protestu – w kolejnych kongresach takie „samowolne wychodzenie” było zabronione, pod groźbą absolutnego wykluczenia ze struktur. Pomimo konfliktu członków kulturowej Democratic F(r)action, tj. Bubera, Liliena, Weizmanna, Feiwela, Trietscha, Motzkina i innych z resztą syjonistów, to jednak zostali oni mianowani „państwowymi reprezentantami” komisji kulturowej i wyznaczeni na delegatów kolejnego kongresu w Wiedniu na rok 1902⁷¹.

Intensywność zmagania ze Światową Organizacją Syjonistyczną w celu inkorporacji programu kulturowego w ramy polityki syjonistycznej (ekspansji programu syjonistycznego), generalnie jest jasno widoczna w historii pierwszych lat syjonizmu, jako zagorzała personalna dysputa między Herzlem, Feiwalem, ale także między Buberem, Usischkinem, Ahad HaAmem, Nossigiem i innymi. Niemniej jednak, struktura syjonizmu jako spójnego tworu została zachowana, a Herzl (w tym kontekście) jasno rozumiał – jak pisze Schmidt – iż sprawy syjonizmu kulturowego dotyczą zarówno utrzymywania jedności, jak i możliwości przetrwania kongresów⁷².

⁷⁰ *Stenographisches Protokoll...*, s. 395–396, za: M. Stanisławski, *Zionism and...*, s. 109.

⁷¹ G.G. Schmidt, *The Art and...*, s. 13.

⁷² *Ibidem*, s. 9.

Tym samym – jak zauważa z kolei Cohen – zjawisko kolektywnych wystaw sztuki żydowskiej stało się powszechne dopiero od pierwszej wystawy na V Kongresie Syjonistycznym, a wydarzenia te potwierdzały żydowską akceptację modernizacji i możliwości sukcesu na polu artystycznym/sztuki. Ponadto, zbiorowe wystawy miały windykować dumę z narodowych osiągnięć artystycznych i odbudować „stracony zmysł estetyczny”⁷³.

Ta determinacja kolekcjonerska i wystawiennicza jest odbiciem usilnych prób manifestacji syjonistycznych postulatów, jako istotny element kreacji nowej świadomości. Odtąd zakładano więc pełne wykorzystanie sztuk wizualnych do celów tzw. promocji syjonizmu i jego postulatów, a także włączenia w jej ramy szeroko pojętej debaty o kwestii sztuki, jej roli, funkcji i możliwościach oddziaływania. W ramach syjonizmu zatem, dokonano nie tylko prób przewartościowania teorii sztuki (i jej powszechnej adaptacji), ale przede wszystkim zaprzęgnięto ją do określonych celów i projekcji postulatów nawołujących do kształtowania odrębności narodowej, syjonistycznej świadomości i propagowania idei „powrotu”. Syjonizm miał być rozpoznawalny nie tylko literalnie, ale i wizualnie, a formy plastyczne miały stanowić istotne medium dla idei syjonistycznych. Zatem sztuka – istotny aspekt nowej kultury żydowskiej – rozumiana przede wszystkim jako medium syjonistyczne, stanowiła ważny element budowania podjętej przez Herzla ideologii⁷⁴.

BIBLIOGRAFIA

PROTOKOŁY I CZASOPISMA

Stenographisches Protokoll der Verhandlungen des V. Zionisten-Congress in Basel; „Die Welt”; „Jewish Chronicle”; „Ost und West”; „Palaestina”.

⁷³ R. Cohen, *Jewish Icons...*, s. 209.

⁷⁴ Zob.: A. Kamczycki, *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Theodora Herzla*, Poznań–Gniezno 2014.

OPRACOWANIA

- Apter-Gabriel Ruth, *Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art, 1912–1928*, Jerusalem 1987.
- Berkowitz Michael, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Cambridge 1993.
- Bland Kalman P., *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton–Oxford 2000.
- Bland Kalman P., *Anti-Semitism and Aniconism. The Germanophone Requiem for Jewish Visual Art*, [w:] *Jewish Identity in Modern Art History*, red. C.M. Soussloff, London 1999, s. 41–66.
- Cohen Richard I., *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, London 1998.
- Feldman Jeffrey D., *Exhibiting Judaica or Jewish Exhibitionism: A Comparison of Two Nineteenth-Century Exhibitions*, praca magisterska, St. Cross College, Oxford University 1993.
- Fine Steven, *Art and Judaism in the Greco-Roman World. Toward a New Jewish Archaeology*, Cambridge 2005.
- Goldstein Maksymilian Dresdner Karol, *Kultura i sztuka Ludu Żydowskiego na Ziemiach Polskich*, Lwów 1935, wyd. 2, Warszawa 1991.
- Gross William L., *Catalogue of Catalogues: Bibliographical Survey of a Century of Temporary Exhibitions of Jewish Art*, „Journal of Jewish Art” 1979, nr 6, s. 134–135.
- Gunzburg David W., Stasoff Vladimir, *L'ornement hebreu*, Berlin 1905.
- Gutmann Joseph, *Beauty in Holiness. Studies in Jewish Customs and Ceremonial Art*, New York 1971.
- Gutmann Joseph, *No Graven Image. Studies in Art and the Hebrew Bible*, New York 1971.
- Gutmann Joseph, *Is there A Jewish Art?*, [w:] red. C. Moore, *The Visual Dimention: Aspects of Jewish Art*, Boulder 1993, s. 3–9.
- Kamczycki Artur, *Syjonizm i sztuka. Ikonografia Theodora Herzla*, Poznań–Gniezno 2014.
- Kamczycki Artur, *Wrestling with Art. Zionism towards Jewish aniconism*, [w:] „Artium Quaestiones”, red. XX, Poznań 2012, s. 5–33.
- Kampf Avram, *In Quest of the Jewish Style in the Era of Russian Revolution*, „Journal of Jewish Art” 1978, nr 5, s. 39–48.
- Kampf Avram, *The Jewish Museum: An Institution Adrift*, „Judaism” 1968, nr 17, s. 283–284.
- Kaniel Michael, *Judaism. (The Art of World Religions)*, Blandford 1979.

- Kanof Abram, *Jewish Ceremonial Art and Religious Observance*, New York 1997.
- Keen Michael E., *Jewish Ritual Art in the Victoria and Albert Museum*, London 1991.
- Kirshenblatt-Gimblett Barbara, *Problems in the Early History of Jewish Folkloristics*, [w:] *Proceeding of the Tenth World Congress of Jewish Studies*, red. XXX, Jerusalem 1990, t. 2 D, s. 21–31.
- Kochan Lionel, *Jews, Idols and Messiahs*, Oxford 1990.
- Landsberger Franz, *A History of Jewish Art*, Cincinnati 1946.
- Mann, Vivian, *Jewish Texts on the Visual Arts*, Cambridge 2000.
- Narkiss Bezalel, *Illuminations from Hebrew Bibles of Leningrad*, Jerusalem 1990.
- Olin Margareth, *The Nation without Art*, London 2001.
- Pilarczyk Krzysztof, *Literatura żydowska od epoki biblijnej do haskali*, Kraków 2006.
- Roth Cecil, *Jewish Art. An Illustrated History*, New York 1971.
- Schmidt Gerda G., *The Art and Artists of the Fifth Zionist Congress, 1901*, New York 2003.
- Scholem Gershom, *The Messianic Idea in Judaism*, London 1971.
- Shachar Isahar, *Jewish Tradition in Art: The Feuchtwanger Collection of Judaica*, kat. The Israel Museum, Jerusalem 1981.
- Sheehan James, *From Princely Collections to Public Museums: Toward a History of the German Art Museum*, [w:] *Rediscovering History: Culture, Politics, and the Psyche*, red. M.S. Roth, Stanford 1994, s. 169–182.
- Shilo-Cohen Nurit, *Bezalel 1906–1929*, kat. The Israel Museum, Jeruzalem 1983.
- Silver-Brody Vivienne, *Documentors of the Dream. Pioneer Jewish Photographes in the land of Israel, 1890–1933*, Jerusalem 1998.
- Stanislawski Michael, *Zionism and Fin de Siècle. Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*, London 2001.
- Stasov Vladimir, „Archive Israelites” 1878.
- Tumarkin-Goodman Susanne, *Rusian Jewish Artists in a Century of Change, 1890–1990*, New York 1996.
- Wigoder Geoffrey, *Słownik biograficzny Żydów*, tłum. A. Jaraczewski, I. Kałużynska, P. Łomnicki, A.M. Nowak, B. Stokłosa, Warszawa 1998.
- Zuiden van D.S., *Josef Israels, 1824–1924*, „Menorah” (Wiedeń) 1924, nr 2, s. A124/125, <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/page-view/2913792> (dostęp: 17.09.2024).
- Zunz Leopold, *Gesammelte Schriften, Herausgegeben vom Kuratorium der „Zunz-stiftung”*, Hildesheim 1976.