

Olga Goldberg-Mulkiewicz

Komunikat ikoniczny na pograniczu kulturowym i etnicznym : żydowska wycinanka w procesie przemian

Studia Etnologiczne i Antropologiczne 7, 185-201

2003

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Olga Goldberg-Mulkiewicz

Uniwersytet Hebrajski
Jerozolima

Komunikat ikoniczny na pograniczu kulturowym i etnicznym Żydowska wycinanka w procesie przemian

Przesyłanie komunikatu drogą przekazu zakodowanego w przedmiocie o wysublimowanych cechach estetycznych jest zjawiskiem często spotykanym w tradycyjnych kulturach i przysparza niemało problemów badaczom tychże¹. Do najważniejszych należy odpowiedź na pytania: W jakim stopniu przekazywane treści są adekwatne w stosunku do całokształtu bagażu kulturowego podmiotu wysyłającego komunikat? Czy istnieje dostateczna wspólna platforma kulturowa, pozwalająca odbierającemu przesyłany kod odczytać w całości i zgodnie z treścią, którą zamieścił wysyłający przekaz? Dla naszych rozważań będą jednak ważne nieco inne pytania, a mianowicie: Jak działa przekaz ikoniczny na pograniczu kulturowym i etnicznym? Jak kształtuje się aktywność twórcza wysyłającego przekaz semiotyczny w okresie przemian kulturowych?

Materiałem, na którym oparłam swe badania, jest wycinanka w papierze, wykonywana przez polskich Żydów w Polsce do okresu Zagłady oraz współcześnie

¹ M. S c h a p i r o: *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art; Field and Vehicle in Image-Signs*. „Semiotica” (La Haye, Pays Bas) 1969, nr 3, s. 223–243.

w Izraelu². Śledząc pozycję wycinanki w społeczności żydowskiej, widzimy, że zarówno w tradycji, jak i współcześnie była i jest ona zawieszona pomiędzy sferą *sacrum* a *profanum*. Charakterystyczne dla niej miejsce to *liminum* i tamże spełniała, i spełnia do dziś, większość swoich funkcji, przechylając ważność przesyłanego kodu zamiennie w jedną lub drugą stronę.

Tradycja wycinania w papierze znana była społecznościom żydowskim od stuleci, sztuką tą zajmowali się zarówno Żydzi aszkenazyjscy, jak i sefardyjscy³. W Polsce tradycyjna wycinanka spotykana była w żydowskich społecznościach małomiasteczkowych, przede wszystkim na wschodnich obszarach, jeszcze w pierwszych dziesięcioleciach okresu międzywojennego. Najstarsze znane nam datowane egzemplarze pochodzą z ostatnich dziesięcioleci XIX wieku⁴. Nie oznacza to, że wcześniej sztuka ta nie była znana, nie posiadamy jednak możliwości znalezienia datowanych starszych egzemplarzy, poza tym wykonane z nie-trwałego tworzywa łatwo ulegały zniszczeniu i jako przedmioty nie zaliczane do kategorii *sacrum* były po prostu wyrzucane. Umiejętność wycinania w papierze zabierali ze sobą poszczególni wycinankarze żydowscy emigrujący z Polski. W nowej rzeczywistości często kontynuowali swą twórczość, gdyż stanowiła ona element ciągłości kulturowej ze „starym krajem”. Mimo że w większości krajów diaspory wycinanka zmieniła swą funkcję, a co za tym idzie – i tradycyjną symbolikę, pozostała nadal jednym z ważniejszych przekazów kulturowych łączącym żydowskich imigrantów z terenów Polski⁵. Również w Izraelu wycinanka w papierze stała się jednym z ważniejszych elementów podkreślających bogactwo sztuki Żydów aszkenazyjskich, przede wszystkim tych pochodzących z małych miasteczek z obszarów dawnej Rzeczypospolitej. Na przełomie XIX i XX wieku, a szczególnie niedługo po okresie Zagłady, wyrażało się to przede wszystkim w organizowaniu wystaw dawnej wycinanki oraz wykładów propagujących ten temat⁶, a w późniejszych latach – w działalności twórczej pojedynczych wycinankarzy. W rezultacie te same działalności, a przede wszystkim – propagowania wycinanki przez dr Gizę Franklową⁷, sztuka ta rozpowszechniła się. Współcze-

² Za pomoc udzieloną mi przy zbieraniu materiałów pragnę podziękować mgr G. Rabi.

³ G. Frankel: *The Art of the Jewish Paper-cut*. Tel-Aviv 1996; Y.J. Shadur: *Jewish Papercuts*. Berkeley–Jerusalem 1994; G. Frankel, Y.J. Shadur: *Traditional Jewish Papercuts*. Hanover–London 2002.

⁴ G. Franklowa: *Wycinanka żydowska w Polsce*. „Lud” 1929, T. 8, Seria 2, s. 7–22; M. Goldstein, K. Dresdner: *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*. Lwów 1935, s. 44–46.

⁵ O. Goldberg-Mulkiewicz: *Współczesne przemiany tradycyjnej wycinanki żydowskiej*. „Polska Sztuka Ludowa” 1987, R. 41, nr 1–4, s. 91–97.

⁶ *Ginza – hug l’omanut jehudit’ amamit, – taruchat migzerot*. Frenkel Giza (orachat), Tel-Aviv 1955.

⁷ O. Goldberg: *Giza Frankel*. W: *Etnografowie i ludoznawcy polscy, sylwetki i szkice biograficzne*. Red. E. Fryś-Pietraszkowa, A. Kowalska-Lewicka, A. Spiss. Kraków, s. 104–105.

śnie wycinaniem w papierze zajmuje się bardzo dużo osób wywodzących się z wielu grup etnicznych tego narodu. Część traktuje to jako zajęcie uprawiane w czasie wolnym, znaczna część usiłuje sprzedawać swe wytwory przede wszystkim jako lokalne pamiątki.

Dla naszych rozważań istotne jest, że interesująca nas żydowska wycinanka rozwijała się obok polskiej – na tym samym obszarze i w tym samym czasie. W rezultacie tej koegzystencji badaczom tradycyjnej kultury i sztuki ludowej wydawało się jasne, że można mówić o wzajemnych wpływach i zapożyczeniach. Te, wyrażające różne stanowiska, wypowiedzi podsumował niezwykle obiektywnie A. Błachowski⁸, wysuwając słuszną tezę o braku bezpośrednich powiązań pomiędzy wycinanką żydowską a polską. Autor starannie zebrał adekwatny materiał, przytaczając różne stanowiska poszczególnych uczonych. Podkreśla on jednocześnie istnienie podobieństw w konkretnym typie żydowskich wycinanek – zdobiących okna domów w święta *Shawuot* – które według niego mogły wpłynąć na proces kształtowania się polskiej wycinanki. Tę hipotezę pozwałam sobie jednak, w dalszym ciągu niniejszego artykułu, zakwestionować.

Tradycyjna żydowska wycinanka służyła zamkniętej społeczności i nie przenikała do kultur sąsiednich. Wynikało to z funkcji, jakie spełniała, a jakie przede wszystkim polegały na oznaczeniu ściany wschodniej w synagodze lub domu, a więc na wskazaniu kierunku modlitwy, zmnożeniu konieczności odprawienia określonych modłów, ochronie przed wszystkim, co złe, a więc w tym wypadku była to funkcja amuletowa. Stanowiła klasyczny przykład porozumienia pomiędzy nadawcą kodu – wycinankarzem – a jego odbiorcą. Przesłanie zakodowane było wielorako, zawsze w przekazie ikonograficznym i tekstowym. Przy czym ten ostatni, poza sentencjami zaczerpniętymi z pism podstawowych dla religii i myśli judaistycznej, realizowany był za pomocą licznych abrewiatur. Przekazanie kodu wymagało więc nie tylko uzdolnień plastycznych wysyłającego, ale i jego szerokiej wiedzy judaistycznej. W rezultacie tegoż każda tradycyjna żydowska wycinanka to przykład współzawodnictwa uczonych mężów w myśl zasady: „ja przesyłam treść stanowiącą podstawę przekazu ikonicznego, a ty ją prawidłowo odczytaj i zrozum całą głębię mego przesłania”. Takie stosowanie przekazu semiotycznego, zgodne zresztą z podstawowymi cechami sztuki żydowskiej, spotykamy powszechnie we wszystkich innych grupach żydowskiej diaspory. Wycinanka zawsze była wykonywana przez mężczyzn, wykonanie jej wymagało wiedzy judaistycznej, jej przekaz mógł krążyć tylko pomiędzy męską częścią społeczności żydowskiej, gdyż tylko mężczyźni posiadali odpowiednią wiedzę, aby być nadawcami i odbiorcami kodu. Bogactwo przekazu zawartego w tradycyjnej żydowskiej wycinance postaram się zilustrować na konkretnym przykładzie, który oczywiście nie wyczerpuje całości problematyki w tym zakresie.

⁸ A. B ł a c h o w s k i: *Polska wycinanka ludowa*. Toruń 1986, s. 12–15.

Przedstawiona wycinanka (il. I) pochodzi z XIX wieku z terenu Polski⁹, została wykonana przez anonimowego wycinankarza. Jest to *mizrach* – wycinanka określająca kierunek wschodu¹⁰, a więc kierunek, w którym należy się zwrócić twarzą podczas modlitwy. Podwójna ramka wprowadza nas w przestrzeń, na której zakodowany jest właściwy przekaz. Przestrzeń ta podzielona jest na trzy poziomy o niejednakowej wysokości pola; zarówno tekst, jak i ornament w każdym z pól wskazują na zhierarchizowanie przekazywanej problematyki. W dolnym polu widzimy siedmioramienny świecznik – menorę, jest on pomalowany na żółto, a więc przedstawia ten złoty, który Besaleel zrobił dla Przybytku Pańskiego (*Księga Wyjścia* 37/17–22). W symbolice żydowskiej menora oznacza Dom Boży, a więc synagogę, miejsce modłów, a w nowszej interpretacji – lud Izraela. Tekst umieszczony na łuku ponad nią mówi: „[...] siedem lamp ma rzucać światło na przednią stronę świecznika” (*Księga Liczb* 8/2)¹¹. Niewątpliwie tym cytatem odnoszącym się bezpośrednio do wskazówek na temat wnętrza Przybytku autor wycinanki podkreślił przesłanie zakodowane w tym motywie. W środkowym polu centralnym elementem jest medalion zwieńczony koroną, na którym znajduje się tekst nawiązujący do powszechnie stosowanej nazwy wycinanki: „[...] Od wschodu słońca aż po zachód jego niech imię Pańskie będzie pochwalone!” (*Psalms* 113 (112)/3). Zwieńczeniem tego hierarchicznego układu są tablice Mojżeszowe z dziesięciorgiem przykazań, również ozdobione koroną. Nad nimi najdobitniej podkreślony wielkością liter tekst „Wiedz, przed kim stoisz, przed Panem Panów [...]” (*Brachot* 28/1). Na każdym z trzech pól motyw centralny flankowany jest przez nie określone bliżej zwierzęta, na górnym i dolnym polu ich wygląd zbliżony jest do wyglądu lwów, w środkowym – są to raczej gryfony. Układ taki jest charakterystyczny dla tradycyjnej sztuki żydowskiej. Ale nie tylko ten hierarchicznie ujęty przekaz nakazujący ludowi Izraela, względnie zgromadzonym w domu modlitwy, zwrócić się w kierunku wschodu (gdyż tam znajduje się *sanctissimum*) i przestrzegać Dekalogu, jest zakodowany w omawianej wycinance. Przekaz tekstowy umieszczony na górnym polu wzmacnia abrewiatura. Na korpusach lwa i jelenia flankujących pole zasadnicze umieszczono kolejny tekst: „Bądź rączy jak jelen, dzielny jak lew [...]”, będący fragmentem zaczerpniętym z *Mądrości Proroctw* 5/12. Pozostałych zwierząt, orła i tygrysa, które tworzą całość przesłania, nie widzimy na wycinance, ale nie są one potrzebne, przekaz bowiem wysłany był do uczonego w piśmie, a ten powinien odczytać go w całości¹². Kolejnym skrótem są

⁹ Autorka uznała za stosowne wybrać jako podstawę do tekstu tę wycinankę, gdyż wydała jej się najbardziej charakterystyczna, mimo iż istnieje podejrzenie, że publikowany egzemplarz jest kopią oryginału będącego kiedyś w zbiorach muzeum żydowskiego we Lwowie.

¹⁰ Słowo *mizrach* to po hebrajsku „wschód”.

¹¹ Tłumaczenia wszystkich cytatów pochodzą z *Pisma Świętego* wydanego w 1980 r. przez wydawnictwo Pallottinum.

¹² Zwyczaj umieszczania w wycinance tylko części tego wersetu w różnych wariacjach był szeroko rozpowszechniony, patrz: O. Goldberg: *Sprüche der Vater als Ornament die Sche-*

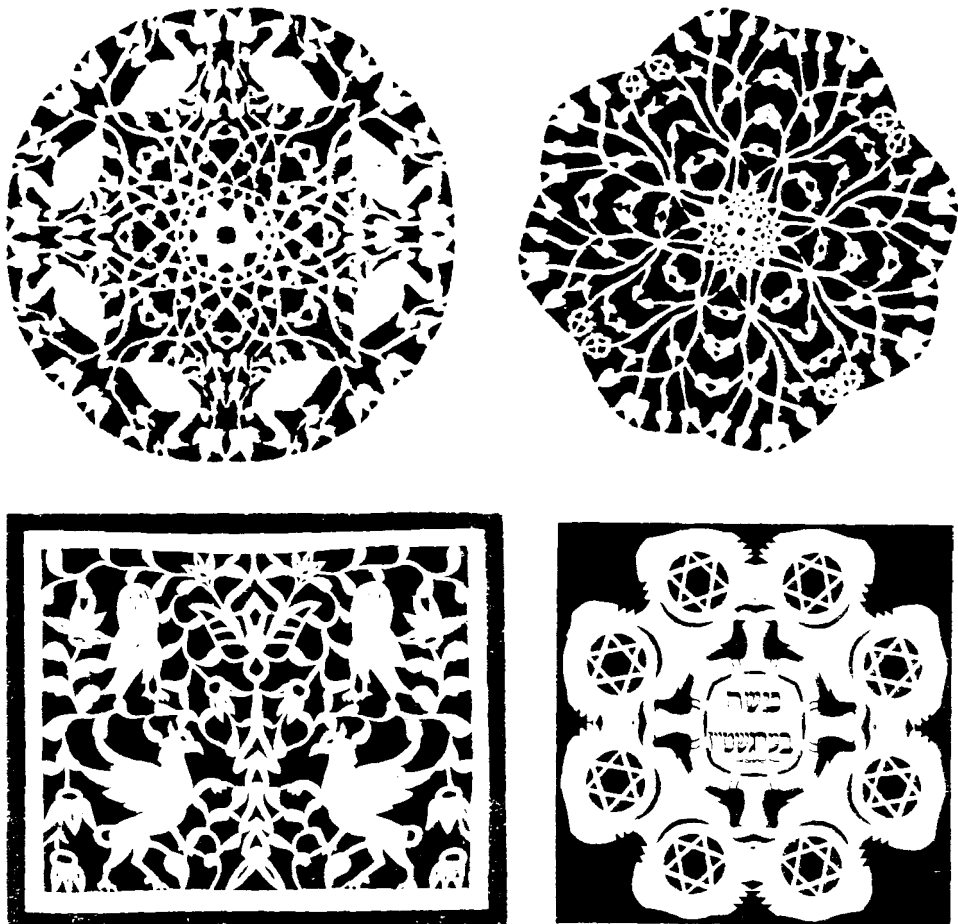
dwa słowa umieszczone na dole wycinanki, przetłumaczone oznaczają „światło życia”. Jest to częściowe rozwinięcie słowa *mizrach*, które w całości należy zinterpretować jako „z tej strony (znajduje się) światło życia”. Przykład ten oczywiście nie wyjaśnia wszystkich możliwości przekazywania kodu tekstowego w interesującym nas komunikacie ikonicznym, wskazuje on tylko na złożoność omawianej tutaj problematyki.

Dla naszych rozważań ważne jest, że zarówno kompozycja przekazu ikonicznego, jak i poszczególne motywy, oraz ujęcia tychże, mieszczą się całkowicie w kanonie tradycyjnej sztuki żydowskiej. Jedynym wyjątkiem są sylwetki ptaków umieszczone po obu stronach w dolnym polu. Nawiązują one niewątpliwie do sylwetki koguta wieńczącego często wiejskie i małomiasteczkowe budynki czy też studnie, występującego także i w tradycyjnej polskiej wycinance. Jest to jednak wypadek raczej odosobniony i wysnuwanie stąd wniosków o pierwotności żydowskiej czy polskiej wycinanki i ich wzajemnych uwarunkowaniach oraz zapożyczeniach wydaje mi się przedwczesne.

Zupełnie inaczej przedstawia się sprawa, gdy przyjrzymy się kolejnej grupie żydowskich wycinanek, którymi zdobiono okna domów w okresie wiosennych świąt *Szawuot*. Nie znamy początków tej tradycji, wiemy natomiast, że była ona znana przede wszystkim na terenie południowej Polski oraz na ziemiach wschodnich¹³. Wycinaniem „różyczek” (*reizelech*) czy też *szawueslech*, jak je nazywano w języku żydowskim (il. I), zajmowali się uczniowie chederów, a więc bardzo młodzi chłopcy; a czasem też kobiety. Funkcja tych wycinanek była przede wszystkim zdobnicza, a do rzadkości zaliczyć należy egzemplarze, w których oprócz ornamentu występuje tekst, wówczas obwieszcza on tylko święto. Ornamentyka tych wycinanek oparta jest przede wszystkim na motywach geometrycznych, niekiedy występują na nich zwierzęta, jak np. lwy, orły dwugłowe, jelenie – znane z *mizrachów*, do rzadkości należą gwiazdy Dawida. Całkowitą rzadkością są *szawueslech*, których wzór nawiązuje do jakiejś opowieści o tematyce świeckiej (il. II), znanej zapewne młodocianym autorom wycinanki. Wspomniane święto w tradycji żydowskiej ma podwójne znaczenie. Przede wszystkim jest to zawsze święto rolnicze, obchodzone w podzięce za zebrane plony, ale późniejsza egzegeza związała je z czasem nadania Żydom Dekalogu. Z tej właśnie przyczyny w tradycji polskich Żydów oprócz wspomnianych „różyczek” czy też wycinanek łączących w sobie elementy motywów tradycyjnych spotykamy, najczęściej bardzo mało precyzyjne, przedstawienia budynków synagog, podkreślające ważność elementu sakralnego wspomnianego święta. Na uwagę zasługuje fakt, że chociaż w symbolice żydowskiej szeroka jest gama znaków na określenie domu modlitwy, to jednak w oma-

renschnitte der Osteuropäischen Juden. In: *Bild und Text – Beiträge zur Europäischen Ethnologie*. Hrsg. L. Petzold, J. Schneider, I. Streng. Bratislava 1993, s. 85–97.

¹³ B.W. Segel: *Reizelech und Fahnen der galizischen Juden*. „Globus” 1892, T. 61, s. 230–237; M. Goldstein, K. Dresdner: *Kultura i sztuka ludu żydowskiego...*



1. *Reizele*, autor nieznany, Polska południowa, XIX/XX w. Publ. Giza Frankel: *The Art of the Jewish Paper-cut*. Tel-Aviv 1996, s. 120.

wianej grupie wycinanek nie występują żadne inne przedstawienia poza nieudolnie wykonanymi sylwetkami domów. Zastosowanie najprostszego znaku ikonocznego potwierdza tezę, że wykonawcami tych wycinanek były dzieci.

Podsumowując niniejsze rozważania, musimy więc stwierdzić, że mimo współwystępowania jednocześnie na tym samym obszarze wycinanek polskiej i żydowskiej, rozwijały się one jednak o b o k siebie. Tradycyjna wycinanka, znana wielu grupom żydowskiej diaspory, kształtowała się w Polsce szczególnie; pozostawała gałęzią twórczości uprawianą tu najdłużej i wytworzyła też pewną jej regionalną odmianę. Treści, które niosła, były tak mocno osadzone w izolowanej żydowskiej tradycyjnej kulturze, że niemożliwe były jakiegokolwiek zapożyczenia. Natomiast na uwagę zasługuje na pewno fakt, że obok tej tradycyjnej wycinanki

powstała na terenie Polski inna pełniąca przede wszystkim funkcje estetyczne. Ten typ wycinanki charakterystyczny jest przede wszystkim dla obszaru Europy Środkowej i Wschodniej. Zawarty w niej przekaz informacyjny był znacznie uboższy. Być może czerpała ona wzory z rozwijającej się wycinanki polskiej, odwrotność natomiast wpływów wydaje mi się mało prawdopodobna.

Jak już wspomniano, umiejętność wycinania w papierze przenosili polscy Żydzi emigrujący do innych krajów diaspory, gdzie kontynuowali swą sztukę, a z czasem pod wpływem zmian w funkcji wycinanki kreowali jej nowe formy¹⁴. Dla naszych rozważań ważne jest kształtowanie się systemu znakowego przekazywanego przez wycinankę w Izraelu.

Krótkie ramy artykułu pozwolą mi na omówienie tylko dwóch, moim zdaniem podstawowych, kodów przesyłanych przez wycinankarzy oraz na zasygnalizowanie pozostałych. Czynnikiem, który w sposób zasadniczy i szczególnie silnie (w początkowym okresie osadnictwa żydowskiego w ówczesnej Palestynie w najwcześniejszych latach po powstaniu państwa Izrael) wpłynął na twórczość pierwszych wycinankarzy, była nowa, świecka ideologia. Wycinanka przestała spełniać swoje tradycyjne funkcje, względnie – funkcje te zostały w pewnym stopniu zredukowane. Przedmiot ten staje się przede wszystkim elementem dekoracyjnym. Powszechnie panująca w Izraelu ideologia syjonistyczna za sprawę najważniejszą uznała konieczność stworzenia nowego społeczeństwa, którego podstawy miała kształtować praca na roli. Etos pracy rolnika spotykamy nie tylko w literaturze, malarstwie, rzeźbie, ale również i w twórczości wycinankarzy.

Jednym z pierwszych, który poddał się nowej ideologii, był przybyły z Wilna w latach trzydziestych XX wieku Nachum Rumbak. Mimo że znana mu była tradycyjna wycinanka, uznał, że przesyłany przez nią kod stał się nieaktualny w nowym kraju i w konsekwencji tegoż twórczość swoją oparł na wzorach czerpanych z sylwetkowej wycinanki niemieckiej, nie tylko żydowskiej¹⁵. Twórczość jego to dokumentacja pracy na roli pierwszych kibucników (il. 2), zarówno trudności, jakie napotykali, jak i radosne chwile podczas odpoczynku. Powstanie państwa Izrael zaowocowało wzmocnieniem tejże ideologii, co wymagało też podkreślenia uzyskanych przez nowe społeczeństwo osiągnięć. Przykładem może być tu wycinanka Diny Maimon (il. 3), zrobiona w celu upiększenia sali jadalnej w kibucu z okazji przypadającej rocznicy 10-lecia powstania państwa. Przekaz zakodowany w tejże wycinance mówi o tym, co najważniejsze, a więc o wzroście liczby obywateli kraju, o plonach uzyskiwanych przez pielęgnowanie roślin, na który zasażona została kibucowa gospodarka – oliwek i palm daktylowych. Autorka wycinanki pozostaje wierna tradycji łączenia kodu tekstowego z ornamentem. Tekst w ram-

¹⁴ O. Goldberg-Mulkiewicz: *Współczesne przemiany...*, s. 92.

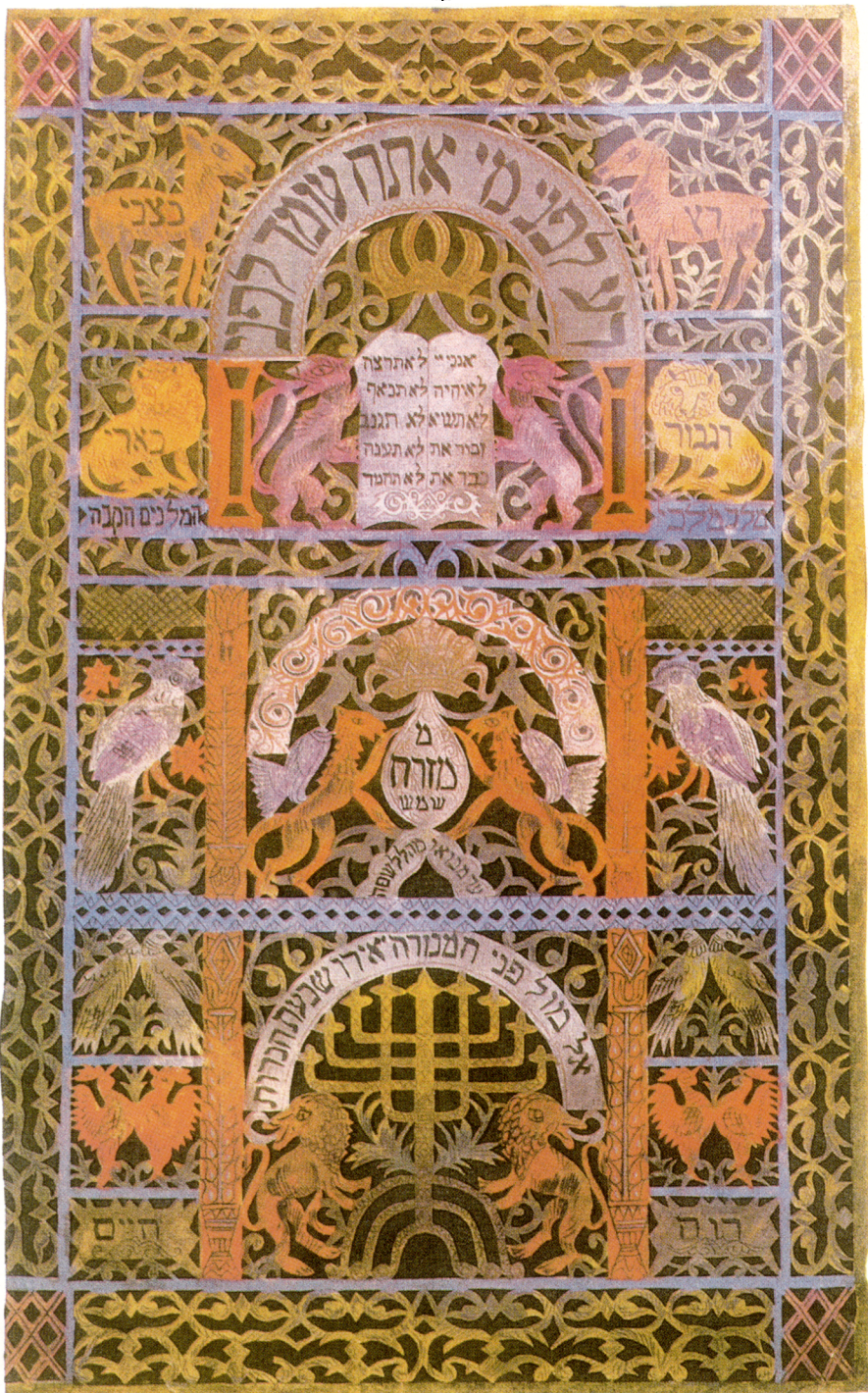
¹⁵ Nie był to wpływ bezpośredni, artysta jeszcze w Wilnie zapoznał się z twórczością izraelskiej akademii sztuk Bezalel, której profesorowie byli pod wpływem twórczości kręgów berlińskich.



2. Nachum R u m b a k: *Kibucnicy*. Izrael, bez daty, ilustracja w archiwum autorki.

ce całkowicie świecki z użyciem łąciny – odbiegający zasadniczo od żydowskiej tradycji – podkreśla uroczystość jubileuszu.

Z czasem etos pracy na roli przestał odgrywać czołową rolę w kulturze nowego społeczeństwa, a co za tym idzie, przestał też mobilizować poszczególnych wycinankarzy do przesyłania wspomnianego kodu odbiorcom wykonywanych przez nich wycinanek. W twórczości poszczególnych wycinankarzy zaczyna zarysowywać się tendencja powrotu do przekazów opartych na tekstach z zakresu myśli judaistycznej oraz na symbolach zaczerpniętych z tradycyjnej sztuki ży-



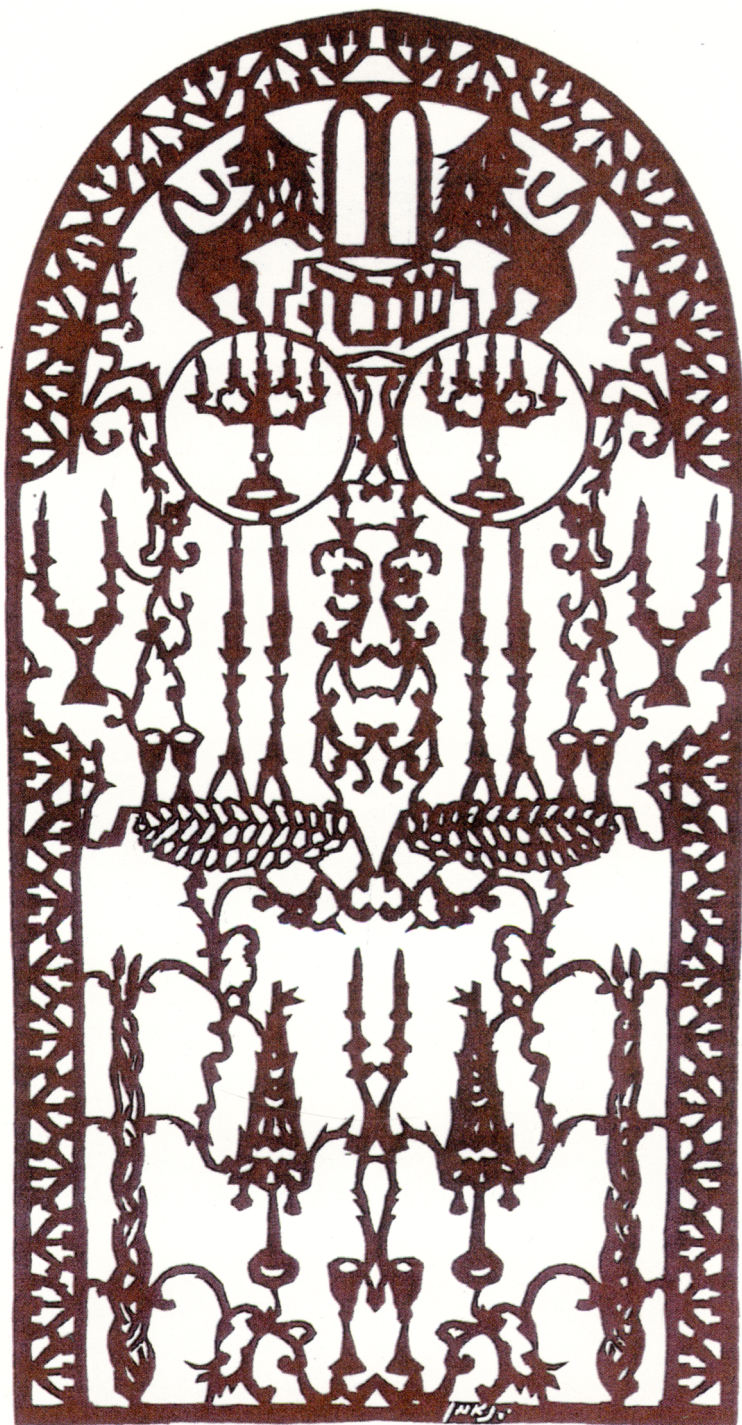
I. *Mizrach*, autor nieznaný, Polska, koniec XIX w. Publ. Giza Frankel: *The Art of the Jewish Paper-cut*. Tel-Aviv 1996, s. 44.



II. Wycinanka na święto „Szawuot”, Polska. Publ. Giza Frankel: *The Art of the Jewish Paper-cut*. Tel-Aviv 1996, s. 122.



III. Luba Ben-Menachem: *Mizrach*. Izrael, około 1990, ilustracja w archiwum autorki.



IV. Jakov N e e m a n: *Szabat*. Izrael 1980. Publ. J. N e e m a n: *Migzerot
nijar jehudiot*. Haifa 1989, il. 9.

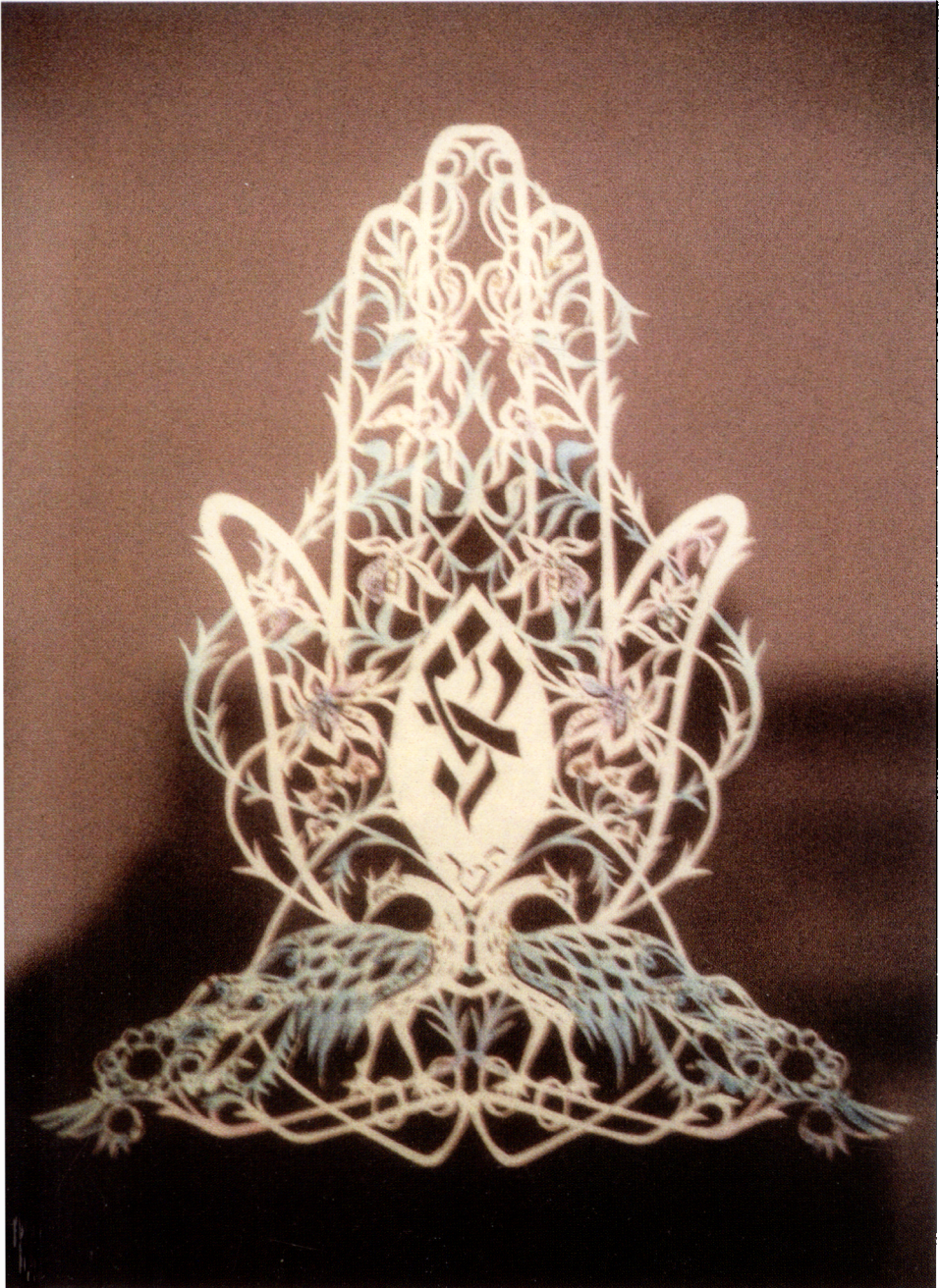




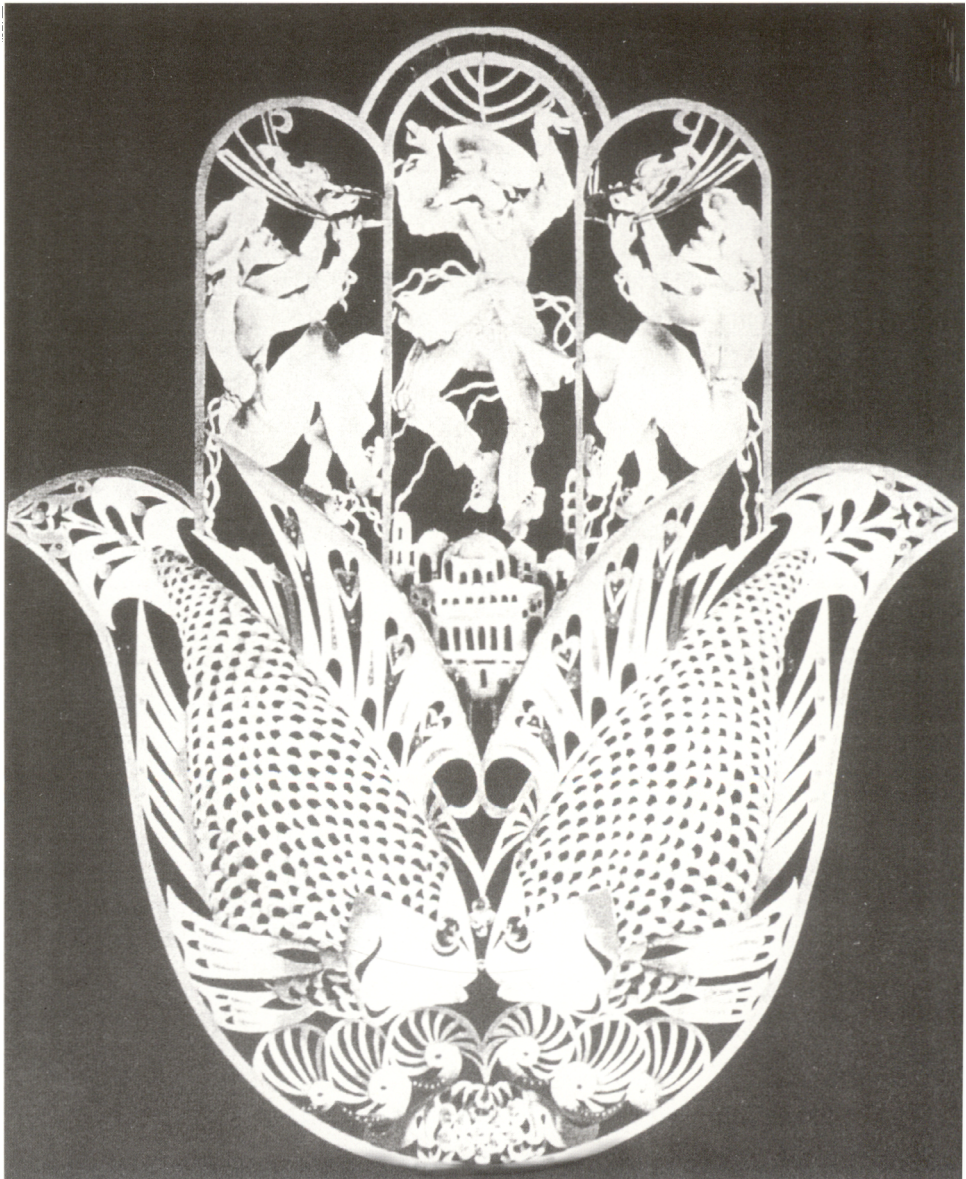
V. Jakob N e e m a n: *Sukot*. Izrael 1982. Publ. J. N e e m a n: *Migzerot nijar jehudiot*. Haifa 1989, il. 4.



VI. Henia Melichson: *Hamsa*. Izrael, lata 1992–1998, ilustracja w archiwum autorki.



VII. Henia Melichson: *Hamsa*.



VIII. Ira O b o l s k i: *Hamsa*. Izrael, ilustracja w archiwum autorki.



3. Dina Maimon: *Dziesięciolecie Izraela*. Izrael 1958, ilustracja w archiwum autorki.

dowskiej i trwa ona nieprzerwanie do obecnej chwili. Nowością, kojarzoną z wypadkami politycznej natury¹⁶, jest szeroko rozpowszechniona chęć przekazywania w wycinance kodu Jerozolimy. Nie jest to kierunek nowy, Jerozolima bowiem, a szczególnie Ściana Płaczu, stanowi niezwykle „mocne” *sacrum* w tradycji żydowskiej i jej obraz powielany był powszechnie w wielu rozmaitych systemach ikonicznych¹⁷.

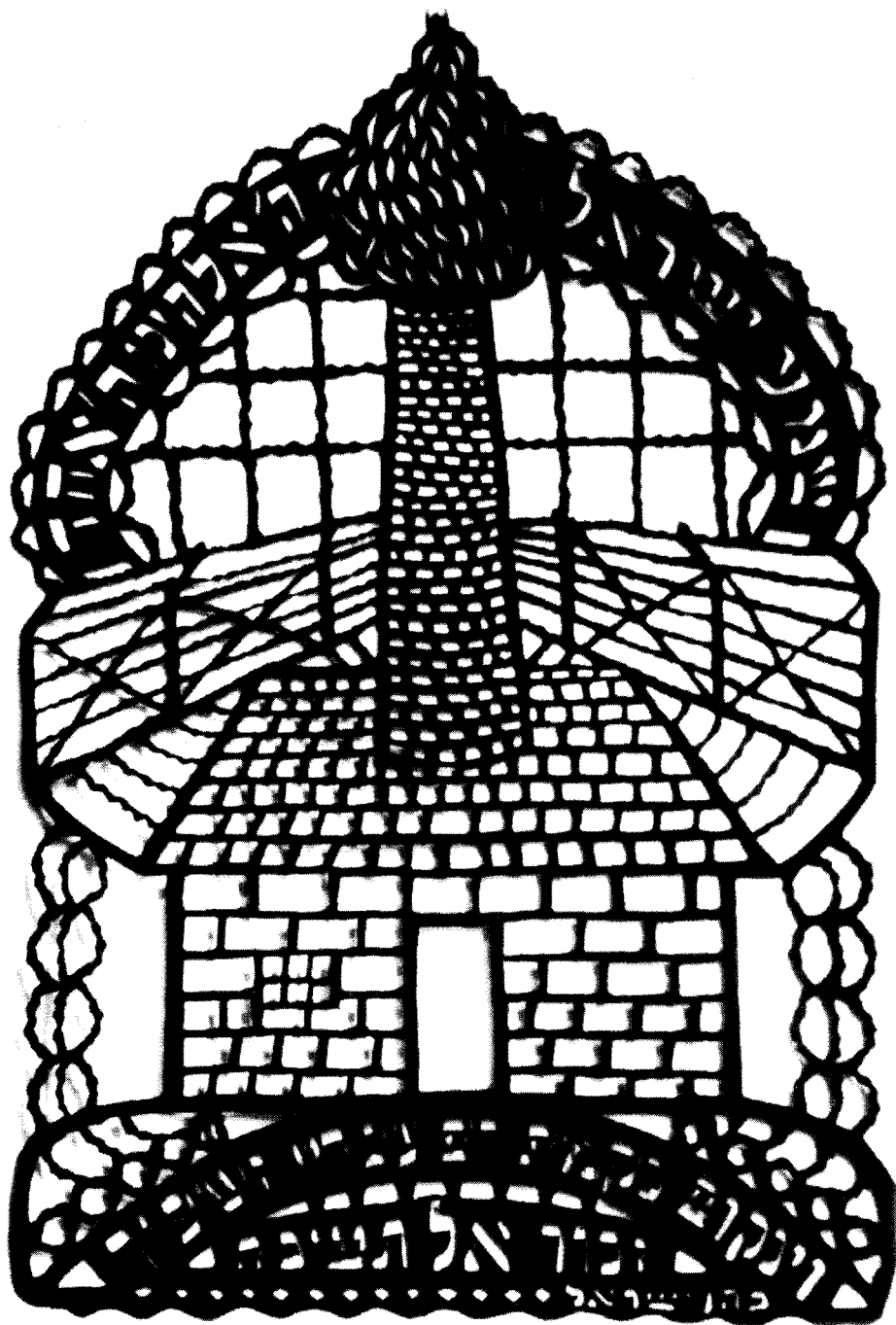
¹⁶ Odzyskanie przez Żydów w 1997 r. dojścia do Ściany Płaczu i możliwości odprawiania tam modłów, spowodowało powszechne przekazywanie kodu Jerozolimy w sztuce, szczególnie w pamiętkarstwie.

¹⁷ O. Goldberg-Mulkiewicz: *Obraz Jerozolimy w diasporze żydowskiej w XIX i XX wieku*. W: *Jerozolima w kulturze europejskiej*. Red. P. Paszkiewicz, T. Zadrożny. Warszawa 1997. s. 467–479.

Interesującym przykładem łączenia tradycji przekazywania kodu mizracha z nowoczesnym, choć ujętym wedle tradycyjnej konwencji graficznej, kodem Jerozolimy jest wycinanka wykonana przez Lubę Ben-Menachem (il. III). Autorka będąc osobą religijną, stworzyła mizrach, aby podkreślić konieczność przesyłania codziennych modłów oraz przypomnieć modlącym się o właściwym kierunku, w którym winni się zwrócić. Przekaz tekstowy najwyraźniej przesyła kod funkcji wycinanki – konieczność zwrócenia się ku wschodowi. W tradycyjnie ujętej ramce, wypełnionej zarówno wzorem geometrycznym, jak i przekazem słownym autorka wycinanki podkreśla jej funkcję, cytując znane nam już ostrzeżenie: „Wiedz przed kim stoisz [...]” (*Brachot* 28/1). Kierując się ku tradycyjnej kompozycji spotykanej na większości mizrachów, Luba Ben-Menachem stosuje układ hierarchiczny przekazu. Nowoczesne, współczesne są natomiast znaki ikoniczne, którymi się posługuje. Tak więc w dolnym polu wycinanki widzimy tradycyjne ujęcie wizerunku Ściany Płaczu, czyli muru świątyni, miejsca, w którego kierunku należy się zwrócić podczas modlitwy – motyw ten nie występuje w tradycyjnej wycinance – tam, o ile jest zakodowana Jerozolima, jest to zrobione w sposób bardziej skomplikowany. Górne pole to nie tylko szczególnie podkreślone wielkością liter i kolorem słowo „mizrach”, ale przekazanie odbiorcy znaku, który jest powszechnie przyjętym graficznym wyobrażeniem wschodu słońca – co zostało zresztą jeszcze raz podkreślone przez zastosowanie na tym polu czerwonego koloru.

Kolejnym przykładem stanowiącym niejako przeciwieństwo poprzednio opisanego jest wycinanka Izraela Cohena przedstawiająca krematorium w Auschwitz (il. 4). Autor stosuje w niej szczególnie znak ikoniczny, mianowicie przekazuje kod związany z własnymi przeżyciami i łączy to z tradycyjnie stosowanym tekstem. Przekaz ikonograficzny podkreśla przeznaczenie budowli, sam tekst natomiast wyraża grozę. Napis zwieńczający wycinankę to: „Słuchaj Izraelu, Pan jest naszym, Bogiem – Panem jedynym [...]” (*Księga Powtórzonego Prawa* 6/1), modlitwa, z którą na ustach pobożni Żydzi szli na śmierć podczas wojny. U podstawy wycinanki tekst jest częścią modlitwy odmawianej w Sądny Dzień podczas wspomniania zmarłych, jeszcze niżej nakaz: „Pamiętaj, nie zapomnij”. Tematyka nawiązująca do Zagłady jest stosunkowo rzadko stosowana we współczesnym wycinankarstwie w Izraelu. Częściej spotykane egzemplarze nawiązują do tradycji wykonywania pisanych, czasami ozdobionych rysunkiem lub innego rodzaju ornamentem kart, na których wyszczególnione były nazwiska i daty zgonu członków najbliższej rodziny. Arkusze te, zwane *Yorcait*, przypominały datę ich zgonu, kiedy należy zmówić modlitwę za zmarłych najbliższych członków rodziny.

Kolejnym kodem przekazywanym współcześnie przez wycinankę w Izraelu są święta. Podczas gdy tradycyjni wycinankarze w Polsce w okresie przed Zagładą tylko w nielicznych wypadkach podejmowali tę tematykę, a wówczas zawsze jako najważniejszy przekaz uznawali kod tekstowy, który przypominał, jakie modlitwy



4. Israel C o h e n: *Auschwitz*. Izrael, bez daty, ilustracja w archiwum autorki.

należy w tych dniach odmawiać, to współczesna wycinanka posługuje się innymi prawami. Wspomniane już święto *Szawuot* zaowocowało w Polsce powstaniem nowego typu wycinanki, w której przeważał przekaz świecki, ale można było również spotkać motywy oparte na tradycji. W nowej rzeczywistości, jaka zaistniała w pierwszych latach po powstaniu państwa Izrael, motywy świeckie wysuwane były na plan pierwszy. Współcześni twórcy tylko w nielicznych wypadkach, szczególnie w ostatnich dziesięcioleciach, przypominają o obowiązku modłów w tych dniach. Najczęściej święto przekazywane jest jako dzień, w którym obowiązują inne zachowania, oraz jako dzień, z którym związane są konkretne atrybuty te zachowania umożliwiające.

Klasycznym przykładem tego typu twórczości są wycinanki Jakova Neemana. System semiotyczny stosowany przez niego to minimum tekstu oraz komponenty wzoru, które znane są odbiorcy kodu z jego najbliższej ikonosfery. Wycinanka zatytułowana *Szabat* (sobota) (il. IV) przedstawia wszystkie przedmioty w tym dniu używane. Tak więc autor w tradycyjnie obramowanym polu zamieścił hierarchicznie ułożone kielichy na wino, plecione świece, besaminki, chały, świece umieszczone w pojedynczych i wieloramiennych świecznikach¹⁸. Wszystkie te elementy zwieńczają flankowane przez dwa lwy tablice Dekalogu, u których podstawy umieszczony jest napis „szabat”. Ten sam autor tworząc wycinankę przedstawiającą święto szalasów *Sukot* (il. V), komponuje przestrzeń wedle tradycyjnego modelu, ale wypełnia ją przede wszystkim elementami wzoru nawiązującymi do współczesności. Hierarchicznie zaprogramowane pole wycinanki pokazuje elementy świeckich budowli w Jerozolimie, następnie Ścianę Płaczu, a więc najważniejsze *sacrum*, miejsce odbywania modłów. Centralnym motywem jest realistycznie ujęty, zaopatrzony w nowoczesne meble, szalas, w którym w tym okresie należy jadać posiłki. Ponad szalasem umieszczone są tablice Dekalogu, które, zgodnie z tradycją, zostały w tym czasie przekazane Mojżeszowi, i które stanowią motyw zwieńczający wycinankę. Tablice te flankowane są przez lwy i wedle powszechnie występującego w sztuce żydowskiej modelu są one ozdobione koroną. Tekst – wyimek z codziennej modlitwy – oddaje biesiadujących w boską opiekę. Wycinanki Jehoszuy Grosbarda wykonane również w celu przekazania kodu świąt *Szawuot* i abstrahują całkowicie od wątku związanego z przekazywaniem Mojżeszowi tablic na górze Synaj. Autor podkreśla ważność zbioru plonów w bardzo szerokim rozumieniu tego słowa. Powtarzany przez artystę i różnorodnie komponowany przekaz to rodzice z małymi dziećmi, (il. 5) lub młodzi ludzie, którzy w plenerze, w otoczeniu przyrody, niosą plony – zarówno te pochodzące z upraw (owoce), jak te z hodowli (jagnię). Krótki tekst obwieszcza tylko, że wycinanka ilustruje święto plonów.

¹⁸ Nie wydaje mi się konieczne tłumaczenie, do którego z sobotnich obrzędów wymienione sprzęty służą, zainteresowanych odsyłam do odpowiedniej literatury zarówno w tym wypadku, jak i w wypadku opisanej kolejnej wycinanki dotyczącej święta szalasów.



5. Jehoszua Grossbard: *Hag Bikurim*. Izrael 1966. Publ. G. Frankel: *Yehoshua Grossbard paper-cuts. Traditional Motives*. Tel-Aviv, bez daty.

Nie mnożąc przykładów, pozwolę sobie podkreślić, że zadaniem moim było wskazać na zmiany zachodzące w znaku ikonycznym na pograniczu kulturowym. W wypadku Izraela problem pogranicza kulturowego to w kategoriach geograficznych zagadnienie dychotomii: diaspora – ziemia Izraela. Czas Zagłady unicestwił ten podział w odniesieniu do europejskiego żydostwa aszkenazyjskiego. W ziemi Izraela pierwsze różnice kulturowe to podział pomiędzy starym osadnictwem z przełomu stuleci XIX i XX a nowymi, kolejnymi falami, które były rezultatem ruchu syjonistycznego i miały miejsce przed i po powstaniu państwa¹⁹. Impakt nowej ideologii był tak silny, że, jak widzieliśmy na przytoczonych przykładach, spowodował niemalże całkowite oderwanie się od tradycji przesyłania określonego przekazu na rzecz budowania nowego systemu ikonicznego.

Proces zasiedlania nowego państwa przez Żydów zamieszkujących bardzo różne obszary spowodował, że z biegiem lat Izrael stał się niejako kwintesencją

¹⁹ Poruszone tu problemy są bardziej skomplikowane, nie jest jednak konieczne wyjaśnianie w niniejszym opracowaniu tej problematyki.

terminu określanego w naszych badaniach mianem *melting pot*. Proces wzajemnych zapożyczeń międzyetnicznych fascynuje stale badaczy lokalnej, współczesnej kultury. Do najciekawszych przykładów w tej dziedzinie należy powszechne przejście amuletu znanego w basenie morza Śródziemnego i określanego jako hamsa, względnie często w kulturach muzułmańskich – „ręka Fatmy”. Zjawisko to spotykamy również i w twórczości wycinankarzy, przede wszystkim w dwóch ostatnich dziesięcioleciach. Znane z tradycji posługiwanie się wycinanką jako amuletem niewątpliwie ułatwiło przejście nowej formy i zastosowanie jej w tradycyjnej funkcji obrony przed wszelakim złem. Jednak w tradycyjnym amulecie polskich Żydów najważniejszy był przekaz tekstowy, a kompozycja przekazu ikoniznego nawiązywała do zwyczajowego układu motywów, spotykanego i w innych wycinankach, natomiast w przypadku hamsy jej funkcja amuletowa wyraża się przede wszystkim w kształcie²⁰. Uniesiona dłoń skierowana w stronę osoby rzucającej złe spojrzenie ma odeprzeć skutki uroku i skierować je w stronę nadawcy.

W wypadku wycinanek zarówno zastosowany przekaz ikonizny, jak i kształt wycinanki bywają rozmaite. Do najciekawszych należą wycinanki Heni Melichson (il. VI), które wzmacniają niejako funkcje mezuzy, amuletu przytwierdzonego powszechnie do drzwi żydowskich mieszkań, mającego chronić wchodzących do domu i wychodzących w drogę. Hamsy tej wycinankarki mają wpisane w dłoń błogosławieństwo: „Pan będzie strzegł twego wyjścia i przyjścia teraz i po wszystkie czasy” (*Psalms* 121/8), (il. VI) względnie wkomponowaną literę *szijn* lub częściej abrewiaturę tworzącą słowo *szadaj*²¹ (il. VII), umieszczaną powszechnie na pojemnikach, w które wkłada się pergamin z tekstem mezuzy. Artystka uważa, że stworzony przez nią typ wycinanek należy wieszać w okolicy drzwi wejściowych, a wtedy „działają” nawet wówczas, gdy przekraczająca próg osoba zapomni lub nie zechce dotknąć umieszczonej na framudze mezuzy. Ale znana jest i inna droga wzmacniająca funkcję amuletową wycinanki w kształcie hamsy. Ira Obolski w kształt dłoni wkomponowała motywy przesyłające nie tylko *sacrum* w postaci motywu jerozolimskiej świątyni, ale również i ryby, symbolizujące płodność i mnogość wszelakiego dobra, oraz tańczących radośnie chasydów (il. VIII). I inni wycinankarze posługując się tym kształtem, najczęściej nie ograniczają się do samego przekazu kształtu dłoni, ale wkomponowują w jej zarys znak ikonizny, który nawiązuje do współcześnie przyjmowanej symboliki uznanej jako zabezpieczająca przed wszelakim złem.

Mimo zasadniczych różnic w tradycyjnym zdobnictwie poszczególnych grup etnicznych tworzących współczesne społeczeństwo Izraela jedynie hamsa została

²⁰ Nie wydaje mi się właściwe poszerzanie dyskursu na temat hamsy, słuszne natomiast – zaznaczenie, że niektórym żydowskim grupom etnicznym znana była tradycja wpisywania w hamsę tekstów kabalistycznych.

²¹ Po rozwiązaniu tej abrewiatury otrzymujemy tekst *Psalmsu* 91,1, „[...] Kto przebywa w cieniu Najwyższego i w cieniu Wszchemocnego mieszka [...]”.

przejęta przez aszkenazyjskich wycinankarzy, inne, odrębne motywy i inne kody przesyłane przez przedstawicieli poszczególnych grup etnicznych nie przekroczyły dotychczas międzyetnicznych granic.

Poszerzenie funkcji współczesnej wycinanki, a przede wszystkim wzmocnienie kodu przekazującego komunikat wywołujący przeżycia estetycznej natury, wzbogaciło wachlarz tematycznie ukierunkowanych wycinanek, ale zubożyło najczęściej ich treść, względnie skierowało poszczególnych wycinankarzy do szukania inspiracji w systemach ikonicznych nieraz bardzo odległych kultur.

Przechodząc do podkreślenia końcowych wniosków, muszę stwierdzić, że w okresie, gdy przesyłany przez tradycyjną wycinankę kod, zarówno ikoniczny, jak i tekstowy, pełnił przede wszystkim funkcje komunikacji pomiędzy uczonymi w piśmie, sama wycinanka nie przekraczała granic własnej grupy etnicznej. A w ramach tejże grupy krążyła wśród jej męskich dorosłych przedstawicieli, gdyż przez nich tylko mogła być zrozumiana, należycie odczytana i skomentowana. Zasadnicze zmiany w przekazie ikonicznym następują, gdy zmienia się funkcja wycinanki i przesyłany kod grawituje w kierunku przekazania treści o przewadze komunikatu estetycznego. Wówczas też sztuka wycinania staje się otwarta na obce wpływy. Przedstawiony materiał wskazał też, w jakim stopniu zmienia się znak ikoniczny pod wpływem ekspansywnej ideologii; wówczas też następuje znaczne uproszczenie konwencji graficznej, nowa ideologia nie może posługiwać się przekazem mało rozpoznawalnym. Problem pogranicza etnicznego – nowy dla społeczności żydowskiej – występujący najdobitniej dopiero w Izraelu, po osiedleniu się tam Żydów z wielu krajów diaspory, okazał się barierą dla przesyłania komunikatów o głęboko zakodowanych treściach. Będąca wyjątkiem hamsa potwierdza tę regułę, jest to bowiem znak zapożyczony z powszechnie krążącego zespołu ikonicznego, spotykany w złotnictwie, malarstwie, hafcie.

Na zakończenie wydaje mi się konieczne podkreślić, że poruszane zagadnienia badawcze oraz zaprezentowany materiał ilustracyjny nie wyczerpują całości problematyki związanej z przemianami zachodzącymi współcześnie w żydowskiej wycinance. Przedstawiany zbiór przykładów został wybrany, by zilustrować zarysowane we wstępie niniejszego artykułu problemy badawcze.

Icon Massage in the Cultural-Ethnic Border Area Jewish Paper Cut-Outs in the Process of Changes

S u m m a r y

The essential question posed in the article was what kind of influence was included in icon message in the cultural-ethnic border area. How about artistic creativity of the artist sending this message during cultural changes. The basis of research was a traditional Jewish paper cut-out (origami-like decoration) well known in Poland until the Holocaust period and the works of such origami artists who made them in Israel in the period of the thirtieth of the previous century until now. Analysis of the icon message coded in traditionally Polish *mizrach* points to its unique features. Both the person passing the message and its recipient had to have deep Judaic knowledge – the paper cut-out circulated among the closed group of religious Jewish men since it was only them who were able to pass and get the message coded both in the text and also in numerous framing arrangements and icon signs. The origami-like decorations made for *Szawuot* holidays belong to a separate category serving a different function. The latter are made by the students of *cheder* or Jewish women since the aesthetic message is most important in them. It is also possible to find the elements of Polish folk paper cut-outs there.

The artistic works of the origami-like masters in Israel show, in the initial period, complete change of the passing code stressing necessity of farming under the influence of vital secular ideology. Thus new motives appear in Jewish origami artists – text of the message is simpler, intricate framing disappears. The paper cut-out expresses its maker's patriotic attitudes in life. Another kind of message in modern paper cut-outs is willingness to celebrate a given holiday and then the artists limit the subject to express its name or to repeat the simplest verse announcing the holiday. The most essential message is coded, first of all, in realistically made components well-known to the recipient – the code of icon surrounding sphere. Change of the origami function makes the passing message code gravitate towards expressing its contents with special: stress on aesthetic information.

Interethnic borrowings are only slightly represented in modern Jewish origami decorations. In the last two ten-year's periods it is possible to find reclaiming by the cut-out artists only the shape of the amulet the so called *hamsa* taken from the area of the Mediterranean. The shape of a hand palm is most often enriched by the text or other motives ensuring protection against all evil power and bringing prosperity.

Ikonische Mitteilung auf dem kulturellen und ethnischen Berührungsgebiet Jüdischer Scheerenschnitt im Wandlungsprozess

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die im vorliegenden Artikel gestellte grundlegende Frage lautet: Welche Wirkung übt eine ikonische Mitteilung auf dem kulturellen und ethnischen Gebiet aus? Wie sieht die schöpferische Aktivität eines Mitteilenden zur Zeit der Kulturwandlungen? Als Forschungsobjekte dienen der in Polen bis zur Vernichtungszeit bekannte, traditionelle jüdische Scheerenschnitt aus Papier und die Kunstwerk der in Israel schaffenden Scheerenschnittkünstler seit der 30-er Jahren des vorigen

Jahrhunderts bis heute. Die Analyse von einer ikonischen, im traditionellen polnischen *mizrach* verschlüsselten Mitteilung weist einige besondere Eigenschaften auf. Sowohl der Sender wie auch der Empfänger der Übermittlung mussten umfassende judaistische Kenntnisse haben – solch ein Scheerenschnitt wurde unter religiösen Männern einer geschlossenen Gruppe herumgereicht – nur sie waren nämlich im Stande, die sowohl im Text als auch in zahlreichen Abkürzungen und ikonischen Zeichen verschlüsselte Mitteilung zu senden und zu empfangen. Die zum *Szawuot* – Fest angefertigten Scheerenschnitte bilden eigene Gruppe, die andere Funktion gespielt hat. Sie wurden von Frauen oder von *cheder*-Schülern gemacht; dabei war die ästhetische Übermittlung von besonderer Bedeutung. Es kann sein, dass sie von polnischen Scheerenschnitten beeinflusst waren.

Unter dem Einfluss von neuer dynamischer weltlicher Ideologie, die die Notwendigkeit der Landarbeit verbreitete, war die Scheerenschnittkunst in Israel zunächst durch eine völlige Änderung der übermittelten Kode gekennzeichnet. In der Scheerenschnittkunst kommen neue Motive zum Vorschein, verschwinden Abkürzungen, die Textübermittlung wird verarmt. Der Scheerenschnitt drückt patriotische Einstellung aus. Gegenwärtige Scheerenschnitte haben zum Ziel, bestimmte Feste zu feiern. In dem Fall beschränken sich ihre Autoren vor allem darauf, den Namen des Festes zu nennen oder einen einfachen, das Fest ankündigenden Vers zu schreiben. Die grundsätzliche Übermittlung wird vorwiegend in realistischen, dem Empfänger bekannten Elementen, in Form eines ikonischen Kodes verschlüsselt. Da die Funktion eines Scheerenschnittes schon anders ist, neigt sich der vom ihm übermittelte Kod eher einer ästhetischen Mitteilung hin.

Ethnische Lehnwörter werden in der gegenwärtigen israelischen Scheerenschnittkunst kaum vertreten. In den letzten zwei Jahrzehnten haben wir nur mit einer, von Scheerenschnittkünstlern übernommenen Form eines Amulettes (*hamsa*) vom Mittelmeerbecken zu tun. Die Handform wird meistens um einen Text oder andere, gegen allerlei Böses schützende und den Wohlstand gewährleistende Motive bereichert.