

Artur Kamczycki

Mistyczne narzędzia awangardy rosyjskiej : przykład El Lissitzky'ego

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern
Europe 2, 73-80

2014

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.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
 TOM II

Artur Kamczycki

Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań; PISnSŚ

Mistyczne narzędzia awangardy rosyjskiej. Przykład El Lissitzky'ego

Obecność Żydów w rosyjskim państwie, myśli, sztuce i na ulicach – jak pisze Yuri Slezkine w swojej książce *Wiek Żydów* – była do lat 80. XIX wieku dość marginalna.¹ Dopiero wraz z awansem marksizmu wzrosła ich rola w rosyjskim ruchu rewolucyjnym.² We wszystkich partiach byli szczególnie dobrze reprezentowani (wśród teoretyków, publicystów i przywódców), a ich udział w „rosyjskiej masowej ofierze” był dużo większy niż udział w populacji kraju. Odgrywali więc ważną rolę w jego re-

wolucyjnej przebudowie, a większość tych „żydowskich socjalistów” wychowywała się w rodzinach świadomie żydowskich.³

Stworzenie narodowych instytucji kulturalnych zmieniło – jak to nazywa Slezkine – tradycyjnie merkurijską społeczność w elitarny zawód i potężne narzędzie kreowania nowoczesnych mitów.⁴ Wejście Żydów do rosyjskiej kultury, zwłaszcza do sztuk plastycznych (podkreślając, że Żydzi w tej kwestii nie mają tu prawie żadnej tradycji) było więc dość imponujące.⁵ Leonid Pasternak wraz z Walentinem Sierowem należeli do najbardziej podziwianych rosyjskich portrecistów; Leon Bakst (wł. Lew Rozenberg) był czołowym rosyjskim scenografem (funkcję tę przejął po nim Marc Chagall). Marek Antokolski okrzyknięty został najwybitniejszym rosyjskim rzeźbiarzem XIX w., a Izaak Lewitan stał się ulubionym pejzażystą większości Rosjan.⁶ Warto

¹ Na ten czas przypada też największa emigracja Żydów z Rosji; w latach 1897–1915 Cesarstwo Rosyjskie opuściło około miliona i trzysta tys. Żydów. W tych samych latach intensyfikuje się migracja do miast rosyjskich, do 1910 roku, liczba tzw. „Żydów miejskich” zwiększyła się o milion tj. o 38,5 procenta. Liczba gmin żydowskich licząca ponad pięć tys. osób wzrosła ze 130 w 1897 roku do 180 w 1910, a liczących ponad 10 tys. z 43 do 76. W 1897 roku Żydzi stanowili 52 procent ludności miejskiej Litwy i Białorusi, a na Ukrainie od 85 do 90 procent. Zob.: Slezkine (2006: 134–135, 137–138).

² W latach 80 XIX w. stanowili około 17 procent działaczy i 27,3 procent działaczek tzw. Narodnej Woli. Współzałożycielami pierwszej rosyjskiej organizacji socjaldemokratycznej, Wyzwolenie Pracy, w 1883 roku było dwóch Żydów (P. B. Akselrod i L. G. Deich). Pierwszą socjaldemokratyczną partią był żydowski Bund (od 1897). Pierwszy zjazd Socjaldemokratycznej Partii Robotniczej Rosji odbył się w 1898 roku w Mińsku z inicjatywy i pod ochroną działaczy Bundu, [za:] Slezkine (2006: 172).

³ Slezkine (2006: 171, 175–176, 198).

⁴ Slezkine (2006: 146).

⁵ Zob. np.: Apter–Gabriel (1988); Tumarkin–Goodman (1996).

⁶ Ponieważ obszar działania tych artystów obejmuje zwłaszcza tzw. Strefę Osiedleńczą, zajmującą część Kresów Polskich (pod zaborami), ich działalność dotyczy także historii kultury polskiej – zwłaszcza Wilna i Mińska. Zob.: Malinowski (2000, rozdz. IV: 64–74).

wspominać tu o innych artystach jak: Josif Czajkow, Ilija Czasznik, Abraham Maniewicz, Solomon Nikritin, Izaak Rabinowicz, Issachar Rybak, Chaim Soutine, Dawid Szyrenberg, Nisson Szifrin, Aleksander Tyszler, Solomon Judowin, Borys Anisfeld, Izaak Brodzki, Osip Braz, Sawielij Sorin,⁷ a zwłaszcza Natan Altman⁸ i Eleazar Morduchowicz Lisicki, znany jako El Lissitzky (1890–1941).

Lissitzky we wczesnych latach swej twórczości interesował się przede wszystkim żydowskimi formami ekspresji artystycznej, co było efektem rozbudzenia wówczas żydowskiej kolektywnej świadomości narodowej, i co wpisywało się w – zapoczątkowany przez Martina Bubera – ruch Żydowskiego Renesansu (Jüdische Renaissance).⁹

Artysta, pomimo iż zarzucił te formy narodowe, to żydowskość jako kultura i religia oraz tradycyjne motywy ikonograficzne (zwłaszcza kabalistyczne) nigdy nie przestały być źródłem jego inspiracji i integralnie łączył je z nową wykładnią rewolucyjną. W końcu drugiej dekady XX wieku opowiedział się za pojmowaną jako dzieło sztuki międzynarodową rewolucją artystyczną i światową i stał się jednym z założycieli Międzynarodowej Frakcji Konstruktywistów oraz jednym z liderów sowieckiej awangardy tego czasu.¹⁰ Podobnie jak cały szereg żydowskich artystów, na stałe związał się z ruchem bolszewickim i oddał się na usługi tej nowej rzeczywistości. Zaprojektował pierwszą flagę dla Centralnego Komitetu Komunistycznej Partii na obchody 1-ego Maja 1918 roku i brał aktywny udział w „produkcji” radzieckiej propagandy wizualnej. Jest autorem takich projektów architektonicznych jak *Wyglądacz chmur*, czy *Trybuna dla Lenina*; autorem reklam, m.in. dla firmy Pelikan; współpracował z takimi pismami jak „Wieszczy”, „Object”, „Gegenstand”, „Broom” i inne, dla których także tworzył szaty graficzne.¹¹

⁷ [Za:] Slezkine (2006: 157).

⁸ Natan Altman, porzucił eksperymenty z tematami żydowskimi, aby zostać kierownikiem „leninowskiego Planu Propagandy Monumentalnej” i ikonografii Lenina (tzw. „Leninianów”). Był projektantem zarówno godła, pierwszej flagi radzieckiej, jak i oficjalnych pieczętów oraz znaczków pocztowych. W 1918 roku powierzono mu organizację festiwalu upamiętniającego pierwszą rocznicę rewolucji październikowej w Piotrogradzie, [za:] Slezkine (2006: 198–199).

⁹ Zob.: Lissitzky–Küppers (1992: 325); Schmidt (1999: 30–34), zob. też: Kampf (1990: 15–43); Greenspoon (1998).

¹⁰ Zob. np.: Hemken (1990); Turowski (1990); Glazova (2011).

¹¹ Lissitzky zasłynął w dużej mierze jako ilustrator około trzydziestu książek wydanych w jidysz i po hebrajsku. Do naj-



Il. 1. El Lissitzky, *Czerwonym klinem bij Białych*, 1919, plakat

W 1919 roku wykonał jeden z najbardziej symbolicznych ze wszystkich rewolucyjnych plakatów tj. *Czerwonym klinem bij Białych* (il. 1). Jak zauważa Slezkine: żadna ikona nie wyraża lepiej epoki rewolucji („Kultury Jeden”) niż ten właśnie plakat.¹²

Ostrokątny, czerwony trójkąt wynurzający się z lewej górnej części pola obrazowego zdaje się rozpruwać – znajdującą się po prawej stronie – formę białego koła, sugerując kierunek ku jej środkowi.

Ta abstrakcyjna kompozycja, wykorzystująca proste, geometryczne formy, zyskuje walor ideologiczny dzięki przypisaniu znaczeń politycznych zarówno barwom, gdzie biała oznacza zwolenników dawnego porządku (białogwardzistów), a czerwona – bolszewików, ale także dzięki operowaniu przez Lissitzky’ego określonymi „siłami” i strukturami geometrii. Wysilek artysty skupia się na odnalezieniu samoistnych wartości elementów plastycznych, zachowując jednocześnie zasadę logicznej narracji w obrazie.

Pracę tę interpretuje się często jako afirmację wydarzeń rewolucyjnych i zwycięstwa sił nowego porządku nad „starym światem”. Idea rewolucji – mająca przynieść wyzwolenie społeczne i awans cywilizacyjny – związana była z żywioną przez artystów nadzieją na wypracowanie nowego języka sztuki tj. opisu, poznania, a nawet budowy świata przez sztukę. Sam Lissitzky pisał: „W Moskwie, w 1918 roku, doznałem olśnienia, w którym zobaczyłem świat podzielony na pół. Ten rozbłyśk

bardziej znanych należą powieści Mojżesza Brodersona, *Sikes Holim* z 1917 roku i *Had Gadia* z 1919 roku oraz *Jingl Cingl Hvat* autorstwa Mani Leib, wydanej w Warszawie w 1921 roku. Zob.: Kamczycki (2011: 189–202).

¹² Slezkine (2006: 220).

rozerwał czas, niczym klin rozdzielający przeszłość od przyszłości. Moje wysiłki odtąd miały koncentrować się na wbijaniu klina głębiej. Musimy dokonać wyboru, czy należymy do rzeczywistości wczorajszej, czy jutrzejszej. Nie ma drogi pośredniej”.¹³ Praca Lissitzky'ego zatem, postrzegana jest jako przykład zastosowania nowego abstrakcyjnego, czy konstruktywistycznego języka plastycznego do potrzeb bieżącej agitacji i walki politycznej.

Należy tu podkreślić, iż idee rewolucyjne w bezpośredniej linii wyprowadzone zostały z żydowskiego mesjanizmu, jako wiary w rychłe odkupienie, zrównanie klasowe, zaprowadzenie powszechnej sprawiedliwości, co więcej – pokonanie czasu i wprowadzenie (utopijnego) niezmiennego stanu idealnego.¹⁴ Marksizm (zwłaszcza w mienszewickim wydaniu) stał się atrakcyjny, bo zgadzał się ze światem równości i braterstwa, do którego młodzi Żydzi chcieli dołączyć, i dlatego, że zdawał się dopuszczać zakwalifikowanie żydowskich mas do grona „zbawicieli i zbawianych”.¹⁵ Sam Lissitzky miał szczerą nadzieję, że młode pokolenie w pełni zaakceptuje program Rewolucji: „Uczeni w Piśmie – jak głosił – oczekiwali przyjscia nowej ery pod postacią Mesjasza na białym koniu, podczas gdy On przybył pod postacią radzieckiego robotnika, w podartym i brudnym ubraniu, bosi... tylko najmłodsze pokolenie potrafiło go rozpoznać”.¹⁶

Koncepcja rewolucji (utożsamiana tu z mesjanizmem) oczywiście wiązała się z koniecznością obalenia dotychczasowego „świata”, stąd w tradycji żydowskiej częste obawy przed drastycznym, totalnym przewrotem po przyjsciu Mesjasza.¹⁷

Niemniej jednak żydowskie masy w Rosji tego czasu z entuzjazmem poparły Bolszewicką Rewolucję, która nie tylko obalała antysemityczne, carskie restrykcje, ale zapowiadała wprowadzenie powszechnej równości i wolności. „Była ostatnią wojną, która miała położyć kres wszystkim wojnom; Armagedon u progu wieczności”.¹⁸

Tym samym, rodzaj przemocy (zawarty także w sformułowaniu: bij białych) – postrzegany jest jako istotny czynnik „pomagania Mesjaszowi” i stał się jednym z oczywistych odniesień tej wyobraźni i metafory, w której „ostre zakończenie dominuje

nad kołem”. Armia Czerwona była jedyną siłą, która „szczerze i konsekwentnie występowała przeciwko pogromom żydowskim i jedyną dowodzoną przez Żyda. Trocki był nie tylko generałem, czy prorokiem; był żywym wcieleniem zbawczej przemocy, mieczem rewolucyjnej sprawiedliwości i – jednocześnie – Lwem Dawidowiczem Bronsteinem, którego pierwszą szkołą był cheder”.¹⁹

Wykorzystanie motywu trójkąta w rewolucyjnej propagandzie stanowiło także powszechnie rozpoznawalne nawiązanie do żydowskości. „Żydowskość – jak pisze Slezkine – nie była tu jedynym sposobem reprezentowania trójkąta, ale była jednym ze sposobów najbardziej znanych i estetycznie przekonujących”.²⁰ Według Wassilija Kandinskiego, „trójkąt był «bystrzejszy» niż kwadrat i mniej filisterski niż koło. Był też zatem – stylistycznie – bardziej żydowski niż rosyjski”.²¹ Z kolei według jednego z bohaterów prozy Ilji Erenburga, „Lenin mógł być kulą, Bucharin był linią prostą, ale Trocki, szachista i wódz hord stepowych, (...) – ten jest trójkątem”.²² Również bohater prozy A. Arosiewa, Terentij Zapomniany deklamuje: „gdybym był artystą futurystycznym, przedstawiłbym Trockiego jako dwa trójkąty zwrócone wierzchołkami w dół: mały trójkąt – twarz – na dużym trójkącie – reszcie ciała”.²³

Od pierwszych lat trzeciej dekady XX wieku, El Lissitzky związał się z Kazimierzem Malewiczem w Instytucie Kultury Materialnej w St. Petersburgu, poświęcając się doświadczeniom nad opracowaniem przestrzennej wersji suprematyzmu w postaci abstrakcyjnych struktur trójwymiarowych, nazwanych „architektonami”.²⁴ Wówczas radykalnej zmianie uległ język twórczej wypowiedzi

¹⁹ [Cyt. za:] Slezkine (2006: 220). Innymi „żydowskimi” bolszewikami z najbliższego otoczenia Lenina podczas wojny domowej byli Grigorij Zinowiew (Hirsz Radomyński), Lew Kamieniew (Rosenfeld) i Jakob Swierdłow, [za:] Slezkine (2006: 189).

²⁰ Slezkine (2006: 220).

²¹ „Ruda szpicbródka” Lewinsona, kanciaste ruchy Mindlowa, nożowata sylwetka Rozowa, wszystko to – jak pisze dalej Slezkine – odnosiło się do tradycyjnej, wszechobecnej ikonografii żydowskiego merkurianizmu. „Trójstrzowa szczerokość bagnetu” i „spiczasta twarz” Feliksa Dzierżyńskiego były wymierzone w „zaskorupały brzuch ziemskiej rutyny” i w istocie we wszystko, co było zaokrąglone albo przewidywalnie prostokątne, [za:] Slezkine (2006: 220).

²² Эренбург (1923: 173) [za:] Slezkine (2006: 220, przyp. 301).

²³ Апоцех (1922: 40) [za:] Slezkine (2006: 218, 220, przyp. 295).

²⁴ Zob.: Turowski (2004); Turowski (1981); Starzyński (1966).

¹³ [Cyt. za:] Lissitzky-Küppers (1992: 325).

¹⁴ Zob. np.: Margolin (1997).

¹⁵ Slezkine (2006: 169).

¹⁶ [Cyt. za:] Lissitzky-Küppers (1992: 331).

¹⁷ Zob.: Kochan (1990).

¹⁸ [Cyt. za:] Slezkine (2006: 189).

dzi artyści, a akcent położony został na problemy artystyczno-formalne czyniąc z nich główne zadanie praktyki i teorii sztuki.²⁵ Uważa się, iż pod wpływem Malewicza i teorii suprematyzmu krystalizuje się oryginalna metoda twórcza Lissitzkyego, który podobnie jak Malewicz, posługuje się w swych obrazach i grafikach zestawami prostych figur geometrycznych, tworząc abstrakcyjne kompozycje.²⁶ Suprematyzm Malewicza jest wyrazem potrzeby wyjścia artysty „poza przedmiotowość realnego świata”, jak sam komentował: „zniszczyłem koło horyzontu i wyszedłem z kręgu przedmiotów”.²⁷ Podobnie twierdził Lissitzky, iż: „Drogę do nieskończoności, jaka prowadziła przez perspektywę, suprematyzm doprowadził do końca, przełamał on nieboskłon i odszedł w bezgraniczność”.²⁸ Aspekt ten należy wiązać z żydowską (utopijną) wizją mesjańską, co potwierdza inny fragment postulatów Lissitzky’ego: „Po Starym Testamencie nastąpi Nowy, po Nowym (Testamencie) Komunistyczny i ostatecznie po Komunistycznym nastąpi Testament Suprematyzmu”.²⁹

Obrazy budowane z najprostszych figur geometrycznych – kwadratu, koła, trójkąta – oznaczały nową składnię, nowy język malarski, a jego cechą dominującą była więc forma i jej malarska egzystencja. Zatem elementy języka suprematyzmu malarskiego stały się znaczącymi politycznie składnikami, nie tylko przekazu, ale budowy nowej rzeczywistości. Sztuka miała być realnym narzędziem rewolucyjnego (i porewolucyjnego) świata, a wiara w siłę jej oddziaływania – wiara w bezpośrednią ingerencję sztuki w rzeczywistość – stanowiła istotną podporę tego procesu. Projekty te, a w tym Czerwony Klin Lissitzky’ego, są nie tylko symbolem utopijnej wiary w możliwości stworzenia nowego języka plastycznego służącego wyrażeniu nowej, rewolucyjnej rzeczywistości (Rosji Sowieckiej), ale elementem i składnią budowy nowego świata.

Ważną rolę odgrywa tu także kolektywny charakter twórczości tj. powiązanie działalności artystycznej z aktywnością społeczną, nowego języka

form z nową organizacją instytucji życia społecznego. W tym rodzaju twórczości artysta przekształca się na wzór inżyniera, który nie powtarza istniejącego świata (nie naśladuje już natury), lecz projektuje nowy (świat), którego „konstrukcja jest – jak pisał Lissitzky – potwierdzeniem jednej z możliwych konieczności”. Ten nowy obraz świata twórca kształtuje dzięki własnej intuicji, według prawideł, które artysta określił jako „organiczne”. Dotychczasowe pojęcie „kompozycji”, dokonujące się na płaszczyźnie, zostaje tu zastąpione przez pojęcie „konstrukcji” jako rozstrzygnięcie w przestrzeni.³⁰

Jak podkreśla J. Malinowski, do Malewicza przyciągnął Lissitzky’ego także specyficzny typ mistycyzmu, przejawiający się w poczuciu misji generalnej przebudowy świata, którą uznał za bliską własnej mesjanistycznej tradycji narodowej.³¹ Również inny żydowski artysta tworzący w tym czasie w Polsce, Henryk Berlewi, – zafascynowany twórczością Lissitzky’ego – pisał o mistycznej idei formy jako emanacji Boga; „Kultywując wyłącznie formę i negując wszelkie inne czynniki, chcemy się stopniowo zbliżyć do boskiego źródła wszystkich form”.³² Aspekty mistyczne są tu więc zarówno źródłem inspiracji, ale stanowią także określone ramy artystycznej świadomości i wytyczne dla pracy artysty–demiurga. Zatem Lissitzky, inżynier rewolucji jest – można powiedzieć – nikiem innym jak swego rodzaju mistykiem, a nawet magiem wpływającym na świat za pośrednictwem swoich „działań”. Tej świadomości artystycznej towarzyszy wiara w mistyczne, a nawet magiczne elementy składowe pracy twórczej (i jej formy) postrzeganej jako realny czynnik wpływu na proces budowy nowego (utopijnego) świata i jego kształtu.

Również Marek Szwarc w artykule pt. „Sztuka a Żydzi” z 1919 roku pisał: „Sztuka i religia mają wspólne źródło. Wynikały bowiem z potrzeby ubóstwiania, wyrażania swych uczuć i odtwarzania

²⁵ Zob. także: Piotrowski (1993: 55–66).

²⁶ O suprematyzmie Lissitzky najpełniej wypowiedział się w artykule „Dos gojwer zajn di Kunst” (Przezwyciężenie sztuki) publikowanym w „Ringem”, Lissitzky (1922: 32–34) [za:] Malinowski (2000: 216, 222).

²⁷ Bojko, Brogowski (1983: 122).

²⁸ [Za:] Malinowski (2000: 223).

²⁹ Artykuł ten znany jest w tłum. niemieckim: „Der Suprematismus des Weltaufbaus”, Lissitzky–Küppers (1967: 17–25) [za:] Malinowski (2000: 222).

³⁰ Akcentując pojęcia „konstrukcji”, „materiału” i „kolektywnej twórczości” Lissitzky eliminował podstawowe dotychczas pojęcie „sztuki” (a więc „piękna”, „estetyki”); „odrywamy się od epoki artysty malującego obraz, w kierunku innej – inżyniera z jego projektem, i wychodzimy, aby tworzyć w przestrzeni i w czasie elementy pierwszego, drugiego i trzeciego wymiaru, aby wraz z całą naturą rosnąć, kierując się prawami świata”. Tak jak nowa ideologia miała, według Lissitzky’ego, przezwyciężyć religię, tak samo przezwyciężona zostanie „sztuka”, [za:] Malinowski (2000: 223).

³¹ Malinowski (2000: 222), zob. też: Lissitzky–Küppers (1992: 14–16); Żadowa (1982: 78–91).

³² Berlewi (1921) [za:] Malinowski (2000: 215).

swych wizji plastycznych”.³³ Tak więc – jak komentuje to dalej J. Malinowski – „między procesem twórczym a modlitwą zachodzą ścisłe analogie. Gest artysty w akcie tworzenia staje się równocześnie czynnością religijną”.³⁴

Taka doktryna o mistycznym działaniu (bez względu na to czy oranta, kabalisty lub artysty) – co można dalej powtórzyć za G. Scholemem – jest jednym z kluczowych punktów styku między mistyką a magią, które niezwykle łatwo mogą przechodzić jedno w drugie.³⁵ Otóż „każda modlitwa zawierająca w sensie ściślejszym nadzieje na wysłuchanie, obciążona jest odwiecznym paradoksem polegającym na tym, że człowiek spodziewa się za pomocą modlitwy wpłynąć na niezbadane drogi boskie i przedwieczne wyroki Opatrzności. Paradoks ten, w którego nieprzeniknionych głębiach mieszka uczucie religijne, zawsze w sposób nieunikniony rodzi pytanie o magiczny charakter modlitwy”.³⁶ Oczywiście jest – jak pisze G. Scholem – że naukę o określonej intencji w modlitwie (hebr. *kawana*) można pojmować jako określoną formę magii – implikuje ona problem oddziaływania właśnie magicznego. Magia i mistyka mogą się zazębiać i nawzajem przenikać, a szczególne formy mistyki nie zacierają różnicy między Stwórcą a stworzeniem i tym samym stanowią formy pośrednie między magiczną i mistyczną świadomością religijną.³⁷ Jak pisze Maureen Bloom w książce *Żydowski mistycyzm a magia*, już rozmyślnie zaplanowane przez Boga stworzenie świata można postrzegać jako najwcześniejsze działanie „magiczne”. To działanie określane jest słowem *lahat*, a jego rdzeń l–h–t wykorzystano później przy opisie czynności magów faraona, *belahateihem*, co znaczy „dzięki swym zaklęciom” (Wj 7,11).³⁸ Już w starożytności – jak zauważa Bloom – ludzie byli skłonni szukać remedium na czysto osobiste troski właśnie w przesądach magicznych, a pomoc nadprzyrodzoną próbowano odnaleźć poprzez ceremonie magiczne, mające na celu zdobycie lub wymuszenie przychylności sił demonicznych. Natomiast ofiarę,

modlitwę i magię można postrzegać jako symboliczne akty przeciwstawienia się działaniu „losu”. Jak kontynuuje dalej Bloom, sposobem ujmowania swoich dążeń i nieszczęść było też uciekanie się do przekazu pisanego, tj. do zaklęć i słów magicznych wypisywanych np. na zwoju, na misie lub na amulecie z pergaminu lub metalu – przybierających różne formy geometryczne, najczęściej właśnie trójkąta. Przedmioty te stanowią praktyczny odpowiednik tekstów, z których wszystkie mają charakter normatywny i są materialnym dowodem na istnienie praktyk magicznych w tradycji żydowskiej.³⁹

Zwłaszcza żydowska literatura i poezja religijna,⁴⁰ zawierająca wiele nadprzyrodzonych wątków, tajemnych obrzędów, imion, hymnów anielskiej chwały i inwokacji określana jest mianem „mystycznej”.⁴¹ Szczególnie koncepcja anielskich i demonicznych imion jako „maksymalnej koncentracji siły” stanowi ogniwo łączące sferę idei (pierwotnie rozumianej w kategoriach magii) z mistyczną spekulacją we właściwym sensie tego słowa.⁴² Warto zauważyć, iż do egzorcyzmowania demonów rabini często używali ogólnej formuły: „Pęknij, bądź przekłety, złamany i przegnany...”.⁴³ Tę inwokację należy zatem odnieść do wymownego hasła zawartego na plakacie Lissitzky'ego, tj. „bij białych”, jako sugestii zaklęcia, którego moc zawarta jest zarówno w „imperatywnej formule”, jak i formie geometrycznej, czyli trójkącie.

Intencją zaklęć magicznych – jak pisze Bloom – jest przeświadczenie, iż nieporządek spowodowany przez demony i złe moce może być „odwrócony” przez zaklęcie, tak aby ponownie zapanował porządek.⁴⁴ Takie przekonanie – zdaje się – przyświeca także pracy Lissitzky'ego, sugerującej możliwość przywrócenia (utopijnej/mesjańskiej) harmonii, przez ingerencję w tzw. „złe, przedrewolucyjne moce”.

W literaturze talmudycznej spotykamy sporą ilość różnego rodzaju imion wykorzystanych przy

³³ Szwarz (1919: 186) [za:] Malinowski (2000: 206 przyp. 26).

³⁴ Malinowski (2000: 206).

³⁵ Scholem (1997: 340); zob. także: Elior (2009).

³⁶ Scholem (1997: 340); Scholem (1996: 48–49). Jak pisze dalej Scholem, nawet Torę wielokrotnie wykorzystywano do celów magicznych, wywołując znajdujące się w niej boskie imiona lub też imiona magiczne, które wywodzono z kombinacji liter, Scholem (1996: 186).

³⁷ Scholem (1997: 340); Scholem (1996: 190).

³⁸ Bloom (2011: 91).

³⁹ Takie przedmioty magiczne stawały się w pewnym sensie „konsekwrowane”, a skrybowie, ufni w moc takiej konsekracji zaklęć, wzmacniali w ten sposób związek między ofiarą a magią przez swoje pisma komponowane zazwyczaj w różnego rodzaju formy geometryczne, Bloom (2011: 180–181, 274); zob. także: Gafini (2002: 223–265); Sabar (2002: 671–722).

⁴⁰ Chodzi tu przede wszystkim o nowożytnie teksty, jak: *Niebiańską komnatę* (czyli *Hejhalot*) oraz *Rydwana* (tj. *Merka-wa*).

⁴¹ Bloom (2011: 221).

⁴² Scholem (1996: 47).

⁴³ Zob.: Bloom (2011: 94, 267).

⁴⁴ Bloom (2011: 267).

zaklęciach magicznych i odnoszących się zwłaszcza do kwestii odpędzania złych mocy, demonów lub ich unicestwiania.⁴⁵ Zapisane zaklęcie przybierało zazwyczaj formę trójkąta skierowanego ostrzem w dół i zawierało imię tego demona – redukowane w kolejnych wersach do jednej litery. Magia sympatyczna takiego zaklęcia sprawia, że moc demona pomniejsza się poprzez stopniowe zanikanie, tj. celową i świadomą wizualną redukcję formy, kształtu i rozmiaru wyrazu będącego jego imieniem. Dla przykładu, imię demona szabriri zapisywano w następujący sposób: szabriri, briri, riri, iri, ri, i – zamieszczając każdą kolejną, skróconą wersję imienia poniżej – co tworzyło formę trójkąta. Towarzyszyła temu wiara w możliwości umniejszania jego mocy i jest to jakby sposób jego wymazywania, unicestwiania. Innymi takimi formułami układanymi w formę trójkąta są np. abrakadabra (co znaczy: Pan stworzył tak, jak powiedział), lub imię Argaman (il. 2) i inne.⁴⁶

Projekt Lissitzky'ego – wykorzystując formy obrazowe, jakie funkcjonują w tradycji żydowskiej – metaforycznie odnosi się do tych samych idei, tj. do sugestii rozbicia starego porządku po to, aby powstał nowy, skłaniający się ku lepszemu i zbliżający się do mesjańskiej wizji świata (Czerwony klin rozbijający biały okrąg).⁴⁷

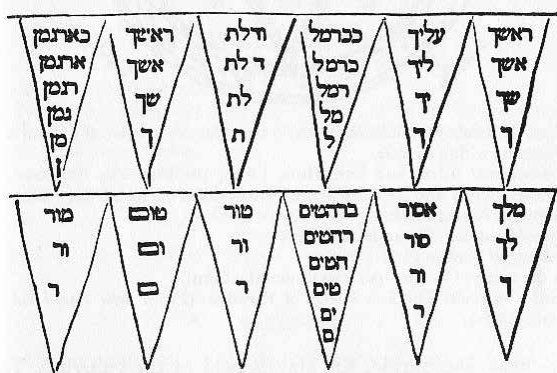
Zatem oprócz wpływów Malewicza, ważne znaczenie dla projektu plakatu miały także żydowskie źródła obrazowe, zwłaszcza manuskrypty, które El Lissitzky dobrze znał od swej młodości, a także od M. Chagalla, który interesował się żydowską mistyką i wykorzystywał elementy kabalistyczne do swoich prac.⁴⁸

⁴⁵ Najczęściej przywoływany jest przykład z Talmudu (Pesachin, 112a). Zob.: Schrire (1966: 60); Bloom (2011: 203–204, 241–242, 245), autorka uważa, że celem kabalistycznych spekulacji są ścieżki prowadzące do magii manipulacyjnej. Zob. też: Schäfer (1992); Lesses (1998); Swartz (1995: 167–183).

⁴⁶ Theodore Schrire pisze, iż w tradycji żydowskiej najbardziej popularne są zwłaszcza dwa rodzaje tego typu amuletów, tj. oba składające się z dwóch trójkątów zamieszczonych w okręgu. Pierwszy tworzy gwiazdę Dawida w okręgu, a drugi polega na utworzeniu formy rombu z dwóch połączonych podstawami trójkątów także w okręgu, Schrire (1966: 62–63).

⁴⁷ Pozorną niekonsekwencję zawartą w porównaniu tych sił redukcyjnych (jako trójkąt) do pozytywnego rewolucyjnie kontekstu czerwonego klina jako symbolu Armii Czerwonej należy tu tłumaczyć dwuznacznością tego motywu, jako narzędzia destrukcji z jednej strony, ale także jako narzędzia budowy (przez destrukcję). Zob.: Kamczycki (2011: 196–197).

⁴⁸ Bernholz (1973: 130–136). Bernholz interpretuje supermatystyczną twórczość Lissitzky'ego w kategoriach kabały i profetycznych koncepcji chasydyzmu, [za:] Malinowski (2000: 222).



Il. 2. Fragment rękopisu *Sefer Raziel* 40b, wg Schrire (1966: 61)

Żydowska idea mesjańska – jak pisze Scholem – jest w swojej genezie i istocie teorią katastrofy i występuje zawsze w jak najściślejszym związku z apokaliptyką, która z kolei jawi się jako konieczna postać urzeczywistniającego się mesjanizmu. Już przesłania proroków biblijnych wypowiedane były pod wrażeniem określonych okoliczności (społeczno-politycznych) i okazywały się skuteczne w sytuacjach, w których odczuwano kres jako coś, co ma zaraz nadejść, co lada chwila zaraz nastąpi.⁴⁹ Myśl mesjańska zatem powstawała nie tylko jako wyraz abstrakcyjnej tezy o nadziei ludzkości na odkupienie, lecz w każdorazowo bardzo określonych okolicznościach historycznych. Ta katastrofalność przejawia się w takich rzeczach jak: wojny światowe i rewolucje, w epidemiach, klęskach głodu i niepowodzeniach gospodarczych, ale również w odsuwaniu się ludzi od Boga i profanacji Jego imienia, w zapomnieniu Tory oraz w odwracaniu wszelkiego porządku moralnego.⁵⁰ Teoria ta podkreśla więc rewolucyjny, przewrotowy element w przejściu z każdej historycznej terażniejszości do mesjańskiej (utopijnej) przyszłości. Mesjanizm (czy raczej Mesjasz) jest „wtargnięciem transcendencji w dzieje – wtargnięciem, w którym same dzieje ulegają zagładzie, przemieniając się w niej – zostają dotknięte światłem, które promieniuje w nie zupełnie skądinąd”.⁵¹ Przywołuje to ideę końca historii, niemniej jednak (apokaliptyczny) optymizm i wszelkie nadzieje skierowane są wówczas nie na to, co dzieje urodzą, lecz na to, co się wyłoni z ich zagłady.⁵² Taką sytuację – podczas historycznych zry-

⁴⁹ Scholem (1991: 157–158, 162).

⁵⁰ Scholem (1991: 169).

⁵¹ Scholem (1991: 166).

⁵² Scholem (1991: 166). O pojęciu czasu w mesjanizmie zob. też: Stern (2007).

wów mesjańskich – wielokrotnie próbował wywołać człowiek, a Scholem nazywa go wtedy właśnie rewolucjonistą i „ponagłaczem końca”. Mesjanizm żydowski w swoich elementach utopijnych zawiera pokusę do działania i wezwanie do spełnienia i jest to właśnie mesjański aktywizm, w którym utopia staje się środkiem do budowania nowego świata (królestwa mesjańskiego). Odkupienie wymaga już tylko przebicia się przez ostatnią przeszkodę, które ma być dokonane za pomocą magii i właśnie dlatego musi się zakończyć niepowodzeniem.⁵³

Analogia do całego złożonego kontekstu pracy El Lissitzky'ego jest tu oczywista. Szeroko pojęte znaczenia motywu czerwonego klina rozbijającego biały okrąg utkwione są głęboko w sferze mistycyzmu, natomiast sam motyw stanowi tu „narzędzie magiczne”. Zawiera w sobie wiarę w moc dokonania rewolucyjnego przewrotu i ustanowienia nowego, utopijnego porządku. Niemniej jednak w zderzeniu z rzeczywistością – jak każda utopia – zawarte w tym mesjańskie treści musiały doprowadzić do nieuniknionej katastrofy (także narodu żydowskiego). Jak pisze Y. Slezkine: „Żydzi byli purytanami o władniętymi duchem socjalizmu (...) Żydami wiecznymi tułaczami rosyjskiego społeczeństwa. Bezdomni i bezcieśni, byli Ludem Księgi przepowiadającym koniec historii, wybranym do jego urzeczywistnienia i cierpiącym zarówno za to proctwo, jak i za wybraństwo”.⁵⁴

Wykorzystanie złożonych relacji między żydowską tradycją a ideologią rewolucyjną stanowiło istotną podstawę dla koncepcji roli sztuki w działalności El Lissitzky'ego. Czerwony Klin jest zatem nie tylko wyznacznikiem i „budulcem” nowej rewolucyjnej (także mesjańskiej i utopijnej) rzeczywistości, ale również motywem głęboko utkwionym w tradycji przedstawieniowej Żydów. Zresztą nie tylko dla Lissitzky'ego, ale także dla szeregu innych, urodzonych w tradycyjnych żydowskich rodzinach artystów, zaangażowana społecznie, politycznie i historycznie działalność artystyczna była swego rodzaju doświadczeniem mistycznym, a sztuka – sama w sobie – była narzędziem postrzeganym w kategoriach magicznych. Stara tradycja żydowska, w tym kabala była często ważnym, chociaż ukrytym elementem składowym inspiracji artystycznych i światopoglądowych. Stanowiła istotny

element koncepcji twórczych, a dzieło Czerwony klin El Lissitzky jest tutaj znakomitym przykładem.

Bibliografia

- Apter–Gabriel 1988 = Apter–Gabriel, Ruth (red.): *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant–Garde Art 1912–1928*, Jerusalem 1988.
- Berlewi 1921 = Berlewi, Henryk: „In kampf far der najer form“, *Ringens*, 1, (1921). [Za:] Malinowski (2000: 215).
- Birnholz 1973 = Birnholz, Alan C.: “El Lissitzky and the Jewish Tradition”, *Studio International*, vol. 186, 959 (1973): 130–136. [Za:] Malinowski (2000: 222).
- Bloom 2011 = Bloom, Maureen: *Żydowski mistycyzm a magia*, P. Sajdek (tłum.), Kraków 2011.
- Bojko, Brogowski 1983 = Bojko, Szymon, Brogowski, Leszek (red.): *Kazimierz Malewicz. Zeszyt Teoretyczny Galerii GN*, Gdańsk 1983.
- Elior 2009 = Elior, Rachel: *Mistyczne źródła chasydyzmu*, M. Tomal (tłum.), Kraków 2009.
- Gafini 2002 = Gafini, Isaiah: “Babylonian Rabbinic Culture” [w:] *Cultures of the Jews. A New History*, David Biale (red.), New York 2002: 223–265.
- Glazova 2011 = Glazova, Anna: *El Lissitzky in Weimar Germany*, 14. 02. 2011, <http://spintongues.msk.ru/glazova27eng.htm>; http://vladivostok.com/speaking_in_Tongues/glazova27eng.htm.
- Greenspoon 1998 = Greenspoon, Leonard Jay (red.): *Yiddish Lanuage and Culture Then and Now (Studies in Jewish Cicilization–9)*, Omaha, Nebraska 1998.
- Hemken 1990 = Hemken, Kai–Uwe: *El Lissitzky: Revolution und Avantgarde*, Cologne 1990.
- Kamczycki 2011 = Kamczycki, Artur: „Czerwonym Klinem bij Białych. Żydowskie inspiracje El Lissitzky'ego”, *Studia Europaea Gnesnensia*, 4 (2011): 189–202.
- Kampf 1990 = Kampf, Avram: *Chagal to Kitaj. Jewish Experience in 20th Century Art*, London 1990.
- Kochan 1990 = Kochan, Lionel: *Jews, Idols and Messiahs. The Challenge from History*, Oxford 1990.
- Lesses 1998 = Lesses, Rebecca Macy: *Ritual Practices to Gain Power: Angels, Incantations and Revelations in Early Jewish mysticism*, [Harvard Theological Studies], Trinity Press International, Harrisburg, PA 1998.
- Lissitzky 1922 = Lissitzky, El: „Dos gojwer zajn di Kunst” (Przewyciężenie sztuki), *Ringens*, 10 (1922): 32–34. [Za:] Malinowski (2000: 216, 222).
- Lissitzky–Küppers 1967 = Lissitzky–Küppers, Sophie: *El Lissitzki: Maler, Architect, Typograf, Fotograf*, Dreuzno 1967: 17–25. [Za:] Malinowski (2000: 222).

⁵³ Scholem (1991: 172–174).

⁵⁴ Slezkine (2006: 161).

- Lissitzky-Küppers 1992 = Lissitzky-Kuppers, Sophie: *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, London 1992.
- Malinowski 2000 = Malinowski, Jerzy: *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Margolin 1997 = Margolin, Vivian: *The Struggle for Utopia*, Chicago 1997.
- Piotrowski 1993 = Piotrowski, Piotr: *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993.
- Sabar 2002 = Sabar, Shalom: "Childbirth and Magic: Jewish Folklore and Material Culture" [w:] *Cultures of the Jews. A New History*, David Biale (red.), New York 2002: 671–722.
- Schäfer 1992 = Schafer, Peter: *The Hidden and Manifested God: Some Major Themes In Early Jewish Mysticism*, Albany 1992.
- Schmidt 1999 = Schmidt, Gilia Gerda: *The First Buber. Youthful Zionist Writings of Martin Buber*, New York 1999.
- Scholem 1991 = Scholem, Gershom: *Judaizm. Parę głównych pojęć*, J. Zychowicz (tłum.), Kraków 1991.
- Scholem 1996 = Scholem, Gershom: *Kabala i jej symbolika*, R. Wojnakowski (tłum.), Kraków 1996.
- Scholem 1997 = Scholem, Gershom: *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, I. Kania (tłum.), Warszawa 1997.
- Schrire 1966 = Schrire, Theodore: *Hebrew Amulets. Their Decipherment and Interpretation*, London 1966.
- Slezkine 2006 = Slezkine, Yuri: *Wiek Żydów*, S. Kowalski (tłum.), Warszawa 2006.
- Starzyński 1966 = Starzyński, Juliusz (red.): *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, Wrocław 1966.
- Stern 2007 = Stern, Sacha: *Time and Proces in Ancient Judaism*, Oxford 2007.
- Swartz 1995 = Swartz, Michael D.: "Magical Piety in Ancient and Medieval Judaism" [w:] *Ancient Magic and Ritual Power*, Marvin Meyer, Paul Mirecki (red.), E. J. Brill, Leiden 1995: 167–183.
- Szwarc 1919 = Szwarc, Marek: „Sztuka a Żydzi”, *Tel Aviv*, 11 (1919): 186. [Za:] Malinowski (2000: 206, przyp. 26).
- Tumarkin–Goodman 1996 = Tumarkin–Goodman, Susanne: *Russian Jewish Artists in a Century of Change. 1890–1990*, New York 1996.
- Turowski 1981 = Turowski, Andrzej: *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wrocław 1981.
- Turowski 1990 = Turowski, Andrzej: *Wielka utopia awangardy: artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990.
- Turowski 2004 = Turowski, Andrzej: *Supremus Malewicz*, Warszawa 2004.
- Żadowa 1982 = Żadowa, Łarissa, A.: *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, J. Derwojed, J. Tasarski (tłum.), Warszawa 1982.
- Аросев 1922 = Аросев, А[лександр] Я.: *Записки Терентия Забытого*, Русское творчество, Берлин 1922: 40. [Za:] Slezkine (2006: 218, 220, przyp. 295).
- Эренбург 1923 = Эренбург, И[лья]: *Жизнь и гибель Николая Курбова*, Новая Москва, Москва 1923: 173. [Za:] Slezkine (2006: 220, przyp. 301).

Artur Kamczycki

The mystic tools of the Soviet avant-garde. The case of El Lissitzky

Lazar Mordukhovich Lisitsky, known also as El Lissitzky, is one of the most recognizable figures of the Soviet avant-garde of the beginning of the 20th century. The text focuses on the analysis of one of his works – *Beat the Whites with the Red Wedge* and intends to point out his inspirations taken from the Jewish tradition. This motif relates to the idea of creating the utopian/messianic world, which is relevant for the Soviet revolutionary interpretation, but also refers to the roots of the Jewish mysticism and the cabbalist ideas. The wedge can be understood as a mystical experience and a “magic tool” of this process. His project constitutes a symbol of the utopian belief in the possibility of creating a new artistic language for expressing the new post-revolutionary reality (Soviet Russia) but also the belief in a “magic power” of the new art. There are strong parallels between Messianism and the Revolution and Lissitzky was to develop a dynamic relationship between Jewish culture and the secular world.