

Artur Kamczycki

„Czerwonym klinem bij Białych” : Żydowskie inspiracje El Lissitzky’ego

Studia Europaea Gnesnensia 4, 189-202

2011

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.

Artur Kamczycki
(Gniezno)

**„CZERWONYM KLINEM BIJ BIAŁYCH”.
ŻYDOWSKIE INSPIRACJE EL LISSITZKY’EGO**

Abstract

The article focuses on the analysis of the 1919 poster entitled “Beat the Whites with the Red Wedge”. The intention of the text is to demonstrate the artist’s inspirations with Jewish mysticism, messianism and Kabbalah, exploited for the needs of the Soviet, revolutionary interpretation of building a new world.

Key words

Russian avant-garde, constructivism, suprematism, utopia, abstractionism, Soviet revolution, messianism, Kabbalah, culture of the Jews, Jewish iconography, Yiddish, Chasidism.

Eleazar Mordukhovich Lissitzky, znany jako El Lissitzky (1890–1941), to jeden z najbardziej prominentnych artystów sowieckiej awangardy początku XX wieku¹. Jest autorem takich projektów architektonicznych jak „Wyglądacz chmur” czy „Trybuna dla Lenina”; autorem reklam, m.in. dla firmy Pelikan; współpracował z takimi pismami, jak „Wieszcz”, „Object”, „Gegenstand”, „Broom” i inne, dla których także tworzył szaty graficzne. Był również jednym z założycieli Międzynarodowej Frakcji Konstruktywistów².

Lissitzky jest jednak mniej znany jako artysta żydowski, jako aktywny członek Kultur Lige i jako autor ilustracji do książek literatury jidysz³.

Artysta wychowywał się w tradycyjnej religijnej rodzinie w Witebsku, lecz do szkoły średniej wyjechał do Smoleńska, gdzie zamieszkał z ortodoksyjnym dziadkiem. Zatem znał nie tylko jidysz, ale też hebrajski, a jedną z ważnych pozycji bibliograficznych w rodzinnej bibliotece było rosyjskie wydanie „The Jewish Encyclopaedia”, publikowane już w 1910 roku. Jako dziecko zdradzał umiejętności artystyczne i w wieku czternastu lat podjął naukę u żydowskiego malarza Jehudy Pena. Nie został jednak przyjęty do Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych z powodu limitu przyjmowania na studia żydowskich studentów. W 1909 roku wyjechał zatem do Darmstadt, by podjąć studia architektoniczne i inżynierskie w Technische Hochschule, którą ukończył w 1914 roku.

Podczas pobytu w Niemczech Lissitzky podejmował także badania nad dawnymi synagogami, manuskryptami i żydowskimi nagrobkami. Po wybuchu pierwszej wojny światowej powrócił do Rosji.

Jego wzrastające zainteresowania i dociekania dotyczące żydowskich form ekspresji artystycznej były zarówno efektem rozbudzenia wówczas żydowskiej kolektywnej świadomości narodowej oraz wpisywały się w — zapoczątkowany przez Martina Bubera — ruch Żydowskiego Renesansu (*Jüdische Renaissance*)⁴. Jak sam artysta wspominał: „całe pokolenie żydowskich studentów i uczniów

¹ Kai-Uwe Hemken, *El Lissitzky: Revolution und Avantgarde*, Cologne 1990; V. Margolin, *The Struggle for Utopia*, Chicago 1997.

² Zob.: A. Turowski, *Wielka utopia awangardy: artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990.

³ R. Apter-Gabriel (red.), *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928*, Jerusalem 1988; S. Tumarkin Goodman, *Russian Jewish Artists in a Century of Change. 1890–1990*, New York 1996.

⁴ Zob.: G.G. Schmidt, *The First Buber. Youthful Zionist Writings of Martin Buber*, New York 1999, s. 30–34; A. Kampf, *Chagall to Kitaj. Jewish Experience in 20th Century Art*, London

jesz w uznaniu, że zgłębianie zaledwie tekstów religijnych już nie wystarcza — ich żydowskość wymaga więcej. Kwestie uznania Żydów jako [odrębnego] narodu, żydowska kultura, sztuka były podnoszone do rangi istotnego przedmiotu debaty. [...] W poszukiwaniu sposobu samookreślenia i nadaniu kształtu naszym czasom, zwróciliśmy się w stronę tzw. [żydowskiej] sztuki ludowej. Na początku tego wieku, wszystkie narody przechodziły tę drogę. Moja własna ścieżka, także podążała w tym kierunku, kiedy nagle, pewnego lata, całkowicie powróciłem do narodu (*folk*)”⁵.

Między 1916 a 1919 rokiem El Lissitzky (razem z innym żydowskim artystą Isacharem Rybakiem) wykonał serię szkiców i rysunków żydowskich zabytków (zwłaszcza bożnic) usytuowanych wzdłuż Dniepru i w Mohylewie na Ukrainie⁶. Pracę tę zamówiło Żydowskie Stowarzyszenie Etnograficzne w St. Petersburgu, a zainicjowali historyk Szymon Dubnow oraz poeta Szlomo An-Sky. Rysunki Lissitzky’ego i tekst o synagodze w Mohylewie zostały opublikowane w niemieckojęzycznym piśmie „Milgroim” (i w jego hebrajskim odpowiedniku „Rimon”) w 1923 roku. W 1917 roku artysta brał udział także w moskiewskiej wystawie żydowskich malarzy i rzeźbiarzy w galerii Lemercier⁷.

Lissitzky — co zostało już wspomniane — zasłynął w dużej mierze jako ilustrator około trzydziestu książek wydanych w jidysz i po hebrajsku. Do najbardziej 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.

W 1919 roku, Lissitzky został zaproszony przez Marka Chagalla do Witebska, aby objąć tamtejszą profesurę grafiki i architektury. Wkrótce jednak związał się z Kazimierzem Malewiczem w Instytucie Kultury Materialnej w St. Petersburgu (od 1922 roku), poświęcając się doświadczeniom nad opracowaniem przestrzennej wersji suprematyzmu w postaci abstrakcyjnych struktur trójwymiarowych, nazwanych *architektonami*⁸.

1990, s. 15–43. Zob. też: L.J. Greenspoon (red.), *Yiddish Language and Culture Then and Now* (Studies in Jewish Civilization-9), Omaha, Nebraska 1998.

⁵ E. Lissitzky, *Maszynopis z Archiwum Lissitzky’ego*, 1923, Centralne Archiwum Państwowe Literatury i Sztuki (TsGALI) 58, Moskwa, cyt. za: S. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, London 1992, s. 325; zob. też: R. Apter-Gabriel, op. cit., s. 101–124.

⁶ A. Kampf, op. cit., s. 15–43.

⁷ S. Tumarkin Goodman, op. cit., s. 196; R. Apter-Gabriel, op. cit., s. 105.

⁸ Zob.: A. Turowski, *Supremus Malewicza*, Warszawa 2004.

Projekty te są nie tylko przykładem niezwykle śmiałych i prekursorskich idei artystycznych, ale symbolem utopijnej wiary w możliwości stworzenia nowego języka plastycznego służącego wyrażeniu nowej, porewolucyjnej rzeczywistości (Rosji Sowieckiej). Ważną rolę odgrywają tu koncepcje powiązania działalności artystycznej z aktywnością społeczną, nowego języka form z nową organizacją instytucji życia społecznego. Radykalnej zmianie ulega wówczas język artystycznej wypowiedzi, a akcent położony jest na problemy artystyczno-formalne, czyniąc z nich główne zagadnienie praktyki i teorii artystycznej⁹.

Uważa się, iż pod wpływem Malewicza i teorii suprematyzmu krystalizuje się oryginalna metoda twórcza Lissitzky'ego, który, podobnie jak Malewicz, posługuje się w swych obrazach i grafikach zestawami prostych figur geometrycznych jako abstrakcyjnych kompozycji. Suprematyzm Malewicza jest wyrazem potrzeby wyjścia artysty „poza przedmiotowość realnego świata”, jak sam komentował: „zniszczyłem koło horyzontu i wyszedłem z kręgu przedmiotów”¹⁰. Obrazy budowane z najprostszyc figur geometrycznych — kwadratu, koła, trójkąta — oznaczały nową składnię, nowy język malarski. Jego cechą dominującą była forma i jej malarska egzystencja.

* * *

W 1918 roku Lissitzky na stałe związał się z ruchem bolszewickim, dla którego w 1919 roku wykonał plakat „Czerwonym klinem bij Białych” (Ryc. 1). Praca ta zasadniczo postrzegana jest w historii sztuki jako przykład zastosowania nowego języka plastycznego do potrzeb bieżącej agitacji i walki politycznej. Ostrokątny trójkąt zdaje się wynurzać z lewej górnej części pola obrazowego i rozpruwa — znajdujący się po prawej stronie — obrys koła, sugerując kierunek ku jego środkowi. Ukształtowane pod wpływem Kazimierza Malewicza, proste, geometryczne formy, ułożeniem swoim przypominające abstrakcyjną kompozycję, zyskują 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. Elementy języka suprematyzmu malarskiego stają się tu znaczącymi politycznie składnikami przekazu. Wysilek artysty skupia się na odnalezieniu

⁹ P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993, s. 55–66.

¹⁰ Kazimierz Malewicz, *Zeszyt Teoretyczny Galerii GN*, Gdańsk 1983, s. 122.

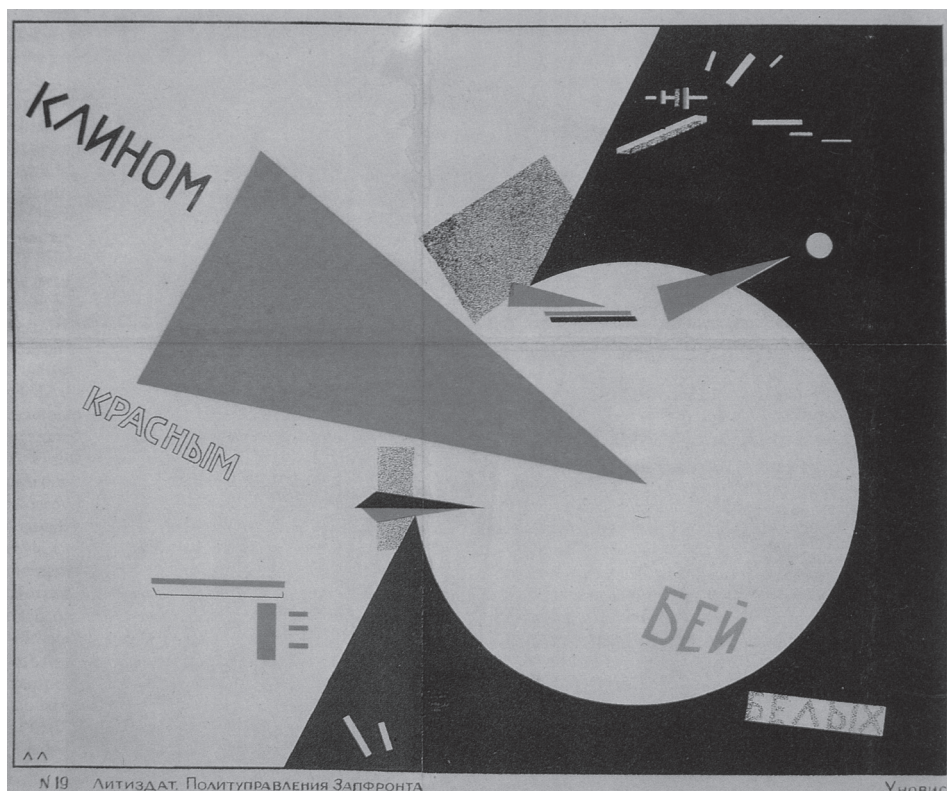
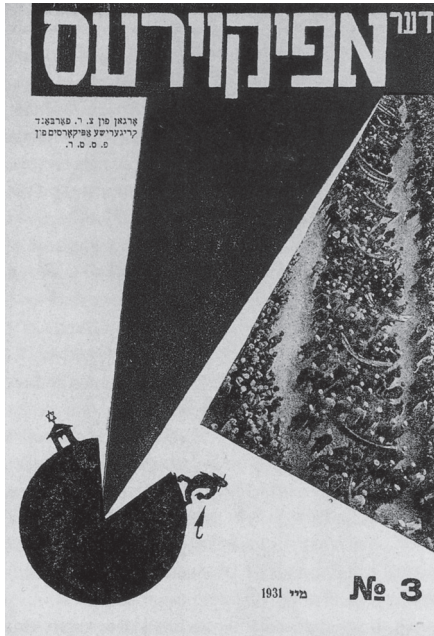


Рис. 1. Plakat „Czerwonym klinem bij Białych”

samoistnych wartości elementów plastycznych, zachowując jednocześnie zasadę logicznej narracji w obrazie (czy raczej obrazu).

Pracę tę interpretuje się często jako afirmację wydarzeń rewolucyjnych i zwycięstwa sił nowego porządku nad starym światem. Rewolucji — mającej przynieść wyzwolenie społeczne i awans cywilizacyjny — towarzyszyła żywiona przez artystów nadzieja na wypracowanie całkiem nowego języka opisu i poznania świata. Sam Lissitzky pisał: „W Moskwie, w 1918 roku, doznałem olśnienia, w którym zobaczyłem świat podzielony na pół. Ten rozbłysk 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”¹¹.

¹¹Cyt. za: S. Lissitzky-Küppers, op. cit., s. 325.



Ryc. 2. Okładka pisma „Apikojres” z 1931 roku

Koncepcję tę ciekawie ilustruje projekt Lissitzky'ego na okładkę pisma „Apikojres” (tłumaczone jako Ateista) z 1931 roku (Ryc. 2). Otóż *apikojres* to herezyk, żyd, który nie wierzy w objawienie, zaprzecza wiarygodności tradycji religijnej i stąd nie będzie miał udziału w Przyszłym Świecie — zatem czeka go wieczne potępienie. W jidysz określenia tego używa się zwykle w stosunku do kogoś, kto wyraża opinie sprzeczne z ortodoksyjnym nauczaniem. Lissitzky nieco przewrotnie sugeruje tu, iż rewolucja wymaga poświęceń i transformacji w imię nowego, lepszego świata.

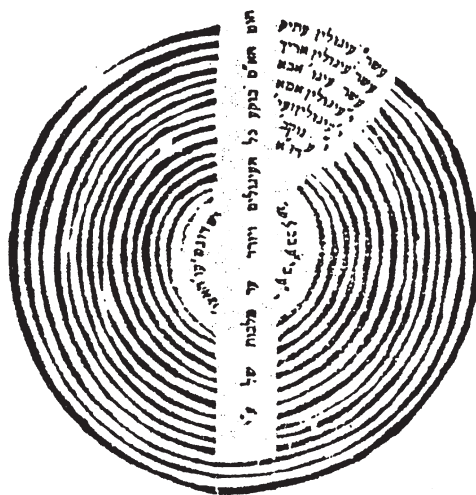
W tym miejscu należy podkreślić, iż idee rewolucyjne w bezpośredniej linii wyprowadzone zostały z żydowskiego mesjanizmu, jako wiary w rychłe odkupienie, zrównanie klasowe, zaprowadzenie powszechnej sprawiedliwości, co więcej — pokonanie czasu i wprowadzenie (utopijnego) niezmiennego stanu idealnego. Koncepcja taka oczywiście wiązała się z koniecznością obalenia dotychczasowego świata, stąd w tradycji żydowskiej częste obawy przed drastycznym, totalnym przewrotem po przyjściu Mesjasza¹². Niemniej jednak żydowskie masy w Rosji tego czasu z entuzjazmem poparły rewolucję bolsze-

¹²Zob.: L. Kochan, *Jews, Idols and Mesiahs. The Challenge from History*, Oxford 1990.

wicką, która nie tylko obalała antysemityczne restrykcje carskie, ale zapowiadała wprowadzenie powszechnej równości i wolności.

Lissitzky, podobnie jak cały szereg żydowskich artystów, oddał się na usługi tej nowej rzeczywistości. Zaprojektował pierwszą flagę dla Centralnego Komitetu Komunistycznej Partii na obchody 1 Maja 1918 roku i brał aktywny udział w „produkcji” radzieckiej propagandy wizualnej. Miał szczerą nadzieję, że młode pokolenie w pełni zaakceptuje program Rewolucji: „Uczeni w Piśmie — jak głosił — oczekiwali przyjścia 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”¹³.

Należy mieć na uwadze, że oprócz wpływów Malewicza, ważne znaczenie dla projektu plakatu (Czerwonym klinem bij Białych) miały także żydowskie źródła obrazowe, zwłaszcza żydowskie 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 prac¹⁴.



Ryc. 3. Kabalistyczny diagram

Otóż w kulturze żydowskiej Europy Środkowo-Wschodniej tego czasu, powszechny był szeroki repertuar różnego rodzaju motywów kabalistycznych, m.in. prezentowany tu przykład z 1708 roku, który Z. Amishai-Maisels opisuje jako:

¹³Cyt. za: S. Lissitzky-Kuppers, op. cit., s. 331.

¹⁴M. Chagall, *Moje życie*, (tłum. J. Sell), Warszawa 2003.

„Kabalistyczny diagram obrazujący rozbitcie naczyń [zawierających boskie światło], których fragmenty spadają na ziemię”¹⁵. Taką wizualną projekcją odnosi się do stwarzania świata (i wszechświata) przez nieskończonego Boga, nazywanego w tradycji kabalistycznej *Ein Sof*, co dosłownie znaczy bez końca¹⁶. Według Izaaka Lurii (którego pisma były niezwykle popularne w XIX-wiecznym, żydowskim świecie religijnym), dla zaistnienia świata konieczne było najpierw stworzenie pustego miejsca, bo skoro Bóg jest — *Ein Sof* — jest wszędzie, to świat nie miałby gdzie powstać. Zatem pierwszym aktem Boga w procesie kosmogonicznym było tzw. *cimcum* — tj. kontrakcja albo wycofanie się w siebie. Pojęcie *cimcum* — czyli samoograniczenie się, wycofanie się Boga w głąb samego siebie — stało się dla późniejszych kabalistów ważnym i wielce sugestywnym symbolem¹⁷.

Ten aspekt kabalistyczny obrazuje się często metaforycznie jako klin wbity w okrąg lub zamiennie jako linię wychodzącą z jego środka. Otóż tradycja mówi, że kiedy nieskończony Bóg, *Ein Sof* (wypełniający całą przestrzeń wszechświata), zapragnął stworzyć świat, wycofał się do punktu centralnego, w środku którego była właśnie jego światłość, i dokonał kontrakcji tej światłości, przenosząc ją do przestrzeni otaczającej ów punkt środkowy. Powstało wtedy wolne miejsce i przestrzeń, i pusta objętość. Wylaniające się z tego punktu światło — jako proces emanacji świata — wywołało pęknięcie w zderzeniu ze strukturą, która była przewidziana do wypełnienia tym światłem, co nazywa się *pęknięciem naczynia lub naczyń*¹⁸.

Świat zatem się Bogu nie udał, jest niedoskonały. Boska samokontrakcja — doprowadzając do zderzenia sił ograniczających z wszechogarniającą boską światłością — była nieodzownym czynnikiem aktu stworzenia, zapoczątkowała jednak świat wymagający korekty (*tikkun*) Nastąpił rozłam w akcie tworzenia świata, rozłam — zdaje się — konieczny do jego stworzenia. Proces ten obrazuje się więc jako klin lub linię wychodzącą ze środka — i tworzącą wyłom.

Tak więc ten sam motyw obrazowy rozumiany jest w tradycji żydowskiej na dwa — można powiedzieć — paradoksalnie wykluczające się sposoby; jako akt kreacji świata z jednej, i jako sugestia czy możliwość jego destrukcji z drugiej

¹⁵Z. Amishai-Maisels, Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings, [w:] *Jewish Art* 21–22 (1995–96), s. 75 (68–94).

¹⁶G. Scholem, *Kabbalah*, Jerusaleń 1974, s. 138–139, zob. też idem, *Kabała i jej symbolika*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1996.

¹⁷G. Scholem, *Mystycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 1997, s. 302–351.

¹⁸Ibidem, s. 320–330.



Ryc. 4. Ilustracja do książki Mani Leib „Niegrzeszny chłopiec”

strony. Inaczej mówiąc, musiał nastąpić akt rozbicia naczyń po to, aby świat, w którym żyjemy, mógł powstać. Element destrukcji jest więc wpisany w proces kreacji. Jak głosił jeden ze wschodnioeuropejskich mentorów chasydzkich w XIX wieku, Szneur Zalman z Ladów: „Całe piękno i dostojęństwo jest tylko tam, gdzie wchłaniają się nawzajem dwie rzeczy sprzeczne”¹⁹.

Warto dodać, iż w hebrajskiej Biblii mowa jest o tworzeniu świata właśnie przez rozdzielanie. Otóż pierwszy werset Księgi Rodzaju brzmi: „Bereszit Bara Elohim et haSzamaim we et haArec”, co dosłownie znaczy: „Na początku Bóg oddzielił niebo od ziemi” (Rdz, 1:1)²⁰.

Projekt Lissitzky’ego zatem — 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).

W 1919 roku Lissitzky przygotował serię ilustracji do książki dla dzieci w języku jidysz autorstwa Mani Leib (Brajńskiego), pt. „Jingl Cingl Hwat”

¹⁹Cyt. za: R. Elijor, *Mistyczne źródła chasydyzmu*, tłum. M. Tomal, Kraków 2009, s. 240.

²⁰Zob.: Tora. *Pięcioksiąg Mojżesza*, tłum. I. Cytkow, Kraków 2006.

(„Niegrzeczny chłopiec”). Pomysł projektu artysty polega tu na graficznej grze wykorzystującej kompozycję liter, słów oraz ilustracji (Ryc. 4). Na ostatniej stronie tekstu przedstawił koguta (jako aluzję do własnej postaci) chodzącego po cyfrze 10, którą w języku hebrajskim określa się literą *jud*. Poniżej zamieścił — nieodnosząc się do tekstu — stylizowaną formę kabalistycznego zwrotu *Ein Sof*, co stanowi odniesienie do nieskończoności hebrajskiego Boga oraz aktu kreacji świata. Otóż książka w tym miejscu się kończy, jednak *Ein Sof* przewrotnie sugeruje jej kontynuację. Układ liter ewokuje graficzne rozczłonkowanie zwrotu, tworząc kolejny klin/przerwę rozwierającą się od dołu ku górze.



Ryc. 5. Kabalistyczny zwrot *Ein Sof* stanowiący zwieńczenie książki Mani Leib

Ten wzór graficzny zdaje się być zaczerpnięty z pochodzącej z III wieku n.e. „Sefer Jecira”, („Księgi Stworzenia”), skopiowanej w XIII wieku, a której reprodukcje dostępne były szkołach rabinackich i jeshiwach na przełomie XIX i XX wieku. „Sefer Jecira” tłumaczy się także jako „Księga Litery Jud Formującej”, którą zapisuje się w alfabecie hebrajskim jako po prostu przecinek (i ma wartość liczbową 10)²¹. Co istotne, owo *jud* zamieszczone jest między każdym werselem rozczłonkowanego klinu tekstu prezentowanej strony z „Sefer Jecira”. Zatem *jud* przecina, a jednocześnie tworzy tekst. Otóż „Księga Stworzenia” zasadniczo

²¹M. Prokopowicz, *Księga Jecirah. Klucz kabały*, Warszawa 1994, s. 19.

opowiada o stworzeniu świata przez Boga za pomocą liter, które stanowią byt samoistny. To one (alfabet) posłużyły Bogu do stworzenia wszystkiego, co istnieje²². Sam alfabet z kolei (w tradycji żydowskiej) wyłonił się z punktu, który dalej zamienił się w mały klin i posłużył jako podstawa do tworzenia kolejnych liter. Tym punktem był właśnie *jud*²³. Hebrajskie litery stanowią zatem budulec świata, co podkreślał działający w I wieku n.e. Rabin Akiwa, który określonym kształtom liter przypisywał określone własności²⁴.

Istnieje więc oczywista zbieżność między obserwacją Akiwy, a sugestią Lissitzky’ego o możliwościach kreacyjnych hebrajskich liter (biorąc pod uwagę także aspekt „nieskończoności” tekstu). Jak pisał sam Lissitzky: „Litera jest elementem składającym się z elementów”²⁵.

Trzeba tu przypomnieć, iż reprodukcje nie tylko „Sefer Jecira”, ale także kopie innej książki o literach, tj. „Sefer haOt”, Abrahama Abulafii, (XIII w.) wykonywano w Wiedniu w 1876 roku, we Wrocławiu w 1887 i w Petersburgu w 1922. Tak więc koncepcje Lissitzky’ego roli sztuki (awangardy) sugerują wykorzystanie złożonych relacji między żydowską tradycją, a ideologią rewolucyjną. „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.

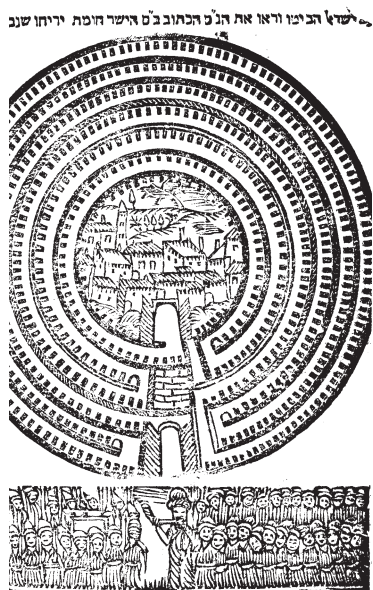
Do pracy artysty można przywołać jeszcze jeden przykład, mianowicie rycinę z manuskryptu „Zikaron Biruszalaim” („Pamięć Jerozolimy”) z 1743 roku (Ryc. 6.). Na pierwszy rzut oka ilustracja przypomina — powszechny w żydowskiej tradycji iluminatorskiej — motyw Jerozolimy jako koncentryczny, sferyczny rząd murów. Niemniej jednak manuskrypt „Zikaron Biruszalaim” przedstawia Jerycho oraz Jozuego tuż przed zburzeniem murów miasta. Tutaj architektoniczny klin otwiera miasto (aczkolwiek należy podkreślić, że ilustracja sugestywnie przywołuje tradycyjne wyobrażenia Jerozolimy jako okręgu, koła). Ponadto wyobrażenie Jozuego (także sugestywnie) kojarzy się z wizerunkami Mesjasza i Eliasza dmącego w *szofar* u bram Jerozolimy. Warto zauważyć, iż zburzenie Jerycha (jako kolejny motyw destrukcji) stanowiło

²²Zob.: I. Kania, *Opowieści Zoharu. O Kabale i Zoharze*, Kraków 2005, s. 5–12.

²³M.A. Ouaknin, *Tajemnice Kabały*, tłum. K i K. Pruscy, Warszawa 2006, s. 277–280.

²⁴Za: J. Glatzer Wechsler, *El Lissitzky’s ‘Interchange Stations’: The Letter and the Spirit*, [w:] L. Nochlin, T. Garb (red.) *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, London 1995, s. 194, przypis 30.

²⁵*Ibidem*.



Ryc. 6. Rycina z manuskryptu „Pamięć Jerozolimy”

nieodzowne stadium poprzedzające budowę Jerozolimy i jej świątyni, dokonanej przez następców Jozuego, Dawida i Salomona.

W analogii do pracy Lissitzky'ego należy podkreślić, iż idea rewolucji powiązana jest z ideą przyjscia Mesjasza, a nowe wyzwania architektoniczne, z koncepcją budowy idealnego Jeruzalem — gdziekolwiek by ono było. Otóż formowanie się myśli utopijnej, zwłaszcza architektonicznej w europejskiej tradycji artystycznej, wiązane jest ze spletem takich faktów, jak zburzenie Drugiej Świątyni, wygnanie Żydów z Jerozolimy i rozproszenie w diasporze oraz rozwój Chrześcijaństwa, które razem przyczyniły się do stworzenia mitu Świętego Miasta, a raczej dystansu między rzeczywistością Jerozolimą a jej mitycznym, idealnym wyobrażeniem²⁶.

Dla Żydów w diasporze Jerozolima również stała się wyidealizowanym, mistycznym miastem, obiektem nostalgii i nadziei na odbudowę. Co więcej, aspekt ikonograficzny miasta zaczął być zastępowany przez wyobrażenie świątyni i przybierał często formę koncentrycznego planu, okręgu lub wieży sięgającej nieba. Ta utopijna myśl budowy idealnego miasta jako synonimu

²⁶Zob.: P. Paszkiewicz, T. Zadrozny (red.), *Jerozolima w kulturze europejskiej*, Warszawa 1997.

idealnego świata nieobca była także Lissitzky’emu i — co ważne — stanowiła trzon architektonicznych koncepcji radzieckiej awangardy²⁷.

W tym miejscu należy wspomnieć także o aspiracjach architektonicznych samego Lissitzky’ego. Prace tworzone w latach 1919–1920 sam określił architektonicznym mianem *projektony* i nadał im nazwę Proun (jako akronim od: *Projekt Utwierżdzenija Nowogo*)²⁸. Stanowią one stadium pośrednie między nieprzedstawiającym malarstwem a przyszłą utopijną architekturą lub stacje na drodze budowy nowej formy.

Zarówno dla Lissitzky’ego, jak i dla wielu artystów urodzonych w tradycyjnych rodzinach żydowskich sztuka nowoczesna (konstruktywizm) nie była zaledwie narzędziem emancypacji, sposobem uczestniczenia w nowej, świeckiej kulturze i oderwania się od religijnego, konserwatywnego środowiska. Tradycja żydowska była często ważnym, chociaż ukrytym, elementem składowym inspiracji artystycznych i światopoglądowych. Stanowiła istotną część — z pozoru świeckich — koncepcji twórczych, a El Lissitzky jest tego jednym z najlepszych przykładów.

Artur Kamczycki

“BEAT THE WHITES WITH THE RED WEDGE”. EL LISSITZKY’S JEWISH INSPIRATIONS

Summary

Eleazar Mordukhovich Lissitzky is one of the most prominent figures of the Soviet avant-garde at the beginning of the 20th century. Nevertheless, the artist is less known as a Jewish artist, an active member of the Kultur Lige and an author of illustrations for literature in Yiddish. The article focuses on the analysis of one of Lissitzky’s best known works, i.e. “Beat the Whites with the Red Wedge” from 1919. The aim of the paper is to indicate — thus far omitted — inspirations of Lissitzky’s drawn from the Jewish tradition of depicting a wedge being driven into a circle. The motif draws on the

²⁷Zob.: I. Doukham, *Beyond the Holy City: Symbolic Interpretations in the Avant-Garde Urban Utopia*, [w:] B. Kühnel (red.), *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art*, *Jewish Art (Journal)* 23/24, Jerusalem 1997–8, s. 565–574.

²⁸P. Piotrowski, op. cit. s. 56, 64.

idea of creating the world, which is justified not only in the revolutionary Soviet interpretation, but reaches to the roots of Jewish mysticism and the cabbalistic concept of *division*, which is a precondition of creation. Thus, the article demonstrates the parallels between messianism and the Soviet revolution, as well as consequent representation, i.e. the use of specific iconography.