

Adam Stepnowski: Debora Vogel w galicyjskim jidyszlandzie. Czasopismo „Cusztajer”

Jidyszowa twórczość Debory Vogel wyróżnia się na tle polsko-żydowskiej literatury okresu międzywojennego. Vogel była naznaczona samotnością zarówno pod względem tematyki swych utworów, jak i niezrozumienia ich przez większość ówczesnych krytyków¹. Nie oznacza to jednak, że Vogel tworzyła w całkowitym odseparowaniu od społeczności literackiej. W latach trzydziestych nawiązała kontakt z bliskimi jej – jak uważała – środowiskami: Grupą Krakowską i nowojorskimi inzychistami², do których czasopisma nadsyłała swoje teksty³. Nieco wcześniej, tuż przed wydaniem swojego debiutanckiego tomiku poezji i rozpoczęciem znajomości z Brunonem Schulzem, zaangażowała się w działania galicyjskiej grupy Cusztajer (pol. „wkład”), która wydawała czasopismo o tej samej nazwie. W niniejszym tekście chciałbym przybliżyć projekt, w który zaangażowała się ta pisarka. Choć zakres materiału jest niewielki, a sama grupa nieco zapomniana, warto przypomnieć cechy wyróżniające to czasopismo, na które wpływ miała również Debora Vogel.

Tło historyczne

Od początku XX wieku kultura jidysz w Europie wchodziła w nowy okres. Wyznaczenie kierunków zmian wiązało się ze śmiercią wszystkich trzech klasyków literatury jidysz⁴ i zainicjowaniem epoki jidyszowego modernizmu, datowanym na rok 1909 (debiut Dowida Bergelsona⁵). W okresie pomiędzy tym rokiem a wybuchem II wojny światowej nastąpił intensywny rozwój nowoczesnej kultury

-
- 1 K. Szymaniak, *Atom nieodłączny smutku. Na marginesie montażu Debory Vogel*, w: D. Vogel, *Akacje kwitną*, Kraków 2006, s. 147–173.
 - 2 Inzychiści – potoczne określenie członków jidyszowej grupy artystycznej „In zich”, założonej w 1919 roku w Nowym Jorku. Nazywani również introspektywistami.
 - 3 K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006, s. 192–200.
 - 4 Szolem Jakow Abramowicz (Mendele Mojcher Sform, 1836–1917), Szolem Rabinowicz (Szolem-Alejchem, 1859–1916), Icchok Lejbusz Perec (1852–1915).
 - 5 D. Bergelson, *Arum wokzal* (Wokół stacji kolejowej), Warszawa 1909.

jidysz. Główne ośrodki, w których żydowskie życie literackie było najbardziej dynamiczne, pojawiały się i zanikały z równie dużą szybkością, pozostawiając za sobą jednak bogatą spuściznę – tak jak było na przykład w przypadku Berlina i Kijowa⁶.

Mapa ośrodków literatury jidysz obejmowała również inne miasta. Po uzyskaniu niepodległości przez II Rzeczpospolitą ważnymi centrami stały się Wilno, Łódź oraz Warszawa, gdzie rozpoczynały działalność awangardowe grupy artystyczne, takie jak Chaliastre, Albatros, Jung Jidysz czy Jung Wilne⁷. Dominującą tendencją w dwudziestoleciu międzywojennym było jednak przenoszenie centrum polisystemu europejskiej literatury jidysz na wschód⁸. Żydowski oddział PEN Clubu miał siedzibę w Wilnie, w Warszawie zaś lokował się Związek Literatów i Dziennikarzy Żydowskich.

Pomimo umiejscowienia blisko geograficznego centrum Lwów był wówczas ośrodkiem peryferyjnym w odniesieniu do głównego nurtu literatur żydowskich⁹, borykającym się z kolejnymi falami ekonomicznej emigracji i akulturacją społeczności¹⁰. Co prawda, istniała we Lwowie silna jidyszowa tradycja haskaloła¹¹, a miasto miało bogaty wkład w naukę żydowską na polu historii, lecz dziedzictwo to było zapomniane i przyćmione przez dynamiczny rozwój literatury w innych językach¹². W obliczu braku instytucjonalnego wsparcia dla edukacji w jidysz funkcję krzewienia kultury w tym języku mogła przejąć prasa¹³. Jednak największym żydowskim dziennikiem regionu była polskojęzyczna „Chwila”.

W latach dwudziestych pozycja galicyjskiej literatury jidysz na tle Europy była bardzo słaba. Region ten uchodził za szczególnie podatny na tendencje asymilacyjne – początkowo zmierzające w kierunku kultury niemieckiej, a następnie także polskiej. Twórczość neoromantyków galicyjskich z przełomu

6 A. Schachter, *Diasporic Modernisms: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century*, Oxford 2011, s. 84–119.

7 Zob. S. Wolitz, *Yiddish Modernism. Studies in Twentieth-Century Eastern Europe Jewish Culture*, Bloomington 2014, s. 365–380; oraz D. Fishman, *The Rise of Modern Yiddish Culture*, Pittsburgh 2005, s. 87–88.

8 Główne centra charakteryzuje Sol Liptzin w swojej książce *Maturing of Yiddish Literature*, New York 1970.

9 Zob. S.M. Pinsker, *Literary Passports. The Making of Modernist Hebrew Fiction in Europe*, Stanford 2011, s. 63–75.

10 Zob. R. Manekin, *The Debate over Assimilation in Late Nineteenth-Century Lwów*, w: *Insiders and Outsiders. Dilemmas of Eastern European Jewry*, ed. R. I. Cohen, J. Frankel, S. Hoffman, Oxford 2010, s. 120–130.

11 Haskala (hebr. „oświecenie”) – ruch intelektualny w europejskiej społeczności żydowskiej zapoczątkowany w drugiej połowie XVIII wieku, postulujący reformę tradycyjnego szkolnictwa, zwiększenie udziału Żydów w rozwoju nauk świeckich oraz zainteresowanie kulturami otaczającymi. Haskala przeżywała swój rozkwit w Galicji w połowie XIX wieku.

12 R. Manekin, *Constructing Polish Jewry's Shrine of History*, „Polin. Studies in Polish Jewry”, Vol. 29: *Writing Jewish History in Eastern Europe*, ed. N. Aleksion, B. Horowitz, A. Polonsky, Oxford 2017, s. 77–87.

13 D. Fishman, op. cit., s. 14–15.

wieków, choć zauważona, nie wystarczyła, by uczynić z Galicji znaczący ośrodek jidyszowego życia kulturalnego¹⁴. Wciąż pozostawała ona w cieniu Berlina, Łodzi i Warszawy na Zachodzie oraz Mińska, Kijowa i Moskwy – na Wschodzie. W środowiskach żydowskich Lwów był uznawany wówczas za ośrodek peryferyjny pod wieloma względami¹⁵. Nawet sam dialekt był źródłem stereotypowo złej opinii – galicyjski jidysz uchodził za zbyt zniemczony. „Choroba”, „uśpienie” i „paraliż” to tylko niektóre z określeń, które pojawiały się w opisach kultury jidysz w Galicji. Jej rozwojowi nie sprzyjały także względy ekonomiczne – region ciągle borykał się z biedą, bezrobociem i masową emigracją¹⁶.

Cusztajer – historia grupy

Pod koniec lat dwudziestych wśród pisarzy tworzących w języku jidysz zaczynały się rodzić pomysły, jak odwrócić wspomnianą tendencję. Zainicjowano działania mające na celu konsolidację środowisk, którym zależało na rozwoju kultury jidysz. W 1928 roku odbył się we Lwowie zjazd pisarzy tworzących w tym języku. Zawiązała się wtedy sformalizowana grupa literacka – nazwana później Cusztajer. Podczas spotkania założycielskiego jej członkowie postanowili sięgnąć po narzędzie prasy, aby propagować lokalną kulturę jidyszową. Realizacją tego pomysłu było między innymi czasopismo o tej samej nazwie. Wydawano je we Lwowie w latach 1929–1931. Obecnie jest ono nieco zapomniane, choć zostało odnotowane na przykład przez Grzegorza Gazdę w jego *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich*¹⁷. Również na polu studiów żydowskich pojawiły się opracowania poświęcone grupie i czasopismu¹⁸.

Środowisko galicyjskich literatów było świadome niekorzystnych uwarunkowań. Uważali oni jednak, że pomimo wszelkich trudności lokalna literatura jidysz ma zarówno solidne fundamenty, jak i doskonałych przedstawicieli. Według nich Galicja zasługiwała na akces do grona uznanych lokalnych jidyszowych środowisk literackich. W kwietniu 1929 roku odbyło się spotkanie około trzydziestu galicyjskich literatów, zainicjowane przez Melecha Rawicza¹⁹,

¹⁴ S. Liptzin, op. cit., s. 131–151.

¹⁵ S.M. Pinsker, op. cit., s. 63–75.

¹⁶ Zob. C. Mick, *Lemberg, Lwów, L'viv, 1914–1947. Violence and Ethnicity in a Contested City*, West Lafayette 2011.

¹⁷ G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich*, Warszawa 2000, s. 669.

¹⁸ Zob. K. Szymaniak, *Rozdwojony język. „Cusztajer” i galicyjskie jidyszowe środowisko artystyczne*, „Mirdasz” 2006, nr 7–8, s. 30–35; oraz C. Friedman-Cohen, *Kwuca „Cusztajer” be-Galicja 1929–1931*, „Khulyot. Journal of Yiddish Research”, Haifa 2007, s. 159–177.

¹⁹ Melech Rawicz (1903–1976) – pseudonim Zacharie-Chone Bergera, żydowskiego poety, eseisty, dramaturga i animatora życia kulturalnego. Urodził się w Radymnie (Galicja Wschodnia), a w jego domu mówiono się głównie po polsku i niemiecku. Pod wpływem konferencji w Czerniowcach (1908) zaczął tworzyć również w języku jidysz. Mieszkał we Lwowie i Wiedniu, a na początku lat

a zorganizowane przez Rachelę (Rochl) Auerbach²⁰. Bezpośrednio po tym wydarzeniu rozpoczęto działania, które obejmowały również założenie czasopisma. Równolegle planowano wiele innych przedsięwzięć promujących kulturę jidyszową, takich jak spotkania literackie i wydawanie zbiorów poezji. Pierwszy numer „Cusztajera” ukazał się wkrótce po wspomnianym zjeździe, bo już we wrześniu 1929 roku. Można to uznać za sukces, szczególnie biorąc pod uwagę problemy z regularnością publikowania kolejnych numerów. Nominalnym redaktorem pisma był uznany poeta Dowid Kenigsberg²¹, jednak redakcja mieściła się w pokoju Racheli Auerbach, która wraz z Debora Vogel, Berem Sznaperem²² i Mendlem Nojgrojszlem²³ miała największy udział w redagowaniu czasopisma.



dwudziestych przeprowadził się do Warszawy, aby brać udział w tworzeniu modernistycznej literatury jidysz z takimi postaciami, jak Uri Cwi Grinberg czy Aron Cejtlin. W latach 1924–1934 był sekretarzem Związku Literatów i Dziennikarzy Żydowskich. Jego żywiołowa praca na rzecz kultury jidysz uczyniła go jednym z symboli międzywojennej literatury polsko-żydowskiej. W latach trzydziestych zaczął podróżować po świecie. Wojnę przeżył w Meksyku, a ostatecznie osiadł w Montrealu, gdzie nadal tworzył. Napisał wtedy między innymi książkę wspomnieniową oraz *Majn leksikon* (Mój leksykon), opisujący sylwetki żydowskich pisarzy w Polsce.

- 20** Rachel Auerbach (1903–1976) – urodziła się w Łanowcach (Galicja Wschodnia), pisarka, historyczka, tłumaczka i psychołożka pisząca w języku polskim, jidysz i hebrajskim. Zadebiutowała w latach dwudziestych na łamach lwowskiego dziennika „Chwila”, współpracowała jednocześnie jako dziennikarka i eseistka z wieloma gazetami, zarówno polskojęzycznymi, jak i wydawanymi w jidysz. W 1933 przeniósł się do Warszawy. Podczas II wojny światowej pracowała w kuchni ludowej w getcie warszawskim oraz współpracowała z grupą Oneg Szabat, tworząc archiwum getta. Jako jedna z niewielu ocalałych pomogła odnaleźć te materiały po wojnie. Współpracowała z CŻKH, badając temat Zagłady, czego owocem były dwie publikacje: *Na polach Treblinki* (1947) oraz *Żydowskie powstanie* (1948), a także wiele artykułów prasowych. W 1950 roku wyjechała do Izraela, gdzie podjęła współpracę z instytutem Jad wa-Szem.
- 21** Dowid Kenigsberg (1891–1942?) – urodził się w Busku (Galicja Wschodnia), poeta i tłumacz. Rozpoczął pisanie poezji w wieku piętnastu lat, wtedy jeszcze po polsku i niemiecku. W języku jidysz zadebiutował w 1909 roku (zbiór poezji *Jugnt – Młodzi*), następnie wydawał już samodzielne tomiiki poezji: *Lider* (Wiersze, 1912), *Sonetn* (Sonety, 1913), *Hundert sonetn* (Sto sonetów, 1921). W latach dwudziestych osiadł na wsi pod Lwowem, tłumacząc na jidysz dzieła takie, jak *Pan Tadeusz* Mickiewicza czy *Buch der Lieder* Heinego. Po wybuchu wojny współpracował z Sowietami, nie są znane okoliczności jego śmierci.
- 22** Ber Sznaper (1906–1943?) – urodził się na obrzeżach Lwowa w ubogiej rodzinie jako syn szewca. Poeta początkowo związany z galicyjskim neoromantyzmem, zadebiutował jednak dużo później niż pozostali neoromantycy, w 1927 roku, tomikiem *Opszojm* (Szumowina), utrzymanym w bardzo pesymistycznym tonie. Następnie kontynuował pisanie w tym duchu, wydając tomiki *Majn sztot* (Moje miasto, 1932), *Majse un lid* (Opowieść i pieśń, 1934), *Bloe Werter* (Niebieskie słowa, 1937). Okoliczności jego śmierci nie są znane.
- 23** Mendl Nojgrojszl (1903–1965) – poeta i eseista. Urodził się w Nowym Sączu, otrzymał polsko-żydowskie wykształcenie, a następnie wyjechał do Wiednia, gdzie studiował prawo. W latach dwudziestych zadebiutował jako poeta i dziennikarz. Pisał do periodyków w Wilnie, Wiedniu, Warszawie i Lwowie. W 1936 roku wydał *Klejne antologie fun jidisze poezje in Galicja* (Mała antologia jidyszowej poezji galicyjskiej), obejmującą lata 1897–1935. Po zajęciu Austrii przez nazistów był więźniem obozów koncentracyjnych. Zdołał uciec i przedostać się do Brazylii, a następnie do Stanów Zjednoczonych. Tworzył również po wojnie, zmarł w Nowym Jorku.

Głównymi problemami, z jakimi zmagala się redakcja „Cusztajera”, były trudności finansowe oraz konflikty w zespole. Pierwsza z kwestii nie pozwoliła na to, aby pismo, planowane jako kwartalnik, ukazywało się częściej niż raz w roku. Spory polityczne w zespole doprowadzały do stopniowego określania profilu ideologicznego grupy, jednak za cenę rozłamu z częścią radykalnie lewicowo nastawionych pisarzy²⁴. W drugim numerze redakcja rozpoczęła spekulacje dotyczące zarzucenia periodycznego charakteru wydawnictwa. We wstępniaku do trzeciego numeru powrócono jednak do początkowych deklaracji. Niedługo potem ostatecznie zawieszono działalność i zarzucono zbieranie materiałów do kolejnych zeszytów.

Czasopismo „Cusztajer”

„Cusztajer” był wydawany na papierze formatu A5, ze wzmocnioną kartonową okładką oraz nienumerowanymi stronami zawierającymi reprodukcje obrazów (pobielanymi, papier o wyższej gramaturze). Pierwszy i drugi numer liczyły po 64 strony, a objętość trzeciego została zwiększona do 80 stron. Nie ma przesłanek, aby twierdzić, że pismo w okresie jego wydawania borykało się z problemem niedoboru tekstów. Wręcz przeciwnie, publicystyczne teksty, dla których nie znalazło się miejsce w pierwszym i drugim numerze – a więc w szczytowym okresie działalności grupy – były również drukowane w dodatku „Literatur un Kunst” (Literatura i sztuka) do czasopisma „Morgen” (później „Najer Morgen”) oraz w jednodniówce „Jidysz”. Trzeci numer dodatkowo został wzbogacony o twórczość pisarzy zza oceanu, którzy urodzili się w Galicji.

Każdy numer zaczynał się od spisu zawartości (na wewnętrznej stronie okładki), po którym następował wstępniak redakcyjny pod nazwą *Fun undz* (Od nas). Na kolejnych stronach znajdowała się największa objętościowo część (średnio 83% objętości każdego z numerów²⁵), którą można nazwać „literacko-artystyczną”. Obejmowała ona lirykę, prozę, reprodukcje obrazów oraz artykuły krytyczne na temat literatury i sztuki.

Na końcu każdego numeru znajdował się między innymi dział *Fun der kinstler-welt* (Ze świata artystów). To właśnie w nim opublikowano tekst Debory Vogel dotyczący twórczości Brunona Schulza. Pozostałymi działami były *Szrajber un bicher* (Pisarze i książki) oraz *Kultur injonim* (Sprawy kulturalne). Każdy z numerów kończył się jednostronicowym tekstem publicystycznym. Na wewnętrznej części tylnej okładki umieszczano ponadto dział zatytułowany *Iberblik* (Przegląd), będący skrótowym przedstawieniem wydarzeń kulturalnych

²⁴ Zob. K. Szymaniak, *Rozdwojony język*.

²⁵ W pierwszym numerze jest to około 75%. Co zrozumiałe, w tym przypadku można znaleźć więcej tekstów o charakterze programowym.

odbywających się w tym czasie w Galicji – miał on pokazywać, jak prężnie zaczęło rozwijać się lokalne życie kulturalne. Czasopismo stosowało zatem planowy rozkład treści, jednak nie był on całkowicie ugruntowany – wskazuje na to absencja niektórych działów w numerze drugim, po części wywołana problemami z drukiem. Na podstawie tych informacji można zauważyć, że „Cusztajer” miał ambicje obejmowania na swoich łamach możliwie najszerszej tematyki związanej z kulturą.

Kwestie ideologiczne

Najważniejszą kwestią poruszaną w tekstach publicystycznych w „Cusztajerze” była sytuacja kultury i języka jidysz na obszarze Galicji. Już we wstępie do pierwszego numeru czytamy: „Chcemy zaorać tutejszy zaniedbany teren. Czeka nas praca, dużo cięższa praca, wyrwać chwasty, dziko porosłe w czasach pustki”²⁶.

Głównym problemem społeczności żydowskiej w Galicji była według publicystów asymilacja²⁷. Galicja, w porównaniu z innymi rejonami w Europie Wschodniej, była krytykowana przez ideologicznych jidyszystów właśnie jako „przeklęte środowisko asymilacji”. Awrom Trembowelski²⁸ i Naftali Wejnisz²⁹ ubolewali nad tym, że ten stereotyp zaczyna się urzeczywistniać. Pierwszy z nich większą wagę przykładał do aktualnych problemów systemowych, które składają się na tak pesymistyczny obraz. Jako najważniejszy z nich wymieniał szkolnictwo: państwowe (polskie) szkoły z założenia miały wpływ na zwiększenie zakresu akulturacji lokalnych Żydów. Trembowelski zwracał również uwagę na stan prywatnej edukacji żydowskiej: szkoły „Tarbutu” uznawał za zakamuflowaną flankę polonizacji, głównie z powodu realizowanego przez nie programu³⁰. Polscy Żydzi marzący o edukacji na wyższym poziomie (co wiązało się ze zdawaniem państwowych egzaminów w języku polskim) byli poddawani stałemu naciskowi kultury wernakularnej. Szkoły

26 *Fun undz* (Od nas), „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 2.

27 Słowo „asymilacja” jest dzisiaj rzadziej stosowane i ustępuje bardziej precyzyjnemu terminowi „akulturacji”. Jednak aby zachować zgodność między niniejszym artykułem a przytaczanymi cytatami, wzorem publicystów z „Cusztajera” posługuję się terminem „asymilacja” – w ówczesnym znaczeniu.

28 Awrom Trembowelski – urodził się w 1899 roku w Czortkowie (Galicja Wschodnia), dziennikarz, bibliotekarz i działacz na rzecz kultury jidysz w Galicji. W latach 1925–1939 pracował w bibliotece w rodzinnej miejscowości, pisząc jednocześnie teksty do gazet takich, jak „Morgn” (Lwów), „Frajnd” (Warszawa) oraz „Ejnikajt” (Moskwa). Był również stałym galicyjskim korespondentem „Wilner Tog”. Wojnę przeżył na terenie Uzbekiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej.

29 Naftali Wejnisz (1897–1943) – urodził się w Tarnowie, krytyk literacki i badacz folkloru. Początkowo nauczyciel w polskim i żydowskim gimnazjum, zadebiutował literacko po I wojnie światowej. Pisał również prace naukowe na tematy etnograficzne i historyczne. Więzień getta wileńskiego, po ucieczce dołączył do grupy partyzantów, nie dożył końca wojny.

30 O nauce w szkołach państwowych i prywatnym szkolnictwie żydowskim, w tym szkołach Tarbutu, zob. K. Kijek, *Dzieci modernizmu*, Wrocław 2017, s. 123–181.

z wykładowym językiem jidysz były na tym terenie rzadkością. W okresie wydawania „Cusztajera” istniała tylko jedna (w Mielnicy), borykająca się z ogromnymi problemami. Redakcja zdecydowała się zamieścić artykuł na jej temat, podkreślając fatalną sytuację finansową placówki, ale również ujawniając rozmaite szykany ze strony rządu polskiego, które utrudniały jej działalność³¹. Trembowelski, biorąc pod uwagę wszystkie te okoliczności, wskazywał, że sytuacja języka jidysz w Galicji jest bardzo trudna, być może najtrudniejsza na terenie Polski, a oznaki kryzysu można znaleźć we wszystkich grupach demograficznych: „Jednym słowem, starzy i młodzi, bogaci i biedni, wszyscy tańczą taniec asymilacji”³², co zapewne jest nawiązaniem do chocholego tańca z *Wesela* Wyspiańskiego. Redakcja w pierwszym ze wstępów, próbując pokazać dramatyzm tego położenia, odwołuje się do metaforyki obłączonej twierdzy, której trzeba bronić z całych sił.

Już od pierwszego spotkania galicyjskich literatów, jeszcze przed założeniem grupy i czasopisma, zaczęły się pojawiać pomysły na wskrzeszenie jidyszowego życia kulturalnego w Galicji. Podstawowym, zadeklarowanym celem grupy było stworzenie czasopisma oraz lokalnego związku kulturalnego. Kolejnym krokiem miało być rozszerzenie działalności na ośrodki prowincjonalne za pomocą wysłanników, którzy mieli nawiązać z nimi relacje, a następnie utrzymywać współpracę. Planowano również skonsolidowanie środowiska galicyjskiego, włączając w nie wszystkich pisarzy przebywających na emigracji. „Cusztajer” miał być platformą promującą młodych twórców, umożliwiającą im artystyczną ekspresję w „chronionych warunkach”, gdzie nie byli narażeni na gorsze lub protekcjonalne traktowanie z racji swojego pochodzenia. Grupa wspierała działalność wydawniczą i próbowała umożliwiać debiuty literackie. To właśnie pod auspicjami „Cusztajera” został wydany debiutancki tomik poezji Debory Vogel *Tog figur*n (Figury dni)³³ oraz Jojszefa Grinzajta *Cum sztralnmentsz* (Do człowieka-promienia)³⁴.

Utwory literackie w „Cusztajerze”

Literatura publikowana w „Cusztajerze” w większości odchodziła od założeń neoromantyzmu galicyjskiego, kierując się w stronę eksperymentów formalnych. W poezji dominował wiersz biały, bez zachowania metrum i klasycznej struktury. Pojawiały się eksperymenty formalne, na przykład w utworze *Rund arum di welt*³⁵ (Dookoła świata) Naftalego Grosa, polegające na dwóch możliwych

31 N. Blumental, *Der gorl fun a jidischer szul in a galicischer sztetl* (Los żydowskiej szkoły w galicyjskim miasteczku), „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 64.

32 A. Trembowelski, *Lomir Szafn a kultur centrale far jidisz in Galicje!* (Stwórzmy centrum kultury jidysz w Galicji!), „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 60–63.

33 D. Vogel, *Tog figur*n (Figury dni), Lwów 1930.

34 J. Grinzajt, *Cum sztralnmentsz* (Do człowieka-promienia), Lwów 1930.

35 N. Gros, *Rund arum der welt* (Dookoła świata), „Cusztajer” 1931, nr 3, s. 41.

sposobach czytania wiersza, czy typograficzne, włączone w treść wierszy Debory Vogel. W poezji nie sięgano po klasyczne formy, takie jak sonet, a jedyną szerzej stosowaną formą tego rodzaju był poemat. Nieco bardziej tradycyjną postać przyjmowała proza (kilku- lub kilkunastostronicowe opowiadania bez śladów eksperymentów na tle formalnym).

Redakcja nie określiła jednoznacznie profilu politycznego czasopisma, lecz frekwencyjna analiza występujących w utworach motywów pozwala stwierdzić, że szczególnym polem zainteresowania artystów zrzeszonych w grupie były zagadnienia społeczne. Począwszy od lat dwudziestych, w literaturze jidysz można zauważyć wyraźne skłonności do społecznego zaangażowania w sztuce, które przybierało różne formy: od doboru bohaterów aż po czynne uprawianie rewolucyjnej agitacji politycznej. Zainteresowanie sprawami społecznymi, problemami dotyczącymi biedniejsze warstwy społeczne, było obecne również w czasach klasycznej literatury jidysz (1864–1917). Było to spowodowane między innymi sytuacją ludności żydowskiej mówiącej w jidysz (asymilacja językowa często wiązała się z awansem społecznym), naturalnym egalitaryzmem tej literatury oraz oczekiwaniami krytyki. Nakładało się na to także społeczne ukierunkowanie sąsiednich literatur w latach trzydziestych XX wieku (na przykład grupa Żagary). Można więc powiedzieć, że dominacja tego typu tematyki była nie do uniknięcia, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę jeszcze jedną kwestię.

Zasada lokalizmu spowodowała, że wszystkie utwory opublikowane w „Cusztajerze” zostały napisane przez osoby, które przez jakiś czas żyły na terenie Galicji. W Polskiej historiografii, szczególnie w kontekście II Rzeczypospolitej, Galicja przyjmuje czasami nieco zafałszowany obraz, idylliczną postać, której symbolem może być kurort w Zaleszczykach. Jednak zarówno w czasie Monarchii Habsburskiej, jak i w okresie II Rzeczypospolitej Galicja była jednym z najgorzej rozwiniętych pod względem gospodarczym regionów państwa. Stała styczeńność twórców i twórczyń ze skrajną biedą na pewno miała wpływ na ich twórczość i wrażliwość społeczną. Faktycznie było tak w przypadku większości tych pisarzy i pisarek, którzy często pojawiali się na łamach czasopisma, na przykład Rochli Korn, Jankewa Szudricha, Bera Sznopera czy Nachuma Bomzego. Twórczość pozostałych również często wiązała się ściśle z tematami społecznymi, co mogło wynikać z ich pochodzenia³⁶, poglądów politycznych³⁷ lub obu czynników.

Regionalne sprofilowanie czasopisma można zauważyć także w podejściu do opisywania przestrzeni. Zarówno miasto, jak i wieś pojawiające się w utworach publikowanych w „Cusztajerze” można w większości utożsamiać z lokalną

36 We wstępie do tomiku poezji Jankewa Szudricha Isroel Aszendorf kładzie ogromny nacisk na podkreślenie jego pochodzenia i ciężkiej pracy, którą wykonuje na co dzień. Zob. I. Aszendorf, *Der ej-biker majmen* (Wiecznie wierzący), w: *Di erd rirt* (Ziemia porusza), Buenos Aires 1953, s. 5–7.

37 Zob. I. A. Liski, *Produktiwizacje* (Produktywizacja), London 1937.

rzeczywistością galicyjską. Wyraźnie widać, że w opisach otoczenia dominuje pesymistyczny nastrój. Ma to jednoznaczny cel i zamiysł – współgra z przedstawianiem perspektywy ubogich ludzi, którzy zwykle byli głównymi bohaterami utworów³⁸. Naturalistyczne opisy pomagają z kolei udramatyzować pojawiające się w nich wątki społeczne.

Świat przedstawiony nie daje nadziei żadnemu z bohaterów: od osaczającego miasta nie da się uciec, a obrazy wsi nie pozwalają na sentymentalny eskapizm³⁹. Wydaje się, że taki punkt widzenia był odbiciem charakterystycznego wówczas dla galicyjskich twórców pesymistycznie nacechowanego spojrzenia, połączonego dodatkowo z kwitującym w tamtych latach katastrofizmem.

Co symptomatyczne, w kontrze do przedstawionych obrazów nie pojawia się recepta na poprawienie sytuacji społeczeństwa. Twórcy na łamach „Cusztajera” nie marzą głośno o rewolucji. Poezja i proza mają charakter bardziej reporterski i interwencyjny niż agitacyjno-polityczny.

Horyzonty czasopisma

Nazwiska autorów, których utwory drukowano w każdym z numerów, pozwalają ustalić trzon redakcji. Byli to Rachela Auerbach, Rachela (Rochl) Korn, Mendl Nojgrojszl, Ber Sznaper i Debora Vogel. Oprócz Rochli Korn wszyscy zostali wymienieni przez Karolinę Szymaniak i Carrie Friedman-Cohen jako grupa najbardziej aktywnych redaktorów.

Ciekawie wygląda statystyka demograficzna autorów i autorek. Większość drukowanych w „Cusztajerze” twórców i twórczyń była wówczas przed trzydziestym rokiem życia. Jest to co prawda symptomatyczne dla grup literackich międzywojnia, co często podkreślano już na poziomie nazwy grupy (na przykład Jung Jidysz⁴⁰, Jung Wilne⁴¹), ale tym, co zdecydowanie wyróżniało galicyjską grupę spośród wszystkich innych, jest znaczny udział kobiet, które w pozostałych grupach odgrywały rolę marginalną – zarówno w redakcji, jak i w gronie drukowanych autorów. W przypadku „Cusztajera” autorki napisały jedną czwartą

38 Dobrym przykładem jest cykl wierszy *Parias-gezangen* (Pieśni pariasów) Bera Sznapera, w których, jak wskazuje tytuł, podmiotem zbiorowym są biedacy skarżący się na swój los. Zob. B. Sznaper, *Parias gezangen*, „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 19–21.

39 Melancholijne opisy miasta pojawiały się oczywiście w wierszach Debory Vogel. Poetą publikującym wiersze w podobnym duchu był na przykład Hersz Weber. Zob. D. Vogel, *Hejzer bajnacht* (Domy nocą) i *Plakatn-went in regn* (Ściany plakatów w deszczu), „Cusztajer” 1930, nr 2, s. 25; oraz H. Weber, *Cwej frojen in gas* (Dwie kobiety na ulicy), „Cusztajer” 1930, nr 2, s. 26–27; *Winkl hotel* (Hotel na rogu), „Cusztajer” 1931, nr 3, s. 28–29. W przypadku tematyki wsi na szczególną uwagę zasługują utwory Rochl Korn.

40 Więcej o tej grupie zob. J. Malinowski, *Grupa „Jung idisz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.

41 Historię i twórczość tej grupy przybliżyła w swojej monografii Joanna Lisek, *Jung Wilne. Żydowska grupa artystyczna*, Wrocław 2005.

opublikowanych tekstów, a biorąc pod uwagę wąską grupę pisarzy i pisarek drukowanych w każdym z numerów, kobiety stanowiły w niej większość, co jest absolutnym ewenementem w tamtych czasach. Feminizacja czasopisma miała niespotykany charakter także pod względem specjalizacji autorek.

Pierwszym z obszarów, na którym męskie redakcje czasopism pozwalały spełniać się żydowskim pisarkom w ramach literatury jidysz, była poezja utrzymana w modelu tradycyjnym lub ludowym, którą uznawano za dużo bardziej odpowiadającą kobiecej ekspresji⁴². Wymownym przykładem jest to, że w tym okresie triumfy wśród krytyków święciły wiersze Miriam Ulinower⁴³ – sentymentalne, proste, dalekie od modnych wówczas awangardowych eksperymentów w sztuce. W prozie i publicystyce – dziedzinach prestiżowych i lepiej wynagradzanych – dominowali mężczyźni. Kobietom pozostało spełnianie się w roli „muz i egerii”⁴⁴. Jednak w przypadku „Cusztajera” wszystkie większe objętościowo teksty z zakresu krytyki literackiej i krytyki sztuk plastycznych zostały napisane przez Rachelę Auerbach i Deborę Vogel. Cykl pierwszej z nich obejmował obszernie krytycznoliterackie eseje przedstawiające sylwetki i twórczość pisarek. Nawet na podstawie tak małej liczby tekstów można stwierdzić, że zbiór artykułów był z założenia refleksją nad doświadczeniem kobiety-pisarki w bardzo szerokim kontekście: wszystkie trzy przedstawiane postacie (Martha Ostenso⁴⁵, Fradl Sztok⁴⁶ i Ewa Szelburg⁴⁷) miały różne pochodzenie, prezentowały też różne rodzaje twórczości. Auerbach skupiała się na literackim dorobku każdej z nich, nie patrząc jednak ściśle przez pryzmat „literatury kobiecej” i nie uprawiając

42 K. Szymaniak, *Dwie rewolucje. Kobiety i kobiecość w krytyce literackiej*, w: *Nieme dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, red. J. Lisek, Wrocław 2010, s. 403–450.

43 Miriam Ulinower (1890–1944) – żydowska poetka, urodzona w Łodzi i wywodząca się z tradycyjnej rodziny. Debiutowała początkowo w języku polskim i niemieckim, do pisania w jidysz skłonił ją Szolem-Alejchem. Tworzyła sentymentalną poezję tematycznie związaną ze ztetlem. Jej najbardziej znanym tomikiem jest *Der bobes ojcer* (Babciny skarb). Pomimo tradycyjnego wydźwięku twórczości była aktywną uczestniczką jidyszowego życia kulturalnego w Łodzi, organizując spotkania aż do likwidacji getta łódzkiego.

44 K. Szymaniak, *Próba zdekonspirowania imienia własnego. Kilka uwag o Racheli Auerbach i obecności jidyszowych autorek w historii literatury polskiej*, w: *Sporne postaci w polskiej krytyce feministycznej po 1989 roku*, red. M. Świerkosz, Gdańsk 2016, s. 75–108.

45 Martha Ostenso (1900–1963) – amerykańsko-kanadyjska pisarka i scenarzystka pochodzenia norweskiego. Była pracownikiem socjalnym w Nowym Jorku, równolegle tworzyła scenariusze, opowiadania i powieści. Za najpopularniejszą z nich, *Wild Geese* (Dzikie gęsi, 1925), została uhonorowana nagrodą za najlepszy debiut powieściowy.

46 Fradl Sztok (1890–1952?) – urodziła się w Skale Podolskiej, pisarka żydowska. W 1907 roku wyemigrowała do Nowego Jorku. Zasiadła jako jedna z pierwszych poetek używających formy sonetu w poezji. Jej jedynym wydanym zbiorem opowiadań było *Gezamelte ercejlungen* (Opowiadania zebrane, 1919). Pisarka następnie wycofała się z jidyszowego życia literackiego, publikując opowiadania w języku angielskim.

47 Ewa Szelburg-Zarembina (1899–1986) – polska powieściopisarka, poetka, dramaturżka, eseistka, najbardziej znana z twórczości dla dzieci i młodzieży.

feministycznej krytyki literackiej w dzisiejszym rozumieniu tego określenia. Zastanawiała się co prawda, czy na decyzję Fradl Sztok o zaprzestaniu wydawania utworów nie miała wpływu frustracja z powodu niskiej pozycji kobiet w środowisku literackim, lecz skupiła się głównie na dogłębnym przedstawieniu jej piarstwa w kontekście biograficznym, prowadząc analizę prezentowanych przez nią postaci i zdarzeń. Z psychologicznego punktu widzenia prezentuje również twórczość Marthy Ostenso oraz Ewy Szelburg, próbując przede wszystkim zrekonstruować ich intencje jako twórczyń.

Artykuły krytyczne Debory Vogel charakteryzowało jeszcze większe zróżnicowanie. Vogel rozpoczynała swoją działalność literacką w języku jidysz od pisanie tekstów z zakresu krytyki sztuki⁴⁸. Redakcja „Cusztajera” w sztukach plastycznych widziała źródło inspiracji i uzupełnienie literatury, stąd zamieszczanie reprodukcji obrazów oraz stała rubryka *Fun der kinstler-welt*, w której spoglądano na działalność awangardowych galicyjskich malarzy. Kolejnym przejawem zainteresowania sztuką było zaprezentowanie w pierwszych numerach (w dwóch częściach) eseju o temacie i formie w sztuce Chagalla, który nie był co prawda malarzem galicyjskim, ale był postacią absolutnie kluczową dla ówczesnej sztuki żydowskiej⁴⁹. Cykl obszernych esejów Debory Vogel nie dotyczył wyłącznie sztuk plastycznych. W trzecim numerze czasopisma zaprezentowała ona tekst *Wajse werter in der dichtung* (Białe słowa w poezji), którym rozpoczęła serię manifestów z zakresu teorii literatury, wydawanych przez nią w latach trzydziestych. Jednak i w przypadku „białych słów” punktem wyjścia do rozważań o literaturze jest sztuka – autorka we wstępie powołuje się między innymi na kubizm i lègeryzm:

„Nowoczesne malarstwo przejawia jedną główną tendencję: sprowadzenia rzeczywistości do ostatniej warstwy faktyczności, do szkieletu rzeczy. Co więcej – istnieje tendencja do sprowadzania reguł i praw, według których istnieją rzeczy – do materii malarskiej.

Rzeczy istnieją zgodnie z zasadą granicy i równowagi lub statyki. Z tak sformułowanej zasady kubizm i «lègeryzm» uczyniły swoją główną treść. [...]

Do tego poziomu nie doszły jeszcze próby nowoczesnej poezji i jej teorii. Za pierwszy etap – i to nie zawsze udany, gdyż często spreparowany intelektualnie – można przywołać próbę potraktowania słowa albo grupy słów jako materiałów, a nie tylko jako nośnika przedstawień. Każda tendencja do wyzwolenia poezji od literackości, traktowania jej jako konstrukcji materiału słownego – jest zapowiedzią nowoczesnej poezji (zaliczyć tu należy próby angielskich, hiszpańskich «dadaistów» i w pewnym stopniu naszych «inzichistów»). Analogicznie do teorii

48 K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei*, s. 38.

49 D. Vogel, *Teme un form in der kunst fun Szagal* (Temat i forma w sztuce Chagalla), „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 21–26; oraz „Cusztajer” 1930, nr 2, s. 19–24.

statycznej faktyczności i rzeczowości w plastyce – należy stworzyć teorię nowej poezji statyki. Punktem wyjścia w tym przypadku będzie rozróżnienie liryki dynamiki i liryki statyki⁵⁰.

Artykuł ten jest jedynym na łamach „Cusztajera”, w którym ktoś pod swoim imieniem i nazwiskiem zaprezentował własne poglądy estetyczne na temat literatury. Nie jest niczym niezwykłym, że rola ta przypadła właśnie Vogel, która obok Auerbach opublikowała w piśmie największą liczbę tekstów teoretycznych na temat sztuki⁵¹. Po raz kolejny mamy tutaj do czynienia z wyjątkowością czasopisma pod względem genderowym. Modernizm był epoką, w której udział kobiet w dyskursie na temat literatury i awangardowości wciąż był znikomy⁵². W redakcji „Cusztajera” to jednak kobiety stanowiły siłę intelektualnego zaplecza⁵³.

Mimo że w selekcji utworów do publikacji obowiązywało pryncypium regionalne, horyzonty czasopisma sięgały dużo dalej niż do granic Galicji. Widać, że pismo miało ambicje, aby włączyć się w szeroki dyskurs o literaturze żydowskiej, zarazem jednak próbowało zachować własne, charakterystyczne podejście i preferencje estetyczne. Intelektualne przygotowanie i wiedza literaturoznawcza grona redakcyjnego, w szczególności Racheli Auerbach i Debory Vogel, wymykały się ze sztywnego gorsetu zainteresowania jedynie sztuką lokalną. Literatura zagraniczna, dziecięca czy nowoczesne malarstwo nie były domyślnymi polami zainteresowań „Cusztajera”, które wynikałyby bezpośrednio z tekstów programowych i publicystycznych, jednak to właśnie eseje dotyczące tych dziedzin przyczyniły się do znacznego ubogacenia treści czasopisma i pokazały jego ambicje intelektualne.

Oprawa graficzna i sztuka w „Cusztajerze”

Pismo posiadało dość surową szatę graficzną. Wynikało to przede wszystkim z faktu, że trzon grupy obejmował jedynie literatów. Zupełnie inaczej niż w przypadku warszawskiego środowiska, wydającego na początku lat dwudziestych czasopisma „Ringel”, „Chaliastre” czy „Albatros”, w których kontrybucja artystów plastyków takich jak Henryk Berlewi czy Marc Chagall miała duży wpływ na szatę graficzną. Spośród tego typu wydawnictw „Cusztajer” graficznie przypomina najbardziej

50 D. Vogel, *Wajse werter in der literatur*, „Cusztajer” 1931, nr 3, s. 42–47.

51 Z tej dwójki to jednak Vogel miała większą tendencję do konceptualizacji, wprowadzając później między innymi pojęcie montażu jako nowego gatunku literackiego. Zob. D. Vogel, *Montaż jako gatunek literacki oraz Montaż literacki (Wprowadzenie)*, w: K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei*, s. 262–274.

52 A. Schachter, op. cit., s. 125–127.

53 Patrząc szerzej, nie był to całkowity ewenement. Galicja miała solidne tradycje naukowej działalności kobiet. Zob. N. Aleksion, *Female, Jewish, Educated and Writing Polish Jewish History*, „Polin. Studies in Polish Jewry”, Vol. 29: *Writing Jewish History in Eastern Europe*, Oxford 2017, s. 195–216.

„Di Wog”, redagowany w Warszawie przez Melecha Rawicza w 1922 roku. W obu czasopismach stosowano podobne kroje pisma, a także eksperymenty z układem tekstu: artykuł wstępny *Fun undz* z pierwszego numeru „Cusztajera” był zawarty w nietypowej formie przywodzącej na myśl reklamy wydawnictwa Kultur-Lige, umieszczone w dwóch pierwszych numerach „Di Wog”.

Mimo że malarze i malarki nie brali czynnego udziału w działalności grupy, ważnym i unikatowym elementem każdego numeru „Cusztajera” były reprodukcje. Ich zestaw był opatrywany w osobnym dziale krótką notką dotyczącą ich autorów. Temat sztuk plastycznych na łamach „Cusztajera” (selekcja dzieł oraz teksty tematyczne) był zdominowany przez Vogel, która w gronie całej redakcji posiadała największe kompetencje, aby zajmować się tą dziedziną – już wtedy ważnym elementem jej działalności były eseje z zakresu krytyki artystycznej oraz recenzje wystaw. Prace drukowane w „Cusztajerze” wyraźnie wpisują się w zainteresowania estetyczne Debory Vogel⁵⁴, przyglądającej się ze szczególną uwagą poczynaniom lwowskiej grupy Artes (Aleksander Riemer, Henryk Streng), której artystom został poświęcony dział dotyczący sztuk plastycznych w trzecim numerze⁵⁵. Vogel była również znana jako „patronka” grupy galicyjskich *lègerystów*, takich jak Emil Kunke (który zaprojektował również okładkę pisma) czy Otto Hahn. Pisarka dzieliła z nimi estetyczną fascynację sztucznością przestrzeni miejskiej i umownością życia, której symbolem jest często występująca w jej twórczości figura manekina⁵⁶. Oprócz silnej reprezentacji malarzy wykształconych w Paryżu w duchu *lègeryzmu* na łamach „Cusztajera” pojawiali się też artyści będący pod silnym wpływem niemieckiego ekspresjonizmu: Bruno Schulz oraz karykaturzysta i scenograf Fryderyk Kleinmann⁵⁷. Również malarzy na łamach „Cusztajera” obowiązywał lokalny klucz geograficzny – wszyscy pokazywani artyści urodzili się na terenie Galicji. Wyjątkiem są jedynie dwa obrazy Marca Chagalla użyte jako ilustracje do referatu Debory Vogel z zakresu krytyki sztuki.

Jak już wspomniałem, reprodukcje obrazów były umieszczane na grubszym papierze i drukowane w skali szarości. Strony, na których się znajdowały, nie były numerowane. Wyjątkiem od tej reguły są wyżej wspomniane reprodukcje zawarte w tekście Vogel *Teme un form in der kunst fun Szagal* (Temat i forma w sztuce Chagalla). Na taki zabieg zdecydowano się jednak tylko w pierwszym numerze

54 Zob. K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei*; oraz A. Bojarov, P. Polit, K. Szymaniak *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, Łódź 2017.

55 Zob. D. Vogel, *Di jidisze moler fun Galicje*, „Literarisze Bleter” 1932, nr 27, s. 424–425; *Cwej judisze onhejber fun der mechanisz-geometriszer richtung in der moleraj*, „Morgen” 1928, nr 485, s. 4; *Arum der ojssztelung fun der grupe Artes* („150 grupisze arbajtn”), „Najer Morgen” 1932, nr 18, s. 6.

56 P. Stodkowski, *Patrząc z daleka i z bliska. Trzy spojrzenia na międzywojenną twórczość Henryka Stren-ga*, w: Marek Włodarski i Henryk Streng (1898–1960). *Między centrum i peryferiami*, Sopot 2013.

57 Jest to jedyny przypadek, kiedy reprodukcje nie dotyczyły któregoś z tekstów – artykuł o Trupie Wileńskiej nie zmieścił się w drugim numerze, jednak same reprodukcje zostały wydrukowane.

(tekst został wydrukowany w dwóch częściach – w numerach pierwszym i drugim), co wskazuje na to, że sposób prezentacji sztuk plastycznych nie był jeszcze ostatecznie ustalony.

Liczba reprodukcji zaprezentowana w dwóch pierwszych numerach czasopisma była podobna (dziewięć reprodukcji w pierwszym numerze oraz osiem w drugim). W trzecim numerze nastąpił znaczący spadek liczby materiałów graficznych. Zaprezentowano tylko cztery reprodukcje obrazów przy jednoczesnym zwiększeniu objętości całego czasopisma.

Poza referatem na temat sztuki Chagalla obrazy nie służyły wprost jako ilustracje do dzieł literackich. Można jednak stwierdzić, że były odbiciem literackich poglądów estetycznych redakcji. Niezależnie od nurtu, który prezentowały, wszystkie dzieła cechowały się wysokim poziomem artystycznym i pokazywały, że na gruncie sztuk plastycznych Galicja ma silną reprezentację.

Pierwsza grupa obrazów to malarstwo abstrakcyjne, które było zwiastunem nowych czasów i kierunków estetycznych na łamach czasopisma – podobnie jak wiersze Debory Vogel. W tej grupie dominowała sztuka będąca pod wpływem lègeryzmu, tworzona przez malarzy wykształconych w akademii w Paryżu. Obejmowała ona zarówno portrety ludzkich postaci w uproszczonej i zgeometryzowanej formie, jak i kompozycje abstrakcyjne.

Wśród rysunków inspirowanych ekspresjonizmem lat dwudziestych zwraca uwagę monochromatyczność, która przywodzi na myśl techniki drzeworytu i linorytu, oraz wyraźnie zarysowana emocjonalność portretowanych postaci. Stosunkowo często korzystały one z tradycyjnych motywów żydowskich (Herszele Ostropolier, Golem) i motywów znanych z klasycznej literatury jidysz (*Nocą na starym rynku* Icchoka Lejbusza Pereca).

Nieco dalej sięgały prezentowane prace Brunona Schulza, w którego grafikach widać również inspiracje formizmem i surrealizmem przy zachowaniu typowego dla ekspresjonizmu pesymistycznego, mistycznego nastroju. Reprodukcje dzieł Schulza, podobnie jak referat Debory Vogel na temat jego malarstwa, znalazły się w drugim numerze „Cusztajera”. Wydrukowano tam reprodukcje trzech obrazów Schulza, podpisując je następującymi tytułami w jidysz: *Spotkanie. Żydowski młodzieniec i dwie kobiety w zaułku miejskim* jako *A bagegenisz* (Spotkanie), *Infantka i jej karły* jako *Karlikes* (Karły), *Undula na spacerze* (pod oryginalnym tytułem, jako *Undula afn spacer*)⁵⁸.

We wspomnianym numerze znalazły się również reprodukcje obrazów Kleinmanna, co może wskazywać, że w „Cusztajerze” uznano twórczość tych dwóch artystów za zbliżoną pod względem estetycznym.

58 Bibliografia dzieł Schulza, innych dzieł plastycznych oraz utworów literackich znajduje się pod adresem: <http://www.phc.uni.wroc.pl/judaistyka/bibcusztajer.html>, A. Stepnowski, „Cusztajer” – bibliografia zawartości (dostęp: 23.02.2020).

Podsumowanie

Cusztajer jest typowym przykładem artystycznej grupy sytuacyjnej, która do czasu jej rozwiązania nie miała spójnych poglądów estetycznych. Jedynym wspólnym założeniem było działanie przeciw tendencjom akulturacyjnym oraz pisanie w języku jidysz – i właśnie tego dotyczyły teksty programowe. Nie było wśród nich klarownych manifestów ideowych na temat twórczości. Brak jasno ustalonej koncepcji estetycznej i ideologicznej pozwolił na drukowanie różnorodnych treści odległych od klasycyzmu.

Czasopismo wyraźnie pokazuje dynamikę zmian, które zachodziły wówczas w galicyjskim życiu kulturalnym. W sztukach plastycznych widać przejście, które następowało od sztuki inspirowanej niemieckim ekspresjonizmem lat dwudziestych do kubizmu i malarstwa abstrakcyjnego. Podobnie w literaturze: pomimo wyraźnego zafascynowania redakcji modernistycznymi środkami wyrazu, co skutkowało poszukiwaniem nowych form, nadal można było zauważyć występowanie tradycyjnych bohaterów żydowskich rodem ze sztetla oraz wpływy motywów ludowych. Tematycznie dominował pesymizm czasów kryzysu i społeczne zaangażowanie literatury. Utwory drukowane na łamach „Cusztajera” w większości nie okazały się kanoniczne na polu literatury żydowskiej i nie wszystkim autorom ostatecznie udało się wydać własne książki lub tomiki. Wciąż były to jednak postacie rozpoznawalne, szczególnie w kontekście lokalnym. Dla innych młodych artystów czasopismo było jednym z niewielu miejsc, do którego mogli nadesłać swoje utwory.

Elementami, które wyróżniały „Cusztajera” na tle innych periodyków wydawanych przez jidyszowe grupy artystyczne w międzywojniu, były znaczący udział kobiet w powstawaniu pisma i ich intelektualne zaplecze, dzięki któremu pojawiła się w nim stosunkowo duża liczba utworów z zakresu teorii sztuki i teorii literatury. Razem z publicystyką, to właśnie ta grupa tekstów jest jednym z najsilniejszych atutów czasopisma jako całości.

Intelektualne oddziaływanie „Cusztajera” miało jednak ograniczony zakres, a ambitny projekt wskrzeszenia kultury jidysz w Galicji został ostatecznie zarzucony. Trzon grupy uległ dezintegracji – część redakcji przeniosła się do Warszawy, co zresztą tłumaczy próbę przeniesienia tematyki galicyjskiej na łamy warszawskiego tygodnika literackiego „Literarisze Bleter” w 1932 roku. Teksty publicystyczne dotyczące galicyjskiego życia kulturalnego utrzymane były jednak w gorzkim tonie. Autorzy widzieli szansę na jego odzyskanie tylko w jakimś poważniejszym wstrząsie. Mimo to „Cusztajer” jest czasopismem publikującym wartościowe teksty, a jego zawartość może być użyteczna w badaniu zarówno literatury polsko-żydowskiej, jak i rozwoju intelektualnego i artystycznego poszczególnych pisarzy i pisarek – na przykład Debory Vogel.