

# Artur KAMCZYCKI

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Kultury Europejskiej

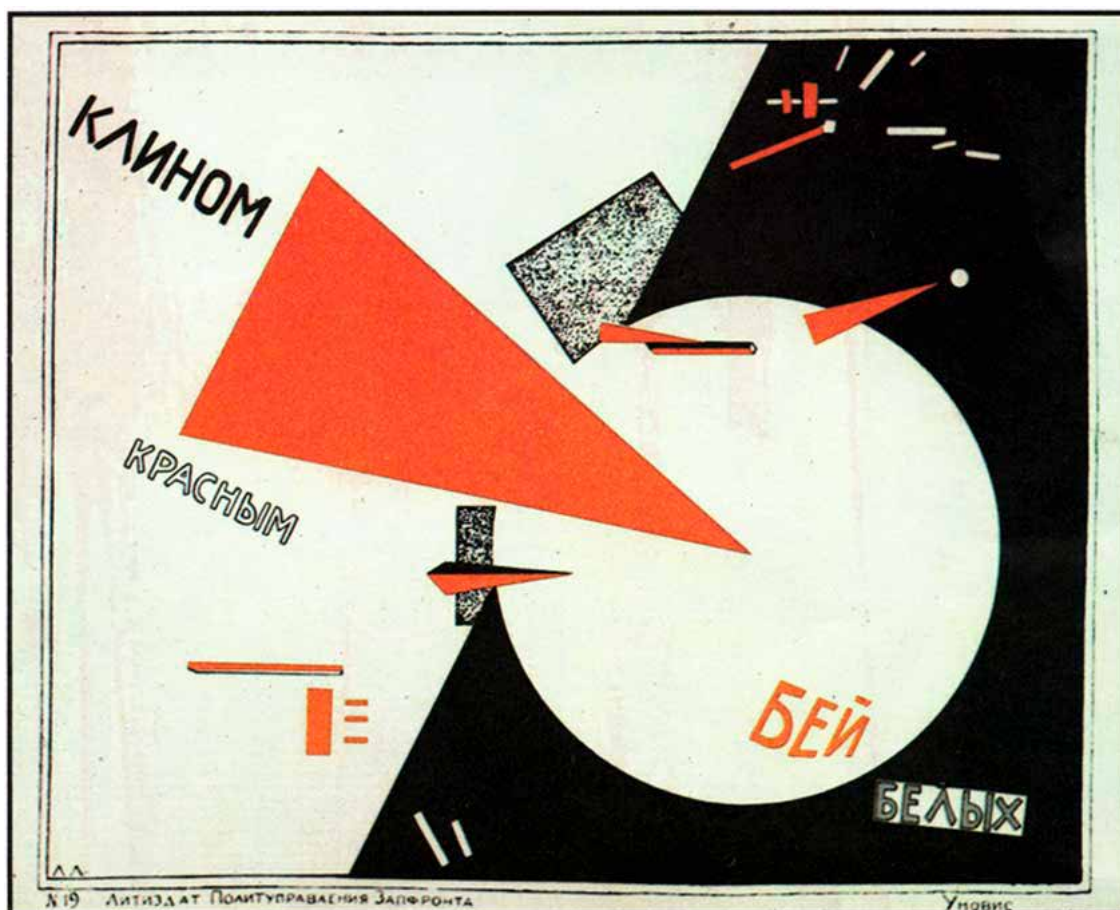
## CZERWONYM KLINEM BIJ BIAŁYCH. REWOLUCYJNO- MESJANISTYCZNE ZNACZENIA DZIEŁA EL LISSITZKY’EGO

W drugą rocznicę wybuchu rewolucji październikowej (1919) Eleazar Markovich Lissitzky (El Lissitzky) wykonał jeden z najsłynniejszych do dziś plakatów *Czerwonym klinem bij białych*. Jak zauważa Yuri Slezkine, autor kanonicznej już książki *Wiek Żydów*, „żadna ikona nie wyraża lepiej epoki Rewolucji («Kultury Jeden») niż ten właśnie plakat.”<sup>1</sup> Z kolei inny autor i interpretator awangardy Alan Birnholz pisze: „*Czerwony klin*, jako pierwsze wielkie, awangardowe dzieło Lissitzky’ego, jest entuzjastycznym powitaniem przez artystę Rewolucji.”<sup>2</sup>

W oglądzie formalnym omawianej pracy ostrokątny, czerwony trójkąt wynurza się z lewej górnej części pola obrazowego i rozpruwa wyznaczony obrys białego koła, sugerując kierunek ku jego środkowi. Trójkąt dominuje nad kołem, które ponadto zostaje zepchnięte nieco poniżej i w bok od środka geometrycznego, w czarną strefę. Lissitzky operuje tu więc określoną narracją i specyficznymi „siłami” czy strukturami geometrii, w których walor ideologiczno-polityczny przypisuje się zarówno barwom, jak i formom. Białe, pasywny okrąg desygnuje białogwardzistów, carat i Cerkiew, a czerwony, dynamiczny trójkąt – bolszewików i rewolucję.<sup>3</sup> Jak się więc powszechnie w historii sztuki uważa, praca ta jest afirmacją wydarzeń re-

wolucyjnych i zwycięstwa sił nowego porządku nad „starym światem” – proste, geometryczne formy przyjmują wydźwięk propagandowy, a abstrakcyjna kompozycja staje się przejawem agitacji i walki politycznej.

W interpretacji wielu badaczy plakat ten stanowi przykład zastosowania przez Lissitzky’ego tzw. nowego języka plastycznego, ukształtowanego w Witebsku pod wpływem suprematyzmu Kazimierza Malewicza.<sup>4</sup> Niemniej jednak praca Lissitzky’ego ma również podłoże żydowsko-mesjanistyczne (a nawet kabalistyczne), aczkolwiek ząbwiąjące się integralnie z wykładnią właśnie rewolucji. Otóż idee rewolucyjne wyprowadzone zostały także z żydowskiego mesjanizmu jako wiary w rychłe odkupienie, zrównanie klasowe, zaprowadzenie powszechnej sprawiedliwości, co więcej – pokonanie czasu,<sup>5</sup> a następnie wprowadzenie (utopijnego) niezmiennego stanu idealnego.<sup>6</sup> Żydowskie masy w Rosji z entuzjazmem poparły rewolucję, która nie tylko obalala antysemickie, carskie restrykcje, lecz także zapowiadała wprowadzenie powszechnej równości i wolności. Kontynuując za Slezkinem: „Rewolucja była ostatnią wojną, która miała położyć kres wszystkim wojnom; Armagedon u progu wieczności.”<sup>7</sup> Także według Igora Dukhana, analizującego dzieło Lissitzky’ego,



„Rok 1917 był rokiem apokalipsy i dniem sądu, a ci, którzy go «przekroczyli», uważali, że żyją w nowej epoce, nowej erze trzeciego Testamentu.”<sup>8</sup> Z kolei sam artysta 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.”<sup>9</sup>

Koncepcję tę ciekawie ilustruje też projekt Lissitzky’ego na okładkę pisma *Apikojres* (Ateista) z 1931 roku. Otóż *apikojres* to heretyk, który wyraża opinie sprzeczne z ortodoksyjnym nauczaniem, nie wierzy w objawienie, zaprzecza wiarygodności tradycji religijnej, dlatego też nie będzie miał udziału w Przyszłym Świecie – zatem czeka go wieczne potępienie.<sup>10</sup> Projekt okładki przedstawia wielki, ostrokatny klin rozcinający okrąg kuli ziemskiej

i rozbijający przestrzeń między sylwetką religijnego Żyda a zarysem synagogi z gwiazdą Dawida na dachu. Lissitzky nieco przewrotnie sugeruje tu, iż rewolucja wymaga poświęceń i transformacji w imię nowego, lepszego świata, a zniszczenie szaty religijnej (w tym judaizmu) jest – co wydawałoby się heretyckie i paradoksalne – warunkiem koniecznym przyjęcia Mesjasza. W tekstach samego artysty czytamy: „Uczeni w Piśmie 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.”<sup>11</sup>

Tak więc widać tu nie tylko wpływy Malewicza, który w swojej sztuce postulował specyficzny typ mistycyzmu, przejawiający się w poczuciu misji generalnej przebudowy świata, Lissitzky bowiem zakotwiczony był też głęboko we własnej mesjańskiej tradycji narodowej, w tym chasydzkiej

i mistycznej. W tak ogólnie zarysowanym przeświadczeniu można wysunąć hipotezę, że plakat *Czerwonym klinem...* stanowi swego rodzaju narzędzie mesjanistyczne, służące do ponaglenia Mesjasza – jakkolwiek Go rozumieć. W tym kontekście należałoby (skrótowo) wykazać szereg ikonicznych zbieżności między zaproponowaną wykładnią mesjanistyczno-rewolucyjną a dawną obrazową tradycją żydowską odnoszącą się do tej samej idei, czyli mesjanizmu (ponaglenia Mesjasza).

W wykonanym 1919 roku plakacie – manifestującym pozornie świeckie idee rewolty – zawarte są więc elementy mistycyzmu, kabały i magii, a oprócz wpływu suprematyzmu Malewicza ważne znaczenie miały w tym przypadku także żydowskie źródła obrazowe, zwłaszcza manuskrypty, które Lissitzky dobrze znał od swej młodości. Istotnym impulsem dla twórczości Lissitzky'ego był również edukacyjny kontakt z Markiem Chagallem, który wykorzystywał elementy kabalistyczne (i mesjanistyczne) w swoich pracach.<sup>12</sup> Podstawowym tropem, który w dotychczasowych badaniach nad dziełami Lissitzky'ego się nie pojawił, jest obraz Chagalla *Żydowska Golgota* (znany też jako *Dedykowane Chrystusowi*) z 1912 roku. Dzieło zostało już obszernie opisane (i zinterpretowane) przez Zivę Amishai-Maisels, która jednak – nie nawiązując do prac Lissitzky'ego – zwraca szczególną uwagę na motyw rozbitych klinem dwóch ciał astralnych: Słońca i Księżycy.<sup>13</sup> Ten aspekt oczywiście odnosi się do mesjańskiego proroctwa Izajasza: „Twe słońce nie zajdzie już więcej i księżyc twój się nie zaćmi (...) i skończą się dni twej żałoby” (Iz 60,20) – co znaczy, iż w „epoce mesjańskiej” po pokonaniu czasu nie będzie już wschodów i zachodów słońca i księżycy. W obrazie Chagalla oba te ciała astralne są rozczłonkowane, a zatem się unicestwiają, znikają. Chagall inspirował się kabalistyczną księgą *Pa'amon VeRimon* wydaną w Amsterdamie w 1708 roku (reprodukowaną także w kolejnych wiekach w Europie Wschodniej), a odnoszącą się do idei stwarzania świata (i wszechświata) przez nieskończonego Boga (*Ein Sof* – co dosłownie znaczy „bez końca” lub właśnie „nieskończony”).<sup>14</sup> Ilustracja przedstawia luriańską koncepcję *cimcum* (skurczenia, kontrakcji, wycofania się bóstwa w procesie stwarzania), w której implikowana jest idea pierwotnej, kosmogonicznej katastrofy, zwanej też roz-

biciem naczyń (*szwirat ha-kelim.*).<sup>15</sup> Otóż umowny proces stwarzania (lub emanacji) postrzegany jest w tradycji jako swego rodzaju dwa – następujące po sobie – akty bóstwa (lub w samym bóstwie), przyczyniające się właściwie do pierwotnej, kosmogonicznej katastrofy. W pierwszym akcie *Ein-Sof* (Absolutna Pełnia – „bez końca”) – które jest wszędzie – musiało ze swego nieskończonego bytu wydzielić jakiś wolny obszar, z którego się wycofało (*cimcum*), tworząc tym samym rodzaj jakiejś mistycznej praprzestrzeni, nieskończoną otchłań, pustkę, zwaną *Ajin* (Nic), którą samo opuściło (umowny okrąg), aby w następnym akcie, tj. objawienia i stworzenia, ponownie do niej powrócić. Ten drugi akt, czyli proces emanacji lub po prostu tworzenia świata, obrazowany jest w tej tradycji jako snop (lub klin) światła czy blasku wbijającego się w okrąg, czyli ową pustkę *Ajin*. Rzeczą jednak w tym koncepcie najistotniejszą jest to, iż mistyczne światło, służące jako medium owego procesu, spowodowało pęknięcie w strukturze świata (*Ajin*). Element destrukcji jest więc wpisany w proces kreacji, a implikowany rozłam między nieskończonym Bogiem a skończonym światem odtąd generuje konieczność naprawy, co w kabale nazywa się *tikkun olam* (naprawa świata). Ten proces z kolei – można powiedzieć – został deklaratywnie, samozwańczo i manifestacyjnie (a nawet nieco heretycko) podjęty przez awangardę artystyczną (wcześniej przez kabalistów), próbującą „budować świat od nowa”, jak brzmi sztandarowe hasło Lissitzky'ego z manifestu z 1920 roku *Suprematyzm w przebudowie świata*.<sup>16</sup> „Drogę do nieskończoności – pisze Lissitzky – suprematyzm doprowadził do końca, przełamał on nieboskłon i odszedł w bezgraniczność.”<sup>17</sup>

Wnikający w okrąg promień przedstawiany jest często jako trójkąt ostrokątny, co w recepcji obrazu potęguje dramaturgię dokonującej się katastrofy. Jest to niezwykle powszechny wzór w żydowskiej tradycji ikonograficznej, by przywołać chociażby przykład z twórczości współczesnego artysty izraelskiego Mordechaja Arдона *Gates of Light* z 1953 roku.<sup>18</sup> Okrąg wyznaczony na jego obrazie zostaje wręcz przełamany na pół, przez co tworzy dwa przekrzywione półkola. Motyw klina z kolei wyakcentowany jest żółtym (złotym) kolorem, co w deklaracji samego artysty stanowi metaforę symbolicznego (i właściwie mesjanistycznego)

otwarcia bramy i jest właśnie wizualnym echem rozbicia dokonanego przez boskie światło wnika-  
jące w *Ajin*. Dzieło Lissitzky'ego zatem jest meta-  
forycznym odbiciem tej kosmogonicznej katastrofy  
i wpisuje się w powyższy kontekst obrazowo-teore-  
tyczny.

Analizując plakat *Czerwonym klinem...*,  
można przywołać jeszcze jeden przykład, mianowicie  
rycinę z manuskrytu *Zikaron Biruszalaim* (Pa-  
mięć Jerozolimy) z 1743 roku. Na pierwszy rzut oka  
ilustracja przypomina – powszechny w żydowskiej  
tradycji iluminatorskiej – motyw Jerozolimy jako  
koncentryczny, sferyczny rząd murów. Niemniej  
jednak manuskrypt ten przedstawia Jerycho i Jo-  
zuego tuż przed wtargnięciem do środka. Architek-  
toniczny klin otwiera tu mury miasta, aczkolwiek  
ilustracja nawiązuje do tradycyjnego wyobrażenia  
Jerozolimy jako okręgu. Z kolei postać Jozuego  
zaczepnięta jest z wyobrażeń Mesjasza u bram  
Jerozolimy. Zburzenie Jerycha (jako kolejny mo-  
tyw destrukcji) stanowiło nieodzowne stadium  
poprzedzające budowę Jerozolimy i jej świątyni,  
dokonanej przez następców Jozuego – Dawida  
i Salomona. W analogii do pracy Lissitzky'ego idea  
rewolucji powiązana jest z ideą przyjscia Mesjasza,  
a nowe wyzwania architektoniczne – z koncepcją  
budowy idealnego Jeruzalem, gdziekolwiek by ono  
było. Ta utopijna myśl budowy idealnego miasta  
jako synonimu idealnego świata nieobca była także  
Lissitzky'emu i – co ważne – stanowiła trzon ar-  
chitektonicznych koncepcji radzieckiej awangardy.  
Dla Lissitzky'ego Jerozolimą była Moskwa, o czym  
także pisze w listach do swojej żony Sophie.<sup>19</sup>

W tym samym roku, w którym artysta  
stworzył *Czerwonym klinem...*, wykonał też se-  
rię akwarel (10 paneli) do pieśni-legendy *Chad  
Gadja* (Jedyne kozłę), załączanej tradycyjnie do  
ostatniego fragmentu hagady, czytanej podczas  
święta Paschy, tj. w momencie wzmożonego ocze-  
kiwania na Mesjasza.<sup>20</sup> Nie są to więc ilustracje  
bezpośrednio związane z główną treścią hagady,  
ale stanowią z nią niezależną całość i przekazu-  
ją wiadomość, która – w tym przypadku – jest  
manifestem zwycięstwa rewolucji bolszewickiej,  
postrzeganej jako triumf dobra nad złem, ofiar  
nad prześladowcami. Ilustracje te stanowią ale-  
goryczną interpretację nacechowaną rewolucyjnie  
i nawiązują – w każdej scenie – do prześladowań

Żydów w carskiej Rosji.<sup>21</sup> Operując elementami  
zaczepniętymi z wizualnej i werbalnej tradycji  
wschodnioeuropejskich Żydów tego czasu – do  
których właściwie prace są adresowane – arty-  
sta próbuje przekonać odbiorców o nadchodzą-  
cej sprawiedliwości, przeplatając wątki komu-  
nistyczne ze znanymi symbolami i żydowskimi  
wartościami. W ostatniej scenie nadchodzi ręka  
(z mieczem) kreatora i unicestwienia Anioła Śmierci.  
Pokonanie pierwotnego zła pod postacią śmierci  
jest przekroczeniem progu wieczności i nastaniem  
końca czasu, czyli ideą na wskroś mesjańską.

W 1920 roku inny żydowski artysta Mena-  
chem Birnbaum stworzył podobne ilustracje do tej  
samej pieśni, wydanej w Berlinie przez Welt-Ver-  
lag.<sup>22</sup> Nie wiadomo, czy Lissitzky znał się z Birn-  
baumem, niemniej jednak porównując ich wer-  
sje *Chad Gadji*, warto zwrócić uwagę na ostatni,  
dziesiąty panel. Podczas gdy Lissitzky prezentuje  
nóż w dłoni skierowany pionowo w dół i zaledwie  
dotykający ostrzem Anioła Śmierci, to Birnbaum  
tworzy niezwykle ekspresyjną i jednocześnie pro-  
stą w wymowie scenę rozcięcia lub rozdarcia całe-  
go prostokątnego pola obrazowego. Na głębokim,  
ciemnym tle widzimy horyzontalny zarys ledwo  
wynurzających się z mroku skrzydeł i zakrzywio-  
nych pazurów Anioła Śmierci, które dynamicznie  
i szybko – pionowym w układzie – przebija ostry  
snop światła, co powoduje wrażenie rozdarcia  
kartki na dwie części. Światło niczym cienki, po-  
dłużny klin rozdziera czarną przestrzeń przez sam  
środek prostokątnego pola obrazu.

Żydowska idea mesjańska – jak pisze Ger-  
shom Scholem – jest w swojej genezie i istocie  
teorią katastrofy i występuje zawsze w związku  
z apokaliptyką, jako konieczna postać urzeczy-  
wistniającego się mesjanizmu. Już przesłania  
proroków biblijnych wypowiedane były pod wra-  
żeniem określonych okoliczności (społeczno-poli-  
tycznych) i okazywały się skuteczne w sytuacjach,  
w których odczuwano kres jako coś, co ma zaraz  
nadejść, co lada chwila nastąpi.<sup>23</sup> Myśl mesjań-  
ska zatem powstawała nie tylko jako wyraz abs-  
trakcyjnej tezy o nadziei ludzkości na odkupienie,  
lecz w każdorazowo bardzo określonych okolicz-  
nościach historycznych. Ta katastrofalność prze-  
jawia się w takich aspektach, jak: wojny światowe  
i rewolucje, epidemie, klęski głodu i niepowodze-



nia gospodarcze, ale również w odsuwaniu się ludzi od Boga i profanacji jego imienia, w zapomnieniu Tory oraz w odwracaniu wszelkiego porządku moralnego.<sup>24</sup> Teoria ta podkreśla więc rewolucyjny, przewartościowy 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.”<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> Taką sytuację – podczas historycznych zrywów mesjańskich – wielokrotnie próbował wywołać człowiek, a Scholem nazywa go wtedy właśnie rewolucjonistą i „ponagłaczem końca”.<sup>27</sup>

W ikonografii żydowskiej, już od czasów antycznych, aspekty te obrazowane są przez różnego rodzaju symbole i określone znaki, a jednym spośród nich – w analogii do dzieła Lissitzky’ego – jest właśnie motyw klina, charakterystycznego rozcięcia czy (czerwonego) trójkąta ostrokątnego, wyrażającego jakości profetyczne. Dla przykładu jednym z najbardziej dramatycznych wydarzeń w historii Żydów była ucieczka z Egiptu i przejście przez Morze Czerwone, a gest Mojżesza (buntownika i kontestatora) rozdzielającego wody morza nacechowany jest niezwykle wymowną symboliką. Na oprawie *Biblii Aszkenazyjskiej* z roku 1300 motyw ten przedstawiono właśnie jako klin, który jest efektem magicznego działania samego Mojżesza. Ponadto kiedy w 1940 roku Wielka Brytania zamknęła granicę Palestyny dla żydowskiej imigracji, na ulicach Tel Awiwu i Jerozolimy pojawił się plakat anonimowego autora, obrazujący rozcięcie *Białej Księgi Churchilla* poprzez klin w obrysie granic państwa.<sup>28</sup> Prace te – podobnie jak klin Lissitzky’ego – są niczym innym jak ikonyczną intencją odwrócenia kolei rzeczy, tj. dążą do utopijnej doskonałości przez uśmiercenie nieodzownego zła. W tym sensie motywy te mają charakter nie tylko mistyczny, ale właśnie magiczny, ponieważ próbują wykorzystać teurgiczny charakter symboli i znaków oraz wpłynąć tym samym na (niedoskonałe) dzieło stworzenia. Tej utopijnej wierze w magiczną

moc narzędzi sztuki towarzyszy nadzieja na (kosmogoniczne) udoskonalenie świata.

W 1919 roku Lissitzky stworzył też inne dzieła, między innymi serię ilustracji do książki dla dzieci w języku jidysz *Jingl Cingl Hwat* (Niegrzeczny chłopiec), której autorem był Mani Leib (Brajński).<sup>29</sup> Na ostatniej stronie tekstu artysta przedstawił mesjańskiego koguta chodzącego po cyfrze 10, którą w języku hebrajskim określa się literą *jud*. Poniżej zamieścił – nieodnosząc się do tekstu – stylizowaną formę kabalistycznego zwrotu *Ein-Sof* (bez końca). Otóż książka w tym miejscu się kończy, jednak *Ein-Sof* przewrotnie sugeruje jej kontynuację. Układ liter ewokuje graficzne rozczłonkowanie zwrotu, tworząc kolejny klin czy też przerwę rozwierającą się od dołu ku górze. Ten wzór graficzny prawdopodobnie jest zaczerpnięty z pochodzącej z trzeciego wieku naszej ery *Księgi Stworzenia* (*Sefer Jecira*), której reprodukcje dostępne były w szkołach rabinackich i jesziwach na początku dwudziestego wieku. *Sefer Jecira* tłumaczy się także jako „Księga litery *jud* formującej”, którą zapisuje się w alfabecie hebrajskim jako po prostu przecinek (ma ona wartość liczbową 10).<sup>30</sup>

Co istotne, owo *jud* umieszczone jest między każdym werselem rozczłonkowanego klinem tekstu prezentowanej strony. Zatem *jud* przecina, a jednocześnie tworzy tekst, gdyż *Księga Stworzenia* zasadniczo opowiada o stworzeniu świata przez Boga za pomocą liter, które stanowią byt samoistny.<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> Pismo dla kabalistów (jak też dla ludów biblijnych) miało własności magiczne, a zasadniczym znakiem z którego wyłania się alfabet, jest właśnie *jud*, utożsamiony z klinem – co prowadzi do genezy alfabetu, czyli pisma klinowego. Dotknięcie ostrym rylcem miękkiej, glinianej tabliczki powoduje rozcięcie jej struktury i tym samym jest ożywieniem materii.

Glina (po hebrajsku: *cha dam*) to materiał z reguły o odcieniu czerwonym, z którego – według Biblii – stworzono człowieka. Słowo „Adam” znaczy po hebrajsku nie tylko „gleba”, „ziemia” i „człowiek”, ale też „krew” i – co niezwykle wymowne w zestawieniu z rewolucją – „kolor czerwony”.<sup>33</sup> Według kabalistycznych ksiąg *Zoharu*

i *Sefer Jecira* człowiek powstał przez konfigurację liter i tym samym – zważywszy na pierwotną formę litery: klin – wszystkie te motywy się ze sobą wiążą. Ponadto w starohebrajskim słowo „pisać” („zapisywać”) jest tożsame ze słowem „otwierać” i „rozwijać” (hebr. *paatah*), co przez wielu badaczy kojarzone jest z czynnościami magicznymi.<sup>34</sup>

Co więcej, w Biblii Hebrajskiej 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).<sup>35</sup> 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*, którego rdzeń *l-h-t* wykorzystano także przy opisie czynności magów faraona: *belahateihem*, co znaczy „dzięki swym zaklęciom” (Wj 7,11).<sup>36</sup> 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, misie lub amulecie z pergaminu lub metalu – przybierających różne formy geometryczne, najczęściej właśnie trójkąta. Przedmioty te stanowią funkcjonalny odpowiednik tekstów, z których wszystkie mają charakter normatywny i są materialnym dowodem na istnienie praktyk magicznych w tradycji żydowskiej.<sup>37</sup> Zwłaszcza żydowska literatura i poezja religijna, zawierająca wiele nadprzyrodzonych wątków, tajemnych obrzędów, imion, hymnów anielskiej chwały i inwokacji, określana jest mianem mistycznej.<sup>38</sup> Warto zauważyć, iż do egzorcyzmowania demonów rabini często używali ogólnej formuły: „Pęknij, bądź przeklęty, złamany i przegnany...”.<sup>39</sup> Tę inwokację należy zatem odnieść do wymownego hasła zawartego na plakacie Lissitzky’ego, tj. „bij białych”, będącego sugestią zaklęcia, którego moc zawarta jest zarówno w formule imperatywnej, 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.<sup>40</sup> Takie przekonanie – zdaje się – przyświeca także pracy Lissitzky’ego, sugerującej możliwość przy-

wrócenia (utopijnej/mesjańskiej) harmonii przez ingerencję w tzw. złe, przedrewolucyjne moce.

Awangardowa sztuka Lissitzky’ego implikuje więc zasadniczą dwuznaczność. Z jednej strony zdaje się prezentować nową, totalną wizję świata oraz definitywną i racjonalną propozycję jego rekonstrukcji. Z drugiej natomiast strony gra wyrafinowaną symboliką, pełną zarówno bezpośrednich, jak i intencjonalnie ukrytych referencji i cytowań z dawnej tradycji ikonicznej. *Czerwonym klinem...* – z pozoru dzieło abstrakcyjne, geometryczne, nieprzedstawiające – staje się niezwykle nośną znaczeniowo deklaracją (symbolicznego) rozbicia starego porządku, w którym sam akt rozbicia postrzegany jest w kategoriach absolutystycznych, totalnych, a nawet jako wydarzenie kosmogoniczne. Tło mesjanistyczne natomiast polega na ukonstytuowaniu nowego porządku, który nastąpi po unicestwieniu sił zła i przyjęciu nowego testamentu suprematystycznego. Umowny klin – zaczerpnięty od Chagalla rozbity okrąg – jest więc ważnym mesjanistyczno-rewolucyjnym narzędziem „rozbijającym stare naczynie” i wyłamującym drzwi ku nowym czasom. 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 dziele Lissitzky’ego mesjańskie treści musiały doprowadzić do nieuniknionej katastrofy (także narodu żydowskiego).

Jak pisze Slezkine: „Żydzi byli purytanami o władniętymi duchem socjalizmu. (...) Żydami wiecznymi tułaczami rosyjskiego społeczeństwa. Bezdomni i bezcieleśni, byli Ludem Księgi przepowiadającym koniec historii, wybranym do jego urzeczywistnienia i cierpiącym zarówno za to prociwo, jak i za wybraństwo.”<sup>41</sup> Mesjanizm żydowski – jak zauważa z kolei Scholem – w swoich elementach utopijnych zawiera pokusę do działania i jest to właśnie mesjański aktywizm, w którym utopia staje się środkiem do budowania nowego świata (królestwa mesjańskiego). Odkupienie wymaga już tylko przebiccia się przez ostatnią przeszkodę, które ma być dokonane za pomocą magii i właśnie dlatego musi się zakończyć niepowodzeniem.<sup>42</sup>

## Przypisy

- <sup>1</sup> Yuri Slezkine, *Wiek Żydów*, tłum. Sergiusz Kowalski (Warszawa: NADIR, 2006), 220. Zagadnienia podejmowane przeze mnie w niniejszym tekście są kontynuacją badań publikowanych już w dwóch polskojęzycznych artykułach: Artur Kamczycki, „Czerwoną kliną bij Białych. Żydowskie inspiracje El Lissitzkiego,” *Studia Europaea Gnesnensia*, nr 4(2011): 189-202; „Mistyczne narzędzia awangardy rosyjskiej. Przykład El Lissitzky'ego,” w Jerzy Malinowski, Irina Gavrash & Natalia Mizerniuk-Rotkiewicz, red., *Polska-Rosja: Sztuka i Historia* (Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Wydawnictwo Tako, 2013), 87-94.
- <sup>2</sup> Alan C. Birnholz, „El Lissitzky, the Avant-Garde, and Russian Revolution,” *Artforum* 11 no 1 (1972): 71. Zob.: Idem, „El Lissitzky and the Jewish Tradition,” *Studio International* vol. 186 nr 959 (1973): 130-136; Idem, „Forms, Angles, and Corners: On Meaning in Russian Avant-Garde Art,” *Arts Magazine* 51:6 (1977): 101-109.
- <sup>3</sup> Odwołania do wykładni politycznej dzieła, zob. np.: Andrzej Turowski, *W kręgu konstruktywizmu* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979); Idem, *Wielka utopia awangardy: artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990); Idem, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932* (Kraków: Universitas, 1998). Zob.: Piotr Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1993), 55-66.
- <sup>4</sup> Kazimierz Malewicz przybył do Witebska na zaproszenie Marca Chagalla we wrześniu 1919, a na początku 1920 utworzył grupę UNOVIS, do której należał też El Lissitzky. O suprematyzmie sam Lissitzky opublikował artykuł: „Dos gajwer zayn die Kunst” („Przezwyciężenie sztuki”) publikowany w: *Ringel* 10 (1922): 32-34. Zob. też: Victor Margolin, *The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), 9-45, 163-2014; Andrzej Turowski, *Supremus Malewicz* (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2004); Idem, „Żydowski Malewicz,” w Polak, Żyd, Artysta. *Tożsamość a awangarda*, red. Jarosław Suchan (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010), 80-94; Larissa Zhadowa, *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930* (London: Thames & Hudson, 1982), 78-91.
- <sup>5</sup> O pojęciu czasu zob. np.: Sacha Stern, *Time and Process in Ancient Judaism* (Oxford and Portland, Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2007); Andre Neher, *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*, (tłum. Bohdan Chwedeńczuk, w *Czas w kulturze*, red. Andrzej Zajączkowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988), 261-289.
- <sup>6</sup> Zob. np.: Lionel Kochan, *Jews, Idols and Messiahs. The Challenge from History* (Oxford: Basil Blackwell, 1990); Michael Higger, *The Jewish Utopia* (Baltimore MD: The Lord Baltimore Press, 1932); Frank E. Manuel, red., *Utopias and Utopian Thought* (London: Souvenir Press, 1973).
- <sup>7</sup> Slezkine, *Wiek Żydów*, 189.
- <sup>8</sup> Igor Dukhan, „El Lissitzky - Jewish as Universal: From Jewish Style to Pangeometry,” *Ars Judaica* 3 (2007): 53-72. (s. 70 – przyp. 76).
- <sup>9</sup> Cyt. za: Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts* (London: Thames & Hudson, 1992), 325. Tłumaczenie własne.
- <sup>10</sup> Zob.: Alan Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, tłum. Olga Zienkiewicz (Warszawa: Książka i Wiedza, 1994), 28.
- <sup>11</sup> Cyt. za: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, 331.
- <sup>12</sup> Zob. np.: Ziva Amishai-Maisels, „Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery?” w Ruth Apter-Gabriel, red., *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1928* (Jerusalem: Israel Museum, 1987), 71-100.
- <sup>13</sup> Ziva Amishai-Maisels, „Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings,” *Jewish Art* 21-22 (1995-96): 68-94.
- <sup>14</sup> Ibidem, 75.
- <sup>15</sup> Kluczowa jest tu kabała Izaaka Lurii (1534-1572), w której idea *cimcum* stanowi zasadniczy trzon mistycznych refleksji. Zob.: Gershon Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. Ireneusz Kania (Warszawa: Czytelnik, 1997), 302-351. (rozdział 7 „Izaak Luria i jego szkoła”). Zob.: Rachel Elior, *Mistyczne źródła chasydyzmu*, tłum. Maciej Tomal (Kraków: Austeria, 2009).
- <sup>16</sup> Zob. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, 327-330. Zob. też: John E. Bowlit, „From the Pale of Settlement to the Reconstruction of the World,” w Apter-Gabriel, red., *Tradition and Revolution*, 43.
- <sup>17</sup> Za: Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000), 223.
- <sup>18</sup> Ten sam kabalistyczny motyw (diagram) artysta wykorzystuje także w dwóch innych pracach, tj. w lewym skrzydle tryptyku, pt. *At the Gates of Jerusalem* z 1967 roku. Samo skrzydło nosi tytuł: „Sign” oraz w pracy pt.: *The Hour of Idra*, z 1951 roku. Zob.: Shulamit Laderman, „The Unique Significance of the Hebrew Alphabet in the Works of Mordecai Ardon and Michael Sgan-Cohen,” *Ars Judaica* vol. 5 (2009): 87; *The Divine Image. Depicting God in Jewish and Israeli Art* (Jerusalem: The Israel Museum, Summer-Fall 2006), 22. Kat. wyst. Kuratorzy: Ronit Sorek i Sharon Weiser-Ferguson.
- <sup>19</sup> Dla przykładu, w artykule pt.: „Architecture. The Catastrophe of Architecture 1921,” artysta nakreśla wizję budowy stolicy, miasta przyszłości, „z szeregiem nowych arterii, przez które płynie żyjąca, świeża krew czerwonej Moskwy.” Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, 369-370.
- <sup>20</sup> Had Gadia jest starą folklorystyczną (i metaforyczną) historią przywieziona prawdopodobnie z Babilonii. Zob. Edna Moshenson, *El Lissitzky-Had Gadya*, Tel Aviv April-May 1980. Kat. wyst.; Haia Friedberg, „Lissitzky's Had Gadia,” *Jewish Art* 12-13 (1986-7): 292-303 (294). Zob. też: Daniel E. Goldschmidt, *The Passover Haggadah: Sources and History* (Jerusalem: Bialik Institute, 1960).
- <sup>21</sup> Friedberg, „Lissitzky's Had Gadia,” 294; Dukhan, „El Lissitzky - Jewish as Universal: From Jewish Style to Pangeometry,” 57.
- <sup>22</sup> Zob. np.: Kitty Zijlmans, „Jüdische Künstler im Exil: Uriel und Menachem Birnbaum,” w Hans Wuerzner, red., *Österreichische Exilliteratur in den Niederlanden 1934-1940* (Amsterdam: Rodopi, 1986), 145-156.

- <sup>23</sup> Gershom Scholem, *Judaizm. Parę głównych pojęć*, tłum. Juliusz Zychowicz (Kraków: Inter Esse, 1991), 157–158, 162.
- <sup>24</sup> Ibidem, 169.
- <sup>25</sup> Ibidem, 166.
- <sup>26</sup> Ibidem.
- <sup>27</sup> Ibidem, 172–174.
- <sup>28</sup> Zob. Neil Caplan, *Palestine Jewry and the Arab Question* (London and Totowa, N.J.: Frank Cass, 1978).
- <sup>29</sup> Zob. Ruth Apter-Gabriel, „El Lissitzky's Jewish Works,” w Idem, red., *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art. 1912-1928* (Jerusalem: The Israel Museum, 1988), 101-124; Judith Glatzer Wechsler, „El Lissitzky's 'Interchange Stations': The Letter and the Spirit,” w Linda Nochlin i Tamar Garb, red., *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity* (London: Thames & Hudson, 1995), 187- 200.
- <sup>30</sup> Mariusz Prokopowicz, *Księga Jecirah. Klucz Kabały* (Warszawa: PICO, 1994), 19.
- <sup>31</sup> Zob. też: Ireneusz Kania, *Opowieści Zoharu. O Kabale i Zoharze* (Kraków: Homini, 2005), 5-12.
- <sup>32</sup> Mark A. Ouaknin, *Tajemnice Kabały*, tłum. Krystyna i Krzysztof Pruscy (Warszawa: Cyklady, 2006), 277-280.
- <sup>33</sup> Ernest Klein, *A Comprehensive Etymological Dictionary of the Hebrew Language for Readers of English* (Jerusalem: Carta Jerusalem, 1987).
- <sup>34</sup> Barbara Black Koltuv, *Amulets, talismans, magical jewelry. A Way to the Unseen, Ever-Present, Almighty God* (Berwick, Maine: Nicolas-Hays, 2005), 31-32.
- <sup>35</sup> Zob.: Tora. *Pięćoksiąg Mojżesza*, tłum. Izaak Cyłkow (Kraków: Austeria, 2006).
- <sup>36</sup> Maureen Bloom, *Żydowski mistycyzm a magia*, tłum. Paweł Sajdek (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2011), 91.
- <sup>37</sup> Takie przedmioty magiczne stawały się w pewnym sensie „konsekrowane”, a skrybowie, ufni w moc takiej konsekracji zakłęć, wzmacniali w ten sposób związek między ofiarą a magią przez swoje pisma komponowane zazwyczaj w różnego rodzaju formy geometryczne: Bloom, *Żydowski mistycyzm*, 180–181, 274. Zob. także: Isaiah Gafini, „Babylonian Rabbinic Culture,” w David Biale, red., *Cultures of the Jews. A New History* (New York: Schocken, 2002), 223–265; Shalom Sabar, „Childbirth and Magic: Jewish Folklore and Material Culture,” w David Biale, red., *Cultures of the Jews*, 671–722; Daniel Sperber, *Magic and Folklore in Rabbinic Literature* (Tel Aviv: Bar-Ilan University Press, 1994); Joshua Trachtenberg, *Jewish Magic and Superstition. A Study in Folk Religion* (Philadelphia: Meridian Books, 1961).
- <sup>38</sup> Bloom, *Żydowski mistycyzm a magia*, 221.
- <sup>39</sup> Ibidem, 94, 267.
- <sup>40</sup> Ibidem, 267.
- <sup>41</sup> Slezkine, *Wiek Żydów*, 161.
- <sup>42</sup> Scholem, *Judaizm. Parę głównych pojęć*, 172–174. Zob.: Turowski, „Żydowski Malewicz,” 86.

## Bibliografia

- Amishai-Maisels, Ziva. „Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery?” W Ruth Apter–Gabriel, red., *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant–Garde Art 1912–1928*, 71-100. Jerusalem: Israel Museum, 1987.
- Amishai-Maisels, Ziva. „Chagall's Dedicated to Christ: Sources and Meanings.” *Jewish Art* 21-22 (1995-96): 68-94.
- Apter-Gabriel, Ruth. „El Lissitzky's Jewish Works.” W Idem, red., *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art. 1912-1928*, 101-124. Jerusalem: The Israel Museum, 1988.
- Birnholz, Alan C. „El Lissitzky and the Jewish Tradition.” *Studio International* vol. 186 no 959 (1973): 130–136.
- Birnholz, Alan C. „El Lissitzky, the Avant-Garde, and Russian Revolution.” *Artforum* 11 no 1 (1972): 71-76.
- Birnholz, Alan C. „Forms, Angles, and Corners: On Meaning in Russian Avant-Garde Art.” *Arts Magazine* 51:6 (1977): 101-109.
- Bloom, Maureen. *Żydowski mistycyzm a magia*. Tłum. Paweł Sajdek. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2011.
- Bowlt, John E. „From the Pale of Settlement to the Reconstruction of the World.” W Apter–Gabriel, red., *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant–Garde Art 1912–1928*, 43-60. Jerusalem: Israel Museum, 1987.
- Caplan, Neil. *Palestine Jewry and the Arab Question*. London and Totowa, N.J.: Frank Cass, 1978.
- Dukhan, Igor. „El Lissitzky - Jewish as Universal: From Jewish Style to Pangeometry.” *Ars Judaica* 3 (2007): 53-72.
- Elior, Rachel. *Mistyczne źródła chasydyzmu*. Tłum. Maciej Tomal. Kraków: Austeria, 2009.
- Friedberg, Haia. „Lissitzky's Had Gadia.” *Jewish Art* 12-13 (1986-7): 292-303 (294).
- Gafini, Isaiah. „Babylonian Rabbinic Culture.” W David Biale, red., *Cultures of the Jews. A New History*, 223-265. New York: Schocken, 2002.
- Glatzer Wechsler, Judith. „El Lissitzky's 'Interchange Stations': The Letter and the Spirit.” W Linda Nochlin i Tamar Garb, red., *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, 187- 200. London: Thames & Hudson, 1995.



- Goldschmidt, Daniel E. *The Passover Haggadah: Sources and History*. Jerusalem: Bialik Institute, 1960.
- Higger, Michael. *The Jewish Utopia*. Baltimore MD: The Lord Baltimore Press, 1932.
- Kamczycki, Artur. „Czerwonym klinem bij Białych. Żydowskie inspiracje El Lissitzkiego.” *Studia Europaea Gnesnensia* nr 4 (2011): 189-202.
- Kamczycki, Artur. „Mistyczne narzędzia awangardy rosyjskiej. Przykład El Lissitzky’ego.” W Jerzy Malinowski, Irina Gavrash & Natalia Mizerniuk-Rotkiewicz, red., *Polska-Rosja: Sztuka i Historia*, 87-94. Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Wydawnictwo Tako, 2013.
- Kania, Ireneusz. *Opowieści Zoharu. O Kabale i Zoharze*. Kraków: Homini, 2005.
- Klein, Ernest. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the Hebrew Language for Readers of English*. Jerusalem: Carta Jerusalem, 1987.
- Kochan, Lionel. *Jews, Idols and Messiahs. The Challenge from History*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- Koltuv, Barbara Black. *Amulets, talismans, magical jewelry. A Way to the Unseen, Ever-Present, Almighty God*. Berwick, Maine: Nicolas-Hays, 2005.
- Laderman, Shulamit. „The Unique Significance of the Hebrew Alphabet in the Works of Mordecai Ardon and Michael Sgan-Cohen.” *Ars Judaica* vol. 5 (2009): 85-106.
- Lissitzky, El. „Dos gajwer zayn die Kunst” (jid. „Przewycięzenie sztuki”). *Ringel* 10 (1922): 32-34.
- Lissitzky-Küppers, Sophie. *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*. London: Thames & Hudson, 1992.
- Malinowski, Jerzy. *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX I XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.
- Manuel, Frank E., red. *Utopias and Utopian Thought*. London: Souvenir Press, 1973.
- Margolin, Victor. *The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Moshenson, Edna. *El Lissitzky-Had Gadia*. Tel Aviv Museum of Art, April-May 1980. Kat. wyst.
- Neher, Andre. *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*. Tłum. Bohdan Chwedeńczuk. W *Czas w kulturze*, red. Andrzej Zajączkowski, 261-289. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988.
- Ouaknin, Mark A. *Tajemnice Kabaly*. Tłum. Krystyna i Krzysztof Pruscy. Warszawa: Cyklady, 2006.
- Piotrowski, Piotr. *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1993.
- Prokopowicz, Mariusz. *Księga Jecirah. Klucz Kabaly*. Warszawa: PICO, 1994.
- Sabar, Shalom. „Childbirth and Magic: Jewish Folklore and Material Culture.” W David Biale, red., *Cultures of the Jews. A New History*, 671-722. New York: Schocken, 2002.
- Scholem, Gershom. *Judaizm. Parę głównych pojęć*. Tłum. Juliusz Zychowicz. Kraków: Inter Esse, 1991.
- Scholem, Gershom. *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Tłum. Ireneusz Kania. Warszawa: Czytelnik, 1997.
- Slezkine, Yuri. *Wiek Żydów*. Tłum. Sergiusz Kowalski. Warszawa: NADIR, 2006.
- Sperber, Daniel. *Magic and Folklore in Rabbinic Literature*. Tel Aviv: Bar-Ilan University Press, 1994.
- Stern, Sacha. *Time and Process in Ancient Judaism*. Oxford and Portland, Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization, 2007.
- The Divine Image. Depicting God in Jewish and Israeli Art*. Jerusalem: The Israel Museum, Summer-Fall 2006. Kuratorzy: Ronit Sorek i Sharon Weiser-Ferguson. Kat. wyst.
- Tora. Pięcioksiąg Mojżesza*. Tłum. Izaak Cyłkow. Kraków: Austeria, 2006.
- Trachtenberg, Joshua. *Jewish Magic and Superstition. A Study in Folk Religion*. Philadelphia: Meridian Books, 1961.
- Turowski, Andrzej. „Żydowski Malewicz.” W *Polak, Żyd, Artysta. Tożsamość a awangarda*, red. Jarosław Suchan, 80-94. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010.
- Turowski, Andrzej. *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*. Kraków: Universitas, 1998.
- Turowski, Andrzej. *Supremus Malewicza*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2004.
- Turowski, Andrzej. *W kręgu konstrukttywizmu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979.
- Turowski, Andrzej. *Wielka utopia awangardy: artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.
- Unterman, Alan. *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*. Tłum. Olga Zienkiewicz. Warszawa: Książka i Wiedza, 1994.
- Zhadowa, Larissa. *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*. London: Thames & Hudson, 1982.
- Zijlmans, Kitty. „Jüdische Künstler im Exil: Uriel und Menachem Birnbaum.” W Hans Wuerzner, red., *Österreichische Exilliteratur in den Niederlanden 1934-1940*, 145-156. Amsterdam: Rodopi, 1986.