

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 12 (87) grudzień

2019

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2019, nr 12 (87) grudzień

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

**Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor
Sienkiewicz**

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w:

siedzibie Instytutu

oraz w

Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Zaproszenia

Spotkanie jubileuszowe z okazji 20-lecia działalności POLSKIEGO
INSTYTUTU STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

Spotkanie autorskie z dr. Maciejem Gugą, autorem książki *Eksperymenty
Davida Hockneya*,

Informacje i sprawozdania

Magdalena Sawczuk, *Polska. Malować duszę narodu* (o wystawie "Polska
1840-1918. Malować duszę narodu" w filii Luwru w Lens)

Tomasz Dziewicki, *Maurycy Gottlieb odnaleziony* („Autoportret w stroju
polskiego szlachcica”)

Iga Rutkowska, *Kuromori Kabuki w Polsce*

Łukasz Guzek, *Contemporary Art in Middle Europe. Research and Education
Project*

Mariola Balińska, *Jubileusz Profesor Teresy Grzybkowskiej w Akademii Sztuk
Pięknych w Gdańsku*

Artykuły

Magdalena Sawczuk, *Synchronizm – amerykańska awangarda w Paryżu*

Renata Piątkowska, *Marzec '68 – kres żydowskiego życia artystycznego w
Polsce*

Składki członkowskie i darowizny

Drodzy Członkowie Instytutu,
w tym Członkowie Zarządu,
Kto z Was zapłacił składki za ubiegły rok? Kto za 2019 rok?

Tym osobom bardzo serdecznie dziękuję w imieniu Prezesa, Skarbnik i moim własnym!

Dzięki 10 złotym miesięcznie (5 zł – doktoranci, emeryci i renciści) nasz Instytut może:

- organizować konferencje, seminaria i inne wydarzenia
 - wydawać książki i czasopisma,
- czyli prowadzić działalność statutową.

Przecież mamy granty, umowy o współfinansowanie itp. na te cele, ale... pamiętajcie, że każdy z nich wymaga finansowego wkładu własnego! To właśnie Wasze wpłaty umożliwiają ubieganie się o te środki zewnętrzne.

Instytut wydaje czasopisma, które nie posiadają innego finansowania niż nasze własne środki. Numery drukowane są ze składek i darowizn członków.

Gorąco przypominam i proszę o wpłaty na konto:

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

Dr Magdalena Furmanik-Kowalska
Z-ca Dyrektora Centrum Studiów

ZARZĄD

składa członkom i współpracownikom

serdeczne

ŻYCZENIA ŚWIĄTECZNE



Zaproszenia

ZARZĄD

zaprasza na spotkanie jubileuszowe z okazji 20-lecia działalności

POLSKIEGO INSTYTUTU STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

i poprzedzających jego założenie

Stowarzyszenia Sztuki Nowoczesnej (2000-2011) oraz

Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu (2006-2011)

Spotkanie odbędzie się 18 stycznia (sobota) 2020 o godz. 10

w pawilonie SARP, ul. Foksal 2

Spotkanie poświęcone zostanie prezentacji osiągnięć instytutu i jego perspektywom.

Program składa się z 3 paneli, obejmujących merytoryczny zakres jego działalności.

10.00-10.45

OTWARCIE

Prof. Jerzy Malinowski – prezes (działalność Instytutu)

dr Magdalena Furmanik-Kowalska – wicedyrektor (kwestie finansowe)

Tomasz Klejna – Wydawnictwo Tako (działalność wydawnicza)

arch. Maria Piechotkowa – czł. hon. (prezentacja tomu „Oppidum Judeorum” i serii „Sztuka żydowska w Polsce i Europy Środkowo-Wschodniej”)

prof. Teresa Grzybkowska – pamięci prof. Witolda Dobrowolskiego (prezentacja książki „Podróż do Włoch Elżbiety Lubomirskiej i Stanisława Kostki Potockiego”).

11.00-12.00

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

Prof. arch. Piotr Marciniak (architektura polska), prof. Eleonora Jedlińska (plastyka polska), prof. Katarzyna Kulpińska (polska grafika, plakat), dr hab. Łukasz Guzek (nowe media, sztuka akcji), prof. Anna Markowska (sztuka Europy i USA, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”), prof. Jan W. Sienkiewicz (sztuka polska zagranicą; „Słownik artystów polskich na obczyźnie XIX – XXI wieku”), dr Małgorzata Geron (seria „Studia o sztuce nowoczesnej”).

12.20-14.00

SZTUKA AZJI, AFRYKI I AMERYKI POŁUDNIOWEJ

Dr Joanna Wasilewska (prowadzenie), dr Marcin Jacoby (Historia sztuki polskiej po chińsku), dr Agnieszka Kluczevska – wiceprezes („World Art Studies”), prof. Bogna Łakomska („Art of the Orient”, sztuka Chin), prof. Beata Kubiak Ho-Chi (Komitet Polsko-Japonia, sztuka i teatr Japonii), dr Magdalena Durda-Dmitruk (sztuka Japonii), prof. Dorota Kamińska-Jones (sztuka Indii), dr Marianna Lis (sztuka i teatr Azji Płd.-Wsch.), dr Beata Biedrońska-Słota (sztuka Islamu, polsko-osmańskie kontakty artystyczne), dr Magdalena Ginter-Frołow – skarbnik (sztuka perska), Karolina Krzywicka (sztuka Azji Środkowej), prof. Weronika Liszewska – wiceprezes i dr Jacek Tomaszewski (projekt „Digitalisation and Preservation of the Manuscript Collection” w Jerozolimie, działalność konserwatorska), prof. Aneta Pawłowska („The artistic traditions of non-European cultures”, sztuka Afryki), dr Ewa Kubiak („Arte de America Latina”, sztuka Ameryki Łacińskiej).

15.00-16.00

SZTUKA POLSKI, EUROPY ŚRODKOWEJ I WSCHODNIEJ

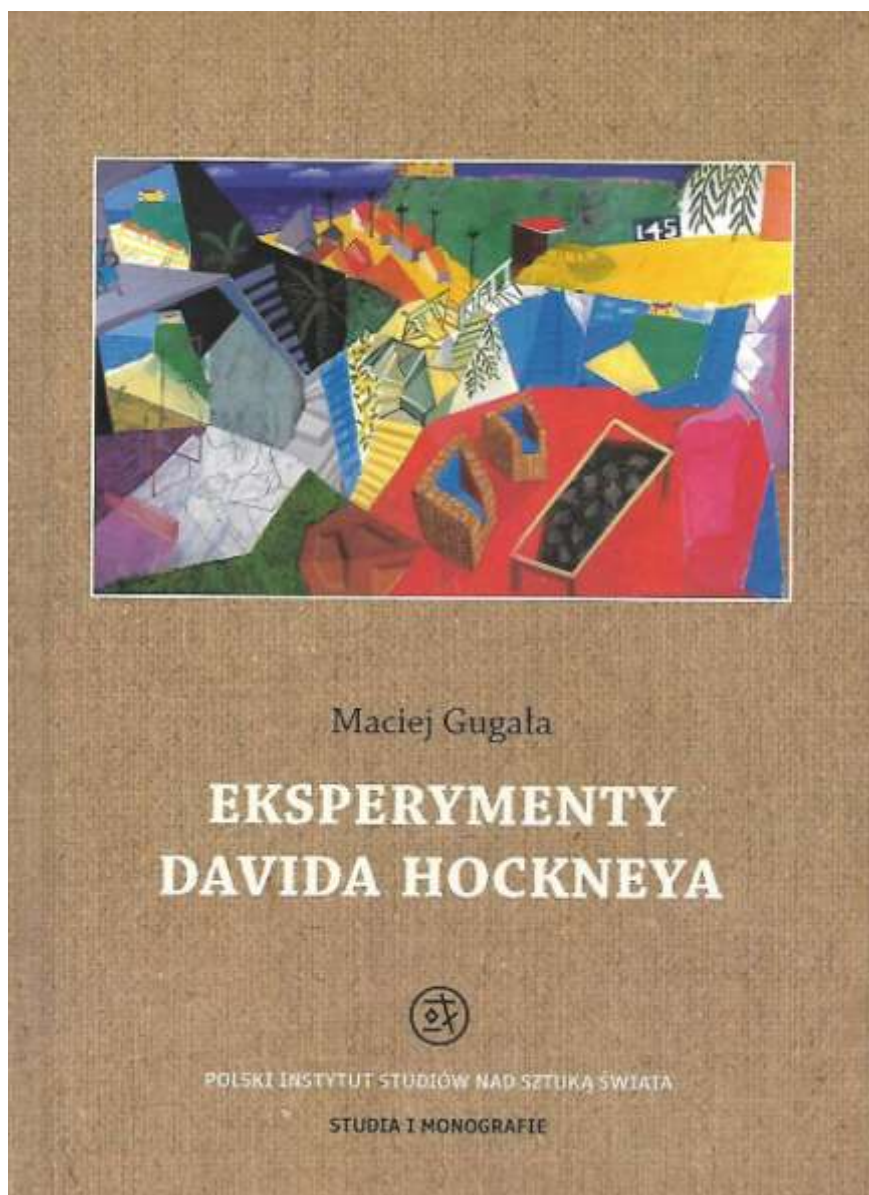
Prof. Waldemar Deluga – wiceprezes („Series Byzantina”, sztuka dawna Europy Środkowej, sztuka kościoła wschodniego, sztuka Ormian), prof. arch. Jerzy Uścińowicz (architektura kościoła wschodniego), prof. Joanna Kucharzewska („Rezydencje na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej – województwo podolskie”, „Studia z architektury nowoczesnej”), prof. Tadeusz Bernatowicz (Dwory w województwie wileńskim), dr Elżbieta Budzińska (Albumy Johanna Heinricha Müntza), prof. Jerzy Malinowski, dr Maria Nitka („Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego”, „Sztuka Europy Wschodniej”, polsko-rosyjskie kontakty artystyczne; serie „Kultura artystyczna”, „Studia i monografie”, „Źródła do dziejów sztuki”), prof. Swietłana Czerwonnaja (sztuka Tatarów, polsko-rosyjskie i polsko-litewskie kontakty artystyczne), dr Renata Piątkowska (nowoczesna sztuka żydowska w Polsce), dr Weronika Kobylińska-Busch („Dagerotyp”).

DYSKUSJA I SPOTKANIE TOWARZYSKIE

**PODCZAS SPOTKANIA ODBĘDZIE SIĘ KIERMASZ PUBLIKACJI INSTYTUTU
I WYDAWNICTWA TAKO
MOŻNA ZAMOWIĆ OBIAD W SĄSIEDNIEJ RESTAURACJI I ZAPŁAĆ SIĘ SKŁADKI**

Zarząd

zaprasza na spotkanie autorskie z dr. Maciejem Gugają,
które odbędzie się 12 grudnia o godz. 17 w siedzibie Instytutu



Maciej Gugala, *Eksperymenty Davida Hockneya*, Seria: Studia i monografie 27, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2019 (s. 177) ISBN 978-83-949807-6-4

Informacje i sprawozdania

Magdalena Sawczuk

Polska. Malować duszę narodu

W filii Luwru w Lens trwa spektakularna wystawa zatytułowana „Polska 1840-1918. Malować duszę narodu”. Zorganizowana dzięki współpracy Luwr-Lens, Muzeum Narodowego w Warszawie oraz Instytutu Adama Mickiewicza, prezentuje najbardziej ikoniczne obrazy polskiej sztuki XIX i początku XX wieku.



Il. 1. Wejście na wystawę z widocznym w głębi *Rejtanem na sejmie 1773* Jana Matejki

Luwr-Lens, zlokalizowane w niewielkim miasteczku w górniczym rejonie Nord-Pas-de-Calais, jest ciągle mniej znane niż Luwr-Abu Dhabi czy Pompidou-Metz i zdaje się na pierwszy rzut oka nieco egzotycznym przedsięwzięciem. Ogromny, nowoczesny budynek z betonu, szkła i metalu, utrzymany w bieli i szarości, zdecydowanie wyróżnia się architekturą na tle 30-tysięcznego, niegdyś górniczego miasteczka, nad którym górują dwie gigantyczne – najwyższe w Europie – hałdy. Ale Luwr-Lens, otwarte w 2012 roku w ramach decentralizacji wielkich paryskich instytucji kulturalnych i

rewitalizacji regionu zniszczonego przez przemysł górniczy (symbolicznie muzeum jest zresztą zbudowane na miejscu dawnego szybu kopalnianego), nie jest prowincjonalnym muzeum. Lens jest w rzeczywistości częścią kompleksu miejskiego Douai-Lens, liczącego ponad 500 tys. mieszkańców,



II. 2. Zwiedzający w sali poświęconej Janowi Matejce

znajduje się także w bliskiej odległości (30 km) od Lille – metropolii zamieszkałej przez niemal 4-milionową społeczność. Luwr-Lens jest więc prężnie działającym muzeum, ożywiającym jeden z najliczniej zamieszkałych regionów Francji. Wystawa „Polska. Malować duszę narodu” doskonale wpisuje się w tę podwójną perspektywę dawnego regionu górniczego i ważnej instytucji kultury. Nord-Pas-de-Calais i jego kopalnie przyciągały od XIX wieku duże grupy polskich emigrantów (druga z czasowych wystaw prezentowanych obecnie w Luwr-Lens prezentuje zresztą fotografie Kazimierza Zgóreckiego, który na początku XX wieku fotografował polską wspólnotę górniczą w Lens). Z powodu tego właśnie związku między Polską a Lens zdecydowano, że wystawa zorganizowana z okazji 100-lecia odzyskania przez Polskę niepodległości oraz podpisania przez Polskę i Francję umowy dotyczącej „emigracji i imigracji” i ułatwiającej zatrudnianie polskich pracowników nad Sekwaną (a raczej, w dużej mierze, w kopalniach północy) zostanie zaprezentowana właśnie w Lens. Wystawa, zorganizowana w

ramach programu „Niepodległa 2017-2022”, jest objęta podwójnym patronatem prezydentów Emmanuela Macrona i Andrzeja Dudy, co dodatkowo podkreśla jej prestiż. Ale ten odnajdujemy przede wszystkim w imponującej kolekcji zaprezentowanych dzieł. Istotnie, kuratorzy wystawy (Iwona Danielewicz, Agnieszka Rosales Rodriguez, Marie Lavandier, Luc Piralla-Heng Vong) zdołali zgromadzić w Lens wiele spośród najbardziej ikonicznych dzieł polskiej sztuki XIX i początku XX wieku. Wystawa proponuje układ chronologiczno-tematyczny i została podzielona na siedem działów: 1. Malować Polskę, której już nie ma, 2. Sławić historię Polski, 3. Francja i Polska: wspólna historia, 4. Dramaty teraźniejszości, 5. Mozaika wielu społeczności, 6. Nieznane krajobrazy, 7. W kierunku nowoczesności.



Il. 3. Zwiedzający przed *Wyjazdem z Wilanowa króla Jana III Sobieskiego i Marii Kazimiery Józefa Brandta*

Kolejne przestrzenie, oddzielone fizycznie i kolorystycznie (każdy dział jest utrzymany w innej kolorystyce), oferują zwiedzającym krótkie, ale rzeczowe wyjaśnienie i podzielone są na „podtematy”. W samym wejściu zwiedzających wita *Rejtan na sejmie 1773* Jana Matejki. Zestawiony z *Natchnieniem malarza* i *Melancholią* Jacka Malczewskiego, stanowi doskonale wprowadzenie w tematykę wystawy, prezentującej różne nurty polskiego malarstwa z okresu zaborów, kiedy sztuka stała się jednym ze sposobów zachowania własnej tożsamości narodowej i kulturowej, ale także

odkrywającej przed francuską publicznością różne aspekty tej tożsamości i wreszcie stopniowe odchodzenie od tematyki narodowowyzwoleńczej. W drugiej sali zaprezentowano sztukę gloryfikującą historię Polski. Ekspozycja została podzielona na mniejsze przestrzenie poświęcone Matejce



Il. 4. Sala poświęcona wspólnej historii Polski i Francji

(odnajdujemy tu m.in. *Chrzest Władysława Warneńczyka* czy *Zawieszenie dzwonu Zygmunta na wieży katedry w 1521 w Krakowie*), złotemu wiekowi historii Polski (*Poselstwo polskie u Henryka Walezjusza* Teodora Axentowicza, *Wyjazd z Wilanowa króla Jana III Sobieskiego i Marii Kazimiery* Józefa Brandta), sukcesom militarnym (*Sztandar proroka* Juliusza Kossaka), *Chodkiewicz pod Chocimiem* Brandta) i wreszcie „Polsce w zwierciadle starożytności” (*Scena męczeństwa pierwszych chrześcijan. Męczeństwo świętych Tymoteusza i Maury, jego małżonki Henryka Siemiradzkiego*). W następnej sali zaprezentowano wspólną historię Polski i Francji (zarówno historyczną, jak i artystyczną) na przykładzie kolejnych arcydzieł, w tym *Stańczyka* oraz *Barbary i Zygmunta Augusta* Matejki oraz *Śmierci Barbary Radziwiłłówny* Józefa Simmlera, obydwu będących pod wpływem malarstwa historycznego Paula Delaroche’a (na wystawie zestawiono *Dzieci króla*

Edwarda Simmlera, będące kopią obrazu Paula Delaroche'a oraz oryginalny obraz Francuza pod tym samym tytułem). Z tej przestrzeni wydzielono dwie niewielkie sale, pierwszą, której ekspozycję zatytułowano „Napoleon widziany



II. 5. Sala poświęcona Jackowi Malczewskiemu

oczami Polaków” (gdzie zaprezentowano m.in. *Bitwę pod Raszynem* Wojciecha Kossaka), drugą – z ekspozycją „Wielka Emigracja”, gdzie królował *Polonez Chopina* Teofila Kwiatkowskiego. W kolejnej przestrzeni, poświęconej „Dramatom terażniejszości” można m.in. obejrzeć *Polonię* Artura Grottgera, *Epizod z powstania styczniowego* Józefa Chełmońskiego czy *Powstańca z 1863 r.* Maksymiliana Gierymskiego. Oddzielna część wystawy została poświęcona Malczewskiemu jako „Inkarnacji polskiego symbolizmu”, gdzie odnajdujemy dwa z niezliczonych autoportretów artysty (w tym *Rok 1905*), *Hamleta polskiego* oraz *Eloe z Ellenai*. Kolejne dwie sale są poświęcone odkrywaniu przez polskich artystów bogactwa własnego kraju: różnorodności etnicznej, religijnej i kulturowej, którą widz poznaje za sprawą imponującej galerii portretów, scen rodzajowych i pejzaży oraz poprzez motywy folklorystyczne (w pomalowanej na żółto sali zwiedzających wita *Babie lato* Chełmońskiego, któremu towarzyszą prace Axentowicza, inne Chełmońskiego, Władysława Ślewińskiego, Włodzimierza Tetmajera czy wreszcie Władysława Jarockiego, którego *Huculi* zostali umieszczeni na

okładce katalogu). W następnej sali zaprezentowano różnorodność polskiego krajobrazu, który artyści odkryli na początku XX wieku, a teraz widzowie, podziwiając scenerie zaśnieżonych krajobrazów, kresowe wioski i stepy, polskie dworki, przydrożne austerie czy majestatyczne Tatry na płótnach m.in. Stanisława Witkiewicza. Wreszcie ostatnia część wystawy została poświęcona sztuce, która powoli wyzwala się z paradygmatu tematyki narodowej – i choć tematy te, nieuchronnie, nadal pojawiają się w sztuce artystów – eksperymenty artystyczne stają się im coraz bliższe. Odnajdujemy tu prace Witolda Wojtkiewicza m.in. z cyklu *Rok 1905*, Ferdynanda Ruszczyca, Wojciecha Weissa, Zbigniewa Pronaszki czy Kazimierza Sichulskiego. Wystawę zamyka monumentalny *Rycerz wśród kwiatów* z cyklu *Legendy tatrzańskie* Leona Wyczółkowskiego – oniryczna wizja będąca niczym zapowiedź jasnej przyszłości, w której złoty husarz nie walczy już o wolność i niepodległość, ale ubrany w złotą zbroję, na tle ukwieconego pola i pogodnego nieba jest tylko postacią z legendy w świecie wolnej Polski.



Il. 6. Galeria portretów

Wystawa jest niewątpliwie wydarzeniem wyjątkowym, oferującym francuskiemu widzowi możliwość poznania historii Polski – świetnie przygotowane opisy kolejnych działów prezentują w sposób zwięzły najważniejsze postaci i wydarzenia związane z prezentowaną sztuką – i

przede wszystkim ikonicznymi dziełami polskiej sztuki. Autorzy wystawy włączają też do prezentacji – chociaż w niewielkim stopniu – muzykę,



Il. 7. „Folklor jako źródło polskości”. Po lewej *Huculi* Władysława Jarockiego, wykorzystani na okładce katalogu wystawy



Il. 8. Pejzaże w dziale „Nieznane krajobrazy”

przysiadając bowiem na ławeczkach obok kolejnych arcydzieł, możemy posłuchać kompozycji Fryderyka Chopina, Ignacego Paderewskiego, Stanisława Moniuszki czy muzyki ludowej. Wystawa została doskonale zaprezentowana (za wyjątkiem być może sali poświęconej inspiracjom folklorystycznym, w której ściany pomalowano na żywy żółty kolor. Choć idea stojąca za tym wyborem jest *nomen omen* jasna, tak intensywny kolor w pewnym stopniu „zabija” obrazy). Wystawa cieszy się także dużym powodzeniem wśród publiczności, zachwycającej się Matejką, Malczewskim czy Brandtem (zwłaszcza *Wyjazd z Wilanowa króla Jana III Sobieskiego i Marii Kazimiery* gromadzi nieustannie grupę widzów, w tym najmłodszych. Organizatorzy przygotowali bowiem dla dzieci książeczkę z zabawami, dzięki której mali eksploratorzy spędzają przed monumentalnym płótnem długie minuty, z uwagą szukając na obrazie Brandta postaci królowej czy francuskich arystokratów). Ciekawie została też zaprezentowana część wystawy poświęcona różnorodności etnicznej i kulturowej Polski XIX wieku – w przeciwieństwie do klasycznego sposobu ekspozycji w innych salach, tutaj twórcy wystawy zdecydowali się na prawdziwą galerię portretów w stylu dawnych dworów czy niegdysiejszych praktyk wystawienniczych. Zestawione w ten sposób obrazy oddają doskonale ideę różnych grup społecznych żyjących obok siebie w ówczesnej Polsce. Organizatorzy posłużyli się również bardziej nowoczesnymi technikami, instalując np. w niektórych salach multimedialne standy, pozwalające chętnym poznać bardziej szczegółowo największe postaci Wielkiej Emigracji, odkryć szczegóły obrazu *Polonez Chopina* Kwiatkowskiego czy też poznać bliżej postaci z galerii portretów z sali, w której ekspozycja nosi tytuł „Mozaika wielu społeczności”).

Wystawa „Polska. Malować dusze narodu” jest więc doskonałą promocją Polski – kolejnym tak ciekawym i dobrze zrealizowanym przedsięwzięciem zaprezentowanym w jednej z najważniejszych francuskich instytucji sztuki po wystawie Kobro i Strzemińskiego w Centrum Pompidou. Pomijając zaś kwestie wizerunkowe, jest po prostu doskonale przygotowana i interesująca zarówno dla widza francuskiego nieznającego polskiej historii, jak i polskiego odbiorcy, prezentująca w sposób przekrojowy problematykę polskiej sztuki w

okresie zaborów na przykładach największych arcydzieł polskiego malarstwa tego okresu. Potrwa do 20 stycznia 2020 roku.

Paryż, 21 listopada 2019



Il. 9. Ostatnia sala wystawy, z widocznym w głębi *Rycerzem wśród kwiatów* z cyklu *Legendy tatrzańskie* Leona Wyczółkowskiego, zamykającym wystawę

Bibliografia:

Danielewicz Iwona, Lavandier Marie, Piralla-Heng Vong Luc, Rosales Rodriguez Agnieszka (red.), *Pologne 1840-1918. Peindre l'âme d'une nation*, katalog z wystawy, Luwr-Lens, 25.09.2019-20.01.2020, Snoeck, Gand, Musée du Louvre-Lens, Lens 2019.

Maurycy Gottlieb odnaleziony

Znany z zaledwie jednej reprodukcji¹, wzmiankowany bodaj w każdej publikacji dotyczącej Maurycego Gottlieba od 1888 roku, *Autoportret w stroju polskiego szlachcica* przez ostatnie dekady uchodził za zaginiony. Jego odkrycie to wydarzenie dużej rangi, które pozwala wzbogacić stan wiedzy dotyczący dzieła Gottlieba. Choć twórczość tego nad wyraz utalentowanego artysty trwała jedynie pięć lat, osiągnął wysoki poziom dojrzałości artystycznej. Jego działalność malarska należy do kanonu sztuki polskiej i jest uznawana za najwybitniejsze dokonanie artysty kręgu kultury żydowskiej w XIX stuleciu. *Autoportret w stroju polskiego szlachcica* odkryli ostatnio specjaliści domu aukcyjnego DESA Unicum i w jego siedzibie będzie prezentowany do 12 grudnia 2019 roku.

Autoportret w stroju polskiego szlachcica to jedna z najwcześniejszych znanych prac Gottlieba. Kontekst jej powstania nieszczęśliwie pozostaje w sferze przypuszczeń. Uważa się, że Gottlieb namalował obraz w 1874 roku, w czasie studiów w pracowni Jana Matejki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych². Podejmując pierwsze próby z zakresu malarstwa historycznego, jednocześnie poświęca się portretowi: powstaje seria obrazów olejnych, które następnie są prezentowane na wystawie uczniów szkoły. Debiut wystawowy Gottlieba recenzuje w „Czasie” Lucjan Siemieński:

„(...) uderzają tu pewną werwą i siłą portrety pędzla p. Gottlieba. Znać już wykształceńszy talent, może jednak zbyt wcześnie rzucający się w naśladownictwo typów z potężnych kreacyj Matejki. Wzór zaiste godny

¹ *Maurycy Gottlieb 1856-1879. 26 reprodukcji według obrazów mistrza*, tekst Feliks Kopera, Wiedeń 1923, poz. 2. Reprodukacja z tego wydawnictwa była następnie publikowana przez kolejnych autorów, aż po czasy współczesne.

² Taki stan wiedzy podtrzymują wszystkie publikacje odnoszące się do *Autoportretu w stroju polskiego szlachcica*. Niekiedy podawano mylną datę 1871, najprawdopodobniej za wiedeńskim albumem z tekstem Kopery. Por. ibidem.

naśladownictwa, lecz naśladownictwo może się wyrodzić w manierę, gdy się rozpoczyna zbyt wcześnie”³.

Czy na tej wystawie był prezentowany *Autoportret w stroju polskiego szlachcica*? Tego niestety nie można potwierdzić źródłowo. Silnie Matejkowski charakter jest jednak w tym dziele ewidentnie obecny.



Autoportret w stroju polskiego szlachcica, 1874

Olej, płótno (dublowane), 81,3 x 63,7 cm. Sygnowany p.d.: M Gottlieb.

³ „Czas” 1874, nr 169 (27 lipca): 2.

Wielu interpretatorów *Autoportretu w stroju polskiego szlachcica* od końca XIX wieku pragnęło w nim widzieć manifest polskiego patriotyzmu artysty. Ten wczesny autoportret malarza byłby jednym z jego symbolicznych wizerunków, w których silniej podkreśla swoją polską tożsamość, nie zaś żydowską (wyrażoną przez motywy stricte żydowskie lub też orientalne czy arabskie)⁴. Współcześnie obraz można odczytać jako afirmatywną prezentację swojej osoby w krakowskim środowisku artystycznym, artystyczne credo młodego twórcy, który pragnie zgłębić i pomnażać polską tradycję. Takie zamiary przyniosły jednak artyście rozczarowanie. Gottlieb po semestrze nauki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych porzucił naukę u Matejki: spotkał się z antysemityzmem ze strony jednego z profesorów i innego studenta. Zrażony brakiem akceptacji w łonie uczelni, Gottlieb wyjechał ponownie do Wiednia⁵.

Maria Milanowska próbuje w ten oto sposób naszkicować psychologiczną sylwetkę około powstania *Autoportretu w stroju polskiego szlachcica*:

„Młody, impulsywny i łatwo ulegający emocjom malarz wyznaczył sobie misję, której realizację miały zapewnić jego przyszłe dzieła. Pragnął, aby wszelkie nieporozumienia i konflikty na tle narodowościowym były niwelowane na poziomie uniwersalnego, zrozumiałego języka sztuki”⁶.

Młody Gottlieb w oczywisty sposób związany z polską kulturą, przyjechawszy do Krakowa, musiał nauczyć się jednak języka i historii. Tym bardziej twórczość malarska mogła okazać się ogniwem spajającym dwa bieguny tożsamości malarza. „Jestem Polakiem i Żydem i chcę dla obu, gdy Bóg da,

⁴ Jak ma to miejsce w *Ahaswerze* (1876, Muzeum Narodowe w Krakowie) czy *Autoportrecie w stroju beduińskim* (1877, znany z kopii Marcina Gottlieba, 1887, Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie).

⁵ Sekwencję zdarzeń wokół pobytu Gottlieba w Krakowie w latach 1873-1874 opisuje m.in.: Jerzy Malinowski, *Maurycy Gottlieb: A Polish Perspective*, [w:] *In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856-1879*, katalog wystawy, The Tel Aviv Museum of Art, Muzeum Narodowe w Warszawie, Tel Aviv 1991: 95-97.

⁶ M. Milanowska, *Maurycy Gottlieb – w poszukiwaniu tożsamości. Rys biograficzny artysty*, [w:] *Maurycy Gottlieb, W poszukiwaniu tożsamości*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014: 32.

pracować” – pisał artysta w jednym z niewielu, znanych jedynie z przedruku, listów⁷.

Gottlieb przedstawia się frontalnie: ujęty od pasa w górę przyjmuje „byronowską” pozę. Eksponuje charakterystyczne elementy swojej twarzy: duże, ciemne oczy, wydatne usta, wygięte w łuk brwi. Spogląda w bok, pozostając niedostępnym dla widza. Fizjonomia młodego, żydowskiego chłopca została zderzona z historycznym strojem polskim. Jak pisał monografista malarza Mojżesz Waldman, „namalował siedemnastoletni chłopak swój autoportret w przepysznym, wspaniałym, bogatym stroju szlachcica”⁸.

„Gottlieb namalował siebie odzianego w strój polski, przepasanego litym pasem, z ręką na karabeli, na tle pochmurnego nieba. Na ramiona ma narzuconą delię, której złote zapięcie w formie łańcucha odcina się migotliwą plamą od ciemniejszego tła”⁹

– komentowali historycy sztuki, znając jedynie czarno-białą reprodukcję. W pracy obserwowanej na żywo szczególnie uderza intensywna zieleń płaszcza, szczegółowe wykończenie pasa, światłocieniowa aranżacja nieba oraz zogniskowanie uwagi widza na twarzy malarza.

Dariusz Konstantynów, badacz krytycznej recepcji Gottlieba, odnotowuje, że *Autoportret w stroju polskiego szlachcica* był nieznanym dziełem współczesnym, o czym świadczy

„brak jakichkolwiek wzmianek (...) w wypowiedziach poświęconych Gottliebowi. Z pierwszej monografii artysty, z której dochód miał zostać przeznaczony na ufundowanie nagrobka artysty, dowiadujemy się, że przy sprzedaży „Autoportretu w stroju polskiego szlachcica”, ewidentnie jeszcze za życia artysty, pośredniczył Marian Gorzkowski”¹⁰.

⁷ Cyt. za: Jerzy Malinowski, Maurycy Gottlieb, Warszawa 1997, s. 68.

⁸ Mojżesz Waldman, Maurycy Gottlieb 1856-1879. Biografia artystyczna, Kraków 1932, s. 15.

⁹ Zofia Sołtysowa, Dzieło Maurycyego Gottlieba, „Rocznik Krakowski” 1976, nr 47, s. 158.

¹⁰ „Na czas ten przypada też własny portret artysty. «Polak» – (zakupiony przez obywatela ziemskiego z Królestwa, w czym malarzowi był pomocnym sekretarz Dyrekcji Szkoły sztuk

Praca, jak się zdaje, mogła zostać spieniężona ze względu na złą sytuację finansową Gottliebów, która zaczęła być szczególnie dojmująca po pożarze w fabryce Izaaka Gottlieba w 1878 roku. Inny scenariusz zakładał sprzedaż przez Gorzkowskiego z kolekcji Matejki, który byłby w posiadaniu dzieła powstałego w jego pracowni, wykonanego przy jego pomocy i przez wyjątkowo zdolnego studenta. Wczesne losy *Autoportretu w stroju polskiego szlachcica* to jednak niestety jedynie spekulacje. W 1923 roku obraz znajdował się w wiedeńskim zbiorze Jakoba Felsena¹¹. Dopiero wiele dekad później dzieło zostało odnotowane w kolekcji prywatnej w Stanach Zjednoczonych, skąd trafiło do Polski.

Autoportret w stroju polskiego szlachcica stanowi manifest poszukiwań artystycznych 17-letniego Gottlieba. Artysta tworzył w duchu ekumenicznego dialogu religii, wskazując na historyczne związki narodu żydowskiego i polskiego. W swoim malarstwie poruszał problem przyjacielskiego współistnienia odrębnych kultur i własnej złożonej tożsamości. Mimo że obraz uznawano za zaginiony, *Autoportret w stroju polskiego szlachcica* jako dzieło wciąż był omawiany przez historyków, historyków sztuki czy muzealników. Dzięki temu w XX i XXI wieku wizualność obrazu Gottlieba była poddawana licznym analizom przez badaczy polskich i zagranicznych, które uwidaczniały jego treściową złożoność i przez to ponadczasowy charakter.

piękn. P. Gorzkowski, który nie pamięta nazwiska nabywcy) (...)”. J. Wiesenberg, *Maurycy Gottlieb (1856-1879). Szkic biograficzny*, Złoczów 1888: 16.

¹¹ *Maurycy Gottlieb 1856-1879. 26 reprodukcji...*, op. cit.

Kuromori Kabuki w Polsce

„Dziad Mokuzaemona, potomek sioguna Tamury przemierzał wiele krain, a na koniec osiadł na tej ziemi. Przyniósł ze sobą dwie maski dziadów – Okiny i Sanbasō. Jakiś czas temu maski zbutwiały. W nocy 3. dnia 3. miesiąca 20 roku ery Kyōhō (26.03.1735) szanowny Yosaku, zwany wtedy Yokichim doznał we śnie objawienia, po którym wyrzeźbił nowe maski”.

Z kroniki lokalnej, *Gapposhu* (Klejnót z krainy Gappo)

W sto lat później te maski zostały złożone w ofierze w lokalnej świątyni Hie Jinja, w intencji stabilizacji politycznej w regionie. Mieszkańcy Kuromori obiecali wtedy lokalnemu bóstwu opiekuńczemu, Sai no Kami, że jeśli spełni ich prośby, będą rokrocznie wystawiać dla niego spektakl *kabuki*, poprzedzony rytualnymi tańcami przywołującymi przodków – Okiny i Sanbasō. Prośby zostały wysłuchane. Maskami, spektaklami, a także wszelkimi obchodami lokalnego roku obrzędowego zajmuje się odtąd Bractwo Bóstwa Sai (Saidō Renchū), do którego należą wszyscy występujący i przygotowujący spektakl. Nie jest to jednak ofiarne *kabuki*, ponieważ maski należące do bóstwa nie mogą być wywożone z Kuromori...

Od niemal 280 lat co roku podczas wiosennego rytuału *Tayū burumai* bóstwo, wstępując w ciało młodego aktora, wybiera sobie z trzech propozycji bractwa spektakl, który chce obejrzeć w kolejnym roku. Rok przygotowań wieńczy dwa spektakle, odbywające się na dziedzińcu lokalnej świątyni Hie 15 i 17 lutego z okazji Koshōgatsu – święta kończącego obchody Nowego Roku. Należy dodać, że właśnie dlatego Kuromori Kabuki jest jednym z ostatnich w Japonii *setchū kabuki*, czyli „*kabuki* w śniegu”.

Połowa XIX wieku to czas, w którym profesjonalne *kabuki* wielkomiejskich licencjonowanych teatrów gwiazdorskich jako widowisko już bardzo dojrzałe, o niezachwianej pozycji w ówczesnej japońskiej kulturze popularnej znajdowało wielu naśladowców w całej Japonii. Związane to może

być również z osłabieniem centralnych władz wojskowych, które w związku z licznymi problemami w kraju zdecydowanie w mniejszym stopniu kontrolowały prowincjonalną działalność związaną z *kabuki* – jednym z głównych wrogów publicznych ówczesnego systemu. Uznaje się, że był to szczyt popularności lokalnych scen, istniało ich wtedy najwięcej. Specjaliści od historii japońskich widowisk twierdzą nawet, że w każdej wsi albo dzielnicy miasta wystawiano wówczas *jishibai* – lokalne amatorskie *kabuki*. Przed II wojną światową działało ich około 1000, obecnie nieco ponad 200. Ze względu na mocne osadzenie w lokalnej tradycji i obrzędowości Kuromori Kabuki wyróżnia się spośród nich kilkoma aspektami: bogatym repertuarem (większość sztuk jest tu wystawiana nawet co 15-20 lat), niedopuszczaniem na scenę kobiet (aktorzy *onnagata*), drobiazgowo własnoręcznie przygotowaną scenografią, a także wysokim poziomem gry aktorskiej.



Równina Shōnai, na której położone jest miasto Sakata, jest jednym z najbardziej znanych obszarów rolniczych w Japonii. Słynie z przepysznego ryżu, a co za tym idzie – też sake. Twórcy spektaklu, który mogli zobaczyć polscy widzowie, to przede wszystkim rolnicy, hodowcy kwiatów i producenci żywności (*tofu*, *nattō*, *tsukemono*), dziadkowie, ojcowie, synowie (a za kulisami ich żony, matki i córki), wkładający wiele wysiłku, poświęcający mnóstwo czasu i środków na kultywowanie tradycji Kuromori Kabuki – ich wielkiej pasji i często treści życia. Po raz pierwszy ze swoim teatrem *kabuki*, zabytkowymi kostiumami, drogocennymi perukami i rekwizytami wyjechali za granicę, by pokazać właśnie w Polsce to konstytutywne dla ich wspólnoty widowisko.

Warszawscy i krakowscy widzowie mogli zobaczyć scenę zatytułowaną *Przed bramą świątyni (Torii mae)* ze sztuki *Yoshitsune, tysiąc wiśni (Yoshitsune senbonzakura)*.

Kiedy w scenie *Torii mae* Minamoto no Yoshitsune i jego towarzysze Kamei Rokurō, Suruga Jirō, Ise Saburō i Kataoka Hachirō znajdują się przed bramą Świątyni Inari w Fushimi, konflikt pomiędzy Yoshitsune a jego bratem Yoritomo (w sztuce jako Kamakura) – przywódcą rodu Minamotów – nie ma już szans na pokojowe rozwiązanie. Sprawy przybierają fatalny i niesprawiedliwy obrót. Wtedy przybiega Shizuka Gozen, dworska tancerka i ukochana Yoshitsunego, uszczęśliwiona, że ich odnalazła. Błaga, żeby wzięli ją ze sobą w dalszą drogę. Zaraz potem na scenę wchodzi Musashibō Benkei, wielki wojownik i wierny sługa Yoshitsune. Ten jednak jest tym razem na niego zły, bo zaatakował on i zabił Unno Tarō Yukinagę, człowieka Tosy, wasala Yoritomo, co ostatecznie pogrzebało szanse na pojednanie braci. Widząc gniew pana i błąd swojego postępu, Benkei po raz pierwszy w życiu zanosí się łzami. Shizuka wstawia się za nim, tłumacząc, że przecież wypełnił tylko swoją powinność. Wiadomo, że Tosa przybył do Kioto z poleceniem zabicia Yoshitsune. Yoshitsune daje się przekonać i proponuje Benkeiowi wspólną wędrówkę. Shizuka nadal prosi, żeby ją też wzięli ze sobą, liczy na wsparcie Benkeia, któremu dopiero co pomogła. Nikt się jednak za nią nie wstawia, a Yoshitsune, w ramach zadośćuczynienia i na pamiątkę, daje jej bębenek Hatsune – dar od cesarza, przedmiot zazdrości Yoritomo, wykonany

ze skóry magicznych długowiecznych lisów. Nie rekompensuje to jednak Shizuce faktu, że będzie musiała się rozstać z ukochanym. Jest tak natarczywa, że w końcu przywiązują ją do drzewa powrozem od bębena i odchodzą.

Kiedy Shizuka zostaje sama, uwięziona, na scenie pojawia się Hayami no Tōta, wasal Tosy, ze swoim oddziałem. Jest uszczęśliwiony, że będzie mógł pojmać Shizukę i przejąć bębenek. Kiedy sprawdza dźwięk Hatsune, na scenie nagle zjawia się sługa Yoshitsune, Satō Tadanobu. Z łatwością pokonuje ludzi Tōty i uwalnia Shizukę. W tym momencie wraca Yoshitsune z towarzyszami – jak się okazuje obserwowali wszystko z ukrycia. Nie może zrozumieć, skąd Tadanobu wziął się w Fushimi, skoro kilka dni wcześniej nie mógł mu towarzyszyć, bo musiał jechać do swojej chorej matki. Tadanobu tłumaczy się niejasno, że jak tylko usłyszał o konflikcie braci, natychmiast wrócił... Yoshitsune, zachwycony ofiarnością Tadanobu, wręcza mu zbroję i nagradza swoim imieniem, Genkurō. Jednocześnie prosi, aby zaopiekował się Shizuką i wrócił z nią do Kioto. Następuje ostateczne, niełatwe pożegnanie. Yoshitsune wraz z pięcioma towarzyszami rusza w drogę na Kiusiu, a Shizuka z Tadanobu z powrotem do stolicy. Ale czy rzeczywiście to jest Tadanobu?

Yoshitsune, tysiąc wiśni (*Yoshitsune, senbonzakura*) to jeden z najbardziej popularnych tytułów wystawianych na scenach teatrów *kabuki* i teatrów lalkowych (*ningyō jōruri* zwanych też *bunraku*). Sztukę napisali dla teatru lalkowego Takeda Izumo II, Miyoshi Shōraku i Namiki Senryū. Jest to sztuka historyczna w pięciu aktach i piętnastu scenach, która miała swoją premierę w teatrze lalkowym w 1747 roku, a w teatrze aktorskim, w *kabuki*, na początku kolejnego roku. Już w krótko po premierze przestały być niemal zupełnie grane sceny z aktów I i V, scena *Przed bramą świątyni* otwiera akt II. W teatrze *kabuki* bardzo rzadko można zobaczyć całą sztukę, publiczność najbardziej lubi historie już znane, wystawia się więc głównie te ulubione – często od 400 lat – sceny.

Treść sztuki *Yoshitsune, tysiąc wiśni* odnosi się do przełomowego momentu w historii Japonii, końcowego etapu wojny dwóch rodów Taira i Minamoto, zwanej w historiografii japońskiej wojną Genpei (1185). Klęska

Tairów jest coraz bliższa, a Minamoto no Yoritomo, który wkrótce (1192) zostanie pierwszym w historii Japonii siogunem, ogłasza się głównodowodzącym armii Minamotów. Obawia się jednak zdrady swojego młodszego brata – Yoshitsunego.

Ukochanym wątkiem japońskiej publiczności jest oczywiście wątek fałszywego Satō Tadanobu. Otóż, jak możemy się domyślać, na odsiecz Shizuce Gozen wcale nie przychodzi prawdziwy wasal Yoshitsune, ale magiczny lis. Lis, który dzięki niczego nieświadomemu Yoshitsune zyskuje imię Genkurō, został zwabiony przez dźwięk bębenka. Przez lata nikt na nim nie grał, uderzył w niego nieświadomy zakazu głupi Tōta. W tym dźwięku ukryty jest głos rodziców lisa, z których skórek zrobiono bębenek. Lis Genkurō szukał ich od lat i w końcu, szczęśliwy, odnalazł.

Grupa Kuromori Kabuki, we współpracy z Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata, Akademią Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie oraz Muzeum Manggha w Krakowie pokazała w Polsce cztery spektakle, dwa w Warszawie, 4 listopada (15:00 i 18:00) w Teatrze Collegium Nobilium i dwa w Krakowie 6 listopada (w tych samych godzinach) w Muzeum Manggha.

Contemporary Art in Middle Europe

Research and Education Project

Assumptions:

The main assumption of the project is to collect existing knowledge about contemporary art in Middle Europe not only to develop research on the art of the region as a whole, but also to take into account its local and national specificity. Thereby building on this basis a platform for the purpose of higher education on contemporary art in the region. Enhancing and strengthening the project results by further developing research, increasing knowledge and modifying the curriculum. For the consolidation of results, an international network of exchange and cooperation will be established between institutions, scholars and educators working together in this field of study.

Definitions:

Middle Europe - area or zone covering countries located until 1989 on the eastern side of the Iron Curtain. It stretches from the Baltic Sea to the Balkans. Despite the huge cultural diversity, these countries before the Second World War belonged to a culture oriented towards Western Europe. They maintained this affiliation in a divided postwar Europe. After 1989, the countries of the region quickly adopted the Western system of democratic values, but kept their specificity.

The word "middle" was chosen in addition to terms already existing in the discourse such as "Eastern Europe" or "Central-Eastern" because it locates more accurately the research region, while the word "eastern" extends them too much and makes the geography of the research imprecise. In turn, the word "centre" suggests searching for the essence, what is common for the art of the region, unification and concentration on one issue at a single point, while the aim of the research is to capture the dispersion of artistic issues in

the countries of the region and in addition their diversity and local specifics. What is common is the world history of contemporary art, which is treated as a given.

Contemporary art - art from the 1960s to the fall of the Iron Curtain, with references to later continuations in the art of the 90s and after the year 2000. This includes post-avant garde art, conceptual art, performative art, objecthood, the ready made, and new media. All these means of artistic creation were used and developed in correspondence with the patterns of Western art, however individual solutions for these artistic issues were developed in the countries of the region. The art of such forms was perceived everywhere as a dissident art. And after 1989 it was the basis for the development of the newest art.

The role of contemporary art in Middle Europe - contemporary art in these countries was based on international patterns of Western art. In this way, it reflects the cultural continuity of the countries of the region in the entire second half of the 20th century and after the year 2000. Thus, contemporary art was a factor of unity: over the Iron Curtain with Western art, and art created in the region. On the other hand, it was the basis for individual artistic solutions inspired by local cultures.

Research field - contemporary art in the region of Middle Europe. Focusing on art in the countries of the region; artistic careers of individual artists; indication of important and groundbreaking works of art. Description and interpretation of works. Recognition and presentation of the institutional base; ways of artists' functioning; creating their alternative ways of circulating art. Elaborating the social and political context of the functioning of art. Contextual analysis of works. Linking the art of the region and international art; its location on the international art scene.

Basic methodology - depends on the dialectics of international patterns and their regional mutations; leading trends and its local applications; what is general and what is individual; global and particular. Dialectics of the East and the West. The basic methods include comparative research (within the

region and on the East-West axis); formal analysis; context analysis. The bibliography of research on the art of the region is already substantial and the number of publications is still growing. Generally, the research methodology refers to the proposal of prof. Piotr Piotrowski. In his approach, the methodology of researching the art of this region combines diachrony and synchronous cuts (sections), hence the history of the region's art and local microhistories. The starting point for building the methodology of researching art in Middle Europe are the two seminal books by prof. Piotrowski: *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945- 1989*, *Globalizing the Art of Eastern-Central Europe*.

Objectives.

The goals of the project are twofold; they concern the collecting of factual knowledge and its contextual interpretation, and the creation of opportunities to teach the history of Middle European art in a coherent and unified manner throughout the region. The aim is to collect knowledge dispersed in many centers conducting own research on the issues of art in the regions of Middle Europe or on the art of particular countries. Existing archives, research centers and scholars working in various universities, they all conduct their own research and international exchange. However, we are lacking in coordination and a collection of the results of these studies at the international level. Recognition and completion of the factual database, basic description of the state of research results is the goal of the project. Systematizing knowledge would enable a comprehensive approach to the history of the art of the region, taking into account regional specificity. The research part also involves the further development of research methodologies and indicating the directions of contextual interpretation of the collected material. Obtaining a comprehensive insight into the art of the region will allow for the synthesis of the history of Middle European contemporary art. The factual elaboration allows the development of teaching methods, as the next step. Inclusion of the subject under the name "Contemporary Art in Middle Europe" to the didactic programs of higher education institutions constitutes a knowledge base for subsequent

generations of researchers; enables studying in this field; developing an awareness of the history of art in the region, and capturing its continuity through the decades. This especially applies to students of the current generation, who today have no direct experience of culture from the time of the division of Europe by the Iron Curtain.

Means of implementation.

Establishment of a consortium of scholars working in centers dealing with Middle European art in the countries of the region. The aim of creating a consortium is to collect knowledge and identify gaps in this knowledge, unexplored, unrecognized issues. Then, the consortium members will elaborate a synthesis of contemporary art in their countries (regions). Joint work and meetings within the framework of the project will provide a holistic picture of the art of Middle Europe. Next, an editorial committee will be established that will prepare a handbook for the subject "Contemporary Art in Middle Europe". The handbook will be prepared in a hard copy and online version to facilitate its use and widespread dissemination. Together with the handbook a basic curriculum for this subject will be prepared. The curriculum is a sketch or a frame to be completed and used in individual didactic processes. For the consolidation of results, such a teaching subject will be piloted in institutions of higher education (selected, willing to do so). A conference will be established, which will be held periodically in the circle of the countries of the region. The aim of the conference is to constantly evaluate the results, supplementing the growing knowledge and improving teaching methods.

Conclusions.

The implementation of the project enables the creation of a permanent institutional base that coordinates the results of research carried out in various centers upon the art of Middle Europe. It enables not only exchange and cooperation between scholars but also consolidation and dissemination of research results through an educational program. Thereby we collect not only factual knowledge, but also develop research methods. This opens up

the field for interpretative research, contextual approaches that draw from various disciplines of the humanities. The art of the region of Middle Europe, presented through its most important, breakthrough achievements and interpreted in a socio-political context, shows the subversive, challenging character of art in the face of all kinds of power.

lukasz.guzek@asp.gda.pl

**Jubileusz Profesor Teresy Grzybkowskiej
w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku**

7 listopada 2019 roku Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku uczciła 80. Urodziny Profesor Teresy Grzybowskiej (członkini PISnSS). Uroczystość jubileuszowa odbyła się w Patio Akademii, a otworzyła ją fanfara jubileuszowa na organy, skomponowana specjalnie na tę okazję przez Profesora Marcina Błażewicza. Stanowiła nawiązanie do gdańskich wystaw Teresy Grzybkowskiej, które zawsze otwierała muzyka napisana przez tego wybitnego kompozytora. Zapis nutowy tych krótkich utworów utrwalano na pierwszych stronach katalogu wystaw. Spotkanie cechowała niekonwencjonalna przyjacielska atmosfera, daleka od oficjalnych urzędowości. Po fanfarze głos zabrał organizator uroczystości, dr Roman Nieczyporowski, a Rektor Profesor Krzysztof Polkowski uhonorował Jubilatkę Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, przyznawanym przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za szczególne osiągnięcia na polu kultury. Profesor Juliusz Chrościcki w laudacji podkreślił zasługi Jubilatki dla Gdańska jako założycielki uniwersyteckiej historii sztuki w Gdańsku, która stworzyła tu ten kierunek od podstaw w 1989 roku, założyła też Rocznik Zakładu „Porta Aurea”, publikując materiały z organizowanych przez siebie konferencji poświęconych sztuce gdańskiej. Teresa Grzybkowska wykładała również historię sztuki na ASP w Gdańsku. Na Uniwersytecie nauczала początkowo w niewielkim Zakładzie Historii Sztuki o charakterze usługowym, gdzie prowadzono wykłady dla historyków i polonistów, by w 1998 roku otworzyć studia stacjonarne. Skompletowała wówczas zespół wybitnych uczonych z Uniwersytetu Warszawskiego, którzy wykładali w Gdańsku. Profesorowie Witold Dobrowolski, Mieczysław Rodziewicz, Tomasz Mikocki mówili o sztuce starożytnej, Włodzimierz Lengauer o kulturze greckiej, Andrzej Grzybkowski



Profesor Teresa Grzybkowska, Rektor Akademii Sztuk Pięknych prof. Krzysztof Polkowski, dr. Roman Nieczyפורowski

o architekturze średniowiecznej, a o nowożytnej m.in. Adam Miłobędzki. Ponieważ Jubilatka uważała, że w Gdańsku należy nauczać sztuki Dalekiego i Bliskiego Wschodu, rzemiosła artystycznego i bronioznawstwa, wykłady z tego zakresu prowadził światowej sławy znawca Zdzisław Żygulski jun. z Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Teresa Grzybkowska współpracowała z muzeami i instytucjami kultury w Gdańsku, dzięki czemu mogła zorganizować wedle swego pomysłu sesje naukowe oraz siedem wystaw, wśród nich najważniejszą była „Aurea Porta Rzeczypospolitej” (1997) w Muzeum Narodowym w Gdańsku, której pokłosie jest do dzisiaj aktualne. Nowe spojrzenie na sztukę miasta przyniosła wystawa powstała we współpracy z prof. Żygulskim „Gdańsk dla Rzeczypospolitej” (2004) w Muzeum Historycznym Miasta Gdańska w Ratuszu Głównego Miasta. Potem

były wystawy „Cuda Orientu” (2003) i „Miecz i kimono” (2006) w Muzeum Historycznym. Jubilatka jest autorką siedmiu książek o Gdańsku, w tym m.in. monografii Andrzeja Stecha (1974), oraz takich pozycji, jak: *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta* (1989); *Gdańsk. A to Polska właśnie* (2000); *Muzea Gdańska* (2006). Teresa Grzybkowska była też w latach 1999-2002 wicedyrektorem do spraw naukowych Muzeum Narodowego w Gdańsku. Mimo że nie mieszka już w Gdańsku, z miastem pozostaje nadal związana. Są to więzi przyjaźni z artystami i uczniami, od 18 lat zasiada w jury Nagrody Kazimierza Ostrowskiego, przyznawanej corocznie przez Związek Polskich Artystów Plastyków Oddział w Gdańsku.

Ważnymi dla Jubilatki miastami są też Kraków i Warszawa. Zajmowała się twórczością Jacka Malczewskiego, w 1996 roku wedle jej pomysłu czynna była w Muzeum Czartoryskich w Krakowie wystawa „Mitologia Malczewskiego”, z ważnym do dziś katalogiem. Napisała o tym artyście książkę *Świat obrazów Jacka Malczewskiego*, wydaną w 1996. W 2005 roku, pracując już w Akademii Muzycznej Fryderyka Chopina w Warszawie, z okazji 150. rocznicy Urodzin Malczewskiego zorganizowała konferencję poświęconą temu artyście, która zaowocowała książką pt. *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego*. Przez osiem lat zasiadała w Radzie Naukowej Muzeum Narodowego w Krakowie 1997-2015. Wspólnie z prof. Zdzisławem Żygulskim zaprojektowali książkę z okazji 750 lat lokacji Krakowa *Urbs Celeberrima*, Kraków 2006. W 2010 roku w Muzeum Wilanowie wspólnie ze Zdzisławem Żygulskim jun. stworzyła wystawę *Amor Polonus czyli Miłość Polaków*. Zajmuje się muzealnictwem, w 2018 roku ukazała się jej książka *Kobieta wodzem chwalebneho czynu. Kobiety twórczyniami pierwszych polskich muzeów i ogrodów filozoficznych*, wydana przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata. W 2019 roku ukazała się w jej redakcji naukowej ostatnia książka Zdzisława Żygulskiego jun. *Świątynia Pamięci Krakowa* o dziejach Muzeum Narodowego tego miasta.

Całe życie Jubilatka pisała recenzje i eseje z wystaw plastycznych i spektakli teatralnych felietony o sztuce do takich m.in. pism, jak: „Arttak”, „Twój Styl”, „Konteksty”, „Aspiracje”, przed laty publikowała również w

„Polityce”, „Odrze”, „Teatrze”, „Twórczości” oraz w „Kwartalniku Artystycznym Bliza”. Profesor należy do Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańskiego Towarzystwa Naukowego, Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM) oraz Historians of Netherlandish Art (HNA). Jest członkinią Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata.



Profesor Teresa Grzybkowska, dr. Roman Nieczyporowski i dr. Beata Purc-Stępiak

Po laudacji dr. Roman Nieczyporowski wręczył Jubilatce książkę pamiątkową *Złote bramy sztuki. Profesor Teresie Grzybkowskiej w Osiemdziesięciolecie Urodzin*, opublikowaną z jego inicjatywy i dzięki wsparciu władz ASP oraz Urzędu Miasta Gdańskiego. Książka jest niebanalna jak wszystko, co temu Jubileuszowi towarzyszyło. Jej okładkę zdobi szkic artysty profesora Macieja Świeszewskiego przedstawiający Orfeusza wśród zwierząt z wyeksponowanym skorpionem, znakiem zodiakalnym Jubilatki. Ponieważ w 7 listopada ukazał się tylko ten jeden niezwykle starannie wydany piękny tom z wyklejką nutową, dr. Roman Nieczyporowski wyświetlał na ekranie pierwsze strony poszczególnych tekstów, których autorów wyczytywała dr Beata Purc-Stępiak. Autorami tekstów byli uczeni i artyści, dla których Jubilatka pozostaje ważną w ich życiu osobą. Następnie głos zabrała sama Jubilatka, która podziękowała za wspaniałą uroczystość, mówiąc, że święto to zawdzięcza Przyjaźni, jednej z największych wartości w życiu człowieka,

którą najbardziej sobie ceni. „Przyjaźń bowiem jest jak Słońce i niczym lepszym nie mogli obdarzyć nas bogowie”, mówił Cyceon, a łotewska poetka Zenta Maurina pisała: „Czym dla ptaka są skrzydła, tym dla człowieka przyjaźń”. Imiennie dziękowała dr. Romanowi Nieczyporowskiemu, inicjatorowi uroczystości, dr. Beacie Purc-Stępniak, Rektorowi i Prorektorowi uczelni, wszystkim, którzy przyczynili się do zorganizowania tej uroczystości i zechcieli napisać do księgi pamiątkowej. Profesor Grzybkowska wspominała swoich profesorów i studia na Uniwersytecie Poznańskim w latach 1958-1963 i częste odwiedziny w tamtejszym Muzeum Narodowym, gdzie uczyła się malarstwa, wpatrując się w obrazy Belliniego, Strozziego, Quentin Massysa, mistrzów martwej natury holenderskiej z kolekcji Raczyńskich. Wspomniała też o tym, że czas indywidualnych wystaw muzealnych w jej życiu zapoczątkował Andrzej Stech, malarz gdański, którego twórczość była tematem jej rozprawy doktorskiej. W 1973 roku urządziła wystawy Stecha w Słupsku, Warszawie i Gdańsku. Marzyła zawsze, by w okolicach kościoła św. Katarzyny, gdzie najpewniej artysta miał pracownię, powstał jego pomnik na wzór pomnika Rubensa w Antwerpii i Rembrandta w Amsterdamie.

Na zakończenie Rektor Krzysztof Polkowski powiedział kilka pełnych przyjaźni słów skierowanych do Jubilatki i zebranych, a do organów zasiadł dr Mariusz Wrona, bibliotekarz ASP, absolwent Akademii Muzycznej w Gdańsku. Zagrał fragment z opery *Carmen*, jednej z ulubionych oper Jubilatki, która o *Carmen* napisała esej *Dwie areny* do czasopisma „Odra”. W trakcie rozmów po uroczystości z inicjatywy Rektora Polkowskiego zawiązał się nieformalny komitet budowy w Gdańsku pomnika Stecha.

Otwartość niebanalnych skojarzeń na różne zjawiska w świecie kultury i sztuki, inspiracja do ciągłego poszerzania wiedzy to cechy Profesor Teresy Grzybkowskiej, o których dobrze wiedzą ci, którzy byli jej studentami i mogli z nią pracować i przyjaźnić się, a 7 listopada przybyli do Gdańska, aby móc wspólnie uczestniczyć w Jej święcie.

Niekonwencjonalne podejście do sztuki, otwartość na różne sposoby myślenia oraz erudycja sprawiły, że dla mnie, jak i innych osób – Jej uczniów i studentów studia, które stworzyła, stały się niezwykłą przygodą, a Pani Profesor inspirowała nas do postrzegania świata przez pryzmat sztuki. Powiedziała kiedyś, co dobrze zapamiętałam, że zawsze była bliższa światu artystów niż uczonych, a w sporze między nauką a sztuką stawiała po stronie artysty.

Bez pracy Profesor Teresy Grzybkowskiej wiedza o kulturze gdańskiej byłaby zapewne uboższa. Przyznanie Srebrnego Medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” to nobilitacja, ale też odzwierciedlenie wielkiego trudu badawczego i praktycznego, który był udziałem Profesor Teresy Grzybkowskiej, a który zaowocował tyloma ważnymi wystawami i publikacjami dotyczącymi sztuki gdańskiej. Wielkim wysiłkiem było też zbudowanie od podstaw Zakładu Historii Sztuki i kierunku historia sztuki na Uniwersytecie Gdańskim. Za swe zasługi dla Gdańska, 30-letnią pracę naukową nad sztuką i kulturą Gdańska Profesor Teresa Grzybkowska została również Laureatką Nagrody Prezydenta Miasta Gdańska w Dziedzinie Kultury. Ta uroczystość odbyła się w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia 15 maja 2019 roku. Nagroda została przyznana w 2018 roku przez Prezydenta Pawła Adamowicza.

Magdalena Sawczuk

Synchromizm – amerykańska awangarda w Paryżu

Paryż początku XX wieku był prawdziwą mekką artystów – legenda nowoczesnej stolicy sztuki narodziła się wraz z impresjonistami, a w kolejnych latach umacniali ją ich następcy (dziś zbiorczo okreśłani mianem postimpresjonistów), ale także kubiści czy futuryści¹. To w Paryżu rodziły się – lub przynajmniej dążyły do zaistnienia w Mieście Światel – niezliczone „izmy”, to tutaj przybywali artyści z całego świata, żądni zobaczyć i uczestniczyć w tym, co Chagall określił mianem *rewolucji oka*². Choć powstające wówczas nowe teorie i praktyki artystyczne często były wyśmiewane przez tradycyjnych krytyków sztuki i konserwatywną publiczność, z perspektywy są w większości zjawiskami cenionymi i dobrze

¹ Znamienne jest, że to właśnie nad Sekwaną rozpoczęła się wielka kariera futurystów. Ich wcześniejsze działania we Włoszech przeszły raczej bez echa w europejskim środowisku artystycznym – za wyjątkiem może manifestu opublikowanego m.in. w „Le Figaro”, ale za szokującymi wówczas deklaracjami nie szły jeszcze żadne dzieła plastyczne. W efekcie dopiero wystawa w słynnej paryskiej galerii Bernheim-Jeune otworzyła im drzwi do kariery. Dzięki kontaktom nawiązanym w Paryżu ich twórczość została następnie pokazana m.in. w galerii Der Sturm Herwartha Waldena – kolejnym kluczowym dla ówczesnej europejskiej awangardy miejscu – i w Sackville Gallery w Londynie. Sława futurystów dotarła aż do Rosji – w 1914 roku Marinetti odbył nawet podróż do Moskwy, gdzie był przyjmowany z honorami (choć jak zwykle w skomplikowanym, nieustannie zmieniającym się środowisku rosyjskich artystów jego wizyta wzbudziła również kontrowersje – rozwścieczony Łarionow oświadczył w prasie, że Marinettiego należałoby obrzucić zgniłymi jajami, a różnica poglądów między różnymi „frakcjami” rosyjskich futurystów niemalże zakończyła się rękoczynami w trakcie konferencji Włocha). Wystawa w galerii Bernheim-Jeune sprawiła więc, że futuryści stali się równorzędnymi – choć nieco problematycznymi – partnerami w kontaktach z pierwszoligowymi europejskimi artystami, jak pokazują nie tylko prezentowane przez nich w kolejnych latach wystawy, ale też m.in. spór, jaki toczyli na łamach francuskiej i włoskiej prasy artystycznej w przededniu I wojny światowej ze swoimi francuskimi odpowiednikami – głównie z Robertem Delaunay.

² „Chciałem zobaczyć na własne oczy to, o czym słyszałem z daleka: tę rewolucję oka, tę rotację kolorów, które spontanicznie i uczenie przechodziły jeden w drugi w płynnym ruchu przemysłanych linii” (M. Chagall, *Quelques impressions sur la peinture française*, tekst wygłoszony w Pontigny Franco-Américain, w Mount Holyoke College w sierpniu 1943, przedrukowany w: „Renaissance: Revue trimestrielle publiée par l'École libre des Hautes Études de New York”, vol. 2-3, 1944-1945: 46).

zbadanymi przez historyków sztuki. Jednak nie wszystkie aspekty ówczesnej panoramy artystycznej Paryża są dziś równie dobrze znane i uznane. Do zjawisk rzadko przywoływanych i ciągle jeszcze zostawiających duże pole do badań naukowych można zaliczyć synchronizm Morgana Russella i Stantona Macdonalda-Wrighta³.

Geneza terminu „synchronizm” nie jest znana, choć wydaje się relatywnie łatwa do odgadnięcia. We wstępie do paryskiej wystawy, sygnowanym wspólnie przez Russella i Macdonalda-Wrighta, artyści wyjaśnili jedynie, że:

„słowem «synchronizm» nie chcemy określać żadnej szkoły. Ale zależało nam, aby przyjąć nazwę, która nas określi – w ten sposób uda nam się być może uciec od kłopotu, gdyby maniacy klasyfikacji nadali nam etykietkę, która źle odpowiada naszym tendencjom”⁴.

Biorąc pod uwagę historię sztuki – zwłaszcza tego okresu – synchroniści mieli powody do obaw. Chcąc więc uniknąć losu impresjonistów, fowistów czy kubistów⁵, sami wymyślili nazwę na swoją koncepcję i praktykę artystyczną. A ponieważ w żadnym z tekstów artyści nie wyjaśnili znaczenia samego terminu, należy niewątpliwie uznać, że uważali go za łatwy do zrozumienia, a więc jego sens należy odczytywać na podstawie najprostszych

³ Synchronizm nie jest mimo wszystko terenem zupełnie dziewiczym. Na jego temat powstało kilka publikacji, wśród których jedną z najważniejszych – choć mających już swoje lata – pozostaje *Synchromism and American Color Abstraction* Gail Levin. Autorka prezentuje relatywnie kompletną panoramę synchronizmu – od jego korzeni aż po dalsze losy. Co więcej, monografia zawiera również listę dzieł synchronistów i artystów bliskich kierunkowi – nie kompletną, ale dosyć szczegółową – a także teksty trzech manifestów (w wersji angielskiej), opublikowanych z okazji wystaw w Monachium, Paryżu i Nowym Jorku. Autorka nie uwzględnia jednak np. analizy synchronizmu w kontekście lokalnym i międzynarodowym. Oczywiście Levin przywołuje relacje Russella i Macdonalda-Wrighta z Sonią i Robertem Delaunay, ale nie wpisuje ich bardziej ani w kontekst paryski, ani np. monachijski (choć to właśnie w Monachium miała miejsce pierwsza wystawa synchronistów). Monografia Levin, mimo iż pozostaje jedną z głównych publikacji na temat synchronizmu, w żaden sposób nie wyczerpuje tematu.

Ponadto, o ile w specjalistycznej literaturze amerykańskiej temat się pojawia – *vide* cytowany tytuł – w literaturze francuskiej jest on niemal nieobecny do tego stopnia, że „manifesty” z tego okresu (opublikowany w oryginale po niemiecku z wystawy monachijskiej i po angielsku z nowojorskiej) nigdy nie zostały przetłumaczone na francuski. Co więcej, żaden z tych manifestów – także te pochodzące z wystawy paryskiej – nie jest dostępny we francuskich archiwach.

⁴ S. Macdonald-Wright, M. Russell, *Introduction générale*, [w:] *Les synchromistes. Stanton Macdonald-Wright et Morgan Russell* [katalog wystawy, Paryż, galeria Bernheim-Jeune, październik 1913, strony nienumerowane].

⁵ Przypomnijmy, że wszystkie te terminy zostały stworzone na podstawie krytycznych, często wręcz pogardliwych określeń krytyków i początkowo służyły przede wszystkim do ośmieszania określanych nimi artystów.

skojarzeń. Połączenie pojęć „synchronizacja” i „kolor” oddaje zresztą idealnie ducha malarstwa Russella i Macdonalda-Wrighta, w którym podstawą kompozycji jest kolor.

Ramy czasowe i zasięg synchronizmu są również relatywnie proste do określenia. Pierwsze prace noszące nazwy „synchronia” są datowane na 1912 rok, w 1914 zaś wojna zakończyła ową artystyczną przygodę dwóch Amerykanów w Paryżu. Morgan Russell i Stanton Macdonald-Wright byli bowiem jedynymi przedstawicielami synchronizmu *sensu stricto* – to oni stworzyli koncepcję i wprowadzili ją w życie, to oni organizowali wystawy i pisali manifesty. Wprawdzie w ich otoczeniu było wielu amerykańskich artystów, którzy mniej lub bardziej dosłownie inspirowali się ich poszukiwaniami, a po powrocie do kraju zarażali nimi kolejnych twórców. Niemniej jednak synchronizm nie stał się nowym kubizmem, przyciągającym rzesze „uczniów” i naśladowców. I choć trudno jest określić, na ile Russell i Macdonald-Wright rzeczywiście nie chcieli tworzyć „żadnej szkoły”, ale tylko podkreślić swój indywidualizm i uniknąć arbitralnie, często złośliwie wymyślonej etykiety – faktem pozostaje, że synchronizm był zjawiskiem choć niewątpliwie ciekawym, to ograniczonym w czasie i zasięgu, a jego jedynymi prawdziwymi reprezentantami byli sami jego twórcy.

Amerykanie w Paryżu

Morgan Russell (1886-1953) rozpoczął swoją drogę artystyczną w rodzinnym Nowym Jorku, gdzie początkowo studiował architekturę, później zaś sztukę w Art Students League. W latach 1906-1909, dzięki finansowemu wsparciu Gertrudy Vanderbilt Whitney odbył dwie podróże do Paryża, aż wreszcie, wiosną 1909 roku, zamieszkał nad Sekwaną na stałe. Russell szybko odnalazł się w artystycznych kręgach Paryża, gdzie działała już wówczas duża i mocno osadzona w kulturalnych realiach miasta grupa Amerykanów emigrantów. Przede wszystkim w pierwszej dekadzie XX wieku w mieście zamieszkało rodzeństwo Stein: najpierw Leo, najmłodszy z rodzeństwa (1902), następnie Gertruda (1903) i wreszcie najstarszy Michael (1904). Wszyscy troje byli zafascynowani sztuką, a Leo i Gertruda stali się z czasem prawdziwie kluczowymi figurami artystycznej panoramy pierwszej połowy XX

wieku. Rozpoczęli wspólną kolekcję od nabycia kilku dzieł Renoira, Moneta i Cézanne'a, ale ci byli już wówczas uznanymi artystami i młodzi Amerykanie nie mogli sobie pozwolić na zakup innych ich prac. Zainteresowali się więc malarzami, którzy nie cieszyli się jeszcze taką renomą, lub wręcz zupełnie nieznanymi, jak Matisse czy Picasso. Co więcej, szybko nawiązali kontakty z młodymi artystami, których wspierali i zapraszali do swojego mieszkania przy 27 rue Fleurus, które wkrótce stało się nie tylko ich siedzibą i miejscem kolekcji, ale także przyciągało artystów, galerzystów, poetów i wszystkich, którzy odgrywali jakąś rolę w paryskim – i nie tylko – środowisku artystycznym. Wśród pierwszych artystów, z którymi nawiązali bliskie kontakty, był Matisse. To w pewnym sensie przez niego stworzono słynne soboty u Steinów – jak wyjaśniła Gertruda:

„Powoli ludzie zaczęli przychodzić na ulicę Fleurus, żeby zobaczyć Matisse'y, Cézanne'y; Matisse przyprowadzał gości, ludzie przychodzili bez przerwy, w końcu stało się to nie do zniesienia i dlatego stworzono soboty u Steinów”⁶.

Fakt, iż Gertruda przywołała właśnie Matisse'a, jest szczególnie interesujący również w kontekście synchronizmu i przede wszystkim samego Russella, gdyż to właśnie malarz oraz Steinowie – według Russella przede wszystkim Leo – odegrali kluczową rolę we wprowadzeniu go do paryskiego środowiska artystycznego. Nie sposób dziś stwierdzić, czy Russell poznał najpierw Matisse'a, który przedstawił go Steinom, czy też na odwrót. Nie ulega jednak wątpliwości, że twórca synchronizmu wspominał obydwu z ogromną wdzięcznością i sentymentem, jak dowodzi jego notatka autobiograficzna z 1947 roku. W spisany na maszynie dokumencie, znajdującym się dzisiaj w archiwach nowojorskiego Museum of Modern Art, Russell podkreśla, że Matisse

„uczył mnie z życzliwością, a ponieważ zapraszał mnie na spotkania w swoim domu, miałem okazję słuchać prominentnych ludzi sztuki i literatury. Dzięki

⁶ G. Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris 2011: 48.

temu obeznawałem się z umiejętnością krytycznego myślenia i innymi zwyczajami intelektualnymi, którymi charakteryzowała się elita Francji”⁷.

Matisse nie tylko wprowadzał więc Russella w artystyczne kręgi Paryża, ale także dostarczył mu narzędzi zarówno artystycznych, jak i intelektualnych, aby rozwinął się jako artysta i odnalazł w paryskim środowisku. Leo odegrał równie ważną rolę w życiu malarza⁸, co i – przynajmniej według Russella – w sztuce współczesnej. Jak wyjaśnił artysta:

„Chcę tu zaznaczyć, że dzięki zaufaniu, jakie wzbudzał jego osąd, Leo Stein był prawdziwym INICJATOREM publicznych karier Matisse’a i Picassa. Jego siostra Gertruda była bardziej zainteresowana artystami jako osobami niż sztuką jako obiektem podziwu”⁹.

Fakt, że Russell podkreślał rolę Leo w sztuce nowoczesnej, wynika niewątpliwie z wdzięczności i przyjaźni, jaką żywił dla młodszego z braci Stein, ale w rzeczywistości to Gertruda prowadziła w latach poprzedzających I wojnę światową salon, w którym spotykali się najważniejsi przedstawiciele awangardy. Bywał tam również inny z bliskich Russellowi ludzi, który odegrał istotną rolę zarówno w jego karierze, jak i w sztuce współczesnej: Guillaume Apollinaire.

Podobnie jak w przypadku relacji Russella z Matisse’em i Steinem, nie wiadomo dokładnie, kiedy, jak i gdzie malarz i poeta się spotkali. Niewątpliwie jednak nastąpiło to wkrótce po przyjeździe Amerykanina do Paryża, gdyż na początku 1910 z pewnością już się znali i łączyła ich jeśli nie przyjaźń, to przynajmniej pewna zażyłość. W archiwum Morgana Russella w Montclair Museum w New Jersey zachował się list datowany na 29 stycznia 1910 rok, w którym Apollinaire rekomenduje artystę fotografikowi (a zarazem marszandowi, kolekcjonerowi i galerzyście) Alfredowi Stieglitzowi. W krótkiej notatce, dołączonej do owej rekomendacji i zaadresowanej do Russella (i

⁷ M. Russell, Dokument bez tytułu, datowany na grudzień 1947: 1. Morgan Russell Collection, [I.4], The Museum of Modern Art Archives, New York.

⁸ W swoim tekście Russell nie precyzuje dokładnie, na czym polegała rola Leo Steina w jego życiu – pisze jedynie, że był „stratny” na jego śmierci, gdyż „jak artysta może zastąpić tych, którzy swoim autorytetem i zaufaniem utrzymują go w stanie czujności?” (ibidem: 2), a także że w trakcie wojny Stein umożliwił mu wyjazd do Stanów, a później namówił na powrót do Francji.

⁹ Ibidem: 2.

rozpoczynającej się słowami *Mon cher ami* / „mój drogi przyjacielu”¹⁰) – do której poeta dołączył jeszcze znaczek „w przypadku gdyby pan nie miał”¹¹ – Apollinaire życzył artyście, aby ów dokument był mu bardzo użyteczny i jednocześnie dziękował

„za szczegóły, których mi pan dostarczył na temat pańskiej pracy artystycznej. Mogę jedynie pochwalać kierunek, który pan obrał i życzyć panu sukcesu oraz wszystkich możliwych radości artystycznych”¹².

Nie ulega więc wątpliwości, że w tym okresie obaj panowie nie tylko już się znali, ale mieli nawet okazję rozmawiać o sztuce. Co ciekawe, mimo tych dyskusji – i słów uznania wyrażonych w liście – Apollinaire zdawał się nie cenić zbyt wysoko sztuki Russella. W swojej recenzji z Salonu Jesiennego 1910 napisał, że „akademie według Cézanne’a, które prezentuje pan Russel [sic!] są godne pożałowania”¹³. Z czasem jednak, wraz z ewolucją sztuki Russella, Apollinaire stawał się mniej surowy w swoich ocenach. W artykule prezentującym Salon Niezależnych w 1913 poeta nie tylko wykorzystał obraz Russella do zilustrowania tekstu, ale także określił go jako „malarstwo luźno orfistyczne”¹⁴ – należy pamiętać, że był to okres, w którym Apollinaire pisał na temat orfizmu, którego był zresztą w pewnym sensie „ojcem chrzestnym”, takie więc określenie niewątpliwie stanowiło komplement. W tym czasie obaj panowie utrzymywali dosyć bliskie stosunki. Apollinaire zapraszał Russella na środowe spotkania w swoim mieszkaniu i pisywał o nim do prasy, choć mimo wszystko jego stosunek do malarstwa Amerykanina pozostawał ambiwalentny. W swojej recenzji z Salonu Niezależnych w 1914 poeta napisał: „*Pomarańczowa synchronia* pana

¹⁰ Specyfika języka francuskiego i konwencji epistolarno-społecznych początku XX wieku każe jednak zachować daleko idącą ostrożność i nie wyciągać z tego zwrotu zbyt pochopnych wniosków. Mimo sformułowania sugerującego bliską przyjaźń wymieniana między poetą i malarzem korespondencja pozostaje dosyć ograniczona i przede wszystkim formalna (np. zawsze zwracają się do siebie „na pan”, choć to również może być związane z konwencją epistolarną epoki).

¹¹ G. Apollinaire, List do Morgana Russella, 29 stycznia 1910 [dokument niepublikowany, zachowany w archiwach Morgana Russella w Montclair Art Museum, Series 1.1.3].

¹² Ibidem.

¹³ G. Apollinaire, *Vernissage d'automne. Peu de surprises en peinture, presque pas de sculpture mais beaucoup d'art décoratif*, „L'Intransigeant”, 1 października 1910; też w: idem, *Chroniques d'art*, Paris 2009: 155.

¹⁴ G. Apollinaire, *À travers le Salon des Indépendants*, „Montjoie!”, 18 marca 1913; też w: idem, *Chroniques d'art*, op. cit.: 383.

Morgana Russela [sic!], który jest utalentowanym artystą, podoba mi się jedynie częściowo”¹⁵. Apollinaire starał się więc łagodzić swoje opinie, choć najwyraźniej pozostawał – on, który zazwyczaj z takim entuzjazmem wypowiadał się o młodych artystach, szukając raczej pozytywnych stron, niż krytykując – relatywnie mało entuzjastyczny w stosunku do sztuki Russella. Ten z kolei starał się pozyskać wsparcie poety (co nie zaskakuje, biorąc pod uwagę pozycję Apollinaire’a w środowisku paryskim, a nawet europejskim). Wkrótce po cytowanym powyżej artykule Russell ofiarował poecie wspomnianą w tekście *Pomarańczową synchronię*, gdyż – jak pisał:

„[chcę] dać [panu] okazję do oceniania mnie w bardziej komfortowych warunkach i okazać panu moją wdzięczność. Ofiarowuję więc panu to płótno, ale tylko jeżeli okaże się godne codziennej inspekcji, której pańska kolekcja jest u pana poddawana”¹⁶.

Niezależnie jednak od stosunku poety do sztuki Russella wiele lat później Amerykanin wspominał go jako swojego kolejnego dobroczyńcę – trzeciego po Leo Steinie i Matissie, podkreślając, że „wspierał mnie w swoich publikacjach”¹⁷.

Pod koniec pierwszej dekady XX wieku Russell był więc już mocno zintegrowany ze środowiskiem paryskim i to on wprowadził do niego Stanton Macdonalda-Wrighta (1890-1973), który wkrótce miał zostać jego najważniejszym kompanem synchronistą. Artyści spotkali się pod koniec lata lub jesienią 1911 – relatywnie późno, biorąc pod uwagę, że wówczas Russell mieszkał już w Paryżu niemal dwa lata, a Macdonald-Wright ponad dwa. Pochodzący z Charlottesville w Wirginii malarz, wychowany w zamożnej i bardzo liberalnej rodzinie w Santa Monica w Kalifornii, nie odebrał żadnego formalnego wykształcenia¹⁸, ale jego ojciec – amator sztuki i artysta samouk opłacał mu prywatne lekcje rysunku i malarstwa. Mając zaledwie 19 lat, jesienią 1909 roku, Macdonald-Wright zamieszkał w Paryżu i natychmiast

¹⁵ G. Apollinaire, *Le Salon des Indépendants, L'Intransigeant*, 2 marca 1914; też w: idem, *Chroniques d'art*, op. cit.: 431.

¹⁶ M. Russell, List do Guillaume’a Apollinaire’a, marzec 1914; też w: L. Campa, P. Read, *Guillaume Apollinaire, Correspondance avec les artistes. 1903-1918*, Paris 2009: 823.

¹⁷ M. Russell, Dokument bez tytułu, op. cit.: 1.

¹⁸ Także ogólnego, wyrzucano go bowiem ze wszystkich szkół, do których posyłali go rodzice.

pokochał miasto: „Od samego początku, od pierwszego dnia, miałem wrażenie, że wróciłem do domu po długiej nieobecności”¹⁹. Przez dwa lata artysta uczęszczał do różnych paryskich akademii (m.in. Julian, Colarossi, Castelvuccho), ale w żadnej nich nie zagrzał miejsca – nie odpowiadały mu ani dyscyplina pracy, ani relatywnie tradycyjne kanony sztuki, których tam uczono. W tym okresie odbył również podróż po Europie, zwiedzając m.in. muzea w Anglii, Holandii i Belgii. Jego komfortowe życie toczyło się więc wokół sztuki – jak napisał wówczas: „Uważam, że życie jest doskonałe, nie ma niczego, co bym zmienił, wszystko jest tak, jak powinno być”²⁰. Macdonald-Wright spędził lato 1911 w Cassis, a wkrótce po powrocie do Paryża spotkał Russella, który wprowadził się wówczas do atelier po drugiej stronie podwórza, gdzie znajdowało się atelier Macdonalda-Wrighta. Dwaj Amerykanie szybko się zaprzyjaźnili i Russell zaczął wprowadzać nowego kolegę w swoje środowisko: przedstawił go Steinom, dzięki czemu Macdonald-Wright miał okazję nie tylko zobaczyć dzieła m.in. Matisse’a, Cézanne’a czy Picassa z ich kolekcji, ale także poznać osobiście wielu artystów, pisarzy, poetów, krytyków sztuki czy galerzystów, bywających w mieszkaniu na rue Fleurus. Russell zapoznał również Macdonalda-Wrighta z Percyvałem Tudorem-Hartem, kanadyjskim malarzem i teoretykiem koloru, mieszkającym i wykładającym swoje teorie w Paryżu, którego mu przedstawiono niewiele wcześniej. W 1911 obydwaj uczęszczali na zajęcia prowadzone przez Kanadyjczyka i jego nauki z pewnością odegrały znaczącą rolę w stworzeniu teorii i praktyki synchronizmu, jak dowodzi dobitnie *Traktat o kolorze* (1924) Macdonalda-Wrighta, w którym artysta przejął w dużej mierze idee Tudora-Harta, ale także specyficzny sposób konstruowania obrazów przez synchronistów, który przywołamy nieco później.

Począwszy od połowy 1911 roku, Stanton Macdonald-Wright i Morgan Russell byli więc nie tylko bliskimi przyjaciółmi, ale także w pełni zintegrowali się z paryskim środowiskiem artystycznym i szybko ewoluowali w stronę nowych teorii i praktyk artystycznych.

¹⁹ S. Macdonald-Wright, niepublikowany dokument z kolekcji prywatnej; cyt. za: W. South, *Color, myth and music. Stanton Macdonald-Wright and Synchronism*, Raleigh 2001: 19.

²⁰ Ibidem: 20.

Narodziny synchronizmu

Do dzisiaj zachowało się niewiele wczesnych dzieł synchronistów, jednak te które znamy, pozwalają stwierdzić, że ich droga artystyczna była w dużej mierze charakterystyczna dla artystów École de Paris tego okresu, którzy przed przybyciem do Paryżu lub w początkowym okresie swojego pobytu w mieście tworzyli mało oryginalne prace inspirowane przede wszystkim postimpresjonistami, Cézannem czy Matissem i dopiero z czasem zaczęli wypracowywać własne, coraz bardziej oryginalne rozwiązania artystyczne, wywodzące się jednak z wcześniejszych prób z kolorem i formą.



Il. 1. Morgan Russell, *Akt*, ok. 1909. Lokalizacja nieznana.

Najwcześniejsze znane prace synchronistów, jak np. *Pejzaż. Widok na Santa Monica* (1903) czy *Most na Sekwanie* (1908) Stanton Macdonalda-Wrighta są bardzo mocno wzorowane na twórczości postimpresjonistów, w szczególności Signaca i Seurata. Z kolei Russell niemal od początku swojego pobytu w Paryżu tworzył „małe Matisse’y”²¹, jak np. *Akt* z ok. 1909 r. (il. 1) – choć znany jest nam dzisiaj jedynie z fotografii, natychmiast odnajdujemy na nim kształty nasuwające na myśl m.in. słynne *Tańce* Matisse’a. Kolejnym

²¹ Określenia tego użyła Gertruda Stein w stosunku do innego młodego amerykańskiego artysty, będącego pod wpływem Matisse’a – Patricka Henry’ego Bruce’a. Pasuje ono jednak również doskonale do twórczości Russella z tego okresu, przynajmniej na tyle, na ile możemy to stwierdzić na podstawie kilku zachowanych przykładów (por. G. Stein, *Autobiographie d’Alice Toklas*, op. cit.: 124-125).

oczywistym źródłem inspiracji był Cézanne – *Trzy jabłka* Russella (1910) (**il. 2**) mogłyby być niemal wzięte za pracę mistrza z Aix (**il. 3**), podobnie jak *Martwa natura z czaszką* (1912) Macdonalda-Wrighta (**il. 4**), ewidentnie inspirowana obrazem Cézanne’a o tym samym tytule (**il. 5**). Z czasem jednak



Il. 2. Morgan Russell, *Trzy jabłka*, 1910, olej na kartonie, 24,6 x 32,5 cm, Museum of Modern Art, Nowy Jork

Il. 3. Paul Cézanne, *Trzy jabłka*, ok. 1890, olej na płótnie, 35,2 x 46,2 cm, Ermitaż, Sankt Petersburg



Il. 4. Stanton MacDonald-Wright, *Martwa natura z czaszką*, 1912, olej na płótnie, 39 x 48,6 cm, kolekcja prywatna

Il. 5. Paul Cézanne, *Martwa natura z czaszką*, 1895-1900, olej na płótnie, 54,3 x 65 cm, Barnes Foundation, Merion (PA, USA)

obaj artyści przestali jedynie asymilować rozwiązania wypracowane przez innych, a coraz odważniej sami eksperymentowali, oddalając się od wczesnych, niezbyt oryginalnych dzieł. W rezultacie na przełomie 1912 i 1913 roku dzieła Russella i Macdonalda-Wrighta zbliżyły się do malarstwa, które wkrótce sami określili nazwą synchronizmu: stopniowo kolor zaczął

odgrywać coraz większą rolę i zyskał autonomię. Początkowo prace z tego okresu były jeszcze figuratywne, choć trywialne, „szkolne” tematy – akty, martwe natury – zdradzały ich coraz bardziej anegdotyczny charakter. W takich dziełach, jak *Martwa natura z bananami* (1912-1913) Russella (il. 6) przedstawiana scena była już jedynie punktem wyjścia do eksperymentów z kolorem, który stawał się najważniejszym elementem konstrukcyjnym kompozycji.



Il. 6. Morgan Russell, *Martwa natura z bananami*, 1912-1913, olej na płótnie, 40,5 x 46,3 cm Montclair Art Museum, Montclair (NJ, USA)

Impulsem do tej emancypacji była niewątpliwie nie tylko chęć podkreślenia własnej indywidualności, ale także odważne próby współczesnych synchromistów artystów – w 1912 roku działający w Paryżu František Kupka malował już swoje pierwsze obrazy abstrakcyjne, Robert Delaunay ewoluował w podobnym kierunku ze swoimi *Wieżami Eiffela* czy *Oknami...* Co więcej, w miarę jak Russell i Macdonald-Wright stawali się nie tylko obserwatorami życia artystycznego, ale także jego czynnymi uczestnikami, brali z pewnością udział (choćby w mieszkaniu Steinów czy na środowowych spotkaniach u Apollinaire’a) w niekończących się dyskusjach, toczonych w salonach i pracowniach między artystami, krytykami sztuki, poetami, filozofami czy naukowcami. W rezultacie do wczesnych, typowo malarskich źródeł inspiracji z czasem dołączyły kolejne – w środowisku paryskim niewątpliwą

popularnością cieszyły się takie tematy, jak rozwój nowoczesnych technologii²², nauka czy muzyka. W przypadku Russella i Macdonalda-Wrighta szczególnie nauka i muzyka zdawały się być istotnymi źródłami inspiracji. Z jednej strony metoda zestawiania kolorów pokrywających mniejsze lub większe płaszczyzny, podobnie jak formy koliste wywodzące się być może z kół kolorów (**il. 7**), mogła być powiązana z teoriami kolorów



Il. 7. Koło kolorów narysowane przez Morgana Russella w swoim notatniku [Morgan Russell Archives, Montclair Art Museum; SERIES 4: WRITINGS, Private / Loose notes].

technologii²³, nauka czy muzyka. W przypadku Russella i Macdonalda-Wrighta szczególnie nauka i muzyka zdawały się być istotnymi źródłami inspiracji. Z jednej strony metoda zestawiania kolorów pokrywających mniejsze lub większe płaszczyzny, podobnie jak formy koliste wywodzące się być może z kół kolorów (**il. 7**), mogła być powiązana z teoriami kolorów

²² Np. sukces przemysłu motoryzacyjnego i lotniczego, które – poza przełamywaniem barier czasu i przestrzeni dotąd ograniczających człowieka, co naturalnie pobudzało wyobraźnię – miały też specyficzny wpływ na artystów. Skonfrontowani z dużą prędkością czy wysokością, uświadamiali sobie ograniczenia dotychczasowego sposobu patrzenia, jako że formy i kolory widziane w ruchu bądź z wysokości są postrzegane inaczej. Ta świadomość skutkowałą poszukiwaniami nowych punktów widzenia i nowych środków wyrazu.

²³ Np. sukces przemysłu motoryzacyjnego i lotniczego, które – poza przełamywaniem barier czasu i przestrzeni dotąd ograniczających człowieka, co naturalnie pobudzało wyobraźnię – miały też specyficzny wpływ na artystów. Skonfrontowani z dużą prędkością czy wysokością, uświadamiali sobie ograniczenia dotychczasowego sposobu patrzenia, jako że formy i kolory widziane w ruchu bądź z wysokości są postrzegane inaczej. Ta świadomość skutkowałą poszukiwaniami nowych punktów widzenia i nowych środków wyrazu.

Eugène'a Chevreula, które w paryskim środowisku – zwłaszcza wśród artystów bliżej związanych z Robertem Delaunay – były znane i dyskutowane. Z drugiej, na synchronistów miała również wpływ koncepcja Tudora-Harta, szukającego bezpośrednich powiązań między skalami muzycznymi i barwami, choć artyści z pewnością nie stosowali jej dosłownie. Kanadyjczyk uważał, że:

„harmonia kolorów jest dokładnie analogiczna do harmonii muzycznej. W rezultacie przerobił koło kolorów Newtona tak, aby wyrażało tę zależność. Zamiast siedmiu kolorów z koła Newtona Tudor-Hart stworzył koło z dwunastoma kolorami, odpowiadającymi 12 nutom na europejskiej skali muzycznej”²⁴.

Jednakże ta teoria była właściwie niemożliwa do zastosowania w praktyce. Według „procedury” wymyślonej przez Tudora-Harta, artysta powinien realizować swoje dzieło w trzech etapach. Pierwszy miał polegać na wybraniu na kole podzielonym na dwanaście kolorów-nut „tonikę”, tzn. kolor, który posłuży za podstawę kompozycji. Następnie obraz miał być konstruowany tak, jak buduje się skalę w systemie tonalnym: bazując na kolorze wybranym („tonika”), artysta dodawał kolory „tony” i „półtony” z koła według tej samej logiki, którą rządzi się harmonia muzyczna i posługując się stworzonym przez Tudora-Harta kołem. Wreszcie, poszczególne elementy kompozycji miały tworzyć akordy, niczym melodia i akompaniament w utworze muzycznym. W teorii ten system

„wydawał się mechaniczny i relatywnie prosty. Zrealizuj pierwszy etap, drugi etap i gotowe. Przełożyć to na praktykę okazało się szalenie skomplikowane. System funkcjonuje do pewnego momentu, a potem wszystko rozmywa się w chaosie. Jeden z głównych problemów polegał na fakcie, że w muzyce sekwencja nut jest idealnie linearna i kontrolowana, podczas gdy w malarstwie nie ma kolejności oglądania kolorów. Nasze oko skanuje obraz w każdym kierunku i w efekcie malarz nie może wyznaczyć sekwencji kolorów, którą ma odtworzyć widz”²⁵.

²⁴ H. Adams, *Tom and Jack. The Intertwined Lives of Thomas Hart Benton and Jackson Pollock*, New York 2009: 93.

²⁵ Ibidem: 92.

Synchromiści niewątpliwie do pewnego stopnia próbowali zastosować ten system w praktyce – kilka zachowanych „rysunków” Russella pokazuje



Il. 8. Morgan Russell, Studium do niezidentyfikowanej synchromii [Museum of Modern Art, NY, WSL, I.3a].

schemat obrazu podzielonego na pola, na których widnieją numery lub nazwy kolorów niczym w dziecięcej kolorowance (**il. 8**). Szybko jednak okazało się, że procedurę trzeba udoskonalić i uwolnić ją od mechanicznego schematyzmu. I choć artyści zachowali ideę koloru „tonicznego” (stąd wiele „synchromii” ma w nazwie kolor – wskazujący właśnie na barwę będącą podstawą kompozycji), bardzo szybko porzucili konstruowanie kompozycji polegające na dzieleniu powierzchni na wyraźne pola o mniej lub bardziej regularnych kształtach geometrycznych. Wprowadzili za to sinusoidalne i/lub okrągłe elementy, które z jednej strony do pewnego stopnia pozwalają „prowadzić” oko widza, z drugiej zaś płynnie przechodzą jeden w drugi, wprowadzając całą kompozycję w ruch i pozbawiając jej swego rodzaju „toporności”, charakterystycznej dla ich pierwszych prób. W tych pracach figuracja zanika właściwie całkowicie: w obrazach mających w tytule „synchromia” artyści tworzą skomplikowane, wielobarwne struktury, których harmonie i kontrasty są jedynymi elementami konstrukcyjnymi dzieł (**il. 9, 10**).

Chronologiczna ewolucja synchronizmu jest więc możliwa do prześledzenia, choć geneza każdego z jej etapów nie zawsze jest ewidentna. Niewątpliwie pierwsze doświadczenia z kolorem i światłem wywodziły się z eksperymentów



Il. 9. Stanton MacDonald-Wright, *Konceptja synchronia*, 1914, olej na płótnie na kartonie, 75,5 x 29,2 cm, Hirshhorn Museum, Waszyngton



Il. 10. Morgan Russell, *Synchronia kosmiczna*, 1913-14, olej na płótnie, 41,3 x 33,3 cm, Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Utica (NY, USA)

impresjonistów i postimpresjonistów, podobnie jak u wielu innych artystów tego okresu, z Robertem Delaunay i jego symultaneizmem (czy też orfizmem w interpretacji Apollinaire'a) na czele. Stopniowa ewolucja w stronę wielobarwnych, geometrycznych struktur jest z kolei trudniejsza do zrozumienia – można uznać, że jest ona naturalnym etapem rozwoju sztuki samych synchronistów – niewielkie plamki koloru, nakładane jedne obok drugich z czasem powiększają się i zdobywają niezależność. Ale możliwe jest również, że stało się to pod mniej lub bardziej uświadomionym wpływem kubistów, futurystów bądź Roberta Delaunay, który już w swoich *Wieżach Eiffela* z 1911 roku pokrywał płaszczyznę wielobarwnymi kwadratami i trójkątami. Niewątpliwie jednak w 1912 i przede wszystkim w 1913 roku synchroniści uwalniają się od dominujących wpływów innych artystów i tworzą sztukę, która wprawdzie wpisuje się doskonale w kontekst epoki i miejsca – malarstwo, w którym kolor i światło odgrywają dominującą rolę, zmierzające w stronę abstrakcji – ale jest także głęboko oryginalna. Oba te względy pozwalają więc zrozumieć, dlaczego synchroniści, którzy w 1913 roku zdecydowali się wyjść ze swoją sztuką na świat, nadali jej własną nazwę, chcąc uniknąć zaszufładowania pod inną etykietką przez mniej lub bardziej światłego i życzliwego krytyka sztuki.

Monachium – Paryż – Nowy Jork

Choć synchronizm był nierozzerwalnie związany z Paryżem, na pierwszą wystawę swojej sztuki, artyści wybrali Monachium (**il. 11**). Powody tej decyzji są nam nieznane – być może chcieli przeprowadzić swego rodzaju „próbę generalną” i przetestować reakcję krytyków i publiczności przed wystawą w Paryżu, być może skorzystali po prostu z nadarzającej się okazji. Co więcej, Monachium na początku wieku nie było artystyczną prowincją, ale jednym z głównych centrów na europejskiej mapie kulturalnej. Synchroniści mieli

więc tu okazję z jednej strony skonfrontować się z takimi artystami, jak Vassily Kandinsky²⁶, Paul Klee czy Franz Marc. Z drugiej, wnioskując z



Il. 11. Morgan Russell, Stanton Macdonald-Wright, Plakat z wystawy synchronistów (Monachium, 1913), druk, gwasz, olej, ołówek na papierze, 105,4 x 67,6 cm, Montclair Art Museum, Montclair (NJ, USA)

książki *Modern Painting: its tendency and meaning* Willarda Huntingtona-Wrighta (brata Stanton) z 1915 roku, synchroniści zdawali się niezbyt cenić artystów Błękitnego Jeźdźca. Autor – blisko związany z bratem, a więc będący w pewnym sensie reprezentantem jego poglądów – wprawdzie nie stwierdza tego dosłownie, ale we wspomnianej książce Marc, Macke czy Klee w ogóle nie są wymienieni, a Kandinsky jest wspomniany w rozdziale

²⁶ To zresztą w dużej mierze działalność Kandinsky'ego – nie tylko artystyczna, ale także, a może nawet przede wszystkim, jako organizatora życia artystycznego – dała Monachium nowe życie. Wystawy jego kolejnych grup ściągały do stolicy Bawarii najciekawszy artystów ówczesnej Europy, od Łarionowa po Delaunay.

zatytułowanym *The lesser moderns* (co można przetłumaczyć jako „mniej ważni artyści współcześni”) i mocno krytykowany. Wybór Monachium, pomimo owej domniemanej antypatii wobec artystów Błękitnego Jeźdźca, którą odnajdujemy u starszego z braci Wright, jest więc znaczący, potwierdzając donośną rolę tego centrum. Jak zauważył Paul Klee w swoim dzienniku: „[...] na szczęście, Monachium stało się ostatnio centrum wielu niezwykłych rzeczy, czy Monachium tego chce czy nie”²⁷. Parafrazując, czy synchronistom się to podobało czy nie, Monachium było ważnym ośrodkiem sztuki. Znamienne jest zresztą, że oni sami zaprezentowali swoją twórczość z okazji ważnego wydarzenia artystycznego: monachijskiego Neue Kunstsalon (1-30 czerwca 1913). Jak napisał Russell w liście do Andrew Dasburg²⁸:

„Celem jest nie tyle sprzedać..., co zaprezentować naszą pracę, mającą szczególne i nowe znaczenie, publiczności, zanim sprytni i liczni imitatorzy jej sobie nie przywłaszczą”²⁹.

Artyści zaprezentowali w sumie 29 obrazów, dzisiaj w ogromnej mierze zagubionych. Ponadto opublikowali również katalog, a w nim pierwszy tekst poświęcony synchronizmowi. Według malarzy, wydarzenie odniosło ogromny sukces wśród publiczności:

„Wszystkie plakaty, które umieściliśmy na kioskach w Monachium, musieliśmy mieć w dwóch egzemplarzach, bo Niemcy zabierali je jako pamiątki... Kiedy wstaliśmy następnego dnia, nie było już ani jednego! Musieliśmy wziąć się do roboty i zrobić nowe. Synchronizm wywołał wielkie dyskusje i fizyczne starcia. [...] Po tym wydarzeniu różne firmy niemieckie chciały od nas kupić obrazy. Ale ponieważ przygotowywaliśmy naszą wystawę w galerii Bernheim-Jeune w Paryżu, niczego nie sprzedaliśmy”³⁰.

Historia owego rzekomego sukcesu wystawy – którą odnajdujemy również w tekstach Willarda Huntingtona-Wrighta – wydaje się mocno przesadzona,

²⁷ Paul Klee, *Journal*, Paris, Grasset, 2004, str. 289.

²⁸ Russell i Dasburg znali się jeszcze z Nowego Jorku, gdzie obaj studiowali u Roberta Henri’ego. Spotkali się ponownie w Paryżu w 1909 r., ale Dasburg wrócił do Nowego Jorku już w 1910. Artyści utrzymywali jednak w następnych latach stały kontakt.

²⁹ M. Russell, List do Andrew Dasburga, 15 czerwca 1913; cyt. za: G. Levin, *Synchronism and American Color Abstraction. 1910-1925*, G. Braziller, New York 1978: 20.

³⁰ J. A. Walker, *Interview: Stanton Macdonald-Wright*, „American Art Review”, I, January, February 1947: 59.

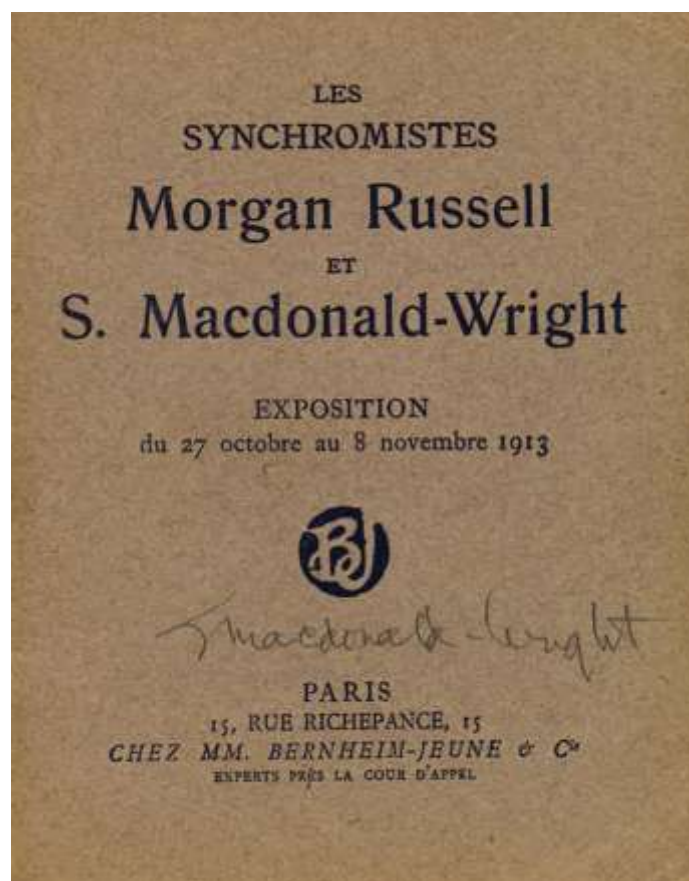
gdyż wzmianek o synchronistach próżno szukać w niemieckiej prasie sprzed I wojny światowej (a można podejrzewać, że przy tak dużym zainteresowaniu publiczności, jak opisywane w liście, prasa z tego okresu przynajmniej wspomniałaby o zjawisku). Niemniej ta pierwsza publiczna prezentacja nowej sztuki była niewątpliwie znaczącym momentem w historii synchronizmu, także ze względu na opublikowany z tej okazji tekst. Jego duża część jest poświęcona krytyce artystów uznawanych za prekursorów sztuki współczesnej, przede wszystkim impresjonistów, ale także Cézanne'a (choć jak stwierdzają Russell i Macdonald-Wright „tylko Renoir i Cézanne wnieśli do sztuki coś bardziej permanentnego”³¹). Autorzy wspominają również futurystów – jako jedynych ze współczesnych im twórców, pomijając m.in. monachijskich malarzy z Błękitnego Jeźdźca czy bliskiego im artystycznie Roberta Delaunay. I choć zarówno krytyka wobec ich poprzedników i wobec futuryzmu, jak i przemilczenie innych twórców mogą w pierwszej chwili zaskakiwać, wpisują się koniec końców w logikę synchronistów, chcących za wszelką cenę podkreślić swoją niezależność i oryginalność. A kwestia była tym bardziej delikatna, że po pierwsze synchroniści sami wywodzili się z tradycji postimpresjonizmu – a więc w dalszej perspektywie impresjonizmu – który zresztą wiernie naśladowali w początkach swojej kariery, z drugiej zaś ich sztuka i koncepcja niewątpliwie mogły zostać porównane do działań współczesnych im twórców. Nawet poglądy wyrażone w katalogu mocno przypominają teorie Delaunay zaprezentowane w *Réalité. Peinture pure*³². I choć ewentualne oskarżenie o naśladowanie Francuza byłoby zbyt daleko idącym wnioskiem, niewątpliwie trzeba przyznać, że poglądy, których autorstwa i oryginalności bronili synchroniści, wpisywały się raczej w szerszy kontekst rodzącej się wówczas sztuki abstrakcyjnej: podobne analogie do muzyki, podkreślanie roli koloru i natury odnajdujemy u wielu ówczesnych artystów, od tych zgromadzonych wokół Roberta Delaunay po

³¹ S. Macdonald-Wright, M. Russell, *Zur Erklärung des Synchronismus* [katalog wystawy synchronistów w Neue Kunstsalon, Monachium, czerwiec 1913], Buch Kunstdruckerei Richard Etzold, München 1913 (strony nienumerowane).

³² Tekst ten został opublikowany przez Apollinaire'a – który napisał do niego kilkudzaniowy wstęp i zakończenie – m.in. w „L'Intransigeant” i „Der Sturm”. Jest więc wielce prawdopodobne, że Russell i Macdonald-Wright mogli go znać, a jeśli nie bezpośrednio sam tekst, to przynajmniej wyrażone w nim opinie, które z pewnością były dyskutowane w paryskich kręgach artystycznych.

rosyjskich łuczystów³³. Ataki lub przemilczanie pewnych zjawisk miały więc niewątpliwie na celu swego rodzaju „obronę terytorium” – oryginalności i niezależności własnej sztuki.

Wystawa w Monachium była jednak tylko wstępem do tego, co naprawdę interesowało synchronistów: bezpośredniej konfrontacji ze środowiskiem paryskim. W listopadzie 1913 roku artyści zaprezentowali swoją twórczość w galerii Bernheim-Jeune, która zaszynęła przede wszystkim wystawą futurystów, ale w której wystawiali również czołowi francuscy artyści awangardy, od Matisse’a po Delaunay. Amerykanie ponownie zaprezentowali 29 prac, choć trudno stwierdzić, w jakim stopniu były to te same prace, których ponoć nie chcieli sprzedać w Monachium, na ile zaś nowsze dzieła.



Il. 12. Okładka katalogu wystawy synchronistów w Galerii Bernheim-Jeune, 1913.

³³ Nawet owo bronienie swojej oryginalności, czasami posuwane aż do atakowania przeciwników, również wpisywało się w kontekst relacji między artystami, jak pokazuje chociażby spór toczony przez Roberta Delaunay i futurystów na łamach prasy francuskiej i włoskiej, czy konflikty w środowisku awangardy rosyjskiej (wykraczające nawet poza samą Rosję, jak np. przytoczony wcześniej przykład wizyty Marinettiego w Moskwie).

Wystawie towarzyszył dosyć obszerny katalog (**il. 12**), w którym znalazły się: *Wstęp ogólny* podpisany przez Russella i Macdonalda-Wrighta, tekst każdego z nich, a także *Wstęp dodatkowy* dołączony do katalogu na oddzielnej kartce. Tym razem teksty zostały lepiej przygotowane – były czytelniejsze i przede wszystkim dostosowane do miejsca. I tak np. mocno krytyczny – żeby nie powiedzieć pogardliwy – ton wypowiedzi w stosunku do impresjonistów został złagodzony, aby zapewne nie zrazić do siebie francuskiej publiczności i „lokalnych” artystów. Komentarze dotyczące innych artystów zostały zresztą w ogóle zredukowane do minimum³⁴ i artyści skoncentrowali się na wyjaśnieniu istoty ich malarstwa. Owe teksty – przede wszystkim *Wstęp ogólny* i *Wstęp dodatkowy* są więc pierwszymi prawdziwymi manifestami synchronizmu. I choć opinie synchronistów pozostają czasem niejasne, autorzy wyjaśniają publiczności koncepcję synchronizmu, kładąc nacisk na centralny element ich twórczość, wokół którego oscyluje cała koncepcja ich sztuki: kolor.

Rok 1913, kiedy odbyły się dwie wystawy synchronistów, to moment szczytowy w niezwykłym środowisku ówczesnej École de Paris. Jeszcze pierwsza połowa 1914 roku jest kontynuacją tego trendu – fascynacji kolorem, światłem, nowymi technologiami, intensywnych wymian artystycznych oraz działalności artystycznej i wystawienniczej – czego przykładem jest nowojorska wystawa synchronistów w marcu tego roku (2-16 marca). Nie wiemy, ile i jakie dzieła zaprezentowano w Carroll Galleries, ale jedynie, że wystawie towarzyszyła niewielka publikacja z tekstem, będącym w dużej mierze tłumaczeniem *Wstępu ogólnego* z paryskiego katalogu. To była jednak ostatnia wystawa synchronizmu. W obliczu wybuchu I wojny światowej międzynarodowe środowisko, w jakim narodził się synchronizm, i które w pewnym sensie był warunkiem *sine qua none* jego

³⁴ Wspominają m.in. orfizm, mocno wówczas promowany przez Apollinaire’a, choć to jak poeta go interpretował, jest czasami trudne do zrozumienia, zwłaszcza że zmieniało się w czasie. Należy jednak pamiętać, że termin ten został przede wszystkim ukuty do określenia sztuki Roberta Delaunay – a z czasem poeta zaczął określać tym terminem także twórczość innych artystów, czasami ku ich mniejszemu lub większemu niezadowoleniu. W pewnej chwili zaliczył luźno do orfizmu także Russella (jak wspominaliśmy, jedną z jego synchronii określił jako malarstwo „luźno orfistyczne”). Być może również dlatego synchroniści stworzyli własną nazwę i teorię, chcąc zaznaczyć swoją niezależność w skomplikowanym świecie paryskich i europejskich stosunków i zależności.

powstania i rozwoju, szybko się rozproszyło, a wojenny horror odwrócił uwagę od sztuki, w której dominowały kolor i światło, zniszczył wiarę w postęp i lepsze jutro. Rozeszły się również drogi synchronistów: już w 1914 roku Macdonald-Wright zamieszkał w Londynie, Russell zaś osamotniony³⁵ pozostał początkowo w Paryżu, w mieście, które zmieniło się diametralnie. Jak opisywał w liście do Dasburga:

„... od wczoraj wszystkie światła są wszędzie zgaszone. Paryżanie panicznie obawiają się Zeppelinów, podobnie jak Londyńczycy, i ulice Paryża wyglądają teraz posępnie i tragicznie”³⁶.

W końcu także i on opuścił Francję, by w 1916 roku przenieść się do Nowego Jorku – do Francji powrócił dopiero we wrześniu 1918. Ów kontrast między Paryżem-Miastem Światła sprzed wojny i Paryżem pogrążonym w ciemnościach z czasu konfliktu jest niemal symboliczny. Ilustruje dokładnie los wielu artystów i kierunków w sztuce, które szukały inspiracji w kolorze i świetle, i nagle zgasły, stłamszone ciemnościami wojny. Wielu kluczowych członków owych awangard, tak bliskich duchowo i artystycznie synchronizmowi, spotkał tragiczny los: twórca łucyzmu, Michaił Łarionow, został wysłany na front i ciężko ranny – w 1915 wraz z Natalią Gonczarową opuścił Rosję na zawsze, i również na zawsze pozostawił za sobą łucyzm. Blaise Cendrars, bliski przyjaciel Soni i Roberta Delaunay, Marca Chagalla czy Leopolda Survage’a³⁷ zgłosił się do wojska na ochotnika i stracił w walce prawą dłoń. Franz Marc i August Macke – dwaj niemieccy artyści szczególnie

³⁵ Wielu artystów spędziło czas wojny poza Paryżem, np. Matisse przebywał głównie na Lazurowym Wybrzeżu, z kolei Sonia i Robert Delaunay wyjechali w przededniu wojny na wakacje do Portugalii i w obliczu wybuchu konfliktu zdecydowali się pozostać na półwyspie iberyjskim.

³⁶ M. Russell, List do Andrew Dasburga, 12 marca 1914; cyt. za: G. Levin, *Synchronism and American Color Abstraction*, op. cit.: 31.

³⁷ W 1913 roku Cendrars w pewnym sensie zaczął zastępować Apollinaire’a w roli poety-krytyka, przyjaciela artystów. Wcześniej to Apollinaire pisał wiersze o twórczości Chagalla czy Roberta Delaunay, publikował poświęcone im artykuły. W późniejszym okresie był wprowadzie nadal blisko z nimi związany, ale jednocześnie zaprzyjaźnił się z krytykowanymi wcześniej futurystami, a w kręgach paryskich ważną rolę zaczął odgrywać Cendrars. To on stworzył wraz z Sonią Delaunay *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), nadawał tytuły obrazom Chagalla czy wreszcie napisał niezwykle, bardzo plastyczny tekst poświęcony częściowo dzisiaj zaginionym *Kolorowym rytmom* Survage’a (por. B. Cendrars, *Modernités. De la parturition des couleurs*, „La Rose Rouge”, nr 12, 17 lipca 1919). Jego ewentualne kontakty z synchronistami nie są w żaden sposób udokumentowane, z całą pewnością jednak obracali się w tych samych kręgach i mieli wspólnych znajomych.

bliscy Robertowi Delaunay zginęli na polach bitwy we Francji, co w sposób symboliczny i brutalny zamyka ów okres intensywnych wymian artystycznych między Paryżem a Berlinem czy Monachium. Wreszcie Apollinaire, którego Russell wspominał z taką nostalgią, został ranny odłamkiem w głowę i przeszedł w 1918 roku trepanację czaszki. Osłabiony, umarł na hiszpankę jeszcze tego samego roku. Wybuch wojny położył więc kres klimatowi artystycznego fermentu, niezwykle korzystnemu dla sztuki, w jakim narodził się synchronizm. Co więcej, niespotykana dotąd skala i brutalność konfliktu skierowały uwagę artystów w stronę innych problemów – kolor i światło przestały odgrywać w ich rozmyślaniach główną rolę, narodził się suprematyzm, dadaizm, druga fala ekspresjonizmu. Z drugiej jednak strony, wypracowane w tym okresie rozwiązania artystyczne i koncepcje nie zniknęły całkowicie z dnia na dzień, przynajmniej u większości artystów. I tak, chociaż drogi dawnych przyjaciół rozeszły się – Russell spędził większość swojego życia we Francji, Macdonald-Wright powrócił do Stanów Zjednoczonych – a synchronizm jako taki nie był oficjalnie kontynuowany, w dziełach dawnych synchronistów, nawet stworzonych wiele lat później, z łatwością można dostrzec elementy wywodzące się z przeszłości. Nie tylko Russell i Macdonald-Wright przez całe życie przykładali ogromną wagę do koloru, ale w kompozycjach ich obrazów często odnajdujemy struktury wywodzące się ze specyficznych kompozycji przedwojennych synchronii. Należy również odnotować wpływ synchronistów na środowisko amerykańskie w kraju. Tacy artyści, jak William Henry Kemble Yarrow, Arnold Friedman, Stuart Davis, Oscar Bluemner czy Andrew Dasburg, którzy zetknęli się z koncepcjami Russella i Macdonalda-Wrighta bądź osobiście w czasie krótszych lub dłuższych pobytów w przedwojennym Paryżu, bądź za pośrednictwem rodaków, którzy sukcesywnie wracali do kraju, inspirowali się ich ideami. Wpływ ten nasilił się jeszcze po pobycie Russella w Stanach w czasie wojny i po definitywnym powrocie Macdonalda-Wrighta do kraju. W rezultacie synchronizm, chociaż istniał krótko i miał tak naprawdę jedynie dwóch reprezentantów, pozostaje zjawiskiem wprawdzie mało znanym, ale ciekawym, niewątpliwie godnym

uwagi, chociażby ze względu na fakt, że był jedną z pierwszych oryginalnych, amerykańskich awangard.

Bibliografia

Teksty źródłowe

Apollinaire Guillaume, List do Morgana Russella, 29 stycznia 1910 [dokument niepublikowany, zachowany w archiwach Morgana Russella w Montclair Art Museum, Series 1.1.3].

Apollinaire Guillaume, List do Morgana Russella, 8 października(?) 1913 [dokument niepublikowany, zachowany w archiwum Morgana Russella w Montclair Art Museum, N.J., 1.1.3].

Apollinaire Guillaume, *Chroniques d'art, 1902-1918*, Gallimard, Paris 1960.

Apollinaire Guillaume, Campa Laurence, Read Peter, *Correspondance avec les artistes, 1903-1918*, Gallimard, Paris 2009.

Livchits Bénédict, *L'Archer à un œil et demi*, L'Âge d'homme, Lausanne 1971.

Macdonald-Wright Stanton, Russell Morgan, *Ausstellung der Synchromisten* [katalog wystawy: Monachium, Der Neue Kunstsalon, czerwiec 1913].

Macdonald-Wright Stanton, Russell Morgan, *Les synchromistes. Morgan Russell & Stanton Macdonald-Wright* [katalog wystawy: Paryż, Galerie Bernheim-Jeune, 27 października-8 listopada 1913].

Macdonald-Wright Stanton, Russell Morgan, *Exhibition of Synchromist Paintings by Morgan Russell and Stanton Macdonald-Wright* [katalog wystawy: Nowy Jork, Carroll Galleries, 2 marca-16 marca 1914].

Russell Morgan, (Autobiography), [dokument niepublikowany, grudzień 1947; zachowany w archiwach Museum of Modern Art, New York, Morgan Russell Collection. I.4].

Stein Gertrude, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Gallimard, Paris [1934] 2011.

Opracowania

Adams Henry, *Tom and Jack. The Intertwined Lives of Thomas Hart Benton and Jackson Pollock*, Bloomsbury Press, New York 2009.

Agee William, *Synchromism and Color Principles in American Painting. 1910-1930* [katalog wystawy: Nowy Jork, M. Konedler & Co., Inc., 12 października-6 listopada 1965], M. Konedler & Co., Inc., New York 1965.

Brion-Guerry Liliane (red.), *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, t. 1, 2 & 3, Klincksieck, Paris 1971.

Devaux Dorothee, Maitte Bernard, *Newton, les couleurs et la musique*, „Alliage”, n° 59, december 2006: 126-138.

Faton-Boyancee Jeanne (red.), Rousseau Pascal, *Aux origines de l'abstraction. 1800-1914* [katalog wystawy: Paryż, Musée d'Orsay, 3 listopada 2003-22 lutego 2004], Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 2003.

Gardiner Henry (red.), *Color & Form, 1909-1914: the Origin and Evolution of Abstract Painting in Futurism, Orphism, Rayonnism, Synchromism, and the Blue Rider* [katalog wystawy: San Diego, Fine Arts Gallery of San Diego, 20 listopada 1971-2 stycznia 1972], Fine Arts Gallery of San Diego, San Diego 1971.

Hicken Andrian, *Apollinaire, Cubism and Orphism*, Ashgate, Burlington 2002.
Kushner Marilyn, *Morgan Russell*, Hudson Hills Press, New York 1990.

Lemoine Serge (red.), *Dynamo: un siècle de lumière et de mouvement dans l'art: 1913-2013* [katalog wystawy: Paryż, Grand Palais, 10 kwietnia-22 lipca 2013], Réunion des Musées nationaux-Grand Palais, Paris 2013.

Levin Gail, *Synchromism and American Color Abstraction. 1910-1925*, George Braziller & The Whitney Museum of American Art, New York 1978.

Roque Georges, *Art et science de la couleur: Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, J. Chambon, Nîmes 1997.

South Will, *Color, Myth and Music. Stanton Macdonald-Wright and Synchromism*, North Carolina Museum of Art, Raleigh 2001.

Spate Virginia, *Orphism: the Evolution of Non Figurative Painting in Paris, 1910-1914*, Clarendon Press, Oxford 1979.

Tomkins Calvin, *How American is it?*, „New Yorker”, 13 march 2006: 51-54.

Marzec '68 – kres żydowskiego życia artystycznego w Polsce

Wprowadzenie

W okresie międzywojennym w Łodzi, Warszawie, Krakowie i Lwowie, Białymstoku i Wilnie istniały znaczące środowiska żydowskich plastyków, działały instytucje wspierające i popularyzujące ich twórczość: Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych¹, Zrzeszenie Żydowskich Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie² czy Stowarzyszenie Żydowskich Artystów Plastyków w Polsce, odbywały się liczne wystawy, powstawały grupy i żydowskie zrzeszenia artystyczne³.

Po II wojnie światowej, Zagładzie Żydów, mimo prób i wysiłków żydowskie życie w Polsce, także artystyczne, w swym bogactwie i różnorodności, jakie znamy z okresu dwudziestolecia międzywojennego nie mogło się odrodzić. Zagładę Żydów, obozy, zesłanie w ZSRR przeżyło niewielu artystów. Wielu z tych, którzy ocaleli, wyjechało zaraz po wojnie i po pogromie kieleckim, kolejna fala ruszyła w 1957 roku. W 1946 roku zostało reaktywowane Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych (ŻTKSP)⁴, w 1949 powołano Żydowskie Towarzystwo Kultury. W 1947 roku, z inicjatywy ŻTKSP zorganizowano w Łodzi, gdzie mieszkała najliczniejsza grupa plastyków, Spółdzielnię Pracy Artystyczno-Malarskiej „Sztuka”⁵. W utworzonym przy spółdzielni Studiu malarsko-rzeźbiarskim artyści zajmowali się projektowaniem i wykonywaniem prac, które można by zakwalifikować do sztuki użytkowej (plakaty, grafika książkowa, rysunek prasowy i sztuka stosowana (m.in. malowano jedwabie z Milanówka). Jednak środowisko tych, którzy zostali, było zbyt małe i rozproszone, by stworzyć zwartą i aktywnie działającą grupę. Twórcy mieszkali w Szczecinie,

¹ Podhorizer-Sandel 1974: 37-50; Piątkowska 2011: 57-66.

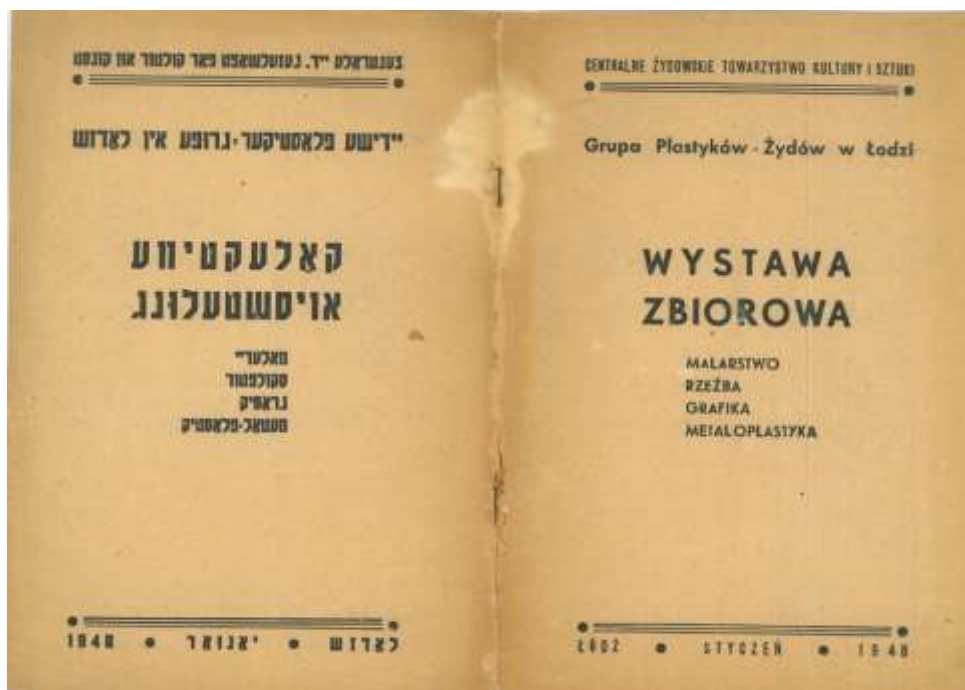
² Styrna 2009.

³ Malinowski 2000.

⁴ Piątkowska 2008: 67-99; Piątkowska 2008: 77-93.

⁵ Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, Centralny Komitet Żydów Polskich, 303/XIII/204, k. 337; k. 340-341.

Wałbrzychu, Wrocławiu, Katowicach, Krakowie, Warszawie i Łodzi. Jedynie w dwóch ostatnich miastach można mówić o powstaniu niewielkich żydowskich „centrów” artystycznych. Z tych dwóch ośrodków łódzki okazał się silniejszy (**il. 1**), przetrwał do lat 60. Dopiero emigracja związana z wydarzeniami marcowymi 1968 roku przyniosła koniec tego świata.



Il. 1. Katalog *Grupa plastyków-Żydów w Łodzi, Wystawa zbiorowa. Malarstwo. Rzeźba. Grafika. Metaloplastyka*, Łódź, styczeń 1948 (polsko-żydowski)

Wcześniej rok 1950 przyniósł likwidację samodzielnego życia żydowskiego, zdelegalizowano partie polityczne, zakończył działalność Centralny Komitet Żydów w Polsce⁶, ŻTKSP, a Żydowskie Towarzystwo Kultury przekształciło się w Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów w Polsce (TSKŻ). Mimo ograniczeń, masowych wyjazdów w 1957 roku Towarzystwo (obok teatru żydowskiego, gazety „Folks-Sztyme” i wydawnictwa Idysz Buch) było ostoją życia żydowskiego, także życia plastycznego, zwłaszcza w okresie odwilży 1956 i w czasie poodwilżowym. Tam przetrwała namiastka żydowskiego życia artystycznego.

Fenomen trwania po II wojnie światowej żydowskiego obiegu sztuki w Polsce: wystaw, wydawnictw, artystycznych realizacji monumentalnych w instytucjach żydowskich wciąż pozostaje niedostatecznie rozpoznany,

⁶ Żółkiewska 2017.

zwłaszcza jeśli chodzi o późne lata 50. i 60. XX wieku. Chcę opowiedzieć o grupie artystów żydowskich, którzy po wojnie starali się stworzyć własne środowisko. Przy tym jest to grupa inna niż artyści Żydzi obecni w głównym obiegu sztuki, np. Jonasz Stern, Artur Nacht-Samborski, Erna Rosenstein, Marek Oberländer, których dorobek był i jest ceniony, wystawiany i badany. Natomiast twórczość artystów aktywnych w obiegu żydowskim, jest właściwie nieznana. Przywołam ich nazwiska: Rafał (Rafael) Chwoles (1913-2002), Adam Muszka (1914-2005), Bolesław (Beniamin) Pacanowski (1901-1977), Majer Apelbaum (1907-1989), Zygmunt (Emanuel) Messer (1914-1970), Józef Fajngold (1910-1998), Józef Pasmanik (Pasmonik) (1906-?), Zygmunt Waldman (1911-?), Mojżesz Boruszek (1894-?), Karol Piasecki (1907-1963) czy znany przede wszystkim jako reżyser Jakub Rotbaum (1901-1994). Niektórzy, jak Rotbaum, Chwoles, Messer czy Fajngold, rozpoczęli karierę przed II wojną światową, inni, jak Muszka i Apelbaum, uczyli się wtedy w warszawskiej Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa⁷, byli więc świadkami, czasem aktywnymi uczestnikami żydowskiego życia artystycznego w II Rzeczypospolitej. II wojnę światową większość z nich przeżyła w Związku Radzieckim. Po wojnie zdecydowali się zostać w Polsce, na co miało wpływ zaangażowanie w komunizm, związki z kulturą żydowską i z kulturą polską, nadzieja na realizację obietnic obywatelskiej równości, braterstwa i walki z antysemityzmem.

Po wydarzeniach Marca '68 prawie wszyscy ci artyści wyjechali – w przeciwieństwie do twórców obecnych w głównym nurcie życia artystycznego (wyjątkiem był Alfred Jesion, profesor ASP w Warszawie). W kraju zostali: Zygmunt Messer, który zmarł w Szczecinie w 1970 roku, Fajngold, Rotbaum. Ich dorobek jest w Polsce zapomniany, został po raz drugi zmarginalizowany, a właściwie usunięty z historii sztuki polskiej⁸.

Od roku 1950 działało w Polsce kilka instytucji, w których trwało życie żydowskie: Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów w Polsce (TSKŻ)⁹, teatr

⁷ Chmielewska 2008: 259-270.

⁸ Także na wystawie „Obcy w domu. Wokół Marca '68” i w obszernym katalogu wystawy prezentowanej w 2018 roku w Muzeum POLIN ich twórczość i losy nie znalazły swojego miejsca.

⁹ Berendt 2006.

żydowski, gazeta „Folks-Sztyme”¹⁰ i wydawnictwo Idysz Buch¹¹. Mimo ograniczeń w działalności, masowych wyjazdów w 1957 roku były najważniejszymi miejscami życia żydowskiego, także plastycznego, zwłaszcza w okresie po odwilży 1956 roku.

W 1959 roku w „Naszym Głosie”, dodatku do „Folks Sztyme”¹², w języku polskim opublikowano artykuł o czterech żydowskich artystach z Łodzi (byli to Muszka, Pacanowski, Wajnsztok, Piasecki oraz Leon (Lejb) Lewkowicz¹³, wówczas student Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych), czyli „maleńkiej garstce” z „wielkiej rzeszy żydowskich artystów plastyków w Polsce”¹⁴. Wspominając lata tużpowojenne, wystawy i konkursy, wsparcie instytucji żydowskich, m.in. poprzez zakup prac, zadawali sobie pytanie:

„Czy nie należałoby w Polsce Ludowej kontynuować tradycji malarstwa żydowskiego, a jeśli tak, to czy nie trzeba by było pomyśleć o stworzeniu choćby elementarnych warunków i sprzyjającej atmosfery twórczej dla tej garstki malarzy żydowskich? Czy Towarzystwo Społeczno-Kulturalne [Żydów] w Polsce nie powinno się zastanowić nad tym problemem i dojść do jakichś pozytywnych wniosków?”¹⁵.

Kończąc dodawali, że „nie chodzi tu tyle o pomoc materialną, ile o jakieś moralne wsparcie i o stworzenie warunków i takiej atmosfery, która sprawi, że artyści ci czuć będą, że ich sztuka jest potrzebna”¹⁶.

Podobnie jak było przed II wojną światową, artyści zaangażowani w życie żydowskie, pracowali prawie wyłącznie dla instytucji żydowskich, co zresztą nie wykluczało uczestnictwa w życiu artystycznym Polski, np. większość z nich było np. członkami Związku Polskich Artystów Plastyków.

¹⁰ Szklar 2008: 165-186.

¹¹ Nalewajko-Kulikov 2008: 129-164.

¹² Sobelman 2008: 189-201.

¹³ Szarfharc 1961: 6. Zob. Leon Lewkowicz, <https://leon.levkovitch.com/pl/> [dostęp: 6 X 2018].

¹⁴ B. G. 1959 (6): 8. Syn Bolesława Pacanowskiego, Anatol wspomina, że artystów łączyły przyjacielskie więzi. Wywiad z Anatolem Pacanowskim 2018. Dbano o pamięć o zmarłych kolegach: w 1963 roku pośmiertną wystawę Karola Piaseckiego w łódzkim BWA przygotował Adam Muszka. Zob. Adam Muszka, *Malarstwo Karola Piaseckiego*, „Nasz Głos” 1959, nr 11 (30 V): 7.

¹⁵ B. G. 1959 (6): 8.

¹⁶ Ibidem.



Il. 2. Rafał (Rafael) Chwoles, okładka tomu poezji Dawida Sfarda, *Borwese trit* (Bose stopy), Idysz Buch, Warszawa 1966

Il. 3. Rafał (Rafael) Chwoles, ilustracja z tomu poezji Dawida Sfarda, *Borwese trit* (Bose stopy), Idysz Buch, Warszawa 1966

Współpracowali więc z wydawnictwem Idysz Buch i Teatrem Żydowskim im. Estery Rachel Kamińskiej w Warszawie. Okładki i oprawę graficzną książek tworzyli m.in. Izaak Rajzman¹⁷ (który wyjechał w 1957 roku), Fiszel Zawidowicz, Henryk Gliksztok, Rafał Chwoles (który w 1959 roku przyjechał z rodzinnego Wilna¹⁸ – **il. 2-3**) i Bolesław Pacanowski¹⁹. Ten ostatni projektował scenografię dla Teatru Żydowskiego (**il. 4-5**), gdzie jako scenograf i kierownik sceny pracował też Józef Pasmanik (w latach stalinowskich słynął z antykapitalistycznych, antyamerykańskich i antysyjonistycznych karykatur). Bolesław Pacanowski jest także autorem stojącego do niedawna

¹⁷ Rajzman jest autorem największej liczby okładek dla wydawnictwa Idysz Buch, m.in.: Efraim Kaganowski, *Jidisze szrajber in der hajm*, Łódź 1949; Lejb Olicki, *Mit ponem zu der zun*, Warszawa 1952; Elias Rajzman, *Ich hob zich ojsgetrojmt a zun*, Warszawa 1963.

¹⁸ Chwoles projektował okładki i ilustracje do książek: m.in. Dawid Sfarad, *Borwese trit*, Warszawa 1966; Jakub Zonszajn, *Junger winter*, Warszawa 1964; Lejb Kwitko, *Lemels matones*, Warszawa 1964.

¹⁹ Pacanowski projektował m.in. okładkę do książki Lejba Olickiego, *Menczen in Klem*, Warszawa 1951.



Il. 4. Bolesław (Beniamin) Pacanowski, *Projekt scenografii dla teatru żydowskiego w Łodzi*, akwarela, ze zbiorów rodziny artysty

Il. 5. Bolesław (Beniamin) Pacanowski, *Projekt scenografii dla teatru żydowskiego w Łodzi*, akwarela, ze zbiorów rodziny artysty



w holu Teatru Żydowskiego popiersia patronki (inna jego wersja znajduje się w kolekcji ŻIH²⁰). W 1960 roku w nowej siedzibie Klubu Żydowskiego w Łodzi (czyli TSKŻ) „[b]ardzo udanymi freskami ozdobił ściany plastyk żydowski A.[dam] Muszka”²¹. Niestety, te interesujące realizacje w nowoczesny sposób ujmujące tradycyjne tematy (żydowskie wesele, miasteczko) zostały w późniejszych latach zniszczone (**il. 6**).



Il. 6. Adam Muszka, fresk w siedzibie TSKŻ w Łodzi, „Nasz Głos” 1960, nr 10 (11 VI), s. 7

Niewiele wiemy o efemerycznym stowarzyszeniu „Grupa Ośmiu”, do której należeli Majer Apelbaum, Mojżesz Boruszek, Rafał Chwoles, Karol Piasecki, Adam Muszka, Bolesław Pacanowski i Józef Pasmanik. Symptomatyczne jest jednak, że utworzyli je wyłącznie artyści Żydzi oraz związana z Gdańskiem Irena Adler-Molga, która jako dziecko ocalała z getta warszawskiego.

Kilka słów o twórczości

Trudno jest w krótkim tekście scharakteryzować różnorodną twórczość tych artystów. Dla wszystkich ważnym tematem było upamiętnienie Zagłady,

²⁰ Bolesław Pacanowski, *Popiersie Estery Rachel Kamińskiej*, gips, wys. 76 cm, Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma, nr inw. ŻIH-A-1118.

²¹ Web 1960: 7.

której nie doświadczyli bezpośrednio, ale w której zginęły ich rodziny, przyjaciele, zniknęły całe społeczności, których byli częścią.

„Rzeczą charakterystyczną jest to, że w okresie, gdy dochodziły go najczarniejsze wieści z Polski, gdy już wiedział na pewno, że jego najbliżsi podzielili los ok. trzech milionów Żydów polskich – Adam Muszka swojej goryczy nie umiał przetworzyć w wizję artystyczną”

– pisał dziennikarz „Naszego Głosu”²². Temat Zagłady w ich twórczości przychodzi kilka, kilkanaście lat po zakończeniu wojny w takich tematach, jak: postać Janusza Korczaka (Muszka, Pacanowski, Pasmanik), *Dzieci warszawskiego getta* (Pacanowski, Pasmanik, Chwoles), *Oświęcim* (*Oświęcim. Blok XI* Pacanowskiego, Apelbaum). Adam Muszka jest autorem pomnika zrealizowanego w latach 60., upamiętniającego ofiary niemieckiego nazizmu w Łodzi, stojącego przed bramą cmentarza żydowskiego w Łodzi²³.

„Prawdziwym” upamiętnieniem Zagłady w ich twórczości okazało się nawiązanie do międzywojennej tradycji sztuki żydowskiej poprzez wybór motywów i „żydowskiej” techniki kucia w metalu. Metaloplastyka, którą uprawiali m.in. Pacanowski i Fajngold, ma długą tradycję w sztuce i w tradycji rzemieślniczej Żydów²⁴. W ich dziełach znajdujemy nawiązania zarówno do typowych tematów: *Muzykanci żydowscy* Pacanowskiego (**il. 7**) czy *Jeszybotnik* (*Portret młodego Żyda*) Fajngolda (**il. 8**), jak i odwołania do tematyki społecznej, np. *Bezrobotni* Pacanowskiego czy tematu pracy – *W odlewni* tego artysty (**il. 9**).

Zasługująca na odrębne omówienie jest mocna i trwała obecność w pozagładowej sztuce artystów Żydów motywów zaczerpniętych z tradycji religijnej, kultury żydowskiej, z życia żydowskiego. Nie jest to prosta kontynuacja tradycji przedwojennego malarstwa rodzajowego, lecz przetworzenie żydowskiej rzeczywistości i poddanie jej mitologizacji. Niemożność zmierzenia się w polu artystycznym z doświadczeniem Zagłady, oddalanie się od czasów wojny, wchodzenie w wiek dojrzały sprawiały, że

²² B. G. 1959 (7): 7.

²³ Supruniuk 2006: 311.

²⁴ Chrzanowska 2005.



Il. 7. Bolesław (Beniamin) Pacanowski, *Muzykanci żydowscy*, blacha miedziana repusowana, ze zbiorów rodziny artysty

Il. 8. Józef Fajngold, *Jeszybotnik*, 1959, blacha miedziana repusowana, ze zbiorów Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN



Il. 9. Bolesław (Beniamin) Pacanowski, *W odlewni*, blacha miedziana repusowana, ze zbiorów rodziny artysty

niektórzy artyści, nie tylko ci, którzy pozostali w Polsce, jak Muszka, ale także ci, którzy wyjechali, jak Chaim Goldberg czy Natan Gutman, powracali w twórczości do świata dzieciństwa i młodości: żydowskich miasteczek, świątecznego czasu, dziecięcych zabaw, rodziny. „Od pewnego czasu opanowała artystę – pisał o Muszce dziennikarz „Naszego Głosu” – gorączkowa pasja wejścia w gąszcz spraw minionego życia i wydobywania, środkami jemu dostępnymi, całego piękna, czystości i liryzmu życia prostych żydowskich rodzin”²⁵. W obrazach Muszki święta żydowskie, obyczaje i tradycje, dzień codzienny żydowskiego miasteczka odmalowywane są w sposób podniosły, czasem sentymentalny, czasem żartobliwy, tworząc nadzwyczaj wierny (choć nie w rozumieniu dosłownym) i zarazem zmitologizowany obraz miasteczka (**il. 10**).



Il. 10. Adam Muszka, *W miasteczku*, za: Adam Muszka, Warszawa [1967]

We wstępie do wydanego w 1967 roku albumu prezentującego twórczość artysty (**il. 11**) Lili Berger pisała:

„Jest to oryginalny świat malarski, romantyczny w swej treści, pełen nastroju, liryki, idylli i zadumy. A wszystko spowite jest w głęboki smutek, refleksyjny smutek żydowski – i wydaje się, że nad odtwarzanymi postaciami i ich otoczeniem unosi się

²⁵ B. G. 1959 (7): 7.

zapowiedź tragicznej przyszłości. Tę atmosferę stwarza właściwa artyście gama kolorystyczna, sposób operowania barwną plamą oraz specyficzne ujęcie kolorystyczne”²⁶.



Il. 11. *Adam Muszka*, Warszawa [1967]

Tekst Berger jest ciekawym wprowadzeniem w świat malarstwa Muszki. Nie wiemy, czy to redaktor naczelny wydawnictwa Idysz Buch Dawid Sfard, czy może sam artysta poprosił o napisanie wstępu cenioną jidyszową pisarkę, która, jak pisała Magdalena Ruta „po wojnie zaangażowała się w odbudowę kultury jidysz w Polsce, a nieistniejący już żydowski świat odtwarzała w pełnej szczegółu miniaturze”²⁷. Warto zauważyć, że literatura jidysz, wydaje się stale pobrzmiewać w „tle” obrazów Muszki, podobnie zresztą jak Chwolesa, i to nie tylko tych, w których malarz bezpośrednio odwołuje się do utworów żydowskich klasyków, np. I. L. Pereca (*Pobożna kotka*) czy w poświęconym pamięci Icyka Mangera *Złotym pawiu*²⁸.

Inaczej powrót do żydowskiego świata wyglądał w twórczości Rafała (Rafaela) Chwolesa. Powrót to złe słowo, Chwoles nigdy go nie opuścił. Urodzony w Wilnie, debiutował tam w 1933 roku na wystawie artystów z kręgu Jung Wilne, literacko-artystycznej grupy o zdecydowanym ideowym obliczu: jidyszowym i lewicowym (ale nie komunistycznym), przeciwnym

²⁶ Berger [1967]: [9]. Przedmowa jest w trzech językach: polskim, angielskim i w żydowskim.

²⁷ Ruta 2012: 243.

²⁸ W dziełach wielu artystów można zauważyć analogię do repertuaru tematów, które pojawiały się w powojennej literaturze żydowskiej, zob. Ruta 2012.

syjonizmowi²⁹. Pomijając w tym miejscu przed- i wojenne losy Chwolesa, wróćmy do lat powojennych. Po powrocie do Wilna w 1945 roku i przed jego ostatecznym opuszczeniem w roku 1959 Chwoles wykonał mnóstwo zdjęć i szkiców miasta, które portretował już w swoich przedwojennych pracach (**il. 12**). Abraham Suckewer, poeta, przyjaciel z Jung Wilne pisał:

„Obserwowałem go, wędrującego przez ruiny litewskiej Jerozolimy, z płótnami i pędzlami w rękach. Malował ściany bes medreszu Gaona z Wilna (...), ruiny Wielkiej Synagogi, przepisywał na płótno oddechy zamknięte pod popiołami. Malował dwie żelazne balustrady, które pozostały z budynku YIVO, a które wystawały jak dwa żelazne ramiona w bezludnej pustce”³⁰.



Il. 12. Rafał (Rafael) Chwoles, *Ulica w Wilnie*

W Wilnie nigdy tych prac nie pokazał, nie mógł. W Warszawie niedługo po przyjeździe (maj-kwiecień 1959) odbyła się wystawa jego prac w salach warszawskiego TSKŻ³¹ (**il. 13**). Kolejne – w 1960 roku – objazdowa wystawa

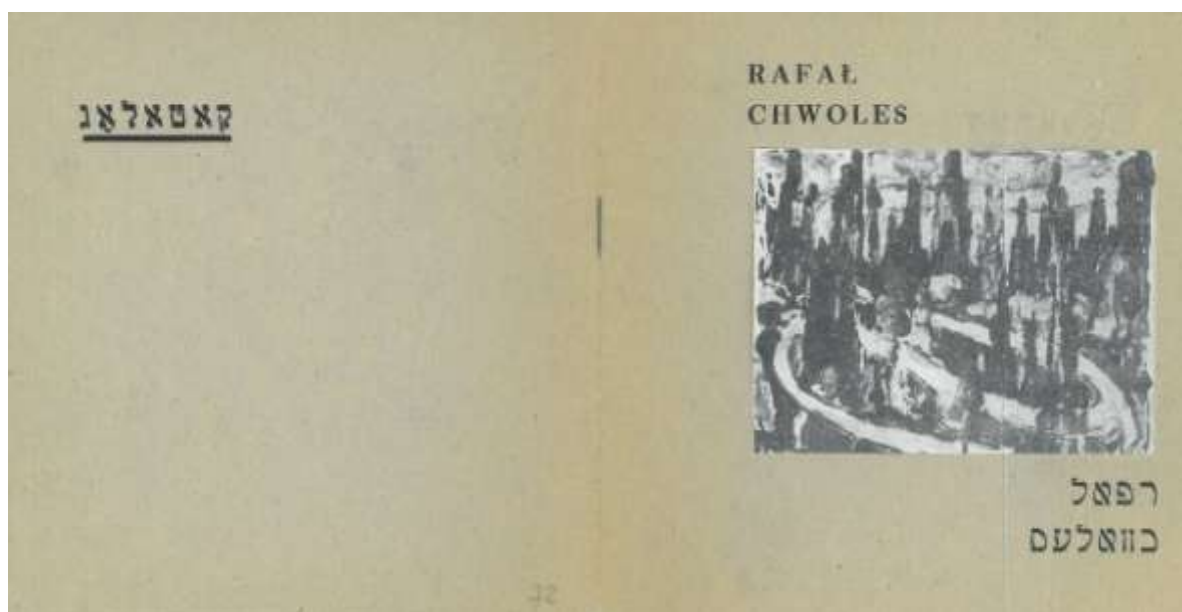
²⁹ Lisek 2005.

³⁰ Suckewer 2017: 79.

³¹ *Bilder-objssztelung* 1959.



Il. 13. *Bilder-ujssztelung fun kinstler Rafael Chwoles (getto-motiw)* [Wystawa obrazów malarza Rafaela Chwolesa (motywy z getta)], TSKŻ Warszawa, maj-kwiecień 1959.



Il. 14. Rafał Chwoles. Katalog, TSKŻ, Warszawa 1963

„Ojczyste strony”, pokazana we Wrocławiu, Gliwicach, Nowej Hucie, Białymstoku, Łodzi i Warszawie, podobnie jak ta zorganizowana w 1963 roku z okazji 30-lecia pracy twórczej wystawa w TSKŻ (il. 14) cieszyły się dużą popularnością, nie tylko wśród żydowskiej publiczności. Malowane przez

Chwolesa *Etiudy wileńskie* pokazują całe miasto, utracone przez przedwojennych mieszkańców.

Chociaż w obrazach Chwolesa, np. w *Baśni ludowej* odnajdujemy echa Hagady, nawiązania do kultury ludowej, tematyki biblijnej i literatury żydowskiej, to żydowską tożsamość jego prac buduje przestrzeń Wilna, miejsca, gdzie żyli Żydzi – stare miasto w Wilnie, brzegi Wilejki, gmach YIVO. Ta przestrzeń najbliższa, subiektywna, powiązana z domem, znajomym, bliskim pejzażem – przestrzeń, która ma wymiar fizyczny, realny łączy się w jego dziełach z przestrzenią kultury jidysz.

Te dwie przestrzenie żydowskie przeniesione w sztukę – realna (choć uwznioślona) u Chwolesa i nostalgiczna zmitologizowana w swej nierzeczywistości przestrzeń płócien Muszki ewokują utracone ojczyzny tułaczy.

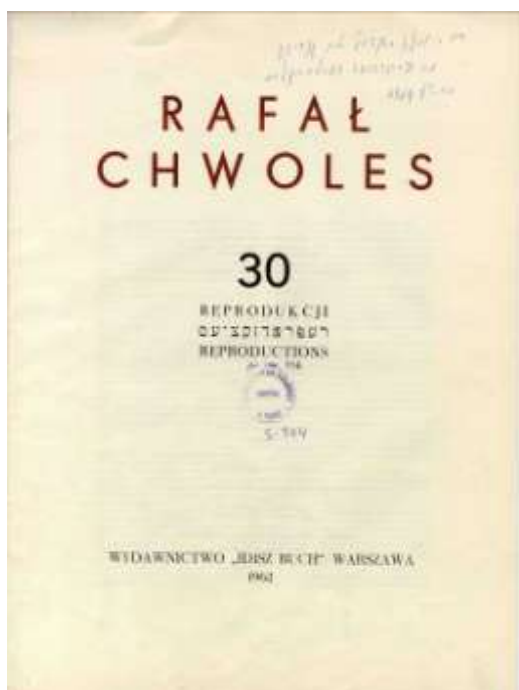
Zakorzenianie

W Warszawie Chwolesowie zamieszkali na Targowej 4, tam też artysta miał pracownię. Chwoles żywo włączył się w nurt życia żydowskiego, co oczywiście w przypadku artysty związanego z Jung Wilne, członka (i skarbnika) Wileńskiego Żydowskiego Towarzystwa Artystów Plastyków nie dziwi. W 1964 roku został przewodniczącym Komisji Kultury TSKŻ. W 1962 roku nakładem Idysz Buch ukazał się album jego prac, po polsku zatytułowany *30 reprodukcji*, w wersji jidyszowej noszący tytuł *Jidiszn motiwn: motiwn fun wilner geto* [Motywy żydowskie: motywy z getta wileńskiego] (**il. 15-16**). Następny *Kinstleriszer album* Chwolesa znajdował się w planie wydawniczym na lata 1968-1970, nie doczekał się publikacji³².

Żydowskie artyści, jak i inni Żydzi wrastali w nowe miejsca, zakorzeniali się w nowych przestrzeniach. W ich twórczości, podobnie zresztą jak w utworach jidyszowych poetów i pisarzy, zaczęły pojawiać się „nowe” miejsca, miasta, gdzie zamieszkali po wojnie. Apelbaum malował Szczecin, Muszka – łódzkie pejzaże. Chwoles, krążąc po Pradze, portretował jej zaułki i podwórka, malował pejzaże ze Śródborowa i Zamościa. Nauczyli się żyć nie

³² Nalewajko-Kulikov 2008: 164.

tylko w nowych miejscach, wrastali w polską kulturę, która stawiała się dla nich równie ważna, jak żydowskie dziedzictwo³³.



Il. 15. Rafał Chwoles, *30 reprodukcji*, Idysz Buch, Warszawa 1962

Il. 16. Rafał Chwoles, *Jidiszn motiwn: motiwn fun wilner geto* [Motywy żydowskie: motywy z getta wileńskiego], Idysz Buch, Warszawa 1962

Wyjazdy

To niedoskonałe, niepełne, ale jednak istniejące polsko-żydowskie życie brutalnie przerwały wydarzenia Marca '68, który dla większości wymienionych przeze artystów stał się początkiem tułaczki, poszukiwania własnego miejsca, odnajdywania się w nowym życiu.

Wyjeżdżali najczęściej w latach 1969-1970. Głównym celem tych podróży był Paryż – „stolica” sztuki, ale i miejsce, gdzie żyli i mieszkali inni artyści, przyjaciele – Tomasz Gleb, Izaak Celniker, Izaak Rajzman, Szmuel (Aleksander) Wajnsztok, Leon Lewkowicz. W Paryżu działała ponadto

³³ Polska nie była jedynym miejscem ich artystycznej działalności. Muszka i Chwoles wystawiali w Paryżu, w 1963 roku Chwoles pierwszy raz w życiu pojechał do Paryża, gdzie miał wystawę w Galerie du Passeur. W 1966 roku pokazał swe prace w Ben Uri Gallery w Londynie. W 1965 roku był jednym z 37 malarzy z Polski, których prace pokazano na wystawie „Contemporary Polish Artists” w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie.

Association des Artistes Juifs de France, a rynek sztuki był bardzo szeroki. Izrael jako miejsce docelowe raczej nie był przez nich rozważany, traktowany był wówczas jako obszar peryferyjny w stosunku do głównych ośrodków sztuki, i co najważniejsze – większość z nich nie była syjonistami. Nie wykluczało to oczywiście sympatii i szacunku dla ojczyzny Żydów.

Pierwszy w Paryżu zjawił się Adam Muszka – w grudniu 1967 roku 55-letni artysta szykował tam wystawę swoich prac. Po wieściach z kraju, zdecydował się zostać i ściągnąć rodzinę. W zakotwiczeniu w nowym miejscu pomogło artyście stypendium nowojorskiego Memorial Foundation for Jewish Culture, dla której w latach 1971-1972 stworzył serię prac z życia żydowskiego pt. *Pictures of Jewish Life in Poland before the Holocaust*, pokazanych później na wystawie w Paryżu oraz w filmie o jego malarstwie. Na emigracji pozostał wierny tematowi i stylistyce swych wcześniejszych prac.

Chwoles (wówczas 56-letni) wyjechał latem 1969 roku, sam, do Wiednia, potem do Paryża (bywał tam wcześniej w Paryżu, mieszkał tam jego brat Jakow), żona i synowie przyjechali później. Starszy Aleksander zaczął studia, młodszy Milij – pracował na utrzymanie rodziny. Późniejsza twórczość Chwolesa z jednej strony jest kontynuacją wcześniejszej (choć pojawiają się nowe przestrzenie: widoki Paryża, pejzaże Izraela), z drugiej malarz zaczął tworzyć kolaże abstrakcyjne. W latach 80. XX wieku odbyły się dwie wystawy Chwolesa w Izraelu (gdzie mieszkały jego dwie ocalone z Zagłady siostry). Przedmowę do katalogu wystawy w Yad Vashem (w 1986 roku) napisał Abraham Suckewer³⁴, Szlomo Belis-Legis zaś (autor wstępu do wydanego w Warszawie albumu Chwolesa z 1962 roku) napisał słowo wstępne do katalogu wystawy w kibucu Lochamei ha-Getaot (1988). Artysta był w Izraelu ceniony, otrzymał m.in. nagrodę im. Icyka Mangera.

Bolesław Pacanowski (miał wtedy 68 lat) także chciał jechać do Paryża. Byli tam przyjaciele, był tam też wówczas syn Anatol (studiował w École national *supérieure des Arts Décoratifs*). Pacanowscy nie rozważali wyjazdu do Izraela, druga żona Bolesława Wiera była Ukrainką (pierwsza żona i dwie

³⁴ Suckewer 2017.

córki zginęły w Zagładzie, ocalała z getta łódzkiego córka Ana wyjechała po wojnie do Wielkiej Brytanii)³⁵.

Decyzja o wyjeździe została podjęta szybko. W grudniu 1969 r. Pacanowscy wyruszyli do Wiednia. Anatol poprosił we Francji o azyl, chciał załatwić wizę wjazdową dla rodziców, ale odmówiono im. Pojechał więc do Wiednia, poprosił o wizę do Stanów. Dostał ją po 3 miesiącach (miał 25 lat, ukończone studia, nie był obarczony rodziną). Rodzice czekali dłużej, wizy wjazdowe warunkowe (*conditional entry*) otrzymali dopiero w sierpniu 1970 roku. „Rodzice nie chcieli wyjeżdżać z Polski – opowiada Anatol Pacanowski. – Ale chcieli być ze mną”³⁶ (jak się wydaje dzieci, ich los i przyszłość były, obok antysemityzmu, ważną przesłanką decyzji o wyjeździe). Później, już w Stanach ojciec podziękował synowi, że wyjechali. Poczuł ulgę, spokój, nie chciał o tym mówić, ale w Polsce jeszcze przed Marcem pojawiały się różne problemy, niepokoje, nieprzyjemności.

Pacanowscy musieli pojechać do Chicago (ktoś stamtąd poręczył za nich) tam otrzymali pomoc od organizacji charytatywnej Jewish Family Service. Szukali pracy w agencjach graficznych, pracowali w fabryce obrazów: Circle Gallery Saula Minsky`ego. Była to ciężka praca, warsztaty mieściły się na 7 piętrze bez windy i klimatyzacji, dziennie trzeba było namalować kilkanaście (20-30) obrazów. Dlatego po trzech tygodniach we wrześniu 1970 roku cała rodzina wyruszyła do Los Angeles. Skończyła się pomoc instytucjonalna, rodzice nie pracowali, pracę miał tylko syn. Brakowało pieniędzy nawet na jedzenie.

„Wtedy – opowiada Anatol Pacanowski – Ojciec wziął pod pachę kilka obrazów i rozpoczął, jak domokrażca – wędrowkę po okolicznych sklepach. Wymieniał obrazy na jedzenie. Później sklepikarze zamawiali u niego obrazy, np. malował sceny religijne (Szabas). Ale – jak odtwarza po latach ich życie syn – ojciec nigdy nie powrócił do «poważnej» działalności artystycznej, nie miał wystaw”³⁷.

³⁵ Wywiad z Anatolem Pacanowskim 2018.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

Podsumowanie

Ten krótki tekst jest przypomnieniem grupy żydowskich artystów, których wydarzenia Marca '68 wygnały z rodzinnego kraju. W licznych opracowaniach historycznych, wspomnieniowych poświęconych różnym aspektom Marca '68 dużo uwagi poświęca się antysemityzmowi, polityce partii, odtworzeniu przebiegu zdarzeń, wyjazdom (zwłaszcza młodzieży). Zapominamy o tych, którzy, jak wymienieni przeze mnie twórcy, w wyniku marcowej nagonki zostali zmuszeni do przewartościowania w dojrzałości osobistej i twórczej swoich artystycznych i życiowych wyborów.

Bibliografia

- Berendt 2006 – Grzegorz Berendt, *Życie żydowskie w Polsce w latach 1950–1956. Z dziejów Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów w Polsce*, Gdańsk 2006
- Berger [1967] – Lili Berger, *Przedmowa*, [w:] Adam Muszka, Warszawa [1967] *Bilder-objssztelung 1959 – Bilder-objssztelung fun kinstler Rafael Chwoles (getto-motiwn)*, Kultur gezelschaft fun di jidn in Pojln, april-maj Warsze 1959
- Chmielewska 2008 – Agnieszka Chmielewska, *Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa a Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie – związki personalne, artystyczne i ideowe*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XXXV – Nauki Humanistyczno-Społeczne”, 385, 2008: 259-270
- Chrzanowska 2005 – Agnieszka Chrzanowska, *Metaloplastyka żydowska w Polsce*, Warszawa 2005
- B. G. 1959 (6) – B. G., *Łódzcy artyści plastycy*, „Nasz Głos”, 6, 1959: 8
- B. G. 1959 (7) – B. G., *Twórczy niepokój. Adam Muszka – plastyk łódzki*, „Nasz Głos”, 7, 1959: 7
- Lisek 2005 – Joanna Lisek, *Jung Wilne – żydowska grupa artystyczna*, Wrocław 2005

- Malinowski 2000 – Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000
- Nalewajko-Kulikov 2008 – Joanna Nalewajko-Kulikov, *Kilka uwag o wydawnictwie Idisz Buch*, [w:] *Nusech Pojln. Studia z dziejów kultury jidysz w powojennej Polsce*, red. Magdalena Ruta, Kraków-Budapeszt 2008.
- Nusech Pojln* 2008 – *Nusech Pojln. Studia z dziejów kultury jidysz w powojennej Polsce*, red. Magdalena Ruta, Kraków-Budapeszt 2008.
- Podhorizer-Sandel 1974 – Erna Podhorizer-Sandel, *Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego”, 2 (91), 1974: 37-50
- Piątkowska 2008 – Renata Piątkowska, *Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych / Jidzisz Gezelshaft cu Farszprojtn Kunst – próba kontynuowania żydowskiego życia artystycznego w powojennej Polsce 1946 – 1949*, [w:] *Nusech Pojln. Studia z dziejów kultury jidysz w powojennej Polsce*, red. Magdalena Ruta, Kraków-Budapeszt 2008: 67-99
- Piątkowska 2008 – Renata Piątkowska, *Jewish Society for the Encouregement of Fine Arts (Yidishe Gezelshaft tsu Farshproytn Kunst) – An attempt at the Continuation of Jewish Artistic Life in Postwar Poland, 1946-1949*, [w:] *Under the Red Banner. Yiddish Culture in the Communist Countries in the Postwar Era*, edited by Elvira Grözinger and Magdalena Ruta, Wiesbaden 2008: 77-93
- Piątkowska 2011 – Renata Piątkowska, *Sense of Togetherness. Jewish Society for the Encouragement of the Fine Arts in Warsaw (1923–1939)*, „Ars Judaica. The Bar-Ilan Journal of Jewish Art”, 7, 2011: 57-66
- Ruta 2012 – Magdalena Ruta, *Bez Żydów? Literatura jidysz w PRL o Zagładzie, Polsce i komunizmie*, Kraków-Budapeszt 2012
- Sobelman 2008 – Józef Sobelman, „Nasz Głos” (1957-1968) – polskojęzyczny dodatek do „Folks Sztyme”, [w:] *Nusech Pojln. Studia z dziejów kultury jidysz w powojennej Polsce*, red. Magdalena Ruta, Kraków-Budapeszt 2008: 189-201
- Suckewer 2017 – Abraham Suckewer, *Malarz z grupy Jung Wilne*, tłum. Daria Rzeczkowska, „Miasteczko Poznań”, 2 (28), 2017
- Supruniuk 2006 – Mirosław Supruniuk, *Chagall z Piotrkowa. Adam Muszka (1914-2005)*, „Archiwum Emigracji”, 1-2, 2006

Styrna 2009 – Natasza Styrna, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931–1939)*, Warszawa 2009

Szarfharc 1961 – Dawid Szarfharc, *Lewek jest już plastykiem*, „Nasz Głos”, 4, 1961: 6

Szklar 2008 – Mojsze Szklar, *Gazeta „Folks-Sztyme” (1948-1968) – refleksje osobiste*, [w:] *Nusech Pojln. Studia z dziejów kultury jidysz w powojennej Polsce*, red. Magdalena Ruta, Kraków-Budapeszt 2008: 165-186

Web 1960 – Marek Web, *Długo oczekiwana przeprowadzka*, „Nasz Głos”, 10, 1960: 7

Wywiad z Anatolem Pacanowskim 2018 – Wywiad z Anatolem Pacanowskim, Warszawa, 1 lutego 2018 roku, w zbiorach autorki

Żółkiewska 2017 – Agnieszka Żółkiewska, *Zerwana przeszłość. Powojenne środowisko żydowskiej inteligencji twórczej. Pomoc materialna i organizacyjna ze strony CKŻP*, Warszawa 2017



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**