

540-336

Syber

Agnieszka Chranowicz

METALOPLASTYKA ŻYDOWSKA
W POLSCE

Praca powstała
w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej
na Wydziale Sztuk Pięknych
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wydawnictwo Neclon
Warszawa 2013

METALOPLASTYKA ŻYDOWSKA
W POLSCE

490 936

Syber

Agnieszka Chrzanowska

METALOPLASTYKA ŻYDOWSKA W POLSCE

Praca powstała
w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej
na Wydziale Sztuk Pięknych
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu



Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2005

Redakcja i korekta
Jolanta Rudzińska

Indeks zestawiała
Jolanta Rudzińska

Opracowanie graficzne i projekt okładki
Elżbieta Malik

Na okładce
Marek Szwarz, *Muzykanci żydowscy*
(fot. ze zbiorów Jerzego Malinowskiego)
Czwarta strona okładki
Henryk Szpigiel, *Winobranie*, repr.
z: „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1935, nr 6

© Copyright by Agnieszka Chrzanowska
© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 83-89729-22-9

Tytuł dotowany przez
Ministerstwo Nauki i Informatyzacji

Wydawnictwo Neriton

Warszawa 2005

www.neriton.apnet.pl

neriton@ihpan.edu.pl

Wydanie I

Nakład 400 egzemplarzy

Objętość 12 arkuszy wydawniczych

Druk i oprawa

Sowa – Druk na życzenie

www.sowadruk.pl, tel. 022 431-81-40



Zb. graf.
911509

E. 1359/06

Wstęp

Kierunek ewolucji sztuki żydowskiej w dużej mierze zdeterminował talmudyczny zakaz tworzenia wyobrażeń Boga i postaci ludzkich, oparty na sformułowaniach zawartych w Księgach Mojżeszowych (Wj 20,4; Kpł 26,1; Pwt 4,16–18). Miał on zapobiegać szerzeniu się bałwochwalstwa wśród starożytnych Izraelitów. Zakaz ten nie zawsze i nie wszędzie był rygorystycznie przestrzegany, o czym świadczą elementy przedstawieniowe pojawiające się w dekoracjach obu Świątyń Jerozolimskich, a także antycznych i nowożytnych synagog, synagogaliów i manuskryptów. Tendencja ikonoklastyczna była jednak na tyle silna, że działania żydowskich artystów—rzemieślników koncentrowały się przede wszystkim na stronie dekoracyjnej, w której też przejawiało się całe bogactwo symbolicznych przedstawień i ornamentów. O ile wyobrażenia ludzi bądź zwierząt tolerowane były przez niektórych rabinów w synagogałnych malowidłach, to raczej jednak nie posuwano się do wykonywania ich w rzeźbie czy reliefie.

Sztuka Żydów od czasów antycznych kształtowana była przez różnorodne wpływy, najpierw sztuki helleńskiej, następnie sztuki islamu, zwłaszcza plastyki perskiej, w końcu zachodnioeuropejskiej. Wyroby żydowskie odzwierciedlały zatem rozmaite tendencje stylistyczne, zależnie od czasu i kraju, w którym powstawały, zachowując jednak cechy odrębne, odróżniające je od wytworów obcych kultur. Twórczość artystów żydowskich przez wieki sprowadzała

się głównie do wyrobu sprzętów i przedmiotów na potrzeby kultu religijnego. Najistotniejszy jej dział stanowiły wyroby z metalu, tworzywa, z którego powstawały najrozmaitsze obiekty, zarówno związane z obrzędami synagogalnymi i domowymi, jak i codziennego użytku. Choć Żydzi uprawiali również sztukę iluminacji manuskryptów oraz haft, to jednak najbardziej rozpowszechnioną formą plastycznej wypowiedzi, niejako podyktowaną wymaganiami kultu, była metaloplastyka. Tradycję rzemiosła kontynuowały kolejne pokolenia Żydów, rozproszonych po całym świecie. W późniejszych wiekach ręcznie wyrabiane sprzęty nie były już tak częste, zwłaszcza w XIX stuleciu stały się wręcz rzadkością.

Na początku wieku XX wśród artystów żydowskich wywodzących się z Europy Środkowo-Wschodniej wzrosło zainteresowanie tradycyjnymi przedmiotami rytualnymi. Miało to związek z zapoczątkowanymi w drugiej połowie XIX wieku dyskusjami na temat specyfiki oraz stylistycznego charakteru narodowej sztuki żydowskiej. Artyści żydowscy nie byli odosobnieni w dążeniach do stworzenia odrębnego stylu. Podobnie też jak w przypadku innych narodów, chociażby polskiego, usiłowali nową sztukę oprzeć na ludowości, prymitywie, utożsamianym przez wielu z ornamentyką umieszczaną na żydowskich nagrobkach, w synagogach i przedmiotach rytualnych. Właśnie w zdobnictwie, w którym najlepiej uwidaczniał się odrębny pierwiastek narodowy i najpełniejszy wyraz znalazła psychika żydowska, poszukiwali inspiracji artyści chcący zaakcentować swą przynależność narodową. Obiektem ich zainteresowania stały się zatem przedmioty związane z obrzędami religijnymi, także iluminacje umieszczane na marginesach Hagad czy ketub (kontraktów ślubnych), gdzie skupiły się tradycyjne motywy żydowskiej ornamentyki.

Zainteresowanie żydowskim folklorem sięga drugiej połowy XIX wieku. Pierwszym artystą, który zaczął czerpać z niego motywy do swojej twórczości był Maurycy Minkowski. Później wątki sztuki ludowej oraz starożydowską ornamentykę wykorzystywali w swoich obrazach, grafikach i ilustracjach artyści pochodzący

z Białorusi, Ukrainy i Rosji, jak Marc Chagall, Josif Czajkow, Isachar Rybak, Natan Altman czy Lazar Lisicki (El Lissitzky)¹. Po 1910 roku w paryskim kręgu żydowskich artystów pochodzących z Europy Środkowo-Wschodniej zrodziły się dwie koncepcje sztuki narodowej. Twórcy skupieni wokół Osipa Zadkine'a upatrywali źródła inspiracji w starożytnej sztuce Egiptu i Asyrii, przyjmując za punkt wyjścia semickie pochodzenie Żydów, jednak – jak się zdaje – więcej zwolenników zyskała idea propagowana m.in. przez Marka Szwarca i współtworzone przez niego pismo „Machmadim”, zgodnie z którą żydowscy artyści powinni nawiązywać do bogatych tradycji ornamentyki synagogalno-bethamidraszowej². Również w Moskwie podczas I wojny światowej, w ramach kręgu artystycznego „Szamir”, narodową estetykę próbował stworzyć przyszły współzałożyciel łódzkiej grupy „Jung Idysz”, Mojżesz Broder-son³. Zdawano sobie powszechnie sprawę z tego, że posługiwanie się motywami żydowskimi, czerpanie tematów z życia społeczności żydowskiej, „efekty bardziej zewnętrzne”, nie decydują jeszcze o narodowym charakterze sztuki⁴. Przejawiać się on miał raczej – jak ujął to Henryk Berlewi – w „formie indywidualnej, odpowiadającej istotnym cechom danego narodu”⁵.

Innym artystą, zarazem jednym z pierwszych, którzy podjęli próbę stworzenia narodowej sztuki, w tym wypadku w ramach utworzonej przez siebie na początku XX wieku w Jerozolimie Szkoły Sztuk i Rzemiosł „Becalel”, był urodzony na Litwie rzeźbiarz Borys Schatz. Wspomnieć tu należy o jego indywidualnych

¹ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 58 i 148; *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art. 1912–1928*, katalog wystawy pod red. R. Apter-Gabriel, Israel Museum, Jerusaleń 1987.

² M. Szwarz, *Sztuka a Żydzi*, „Tel-Awiv” 1919, nr 4 z XI, s. 189.

³ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 149.

⁴ U E. M. Liliena, *Rozmowa o sztuce żydowskiej i sztuce współczesnej*, „Nasz Przegląd” 1923, nr 129 z 3 VIII, s. 2.

⁵ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 172.

działaniach w zakresie metaloplastyki, które w pewnym sensie poprzedziły rozkwit tego gatunku plastycznego wśród artystów żydowskich w Polsce w latach 20. i 30. XX wieku. Na przełomie stuleci Schatz wykonywał w brązie realistyczne płaskorzeźby, poruszając w nich często tematy związane z życiem i tradycją Żydów.

Fascynacja sztuką płaskorzeźby w metalu, przy użyciu techniki repusowania, zrodziła się jednak dopiero w środowisku polskich artystów żydowskich w latach 20. XX wieku za sprawą Marka Szwarcza. Dla tej jednej z najtrudniejszych technik złotniczych, polegającej na wykuwaniu na zimno elementów reliefowych w metalowej blasze, wielu młodych malarzy i rzeźbiarzy porzuciło uprawiane dotąd dziedziny sztuki. Na miedzianych lub mosiężnych blachach z upodobaniem przedstawiali szeroko rozumiane tematy żydowskie, łączyli tradycyjne motywy z nowymi, trzymając się zwykle nowoczesnych zasad konstrukcyjnych. Działalność metaloplastyków, skupiająca się w dwóch głównych ośrodkach – Łodzi i Warszawie, wpisywała się w ogólne poszukiwania i dążenia artystów żydowskich do nadania swojej twórczości rysu narodowego. Podjęcie pracy w metalu było zaś bezpośrednim nawiązaniem do najbogatszej tradycji w sztuce żydowskiej. Za sprawą łódzkich i warszawskich artystów mówiono o „renesansie metaloplastyki”⁶, tej „specjalnie żydowskiej sztuki”⁷, czy też „jedynej na wskroś rodzimej dziedziny sztuki żydowskiej”⁸. Pozostała też ona techniką znamioną dla środowiska artystycznego Żydów w Polsce.

Zagadnienie tradycji rzemiosła metalowego w kulturze żydowskiej przedstawiono pokrótce w pierwszym rozdziale niniejszego opracowania. Skupiono się przy tym na prezentacji form najważniejszych przedmiotów przeznaczonych na potrzeby kultu, a także najpopularniejszych motywów wykorzystywanych przy ich deko-

⁶ M. Weinzieher, *Wystawa Metaloplastyki Żyd. Stow. Artystów Plastyków*, „Nasz Przegląd” 1938, nr 136 z 15 V, s. 18.

⁷ K. Winkler, *Plastyka. Z wystaw warszawskich*, „Droga” 1930, s. 86.

⁸ T. Heller, *Żydowski przemysł artystyczny*, „Nasz Przegląd” 1937, nr 97 z 4 IV, s. 9.

racji. Uczyniono to m.in. w oparciu o zbiorową pracę z zakresu historii sztuki żydowskiej, opublikowaną pod redakcją Cecila Rotha⁹. Dalsza część rozdziału traktuje o rozwoju metalowego rzemiosła, szczególnie złotnictwa, w którym żywo uczestniczyli rękodzielnicy żydowscy, na terenie głównych jego ośrodków w Polsce – Krakowa i Lwowa. Dla dokonania tego ogólnego zarysu wykorzystano podstawowe opracowania dotyczące działalności cechów rzemieślniczych w Polsce, autorstwa Feliksa Kiryka¹⁰, Władysława Łozińskiego¹¹ i Leonarda Lepszego¹². Nieco więcej miejsca poświęcono przybliżeniu sylwetki artystycznej znakomitego żydowskiego złotnika–cyzelera Barucha Dornhelma i jego osiągnięć w technice repusowania. Skorzystano przy tym z nielicznie zachowanych przekazów na temat twórczości artysty, przede wszystkim z informacji zawartych w niepublikowanym rękopisie, w całości poświęconym Dornhelmowi, zapewne autorstwa lwowskiego kolekcjonera sztuki żydowskiej Maksymiliana Goldsteina¹³, a także wspólnym dziełem autora oraz Karola Dresdnera, dotyczącym zagadnień związanych z kulturą żydowską w Polsce¹⁴. Wielu szczegółów związanych z twórczością lwowskiego złotnika dostarczył też artykuł monograficzny Oskara Aleksandrowicza¹⁵.

W rozdziale drugim przedstawiono działalność artystyczną Borysa Schatza oraz utworzonej przez niego Szkoły Sztuk i Rzemiosł „Becalel” w Jerozolimie, której właściwym celem miało być stworzenie oryginalnego stylu żydowskiego, osadzonego we wschodniej

⁹ *Jewish art. An illustrated history*, ed. C. Roth, New York 1961.

¹⁰ F. Kiryk, *Cechowe rzemiosło metalowe. Zarys dziejów do 1939 roku*, Warszawa–Kraków 1972.

¹¹ W. Łoziński, *Złotnictwo lwowskie*, Lwów 1912.

¹² L. Lepszy, *Złotnictwo krakowskie*, Kraków 1887.

¹³ Kopia rękopisu znajduje się w posiadaniu Jerzego Malinowskiego.

¹⁴ M. Goldstein, K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*, Lwów 1935.

¹⁵ O. Aleksandrowicz, *Z pod pyłu zapomnienia*, „Chwila” 1938, nr 6774 z 29 I, s. 9–10.

tradycji ornamentacyjnej. Rozdział oparto na szczegółowej publikacji poświęconej jerozolimskiej instytucji, w której omówione zostały różne aspekty jej działalności¹⁶. Uwzględniono także znalezione w polskiej prasie opinie na temat realizacji zamierzeń związanych z otwarciem szkoły. Poza tym wykorzystano artykuły publikowane w piśmie „Ost und West”, wydawanym przez środowisko żydowskie w Berlinie, dotyczące twórczości samego Schatza w zakresie rzeźby i reliefu.

Zasadniczą część pracy stanowią kolejne dwa rozdziały, poświęcone metaloplastycznej twórczości żydowskich artystów w Łodzi i Warszawie w okresie międzywojennym. Do ich napisania wykorzystano artykuły zamieszczone w ówczesnej prasie, zarówno żydowskiej, jak i nieżydowskiej, będące jedynym źródłem, na podstawie którego można dziś odtworzyć niesłusznie zapomnianą działalność żydowskich twórców w zakresie płaskorzeźby w metalu. Wymienić tu należy przede wszystkim warszawski dziennik żydowski „Nasz Przegląd” wraz z cotygodniowym dodatkiem ilustrowanym, w którym pojawiały się reprodukcje m.in. interesujących mnie dzieł. Systematycznie ukazujące się w nim omówienia wystaw, szczególnie Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych, pozwalają w miarę dokładnie odtworzyć obecność na nich metaloplastyków. Czasopismo to dostarcza wielu cennych informacji na temat tak warszawskich, jak i łódzkich twórców. Generalnie specyfika materiałów dotyczących zagadnienia metaloplastyki żydowskiej polega zarówno na ich stosunkowo niewielkiej ilości (pamiętać należy o niekompletności przedwojennej prasy, zwłaszcza łódzkiej), jak i – nierzadko – małej wartości merytorycznej. Autorzy artykułów, będących przeważnie recenzjami wystaw z udziałem interesujących mnie artystów, z reguły niewiele miejsca poświęcali poszczególnym twórcom, niejednokrotnie ograniczając się do wymienienia nazwiska, bądź też zamieszczali nazbyt ogólnikowe uwagi. Uniemożliwia to stworzenie spójnego, a tym bardziej peł-

¹⁶ *Bezalel, 1906–1929*, red. N. Shilo-Cohen, Jerusalem 1983.

Wymieniłem kilkadziesiąt tytułów, które w latach 1965-1975, w ramach projektu "Kultura i sztuka w Polsce" zostały wydane przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe. W tym czasie w Polsce odbyły się liczne wystawy i konkursy, które przyczyniły się do rozwoju sztuki i kultury. W tym czasie w Polsce odbyły się liczne wystawy i konkursy, które przyczyniły się do rozwoju sztuki i kultury. W tym czasie w Polsce odbyły się liczne wystawy i konkursy, które przyczyniły się do rozwoju sztuki i kultury.

14

Rozdział I

Metaloplastyka jako tradycyjna forma wypowiedzi artystów żydowskich

Rzemiosło było dziedziną cenioną i powszechnie przez Żydów uprawianą od najdawniejszych czasów. Talmud zawiera nawet przepis mówiący o tym, że ojciec powinien przekazać synowi znajomość jakiegoś rzemiosła (Mas. Kiduszin 81a). Pracę rąk nobilitował fakt, że do XIV wieku rabini sami parali się rzemiosłem. Społeczność żydowska trudniła się różnymi gałęziami rękodzielnictwa, szczególny zaś talent wykazując w dziedzinach wymagających zarówno artystycznego smaku, jak i zręczności manualnej¹. Niewątpliwie należy do nich rękodzieło w metalu, od czasów antycznych stanowiące istotny dział twórczości artystycznej Żydów. Z czasem rzemiosło metalowe stało się domeną Izraelitów. Ich sposoby obróbki i cyzelowania metali, zwłaszcza srebra, znane były powszechnie ze swej doskonałości². Po zburzeniu Świątyni przez Rzymian (70 rok n.e.) i rozproszeniu Żydów, właśnie złotnictwo stało się jednym z charakterystycznych zajęć wyznawców religii mojżeszowej w większości państw³. Początkowo Żydzi zajmowali się przede wszystkim wyrobem broni i kowalstwem, choć wykonywali również ozdoby, sprzęty rytualne przeznaczone do świątyń,

¹ I. Abrahams, *Życie codzienne Żydów w średniowieczu*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1996, s. 155.

² *Ibidem*, s. 155.

³ C. Roth, *Ritual art*, w: *Jewish art. An illustrated history*, ed. C. Roth, New York 1961, s. 311.

a także przedmioty codziennego użytku. Biblia dostarcza nam dowodów używania metali już w okresie patriarchalnym (Rdz 24,22). Opisy budowy Przybytku na pustyni czy Świątyni Salomona (I Krl 6–7) dają świadectwo szerokiego zastosowania zwłaszcza złota i srebra.

Żydzi znacznie większą wagę niż do architektury synagog przywiązywali do ich wyposażenia. Dla potrzeb kultu i wielu obrzędów powstawały różnego rodzaju przedmioty wykazujące bogactwo form i symboli. Przy ich wyrobie tworzywo metalowe – srebro i złoto, ale także stopy miedzi – znajdowało powszechne zastosowanie. W zakresie formy sztuka żydowska, reprezentowana przede wszystkim przez przedmioty rytualne, była raczej zachowawcza; w ciągu wieków uległa nieznacznym tylko przemianom. Związane jest to z wyjątkową rolą tradycji, określoną zawartymi w Biblii sformułowaniami, dotyczącymi tak rozplanowania pomieszczeń świątynnych, jak ich urządzenia, wyposażenia, obrządku⁴. Pewne nowe tendencje wprowadzane w dziedzinie formy, obok iluminowanych manuskryptów, najbardziej czytelne są właśnie w wyrobach metalowych. Tworzone w różnych środowiskach diaspory nabierały nieco odrębnych cech, odzwierciedlających panujące w poszczególnych krajach i okresach tendencje stylistyczne. Jednak mimo ulegania wpływowi sztuki europejskiej wyroby żydowskie zachowywały zawsze swój specyficzny, odmienny charakter, prezentując tradycyjne rozwiązania i symbolikę.

Najstarsze judaika związane są z kulturą antyczną. Do końca pierwszego tysiąclecia naszej ery nie ma jednak praktycznych dowodów wykonywania przez Żydów przedmiotów rytualnych z przeznaczeniem innym niż dla wyposażenia świątyni. Wyjątkiem są jedynie ośmiopalnikowe gliniane lampy, wykorzystywane, jak się zdaje, podczas święta Chanuka⁵. Prawdopodobnie właśnie w tym

⁴ M. Bałaban, *Historia i literatura żydowska ze szczególnym uwzględnieniem historii Żydów w Polsce*, Lwów–Warszawa–Kraków 1904, t. 1, s. 78–79.

⁵ C. Roth, *op. cit.*, s. 309.

czasie, to jest w końcu I wieku n.e. zaczęto wyrabiać sprzęty służące domowym obrzędom religijnym, w każdym razie wtedy weszły one do powszechnego użytku⁶. Niestety, prawie nic z najstarszych wyrobów żydowskiego rzemiosła nie przetrwało do dziś. Zachowane przedmioty pochodzą przede wszystkim z czasów nowożytnych, szczególnie z XVII i XVIII wieku. Z wyjątkiem lampek chanukowych, przykłady żydowskiej sztuki rytualnej wcześniejszej daty niż koniec średniowiecza nie zostały znalezione⁷. W dużej części są to dzieła rzemieślników o ustalonej pozycji, choć niewiele mniejszą grupę stanowią wyroby anonimowych wytwórców.

Centralne miejsce w świątyni żydowskiej przeznaczone jest dla zwoju Pięcioksięgu – sefer Tory. Na nim też w dużej mierze koncentruje się sztuka rytualna. Zwój, przechowywany w aron ha-kodesz, zazwyczaj okrywają: ozdobna, haftowana „sukienka” oraz – wykonane ze srebra – tarcza i korona. Na drążki, na które nawinięty jest pergamin z tekstem Tory, nakładane są tzw. rimonimy. W społecznościach orientalnych zwój umieszczany jest w futerałach wykonanych zwykle z drewna, choć niekiedy także z innego tworzywa. Trudno ustalić, kiedy zapoczątkowano praktykę pokrywania sefer Tory dekoracją ze szlachetnego metalu. Zwyczaj umieszczania na niej koron, przynajmniej podczas tak wyjątkowych okazji jak Symchat Tora, został prawdopodobnie zainicjowany w Iraku w X wieku⁸. Z czasem utrwaliła się ich forma wzorowana na koronach królewskich, choć w niektórych regionach, szczególnie w Europie Wschodniej, rezygnowano z niej na rzecz korony o kilku kondygnacjach, podpieranych przez lwy, gryfy czy jelenie. Ozdobą rodaków, przybierającą różnorodne formy, czasem bardzo wyszukane, zależnie od kraju, a nawet miasta, w którym zostały wykonane, są metalowe rimonimy. W XVII-wiecznej Europie Północnej i Zachodniej powszechny stał się typ architektoniczny przy-

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Encyclopedia Judaica*, t. 1, s. 524.

⁸ C. Roth, *op. cit.*, s. 316.

mający formę kilkupoziomowej wieżyczki (taki kształt mają też najstarsze przykłady pochodzące z XIV i XV wieku), lecz już na początku XVIII stulecia większą popularnością cieszyła się kompozycja złożona z pękaty, zwykle trzech, galek, a także forma otwartej czary z podpartym sklepieniem. Poszczególne kształty powracały do łask w późniejszych latach, by znów zostać zarzucone na rzecz innych. W krajach Orientu formy bywały bardziej wyszukane, często wzorowane na owocach granatu. U podstaw rimonimów umocowywano dzwonki, na wzór szat arcykapłana, których dźwięk symbolizował radość Tory. Pozostałym elementem „stroju” sefer Tory, wykonywanym jedynie ze szlachetnego metalu, są tasy, spopularyzowane w społeczności Żydów aszkenazyjskich w XVI wieku, które stopniowo zatracaly swoje pierwotne znaczenie funkcjonalne, by pozostać jedynie formą dekoracji⁹. Według innego źródła ta ręcznie trybowana i cyzelowana tarcza zawieszana była na łańcuszku pośrodku Tory na pamiątkę napierśnika noszonego przez arcykapłana w Świątyni Jerozolimskiej¹⁰. Tasy były bogato zdobione popularnymi w liturgice żydowskiej motywami takimi jak: lwy Judy, drzewo życia, korona, tablice Dekalogu (podtrzymywane często przez lwy), a także gesty błogosławieństwa, portal z miniaturowymi kolumnkami, w końcu motywami roślinnymi. Wspaniałym przykładem żydowskiej sztuki cyzelerskiej są również jady, wskaźniki w kształcie dłoni z wysuniętym wskazującym palcem, używane do śledzenia czytanego tekstu Tory. Wykonywano je najczęściej ze srebra lub złota, czasem z użyciem kamieni szlachetnych, ale także z drewna i innych materiałów. Małe rozmiary tych przedmiotów wymagały od rzemieślnika dużej precyzji.

Poza przedmiotami sztuki rzemieślniczej przeznaczonymi dla synagogi, a zwłaszcza dla uczczenia Tory, rytuał żydowski wymaga wielu różnorodnych przedmiotów, które służyć mają obrzędom

⁹ *Ibidem*, s. 321–322.

¹⁰ M. Bałaban, *Sztuka żydowska i jej symbolika*, „Nasz Przegląd” 1936, nr 189 z 28 VI, s. 11.

domowym, z czego większość również wykonywana jest z metalu. W biedniejszych społecznościach bywał on jednak zastępowany mniej szlachetnymi tworzywami, przeważnie drewnem, które następnie malowano. Istotnym przedmiotem związanym ze świętowaniem szabatu jest balsaminka – pojemnik, w którym spalane są aromatyczne zioła. Żydzi wdychają ich woń podczas uroczystego zakończenia szabatu, ceremonii zwanej Hawdala, polegającej na symbolicznym oddzieleniu czasu świętego od powszedniego. Balsaminki przyjmowały różnorodne formy, choć największą popularność zyskała forma wieżyczkowa, zapoczątkowana prawdopodobnie pod koniec średniowiecza na terenie Niemiec, której pierwowzorem była najpewniej chrześcijańska monstrancja o podobnej konstrukcji architektonicznej¹¹. Niejednokrotnie przy ich wykonywaniu rzemieślnicy wzorowali się na iglicy miejscowego kościoła¹². Srebro, które było tworzywem najczęściej wykorzystywanym do wyrobu balsaminek, pokrywano czasami grawerunkiem imitującym strukturę muru. Z czasem, zwłaszcza w Europie Wschodniej, szczególnie popularna stała się dekoracja wykonywana z filigranowych drucików, tworzących bogaty ażurowy wzór geometryczny. Puszkom na wonności nadawano również kształty owoców (np. gruszek), jaj, a nawet kwiatów. Te niewielkie przedmioty stanowiły świadectwo niezwykłego kunsztu żydowskich złotników i cyzelerów.

W rytualnym obrządku domowym bodaj najważniejszym przedmiotem, obok balsaminek, jest lampa chanukowa, zapalana podczas trwającego osiem dni święta Chanuka (święta światła), upamiętniającego zwycięstwo Machabeuszy w 165 roku p.n.e. nad panującymi wówczas w Palestynie Seleucydami, którzy zbezczeszczyli Świątynię i narzucili Żydom swą religię hellenistyczną. Lampki te, które tworzy podstawa z ośmioma palnikami lub lichtarzykami na świeczki oraz tylna ścianka, wykonywane były początkowo

¹¹ C. Roth, *op. cit.*, s. 336.

¹² *Ibidem*.



z gliny, później jednak przeważnie z metalu¹³. W XVI wieku coraz więcej uwagi zaczęto poświęcać dekorowaniu odlewanej w miedzi, brązie lub mosiądzu tylnej płytki. Często umieszczano na niej przedstawienia scen biblijnych lub apokryficznych, jak *Zwiastowanie narodzin Izaaka* czy *Judyta z głową Holofernesa* (epizod, który w żydowskim folklorze kojarzony był ze świętem Chanuka). Wielokrotnie powtarzały się też takie motywy jak: lwy Judy, Gwiazda Dawida, cherubini, wazony z kwiatami oraz ptaki. Dekoracje wykonywane były w reliefie bądź też grawerowane.

W ortodoksyjnych domach znajdować się musiały ponadto specjalne puchary, zwane kiduszowymi, nad którymi, po napełnieniu ich winem, odmawiano błogosławieństwo z okazji rozpoczęcia, a następnie zakończenia szabatu, a także innych świąt. Puchary te wykonywane były przeważnie ze szlachetnych metali, zwłaszcza srebra, choć wykorzystywano także inne tworzywa, m.in. szkło. Ich formy bywały różnorodne, np. XVII- i XVIII-wieczne kielichy, produkowane zwłaszcza w Augsburgu, przybierały najczęściej kształt sześcioboku. Zdobiły je natomiast grawerowane teksty biblijne, a także symboliczne przedstawienia odnoszące się do poszczególnych świąt.

Niezbędne podczas święta Pesach są z kolei naczynia sederowe, przeznaczone na specjalnie przygotowywane potrawy, spożywane w wigilię święta. Wykonywane były zarówno z majoliki (Włochy), srebra (Niemcy), jak i cyny (Europa Północna). Metalowe talerze i misy dekorowano techniką grawerunku i repusowania, inne malowano. Dominowały przedstawienia związane z Hagadą, opatrywane dodatkowo inskrypcjami. Popularny był również motyw Gwiazdy Dawida. Na pucharach, kielichach i szklankach umieszczano napis *Lechag ha-Pesach* („Na święto Pesach”), a niejednokrotnie wyobrażenia winogron i winnej latorośli. Z metalu, często z cyny, wyrabiano także naczynia przeznaczone na święto Purim, ponadto półmiski używane podczas ceremonii składania okupu za

¹³ S. Appelbaum, *The minor arts of the talmudic period*, w: *Jewish art...*, s. 241.

pierworodnego (pidjon ha-ben), na których przedstawiano *Ofiarę Izaaką*.

Innym metalowym przedmiotem spotykanym w żydowskich domach jest mezuz. Ten płaski futerał zawierający pergamin z wersetami pochodzącymi z ostatniej księgi Pięcioksięgu, przytwierdzany jest do prawej framugi drzwi domostwa. Przy jego dekoracji posługiwano się często techniką filigranu. Wśród zdobień przeważały motywy roślinne i zwierzęce, powszechnie były wazony z kwiatami i liśćmi, skrzydlate gryfy, ale także błogosławiące gesty rąk, niekiedy przestylistowane w ornament, oraz wyobrażenia Świątyni Jerozolimskiej.

Rytualna sztuka żydowska, w tym obszerny dział metalowego rzemiosła, wykazywała duże bogactwo nie tylko w zakresie form, ale i stosowanej powszechnie w dekoracji emblematyki. Na skutek silnych tendencji ikonoklastycznych dawna sztuka narodu żydowskiego wyrażała się w formach nieprzedstawieniowych, wykorzystując ornamenty i arabeski, a także dekoracyjne możliwości alfabetu hebrajskiego. Z czasem wykształcił się pewien kanon popularnych motywów, czyniących przedmioty żydowskie tak charakterystycznymi. Do najważniejszych przedstawień symbolicznych należą bez wątpienia, opisywane już w Księdze Wyjścia (Wj 25), menora oraz Arka Przymierza. Trudno dziś powiedzieć, które z nich miało większe znaczenie; menora pojawiała się co prawda częściej, lecz przedstawiana z Arką, ustępowała jej centralnego miejsca¹⁴. Ten powszechnie dziś rozpoznawalny symbol żydowskości, jakim jest siedmioramienny świecznik, pozostawał dość rzadkim motywem dekoracyjnym aż do czasu zniszczenia II Świątyni Jerozolimskiej (70 rok n.e.), jednak od tamtego wydarzenia jego znaczenie sukcesywnie wzrastało, by w końcu stać się najpopularniejszym emblematem żydowskiej sztuki, spotykanym w synagogach, na grobowcach, naczyniach i innych sprzętach¹⁵. Jeśli chodzi

¹⁴ *Encyclopaedia Judaica*, t. 13, s. 568.

¹⁵ S. Appelbaum, *op. cit.*, s. 225.

o Arkę Przymierza, flankowana jest zazwyczaj przez dwa cherubiny. Te pół ludzkie, pół zwierzęce postaci, w tradycji żydowskiej i chrześcijańskiej uznane za jedną z klas aniołów, są symbolem obecności Boga. Bywało jednak, że cherubiny zastępowano wyobrażeniami lwów bądź gryfów.

Stosunkowo często w sztuce żydowskiej znaleźć można przedstawienia zwierząt, z których najpopularniejszym od czasów starożytnych jest lew – reprezentujący lwa plemienia Judy (Rdz 49,9); nieco rzadziej występował jeleń. Ptaki, przede wszystkim orzeł i gołąb, również należą do najstarszych emblematów w tradycji żydowskiej. Przedstawiane często na nagrobkach, wraz z motywem menory, ptaki skubiące winogrona związane były z symboliką nadziei zmartwychwstania, podobnie jak winna latorośl, a także motyw kielicha. Wyobrażeniom menory towarzyszyły często takie symbole jak szofar, budzący ludzi z duchowego snu i wzywający ich do pokajania się w Rosz ha-Szana, czy etrog i lulaw, którymi potrząsa się w święto Sukot, dla potwierdzenia wszechobecności Boga. Gałązka palmowa, lulaw, symbolizuje też ludzki kręgosłup, który trzeba zginać przed Jahwe.

Do kanonu najważniejszych motywów dekoracyjnych w żydowskiej sztuce sakralnej należą ponadto tablice Dekalogu, przedstawienie ołtarza, korona (często jako zwieńczenie całości, symbolizująca tradycyjną Koronę Prawa), w końcu dłonie złączone w kapłańskim błogosławieństwie, czy spiralne kolumny, zwłaszcza jako elementy portalu, motywu popularnego od czasów renesansu. Powszechnie w dekoracji synagog wykorzystywane były też ornamenty roślinne, przede wszystkim drzewo i gałązki palmowe, winna latorośl, stylizowane kwiaty; ponadto symbole geometryczne. Jeśli w synagogach pojawiały się niekiedy postaci ludzkie i zwierzęce, to jedynie jako dopełnienie innych motywów.

Tradycja żydowskiego rzemiosła przeszczepiona została na teren Polski. Przedmioty z metali szlachetnych, złota i srebra, znane były tu od czasów najdawniejszych. Główne ośrodki rozwoju rękodzielnictwa metalowego, szczególnie złotnictwa, wykształciły się

w Krakowie i Lwowie. Pierwszych krakowskich złotników odnotowują źródła na początku XIV wieku. W tym czasie prawdopodobnie utworzono również cech złotniczy, choć pierwsza pewna informacja na temat jego istnienia pochodzi z 1370 roku i wiąże się z nadaniem przez króla Ludwika Węgierskiego przywileju cechowego¹⁶. Dwa następane stulecia były okresem szczególnie intensywnego rozwoju metalowych rzemiosł w Krakowie. Powstawały nowe specjalności, a w warsztatach złotniczych wprowadzano nowe techniki obróbki; rozwijało się zwłaszcza rytownictwo i grawerstwo¹⁷. Istnieją świadectwa wysokich kwalifikacji zawodowych krakowskich rzemieślników.

Pracownie złotnicze i jubilerskie zatrudniały największą liczbę pracowników, w tym cudzoziemców. W Krakowie, a zwłaszcza w pobliskim Kazimierzu, nie brakowało również żydowskich mistrzów w tym fachu. Złotnictwo było tym spośród metalowych rzemiosł, którym polscy Żydzi zajęli się najwcześniej, choć trudno ustalić dokładną cezurę¹⁸. Cechy żydowskie zaczęły się pojawiać w Polsce dopiero pod koniec XVI wieku; do tego czasu rzemieślnicy ci, nieprzyjmowani do chrześcijańskich stowarzyszeń rzemieślniczych, nie tworzyli żadnej odrębnej organizacji zawodowej. Z czasem pozycja żydowskich złotników i jubilerów umocniła się, w XVI wieku stanowili już poważną konkurencję dla rzemieślników zrzeszonych. Produkowali artykuły zarówno luksusowe, jak i powszechnego użytku, znajdując dla nich nabywców we wszystkich stanach chrześcijańskiego społeczeństwa¹⁹. Liczba złotników wyznania mojżeszowego, pracujących przede wszystkim na Kazimierzu, na przełomie XVIII i XIX wieku powiększyła się znacznie w stosunku do wieku XVII, by w drugiej ćwierci XIX stulecia stanowić już

¹⁶ F. Kiryk, *Cechowe rzemiosło metalowe. Zarys dziejów do 1939 roku*, Warszawa-Kraków 1972, s. 416.

¹⁷ *Ibidem*, s. 40.

¹⁸ *Ibidem*, s. 49.

¹⁹ P. Kramerówna, *Żydowskie cechy rzemieślnicze w dawnej Polsce*, „Miesięcznik Żydowski” 1932, t. 2, s. 292.

równoważną grupę w stosunku do rzemieślników nieżydowskich tej specjalności²⁰. W roku 1829, po wielu sporach, żydowscy wytwórcy weszli w skład krakowskiego cechu, choć już pięć lat później utworzone zostało dla nich osobne stowarzyszenie filialne, nad którym kontrolę sprawował cech macierzysty. Ustawa rządu austriackiego z 1859 roku zlikwidowała ostatecznie przymus cechowy. Upadło wówczas wiele warsztatów. Coraz dotkliwiej odczuwalna stała się też konkurencja przemysłu fabrycznego. Liczba trudniących się pracą w metalu chrześcijan od czasu rozbiorów systematycznie się zmniejszała; wielu z nich, zwłaszcza pod koniec XIX stulecia opuszczało miasto w poszukiwaniu lepszych warunków pracy. Od połowy XIX wieku aż do wybuchu II wojny światowej większość wśród krakowskich majstrów złotniczych stanowili Żydzi²¹.

Rzemiosło metalowe w Krakowie na przełomie XIX i XX wieku osiągnęło wysoki poziom artystyczny. Wiązą się z nim nazwiska tak wybitnych złotników jak Leonard Nitsch czy jego uczeń Władysław Glixelli, przede wszystkim jednak Józef Nałęcz-Hakowski (ur. Warszawa 1834, zm. Krościenko nad Dunajcem 1897)²², któremu poświęcić należy w tym miejscu nieco więcej uwagi ze względu na jego rolę w doprowadzeniu do świetności zaniedbanej w tym czasie techniki repusowania. Sztukę cyzelańską przyswajał on w Warszawie w tamtejszej fabryce brązów Karola Mintera, a także u Józefa Fileborna i Karola Malcza. Poza tym w Szkole Sztuk Pięknych uczył się rysunku i modelowania. Jako cyzeler pracował początkowo (od 1854 roku) we Wrocławiu, ale już trzy lata później powrócił do stolicy, by utworzyć własną pracownię. Wkrótce jednak wyjechał – najpierw do Wiednia, następnie do Lyonu, gdzie, zatrudniony w fabryce znakomitego złotnika T.J. Armand-Calliata, pracował przez rok nad monstrancją i kielichem przeznaczonymi dla

²⁰ F. Kiryk, *op. cit.*, s. 421.

²¹ *Ibidem*.

²² *Hakowski – Nałęcz Józef*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy* (cyt. dalej: SAP), t. 3, pod red. J. Maurin-Białostockiej i J. Derwojeda, Wrocław 1979.

papieża Piusa IX²³. W 1859 roku udał się z kolei do Paryża, tam doskonalił swój warsztat u słynnego rzeźbiarza–cyzelerera Augusta Fannièrè’a, uczęszczając jednocześnie do École des Beaux–Arts. Kilka lat później, w 1864 roku, dotarł do Londynu, gdzie po trzech latach pracy w królewskiej fabryce „R. i S. Garrard”, wytwarzającej przedmioty ze złota i srebra, otworzył własną, wkrótce powszechnie znaną i odwiedzaną pracownię²⁴. W 1879 roku opuścił Londyn, by po rocznym pobycie w Paryżu dotrzeć do Wiednia, gdzie zajął się przede wszystkim kopiowaniem złotych i srebrnych antyków. W końcu jeden z polskich magnatów, Artur Potocki, sprowadził Hakowskiego do Krakowa, powierzając mu wykonanie według obrazu Matejki srebrnego antepedium do ołtarza jednego z tamtejszych kościołów. Obrazy krakowskiego mistrza – *Kościuszkę pod Racławicami*, *Sobieski pod Wiedniem* były też pierwowzorami srebrnych płaskorzeźb wykonanych przez Józefa Hakowskiego techniką trybowania. Poza tym artysta miał w swoim dorobku najróżniejsze dzieła – od drobnych przedmiotów poprzez serwisy stołowe, świeczniki, lampy, aż do sprzętów kościelnych. Inspirował się stylami historycznymi, zwłaszcza renesansowym, stosując przy tym rozmaite techniki, zwłaszcza jednak technikę repusowania.

Równie długą tradycję ma złotnictwo lwowskie. Najwcześniejsze źródła piśmienne, świadczące nie tylko o uprawianiu, ale i o zaawansowanym stopniu rozwoju tej sztuki we Lwowie, pochodzą z XIV wieku²⁵. Początkowo tamtejsi złotnicy tworzyli jeden cech wraz z malarzami i konwisarzami, dopiero w końcu XVI stulecia utworzyli osobne stowarzyszenie. W jego skład, zgodnie ze statutem z 1600 roku, nie mogli jednak wejść rzemieślnicy żydowscy, których we Lwowie nie brakowało. Nie byli oni jedyną obcą nacją w szeregach miejscowych złotników, prócz Żydów rzemiosłem tym zajmowali się Ormianie, Rusini oraz Niemcy. Ich obecność decy-

²³ L. Lepszy, *Przemysł złotniczy w Polsce*, Kraków 1933, s. 21.

²⁴ *Ibidem*, s. 31.

²⁵ W. Łoziński, *Złotnictwo lwowskie*, Lwów 1912, s. 9.

dowała o różnorodności, bogactwie tendencji stylistycznych panujących w lwowskim złotnictwie.

Lwów był jednym z poważniejszych centrów sztuki złotniczej tak pod względem ilościowym, jak i jakościowym. O wysokich kwalifikacjach miejscowych rzemieślników świadczy rodzaj robót, a także stanowiska osób, dla których były one wykonywane²⁶. Złotnicy lwowscy pracowali w wielu technikach, szczególnie rozkwitała tam sztuka repusowania i cyzelowania, czego dowodzą zamówienia z dalekich nawet stron na tego rodzaju robotę²⁷. Ponadto rzemieślnicy żydowscy od XVIII, a zwłaszcza w XIX wieku specjalizowali się w technice filigranu. Z warsztatów lwowskich wychodziły różnego rodzaju wyroby – od drobnych przedmiotów, po sprzęty liturgiczne. Od około 1630 roku wraz ze spadkiem poziomu dobrobytu miasta upadać zaczęło także złotnictwo, które nie zdołało się już podźwignąć²⁸.

Dopiero w drugiej połowie XIX wieku środowisko lwowskie wydało znakomitego artystę cyzelera, kontynuatora najlepszych tradycji sztuki złotniczej – Barucha Dornhelma. Jemu rzemiosło to zawdzięcza wskrzeszenie i wzniesienie na wysoki poziom repusowania, jednej z najbardziej artystycznych technik złotnictwa, które w owym czasie zostało w Europie zupełnie zaniedbane, a właściwie prawie zapomniane²⁹. Zdaniem znawcy żydowskiej sztuki, Maksymiliana Goldsteina, w dziedzinie płaskorzeźby Dornhelm nie miał w swoim czasie równego sobie konkurenta³⁰.

W połowie XIX wieku przy placu Wekslarskim we Lwowie mieściła się pracownia grawerska Salomona Dornhelma (zm. 1888), który swój fach przekazał trzem synom – Szymonowi, Baruchowi

²⁶ *Ibidem*, s. 22.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ M. Goldstein, K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*, Lwów 1935, s. 120; Z. Prószyńska, *Dornhelm Baruch*, w: *SAP*, t. 2, pod red. J. Maurin-Białostockiej, Wrocław 1975, s. 89–90.

³⁰ M. Goldstein, K. Dresdner, *op. cit.*, s. 120.

i Jakubowi. Z czasem też, kiedy ojciec zajął się handlem antykami, przejęli oni prowadzenie warsztatu. Z pracowni „Braci Dornhelmów” wychodziły różnego rodzaju przedmioty metalowe – trybowane misy, dzbany, tace, kielichy, oprawy ksiąg, w końcu kompozycyjne płaskorzeźby, naśladowujące renesansowe srebra augsburskie i norymberskie. Wyroby te docierały przede wszystkim do Berlina i Petersburga, ale także do Wiednia, Budapesztu, a nawet Londynu. Po śmierci Salomona jeszcze tylko przez dwa lata, do roku 1890, bracia prowadzili wspólnie pracownię, po czym Jakub wyjechał do Ameryki, a Szymon otworzył sklep z antykami. Jedyne Baruch nadal oddawał się pasji pracy w metalu, prowadząc samodzielnie zakład złotniczo-cyzelerski.

Sztukę repusowania młody Baruch Dornhelm (ur. Lwów 1853 lub 1858, zm. Wiedeń 1928)³¹ opanował samodzielnie, wzorując się jedynie na dawnych wyrobach złotniczych, z którymi miał kontakt dzięki antykwarycznej działalności ojca. Już wczesne jego prace zostały wysoko ocenione przez znanego we Lwowie cyzelerza, wykonującego żydowskie srebra rytualne, Dawida Korkesa³². Zaledwie osiemnastoletni artysta stworzył pierwsze swoje wybitne dzieło. Była to dużych rozmiarów trybowana w srebrze taca z wyobrażeniem *Bitwy pod Semprach*. Scena walki średniowiecznych rycerzy, oddana w sposób realistyczny, wykonana została z niezwykłą precyzją, porównywaną do rysunku piórkim na papierze³³. Praca została sprzedana przez ojca artysty w Berlinie. W latach 80. XIX wieku Dornhelm wykonał w srebrze kompozycję przedstawiającą koronację polskiego króla³⁴, w której to przejawiać się miały za-

³¹ O. Aleksandrowicz, *Z pod pyłu zapomnienia*, „Chwila” 1938, nr 6774 z 29 I (wyd. poranne), s. 9–10; Z. Prószyńska, *op. cit.*, s. 90; rękopis przypuszczalnie autorstwa Maksymiliana Goldsteina, poświęcony twórczości Barucha Dornhelma (w zbiorach Archiwum Miejskiego we Lwowie, kopia w zbiorach Jerzego Malinowskiego).

³² O. Aleksandrowicz, *Czarna emalia*, „Chwila” 1937, nr 6691 z 6 XI, s. 10–11.

³³ *Idem*, *Z pod pyłu zapomnienia...*

³⁴ Informacja ta pochodzi z rękopisu łączonego z Maksymilianem Goldsteinem; autor nie podaje jednak, o jakiego króla chodziło.

również dbałość o szczegóły, jak i zamiłowanie artysty do stapiania pierwszego planu z perspektywicznym tłem w celu podkreślenia scen zbiorowych. W roku 1890 na wystawach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie Dornhelm zaprezentował srebrną płaskorzeźbę wyobrażającą scenę *Hołdu pruskiego*, wzorowaną na obrazie Jana Matejki. Przedstawienie to, wykonane w 1888 roku techniką repusowania, anonimowy recenzent lwowskiej ekspozycji określił jako „pracę wielkiego talentu i mistrzowskiej biegłości technicznej”³⁵. Również w 1884 roku na Wystawie Krajowej we Lwowie Baruch Dornhelm pokazał prace o tematyce nawiązującej do historii Polski, których pierwowzorem były dzieła Matejki – *Sobieski pod Wiedniem* oraz *Unia Lubelska*, ponadto kompozycję *Obrona Trembowli*. Płaskorzeźby te nagrodzono podczas wystawy srebrnym medalem. Z tego samego roku pochodzi ponoć także misa, której centralną część wypełnia postać Neptuna kierującego zaprzęgiem po morskich falach, kołnierz natomiast zdobią fantastyczne morskie postaci, m.in. muzykujące nimfy, delfiny. Tym razem dużo większą uwagę artysta skoncentrował na oddaniu zjawiska ruchu niż na wykończeniu szczegółów.

Baruch Dornhelm otrzymywał zamówienia od takich osobistości jak greckokatolicki arcybiskup lwowski Andrzej Szeptycki, dla którego wykonał srebrną misę wraz z dzbanem, przeznaczone do święceń kapłańskich. Dla książąt Adama Sapichy i Eustachego Sanguszki zrobił srebrne płaskorzeźby z przedstawieniami Madonny, zaś dla Augusta Gorajskiego – zastawę stołową. Na zamówienia opracowywał także tematy chrześcijańskie. Wykonał m.in. tacę z wyobrażeniem dwunastu apostołów. Zapewne jednak częścię realizował w swoich pracach tematykę starotestamentową. Z lat 90. XIX wieku pochodzą, znane jedynie z opisu i fotografii, tace z przedstawieniami nawiązującymi do historii Wyjścia Izraelitów z Egiptu – *Przeście przez Morze Czerwone*, *Mojżesz przed gorejącym krzewem* oraz *Mojżesz zabijający Egipcjanina*. Ostatnie z nich różniło

³⁵ *Dzielo sztuki złotniczej*, „Ojczyzna” 1890, nr 15 z 1 VIII, s. 123.

się od pozostałych sposobem opracowania powierzchni, postaci owej sceny wyraźnie występowały z tła, tworząc rodzaj płaskorzeźby, którą otaczał hebrajski napis. Całość miała robić monumentalne wrażenie³⁶. Przedstawienie *Mojżesza przed gorejącym krzewem* było jedną ze scen powielanych przez artystę na różnego typu przedmiotach za pomocą sztanc. Wśród podejmowanych przez Dornhelma tematów znalazły się ponadto: *Ofiara Izaaka*, *Abraham z aniołami*, *Dawid i Goliat*, *Samson rozdzierający lwa*, ale także *Aleksander i Diogenes*.

Wyroby Barucha Dornhelma nie znajdowały większego rynku zbytu w samym Lwowie³⁷. Z powodu braku odbiorców tak wytworzonych dzieł, jakie wychodziły spod ręki artysty, zmuszony był on do częściowej rezygnacji ze swoich aspiracji artystycznych i wytwarzania przedmiotów łatwych do sprzedania, dostosowanych do potrzeb rynku³⁸. Względami komercyjnymi podyktowany był m.in. wyrób figuralnych płaskorzeźb utrzymanych w stylu niemieckiego renesansu. Duży zbył na tego rodzaju produkty zapewniały miasta niemieckie. Z pracowni lwowskiego artysty wychodziły także dzieła noszące cechy francuskiego baroku i empiru – chętnie kupowane chociażby w Warszawie, czy to w postaci naczyń, czy opraw karabel. Zdarzały się także przedmioty w stylu klasycznym, jak srebrna waza „grecka” w formie hydrii.

Z powodu niekorzystnych warunków ekonomicznych na początku XX wieku Baruch Dornhelm przedsięwziął podróż najpierw do Rosji, następnie do Rumunii i Niemiec, by w 1902 roku dotrzeć do Stanów Zjednoczonych. Tam początkowo pracował w nowojorskiej fabryce wyrobów metalowych, później działał samodzielnie. Po dwóch latach powrócił do rodzinnego miasta, gdzie ponownie otworzył pracownię cyzelerską, tym razem w Pasażu

³⁶ O. Aleksandrowicz, *Z pod pyłu zapomnienia...*

³⁷ M. Goldstein, K. Dresdner, *op. cit.*, s. 118.

³⁸ M. Goldstein (?), rękopis poświęcony twórczości Barucha Dornhelma, *op. cit.*, s. 9.

Hausmana. We Lwowie pozostał do 1907 roku, kiedy wraz z rodziną przeniósł się na stałe do Wiednia. Z tego okresu znana jest oprawa na Księgę Estery oraz mezuzę, inspirowane żydowską sztuką ludową, ponadto dwa talerze dekoracyjne. Na jednym z nich pojawia się znów postać Neptuna w otoczeniu syren i centaurów, drugi zaś przedstawia walkę rycerzy. Lustro owego naczynia wypełnia zgielek bitwy, podczas gdy na kołnierzu znalazły się wyobrażenia głów czterech wojowników oraz broni.

Choć źródła nie poświęcają temu zbyt wiele uwagi, wiadomo, że część wyrobów autorstwa Barucha Dornhelma stanowiły tradycyjne przedmioty związane z żydowskim obrzędem religijnym, a więc menory, balsaminki, puchary kiduszowe, mezuzy, oprawy ksiąg czy futerały na zwoje. Maksymilian Goldstein opisywał znajdującą się w jego zbiorach mezuzę, wykonaną przez artystę w srebrze. Dornhelm umieścił na niej dekorację w postaci renesansowego portalu z kręconymi kolumnami, ozdobionymi dodatkowo winogronem. W centrum znalazł się wazon z kwiatami, zaś całość zwieńczono podtrzymywaną przez lwy koroną. Na brzegach artysta zastosował ponadto barokowe ornamenty³⁹. Inny wspomniany przez Goldsteina przedmiot – wytłaczany w srebrze puchar z przedstawieniem sceny *Wyjścia Żydów z Egiptu*, wykonany w 1916 roku, należał zapewne do ostatnich dzieł artysty⁴⁰. Wkrótce bowiem, na skutek utraty wzroku, Baruch Dornhelm zmuszony był zaniechać swej twórczej działalności.

Dwie prace artysty: płaskorzeźba wykonana w srebrnej blasze, wyobrażająca *Posłów austriackich na audyencji u króla Jana III* oraz kufel o korpusie z kości słoniowej, dla którego Dornhelm wykonał metalowe okucia z dekoracją ornamentacyjną, znajdują się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

³⁹ M. Goldstein, K. Dresdner, *op. cit.*, s. 62.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 44.

Rozdział II

Borys Schatz i jego koncepcja narodowej sztuki żydowskiej

Początki działalności artystycznej Borysa (Selmana Barucha; Bera) Schatza (ur. Wornie na Żmudzi 1866, zm. Denver w USA 1932)¹ związane są z Wilnem, gdzie w 1882 roku rozpoczął naukę w tamtejszej Szkole Rysunkowej, uczęszczając jednocześnie do jesziwy. Lekcje rysunku pobierał także w pracowni Alfreda Römera². W 1888 roku Borys Schatz przeniósł się do Warszawy. Podjął naukę w Klasie Rysunkowej i w tym samym roku debiutował, wystawiając w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych terakotową *Głowę Żyda*³. W latach 1889–1895 przebywał w Paryżu, gdzie był uczniem i współpracownikiem Marka Antokolskiego, pod wpływem którego, w dużej mierze, ukształtował swój akademicki styl. Studiował także malarstwo w École des Beaux-Arts.

W Paryżu Schatz tworzył reliefowe portrety w brązie, przede wszystkim sławnych osób, wśród nich Antokolskiego, Artura Rubinsteina i Ludwika Pasteura. Często podejmował motyw żydowskiego „cierpienia”, obecny w ówczesnej literaturze żydowskiej⁴.

¹ Y. Zalmona, *Boris Schatz*, w: *Bezalel 1906–1926*, ed. N. Shilo-Cohen, Israel Museum, Jerusalem 1983, s. 125–159; J.W.[Warszawiak], *Borys Schatz*, „Opinia”, 1933, nr 26 z 30 VII, s. 7.

² Według informacji w „Kurierze Warszawskim” 1887, nr 53 z 22 II, s. 2.

³ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 69.

⁴ Y. Zalmona, *op. cit.*, s. 127.

W wielu paryskich dziełach Schatza pojawiała się postać Mojżesza. Artysta myślał o wykonaniu serii rzeźb i reliefów poświęconych jego życiu, w rzeczywistości jednak udało mu się zrealizować jedynie niewielką jej część. Cykl ten otwierać miała brązowa rzeźba zatytułowana *Matka Mojżesza*, wystawiona w 1892 roku na paryskim Salonie. Dzieło to, będące pierwszą większą kompozycją Schatza, jak pisał Marek Ehrenpreis: „zdumiewa, mimo technicznej nieporadności, ogromną siłą ekspresji i trafną charakterystyką”⁵. Podobnie jak Mojżesz, symbolem wyzwolenia narodu żydowskiego, do którego często odwoływali się syjoniści, była postać Mata-tiasza. Stała się też ona tematem kolejnego ważnego dzieła, wykonanego w 1894 roku, dzięki któremu Schatz został uznany za jednego z najlepszych rzeźbiarzy żydowskich⁶. Posąg ukazuje arcykapłana (który zasztyletował bałwochwalczego Żyda) nawołującego naród izraelski do walki o niepodległość. Wpływ twórczości Antokolskiego przejawia się nie tylko w samej kompozycji, która wyraźnie przypomina jego dzieło *Chrystus przed sądem* (1874–1876), ale także w realizmie przedstawienia, spotęgowaniu efektu dramatycznego, w ekspresji. Krytycy wypowiadający się na temat rzeźby *Matatiasz Hasmoneusz* podkreślali ogromną siłę jej oddziaływania: „Jest to dzieło sztuki, które działa na nas wychowawczo, z tej przyczyny, iż ożywa w nim cała energia narodu, podczas gdy sam naród nie może żyć”⁷ – pisał Marek Ehrenpreis.

Następne lata, począwszy od roku 1895, Borys Schatz spędził w Bułgarii. Zaproszony przez króla Ferdynanda stał się jednym z założycieli sofijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zyskał uznanie jako rzeźbiarz, autor projektów i zarazem wykonawca wielu bułgarskich pomników narodowych. Był też zaangażowany w tworzenie „bułgarskiego stylu”, szczególnie na gruncie rzemiosła artystycznego oraz w wyrobie dywanów, którego rozwój gorąco

⁵ M. Ehrenpreis, *Boris Schatz*, „Ost und West” 1903, nr 5, s. 309.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, s. 310.

popierał⁸. W tym czasie motywy żydowskie w twórczości Schatza nie pojawiały się zbyt często (z 1898 roku pochodzą płaskorzeźby *Rachela* oraz *Rabi Samuel*), zdominowały je tematyka bułgarska oraz chrześcijańska. Niemniej jednak nadal powstawały brązowe płaskorzeźby – przedstawienia ciasnych uliczek żydowskich, uduchowione portrety ich mieszkańców, oblicza pogrążonych w modlitwie współwyznawców. Więcej uwagi i artystycznego zainteresowania poświęcał Schatz w owym czasie tworzeniu sugestywnych wizerunków przedstawicieli narodów bułgarskiego i rosyjskiego. Postaci te stanowiły dla artysty przedmiot wnikliwych studiów nad człowiekiem. Cykl rzeźb i reliefów ukazuje m.in.: bułgarskich chłopów i przekupki, Macedończyków, chłopców z ulicy, modlącego się Cygana, wróżkę, bułgarskiego gajdara czy rosyjskiego hajduka. Na temat owych przedstawień Ehrenpreis pisał: „Są to mocno skondensowane ekstrakty życia. (...) W pewnym sensie widzę w tej serii zbiór przysłów lub pieśni ludowych. Mówią nam one w swej zwięzłości o tym, co najgłębsze i najbardziej znamienne dla człowieka czy narodu, który reprezentują”⁹. Psychologiczny portret *Drwala*, za który artysta otrzymał srebrny medal na światowej wystawie w Paryżu, należy do jego najlepszych reliefów¹⁰. Dzieła Schatza posiadają głęboko humanistyczne treści, by wspomnieć choćby przejmujące przedstawienie żołnierza, zranionego podczas wojny rosyjsko-tureckiej, który z rozczulającą troską kryje w swoim płaszczu opuszczone dziecko. Na ideologiczną i ikonograficzną przemianę artystycznego kierunku Schatza najprawdopodobniej wpłynął pogrom w Kiszyniowie w 1903 roku. Bezpośrednio po tym wydarzeniu wykonał on serię płaskorzeźb ukazujących postaci oraz zwyczaje żydowskie, dla których inspiracją były jego własne wspomnienia z dzieciństwa. Znalazły się

⁸ J. Thon, *Boris Schatz und das Museum des „Bezalel“*, „Ost und West” 1905, nr 10–11, s. 625.

⁹ M. Ehrenpreis, *op. cit.*, s. 315.

¹⁰ *Ibidem*, s. 314.

wśród nich: *Hawdala*, *Tęsknota za Ojczyzną* (il. 1), *Kabat Szabat*, *Błogosławieństwo rabiego* (il. 2), *Mesjasz*, *Żydowską matką*. W ostatnich latach pobytu w Bułgarii powstały także reliefowe wizerunki osób związanych z ruchem syjonistycznym oraz ideą utworzenia artystycznej szkoły w Jerozolimie – Teodora Herzla, Otto Warburga i Efraima Mojżesza Liliena.

Być może ideę rozpowszechniania sztuki i rzemiosł artystycznych wśród Żydów zaszczerpił młodemu artyście, jeszcze w okresie paryskim, jego nauczyciel, Marek Antokolski¹¹. Mieściła się też ona w bliskiej Schatzowi, nacjonalistycznej idei ruchu syjonistycznego. Duże znaczenie miało dla niego uczestnictwo w rozwoju bułgarskich wytwórni dywanów, przy którym znalazło zatrudnienie wielu ludzi. Po tych doświadczeniach Schatz wierzył, iż możliwe jest zrealizowanie podobnej idei w Palestynie, że uda mu się połączyć koncepcję rozwoju narodowej sztuki i przemysłu ze społeczną ideą poprawienia warunków ekonomicznych ludności żydowskiej, podniesienia jej poziomu moralnego i kulturalnego. Decyzję o podjęciu ostatecznego kroku w celu jej realizacji utwierdziła w nim obecność na światowych targach w St. Louis w Stanach Zjednoczonych. Prezentacja wytworów sztuki różnych narodowości umocniła w artyście przekonanie, że naród żydowski także powinien wydać oryginalną, charakterystyczną dla siebie, spójną formę sztuki.

Powzięta przez Schatza idea zakładała utworzenie w Jerozolimie szkoły, która zarówno kształciłaby młodych ludzi w dziedzinie sztuk plastycznych, jak i upowszechniała produkcję rękodzielniczą. Poprawa sytuacji ekonomicznej i społecznej biednej ludności żydowskiej w Palestynie i krajach ościennych przez promowanie rzemiosła ręcznego i rodzimego przemysłu, było jednym z jej programowych założeń¹². Jednak największą misją samego Schatza

¹¹ M. Rajner, *The Awakening of Jewish National Art in Russia*, „Jewish Art” 1990/1991, t. 16/17, s. 120.

¹² Informacja o programie szkoły została opublikowana w piśmie „Altneuland” 1906, nr 3.

było stworzenie narodowej sztuki żydowskiej w oparciu o tradycyjne formy i ornamentykę żydowskiego rzemiosła i iluminatorstwa. Idea założenia szkoły została zatwierdzona podczas VII Kongresu Syjonistycznego w Bazylei w 1905 roku, dwa lata po tym, jak Schatz zaprezentował ją Teodorowi Herzlowi. Zdobywając powszechne poparcie kręgów syjonistycznych dla swojego projektu, artysta zrezygnował z posady w Bułgarii i na początku 1906 roku, wraz z grafikiem Efraimem Mojżeszem Lilieniem oraz malarzem Juliuszem Rothschildem, udał się do Jerozolimy. Już w lutym Szkoła Sztuki i Rzemiosła rozpoczęła swoją działalność. Nazwano ją imieniem biblijnego izraelskiego rzemieślnika, który wybudował Przybytek na pustyni – Besalela (Wj 31). Zwierzchnictwo nad nią objęła specjalnie w tym celu utworzona komisja z siedzibą w Berlinie, której przewodniczył Otto Warburg.

Becalel w Jerozolimie objął szkołę malarstwa i rysunku oraz pracownie rzemieślnicze. Nie było przy tym zdecydowanego podziału między obydwoma wydziałami. Wydział Sztuki, naśladujący generalnie podstawową strukturę europejskich szkół artystycznych, kształcić miał m.in. przyszłych nauczycieli. Jego studenci określać mieli styl i dostarczać projekty, realizowane z kolei przez pracowników warsztatów. Zobowiązani też byli do nauki rzemiosł, zaś rękodzielnicy pobierali lekcje rysunku. Ponadto teoretycznymi przedmiotami były studia nad Biblią, historia i język hebrajski. Nauczanie w szkole powierzono żydowskim artystom sprowadzonym z krajów europejskich. Wraz z Schatzem do Jerozolimy przybyli Lilien i Rotschild, nie pozostali jednak w Becalelu długo. Rotschilda, na stanowisku nauczyciela malarstwa, zastąpił początkowo dyrektor szkoły, Borys Schatz, a następnie Samuel Hirszenberg, który niestety w krótkim czasie zmarł. Wśród pierwszych studentów Becalelu znaleźli się młodzi ludzie z krajów europejskich – Rosji, Polski, Austrii, Niemiec i Bułgarii, którzy kształcili się już w tamtejszych szkołach artystycznych. Im to przeważnie powierzył Schatz kierowanie poszczególnymi wydziałami.

Od początku projekt instytucji zakładał również utworzenie muzeum, do którego, w odpowiedzi na apel Schatza, szybko zaczęły napływać dary z całego świata, w postaci różnego rodzaju wytworów dawnej sztuki żydowskiej. Przedmioty te, podobnie jak kolekcja miejscowej flory i fauny, stanowić miały źródło inspiracji dla studenckich projektów i wpływać na kształt nowej, oryginalnej sztuki żydowskiej.

Działalność Becalelu rozpoczęła się od wprowadzenia produkcji dywanów, szczególnie popieranej przez Komisję Berlińską. Europejska moda na wschodnie dywany dawała nadzieję na znalezienie tam rynku zbytu. Pracownia tkania dywanów obejmowała trzy działy: przędzenia, przy którym zatrudnione były miejscowe kobiety, barwienia wełny oraz tkania kilimów. W produkcji dywanów wykorzystywano, mające najlepsze tradycje w tej dziedzinie, techniki perskie, zarówno tkania, jak i barwienia wełny. Również ich wzornictwo było w dużej mierze naśladowaniem czy przetwarzaniem wzorów perskich, szczególnie w późniejszym okresie produkcji.

Początkowo obok tkania dywanów działalność rzemieślnicza Becalelu skupiała się na wyrabianiu chrześcijańskich dewocjonaliów¹³. Ruch turystyczny i pielgrzymkowy miał zapewnić zbyt nie tylko dla wyrobów stanowiących pamiątki z Ziemi Świętej, ale także przedmiotów używanych w obrzędach religijnych oraz elementów dekoracji synagog i kościołów. Projekt działalności Becalelu zakładał również produkcję kompleksowych wyposażzeń synagog.

Wkrótce wydział rzemiosł objął pracownię modelowania w glinie, odlewu gipsowego i sztuki dekoracyjnej, których początkowo nauczał Schatz. Przegląd „Luah Eretz Israel” z lat 1906–1913 daje nam określone pojęcie o rozwoju nowych pracowni Becalelu. W Almanachu za rok 1907/1908 odnotowano, że program szkoły obejmował wówczas lekcje rysunku i malarstwa, tkanie dywanów, rzeźbę w drewnie i kamieniu oraz płaskorzeźbę w kamieniu¹⁴.

¹³ G. Ofrat-Friedländer, *The Periods of Bezalel*, w: *Bezalel...*, s. 35.

¹⁴ *Ibidem*, s. 57 (Almanach 1907/1908, s. 37).

Przeniesienie Becalelu do nowych budynków w 1908 roku pociągnęło za sobą otwarcie kolejnych pracowni: srebrnego filigranu, repusowania miedzi i roboty damasceńskiej, inkrustowania ram, wyrobu mebli trzciniowych oraz litografii¹⁵.

Już w 1909 roku produkcja Becalelu była na tyle rozwinięta, że możliwe było zorganizowanie promujących ją wystaw w niektórych miastach europejskich. Szkoła poszczycić się mogła nie tylko dywanami czy jedwabnymi kilimami w stylu tak perskim, jak i żydowskim, z inskrypcjami w języku hebrajskim oraz widokami Palestyny. Największy asortyment wyrobów oferowała pracownia srebrnego filigranu. Powstawały tu zarówno tradycyjne przedmioty związane z obrzędami religijnymi, synagogałnymi i domowymi, jak i ozdobne wyroby codziennego użytku, ozdoby stroju. Były zatem m.in. rimonimy, futerały na zwoje, balsaminki, okładki Tory, ale także biżuteria (bransolety, broszki itp.), różnego rodzaju ozdobne naczynia, np. patery na owoce, pudełka na cygara, sitka do herbaty, łyżeczki do cukru etc. W pracowni repusowania i roboty damasceńskiej wytwarzano z kolei tak duże przedmioty jak stoły, blaty kuchenne, zlewy. Wśród mniejszych wyrobów były m.in. miedziane kubki, tace czy misy z widokami Palestyny, a także puszki na etrog i naczynia sederowe. Te ostatnie wykonywane były również w drewnie. Popularnym wyrobem z tego materiału stały się naczynia z reliefową dekoracją w formie portretów wielkich postaci żydowskich, wśród których nie zabrakło Teodora Herzla.

Między rokiem 1910 a 1911 liczba nauczycieli Becalelu wzrosła do 15, a studentów i pracowników warsztatów do 269 osób¹⁶. Zakres działalności instytucji poszerzono o następne pracownie: wyrobów z drewna oliwnego (od kałamarzy i przyborów do pisania po biżuterię), wyrobów z marmuru oraz fotografii. Przez dwa lata w ramach Becalelu funkcjonowała także pracownia koronkarstwa – w 1912 roku przeniesiona do Szkoły dla Dziewcząt Eweliny

¹⁵ *Ibidem* (Almanach 1909/1910, s. 46).

¹⁶ *Ibidem*.

de Rothschild. Powstające w pracowni fotografii zdjęcia krajobrazów, lokalnych typów ludzkich czy scen z życia Palestyny chętnie wykorzystywano w celach propagandowych w formie pocztówek oraz diapozytywów. Te ostatnie stały się szczególnie popularne w 1911 roku, po tym, jak Schatz zaprezentował je przy okazji wystawy w Odessie.

W marcu 1911 roku przybył do Jerozolimy wysłannik Komisji Berlińskiej, malarz Richard Goldberg. Celem jego przyjazdu było objęcie kierownictwa nad pracowniami rzemieślniczymi. Jednocześnie stał się on drugim, obok Schatza, dyrektorem Becalelu. Pod jego zarządem w 1912 roku nastąpiło rozdzielenie pracowni repusowania miedzi i srebra oraz roboty damasceńskiej, które odąd funkcjonowały odrębnie. Utworzono też pracownię batiku, techniki barwienia nie tylko tkanin, ale jak to miało miejsce w Becalelu – przedmiotów drewnianych. Ponadto otwarto pracownię rzeźby w kości słoniowej, której produkty, zwykle w postaci miniaturowych reliefów, przedstawiających święte miejsca, wykorzystywane były przeważnie do ozdabiania rozmaitych przedmiotów wykonanych w miedzi i srebrze¹⁷.

Mimo że liczba studentów i pracowników stale rosła, sięgając na początku 1913 roku 450 osób, sytuacja w Becalelu zaczęła ulegać pogorszeniu na skutek zaniedbywania obowiązków administratora przez Goldberga¹⁸. Wkrótce też usunięto go ze szkoły, a na jego miejsce powołano Ariela Leiba Estermana. Przybyły również z ramienia Komisji Berlińskiej nowy zarządca w dużej mierze przyczynił się do rozpadu wewnętrznej struktury Becalelu. W niedługim czasie doprowadził do zmniejszenia zakresu produkcji w pracowniach srebrnego filigranu, tkania dywanów oraz miedzi, a nawet zamknięcia wielu innych, w tym batiku i inkrustacji ram¹⁹. W odpowiedzi na to kierownik owych pracowni, Elyahu Eidem, utworzył odrębny warsztat w Mahane Yehuda, nazwany Zayit, dając

¹⁷ *Ibidem*, s. 63.

¹⁸ *Ibidem*, s. 84.

¹⁹ *Ibidem*, s. 87.

początek innym tego typu zakładom rzemieślniczym, tworzonym przez zwalnianych pracowników Becalelu. W ten sposób kontynuowali oni pracę w ramach swego rodzaju filii macierzystej instytucji pod zarządem pozbawionego wówczas niemal całkowicie władzy Borysa Schatza²⁰.

Z jednej więc strony działały warsztaty Becalelu kierowane przez Estermanna, w których, w wyniku przeprowadzonych przez niego cięć, pozostało jedynie około 90 pracowników, z drugiej zaś niezależne zakłady rzemieślnicze, z których większość związana była kontraktem z Schatzem. W zamian za pomoc szkoły, choćby w kwestii promocji i sprzedaży towarów, warsztaty spełniać musiały pewne warunki. Przede wszystkim kierownictwo w nich objąć miały osoby związane w jakiś sposób z Becalelem, najlepiej jego absolwenci. Miały one też być połączone z innymi pracownikami szkoły pod wspólną nazwą Zjednoczone Warsztaty Rzemiosł Becalelu, ponadto zobowiązane były do uczestnictwa w wystawach Becalelu oraz realizowania projektów szkoły²¹. Po zwolnieniu Estermanna wiosną 1914 roku warsztaty przeszły z kolei pod zarząd asystentów Schatza – Hanfta i Borochowa. Ich reorganizację przerwał wybuch I wojny światowej.

Destabilizacja sytuacji w Europie bezpośrednio wpłynęła także na sytuację Becalelu. Przede wszystkim wybuch wojny osłabił rynek zbytu, odwołanych zostało wiele wystaw, które miały przynieść nowe zamówienia. Przerwanie łączności między Becalelem a jego zwierzchnictwem w Berlinie oznaczało utratę pomocy finansowej. Mimo trudnej sytuacji materialnej Borys Schatz nie zdecydował się na zamknięcie szkoły, jedynie ograniczył jej aktywność. Po przystąpieniu Turcji do wojny, na początku 1915 roku, nastąpiła rekrutacja pracowników i uczniów do armii. W rezultacie pozostało w Becalelu jedynie 48 studentów, z czego tylko 26 regularnych²².

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem*, s. 88.

²² *Ibidem*, s. 92.

W tych warunkach powstawały w szkole przede wszystkim duże dzieła, takie jak *Arka Przymierza* czy *Krzeseł Eliasza*, będące efektem współdziałania wielu pracowników: miedzi, srebra, kamienia, kości słoniowej, emalierstwa, a także tkactwa, hafciarstwa i pracy w skórze. Pracownia litografii pozostawała do dyspozycji władz tureckich, wykonując dla nich m.in. mapy. W czasie wojny bardzo niewiele przedmiotów zostało sprzedanych, jedynym ich stałym odbiorcą były Stany Zjednoczone. Wykonywane w trudnych warunkach, przy niedostatku materiałów i narzędzi, nie były one dziełami wysokiej jakości. Do najczęściej przedstawianych w owym okresie tematów należały te związane ze świętami żydowskimi oraz z ciężką sytuacją społeczną. Schatz w swoim raporcie szkolnym za lata 1914–1915 uznał ten właśnie okres za najtrudniejszy dla Becalelu. Jednakże z drugiej strony, wolny już od niekorzystnej dotąd ingerencji zarządu w Berlinie, stwierdzał: „Generalnie mogę powiedzieć, iż dopiero teraz Becalel przyjął swą prawdziwą formę, odpowiednią do planu, jaki przedsięwziąłem dziesięć lat temu; osiągnął to, czego z powodu różnych okoliczności nie mógł osiągnąć wcześniej”²³.

W marcu 1917 roku zamknięto szkołę „na skutek terroru ze strony władz tureckich oraz ryzyka, że budynki Becalelu zostaną zarekwirowane i zamienione na szpital”²⁴. Pod koniec listopada Borys Schatz został aresztowany, po czym, wraz z innymi wybitnymi osobami, wygnany do Damaszku. Po niedługim czasie osiadł w Safedzie, gdzie powstała jego utopijna nowela *Odbudowana Jerozolima*, a następnie w Tyberiadzie. Dopiero w marcu 1918 roku, po wkroczeniu wojsk brytyjskich do Jerozolimy, sytuacja tak w mieście, jak i w samym Becalelu zaczęła powoli wracać do normy. Wraz z końcem wojny, kiedy szkoła na nowo ożyła, zapanował optymistyczny nastrój, poczucie odrodzenia i nadzieja, że w końcu uda się zrealizować pierwotne zamierzenia.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Z raportu szkolnego, 6 III 1917 r., cyt za: *Becalel...*, s. 98.

W latach 20. XX wieku poprawiła się sytuacja gospodarcza Palestyny. Nastąpił też szybki rozwój nowoczesnej sztuki, jednak bez udziału Becalelu, zwłaszcza że w tym czasie zainteresowania Schatza coraz bardziej zaczęły się koncentrować wokół produkcji rzemieślniczej. Miało to związek z falą uprzemysławiania kraju, do której próbował on włączyć swoją instytucję. W artykule z 1921 roku *Możliwości pracy w Palestynie*, zamieszczonym w „Doar Hayom”, artysta przedstawił projekt ożywienia 30 gałęzi przemysłu, w czym Becelel miałby odegrać wybitną rolę²⁵. Struktura instytucji została zatem dostosowana do nowych zadań. Zarówno w szkole, jak i w niezależnych warsztatach, między którymi stosunki uległy większemu zacieśnieniu, rozwinięto specjalizację w zakresie sztuki stosowanej i ręcznie wykonywanych przedmiotów dekoracyjnych. Schatz planował otwarcie pracowni odlewu z mosiądzu, w którym powstawać miały zarówno przedmioty synagogalne, jak i artykuły gospodarstwa domowego, następnie inkrustacji drewna i metalu, pracy w skórze, malowania tkanin oraz szkła, srebrnego i złotego haftu na jedwabiu²⁶. Wiadomo, że zaczęto produkować ceramikę, która w połowie lat 20. XX wieku znajdowała się w stadium eksperymentu²⁷. Realizacji wszystkich zamierzeń nie sprzyjała zapewne pogarszająca się sytuacja finansowa Becalelu. Zmalał rynek zbytu. Wpłynęły na to m.in. rozruchy arabskie przeciw Żydom w Palestynie, które osłabiły ruch turystyczny. Zdecydowanie też spadło zainteresowanie szkołą ze strony grup syjonistycznych²⁸. Towarzyszyła temu surowa krytyka poziomu sztuki i rzemiosła Becalelu, szczególnie w kręgach lewicowych²⁹.

²⁵ G. Ofrat-Friedländer, *op. cit.*, s. 103.

²⁶ *Ibidem*, s. 104.

²⁷ B.K., *Sztuka na wystawie palestyńskiej*, „Nasz Przegląd” 1925, nr 356 z 27 XII, s. 9.

²⁸ G. Ofrat-Friedländer, *op. cit.*, s. 103.

²⁹ N. Shilo-Cohen, Y. Zalmona, *The Style and Iconography of Bezalel Objects*, w: *Bezalel...*, s. 243.

Przyczyny natury ekonomicznej zdecydowały o zamknięciu szkoły w grudniu 1927 roku. Nie był to jednak ostateczny jej koniec. Dzięki pomocy organizacji Bnai Zion w maju następnego roku Becelel ponownie otwarto, choć już nie na długo. W roku 1929 instytucja – jak się wydaje – funkcjonowała normalnie, wzięła nawet udział w różnych mniejszych wystawach w kraju i zagranicą³⁰. Pogorszył się natomiast stan zdrowia Schatza. Zmuszony do ograniczenia nieco swej aktywności, nie mogąc rzeźbić, powrócił do zamierzonej niegdyś pracy nad projektem cyklu reliefów *Wielkie postacie Izraela*. Postaciami tymi byli z reguły bogaci Żydzi z Europy i Ameryki, wspierający finansowo Becelel. Konserwatywna sztuka Schatza nie była jednak w owym czasie najlepiej odbierana w artystycznych kręgach Palestyny, w których zakorzenił się już paryski modernizm³¹.

Po wakacyjnej przerwie 1929 roku szkoła nie została już otwarta. Becelel – duma Schatza i główny powód jego przybycia do Jerozolimy – przestał działać. Podupadać zaczęły także przyłączone do niego warsztaty rzemieślnicze. Borys Schatz nie pogodził się z upadkiem Becelelu. Przez wszystkie lata jego istnienia nieustannie zabiegał o pozyskanie wsparcia dla swojej idei – tak moralnego, jak i finansowego – wśród Żydów na całym świecie. Nie zniechęcała go obojętność współwyznawców wobec koncepcji stworzenia narodowej sztuki, rozwoju rękodzielnictwa i przemysłu Palestyny. Również po oficjalnym zamknięciu szkoły w 1929 roku Schatz nie zrezygnował z próby szukania pomocy. W liście do Kadisha Jehudy Silmana, byłego nauczyciela w Becelelu, pisał: „Planuję znów podróż do Ameryki w celu otwarcia oczu i serc amerykańskich Żydów na Becelel. Jest to moje ostatnie i najtrudniejsze poświęcenie. Pomijając koszty tej wyprawy, dla której zastawiłem dom, narazam własne życie, jako że lekarze absolutnie zabronili mi podróży. Ale jak mogę siedzieć i patrzeć na upadek Becelelu nie

³⁰ G. Ofrat-Friedländer, *op. cit.*, s. 122.

³¹ *Ibidem*.

robiąc nic?"³² Amerykańską kampanię zbierania funduszy dla zamkniętej szkoły Borys Schatz rzeczywiście przypłacił życiem. Zmarł w Denver, w święto Purim, 22 marca 1932 roku.

Jednym z najistotniejszych zagadnień związanych z ustanowieniem Szkoły Sztuk i Rzemiosł w Jerozolimie było dla Schatza stworzenie oryginalnego „hebrajskiego stylu”. Sztuka Becalelu miała stanowić dowód odrębności narodowej, uprawniający do walki o niepodległość. Idea Borysa Schatza wpisywała się też w ogólnie panującą w krajach europejskich w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku tendencję nawołującą do odrodzenia sztuki i przemysłu przez nawiązywanie do tradycyjnych, rodzimych wzorów. Artyści wielu krajów podejmowali w tym czasie próby stworzenia narodowego stylu, wykorzystując starodawne wątki zawarte w twórczości ludowej. Żydowska przeszłość plastyczna związana jest niemal wyłącznie z wyrobem przedmiotów rytualnych. W nich przede wszystkim tkwi odrębny pierwiastek narodowy. Nowy styl hebrajski miał się zatem zasadniczo opierać na formach i zdobnictwie dawnego rzemiosła oraz na wspaniałej tradycji żydowskiego iluminatorstwa i kaligrafii. Kształtowały go jednak również wpływy Orientu oraz sztuki europejskiej.

Jednym z elementów wykorzystywanych do syntezy nowego stylu było liternictwo. Dekoracyjne możliwości alfabetu hebrajskiego wykorzystywane były przez rzemieślników żydowskich od czasów najdawniejszych³³. Nic więc dziwnego, że ta forma zdobienia znalazła powszechne zastosowanie w wyrobach Becalelu, szczególnie zaś w projektach przedmiotów metalowych oraz dywanów³⁴. Inspirowano się przy tym islamską arabeską, jak również typografią europejską, kształtowaną pod wpływem secesji. Alfabet hebrajski stanowił podstawę najrozmaitszych, często skomplikowanych ornamentów, zacierających czytelność poszczególnych liter.

³² List z 25 II 1930 r., *ibidem*, s. 123.

³³ *Encyclopedia Judaica*, t. 1, *op. cit.*, s. 521.

³⁴ N. Shilo-Cohen, Y. Zalmona, *op. cit.*, s. 215.

Jednocześnie starym znakom chętnie nadawano nowoczesną formę. Począwszy od drugiej dekady XX wieku mocno stylizowane dotąd litery zaczęto zastępować prostszymi i bardziej czytelnymi.

W pracach Becalelu, mających stanowić wyraz oryginalnego stylu hebrajskiego, nie mogło zabraknąć najpopularniejszych żydowskich emblematów, którym adaptacja przez ruch syjonistyczny nadała nową wymowę – Gwiazdy Dawida (jako symbolu I Kongresu Syjonistycznego w Bazylei) oraz menory (motyw menory jako symbol syjonistyczny nigdy nie był wolny od narodowych konotacji). Jak pisze Jerzy Malinowski: „Dla Herzla menora i jej światło symbolizowały prawdę, wolność, postęp, piękno i oświecenie”³⁵. Idee syjonistyczne wyrażane były także w zaszczerpionym przez Efraima Mojżesza Liliena motywie wschodzącego słońca, będącego oznaką nadziei, wyzwolenia. Często były ponadto wizerunki znaczących postaci związanych z ruchem syjonistycznym. Jednak nie wszystkie wyroby Becalelu służyły propagandzie idei nacjonalistycznych. Wiele z nich stanowiło po prostu kontynuację tradycyjnych przedstawień w sztuce żydowskiej, takich jak choćby ręce błogosławiących kapłanów, postaci cherubinów na Arce czy lwy Judy.

Również ikonografia biblijna w dziełach Becalelu nie była przypadkowa, lecz wiązała się ściśle z ideologią syjonistyczną. Przedstawiano więc najczęściej tematy związane z aliją (m.in. *Zwiadowcy niosący krzew winny*) oraz nawiązujące do niepodległości ludu izraelskiego i jego wyzwolenia z ucisku, jak np. opowieści Mojżesza i Hasmoneuszy, historia wyjścia Izraelitów z Egiptu, a także ilustracje Hagady oraz Księgi Estery. Obok tego na wyrobach Becalelu widniały często wyobrażenia biblijnych bohaterów, takich jak: Matatiasz, Samson i Dawid. Również *Pieśń nad pieśniami* należała do najchętniej przedstawianych wątków biblijnych i to nie z ortodoksyjnie religijnego punktu widzenia, jako wyraz szczególnej więzi między ludem Izraela a jego Bogiem, lecz raczej w jej

³⁵ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 136.

dosłownej interpretacji – jako wybór miłosnych poematów³⁶. W ukazywaniu przy tej okazji Wschodu jako idyllicznego świata, zmysłowości życia jego mieszkańców, artyści Becaletu podobni byli do ówczesnych europejskich malarzy orientalistów. W twórczości szkoły obecne były także tematy nowotestamentowe, przeznaczone dla chrześcijańskich odbiorców.

Przedstawienia świętych miejsc pojawiały się na różnych przedmiotach wykonywanych w Palestynie jeszcze przed utworzeniem Szkoły Sztuk i Rzemiosł³⁷. Ukazywano przede wszystkim Ścianę Płaczu, Wieżę Dawida, Grobowiec Patriarchów etc. Artyści Becaletu dołączyli do tego repertuaru wyobrażenia grobowców Racheli, Absaloma i Zachariasza oraz nowszych budowli, jak chociażby Uniwersytetu Hebrajskiego. Z kolei zainteresowanie typami ludowymi zaszczerpił w Becaletu sam Borys Schatz. Utożsamiając postaci biblijne z miejscową ludnością, artysta wierzył, że przybliży jej ducha Biblii³⁸. Innym nieprzedstawianym dotąd, a powszechnym w Becaletu zagadnieniem, było osadnictwo żydowskie. Sceny z życia osadników w Palestynie były przede wszystkim tematem serii pocztówek.

Jak już wspomniano, ważne źródło inspiracji dla projektów Becaletu stanowiły zbiory muzeum. Bogactwo zgromadzonych w nim gatunków roślin i zwierząt znajdowało odbicie w dekoracji wyrobów większości szkolnych pracowni. Przedstawienia lokalnie występujących kwiatów, ptaków czy zwierząt stanowić miały ważny komponent oryginalnego stylu Becaletu³⁹. Jednym z najczęściej wykorzystywanych motywów roślinnych było przedstawienie drzewa palmowego, motyw o długiej tradycji w sztuce Bliskiego Wschodu. Jego popularności sprzyjał fakt, że nawet przy silnej stylizacji pozostawało łatwe do zidentyfikowania. Również odkrycia archeologiczne

³⁶ N. Shilo-Cohen, Y. Zalmona, *op. cit.*, s. 216.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

inspirowały twórców nowego stylu, by wspomnieć choćby projekty kilimów naśladujących wzornictwo mozaik posadzkowych⁴⁰. Wzorowano się też na gromadzonych w muzeum przedmiotach dawnej sztuki żydowskiej. Wykonywano kopie starych monet.

Projekty wyrobów Becalelu, których znaczna część przeznaczona była na rynek europejski, dostosowywane były przeważnie do panującej tam mody. I choć Schatz przeciwny był mechanicznemu powielaniu wzorów obcych, np. tkaniu dywanów w czysto perskim stylu, to jednak nie mógł zmienić tego, że właśnie produkty będące zwykłym naśladownictwem wyrobów orientalnych znajdowały największy rynek zbytu w Europie⁴¹. Tak więc czynnik komercyjny zdecydował w dużej mierze o charakterze twórczości jerozolimskiej szkoły. Kopiowanie wzorów perskich, arabskich, tureckich czy indyjskich stało się powszechne w Becalelu⁴².

Wpływy wschodnie wyrażane były zarówno w formach przedmiotów, jak i w motywach zdobniczych, wyborze tematów. Jeśli chodzi o formę, to nie tylko naśladowano ją, ale wręcz zakupywano gotowe przedmioty, na przykład od arabskich rzemieślników, a do artystów Becalelu należało jedynie pokrycie ich dekoracją. Praktyki takie miały miejsce w pracowni roboty damasceńskiej⁴³. W zdobieniach chętnie wykorzystywano elementy wschodniej architektury, jak łuki czy kopuły. Innym „zwyczajem” w Becalelu było zatrudnianie w poszczególnych pracowniach pracowników z krajów specjalizujących się w danych rzemiosłach, np. Persów i Turków przy tkaniu dywanów, zaś Jemenitów w pracowni srebra. Z drugiej strony artyści Becalelu mieli możliwość uczenia się technik rękodzielniczych bezpośrednio w krajach, gdzie ich tradycja była ugruntowana, które miały wybitne osiągnięcia w danej dziedzinie rzemiosła. I tak kierownik pracowni tkania dywanów, Yeho-

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem*, s. 238.

⁴² *Ibidem*, s. 232.

⁴³ *Ibidem.*

shua Kantorovitz został wysłany do Stambułu, a do Damaszku wyjechali szefowie pracowni metali: Shmuel Persoff, by przyswoić technikę filigranu, a Avraham Baradon – roboty damasceńskiej⁴⁴. Jednakże mimo tych zabiegów, techniki stosowane w Becalelu różniły się od oryginalnych. Decydowało o tym nie tylko to, że projekty wykonywane były przez artystów europejskich, ale i wprowadzanie do starych technik nowych elementów. Na przykład większość filigranowych prac Becalelu pozbawiona była charakterystycznych elementów jemeńskich, takich jak formy romboidalne czy przylutowane kulki, natomiast to, co cechowało prawdopodobnie becalowskie przedmioty, tj. spiralna forma, utworzona z filigranowych nitek, można znaleźć w europejskim, a zwłaszcza w niemieckim złotnictwie⁴⁵.

Jednak nie tylko w przedmiotach metalowych odnaleźć można było znamienne cechy sztuki Zachodu, bowiem twórczość Becalelu pozostawała pod jej wpływem. Działo się tak przede wszystkim za sprawą przybyłych z Europy nauczycieli, których twórczość ukształtowała się w tamtejszych artystycznych środowiskach pod wpływem nowoczesnych trendów przełomu XIX i XX wieku. Nie dziwi zatem, że projekty Becalelu, wykonywane w gruncie rzeczy przez artystów europejskich, naznaczone były wyraźnym piętnem sztuki zachodniej. Wydaje się, że najbardziej podatny grunt w jerozolimskiej szkole znalazł dekoracyjny styl Art Nouveau. Przyczyniła się do tego obecność w Jerozolimie Liliena, znanego rysownika ilustratora. Dzieła niemieckiej i austriackiej secesji przywodzi na myśl ornamentyka niektórych wyrobów Becalelu, szczególnie w zakresie grafiki, złotnictwa i kobiernictwa⁴⁶. Niemniej jednak prace artystów w Jerozolimie nie wykazywały takiej swobody ani fantazji, jak te powstałe w Europie⁴⁷. Ich formy

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 238.

⁴⁷ *Ibidem*.

były bardziej statyczne, przede wszystkim jednak zdecydowanie bardziej geometryczne od dzieł europejskich (co jest z kolei wyraźną cechą wschodnią), podczas gdy, jak wiadomo, styl secesji zakładał dążenie do przełamania geometrycznego schematu.

Łączenie wschodnich i zachodnich wpływów w jednym dziele Nurit Shilo-Cohen i Ygal Zalmona uznali za znamiennej cechę artystycznej produkcji Becalelu⁴⁸. Przykładem może być twórczość jednego z czołowych artystów szkoły, pochodzącego z Łodzi Wolfa Rawickiego, który zmienił nazwisko na Ze'ev Raban (1890-1970), wykonującego od połowy drugiej dekady XX wieku projekty dla wielu pracowni⁴⁹. I tak, ilustrując *Pieśń nad pieśniami*, wykorzystywał on dekoracyjny schemat perskich opraw książkowych, jak również kolorystykę perskich miniatur, jednakże w odróżnieniu od nich realistyczne, a nie jedynie dekoracyjne przedstawienia kształtował zgodnie z zachodnimi zasadami perspektywy. Inny przykład stanowią projekty przedmiotów tego artysty o formach europejskich, które „orientalizował” poprzez dodanie elementów wschodniej architektury. W dekoracji łączył Raban klasyczną w swoim charakterze przejrzystość ze wschodnią precyzją.

Inną właściwością nowego stylu stało się łączenie technik różnych rzemiosł, choć może przede wszystkim technik opracowywania powierzchni oraz zdobienia przedmiotów metalowych. Ich często zaskakujące kombinacje dawały nowe, oryginalne efekty. Niezwykle było np. łączenie grawerunku z robotą damasceńską, często też dochodziło do tego repusowanie⁵⁰. Jedną z najpowszechniej stosowanych technik w Becalelu był filigran, w którym w pełni objawiał się kunszt żydowskich artystów. Chętnie dekorowano

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Por. I.B. Goldman, *Ze'ev Raban. A Hebrew Symbolist*, katalog wystawy, Tel-Aviv Museum of Art i Yad Yzhak Ben-Zvi, Jerusalem 2001, rodz. II: *Raban at Bezael*, s. 66–109.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 238.

metalowe przedmioty, używając granulacji oraz filigranowych nittek. Poza tym, jak wskazywał recenzent wystawy dzieł Becalelu w Warszawie: „Często filigran łączy się harmonijnie z motywami uwidocznionymi za pomocą techniki trawienia kwasami oraz drogimi kamieniami, a wówczas osiąga rezultat szczerze artystyczny”⁵¹. Cechy typowe dla becalelowskich wyrobów z metali – puste powierzchnie, powtórzenia prostych kształtów (np. kół, spirali), symetria – podyktowane były łatwością wykonania nawet przez niewykwalifikowanych pracowników oraz potrzebą szybkiej produkcji. Ponadto proste przedmioty o niezbyt wyszukanej dekoracji zgodne były z gustem twórców Becalelu, skłaniającym się ku „idyllicznej, pierwotnej prostocie”⁵².

Przedmioty wykonane w Becalelu w różnych okresach jego działalności i będące realizacją projektów różnych artystów, wykazują istotne różnice stylistyczne. Nie jest to dzieło jednorodne, wyłaniające się z jednej konkretnej tradycji sztuki. Charakter twórczości Becalelu podyktowany był częściowo potrzebami ideologicznymi ruchu syjonistycznego, częściowo zaś uwarunkowaniami technicznymi i uwzględnieniem gustu zróżnicowanej klienteli. Syjonistyczny aspekt pracy determinował użycie pewnych motywów, także idealizowany charakter dużej części projektów, a często i rodzaj produkowanych artykułów⁵³.

Duża część produkcji Becalelu, zwłaszcza we wczesnym okresie jego aktywności, przeznaczona była dla niezamożnych żydowskich odbiorców w kraju. Jak pisał Schatz: „Wszystko to są przedmioty niedrogie, na które każdy może sobie pozwolić”⁵⁴. Ich estetyka nie była szczególnie wyszukana, w dekoracji dominowała czytelna symbolika. Wykonywane przeważnie przez niedoświadczonych pracowników nie wyróżniały się wysoką jakością. Wkrótce

⁵¹ B.K., *op. cit.*, s. 9.

⁵² N. Shilo-Cohen, Y. Zalmona, *op. cit.*, s. 242.

⁵³ *Ibidem*, s. 244.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 242.

jednak większość produkcji zaczęły stanowić przedmioty droższe, przeznaczone na rynek europejski, tudzież amerykański. Wyroby jerozolimskie rozprowadzane były w dużej mierze za pośrednictwem zorganizowanych w poszczególnych krajach Towarzystw Becalelu. Pierwsze z nich powstało w 1908 roku w Hamburgu, w następnych latach działały już m.in. w Warszawie i Krakowie, Londynie, Berlinie i Nowym Jorku. Warszawskie Towarzystwo Becalelu, powstałe w 1910 roku, było zarazem wyłącznym dystrybutorem produktów jerozolimskiej szkoły na terenie Cesarstwa Rosyjskiego. Oferowane przez Becalel przedmioty nie zawsze satysfakcjonowały lokalną klientelę. Interesującym jest fakt, że pośredniczące w sprzedaży towarzystwa miały prawo dokonywać niekiedy pewnych poprawek, korzystając z usług miejscowego rzemieślnika⁵⁵.

Borys Schatz docierał także ze swymi produktami do wielu miast Europy i Ameryki, prezentując je na licznych, choć z reguły krótkotrwałych wystawach. W roku 1910 z twórczością Becalelu mieli okazję zapoznać się mieszkańcy Lwowa i Katowic. W roku następnym zorganizowano, z dużym powodzeniem, wystawy w Warszawie oraz w Łodzi. Ekspozycja łódzka była przy tym jedną z najdłużej trwających wystaw szkoły jerozolimskiej – na żądanie entuzjastycznie nastawionej publiczności żydowskiej można ją było oglądać przez pięć tygodni⁵⁶.

Trudno jednoznacznie ocenić, na ile udało się zrealizować zamierzenia związane z utworzeniem jerozolimskiej Szkoły Sztuk i Rzemiosł. Czy przez jej wieloletnią działalność udało się ukształtować oryginalny styl, który wyrażałby ducha narodu żydowskiego, będąc znakiem duchowej i kulturowej jedności rozproszonych po świecie współwyznawców? Sam twórca Becalelu, Borys Schatz, przekonywał w swej noweli *Odbudowana Jerozolima*, że styl taki został stworzony. „Wszystko wykonane jest w poważnym żydow-

⁵⁵ G. Ofrat-Friedländer, *Bezael Sales and Promotion*, w: *Bezael...*, s. 315.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 320.

skim stylu. Zaczęto pracować ze szczególnym hebrajskim smakiem i dla Hebrajczyków (...) wszystko w czysto narodowym, typowo żydowskim duchu. Nowe formy hebrajskie objawiły się we wszystkim. Każdy najmniejszy przedmiot naznaczony żydowskim piętnem, wykonany był z czułą uwagą⁵⁷.

Innego zdania byli krytycy Becalelu, których nie brakowało tak w samej Palestynie, zwłaszcza w kręgach lewicowych, jak i poza jej granicami. Ich uwagi dotyczyły różnych aspektów, m.in. zaniedbywania tworzenia unikalnego stylu, rażącego konserwatyizmu w artystycznej ideologii instytucji, a szczególnie w naturze jej sztuki, a także kompetencji nauczycieli i pracowników⁵⁸. Ponadto podważano wartość artystyczną wyrobów Becalelu⁵⁹. Wytykano zbyt obfite czerpanie ze wzorów europejskich i wschodnich⁶⁰. Przedmiotem krytyki była także jakość produktów. Nawet osoby przychylne instytucji, czy wręcz jej współpracownicy, wyrażały swoje rozczarowanie szkolną produkcją. Pośrednik handlowy Becalelu w Stanach Zjednoczonych, Lifschitz, zarzucał jego pracownikom niedbalstwo, a nawet wytwarzanie produktów w złym guście⁶¹. Artysta Shlomo Yedidya, sam zaangażowany w tworzenie „hebrajskiego stylu”, narzekał na brak wpływu szkoły na poziom wzornictwa i sztuki w kraju, a przy tym na kształtowanie gustów społeczeństwa⁶². Surowo ocenił działalność instytucji Y.H. Brenner. Twierdził, że powodowany wielką ambicją stworzenia duchowego centrum, w którym miał się rozwijać nowy styl, Becalel nie osiągnął nawet tych skromniejszych celów. Uważał, że nie rozwinął on i nie upowszechnił artystycznego rzemiosła w Palestynie, jak to zapowiadał⁶³.

⁵⁷ Cyt. za: N. Shilo-Cohen, Y. Zalmona, *op. cit.*, s. 242.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 243.

⁵⁹ B.K., *op. cit.*, s. 9.

⁶⁰ m., *Bezalel*, „Jedność” 1910, nr 8 z 18 II, s. 4.

⁶¹ Według N. Shilo-Cohen, Y. Zalmona, *op. cit.*, s. 244.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

Niepoehlebne opinie na temat działalności jerozolimskiej szkoły pojawiały się też w Europie. Borys Aronson w artykule atakującym Liliena wspominał o jego powiązaniach z Becalelem, „instytucją, która odrzuciła ducha ludu, a przyjęła syjonizm, biblijny sentymentalizm, z całą jego powierzchownością i pseudoromantyzmem...”⁶⁴. Inny krytyczny głos pojawił się na łamach „Jedności”, przy okazji lwowskiej wystawy w 1910 roku. Rozważania anonimowego autora koncentrowały się głównie wokół aspektu ideologicznego. Przede wszystkim wskazywał on na europejskie korzenie jerozolimskiej instytucji, co nie było bez znaczenia dla charakteru jej twórczości; na rozdarcie jej twórców między „poczuciem przynależności do Europy a chęcią wyseparowania się kompletnego, wycięcia z korzeniami (...) wszystkiego, czym dusza żydowska przez lat tysiące przesiąkła”⁶⁵. Autor uważał, że sztuki tworzonej „środkami i całym aparatem fizycznym i psychicznym Europy” nie można uznawać za narodową sztukę żydowską. Dalej pisał: „Przemysł artystyczny dla Żydów – pomysł dobry i praktycznie i idealnie. (...) Ale robienie z tego *par tout* przemysłu artystycznego narodowo-żydowskiego, uważanie tego za objawienia narodowej duszy, za coś, co tylko Żydów cechuje, tylko Żyda wyraża – to wielkie nieporozumienie”⁶⁶. Za przyczynę tego „nieporozumienia” uważał ruch syjonistyczny, dla którego Becalel stanowić miał kulturowe pendant. Oglądając przedmioty reprezentowane na wystawie, autor nie dostrzegał w nich „wcieleń narodu”: „Zanalizowawszy składniki, aby się tak wyrazić, etniczne każdego z przedmiotów wystawionych w Becalelu, znalazłem ich dwa: pierwszy to rys kulturalno-europejski (...), drugi to motyw z getta lub nalot orienttalności (...). Takie zlutowanie form getta (...) lub form Orientu (...) z techniką nowoczesną zdobnictwa daje przedmiot bez wątplenia piękny, ale też nic ponadto. Taki przedmiot uszlachetnionej

⁶⁴ *Ibidem*, s. 243.

⁶⁵ Por. przyp. 60.

⁶⁶ *Ibidem*.

formy nie zawiera jednak ani grosza więcej treści narodowej⁶⁷. Słowa krytyki pod adresem Becalelu wypowiedział również Marek Szwarc, którego zdaniem Borysowi Schatzowi nie udało się stworzyć niczego oryginalnego⁶⁸.

Kontrowersje związane z Becalelem nie zakończyły się wraz z jego upadkiem. Wiele kwestii, w tym wyżej poruszone, pozostaje otwartych do dzisiaj. Podkreślić należy jednak fakt, że Borys Schatz był pionierem, który podjętą inicjatywę realizował z podziwu godnym zaangażowaniem, mimo trudnych warunków, ostrej nie-raz krytyki i – nad czym może najbardziej ubolewał – często braku wsparcia i zrozumienia dla swej idei ze strony współwyznawców. Warto także pamiętać, że dzięki Becalelowi Żydzi z Palestyny nawiązali kontakt z międzynarodową sztuką. Działalność Becalelu uznać należy za początek nowoczesnej sztuki w tym kraju.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ M. Szwarc, *Sztuka a Żydzi*, „Tel-Awiv” 1919, nr 4 z XI, s. 189.

197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527
 528
 529
 530
 531
 532
 533
 534
 535
 536
 537
 538
 539
 540
 541
 542
 543
 544
 545
 546
 547
 548
 549
 550
 551
 552
 553
 554
 555
 556
 557
 558
 559
 560
 561
 562
 563
 564
 565
 566
 567
 568
 569
 570
 571
 572
 573
 574
 575
 576
 577
 578
 579
 580
 581
 582
 583
 584
 585
 586
 587
 588
 589
 590
 591
 592
 593
 594
 595
 596
 597
 598
 599
 600
 601
 602
 603
 604
 605
 606
 607
 608
 609
 610
 611
 612
 613
 614
 615
 616
 617
 618
 619
 620
 621
 622
 623
 624
 625
 626
 627
 628
 629
 630
 631
 632
 633
 634
 635
 636
 637
 638
 639
 640
 641
 642
 643
 644
 645
 646
 647
 648
 649
 650
 651
 652
 653
 654
 655
 656
 657
 658
 659
 660
 661
 662
 663
 664
 665
 666
 667
 668
 669
 670
 671
 672
 673
 674
 675
 676
 677
 678
 679
 680
 681
 682
 683
 684
 685
 686
 687
 688
 689
 690
 691
 692
 693
 694
 695
 696
 697
 698
 699
 700
 701
 702
 703
 704
 705
 706
 707
 708
 709
 710
 711
 712
 713
 714
 715
 716
 717
 718
 719
 720
 721
 722
 723
 724
 725
 726
 727
 728
 729
 730
 731
 732
 733
 734
 735
 736
 737
 738
 739
 740
 741
 742
 743
 744
 745
 746
 747
 748
 749
 750
 751
 752
 753
 754
 755
 756
 757
 758
 759
 760
 761
 762
 763
 764
 765
 766
 767
 768
 769
 770
 771
 772
 773
 774
 775
 776
 777
 778
 779
 780
 781
 782
 783
 784
 785
 786
 787
 788
 789
 790
 791
 792
 793
 794
 795
 796
 797
 798
 799
 800
 801
 802
 803
 804
 805
 806
 807
 808
 809
 810
 811
 812
 813
 814
 815
 816
 817
 818
 819
 820
 821
 822
 823
 824
 825
 826
 827
 828
 829
 830
 831
 832
 833
 834
 835
 836
 837
 838
 839
 840
 841
 842
 843
 844
 845
 846
 847
 848
 849
 850
 851
 852
 853
 854
 855
 856
 857
 858
 859
 860
 861
 862
 863
 864
 865
 866
 867
 868
 869
 870
 871
 872
 873
 874
 875
 876
 877
 878
 879
 880
 881
 882
 883
 884
 885
 886
 887
 888
 889
 890
 891
 892
 893
 894
 895
 896
 897
 898
 899
 900
 901
 902
 903
 904
 905
 906
 907
 908
 909
 910
 911
 912
 913
 914
 915
 916
 917
 918
 919
 920
 921
 922
 923
 924
 925
 926
 927
 928
 929
 930
 931
 932
 933
 934
 935
 936
 937
 938
 939
 940
 941
 942
 943
 944
 945
 946
 947
 948
 949
 950
 951
 952
 953
 954
 955
 956
 957
 958
 959
 960
 961
 962
 963
 964
 965
 966
 967
 968
 969
 970
 971
 972
 973
 974
 975
 976
 977
 978
 979
 980
 981
 982
 983
 984
 985
 986
 987
 988
 989
 990
 991
 992
 993
 994
 995
 996
 997
 998
 999
 1000

²⁰ Ibidem, s. 213.

²¹ Ibidem, s. 213.

²² M. Szewc, *Żywa i Żywa*, Tel-Awiv, 1919, nr 4 x XI, s. 189-190.

Rozdział III

Metaloplastyczna twórczość artystów żydowskich w Łodzi

Łódź początków XX wieku jawi się jako miasto niesprzyjające rozwojowi życia kulturalnego. Jego mieszkańcy nie przejawiali większego zainteresowania sprawami sztuki, zwłaszcza plastyką. Brakowało instytucji, które zajęłyby się promowaniem twórczości miejscowych artystów, stałego salonu sztuki. Organizacji wystaw podejmowali się więc nierzadko sami zainteresowani. Twórczość łódzkich artystów, również żydowskich, wyrażała panujące powszechnie tendencje konserwatywne. W ich dziełach przeważał realizm, rzadziej pojawiał się impresjonizm czy postimpresjonizm. Zasadniczą rolę w ożywieniu życia artystycznego miasta odegrało środowisko żydowskie, nieocenione znaczenie miało zawiązanie się grupy artystyczno-literackiej „Jung Idysz”. Fakt ten poprzedziło utworzenie w 1918 roku Stowarzyszenia Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych, które zajęło się organizacją ekspozycji. Już w pierwszym roku jego działalności odbyły się dwie duże wystawy z udziałem m.in. przyszłych członków grupy „Jung Idysz”.

Do roku 1919 żydowskie środowisko artystyczne skupione było wokół Wincentego Braunera, jednakże dopiero pojawienie się w Łodzi Jankiela Adlera i Mojżesza Brodersona nadało artystycznym działaniom miejscowych twórców nowy kierunek. Jak wspominał Jechiel Jeszaja Trunk: „Z pojawieniem się Adlera łódzcy malarze jakby się ocknęli z kurzej ślepoty. Malarze ci nagle zrozumieli, że bez względu na wspaniałość własnych planów (...) na

polu malarstwa Łódź jest mimo wszystko prowincją¹. Za twórcę i przywódcę grupy „Jung Idysz”, uformowanej w lutym 1919 roku, uważany jest literat i grafik Mojżesz Broderson. Poza nim i Adle-rem w jej skład weszli: Henryk Barciński, Wincenty Brauner, Ida Brauner, Zofia Gutentag, Pola Lindenfeld, Dina Matus, Marek Szwarc, a także literaci Icchak Kacnelson i Jecheskiel Mojżesz Neuman. Większość wymienionych członków miała za sobą od-
byte za granicą studia artystyczne.

Jungidyszyści odcinali się od realizmu i impresjonizmu, poszu-
kując własnego języka wypowiedzi. Inspiracją była dla nich przede
wszystkim twórczość Chagalla, będąca wyrazem jego fascynacji
prymitywizmem żydowskiej sztuki ludowej, chasydzkim folklo-
rem². Ponadto ekspresjonistyczna sztuka niemieckich grup: „Die
Brücke” i „Pathetiker”, a zwłaszcza Ludwiga Meidnera³. Folklo-
rystyczną tematykę z życia i legend żydowskich łączyli z wątkami
chrześcijańskimi, symbolizującymi dążenia do odnowy tradycji
żydowskiej. Nawiązywali do tradycyjnej ornamentyki – synagogal-
nej i nagrobkowej, jak również do ekspresjonizmu, kierunku ak-
centującego poszukiwanie nowych form duchowości. W 1921 roku
członkowie grupy przestali działać razem, jednakże ich osiągnięcia
przyczyniły się do rozwoju nowoczesnej sztuki, nie tylko w Łodzi.

Z grupy „Jung Idysz” wywodził się inicjator działalności arty-
stów żydowskich w zakresie metaloplastyki, która też wkrótce sta-
ła się techniką charakterystyczną dla środowiska żydowskiego
w Polsce. Marek Szwarc (ur. Zgierz 1892, zm. Paryż 1958)⁴, bo
o nim mowa, był synem poety i działacza syjonistycznego, Isuche-
ra Szwarca. Nieznany autor wspominał wczesne doświadczenia ar-
tysty, jeśli chodzi o pracę w metalu. Już w 1910 roku Szwarc

¹ Cyt. za: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wie-
ku*, Warszawa 2000, s. 160.

² *Ibidem*, s. 148.

³ *Ibidem*, s. 226.

⁴ Teka M. Szwarca w Pracowni Słownika Artystów Polskich w Instytucie Sztuki
PAN w Warszawie.

otrzymał ponoć specjalne wyróżnienie podczas wystawy prac uczniów i czeladników ślusarskich⁵. Z innego źródła dowiadujemy się z kolei o próbach twórczości poetyckiej młodego artysty, a także o jego zainteresowaniach naukami przyrodniczymi⁶. Najbardziej jednak pociągała go rzeźba, w kierunku której od wcześniejszych lat wykazywał znaczny talent. Najwcześniejsza, znana z fotografii praca pochodzi z 1910 roku.

Pierwsze lekcje rysunku przyszły artysta pobierał u Wincentego Braunera. Już jednak w 1910 roku wyjechał do Paryża i rozpoczął studia w École des Beaux-Arts u Antoine'a Merciéra, które kontynuował do roku 1914. W Paryżu włączył się do dyskusji toczącej się w kręgu żydowskich artystów pochodzących z Europy Środkowej i Wschodniej na temat nowej sztuki żydowskiej. Wraz z Josifem Czajkowem i Icchakiem Lichtensteinem założył pismo „Machmadim”, na łamach którego artyści propagowali ideę kultywowania ornamentyki synagoidalnej i nagrobkowej. W 1912 roku Szwarc podróżował po Hiszpanii i Włoszech.

Debiut Szwarca miał miejsce w 1913 roku na paryskim Salonie Jesiennym. Zaprezentował wówczas *Maskę kobiety* oraz dobrze ocenioną przez krytyków płaskorzeźbę *Ewa*. Wczesne rzeźby artysty mieściły się w popularnym wówczas nurcie neoklasycyzmu. Jak zauważa Jerzy Malinowski, przedstawienie Ewy pod względem koncepcji i ikonografii stanowiło zapowiedź późniejszych metalowych płaskorzeźb Szwarca o tematyce biblijnej⁷. Poza rzeźbą Marek Szwarc uprawiał w tym czasie także malarstwo. To właśnie obrazy zostały zaprezentowane na pierwszej indywidualnej wystawie artysty, zorganizowanej po jego powrocie do Łodzi w 1914 roku. Ekspozycja, otwarta 6 czerwca 1915 roku w prowadzonym przez

⁵ M. Szwarc – polski rzeźbiarz w Paryżu, „Życie Warszawy” 1957, nr 193 z 15 VIII, s. 4.

⁶ Z. Korngoldowa, *Wystawa płaskorzeźb M. Szwarca w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1928, nr 188 z 14 VII, s. 10.

⁷ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 157.

Braunera Salonie Sztuki przy ul. Piotrkowskiej 36, objęła ponad 60 dzieł⁸.

Nie wiadomo dokładnie, gdzie Szwarz spędził lata I wojny światowej. Prawdopodobnie przebywał w Łodzi i Zgierzu, podróżował też do Rosji i Besarabii, zatrzymując się na dłużej w Moskwie i Odessie⁹. Niewiele w tym czasie rzeźbił, co miało być spowodowane trudnymi warunkami, jakie niosła ze sobą wojna¹⁰. Niemniej jednak brał udział w ówczesnych wystawach, prezentując dzieła zarówno z zakresu rzeźby, jak i malarstwa. I tak w 1917 roku dwukrotnie pokazywał gipsowe prace w warszawskim TZSP, zaś w roku następnym, tym razem w Łodzi, zaprezentował większą ilość swoich dzieł, z przewagą malowideł i grafik. Pod względem tematycznym dominowały portrety i sceny rodzajowe, ale także pejzaże, w tym miejskie. Na wystawie znalazły się również prace, w których Szwarz podejmował problematykę społeczną, egzystencjalną, a nawet dzieła o ikonografii katolickiej. Recenzent Wystawy Wiosennej, Heinrich Zimmermann, uznał Szwarca za najbardziej wszechstronnego spośród łódzkich artystów młodego pokolenia. Szczególnie chwalił jego rzeźby, wskazując na obecny w nich rys ekspresji i „uduchowienia”¹¹. Ekspresjonistą nazwał Szwarca inny recenzent, Bernard Singer¹². W zachowanych rysunkach z 1917 roku artysta zastosował typ „biologicznej” deformacji, dotyczącej proporcji twarzy i postaci, choć jej elementy zawierały już rysunki z roku 1914.

Po wojnie, na przełomie 1918 i 1919 roku, Szwarz studiował rzeźbę u Konstantego Laszczki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po kilku miesiącach opuścił jednak Kraków, by w czerw-

⁸ *Ibidem*.

⁹ Według informacji przytoczonych przez J. Malinowskiego, *ibidem*.

¹⁰ www.artatelier.org.

¹¹ H.Z. [Zimmermann], *Frühjahrsausstellung in Lodz*, „Neue Lodzer Zeitung”, 1918, nr 101 z 14 IV, s. 3.

¹² B. Singer, *Gesprechen wegen der jidischen kunszt. Cu den ojsztelung fun lodzen kinstler*, „Folksblat” 1918, nr 80 z 10 IV, s. 3.

cu 1919 roku wyjechać do Poznania, gdzie – z przerwami – pozostawał przez rok. Tam zbliżył się do kręgu „Buntu”. Jeszcze przed ponownym wyjazdem do Paryża w 1920 roku, na przełomie maja i czerwca wziął udział w poznańskiej III Wystawie Niezależnych Artystów – Wystawie Artystów Nowoczesnych. Wśród prac, które zaprezentował, znalazły się grafiki *Allegro mistico* i *Krajobraz białoruski*. W swojej recenzji Artur Swinarski wspominał o obecnych w dziełach Szwarca postaciach świętych, proroków, królów, w których artysta uwspółcześniał biblijną przeszłość. Podkreślał przy tym element groteski „nieznanej potąd u naszych plastyków”¹³. Podczas pobytu w Poznaniu Szwarz przyjął chrzest. Choć później na krótko powrócił do judaizmu, to jednak w 1921 roku w Paryżu ostatecznie przyjął wiarę katolicką, której stał się gorliwym wyznawcą. Jednocześnie, co należy podkreślić, pozostawał mocno związanym z tradycją żydowską.

Jak już wspomniano, w latach 1919–1921 Marek Szwarz współtworzył z wieloma innymi żydowskimi artystami grupę „Jung Idysz”. W tym czasie jego działania artystyczne dotyczyły głównie rysunku i grafiki. Wiele prac naznaczonych jest wpływem twórczości artystów „Die Brücke”. Za sprawą niemieckich ekspresjonistów Szwarz (ale także inni członkowie grupy) zaczął stosować technikę linorytu negatywowego, wprowadził też śmiałą deformację, zarówno geometryzującą, jak i o charakterze biologicznym. Poza pejzażami, często o „Chagallowskiej nastrojowości”¹⁴, przedstawieniami figuralnymi typu akty, studia kobiet, artysta skłaniał się ku tematyce religijnej i symbolicznej, sięgał niejednokrotnie po ikonografię katolicką. Na tego typu przedstawieniach i treściach skupił też wkrótce swą uwagę, tworząc metalowe płaskorzeźby. Graficzne prace Szwarca z 1921 roku pozbawione są już ekspresjonistycznej deformacji. Wykonywał on w tym czasie przede wszystkim

¹³ A. Swinarski, *Z wystaw plastyki (Wystawa Nowoczesnych Artystów w Poznaniu)*, „Zdrój” 1920, t. 12 z 2 VII, s. 55.

¹⁴ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 189.

studia typów charakterystycznych, wprowadzając pewien rys karykaturalności.

Po osiedleniu się w Paryżu w 1920 roku artysta uprawiał przede wszystkim malarstwo¹⁵. Wraz z innymi członkami „Jung Idysz” uczestniczył w następnym roku w wystawie prac artystów żydowskich z Polski, zorganizowanej w Nowym Jorku, a także w wystawach w Łodzi i Warszawie, na których zaznaczył swój udział bardzo skromną liczbą dzieł. Jeden pejzaż olejny pokazał też na I Międzynarodowej Wystawie Nowej Sztuki w Düsseldorfie w 1922 roku, na której sztukę polską reprezentowali poza Szwarcem jeszcze trzej byli członkowie grupy.

Rok 1922 wyznacza nowy, najważniejszy rozdział w twórczości Marka Szwarca. Wiele następnych lat, prawdopodobnie do 1939 roku, poświęcił tworzeniu metalowych płaskorzeźb, które przyniosły mu sławę i uznanie. Swoje prace, w których ożywiał biblijne postaci i wydarzenia, prezentował na wielu wystawach – szczególnie w Paryżu i miastach polskich, ale także w Berlinie czy Nowym Jorku. Metaloplastyki Szwarca zakupiły m.in. muzea w Paryżu, Krakowie, Brukseli¹⁶.

Po wybuchu II wojny światowej artysta wstąpił do organizowanego na terenie Francji polskiego wojska. W roku 1940 został ewakuowany do Wielkiej Brytanii, dokąd przybyła również jego żona. Podczas pobytu w Londynie podjął pracę w kamieniu i drewnie. Swoje rzeźby wystawiał w Royal Academy wraz z członkami „Grupy Londyńskiej”. Był to dla artysty okres intensywnej działalności twórczej i najlepszych osiągnięć w dziedzinie rzeźby¹⁷. Tej gałęzi sztuki poświęcił też pozostałe lata swojego życia, przeżyte w Paryżu, do którego powrócił wraz z żoną tuż po zakończeniu wojny. Wśród różnorodnej tematyki rzeźb, wykonywanych przeważnie w drewnie,

¹⁵ www.artatelier.org.

¹⁶ Ten okres działalności artystycznej Marka Szwarca omówiony został w dalszej części rozdziału.

¹⁷ www.artatelier.org.

znalazły się również realizacje będące wyrazem protestu Szwarca przeciwko wojnie, jak choćby powstałe po wizycie w Polsce dzieło *Przekłęty owoc*. Powojenne prace artysty prezentowane były na wielu wystawach zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych.

O tym, jak doszło do podjęcia przez Szwarca pracy w metalu, sam artysta pisał w 1927 roku: „Pewnego dnia, a było to w 1922 r., znalazłem przypadkiem na moim stole kawałek blachy cynkowej. (...) Na tym samym stole leżał gwóźdź, stał się on pierwszym moim narzędziem. W taki sposób zaczęła się moja znajomość z metalem... Zacząłem skupywać miedź (...), która ozłociła wnętrze mojej łódzkiej pracowni. Zamiast gwoźdźcia postarałem się o rylec, pincetę i dłuto. Kupiłem sobie młot, młotek i młoteczek, a także śrubsztak i obcęgi”¹⁸.

Najstarsza znana metaloplastyczna praca Szwarca to powstałe w 1922 roku przedstawienie muzykantów. Jednakże od samego początku zrab repertuaru artysty w tej dziedzinie stanowiły tematy biblijne i z nimi przede wszystkim identyfikowano metaloplastyczną twórczość Marka Szwarca.

Pierwsze omówienia płaskorzeźb artysty w polskiej prasie związane są z ich publiczną prezentacją w 1923 roku w warszawskim Hotelu „Polonia”, siedzibie Polskiego Klubu Artystycznego, która miała miejsce 12–21 listopada, oraz w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych. Wśród tematów, których realizacji w metalu Szwarz podjął się w pierwszej kolejności, znalazły się: *Rut i Booz*, *Ewa*, *Modlitwa za Rut*, *Walka Jakuba z aniołem*, *Powrót z winobrania (Wywiadowcy z Kanaanu)*, *Narodziny*, *Uczta*. Prawdopodobnie te same prace oglądać można było 15 grudnia tego samego roku w Łodzi, podczas trwającego jeden dzień pokazu w sali Towarzystwa „Hazomir”. Z zachowanych materiałów wynika, że kolejne ich prezentacje w Polsce miały miejsce dopiero w 1927 roku. Regularnie efekty pracy artysty śledzić mogła jedynie publiczność paryska.

¹⁸ M. Szwarz, *Moje blachy*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 13 z 13 I, s. 4.

W metaloplastycznej twórczości Szwarca Mieczysław Wallis wyróżnił dwa okresy¹⁹. Wczesne prace, tworzone jeszcze pod silnym wpływem ekspresjonizmu, ograniczał przedziałem lat 1922-1924. Poddane one były, jak przyznawał sam artysta, dążeniu do „piękna i dekoracyjności”²⁰. Znamionowała je silna stylizacja kształtu, w której krytycy dopatrywali się pierwiastków rozmaitego pochodzenia. Wallis jako inspiracje ówczesnej twórczości artysty wymieniał sztukę gotyku, kubizm, plastykę asyryjską i murzyńską (Szwarc posiadał własną kolekcję rzeźby afrykańskiej), ale także ryciny popularnych ksiązek do nabożeństwa²¹. Wiadomo jednak również o silnym oddziaływaniu na Szwarca malarstwa El Greca i Van Gogha²². Owa stylizacja w metaloplastykach artysty wyrażać się miała w liniach „płynnych, okrągłych, pełnych, tworzących wielkie zamknięte kontury”²³. Charakterystyczne dla wczesnych jego prac miało być wyostrenie kształtów „na modłę gotyku”, wysmuklanie proporcji²⁴. Pociągłe twarze o wysokich czołach, długich nosach, a także spiczastych brodach i czapkach znamionowały bohaterów wczesnych dzieł Szwarca. W ten sposób kształtowane były m.in. wystawione w 1923 roku wyobrażenia patriarchów i apostołów, których wyraz twarzy był „jednocześnie naiwny i głęboki”²⁵.

W tym czasie powierzchnię miedzianej płyty w całości wypełniał ornament, często finezyjny, za pomocą którego artysta „poetyzował realizm”²⁶ utrwalanego w blasze codziennego życia żydowskiego.

¹⁹ M. Wallis, *Marek Szwarz*, „Robotnik” 1927, nr 140 z 23 V, s. 2.

²⁰ M. Szwarz, *op. cit.*, s. 4.

²¹ M. Wallis, *op. cit.*, s. 2.

²² M. Levin, *Szwarc's Hammered Brass Exhibited*, „Art World Magazine” 1925, nr z 17 XI.

²³ M. Wallis, *Wystawa płaskorzeźb Marka Szwarca*, „Robotnik” 1923, nr 315 z 18 XI, s. 4.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ J. Centnerszwer, *Płaskorzeźby Marka Szwarca*, „Nasz Przegląd” 1923, nr 229 z 15 XI, s. 2.

Dekoracyjnemu traktowaniu poddawał Szwarz zarówno tła, jak przedmioty i postaci, nie pozbawiając ich jednak „życiowego tempa”²⁷. Artysta nie tylko wykorzystywał określone motywy zdobnicze, typu kwiaty, owoce, kłosy czy zwierzęta, ale wyprowadzał też ornament z kształtu i ruchu. Wallis wspominał o arabeskach, wydobywanych przez Szwarca z ludzkiego ciała, zwłaszcza kobiecego, które „zdumiewały swą śmiałością i świeżością”²⁸. Jako element zdobniczy, choć pełniący także funkcję kompozycyjną, wprowadzał artysta napisy hebrajskie. Były one jednocześnie czytelnym nawiązaniem do tradycji sztuki żydowskiej, w tym pracy w metalu. Wykorzystanie dekoracyjnych liter alfabetu hebrajskiego w połączeniu z nowoczesnymi zdobycami sztuki decydować miało w dużym stopniu o oryginalnym, „nie nużącym” archaizmie stylistycznym prac artysty²⁹. Motyw napisów Szwarz umiejętnie wykorzystywał w swoich kompozycjach, umieszczając je tam, gdzie „linia wprowadziłaby przeładowanie i zbytne obciążenie plastyczne”³⁰. Pewien „etniczny koloryt” artysta nadawał swoim dziełom również przez użycie przedmiotów związanych z żydowskimi obrzędami religijnymi. Były to m.in. szabasowe lampy, towarzyszące sztuce żydowskiej od czasów bardzo dawnych. Wczesne metaloplastyki Szwarca znamionowała dbałość o szczegół, z reguły podporządkowany całości. Starannie opracowane dłonie i ramiona podkreślały rytm kompozycji. Nie bez znaczenia była również wymowa gestów postaci. Jak pisał Centnerszwer: „Gest spełnia rolę manifestacji duchowej i nie służy dla celów praktycznych. Jest on motywem dekoracyjnym, artystycznym i zawsze bezinteresownym”³¹. Klarowna, spójna kompozycja dzieł artysty, oparta – jak zauważył Wallis – na „z lekka zamaskowanej, lecz dającej się wyraźnie odczuć”

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ M. Wallis, *Marek Szwarz...*, s. 2.

²⁹ J. Centnerszwer, *op. cit.*, s. 2.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

geometrii, określana była przez krytyków jako mistrzowska³². Pozostawała harmonijna również w przedstawieniach wielopostaciowych, takich jak *Modlitwa za Rut*, *Narodziny*, *Uczta*. Szwarc potrafił unikać schematyzacji mimo powtarzającego się rytmu linii i ruchu. Środki te ułatwiały natomiast ogarnięcie całości. Konfiguracja postaci w jego dziełach miała zawsze „logiczne uzasadnienie i ciągłość ideową”³³.

Od początku najistotniejsza w metaloplastycznej twórczości Szwarcza była jednak ogólnoludzka wymowa podań biblijnych lub innych przedstawień poruszających zagadnienia społeczne, egzystencjalne. Szwarc, jak sam pisał w 1927 roku, pragnął „patrzeć na ból i cierpienie oczyma masy”, chciał uczynić swoją sztukę czytelną nie tylko dla ludzi wykształconych, ale i prostych³⁴. Bohaterów biblijnych wydarzeń, przedstawianych często w sposób dosłowny, odnajdywał wśród zwykłych, współczesnych sobie ludzi. W cytowanym wyżej artykule pisał: „Na ulicach Zgierza i Łodzi odnalazłem żywy «chumosz» [Pięcioksiąg], tę niezmiernie żywą plastykę i groteskowość wiecznej księgi”³⁵. Stąd też postaci wykuwane przez artystę „nie są – jak to ujął Centnerszwer – zacieśnione aktualnością chwili i posiadają pierwiastki trwałe, zaprawione kaprysem współczesnej psychiki i umysłowości”³⁶. Zawierają też niejednokrotnie pewien rys groteski, „tętnią humorem”³⁷. Pisano o Szwarcu, że podobnie jak Marc Chagall potrafił wydobyć „skarby jakiejś dziwnej, nie przeczuwanej dotąd poezji z życia żydowskiego po zapadłych miasteczkach prowincjonalnych”³⁸.

Wystawa wczesnych płaskorzeźb Szwarcza, urządzona na początku 1925 roku w paryskiej galerii Devambreza, była – jak się zdaje,

³² M. Wallis, *Wystawa płaskorzeźb...*, s. 4.

³³ J. Centnerszwer, *op. cit.*, s. 2.

³⁴ M. Szwarc, *op. cit.*, s. 4.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ J. Centnerszwer, *op. cit.*, s. 2.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ M. Wallis, *Marek Szwarc...*, s. 2.

pierwszym poważnym sukcesem artysty. Nowatorskie prace wzbudziły ogromne zainteresowanie w środowisku artystycznym, zaś paryska prasa uznała talent Szwarca za największy po Chagallu³⁹. Na wystawie dominowała tematyka biblijna, narracyjne przedstawienia miały być przepojone „tęsknym liryzmem”⁴⁰. Jednak obok takich dzieł jak: *Adam i Ewa*, *Ofiara Izaaka*, *Abraham z aniołami* czy *Hiob*, pojawiły się także główki kobiece (jako cykl Madonn) „w oryginalnym ujęciu nowej sztuki” oraz pogłębione psychologicznie studia portretowe⁴¹. Wysoką pozycję Szwarca ustaliła dodatkowo wystawa w galerii Gurlitta w Berlinie tegoż roku. Ponadto artysta zaprezentował wówczas swoje metaloplastyki także podczas kongresu syjonistycznego w Wiedniu, a na przełomie 1925 i 1926 roku pierwsze płaskorzeźby przedstawione zostały w Chicago (m.in. *Samson*, *Dawid i Goliat*, *Ewa*, *Rut*, *Lot i aniołowie*, *Dawid podglądający Batszebę* (il. 12), *Muzykanci żydowcy* (il. na 1 s. okładki), *Mojżesz z tablicami Dekalogu*, *Abraham błogostawiący Izaaka*⁴².

Do najwcześniejszych zachowanych metaloplastyk artysty należą *Dawid i Goliat* oraz *Rut i Booz* (il. 6). Prawdopodobnie obie prace pochodzą z 1923 roku. Wprawdzie przedstawienie *Rut i Booz* uchodzi za wykonane w 1924 roku⁴³, to jednak opis charakterystycznej kompozycji, zamieszczony przez Centnerszvera w recenzji warszawskiej wystawy Szwarca z 1923 roku, skłania do utożsamienia go z owym dziełem, a co za tym idzie, cofnięcia o rok daty jego powstania. Czytamy w recenzji: „Ręce i stopy, ramiona i nogi wiążą się w płaskorzeźbie *Boas Ruth* jako przekątne płasz-

³⁹ H.T., *Marek Szwarz, łodzianin – artysta, zdobył sławę wszechświatową swoimi miedziorytami*, „Republika” 1925, nr 68 z 10 III, s. 6.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² M. Levin, *op. cit.*

⁴³ Reprodukacja dzieła zamieszczona na stronie internetowej www.art-atelier.org.

czyzny”⁴⁴. Odpowiada to więc dokładnie temu, co możemy zobaczyć na płaskorzeźbie. Dzieło to dobrze obrazuje ówczesne dążenia artysty. Zarówno całość kompozycji, jak i poszczególne jej elementy potraktowane zostały w sposób dekoracyjny. Silna stylizacja kształtów, nieznaczna deformacja ciał postaci, wydłużona twarz mężczyzny, a także dopełnienie kompozycji hebrajskimi napisami – wszystko to wpisuje się w zespół cech charakterystycznych, zdaniem Wallisa, dla wczesnych metaloplastyk Szwarca⁴⁵.

Odwołując się do dokonanej przez wyżej wymienionego krytyka analizy stylistycznej płaskorzeźb Marka Szwarca i wynikającego z niej podziału czasowego jego prac, również portret kobiety, zakupiony w 1928 roku przez Muzeum Narodowe w Krakowie, uznać by można za dzieło powstałe w latach 1922–1925. Praca ta, nosząca tytuł *Hiszpanka*, doskonale zdaje się odzwierciedlać omawiane przez Wallisa właściwości pierwszych metalowych płaskorzeźb artysty. Popiersie kobiety, poddane silnej stylizacji, nie zdradza w zasadzie innych założeń poza czysto dekoracyjnymi. Przedstawienie nosi wyraźne ślady ekspresjonizmu, w postaci wydłużonych proporcji twarzy, podkreślonych dodatkowo wysoko ułożoną fryzurą, zwieńczoną rozłożystym „hiszpańskim” grzebieniem. Za wczesnym powstaniem dzieła przemawiają także charakterystycznie kształtowane szczegóły anatomiczne twarzy – spiczasta broda, długi nos, także wypukłe, niesymetrycznie przy tym rozmieszczone oczy. Uwagę widza przyciąga wyszukane uczesanie kobiety z fantazyjnym lokiem, zakrywającym lewą część czoła. Wyeksponowane są również inne elementy dekoracyjne, takie jak kolczyki w uszach, otaczający szyję ornament stroju czy rytmicznie podkreślone pasma włosów. Charakterystyczne jest tu drobiazgowe opracowanie powierzchni blachy.

Również przedstawienie Mojżesza, uchodzące za dzieło wykonane w 1925 roku, odpowiada opisom Mieczysława Wallisa. Zo-

⁴⁴ J. Centnerszwer, *op. cit.*, s. 2.

⁴⁵ M. Wallis, *Marek Szwarz...*, s. 2.

baczyć na nim możemy owe „dziwne powyciągane postacie, twarze pociągłe, wysokie czoła i brwi, długie nosy, spiczaste brody”, typowe, jak twierdził autor artykułu, dla prac artysty z wczesnego okresu⁴⁶. Nie bez znaczenia są tu również dekoracyjność i wyraźna dbałość o szczegóły, a także wykorzystanie w kompozycji liter alfabetu hebrajskiego.

Metaloplastyki Szwarca nabierały stopniowo innego charakteru. Już w 1922 roku w twórczości artysty uwidaczniała się tęsknota do prostoty, którą Karol Hiller przypisywał wpływom Henri Rousseau. Artysta zainteresował się w tym czasie prymitywnym stylem szyldów łódzkich⁴⁷. Jednakże owo dążenie do prostoty w pełni zaczęło dochodzić do głosu w jego pracach dopiero – jak się zdaje – około 1926 roku. W odróżnieniu od dzieł wcześniejszych, tworzonych niejako dla efektu, celem artysty stało się odtąd poszukiwanie „majestatu, powagi i życia”⁴⁸. Stopniowo odchodził od zewnętrznej dekoracyjności, porzuczał stylizowaną linię, wdzięczną arabeskę. Czyniąc, coraz mniejszą uwagę skupiał na szczegółach. W obecnych w sztuce Szwarca przeobrażeniach, zmierzających w kierunku naturalizmu, Wallis widział „gorące miłosne przyłgnięcie do życia, do rzeczywistości, pragnienie otarcia się o nią”⁴⁹. Jak pisał w innym miejscu: „Ciała, które teraz modeluje [Szwarc] są wielkie, muskularne, ociążałe, pozbawione wdzięku – ciała wyrobników, tragarzy, pomywaczek. Obok tych ciał ludzkich nie ma już miejsca na motywy zdobnicze w postaci owoców lub kwiatów”⁵⁰. Dekoracyjność, jeśli już występowała, stała się szlachetna, bardziej powściągliwa. Metaloplastyki powstałe po 1924 roku wyróżniały się też od prac wcześniejszych głębookością reliefu. Podczas gdy w tamtych niezbyt wypukły modelunek stanowił o subtelnych efektach światłocieniowych, w pracach nowszych nastąpiło pogłębienie

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ K. Hiller, *Sylwetki malarzy łódzkich*, „Republika” 1923, nr 8 z 14 I, s. 4.

⁴⁸ M. Szwarc, *op. cit.*, s. 2.

⁴⁹ M. Wallis, *Marek Szwarc...*, s. 2.

⁵⁰ *Ibidem*.

reliefu. Różnice stylistyczne metaloplastyk artysty z okresów wczesnego i późniejszego dobrze obrazują prace z lat 1923 i 1927, będące realizacją jednego tematu – narodzin (il. 3 i 4). Swoje płaskorzeźby Szwarc traktował po malarsku. Pisał o tym w 1927 roku Tytus Czyżewski: „Ta miękkość malarska i to malarskie wy-czucie formy jest wielce dodatnią stroną owych dziwnych «płaskorzeźb». Bez tego malarskiego «uroku», bez tej płynności i miękkości formy – prace te byłyby suche i nieartystyczne. To też artyzm Marka Szwarca jest doborowego gatunku – i tem tłumaczy się znaczenie, jakim cieszy się Szwarc w kołach artystycznych Paryża»⁵¹.

Już w 1926 roku dzieła Szwarca ujmowały niewymuszoną prostotą i – jak zwykle – przejrzystą kompozycją. Na trwającej od 21 grudnia 1925 roku do 15 stycznia następnego roku wystawie otwartej w prowadzonej przez polskiego marszanda Jana Śliwińskiego galerii „Au Sacre du Printemps” w Paryżu, artysta zaprezentował kilka płaskorzeźb obok prac Picassa oraz wielu znanych czeskich, rosyjskich, węgierskich i polskich twórców, jak Józef Pankiewicz, Mela Muter, Roman Kramsztyk, Leopold Gottlieb, Eugeniusz Zak, Mojżesz Kisling i Tytus Czyżewski. Styl Szwarca był już wówczas, jak stwierdził przy tej okazji Michał Weinzieher, wyraźnie określony, indywidualny⁵². Kute w miedzi sceny biblijne wystawiał wówczas artysta również na paryskim Salon des Tuilleries, na którym pokazywał swoje metaloplastyki corocznie, przynajmniej do 1931 roku.

W 1927 roku miało miejsce wiele, przede wszystkim indywidualnych wystaw metalowych reliefów artysty. Na przełomie marca i kwietnia prezentowane były jednocześnie w Paryżu, w galerii Briant-Robert oraz w Nowym Jorku. Wystawa paryska objęła 40 prac, zaś większa ich część, w której zapewne znalazły się dzieła

⁵¹ T. Czyżewski, *Płaskorzeźby Marka Szwarca*, „Epoka” 1927, nr 166.

⁵² M. Weinzieher, *Z paryskiej kroniki artystycznej* [wystawa „Au Sacre du Printemps”], „Nasz Przegląd” 1926, nr 24 z 24 I, s. 9.

najlepsze, powędrowała do Ameryki. Szwarc był już w tym czasie uznaną, „wybitną indywidualnością artystyczną”⁵³. Oryginalność jego twórczości objawiała się zarówno w technice, jak i w „podkładzie ideowym”, który był przede wszystkim żydowski. Tematy większości prac artysty recenzent paryskiej wystawy określał jako żydowskie, włączając w nie zapewne wątki biblijne. Do najlepszych wystawionych dzieł zaliczył *Lechajim* (il. 5), przedstawienie związane z życiem społeczności chasydów⁵⁴. Inne „światne”, zdaniem autora, prace to dwie blachy ukazujące klezmerów z małego żydowskiego miasteczka. Szwarc zaprezentował także, mające stałe miejsce w jego metaloplastycznej twórczości, portrety i maski. Szczególnie udane były wizerunki senatora Braudego i lekarza Najdego z Łodzi. Z kolei kobiece maski wyróżniały się techniką wykonania; wypukłość reliefu zbliżała je bowiem do rzeźby⁵⁵. Wystawa metaloplastyki po raz kolejny wywołała duże zainteresowanie i była tłumnie odwiedzana⁵⁶. W paryskiej prasie ukazały się wręcz entuzjastyczne opinie na jej temat. Szczególnym wyróżnieniem dla artysty było zakupienie jednej z wystawianych masek (il. 7) przez rząd francuski z przeznaczeniem dla Muzeum Luksemburskiego.

W tym czasie Szwarc miał już za sobą wystawy w Paryżu, Berlinie, Wiedniu, Chicago, Detroit czy Nowym Jorku. Jednak mimo odnoszonych za granicą sukcesów, jak wskazują źródła, w ojczyźnie pozostawał artystą mało znanym. Miało to swoje odbicie w niskiej frekwencji na wystawach metaloplastyki w Polsce. Wiosną 1927 roku Szwarc zaprezentował swoją twórczość w Sali Żółtej Grand Hotelu w Łodzi oraz w Warszawie – w mieszkaniu przy

⁵³ J.S. [Szacki], *Wystawa Marka Szwarca w Paryżu*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 92 z 2 IV, s. 5.

⁵⁴ *Lechajim* znaczy „Na życie”, jest to toast wznoszony przez członków tradycyjnej społeczności żydowskiej.

⁵⁵ J.S. [Szacki], *Wystawa Marka Szwarca...*, s. 5.

⁵⁶ *Ibidem*.

watnym przy ulicy Hożej 62 i w siedzibie ŻTKSP. W obu miastach pokazane zostały zarówno dzieła nowe, jak i te znane z wcześniejszych polskich wystaw z 1923 roku. Poza płaskorzeźbami pojawiły się przykłady rzeźb, rysunków i akwarel artysty. Jak zwykle dominowała tematyka zaczerpnięta ze Starego, ale także Nowego Testamentu. Nie zabrakło jednak realistycznie ujmowanych portretów „uderzających przenikliwą charakterystyką modelu”⁵⁷, pełnych dostojeństwa i uduchowienia, które Centnerszwer uznał za szczególnie interesującą część wystawy⁵⁸. Jako przykład wymienił *Głowę kobiety* „o ciemniejszym połysku blachy miedzianej”, która uderzać miała „pięknością powściągliwej plastyki i klasyczną harmonią linii”⁵⁹.

Równie zachwycające były pełne prostoty i powagi sceny biblijne. Na wystawach podziwiać można było pozbawione patosu wyobrażenia Ewy rodzącej się z żebra Adama, Jakuba walczącego z aniołem, Rut pracującej w polu, bądź też śpiącej u nóg Booza, Mojżesza wznoszącego tablice z Dziesięciorgiem Przykazań. Wydarzenia i postaci biblijne artysta czynił bliskimi, umieszczając je często w środowisku małych polskich miasteczek. W postaci patriarchów wcielali się na obrazach Szwarca chasydzi odziani w charakterystyczne stroje, mieszkający nie w namiotach, lecz w miejskich domach. Artysta, jak pisał Centnerszwer, „ożywił treść epizodów biblijnych tonem epiki ludowej, powściągliwej, a niekiedy nie pozbawionej humoru. W archaiczną formę tchnął życie współczesne”⁶⁰.

Przez kilkanaście dni lipca 1928 roku również krakowska publiczność mogła obcować z tym czarującym, bogatym w duchowe treści światem, wydobytym przez Szwarca z miedzianej blachy. Podobnie jednak jak to miało miejsce w Łodzi i Warszawie, także

⁵⁷ M. Wallis, *Marek Szwarc...*

⁵⁸ J. Centnerszwer, *Marek Szwarc. Metaloplastyka – Żyd. Tow. Krz. Szt. Pięk.*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 166 z 19 VI, s. 5.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

i ta ekspozycja nie była tłumnie odwiedzana⁶¹. Notatka zamieszczona w „Nowym Dzienniku”, zapowiadająca wystawę „znakomitego rzeźbiarza, M. Szwarca, twórcy płaskorzeźb, ilustrujących motywy biblijne, jednego z prowodyrów awangardy artystycznej we Francji”⁶², nie wpłynęła zbyt na zwiększenie zainteresowania ekspozycją. Dwadzieścia osiem „większych reliefów”⁶³ prezentowanych w Krakowie znów wiodło widza przez starotestamentową historię, przypominając wiele postaci i wydarzeń: *Pożegnanie Hagar, Rebekę, Rut i Booz, Walkę Jakuba z aniołem, Sprzedaż Józefa*. Obok nich pojawiły się m.in. przedstawienia: *Idylla, Dobry Pasterz* (il. 8), *Ucieczka, Sąd, Wielkanoc, Uczta* oraz *Balet*. Na wystawie nie zabrakło też portretów. Wśród nich znalazły się wizerunki przebywających w Paryżu – Adolfa Baslera, wybitnego krytyka i marszanda, oraz krytyka Edwarda Woronieckiego, ponadto *Portret dziecka*. Muzeum Narodowe w Krakowie zakupiło eksponowane przedstawienie kobiecej głowy, zatytułowane *Hiszpanka*.

Wyobrażenia scen biblijnych w płaskorzeźbach Szwarca recenzent wystawy przyrównywał do najlepszych ilustracji starych Hagad⁶⁴. Dzieła artysty miały je jednak przewyższać ładunkiem ekspresji i siłą wyrazu, bliską, zdaniem Zuzanny Korngoldowej, jedynie sztuce artystów średniowiecznych⁶⁵. Niejednokrotnie podkreślano duchowy aspekt metaloplastycznej twórczości Szwarca, jej silnie religijne zabarwienie. Odnosiło się to nie tylko do przeważających w niej wątków biblijnych. Również scenom obyczajowym z życia społeczności żydowskiej artysta nadawał duchowy wymiar. Rzeczywistość polskich szteti przepojona była w jego obrazach

⁶¹ F. Klein, *Wystawa płaskorzeźb w „Domu Artystów”*, „Czas” 1928, nr z 22 VII.

⁶² *Marek Szwarz o artystach – Żydach i „Kunsthändlerach” w Paryżu*, „Nowy Dziennik” 1928, nr 182 z 8 VII, s. 3.

⁶³ *Otwarcie wystawy płaskorzeźb M. Szwarca*, „Nowy Dziennik” 1928, nr 185 z 11 VII, s. 8.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Z. Korngoldowa, *op. cit.*, s. 10.

mystyką. W każdym dziele widoczne było przeżycie nie tylko artystyczne, ale i głęboko ludzkie.

Według słów Zuzanny Korngoldowej Szwarc w 1928 roku miał już za sobą „szereg wystaw we wszystkich środowiskach artystycznych Europy”⁶⁶. Sam artysta pisał w 1927 roku, że jego wczesne metaloplastyki są rozproszone po całym świecie⁶⁷. W latach 20. i 30. prezentowane były na pewno w takich krajach jak: Francja, Niemcy, Polska, Szwajcaria, Belgia, Austria, Szwecja, a także Stany Zjednoczone.

Wiele ze spuścizny artystycznej Szwarca uległo rozproszeniu, część dorobku zaginęła podczas II wojny światowej. Spośród zachowanych do dziś prac trzy znajdują się w państwowych zbiorach polskich. Poza wspomnianą już *Hiszpanką* z krakowskiego Muzeum Narodowego, dwie płaskorzeźby posiada Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie. Są to: portret żydowskiego pisarza Dawida Bergelsona z 1925 roku oraz *Pastuszek z barankiem*, którego uznać należy za przedstawienie Dobrego Pasterza. Być może jest to dzieło prezentowane w 1927 roku na wystawach w Łodzi i Warszawie, co zawęziłoby ramy czasowe jego powstania do lat około 1925–1926; jest to jednak czysto hipotetyczne założenie.

Z reprodukcjami innych metaloplastyk Marka Szwarca zapoznać się możemy, odwiedzając poświęconą artyście stronę internetową⁶⁸. Poza wspomnianymi już najwcześniejszymi reliefami, jak: *Rut i Booz*, *Dawid i Goliat* czy *Mojżesz* oglądać możemy przedstawienia: *Rebeka i Eliezar* (1925), *Sen Jakuba* (1929) (il. 9), *Maska* (1929) (il. 7), *Portret żony* (1930), *Święta Weronika* (1929) (il. 10), a także dwie niedatowane prace z kolekcji Clary Schwartz Da Silva z Portugalii: *Samson i Dalila* oraz kompozycję dekoracyjną *Kosz obfitości*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ M. Szwarc, *op. cit.*, s. 2.

⁶⁸ www.artatelier.org.

Płaskorzeźba zatytułowana *Święta Weronika*, w której naturalistycznie ukazane wyniszczone ciało Chrystusa i wyostrome rysy twarzy zestawione zostały z pospolitym wizerunkiem współczesnej kobiety, nie jest jedynym znanym dziełem artysty związanym z tematem Pasji. Wiemy o wykonanej w 1926 roku scenie *Zdjęcia z krzyża*, której komponowanie zajęło Szwarzowi, jak pisał, blisko rok, a samo wykuwanie kilka tygodni⁶⁹, oraz o *Przebicciu włócznią* z 1928 roku (il. 11). Ponadto wykonał on dwa cykle *Drogi Krzyżowej*, według opisu św. Bonawentury, z przeznaczeniem dla kościołów św. Róży oraz św. Jana w Toronto, wystawione w paryskiej galerii Lucy Krohg w marcu 1934 roku⁷⁰.

Choć większość dzieł Szwarca poświęcona była tematowi zaczerpniętym z Biblii, to jednak pamiętać należy, że znaczące miejsce w jego twórczości zajmowały również: portret, studia głów, maski. Ten gatunek sztuki obecny był w całej długoletniej twórczości artysty zarówno w metaloplastyce, jak i w malarstwie oraz rzeźbie. Wyjątkowo subtelnie przedstawił Szwarz *Portret żony*. Oszczędnymi środkami stylistycznymi stworzył wymowny wizerunek. Brak w nim zbędnych szczegółów, szlachetna, harmonijna, choć wyraźnie zaznaczona linia, podkreślona została delikatnym opracowaniem powierzchni blachy.

Przerwanej okresem wojny pracy w metalu Szwarz prawdopodobnie nie podjął na nowo, w każdym razie nie wiadomo nic o ewentualnych powojennych reliefach. Jednak w ciągu blisko 20 lat doprowadził on technikę wykuwania obrazów w miedzi do doskonałości. Pociągnął też za sobą wielu polskich artystów żydowskich, którzy, nawet jeśli nie uczynili metaloplastyki swoim głównym środkiem artystycznej wypowiedzi, to jednak zaistniała ona na drodze ich twórczych poszukiwań. Znaleźli się jednak i tacy, którzy poświęcili się całkiem tworzeniu w tym atrakcyjnym, choć

⁶⁹ M. Szwarz, *op. cit.*, s. 2.

⁷⁰ S. Fumet, *Deux chemins de croix de Marek Szwarz*, wycinek z czasopisma o niestalonym tytule z 10 III 1934 (w zbiorach Jerzego Malinowskiego).

trudnym materiale, wznosząc metaloplastykę na „wyżyny sztuki czystej”⁷¹.

Pierwszym artystą, który przejął od Szwarca technikę wykuwania w metalu był Icchak Wincenty Brauner (ur. Łódź 1887, zm. Oświęcim 1944)⁷². Swą edukację w dziedzinie sztuk pięknych rozpoczął w Łodzi, pobierając lekcje rysunku w tamtejszej prywatnej szkole Jakuba Kacembogena. Lata 1908–1911 to okres berlińskich studiów, jednocześnie w Hochschule für die bildenden Künste i w konserwatorium. Pierwotne myśli Braunera o karierze muzycznej musiały zostać porzucone na skutek utraty pełnej władzy w dłoni. Okoliczność ta zadecydowała o przerwaniu nauki w konserwatorium i poświęceniu się sztukom plastycznym.

Działalność artystyczna Wincentego Braunera (imię przybrał na cześć Van Gogha), związana przede wszystkim z Łodzią, była bardzo wszechstronna. Poza malarstwem, uprawianym całe życie, zajmował się również grafiką, ilustrował książki. Współpracował z Mojżeszem Brodersonem i Henochem Kohnem w ich przedsięwzięciach teatralnych. Projektował i wykonywał dekoracje, kostiumy, kukły do sztuk żydowskich. Zaprojektowana przez niego scenografia do wystawionego w Łodzi w 1921 roku *Dybuka* Szymona An-Skiego, należała do najwybitniejszych przykładów ekspresjonistycznej scenografii w Polsce⁷³. W latach 20. XX wieku Brauner zaczął wykuwać płaskorzeźby w metalu, jednakże techniki tej nie uczynił głównym środkiem artystycznego wyrazu, pozostał przede wszystkim malarzem.

Twórczość Braunera kształtowały różnorodne wpływy. Po wczesnej fazie impresjonistycznej i silniejszej postimpresjonistycznej, dzieła artysty coraz wyraźniej odzwierciedlały jego fascynację nie-

⁷¹ J. Centnerszwer, *Marek Szwarz...*

⁷² J. Sandel, *Brauner Wincenty*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy* (cyt. dalej: SAP), t. 1, pod red. J. Maurin-Białostockiej, Wrocław 1971.

⁷³ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 173.

mieckim ekspresjonizmem. Jako członek „Jung Idysz” wykonywał m.in. grafiki w technice linorytu „negatywowego”. Były to prace tworzone pod silnym wpływem twórczości grupy „Die Brücke”, zwłaszcza Heckela i Kirchnera. Wraz z tymi dziełami pojawiły się w sztuce Braunera wyobrażenia stanów ekstazy, biologiczna deformacja, nerwowy kontur⁷⁴. W pracach artysty dość wyraźnie uwidoczniły się także inspiracje twórczością Chagalla. W latach 20. XX wieku zaczął nawiązywać do powstałego pod jego wpływem „realizmu ekspresyjnego”. Prymitywizacja rysunku, wprowadzenie przez Braunera do niektórych obrazów o tematyce żydowskiej elementów groteskowych oraz napisów hebrajskich, świadczyć miały o wpływach na jego sztukę twórczości zarówno Chagalla, jak i Adlera⁷⁵. W tym czasie krytyka wskazywała też na obecność w dziełach Braunera „momentu mistycyzmu”⁷⁶ czy też – jak to ujęła Stefania Zahorska – „niemal mistycznego napięcia”⁷⁷.

Już w 1921 roku recenzent warszawskiej wystawy ŻTKSP pisał o artyście, że „zaprezentował się jako indywidualność ciekawa, wszechstronna, wiecznie niezadowolona, szukająca i z niezwykłą łatwością wypowiadająca się czy to w słonecznym portrecie, w ekspresjonistycznych kompozycjach lub kubistycznych wizjach”⁷⁸. Takim też Brauner pozostał – artystą poszukującym, wszechstronnym, unikającym szablonu, odnajdującym się w różnych technikach, gatunkach, stylach.

Jego malowidła wyróżniały na ogół: emocjonalność, ekspresja i rytmika linii, brak fakturowego zróżnicowania, ponadto „pewna nerwowa chaotyczność i nieraz niedbałość techniki”⁷⁹. Krytycy

⁷⁴ *Ibidem*, s. 188.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 197.

⁷⁶ J. Centnerszwer, *Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuki. Wincenty Brauner i Ignacy Hirszfang*, „Nasz Przegląd” 1924, nr 76 z 16 III, s. 3.

⁷⁷ S. Zahorska, *Sztuka żydowska*, „Wiek XX” 1928, nr 12 z 17 VI, s. 5.

⁷⁸ J.S. [Szacki], *Bilans wystawy*, „Nasz Kurier” 1921, nr 275 z 8 X, s. 4.

⁷⁹ *List z Łodzi. A jednak się kręci... Wystawa obrazów „Grupy Łódzian”*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 12 z 21 III, s. 2.

chwalili nieprzeladowany i prosty rysunek, a także wycucie dekoracyjności⁸⁰. Podkreślano umiętność budowania „swoistego” nastroju, dużą łatwość kompozycyjną.

Trudno dziś ustalić, w którym roku Brauner wykonał swoje pierwsze prace w metalu. Teoretycznie mogło to mieć miejsce już około 1923 roku, skoro – jak podaje Weinzieher – był on pierwszym artystą po Szwarcu, który przyswoił tę na nowo odkrytą technikę⁸¹. Trudno również odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu twórczość artystyczna Braunera dotyczyła metaloplastyki i czy wykuwanie w metalu szło u niego w parze z uprawianiem malarstwa. Prześledzenie recenzji wystaw prowadzi do wniosku, że technika ta pozostawała niejako na marginesie jego twórczości i zajmował się nią raczej sporadycznie. Materiały te wskazują bowiem, że w latach 1922–1935 dział metaloplastyki reprezentowany był przez innych niż Brauner twórców, on sam zaś wystawiał obrazy. Wzmianki o publicznych prezentacjach metalowych płaskorzeźb artysty pochodzą dopiero z drugiej połowy lat 30. XX wieku. W tym czasie metaloplastyczny dorobek Braunera musiał być już jednak dość okazały, o czym świadczą urządowne w marcu 1936 roku indywidualne pokazy tego działu jego twórczości – w warszawskim Salonie Koterby oraz w siedzibie ŻTKSP. Niestety nie są znane tytuły wystawionych wówczas prac, nie wiadomo też, jaki przedział czasowy obejmowały. Z kolei w grudniu tego roku, na Salonie Dorocznym ŻTKSP Brauner prezentował przede wszystkim akwarele. Jediną metaloplastyką, jaką umieścił na wystawie, było *Kopanie kartofli* (il. 13). Również na Salonie Dorocznym w 1938 roku obok kilku akwarel artysta wystawił „interesującą kompozycję metaloplastyczną, w której ruch, wyraz i forma plastyczna dopełniają się wyjątkowo szczęśliwie”⁸². Tymczasem na

⁸⁰ J. Centnerszwer, *Żydowskie Towarzystwo...*, s. 3.

⁸¹ M. Weinzieher, *Wystawa Metaloplastyki Żyd. Stow. Artystów Plastyków*, „Nasz Przegląd” 1938, nr 136 z 15 V, s. 18.

⁸² *Idem*, *Salon Doroczny. Wystawa ŻTKSP*, „Nasz Przegląd” 1938, nr 37 z 6 II, s. 22.

tych samych ekspozycjach wyłącznie metaloplastykę prezentowali odpowiednio Szpigiel i Śliwniak⁸³.

W czasie II wojny światowej Brauner nadal uprawiał zarówno malarstwo, jak i metaloplastykę. Przebywając w getcie łódzkim, utrwał w blasze tamtejszą rzeczywistość. Powstały wówczas m.in. zachowany fragment czteroczęściowej *Kompozycji z getta łódzkiego*, a także znane z tytułu *Sceny z życia getta*. Z 1943 roku pochodzi *Portret Dawida Perla*⁸⁴. Również wizerunek Chaima Rumkowskiego wykonany został podczas wojny.

Zachowane do dzisiaj metaloplastyczne prace Braunera, na które składają się przechowywane w ŻIH w Warszawie przedstawienie nosiwody i kompozycja z getta oraz *Portret Dawida Perla* z Muzeum Historycznego miasta Krakowa, stanowią zaledwie materialny dowód tego rodzaju twórczości artysty, trudno jednak na ich podstawie określić jej charakter. Nie sprzyjają temu również nie-liczne i skąpe omówienia w zachowanej prasie. Transponowanie cech malowideł i grafik artysty na grunt jego metaloplastycznej twórczości może być ryzykowne, szczególnie że były one tak stylistycznie różnorodne. Pozostaje jedynie przyrzeć się zachowanym dziełom. Najstarsze z nich, *Żyd nosiwoda* (il. 14), datowane na rok 1928, jest przedstawieniem o dużym ładunku ekspresji. Decydują o niej przede wszystkim emocjonalne zabarwienie, prymitywizacja rysunku, wielość kierunków linii, w końcu sposób opracowania powierzchni. Odnajdujemy w nim podkreślaną przez krytyków pewną nerwowość stylu Braunera. Dzieło pełne jest wewnętrznego napięcia. Ukazany w ruchu nosiwoda ugina się pod ciężarem napełnionych wiader. Jego ciało poddane zostało deformacji. Prosta, niemal umowna forma podnosi postać do rangi symbolu. Sylwetka

⁸³ Twórczość tych artystów została omówiona w rozdziale czwartym.

⁸⁴ Dzieło to, znajdujące się dziś w Muzeum Historycznym miasta Krakowa, opatrzone jest wygrawerowaną na przylutowanej do ramy blasze dedykacją: „Kierownikowi P. Dawidowi Perlowi z okazji 2 letniego istnienia Waren – Annahme / Radegast 1941 4/II 1943/Konwojenci Marysina/ Litzmannstadt Getto, 1943”.

męczyzny modelowana jest w sposób malarski. Artysta posłużył się tu gładkimi płaszczyznami, pozwalając światłu chłonąć całe pole, inne zaś pozostawiając w zupełnym cieniu. Przedstawienie nosiwody kontrastuje z drobiazgowo opracowanym, jak gdyby gąbczastym tłem, rozdrabniającym efekty światła i cienia. Patrząc na tę pracę zgodzimy się, iż jej autorem jest „żywiolowy ekspresjonista z potrzeby wewnętrznej”, u którego „ekspansja uczuciowa i zabarwienie emocjonalne górują (...) niemal zawsze nad formą”⁸⁵.

W odmienny sposób kształtowane są prace z okresu wojny. W tym czasie forma w dziełach artysty była bardziej spokojna niż wcześniej. W wielopostaciowej *Kompozycji z getta łódzkiego* Brauner nadal operuje formą uproszczoną, generalnie jednak jest ona bliska realizmowi. Występuje tu wyraźniejszy kontur i brak zróżnicowania fakturowego. Wspomnieć jednak należy, że nie jest to relief, lecz formy zostały wycięte z blachy (prawdopodobnie miały zostać nałożone na inny materiał).

Brauner był jednym z nielicznych członków „Jung Idysz”, którzy podejmowali tematy starotestamentowe. Na początku lat 20. poza takimi motywami jak: *Eliasz*, *Hiob*, *Fragmenty Złotego Cielca*, pojawiły się w jego twórczości przedstawienia nowotestamentowe (m.in. *Zwiastowanie*, *Lęk objawienia*), a nawet wyobrażenia świętych (*Święta Barbara*). Nie wiadomo natomiast, czy tego rodzaju tematy artysta realizował w metalu. Nie zachowały się żadne prace ani też przekazy w prasie, pozwalające to ustalić. Podobnie nie wiadomo, jaką część metaloplastycznej twórczości Braunera stanowiła tematyka żydowska, której poświęcił wiele miejsca w swojej malarskiej i graficznej twórczości z lat 20. Trudno jednak wyobrazić sobie, by artysta, którego Zahorska uznała za jedyne, „u którego temat żydowski ma pewne cechy wewnętrznego przetwarzenia, jest nie tylko tematem, ale i pewną treścią przeżyty i plastycznie wyczuły”⁸⁶, nie próbował wyrazić go w tym tradycyjnym,

⁸⁵ *List z Łodzi...*, s. 2.

⁸⁶ S. Zahorska, *op. cit.*, s. 5.

żydowskim materiale. Nieliczne znane tytuły metaloplastyk Braunera sugerują szeroki zakres podejmowanych przez niego gatunków. Znalazły się wśród nich zarówno portrety, miejskie pejzaże (*Rynek w Kazimierzu*), jak i przedstawienia o tematyce społeczno-rodzajowej (*Nosiwoda*, *Pielgrzymi*, *Kopanie kartofli*) oraz o charakterze stricte dekoracyjnym.

Jako jeden z pierwszych artystów wykuwających w blasze, obok Szwarca i Braunera, wymieniany jest Joachim (Chaim) Kahane (ur. Ząbki koło Tarnopola 1890, zm. Łódź 1943?)⁸⁷. Początkowo związany ze Lwowem, gdzie debiutował w 1912 roku, a od 1921 roku działający w środowisku łódzkim. Studiował architekturę na politechnikach wiedeńskiej i lwowskiej oraz malarstwo i rzeźbę w Wiedniu (u Veithego i Szymkowicza)⁸⁸. Jeszcze podczas studiów wraz z kolekcjonerem Maksymilianem Goldsteinem założył we Lwowie Koło Miłośników Sztuki Żydowskiej, którego w 1919 roku został prezesem⁸⁹. Początkowo Kahane uprawiał malarstwo i rysunek. Szczególnie chętnie wykonywał pejzaże – pełne światła, o żywym kolorycie i odczuciu perspektywy⁹⁰. Źródłem natchnienia była dla artysty również ulica i toczące się na niej życie, które transponował na papier czy płótno w postaci scenek rodzajowych bądź też typów charakterystycznych. W przedstawieniach tych ostatnich zdradzał zacięcie do groteski i karykatury, która też wkrótce stała się ważnym działem jego twórczości, uprawianym ze szczególnym upodobaniem i prezentowanym na wielu wystawach⁹¹.

We wczesnym okresie działalności artystycznej Kahane wielokrotnie pokazywał swoje prace we Lwowie i Tarnopolu, ale także

⁸⁷ E. Sandel, *Kahane Joachim*, w: SAP, t. 3, pod red. J. Maurin-Białostockiej i J. Derwojeda, Wrocław 1979, s. 314.

⁸⁸ W. Fallek, *O rzeźbiarzu – mężczyźnie, który 20 lat nie rzeźbił kobiet. Joachim Kahane*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 166 z 20 VI, s. 9.

⁸⁹ I. Fleischman, *Joachim Kahane. Mistrz metaloplastyki*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 328 z 7 XII, s. 9–10.

⁹⁰ W. Fallek, *op. cit.*, s. 9.

⁹¹ *Ibidem*.

w Bukareszcie i prawdopodobnie w Krakowie⁹². Głośna była swego czasu wystawa artysty w Kronsztadzie⁹³, na której zaprezentował wykonane w czasie I wojny światowej „typy jeńców”. Ta, zapewne bogata galeria zindywidualizowanych postaci o „uwypuklonych jaskrawościach, charakterach, zwyczajach”, pokazana została, obok pejzaży i karykatur, także we Lwowie w 1919 roku podczas wystawy Koła Miłośników Sztuki Żydowskiej⁹⁴. Również w latach 1920-1921 Kahane brał udział w wystawach organizowanych przez KMSŻ, pokazując lwowskiej publiczności prace z zakresu malarstwa i rysunku. We Lwowie artysta zapoczątkował także swoją działalność pedagogiczną, nauczając rysunku w tamtejszym gimnazjum żydowskim. Kontynuował ją w Łodzi, do której przeniósł się na początku lat 20.

Z techniką kucia w blasze Kahane zetknąć się mógł już we Lwowie przez działający tam warsztat złotniczy braci Dornhelmów. Być może jednak dopiero kontakt z twórczością Marka Szwarca, który w swych metalowych reliefach łączył tradycyjne wątki żydowskie z nowoczesnymi zdobyczami sztuki, przekonał Kahanego do porzucenia malarstwa i zajęcia się wyłącznie metaloplastyką. Pracę w metalu Wilhelm Fallek określił jako najpiękniejszą fazę jego twórczości, jednocześnie wyraził przekonanie, że w niej właśnie artysta znalazł „najmocniejszy wyraz swej duchowości”⁹⁵.

Prawdopodobnie już około 1924 roku, najdalej w 1926 roku, w łódzkiej pracowni artysty powstawać zaczęły pierwsze dzieła w nowym materiale. W odróżnieniu od wymienionych wyżej metaloplastyków, działalność Kahanego poza płaskorzeźbami objęła także wyrób przedmiotów dekoracyjnych i użytkowych, związanych przeważnie z żydowskimi obrzędami religijnymi. Zapewne asumptem do tego stał się kontakt artysty z przedmiotami dawnej sztuki

⁹² I. Fleischman, *op. cit.*, s. 9.

⁹³ Chodzi o dzisiejsze miasto Brasov (Braszów), znajdujące się w Siedmiogrodzie, w Rumunii.

⁹⁴ I. Fleischman, *op. cit.*, s. 9.

⁹⁵ W. Fallek, *op. cit.*, s. 9.

żydowskiej, w tym z dziełami Barucha Dornhelma, zgromadzonymi przez Maksymiliana Goldsteina we Lwowie, a także zanikanie tradycji ręcznego wykonywania tego rodzaju sprzętów.

Joachim Kahane tworzył przede wszystkim w miedzi i mosiądzu, rzadziej używał srebra, choć – jak podaje Józef Sandel – „i w tym materiale umiał ryć najszlachetniejsze wzory i techną w nie niezrównany rytm”⁹⁶. Łączył niekiedy techniki kucia i wytłaczania blachy, osiągając w ten sposób zróżnicowane efekty fakturowe. Jego sztuka nawiązywała do najlepszych tradycji żydowskiego zdobnictwa. Zarówno w płaskorzeźbach, jak i na przedmiotach użytkowych umieszczał Kahane znane wszystkim współwyznawcom motywy, utrwalane przez wieki na sprzętach, naczyniach, wszelkich przedmiotach związanych z religijnym obrzędem, synagogalnym i domowym, a także na nagrobkach. Jak napisał I. Fleischman: „(...) jakkolwiek stara się ich [owych motywów] nie uszlachetniać, nadaje im (...) znamię swojej indywidualności. (...) Jego zwierzęta, kwiaty, węże inaczej mówią na talerzu, inaczej na menorze lub kinkiecie, a zgoła inaczej na plakiecie”⁹⁷. Maksymilian Goldstein wyraził nadzieję, że historia zaliczy Kahanego do wskrzesicieli starożydowskiej ornamentyki, którą miał kopiować „do złudzenia”⁹⁸. Artysta starał się wydobyć syntezę tradycji żydowskiego zdobnictwa, przepajając ją elementami ludowymi oraz nową treścią. Ludowość w jego sztuce miała być „głębsza, wyrazistsza i oryginalniejsza” niż w pracach innych metaloplastyków, oparta na znajomości sztuki ludowej⁹⁹.

Poza wątkami czysto żydowskimi metaloplastyczna twórczość artysty obfitowała w inne motywy zaczerpnięte z tradycji Wschodu. I tak nawiązywał on w swoich dziełach do sztuki asyryjskiej,

⁹⁶ J. Sandel, *Joachim Kahane*, „Nasz Głos” (dodatek do „Folks-Sztyme”), 1958, nr 17 z 6 IX, s. 8.

⁹⁷ I. Fleischman, *op. cit.*, s. 9.

⁹⁸ M. Goldstein, K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*, Lwów 1935, s. 97.

⁹⁹ J. Sandel, *Joachim Kahane...*, s. 8.

a także egipskiej, wykorzystywał motywy staroperskie i Chaldejskie. Warto w tym miejscu przytoczyć wypowiedź Henryka Webera, sformułowaną przy okazji krakowskiej wystawy Związku Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy (ZZAMiRz) w 1931 roku: „Archaizowanie i prymitywizowanie na wzór sztuki staro-perskiej i staro-egipskiej, nie opiera się tu na powierzchownym pokrewieństwie z ich formami technicznie opanowanymi, lecz na znakomitym wyczuciu atmosfery i najbardziej utajonych związków, które łączą w prymitywie chęć zdobnictwa z tendencją odtwórczą wobec natury, fetyszyzm z przeblaskami dekoracyjnej harmonii, wzruszeniowy stosunek do sprzętu i figury ludzkiej, do motywu zwierzęcego i roślinnego – z pierwotnym kultem religijnym. Wyłuskał to Kahane z przebiegu linii – raz sztywnej i niedołączonej, innym razem faliście rozigranej – z rozgrupowania mas, z rodzaju powierzchni i układów...”¹⁰⁰. Również inny, anonimowy autor artykułu poświęconego wystawie prac Kahanego w Łodzi w 1932 roku podkreślał, że potrafił on odtworzyć w metalu nie tylko formę, ale i ducha dawnej sztuki Wschodu¹⁰¹. Mimo tendencji do archaizowania, styl dzieł Kahanego, jak oceniał Sandel, był „współczesny i ciekawy”¹⁰², nie był też pozbawiony elementu ekspresji i dynamiki.

Płaskorzeźby Kahanego znamionuje dekoracyjna stylizacja. Choć jest on również autorem sugestywnych portretów, to jednak nawet w nich zdradza swą skłonność do dekoracyjności. Objawia się ona przede wszystkim w stylizowanej linii, sposobie opracowania powierzchni, w końcu w stosowaniu typowo zdobniczych elementów, jak choćby kolumny arkad, w które wpisane zostały portrety. Zdolności dekoracyjne artyści, na ogół podkreślane i chwalone przez krytyków, w sposób szczególny wyrażały się też w ar-

¹⁰⁰ H. Weber, *Wystawa Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 319 z 28 XI, s. 5–6.

¹⁰¹ *Wystawa Joachima Kahanego w Łodzi*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 89 z 1 IV, s. 10.

¹⁰² J. Sandel, *Joachim Kahane...*, s. 8.

chaizowanej ornamentacji. Poza dekoracyjnością tym, co na pierwszy rzut oka wyróżnia dzieła Kahanego od prac pozostałych metaloplastyków, jest ich linearyzm. Zasadniczą rolę w płaskorzeźbach artysty odgrywał rysunek. Kontur, miękki i płynny, zawsze pozostawał wyraźny w jego przedstawieniach. Linią, będącą głównym środkiem wyrazu, Kahane operował z wyraźną swobodą i precyzją, potrafił nadać jej najdelikatniejszy kształt. Zarówno postaci, jak i elementy pejzażu, drobne szczegóły poruszają subtelnością, z jaką zostały wydobyte z miedzianej blachy. Zachowane dzieło *W kąpielni* (il. 15) daje nam wyobrażenie o urzekającej atmosferze niektórych przedstawień, jak i o budujących ją w dużej mierze malarskich walorach prac artysty. Kahane delikatnie kształtował powierzchnię swoich blach. Relief w jego pracach nie jest zbyt wypukły. Artysta unikał raczej gwałtownych kontrastów światłocieniowych, pozwalał światłu równomiernie rozlewać się, ślizgać po powierzchni metalu. Fakturę różnicował, jak już zostało powiedziane, używając naprzemiennie techniki kucia i wytłaczania. W wypełnieniach, tłach posługiwał się również linią, zmieniając jej kierunek, długość czy zagęszczenie. Skalę kolorystyki oraz światłocienia wzbogacał często przez trawienie metalu kwasami i patynowanie. Wartość i poziom artystyczny dzieł Kahanego nie budziły nigdy zastrzeżeń krytyków. Chwalono ich zalety ornamentacyjne, świetne wycucie materiału przez artystę. Według Artura Lauterbacha siła jego utworów polega na „umiejętnym operowaniu cieniem modelarskim, na przejrzystej prostocie rysowniczych elementów i kojarzeniu ornamentyki z pełnią swobody plastycznej”¹⁰³.

Z opisu Eliego Baruchina wynika, że Kahane był artystą nie tylko wyjątkowo płodnym, ale też sięgającym wciąż po nowe tematy i szukającym dla nich nowych formuł¹⁰⁴. O bogactwie

¹⁰³ A. Lauterbach, *Wiosenna wystawa w Pałacu Sztuki*, „Chwila” 1932, nr 4735 z 1 VI, s. 7.

¹⁰⁴ E. Baruchin, *Na giełdzie artystycznej Łodzi*, „Nasz Przegląd” 1936, nr 125 z 29 IV, s. 9.

podejmowanych przez niego wątków świadczą również zachowane tytuły prac. Na repertuar twórczości Kahanego składały się zatem motywy żydowskie, takie jak: *Ahaswer*, *Żyd z etrogiem*, *Po konfirmacji*, *Jom Kipur*, *W sobotę*, *Talmudysta*, *Żyd tulacz*, przedstawienia tragarzy czy nosiwodów (*Nosiwoda w miasteczku*); na przedmiotach użytkowych widniały wyobrażenia jeleni, lwów, gołębi czy inne starożydowskie emblematy; następnie motywy wschodnie (*Gilgamesz*), tematyka rodzajowa i społeczna (*Chłop z fajką*, *Szachiści*, *Czar fujarki*, *Bezdomni*), a także martwe natury. Pracując w metalu, Kahane nie rezygnował z ulubionego niegdyś gatunku, jakim był pejzaż (*Miasteczko*, *Kościółek*, *W lesie*), nie stronił też od uprawianego chętnie podczas studiów aktu (*W kąpieli*) (il. 15). Znaczną część jego dorobku w zakresie metaloplastyki stanowiły portrety, maski, studia głów, przeważnie Żydów. Tego typu przedstawienia zdradzają słabość artysty do karykatury. Przeważają one też wśród zachowanych do dzisiaj pamiątek metaloplastycznej twórczości Joachima Kahanego. Są to m.in. portrety mnichów, przedstawionych w jednakowej konwencji, wyobrażenie starej kobiety z wrzecionem, a także dekoracyjny w założeniu wizerunek młodej dziewczyny, w którym pobrzmiewa echo secesji. Zainteresowaniem swym artysta obejmował także tematy biblijne, znane są tytuły prac takie jak: *Raj*, *W kąpieli* (*Znalezienie Mojżesza*) czy *Adam i Ewa*. Najprawdopodobniej jednak starotestamentowe motywy umieszczał przede wszystkim na przedmiotach kultowych¹⁰⁵. Według Sandla artysta formował biblijne wątki w sposób nowoczesny. Ukazywał je często na tle egzotycznego pejzażu „o dziwnej vegetacji i fantastycznych formach zwierząt”¹⁰⁶. Dzieła Kahanego wyróżniały się dużą pomyślowością w traktowaniu tematu, specyficznym do niego podejściem.

Kolejne wystawy metaloplastyk Kahanego wzbudzały duże zainteresowanie. Coraz to nowe prace podziwiać można było pod-

¹⁰⁵ W. Kozicki, *Ze sztuki* [Wystawa TPSP we Lwowie], „Słowo Polskie” 1929, nr 357 z 1 VI, s. 7.

¹⁰⁶ J. Sandel, *Joachim Kahane...*, s. 8.

czas wielu ekspozycji, również indywidualnych, organizowanych niemal corocznie, począwszy od roku 1928. Tego typu ekspozycje miały miejsce przede wszystkim w Łodzi i we Lwowie, ale także w Truskawcu (1929, 1934, 1938), Ciechocinku (1932) czy Włocławku (1934). Prezentacja metalowych płaskorzeźb Kahanego w 1930 roku w berlińskim Kunstgewerbemuseum, podczas wystawy *Kunst und Form*, zwieńczona została dużym sukcesem, stała się swoistym wydarzeniem artystycznym¹⁰⁷. Podczas tejże wystawy jedna z prac artysty, lampka chanukowa z wyobrażeniem lwów objętych kwiatowym ornamentem, została odznaczona przez historyka sztuki, profesora Maxa Osborna¹⁰⁸. Dzieła Kahanego eksponowane były również w innych krajach, m.in. w Holandii¹⁰⁹, jednakże brakuje szczegółowych informacji na ten temat¹¹⁰.

Łódzka publiczność po raz pierwszy miała okazję zapoznać się z twórczymi dokonaniem artysty w 1927 roku, przy okazji wystawy zbiorowej urządzonej w Miejskiej Galerii Sztuki (MGS). Była to zarazem pierwsza publiczna prezentacja dzieł wykonanych przez Kahanego w metalu. Znane są tytuły niektórych z nich: *Ahaswer*, *Modlitwa*, *Ekstaza modlitwy*, *Po znojnym trudzie*, *W drodze*, *Odpozynek*, *Po konfirmacji*, *Góral*, *Szachiści*, ponadto akt, studium staruszki i starca oraz wytwory rzemiosła artystycznego. Również w roku następnym artysta pokazał swoje metaloplastyki w MGS, obok m.in. Chaima Hanfta. Trzecią z kolei łódzką prezentacją Kahanego była szeroko omawiana w lokalnej prasie wystawa indywidualna, urządzonej w gimnazjum żydowskim przy ul. Piramowicza 6 na przełomie maja i czerwca 1930 roku¹¹¹. Spośród

¹⁰⁷ W. Fallek, *op. cit.*, s. 9.

¹⁰⁸ S. Gelski, *Wystawa metaloplastyki Joachima Kahanego*, „Głos Poranny” 1932, nr 63 z 3 III.

¹⁰⁹ *Wystawa dzieł Kahanego w Truskawcu*, „Chwila” 1934, nr 5489 z 4 VII, s. 14.

¹¹⁰ W. Fallek, *op. cit.*, s. 9.

¹¹¹ R., *Wystawa rzeźby w metalu J. Kahanego*, „Kurier Łódzki” 1930, nr 130 z 14 V; *Wystawa J. Kahanego*, „Nasze Życie” 1930, nr 5/6.

około 100 zaprezentowanych tam prac szczególnie ciekawa i barwna była grupa płaskorzeźb zdradzających skłonność artysty do karykatury, należały do niej: *Bigotki*, *Góral*, *Zakonnicy*, *Fabrykant* oraz *Palestyńczyk*. Poza plaketami podziwiać można było oryginalne świeczniki, kinkiety, tarcze, parawany oraz talerze, na których umieszczono przedstawienia epatujące wyjątkową, majestatyczną nastrojowością i spokojem (*Nad grobem matki*), siłą wyrazu (*Bieg*, *Przestrach* z wyobrazeniami jeleni), bądź też archaicznym egzotyzmem (*Pers*, *Łucznik*). Zaprezentowany dorobek tworzył harmonijną całość „pełną barwy, symbolów i alegorii”¹¹². Począwszy od 1932 roku prace Kahanego można było oglądać przede wszystkim w siedzibie IPS. Prawdopodobnie rocznie, do 1939 roku, wystawiał tam swoje dzieła¹¹³ jako członek Związku Artystów Plastyków Łódzkich, a od 1933 roku ze Związkiem Zawodowym Polskich Artystów Plastyków. Również w Instytucie Propagandy Sztuki (IPS) wiosną 1933 roku miała miejsce jedna z największych indywidualnych prezentacji metaloplastyki Kahanego, obejmująca 140 dzieł wykonanych w ostatnim czasie. Wśród wielkiego bogactwa tematów i motywów szczególną – zdaje się – uwagę skupiało alegoryczne wyobrazenie *Adama i Ewy* w postaciach lwa i lani. Także w marcu 1932 roku w lokalu łoży Bnej Brith w Łodzi zgromadzonych zostało przeszło 100 metaloplastyk artysty, zarówno płaskorzeźb, jak i przedmiotów użytkowych, typu talerze, kinkiety, świeczniki chanukowe, parawany¹¹⁴. Inna indywidualna ekspozycja Kahanego w Łodzi, w 1936 roku, objęła poza metaloplastyką także dokonania w zakresie karykatury.

Artysta kilkakrotnie wystawiał w mieście swej młodości, Lwowie. Pierwszy tamtejszy pokaz metaloplastyki, obejmujący 47 dzieł, zorganizowany został na przełomie 1928 i 1929 roku w siedzibie

¹¹² R., *Wystawa rzeźby...*

¹¹³ Nie jest potwierdzony w dokumentach udział Kahanego w wystawach łódzkiego IPS jedynie w latach 1935 i 1938.

¹¹⁴ *Metaloplastyka J. Kahanego*, „Chwila”, 1932, nr 4720 z 16 V, s. 6.

Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Największe zainteresowanie wzbudzały dzieła o następujących tytułach: *Tryptyk biblijny*, *Kuszenie Ewy*, *Zakonnicy różnych hierarchii*, *Portret córki*, *Sielanka*, poza tym kinkiety synagogałne¹¹⁵. Prawdopodobnie największa ekspozycja dorobku Joachima Kahanego we Lwowie miała miejsce w 1932 roku. Spośród przeszło 100 metaloplastycznych dzieł zaprezentowanych w Pałacu Sztuki jedno nabyło miejscowe muzeum.

W grudniu 1931 roku Kahane pokazał swoje metaloplastyki w Krakowie, jako członek tamtejszego Związku Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Prezentacja ta, obejmująca pokaźną ilość dzieł, wzbudziła – jak relacjonował I. Fleischman – „ogólny i nieklamany zachwyty”¹¹⁶. Entuzjastycznie pisał też o niej Henryk Weber: „przepiękne metaloplastyki” artysty uznał za „prawdziwą ozdobę wystawy”¹¹⁷. W tym samym czasie utwory Kahanego oglądać można było w katowickiej loży Concordia. Na otwartej 27 grudnia przez ZZAMiRz wystawie artysta umieścił, poza pracami o tematyce typowo żydowskiej, płaskorzeźby zatytułowane: *Uliczka*, *Nosiwoda*, *Róża*, a także wytwory rzemiosła: kinkiet i talerz. Na podstawie informacji zamieszczonej w „Nowym Dzienniku” można przypuszczać, że niektóre z tych dzieł zostały następnie zaprezentowane w Tel-Awiwie, na wystawie zorganizowanej z okazji Makabiady¹¹⁸. Wraz z krakowskimi malarzami Kahane eksponował swoje prace także w Sosnowcu w 1932 roku.

Prezentacja dzieł Kahanego w Warszawie związana była przede wszystkim z wystawami ŻTKSP. Przynajmniej w latach 1929–1931 artysta pokazywał tam swoje prace obok innych warszawskich metaloplastyków. I tak w 1929 roku w ramach Salonu Wiosennego, w dziale metaloplastyki można było oglądać dzieła Kahanego

¹¹⁵ El., *Joachim Kahane – metaloplastyka*, „Głos Poranny” 1929, nr 11 z 12 I (w zbiorach IS PAN).

¹¹⁶ I. Fleischman, *op. cit.*, s. 9.

¹¹⁷ H. Weber, *op. cit.*, s. 6.

¹¹⁸ „Nowy Dziennik” 1931, nr 346 z 25 XII, s. 10.

i Merzera. W roku następnym artysta wystawiał w stolicy przynajmniej dwukrotnie. W marcu, w siedzibie ŻTKSP, odbył się wspólny pokaz jego metalowych prac oraz malarstwa Fryderyka Taubesa. W prezentowanym zbiorze najnowszych dzieł Kahanego znalazły się: *Kuszenie w raju*, *Strach*, *Ucieczka*, *Wypoczynek* oraz trójskrzydłowy parawan *Ranek – Południe – Zmierzch*, ponadto kinkiety, m.in. z przedstawieniami *Rajskiego owocu* i *Brzasku*, zwracające uwagę harmonijnym połączeniem formy i ornamentu¹¹⁹. Z kolei na Salonie Zimowym poza Kahanem metaloplastykę wystawiali Merzer, Hanft i Szpigiel. W roku 1931 artysta wziął udział w Salonie Dorocznym, na którym uczestników wspomnianej poprzednio ekspozycji zastąpili metaloplastycy Śliwniak oraz Szechter. Prace Kahanego prezentowane były również w Salonie Czesława Garlińskiego¹²⁰. Brak materiałów potwierdzających obecność artysty na innych warszawskich wystawach nie wyklucza, że mogła ona mieć miejsce.

Do II wojny światowej wiele metaloplastycznych dzieł Kahanego znajdowało się w zbiorach Maksymiliana Goldsteina we Lwowie oraz w innych zbiorach prywatnych. Spośród tak wielkiej niegdyś liczby prac artysty niewiele przetrwało do dzisiejszych czasów. Wiemy jedynie o istnieniu 12 metaloplastyk. Większość z nich znajduje się w Muzeum ŻIH w Warszawie. Są to przeważnie ujęcia portretowe: *Mnich* (1931, il. 16), *Zakonnik*, *Głowa Żyda* (1936), *Zakonnicy*, a także *Kobieta z wrzcionem*. Zachował się ponadto ukazany w pejzażu akt kobiecy, *W kąpieli*. W łódzkim Muzeum Historii znajduje się jeszcze jedno wyobrażenie mnicha, nieco bardziej dekoracyjne, jak również utrzymana w stylistyce Art Nouveau, *Główka kobieca*. Z kolei Muzeum Sztuki w Łodzi jest w posiadaniu prac będących przykładami drugiej gałęzi metaloplastycznej twórczości Kahanego – dekoracyjnych przedmiotów użytkowych

¹¹⁹ *Wystawa warszawska. Metaloplastyka Joachima Kahanego*, „Kurier Łódzki” 1930, nr 89 z 31 III.

¹²⁰ Zaproszenie na wystawę Joachima Kahanego w Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego, nieopatrzone datą roczną, w zbiorach Archiwum Wacława Husarskiego, Zb. spec. IS PAN, nr inw. 1404.

o przeznaczeniu kultowym. Są nimi patera oraz taca. W okrągłym dnie patery artysta ukazał brodzącą w wodzie czapłę, zaś na czworobocznym kołnierzu o pofalowanej powierzchni wykonał techniką grawerunku przedstawienia roślin i owadów. Z kolei owalna taca o bardzo dekoracyjnym otoku jest przykładem ilustracji tekstu biblijnego i prawdopodobnie ukazuje Adama i Ewę jako lwa i lanię (il. 17). W czerwcu 2003 roku w Domu Aukcyjnym Rempex w Warszawie została wystawiona na sprzedaż nieznana dotąd płaskorzeźba Kahanego, przedstawiająca żydowskiego wędrowca, będąca prawdopodobnie realizacją tematu *Żyd tułacz*.

Jeszcze jednym łódzkim artystą, który uległ fascynacji pracą w metalu był Henryk Chajmowicz (ur. Łódź 1895, zm. 1940/1943)¹²¹. Ze skromnych notatek w zachowanej prasie, mówiących o jego twórczości, dowiadujemy się, że nie zdobył żadnej edukacji artystycznej. Poza kilkoma informacjami o uczestnictwie w wystawach nie znamy żadnych faktów z życia Chajmowicza. Nie jest też jasna sprawa śmierci, uchodzi on bowiem za zaginionego w czasie II wojny światowej.

Artysta prawdopodobnie przez całe życie związany był z Łodzią. Tu też wielokrotnie wystawiał swoje prace, początkowo rzeźbę, a od początku lat 30. XX wieku również płaskorzeźby w metalu. Jedną z pierwszych wystaw, na której Chajmowicz zaprezentował swoją twórczość, m.in. obok dzieł Marka Szwarca, odbyła się w Łodzi w 1918 roku. Recenzent owej ekspozycji nie wyrażał się jednak zbyt pochlebnie o pracach młodego artysty. Według niego Chajmowicz zbyt wiele w tym czasie kopiował, nie poszukując własnej drogi. Krytyka objęła także stronę techniczną dzieł¹²². W roku 1921 Henryk Chajmowicz wziął udział w Wystawie Sztuki Żydowskiej, a w 1925 roku wystawiał z łódzkimi artystami Lejzerowiczem, Natanem Szpiglem i Józefem Mitlerem. Z tym ostatnim zorganizował też wspólny pokaz w 1931 roku, podczas

¹²¹ J. Sandel, *Chaimowicz Henryk*, w: SAP, t. 1, *op. cit.*, s. 308.

¹²² H.Z. [Zimmermann], *op. cit.*, s. 3.

którego zaprezentował zarówno rzeźbę, jak i metaloplastykę. Szczególnie interesująca była ta druga. Właśnie w pracach w metalu zdecydowanie ujawnił się talent Chajmowicza¹²³. Do najlepszych spośród wystawionych prac należały: *Beethoven*, *Głowa staruszki*, *Portret pani E.* – dzieła „skończone pod względem technicznym, mocne w wyrazie, przynoszące chlubę artyście”¹²⁴. Prawdopodobnie na tej samej wystawie oglądać można było *Chrystusa* oraz *Automaskę*. Artysta obecny był również na wystawach organizowanych corocznie przez ŻTKSP w Warszawie. Potwierdzony jest jego udział w LXIX wystawie towarzystwa w 1932 roku oraz w Salonie Zimowym w styczniu 1933 roku, na którym to, poza Chajmowiczem, swoje prace w dziale metaloplastyki prezentował Józef Śliwniak¹²⁵. W roku 1934 miała miejsce wystawa indywidualna artysty, zorganizowana w łódzkim lokalu WIZO (Women International Zionist Organisation)¹²⁶. Nie znamy jednak liczby ani tytułów pokazywanych na niej dzieł. Tuż przed wybuchem wojny, w 1939 roku odbyła się w Łodzi jeszcze jedna ekspozycja z udziałem Chajmowicza – II wystawa Żydowskiego Instytutu Naukowego w Wilnie.

Podobnie jak w przypadku większości metaloplastyków, nie wiadomo, kiedy dokładnie Chajmowicz zaczął wykuwać swoje płaskorzeźby. Najwcześniejsze znane tytuły jego metalowych utworów związane są z łódzką wystawą z 1931 roku. Prawdopodobnie jednak pracę w nowym tworzywie artysta podjął już pod koniec lat 20. Za dokonaniem takiego ustalenia zdaje się przemawiać fakt, że do roku 1930 wszyscy artyści (również młodszy od Chajmowicza, z wyjątkiem najmłodszego Fajngolda), których twórczość jest przedmiotem niniejszego opracowania, podjęli pracę w metalu.

¹²³ „Ilustrowana Republika” 1931, z 29 V, wycinek w zbiorach Archiwum Wacława Husarskiego, Zb. spec. IS PAN, nr inw. 1404.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ M. Weinzieher, *Salon Zimowy ŻTKSP*, „Nasz Przegląd” 1933, nr 15 z 15 I, s. 6. Sylwetka artystyczna J. Śliwniaka przedstawiona została w kolejnym rozdziale książki.

¹²⁶ Za: J. Malinowski, *op. cit.*, s. 297.

Zapewne też data wspomnianej wyżej ekspozycji nie była datą stawiania przez artystę pierwszych kroków w tej dziedzinie. Zwrócić należy uwagę, że podczas tejże wystawy, z udziałem zaledwie dwóch autorów, Chajmowicz prezentował już większą ilość dzieł metaloplastycznych. Wśród wystawionych w 1931 roku płaskorzeźb znalazły się takie przedstawienia jak: *Bezdomni*, *Biedak*, *Rabin*, *Lew Tolstoj*, *Żydowskie wesele*, *Kupiec czy Kobieta z barankiem*. Prace te stanowią niejako przekrój podejmowanych przez artystę wątków. Przedstawienia o tematyce rodzajowej i społecznej, w tym związane z życiem społeczności żydowskiej, tworzyły zapewne znaczną część jego dorobku artystycznego. Chajmowicz był też autorem wielu portretów, poza wymienionymi wyżej należały do nich: *Głowa starca*, *Beethoven*, *Portret pani Ch. z dzieckiem* czy znane z reprodukcji *Portret pani E.* oraz *Babka*¹²⁷. Portrety stanowią większość zachowanych do dzisiaj prac artysty. Zaliczyć do nich należy również przedstawienia rabinów. W przypadku *Kupca* (il. 18) wizerunek mężczyzny wzbogacony został elementem pozwalającym zidentyfikować go jako człowieka trudniącego się handlem – jest nim mianowicie waga, której szale zwisają po obu stronach głowy postaci. Innego typu dziełem, o charakterze dekoracyjnym, jest przedstawienie jelenia (il. 19), będące jednocześnie dowodem na to, że Chajmowicz sięgał w swojej twórczości po motywy od dawna obecne w sztuce żydowskiej.

Większość wizerunków, które możemy dziś oglądać, ujętych jest *en face*, rzadziej z profilu. Artysta nie dążył w nich do psychologicznej charakterystyki, do wyraźnej indywidualizacji postaci. Stylizacja w jego pracach najbliższa jest realizmowi.

Chajmowicz nie unikał szpetoty, eksponował starość, niedoskonałość ludzkiego ciała. Twarzom portretowanych osób nadawał zwykle ciężkie rysy, oczy systematycznie obwodził grubymi, mięsistymi powiekami. Czasem odchodził jednak od tej jakże charakterystycznej dla siebie wydatności, dosadności formy. Świadectwem

¹²⁷ Dzieła reprodukowane w: „Panorama” 1932 z 23 X, s. 6.

tego jest *Portret pani E.*, którym artysta udowodnił, że potrafił oddać w metalu również delikatne rysy kobiecej twarzy, choć włosy kształtowane są już w sposób dla niego typowy. Postacie Chajmowicza uderzają pewną statuarycznością. Nieumiejętność ożywienia ich przez artystę zwróciła uwagę jednego z krytyków, obcującego z jego wczesnymi, rzeźbiarskimi pracami podczas jednej z łódzkich wystaw (1918)¹²⁸. Posągowość figur pozostała również cechą metaloplastycznych dzieł artysty.

Leopold Strakun pisał o płaskorzeźbach Chajmowicza, że są „nieco zbyt rozwichrzone i niespokojne”, a także „pełne psychicznego wyrazu”¹²⁹. O efekcie tym decyduje specyficzne opracowanie powierzchni blach przez artystę. Uderza w nim pewna szorstkość i surowość. Chajmowicz operował formami mięsistymi, powierzchnia pełna jest bruzd i żłobień. Poprzez ekspresywne i zdecydowane różnicowanie głębokości reliefu wydobywał on z blachy niezwykle silne kontrasty światła i cienia, czyniąc je istotnym komponentem nastroju swych dzieł. Faktura prac nie sprzyja ich czytelności. Zarysy sylwetek i twarzy ukazywanych postaci jak gdyby z trudem wylaniają się z chcących je pochłonąć grubych fałd materii.

Jedynie płaskorzeźby Chajmowicza, które można dziś oglądać, są w posiadaniu Muzeum ŻIH w Warszawie. Wśród zgromadzonych tam ośmiu prac, znajdują się i takie, których tytuły odpowiadają tym wystawionym w 1931 roku. Są to: *Kupiec*, datowany na rok 1938, *Kobieta z barankiem*, *Lew Tołstoj* (1937), a także dwa przedstawienia rabinów, datowane na rok 1937. Niewykluczone, że Chajmowicz wielokrotnie podejmował te same tematy, jednakowoż można przypuszczać, iż prace znajdujące się w Muzeum ŻIH są tymi samymi, które artysta pokazał w 1931 roku w Łodzi. Czyniąc takie założenie, datowanie tych dzieł należałoby przesunąć na lata 1930–1931. Pozostałymi zachowanymi pracami Chajmowicza są: *Głowa starca* (1937) oraz *Kompozycja – siedząca postać*.

¹²⁸ H.Z.[Zimmermann], *op. cit.*, s. 3.

¹²⁹ L. Strakun, *Salon Zimowy w TKSP*, „Opinia” 1933 nr 1 z 5 II, s. 10.

Rozdział IV

Metaloplastyczna twórczość artystów żydowskich w Warszawie

Żydowskie środowisko artystyczne Warszawy uformowało się najwcześniej, mianowicie w latach 70. XIX wieku. W okresie międzywojennym znajdowały się tu najważniejsze żydowskie instytucje artystyczne. Przede wszystkim wspomnieć należy o zainicjowanej w czerwcu 1921 roku działalności wystawienniczej Komitetu do Spraw Sztuki Żydowskiej, przemianowanego dwa lata później na Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych. W organizowanych przez tę instytucję aż do 1939 roku ogólnopolskich salonach sztuki oraz wystawach indywidualnych, systematyczny udział brali tak warszawscy, jak i łódzcy metaloplastycy. W stołecznym dzienniku żydowskim „Nasz Przegląd” pojawiały się zwykle omówienia wystaw organizowanych w siedzibie towarzystwa, a w jego cotygodniowym dodatku ilustrowanym reprodukowano niektóre z prezentowanych tam dzieł. Swoje prace metaloplastycy eksponowali również w nieżydowskich instytucjach sztuki – w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, częściej jednak, począwszy od 1930 roku, w Instytucie Propagandy Sztuki. Sporadycznie metalowe płaskorzeźby oglądać można było także w prywatnych salonach sztuki, jak choćby w Salonie Czesława Garlińskiego czy w Salonie Aleksandra Krywulca.

Prezentację twórczości metaloplastyków warszawskich rozpoczęć należy od Chaima Hanfta (ur. Jedlińsk koło Radomia 1899

lub 1903, zm. Kraków 1951)¹, który w czasie I wojny światowej uczył się rzeźby w pracowniach Henryka Glicensteina i Henryka Kuny, a w latach 1916–1918 kształcił się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Edwarda Trojanowskiego. W Berlinie, gdzie wyjechał w 1918 roku, został uwięziony za rewolucyjną działalność w Związku Spartakusa. W latach 1918–1919 uczęszczał do ASP w Düsseldorfie. Podczas wojny polsko-rosyjskiej w 1920 roku znalazł się na terenie zajęтым przez wojska rosyjskie. Przez pewien czas przebywał w Taszkencie jako nauczyciel sztuki stosowanej, następnie w Moskwie, studiując rzeźbę u Antona Ławińskiego w pracowni rzeźby słynnej szkoły artystycznej WCHUTEMAS. Po zawarciu traktatu ryskiego wrócił do Warszawy, gdzie podjął pracę jako nauczyciel rysunku w Seminarium Nauczycielskim. Pod wpływem twórczości Marka Szwarca, około połowy lat 20. zaczął wykonywać metaloplastykę. Swoje prace wystawiał w Warszawie (w ŻTKSP), Łodzi i Krakowie. W latach 1936–1937 należał do grupy lewicowych artystów, znanej pod nazwą „Czapka Frygijska”. Grupa ta, o charakterze polsko-żydowskim, powstała z inicjatywy władz Komunistycznej Partii Polski i istniała do momentu jej rozwiązania przez Komintern w 1937 roku. Artyści z „Czapki Frygijskiej” nawiązywali do wczesnego ekspresjonizmu, szczególnie zaś do realizmu sztuki radzieckiej po 1930 roku. Nie wiadomo jednak, czy w tym czasie Hanft zajmował się metaloplastyką, czy może inną dziedziną sztuki. Drugą wojnę światową przeżył w Związku Radzieckim. Po powrocie do kraju zamieszkał we Wrocławiu. Prace z tego okresu, zarówno metaloplastyka, jak i rzeźby, poświęcone były współczesnej tematyce społecznej.

¹ J. Sandel, *Hanft Chaim*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 9, Wrocław 1960–1961, s. 273–274; E. Sandel, *Hanft Chaim*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy* (cyt. dalej SAP), t. 3, pod red. J. Maurin-Białostockiej i J. Derwojeda, Wrocław 1979, s. 22–23; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 275.

Według Michała Weinziehera metaloplastykę w Warszawie wprowadził Wincenty Brauner². Informację tę poddają jednak w wątpliwość inne źródła, świadczące o tym, że już przed przeniesieniem się tego artysty do stolicy, co nastąpiło po 1926 roku, metalowe płaskorzeźby wykonywał tam Chaim Hanft³. Biorąc pod uwagę fakt, że od początku tworzył on pod silnym wpływem Marka Szwarca, przypuszczać można, że do wykuwania w miedzianej blasze skłonił go bezpośredni kontakt z dziełami tego artysty, które mógł poznać choćby podczas wystawy jego prac w Warszawie w 1923 roku. Pierwsze prace w metalu Hanft wykonał zapewne najpóźniej w 1925 roku, skoro jesienią następnego roku ekspozował już dużą liczbę płaskorzeźb podczas indywidualnego pokazu w ŻTKSP⁴. Prezentację tę poprzedził udział w wystawie zbiorowej plastyków żydowskich latem 1926 roku, na której oglądać można było jego trzy metaloplastyki o tematyce biblijnej: *Narodziny Ewy, Abraham i aniołowie* oraz *Ofiara*. Dzieła te, choć prezentujące nierówną wartość artystyczną, zdradzały wybitne zdolności autora⁵. Były też istotnym wyrazem żydowskiego stylu w sztuce, polegającego nie tyle na fabule, co na „specyficznym stosunku organizacji psychicznej artysty żydowskiego (...) do czynników formalnych”⁶. W płaskorzeźbach Hanfta wyraźnie zaznaczał się wpływ ekspresjonizmu, szczególnie metaloplastyki Marka Szwarca⁷. Artysta nie przejął jednak od mistrza przejrzystej i spójnej kompozycji oraz niewymuszonej prostoty, co szczególnie widoczne było w *Ofierze*. Chaotyczna nieco kompozycja okazała się też

² M. Weinzieher, *Wystawa Metaloplastyki w Żyd. Stow. Artystów Plastyków*, „Nasz Przegląd” 1938, nr 136 z 15 V, s. 18.

³ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 197.

⁴ E. Podhorizer-Sandel, *Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1974, nr 3, s. 41.

⁵ L. Strakun, *Z wystaw*, „Nasz Przegląd” 1926, nr 190 z 9 VII, s. 6.

⁶ *Ibidem*.

⁷ T. Arciszewska, *Refleksje z Wystawy Zbiorowej plastyków żyd.*, „Nasz Przegląd” 1926, nr 225 z 15 VIII, s. 8.

znamienna dla większości późniejszych jego prac. Inne eksponowane na wystawie dzieło, *Abraham i aniołowie*, Tea Arciszewska uznała z kolei za ciekawe zarówno pod względem inwencji, jak i skoordynowania postaci⁸.

W metaloplastycznym dorobku Hanfta przeważały, zdaje się, dzieła o tematyce biblijnej. Poza dominującymi wątkami starotestamentowymi pojawiały się też motywy z ikonografii chrześcijańskiej, jak choćby *Zwiastowanie*. Obok tematów zaczerpniętych z Biblii Centnerszwer wyróżniał pozbawione patosu kompozycje ludowe⁹, sceny z życia ortodoksyjnych Żydów, również chasydów, przedstawienia ich zwyczajów i obrzędów religijnych. Inspirację artysta znajdował także w dziełach literatury żydowskiej, szczególnie Icchaka Lejba Pereca (*Cud, Trzej gawędziarze, Błazen, Nosiwo-da*). Tworzył ponadto kompozycje idylliczne (*Owocobranie*), a także akty. Choć był przede wszystkim autorem płaskorzeźb, to jednak wiemy o wykonywanych przez niego przedmiotach użytkowych, m.in. o mosiężnych lichtarzach, wzorowanych na dawnych świecznikach żydowskich. Wraz z malarzami Samuelem Cyglerem i Mojżeszem Appelbaumem stworzył dekorację wnętrza bożnicy w Będzinie, wykonując m.in. menorę, kinkiety, miskę do obmywania rąk.

Hanfta inspirowała zarówno tradycyjna, jak i ludowa sztuka żydowska. Jego twórczość była przepojona folklorem żydowskim. Jak pisał Centnerszwer: „nie idzie on świadomie drogami odwiecznych reminiscencji, a asymilowanie sztuki starożydowskiej z ludowym, naiwnym ujęciem jest koniecznością ożywienia spuścizny orientalnej gorącym tętnem współczesnego życia”¹⁰. Artysta bliski był w tym Markowi Szwarcowi, podobnie jak on nadawał biblijnym scenom ludowe, a zarazem nowoczesne zabarwienie. Jego

⁸ *Ibidem*.

⁹ J. Centnerszwer, *Metaloplastyka Chaima Hanfta*, „Nasz Przegląd” 1926, nr 304 z 31 X, s. 7.

¹⁰ *Ibidem*, s. 7.

obrazy charakteryzują się pewną prymitywizacją i humorem. Nieodzownym elementem kompozycji metalowych płaskorzeźb Hanfta był ornament. Artysta chętnie sięgał po dekoracyjne motywy sztuki perskiej i arabskiej; przeplatały się one z postaciami, przedmiotami; wyrastały z nich. Najważniejsze motywy spajały w jedną, logiczną całość.

Prawdopodobnie pierwszy indywidualny pokaz metaloplastycznej twórczości artysty miał miejsce na przełomie października i listopada 1926 roku w siedzibie ŻTKSP. Jak podaje Erna Podhorizer-Sandel, zgromadzonych zostało wówczas 50 dzieł wykonanych w metalu¹¹. Liczba ta obejmowała zarówno płaskorzeźby, jak i przedmioty użytkowe, choćby wymienione przez autorkę lichtarze przeznaczone dla Żydowskiego Domu Akademickiego. Obok głównego nurtu swojej twórczości Hanft przedstawił także rysunki. Wystawiane metaloplastyki, jak oceniał Centnerszwer, były pełne smaku, zmysłu plastycznego i solidnej formy¹². Świadczyły też o doskonałym opanowaniu techniki wykuwania przez artystę, o znajomości materiału, w którym tworzył. Różnicując głębość reliefu, Hanft bez trudu wydobywał z metalu szeroką gamę efektów światłocieniowych. Nadawał blasze połysk brązu lub czerwonej miedzi, to znów barwę szarego cynku. Walory malarskie współzawodniczyły w jego dziełach z efektem reliefu (m.in. w znanym z fotografii dziele *Potop*) (il. 20). Niektóre z pokazanych na wystawie prac (m.in. *Jałub i Ezaw, Mojżesz u studni*) pozbawione były światłocieniowego modelowania, odznaczały się natomiast krystalizacją czystej, rzeźbiarskiej formy. Podczas ekspozycji oglądając można było dzieła poruszające siłą wyrazu, takie jak *Samson*, którego ekspresję Centnerszwer porównał do chińskiej maski¹³. Płaskorzeźba ta zwracała też uwagę znakomicie oddanym ruchem, silnie dynamizującym bryłę. Na Paulinie Appenszlakowej metaloplastyki

¹¹ E. Podhorizer-Sandel, *op. cit.*, s. 41.

¹² J. Centnerszwer, *op. cit.*, s. 7.

¹³ *Ibidem*.

tego „niezwykle zdolnego, o dużej fantazji i rozmachu” artyści robiły wrażenie „żywołu nie wyzwolonego, siły ducha, walczącej z oporem materiału”¹⁴. Wśród wczesnych płaskorzeźb Hanfta, prezentowanych na warszawskiej ekspozycji, znalazł się również cykl *Pieśni nad pieśniami*, w którym artysta posłużył się deformacją, obecną i w innych jego dziełach. Wykorzystując barokową architektonikę, nadał swoim wyobrażeniom bardzo dekoracyjny charakter.

Chaim Hanft wystawiał swoje płaskorzeźby w ŻTKSP również w 1928 roku na Salonie Wiosennym, podczas którego zaprezentował pięć blach, w tym *Walkę Jakuba z aniołem*, uznaną przez Feliksa Frydmana za bardzo interesującą kompozycję¹⁵, oraz w 1930 roku na Salonie Zimowym. W tym okresie pokazywał też swoje prace w Łodzi – w 1928 roku w Miejskiej Galerii Sztuki, a z roku następnym odbyła się wystawa indywidualna w Towarzystwie Hazomir, przeniesiona z kolei do MGS. W roku 1930 Hanft wziął ponadto udział w II ogólnopolskiej wystawie plastyków żydowskich w Krakowie. Recenzent owej ekspozycji, Henryk Weber, z entuzjazmem wypowiadał się na temat płaskorzeźb artysty, włączając go – obok Szwarca i Kahanego – do grona znakomitych przedstawicieli współczesnej metaloplastyki. Jego dzieła, które krytyk uznał za rewelację krakowskiej wystawy, pozostawiać miały w widzu niezatarte wrażenie¹⁶. Od końca lat 20. Hanft wykonywał klasycyzujące akty, portrety (*Portret p. F.*, 1938), a także rysunki tuszem o charakterze realistycznym, poświęcone zagadnieniom społecznym. Brakuje informacji o uczestnictwie artysty w wystawach w pierwszej połowie lat 30. Jako członek „Czapki Frygijskiej” brał natomiast udział w kolejnych wystawach grupy: w 1936 roku w Klubie Artystów „Czapka Frygijska” przy Stowarzyszeniu Lo-

¹⁴ P. Appenzlakowa, *Salon Zimowy w ŻTKSP*, „Nasz Przegląd” 1930, nr 17 z 17 I, s. 6.

¹⁵ F. Frydman, *Salon Wiosenny ŻTKSP*, „Nasz Przegląd” 1928, nr 152 z 3 VI, s. 6.

¹⁶ H. Weber, *II wystawa malarzy żydowskich w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 154 z 15 VI, s. 8.

katorów „Szklane Domy” Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Rakowcu, w 1937 roku w krakowskim Domu Kolejarza oraz w następnym roku, po rozwiązaniu grupy, w Wystawie Stowarzyszenia Lokatorów „Szklane Domy” WSM. Jeszcze w tym samym roku Hanft uczestniczył również w Wystawie Metaloplastyki w Żydowskim Stowarzyszeniu Artystów Plastyków w Warszawie. Weinzieher niepochlebnie wyrażał się jednak o ostatnich dziełach artysty, w których mocna niegdyś konstrukcyjna forma ginęła wśród malarskich efektów, zatracala się w niepotrzebnych szczegółach¹⁷.

Po II wojnie światowej, którą przeżył w Związku Radzieckim, artysta znów zaczął wykuwać w metalu. Osiadłszy we Wrocławiu, wykonywał płaskorzeźby o tematyce społecznej, przedstawiał życie chłopów i spółdzielców żydowskich na Dolnym Śląsku. Z tego okresu pochodzą przechowywane w Muzeum ŻIH cztery blachy, przedstawiające wkład Żydów w odbudowę Ziemi Odzyskanych, m.in. *Praca w PGR*.

Dzieła Chaima Hanfta, podobnie jak większości metaloplastyków, nie przetrwały burzliwych lat wojennych. Z przedwojennego dorobku artysty zachowały się jedynie takie kompozycje jak *Potop* (il. 20)¹⁸ oraz *Sen Jakuba* (il. 21)¹⁹. Oba te dzieła różnią się bardzo wymową, stylistyką, a także sposobem opracowania powierzchni. Ukazana w płytkim reliefie, naznaczona prymitywizacją rysunku, pewną naiwnością i humorem scena *Snu Jakuba* zdaje się znajdować na przeciwległym biegunie w stosunku do monumentalnego, pełnego powagi przedstawienia *Potopu*.

W dawnej złotniczej technice swoją artystyczną drogę odnalazł także Józef Śliwniak (ur. Kijów 1899, zm. Treblinka 1942)²⁰, o którego życiu nie wiemy właściwie nic. Brakuje informacji na temat młodości artysty i związanym z nią okresem edukacji. Żył

¹⁷ M. Weinzieher, *op. cit.*, s. 18.

¹⁸ Fotokopia płaskorzeźby przechowywana w zbiorach Muzeum ŻIH.

¹⁹ Reprodukacja zamieszczona w: „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1926, nr 47, s. 3.

²⁰ Materiały o artyście w Pracowni Słownika Artystów Polskich w Instytucie Sztuki PAN.

i tworzył w Warszawie, tu też najczęściej wystawiał swoje prace. Był też członkiem Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie. Pierwsza wzmianka w prasie o uczestnictwie artysty w wystawach publicznych pochodzi z 1926 roku²¹. Wynika z niej, że początkowo uprawiał malarstwo, ale już pod koniec lat 20., a na pewno w początkach następczej dekady wystawiał prace z dziedziny metaloplastyki, która w następnych latach stała się domeną jego działalności artystycznej. Najstarsza znana płaskorzeźba Śliwniaka to przedstawienie *Zuzanny i starców*, której ilustracja zamieszczona została w „Naszym Przeglądzie Ilustrowanym” w 1928 roku. Już jako zadeklarowany metaloplastyk współtworzył „Grupę Pięciu”, złożoną poza nim z malarzy: Stanisławy Centnerszwerowej, Izraela Tykocińskiego, Henryka Rabinowicza i Janusza Treflera, której krótki żywot przypadł na rok 1933. Kilka lat później jej byli członkowie ponownie zrzeszyli się, tym razem jako „Grupa Siedmiu”, przy czym Treflera zastąpili Władysław Weintraub, Maksymilian Feuerring oraz Roman Rozental, jednakże i tym razem jedynie rok 1937 wyznaczał ich wspólne działania²².

Wczesna twórczość malarska Śliwniaka pozostawała pod wpływem kubizmu. Pewne jego formuły, „przyjęte na wiarę”²³, artysta próbował z kolei pogodzić z ekspresjonizmem²⁴. Husarski wskazywał na obecne w jego dziełach inspiracje twórczością Stanisława Ignacego Witkiewicza²⁵. Kompozycja prac miała być jednak nie-spójna, „sztucznie rozbita na elementy geometryczne”²⁶. Krytycy chwalili natomiast ich koloryt, podkreślali nastrojowość i siłę wyrazu.

Pod koniec lat 20. XX wieku Śliwniak zaczął wykonywać w metalu kompozycje figuralne inspirowane żydowską obrzędowością

²¹ W. Husarski, *Z wystaw*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 25, s. 501–502.

²² J. Malinowski, *op. cit.*, s. 258.

²³ W. Husarski, *op. cit.*, s. 502.

²⁴ J. Centnerszwer, *Wystawa Wiosenna w Klubie Artystycznym*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 152 z 5 VI, s. 8.

²⁵ W. Husarski, *op. cit.*, s. 502.

²⁶ J. Centnerszwer, *Wystawa Wiosenna...*, s. 8.

i folklorem (m.in. przedstawienia ślubów żydowskich, ale i *Opłakiwanie zmarłego, Otchłań*), a także kobiece akty, nierzadko osadzone w kontekście biblijnym (*Zuzanna i starcy, Nierządnica z Jerycho* – il. 23) oraz studia głów – stylizowanych główek kobiecych (il. 24) i przypominających maski głów Żydów (il. 25). Często miały być też u niego wątki muzyczne (*Fuga* – il. 26, *Muzykanci żydowscy, Taniec chasydów* – il. 27). Klasycyzującą stylizację wczesnych metaloplastyk artysty wiązać należy z oddziaływaniem grupy „Rytm”, zwłaszcza może twórczości Wacława Borowskiego. Z kolei pojawiająca się w nich deformacja była prawdopodobnie efektem obcowania ze sztuką Chagalla, a także Szwarca i Braunera²⁷. Prace te znamionowały jednak przede wszystkim: rytmizacja układu postaci, decydująca w dużej mierze o statyczności kompozycji, wpisanej często w arkadę, następnie uproszczenie formy, brak dbałości o szczegół, lapidarność i syntetyczność wypowiedzi. Relief we wczesnych płaskorzeźbach Śliwniaka pozostawał raczej płytki, światłocien delikatny. Przemawiały one ujmującą prostotą wyrazu i siłą nastroju. Przedstawiane przez artystę postaci muzyków, tańczących Żydów (*Fuga* – il. 26, *Taniec chasydów* – il. 27) sprawiają wrażenie osób pogrążonych w transie, zatopionych w wewnętrznym przeżywaniu. Charakterystyczne dla jego bohaterów ciężkie, zwykle zamknięte powieki, podkreślają ich „nieobecność”, pogłębiają izolację od otaczającego świata i od siebie nawzajem. Osiągnięty w ten sposób specyficzny, można rzec oniryczny nastrój powtarzał się również w późniejszych metaloplastycznych dziełach Śliwniaka.

Artysta prezentował swoje płaskorzeźby w ŻTKSP, m.in. na Salonie Dorocznym w 1931 roku. Już wczesne jego prace odznaczały się monumentalnością kompozycyjną. Krytycy wskazywali na silnie rozwinięte poczucie kompozycyjnego rytmu, a także na zwięzłość i szlachetną wymowę dzieł²⁸.

²⁷ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 274.

²⁸ M. Weinzieher, „Salon Doroczny” wystawa ŻTKSP, „Nasz Przegląd” 1931, nr 323 z 22 XI, s. 9.

Okolo 1933 roku metaloplastyka Śliwniaka zaczęła ujawniać silniejsze niż dotąd akcentowanie plastycznych walorów kompozycji, relief uległ zdecydowanemu pogłębieniu, wzmacniając kontrasty światłocieniowe, postaci zaś wypełniły całą powierzchnię blachy. Przykładową pracą z tego okresu jest *Nosiwoda* (il. 28). Zróznicowana faktura płaskorzeźby dynamizuje kompozycję. Kontury postaci zacierają się, toną w grze silnie skonstrastowanych światła i cieni. Pozostała jednak znamieną dla artysty nastrojowość.

Na początku 1933 roku na Salonie Zimowym ŻTKSP uwagę Michała Weinziehera przyciągnęła dużych rozmiarów kompozycja Śliwniaka, której temat nie jest jednak znany²⁹. Wiosną tego samego roku artysta ponownie prezentował swoje dzieła w ŻTKSP, tym razem z „Grupą Pięciu”. Wystawione płaskorzeźby odzwierciedlały ewolucję jego metaloplastycznej twórczości. Linia nabierała wyraźnej miękkości, stawała się bardziej wykwinna. Jeden z recenzentów wystawy dostrzegł w pracach artysty podobieństwo do „starożytnych rzeźb hebrajczyków”, jego zdaniem nosiły one „znamię starej rasy żydowskiej”³⁰. Już wówczas Weinzieher uznał Śliwniaka za jednego z czołowych i najbardziej oryginalnych przedstawicieli żydowskiej plastyki³¹. W roku 1934 Śliwniak eksponował swoje płaskorzeźby jako członek Związku Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie, a w roku następnym wziął udział zarówno w V Salonie Zimowym IPS, jak i w wystawie ŻTKSP, prezentując metaloplastyki bardziej już malarskie, zachwycające nie tylko miękkością linii, ale także „szlachetnym wyczuciem materiału”³². Z kolei przy tej okazji Weinzieher określił dzieła Śliwniaka jako „dojrzałe i w swoim sensie skończone”³³.

²⁹ *Idem*, *Salon Zimowy ŻTKSP*, „Nasz Przegląd” 1933, nr 15 z 15 I, s. 6.

³⁰ [Sz. Reiss], *Wystawa Pięciu w oczach zwiedzających*, „Nasz Przegląd” 1933, nr 87 z 28 III, s. 9.

³¹ M. Weinzieher, *Grupa 5-ciu*, „Nasz Przegląd” 1933, nr 80 z 21 III, s. 5.

³² *Idem*, *Wystawa ŻTKSP*, „Nasz Przegląd” 1935, nr 30 z 30 I, s. 9.

³³ *Ibidem*.

Okolo 1937 roku artysta znów zaczął się skłaniać ku formom spokojniejszym, bardziej klasycznym. Fakturę przestało ożywiać światłocieniowe punktowanie, nastąpiła redukcja efektów dekoracyjnych. Na wystawach pojawiać się zaczęły syntetyczne, odrealnione przedstawienia głów żydowskich kobiet, często nakrytych welonem, o wysublimowanym pięknie, pozbawione indywidualizujących je cech. Właśnie w tego typu utworach, a także w kobiecych aktach, linia Śliwniaka była szczególnie wyrafinowana, one same zaś pełne ekspresji. Przekonać się o tym możemy, oglądając przechowywane w ŻIH prace: *Głowa kobieca* (il. 24) oraz *Nierządnicą z Jerycho (Lesbos)* (il. 23). Tę ostatnią Leopold Strakun zaliczył do najciekawszych i najbardziej przemyślanych pod względem formalnym metaloplastyk artysty prezentowanych obok malarstwa Beli Natansonowej w Salonie Czesława Garlińskiego w 1937 roku³⁴. Wydaje się, że biblijny motyw posłużył Śliwniakowi jako swego rodzaju pretekst do ukazania pełnego zmysłowości kobiecego aktu. Wspomniany wyżej recenzent wystawy wyróżnił ponadto płaskorzeźbę *Zaślubiny*, wskazując na jej doskonałą konstrukcję, dynamikę oraz ciekawie skonstruowane płaszczyzny³⁵. Inne prace znamionowały niekiedy konwencjonalny układ oraz typizacja fabuły³⁶. Z relacji Strakuna wynika, że dzieła artysty nie miały stylistycznie ujednoczonego kształtu. Pisał on: „Stosunek do rzeczywistości jest jeszcze u Śliwniaka dość chwiejny. Stąd echa ekspresjonizmu obok stylizowanego realizmu, to znów konkretność kształtu i wyrazistość formy obok impresyjności widzenia i sugestii literackich”³⁷.

Również w 1937 roku, w siedzibie ŻTKSP miała miejsce wystawa prac członków „Grupy Siedmiu”. Śliwniak przedstawił na niej m.in. płaskorzeźby o tytułach: *Otchłań*, *Misterium*, a także studia głów. Pierwsze z wymienionych dzieł rozczarowywało Strakuna

³⁴ L. Strakun, *Cztery wystawy*, „Ster” 1937, nr 38 z 31 X, s. 8.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

plakatową manierą, która przejawiać się miała w schematycznym potraktowaniu przedstawionych postaci, szczególnie ich głów, w konwencjonalnej kompozycji, niemal ujednoczeniu powierzchni blachy, a także w „ołówkowym konturze”³⁸. Wystawione prace były jednak świadectwem doskonałego poznania przez artystę właściwości materiału, w którym tworzył, umiejętności wykorzystania ich w celu spotęgowania siły wyrazu i nadania dziełom oryginalnego kształtu.

Ostatnią relacją o udziale Józefa Śliwniaka w wystawach sztuki jest artykuł Michała Weinziehera, poświęcony zorganizowanej w 1938 roku Wystawie Metaloplastyki w ŻTKSP. Oto wypowiedź krytyka dotycząca prezentowanych płaskorzeźb, będących obrazem ostatniego etapu przerwanej wydarzeniami wojennymi twórczej drogi artysty: „Śliwniak dąży do coraz większej prostoty plastycznej w materiale. Porzucił wszelkie sztuczne patynowanie metalu. Metal u Śliwniaka mówi teraz jedynie wydobytą formą, jest «nagi», nie odziany, w malarskie w gruncie rzeczy, światła cienie i plamy sztucznej patyny. Śliwniak na tej drodze zdobył interesujące nowe akcenty w swej twórczości. Wystawione głowy są pracami artysty subtelного o poważnych ambicjach i oryginalnych osiągnięciach”³⁹. Zdaje się, że metaloplastyka Śliwniaka silnie oddziaływała na twórczość Józefa Fajngolda, czemu artysta dał wyraz w swoich powojennych płaskorzeźbach⁴⁰.

Poza dwiema wspomnianymi już pracami Śliwniaka – *Głowa kobieca* oraz *Nierządnicą z Jerycho* – Żydowski Instytut Historyczny posiada jeszcze jedną płaskorzeźbę artysty, zatytułowaną *Kąpiel*, również z wyobrażeniem kobiecego aktu.

Metaloplastyką zajmowali się ponadto inni artyści, o których twórczości zachowało się niewiele przekazów. Należy do nich rzeźbiarz Henryk (Chaim) Szpigiel (1899–1943). Jako mało znany, lecz

³⁸ L. Strakun, *Wystawa prac „Grupy Siedmiu”*, „Ster” 1937, nr 11 z 18 IV, s. 8.

³⁹ M. Weinzieher, *Wystawa Metaloplastyki...*, s. 18.

⁴⁰ Sylwetka artystyczna Józefa Fajngolda omówiona została w dalszej części pracy.

dobrze zapowiadający się artysta, wziął udział, obok m.in. Braunera, Hanfta i Śliwniaka, w Salonie Wiosennym ŻTKSP w 1928 roku. Recenzent wystawy, Feliks Frydman, wyróżnił jedną z jego prac – oryginalnie wystylizowaną rzeźbę, zwracającą uwagę zarówno formą, jak i siłą ekspresji⁴¹. Prawdopodobnie właśnie w tym czasie Szpigiel zainteresował się techniką wykuwania w metalowej blasze. W każdym razie w 1930 roku, w ramach Salonu Zimowego ŻTKSP prezentował już swoje płaskorzeźby obok tak doświadczonych metaloplastyków jak Kahane czy Hanft⁴². Podobnie jak oni nawiązywał do tradycyjnej żydowskiej ornamentyki. Zgodnie z nowoczesnymi zasadami konstrukcji tworzył efektowne kompozycje z wykorzystaniem dawnych motywów wschodnich. Przykładem szukania przez Szpigla inspiracji w sztuce starożytnego Wschodu jest silnie archaizowana praca zatytułowana *Winobranie* (il. na 4 s. okładki), wyobrażająca zapewne biblijnych zwiadowców wysłanych do Kanaanu. Nie brakowało też w jego dorobku przedstawień podwórkowych grajków czy żebraków (wiadomo o realizacji tego tematu w drewnie – relief z 1929 roku). Z kolei na Salonie Letnim ŻTKSP w 1930 roku artysta wystawił portret chłopca utożsamianego ze studentem jesziwy – stąd tytuł *Jeszybotnik* (il. 29), o stylizacji zbliżonej do kręgu „Rytmu”. Od 1931 roku Szpigiel uczestniczył również w ekspozycjach IPS, jednak szczególnie na ten temat nie są znane.

Metaloplastyczna działalność Szpigla nie ograniczała się jedynie do wykuwania plakiet, wykonywał on także kinkiety, dekoracyjne talerze, ozdabiane scenami żydowskimi, ludowymi (m.in. *Żyd z kózką*, talerz, 1930) lub archaizowanym roślinnym oraz zwierzęcym ornamentem, jak choćby antytetycznymi wyobrażeniami lwów i ptaków⁴³. Kinkiet, którego fotokopia przechowywana jest w Mu-

⁴¹ F. Frydman, *op. cit.*, s. 6.

⁴² [K. Winkler], *Plastyka. Z wystaw warszawskich*, „Droga” 1930, s. 86.

⁴³ Fotografia *Talerza dekoracyjnego* zamieszczona w: „Sygnały” 1939, nr 68 z 1 V, s. 8.

zeum ŻIH, zwieńczony został z kolei stylizowanym przedstawieniem jelonka, ulubionego motywu Szpigła. Wiele dzieł artysty opartych też było na ornamentacie abstrakcyjnym, m.in. tego typu prace umieścił on na Wystawie Metaloplastyki w 1938 roku⁴⁴. Poza metaloplastyką Szpigiel równocześnie zajmował się rzeźbą. Wykonywał m.in. realistyczne portrety oraz maski.

Niewiele wiadomo także o Arie Merzerze (ur. Warszawa 1905, zm. Paryż 1966)⁴⁵, który uczył się u Adama Rychtarskiego w Szkole Malarskiej im. K. Krzyżanowskiego. Prawdopodobnie debiutował, wystawiając metaloplastyczne płaskorzeźby (m.in. *Dwaj chłopcy*) w 1929 roku w ŻTKSP⁴⁶. W następnym roku wziął udział w Salonie Zimowym towarzystwa, po czym wyjechał do Francji. W Paryżu miał wystawę indywidualną w Galerie Bonaparte w 1931 roku. Od 1930 do 1940 roku uczestniczył w salonach Jesiennym i Tuileryjskim, a także w wystawach w Lyonie, Bordeaux, Nicei, Strasburgu i Metz. Wystawiane za granicą prace przyniosły mu spore uznanie⁴⁷. Po przyjeździe do Warszawy, wiosną 1933 roku prezentował je, obok twórczości Estery Karp i Efraima Mandelbauma, w siedzibie ŻTKSP⁴⁸.

Arie Merzer wykonywał przede wszystkim kompozycje figuralne, będące obrazem codziennego życia – powszechnych zajęć, trosk, zabaw, religijnego skupienia (*Miasteczko w Polsce* – il. 30, *Nosiwoda* – il. 31, *Straganiarki*, *Nędza*, *Głód*, *Na jarmarku* – il. 32, *Szabat*), ale także – co szczególnie warte podkreślenia – niecodziennych pokazów akrobatów, katarzyniarzy, żydowskich muzykantów (*Akrobaci na bruku paryskim*, *Muzykant żydowski*). Oryginalne dla metaloplastycznej twórczości Merzera wydają się motywy zaczerpnięte z pieśni

⁴⁴ M. Weinzieher, *Wystawa Metaloplastyki...*, s. 18.

⁴⁵ Ch. Aronson, *Scènes et visages de Montparnasse*, Paris 1963, s. 586–592.

⁴⁶ M. Weinzieher, *Salon Wiosenny. Wystawa ŻTKSP*, „Nasz Przegląd” 1929, nr 128 z 11 V, s. 7.

⁴⁷ Informacja o przyjeździe artysty do Warszawy zamieszczona w: „Opinia” 1933, nr 6 z 12 III, s. 1.

⁴⁸ L. Strakun, „Grupa Paryska” (?). (*Wystawa w ŻTKSP*), „Opinia” 1933, nr 12 z 23 IV, s. 12.

ludowych (*W złotej kulebce, Kiedy rabbi Alimelech weseli się* – il. 33)⁴⁹. Uwagę zwracają też stosunkowo liczne przedstawienia dzieci. Do podstawowych tematów płaskorzeźb artysty należały ponadto wyobrażenia zwykłych, często starych ludzi (*Matka z dzieckiem, Stary człowiek w kapeluszu, Żyd z Safedu, Stara kobieta*), studia głów (*Głowa żydowskiego chłopca, Głowa starej kobiety, Prorok – Głowa starego Żyda*) oraz kobiece akty. Merzer podejmował również tematykę biblijną, o czym świadczy zachowana reprodukcja dzieła *Walka Jakuba z aniołem*. Tematy traktowane były przez artystę w sposób narracyjny. Wyobrażane sceny z reguły umieszczał on w konkretnym otoczeniu, często na tle realistycznej zabudowy miejskiej, w płaskorzeźbie *Nosiwoda* (il. 31) możemy wręcz zidentyfikować Rynek w Kazimierzu nad Wisłą. Indywidualizacji poddawane były również sylwetki bohaterów prac. Ich ciała, odziane w stroje o wyszczególnionych elementach, a zwłaszcza twarze, o realistycznie zaznaczonych fizjonomiach, odzwierciedlały przeżywane emocje. Przykładem tego mogą być choćby przedstawienia dzieci w płaskorzeźbie *Na jarmarku* (il. 32). Konfiguracja postaci sprzężona jest u Merzera w jedną całość, kompozycja zwarta, polegająca na całkowitym, konstrukcyjnym wypełnieniu powierzchni kontrastującymi płaszczyznami⁵⁰. Poszczególne obrazy ukazywane były przez artystę raczej w płytkim reliefie o łagodnym światłocieniu, powierzchnia blach opracowywana często w sposób drobiazgowy. Zdaniem Jana Kleczyńskiego forma w metaloplastykach Merzera miała mało indywidualnych akcentów⁵¹. Realistyczne przedstawienia, choć niepozabawione cech stylistycznej archaizacji, a także deformacji, świadczyć miały za to o głębokim odczuwaniu przez artystę „utajonej mistyki golusu”⁵². Omawiając wspomnianą już wystawę „Grupy Paryskiej” z 1933 roku, Leopold Strakun uznał

⁴⁹ Obie prace znajdują się w Muzeum Sztuki w Ein Harod w Izraelu.

⁵⁰ L. Strakun, „*Grupa Paryska*”..., s. 12.

⁵¹ J. Kleczyński, *Z różnych wystaw. „Grupa Pięciu” w ŻTKSP, „Kurier Warszawski” 1933, nr 116 z 28 IV, s. 8.*

⁵² L. Strakun, „*Grupa Paryska*”..., s. 12.

Merzera za „jednego z najciekawszych reprezentantów sztuki narodowo-żydowskiej, opartej nie tylko na specyficznej mentalności żydowskiej, ale i na świadomym akcentowaniu żydowskich motywów”⁵³.

Ciekawie rozwijającą się twórczość, zaprezentowaną również na Wystawie Metaloplastyki w 1938 roku, Arie Merzer kontynuował po II wojnie światowej, spędzonej częściowo (od 1943 roku) w obozie dla uchodźców w Szwajcarii. W 1945 roku wyjechał do Izraela, gdzie miał wystawy w 1946 roku w muzeum w Tel-Awii oraz w Pawilonie Wystawowym w 1951 roku. Z tego okresu pochodzi m.in. płaskorzeźba *Noszący wodę w Safedzie*⁵⁴. Po powrocie do Paryża, nie zmieniając stylu, tworzył prace o tematyce biblijnej, jak *Ewa i wąż* (1955) czy *Eleazar i Rebeka* (1956)⁵⁵.

Spośród zachowanych dzieł artysty zaledwie jedno znajduje się w zbiorach Muzeum ŻIH, jest to płaskorzeźba zatytułowana *Nosiwoda* (il. 31). Pozostałe znane prace (w liczbie 16) posiada Muzeum Sztuki w Ein Harod w Izraelu.

Omawiając twórczość warszawskich metaloplastyków wspomnieć należy również o Dawidzie Szechterze (?–1939/1945)⁵⁶, autorze metaloplastycznych portretów oraz studiów głów o charakterze klasycyzującym (*Głowa kobiety w chustce*, 1931) bądź też stylizowanym (*Głowa męska z aksamitem w tle*, 1931), uczestniku wystaw ŻTKSP oraz TZSP⁵⁷. Nie wiadomo, jakie utwory prezentował na Salonie Dorocznym ŻTKSP w 1931 roku, miały one jednak, zdaniem Jana Kleczyńskiego, przypominać nieco metaloplastyki Kahanego, choć ich autor bardziej niż artysta łódzki dążył ku efektom łagodnych wygładzeń⁵⁸. Tego samego roku na wystawach TZSP

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ch. Aronson, *op. cit.*

⁵⁵ Reprodukacje prac w książce Ch. Aronsona, *op. cit.*

⁵⁶ Materiały o artyście znajdują się w Pracowni Słownika Artystów Polskich w Instytucie Sztuki PAN.

⁵⁷ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 274.

⁵⁸ J. Kleczyński, *Salon Doroczny artystów żydowskich*, „Kurier Warszawski” 1931, nr 320 z 22 XI, s. 16.

(wystawa ogólna oraz V Salon Jubileuszowy), poza trzema bliżej nieokreślonymi kompozycjami, pokazał Szechter, odpowiednio, prace zatytułowane: *W ekstazie* oraz *Bezdomni* i *Głowa*. W następnym roku zaś na wystawie ogólnej towarzystwa umieścił: *Chustkę* (*Głowa kobiety w chustce?*), *Półakt*, *Główkę*, *Talmudystę* i nieznaną kompozycję. W połowie lat 30. artysta wykonywał realistyczne płaskorzeźby o tematyce społecznej (*Grajek*, *Szewc* – obie z 1934, *Bezdomni* – 1938), jak również nastrojowe kompozycje idylliczne (*Idylla*, il. 22 – 1935)⁵⁹.

Na Wystawie Metaloplastyki w 1938 roku, obok m.in. Dawida Szechtera swoje prace pokazywała Dorota Szenfeld. Recenzja Weinziehera dotycząca owej ekspozycji zawiera jedyną znaną informację o metaloplastycznej twórczości artystki, z której dowiadujemy się jedynie, że prezentowane dzieła znamionowało „secesyjne przeładowanie ornamentyki”⁶⁰.

Metalowe płaskorzeźby miał także w swoim artystycznym dorobku grafik i malarz Chaim Goldberg (ur. Łuków 1890, zm. Białystok 1942 lub 1943)⁶¹, którego dwie realistyczne prace *Ostatnia droga* (il. 34) (1947) – scena przedstawiająca drogę Żydów do obozu zagłady oraz *Portret Józefa Stalina* (1951), przechowywane są w Muzeum ŻIH. Choć zachowały się jedynie powojenne dzieła, to jednak najprawdopodobniej z techniką kucia w metalu artysta zapoznał się już w latach 30. W zbiorach Muzeum ŻIH znajdują się ponadto metaloplastyki nieznanymi bliżej twórców. Są to: *Muzykanci żydowscy* M. Laskiera oraz scena z powstania w getcie warszawskim – *Bojowniczką* (1953) Michała Szechtera; jest również fotografia płaskorzeźby B. Wardy *Para żydowska*. Jednak, poza tymi pojedynczymi dziełami, nie zachowały się żadne informacje na ich temat⁶².

⁵⁹ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 274.

⁶⁰ M. Weinzieher, *Wystawa Metaloplastyki...*, s. 18.

⁶¹ E. Sandel, *Goldberg Chaim*, w: SAP, t. 2, pod red. J. Maurin-Białostockiej, Wrocław 1975, s. 388.

⁶² Poza Warszawą (i Łodzią) dekoracyjne przedmioty techniką trybowania w metalowej blasze wykonywał Mojżesz Rosenbaum. W latach 30. metaloplastyczne

Ostatnim metaloplastykiem, powojennym kontynuatorem działalności artystów żydowskich w zakresie płaskorzeźby, był Józef Fajngold (ur. Warszawa 1910, zm. Warszawa 1998)⁶³. Od trzeciego roku życia uczęszczał do chederu, gdzie uczył się czytać na hebrajskich modlitewnikach. Następnie pobierał nauki w seminarium rabinackim. W wieku lat 15 zaczął uczęszczać wieczorowo na Kursy Zdobnicze do Szkoły Rzemiosł prowadzonej przez Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie. Tam w latach 1925–1929 uczył się rysunku u prof. Flawiana Wieczorkiewicza, natomiast malarstwa u prof. Zygmunta Badowskiego. Zajęcia w pracowni rzeźby prof. Rosłana pomogły mu sprecyzować swoje zainteresowania artystyczne i skierować je w stronę kształtowania przestrzeni. Studiowaniu rzeźby u prof. Tadeusza Breyera w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie poświęcił Fajngold kolejne lata, 1929–1932. Jednocześnie uczęszczał do Pracowni Technik Metalowych prowadzonej przez Karola Stryjeńskiego. Posiadając zdobyte wcześniej u grawerów Rosenthala i Pszenicy pewne umiejętności, mógł wykonywać płaskorzeźby i naczynia z metalu⁶⁴.

Działalność artystyczną rozpoczął jeszcze podczas studiów w ASP. Zatrudniony w warsztacie Pszenicy zajmował się wyrobem biżuterii o zdecydowanie rzeźbiarskim charakterze, którą prezen-

wyrobę prezentował on na krakowskich wystawach Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Zjednoczenie”. Były to przede wszystkim przedmioty użytkowe, których zarówno forma, jak ornament nawiązywały do tradycyjnej i ludowej sztuki żydowskiej. Pracom swym artysta nadawał charakter archaizujący. Wykonywał m.in. mezuzy z wykorzystaniem starożydowskich motywów, dekoracyjne kinkiety, talerze i tace. Te ostatnie ozdabiał przedstawieniami związanymi z judaistycznymi obrzędami, jak choćby *Zapalenie świec* czy *Wezwanie do modlitwy*. Por. H. Weber, *Wskrzeszenie „Zrzeszenia”*. Z wystawy w Żydowskim Domu Akademickim, „Nowy Dziennik” 1934, nr 310 z 12 XI, s. 4–5.

⁶³ Informacje biograficzne za: I. Huml, *Na pograniczu dwóch kultur. Twórczość Józefa Fajngolda*, „Projekt” 1991, nr 2/197, s. 30.

⁶⁴ Informacja pochodząca od artysty (maj 1996 r.), powtórzona za: K. Nowakowska, *Józef Fajngold. Rzeźbiarz i złotnik*, katalog wystawy, Muzeum Miedzi w Legnicy 1997, s. 6.

tował w Salonie Czesława Garlińskiego. Swoje dzieła wstawiał także do znanego w stolicy ekskluzywnego sklepu – galerii Ireny Golińskiej przy ul. Mazowieckiej, z którym to nawiązał współpracę w 1930 roku⁶⁵. Od początku studiów wystawiał też Fajngold swoje rzeźby w Stowarzyszeniu Żydowskich Artystów Plastyków. Tu w 1929 roku odbyła się jego pierwsza indywidualna ekspozycja⁶⁶. Debiut artysty miał jednak miejsce w roku poprzednim, podczas wystawy zbiorowej ŻTKSP, w którym prezentował swoje dzieła również w latach następnych⁶⁷.

Wybuch II wojny światowej spowodował ucieczkę Fajngolda na teren Związku Radzieckiego. Po dotarciu w 1942 roku do Samarkandy pracował w miedzi i srebrze jako członek Związku Radzieckich Artystów Plastyków⁶⁸. Po zakończeniu wojny osiadł w Łodzi. Podczas kilkunastoletniego pobytu w tym mieście wykonał przede wszystkim duże ilości biżuterii (m.in. na zamówienie Cepelii oraz Centrali Jubilerskiej), ale także szereg rzeźb (gipsowych oraz metalowych), m.in. *Akt*, nagrodzony w 1950 roku przez Wydział Kultury i Sztuki. Powstawały tu również płaskorzeźby, m.in. cała seria realistycznych portretów sławnych osób. Tuż po wojnie artysta trudnił się też malowaniem tkanin. W roku 1959 wyjechał na stypendium artystyczne do Paryża, gdzie spędził, z przerwami, kolejne trzy lata. Po powrocie osiadł na stałe w Warszawie. Tu kontynuował pracę w metalu, wystawiając swoje dzieła w stołecznych galeriach i salonach sztuki. W latach 60. prezentował metaloplastykę (szczególnie portrety), rzeźbę w postaci masek i głów, ale i biżuterię. Ta ostatnia dominowała natomiast podczas publicznych pokazów prac artysty w latach 70. – były to przede wszystkim wystawy

⁶⁵ I. Huml, *op. cit.*, s. 30.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ J. Dołęga-Szczepeński, *Sztuka, której muzyka została zakłeta w metalu*, „Folks Sztyme” 1989, nr z 19 V, s. 10.

⁶⁸ J. Wiszniewicz, wywiad z Józefem Fajngoldem na temat jego życia i twórczości, przeprowadzony 24 V 1996 r. Kopia materiału filmowego przechowywana w Muzeum Miedzi w Legnicy.

biżuterii artystycznej w Domu Artysty Plastyka oraz w Salonie Sztuki Współczesnej „Desa” w Warszawie.

Lata 80. otworzyły nowy rozdział w artystycznej pracy Józefa Fajngolda. Powodowany pragnieniem ocalenia w kulturze diaspory tradycyjnych żydowskich przedmiotów rytualnych, zaczął wykonywać w metalu, szczególnie w srebrze, sprzęty służące liturgii judaistycznej. Do zajęcia się wyrobem judaików przyczyniły się liczne podróże artysty, również do Izraela. Fajngold przyznawał, że był to również rodzaj protestu wobec wprowadzonego w Polsce stanu wojennego⁶⁹. Wytwarzane przez artystę przedmioty cieszyły się powodzeniem wśród wyznawców judaizmu tak w kraju, jak i za granicą. Prezentowane były m.in. w Galerii Maskit w Tel-Awiiw w 1987 roku.

Preferencje artystyczne Fajngolda dotyczyły przede wszystkim małych form rzeźbiarskich w metalu, zarówno w miedzi, jak i srebrze. Był to ten rodzaj tworzywa plastycznego, w którym artysta zrealizował najwięcej dzieł. Jego różnorodna twórczość – od rzeźby poprzez metaloplastykę i złotnictwo – świadczyła o osiągnięciu wszechstronnych umiejętności w zakresie dawnych technik metalowych.

W wykonywanej przez siebie biżuterii podejmował Fajngold niezwykle rzadki w tej dziedzinie temat portretu. Jego brosze i pierścionki zdobiły wykonane techniką repusowania, lekko wypukłe kobiece główki zamknięte w geometrycznych kształtach przedmiotu. Dekoracje te reprezentowały popularny w Polsce w latach 30. klasycyzujący nurt stylu art déco. Do tej samej stylistyki nawiązał artysta na przełomie lat 70. i 80., tworząc cykl kutych w srebrze *Głów kobiet*. Jak zauważyła Irena Huml, właśnie ta konwencja zdominowała twórczość Fajngolda i z nią przede wszystkim jest identyfikowany⁷⁰. Również metaloplastyczne płaskorzeźby inspirowane były zazwyczaj stylem art déco, jego z kolei geometryzującym nurtem.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ I. Huml, *op. cit.*, s. 30.

Począwszy od debiutu w 1928 roku prace Fajngolda wzbudzały zainteresowanie i uznanie krytyków, dostrzegających duże możliwości artysty, jego śmiały temperament plastyczny⁷¹. W tych samych wystawach towarzystwa uczestniczyli artyści, którzy od kilku lat lub też całkiem od niedawna zajmowali się metaloplastyką, tą wciąż świeżą i pociągającą żydowskich twórców dziedziną sztuki. Z czasem obok prac Kahanego, Hanfta czy Śliwniaka oglądać można było również metalowe płaskorzeźby Józefa Fajngolda. Nie wiadomo, w którym roku zaczął je wykonywać, niemniej jednak w 1938 roku prezentował tego typu dzieła (*Symchat Tora* i *Rodzina żebracza*) podczas Wystawy Metaloplastyki w Żydowskim Towarzystwie Artystów Plastyków⁷² oraz w roku następnym na Salonie Związkowym Artystów Żydowskich.

Zarzuconą na skutek wypadków wojennych pracę przy płaskorzeźbach podjął artysta na nowo po powrocie do kraju. W oparciu o pierwowzory swoich dzieł, które zaginęły w 1939 roku, wykuwał w miedzi sceny inspirowane żydowską tradycją i codziennością. Wskrzeszał świat jeszcze niedawno tak realny, sięgał do przeszłości, ożywiał wspomnienia z czasów dzieciństwa i młodości, zapamiętane sceny uliczne i podwórkowe. Podobnie jak w przypadku Śliwniaka, metaloplastyczna twórczość Fajngolda obfitowała w wątki muzyczne. Zdają się o tym świadczyć stosunkowo liczne wśród zachowanych prac artysty wyobrażenia muzyków, instrumentów, tańczących postaci (*Kapela* – 1959, *Orkiestra żydowska*, il. 37 – 1959, *Muzykanci w drodze*, *Tańczący Żyd* – il. 35). Również dzieła, w których autor podejmował problematykę społeczną, nie są wolne od muzycznych konotacji – *Ślepy grajek*, *Rodzina żebracza* z męską postacią grającą na akordeonie. Uwagę zwraca także wybór tematów związanych z żydowskimi obrzędami religijnymi. Dwie i zarazem jedyne tego typu zachowane prace Fajngolda przedstawiają

⁷¹ M. Weinzieher, „Salon Doroczny”..., s. 9.

⁷² *Idem*, *Wystawa Metaloplastyki...*, s. 18.

Żydów obnoszących zwoje Pięcioksięgu podczas ceremonii Symchat Tora, której zawsze towarzyszą śpiewy i tańce (il. 36). Metaloplastyki artysty to także wyobrażenia rzemieślników (*W kuźni*), nosiwodów. Fajngold stworzył ponadto w formie płaskorzeźb całą serię głów Żydów potraktowanych raczej schematycznie, mało czy wręcz w ogóle niezindywidualizowanych, o wydłużonych proporcjach, charakterystycznych grubych powiekach, prawdopodobnie inspirowanych podobnym cyklem wykonanym w miedzi przez Józefa Śliwniaka. Wpływ twórczości tego artysty dostrzec można także we wspomnianych już przedstawieniach kobiecych główek, wykonywanych przez Fajngolda również w płaskorzeźbie, choć przykłady tego typu wizerunków zachowały się jedynie w wyrobach biżuteryjnych i pełnoplastycznej rzeźbie. Innym jeszcze zakresem metaloplastycznej twórczości artysty są realistyczne portrety sławnych ludzi, powstałe przeważnie w latach 50. One też głównie prezentowane były w tym okresie podczas wielu wystaw w Warszawie i Łodzi. Fajngold wykuł w miedzi wizerunki wybitnych postaci związanych przede wszystkim z polską kulturą, nauką, historią polityczną – portrety: Fryderyka Chopina, Stanisława Moniuszki, Jana Kochanowskiego, Mikołaja Reja, Adama Mickiewicza, Mikołaja Kopernika, Joachima Lelewela, Tadeusza Kościuszki, marszałka Konstantego Rokossowskiego, ale także podobizny Abrahama Lincolna oraz Włodzimierza Lenina i Józefa Stalina.

Bohaterów swoich tematycznych płaskorzeźb artysta przedstawiał zwykle na neutralnym tle, w wypukłym obramieniu, często w formie arkady, podobnie jak to czynił Śliwniak. Otoczenie postaci rzadko konkretyzowały takie szczegóły jak ukazane w tle okno (np. *Rodzina żebracza*) czy bruk ulicy (*Nosiwoda*). W obrazach tych Fajngold nie dbał o szczegóły, stosował za to uproszczony rysunek, uogólniał fizjonomie postaci, nadając im kubizujące kształty. Powierzchnię blach wypełniał masywnymi postaciami muzyków, chasydów odzianych w długie, przewiązane w pasie chałaty – o uproszczonej, dekoracyjnej formie. Zgoła inaczej traktowane były portrety. Ich realizm uwzględniał nie tylko poszczególne części stro-

ju, ale nawet zmarszczki na twarzach, czy takie drobiazgi jak orzełki na guzikach munduru Rokossowskiego.

Artysta stosował przeważnie centralną, chętnie trójpostaciową kompozycję. Poszczególne jej elementy podporządkowywał zasadzie harmonii. Rytm w rysunku i konfiguracji osób wyrażał płynną linią o miękkim konturze. Metaloplastyki Fajngolda charakteryzuje dość płytki relief i ujednoliconą fakturę. W poszczególnych kompozycjach artysta uwydatniał nieznacznie jedynie niektóre fragmenty, np. przedstawione na pierwszym planie instrumenty muzyczne. W portretach natomiast różnicował niekiedy głębokość reliefu, wypuklając twarz wyobrażonej postaci, jej korpus zaś pozostawiając płaski, jak uczynił to w *Portrecie Rokossowskiego*. Drobne z reguły uderzenia młotka występowały w partiach zarostu męskich twarzy, przybierających formę grubszych pukli. Światło miękko i równomiernie rozchodzi się po gładkich płaszczyznach blach Fajngolda. Jednak niektóre z jego prac, jak choćby *Symchat Tora* (il. 36) czy *Tańczący Żyd* (il. 35), nie są pozbawione ekspresji, a nawet pewnego ładunku metafizycznego. Wyczuwalny jest też emocjonalny stosunek artysty do ukazywanych przez siebie scen. Jan Dołęga-Mostowicz określał metaloplastyczną twórczość Fajngolda jako niezwykle poetycką, objawiającą jednocześnie pełnię kultury żydowskiej. Wskazywał na zawarty w niej duży ładunek emocjonalny. W płaskorzeźbach artysty przeplatają się jego zdaniem „tragizm i radość, rozpacz i witalność”⁷³.

Przebywając w Łodzi, artysta corocznie wystawiał swoje prace z tamtejszym Związkiem Polskich Artystów Plastyków – przynajmniej od 1949 roku, choć wiadomo też o jego udziale w Salonie Dorocznym w 1946 roku⁷⁴. Równocześnie w latach 1950–1952 i 1954 metaloplastyki Fajngolda można było oglądać podczas

⁷³ J. Dołęga-Mostowicz, *Artysta minionego czasu*, „Folks Sztyme” 1985, nr 31 z 3 VIII, s. 10.

⁷⁴ Informacja o tej i kolejnych powojennych wystawach Fajngolda według: K. Nowakowska, *op. cit.*, s. 28.

organizowanych rokrocznie Ogólnopolskich Wystaw Plastyki w warszawskiej Galerii „Zachęta” (z wyjątkiem pierwszej, urządzonej w 1950 roku w Muzeum Narodowym). W odróżnieniu od prezentowanych wówczas portretów, w 1958 roku na zorganizowanej przez galerię ekspozycji „Rzeźba Warszawska 1945–1958” artysta pokazał *Głowę robotnicy* oraz kompozycję *Grajkowie*. Odnotować należy także udział Fajngolda w wystawach zbiorowych Centralnego Żydowskiego Towarzystwa Kultury i Sztuki – w 1948 roku w Łodzi, kiedy to przedstawił płaskorzeźby: *Symchat Tora*, *Kapela żydowska*, *Portret Abrahama Lincolna* oraz bliżej nieokreśloną kompozycję, a także w roku następnym we Wrocławiu, gdzie z kolei wystawił *Nosiwodę*, *Żydowskich muzykantów* i *Głowę Żyda*. Swoje metaloplastyki prezentował też w 1964 roku w warszawskim Klubie Oficerskim na Wystawie Prac Plastyków Wojskowych 1944–1964. Przy tej okazji można było oglądać portrety Reja, Mickiewicza i Kościuszki. Dzieła Józefa Fajngolda miały być również pokazywane za granicą, nie są jednak znane szczegóły na ten temat. W późniejszych latach artysta prawdopodobnie nie eksponował już swoich metalowych płaskorzeźb. Począwszy od końca lat 60. publiczność podziwiać mogła już niemal wyłącznie jego biżuterijne wyroby.

Na początku lat 80. XX wieku działalność artystyczna Fajngolda poszerzyła się o wyrób sprzętów związanych z żydowskimi obrzędami religijnymi. Do najczęściej wykonywanych przez artystę przedmiotów należały lampki chanukowe (il. 38), mezuzy i jady, ale także, pokrywane szczególnie bogatym ornamentem, ozdoby na Torę. W dekoracji wszystkich tych trybowanych w srebrze przedmiotów Fajngold wykorzystywał tradycyjną żydowską emblematykę, a więc tablice Dekalogu, koronę Tory, menorę, lwy Judy, spiralne kolumny. Motywy te łączył z ornamentyką roślinną, nawiązującą do dawnych stylów historycznych, zwłaszcza baroku. Irena Huml podziwiała inwencję artysty, przejawiającą się w komponowaniu tradycyjnych elementów zdobniczych na wykonanych zgodnie z zasadami liturgii żydowskiej obiektach rytualnych. Podkreślała na

przykład fakt, że każda z lamp autorstwa Fajngolda, mimo zamierzonych podobieństw, zachowywała indywidualny charakter⁷⁵. Prace artysty odznaczały się ponadto czystością rysunku, a także precyzją wykonania. Dwukrotnie wystawiane były w warszawskiej Królikarni. Spośród prezentowanych wówczas judaików dzieła Fajngolda – jak wspominał sam artysta – były jedynymi wykonanymi ręcznie⁷⁶. Kolekcję prac Józefa Fajngolda, w tym dziewięć metalowych płaskorzeźb, a także szkice, posiada Muzeum Miedzi w Legnicy.

⁷⁵ I. Huml, *op. cit.*

⁷⁶ M. Strzałkowska, *Ostatni jubiler starej Warszawy*, „Express Wieczorny” 1996, nr 58 z 8 III, s. 18.

Zakończenie

Obraz dokonań artystów żydowskich w zakresie metaloplastyki może być dzisiaj jedynie fragmentaryczny, a więc nie do końca satysfakcjonujący. Spowodowane jest to niekompletnością zachowanych materiałów, dotyczących interesującego mnie zagadnienia, w postaci artykułów prasowych, katalogów wystaw, w końcu samych płaskorzeźb. Nieliczne dzieła, które przetrwały burzliwy okres wojenny, a także ich reprodukcje zamieszczane w ówczesnych czasopiśmie, są jedynie namiastką bogatego niegdyś dorobku żydowskich metaloplastyków. Kilkanaście wymienionych tu nazwisk nie stanowi też najprawdopodobniej pełnego wykazu artystów trudniących się w okresie międzywojennym sztuką płaskorzeźby w metalu. Pojedyncze zachowane dzieła nieznanymi bliżej twórców świadczą o tym, że artystów próbujących swoich sił w technice trybowania było więcej. Potwierdzają to słowa Michała Weinziehera, który tuż przed wybuchem wojny, przy okazji warszawskiej Wystawy Metaloplastyki w 1938 roku, napisał: „(...) obecnie istnieje szereg artystów żydowskich, którzy wyłącznie uprawiają ten rodzaj sztuki. Kilku z nich [Hanft, Śliwniak, Merzer, Szpigiel, Szechter, Szenfeld i Fajngold] urządziło wystawę”¹. Wypowiedź ta zdaje się wskazywać, że istniała pewna liczba twórców, którzy płaskorzeźbę

¹ M. Weinzieher, *Wystawa Metaloplastyki Żyd. Stow. Artystów Plastyków*, „Nasz Przegląd” 1938, nr 136 z 15 V, s. 18.

w metalu uprawiali równolegle z inną dziedziną sztuki lub też całkiem sporadycznie, a których zarówno nazwiska, jak i dorobek nie przetrwały okresu wojny.

Wysoki stopień trudności techniki trybowania zadecydował zapewne w dużej mierze o ograniczonym zasięgu twórczości metaloplastycznej. Oprócz talentu praca przy wykuwaniu metalowej blachy wymagała również znajomości rzemiosła. Sam metal był niełatwym materiałem. Krytycy niejednokrotnie wskazywali na „pułapki”, jakie w sobie kryje. „Sztuka płaskorzeźby w metalu jest specjalnie trudna – pisał Weinzieher – wystawiona jest ona na szereg pokus, które stanowią groźbę dla jej samodzielnego istnienia, dla jej racji bytu i rozwoju. Pierwszym niebezpieczeństwem jest sam materiał – tworzywo plastycznie niezwykle efektowne, poddające się jednak dość trudno woli artysty i narzucające mu samo swe plastyczne powaby. Często wtedy efekt plastyczny dzieła jest efektem przypadkowym, wymykającym się z pod rzeczywistej kontroli świadomości artystycznej twórcy. Następnym niebezpieczeństwem jest rywalizacja w płaskorzeźbie pierwiastków malarskich i czysto rzeźbiarskich”². Artystów, których twórczość została tu omówiona, nie zniechęcały różnorakie trudności związane z wybraną przez nich techniką. Konsekwentnie podporządkowywali sobie oporny materiał, wykorzystując jego walory dla podkreślenia formy czy odpowiedniego nastroju. Bogactwo rozmaitych efektów – fakturowych, światłocieniowych, malarskich, to znów czysto rzeźbiarskich – znajdowało odzwierciedlenie w ich utworach. Podobieństwo prac poszczególnych artystów wynikało przede wszystkim z podobieństwa materiału i tematów, każdy z nich potrafił jednak nadać swoim płaskorzeźbom wyraźnie indywidualny charakter.

Odrodzenie zainteresowania metaloplastyką nastąpiło na drodze poszukiwań narodowej specyfiki oraz stylistycznego charakteru twórczości żydowskiej, sięgających drugiej połowy XIX wieku. Podobnie jak wielu malarzy i rzeźbiarzy żydowskich w początkach

² *Ibidem.*

XX wieku, metaloplastycy akcentowali swoją przynależność narodową, realizując w swoich dziełach tematykę żydowską, wykorzystując charakterystyczną ornamentykę, a nawet nawiązując do tradycyjnych form przedmiotów rytualnych. Ponadto jednak przez sam wybór tworzywa zwracali się ku początkom sztuki żydowskiej. Jak zauważał Henryk Weber: „[Metaloplastyka] nawiązuje do najżywotniejszych jeszcze u nas tradycji plastyczno-zdobniczych. Przodkami jej są menora, lampka chanukowa, ozdoba Arki w bożnicy – a jej drzewo genealogiczne sięga nawet sanktuarium biblijnej świątyni jerozolimskiej”³. Jednocześnie twórczość metaloplastyków była na wskroś współczesna, umiejętnie łączyli oni wschodnią tradycję z nowoczesnymi zdobyczami sztuki zachodnioeuropejskiej. W pracach poszczególnych artystów przejawiały się różnorodne wpływy, kierunki – od realizmu, tendencji klasycyzujących bliskich stylistyce „Rytmu”, po ekspresjonizm i kubizujący nurt stylu art déco. Zastosowanie nowoczesnych środków artystycznych w dawnej technice złotniczej stanowiło w dużym stopniu o oryginalności dzieł metaloplastycznych. „Sztuka Kahanego – pisał Weinzieher – jak i innych towarzyszy jego pracujących w metaloplastyce jest ciekawym symptomem czasu: pozornie tak daleka i odległa, nie należy jednak ona do sztuki czysto passeistycznej, odczuwa się w niej wyrafinowanie człowieka epoki współczesnej – epoki, która krocząc w terażniejszości i wyznaczając drogi przyszłości potrafiła zarazem, jak żadna inna, odczuć i zrozumieć przeszłość”⁴.

Pod względem ikonograficznym prace metaloplastyków zdominowane są przez wątki żydowskie. Życie żydowskich społeczności, w tym malowniczych skupisk chasydów, ich sprawy powszednie, uroczystości, obrzędy religijne stanowiły niewyczerpane źródło in-

³ H. Weber, *II wystawa plastyków żydowskich*, „Nowy Dziennik” 1930, nr 154 z 15 VI, s. 8–9.

⁴ M. Weinzieher, *F. Taubes i J. Kahane. Wystawa Żyd. Tow. Krzew. Sztuk Pięknych*, „Nasz Przegląd” 1930, nr 89 z 30 III, wycinek w zbiorach Archiwum Wacława Husarskiego, Zb. spec. IS PAN, nr inw. 1404.

spiracji. Wielokrotnie powtarzały się przedstawienia charakterystycznych postaci żydowskich szteti – rabinów, kupców, muzyków czy nosiwodów. Zwraça uwagę adaptacja tematów biblijnych w warunkach współczesnej rzeczywistości. Na wielu płaskorzeźbach XX-wieczni Żydzi wcielali się w bohaterów starotestamentowych podań, dla których tłem bywały zwykle polskie wsie i miasteczka. W twórczości Chaima Hanfta, a zwłaszcza Marka Szwarca swoje miejsce znalazła ponadto ikonografia chrześcijańska. Nie można przy tym pominąć wielu portretów, głów, znamienych masek czy kobiecych aktów. W pracach metaloplastycznych nie brakowało również tradycyjnych starożydowskich motywów zdobniczych, w tym liter alfabetu hebrajskiego.

Artyści zajmujący się metaloplastyką nie utworzyli żadnego ugrupowania. Raczej też nie organizowali wspólnych wystaw, poświęconych jedynie uprawianej przez nich gałęzi sztuki – wiadomo o jednej, urządzonej w Warszawie w 1938 roku. I choć metaloplastyka nie była powszechną formą wypowiedzi artystów żydowskich w Polsce, to jednak stała się istotnym działem twórczości tego środowiska, zdobywając sobie wiernych przedstawicieli oraz stałe miejsce na ekspozycjach. Największa aktywność w zakresie płaskorzeźby w metalu miała miejsce w latach 30. Relacje z ostatnich wystaw przed wybuchem II wojny światowej zdają się świadczyć o ciągłym rozwoju sztuki metaloplastycznej i poważnym zaangażowaniu jej twórców. Niestety na skutek tragicznych wydarzeń wojennych większość wymienionych tu artystów straciła życie, dzieląc los swoich współwyznawców. Nieliczni, którzy przeżyli, prawdopodobnie z wyjątkiem Szwarca, powrócili do pracy w metalu, tworząc jednak w osobnych środowiskach. Z czasem ta charakterystyczna dla artystów żydowskich w Polsce, a doceniana również poza jej granicami twórczość odeszła w cień. Pora jednak przywrócić ją naszej pamięci i uznać za istotną i niezwykle ciekawą część historii sztuki.

Bibliografia

Abrahams I., *Życie codzienne Żydów w średniowieczu*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1996.

Aleksandrowicz O., *Z pod pyłu zapomnienia*, „Chwila” 1938, nr 6774 z 29 I.

Balaban M., *Historia i literatura żydowska ze szczególnym uwzględnieniem historii Żydów w Polsce*, Lwów–Warszawa–Kraków 1904, t. 1: *Od najdawniejszych czasów do upadku świata starożytnego*.

Bezalel 1906–1929, red. N. Shilo-Cohen, Israel Museum, Jerusalem 1983.

Centnerszwer J., *Metaloplastyka Chaima Hanfta*, „Nasz Przegląd” 1926, nr 304 z 31 X.

Centnerszwer J., *Płaskorzeźby Marka Szwarca*, „Nasz Przegląd” 1923, nr 229 z 15 XI.

Dołęga-Mostowicz J., *Artysta minionego czasu*, „Folks Sztyme” 1985, nr 31 z 3 VIII.

Dołęga-Szczepański J., *Sztuka, której muzyka została zakłęta w metalu*, „Folks Sztyme” 1989, nr z 19 V.

Encyclopedia Judaica, t. 1–16, Jerusalem 1972–1978.

Ehrenpreis M., *Boris Schatz*, „Ost und West” 1903, nr 5.

Fallek W., *O rzeźbiarzu – mężczyźnie, który 20 lat nie rzeźbił kobiety*. Joachim Kahane, „Nowy Dziennik” 1932, nr 166 z 20 VI.

Fleischman I., *Joachim Kahane. Mistrz metaloplastyki*, „Nowy Dziennik” 1931, nr 328 z 7 XII.

Goldstein M.(?), Rękopis poświęcony twórczości Barucha Dornhelma, Archiwum Miejskie we Lwowie (kopia w zbiorach Jerzego Malinowskiego).

Goldstein M., Dresdner K., *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*, Lwów 1935.

Huml I., *Na pograniczu dwóch kultur. Twórczość Józefa Fajngolda*, „Projekt” 1991, nr 2/197.

Jewish art. An illustrated history, ed. C. Roth, New York 1961.

Kiryk F., *Cechowe rzemiosło metalowe. Zarys dziejów do 1939 roku*, Warszawa–Kraków 1972.

Korngoldowa Z., *Wystawa płaskorzeźb M. Szwarca w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1928, nr 188 z 14 VII.

Lepszy L., *Złotnictwo krakowskie*, Kraków 1887.

Levin M., *Szwarc's Hammered Brass Exhibited*, „Art World Magazine” 1925, nr z 17 XI.

Łoziński W., *Złotnictwo lwowskie*, Lwów 1912.

Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.

Nowakowska K., *Józef Fajngold. Rzeźbiarz i złotnik*, katalog wystawy, Muzeum Miedzi w Legnicy 1997.

Podhorizer-Sandel E., *Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1974, nr 3.

Polski słownik biograficzny, t. 1–20, Kraków–Warszawa 1935–1987.

Polskie życie artystyczne, t. 2: *W latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974.

Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 1–4, Wrocław 1971–1986 (t. 1–2, pod red. J. Maurin-Białostockiej;

t. 3–4, pod red. J. Maurin-Białostockiej i J. Derwojeda) oraz materiały do kolejnych tomów, przechowywane w Redakcji Słownika Artystów Polskich Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Strakun L., *Cztery wystawy* [metaloplastyka Józefa Śliwniaka], „Ster” 1937, nr 38 z 31 X.

Strakun L., „Grupa Paryska” (?). (*Wystawa w ŻTKSP*), „Opinia” 1933, nr 12 z 23 IV.

Szwarc M., *Moje blachy*, „Nasz Przegląd” 1927, nr 13 z 13 I.

T.H., *Marek Szwarc, łódzianin – artysta, zdobył sławę wszechświatową swoimi miedziorytami*, „Republika” 1925, nr 68 z 10 III oraz „Nowy Dziennik” 1925, nr 61 z 14 III.

Thon J., *Boris Schatz und das Museum des „Bezalel”*, „Ost und West” 1905, nr 10–11.

Wallis M., *Wystawa płaskorzeźb Marka Szwarca*, „Robotnik” 1923, nr 315 z 18 XI.

Wallis M., *Marek Szwarc*, „Robotnik” 1927, nr 140 z 23 V.

Weinzieher M., *Wystawa Metaloplastyki Żyd. Stow. Artystów Plastyków*, „Nasz Przegląd” 1938, nr 136 z 15 V.

Wiszniewicz J., wywiad z Józefem Fajngoldem na temat jego życia i twórczości, przeprowadzony 24 V 1996 r. Materiał utrwalony na taśmie video, przechowywany w Muzeum Miedzi w Legnicy.

www.artatelier.org, strona poświęcona Markowi Szwarzowi.

Wystawa Joachima Kahanego w Łodzi, „Nowy Dziennik” 1932, nr 89 z 1 IV.

Summary

The book is dedicated to the activities of the Jewish artists in Poland in the field of bas-relief in sheet metal made in a hammering technique called „Repoussé”. This artistic creativity – characteristic only of the Jewish community in Poland, especially of Warsaw and Łódź – began to flourish in the 1920s as a result of searching for national specificity and stylistic character of Jewish art dating back to the second half of the 19th century. It was a clear reference to the traditional Jewish art, not only through the implementation of characteristic ornamentation or realisation of Jewish themes, but also through the very choice of material, in which was expressed Jewish fine arts creativity from the ancient times. Distinctive of metalwork artists was skilful combination of the Eastern traditions and modern achievements of European art, especially painting. In the artistic works of individual artists there were manifestations of various influences – from Realism, through classicising tendencies, to Expressionism and Cubistic trend of the Art Déco. The creativity of some of the artists encompassed also a production of decorative and applied objects, mainly related to Jewish religious ceremonies.

Although metalwork was not a prevalent form of expression of the Jewish artists in Poland (high degree of difficulty of the repoussé technique must have determined its limited scope), nevertheless it became a significant part of the creativity of this community, gaining faithful representatives and permanent place at exhibitions. The work of the artists, especially of Marek Szwarz, were also successfully exhibited abroad. The increased activity in the field of metal bas-relief, which took place in the 1930s, was terminated by the tragic war events in which a majority of the artists lost their lives. Few of them survived and resumed their metalwork, but in separate environments.

The works of art preserved until today, together with their reproductions, are only a poor substitute for rich achievements that once existed.

The book also sheds light on the metal artworks handcrafted by Boris Schatz who to some degree preceded the bloom of this branch of art among the Jewish artists in Poland, as well as his attempts to create an original Hebrew style at the Bezalel School of Art and Crafts in Jerusalem at the beginnings of the 20th century.

Indeks osób

- Abrahams Israel 13
Absalom *bibl.* 43
Adam *bibl.* 68, 87
Adler Jankiel 53, 54, 73
Aleksandrowicz Oskar 9, 25, 27
Altman Natan 7
An-ski Szymon, właśc. Szlojme Zajnwel Rapoport 72
Antokolski Marek 29, 30, 32
Appelbaum (Apfelbaum) Maurycy (Mojżesz) 94
Appelbaum S. 18, 19
Appenzlakowa Paulina 95, 96
Apter-Gabriel Ruth 7
Arciszewska Tea 93, 94
Armand-Calliat Thomas-Joseph 22
Aronson Borys 50
Aronson Chil, właśc. Biedart Franciszek 104, 106
- B.K., zob. Karlinius B.
Badowski Zygmunt 108
Bałaban Majer 14, 16
Baradon Avraham 45
Barciński Henryk 54
Baruchin Eli 81
- Basler Adolf 69
Bergelson Dawid 70
Berlewi Henryk 7
Besalel *bibl.* 33
Bonawentura św., właśc. Johannes Fidanza 71
Booz *bibl.* 68
Borochow Ber 37
Borowski Waław 99
Braude Markus 67
Brauner Wincenty (Icchak) 53–56, 72–77, 93, 99, 103
Brauner Ida 54
Brenner Y.H. 49
Breyer Tadeusz 108
Broderson Mojżesz 7, 53, 54, 72
- Centnerszwer Jerzy 60–64, 68, 72–74, 94, 95, 98
Centnerszwerowa Stanisława 98
Chagall Marc, właśc. Szagał Mosze 7, 54, 57, 62, 63, 73, 99
Chajmowicz Henryk 87–90
Chopin Fryderyk 112
Cygler Samuel 96
Czajkow (Tchaikow) Josif 7, 55

- Czyżewski Tytus 66
 Dawid *bibl.* 42
 Derwojed Janusz 22, 77, 92
 Devambrez 62
 Dołęga-Mostowicz Jan, zob. Mostowicz Dołęga- Jan
 Dołęga-Szczepański Jan, zob. Szczepański Dołęga- Jan
 Dornhelm Baruch 9, 24–28, 78, 79
 Dornhelm Jakub 25, 78
 Dornhelm Salomon 24, 25
 Dornhelm Szymon 24, 25, 78
 Dresdner Karol 9, 24, 27, 28, 79

 Ehrenpreis Marek 30, 31
 Eidem Elyahu 36
 Greco El, właśc. Theotokopulos Domenikos 60
 Estermann Ariel Leib 36, 37
 Ewa *bibl.* 68, 87

 Fajngold Józef 88, 102, 108–116
 Fallek Wilhelm 77, 78, 83
 Fannièr August 23
 Ferdynand, król bułgarski 30
 Feuerring Maksymilian 98
 Fileborn Józef 22
 Fleischman I. 77–79, 85
 Fumet Stanislas 71
 Frydman Feliks 96, 103

 Gadomska Barbara 13
 Garliński Czesław 86, 91, 101, 109
 Gelski Stanisław 83
 Glicenstein Henryk 92
 Glixelli Władysław 22
 Gogh Vincent van 60, 72
 Goldberg Chaim 107

 Goldberg Richard 36
 Goldman Ida Batsheva 46
 Goldstein Maksymilian 9, 24, 25, 27, 28, 77, 79, 86
 Golińska Irena 109
 Gorajski August 26
 Gottlieb Leopold 66
 Gurlitt Fritz 63
 Gutentag Zofia 54

 Hakowski Nałęcz- Józef 22, 23
 Hanft Chaim 37, 83, 86, 91–97, 116, 119
 Heckel Erich 73
 Heller T. 8
 Herzl Teodor 32, 33, 35, 42
 Hiller Karol 65
 Hirszenberg Samuel 33
 Huml Irena 108–110, 114, 115
 Husarski Wacław 98

 Jakub *bibl.* 68
 J.S., zob. Szacki Jakub
 J.W., zob. Warszawiak Jehuda

 Kacenbogen Jakub 72
 Kacnelson Icchak 54
 Kahane Joachim (Chaim) 77–87, 96, 103, 106, 111, 118
 Kantorovitz Yehoshua 44, 45
 Karlinius B. 39, 47, 49
 Karp (Carp) Estera 104
 Kirchner Ernst Ludwig 73
 Kiryk Feliks 9, 21, 22
 Kisling Mojżesz 66
 Kleczyński Jan 105, 106
 Klein Franciszek 69
 Kochanowski Jan 112
 Kohn Henryk (Henocho) 72

- Kopernik Mikołaj 112
 Korkes Dawid 25
 Korngoldowa Zuzanna 55, 69, 70
 Kościuszko Tadeusz 112, 114
 Koterba Henryk 74
 Kozicki Władysław 82
 Kramerówna Perla 21
 Kramsztyk Roman 66
 Krohg Lucy 71
 Krywult Aleksander 91
 Kuna Henryk 92

 Laskier M. 107
 Laszczka Konstanty 56
 Lauterbach Artur 81
 Lejzerowicz Izrael 87
 Lelewel Joachim 112
 Lenin Włodzimierz I., właśc. Wl.
 Uljanow 112
 Lepszy Leonard 9, 23
 Levin Meyer 60, 63
 Lichtenstein Icchak 55
 Lifschitz 49
 Lilien Efraim Mojżesz 32, 33, 42,
 45, 50
 Lincoln Abraham 112
 Lindenfeldówna Pola 54
 Lissitzky El, właśc. Lisicki Lazar 7
 Ludwik Węgierski, król węg. i pol. 21

 Ławiński Anton 92
 Łoziński Władysław 9, 23

 Malcz Karol 22
 Malinowski Jerzy 7, 9, 11, 25, 29, 42,
 54–57, 71, 72, 92, 93, 98, 99, 106,
 107
 Mandelbaum Efraim 104
 Matatiasz *bibl.* 30, 42

 Matejko Jan 23, 26
 Matus Dina 54
 Maurin-Białostocka Jolanta 22, 24,
 77, 92, 107
 Meidner Ludwig 54
 Mercier Antoine 55
 Merzer Arie 86, 104–106, 116
 Mickiewicz Adam 112, 114
 Minkowski Maurycy 6
 Minter Karol 22
 Mitler Józef 87
 Mojżesz *bibl.* 30, 42, 64, 68
 Moniuszko Stanisław 112
 Mostowicz Dołęga- Jan 113
 Muter Mela, właśc. Mutermilchowa
 Maria Melania z Klingslandów 66

 Najde 67
 Nałęcz-Hakowski Józef, zob. Ha-
 kowski Nałęcz- Józef
 Natansonowa Bela 101
 Neuman Jecheskiel Mojżesz 54
 Nitsch Leonard 22
 Nowakowska Krystyna 108, 113

 Ofrat-Friedländer Gideon 34, 39,
 40, 48
 Osborn Max 83
 Pankiewicz Józef 66
 Pasteur Ludwik 29
 Perec Icchak Lejb 94
 Persoff Shmuel 45
 Picasso Pablo, właśc. Pablo Ruiz Bla-
 sco 66
 Pius IX papież, właśc. Giovanni
 Maria hr. Mastai Ferretti 23
 Podhorizer-Sandel Ernestyna 77, 92,
 93, 95, 107

- Potocki Artur 23
 Prószczyńska Zuzanna 24, 25
 Pszenica 108
- Raban Ze'ev, właśc. Wolf Rawicki 46
 Rabinowicz Henryk 98
 Rachela *bibl.* 43
 Rajner Mirjam 32
 Reiss Szlomo 100
 Rej Mikołaj 112, 114
 Rokossowski Konstanty 112, 113
 Römer Alfred 29
 Rosenbaum Mojżesz 107
 Rosenthal 108
 Roslan 108
 Roth Cecil 9, 13–15, 17
 Rothschild Juliusz 33
 Rotschild Ewelina de 35, 36
 Rousseau Henri, zw. Celnikiem (Le Douanier) 65
 Rozentel Roman 98
 Rubinstein Artur 29
 Rumkowski Chaim 75
 Rut *bibl.* 68
 Rybak (Ryback) Isachar 7
 Rychtarski Adam 104
- Samson *bibl.* 42
 Sandel E., zob. Podhorizer-Sandel Ernestyna
 Sandel Józef 79, 80, 82, 87, 92
 Sanguszko Eustachy, książę 26
 Sapięha Adam, książę 26
 Schatz Borys (Selman Baruch, Ber) 7–10, 29–34, 36–41, 43, 44, 47, 48, 51
 Schwartz Da Silva Clara 70
 Shilo-Cohen Nurit 10, 29, 39, 41, 43, 46, 47, 49
- Silman Kadish Jehuda 40
 Singer Bernard 56
 Stalin Józef W., właśc. Iosif Dżugaszwili 112
 Strakun Leopold 90, 93, 101, 102, 104, 105
 Stryjeński Karol 108
 Strzałkowska Magdalena 115
 Swinarski Artur 57
 Szacki Jakub 67, 73
 Szczepański Dołęga- Jan 109
 Szechter Dawid 86, 106, 107, 116
 Szechter Michał 107
 Szenfeld Dorota 107, 116
 Szeptycki Andrzej, grecko-kat. abp lwowski 26
 Szpigel Natan 87
 Szpigiel Henryk (Chaim) 75, 86, 102–104, 116
 Szwarz Isucher 54
 Szwarz Marek 7, 8, 51, 54–72, 74, 78, 87, 92–94, 96, 99, 119
 Szymkowicz 77
- Śliwiński Jan 66
 Śliwniak Józef 75, 86, 88, 97–103, 111, 112, 116
- Taubes Fryderyk 86
 Thon Jakub 31
 Trefler Janusz 98
 Trojanowski Edward 92
 Trunk Jechiel Jeszaja 53
 Tykociński Izrael 98
- Veithe 77
- Wallis Mieczysław 60–62, 64, 65, 68
 Warburg Otto 32, 33

- | | |
|---|--|
| Warda B. 107 | Woroniecki Edward 69 |
| Warszawiak Jehuda 29 | |
| Weber Henryk 80, 85, 96, 108, 118 | Yedidya Shlomo 49 |
| Weintraub Władysław 98 | |
| Weinzieher Michał 8, 66, 74, 88, 93, 97, 99, 100, 102, 104, 107, 111, 116–118 | Zachariasz <i>bibl.</i> 43 |
| Wieczorkiewicz Flawian 108 | Zadkine Osip 7 |
| Winkler Konrad 8, 103 | Zahorska Stefania 73, 76 |
| Wiszniewicz Joanna 109 | Zak Eugeniusz 66 |
| Witkiewicz Stanisław Ignacy 98 | Zalmona Ygal 29, 39, 41, 43, 46, 47, 49 |
| | Zimmermann Heinrich 56, 87, 90 |

Spis ilustracji

1. Borys Schatz, *Tęsknota za Ojczyzną*, repr.: „Ost und West” 1905, nr 10–11.
2. Borys Schatz, *Błogostawieństwo rabiego*, fot. ze zbiorów Jerzego Malinowskiego.
3. Marek Szwarc, *Narodziny*, 1923, repr. z: L. Vauxcelles, *Marek Szwarc*, Paryż 1930.
4. Marek Szwarc, *Narodziny*, 1927, repr. z: L. Vauxcelles, *Marek Szwarc*, Paryż 1930.
5. Marek Szwarc, *Lechajim*, wystawiony w 1927 roku, fot. ze zbiorów Jerzego Malinowskiego.
6. Marek Szwarc, *Rut i Booz*, www.artatelier.org.
7. Marek Szwarc, *Modląca się kobieta. Maską*, wystawiony w 1927 roku, repr. z: L. Vauxcelles, *Marek Szwarc*, Paryż 1930.
8. Marek Szwarc, *Dobry Pasterz*, wystawiony około 1927 roku, repr. z: L. Vauxcelles, *Marek Szwarc*, Paryż 1930.
9. Marek Szwarc, *Sen Jakuba*, 1925, repr. z: L. Vauxcelles, *Marek Szwarc*, Paryż 1930.
10. Marek Szwarc, *Święta Weronika*, 1929, repr. z: L. Vauxcelles, *Marek Szwarc*, Paryż 1930.
11. Marek Szwarc, *Przebicie włócznią*, 1928, repr. z: L. Vauxcelles, *Marek Szwarc*, Paryż 1930.
12. Marek Szwarc, *Dawid podglądający Batszebę*, repr. z: „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1926, nr 39.
13. Wincenty Brauner, *Kopanie kartofli*, repr. z: „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1936, nr 52.
14. Wincenty Brauner, *Żyd nosiwoda*, 1928, ze zbiorów Muzeum ŻIH w Warszawie.

15. Joachim Kahane, *W kąpielni*, ze zbiorów Muzeum ŻIH w Warszawie.
16. Joachim Kahane, *Mnich*, 1931, ze zbiorów Muzeum ŻIH w Warszawie.
17. Joachim Kahane, *Taca dekoracyjna*, Muzeum Sztuki w Łodzi.
18. Henryk Chajmowicz, *Kupiec*, 1931, ze zbiorów Muzeum ŻIH w Warszawie.
19. Henryk Chajmowicz, *Jelonek*, ze zbiorów Muzeum ŻIH w Warszawie.
20. Chaim Hanft, *Potop*, ze zbiorów Muzeum ŻIH w Warszawie.
21. Chaim Hanft, *Sen Jakuba*, wystawiony w 1926 roku, repr. z: „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1926, nr 47.
22. Dawid Szechter, *Idylla*, 1935, repr. z: „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1936, nr 52.
23. Józef Śliwniak, *Nierządnicą z Jerycho*, wystawiony w 1937 roku, ze zbiorów Muzeum ŻIH w Warszawie.
24. Józef Śliwniak, *Głowa kobiety*, około 1937 roku, ze zbiorów Muzeum ŻIH w Warszawie.
25. Józef Śliwniak, *Szajłok*, repr. z: „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1934, nr 14.
26. Józef Śliwniak, *Fuga*, ze zbiorów Muzeum ŻIH w Warszawie.
27. Józef Śliwniak, *Taniec chasydów*, ze zbiorów Muzeum ŻIH w Warszawie.
28. Józef Śliwniak, *Nosiwoda*, około 1933 roku, ze zbiorów Muzeum ŻIH w Warszawie.
29. Henryk Szpigiel, *Jeszybotnik*, 1930, ze zbiorów Muzeum ŻIH w Warszawie.
30. Arie Merzer, *Miasteczko w Polsce*, 1955, fot. ze zbiorów Jerzego Malinowskiego.
31. Arie Merzer, *Nosiwoda*, ze zbiorów Muzeum ŻIH w Warszawie.
32. Arie Merzer, *Na jarmarku*, repr. z: „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1930, nr 2.
33. Arie Merzer, *Kiedy rabi Alimelech weseli się*, fot. ze zbiorów Jerzego Malinowskiego.
34. Chaim Goldberg, *Ostatnia droga*, 1947, ze zbiorów Muzeum ŻIH w Warszawie.
35. Józef Fajngold, *Tańczący Żyd*, Muzeum Miedzi w Legnicy.
36. Józef Fajngold, *Symchat Tora*, Muzeum Miedzi w Legnicy.
37. Józef Fajngold, *Orkiestra żydowska*, Muzeum Miedzi w Legnicy.
38. Józef Fajngold, *Lampa chanukowa*, lata 80. XX wieku, Muzeum Miedzi w Legnicy.

Spis treści

| | |
|---|-----|
| Wstęp | 5 |
| Rozdział I Metaloplastyka jako tradycyjna forma wypowiedzi artystów żydowskich | 13 |
| Rozdział II Borys Schatz i jego koncepcja narodowej sztuki żydowskiej | 29 |
| Rozdział III Metaloplastyczna twórczość artystów żydowskich w Łodzi | 53 |
| Rozdział IV Metaloplastyczna twórczość artystów żydowskich w Warszawie | 91 |
| Zakończenie | 116 |
| Bibliografia | 120 |
| Summary | 123 |
| Indeks osób | 125 |
| Spis ilustracji | 130 |

1. Borys Schatz,
Tęsknota za Ojczyzną



2. Borys Schatz, *Błogosławieństwo rabiego*



3. Marek Szwarc,
Narodziny, 1923

4. Marek Szwarc,
Narodziny, 1927





5. Marek Szwarz, *Lechajim*



6. Marek Szwarz, *Rut i Booz*



7. Marek Szwarz,
Modląca się kobieta.
Maska



8. Marek Szwarz,
Dobry Pasterz



9. Marek Szwarc, *Sen Jakuba*



10. Marek Szwarz, *Święta Weronika*

11. Marek Szwarc,
Przebicie włócznią



12. Marek Szwarc, *Dawid
podglądający Batszebę*



13. Wincenty Brauner, *Kopanie kartofli*



14. Wincenty Brauner, *Żyd nosiwoda*



15. Joachim Kahane, *W kąpieli*



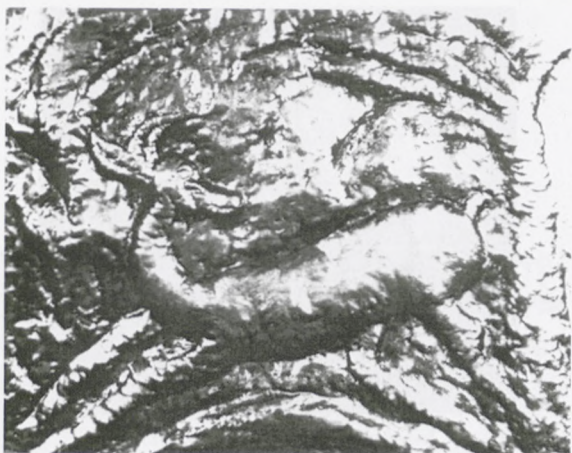
16. Joachim Kahane, *Mnich*



17. Joachim Kahane, *Taca dekoracyjna*



18. Henryk Chajmowicz, *Kupiec*



19. Henryk Chajmowicz, *Jelonek*



20. Chaim Hanft, *Potop*



21. Chaim Hanft, *Sen Jakuba*



22. Dawid Szechter, *Idylla*



23. Józef Śliwniak,
Nierządnica z Jerycho

24. Józef Śliwniak,
Głowa kobieca





25. Józef Śliwniak, *Szajlok*



26. Józef Śliwniak, *Fuga*



27. Józef Śliwniak, *Taniec chasydów*



28. Józef Śliwniak, *Nosiwoda*



29. Henryk Szpigel, *Jeszybotnik*



30. Aric Merzer, *Miasteczko w Polsce*



31. Arie Merzer, *Nosiwoda*



32. Arie Merzer, *Na jarmarku*



33. Arie Merzer, *Kiedy rabi Alimelech weseli się*



34. Chaim Goldberg, *Ostatnia droga*



35. Józef Fajngold, *Tańczący Żyd*



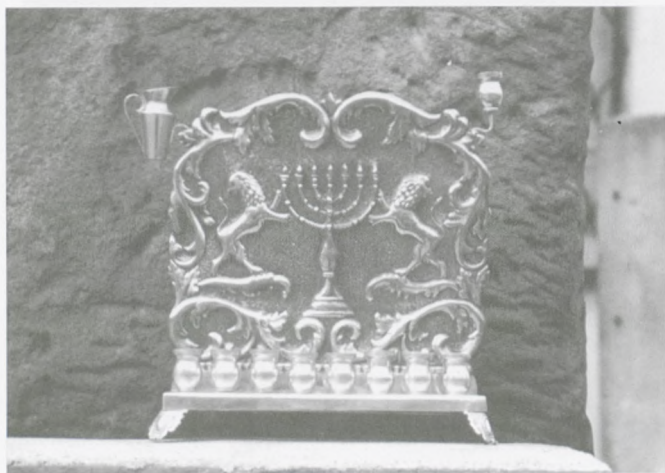
36. Józef Fajngold, *Symchat Tora*



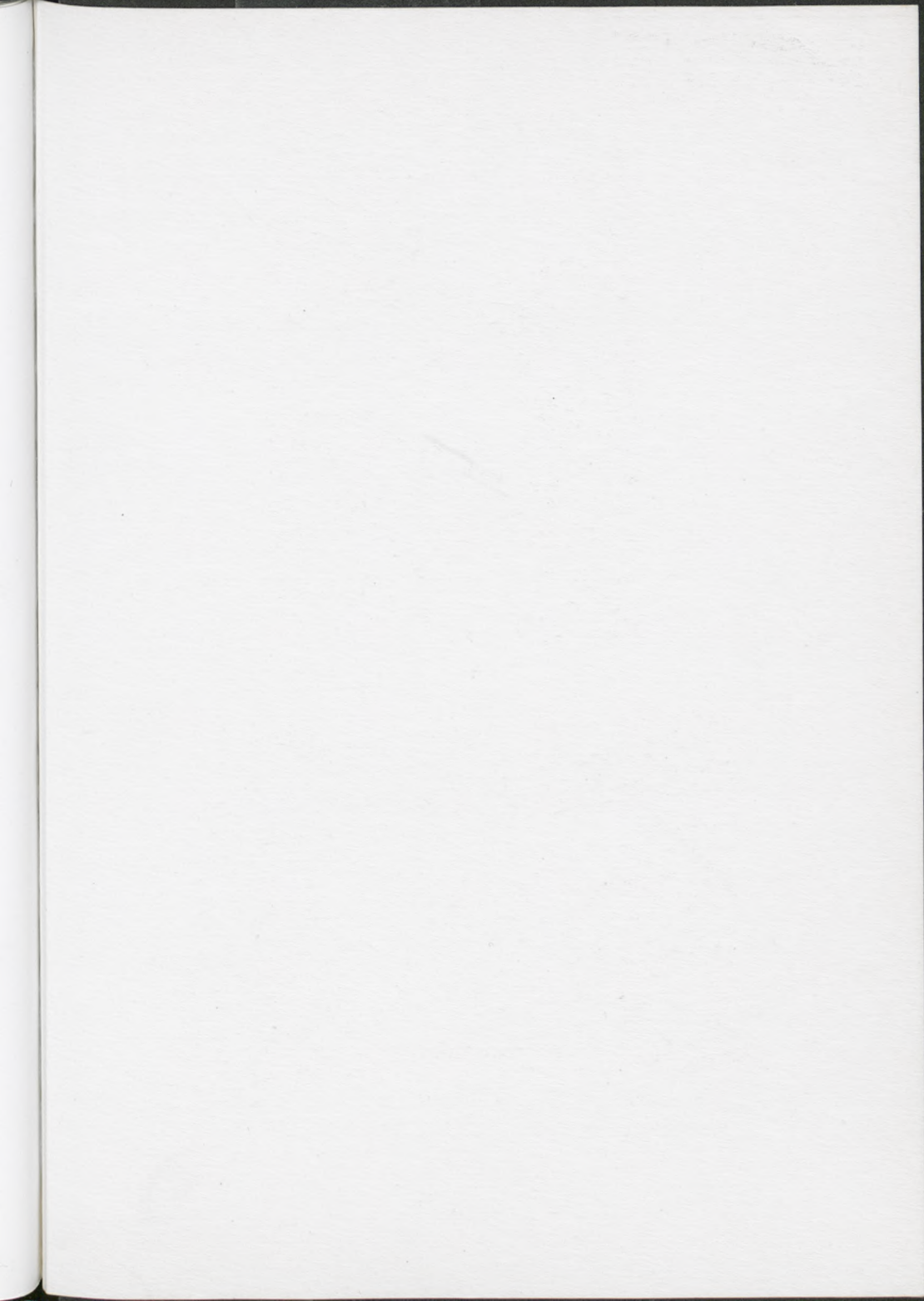
25 ✓



37. Józef Fajngold, *Orkiestra żydowska*



38. Józef Fajngold, *Lampa chanukowa*



Zbiory Graficzne

Biblioteka

Główna

UMK Toruń

911509

Biblioteka Główna UMK



300042506391



*Agnieszka Chrzanowska (ur. 1975) jest absolwentką kierunku
Ochrona Dóbr Kultury Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
w Toruniu. Interesuje się sztuką Żydów polskich w XIX i XX wieku.*

Biblioteka Uniwersytecka UMK



300042506391

911509 I

ISBN 83-89729-22-9



9 788389 17