

Eleonora Jedlińska
Uniwersytet Łódzki
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Rzeźby Marka Szwarca w latach 1910–1958: neoklasycyzm – ekspresjonizm – synteza

Twórczość rzeźbiarska Marka Szwarca (ur. w Zgierzu w 1892 – zm. w Paryżu w 1958) przez badaczy włączona została w trzy najważniejsze nurty artystyczne, dominujące w dwudziestoleciu międzywojennym w Europie, w Paryżu: obok kubizmu, abstrakcjonizmu, konstruktywizmu, dadaizmu, surrealizmu – w neoklasycyzm/ nowy klasycyzm, ekspresjonizm i syntezę. Szwarz wywodził się z tradycyjnej, religijnej rodziny (pierwsze lata nauki odbył w zgierskim chederze). Jego ojciec Izucher Mosze Szwarz (1859–1939) był znanym w Europie działaczem syjonistycznym, orędownikiem asymilacji i europeizacji Żydów. Utrzymywał kontakty z wybitnymi przedstawicielami kultury żydowskiej¹. Jego słynna wśród żydowskich intelektualistów biblioteka zawierała bezcenny zbiór starodruków i judaików, wszystkie zostały zniszczone, gdy Niemcy zajęli Zgierz. Ze strony matki Sary z Gliksmanów Marek spokrewniony był z rzeźbiarzem Henrykiem (Henochem) Glicensteinem oraz z braćmi Leonem i Samuelem Hirszenbergami. W spisanych w latach pięćdziesiątych XX wieku *Mémoires entre deux mondes* Szwarz wspomina swą pierwszą wizytę w warsztacie kamienniarstwa ojca Henocha w Turku i własne oczarowanie sztuką rzeźby nagrobkowej, z którą właśnie wówczas, jako kilkunastoletni chłopiec, zetknął się po raz pierwszy². Jakkolwiek sztuka rzeźby nagrobkowej nie była artystyczną domeną Marka, wiadomo, że otrzymywał zamówienia na projekty nagrobków. Jednakże medalion wmontowany w tablicę nagrobną Georgesa Gliksmana (cmentarz Père Lachaise, Paryż) wykonany został w 1923 r., Gliksman zmarł

w 1955 r., można zatem przypuszczać, że artysta intencjonalnie wykonał ów medalion jako portret przyjaciela. Po latach rodzina Gliksmana zdecydowała, by wizerunek wykonany przez Szwarca został umieszczony w kamieniu nagrobnym.

*

Spośród żydowsko-polskich twórców, których co najmniej od lat dwudziestych XX w. wiąże się z École de Paris, wyróżniamy trzy kręgi artystów, przy czym ramy czasowe ich związków z Paryżem wyznacza bardziej data ich przyjazdu do stolicy Francji, niż rok ich urodzenia – to, czy przyjechali przed czy po I wojnie światowej³. Marek Szwarz po raz pierwszy do Paryża przyjechał w 1910 r., miał wówczas osiemnaście lat. Podążając drogą swych poprzedników (Simona Mondzaina, Mojżesza Kislinga, Henryka Epsteina, urodzonych w latach 1890–1891, do Paryża podobnie jak on przybyłych w 1910 r.), wyposażony w list polecający do rzeźbiarza Samuela Lipszyca⁴, po krótkim okresie zamieszkania na Montparnasse przy 17, rue des Écoles, w mieszkaniu swego starszego brata Samuela, skierował kroki do legendy już wówczas owianej rotundy nazywanej La Ruche, mieszczącej się przy Passage Dantzig (il. 1). Mniej więcej w tym samym czasie (lata 1912–1913) co Kisling, Mondzain i Epstein do stolicy Francji przyjechali artyści, którzy ukończyli cenioną w swoim czasie Szkołę Rysunkową w Wilnie: Chaim Soutine, Michel Kikoïne i Pinchus Krémégne.

Przed przystąpieniem do egzaminów wstępnych do École des Beaux-Arts Szwarz zdecydował się na kilkumiesięczny kurs w Académie espagnole, mieszczącej się

1 W domu Izuchera Szwarca w Zgierzu bywali m.in. Szołem Alejchem, Szalom Asz, Hirsz Dawid Nomborg, Dawid Fryszman, Nachum Sokołów.

2 Por. Szwarz (2010: 53–54). Wyczerpujące informacje dotyczące życia i twórczości Henryka Glicsteina: Malinowski (2000: 117–120, 122–124); Sztyma-Knasiacka (2008).

3 Por. Malinowski, Brus-Malinowska (2007: 21).

4 Samuel Lipszyc (Lipchytz) był rzeźbiarzem, urodził się w Pabianicach w 1880 r., zginął w Auschwitz w 1943 r. Jako pierwszy z licznej rodziny wyjechał do Francji. Wykonywał finezyjne figurki kobiet z brązu i kości słoniowej w stylu *art déco*. Zamieszkał na Montparnasse, w La Ruche, gdzie niebawem dołączył do niego młodszy brat Moryc Lipszyc (Lipsi; 1897/1898–1986), również rzeźbiarz.



Il. 1 Artyści z Montparnasse, La Ruche; pierwszy z prawej siedzi Marek Szwarz, pierwszy z lewej siedzi Leo Koenig, pierwszy z lewej stoi Chaim Soutine, Paryż 1912/1913, fot. udostępniona autorce za zgodą rodziny artysty

przy 95, boulevard Raspail. Wówczas po raz pierwszy rozpoczął pracę w glinie z żywym nagim modelem, po raz pierwszy widział nagą kobietę, jak po latach zanotował w swych wspomnieniach. W połowie marca 1911 r. Szwarz rozpoczął naukę w École des Beaux-Arts pod kierunkiem Antonina Mercié⁵, akademickiego malarza i rzeźbiarza. Akademicka, anachroniczna – jak widział jego realizacje Marek Szwarz – sztuka Mercié wpisywała się w staroświecki sposób noszenia się mistrza, jego poglądy, sposób wyrażania się, ale jednocześnie studenci (było ich czterdziestu) cenili go za oddanie, z jakim z nimi pracował. Korekty starego artysty zdawały się jednak nie

przynosić oczekiwanych rezultatów. Przysłuchujący się niepochlebnym opiniom o rzeźbiarskich szkicach Szwarca starszy kolega poradził, by ten przede wszystkim uczył się od największych mistrzów („klęcząc przed ich dziełami”), których arcydzieła mógł zobaczyć w Luwrze. Podziwiał je nie po to, by imitować, ale aby je studiować i analizować. Jerzy Malinowski włącza Szwarca, wybitnego rzeźbiarza, metaloplastyka i grafika, uprawiającego także malarstwo i rysunek, do owego drugiego kręgu artystów tworzących École de Paris.

Prawdziwym przełomem w kształtowaniu się artystycznej świadomości Szwarca był moment zamieszkania w La Ruche (rok 1911) i spotkanie z przybyłym z Kijowa rzeźbiarzem Josifem Czajkowiec (Tchaikowem) oraz z pochodzącym z Łodzi malarzem Icchakiem Lichtensteinem. Wspólnie zakładają pismo poświęcone sztuce, któremu nadają tytuł „Machmadim” (Upragnione). „Machmadim” skupiało młodzież artystyczną w pełni świadomą swej odrębności, co odróżniało ją od starszej generacji twórców żydowskich osiadłych w Paryżu. Ręcznie wydawane pismo, zawierające

⁵ Antonin Mercié (1845–1916) studiował w École des Beaux-Arts w Paryżu m.in. pod kierunkiem François Joufroya (1806–1882) i Aleksandra Falguière’a (1831–1900), w 1868 r. otrzymał Grand Prix de Rome. Jest autorem licznych prac zdobiących Paryż, m.in. grupy rzeźbiarskiej *David i Gloria Victis* – znajdującej się na Skwerze Montholon, *Geniusza sztuki*, 1877 – reliefu znajdującego się w Tuileries. Najważniejszym, najbardziej dramatycznym dziełem jest rzeźba *Michał Anioł studiujący anatomię*, 1885. Od 1880 r. był profesorem w École des Beaux-Arts w Paryżu, uczył rysunku i rzeźby.

same ilustracje, bez tekstu i bez oprawy typograficznej, ukazywało się w latach 1911–1912. Szwarz wspomina, że „Machmadim” było drukowane na eleganckim papierze w kolorze głębokiej szarości, niebieskim albo ceglanej czerwieni. Współpracowały z nim – wedle Szwarca – dziesiątki artystów, którzy reprodukcje swych prac na stronicach pisma postrzegali jako sposób na ich rozpowszechnienie. Pismo dystrybuowane było przez samych artystów, powierzali oni kolejne numery księgarzom, galeriom i sklepom ze sztuką, mieszczącym się przy Wielkich Bulwarach. Katastrofalna sytuacja finansowa spowodowała zamknięcie wydawnictwa po siedmiu miesiącach działalności. „Jako tryumf moralny było dla nas zdobycie 11 współpracowników, z krytykiem Leo Koenigiem na czele. Główna idea «Machmadim» kulturowania motywów synagogalnych utkwiła w nas głęboko” – pisał Szwarz⁶.

Do grupy skupionej wokół pisma przyłączyli się: Pinchus Krémègne, Henryk Epstein oraz Leon Indenbaum. Był to pierwszy periodyk poświęcony wyłącznie sztuce żydowskiej⁷. Artyści współpracujący z „Machmadim” debatowali nad istotą sztuki żydowskiej, szukali jej źródeł, próbowali określić jej ramy, styl, scharakteryzować specyfikę jej ikonografii, wypełnić szerokie i niemożliwe do uchwycenia rozumienie pojęcia „sztuka żydowska”.

Na początku lat dwudziestych XX w. w La Ruche mieszkali, czy też przemieszkiwali, między innymi: Constantin Brancusi, Marc Chagall, Ossip Zadkine, Chaim Soutine, Mojżesz Kisling, Jacques Lipchitz, Pinchus Krémègne, Alexander Archipenko – artyści kręgu École de Paris, którzy przejeżdżali do Paryża z Europy Wschodniej. Polacy i Rosjanie, licznie przybywający w tamtym czasie do Paryża, cenili panującą we Francji atmosferę tolerancji narodowościowej i wolności twórczej. École de Paris naznaczona była stygmatem figuratywności, „barokowego ekspresjonizmu i właściwej żydowskiej duszy melancholii”⁸. Jean-Paul Crespelle zwraca uwagę na wyjątkowo trwałe oddziaływanie „przygnębiającego ekspresjonizmu” na sztukę artystów żydowskich, którym

ten właśnie styl – jak uważa – został wpojony w szkołach artystycznych w Polsce i Rosji:

Liczni profesorowie z Wilna, Mińska, Kijowa, Moskwy, i Krakowa skłaniali się raczej ku poszukiwaniom ekspresjonizmu niemieckiego z „Die Brücke” czy też z „Der Blaue Reiter” niż ku osiągnięciom fowistów lub kubistów, chociaż znali ich dzieła⁹.

Przyszła działalność artystyczna Szwarca w ramach ugrupowania Jung Idysz (lata 1919–1921) i poznańskiego Buntu zdają się potwierdzać uwagi francuskich krytyków. Ekspresjonizm był dla tego pokolenia artystów punktem wyjścia, z niego czerpali w pierwszym okresie twórczości, by następnie wytworzyć nowe, własne kierunki – przez ekspresjonizm docierali do surrealizmu, kubizmu, konstruktywizmu, tasyzmu, abstrakcjonizmu, nasycając te nurty charakterystycznym melancholijnym liryzmem.

Żyjący w tamtym czasie w Paryżu artyści pochodzenia żydowskiego pragnęli być uznawani nie za twórców żydowskich, ale międzynarodowych, kosmopolitycznych, rozpoznawanych przede wszystkim dzięki swej sztuce. Fascynował ich świat tradycyjnych wierzeń i obyczajów religijnych, ale postrzegali go z perspektywy świeckich intelektualistów żydowskich, szybko chcieli – w miarę możliwości – zintegrować się z międzynarodowym światem artystycznym Paryża¹⁰. Dla Szwarca ten okres był przede wszystkim czasem studiów w École, poznawania najnowszych trendów artystycznych, dyskusji z przyjaciółmi-artystami, kształtowania się tożsamości europejskiego Żyda: „Ani salonowa słodycz Aronsona, ani oschłość Bernsztama, ani nawet poprawność akademicka Bernsteina-Sinayeff’a, ani decorum żydowskie Pilichowskiego – nie mogły nam wystarczyć” – pisał Szwarz¹¹.

15 listopada 1913 r. otwarty został w Paryżu Salon Jesienny. Marek Szwarz wystawił wówczas wykonaną głębokim reliefem w gipsie płaskorzeźbę zatytułowaną *Ewa* (1913; il. 2)¹². Jest to jedna z nielicznych znanych wczesnych prac artysty. Meyer Levin w posłowniu do wspomnień Szwarca

6 Szwarz (1923: 3).

7 W latach 1912–1926 w Nowym Jorku ukazywało się pismo „Schriften”, w 1919 r. w Łodzi „Jung Idysz”, w 1920 r. w Londynie „Renaissance”, „Chaliastre”, pismo założone w Warszawie w 1922 r., następnie wydawane w Paryżu do 1924 r., „Albatros” – założony w Warszawie w 1922 r., następnie w wydawany w Berlinie do 1923 r., oraz takie pisma jak: „Rimon” (Berlin, 1923), „Ojfgang” (Kijów, 1918–1920), „Sztrom” (Moskwa, 1922).

8 Dorival (1946: 31).

9 Crespelle (1989: 77).

10 Levin (2010: 176–177).

11 Szwarz (1923: 3).

12 Na Salonie Jesiennym w roku 1913 Szwarz przedstawił także pracę zatytułowaną *Maska kobieca w gipsie barwionym*, Bartnicka-Górska, Szczepińska-Tramer (2005: 161). W dostępnych nam źródłach nie podano reprodukcji ani opisu tego dzieła; także Szwarz w swoich zapiskach nie wspomina o nim.



Il. 2 Marek Szwarz, *Ewa*, 1913, gips, Muzeum Sztuki Ein Harod, fot. udostępniona autorce za zgodą rodziny artysty

konstatuje obecność *Ewy* w paryskim atelier artysty, gdzie widział rzeźbę obok innych prac prezentujących postaci biblijne: m.in. Abrahama i Mojżesza¹³. Jerzy Malinowski przywołuje jeszcze pochodzący z tego czasu biust przedstawiający Chaima Nachmana Bialika, wybitnego żydowskiego poety, zaangażowanego w ideę kształtowania nowoczesnej kultury żydowskiej, zaangażowanego w ruch syjonistyczny. Prezentowana na Salonie płaskorzeźba wskazuje, że w tamtym okresie najbliższy był artyście popularny wówczas nurt neoklasycyzmu, „pozbawiony – pisze Malinowski – jednak, jak to było np. w przypadku Eli Nadelmana, syntetyczności ujęcia”¹⁴. Praca Szwarca reprezentuje styl typowy dla spotykanych w tamtym czasie we Francji wyobrażeń

monumentalnych aktów kobiecych takich mistrzów dłuta jak Aristide Maillol czy Émile-Antoine Bourdelle. Był to styl nowej, oryginalnej wersji klasycyzmu, przy czym owa inspiracja wczesną, archaiczną rzeźbą antyczną grecką i rzymską wywodziła się raczej z odczuwania jej aury niż chęci naśladowania formy. W dziele rzeźbiarskim istotna stała się zwartość bryły, jej architektonika, równowaga mas, wyważona kompozycja. Podobnie jak w realizacjach Maillola i Bourdella także w plastycznych realizacjach Szwarca odkrywamy zainteresowanie pierwotnym wyrazem sztuki Czarnej Afryki. Przedstawienia aktów kobiecych o pełnych, zsyntetyzowanych kształtach charakteryzuje w dziele tych twórców opływowa, giętka linia oraz „melodyjna łagodność konturów”¹⁵.

Jednym z protagonistów nowych koncepcji sztuki opartej na klasycznych wzorcach i artystycznych konwencjach włoskiego protorenesansu był Maurice Denis, głoszący znaczenie dekoracyjności, równowagi i harmonii form¹⁶. Dla polskich artystów, tych pozostających w kraju i tych przede wszystkim osiadłych we Francji, ów nowy nurt wydawał się pociągający i wnet zyskał grupę wyznawców. Wyjątkową rolę odegrał tu Adolf Basler, obok Daniela-Henry’ego Kahnweilera, André Salmona i Leopolda Zborowskiego jeden z najbardziej pożądanym krytyków sztuki i marszandów Montparnasse’u. Przeciwwstawiał się frenetycznej pogoni za oryginalnością, w klasycyzmie widząc „poczucie miary w sile, dyscyplinę, której tylko wielcy pisarze są posłuszni, ci, którym stare wzory dopomogły do stworzenia nowych”¹⁷. Szwarz z nurtem neoklasycznym początku XX w. zapoznał się we Francji. Propagatorem archaicznej sztuki antycznej był urodzony w Warszawie Eli Nadelman, który w Paryżu mieszkał już od 1905 r., był powszechnie znany w kręgach artystycznych, prezentował swe rzeźby na paryskich Salonach, a w 1909 r. w galeriach Berthe Weil i Eugéne’a Drueta. Nawiązania do antyku w twórczości Nadelmana i kilka lat później Szwarca odzwierciedlały ich poszukiwania utraconej równowagi i harmonii. Formy klasyczne służyły uzyskaniu wyrazu na wskroś nowoczesnego¹⁸.

Wyjątkowe w płaskorzeźbie Szwarca *Ewa* jest stylizowane tło, sugerujące ogród rajski z girlandami roślin

15 Porębski (1988: 147).

16 Zob. Denis (1963).

17 Basler (1913: 104). „Museion” – pismo krakowskie, podnoszące wartość dzieł wielkich klasyków XIX i XX w., wydawane przez Władysława Kościelskiego i Ludwika Morstina.

18 Zob. Szelągowska (2006: 33).

13 Levin (2010: 294).

14 Malinowski (2000: 156–157).

i owoców. Wokół lekko pochylonej głowy Ewy, niczym potężny wieniec, zaplata swe ciało wąż. Szatan-wąż „koronuje” niejako głowę Ewy, gdyż to wiedza, której źródłem jest myśl, sprawi, że owoc zjedzony z Drzewa Wiedzy otworzy pierwszym ludziom „oczy i będziecie jak Bóg, znający dobro i zło” (Rdz 3, 5)¹⁹. Owoce, który kobieta trzyma w prawej ręce, na poły znajduje się jeszcze w paszczy węża, jakby to on włożył go jej do ręki. Postać zamyślonej, dziewczęcej Ewy, poddającej się przeznaczeniu, które musi się wypełnić, przedstawił artysta w mocnym kontraście, nadając wyobrażonej postaci pewien rys tanecznego, giętkiego poruszenia, co pogłębia ugięta lewa noga oraz płynna linia lewej ręki opartej na biodrze. Całość jest traktowana dekoracyjnie, stylizowana ekspresjonistycznie, a jednocześnie naturalistyczna. Temu idiomowi, zarówno w obrazach, jak i grafikach, Szwarz pozostał wierny, niepomny na wrzawę kubistów i futurystów, którzy w tamtym czasie zdominowali artystyczny Paryż.

Jakkolwiek na Salonie Jesiennym w 1913 r. przeważającym nurtem wśród innych tendencji modernistycznych był kubizm i dadaizm, ważne miejsce zajęli twórcy, dla których istotnym prądem stał się nowy klasycyzm. Tak więc klasycyzm początku XX w. okazał się kierunkiem wprowadzającym w modernistyczną, utrwaloną już, różnorodność wystawienniczą Salonu, stał się nurtem neoklasycznej nowoczesności, reprezentowanej przede wszystkim przez francuskich rzeźbiarzy, takich jak Bourdelle, Maillol i Doucet. Nie bez znaczenia było eksponowanie doświadczeń klasycyzmu w rzeźbie, „gdzie naturalnie reprezentacyjna funkcja posągów [. . .] korelowała z monumentalizmem, hieratycznością i patosem właściwym antykowi”²⁰. Zapewne znajomość z Henrykiem Kuną, który mieszkał w Paryżu w latach 1910–1912 i był pod wpływem sztuki Maillola, miała dla neoklasycznej w duchu twórczości Szwarca znaczenie. Warto przywołać tu także Edwarda Wittiga, którego rzeźby nawiązujące do nurtu nowego klasycyzmu były znane w Paryżu, prezentowane na Salonach i w prywatnych galeriach²¹. Wyobrażenia kobiet o dorodnych harmonijnych kształtach, formalnie zakorzenione w sztuce antycznej, o klarownym porządku kompozycyjnym złożonym z szerokich, zwartych płaszczyzn, pozbawionych detalu, wykutych z surowo

obrobionego bloku kamienia, opanowały sztukę europejską pierwszego dziesięciolecia XX w.

Cechy te widoczne są także w płaskorzeźbie Szwarca wystawionej na Salonie w 1913 r. Schematycznie, dekoracyjnie modelowane włosy, silny kontrast, gest jakby biernego „przyjęcia” przez Ewę jabłka nawiązują do konwencji rzeźby antycznej. Elementem wyróżniającym w pracy Szwarca jest – jak wspomniano wyżej – dekoracyjnie, secesyjnie giętko, niemal arabeskowo traktowane tło, sugerujące roślinność ogrodu rajskiego, oraz wąż oplatający głowę Ewy, którego ciężar symbolizuje brzemię grzechu pierworodnego. Także płynnie, linearnie wygięta linia ciała oraz lewa ręka kobiety wsparta na biodrze odpowiada skłonności artysty do stosowania wyważonej ekspresji, która w pełni ujawni się w jego późniejszych, z lat dwudziestych, płaskorzeźbach i pracach metaloplastycznych o tematyce biblijnej. Rzeźba została dostrzeżona przez krytyków jako dzieło łączące cechy nowoczesnego klasycyzmu i tradycyjnego nawiązania do ornamentu rzemiosła żydowskich obiektów liturgicznych. Wyobrażenie Ewy, według Malinowskiego, pod względem koncepcji i ikonografii można kwalifikować jako zwiastun późniejszych metalowych płaskorzeźb Szwarca poświęconych tematyce biblijnej²². Wpływ Henryka Glicensteina na twórczość i światopogląd Szwarca był niebagatelny. Ze wspomnień Eugenii Szwarz, z domu Pinkus, dowiadujemy się, że spotykali się w Paryżu w latach dwudziestych, gdy Glicenstein mieszkał już w Rzymie i odwiedzał stolicę Francji.

Tak w zapiskach Marka, jak i jego żony, zawarte są informacje o zainteresowaniu młodego artysty rzeźbą afrykańską. Własną kolekcję „sztuki afrykańskiej” – jak nazwał swój zbiór Marek – zyskał dzięki starszemu bratu Salomonowi, który przywiózł kilka statuetek z podróży do Konga i Wybrzeża Kości Słoniowej. Fascynacja sztuką afrykańską w twórczości Szwarca znajdzie swe odzwierciedlenie w rzeźbach, które powstaną po I wojnie światowej, gdy na stałe zamieszka w Paryżu i gdy bliska stanie się mu rzeźba Osipa Zadkine’a, także będącego pod silnym wpływem sztuki afrykańskiej. Szwarz w tej konwencji będzie rzeźbił także po II wojnie światowej.

Na początku 1914 r., jeszcze przed wybuchem wojny, Szwarz wyjechał z Paryża, pozostawiając atelier w La Ruche oraz przechowywaną w nim kolekcję afrykańskich rzeźb pod zgubną – jak się okaże – opieką Leona Indenbauma.

19 *Biblia Aramejska. Targuum Neofiti 1. Księga Rodzaju*, przekł. i opracowanie Mirosław S. Wróbel, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”, Lublin 2014.

20 Pawłowska (2006: 25–26).

21 Szelańska (2006: 32–33).

22 Malinowski (2000: 157).

Przyjechał do Zgierza w związku z planowaną podróżą całej rodziny na odeski ślub brata Samuela. Marek ponownie odwiedził Odessę trzy lata później. Prawdopodobnie dzięki kontaktom ojca i Samuela Barbasza (ojca żony Samuela) otrzymał zlecenie wykonania portretów znaczących postaci związanych z ideą żydowskiego odrodzenia: Szimeona Szmula Fruga²³, Mendele Mojchera Sforima²⁴, Chaima Nachmana Bialika²⁵. Lata wojny spędzone w Łodzi były, paradoksalnie, okresem niezwykle owocnym artystycznie w życiu przebywającej w nim grupy twórców żydowskich, jak i samego miasta. W 1914 r. w Łodzi Marek po raz pierwszy spotkał Jankiela Adlera, którego twórczość w późniejszym okresie odciśnie znaczące piętno na jego sztuce. Po latach tak wspominał ten czas:

Obydwaj byliśmy młodzi, przekroczywszy zaledwie dwadzieścia lat, pełni wspomnień École des Beaux-Arts, wystaw, naszych własnych odkryć i entuzjazmu. Dom malarza Wicka Braunera w Łodzi stał się schronieniem dla całej żydowskiej młodzieży artystycznej: Barcińskiego, Adlera, moim, samego Braunera, kompozytora Henocha Kona, poetów Brodersona i Kacnelsona [...] Broderson przynosił nam swą żarliwą poezję. Przyjechawszy niedawno z Moskwy uosabiał dla nas rosyjską rewolucję [...] Niemiecka armia okupacyjna przestrzegała wówczas ogólnie biorąc zasad demokracji i mieliśmy zupełną swobodę w działaniu²⁶.

23 Szimeon Szmul Frug (1860–1916), rosyjski i żydowski poeta, początkowo tworzył w języku rosyjskim, potem w jidysz, a pod koniec życia po hebrajsku.

24 Mendel Mojcher Sforim (właśc. Szolem Jaakow Abramowicz; 1836–1917), pisarz żydowski, jeden z pionierów nowożytnej literatury żydowskiej.

25 Schneid (1). Informację o pobycie Szwarca w Odessie i realizowanych przez niego zamówieniach podaje też przyjaciel artysty Tristan Rémy (zob. Rémy). W dokumentach Schneida pojawia się informacja o podobiznie Fruga, wykonanej podczas pobytu w Odessie. Komplikuje ona nieco chronologię biografii artysty. Frug zmarł w 1916 r., jego ewentualny portret musiałby być wykonany wcześniej (o ile nie był portretem pośmiertnym), a zatem Szwarz musiałby dostać zlecenie wykonania go podczas pierwszego pobytu w Odessie w 1914 r., a nie trzy lata później. Ani biografia rzeźbiarza znajdująca się w archiwum Schneida, ani tekst Rémy'ego nie określają jednoznacznie czasu, kiedy Szwarz wykonał wymieniane dzieła. Malinowski datuje popiersie Bialika na podstawie artykułu Henri Poulaille'a z „La Libertaire” z 1924 r. na rok 1913. Z korespondencji, jaką Szwarz prowadził z Otto Schneidem, wynika jednak, że artysta wyrzeźbił podobiznę poety podczas pobytu w Odessie, a więc w 1914 r. lub później. Potwierdza to wspomniany tekst Rémy'ego. Por. Malinowski (2000: 156–157).

26 Szwarz (1986: 59, 61).

Zapiski Szwarca jednakże nie znajdują potwierdzenia, gdy bierzemy pod uwagę fakty związane z bieżącymi wydarzeniami. Spotkanie artystów, wedle ustaleń badaczy zagadnienia, mogło mieć miejsce tuż przed wybuchem wojny bądź nie pręcej niż w 1918 r., gdy Adler i Broderson byli już w Łodzi (il. 3). Charakterystyka poety jako wcielenia rewolucji potwierdza to przypuszczenie, a przeczy mu informacja o obecności niemieckiej armii, która nie zakłócała artystycznych poczynąń młodych ludzi. Broderson pojawił się w Łodzi nie wcześniej niż w grudniu 1918 r., gdy nie było tam już wojsk okupanta²⁷. Pomiędzy latami 1910 a 1919 ważną postacią, mającą wpływ na kształtowanie artystycznej osobowości Szwarca, był Icchok Brauner, malarz utalentowany muzycznie, absolwent Hochschule für die bildenden Künste i konserwatorium w Berlinie (lata 1908–1911). Na przełomie 1914 i 1915 r. Brauner otworzył prywatny salon artystyczny w Łodzi, mieszczący się przy ulicy Piotrkowskiej 36, w którym handlował antykami i malował na zamówienie portrety. W salonie zorganizowano dwie wystawy. Pierwsza prezentowała prace właściciela, druga, otwarta 6 czerwca 1916 r., poświęcona była twórczości Szwarca²⁸.

1 kwietnia 1918 r., pod auspicjami działającego w Łodzi Stowarzyszenia Artystów i Zwoleńników Sztuk Pięknych, została otwarta wystawa, w ramach której pokazywane były prace m.in. Icchoka Braunera, Abrahama Behrmana, Maurycego Trębacza, Natana Szpigla, Zygmunta Landaua, Majznera, Henryka Chajmowicza, Arnolda Monata, panny Lichtenstein, Lewenstein i Sigalina oraz Kwiecińskiego i Stefana Mrożewskiego. Najwięcej dzieł pokazał Marek Szwarz – 89 obrazów i 12 rzeźb.

W zbiorze prezentowanych w Łodzi prac ważne miejsce zajęły te, w których artysta wykorzystał ikonografię chrześcijańską (*Święty*, dwa studia do *Świętego Łukasza*). Malinowski przywołuje także zespół rzeźb, które – niestety – znamy tylko z tytułów: *Portret ojca artysty*, *Popiersie*, *Faun*, *Głowa proroka*. W opinii badacza należy zwrócić uwagę na dominującą w tych realizacjach ekspresyjność oraz aspekt duchowy. Podjęte wątki zdają się zapowiadać przyszłą tematykę, której artysta poświęci swą dojrzałą twórczość. Stylowi ekspresyjnemu – z pewnymi zwrotami w stronę kubizmu i futuryzmu – Szwarz będzie wierny, a charakterystyczna deformacja o proveniencji

27 Rozier (1999: 39).

28 *Kunst – Salon* (1915: 4); Malinowski (2000: 157); Gadowska (2010: 87).



Il. 3 Marek Szwarz, Jankiel Adler, Mojżesz Broderson, Łódź 1919, fot. udostępniona autorce za zgodą rodziny artysty

naturalistycznej, znamionująca jego późniejsze prace, umocni się wraz z przyłączeniem się artysty do poznańskiej grupy Bunt. Zachowane dwa rysunki tuszem z 1917 r. wyraźnie wskazują, zauważa Malinowski, na przejście przez Szwarca tej formy wyrazu artystycznego²⁹.

Wystawa wiosenna została zamknięta w maju 1918 r. Prawdopodobnie wkrótce po jej zakończeniu Marek wyjechał w podróż do Rosji. Wyprawę podjął artysta zapewne po podpisaniu traktatu pokojowego między bolszewikami a Niemcami, do czego doszło 3 marca 1918 r.³⁰ Odwiedził wówczas Odessę, Mohylew, Kijów i Moskwę³¹. Trudno stwierdzić, na ile pobyt na Wschodzie ukierunkował jego artystyczny rozwój, należy jednak pamiętać o istotnej roli

Kijowa i Moskwy jako ośrodków sztuki żydowskiej i rodzącej się awangardy. Bez wątplenia postulaty wysuwane w 1918 r. przez artystów związanych z kijowską Kultur Lige (Ligą Kultury) znalazły później odzwierciedlenie w programie łódzkiej grupy artystyczno-literackiej Jung Idysz (1919–1921), której współzałożycielem wraz z Brodersonem i Adlerem był Szwarz.

Dla artystów kręgu Jung Idysz jednym z celów było pragnienie znalezienia żydowskiej formy i stylu, wyrażane w ekspresjonistycznych grafikach o tematyce chrystologicznej. W poszukiwaniu własnej tożsamości, odpowiadającej bieżącym wydarzeniom, artyści żydowscy poprzez twórczość plastyczną chcieli wypracować taki idiom, który pozwoliłby im stać się integralną częścią cywilizacji zachodniej. Prawdopodobnie między innymi dlatego Szwarz zaraz po wojnie, na przełomie 1918 i 1919 r., wyjechał do Krakowa, by kontynuować swe, podjęte w Paryżu, studia rzeźbiarskie w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Jego mistrzem miał zostać Konstanty Laszczka (1865–1956), który w latach 1900–1935 prowadził katedrę rzeźby. Szwarz wprawdzie zapisał się na semestr zimowy roku

²⁹ Malinowski (2000: 158).

³⁰ Pod koniec 1917 i na początku 1918 r. niepewna sytuacja na wschodzie nie sprzyjała podróżom. Poza międzynarodowym konfliktem, przez Rosję przetaczała się fala rewolucji. We wspomnieniach Giny Szwarz pojawia się informacja o wyprawie Marka, która miała nastąpić rok przed ich spotkaniem. To wskazywałoby na wiosnę, lato 1918 r. Zob. Markowa (2015: 49).

³¹ Rémy (20); Sandel, za: Malinowski (2000: 161); Markowa (2015: 49); Malinowski (2000: 157).

akademickiego 1918/1919 do klasy Laszczki, nie zaliczył jednak żadnego z przedmiotów, zapewne nie uczestniczył w zajęciach. Po kilku miesiącach³², w tym samym 1919 r., Marek Szwarz wyjechał do Łodzi.

Wracając do Jung Idysz, należy zaznaczyć, że działalność grupy silnie wpisywała się w dyskusję o sztuce żydowskiej i jej nieżydowskich kontekstach. W 1919 r. na łamach wydawanego w Łodzi czasopisma „Tel-Awiv” ukazał się ważny tekst Szwarca pt. *Sztuka a Żydzi*, opublikowany w dziale *Zdania i uwagi*. Autor, który już w tytule podkreślił autonomiczność słowa „sztuka”, dowodził konieczności oddzielenia twórczości od idiomu narodowego. Twierdził, iż „złe rozumienie sztuki narodowej, zapożyczone ze słownika sensacyjno-politycznego, wywołało dążenie niektórych artystów do nadmiernego unarodowienia sztuki. Nie wyszło to nigdzie poza granice stylizacji ludowych” – zaznaczał³³. Artykuł stanowi z jednej strony próbę uchwycenia specyfiki sztuki żydowskiej wynikającej z charakteru religii czy religijności, z drugiej zaś określenia miejsca artystów żydowskich w dziejach sztuki zachodnioeuropejskiej.

Szwarc dostrzegał rolę Biblii jako źródła plastycznych wyobrażeń, nazywając *Pieśń nad Pieśniami* rzeźbą żydowską, a proroków malarzami, których pejzaże przejmują zgrozą i zachwycają majestatem. Wspominał też mitycznego Becalela, wznoszącego przybytek według boskich wskazówek, przekazanych za pośrednictwem Mojżesza. Według Szwarca, traktowanie Biblii jako podręcznika katalogu postaci i zbioru motywów doprowadziło do trwałego odseparowania sztuki od religii.

W 1920 r. Marek Szwarz przyjechał wraz z żoną do podpoznańskiego Puszczykowa. Był to okres intensywnej współpracy artysty z poznańskim ekspresjonistycznym ugrupowaniem Bunt (1917–1925). Sztuka ekspresjonistyczna, reprezentująca nowy syntetyczny środek wyrazu, stosująca uproszczone, dynamiczne formy, gwałtowna, operująca zgrzytliwymi zestawieniami kolorystycznymi,

32 Wg informacji zaczerpniętej od pracownicy krakowskiego Archiwum ASP – dr Joanny Grabowskiej – Marek Szwarz przebywał w Krakowie około pół roku, ale na zajęciach nie bywał. Zatem studiów nie podjął i nie zaliczył żadnych zajęć. Skan dokumentu, uzyskany z Archiwum ASP, zawierający spis przedmiotów obowiązujących, z odręczną adnotacją „nie uczęszczał”, poświadczają, że Szwarz wprawdzie przebywał w tym czasie w Krakowie, ale nie zaliczył semestru. Za pomoc w uzyskaniu tej informacji oraz udostępnienie skanu dokumentu dziękuję dr Joannie Grabowskiej z Archiwum ASP oraz dr Małgorzacie Reinhard-Chlandzie.

33 Szwarz (1923: 188).

zdolna była ewokować doświadczenia przeżyć jednostki w sposób szczególnie dobitny. Dla artystów żydowskich mogła stać się stylistycznie i emocjonalnie ważnym punktem odniesienia. W okresie działalności i współpracy z Jung Idysz Szwarz tworzył głównie prace graficzne i rysunki; stosował technikę linorytu negatywowego, wprowadzając silną deformację form, tak charakterystyczną dla artystów Die Brücke. W okresie poznańskim powstała seria pejzaży nawiązujących do poetycko-onirycznych prac Marca Chagalla, akty, studia kobiet i często obecne w twórczości artysty prace o tematyce religijnej, wywiedzione z ikonografii chrześcijańskiej. Ten ostatni typ przedstawień znajdzie swe odzwierciedlenie w płaskorzeźbie metaloplastycznej, którą będzie uprawiał w latach dwudziestych, po osiedleniu się w Paryżu.

„Wypukłorzeźby na miedzi ze scenami biblijnymi”

Metalowe płaskorzeźby (reliefy z blachy miedzianej) stały się domeną artysty co najmniej do 1939 r., one były najbardziej cenione i przyniosły mu sławę. W tych realizacjach wykorzystywał motywy biblijne, nadając im rys współczesny. Prace te prezentował na licznych wystawach w Paryżu, Berlinie (w galerii Fritza Gurlitta), w Nowym Jorku.

Wprawdzie najstarszą znaną pracą metaloplastyczną Marka Szwarca jest powstałe w 1922 r. wyobrażenie grupy muzykantów żydowskich, jednak najczęstszym obszarem tematycznym jego repusowanych płaskorzeźb pozostały sceny biblijne. W 1923 r., między 12 a 21 listopada, prezentował swe prace w warszawskim hotelu Polonia, ówczesnej siedzibie Polskiego Klubu Artystycznego, oraz w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych. Na szczególną uwagę zasłużyły metaloplastyczne dzieła Szwarca o tytułach: *Uczta sederowa*, *Łania*, *Rut i Boaz*, *Ewa*, *Modlitwa za Rut*, *Walka Jakuba z Aniołem*, *Powrót z winobrania* (*Wywiadowcy z Kanaanu*), *Narodziny*, *Samson burzący świątynię Filistynów*. W 1924 r. Edward Woroniecki, paryski wydawca „Tygodnika Ilustrowanego”, z zachwytem pisał o głębi psychologicznej wyobrażonych postaci i doskonałym rozwiązaniu problemu ruchu. Zwracał też uwagę na obecność w pracach Szwarca wpływów sztuki wschodniej³⁴. Pisząc o płaskorzeźbie *Łania*

34 Woroniecki (1924: 604), za: Wierzbicka (2008: 379–382).



Il. 4 Marek Szwarz, *Łania*, 1922, blacha miedziana repusowana, kolekcja prywatna, Izrael, fot. udostępniona autorce za zgodą rodziny artysty

(il. 4), podkreślał jej ekspresję, pewne przerysowanie sylwetki zwierzęcia, formę, którą moglibyśmy łączyć z nurtem *art déco*.

W istocie rzeźbiarskie realizacje Szwarca wyróżnia z jednej strony dramatyczny, pełen ekspresji realizm mistycznej rzeźby gotyckiej i przede wszystkim – uważa Woroniecki – rzeźby Wita Stwosza. Istotnym wyznacznikiem tych dzieł jest wpływ polskiej rzeźby ludowej i jej prymitywizmu, które miały zaszczerpić w Szwarzu „naiwną” skłonność do syntezy. „Dekoracyjność katedr francuskich natomiast – pisał krytyk – wyróżniająca się zainspirowanym kulturą grecko-rzymską «szlachetnym realizmem» posągów, pomogła artyście przejść od stylu pozostającego w opozycji do gotyku środkowej i północnej Europy”³⁵.

Marek i Gina Szwarzowie w 1920 r., w czasie, gdy mieszkali w Puszczykowie, przyjęli chrzest. Konwersja ze strony Marka była podyktowana zarówno względami głęboko intelektualnej i duchowej religijności, jak i w pewnym stopniu względami praktycznymi. Świadcstwo chrztu miało im ułatwić otrzymanie wize i wyjazd z Polski do Francji. Religijność artysty miała swe korzenie w tradycji domu rodzinnego, pewnej jego skłonności do mistycyzmu, metafizycznego doświadczania wiary. Niepublikowane notatki Szwarca z końca lat trzydziestych i pięćdziesiątych, spisane po francusku na maszynie, ujawniają głębokie przemyślenia poświęcone wierze. Artysta prowadzi w nich swoisty dialog z Jezusem, czy wręcz – jak sam określa – walkę z Bogiem, uprawia rozważania teologiczne o roli krzyża jako przeznaczeniu ludzkości³⁶. Jego przywiązanie do judaizmu

i rozumienie chrześcijaństwa jako naturalnego dopełnienia wiary ojców nadają dziełom o tematyce religijnej szczególnie, uniwersalny wymiar. Sceny biblijne w rzeźbach Szwarca rozgrywają się w naturalnym współczesnym otoczeniu. „Żydzi w jego pracach to Żydzi z polskiej prowincji, w swych charakterystycznych strojach – świętują Pesach, zbierają z Rut kłosa, są muzykami apostołami, ale pomagają zdjąć z krzyża ciało Chrystusa”³⁷.

Mieczysław Wallis metaloplastyczną twórczość Szwarca podzielił na dwa okresy: wczesne prace z lat 1922–1924³⁸, tworzone pod wpływem ekspresjonizmu, charakteryzuje – wedle słów samego artysty – „piękno i dekoracyjność”. Wallis, podobnie jak Woroniecki, upatruje oddziaływanie na sztukę Szwarca rzeźby afrykańskiej, sztuki helleńskiej i semickiej, gotyku, kubizmu, ale też malarstwa El Greca i Van Gogha³⁹. W owych wczesnych pracach metaloplastycznych występują postaci patriarchów o wydłużonych, uduchowionych twarzach. Powierzchnię miedzianej płyty wypełniał finezyjny, arabeskowy ornament; dekoracyjnie traktowane tło, przedmioty, figury ludzi i zwierząt, ale też kwiaty, owoce, kłosa stylizował, tworząc na poły oniryczne, na poły realistyczne wyobrażenia z pogranicza mistyki i codzienności ludzkiego bytowania. Często jako element zdobniczy, pełniący jednakże również funkcję kompozycyjną, wprowadzał napisy hebrajskie „Były one jednocześnie czytelnym nawiązaniem do tradycji sztuki żydowskiej, w tym pracy w metalu” – pisze Agnieszka Chrzanowska⁴⁰. Staranne opracowanie form, kształtów ludzkiego ciała, roślin,

35 Woroniecki (1927: 294–295).

36 Zob. Archiwum Szwarców.

37 Archiwum Szwarców.

38 Wallis (1927: 2).

39 Wallis (1923: 4).

40 Chrzanowska (2005: 61).

elegancja gestów podkreślała ich znaczenie sakralne. Jerzy Centnerszwer z „Naszego Przeglądu” pisał: „Gest spełnia rolę manifestacji duchowej i nie służy dla celów praktycznych. Jest on motywem dekoracyjnym [. . .] i zawsze bezinteresownym”⁴¹.

Metaloplastyczna twórczość Marka Szwarca zasługuje na szczególną uwagę. Artysta z mistrzostwem operował geometrią formy wielopostaciowych wyobrażeń (*Uczta sederowa, Modlitwa za Rut*), nadawał im swobodną, czytelną ekspresję. Zauważalny jest tu subtelny ton humoru, poezji, melancholii opisujących – poprzez wykorzystanie tematów biblijnych – codzienne życie prowincjonalnych miasteczek żydowskich wschodniej Europy.

„Wystawa wczesnych płaskorzeźb Szwarca, urządzona na początku 1925 r. w paryskiej galerii Devambeza – pisze Agnieszka Chrzanowska – była, jak się zadaje – pierwszym poważnym sukcesem artysty”⁴². Prace artysty porównywano do obrazów Chagalla, zauważając w nich wspólny im walor liryzmu obrazującego przemijający świat dawnych obyczajów żydowskich, gdzie głęboka religijność spletała się z umiłowaniem miejscowego folkloru. Obok dzieł o tematyce biblijnej (*Ofiara z Izaaka, Hiob, Adam i Ewa*), do których będzie wracał przez całe swe twórcze życie, demonstrował grupę rzeźb-główek kobiecych. W tych pracach artysta odwoływał się do renesansowego idiomu wyobrażeń Madonn i aniołów, który w różnych konfiguracjach będzie powielał w różnych materiałach. Do tych portretów o ustalonych, kanonicznych rysach i gestach, często pozowała mu żona, a w latach trzydziestych córka Teresa. Rzeźby portretowe pokazane u Devambeza stanowią zwrot artysty ku nowej klasycznej syntezie, gdzie kubistyczna bryła wyposażona zostaje w pewną delikatność, liryzm i – tak charakterystyczne dla nowego klasycyzmu – wartości duchowe. Tego samego 1925 r. repusowane w miedzianej blasze kompozycje pokazywane były podczas obrad kongresu syjonistycznego w Wiedniu. Meyer Levin podaje, że na przełomie 1925 i 1926 r. prace artysty pokazywane były w Chicago (m.in. *Dawid i Goliat, Ewa, Dawid podglądający Batszebę, Rut, Samson*)⁴³. W roku następnym Szwarz prezentował swe rzeźby w Berlinie w galerii Fritza Gurlitta, w Nowym Jorku w New Art Circle Gallery oraz w Kolonii. W 1927 r., na przełomie marca i kwietnia, jego metaloplastyczne prace

i malarstwo pokazywała Galerie Brian Robert w Paryżu⁴⁴ oraz w Nowym Jorku.

Uważa się, że najwcześniejszymi zachowanymi pracami metaloplastycznymi Szwarca są *Dawid i Goliat* oraz *Rut i Boaz* (il. 5), prawdopodobnie pochodzące z 1923 r.⁴⁵ Charakteryzuje je silna ekspresyjność, stylizacja formy, postaci są bardzo wydłużone, „powyciągane – jak pisał Wallis – o pociągłych twarzach, wysokich czołach i brwiach, długich nosach, spiczastych brodach”⁴⁶. Te cechy znamionują, zdaniem autora recenzji, wczesne prace Szwarca. Od 1926 r. zauważalny jest zwrot artysty ku upraszczaniu formy, stopniowo rezygnował z przerysowania, szczegółowości, stylizowanych, giętkich linii, „gotyckiego” wydłużania na rzecz „malarzkości”, którą osiągnął, pogłębiając relief swych płaskorzeźb. W lipcu 1928 r., po wystawach w Łodzi i Warszawie, płaskorzeźby Szwarca „kute w miedzi” pokazywane były w Krakowie w Domu Artystów przy placu św. Ducha. Franciszek Klein, recenzent „Czasu”, dostrzega w pracach łódzkiego twórcy „dążność do pewnej monumentalnej prostoty i szczerości, która jego utwory podnosi do rzędu niezwykłych i niecodziennych”⁴⁷. Szwarz pokazał wówczas 28 „utworów figuralnych”, m.in. *Portret dziecka, Ucieczkę, Dobrego Pasterza, Balet, Ucztę, Narodziny, Hiszpankę*. Tę ostatnią płaskorzeźbę do swych zbiorów zakupiło krakowskie Muzeum Narodowe.

Rzeźba – Kamienie/ Bez wieku/ Szare/ Trwają/ Olbrzymie/ Nabrzmiąte materią

(Paul Valet, 1950, przeł. Eleonora Jedlińska)

Rzeźbiarzami, którzy odegrali szczególną rolę w życiu i twórczości Szwarca, byli Michał Anioł i Auguste Rodin, artysta postrzegał ich jako swoich pierwszych mistrzów. Niewątpliwie znaczenie miała dlań także rzeźba Glicensteina, Antoine’a Bourdelle’a, Aristide’a Maillola, Constantina Brancusiego, później klasycyzująca sztuka rzeźbiarska Eli Nadelmana, rzeźba średniowieczna, afrykańska i ludów pierwotnych; zapewne także przyjaźń z Osipem Zadkine’em zdecydowała o zachowaniu w sztuce Szwarca formy kubistyczno-ekspresjonistycznej. Zainteresowanie formą klasycyzującą, tak popularną na początku XX w. we Francji,

41 Centnerszwer (1923: 2).

42 Chrzanowska (2005: 62–63).

43 Levin (1925); Levin (2010: 293–296).

44 Zimmermann.

45 Chrzanowska (2005: 63).

46 Wallis (1927: 2).

47 Klein (1928: 3).



Il. 5 Marek Szwarz, *Rut i Boaz*, około 1927, blacha miedziana repusowana, kolekcja prywatna, Izrael, fot. udostępniona autorce za zgodą rodziny artysty

w rzeźbiarskiej twórczości Marka Szwarca znalazło wyraz w stosowaniu przez artystę świadomej archaizacji, spokoju, hieratyczności (*Tron Dawida*), monumentalności, geometryzującego uproszczenia bryły. Występując przeciwko Rodinowskiemu rozbiciu formy, fakturowości powierzchni sytuował się po stronie francuskich mistrzów dłuta – Charlesa Despiau i Aristide’a Maillola. Rzeźba zatem, aby zyskała monumentalność, powinna stanowić jednolitą organiczną płaszczyznę, tworzącą możliwie najprostszą formę geometryczną. Te zasady będą obecne w większości rzeźbiarskich realizacji Szwarca z lat trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. Rozważając zatem przemiany stylowe jego rzeźb, zauważamy z jednej strony oddziaływanie neoklasycyzmu w realizacjach monumentalnych, dążących do syntezy, archaizujących, geometryzujących, a z drugiej – ekspresjonizmu w metaloplastyce.

W 1938 r. na narożniku kamienicy w paryskiej dzielnicy Marais została ustawiona statua Marii (*Nôtre Dame des toutes les Grâces*) wykonana z wypalanej cegły (il. 6). Rzeźba umieszczona jest – wzorem średniowiecznym – w płytkiej niszy, na konsoli. Zamówiły ją u Szwarca władze Paryża, by uczcić trzechsetną rocznicę ślubowania Ludwika XIII w Boulogne (podczas kongresu poświęconego Matce Boskiej 15 sierpnia 1638). Inicjatorem przedsięwzięcia było Association d’Art et Louage, utworzone w ramach

działającego w dwudziestoleciu międzywojennym ruchu zrzeszającego się w Ateliers d’Art Sacre, którego celem było propagowanie obecności sztuki religijnej w przestrzeni publicznej⁴⁸. Rzeźba przedstawia młodzieńczą Marię. Jej delikatna uniesiona głowa, jakby wprost zwracająca się do Niebios o orędownictwo, zarysowana jest szlachetną, harmonijną formą, subtelne, uduchowione rysy twarzy Madonny–Anioła nadają przedstawieniu wymiar religijności uniwersalnej, jednoczącej niejako myśl i ekstazę, zrozumienie i odczuwanie, tak bliskie pojmowaniu judaizmu i chrześcijaństwa przez Marka Szwarca.

Rzeźby powstałe po II wojnie światowej

Gdy wybuchła wojna, Szwarz zaciągnął się jako ochotnik do polskiej armii formowanej we Francji, skąd po kapitulacji przedostał się do Szkocji i następnie do Anglii. Po pewnym czasie żona i córka, przez Lizbonę, także docierają do Anglii.

W 1946 r. Marek Szwarz po raz ostatni przyjechał do Polski. Jego rozległa pozostała w kraju rodzina została zamordowana. Jedynym krewnym, którego wówczas spotkał, był kuzyn Dawid Szwarz. Nie wiadomo, czy podczas

⁴⁸ Por. Jedlińska (2015: 23–24).



Il. 6 Marek Szwarz, *Nôtre Dame des toutes les Grâces*, 1938, wys. 83 cm, terakota, Paryż, fot. Eleonora Jedlińska



Il. 7 Marek Szwarz, *Słoń odarty ze skóry*, 1949, drewno, 82 × 33 × 20 cm, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme Paris, fot. udostępniona autorce za zgodą rodziny artysty

tego pobytu w Polsce spotkał się ze swą kuzynką, pisarką Izabelą Czajką-Stachowicz.

W latach trzydziestych i w czasie powojennym (koniec lat czterdziestych i pięćdziesiątych) Marek Szwarz pozostał w pewien sposób przy syntezie form kubistycznych,

nieznacznie stylizowanych, dramatycznie ekspresjonistycznych (np. *Słoń odarty ze skóry*, *Głos wołającego na puszczy*). Uderzająca w swej wymowie jest rzeźba Szwarca wyobrażająca popiersie kobiety z uniesionymi rękoma, której ekspresyjny, dramatyczny gest wydaje się dialogiem artysty ze słynnym pomnikiem Zadkine'a dla Rotterdamu (*Rozdarte miasto*), powstałym jako poruszający w swej wymowie protest i oskarżenie sprawców tragedii II wojny światowej⁴⁹. W okresie powojennym powstało wiele rzeźb o tematyce religijnej przeznaczonych do wnętrz kościelnych. Były to głównie wyobrażenia Madonn i aniołów i Chrystusa Ukrzyżowanego. Rzeźby te stylistycznie reprezentują wypracowany w latach trzydziestych kanon postaci kształtowany oszczędnymi środkami stylistycznymi. Artysta – podobnie jak czyni to w marmurowym *Portrecie żony* – operuje syntetyczną, powściągliwą formą, zaznaczając wyraźnie delikatną, wydłużoną linię uduchowionej figury.

Tragedia Zagłady w twórczości Szwarca znalazła odzwierciedlenie w serii rzeźb wykonanych w drewnie: *Słoń odarty ze skóry* (il. 7), *Popiersie kobiety z podniesionymi rękoma*, *La Resistance*, *Auschwitz* (il. 8), *Głos wołającego na puszczy* oraz uznawana za ostatnią pracę artysty monumentalna rzeźba *Libera Me* (il. 9). Jean Cassou w marcu 1958 r. pisał w tekście do katalogu wystawy Szwarca:

Przeniknięty religijnymi niepokojami swych współplemieńców, plemion najstarszych na świecie, Marek Szwarz obrabia proste bloki, by wydobyć z nich formy nabrzmiałe pierwszym życiem. Jego dzieła, jak i ich twórca, łączy to samo źródło. Owa długa, głęboka

⁴⁹ Warto w tym miejscu przypomnieć, że rzeźba Osipa Zadkine'a *Rozdarte miasto* znajduje się w Rotterdamie przy Plein 1940 (plac Roku 1940), ale pierwotnie przeznaczona była dla Warszawy. Odsłonięty w 1953 r. pomnik symbolizuje zombardowanie miasta przez Niemców 14 V 1940 r. Rzeźba powstała w 1951 r., Zadkine chciał, by stanęła w Warszawie, miała być darem Holendrów dla Warszawy (i nosić tytuł *Zniszczonemu miastu* albo *Człowiek z wydartym sercem*). Pomysł został odrzucony przez polskie władze komunistyczne, w tamtym czasie wcielające w życie idee socrealizmu. „Zadkine stworzył ją pod wrażeniem zburzenia stolicy Polski, by napiętnować barbarzyństwo hitlerowców, jako namiętny protest i oskarżenie”. Kotula, Krakowski (1980: 132). Frank van Vree pisze jednak, powołując się na opracowanie z 1985 r. (*Zadkine*, oprac. J. Beranová, J. Postma, Rotterdam 1985), że rzeźba była pokazana w Paryżu już w 1947 r., jako *Pomnik ku czci zniszczonego miasta Rotterdamu*. Pomnik Rotterdamowi ofiarować miało przedsiębiorstwo, którego około 700 robotników zginęło w czasie wojny. Zob. Vree (2009: 439, przypis).



Il. 8 Marek Szwarz, *Auschwitz*, około 1948, Muzeum Sztuki Ein Harod, fot. udostępniona autorce za zgodą rodziny artysty



Il. 5 Marek Szwarz, *Libera Me*, 1958, drewno oliwne, wys. około 3 m, Opactwo Jouarre, fot. udostępniona autorce za zgodą rodziny artysty

duchowa tradycja, inspirowana w sposób naturalny motywami biblijnymi, z jednej strony, czerpie z rzeczywistości aktualnej, z tego co jest w niej najbardziej dramatyczne: macierzyństwo, Ruch Oporu. W drewnie, albo w kamieniu, czy w jakiegokolwiek technice, w której wyraża własne uczucia, artysta ten manifestuje swą duszę. Duszę przepełnioną, przytłoczoną własnym cierpieniem i własną tajemnicą, tak odległą i tak poważną⁵⁰.

Libera Me to ostatnia rzeźba, powstała w roku śmierci Szwarca, wyciosana z pnia drewna oliwnego. Poprzez tak wyraźny powrót do formy ekspresjonistycznej zdaje się kondensować w sobie historię nowoczesnej sztuki żydowskiej i niejako zamykać dzieje tego pokolenia żydowskich artystów, którzy na początku XX w. sięgali do źródeł sztuki

żydowskiej i próbowali określić jej specyfikę — z jednej strony odwoływali się do tradycji, do sztuki starożytnego Wschodu, do żydowskiego folkloru, a z drugiej, przetwarzając wzorce europejskie, kształtowali sztukę, która w drugiej połowie XX w. stała się modułem dla świata. Ekstatyczny taniec „uwolnionej duszy” łączy w sobie cechy ekspresjonistycznej deformacji i geometryzacji, jaką pamiętamy z grafik Jankiela Adlera (*Ekstaza*, 1919), Icchoka Braunera (*Tkija gdula, Diabeł tańczy*, 1919). Przyjaźń artystów Jung Idysz z artystami poznańskiego Buntu, ich fascynacja ideą Chrystusa jako „nowego człowieka”, uznawanego za ideał etyczny, wiecznego rewolucjonistę, konwersja Szwarca na chrześcijaństwo i jego wierność judaizmowi, lament nad pomordowanymi europejskimi Żydami — wydaje się, że *Libera Me* wyraża wszystkie te problemy. Możemy ją rozumieć jako jego *credo* artystyczne i duchowe, jako dziedzictwo pozostawione następnym pokoleniom.

50 Cassou (1958: 2).

Bibliografia

- Archiwum Szwarców = Archiwum Marka i Giny Szwarców, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa.
- Bartnicka-Górska, Szczepińska-Tramer 2005 = Bartnicka-Górska Hanna, Szczepińska-Tramer Joanna, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005.
- Basler 1913 = Basler Adolf, *Klasyk symbolizmu francuskiego (głosy do studium o Janie Moréasie)*, „Museion”, 1/2 (1913): 104.
- Cassou 1958 = Cassou Jean, *Marek Szwarz*, [w:] *Sculptures. Marek Szwarz*, du 12 au 23 avril 1958, Au Cheval de Verre, Bruxelles, 1958.
- Crespelle 1989 = Crespelle Jean-Paul, *Montparnasse w latach 1905–1930*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1989.
- Centnerszwer 1923 = Centnerszwer Jerzy, *Płaskorzeźba Marka Szwarca*, „Nasz Przegląd”, 229 (15 XI 1923): 2.
- Chrzanowska 2005 = Chrzanowska Agnieszka, *Metaloplastyka żydowska w Polsce*, Warszawa 2005.
- Denis 1909 = Denis Maurice, *Od Gauguina i Van Gogha do klasycyzmu* (1909), przeł. Hanna Morawska, [w:] *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa 1963: 82–92.
- Dorival 1946 = Dorival Bernard, *Les Etapes de la peinture française contemporain*, vol. 3: *Depuis le cubisme 1911–1944*, Paris 1946.
- Gadowska 2010 = Gadowska Irmina, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010.
- Klein 1928 = Klein Franciszek, *Wystawa płaskorzeźb w „Domu Artysty”*, „Czas”, 22 (22 VII 1928): 3.
- Kunst – Salon 1915 = Kunst – Salon von I. Brauner, „Neue Lodzer Zeitung”, 3 (1915): 4.
- Jedlińska 2015 = Jedlińska Eleonora, *Gina (Regina) Pinkus-Szwarc (Kotinin 1895–Paryż 1973). „Spojrzałam na nasze obrazy świeżym okiem”*, [w:] Eugenia Markowa, *Wybór*, Warszawa–Toruń 2015.
- Kotula, Krakowski 1980 = Kotula Adam, Krakowski Piotr, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1980.
- Levin Gail 2010 = Levin Gail, *Świecka sztuka żydowska: tożsamość żydowska w kontekście kosmopolityzmu*, [w:] *Polak, Żyd, tożsamość. Tożsamość i awangarda*, red. Jarosław Suchan, współpraca naukowa Karolina Szymaniak, Łódź 2010: 169–187.
- Levin 1925 = Levin Meyer, *Szwarc’s Hammered Brass Exhibited*, „Art World Magazine” (17 XI 1925).
- Levin 2010 = Levin Meyer, *Témoignages sur Marek Szwarz*, [w:] Szwarz Marek, *Mémoires entre deux mondes*, Paris 2010.
- Malinowski 2000 = Malinowski Jerzy, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Malinowski, Brus-Malinowska 2007 = Malinowski Jerzy, Brus-Malinowska Barbara, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007.
- Markowa 2015 = Markowa Eugenia, *Wybór*, przeł. Jakub Jedliński, Warszawa–Toruń 2015.
- Pawłowska 2006 = Pawłowska Aneta, *Tendencje klasyczne w rzeźbie polskiej w latach 1905–1923*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923: malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna / Art between 1905 and 1923: painting – sculpture – graphic art – art criticism*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Toruń 2006: 25–31.
- Porebski 1988 = Porebski Mieczysław, *Dzieje sztuki w zarysie. Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988.
- Rémy = Rémy Tristan, *Marek Szwarz et ses Cuivres Marteles*, s. 20 (nieokreślony wycinek prasowy w Archiwum Szwarców).
- Rozier 1999 = Rozier Gilles, *Mojżesz Broderson. Od Jung Idysz do Araratu*, przeł. Joanna Ritt, Łódź 1999.
- Sandel = Sandel Józef, *Marek Szwarz. Nekrolog*, maszynopis, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie.
- Schneid = Schneid Otto, *Biographie*, [w:] *Otto Schneid Papers. Correspondence before and after 1939 – Szwarz*: 1. https://archive.org/details/ottoschneid10_15 (dostęp 12 II 2017).
- Szelągowska 2006 = Szelągowska Małgorzata, *W cieniu mistrzów francuskich – polska rzeźba nowego klasycyzmu*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923: malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna / Art between 1905 and 1923: painting – sculpture – graphic art – art criticism*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Toruń 2006: 32–37.
- Sztyma-Knasiecka 2008 = Sztyma-Knasiecka Tamara, *Syn swojego Ludu. Twórczość Henryka Glicensteina 1870–1942* (Archiwum Sztuki Polskiej XX wieku, 3), Warszawa 2008.
- Szwarc 1923 = Szwarz Marek, *Sztuka żydowska w Paryżu. (Ze wspomnień artysty)*, „Nasz Przegląd”, 252 (1923): 3.
- Szwarc 1986 = Szwarz Marek, *Hołd pośmiertny Jankielowi Adlerowi*, [w:] *Jankel Adler* [kat. wystawy], Düsseldorf–Tel-Awiv–Łódź 1986.
- Szwarc 2010 = Szwarz Marek, *Mémoires entre deux mondes*, Ressenouances, Paris 2010.
- Vree 2009 = Vree Frank van, *Kamienie Treblinki*, przeł. Danuta Zasławska, Jacek Friedrich, „Porta Aurea. Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego”, 7/8 (2009), publikacja internetowa artykułu: http://www.sztuka.his.ug.edu.pl/upload/files/311/15_frank_van_vree.pdf (dostęp 12 II 2017).
- Wallis 1923 = Wallis Mieczysław, *Wystawa płaskorzeźb Marka Szwarca*, „Robotnik”, 315 (18 XI 1923): 4.
- Wallis 1927 = Wallis Mieczysław, *Marek Szwarz*, „Robotnik”, 140 (23 V 1927): 2.

Wierzbicka 2008 = Wierzbicka Anna, *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900–1939*, Warszawa 2008.

Woroniecki 1924 = Woroniecki Edward, *Polacy w Salonie Tuilleryjskim*, „Tygodnik Ilustrowany”, II pół. 1924: 604.

Woroniecki 1927 = Woroniecki Edward, *L'art polonais à Paris. (Exposition de M. Szwarz chez Briant Robert)*, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique”, I pół. 1927: 294–295.

Zimmermann = Zimmermann Ute, *Biography*, <http://www.marek-szwarc.com/chronology.html> (dostęp 2 II 2017).

Marek Szwarz's sculptures in the years 1910–1958: neoclassicism – expressionism – synthesis

(summary)

Marek Szwarz was born in Zgierz, near Lodz, in 1892. His parents (Izucher Moshe Szwarz and Sara née Gliksman) were faithful to Jewish traditions. It is worth recalling the position of the artist's father, which was unique in Lodz and in the nearby hometown Zgierz. Izucher in his mature years was an active supporter of Jewish assimilation and the Zionist movement. He was well known in Europe as an advocate of the Europeanization of the Jews but at the same time he remained faithful to the Jewish religion and tradition.

In the middle of March 1911, Szwarz started regular studies at the École des Beaux-Arts in Paris, under the supervision of Antonin Mercié. During his first years in Paris, Szwarz boarded at the famous La Ruche where he met, among others, Marc Chagall, Pinchus Krémegne, Fernand Léger, Amedeo Modigliani, Chaim Soutine. Together with his friends (Leo Koenig, Izaak Lichtenstein, Josef Tchaikow) in 1912 he founded the “Makhmadim” journal, the first magazine dedicated to Jewish art. The young artists were fascinated by Jewish folklore, the spectacular Hasidism, the decorative art of Jewish synagogues, and the Russian lubok. They saw these aspects as the sources of the peculiarity of Jewish art. In 1913 he exhibited his first sculpture, *Eve*, in the Salon

d'Automne in Paris. In his sculpture he concentrated on themes from Bible. Just before the outbreak of World War I, Szwarz returned to his hometown of Zgierz and Lodz. This was at the beginning of 1914. Unexpectedly, the turmoil caused by the events of World War I seemed to be incredibly energizing to the artistic and intellectual life of Lodz. The year 1919 is the time when the expressionist artistic and literary group Young Yiddish was established in the city. The Young Yiddish was one of the most important groups in interwar Poland. The artists gathering within the group represented a style of expressionism. They asked question about the specificity of Jewish art and about nature of national art in general. In 1919 Szwarz met and married Gina (Eugenia Pinkus) and together they emigrated to France. Beforehand, they had decided to convert to Christianity. The moment of conversation occurred when the spouses were staying in Poznan. This was at the time when Szwarz joined the Poznan Expressionist art group Bunt.

In Paris Szwarz – during the interwar period – he produces some of his most prominent and original works in hammered copper. He exhibited – inter alia – in the Salon des Tuileries. His sculptures and pictures identified in style with the Ecole de Paris; they were often, but not exclusively, concerned with motifs from Old and New Testament. He was strongly influenced by neoclassicism but always the most important movement for his art was expressionism. Synthesis, which was for him a style of emotions, he explored by working the sculptures of intimacy and emotion (portraits of his immediate family, figures of Madonna and Angels).

After WWII he and his family returned from Great Britain to Paris. The theme of the Holocaust in his last sculptures has – if I may suggest so – a “secular” character. He demonstrated his pain in creating sculptures that were expressive but devoid of the meaningful sacred (e.g. *La Resistance*, *Auschwitz*). Only his sculpture from the year of his death – 1958 – *Libera Me* represents the figure in an ecstatic dance of hope and revival. It recalls the form of his first pictures, representing Jesus Christ as the New Man and the New Coexistence of all religions of the world. It was the political and religious beliefs of the expressionist artists of the Young Yiddish group in Lodz and the Bunt group in Poznan.