

Joanna Turowicz
Warszawa

Metalooplastyka żydowska w kolekcji rzeźb Muzeum Narodowego w Warszawie (Borys Schatz, Marek Szwarz, Joachim Kahane, Chaim Hanft). Przyczynek do badań nad kolekcjonerstwem instytucjonalnym*

Podążając za inspirującą myślą badaczy z kręgu tzw. nowej muzeologii i nowej historii sztuki, traktuję instytucję muzeum jako miejsce nie tyle kontemplacji, ile interpretacji i tworzenia kanonu¹. Jak zauważyła Mieke Bal: „Jeżeli istnieje coś, co mogłoby odróżnić «nową» muzeologię od «starej» czy tradycyjnej, to jest to idea, że samo muzeum jest zawsze pewnym dyskursem, a wystawa jest wypowiedzią w ramach tego dyskursu”². W większości historycznych muzeów sztuki, takich jak Muzeum Narodowe w Warszawie (MNW), olbrzymie kolekcje narastające przez dziesiątki lat tylko w niewielkim stopniu udostępniane są publiczności na wystawach stałych. Sytuację tę powoli zmieniają tematyczne wystawy czasowe, włączając w obszar dyskursu (zwłaszcza za sprawą towarzyszących wystawom publikacji) dzieła mniej lub bardziej zapomniane. Jakie miejsce w tym muzealnym zbiorze zajmują dzieła Marka Szwarca, Chaima Hanfta, Joachima Kahanego czy – starszego od nich o pokolenie – Borysa Schatza? Wszyscy wspomniani twórcy, w większym lub mniejszym stopniu, byli zainteresowani poszukiwaniami narodowej specyfiki sztuki żydowskiej. W jaki sposób ich dzieła zasiliły muzealną kolekcję? A także: co na ich przykładzie można powiedzieć o strategiach kolekcjonerstwa instytucjonalnego?

Kolekcja rzeźb Muzeum Narodowego w Warszawie, do której należą prace wymienionych artystów (oprócz Borysa Schatza), znajduje się pod merytoryczną,

administracyjną i konserwatorską opieką Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, będącego oddziałem MNW. Instytucja ta, ulokowana w palladiańskim pałacu na Mokotowie, powstała w 2001 r. przez połączenie Działu Zbiorów Rzeźby MNW z monograficzną kolekcją Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni. W ten sposób powstała największa w Polsce muzealna kolekcja rzeźb, wraz z reprezentacyjnym zbiorem dzieł uznanych przedwojennych twórców (m.in. Henryka Kuny, Edwarda Wittiga, Jana Szczepkowskiego, Olgi Niewskiej, Augusta Zamoyskiego czy Katarzyny Kobro), a także dzieł twórców mniej znanych lub anonimowych³. Na tle niezliczonych rzeźb wykonanych w marmurze i drewnie, odlanych w brązie lub gipsie uwagę przykuwają cztery płaskorzeźby wykonane w technice repusowania blachy mosiężnej, technice trudnej i pracochłonnej, polegającej na wybijaniu na zimno wgłębień w blasze, dających po drugiej stronie wypukły reliefowy wzór. Dzieła Marka Szwarca, Joachima Kahanego i Chaima Hanfta znajdują się obecnie w magazynach, a na kartach naukowych czy w komputerowym systemie muzealnym MONA brakuje wskazówek, by łączyć je w pewną całość – charakterystyczną grupę wśród przedwojennych dzieł⁴.

Warto więc przypomnieć, że już w dwudziestolecie międzywojennym postrzegano metaloplastykę jako „specjalnie żydowską sztukę”⁵, nawiązującą do bogatej tradycji żydowskiego rzemiosła artystycznego, którego rozkwit od czasów

* Artykuł powstał we współpracy z Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, oddziałem Muzeum Narodowego w Warszawie.

1 *The New Museology* (1989); *Muzeum sztuki* (2005); Piotrowski (2011: 11–65); Borusiewicz (2012: 101–142).

2 Bal (2005: 367).

3 Turowicz (2013: 160–188).

4 Kwerendy wykonałam w marcu 2017 r. Opublikowane katalogi obejmują tylko fragment zbiorów rzeźb, bez uwzględnienia interesujących nas artystów, zob. Kaczmarzyk (1973); Kaczmarzyk (1978).

5 Winkler (1930: 86).

nowożytnych można łączyć z talmudycznym zakazem obrazowania i wymogami kultu. Jak zauważył Henryk Weber w 1930 r.: „[Metaloplastyka – J.T.] nawiązuje do najżywcześniejszych 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”⁶. Według Agnieszki Chrzanowskiej: „Odrodzenie zainteresowania metaloplastyką nastąpiło na drodze poszukiwań narodowej specyfiki oraz stylistycznego charakteru twórczości żydowskiej, sięgającej drugiej połowy XIX wieku”⁷. Autorka pionierskiej publikacji *Metaloplastyka żydowska w Polsce* swoje badania w dużej mierze oparła na artykułach krytycznych z epoki. Mój tekst można potraktować jako uzupełnienie tych badań o analizę obiektów we wspomnianej publikacji nieuwzględnionych. Prześledzenie historii pochodzenia w MNW dzieł Schatza, Szwarca, Kahanego i Hanfta daje również wgląd w różnorodne sposoby rozbudowywania muzealnej kolekcji, takie jak zakupy, mniej lub bardziej przypadkowe dary i przekazy czy przejmowanie w całości zbiorów innych instytucji.

Interesujący jest zwłaszcza przypadek przejścia przez MNW całej kolekcji przedwojennych Państwowych Zbiorów Sztuki (podlegających Ministerstwu Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego), instytucji niesłusznie zapomnianej, której wieloaspektowa działalność zasługuje na wnikliwe opracowanie monograficzne⁸. Państwowe Zbiory Sztuki (PZS) powstały w 1922 r. jako instytucja opiekująca się kolekcją należącą do Skarbu Państwa, m.in. dobrami kultury i dziełami sztuki rewindykowanymi z Rosji na mocy traktatu ryskiego, a także nowymi nabytkami sztuki dawnej i współczesnej. W styczniu 1938 r. kolekcja PZS została oddana w pięćdziesięcioletni depozyt do Muzeum, z wyłączeniem dzieł historycznie związanych z gmachami zabytkowymi, takimi jak Zamek Królewski i Belweder⁹. Stopniowe

przekazywanie zbiorów do Muzeum przerwał wybuch wojny, a znajdujące się na Zamku Królewskim magazyny PZS z pozostałościami kolekcji w grudniu 1939 r. zostały splądrowane¹⁰. Po zakończeniu II wojny światowej PZS jako instytucja przestały istnieć; ostateczne przekazanie kolekcji na własność MNW uregulowano dopiero w roku 1989¹¹.

Podczas kwerendy w Dziale Inwentarzy MNW natrafiłam na informację o zespole 18 plakiet autorstwa Borysa Schatza (figurującego pod spolszczonym nazwiskiem „prof. B. Szac”), które zostały przekazane do PZS „za pośrednictwem konsula Hubickiego w Jerozolimie jako dar wymiany od szkoły Becalel w Jerozolimie”¹². Wspomniany konsul to polski dyplomata Otton Sas-Hubicki, który w latach 1924–1927 pełnił funkcję konsula II Rzeczypospolitej w Jerozolimie (Brytyjski Mandat Palestyny)¹³. Pomimo że karty (fiszki) z podstawowym opisem prac Schatza znajdują się w Katalogu Kartkowym Działu Rzeźby PZS, w wyniku dalszej kwerendy okazało się, że trafiły one nie do Zbiorów Rzeźby MNW, ale pod opiekę Gabinetu Monet i Medali MNW¹⁴.

Jest to zespół 18 plakiet odlanych w brązie i grawerowanych, niektóre z nich są posrebrzane¹⁵. Większość z nich

specjalnego przeznaczenia, zostają złączone ze zbiorami Muzeum Narodowego”.

10 Majewski (2005: 196).

11 Decyzja Ministra Finansów nr PR-0354-31/88 z 17 I 1989.

12 Zob. obiekty o nr. inw. PZS od 1188 do 1205, [w:] Katalog Kartkowy Działu Rzeźby PZS; Księga Inwentarzowa PZS 1.

13 Stepan (1994: 97).

14 Za pomoc w identyfikacji plakiet Borysa Schatza dziękuję pani kustosz Danucie Miehle z Gabinetu Monet i Medali MNW. Dzięki naszej współpracy udało się wyjaśnić pochodzenie tych obiektów w zbiorach MNW, które wcześniej pozostawało nieznanne.

15 Spis plakiet Borysa Schatza w zbiorach MNW: *Modlitwa Palmowa*, brąz, 54,5 × 70 mm, nr inw. NPO 37971 (nr inw. PZS: 1188); *Teodor Herzl*, brąz srebrzony, 57,5 × 70 mm, nr inw. NPO 37972 (nr inw. PZS: 1189); *Jeremiasz*, brąz, 54 × 70,2 mm, nr inw. NPO 37973 (nr inw. PZS: 1190); *Rosz ha-Szana (Święto Trąbek)*, brąz, 54,6 × 69,5 mm, nr inw. NPO 37974 (nr inw. PZS: 1191); *Pisarz Tory*, brąz, 70,5 × 50,8 mm, nr inw. NPO 37975 (nr inw. PZS: 1192); *Naftali Herc Imber*, brąz, 70 × 48,5 mm, nr inw. NPO 37976 (nr inw. PZS: 1193); *Skrucha*, brąz, 70,5 × 43 mm, nr inw. NPO 37977 (nr inw. PZS: 1194); *Babcia*, brąz, 70 × 46,5 mm, nr inw. NPO 37978 (nr inw. PZS: 1195); *Jeden z Ludu Księgi*, brąz, 70,5 × 46 mm, nr inw. NPO 37979 (nr inw. PZS: 1196); *Josef Trumpeldor*, brąz srebrzony, 71 × 42,8 mm, nr inw. NPO 37980 (nr inw. PZS: 1197); *Profesor Gotthard Deutsch*, srebro, 70 × 46,5 mm, nr inw. NPO 37981 (nr inw. PZS: 1198); *Modlitwa Wieczorna*, brąz, 70 × 70 mm, nr inw. NPO 37982 (nr inw. PZS: 1199); *Pod Ścianą Płaczu*, brąz, 50 × 101 mm, nr inw. NPO 37983 (nr inw. PZS: 1200); *Pamięci Teodora Herzla*, brąz, 49 × 100 mm, nr inw. NPO 37984 (nr inw. PZS: 1201); *Nadejście Szabasu*, brąz, 70,5 × 43 mm, nr inw. NPO 37985 (nr inw. PZS: 1202); *Błogosławieństwo cadyka (Błogosławieństwo rabina)*, brąz, 70,5 × 45 mm, nr inw. NPO 37986 (nr inw. PZS: 1203); *Cud oznacza Koniec*, brąz, 70,5 × 41,5 mm, nr inw. NPO 37987 (nr inw.

6 Weber (1930: 8–9).

7 Chrzanowska (2005: 117). Największy i najlepiej opracowany zbiór metaloplastyki żydowskiej znajduje się w Żydowskim Instytucie Historycznym im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie, zob. *Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego* (1995).

8 Artykuły poświęcone PZS to: Wojtyńska (2005: 193–220); Manikowska (2017: 180–184).

9 Zob. Umowa między Skarbem Państwa, działającym przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego a Gminą m.st. Warszawy, zastąpioną przez Zarząd Miejski z dnia 29 stycznia 1938 roku, [w:] Akta organizacyjne MN1935–1939. Według Umowy: „Celem stworzenia jednolitego zbioru odpowiadającego naukowym wymogom muzealnictwa, państwowe zbiory sztuki nie posiadające



Il. 1 Borys Schatz, *Błogosławieństwo cadyka (Błogosławieństwo rabina)*, około 1920, brąz, 70,5 × 45 mm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. NPO 37986, fot. Joanna Turowicz



Il. 2 Borys Schatz, *Josef Trumpeldor*, około 1920, brąz srebrzony, 71 × 42,8 mm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. NPO 37980, fot. Joanna Turowicz

ma wymiary: w pionie około 7 cm × 5 cm, w poziomie około 5 cm × 10 cm. Przedstawiają realistycznie sceny obrazujące żydowskie zwyczaje i święta religijne (np. *Pod Ścianą Placzu*, *Nadejście Szabasu*, *Błogosławieństwo cadyka* – il. 1), pojedyncze postacie (*Pisarz Tory*, *Babcia*), a także portrety zasłużonych przywódców ruchu syjonistycznego, takich jak Teodor Herzl, Josef Trumpeldor (il. 2) czy Naftali Herc Imber. W dolnej części plakiety znajdują się inskrypcje w języku hebrajskim.

Ich autor, Borys Schatz (ur. 1866 w Wornjach na Żmudzi, zm. 1932 w Denver USA)¹⁶, był rzeźbiarzem, malarzem, a także wybitnym organizatorem żydowskiego szkolnictwa i środowiska artystycznego w Jerozolimie. W 1906 r.

założył tam Szkołę Rzemiosł Artystycznych Becalet. Nazwa placówki pochodziła od imienia pierwszego biblijnego rzemieślnika z pokolenia Judy, który wykonał Arkę Przymierza i Namiot Spotkań. Organizacyjnie i finansowo szkoła wspierała się na rezydującej w Berlinie i powiązanej z Palestyńskim Komitetem Syjonistycznym Radzie Becaletu (niejednokrotnie, szczególnie na początku, ingerującej w jego działalność) oraz na towarzystwach Becalet, które z czasem powstały na całym świecie. Dla Schatza istotne było stworzenie oryginalnego „stylu hebrajskiego”, który miał się odwoływać do tradycji dawnego żydowskiego rzemiosła artystycznego oraz iluminatorstwa i kaligrafii. Program szkoły obejmował więc nie tylko naukę rysunku, malarstwa, grafiki i rzeźby, ale także rzemiosła artystycznego.

Plakiety z MNW zostały wykonane w pracowniach rzemieślniczych Becaletu zapewne przez studentów lub pracowników uczelni na wzór wcześniejszych płaskorzeźb Schatza. Większość tych reliefów Schatz wykonał pod koniec swojego

PZS: 1204); *Modlitwa kończąca Szabas*, brąz, 70 × 43,3 mm, nr inw. NPO 37988 (nr inw. PZS: 1205).

¹⁶ *Bezalel* (1983); Chrzanowska (2005: 29–51); Zalmona (2006); Kotlyar (2008: 43–60); Baskind, Silver (2011: 203–210); Tarnowska, Makowska (2016: 132–135).



Il. 3 Borys Schatz w swoim atelier w Sofii, źródło fotografii: <http://www.schatz.co.il/en/node/880>

dziesięcioletniego pobytu w Bułgarii (lata 1895–1905). W Sofii na zaproszenie księcia Ferdynanda organizował tamtejszą Szkołę Sztuk Pięknych, był zaangażowany w tworzenie „bułgarskiego stylu”, m.in. w rzeźbie pomnikowej. Na ideologiczną i ikonograficzną przemianę artystycznego kierunku Schatza najprawdopodobniej wpłynęły antysemityczne pogromy w Rosji (m.in. w Kiszyniowie w 1903 r.) i rozwijający się ruch syjonistyczny. W latach 1903–1905 artysta powrócił do swojej dawnej tematyki żydowskiej: m.in. wykonał serię realistycznych płaskorzeźb ukazujących zwyczaje żydowskie, zainspirowanych wspomnieniami z dzieciństwa, a także wizerunki osób związanych z ruchem syjonistycznym i popierających jego pomysł utworzenia artystycznej szkoły w Jerozolimie. Kompozycje reliefowe, takie jak *Błogosławieństwo cadyka* czy *Pamięci Teodora Herzla* stały się pierwowzorem dla plaket z warszawskiego muzeum (il. 3).

Szkoła Rzemiosł Artystycznych Becalel była rozpoznawalna w krajach europejskich i Stanach Zjednoczonych dzięki intensywnym popularyzatorskim działaniom Schatza (zwłaszcza dzięki wystawom, organizowanym także

w Warszawie, Łodzi i Lwowie), który dla dzieł z pracowni Becalelu szukał nowych rynków zbytu. Przekazanie serii plaket do PZS należy postrzegać jako jedno z takich działań promocyjnych. Z czasem sztuka Schatza i Becalelu coraz częściej spotykała się z krytyką jako zbyt konserwatywna czy tradycyjna. W 1919 r. krytycznie wypowiedział się o niej także Marek Szwarc: „Borys Schatz otworzył szkołę sztuk pięknych w Jerozolimie, ale i ona dotąd nic oryginalnego nie stworzyła”¹⁷. Z dzisiejszej perspektywy działalność Becalelu postrzegana jest jako początek nowoczesnego szkolnictwa artystycznego w Palestynie i Izraelu. Krytyczne słowa Szwarca wynikały m.in. z różnicy pokoleniowej i zainteresowania artysty nowymi tendencjami w sztuce, takimi jak modernizm i ekspresjonizm.

Marek Szwarc (ur. 1892 w Zgierzu, zm. 1958 w Paryżu)¹⁸, rzeźbiarz, malarz i grafik, w latach 1919–1921 współtworzył

¹⁷ Szwarc (1919: 189).

¹⁸ Teka Marka Szwarca w Pracowni Słownika Artystów Polskich, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie; Chrzanowska (2005: 54–72) oraz artykuł Eleonory Jedlińskiej *Rzeźby Marka Szwarca*

działającą w Łodzi awangardową grupę Jung Idysz, która skupiała żydowskich artystów i literatów. W 1920 r. przeniósł się na stałe do Paryża, ale utrzymywał kontakt z krajem, m.in. biorąc udział w organizowanych tam wystawach. W latach 1922–1939 artysta tworzył przede wszystkim metalowe płaskorzeźby, które przyniosły mu sławę i uznanie. Szwarc w formie anegdotycznej wspominał, w jaki sposób doszło do podjęcia przez niego pracy w metalu:

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. . . Zaczęłem skupywać miedź [...], która ozłociła wnętrze mojej łódzkiej pracowni. Zamiast gwoździ postarałem się o rylce, pincetę i dłuto. Kupiłem sobie młot, młotek i młoteczek, a także śrubsztak i obcęgi¹⁹.

Swoje prace, w których ożywiał biblijne postaci i wydarzenia, prezentował na wielu wystawach w Paryżu, Berlinie czy Nowym Jorku, a także w polskich miastach. Mieczysław Wallis pisał o Szwarcu, że podobnie jak Marc Chagall potrafi wydobyć „skarby jakiejś dziwnej, nie przeczuwanej dotąd poezji z życia żydowskiego po zapadłych miasteczkach prowincjonalnych”²⁰. Według Wallisa, artysta w latach 1922–1924 często stosował ekspresjonistyczną deformację, tworząc „dziwne, powyciągane postacie”²¹. W późniejszych latach artysta operował formami syntetycznymi, klasycyzującymi, sięgał do rozwiązań sztuki archaicznej, a nawet naturalizmu.

W kolekcji rzeźb MNW znajdują się dwie prace Marka Szwarca wykonane w blasze mosiężnej za pomocą techniki repusowania. Płaskorzeźba *Tancerki*²² (il. 4) trafiła do zbiorów muzealnych w 1958 r. jako dar Marii Cukier. Przedstawia dwie młode kobiety ujęte w identycznej tanecznej pozie. Postaci



Il. 4 Marek Szwarc, *Tancerki*, przed 1939, blacha mosiężna, repusowana, 50 × 22 cm, rama drewniana, 65 × 38 × 4 cm, sygn. Marek Szwarc / Paris, tabliczka z napisem: Tancerki / Marek Szwarc, nr inw. Rz.W.882. Pochodzenie obiektu w zbiorach MNW podaje za: Księga Inwentarzowa Rz. W.

zostały ukazane w syntetyczny, uproszczony, ale i dekoracyjny sposób. W tej prostej kompozycji można dostrzec nie tylko wdzięczną scenę rodzajową, lecz również odniesienie do bogatej tradycji tańca narodu żydowskiego. Jak napisała Monika Leszczyńska: „Izraelici, akompaniując na cymbałach, cytrze, flecie, harfie, a także klaszcząc i śpiewając, ruszali do tańca, by chwalić Boga, cieszyć się ze zwycięstwa na polu bitwy, celebrować ważne momenty w życiu narodu”²³. W Torze i Talmudzie znajdujemy aż trzydzieści słów opisujących tańce (m.in. *machol, rikud, pazos, dalogi, kafoc, sachek, chagog*). Król Dawid tańczył po przyniesieniu do świątyni Arki Przymierza, tańczyła prorokini Miriam, gdy Izraelici przekroczyli Morze Czerwone, a także córka Jeftego, by uczcić zwycięstwo militarne swoich rodaków. Niewykluczone, że płaskorzeźba *Tancerki* stanowiła fragment większej wielopostaciowej

w latach 1910–1958: neoklasycyzm – ekspresjonizm – synteza w tym tomie. Wiele informacji oraz reprodukcje dzieł Szwarca można znaleźć na stronie internetowej poświęconej jego życiu i twórczości: <http://www.marekszwarc.com/about.html> (dostęp 15 IX 2017).

¹⁹ Szwarc (1927: 4).

²⁰ Wallis (1927: 2).

²¹ Wallis (1927: 2).

²² Marek Szwarc, *Tancerki*, przed 1939, blacha mosiężna, repusowana, 50 × 22 cm, rama drewniana, 65 × 38 × 4 cm, sygn. Marek Szwarc / Paris, tabliczka z napisem: Tancerki / Marek Szwarc, nr inw. Rz.W.882. Pochodzenie obiektu w zbiorach MNW podaje za: Księga Inwentarzowa Rz. W.

²³ Leszczyńska (2011).



Il. 5 Marek Szwarz, *Maska kobiety*, 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie

kompozycji o tematyce biblijnej lub związanej z żydowskimi obrzędami – często przez artystę podejmowanej.

Druga praca Szwarca to *Maska kobiety* z 1928 r.²⁴ (il. 5), którą do zbiorów Muzeum zakupiono w 1983 r. w Państwowym Przedsiębiorstwie Desa, w czasach PRL-u monopolistycznie na rynku sztuki. Na półkuliście wygiętej blasze została przedstawiona twarz kobiety, wraz z dłonią obejmującą policzek. Forma maski jest uproszona, archaizowana, o dekoracyjnie przedstawionych włosach, które nad uszami opadają w postaci skręconych z blachy pierścieni. W Protokole Komisji Zakupów MNW można przeczytać zdawkowe uzasadnienie nabytku, bez odwoływania się do tradycji żydowskiej metaloplastyki: „Szwarz był artystą działającym w Paryżu, gdzie wielokrotnie wystawiał swoje rzeźby na Salonach. W naszych zbiorach mamy jedną jego rzeźbę, również wykonaną z blachy miedzianej tą samą techniką, nie eksponowaną

24 Marek Szwarz, *Maska kobiety*, 1928, blacha mosiężna, repusowana, 33,5 × 25 × 13 cm, sygn. Marek / Szwarz / Paris XXVIII, nr inw. Rz.W.656. Pochodzenie obiektu w zbiorach MNW za: Księga Inwentarzowa Rz. W.

w Galerii. Komisja uchwaliła zakup jednogłośnie”²⁵. *Maska kobiety* Szwarca przez wiele lat była eksponowana w Galerii Rzeźby w Starej Pomarańczarni w Łazienkach Królewskich, będących do roku 1995 oddziałem MNW, w otoczeniu raczej przypadkowych rzeźb z nurtu klasycyzującego (obecnie znajduje się w magazynie)²⁶.

Marek Szwarz zainspirował wielu artystów żydowskich w Polsce do tworzenia płaskorzeźb w metalu za pomocą techniki repusowania. Jednym z nich mógł być Joachim (Chaim) Kahane (ur. 1890 w Żąbkach koło Tarnopola, zm. 1943? w Łodzi)²⁷ – metaloplastyk i grafik, związany początkowo ze Lwowem. Na początku lat dwudziestych XX w. Kahane przeniósł się na stałe do Łodzi, gdzie przez wiele lat pracował jako nauczyciel rysunku w gimnazjum hebrajskim. Jak zauważył Jerzy Malinowski:

Kahane z tradycją metaloplastyki zetknął się zapewne we Lwowie, gdzie działał znany zakład złotników Barucha i Jakuba Dornhelmów. Z artystów łódzkich metaloplastyką zajmowali się członkowie «Jung Idysz» – Wincenty Brauner i Marek Szwarz. Zapewne kontakt z tym środowiskiem spowodował porzucenie malarstwa i rysunku na rzecz metaloplastyki²⁸.

Kahane pierwsze reliefy z miedzi i mosiądzu pokazał w 1927 r. na wystawie artystów łódzkich w Miejskiej Galerii Sztuki. Od tamtej pory tworzył przede wszystkim metaloplastykę: realistyczne ekspresyjne płaskorzeźby w blasze mosiężnej i miedzianej (sceny biblijne i rodzajowe, portrety, w tym serie tzw. typów charakterystycznych, pejzaże, martwą naturę), często też podejmował tematykę żydowską. Artysta zajmował się również rzemiosłem artystycznym, wykonując w miedzi i mosiądzu przedmioty użytkowe o przeznaczeniu kultowym, do których zdobienia wykorzystywał starożydowskie motywy ornamentalne.

Płaskorzeźba *Zakonnik* z 1930 r.²⁹ (il. 6) Joachima Kahanego trafiła do MNW w sposób przypadkowy – jako

25 Protokół (1983: 109).

26 Jedyny przewodnik po Galerii Rzeźby nie uwzględnia pracy Szwarca, Mikocka-Rachubowa (1989). Obecny status rzeźb z kolekcji MNW znajdujących się w Muzeum Łazienki Królewskie reguluje umowa depozytowa.

27 Sandel (1979a: 314); Malinowski (2000: 307–308); Chrzanowska (2005: 77–87).

28 Malinowski (2000: 308).

29 Joachim Kahane, *Zakonnik*, 1930, blacha mosiężna, repusowana, 28 × 27 cm, sygn. J / KAHANE / 1930, nr inw. Rz.W. 598. Pochodzenie obiektu w zbiorach MNW za: Księga Inwentarzowa Rz. W.

„przekaz milicyjny” w 1986 r. – i nigdy nie była eksponowana na wystawie stałej czy czasowej. Na pierwszym etapie rozpoznania dzieła nastąpiła pomyłka w identyfikacji jego tematu – zapis w Księdze Inwentarzowej Rzeźby Współczesnej określa pracę jako: „głowę modlącego się Żyda”. Należy sądzić, że w sposób niejako automatyczny żydowskiemu artyście przypisano temat żydowski. Płaskorzeźba przedstawia realistycznie, w ujęciu z profilu, popiersie starszego mężczyzny ubranego w habit z wysokim kołnierzem i pochylonego nad książką. W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie znajdują się prace Kahanego o podobnym charakterze, zachowujące niemal identyczny schemat kompozycji męskiego popiersia przedstawionego z profilu, czyli płaskorzeźby *Mnich* (1931), *Zakonnik* i *Zakonnicy*³⁰. W tej ostatniej kompozycji uwidacznia się skłonność autora do groteski i karykatury. Wykonane przez niego w latach trzydziestych XX w. liczne wizerunki zakonników układają się w serię „typów charakterystycznych”. Artysta już wcześniej tworzył takie cykle postaci, jak np. rysunkową serię „typów jeńców wojennych” wykonaną w czasie I wojny światowej – bogatą galerię zindywidualizowanych postaci o „uwy-puklonych jaskrawościach, charakterach, zwyczajach”³¹.

Najlepiej udokumentowana została historia powstania dzieła Chaima Hanfta, jak również historia jego pochodzenia w zbiorach Muzeum. Wielkoformatowa płaskorzeźba *Ewa – akt*³² (il. 7), wykonana z blachy mosiężnej za pomocą techniki repusowania, pochodzi z daru pośmiertnego Bronisława Krystalla (ur. 1884 lub 1887 w Warszawie, zm. 1983 w Warszawie), historyka sztuki, kolekcjonera i mecenasu wielu artystów. Dzieło to było eksponowane tylko jeden raz – na wystawie *Bronisław Krystall. Testament*, poświęconej działalności kolekcjonerskiej Krystalla i zorganizowanej w MNW³³. Ten wybitny humanista i społecznik już za życia dzielił się swoimi zbiorami ze społeczeństwem,

30 Podziękowania za pomoc w identyfikacji tematu dzieła Kahanego ze zbiorów MNW kieruję do pani dr Renaty Piątkowskiej. Zob. także prace Joachima Kahanego w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie: *Mnich*, 1931, blacha miedziana, repusowana, 31 × 25,3 cm, sygn. JOA. / KAHANE / 1931, nr inw. MŻIH A-361; *Zakonnik*; blacha mosiężna, repusowana, 24 × 18 cm, sygn. J. KAHANE, nr inw. MŻIH A-1107; *Zakonnicy*, blacha miedziana, repusowana, 15 × 17,3 cm, sygn. KAHANE, nr inw. MŻIH A-1108.

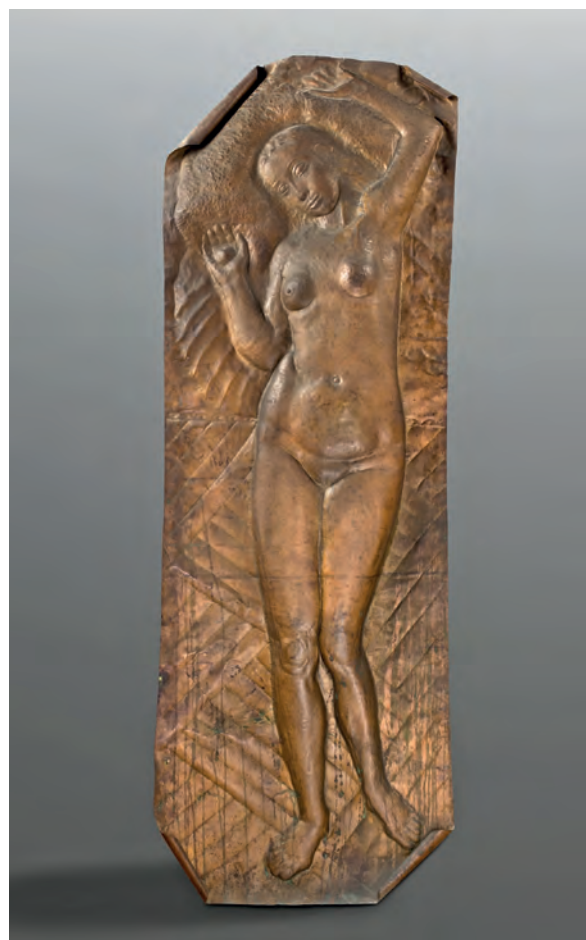
31 Chrzanowska (2005: 78).

32 Chaim Hanft, *Ewa – akt*, przed 1939, blacha mosiężna, repusowana, 178 × 58 cm, sygn. gmerkiem z liter CHH, nr inw. Rz.W. 658. Pochodzenie obiektu w zbiorach MNW za: Księga Inwentarzowa Rz. W.

33 *Bronisław Krystall* (2015).



Il. 6 Joachim Kahane, *Zakonnik*, 1930, Muzeum Narodowe w Warszawie



Il. 7 Chaim Hanft, *Ewa – akt*, przed 1939, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Piotr Ligier

m.in. w 1938 r. ofiarował do Muzeum wiele cennych obrazów (Józefa Chełmońskiego, Wojciecha i Juliusza Kossaków, Leona Wyczółkowskiego, Jacka Malczewskiego i innych). Na kilka miesięcy przed śmiercią we wzruszającym testamencie zapisał MNW wszystko, co po nim pozostało, w tym płaskorzeźbę *Ewa*.

Jej autor, Chaim Hanft (ur. 1899 w Jedlińsku koło Radomia, zm. 1951 w Krakowie)³⁴ to rzeźbiarz, metaloplastyk, malarz i rysownik, który od około 1920 r. do wybuchu wojny mieszkał i tworzył w Warszawie. Jako nauczyciel rysunku pracował w stołecznym Seminarium Nauczycielskim. Po wpływie twórczości Szwarca od około połowy lat dwudziestych XX w. zaczął wykonywać metaloplastykę (z pracami Szwarca mógł się zapoznać już w 1923 r., podczas dwóch indywidualnych wystaw artysty zorganizowanych w Warszawie). Podejmował tematykę biblijną, rodzajową, społeczną (artysta był w latach 1937–1939 członkiem lewicowej grupy polsko-żydowskiej Czapka Frygijska), a także czerpał inspirację z literatury żydowskiej, zwłaszcza z prozy Icchoka Lejba Pereca.

Płaskorzeźba *Ewa* powstała z wyraźnej inicjatywy Krystalla, który zamówił u artysty „*akt stojący kobiety w ujęciu Holbeinowskim*” – by, jak to wyraził – „oderwać zdolnego rzeźbiarza od przesadnej i nic nie mówiącej groteski”³⁵. Krytyczne słowa Krystalla dotyczyły zapewne wczesnych ekspresjonistycznych prac Hanfta, które artysta tworzył pod wpływem twórczości Szwarca, a zdradzały upodobanie kolekcjonera do rzeźby klasycyzującej (świadczy o tym także m.in. liczny zbiór dzieł Henryka Kuny).

Płaskorzeźba *Ewa* Chaima Hanfta, o wymiarach 178 × 58 cm, jest jedną z większych zachowanych przedwojennych prac metaloplastycznych. Przedstawia stylizowany, wymodelowany szerokimi płaszczyznami akt kobiety z niewielkim jabłkiem w prawej dłoni. Artysta zakomponował płaskorzeźbę w taki sposób, że dzieło wydaje się przystosowane do ekspozycji także w poziomie: wówczas zamiast Ewy z jabłkiem, tradycyjnie przedstawianej jako akt stojący, widz miałby przed oczami akt kobiety spoczywającej na łożu – stylizowaną na ludową swobodną wariację na temat *Wenus z Urbino*. Płaskorzeźba prawdopodobnie do roku 1939 znajdowała się w wiejskiej posiadłości Krystalla w Otrębusach pod Grodziskiem Mazowieckim (by ozdobić

willę, kolekcjoner zamówił także inne prace u Hanfta, które niestety nie przetrwały wojny)³⁶.

We wrześniu 1939 r. w czasie oblężenia stolicy i później podczas okupacji MNW przyjęło, z inicjatywy dyrektora Stanisława Lorentza, wiodącą rolę jako ośrodek ochrony muzeów i zbiorów. To do MNW zwożono kolekcje innych instytucji, jak PZS, a także cenne zbiory prywatne³⁷. Według wspomnień Krystalla: „w pierwszych dniach po zajęciu miasta, skierowałem na gorąco i w sposób zorganizowany moje zbiory do Muzeum Narodowego. Było to przedsięwzięcie bardzo trudne i niebezpieczne”³⁸. We wrześniu 1939 r. ogromną część kolekcji Krystalla udało się zdeponować w MNW. Zbiory umieszczono w magazynach pod kryptonimem „JR”, by zapobiec ich konfiskacie jako mienia żydowskiego, dzięki czemu przetrwały wojnę³⁹. Niektóre dzieła, w tym płaskorzeźbę Chaima Hanfta, Krystall wycofał z depozytu w 1962 r. Ostatecznie trafiła ona do Muzeum na mocy testamentu spisane go w 1982 r., niedługo przed śmiercią tego wybitnego humanisty i kolekcjonera.

Podsumowując: analizowane przeze mnie obiekty z kolekcji MNW w większości znajdowały się poza obszarem widzialności czy dyskursu Muzeum (by przypomnieć zacytowane słowa Mieke Bal). Ich twórcy już przez sam wybór tworzywa zwracali się ku początkom sztuki żydowskiej. Swoje metaloplastyczne dzieła wystawiali zarówno w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych, jak i w Instytucie Propagandy Sztuki; inspirowali się tradycyjną sztuką żydowską, ale także nowoczesnymi tendencjami w sztuce europejskiej – modernizmem, ekspresjonizmem czy nowym klasycyzmem. Agnieszka Chrzanowska zauważyła: „Nieliczne dzieła, które przetrwały burzliwy okres wojenny, a także ich reprodukcje zamieszczone w ówczesnych czasopismach, są jedynie namiastką bogatego niegdyś dorobku żydowskich metaloplastyków”⁴⁰. Dlatego tak ważna pozostaje identyfikacja dzieł zachowanych, a nawet – śladów po dziełach zaginionych, np. w postaci wpisów w księgach inwentarзовych instytucji już nieistniejących. Takim śladem pozostaje metaloplastyczna płaskorzeźba *Głowa Żyda* autorstwa Józefa Śliwniaka (ur. 1899 w Kijowie, zm. 1942 w Treblince), która

34 Sandel (1979: 22–23); Malinowski (2000: 274–276); Chrzanowska (2005: 91–97).

35 *O działalności artystycznej* (1971: 247).

36 *O działalności artystycznej* (1971: 247).

37 Lorentz (1970: 13–109).

38 Cyt. za: Załęski (2015: 27).

39 Załęski (2015: 27). Zob. także: Bronisław Krystall (JR). Spisy archiwalne z 1939 r., [w:] Archiwum Krystalla sygn. S-11/28.

40 Chrzanowska (2005: 116).

z PZS do MNW już nie trafiła; została zapewne zniszczona w trakcie działań wojennych⁴¹. Trzeba tu przypomnieć, że MNW nadal prowadzi zaawansowane prace nad ustaleniem proveniencji wielu dzieł sztuki w swoich zbiorach, a także ostatecznym oszacowaniem strat wojennych⁴².

Na koniec warto się zastanowić, w jaki sposób Muzeum Rzeźby (będące oddziałem MNW) wykorzystuje potencjał swojej olbrzymiej historycznej kolekcji, czy włącza w obszar dyskursu dzieła zapomniane? Jak stwierdziła Agnieszka Tarasiuk, pełniąca funkcję kuratora Muzeum Rzeźby: „póki co potencjał tego miejsca i zbiorów wydaje mi się niewyczerpany”⁴³. Od paru lat Muzeum Rzeźby prowadzi politykę intensywnych badań i pracy nad własną kolekcją, o czym świadczą organizowane tam wystawy, takie jak niezwykle efektowna wizualnie ekspozycja SKONTRUM. *Ewolucje*, prezentująca około pięciuset rzeźb ze zbiorów własnych – pierwsza na taką skalę wystawa zbiorów⁴⁴. Z kolei zachowane w kolekcji szkice rzeźb architektonicznych (m.in. fryz Jana Szczepkowskiego, około 1927 r.⁴⁵) stały się punktem wyjścia dla następnej wystawy zorganizowanej w Królikarni *Figury retoryczne. Warszawska rzeźba architektoniczna 1918–1970*⁴⁶. Niewykluczone, że dzieła Marka Szwarca, Joachima Kahanego, Chaima Hanfta, a także – starszego od nich o pokolenie – Borysa Schatza, zainspirują do kolejnej narracji wystawienniczej, ukazującej i mikrohistorie zapomnianych obiektów tworzonych na styku kultury żydowskiej i polskiej (w przypadku Schatza na styku kultury żydowskiej i bułgarskiej), a także uwikłanie ich autorów w tzw. wielką historię. Subwersywny potencjał kultury materialnej polega na nieskończonej możliwości ponownych odczytań. Jak zauważyła Eileen Hooper-Greenhill, autorka *Museums and the Shaping of Knowledge*, klasycznej już rozprawy poświęconej kolekcjonerstwu instytucjonalnemu: „dla współczesnej kultury, którą charakteryzują skontekstualizowane i zapośredniczone przekazy [. . .], możliwość powrotu do konkretnego materialnego świadectwa ma znaczenie nadrzędne”⁴⁷.

41 Józef Śliwniak, *Głowa Żyda*, blacha mosiężna, repusowana, 59,5 × 49 cm, nr inw. PZS 3372. Praca została zakupiona do PZS w 1932 r. w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych; zob.: Katalog Kartkowy Działu Rzeźby PZS; Księga Inwentarzowa PZS 2.

42 Olkowski (2012: 27–37).

43 *Genius loci* (2013: 45).

44 SKONTRUM (2012).

45 Jan Szczepkowski, fryz dla sali teatralnej Domu Związku Zawodowego Pracowników Kolejowych (obecnie Teatr Ateneum), ok. 1927, gips, 100 × 500 cm, nr inw. Rz.W.897.

46 *Figury retoryczne* (2015).

47 Hooper-Greenhill (1992: 215).

Bibliografia

Źródła archiwalne:

- Akta organizacyjne MN 1935–1939 = Akta organizacyjne Muzeum Narodowego, lata 1935–1939, Archiwum, Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. 314.
- Archiwum Krystalla = Archiwum Bronisława Krystalla, Archiwum, Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. S-11/28.
- Katalog Kartkowy Działu Rzeźby PZS = Katalog Kartkowy Działu Rzeźby Państwowych Zbiorów Sztuki, Dział Inwentarzy, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Księga Inwentarzowa PZS 1 = Księga Inwentarzowa Państwowych Zbiorów Sztuki, t. 1, Dział Inwentarzy, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Księga Inwentarzowa PZS 2 = Księga Inwentarzowa Państwowych Zbiorów Sztuki, t. 2, Dział Inwentarzy, Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Księga Inwentarzowa Rz. W. = Księga Inwentarzowa Rzeźby Współczesnej, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, oddział Muzeum Narodowego w Warszawie.
- Protokoły 1983 = Protokoły Komisji Zakupów Muzeum Narodowego w Warszawie z 1983 roku, Archiwum, Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. 1651.
- Teka = Teka Marka Szwarca w Pracowni Słownika Artystów Polskich, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

Źródła drukowane i wystawy:

- Bal 2005 = Bal Mieke, *Dyskurs muzeum*, przeł. Małgorzata Nitka, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, Kraków 2005: 345–368.
- Baskind Silver 2011 = Baskind Samantha, Silver Larry, *Jewish Art. A Modern History*, London 2011.
- Bezalel 1986 = *Bezalel 1906–1926* [katalog wystawy], red. Nurit Shilo-Cohen, The Israel Museum, Jerusalem 1983.
- Borusiewicz 2012 = Borusiewicz Mirosław, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Kraków 2012.
- Bronisław Krystall 2015 = *Bronisław Krystall. Testament* [katalog wystawy], red. Katarzyna Mączewska, Krzysztof Załęski, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015.
- Chrzanowska 2005 = Chrzanowska Agnieszka, *Metaloplastyka żydowska w Polsce*, Warszawa 2005.
- Figury retoryczne* 2015 = *Figury retoryczne. Warszawska rzeźba architektoniczna 1918–1970*, kuratorka: Alicja Gzowska, pomysł wystawy: Katarzyna Kucharska-Hornung, Agnieszka Tarasiuk, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 2015.

- Genius loci 2013 = *Genius loci. O pracy nad kolekcją Muzeum Rzeźby w Królikarni z Agnieszką Tarasiuk rozmawia Joanna Turowicz*, „Kwartalnik Rzeźby OROŃSKO”, 3–4 (2013): 42–45.
- Hooper–Greenhill 1992 = Hooper–Greenhill Eileen, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London–New York 1992.
- Kaczmarzyk 1973 = Kaczmarzyk Dariusz, *Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1973.
- Kaczmarzyk 1978 = Kaczmarzyk Dariusz, *Rzeźba europejska od XV do XX wieku. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978.
- Kotlyar 2008 = Kotlyar Eugeny, *The Making of a National Art. Boris Schatz in Bulgaria*, „Ars Judaica”, 4 (2008): 43–60.
- Leszczyńska 2011 = Leszczyńska Monika, *Izraelskie tańce ludowe – historia narodu, który spełnił marzenia*, „Wychowanie Muzyczne”, 5 (2011). Tekst dostępny online: http://www.wychmuz.pl/artykul_ar_29.html (dostęp 15 IX 2017).
- Lorentz 1970 = Lorentz Stanisław, *W Muzeum i gdzie indziej*, [w:] *Walka o dobrą kulturę. Warszawa 1939–1945*, t. 1, red. Stanisław Lorentz, Warszawa 1970: 13–109.
- Majewski 2005 = Majewski Piotr, *Wojna i kultura: instytucje kultury polskiej w okupacyjnych realiach Generalnego Gubernatorstwa 1939–1945*, Warszawa 2005.
- Malinowski 2000 = Malinowski Jerzy, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- Manikowska 2017 = Ewa Manikowska, *Państwowe Zbiory Sztuki. U źródeł pierwszej państwowej kolekcji muzealnej*, „Cenne, bezcenne, utracone”, 1/86–4/89 (2017): 180–184.
- Mikocka-Rachubowa 1989 = Mikocka-Rachubowa Katarzyna, *Galeria Rzeźby w Starej Pomarańczarni. Przewodnik*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989.
- Muzeum sztuki 2005 = *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, Kraków 2005.
- Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego 1995 = *Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego. Zbiory artystyczne*, oprac. Renata Piątkowska, Magdalena Sieramska, Iwona Brzewska, Katarzyna Połujan, Warszawa 1995.
- O działalności artystycznej 1971 = *O działalności artystycznej i naukowej Bronisława Krystalla na podstawie rozmów oraz literatury istniejącej na powyższy temat* [tekst autoryzowany przez dr. Bronisława Krystalla], „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 2 (15) (1971).
- Olkowski 2012 = Olkowski Roman, *O badaniu proveniencji muzealiów*, „Muzealnictwo”, 53 (2012): 27–37.
- Piotrowski 2011 = Piotrowski Piotr, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.
- Sandel 1979 = Sandel Ernestyna, *Hanft (Hanoft) Chaim*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, red. Jolanta Maurin-Białostocka, Janusz Derwojed, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979: 22–23.
- Sandel 1979a = Sandel Ernestyna, *Kahane Joachim*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, red. Jolanta Maurin-Białostocka, Janusz Derwojed, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979: 314.
- SKONTRUM 2012 = SKONTRUM. *Ewolucje*, kuratorka: Agnieszka Tarasiuk, współpraca: Aleksandra Janiszewska, Michał Suchoła, Muzeum Rzeźby im Xawerego Dunikowskiego, oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 4 grudnia 2011–31 grudnia 2012.
- Stepan 1994 = KS [Stepan Kamil], *Hubicki (Sas-Hubicki) Otton*, [w:] *Kto był kim w Drugiej Rzeczypospolitej*, red. Jacek M. Majchrowski, współ. Grzegorz Mazur, Kamil Stepan, Warszawa 1994.
- Szwarc 1919 = Szwarc Marek, *Sztuka a Żydzi*, „Tel-Awiv”, IV (1919): 185–189.
- Szwarc 1927 = Szwarc Marek, *Moje blachy*, „Nasz Przegląd”, 13 (13 I 1927): 4.
- Tarnowska, Makowska 2016 = Tarnowska Magdalena, Makowska Urszula (uzup.), *Schatz Borys*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 10, red. Urszula Makowska, Warszawa 2016: 132–135.
- The New Museology* 1989 = *The New Museology*, red. Peter Vergo, London 1989.
- Turowicz 2013 = Turowicz Joanna, *Rzeźba Współczesna w Muzeum Narodowym w Warszawie. Diagnoza Kolekcji i rokowania na przyszłość*, [w:] *Skontrum w Muzeum Rzeźby*, red. Agnieszka Tarasiuk, Aleksandra Janiszewska, Warszawa 2013: 160–188.
- Wallis 1927 = Wallis Mieczysław, *Marek Szwarc*, „Robotnik”, 140 (23 V 1927): 2.
- Winkler 1930 = Winkler Konrad, *Plastyka. Z wystaw warszawskich*, „Droga”, 1 (1930): 84–86.
- Weber 1930 = Weber Henryk, *II wystawa plastyków żydowskich*, „Nowy Dziennik”, 154 (15 VI 1930): 8–9.
- Wojtyńska 2005 = Wojtyńska Wanda, *Działalność Państwowych Zbiorów Sztuki*, „Kronika Zamkowa”, 1–2 (49–50) (2005): 193–220.
- Zalmona 2006 = Zalmona Yigal, *Boris Schatz. The Father of Israeli Art* [katalog wystawy], The Israel Museum, Jerusalem 2006.
- Załęski 2015 = Załęski Krzysztof, *«Rien que la beauté», czyli życie pod znakiem sztuki*, [w:] *Bronisław Krystall. Testament* [katalog wystawy], red. Katarzyna Mączewska, Krzysztof Załęski, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015: 19–35.

Jewish Metalwork in the Sculpture Collection of the National Museum in Warsaw (Boris Schatz, Marek Szwarc, Joachim Kahane, Chaim Hanft). Contribution to the Research on the Institutional Collecting

(summary)

Following the inspirational reflections of the new museology researchers, I treat the museum institution not so much as a place of contemplation but rather as an area of interpretation and creation of a canon. According to Mieke Bal: "If there is anything that would differentiate the 'new' museology from the 'old' or plain museology, it is the serious follow-up to the idea that a museum is a discourse, and that an exhibition is an utterance within that discourse". In the majority of historical museums of art, such as the National Museum in Warsaw (MNW), only a small percentage of the huge collections which have been growing for decades are accessible to the visitors of the permanent exhibitions. The article is the first attempt to analyse the forgotten works of art by Boris Schatz, Marek Szwarc, Joachim Kahane and Chaim Hanft from the collection of the MNW and place them into a broader historical and cultural context. Analysis of the provenance of the art works at the National Museum in Warsaw also gives insights into the various ways museum collections are expanded, such as via

purchases, more or less random donations and transfers of whole collections from other institutions – e.g. the pre-war National Collections of Art. All the sculptors mentioned above were interested in exploring the national character of Jewish art. Boris Schatz (1866–1932), who became known as the "father of Israeli art", founded the Bezalel School of Arts and Crafts in Jerusalem (1906). The school prospered. Social life and art works were created in it, as were the ideas which served as a founding stone for the revival of Hebrew culture in Israel. Marek Szwarc (1892–1958), Joachim Kahane (1890–1943?), Chaim Hanft (1899–1951), the artists who were a generation younger than Boris Schatz, made bas-reliefs in sheet metal using a hammering technique called "Repoussé". This artistic creativity – characteristic to the Jewish community in Poland – began to flourish in the 1920s as a result of a search for national specificity and the stylistic character of Jewish art dating back to the second half of the 19th century. It was a clear reference to traditional Jewish art, not only through the implementation of characteristic ornamentation, but also through the choice of specific and relevant material, in which Jewish arts and crafts expressed its creativity from the ancient times. At present, the Xawery Dunikowski Museum of Sculpture, a branch of the National Museum in Warsaw, pursues a programme of intensive research on its own historical collection. It is hoped that the works by Schatz, Szwarc, Kahane and Hanft will inspire a new exhibition narrative and show the micro-histories of forgotten objects created in the collocation of Jewish and Polish culture.