

Katarzyna Kulpińska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Okruchy talentu. Przypomnienie Andrzeja Rubinrota

Był absolwentem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych z 1937 roku, uzdolnionym grafikiem, który już na studiach tworzył prace zabarwione specyficznym poczuciem humoru. Czerpiąc z fragmentów codzienności widzianej w krzywym zwierciadle, tworzył unikatowe w polskiej grafice dwudziestolecia międzywojennego kompozycje, które świadczą o jego zamiłowaniu do anegdoty i kreowania groteskowego napięcia. Andrzej Henryk Rubinrot (1913–1943) był obserwatorem i komentatorem rzeczywistości, zarówno tej codziennej, do której nawiązywał w grafice artystycznej, jak też wielkich spraw polityki międzynarodowej, znajdujących odbicie w satyrycznych rysunkach, które publikował w „Szpilkach”.

Nazwisko tego artysty w opracowaniach z historii sztuki pojawia się rzadko. Przywoływane jest w publikacjach poświęconych warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych¹, twórczości artystów pochodzenia żydowskiego², a także w opracowaniach dotyczących karykatury i satyry uprawianej w dwudziestoleciu międzywojennym³; jego prace były prezentowane na wystawie *Ekspresjonizm w grafice polskiej*⁴. Żyje on także na kartach wspomnień absolwentów warszawskiej akademii⁵, kolegów i koleżanek, którzy przytaczają m.in. anegdotę o balu

kostiumowym z czasów studenckich i przebraniu Rubinrota⁶. Trudno zbudować wizerunek artysty na podstawie opracowań, w których jest on podmiotem jednozdaniowej wypowiedzi, a każda z publikacji dotyczy innej dziedziny twórczości. Tę lukę wypełnia biogram artysty⁷ w *Słowniku artystów polskich*, opracowany przez Urszulę Makowską. Znajdujące się tam informacje pomagają odtworzyć koleje losu i drogę artystyczną młodego zdolnego grafika, obdarzonego temperamentem satyryka. Prac Andrzeja Rubinrota zachowało się niewiele, ale i te nieliczne świadczą o jego talencie i potencjale twórczym. Ich forma i przekaz budzą zainteresowanie, ale niewielka liczba pozostawia uczucie niedosytu. Pytanie, co ten grafik mógłby stworzyć jako dojrzały twórca, gdyby nie zginął na zbombardowanym w 1943 roku okręcie, pozostanie bez odpowiedzi.

W panoramie polskiej grafiki artystycznej lat 30. nurt rodzajowy, obrazujący życie miasta i jego mieszkańców, w którym mieszczą się także prace Rubinrota, jest reprezentowany licznymi pracami o zróżnicowanym charakterze, bo stworzonymi przez pryzmat odmiennych doświadczeń, postaw wobec rzeczywistości i odmiennej wrażliwości. Nie brakuje grafik zakorzenionych w bezpośredniej obserwacji życia codziennego we wszelkich jego przejawach, a więc będących odzwierciedleniem sytuacji zarówno humorystycznych, tragicomicznych, jak i dramatycznych, wzbogaconych o refleksję na temat ludzkiej kondycji. Niektórzy artyści w sposób zaangażowany odnosili się w grafice do sytuacji społeczno-politycznej⁸, dla innych charakterystyczne było

¹ K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Wrocław- Warszawa-Kraków 1965; *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, katalog wystawy, red. nauk. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012.

² J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba*, [w:] *Żydzi w Polsce. Dzieje i kultura. Leksykon*, red. J. Tomaszewski, A. Żbikowski, Warszawa 2001.

³ H. Górska, E. Lipiński, *Z dziejów karykatury polskiej*, Warszawa 1977; *Lata dwudzieste..., lata trzydzieste...*, Muzeum Karykatury, Warszawa 1989; *Czasy wojen i pokoju: karykatura polska 1914–1939*, katalog wystawy ze zbiorów własnych Muzeum Karykatury oraz innych kolekcji polskich, oprac. G. Godziejewska, Warszawa 2004.

⁴ *Ekspresjonizm w grafice polskiej: VI Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie*, katalog wystawy, red. Z. Kucielska, J. Malinowski, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1976.

⁵ M. Żeromska, *Wspomnienia*, Warszawa 1999; W. Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1966; E. Lipiński, *Pamiętniki*, Warszawa 2016.

⁶ „Chłopaki mieli stroje najrozmaitsze, Andrzej Rubinrot zwyczajny granatowy kostium gimnastyczny pomalował w sceny mitologiczne, tak szalenie nieprzyzwoite, że nie można było się do niego zbliżyć”. (M. Żeromska, op. cit., s. 158).

⁷ U. Makowska, hasło: *Andrzej Rubinrot w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, 2013, t. 9, s. 203–204.

⁸ Problematyka społeczno-polityczna budziła żywe zainteresowanie twórców tzw. drugiej awangardy; obecna jest przede wszystkim w grafikach członków I Grupy

podejście satyryczno-humorystyczne⁹, zmierzające niekiedy w stronę czarnego humoru i groteski, jeszcze inni znajdowali sens pracy w działaniu bliskim reporterskiemu i tworzyli realistyczne sceny rodzajowe: zobiektywizowane lub o przekazie spotęgowanym subiektywnym komentarzem wynikającym z zastosowanych środków wyrazu.

Czym szczególnie, na tle tak licznych grafik nurtu rodzajowego, często intrygujących przekazem i formą, wyróżniają się prace Andrzeja Rubinrota? Zanim uda się to określić, wypada przyrzeć się biografii artysty bo, jak się okaże, pewien pośredni wpływ na jego twórczość miał ojciec, a także przyjaciel Rubinrota, Eryk Lipiński. Andrzej był synem lekarza Stanisława (Salomona)¹⁰ i Izabeli (Belli) z domu Szyller-Weksler. Miał

Krakowskiej i Czapki Frygijskiej. Problem społecznych nierówności i bezrobocia podejmowało w grafice lat 30. wielu artystów różnych środowisk, m.in. Maria Hiszpańska-Neumann (*Kopalnia, Fabryka, Nędza osiedla*), Samuel Cygler (*Posiłek, Bezrobotni*), Leonia Nadelman (*Głód*), Aleksander Sołtan (*Smak życia, Matka z dzieckiem*), Jehuda Wermus (*Matka*), Fiszle Zylberberg (*Bezrobotny, Spętany, Piaskarz, Taczkarze*), Bencion Michtom (*Głodujący, Bezrobotni, Nędza*). Co zastanawiające, niewiele uwagi poświęcono tematyce ludzi chorych czy kalekich – są to pojedyncze prace Konstantego Sopočki, Stefana Gałkowskiego, Fiszela Zylberberga. Wątki związane z widmem nadciągającej wojny lub naznaczonej traumą pamięci o Wielkiej Wojnie nasiliły się w grafikach powstałych w 1933 roku; są to m.in. litografie Bronisława Linke (cykl *Wojna*), suchoryt Marii Opolskiej (*Maski – [Wojsko i Śmierć]*), akwainta Ireny Mińskiej-Golińskiej z karykaturalnie przerysowaną postacią Lenina (*Lenin*), drzeworyty Konstantego Sopočki z ostrym komentarzem artysty na temat militarizmu (*Europe Girls. Parademarsch, Gloria militaris*); akwaforta *Konferencja rozbrojeniowa* Leopolda Lewickiego. Już w trakcie wojny powstały groteskowe drzeworyty Stanisława Rolicza *Budują nową Europę* (1942), *Porwanie Europy dziś* (1944).

⁹ Konstanty Sopočko utrwał życie na gorąco w ironicznym komentarzu (*Obżarstwo, Babcia Grypa, Sierżant i śmierć*, cykl *W krainie czarów*). Scenki rodzajowe z życia miasta realizowane w nieustannym eksperymentowaniu w warsztacie graficznym były domeną Andrzeja Jurkiewicza (*Fotograf, Wózki na Plantach, Flirt na Plantach, Fryzjerzy, Podwórkowy muzykant, Sklep – wystawa owoców, Katarzyniarz*); tworzyli je także z dużą dozą humoru Stanisław Osotowicz (*Groteska*), Konrad Szrednicki (*Stacja Babiwzięk, Podwórze*), Bolesław SuraHo-Gajduczeni (*Kokluszki*), Maria Dunin (*Wenecja – sprzedawca syren, Ogród zoologiczny*), Leonia Nadelman (*Karuzela*), Maria Opolska (*Burza, Pijacy – Widzowie*). Poznański grafik Marian Ziółkowski w tece linorytów barwnych *Pięć grotesek współczesnych* (1928) w uproszczonej formie w zabawny, ale nie bezrefleksyjny sposób zdiagnozował obszary i skutki ludzkich słabości (m.in. pijarstwo, biurokrację, uzależnienie od techniki). W grafice warsztatowej karykaturę uprawiali: Feliks Topolski, Stanisław Wojewódzki, Henryk Grunwald, Andrzej Jurkiewicz, Leopold Lewicki, Gustaw Rogalski.

¹⁰ Dr Stanisław Rubinrot, ur. w 1875 roku, rentgenolog, radiolog, społecznik; kierował Zakładami Rentgenologicznymi Kasy Chorych miasta Warszawy; pracował w warszawskim szpitalu Starozakonnym na Czystem. W 1918 roku propagował upaństwowienie pomocy lekarskiej (odczyt wygłoszony w Stowarzyszeniu Lekarzy Polskich w Warszawie 13 grudnia 1918 roku). Jest autorem kilku publikacji: *W imię prawdy... W sprawie żydowskiej z powodu uchwalenia odnośnej komisji w Sejmie Polskim*, Warszawa 1919; poradników dotyczących zdrowia (*Sport i ćwiczenia fizyczne jako zagadnienie społeczno-zdrowotne*, Warszawa 1936), ale najważniejszą jego pracą jest obszerny i nowoczesny podręcznik: *Zarys rentgenologii – podręcznik dla lekarzy i słuchaczy*

siostkę Halinę¹¹. Urodził się 27 maja 1913 roku w Warszawie i tam też uczęszczał do gimnazjum typu humanistycznego zboru ewangelicko-augsburskiego im. M. Reja. Maturę zdał w dzień swoich urodzin, 27 maja 1932 roku; w tym samym roku w październiku został studentem Akademii Sztuk Pięknych¹². Już na pierwszym roku studiów wyróżniał się swoimi umiejętnościami i otrzymywał liczne nagrody¹³. W dwóch początkowych semestrach uczęszczał na rysunek i akt wieczorny – prowadzony przez Władysława Skoczylasa (1932–1933); od kolejnego roku akademickiego 1934–1935 zgłębiał tajniki grafiki artystycznej w pracowni Edmunda Bartłomiejczyka; na III i IV roku (1936–1937) był studentem Edwarda Czerwińskiego¹⁴. Wszystkie semestry ukończył

medycyny, Warszawa 1931. W latach 30. prowadził zajęcia na kursie teorii i praktyki z dziedziny radiologii lekarskiej, zorganizowanym przez Polskie Lekarskie Towarzystwo Radiologiczne w Warszawie (zob. „Pamiętnik Wileńskiego Towarzystwa Lekarskiego” 1933, z. 3–4). S. Rubinrot przyjmował pacjentów także w czasie wojny – w 1940 roku na Marszałkowskiej 81 (wcześniej na Zamenhofska 9), później w warszawskim getcie. Z jego synem był zaprzyjaźniony Eryk Lipiński, który we wspomnieniach pisał o ostatnich miesiącach życia doktora: „Doktor Rubinrot z żoną Belą i córką Reną mieszkali przy ulicy Leszno. Załatwiałem doktorowi różne sprawy poza terenem getta i dostarczałem żywność (...). Znalazłem dla całej rodziny Rubinrotów bezpieczne miejsce w Klembowie koło Tłuszcza, ale doktor nie mógł zdecydować się na opuszczenie getta. Była to sprawa tzw. wyglądu. On miał co prawda niebieskie oczy i siwe włosy, ale jego żona była Żydówką rumuńską (...) zostali więc w getcie” (E. Lipiński, *Pamiętniki*, op. cit., s. 158). Kiedy w getcie w Łodzi zaproponowano doktorowi objęcie stanowiska związanego z rentgenologią, Rubinrotowie zdecydowali się tam wyjechać i Lipiński stracił z nimi kontakt. Okazało się, że podzielili los mieszkańców łódzkiego getta. Zob. też *Księga Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Ratujący życie podczas Holocaustu. Polska*, t. 1, red. nac. I. Gutman, Kraków 2009, s. 404).

¹¹ Halina Rubinrot, ur. 23 kwietnia 1910 roku w Warszawie, córka dr. Stanisława Rubinrota, lekarza (Warszawa ul. Graniczna 8). Gimnazjum Żerzyckie Marii Taniewskiej ukończyła w Warszawie; później była uczennicą I Liceum Ogólnokształcącego im. O. Balzera w Zakopanem i mieszkała w tamtejszym internacie „Pająkówka”; do szkoły w Zakopanem uczęszczała zapewne ze względów zdrowotnych, co wówczas nie było rzadkością. Egzamin dojrzałości zdała w 1930 roku (za: L. Dall, *Lista uczniów wyznania mojżeszowego w latach 1913–1939*) www.absolwencilo-zakopane.pl/art_Dall_2013 [dostęp: 1.08.2019]. We wspomnieniach Eryka Lipińskiego, jest wymieniona siostra Andrzejka o imieniu Rena. Nie udało się do tej pory ustalić, czy to ta sama osoba, czy Andrzej miał dwie siostry.

¹² W latach 1930–1931 uczył się rysunków na niedzielnym kursie przy Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa oraz w pracowni Adama Rychtarskiego.

¹³ M.in. z przedmiotu: kompozycja brył i płaszczyzn u prof. W. Jastrzębowskiego (dwukrotnie w 1933 roku, raz w 1934 – II nagroda, w 1934 – I nagroda), w 1934 – dwukrotne odznaczenie z malarstwa u Pruszkowskiego; w 1936 – odznaczenie; w 1934 – II nagroda za dekoracje teatralne u Władysława Daszewskiego; w 1935 z grafiki u prof. L. Wyczółkowskiego – odznaczenie, a w 1936 – III nagroda; w 1936 – dwukrotnie II nagroda z grafiki użytkowej u Bartłomiejczyka; w 1937 – II i III nagroda; w 1936 – III nagroda z przedmiotu: książka i literactwo u Lenarta, zob. Album studentów ASP w Warszawie, Zb. Specjalne IS PAN; sygn. 81/II nr 542.

¹⁴ Wyczółkowski, wówczas już w podeszłym wieku, przyjeżdżał tylko na korekty.

z oceną bardzo dobrą z grafiki. Jako specjalizację wybrał po II roku grafikę użytkową u Bartłomiejczyka, uczęszczał też do pracowni malarskiej Tadeusza Pruszkowskiego¹⁵. Jeździł na plenery do Kazimierza nad Wisłą – tam w 1937 roku został uwieczniony na jednym ze zdjęć rozbawionej braci studenckiej, z bałałajką w dłoniach¹⁶.

Rubinrot w czasie studiów był aktywny także poza akademią; wraz z Franciszkiem Pareckim, Haliną Siemieńską, Elżbietą Wilder, Janem Kottem i innymi należał do warszawskiego Klubu Artystycznego „S”, ugrupowania literackiego działającego w latach 1933–1936, odwołującego się do osiągnięć Awangardy Krakowskiej i obcojęzycznych twórców awangardowych. Rubinrot i wspomniany już Parecki, a także Andrzej Siemaszko, Eryk Lipiński, Zofia Szczotkowska, Wanda Wyszogród, Elżbieta Czerwińska, Napoleon Czerwiński, Alina Grabowska, Jan Kosiński i Erna Rotman współtworzyli także nieformalną grupę towarzyską o nazwie nawiązującej do *Bractwa Świętego Łukasza*, mianowicie *Bractwo Świętego Marka*. Geneza nazwy była jednak bardzo prozaiczna – „patronem” był kolega, Marek Słuczański, który udostępniał im mieszkanie na zbiórki. Lipiński wspominał: „Nie przypominam sobie, żebyśmy toczyli gorące boje o nowe kierunki w sztuce (...) Byliśmy młodzi, szczęśliwi, że dostaliśmy się na ASP i wesoło spędzaliśmy razem czas”¹⁷. Wśród pięciorga kolegów z bractwa, którzy zginęli w czasie wojny, był także Andrzej Rubinrot.

Znajomość, przyjaźń i współpraca Rubinrota z Erykiem Lipińskim zawiązała się około 1934 roku. Obaj zajmowali się projektowaniem graficznym jako jedna z wielu funkcjonujących wówczas spółek autorskich i jako duet sygnowali swoje prace „andr-erl”; tworzyli także satyryczne rysunki. Być może to doświadczenie współpracy z Lipińskim, ale też niezbędna w projektowaniu graficznym umiejętność budowania oszczędnej, lecz wymownej formy ukierunkowały Rubinrota na koncepcje, które wykorzystał w grafice warsztatowej. Powstałe już w czasie studiów grafiki – linoryty i akwaforty z akwafortą, charakterystyczne w sposobie ujęcia tematu, świadczą o wczesnym wykrystalizowaniu się indywidualnej koncepcji sztuki, naznaczonej humorystyczno-groteskową wizją świata. Nie wiadomo, czy tworzył też grafiki barwne. W tych, które się zachowały, wyrażał się za pomocą czerni,



Il. 1. Zdjęcie portretowe A. Rubinrota z czasu studiów w warszawskiej ASP

bieli i bogatej gradacji szarości, a efekty jakie uzyskał, świadczą o tym, że właśnie taka poetyka mu odpowiadała. Wczesny studencki linoryt z 1929 roku *Operacja*¹⁸ jest realistycznym, choć poddanym syntezie, a w sposobie cięcia ekspresyjnym „obrazkiem szpitalnym” – artysta podjął rzadko pojawiający się w polskiej sztuce międzywojennej wątek medyczny, ukazując salę operacyjną. Na marginesie warto dodać, że z tego samego roku pochodzi obraz olejny Christiana Schada *Operacja*¹⁹. W pracy o niewielkim formacie Rubinrot ukazał salę operacyjną z pacjentem na łóżku i pochylonymi nad nim lekarzami, z których jeden operuje. Uwagę przykuwa ogromna lampa nad polem operacyjnym, a elementy wyposażenia (stolik z narzędziami, zlew z podgrzewaczem wody, miejsce do dezynfekcji i sterylizacji) wskazują, podobnie jak konstrukcja łóżka z regulowanym zagłówkiem, że młody grafik dobrze znał realia szpitalne. Rubinrot, którego na podstawie zachowanych prac można określić jako twórcę lubującego się w narracji, zadbał też o ukazanie intensywności życia szpitalnego, ukazując

¹⁵ W Muzeum ASP zachował się szklany negatyw fotografii pejzażu malowanego przez Andrzeja Rubinrota.

¹⁶ Reprodukowane w: *Sztuka wszędzie*, op. cit., s. 140.

¹⁷ E. Lipiński, *Pamiętniki*, op. cit., s. 86.

¹⁸ W zbiorach Biblioteki Narodowej pod katalogowym tytułem: *Operacja chirurgiczna* (tytuł nadany przez katalogującego). Linoryt sygnowany i datowany pod kompozycją.

¹⁹ W zbiorach Städtische Galerie im Lenbachhaus w Monachium.

w tle innego pacjenta przewożonego na łożku. W sposobie opracowania ten wypukłodruk, wybierany krótkimi, równoległymi zagłębieniami dłuta, zachował równowagę czerni i bieli z efektem migotliwości powierzchni. Epizod z pracy lekarzy i życia pacjenta został tu ukazany w sposób realistyczny, podobnie jak w drzeworycie Konstantego Sopoćko *Chronicy w szpitalu* (ok. 1932–1933), ale warto przypomnieć, że poznański grafik Marian Ziółkowski w tece *Pięć grotesek z życia współczesnego* (1928) wypowiedział się na temat profesji lekarza w sposób przewrotny. W omawianym linorycie uśmiechnięty medyk, przedstawiony jako wesoły kompan kostuchy, stoi ramię w ramię ze szkieletem. Obie postacie prezentują swoje narzędzia- atrybuty: lekarz – piłę do amputacji, gaz usypiający i receptę, natomiast szkielet – kosę, trumnę i krzyż. Utrzymane w zupełnie innym tonie, zabawne sceny z życia wzięte, które mogłyby być samodzielnymi ilustracjami w satyrycznym czasopiśmie wykonał Samuel Cygler w cyklu *U dentysty*. Opowiedziana w kilku litografiach męka pacjenta zaczyna się na progu gabinetu (na wizytówce nazwisko A. Zębacki) i ma swoje odsłony w kolejnych planszach, na których zostali przedstawieni pacjenci z bólem zęba, obwiązana szczęką²⁰ i całą gamą zbolałych wyrazów twarzy, a towarzyszy im równie cierpiący pies z obandażowanym pyskiem. Historia kończy się uściskiem dłoni lekarza i zadowolonego pacjenta. Ten cykl być może został zainspirowany zawodową pracą żony artysty (Racheli z domu Ehrlich), która była dentystką.

Trudno powiedzieć, czy rok 1935 był dla Rubinrota szczególnie pracowity, ale właśnie z tego czasu zachowały się trzy interesujące grafiki. Dwie z nich, akwatinty *Noworodek* i *Lekcja anatomii*, powiązane symboliką narodzin i śmierci, w przejmujący sposób podnoszą dramat ludzkiej egzystencji, a jednocześnie nie są pozbawione komizmu. W akwatincie z akwafortą *Noworodek* nagie, skulone niemowlę, leżące na skrawku tkaniny jak na chusteczce do nosa, jest najwyraźniej przedmiotem dyskusji między otyłą, niemłodą już kobietą z wydatnym nosem a ponurym łysiejącym mężczyzną odzianym w ciemny uniform. Rubinrot jako artysta o zacięciu karykaturzysty był wyczulony na charakterystyczne typy fizjonomii, a jako syn lekarza zapewne napatrzył się na międzyludzkie

relacje i dramaty. Między parą brzydkich, przedwcześnie postarzałych ludzi jest wyczuwalne napięcie. Konflikt jest zasugerowany gestem kobiety, która trzymając mężczyznę za fragment odzienia, zdaje się nim potrząsać, natomiast on, ukazany w statycznej pozie, pozostaje bierny. Mimo to oddziałuje na widza swoim ponurym wyrazem twarzy. Niewielka postać niemowlęcia w pozie embriona, delikatnie opracowana w akwafortcie, o ledwo draśniętym konturze sylwety, może się wydawać pozornie zmarginalizowana, ale jest tu najwyraźniej przyczyną i bohaterem sporu. Zderzenie cudu narodzin i początku życia z jego brutalnością Rubinrot wzmocnił efektem kontrastu monotonicznej szarej ściany pomieszczenia i ciemno odzianych postaci z bielą ciała dziecka.

Najważniejszym motywem akwatinty *Lekcja anatomii* jest szkielet. Artysta, a jednocześnie syn lekarza, był dobrze zaznajomiony z takim modelem anatomicznym; Rubinrot znał zapewne także specyfikę zdjęć rentgenowskich, na podstawie których diagnozował jego ojciec. Szkielet łączy tu obie sfery zawodowe: sztukę i medycynę. Jednak w tej grafice autor przywołuje także refleksję natury filozoficznej; wprowadza odbiorcę w krąg rozmyślań o życiu i śmierci jako dwóch stronach tej samej monety. Szczęką i żuchwą szkieletu zdają się układać w ironiczny „uśmiech”, przywołując sentencję: *Byłem czym jesteś, jestem czym będziesz*. Postać lekarza-wykładowcy anatomii w akademii sztuk pięknych przypomina mężczyznę w czerni z grafiki *Noworodek*. Ten odziany w bezkształtny kitel anatom oddaje się studiom równie nieruchomego jak on szkieletu, trzymając go za kości śródrečca i przedramienia. Obaj „bohaterowie” w ujęciu antytetycznym stanowią niejako swoje odbicie – zarówno w warstwie wizualnej (czaszki obu mają podobny kształt), jak i w wymiarze ontologicznym. Ciekawym dopełnieniem tego „podwójnego portretu” jest naga kobieta, zapewne pozująca modelka, częściowo przesłonięta ażurem żeber szkieletu. Jej młode, pełne ciało stanowi silny kontrast, zarówno wobec kościotrupa, jak i poddanej deformacji posturze i twarzy wykładowcy. Na podstawie wpisów ocen w albumie studentów wiadomo, że Andrzej Rubinrot uczęszczał w 1933 roku na wykłady anatomii jednego z zasłużonych polskich antropologów i anatomów, prof. Edwarda Lotha²¹, który był „wybitnym pedagogiem i porywającym wykładowcą,

²⁰ Cygler w humorystyczny sposób wykorzystał efekt cienia, rzucany na ścianę przez pacjentów z chustkami zawiązanymi pod szczęką i na czubku głowy, co dawało złudzenie głowę zwierzęcia z długimi uszami. Ta gra ludzkich sylwet i ich cieni, wybierających zupełnie inną formę, może nawiązywać do kilku plansz cyklu *Kaprysy* Francisco Goyi.

²¹ Antropolog, profesor anatomii, pionier antropomorfologii części miękkich (mięśni) naczelnych. W Zakładzie Anatomii Opisowej zorganizował Muzeum Anatomiczne. W 1931 roku wydał publikację o międzynarodowym znaczeniu: *Anthropologie des parties molles*. zob. A. Śródka, *Odrodzony Uniwersytet Warszawski*, [w:] *Dzieje nauczania medycyny i farmacji w Warszawie (1789–1950)*, Warszawa 1990,

urozmaicał swe wykłady rysunkami, żywymi modelami, niezwykle dowcipami (niekiedy mocnymi w sformułowaniach i oryginalnymi prezentacjami (nagie modelki z ASP)²² oraz że właśnie z tego przedmiotu miał najsłabszą ocenę (dostateczną). Może to właśnie przykre wspomnienie lekcji anatomii było impulsem do karykaturalnego sposobu ukazania wykładowcy, choć przedstawiony w tej pracy nie przypomina Lotha. Rubinrot w pełni wykorzystał możliwości akwatinty, stosując szeroką gamę szarości: od silnie trawionych akwafortowych konturów, przez ciemnoszare i jaśniejsze tło, aż po delikatną, jednolitą szarość kitla anatoma i bliskie bieli wypełnienie szkieletu.

Patrząc na kolejną pracę artysty, można odnieść wrażenie, że kolekcjonował w pamięci tzw. typy charakterystyczne. Taką właśnie galerię postaci o nieprzeciętnych rysach, od niemowlęcia po leciwych staruszków, zamieścił Rubinrot w akwafortcie z akwatintą *Gapie na balkonie* (1935). Odzwierciedlił w niej w karykaturalnym ujęciu tłum postaci stojących na niewielkiej przestrzeni i wypatrujących, co się dzieje na ulicy (może defilady z okazji święta narodowego, o czym może świadczyć zatknięta w murze flaga). Zabieg umieszczenia grupy ludzi na ciasnym balkonie ograniczonym ażurową balustradą – wychudzonych, żyłastych mężczyzn w podkoszulku lub garniturze, piersiastych kobiet i dzieci o puciołowatych twarzach lub cienkich warkoczyczkach – potęguje efekt tłoku. Wśród tylu pełnokrwistych postaci zwraca jednak uwagę para staruszków w ciemnych odzieniach, siedzących po przeciwległych narożach balkonu, którzy flankują tę wydzieloną przestrzeń, również w sposób symboliczny, jako filary tej licznej rodziny. Staruszek śpiący na taborecie i staruszka zapatrzona w dal, w zupełnie inną rzeczywistość niż pozostali gapie, wprowadzają do tego jarmarcznego przedstawienia nutę nostalgii. Jako karykaturzysta Rubinrot popisał się w pełni umiejętnościami znajdowania w fizjonomiach detali zabawnych lub naczynych brzydota, łapania z brutalną szczerością wyrazistych cech, które niekiedy jeszcze wyolbrzymiał, i uchwycenia ponadczasowej ludzkiej skłonności do obserwowania innych. Akwafortową kreską posługuje się tu swobodnie, oddając mimikę twarzy, kształtując siatkę zmarszczek na obliczach seniorów i oczka siatki na głowie jednego z mężczyzn, jak i desenie ubrań, czy ażur kutej balustrady. Szarość tinty doskonale imituje chropawą fakturę otynkowanej ściany budynku.

s. 269–271 oraz *Dzieje anatomii w Polsce*: <http://www.khm.cm-uj.krakow.pl/dydaktyka/dzieje-anatomii-w-polsce/> [dostęp: 18.08.2019].

²² Ibidem.

Warto wspomnieć, że podobną koncepcję wykadrowanego fragmentu kamienicy z postaciami na balkonie zrealizował wcześniej w akwafortcie Andrzej Jurkiewicz, ale skupiał się w niej głównie na problemach formalnowarsztatowych.

Rubinrot postrzegany przez pryzmat swych prac graficznych jawi się jako wrażliwy obserwator wyczulony na tragicomiczny potencjał sytuacji „z życia wziętych”. Kreowane przez niego sceny są bogate refleksją rasowego, błyskotliwego satyryka. Trzy omówione wyżej akwatinty, choć w warstwie wizualnej wystarczająco wymowne, mogłyby również funkcjonować jako intrygujące anegdota opatrzone słownym komentarzem, jakich wiele w „Szpilkach” czy „Cyryliku Warszawskim”. Ich przekaz jest jednak spotęgowany środkami warsztatu graficznego technik metalowych. Rubinrot już jako student rysował także do „Szpilek”²³, satyrycznego pisma, którego redaktorem naczelnym od połowy 1935 roku był Lipiński. W Muzeum Karykatury zachowało się kilka jego satyrycznych rysunków²⁴, m.in. *Angielski projekt podziału Palestyny czyli Sąd Salomona* z 1937 roku, w którym artysta skomentował w sobie właściwy, dosadny sposób projekt podziału Palestyny przedłożony przez Komisję Peela²⁵ na XX Światowym Kongresie Syjonistycznym w Zurichu (13–16 sierpnia 1937). W rysunku wykonanym tuszem Rubinrot, odwołując się do starotestamentowej przypowieści o mądrości króla Salomona, rozstrzygającego spór dwóch matek o dziecko (1 Krl 3,24–28), unaoczniał niedorzeczność takiego podziału. Odzwierciedlił bezpardonowy akt przecinania ciała nagiego, skulonego jak dziecko Palestyńczyka przez lorda Williama Peela, ukazanego na tle mapy tej części świata, trzymającego w drugiej dłoni związane księgi i dokumenty. Mocna kreska Rubinrota buduje monumentalną, dominującą sylwetkę Brytyjczyka, tak jaskrawo odróżniającego się od skulonej, przerażonej postaci, potraktowanej ostrzem sztyletu.

Wspomniano wcześniej o współpracy Rubinrota i Lipińskiego w projektowaniu szaty graficznej książek, m.in. okładek publikacji wydawnictwa „Renaissance”²⁶ Ludwika Erdtrachta. Zarówno projekty duetu, jak i samodzielne

²³ „Szpilki” powstały w 1935 roku. Rubinrot sygnował prace „andr.” i „a.”.

²⁴ Rysunki ołówkiem (*Afryka I-IV*) z 1936 roku i dwa rysunki wykonane tuszem (*Chiny I-II*).

²⁵ W latach 1936–1937 William Robert Peel był przewodniczącym komisji, która przedstawiła projekt podziału Brytyjskiego Mandatu w Palestynie na większą część arabską i mniejszą żydowską. Propozycja została odrzucona. Miesiąc później lord Peel zmarł.

²⁶ Dla tego wydawnictwa okładki romansów i powieści kryminalnych projektował zwykły Karol Hiller.

projekty Rubinrota cechują: bogactwo rozwiązań, dostosowanie kompozycji i motywów do charakteru i treści książki oraz zastosowanie w pełni nowoczesnych środków. Niektóre projekty Rubinrota oszczędną formą i celnością przekazu opartego na skojarzeniach i aluzjach przypominają koncepcje duetu znakomitych grafików Jana Lewitta i Jerzego Hima²⁷. W projekcie okładki do książki Edwina Jędrkiewicza *Sąd* (wydawnictwo Ferdynanda Hoesicka, Warszawa 1934) Rubinrot wykorzystał siłę oddziaływania pozornie banalnej i często wykorzystywanej w plakatach ludzkiej sylwetki. Maksymalnie upraszczając, sprowadził ją do znaku, tak jak w późniejszym systemie izotypii Otto Neuratha²⁸. Nie odtworzymy procesu rodzenia się koncepcji na „zadany temat” tej okładki, ale sugestia jest czytelna – na tle białej formy przypominającej obłok grafik ukazał sylwetę więźnia i motyw kraty. Blokowe kapitaliki słowa tytułu wzmocnionego wykrzyknikiem rzucają cień, sugerując nieuchronność orzeczonej kary. Czystą, oszczędną kompozycję dynamizuje umieszczenie po diagonalu tytułu i motywu więziennej kraty. Dla tego samego wydawnictwa Rubinrot opracował także okładkę książki Jarosława Janowskiego *Dzień jak noc* (1935). Koncepcja wyblakłego negatywu nawiązuje do tytułu książki, a dopełnia ją motyw cyferblatu z widocznym mechanizmem i sylwetą ludzi-cieni uwijających się wokół codziennych spraw. Nazwiskami Lipińskiego i Rubinrota są też sygnowane okładki książek autorstwa Jakuba Wassermana *Świat urojenia* (t. I), *Świat wiary* (t. II) wydane przez „Renaissance” (Warszawa 1936). Okładka tomu I zyskała ekwiwalent plastyczny w formie motywów związanych z iluzją, ułudą, światem lunarnym (księżyc i chmury na białobłękitnym tle, zjawiskowe, wykonane techniką prószy). *Świat wiary* natomiast symbolizuje pojedyncza złota gwiazda, jasno świecąca na czarnym niebie – wyrazisty drogowskaz wśród złotych drobinek gwiazdowego pyłu. Wspólnym projektem Lipińskiego i Rubinrota jest także okładka książki Edwarda Beneša *Odrodzenie narodów*. Jej klarowna koncepcja oparta na symetrii odwołuje się do symboliki wartości naturalnych i trwałych odzwierciedlonych przez skałę (kamień), której cechy zewnętrzne: blokowe litery

²⁷ Lipiński wspominał, że wyjeżdżając do Londynu, Lewitt i Him polecili go jako projektanta swoim wcześniejszym zleceniodawcom.

²⁸ Międzynarodowy System Typograficzno-Obrazowej Edukacji Otto Neuratha, austriackiego filozofa i socjologa, został opublikowany jako *Międzynarodowy język znaków. Podstawowe zasady Isoptype*, Londyn 1936. System ten miał edukować większość niewykształconego społeczeństwa na temat najnowszych osiągnięć cywilizacyjnych; Gerd Arntz, niemiecki grafik zaprojektował w tym celu ok. 4 tys. piktoqramów.

tytułu imitujące bryłę i rzucające cień oraz faktura naśladująca powierzchnię kamienia zdominowały okładkę; podobnie został ukształtowany reliefowy motyw gołąbka z gałązką oliwną. Rubinrot projektował także plakaty, m.in. wystawowe dla Muzeum Przemysłu i Techniki (1935). W jednym z nich w sylwetkę konia wpisał mechaniczne części: tłoki i inne elementy przemysłowych maszyn. Pracę tę cechuje żywa kolorystyka i atrakcyjna, zgeometryzowana nowoczesna forma. W 1939 roku Rubinrot wygrał konkurs Polskiego Radia na plakat poświęcony 20. rocznicy odzyskania niepodległości; jury jednak, kierowane antysemitkami uprzedzeniami, odrzuciło możliwość sygnowania plakatu nazwiskiem jego projektanta²⁹. Plakat ostatecznie podpisano inicjałami imion uczestników biorących udział w tym zamkniętym konkursie „AAEO” (Rubinrota, Lipińskiego, Andrzeja i Olgi Siemaszków); jeszcze później, już w druku, został zmieniony tytuł i doklejono nieznacznie zmodyfikowany³⁰.

Andrzej Rubinrot pod koniec lat 30. przebywał za granicą; nie wiadomo, jak długo, ale był zapewne w Paryżu (w 1937 roku otrzymał zaświadczenie z uczelni uprawniające go do wyjazdu za granicę). Wiadomo, że wrócił do Warszawy, a w 1939 roku wziął udział we wspomnianym wyżej konkursie. W sierpniu tego roku ponownie wyjechał, jako że, według relacji Lipińskiego, miał dokończyć w Paryżu pewne sprawy i wybuch wojny zastał go właśnie tam. Zgłosił się więc na ochotnika do Biura Werbunkowego Ochotników Armii Polskiej we Francji, gdzie szkolił się we francuskim ćwiczebnym obozie wojskowym Camp de Coëtquidan w Bretanii (27 września 1939–12 lutego 1940), podobnie jak wielu innych polskich ochotników, z których część po wojnie została na stałe we Francji. Informacje o dalszych wydarzeniach w życiu Rubinrota, który dosłużył się stopnia kaprala podchorążego, są

²⁹ „Przed samą wojną, w 1939 roku, Polskie Radio zorganizowało konkurs zamknięty na plakat pt. «25 lat marszu ku niepodległości», a mnie poproszono o wytypowanie czterech uczestników. Kierując się tak zwanym później kumoterstwem, zaproponowałem udział moim przyjaciołom – Oldze i Andrzejowi Siemaszkowi i memu współnikowi Andrzejowi Rubinrotowi. Czwartym byłem ja sam. Umówiliśmy się, że będziemy pracować razem, że każde zrobi jeden szkic, a honorarium za wybrany projekt podzielimy na cztery równe części. Po całonocnej pracy w pokoju Siemaszków (...) zaniósłem do redakcji cztery projekty. Tam po naradzie wybrano projekt Andrzeja Rubinrota, ale kiedy wymieniałem nazwisko autora, ku mojemu zaskoczeniu nie zgodzono się, aby patriotyczny plakat był podpisany takim nazwiskiem. Wróciłem oburzony, ale Andrzej nie przejął się tym antysemitycznym stanowiskiem Polskiego Radia. Stwierdził, że plakat robi, pieniądze weźmiemy, a dzieło podpiszemy pierwszymi literami naszych imion. Toteż podpis brzmiał, jeśli tak można powiedzieć, «AAEO»” (E. Lipiński, *Pamiętniki*, Warszawa 2016, s. 226).

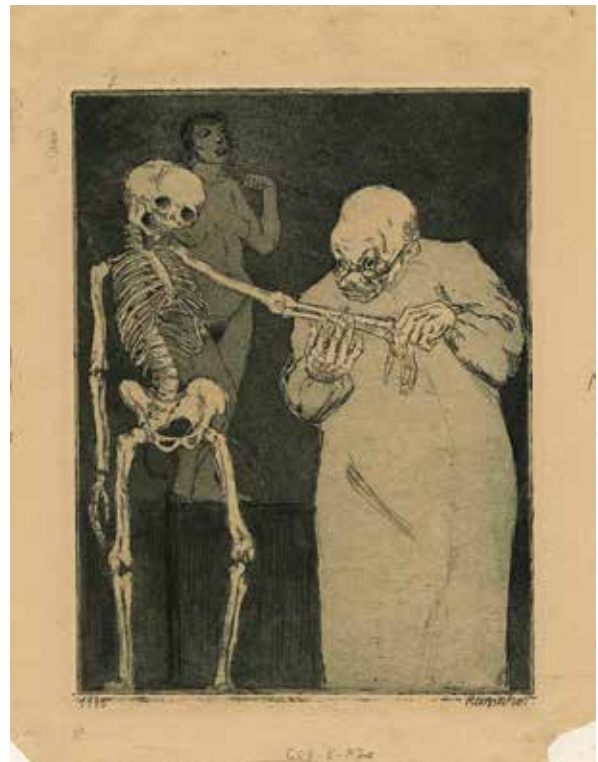
³⁰ Nie „ku niepodległości”, lecz „do niepodległości”.

jak migawki w zapowiedzi filmu – lakoniczne, słabo ze sobą powiązane i nieopatrzone konkretną datą. Dwukrotnie uciekał z obozu jenieckiego, skąd przedostał się do Budapesztu. Przesłał stamtąd Lipińskiemu kartkę – była to ostatnia wiadomość od niego. Późniejsze ślady artysty prowadziły do Armii Polskiej w ZSRR, gdzie ukończył kurs lotniczy, aby dostać się do jednostki wojskowej w Anglii. Jego ostatnie dni zostały opisane w dwóch, nieco rozbieżnych, wersjach: Eryka Lipińskiego („Kiedy płynął do jednostki wojskowej w Wielkiej Brytanii, jego okręt został storpedowany u brzegów Anglii; Andrzej wraz z innymi utonął”³¹) oraz Benjamina Meirtchaka³² (przytoczona w *Słowniku artystów polskich*³³), zgodnie z którą artysta-żołnierz w ostatnich chwilach życia był na pokładzie statku SS Empress of Canada, który został storpedowany przez Niemców u zachodnich wybrzeży Afryki.

Choć prac Andrzeja Rubinrota zachowało się tak niewiele, zawarte w nich środki ekspresji, inteligentne sugestie rasowego satyryka, ale także ładunek emocjonalny wizualnych opowieści o relacjach międzyludzkich i prawach rządzących światem (także bezwzględnym światem polityki), nadal mają moc poruszania wyobraźni i emocji odbiorcy. Okrucy talentu twórcy, który zginął młodo jako żołnierz, dzieląc los tysięcy artystów w czasie II wojny światowej, przetrwały na nietrwałym medium – papierze.



Il. 2. *Noworodek*, 1935, akwaforta, akwatinta, Muzeum Okręgowe w Toruniu



Il. 3. *Lekcja anatomii*, 1935, akwaforta, akwatinta, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu

³¹ E. Lipiński, op. cit., s. 158.

³² B. Meirtchak, *Żydzi – żołnierze wojsk polskich polegli na frontach II wojny światowej*, Warszawa 2001.

³³ *Słownik...*, op. cit., s. 203.



Il. 4. *Gapie na balkonie*, 1935, akwaforta, akwatinta, Muzeum Okręgowe w Toruniu



Il. 5. *Angielski projekt podziału Palestyny, czyli Sąd Salomona*, 1937, rysunek tuszem, Muzeum Karykatury w Warszawie