

Poza mainstreamem. Henryk Weber – przedstawiciel żydowskich krytyków sztuki w międzywojennym Krakowie

Abstract

Out of the mainstream. Henryk Weber – a Jewish art critic in interwar Cracow

Henryk Weber, a painter and art critic of the interwar period, is today a completely, though inequitably, forgotten figure. He was mainly associated with the Jewish magazine „Nasz Wyrzaz” in which he ran a column devoted to the visual arts. He was particularly interested in the history of the artistic milieu of Cracow, including, though not exclusively, Jewish artists. As a painter he was close to the colorists, and in his reviews he turned out to be an insightful observer and interpreter, also open to the latest avant-garde art phenomena. His artistic concept grew out of the expressionist aesthetics, treating art as an expression of the artist’s feelings and emotions, but the act of creation meant for him submitting these impressions to the laws of a strict logical construction. Weber’s statements, especially reviews, are characterized by an extraordinary suggestiveness of the language, which is a specific combination of professional terminology and colloquialisms or terms borrowed from other disciplines or areas of life. Aesthetic and linguistic awareness, wide knowledge of the latest artistic phenomena as well as openness to new artistic trends make him one of the most outstanding critics of the interwar period in Poland.

Key words: Weber, art criticism, rhetoric, interwar art, avant-garde, Jews

Słowa kluczowe: Weber, krytyka artystyczna, retoryka, sztuka międzywojenna, awangarda, Żydzi

Mimo wzmożonego zainteresowania polskich badaczy kulturą międzywojenną, w tym ówczesną krytyką literacką i artystyczną, środowisko twórców żydowskich tego okresu było przez długi czas obszarem co najmniej marginalizowanym. Sytuacja poprawiła się nieco w ostatnich latach, głównie dzięki staraniom Jerzego Malinowskiego i kilku młodych naukowców¹. Wciąż jednak pozostaje w tym obszarze wiele białych plam, niemało jest też materiału, który domaga się bardziej szczegółowej i wnikliwej analizy.

¹ Zob. m.in.: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000; idem, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007; N. Stryna, *Zrzeszenie Żydowskich Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931–1939)*, Kraków 2009; K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006.

Mam tu na myśli także dzieje Żydów krakowskich, którzy w latach 30. XX wieku stanowili 1/4 populacji miasta, współtworząc jego kulturę artystyczną². Wśród żydowskich twórców znajdziemy zarówno tych spolonizowanych, wystawiających pod nierzadko zmienionymi czy spolszczonymi nazwiskami w obrębie ówczesnych zrzeszeń i grup artystycznych, jak również tych, którzy, akcentując swą etniczną i językową odrębność, przyczyniali się do rozwijania własnej kultury, bazującej na silnym poczuciu wspólnoty i tożsamości narodowej³. Na tym tle szczególne miejsce zajmuje Henryk Weber, niemal całkowicie dziś zapomniany poeta, malarz i krytyk, próbujący pogodzić te dwie, jak mogłoby się wydawać, niekompatybilne postawy.

Niewiele o nim wiadomo, a nieliczne, rozproszone informacje, są niedokładne i pełne sprzeczności. Henryk (właściwie Hersz) Weber urodził się w 1904 roku w Jaśle, przez większość życia związany był ze środowiskiem krakowskim, a w okresie wojny – lwowskim, gdzie najprawdopodobniej zmarł w 1942 roku, w ramach częściowej likwidacji tamtejszego getta⁴. Wbrew odebranemu wykształceniu⁵ związał się zawodowo ze sztuką i literaturą, zarabiając na życie pisaniem tekstów krytycznych. Publikował w języku polskim, choć w pismach dedykowanych kulturze żydowskiej i adresowanych przede wszystkim do członków tej społeczności. Interesowały go zwłaszcza sztuki plastyczne, sporadycznie tylko publikował recenzje teatralne (głównie z działalności teatru Cricot⁶) i artykuły krytycznoliterackie⁷. Malarstwo uprawiał amatorsko, okazjonalnie wystawiając swe prace między innymi w ramach pokazów Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg”⁸. Nigdy nie związał się z krakowskim Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, którego działalność skrupulatnie śledził i omawiał na łamach prasy, nigdy też nie wziął udziału w jakiegokolwiek zbiorowej ekspozycji dzieł plastyków żydowskich. Zupełnie inne stanowisko prezentował natomiast jako poeta, publikując swe wiersze, pisane dla odmiany wyłącznie w jidysz, w hermetycznym środowiskowym periodyku,

² S. Bronsztajn, *Ludność żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 114.

³ Obecność takich artystów stała się w Krakowie zauważalna szczególnie w latach 30. XX wieku, kiedy powstało Zrzeszenie Żydowskich Malarzy i Rzeźbiarzy, a wraz z nim lokum wystawowe. Zob. N. Styra, op. cit.

⁴ *Polski słownik judaistyczny* podaje jako miejsce śmierci Webera getto rzeszowskie. Zob. R. Piątkowska, hasło *Henryk Weber*, [http://www.jhi.pl/psj/Weber_Henryk_\(Hersz\)](http://www.jhi.pl/psj/Weber_Henryk_(Hersz)) (dostęp z dnia 20.03.2019). Przeczą temu jednak wspomnienia Henryka Voglera, który jako miejsce śmierci malarza wskazuje Lwów. Zob. H. Vogler, *Wyznanie mojżeszowe. Wspomnienia z utraconego czasu*, Warszawa 1994, s. 122. Także z cytowanych przez Szymaniak wypowiedzi Debory Vogel wynika, iż jeszcze przynajmniej w 1941 roku Weber mieszkał we Lwowie. Zob. K. Szymaniak, op. cit., s. 57–58.

⁵ Według *Polskiego słownika judaistycznego* Weber studiował prawo, ze wspomnień Manuela Rympla wynika, iż ukończył matematykę. Zob. M. Rympel, *Słowo o Żydach krakowskich w okresie międzywojennym* [w:] *Kopiec wspomnień*, Kraków 1964 (wyd. II rozszerzone), s. 568.

⁶ Wspomina o tym Władysław Józef Dobrowolski. Zob. W.J. Dobrowolski, „Cricot” i „Poltea” [w:] *Cyganeria i polityka. Wspomnienia krakowskie 1919–1939*, Kraków 1964, s. 359.

⁷ Rympel wspomina np. o wnikliwej recenzji *Walki o treść* Karola Irzykowskiego, która ponoć wzbudziła słowa uznania samego autora. Niestety nie udało mi się do niej dotrzeć. Zob. Rympel, op. cit., s. 568.

⁸ Cech Artystów Plastyków „Jednoróg” było to ugrupowanie krakowskich malarzy działające w latach 1925–1935 i akcentujące przede wszystkim znaczenie warsztatu malarzkiego, zwłaszcza zaś konstrukcyjnych wymiarów barwy. Z dzieł plastycznych Webera niewiele się zachowało, jeden obraz malarza posiada Żydowski Instytut Historyczny.

jakim był wówczas „Cusztajer”⁹. Warta upamiętnienia jest jednak nie tylko spuścizna poetycka czy malarska Webera, lecz także – a raczej przede wszystkim – jego obfity dorobek krytyczny, w szczególności zaś teksty dedykowane sztukom plastycznym.

Henryk Weber związany był przez dziesięć lat z syjonistycznym „Nowym Dziennikiem” i to właśnie na jego łamach publikował sprawozdania, recenzje z wystaw oraz artykuły poświęcone wybranym twórcom i sprawom plastycznym. Próżno natomiast szukać tego nazwiska w periodykach artystycznych czy artystyczno-literackich o zasięgu ogólnopolskim. Nie znajdziemy go w kolorystycznym „Głosie Plastyków” ani w „Wiadomościach Literackich”, ani wreszcie w bliskich mu światopoglądowo pismach lewicującej awangardy¹⁰. Trudno rozstrzygnąć, czy był to efekt świadomej decyzji piszącego, który w ten sposób wyrażał przede wszystkim solidarność ze wspólnotą żydowską, czy raczej – co wydaje się dużo bardziej prawdopodobne – dowód hermetyczności polskiego środowiska artystycznego i jego niechęci wobec żydowskich kolegów niewyrzekających się swojej etnicznej odrębności. Dwa rozbudowane teksty opublikowane przez Webera w piśmie młodych „Nasz Wyrz” z 1938 roku, dowodzą potencjału analitycznego krytyka, jego świadomego i wnikliwego podejścia do zagadnień nowoczesnej plastyki¹¹. Niestety specyfika dziennika, głównego pola aktywności pisarskiej Webera, narzucała naturalne ograniczenia. Zmuszony do pisania nade wszystko o sprawach doraźnych i reagowania na lokalne wydarzenia, „przemyczał” jednak w nierzadko przydługich wstępach ważne dla siebie treści, włączając się w drażliwe wówczas spory o pryncypia kultury (styl narodowy, rola tematu, społeczna misja artysty itp.), a tym samym prezentując własną wykładnię sztuki. W poczet jego zasług wpisać należy z pewnością stworzenie podstaw do badania międzywojennej plastyki żydowskiej i aktywności jej twórców. Obserwował także polskie życie artystyczne Krakowa i potrafił na nie spojrzeć równie wnikliwym, nieuprzedzonym okiem. Przede wszystkim jednak, mimo stosunkowo młodego wieku, był niezwykle świadomym krytykiem, władającym wyjątkowo jak na ówczesne czasy rozwiniętym aparatem krytycznym. Można go śmiało zestawić z Deborah Vogel, kilka lat temu przypomnianą dzięki studium Karoliny Szymaniak¹². Tak jak lwowską poetkę, która jednak o plastyce pisała stosunkowo niewiele, charakteryzowała Webera otwartość na nowatorskie zjawiska w sztuce (nieprzeradzająca się jednak w ślepe nowinkarstwo), umiejętność gruntownej analizy dzieł, sformalizowany, a przy tym niezwykle sugestywny język czy wreszcie umiejętność polemiki, rozgrywanej jednak poza „ulicznymi” sporami, do jakich przyzwyczajają czytelników ówczesna prasa (także artystyczna), w której „walkę na noże, a czasem na trujące gazy”¹³

⁹ W 1941 roku w „Almanachu Lwowskim” (nr 1, s. 89–90), komunistycznym piśmie literackim, zamieszczony został jeden z wierszy Webera (*Niezabudowana przestrzeń*), przetłumaczony z jidysz na polski przez Leonida Foksańskiego.

¹⁰ Weber natomiast pochlebnie wyrażał się o „Głosie Plastyków”, napisał na temat tego periodyku osobny artykuł. Zob. H. Weber, *Półrocznik pisma plastycznego*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 52, s. 10.

¹¹ Idem, *Jubileusz formizmu*, „Nasz Wyrz” 1938, nr 5, s. 2; Idem, *Zagadnienia faktury. Na marginesie wystawy w Domu Plastyków*, „Nasz Wyrz” 1938, nr 11, s. 3.

¹² K. Szymaniak, op. cit.

¹³ Sformułowanie to pochodzi od Witkacego. Zob. S.I. Witkiewicz, *Mała pigułeczka dla lwowskich „wrogów”* [w:] idem, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1976, s. 286 (prwdr. „Kurier Lwowski” 1926, nr 197).

prowadzili zaciekle obrońcy sztuki dawnej z propagatorami skrajnej moderny¹⁴. Mimo iż dorobek krytyczny Webera to przede wszystkim artykuły pisane w dzienniku, a więc teksty z założenia raczej sumaryczne, a nierzadko po prostu sprawozdawcze, da się na ich podstawie zrekonstruować koncepcję sztuki, jaka kierowała jego pisarstwem, wpływając tym samym na kryteria wartościowania omawianych prac.

Między romantyczną szczerością a kultem formy. Sztuka i jej percepcja

Weber nie miał wątpliwości, że sztuka winna powstawać na skutek silnych przeżyć artystycznych, nie zaś w efekcie pracy wyłącznie intelektualnej¹⁵. Nie była mu też obca postromantyczna koncepcja szczerości, czemu dawał wyraz w licznych recenzjach, uznając tę kategorię za istotny miernik oceny¹⁶. Owe przekonania nie prowadziły go jednak do odrzucenia skrajnej awangardy, która w oczach pogrobowców młodopolskiej estetyki, jako nazbyt „mózgowa” i przeintelektualizowana, tonąc miała w powodzi laboratoryjnych łamigłówek i eksperymentów formalnych, skazując się w konsekwencji na artystyczny niebyt. Weber rozumiał potrzebę wypowiedzania własnych stanów wewnętrznych, uczuć i „finezji swojej inteligencji”, podkreślał jednocześnie, iż owa malarska wizja nie może być wyłącznym motorem napędzającym akt twórczy. Nadmierne hołubione natchnienie, podobnie jak jego siostra intuicja, zbyt często doprowadza do powstania kiepskiej sztuki, co, jak dowodził krytyk, zbiera żniwo także w czasach mu współczesnych. Polemizując z podejściem autentystów, absolutyzujących uczuciowe, a nierzadko sentymentalne aspekty twórcze, postulował zatem, by artysta, przystępując do realizacji dzieła, ujął swoje wizje i przeżycia w karby ścisłej kompozycji: „Obcowanie z wizją musi trwać tak długo – pisał – póki nie wyłoni z siebie maksimum plastycznej harmonii”¹⁷. Właściwy proces twórczy to zatem konstruowanie, którym rządzą przede wszystkim prawa logiki. Jednak nie logiki matematycznej, obliczeniowej, odpowiadającej narzuconym koncepcjom mózgowym. Obraz wyrasta z przeżycia, a zatem ono właśnie musi być czynnikiem porządkującym¹⁸. To aporetyczne, jakby się wydawało, myślenie znajduje jednak swoje uzasadnienie. Logika konstrukcji w myśl

¹⁴ Pojęcia „awangarda” i „skrajny modernizm” funkcjonują w moim artykule jako synonimy, tak traktowała je bowiem ówczesna krytyka artystyczna (odmiennie od literackiej). Zob. na ten temat: D. Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja. Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Kraków 2013, s. 60–71.

¹⁵ „Konstrukcja – przyznawał ironicznie krytyk, omawiając wystawę Zwornika w 1932 roku – może się wyrodzić w dość niezależny od przeżycia montaż plam i form, kolonystryka – w powierzchowną procedurę mniej lub bardziej wyrobionego smaku. Deformować można czasem tak długo i uparcie, aż wyjdzie jakaś forma”. Zob. H. Weber, *Wystawa Zwornika*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 98, s. 7.

¹⁶ Zgodnie z ekspresywnością estetyką z końca XIX wieku szczerłość, jako gwarant wartości artystycznej prac i podstawowy miernik oceny, oznaczała twórczość zrodzoną z duszy i uczucia, drogą skondensowanych wysiłków, na mocy bliżej nieokreślonej, wewnętrznej konieczności. Zob. M. Popiel, *Dwie koncepcje modernistycznej szczerości [w:] W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 65–79.

¹⁷ H. Weber, *Z Pałacu Sztuki. Wystawa kapistów*, „Nowy Dziennik” 1932, nr 139, s. 9.

¹⁸ Koncepcja Webera próbuje połączyć empatyczno-ekspresyjne myślenie krytyków młodopolskich, którzy uzasadnień wyboru danej formy szukali w osobowości i sile przeżyć twórcy, z wykładnią bliską formistom, zwłaszcza zaś Witkacemu. W myśl autora *Nienasyconia sztuka winna bowiem powstawać z „bebeczków” artysty, których jednak w samym dziele nie należy szukać, gdyż dopiero zdolność twórcy do obiektywizacji uczuć metafizycznych, a więc oczyszczenia z wszelkich pozostałości osobistego przeżycia, może stworzyć tak pożądaną przezeń twórczą Czystą Formę*. Zob. m.in. E. Łubieniewska, *Czysta forma i bebeczki*, Kraków 2007. Zob. także: M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.

koncepcji Webera jest bowiem logiką przeżycia, a świadome działanie, nadające formę dziełu, uwarunkowane jest siłą i jakością owych pierwotnych doznań. Inaczej mówiąc, obraz to nie mapa, z której da się wyczytać stany duchowe autora – wszelkie emocje, które stały u podstaw twórczych są istotne jako źródło, a zarazem czynnik określający charakter kształtów, wpływający na bieg linii czy kolorystyczną harmonię całości. A zatem artysta wyraża świat swoich uczuć za pomocą ściśle określonej formy i koloru, co oznacza, iż nie poddaje się bezwiednie przeżyciu, nie jest „lunatykiem napadniętym przez wizję”¹⁹ – lecz odrzucając przypadkowość wrażeń na rzecz zdyscyplinowanej budowy obrazu, sprawia, że „najdrobniejsza plamka traci przypadkowość, a posiadając swój sens lokalny, staje się zarazem melodią całości”²⁰. Wywodzącemu się z antropologii romantyzmu wunderkindowskiemu mitowi o genialnym artyście, działającym pod wpływem nieskoordynowanego wybuchu i ulegającym mu z „potulną biernością”, Weber przeciwstawia twórcę, który poddaje swe wizje interwencji myśli, tworzy konstrukcje będące jednocześnie „zamkniętym w sobie światem”. Ideałem świadomego malarza, który nie wyrzeka się indywidualnego artystycznego wyrazu, a przy tym tworzy dzieła logiczne i dalekie od dowolności, był dlań ojciec nowoczesnej sztuki, Paul Cézanne²¹: „Elementem formy jego obrazu – pisał Weber w 1938 roku – stają się nie tylko postacie przedmiotów i kolor, ale też kształt każdej poszczególnej plamy. Nie ma tu pociągnięć przypadkowych. Odnosi się wrażenie, że regulował on postać każdej plamy w zależności od sąsiedztwa i całości obrazu”²². W dziełach Cézanne’a zachwycała krytyka konstrukcja kolorystyczna, ale też sposób kontrastowania fakturą. Przeciwstawiał je pracom neoimpresjonistów dążących do zunifikowania płaszczyzny poprzez „deszcz jednokierunkowych kresiek” czy punktów. Tego rodzaju uproszczenia Weber uznał za „szkodliwe dla artystycznego sensu obrazu”, zaprzeczały one bowiem postulowanej przezeń koncepcji sztuki²³. Redukcja płaszczyzny do jednorodnej postaci kłóciła się z przekonaniem krytyka o związku między wrażliwością twórcy a formą i fakturą przedmiotów: „Wrażliwość nasza – przekonywał – reaguje na każdą formę inaczej, reaguje inaczej na każde sąsiedztwo form”, musi zatem znaleźć wyraz także „w samej wędrówce pędzla po płótnie, w jego ruchach zamasystrych lub pełnych wstrzemięźliwości, w powłóczyściach lub urywanych rzutach”²⁴. Faktura, którą wyznacza dukt pędzla, jest dlań zatem jednym z istotnych elementów indywidualnego wyrazu, a zarazem podstawowym czynnikiem formalnym, dalekim od dowolności i przypadkowości oraz kształtującym specyficzny rytm „wyznaczony przez układ przedmiotowy, a przedłużany w obręby (...) czysto przestrzenne”²⁵.

¹⁹ Sformułowanie zapożyczam od Karola Irzykowskiego, który w ten sposób szczył z młodopolskich duszostanów. K. Irzykowski, *Przegląd. Bahr o ekspresjonizmie „Maski”* 1918, nr 19, s. 379.

²⁰ H. Weber, *Z Pałacu Sztuki. Wystawa kapistów*, op. cit., s. 9.

²¹ Swoisty kult Cézanne’a zauważyć można niemal w całej międzywojennej krytyce. Doceniali go nie tylko koloryści, lecz także konstruktywiści, m.in. Henryk Stażewski. Zob. H. Stażewski, *Znaczenie i wpływy Cézanne’a, „Nike”* 1937, nr 1, s. 142. Zob. także: D. Jurkiewicz-Eckert, *Polska krytyka artystyczna w latach 1906–1939 wobec dzieła Cézanne’a*, „Ikonothea. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 2000, nr 14, s. 187–218.

²² H. Weber, *Zagadnienia faktury*, op. cit., s. 3.

²³ *Ibidem*, s. 3.

²⁴ *Ibidem*, s. 3.

²⁵ *Ibidem*, s. 3.