



# MAX WEBER, EMIGRACJA I TOŻSAMOŚĆ ARTYSTY

Joanna TOMALSKA (Białystok)

Twórczość i koleje życia wybitnego amerykańskiego malarza i rzeźbiarza, bardzo wysoko cenionego na świecie, w jego rodzinnym mieście pozostają nieznane. To prawda, że wyjechał stąd mając zaledwie dziesięć lat, lecz nadal nie wiadomo, czy i jakie wątki z białostockiego dzieciństwa zawarł w swoich pracach, na ile wychowanie w ortodoksyjnym żydowskim domu zaważyło na jego twórczym rozwoju.

Fotografia artysty z około 1913 roku przedstawia stojącego młodego człowieka w trzech czwartych zwróconego w lewo, z miotłą w prawej dłoni i lewą zaczepioną kciukiem o ciemną kamizelkę. Młodzieniec nosi konwencjonalny ciemny surdut i także spodnie, wyróżnia go fantazyjny jasny szalik, znak artystowskiej swobody. Młody człowiek o ciemnych, krótko ostrzyżonych włosach, łagodnej twarzy i wyrazie zamyslenia w ciemnych oczach pozując w skromnym wnętrzu, wypełnia centralną część fotografii, jej lewą część wzdłuż krawędzi osłania ciemna kotara, jak w malowanych lub fotograficznych portretach, obecnych w zbiorowej pamięci od dawna. Skromne wnętrze zajmuje prostokątny stół z lewej i fragment żeliwnego pieca. Nie wiemy, czy to wnętrze pracowni młodego człowieka, czy też pokój w jego mieszkaniu. Najbardziej dla nas interesujący detal fotografii, obrazy, bez wątpienia autorstwa Maksa Webera, widoczne są tylko fragmentarycznie<sup>1</sup>.

Tak wyglądał nasz bohater na zdjęciu wykonanym przez Clarence White'a (1871–1925)<sup>2</sup>, jednego z najważniejszych przedstawicieli amerykańskiej fotografii. Max Weber miał wówczas około 32 lat i całe życie przed sobą. Za sobą pozostawił rodzinny Białystok, lata nauki w Stanach Zjednoczonych i najbardziej brzemienny w artystyczne skutki okres paryskich studiów.

Paryż wyznaczył kierunki zainteresowań i rozwoju przyszłego artysty światowej sławy. Kiedy pojawiła się potrzeba dotarcia do miasta, w którym zbuntowani artyści od kilku dekad rewolucjonizowali sztukę? Kto zaszczepił w młodym człowieku z fabrycz-

<sup>1</sup> P. North, *Max Weber: The Cubist decade 1910–1920*, [katalog wystawy], wstęp S. Krane, Atlanta 1991, s. 12.

<sup>2</sup> J. Fuller, *Clarence White*, [w:] *Encyclopedia of Twentieth-century Photography*, red. L. Warren, New York 2006, s. 1678–1681.

nego, prowincjonalnego Białegostoku, potrzebę nauki w najważniejszym w owym czasie centrum światowej sztuki? Czy kierowała nim chęć przekroczenia własnych — urojonych lub nie — ograniczeń? A może ucieczki od miejsca pochodzenia? Lub też jeszcze inaczej: może dzięki wielojęzyczności rodzinnego miasta przywykł do etnicznej barwności i w takim środowisku czuł się jak ryba w wodzie?

W niniejszych rozważaniach podejmiemy próbę przedstawienia pierwszych dekad twórczości Maksa Webera i jego kulturowej tożsamości. Interesuje nas nie tyle związek Maksa Webera z Polską (która przecież w chwili jego narodzin nie istniała, toteż w wielu publikacjach jest przedstawiany jako twórca rosyjsko-amerykański<sup>3</sup>), lecz jego poczucie przynależności do miejsca urodzenia, obszaru zwanego „małą ojczyzną”. Cezury czasowe wyznaczają z jednej strony narodziny przyszłego pierwszego nowoczesnego artysty amerykańskiego, z drugiej zaś lata około 1918 roku i później, kiedy zaczął się proces dość radykalnej zmiany tematyki obrazów i niejako powrót do kultury przodków. Co ciekawe ów zwrot nastąpił kilka lat po pamiętnej wystawie Armory Show, która nie tylko odbiła się szerokim echem w amerykańskiej prasie<sup>4</sup>, lecz także przyniosła zainteresowanie awangardowymi nurtami sztuki.

Max Weber był synem białostockiego krawca Moryca Krywiatyckiego<sup>5</sup> i Julii z domu Getz, urodził się w Białymstoku, zwanym emfatycznie „Manchesterem północy” lub „Jaffą Litwy”, w 1881 roku<sup>6</sup>. Data urodzin przyszłego artysty nie jest pewna: według zapisów w aktach stanu cywilnego gminy żydowskiej w Białymstoku dnia 22 września 1882 roku przyszedł na świat Abram Hirsz, syn orlańskiego mieszczanina Icka Judelewicza Kriwjiatckiego i Chai-Rajcheli Abram-Hirszówny<sup>7</sup>, nie mamy jednak pewności, czy istotnie Abram Hirsz Krywiatycki to przyszły Max Weber. Jak można przypuszczać urodził się i wychowywał na białostockich Chanajkach, w biednej żydowskiej dzielnicy miasta. Po wyjeździe ojca do Stanów Zjednoczonych mały Max i jego starszy brat Izrael zamieszkali wraz z matką u jej siostry Etty Getz-Kruszec. Jej mąż Szmul Kruszec był stolarzem meblowym, zatrudniającym kilku pracowników. Po

---

<sup>3</sup> Por.: *Max Weber retrospective exhibition*, [katalog wystawy]. Whitney Museum of American Art, New York, February 5 – March 27, 1949; Walker Art Center, Minneapolis, April 17 – May 29, 1949, [tekst: L. Goodrich], New York 1949, s. 7; *Max Weber: an American Cubist in Paris and London, 1905–15*, red. S. MacDougall, R. Dickson, Burlington 2014, s. 8.

<sup>4</sup> Najobszerniejszy materiał zachował się w dwóch albumach wycinków prasowych zebranych przez Walta Kuhna (1877–1949), tom I, s. 186; *Walt Kuhn scrapbook of press clippings documenting the Armory Show, vol. 1, 1913*, [on-line]. [Dostęp: kwiecień 2014]. Dostępny w WWW: <http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/walt-kuhn-scrapbook-press-clippings-documenting-armory-show-vol-1-6227>; t. 2, s. 386: <http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/walt-kuhn-scrapbook-press-clippings-documenting-armory-show-vol-2-14643>.

<sup>5</sup> Taka wiadomość zachowała się w rodzinie, jednak w archiwach nie odnotowano imienia Moryc w rodzie Krywiatyckich (informacja dzięki Kandi S. Wasser ze Stanów Zjednoczonych). Nazwisko zapisywano w różnych formach: „Kriwiatycki”, „Krewiatycki”, „Kriwiaticki”, „Krywiaticki” i „Kryvyatitski”; Archiwum Państwowe w Białymstoku, Akta Stanu Cywilnego 1885–1905, sygn. 264.

<sup>6</sup> Amerykańska literatura dotycząca artysty jest bardzo bogata, zob. m.in.: *Max Weber*, New York 1945; L. Lozowick, *100 Contemporary American Jewish Painters and Sculptors*, New York 1947; *Max Weber retrospective exhibition*; S. Krane, [Wstęp do:] P. North, *Max Weber: The Cubist decade*; M. Baigell, *Jewish-American Artists and the Holocaust*, New Brunswick 1997; *Max Weber: an American Cubist*; tamże wybrana bibliografia (s. 170–172).

<sup>7</sup> Archiwum Państwowe w Białymstoku, Akta Stanu Cywilnego gminy żydowskiej w Białymstoku, sygn. 108 (1882), nr 183, s. 45 (informacja dzięki Wiesławowi Wróblowi).

kilku latach, zapewne w 1890 roku lub w następnym roku, wszyscy wyjechali do USA<sup>8</sup>.

Max Weber bardzo wcześnie zdecydował o swoim przyszłym życiu. Rodzina nie była w stanie zapewnić utalentowanemu synowi materialnego wsparcia w czasie nauki, był więc zdany na siebie. Nie wiadomo też, na ile przychylnie w ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej traktowano artystyczne pasje młodego Maksa. W Pratt Institute, prywatnej nowojorskiej szkole kształcącej przyszłych artystów, gdzie uczył się w latach 1898–1900, znalazł możliwości rozwoju i tam zapewne przygotował się do samodzielnej nauki<sup>9</sup>. Zapisując się do tej szkoły Max miał zaledwie 17 lat. Jednym z efektów nauki była silna potrzeba wolności i intelektualna niezależność, jaka charakteryzowała młodego artystę w Paryżu.

Nie wiemy, kiedy zakiełkowała w nim myśl wyjazdu na dalsze studia do Europy. Jeden z najstarszych obrazów artysty, namalowany około 1901–1903 roku całopostaciowy portret Maud Miller Walker z Lynchburga, подарowany szkole przez autora w czasie jego pracy w tym mieście, przedstawia młodą kobietę o długich, ciemnych włosach, z wysoko uniesioną głową, ubraną w jasną powłóczęstą suknię<sup>10</sup>. Utrzymany w konwencji portretów secesyjnych wykazuje wyraźne wpływy Jamesa Abbota McNeila Whistlera i jego *Symfonii w bieli nr 1* z 1862 roku, ze zbiorów National Gallery of Art w Waszyngtonie<sup>11</sup>. Obrazy łączy postawa modelek i szeroki, swobodny ślad pędzla, różni zaś tło, w obrazie Maksa niemal jednolicie ciemne z lekkimi prześwitami jaśniejszych odcieni. Warto pamiętać, że obraz jest dziełem artysty młodego, liczącego około dwudziestu lub niewiele więcej lat i jest dowodem nie tylko dużej swobody, lecz także pewności ręki. Nie wiemy, czy istotnie młodego Maksa Webera zainspirowała w początkach artystycznej kariery oryginalna sztuka Jamesa Whistlera, lecz z pewnością warto zbadać ten trop.

Może na dalsze losy młodego przybysza z Europy i dokonywane przezeń wybory wywarł Arthur Wesley Dow (1857–1922), pejzażysta, fotografik i pedagog? Dow był nauczycielem Webera w Pratt Institute. Wcześniej kilka lat przebywał w Paryżu (1884–1889), uczył się w Académie Julian i École des Arts Décoratifs, wystawiając na paryskich salonach, w czasie pobytu w Pont Aven poznał Paula Gauguina, wyjeżdżał też do Anglii. W 1897 roku zaproszony przez Frederica Pratta, do 1903 roku uczył w Pratt Institute<sup>12</sup>. Weber był jego uczniem około dwóch lat, w okresie 1900–1901<sup>13</sup>. Bez wątplenia otwarta i poszukująca postawa nauczyciela silnie wpłynęła na Maksa, który też, być może wzorem nauczyciela, zdecydował się na wyjazd do Paryża. Lata nauki miały diametralnie zmienić sposób malowania młodego artysty.

---

<sup>8</sup> Informacje Kandi S. Wasser, prawnuczki Etty Getz-Kruszec — archiwum prywatne autorki; *The Metropolitan Museum of Art, The United States of America*, wstęp O. R. Roque, New York 1987, s. 116.

<sup>9</sup> *Max Weber. The Years 1906–1916*, [katalog wystawy]. Bernard Danenberg Galleries, May 12–30 1970, New York 1970, s. 6.

<sup>10</sup> *Maude Miller Walker (1885–1927), (painting)*, [w:] *Art Inventories Catalogue. Smithsonian American Art Museum* [on-line]. [Dostęp: kwiecień 2014]. Dostępny w WWW:<http://siris-artinventories.si.edu/ipac20/ipac.jsp?&profile=all&source=~!siartinventories&uri=full=3100001~!126201~!0#focus>; Lynchburg Museum, Virginia, USA, nr 74.136,1.

<sup>11</sup> *High Society. American Portraits of the Gilded Age*, [katalog wystawy]. Bucerius Kunst Forum, June 7 – August 31, 2008. Hamburg–Munich 2008, s. 69–70, il. 10.

<sup>12</sup> N. E. Green, *Arthur Wesley Dow*, [w:] *The Grove Encyclopedia of American Art*, t. I, red. J. M. Marter, Oxford 2011, s. 90–91.

<sup>13</sup> *Max Weber. The Years 1906–1916*, s. 6.

Max Weber, zgromadziwszy w czasie kilkuletniej nauczycielskiej pracy (w latach 1901–1903 był nauczycielem w Lynchburgu, później, do 1905 roku uczył w Duluth) odpowiednie fundusze, w 1905 roku przybył do Paryża<sup>14</sup>. Podobnie jak Arthur Wesley Dow zapisał się do Académie Julian i — co nie mniej ważne — nawiązał kontakty z wieloma przedstawicielami artystycznej awangardy: Pablo Picasso, Paul Cézanne’em i Henri „Celnikiem” Rousseau. Zapewne spotykali się w salonie Leo i Gertrudy Steinów<sup>15</sup>. Ten okres życia opisał we wspomnieniach, odczytanych w czasie sympozjum poświęconego Henri Matisse’owi w Museum of Modern Art w Nowym Jorku jesienią 1951 roku<sup>16</sup>. Jak wynika z tej wypowiedzi Weber nie tylko pozostawał pod wielkim wrażeniem miasta, które po niemal półwieczu wspominał jako prawdziwy tygiel artystyczny, ale też miał świadomość, jak wiele zawdzięcza paryskim doświadczeniom. Przybył tu we wrześniu 1905 roku. Zapamiętał wielkie retrospektywne wystawy Paula Gauguina i Paula Cézanne’a w Petit Palais w 1906 i 1907 roku, Auguste Renoira, późniejszą Georgesę Seurata, Auguste Rodina i Vincenta van Gogha. Równie wielkie wrażenie wywarły na nim wizyty w Luwrze i innych muzeach oraz na dorocznych Salonach Jesiennych i Salonach Niezależnych. Inspirowała go nie tylko twórczość francuskich malarzy, lecz także ogromna potrzeba niezależności i ciekawość świata. Być może konserwatyzm metod nauczania sprawił, że Max Weber już w lutym 1906 roku opuścił akademicką pracownię Jeana-Paula Laurensa w Académie Julian i przez następne dwa lata kształcił się sam, kopiując dzieła starych mistrzów w Luwrze i Prado, brał też udział w Salonach Jesiennych i Salonach Niezależnych, czasami uczestniczył w malowaniu modelu w Académie Colarossi. Co ciekawe nie przyjmował uwag od kierującego pracownią profesora, zatem zapewne już wówczas poczuł artystycznej wolności i potrzeba poszukiwania nowych form wzięła górę nad koniecznością rozwijania manualnych umiejętności<sup>17</sup>.

W tym czasie niemiecki student Hans Purmann, bliski przyjaciel Henri Matisse’a, zaproponował utworzenie prywatnej pracowni pod kierunkiem tego najsłynniejszego fowisty. Realizacja nastąpiła już wkrótce: 1 lutego 1908 roku w Couvent-des-Oiseaux w Paryżu powstało niewielkie studio z ośmioma uczniami, dokąd raz w tygodniu Henri Matisse przychodził na korektę prac<sup>18</sup>. Do uczniów należeli również Leo i Sarah Stein i Abraham Walkowitz<sup>19</sup>.

W styczniu 1909 roku po trzyipółletnim pobycie w Paryżu, zainspirowany lekcjami sztuki nowoczesnej, zafascynowany sztuką afrykańską i japońską<sup>20</sup>, Max wrócił do Stanów Zjednoczonych i stał się protagonistą artystycznych poszukiwań i wolności twórczej. Jednym z dowodów fascynacji twórczością Henri Matisse’a — poza wspomnieniami i czytelną atencją dla twórcy fowizmu — jest pastelowy rysunek *Apollo*

---

<sup>14</sup> P. North, *Max Weber: American Modern*, [w:] *Max Weber: an American Cubist*, s. 28–30.

<sup>15</sup> Tamże, s. 32.

<sup>16</sup> *Max Weber speech on his class with Henri Matisse, 1951*, [w:] *Archives of American Art*. [on-line]. [Dostęp: kwiecień 2014]. Dostępny w WWW: <http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/max-weber-speech-his-class-henri-matisse-15702> (k. 1–17).

<sup>17</sup> Tamże, k. 7.

<sup>18</sup> N. Ireson, *Max Weber and the „Lessons” of Rousseau and Matisse*, [w:] *Max Weber: an American Cubist*, s. 40.

<sup>19</sup> P. G. Roberts, A. Gruetzner-Robins, *Max Weber and Alvin Langdon Coburn: History of Friendship*, [w:] *Max Weber: an American Cubist*, s. 116.

<sup>20</sup> H. Edwards, *Max Weber’s Woodcuts*, *Bulletin of the Art Institute of Chicago* 1942 nr 7, s. 98.

w *pracowni Matisse'a*, wykonany w 1915 roku, w którym małą figurkę antycznego kurosa symbolicznie zdominowały płaskie geometryczne formy<sup>21</sup>.

Wkrótce również dzięki m.in. jego aktywności Amerykanie mieli poznać sztukę kubizmu, fowizmu, futuryzmu, ekspresjonizmu i abstrakcji, słowem — twórczość przedstawicieli najnowszych nurtów artystycznych. Max należał bowiem do współorganizatorów wielkiej wystawy nowoczesnej sztuki, International Exhibition of Modern Art, która przeszła do historii jako Armory Show i jest uważana za moment radykalnego zerwania ze sztuką tradycyjną w Stanach Zjednoczonych<sup>22</sup>. Wzięło w niej udział jeszcze trzech artystów polskiego pochodzenia: Samuel Halpert (1884–1930), Eugeniusz Zak (1884–1926) i Elie Nadelman (1882–1946)<sup>23</sup>. Pierwszy z nich był nie tylko przyjacielem Maksa, także wywodził się z Białegostoku i w zbliżonym czasie wyemigrował z rodziną do Stanów Zjednoczonych<sup>24</sup>.

Zainspirowany francuskimi kontaktami Max Weber malował w tym czasie kubizujące sceny rodzajowe, portrety i martwe natury. Jedną z wczesnych prac jest namalowany w 1907 roku portret Abrahama Walkowitza, malarza urodzonego w Tiumenie na Syberii, skąd wyjechał z matką do Stanów Zjednoczonych<sup>25</sup>. Malowany szeroko i płasko z wyrazistym ciemnym konturem, wykazuje wiele zbieżności z pracami Paula Cézanne'a i Pabla Picassa.

Z tego samego roku pochodzi obraz z trzema tulipanami (*Three Tulips*) z wysokim wazonem z kwiatami, ustawionym na widzianym z góry blacie, na którym dekoracyjne plamy czerwieni i żółci tworzą rozsypane jabłka<sup>26</sup>.

Późniejszy o dekadę gwasz *Uścisk* (*The Embrace*) przedstawia dwie silnie zgeometryzowane, objęte ciasno postacie kobiety i mężczyzny na niemal neutralnym tle<sup>27</sup>.

Okolo 1918 roku Max wrócił do bliższego realizmowi malarstwa figuralnego, zaczął wtedy tworzyć pełne liryzmu sceny z życia Żydów, będące reminiscencją lat dziecińczych.

Co spowodowało ów zwrot? Czy w ówczesnych obrazach pojawiły się białostockie wspomnienia? Nie znamy odpowiedzi na pytanie, ile obrazów z białostockiego dzieciństwa pozostało w pamięci artysty, ani też jak dalece kraj pochodzenia wpłynął na jego sposób widzenia świata i podejmowaną w pracach tematykę. Czy miejsce urodze-

---

<sup>21</sup> Max Weber, *The Apollo in Matisse's Studio*, papier, węgiel, pastel, 63,5 × 48,5 cm, 1915; The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Recent Acquisitions: A Section 1988–1989, wol. 47 nr 2, New York 1989, s. 64; S. MacDougall, *Max Weber: Art, Identity and Migrations*, [w:] *Max Weber: an American Cubist*, s. 16.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> *The New York International Exhibition of Modern Art, Association of American Painters and Sculptors Inc., February 17th to March 15th*, [katalog wystawy], New York 1913, s. 18, 27, 95.

<sup>24</sup> J. Tomalska, *Dramat i zapomnienie, Przyczynek do historii sztuki Białegostoku w pierwszej połowie XX w.*, [w:] *Warto zapytać o kulturę*, t. IV, *Obraz, Media, Dialog*, Białystok–Sejny 2010, s. 163; też, *Artyści żydowscy w Białymstoku*, [w:] *Białystok Mayn Heym*, red. nauk. D. Boćkowski, Białystok [2013], s. 115–116.

<sup>25</sup> A. Warner, *Abraham Walkowitz Rediscovered*, American Artist 1979 (sierpień), s. 54–59. Obraz malowany na płótnie o wymiarach 77,5 × 64,8, jest dziś przechowywany w Brooklyn Museum. Nieco starszy (1878–1965) podobnie jak Max Weber uczył się w Paryżu i należał do kręgu Galerii 291.

<sup>26</sup> *Max Weber, The Years 1906–1916*, il. 9.

<sup>27</sup> *Max Weber Cubist Vision: Early and Late*, [katalog wystawy]. Forum Gallery, New York, November 1–29 1986, New York 1986, s. 5.

nia determinuje przyszłą twórczość, czy też pozostaje bez wpływu na kształt przyszłych dzieł?

Całe dorosłe, świadome życie Max Weber spędził w Stanach Zjednoczonych. W pierwszych dekadach, w pogoni za artystyczną awangardą, po (zapewne krótkotrwałej) fascynacji twórczością Jamesa Whistlera, malował pod wpływem Picassa, Cézanne'a i Matisse'a, łączył kubizm analityczny i syntetyczny z ekspresjonizmem i sztuką Afryki, próbował też zaadaptować futurizm<sup>28</sup>. Pod koniec drugiej dekady zmienił tematykę i sposób malowania, stał się kronikarzem kultury żydowskiej, z której się przecież wywodził. Co ciekawe — nie stał się kronikarzem życia diaspory żydowskiej w Stanach Zjednoczonych.

Intrygująca jest próba odnalezienia przyczyn owej zmiany. Czy Max przybywając do nowej ojczyzny stracił łączność z miejscem urodzenia? Czy zagubiony w nowej rzeczywistości próbował odnaleźć swoje miejsce w świecie? Może w ten sposób oswajał świat, twórczość zaś stała się jedną z metod poznawania i organizowania nieznanego? Może właśnie podejmowane wtedy poszukiwania zaspokajały potrzebę wolności, wzmocniły kreatywność i pozwoliły na zdobycie dystansu, który trudno wypracować w kraju ojczystym? Czy i na ile emigracja wyobcowała go i pozbawiła wartości, wyniesionych z rodzinnego domu? Czy poczucie utraty łączności z wielowiekową rodzinną tradycją skłoniła go do wędrówek po nieznanym obszarach świata?

Wszystkie te pytania należy odnieść do twórczości bardzo licznej grupy artystów-emigrantów, którzy z różnych przyczyn opuścili kraj urodzenia, mniej lub bardziej dobrowolnie wybierając nowe miejsce. Doświadczenie tego rodzaju jest zawsze silnym przeżyciem o rozmaitych konsekwencjach. Jak czuje się człowiek przeniesiony do obcego świata? Czy odczuwa lęk przed brakiem własnej, znanej przestrzeni, w której czuł się pewnie i bezpiecznie? Może Max Weber pozbawiony punktów odniesienia, tradycyjnych wzorców kulturowych, przeniesiony w rzeczywistość dalece odmienną od znanej z białostockiego dzieciństwa, szukał w paryskiej awangardzie artystycznej nowych dla siebie możliwości realizacji samego siebie? Może był to jego sposób na zniwelowanie poczucia zagubienia?

Dla Czesława Miłosza to przodkowie są postaciami, z których czerpie siłę i z którymi czuje więź<sup>29</sup>, zaś kraj ojczysty to nie tylko miejsce urodzenia, to przede wszystkim dom, rodzinne strony, wspólnota, rodacy, zespół wartości (kultura, język, obyczaje). Na pojęcie ojczyzny składają się więc trzy wymiary: przestrzeń, wspólnota i kultura<sup>30</sup>. Dla malarza, czy w ogóle — artysty, twórczość może być rodzajem przekształcania „obcego” w „swojskie”, realizacją poczucia wewnętrznej wolności.

Czesław Miłosz zauważa, że migracje są nieodłączną cechą współczesności: przenosimy się z prowincji do metropolii, z miasta do miasta, z kraju do innego kraju. Poeta podkreśla, jak wiele wybitnych dzieł powstało na emigracji — jako przykłady można wymienić dzieła Adama Mickiewicza, Izaaka Bashevisa Singera, Marka Chagalla, Igora Strawińskiego i innych<sup>31</sup>. Na emigracji kształtowała się przecież twórczość arty-

---

<sup>28</sup> B. Novak, *American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism and the American Experience*, Oxford–New York 2007, s. 219.

<sup>29</sup> K. Ruta, *Wokół pojęcia Ojczyzna w tekstach prozatorskich Czesława Miłosza*, *Česlovo Milošo skaitymai, Tėvynės Ieškaimas Ir Tremties Patirtys* (Kowno) 2011 nr 4, s. 57.

<sup>30</sup> Tamże, s. 58.

<sup>31</sup> C. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 2008, s. 212–215; O. Krykowski, *Etos wygnania w zbiorze esejów Czesława Miłosza*, *Tekstualia* [on-line]. [Dostęp: kwiecień 2014]. Dostępny w WWW: <http://www.tekstualia.pl/index.php?DZIAL=varia&ID=12>.

stów École de Paris. Przykłady arcydzieł powstałych na wygnaniu można mnożyć w nieskończoność: piosenka *Brother, Can You Spare a Dime?* została oparta na melodii zasłyszanej w dzieciństwie, jest zaś dziełem Jay'a Gorney'a, który przyszedł na świat w Białymstoku jako Abraham Jakub Gornecki<sup>32</sup>. Może więc emigranci są bardziej wrażliwi i kreatywni?

Zdaniem Czesława Miłosza: „Co zostało utracone [w kraju ojczystym] zostaje odzyskane na wyższym poziomie jako obecne i żywe”<sup>33</sup>. Olaf Krykowski kontynuuje tę myśl: „Wygnaniec tworzy zatem «na wyższym poziomie», jego atutem jest dystans do tego, «co zostało utracone»”<sup>34</sup>.

Według interpretacji Olafa Krykowskiego odcięcie od korzeni wznosi twórcę na wyższy poziom poznania, stawia go w sytuacji ekstremalnej, potęgującej zdolności artystyczne. Uwalniając od obciążeń historycznych i kulturowych, daje prawo do niezależnego, spontanicznego postrzegania rzeczywistości, pomaga wyzbyć się moralnego relatywizmu i lęku przed publicznym odrzuceniem, ponieważ to odrzucenie już nastąpiło. Według Czesława Miłosza wygnanie pozwala zamienić słabość w potęgę, klęskę w triumf, a hermetyczne, osobiste myśli — w przekaz uniwersalny i zrozumiały. Poeta przypomina zapisaną w eseju *O wygnaniu* parafrazę Nietzscheańskiego aforyzmu: „wygnanie niszczy — ale jeżeli ciebie nie zniszczy, będziesz dzięki niemu silniejszy”<sup>35</sup>.

Tak więc opuszczenie ziemi rodzinnej zdaniem Czesława Miłosza w sposób szczególny i kreatywny działa na wyobraźnię twórcy<sup>36</sup>.

A co z poczuciem przynależności narodowej artysty? Jak dalece staje się członkiem nowej ojczyzny? Czy przestaje być związany z miejscem urodzenia i czy jest to w ogóle możliwe? W artykule poświęconym artystom pochodzenia żydowskiego, którzy wyjechali zagranicę, stwierdza Jerzy Malinowski: „Niemał wszyscy (poza Soutinem, mówiącym niemniej po polsku) określali się jako artyści polscy, uczestnicząc w polskich wystawach we Francji, a także w kraju”<sup>37</sup>.

Ewa Bobrowska rozważając pojęcie tożsamości, identyfikacji narodowej i polskości, postuluje zdefiniowanie tych pojęć na nowo<sup>38</sup>. Autorka podkreśla złożoność pojęcia tożsamości narodowej przedstawicieli zniewolonej Polski, szczególnie zaś przedstawicieli mniejszości narodowych: bez względu na ich własne poczucie narodowe legitymowali się paszportem jednego z krajów zaborczych, identyfikacja narodowa stawała się tym bardziej istotna, im bardziej asymilację lub integrację utrudniały względy językowe i kulturowe, obcość otoczenia, tradycji i obyczajów. Tworzenie enklaw narodowościowych lub etnicznych jest cechą każdej emigracji, bowiem otoczenie złożone z jednostek, mówiących tym samym językiem i mających podobne doświadczenia, zapewnia w obcym środowisku poczucie bezpieczeństwa, i jest silnym czynnikiem

<sup>32</sup> J. Tomalska, *Dramat i zapomnienie*, s. 164.

<sup>33</sup> Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, s. 215; O. Krykowski, *Etos wygnania*.

<sup>34</sup> O. Krykowski, *Etos wygnania*.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Emigrantami byli: Jose Echegaray Eisaguirre, George Bernard Shaw, Iwan Bunin, Pearl Buck, Juan Ramo Jiménez, Saint-John Perse, Nelly Sachs, Miguel Asturias, Samuel Beckett, Isaak Bachevis Singer oraz Josif Brodski; tamże.

<sup>37</sup> J. Malinowski, *Awangarda żydowska w Polsce*, [w:] *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, Łódź 2010, s. 26.

<sup>38</sup> E. Bobrowska, „Polski artysta — artysta z Polski?” *Problem pojęcia polskości w badaniach nad sztuką artystów z Polski we Francji na przełomie XIX i XX w.*, [w:] *Wyjazdy «za sztuką». Nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX w.* Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Dom Pracy Twórczej KUL, Kazimierz nad Wisłą, 21 – 23 marca 2013 [w druku].

integracji. W 1911 roku, przypomina Bobrowska, powstało w Paryżu Towarzystwo Artystów Polskich, zrzeszające twórców o różnym pochodzeniu narodowościowym i mówiących różnymi językami. Wśród założycieli znaleźli się m.in. Olga Boznańska, Henryk Hayden, Mieczysław Jakimowicz, Tadeusz Makowski, Tadeusz Pruszkowski, Jan Rubczak, Eugeniusz Zak, Władysław Skoczylas, Henryk Kuna, Eli Nadelman, Stanisław K. Ostrowski, Edward Wittig<sup>39</sup>. Dwaj artyści z tej grupy, Eugeniusz Zak i Eli Nadelman, wzięli udział we wspomnianej wystawie *Armory Show*<sup>40</sup>.

Co ciekawe, jak zauważa Ewa Bobrowska, artyści pochodzenia żydowskiego w Paryżu łatwiej wchodzili w kontakty z twórcami tego samego pochodzenia, przybyłymi z innych krajów<sup>41</sup>. Zapewne, konkluduje autorka, istotną rolę odgrywała tu tożsamość etniczna, tradycje kulturowe i religijne, nawet jeśli artyści pochodzenia żydowskiego uciekali przed swoją własną grupą etniczną i jej surowymi tradycjami, stojącymi w sprzeczności ze swobodną twórczością. W przypadku przybyszów z Europy Środkowowschodniej istotną była bliskość językowa, jaką dawał język jidysz. Zauważmy, że Max Weber nie otrzymał wsparcia ortodoksyjnej rodziny w swych artystycznych poszukiwaniach<sup>42</sup>, być może szukał jej u współplemieńców?

Gail Levin w postawach artystów żydowskiego pochodzenia, przybyłych z Europy Wschodniej do Stanów Zjednoczonych, dostrzegła przede wszystkim kosmopolityzm, ułatwiający odnalezienie się w nowych warunkach<sup>43</sup>.

Kim więc był Max Weber i jak należy widzieć jego sztukę? Jaki był jej charakter? Czy fakt, że w Paryżu zafascynowały go awangardowe nurty artystyczne, miał związek z jego domniemanym kosmopolityzmem, czy raczej z potrzebą odnalezienia kulturowej tożsamości? Ewa Bobrowska stwierdza, że artyści, którzy wyjechawszy zagranicę nie potrafili się tam zaaklimatyzować i rozszerzyć swojej tożsamości narodowej, wracali zwykle do kraju, zaś ci, którzy poczuli się obywatelami świata, zostawali, twórczo korzystając z wielokulturowości nowego miejsca<sup>44</sup>. Co więcej — twórcy podchodzili do kwestii swojej tożsamości w sposób elastyczny, zgodny z ich rzeczywistą sytuacją i przywiązaniem do korzeni i tradycji, z których wyrosli. Podawanie się i uważanie za dwu- bądź wielokulturowca nie nastroczało żadnych problemów. Trudno się nie zgodzić z Jarosławem Suchanem, który zauważa, że można odczuwać przynależność do wielu kultur, podobnie, jak można posiadać wiele obywatelstw, pochodzić z mieszanych małżeństw i mieć dziadków z czterech różnych stron świata<sup>45</sup>.

Po powrocie z Paryża w życiu dwudziestoosmioletniego Maksa rozpoczął się dziesięcioletni okres twórczości, który dał mu pozycję najwybitniejszego kubisty i miał stać się najbardziej znaczący w jego artystycznej karierze: jako pierwszy pokazał w Stanach Zjednoczonych awangardowe obrazy, malowane pod wpływem Pabla Picas-

---

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> Eugeniusz Zak przedstawił dwa obrazy o francuskich tytułach: *Le Berger* i *En été*, Eli Nadelman zaś rzeźbę *Głowa mężczyzny* (*Tête d'homme*) i dwanaście rysunków; *The New York International Exhibition of Modern Art*, s. 29, 35, 46.

<sup>41</sup> Por.: E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji 1890–1918, Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004, s. 301–302.

<sup>42</sup> P. North, *Bringing Cubism to America: Max Weber and Pablo Picasso*, *American Art* 2000 nr 3, s. 60.

<sup>43</sup> G. Levin, *Świecka sztuka żydowska: tożsamość żydowska w świetle kosmopolityzmu*, [w:] *Polak, Żyd, artysta*, s. 169.

<sup>44</sup> E. Bobrowska, „*Polski artysta — artysta z Polski?*”.

<sup>45</sup> J. Suchan, *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, [w:] *Polak, Żyd, artysta*, s. 14–15.



sa, Henri Matisse'a i Paula Cézanne'a na wystawie Younger American Painters, prezentowanej w 1911 roku w legendarnej Galerii 291 Alfreda Stieglitza<sup>46</sup>.

Przełom w tematach obrazów nastąpił po 1917 roku i być może miał związek ze śmiercią rodziców, choć w istocie nie znamy jego przyczyn<sup>47</sup>. W 1919 roku Max Weber namalował *Szabas (The Sabbath)*, obraz zaludniony kanciastymi, wydłużonymi postaciami: dwoma odzianymi w ciemne garnitury i kapelusze chasydami na pierwszym planie i ich żonami w pastelowych sukniach w głębi<sup>48</sup>. Weber liczył wówczas około 36 lat, był już artystą spełnionym, autorem wysoko cenionych obrazów, poematu kubistycznego i tomu esejów o sztuce<sup>49</sup>. Z tego samego roku pochodzi Wizyta (*The Visit*), z grupą kubistycznie potraktowanych postaci w ascetycznym wnętrzu<sup>50</sup>.

Zauważmy, że inspiracji do obrazów o tematyce żydowskiej Weber nie szukał w Biblii, raczej we wspomnieniach i otoczeniu. Może więc owe realizacje są symbolicznym powrotem do kraju utraconego dzieciństwa i ziemi przodków, zaś prowadzone przez wiele lat poszukiwania ostatecznie doprowadziły artystę do stworzenia własnego języka plastycznego: rodzaju indywidualnego ekspresjonizmu, widocznego szczególnie dobitnie w obrazie *Taniec chasydów* z 1940 roku<sup>51</sup>. W czasie jego malowania Max Weber liczył 59 lat i od niemal półwiecza mieszkał w Stanach Zjednoczonych, lecz pełna żywiołowego tańca scena zapewne jest reminiscencją scen widzianych w dzieciństwie<sup>52</sup>. W obrazie szóstka brodatych mężczyzn w barwnych szatach i czarnych kapeluszach oddaje się ekstacyzmemu tańcowi. Płynne, rozedrgane linie konturu przodają obrazowi dynamizmu i dekoracyjności.

Kim był Max Weber — artysta i emigrant? Na ile zachował poczucie więzi z miejscem urodzenia? Czym była dlań tożsamość kulturowa?

Na pojęcie tożsamości składają się z jednej strony pamięć własnej przeszłości i świadoma antycypacja przyszłości, tworzące poczucie ciągłości istnienia, z drugiej zaś świadomość własnej odmienności. Czynnikiem decydującym bywa zwykle kultura.

Grzegorz Babiński definiuje tożsamość jako jedność z obszarem lub grupą, która taką jedność tworzy. Tożsamość nie jest jednak statyczna, jest tylko silniej lub słabiej podatna na zmiany związane z kontekstem kulturowym i społecznym, do jakiego się odnosi. Budowa tożsamości jest zdaniem badacza zjawiskiem ciągłym, procesem dostosowania się do wymogów wielokulturowego środowiska<sup>53</sup>.

Według Waltera Żelaznego źródłem mobilizacji etnicznej jest religia, która może być przywoływana do obrony tożsamości; co więcej — identyfikacja religijna jest jedynym nośnikiem struktury etnicznej, zaś identyfikacja etniczna i tożsamość narodowa wynika wyłącznie ze wspólnoty religijnej<sup>54</sup>.

<sup>46</sup> P. North, *Bringing Cubism to America*, s. 59.

<sup>47</sup> M. Baigell, *Max Weber's Jewish Paintings*, *American Jewish History* 2000 nr 3, s. 341–360.

<sup>48</sup> *Szabat*, olej, płótno, 32,4 × 25,4, Jewish Museum w Nowym Jorku; *Masterworks of the Jewish Museum*, red. M. Berger, J. Rosenbaum [i in.], New York 2004, s. 136–137.

<sup>49</sup> Max Weber, *Cubist Poems*, New York 1914; tenże, *Essays on Art*, New York 1916.

<sup>50</sup> L. Messinger, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, American Art, The Edith and Milton Lowenthal Collection*, New York 1996, s. 39.

<sup>51</sup> Max Weber, *Taniec chasydów*, 1940, olej, płótno, 81,8 × 101,6 cm; L. Mintz Messinger, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, s. 15.

<sup>52</sup> Tamże.

<sup>53</sup> G. Babiński, *Pogranicze polsko-ukraińskie: etniczność, zróżnicowanie religijne, tożsamość*, Kraków 1997, s. 84–85.

<sup>54</sup> W. Żelazny, *Etniczność. Ład, konflikt, sprawiedliwość*, Poznań 2004, s. 126, 129.

Tadeusz Paleczny uważa, że tożsamość jest nie tylko elementem łączącym człowieka z grupą, przypisuje go do konkretnej kultury, określa postawy, emocje i wartości, wreszcie — co istotne: definiuje położenie społeczne. Zgodnie z tym tożsamość powinna być zwarta, zintegrowana, skierowana na związek z grupą. Tak więc tożsamość wiąże człowieka z grupą (środowiskiem społecznym), określonym i zdefiniowanym kulturowo miejscem na ziemi, buduje świadomość pochodzenia. Zdaniem uczonego dzięki nabytej w dzieciństwie tożsamości, poprzez procesy internalizacji, następuje integracja osobowości<sup>55</sup>.

Według badaczy amerykańskich obrazy Maksa Webera z późniejszego okresu twórczości, szczególnie malowane w latach 40. XX wieku sceny przedstawiające rabinów i żydowskich mędrców są mistycznym odwołaniem do jego dzieciństwa<sup>56</sup>. Podobną postawę reprezentuje Matthew Baigell, który twierdzi, że Max Weber zawsze miał w pamięci najwcześniejsze wspomnienia z białostockiego domu i wykorzystywał je jako tematy w swoim malarstwie: malował portrety rabinów — niekiedy z żonami, mężczyźni studiujących święte księgi, dyskutujących lub pogrążonych w modlitwie. Wychowany w ortodoksyjnej rodzinie przyswoił zwyczaje, które pozwoliły mu zachować jego kulturową tożsamość i które były dlań ważne, jak twierdzi jego córka Joy, przez całe życie<sup>57</sup>. Po przybyciu z Białegostoku do Brooklynu szybko odrzucił „rosyjskie korzenie” i przyjął specyficznie żydowsko-amerykańską tożsamość. Szczególnie chętnie eksplorował żydowskie dziedzictwo w późniejszych latach<sup>58</sup>.

Max Weber to jeden z najważniejszych artystów XX wieku, zaś skomplikowana, pełna zwrotów i poszukiwań twórcza droga artysty z prowincjonalnego fabrycznego miasta do centrów sztuki, z domu biednego białostockiego krawca do intelektualnej elity amerykańskiej, z pewnością jest wdzięcznym polem badań i interpretacji. Przeprowadzenie pogłębionych badań w szerszym kontekście emigracji artystów z ziem środkowowschodniej Europy może również pomóc znaleźć odpowiedź na wiele postawionych tu pytań.

## MAX WEBER, EMIGRATION AND THE ARTIST'S IDENTITY

Many artists who emigrated came from the Eastern regions of Poland. Max Weber is one of the most famous among them. He was a world famous artist, considered the creator of modern American art. He was born in a factory town in a family of a Jewish tailor Krywiatycki. When he was 10 he left his home town and moved to New York. He was interested in art from a very early age and he subjugated his entire life to plans linked with it. Weber's creative activity took on several major turns, after his parents death the artist returned to traditional Jewish culture. The content of this article is an attempt to find an answer to the question about the role of the place of the artist's origin on the development of his creative interests.

Keywords: Białystok; emigration; École de Paris; the art of Białystok's Jews; American painting; Armory Show.

---

<sup>55</sup> T. Paleczny, *Socjologia tożsamości*, Kraków 2008, s. 37–39.

<sup>56</sup> *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*, red. I. Chilvers, J. Graves-Smith, Oxford 2009, s. 691.

<sup>57</sup> M. Baigell, *American Artists, Jewish Images*, Syracuse 2006, s. 9–10.

<sup>58</sup> S. MacDougall, *Max Weber: Art, Identity and Migrations* [w:] *Max Weber: an American Cubist*, s. 12.