



---

HISTORIA SZTUKI

---

**„POLSKI ARTYSTA  
— ARTYSTA Z POLSKI?”  
PROBLEM TOŻSAMOŚCI NARODOWEJ  
W BADANIACH NAD SZTUKĄ ARTYSTÓW  
Z POLSKI WE FRANCJI NA PRZEŁOMIE  
XIX I XX WIEKU NA PRZYKŁADZIE  
SIMONA MONDZAINA**

**Ewa BOBROWSKA (Paryż)**

Tożsamość czy identyfikację narodową definiuje się jako poczucie odrębności wobec innych narodów, kształtowane przez czynniki narodotwórcze takie jak: symbole narodowe, język, barwy narodowe, świadomość pochodzenia, historia narodu, więzy krwi, stosunek do dziedzictwa kulturowego, kultura, terytorium, charakter narodowy, świadomość narodowa<sup>1</sup>. Ta ostatnia może być rozumiana w wymiarze jednostkowym jako poczucie przynależności do określonego narodu. W wymiarze zbiorowym zaś jest poczuciem więzi kulturowo-etnicznej ze świadomością ciągłości historycznej. Poczucie tożsamości narodowej ujawnia się szczególnie w sytuacjach kryzysowych, np. w przypadku utraty przez naród niepodległego bytu i prób jego odzyskania, jak to miało miejsce w okresie zaborów. Nabiera również innego wymiaru i kalibru w sytuacji konfrontacji z innymi grupami narodowościowymi, na przykład w wyniku dłuż-

---

<sup>1</sup> Por.: A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa, 2005.

szego opuszczenia własnej grupy narodowościowej: wyjazdów zagranicznych, czy bardziej jeszcze — emigracji.

Szczególną formą emigracji były zagraniczne wyjazdy polskich twórców, które wzmogły się w czasach zaborów, zwłaszcza pod koniec XIX wieku. „Wyjazdy za sztuką”, w szczególności do Francji, ich przyczyny, przebieg oraz skutki, zarówno dla artystów jak i dla ich twórczości, są od wielu lat obiektem moich zainteresowań. Kwestia takich pojęć jak np. „polski artysta” — „artysta z Polski”, znaczenia związku z kulturą nieistniejącego kraju dla osobowości i wyobraźni plastycznej malarzy żydowskiego pochodzenia, kryteriów decydujących za granicą o identyfikacji artystów jako „polskich” w relacji do tematyki i formy ich dzieł, żywa i istotna dla moich badań, wydawała mi się rozwiązana dzięki przyjęciu kryterium empirycznego<sup>2</sup>. Uzasadnianie wyboru tego kryterium, opartego na indywidualnej deklaracji — słowem lub czynem — przynależności do danego kręgu kulturowego, nie było konieczne. Szeroki zakres podjętych przeze mnie badań o charakterze podstawowym, mających na celu zidentyfikowanie działających za granicą twórców związanych z polskim kręgiem kulturowym, usprawiedliwiały takie podejście zgodnie z zasadą, że nadmiar jest lepszy od niedomiaru.

W dostępnej literaturze z dziedziny historii sztuki brak konkretnej propozycji koncepcji teoretycznej tożsamości narodowej w sytuacji emigracji. Przełomowe znaczenie w procesie otwarcia polskiej historii sztuki na artystów emigracyjnych miała wystawa „Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków”<sup>3</sup> w 1992 roku. Jej tytuł odwoływał się do polskości dzieł sztuki — malarstwa polskiego — a co za tym idzie do polskości ich autorów. Władysława Jaworska, opisując we wstępie do katalogu wystawy historię kolekcji i jej skupienie się na okresie międzywojennym, pisze o stworzeniu przez Fibaków „największego zbioru dzieł polskich i polsko-żydowskich malarzy Ecole de Paris”<sup>4</sup>. Również Agnieszka Morawińska podkreśla obecność dzieł artystów polskich i polsko-żydowskich, których wkład w historię sztuki polskiej spotykał się z zainteresowaniem historyków sztuki przynajmniej od lat 80. XX wieku<sup>5</sup>. Nie wnika ona jednak w niuanse identyfikacji narodowej artystów polsko-żydowskich. Stosunkowo niedawne publikacje, jak np. *W poszukiwaniu kształtu, światła i barwy*<sup>6</sup> czy *Galeria mistrzów polskich. Malarstwo, rysunek, rzeźba z kolekcji Krzysztofa Musiała*<sup>7</sup> zdają się w ogóle nie brać pod uwagę tego problemu. Przypisują one intuicyjnie, a może raczej tradycyjnie, wszystkich twórców do polskiej grupy narodowościowej. W tekście opublikowanym w materiałach z sesji naukowej, poświęconej problemom tożsamości *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda* Jerzy Malinowski pisząc o artystach pochodzenia żydowskiego, którzy opuścili ziemię polskie i udali się za granicę, stwierdza lapidarnie: „Niemał wszyscy (poza Soutinem,

---

<sup>2</sup> Por.: E. Bobrowska-Jakubowska, „Les artistes polonais en France 1890–1918. Communautés et individualités”, praca doktorska, Université Paris 1, Paryż, 2001, opublikowana w części jako E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004.

<sup>3</sup> Por.: *Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków. Polish Painting in the Ewa and Wojtek Fibak Collection*, Warszawa 1992.

<sup>4</sup> W. Jaworska, *Kolekcja żywa*, [w:] *Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków*, s. VIII.

<sup>5</sup> Por.: J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982 (noty biograficzne opracowała Wanda M. Rudzińska).

<sup>6</sup> H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu kształtu, światła i barwy*, Warszawa 2005.

<sup>7</sup> *Galeria mistrzów polskich. Malarstwo, rysunek, rzeźba z kolekcji Krzysztofa Musiała*, red. M. Nowakowska, Łódź 2011.

mówiącym niemniej po polsku) określali się jako artyści polscy, uczestnicząc w polskich wystawach we Francji, a także w kraju<sup>8</sup>. Malinowski nie tłumaczy co konkretnie znaczyło „określenie się” Polakiem. Przyjmuje więc kryterium empiryczne, nie widząc potrzeby głębszego uzasadnienia takiej decyzji. Także komisarze wystawy poświęconej polskiej imigracji do Francji „Polonia. Des Polonais en France de 1830 à nos jours”<sup>9</sup> stanęli twarzą w twarz z problemem określenia korpusu wystawy i optowali za kryterium empirycznym.

Podstawą kryterium empirycznego są oświadczenia, werbalne lub pisemne, bądź podjęte działania danej osoby, wskazujące na jej narodowościowe preferencje. Przykładów takich wyborów jest wiele. Jednym z nich jest deklaracja narodowości wobec władz kraju osiedlenia. Zależy ona jednak nie tylko od woli osoby zainteresowanej, ale, przede wszystkim, od praw panujących w kraju osiedlenia, które rozróżnia, bądź nie, obywatelstwo i narodowość. Innym kryterium może być przyjęcie obywatelstwa kraju osiedlenia, które może być interpretowane jako chęć odcięcia się od własnych korzeni. Naturalizacja zależy jednak od regulacji prawnych danego kraju, a także względów praktycznych, które mogą skłaniać poszczególne jednostki do ubiegania się o nią. W niektórych przypadkach chodzić może o zanegowanie własnych korzeni i duchową integrację z krajem osiedlenia, w innych jest to krok konieczny na drodze do uregulowania własnego statusu wobec władz kraju osiedlenia i w niczym nie przesądza o takim czy innym poczuciu narodowym. We Francji na początku XX wieku naturalizacja była przywilejem, do którego mieli prawo np. kombatanci walk za przybraną ojczyznę w szeregach armii francuskiej. Szczególnym, choć nie decydującym kryterium, może być posługiwanie się językiem, zarówno kraju pochodzenia, jak i kraju osiedlenia oraz relacja pomiędzy nimi. Innym wskaźnikiem może być udział w wystawach lub akcjach określanych jako narodowe, np. członkostwo w stowarzyszeniach o charakterze narodowym, działających za granicą, bądź udział w wystawach mających w nazwie przymiotnik „polski”. Istotną kwestią może być relacja pomiędzy tożsamością narodową artysty a charakterem jego dzieła. Problem ten, związany ściśle z pojęciem sztuki narodowej (stylu narodowego), wykracza jednak poza ramy naszej analizy. Charakter narodowy *oeuvre* danego twórcy zdaje się nie zależeć jedynie od poczucia narodowego autora, które nie jest zresztą czymś stałym i podlega fluktuacjom w zależności od momentu historycznego lub sytuacji politycznej.

Jak już wspomniano, nasilenie lub planowe działanie w kierunku nasilenia poczucia tożsamości narodowej uwidacznia się w sytuacjach kryzysowych. Może to być zagrożenie istnienia danego narodu (Polska w okresie bezpośrednio poprzedzającym rozbiory i pod zaborami), jego tworzenie (Stany Zjednoczone w pierwszym okresie historii), czy odbudowywanie i konsolidacja (np. w procesie jednoczenia Włoch czy Polski po odzyskaniu przez nią niepodległości w 1918). Kraje, których byt narodowy opiera się na solidnych historycznych podstawach i nie uległ zasadniczym zagrożeniom, nie wykazują szczególnych tendencji do podkreślania identyfikacji narodowej. Choć Francja jest krajem wielonarodowym, trudno jest znaleźć w literaturze poświęconej historii sztuki francuskiej pozycje analizujące jej „francuskość”. Historia sztuki francuskiej z łatwością i wdziękiem wchłania czy asymiluje żyjących na jej terytorium twórców, zwłaszcza tych, którzy odnieśli sukces. Ci ostatni zresztą rzadko sprzeciwiają się takiej inkorporacji. Trudno jest znaleźć we Francji muzeum poświęcone wyłącznie sztuce francuskiej, jak

---

<sup>8</sup> J. Malinowski, *Awangarda żydowska w Polsce*, [w:] *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, Łódź 2010, s. 26.

<sup>9</sup> *Polonia. Des Polonais en France de 1830 à nos jours*, [katalog wystawy], red. J. Ponty, Cité nationale de l’histoire de l’immigration, Paryż, 2.03–30.08 2011, Paris [2011].

gdyby nie potrzebowała ona potwierdzenia swojej specyfiki i odrębności od innych. Nie przypadkiem natomiast jest wiele muzeów narodowej sztuki amerykańskiej w Stanach Zjednoczonych, począwszy od Smithsonian American Art Museum, poprzez Whitney Museum of American Art, Minnesota Museum of American Art w Saint Paul, New Britain Museum of American Art, aż po zainaugurowane w 2011 roku Crystal Bridges Museum of American Art. Również literatura poświęcona narodowej sztuce amerykańskiej jest obfita<sup>10</sup>, jakby młody naród wciąż potrzebował elementów cementujących jego spójność i wzmacniających poczucie tożsamości jego i jego sztuki. W przypadku Polski muzea noszące w nazwie przymiotnik „polski” znajdują się za granicami kraju — Muzeum Polskie w Rapperswilu czy Muzeum Polskie w Chicago. Założone przez polską emigrację miały zaspokoić jej potrzebę tożsamości i identyfikacji narodowej wśród obcych. Rolę tę, choć w coraz mniejszym stopniu, spełniają do dziś, umożliwiając kultywowanie tradycji i okazywanie swojej odrębności przez polskich imigrantów wobec innych grup narodowościowych i etnicznych w kraju osiedlenia.

Złożoność sytuacji narodowo-kulturowej rozbiorowej Polski w interesującym nas momencie końca XIX wieku, który dał początek nasilonym wyjazdom artystów z okupowanych terenów do Francji, jest sprawą znaną. Państwo polskie, będące w okresie przedrozbiorowym organizmem wielonarodowym, wielokulturowym i wielojęzycznym, znalazło się w sytuacji politycznego niebytu. Zaborcy dążyli do zintegrowania podbitych populacji metodami o tyle prostymi, co drastycznymi — wynaradawiali i narzucali, często brutalnie, własną tożsamość (germanizacja i rusyfikacja). Zabór austriacki był pod tym względem wyjątkiem, ale dopiero od 1866 roku, kiedy to Polacy uzyskali pewne swobody polityczne i narodowe. Tożsamość narodowa Polaka, a jeszcze bardziej przedstawiciela jednej z mniejszości narodowych zamieszkujących tereny byłego państwa polskiego, była z racji rozbiorów skomplikowana. Sytuacja udających się za granicę, zwłaszcza na dłuższy pobyt, stawała się jeszcze trudniejsza i bardziej złożona. Jakikolwiek by nie było ich poczucie narodowe, legitymowali się oni przecież paszportem jednego z krajów zaborczych i tak też traktowała ich zagraniczna administracja. W obcym otoczeniu identyfikacja narodowa stawała się tym ważniejsza, im bardziej asymilacja czy integracja były trudne z powodów językowych i kulturowych, wobec obcości otoczenia, jego tradycji, zwyczajów i obyczajów. W rezultacie tworzyły się narodowościowe bądź etniczne enklawy imigrantów, mówiących tym samym językiem i mających podobny bagaż doświadczeń. Zapewniały one swoim mieszkańcom nie tylko poczucie bezpieczeństwa, ale także miały uzasadnienie ekonomiczne, pozwalając dzielić koszty utrzymania. Znakomitym przykładem takiej enklawy była kamienica pod nr 9 przy ulicy Campagne Première w paryskiej dzielnicy Montparnasse, zamieszkała przez licznych przybyszów z terenów rozbiorowej Polski<sup>11</sup>. Podobną rolę odegrała także słynna La Ruche, nie tylko wobec Polaków, ale także wobec przybyszów z zagranicy, głównie z rozmaitych zakątków Europy Środkowej i Wschodniej.

---

<sup>10</sup> „One of the most American traits is our urge to define what is American. This search for a self-image is a result of our relative youth as a civilization, our years of partial dependence on Europe. But it is also a vital part of the process of growth”; por.: L. Goodrich, *What is American—in American Art?*, *Art in America* 1958 nr 3, 18–33. Artykuł ten dał początek bogatej literaturze na temat amerykańskiego charakteru sztuki amerykańskiej.

<sup>11</sup> Mieszkali tam m.in. w różnych okresach: Feliks Antoniak, Zofia Baudouin de Courtenay, Zofia Billauer-Węgierkowa, Janina Broniewska, Antoni Buszek, Zenobiusz Leopold Cerkiewicz, Wacław Teofil Husarski, Michał du Laurans, Zofia-Jadwiga Raczyńska, Jan Rubczak, Zofia Segno.

W okresie zaborów Francja sprzyjała polskim tendencjom niepodległościowym. Ten pozytywny stosunek uległ zmianie pod koniec XIX wieku. Władze III Republiki miały za złe Polakom uczestnictwo w Komunie Paryskiej. W dodatku sojusz francusko-rosyjski, zawarty w 1892 roku, nie pozwalał rządowi francuskiemu zadośćuczynić polskim ambicjom wolnościowym. Czujnie obserwowani i inwigilowani Polacy mogli jednak na terenie Francji prowadzić działalność pod hasłami narodowymi, o ile nie miała ona charakteru politycznego, a jedynie kulturalny. Liberalna postawa władz francuskich pozwoliła emigrantom z ziem polskich powołać do życia w 1897 roku Polskie Towarzystwo Artystyczno-Literackie<sup>12</sup>. Zrzeszało ono artystów pochodzących z różnych zaborów, reprezentujących różne kręgi kulturowe, językowe i religijne, i tworzyło rodzaj jednoczącej, pod hasłami polskości, wspólnej platformy. Wśród członków organizacji z zaboru rosyjskiego wywodzili się: Włodzimierz Nałęcz, Antoni Jan Austen, Michał du Laurans, Kazimierz Józef Dunin-Markiewicz, Jan (Jean) Mirosław Peské (Peske, Peszke), Stanisław Pstrokoński, Bolesław Nawrocki, Jan Chełmiński, Stanisław Bagiński, Mela Muter (Maria Melania Mutermilch). Z zaborem austriackim związani byli: Zygmunt Myrton-Michalski, Franciszek Siedlecki, Anna Gramatyka (po mężu Ostrowska), Stanisław Gałek, Olga Boznańska. Do Towarzystwa należeli również Francuzi polskiego pochodzenia, m.in. Wincenty Kazimierz Dobrzycki<sup>13</sup>, Alfred Świeykowski i Andrzej Łapuszewski.

Jednym z głównych celów stowarzyszenia miało być zmanifestowanie polskiej obecności artystycznej na Wystawie Światowej w 1900 roku w Paryżu, a gdy to okazało się niemożliwe z powodów prawnych — wydanie katalogu dzieł artystów polskich prezentujących swoją twórczość na Wystawie, ale rozsianych po różnych pawilonach<sup>14</sup>. W katalogu zaopatrzonym w okładkę w polskich barwach narodowych znalazło się ponad sto prac, przedstawianych w sekcjach: rosyjskiej, austriackiej, francuskiej i międzynarodowej. Nie mając prawa do odrębnego dla siebie pawilonu artystycznego na Wystawie, Polacy zorganizowali inną ekspozycję, grupującą rodzimych artystów obecnych w tym czasie w Paryżu<sup>15</sup>. Prezentacja doszła do skutku w paryskiej galerii Georges Petit jako prywatna inicjatywa prezesa Towarzystwa, Cypriana Godebskiego. Wedle dostępnych źródeł nie należała ona do specjalnie udanych, choć aspekt polskości był tutaj silnie zaznaczony.

Wielka fluktuacja polskiej kolonii artystycznej, której członkowie odbywali częste podróże między krajem a Francją, doprowadziła do zaniku aktywności towarzystwa w 1904 roku. W 1910 roku tradycje pierwszego polskiego stowarzyszenia twórców przejęło Towarzystwo Polskie Literacko-Artystyczne. Ze względu na swój elitarny

---

<sup>12</sup> Szerszy opis celów i działalności Towarzystwa; zob.: F. Ziejka, *Paryż młodopolski*, Warszawa 1993, E. Bobrowska-Jakubowska, „Les artistes polonais” oraz E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy*.

<sup>13</sup> Wincenty Kazimierz Dobrzycki (1869–1913), Francuz polskiego pochodzenia, malarz, wydawca czasopisma „Bulletin polonais”, uczestniczył w wystawach sztuk dekoracyjnych oraz salonach paryskich, w szczególności w Salonie Société nationale des beaux-arts w 1910, w Salonie Artystów Francuskich w 1911; należał do Towarzystwa Polskiego Artystyczno-Literackiego (1898), nie należy go mylić z Zygmuntem Dobrzyckim (1896–1970).

<sup>14</sup> *Catalogue des artistes polonais à l'Exposition internationale universelle de 1900 à Paris. Avec deux plans indiquant la disposition des sections étrangères dans le grand Palais des Beaux-Arts ; édité par la Société polonaise artistique et littéraire de Paris*, Paryż 1900. Analiza motywacji, dla których poszczególne artyści wiązali się z takim czy innym pawilonem, jest pasjonująca. Nie tu jednak miejsce, żeby ją rozwijać.

<sup>15</sup> *Exposition rétrospective d'œuvres de peintres polonais 1800–1900*, Galerie Georges Petit, Paris 1900.

profil i selektywny dobór członków (zrzeszało wyłącznie mężczyzn powyżej 21 roku życia mających ustabilizowaną sytuację we Francji), nie zaspakajało ono potrzeb większości działaczy polskiej kolonii artystycznej. Dlatego też w 1911 roku powstało Towarzystwo Artystów Polskich w Paryżu o bardziej otwartym i demokratycznym charakterze, zrzeszające artystów o różnych korzeniach narodowościowych, językowych i religijnych. Wśród jego założycieli znaleźli się plastycy — Olga Boznańska, Henryk (Henri) Hayden, Mieczysław Jakimowicz, Tadeusz (Józef) Makowski, Tadeusz Pruszkowski, Jan Rubczak, Eugeniusz Zak, Władysław Skoczylas, Henryk Kuna, Eli (Elie, Elias) Nadelman, Stanisław Kazimierz Ostrowski, Edward Wittig. Nawet podczas I wojny światowej, kiedy było to swojego rodzaju manifestacją polityczną, Towarzystwo organizowało wystawy, w których tytule używany był przymiotnik „polski”. Stowarzyszenia o charakterze polskim również pełniły również funkcję forum, na którym artyści uwolnieni chwilowo od jarzma zaborczego, mogli swobodnie wyrażać swoje sentymenty narodowe. Choć wszelka działalność polityczna była statutowo wykluczona, to jednak liczne konferencje i spotkania poświęcone były dyskusjom o charakterze narodowym<sup>16</sup>. Członkostwo we wspomnianych towarzystwach było dobrowolne i stanowiło niewątpliwym dowódem identyfikacji z polskim kręgiem kulturowym.

Przynależność do stowarzyszeń o charakterze polskim nie przeszkadzała ich członkom aktywnie uczestniczyć w międzynarodowym życiu artystycznym stolicy Francji, zawierać znajomości i utrzymywać bliskie kontakty z przedstawicielami innych narodowości. Znane są historie przyjaźni Pankiewicza, Biegasa, Makowskiego, Simona (Szymona, Szamaja) Mondzaina (Mondsajna) z artystami i intelektualistami różnych narodowości czy pracowni Boznańskiej, która była miejscem międzynarodowych, wielojęzycznych spotkań. Z moich dotychczasowych badań wynika, że w kosmopolitycznym środowisku Paryża artyści pochodzenia żydowskiego wchodzili łatwiej i szybciej w kontakty z twórcami o tych samych korzeniach, a pochodzącymi z innych krajów<sup>17</sup>. Szczególną rolę odgrywała tu z pewnością tożsamość etniczna, oparta na wspólnocie tradycji kulturowych i religijnych. Nawet jeśli artyści pochodzenia żydowskiego często opuszczali swoją grupę etniczną, której surowe tradycje stojące w sprzeczności ze swobodną twórczością w dziedzinie sztuk plastycznych uniemożliwiały im rozwój ich talentów, jak to miało miejsce np. w przypadku Mondzaina, to w Paryżu spotykali podobnych sobie „rebeliantów” o tych samych korzeniach, wyrosłych w kręgu tych samych tradycji, którym się przeciwstawiali w imię tych samych ideałów wolności twórczej. Artystów tych łączyła „buntownicza wspólnota”. W przypadku przybyszów z terenów Europy Środkowowschodniej istotną była również bliskość językowa, jaką dawał jidysz. Według Gail Levin artystów żydowskich, przybyłych z Europy Wschodniej do Stanów Zjednoczonych, wyróżniał ich kosmopolityzm. Badaczka nie określa jednak jego genezy, poza jakąś szeroko pojętą otwartością, jaką mieliby się odznaczać Żydzi czy judaizm w ogóle. Stwierdza jedynie:

Do grona artystów żydowskich zaliczam osoby, które podzielają wspólne kulturowe wartości, czy to religijne, czy to związane z kosmopolityzmem, na równi uznawane za żydowskie — choć te drugie uznawane zwykle jako bardziej „nowoczesne”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Np. konferencje: Stefan Abgarowicz, *Zbawienie Polski*, Edward Ligocki, *Projekty i prawdopodobieństwa*, 28 XI 1915 czy M. Węgliński, *La Pologne et la future Société des Nations*, 4 XI 1917 i in.

<sup>17</sup> Por.: E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy*, s. 301–302.

<sup>18</sup> G. Levin, *Świecka sztuka żydowska: tożsamość żydowska w świetle kosmopolityzmu*, [w:] *Polak, Żyd, artysta*, s. 169.

Simon Mondzain<sup>19</sup> jest jednym z bardziej interesujących przykładów artysty o złożonym poczuciu narodowym. Urodził się pod zaborem rosyjskim w wielonarodowościowym, wielojęzycznym i wielowyznaniowym miasteczku, jakim wówczas był Chełm Lubelski, w rodzinie żydowskiego rymarza. Uczył się w lokalnym chederze. Podyktowany względami religijnymi sprzeciw rodziców wobec wyboru przez kilkunastoletniego Szymona kariery artysty skłonił go do ucieczki z domu. Młody Mondzain dopiero w Warszawie rozpoczął regularną naukę w języku polskim. Nie wiadomo, czy i do jakiego stopnia władał językiem rosyjskim. W języku polskim kształcił się również na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Czy studiując pod zaborem austriackim posługiwał się niemieckim, tego też nie wiemy. Francuskiego prawdopodobnie zaczął się uczyć w czasie swojej pierwszej wizyty w Paryżu w 1909 roku. W czasie pobytu w Bretanii w 1913 roku spisał wspomnienia po polsku. Pisał w nich m.in. o uświadomieniu sobie swojej odrębności rasowej w chwili wstąpienia do wyższego chederu w wieku siedmiu lat:

Kilkunastu małych kolegów śpiewnym głosem powtórzyło słowo za słowem za grubym głosem naszego mełameda, historię śmierci Mojżesza, o Jego błogosławieństwie i przekleństwie. [...] Jak Don Kichot, tak po raz pierwszy zostałem pasowany jako Żyd [sic!]<sup>20</sup>.

O uświadamianiu własnej przynależności do społeczności żydowskiej w szerszej perspektywie świadczą również następujące słowa:

W tym czasie zorganizował się [w] Chełmie związek syjonistyczny. Dzięki niemu dostałem żydowskich książek [sic!] do czytania i zrozumiałem, że mylnie są dawne moje myśli o tem, że jestem tym zgnębnym Żydem, który jest wybranym synem fanatycznego boga, pojąłem, że ludzie są i mahometanie i chrześcijanie, gojowie, dotychczas znikła dla mnie myśl, by zostać rabinem i żyć tylko dla Boga i raj, nie widziałem już tego mesjasza z żydowskiej legendy, który ma przyjechać na białym koniu, widziałem innego mesjasza i zrozumiałem, że trzeba stworzyć duszę dla zgnębnego narodu<sup>21</sup>.

Mondzain sam chciał czynnie uczestniczyć w „tworzeniu duszy” swojego narodu poprzez działalność artystyczną, wbrew żydowskiemu fanatyzmowi. Wierzył, że Żydzi pomogą osiągnąć mu ten cel. I rzeczywiście, aby ukończyć studia otrzymał stypendia i pomoc, w tym także od gminy i mecenasów żydowskich. Równocześnie, pisząc o rodzinnym Chełmie, miał poczucie przynależności do wspólnoty polskiej i zagrożenia rusyfikacją:

[...] w ogóle nasze miasteczko żyło głównie z wielkich ilości urzędników państwowych tam nadesłanych, żeby tą [sic] miejscowość zrusyfikować [...]<sup>22</sup>.

Będąc we Francji po wybuchu I wojny światowej, Mondzain wstąpił jako wolontariusz do Legii Cudzoziemskiej. W czasie służby na froncie zaczął identyfikować się z krajem, który zaofiarował mu gościnę, a o którego wolność teraz walczył. Świadczy o tym m.in. rysunek wykonany w 1915 roku pod wpływem tragedii, jaka dotknęła

---

<sup>19</sup> Zob.: E. Bobrowska, A. Winiarski, *Simon Mondzain. Mistrzowie Ecole de Paris*, Warszawa 2012; publikacja towarzysząca wystawie dzieł artysty w Willi La Fleur w Konstancinie, a następnie w Muzeum Ziemi Chełmskiej w Chełmie.

<sup>20</sup> S. Mondzain, *Wspomnienie*, [w:] *Simon Mondzain*, [katalog wystawy], Instytut Polski, Paryż, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, Muzeum Śląskie, Katowice, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 1999, s. 17.

<sup>21</sup> Tamże, s. 18.

<sup>22</sup> Tamże, s. 16.

katedrę w Reims, zatytułowany po polsku — *Katedra. Reims*<sup>23</sup> zawiera dramatyczny komentarz w nieporadnym jeszcze francuskim: *Je ne veut pas être tué par les Allemands*<sup>24</sup>. W tym samym czasie Mondzain korespondował po polsku z innym malarzem żydowskiego pochodzenia, przyjacielem z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych Mojżeszem (Moïse) Kislingiem, przebywającym również we Francji. Utrzymywał kontakty z Polakami i wystawiał z nimi swoje prace<sup>25</sup>, lecz nie brał udziału w działalności polskich stowarzyszeń, z wyjątkiem okresu I wojny światowej, kiedy korzystał ze wsparcia Bratniej Pomocy Artystów Polskich. W 1917 roku znalazł się w szeregach utworzonej we Francji Armii Polskiej, gdzie pełnił funkcję tłumacza. Portret Kościuszki, jaki narysował w Paryżu w 1919 roku dla doktora Stefana Mutermilcha z Instytutu Pasteura, podpisał z dumą jako polski żołnierz<sup>26</sup>.

W 1920 roku, po demobilizacji, Mondzain szukał swojego miejsca na świecie, lecz nie widział go w niepodległej Polsce. Wyjazd do Chicago, gdzie przez kilka miesięcy pracował i zorganizował wystawę<sup>27</sup>, świadczy o tym, że i Francja nie była dla niego oczywistym wyborem. Z korespondencji z Eliem Nadelmanem, polsko-żydowskim artystą osiadłym w Ameryce kilka lat wcześniej, wynika, że Mondzain miał pierwotnie zamiar pozostać w Stanach Zjednoczonych na stałe. Z powodów artystycznych wybrał jednak Paryż<sup>28</sup>. Służba w Legii Cudzoziemskiej i odniesione rany umożliwiły mu uzyskanie obywatelstwa francuskiego w 1923 roku. W latach 30. zamieszkał w Algierii francuskiej, którą opuścił dopiero w 1963 roku po uzyskaniu przez ten kraj niepodległości. Czy naturalizacja, małżeństwo z Francuzką, odznaczenie Legią Honorową w 1932 roku i żywy udział we francuskim życiu artystycznym uczyniły zeń stuprocentowego Francuza i kazały mu zapomnieć o innych korzeniach? W 1929 roku w Paryżu uczestniczył w wystawie „L'Art polonais moderne” w Galerii Editions Bonaparte. W 1933 roku wystawiał w Nowym Jorku na Wystawie Międzynarodowej College Art Association<sup>29</sup> w sekcji polskiej. W 1935 roku wziął udział w I Wystawie Grupy Artystów Polskich w Paryżu, która odbyła się w Galerii Beaux-Arts. W czasie II wojny światowej w Algierze kierował założonym tam Domem Polskim. Po wojnie z przyczyn osobistych nie utrzymywał żadnych kontaktów z rodziną w Polsce. Znaczącą rolę odegrały tu także względy polityczne — z powodu odgrodzenia Polski żelazną kurtyną od świata zachodniego sprawy kraju rodzinnego stały się dla niego dalekie. Jednak jeszcze w 1964 roku pisał po polsku<sup>30</sup>, a latach 70. chętnie przyjmował wizyty zainteresowanych jego twórczością Polaków. Widać więc wyraźnie, że poczucie narodowe artysty było „eklektyczne”.

---

<sup>23</sup> S. Mondzain, *Katedra. Reims*, 1915, ołówek, papier (karta ze szkicownika), kolekcja prywatna, Paryż.

<sup>24</sup> „Nie chcę być zabity przez Niemców” (tłum. E. B.).

<sup>25</sup> *Tombola artistique au profit des artistes polonais victimes de la guerre*, Galerie des Artistes Modernes, Paris 1915; *Tombola artistique (peinture, sculpture, objets d'art) au profit des artistes polonais victimes de la guerre*, Galeria Bernheim-Jeune, Paris 1915–1916; *Quelques artistes polonais*, Galeria Barbazanges, Paris 1920.

<sup>26</sup> Zob.: K. Prochaska, *Znaczący podarunek*, Słowo Żydowskie 13.11.1998, s. 18–19.

<sup>27</sup> *Exhibition of Painting and Drawing by William Simon Mondzain*, [katalog wystawy], The Arts Club, Chicago, 5–19 VI 1920.

<sup>28</sup> Zob.: list S. Mondzaina do E. Nadelmana (Chicago) z 7 sierpnia 1920, [w:] *Simon Mondzain*, s. 27.

<sup>29</sup> *[Catalog of] international [exhibition of paintings]*, Rockefeller Center, Nowy Jork, 1933.

<sup>30</sup> List S. Mondzaina do Ireny i Andrzeja Kramsztyków, [w:] *Simon Mondzain*, s. 58.



Jak już wspomniano, jednym z kryteriów „polskości” twórcy może być charakter jego sztuki. Styl artysty kształtuje się pod wpływem studiów, a także otoczenia, w jakim przebywa on w młodości. Wystarczy jednak spojrzeć na twórczość Mondzaina, na jego pierwsze znane obrazy, żeby dostrzec wpływy malarstwa francuskiego, począwszy od Delacroix aż do Cézanne’a, wielkich mistrzów malarstwa światowego, głównie włoskiego renesansu, a także Rembrandta, czy Goi. Zawdzięczał to zapewne wielkiemu artystycznemu erudycie i zagorzałemu frankofilowi, jakim był jego krakowski profesor Józef Pankiewicz oraz kontaktom z francuskimi przyjaciółmi, jak np. André Derain i Maurice de Vlaminck. Tematyka twórczości Mondzaina jest całkowicie uniwersalistyczna, brak w niej tematów polskich czy żydowskich, może z wyjątkiem dowcipnego rysunku *Tańczący Żyd*<sup>31</sup> z okresu studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, opatrzonego żartobliwym autorskim komentarzem: „Chciałem zrobić kłęczącego katolika, a wyszło moje szlachetne pochodzenie”. Kompozycja *Przebudzenie młodości*, zwana inaczej *Toaletą panny młodej*<sup>32</sup>, może być rozmaicie interpretowana. Można w niej na przykład odczytać historię Estery, bardzo ważnej dla umacniania poczucia tożsamości narodu żydowskiego. Mondzain nie był Żydem religijnym i praktykującym. Chętnie eksplorował teren religii chrześcijańskiej, o czym świadczą jego obrazy podejmujące temat świętego Franciszka czy treści filozoficzno-religijne, jak np. w obrazie *Duch zła*<sup>33</sup>. Sam jednak przyznawał, że wielki wpływ wywarł na niego judaizm, w którym został wychowany. Mondzain w szczególności podkreślał znaczenie wczesnej lektury „książek, różnych historii fantastycznych o duchach na tle religijnym, żeby sobie z nich brać żywy przykład, jak być wiernym Żydem”<sup>34</sup>. W 1913 roku, jako dorosły już człowiek, pisał:

Tak byłem przejęty rzeczywistością tych duchów, że mogę powiedzieć, że wprost nieświadomie do dziś dnia poniekąd na mnie się odbija<sup>35</sup>.

Słowa te cytuję po to, by ukazać, jak wiele rozmaitych czynników składa się na tak skomplikowaną kwestię, jaką jest poczucie tożsamości narodowej. Duży wpływ na twórczość Mondzaina wywarł otaczający go klimat i krajobraz — najpierw Francji, później zaś Algierii francuskiej. Z upodobaniem malował widoki Algieru, jego architekturę i specyficzną, kosmopolityczną atmosferę, na którą składała się kultura europejska, zwłaszcza francuska, lokalny, egzotyczny koloryt kultury arabskiej oraz tradycje Żydów sefardyjskich. Artysta czerpał umiarkowanie z lokalnego arabskiego folkloru, wprowadzając w swoich martwych naturach elementy zdobione tradycyjną ornamentyką, jak np. ceramika. Kilkakrotnie sięgnął do tematu odaliski. Były to jednak zainteresowania dalekie od orientalistycznych fascynacji np. Adama Styki.

Mondzain nie był jedynym artystą wywodzącym się z terenów porozbiorowej, wielonarodowościowej Polski, który osiadł za granicą i „rozszerzył” swoją tożsamość narodową. Przykłady można mnożyć, zwłaszcza wśród artystów wyrosłych z mniejszości narodowych czy etnicznych, zarówno żydowskiej, jak i ukraińskiej czy litewskiej,

---

<sup>31</sup> S. Mondzain, *Tańczący Żyd* („*Gut Morgen panie Lejben*”), ok. 1910–1913, ołówek, papier (karta ze szkicownika), kolekcja prywatna, Paryż.

<sup>32</sup> S. Mondzain, *Przebudzenie młodości* (*Toaleta panny młodej*), 1928–1938, olej, płótno, 109,5 × 120,5 cm, kolekcja prywatna, Paryż.

<sup>33</sup> S. Mondzain, *Duch zła*, ok. 1930, olej, płótno, 195 × 148 cm, kolekcja Marka Roeflera, Konstancin.

<sup>34</sup> S. Mondzain, *Wspomnienie*, s. 17.

<sup>35</sup> Tamże.

ale nawet wśród tzw. „rdzennych” Polaków. Nie pozwala to jednak na wytyczenie jakiegokolwiek tendencji, poza stwierdzeniem, że artyści, którzy wyjechali za granicę, jeśli nie potrafili się tam zaaklimatyzować i przyjąć swojej tożsamości narodowej, powracali najczęściej do kraju. Ci, którzy poczuli się obywatelami świata, pozostawali za granicą, korzystając z bogactwa kosmopolityzmu i wielokulturowości.

Przykład Mondzaina wskazuje, że sami twórcy podchodzili do kwestii swojej tożsamości w sposób elastyczny, zgodny z ich rzeczywistą sytuacją i przywiązaniem do korzeni i tradycji, z których wyrosli. Wielość tożsamości narodowych była dla nich naturalna. Jak słusznie zauważył Jarosław Suchan w swoim artykule *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, można czuć się przynależnym do wielu kultur, tak, jak można posiadać wiele obywatelstw, pochodzić z mieszanych małżeństw i mieć dziadków z czterech różnych stron świata<sup>36</sup>.

Nasuwa się pytanie — czy obecnie, w sytuacji globalizacji ekonomii i sztuki, postawione na wstępie pytanie „artysta polski czy artysta z Polski?” ma jeszcze sens? Dlaczego w ogóle je zadajemy? Być może problem, o którym dziś dyskutujemy, jest reliktem czasów komunizmu, kiedy Polska wydawała się krajem kulturowo monolitycznym, a wyrosli z jej tradycji badacze zastosowali ten koncept w sposób bezrefleksyjny, nie biorąc pod uwagę poprzednich okresów historycznych, bądź w odniesieniu do sytuacji i ludzi, do których było to zupełnie nieadekwatne. Nie chodzi tu jedynie o pochodzenie, ale także fakt życia w innym niż rodzinny kraju, gdzie często następowała naturalizacja i jak najbardziej pożądana integracja. Inne jest poczucie polskości emigranta, który żyje za granicą, inne Polaka żyjącego w kraju. Odbija się to nie tylko na samym sposobie życia, ale również na doborze tematów i stylu twórczości.

Praca z granicą, w środowiskach między- czy wielonarodowościowych bądź polskich emigracyjnych, a także podejmowanie tematów emigracyjnych, uwarściły mnie na aspekty poczucia narodowego przedstawicieli innych nacji. Nie znaczy to, że uważam, że należy rezygnować z narodowego podejścia i z zaliczania artystów o różnych, nie tylko czysto polskich korzeniach, do polskiego kręgu kulturowego, nawet jeśli oni sami w którymkolwiek momencie swego życia się z nim identyfikowali. Należałoby jedynie przyjąć koncepcję, że przymiotnik „polski” zawiera w sobie potencjał wielokulturowości, wieloreligijności i różnorodności językowej w zależności od okresu historycznego, o którym mówimy. Innymi słowy właściwe zastosowanie i nadanie sensu określeniu „polski” zależałoby tylko od samodyscypliny badacza, którzy powinni używać go w odpowiednim kontekście historycznym, wzbogacając o dodatkowe niuanse, czy szczegóły, o ile zajdzie taka konieczność w przypadku artystów wywodzących się z mniejszości narodowych czy etnicznych. Zaliczenie takich artystów do polskiego kręgu kulturowego, a co za tym idzie do historii polskiej sztuki, jest szczególnie istotne wobec twórców, którzy „wyjechali za sztuką” za granicę i pozostali tam na zawsze. W znakomitej większości wypadków, jeśli artyści ci nie doszli za granicą do sławy Picassa, nie interesują nikogo, ani w kraju pochodzenia, ani w kraju osiedlenia. Ważne jest to, żeby w dyskusji o poczuciu tożsamości i przynależności narodowej zupełnie ich nie zgubić, a wręcz odwrotnie — starać się ich przywrócić wielokulturowemu polskiemu dziedzictwu.

---

<sup>36</sup> J. Suchan, *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, [w:] *Polak, Żyd, artysta*, s. 14–15.

## LITERATURA

- E. Bobrowska-Jakubowski, „Les artistes polonais en France 1890–1918. Communautés et individualités”, praca doktorska, Université Paris 1, Paryż, 2001;
- H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu kształtu, światła i barwy*, Warszawa 2005;
- E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004;
- E. Bobrowska, A. Winiarski, *Simon Mondzain. Mistrzowie Ecole de Paris*, Warszawa 2012;  
*Galeria mistrzów polskich. Malarstwo, rysunek, rzeźba z kolekcji Krzysztofa Mustata*, red. M. Nowakowska, Łódź 2011;
- L. Goodrich, *What is American—in American Art?*, *Art in America* 1958 nr 3, 18–33;
- A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa, 2005;
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków. Polish Painting in the Ewa and Wojtek Fibak Collection*, Warszawa 1992;
- J. Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982;
- Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, Łódź 2010;
- Polonia. Des Polonais en France de 1830 à nos jours*, [katalog wystawy], red. J. Ponty, Cité nationale de l’histoire de l’immigration, Paryż, 2.03–30.08 2011, Paris [2011];
- F. Ziejka, *Paryż młodopolski*, Warszawa 1993.

### **“POLISH ARTIST—ARTIST FROM POLAND”. THE PROBLEM OF NATIONAL IDENTITY IN RESEARCHING THE ART BY POLISH ARTISTS IN FRANCE DURING THE TURN OF THE XIX AND XX CENTURY ON THE EXAMPLE OF SIMON MODZAIN**

The feeling of national identity during the partition of Poland is very complex. While facing political oblivion identification was based mainly on the feeling of cultural and language distinctness, which was not easy to recognize in a multi-national country. The problem became even more complicated with immigrants, because of both imposed and spontaneous integration processes. Using the history of the Polish artistic community in France and the case study of painter Simon Mondzain as examples, the author analyzes the criteria that should be used by a modern art historian looking into the question of national identity. A question arises of how adequate the term of Polishness in a homogeneous country (and Poland after the war was such a country) is in defining the diversity represented by the artistic community living abroad during the XIX, and first half of the XX century.

Keywords: national identity; Polish artists in France; Polish artists of Jewish origin; Polish art abroad; Polish artistic societies abroad; Simon Mondzain; Polish art of the XIX<sup>th</sup> and XX<sup>th</sup> cent.