

Renata Piątkowska

MIĘDZY «ZIEMIAŃSKĄ»
a MONTPARNASSE'EM



Roman Kramsztyk

Kramsztyk R
wska, Rena

Sztuka

Wydawnictwo Neriton



Satoko
4

Renata Piątkowska

Między „Ziemiańską” a Montparnasse’em
Roman Kramsztyk

Rodzicom poświęcam

Wydawnictwo Neriton

Warszawa 2004



Sztuka
4

Renata Piątkowska

Między „Ziemiańską” a Montparnasse’em

Roman Kramsztyk

Wydawnictwo Neriton

Warszawa 2004



30/2.1

Redakcja i korekta
Małgorzata Świerzyńska

Projekt okładki
Marcin Szczęśniak

Opracowanie graficzne
Marcin Szczęśniak

Indeks zestawil
Marian Świerzyński

Na okładce
E. Zak, *Portret Romana Kramsztyka*, 1913–1914, gwasz na papierze, sygn.,
zbiory Toma Podla, Stany Zjednoczone. Fot. Arch. Toma Podla

Frontysep
Roman Kramsztyk na wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki, 1937,
Archiwum Dokumentacji Mechanicznej, Warszawa, nr inw. I-K-3759

© Copyright by Renata Piątkowska
© Copyright by Wydawnictwo Neriton

Tytuł dotowany przez Komitet Badań Naukowych
Praca została wykonana w Żydowskim Instytucie Historycznym
Instytucie Naukowo-Badawczym



ISBN 83-88973-86-X

874314

Wydawnictwo Neriton
Wydanie I – Warszawa 2004
Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa
tel. 831-02-61 w. 26
www.neriton.apnet.pl, neriton@ihpan.edu.pl
Objętość 34 arkusze wydawnicze
Nakład 500 egzemplarzy

Zb. Gmef
K. 8/05

Wstęp

Kiedy kilka lat temu kuzyn Romana Kramsztyka, Krzysztof Prochaska, przygotowywał film poświęcony malarzowi, poprosił mnie o pomoc w zebraniu materiałów dotyczących twórczości artysty. Mimo iż nazwisko Kramsztyka pojawia się w prawie każdej książce o sztuce polskiej pierwszej połowy XX wieku, podobnie jak wielu historyków sztuki znałam przede wszystkim sławny portret Jana Lechonia, nieliczne prace wystawiane w muzeach oraz te znajdujące się w zbiorach mego macierzystego Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego. Dzięki Krzysztofowi Prochasce miałam możliwość wglądu w zachowane częściowo archiwum artysty, w którym znajdowało się kilkadziesiąt fotografii jego prac. Czarno-białe reprodukcje wykonane zostały przez Stefana Londyńskiego¹ i Marca Vaux, znanych na Montparnassie fotografików dokumentujących zarówno życie, jak i dzieła tamtejszych artystów. Po zebraniu obrazów znajdujących się w zagranicznych muzeach oraz kolekcjach prywatnych i porównaniu ich z zachowanym materiałem zdjęciowym okazało się, że ten właściwie zapomniany i trochę niedoceniany malarz jest interesującym twórcą, a zakres tematyczny jego twórczości jest dużo szerszy, niż powszechnie uważano.

Dlatego w mojej pracy chciałam przywrócić Kramsztykowi należne mu miejsce w panteonie sztuki polskiej. Jest on bowiem ciekawym przykładem artysty, może nie najwybitniejszego, jednak reprezentatywnego dla epoki i środowiska. Jego prace cieszyły się w okresie międzywojennym dużą popularnością, o czym świadczą mogą zarówno liczne autorskie repliki, jak i ceny za jakie były sprzedawane.

Być może przyczyną zapomnienia był fakt, że malarstwo Kramsztyka nigdy nie było przedmiotem kontrowersji, nie szokowało ani nie bulwersowało. Jednak o niepełnej i powierzchownej znajomości twórczości Kramsztyka

¹ S. Londyński miał agencję fotograficzną przy bulwarze Montparnasse nr 162.

decydował przede wszystkim fakt, że prawie połowa jego prac zaginęła i wiele dzieł znamy jedynie z reprodukcji zamieszczanych w prasie polskiej i francuskiej oraz ze zdjęć z archiwum malarza. Tylko fragment bogatej spuścizny artysty znajduje się w polskich zbiorach publicznych, wiele płócien można odnaleźć w muzeach izraelskich oraz w kolekcjach prywatnych w Polsce, Francji i w Stanach Zjednoczonych. Pełne poznanie i zbadanie twórczości Kramsztyka możliwe było dopiero po sześćdziesięciu latach od jego ostatniej wystawy zbiorowej, która odbyła się w listopadzie 1937 roku w Instytucie Propagandy Sztuki, w 1997 roku, dzięki wystawie monograficznej artysty, którą przygotowałam przy współpracy Magdaleny Tarnowskiej, prezentowanej w gmachu warszawskiej Zachęty, oraz zebraniu w katalogu prawie wszystkich zachowanych dzieł malarza².

Kramsztyk był twórcą stale obecnym w polskim życiu artystycznym i typowym przedstawicielem tendencji popularnych od początku drugiego dziesięciolecia XX wieku w kręgu artystów mieszkających i działających w Paryżu, określanym mianem Ecole de Paris. Był malarzem „środką”, w którego twórczości nowoczesność (choć nie awangarda) spotyka się z przeszłością; podobnie było zresztą w przypadku innych artystów paryskich.

W pierwszym rozdziale omawiam środowisko rodzinne i przyjaciół malarza, którzy mieli ogromny wpływ na ukształtowanie się osobowości Kramsztyka zarówno jako człowieka, jak i jako artysty. Był on potomkiem znanych warszawskich rodów: Kramsztyków i Fajansów, związanych z kręgiem dziewiętnastowiecznych asymilatorów, oraz warszawskiej inteligencji pochodzenia żydowskiego, która swoje życie i pracę związała z Polską. Dla tożsamości każdego człowieka istotne są nie tylko jego subiektywne odczucia i opinie, ale także to, jak jest widziany i oceniany przez innych. Kramsztyk, który pochodził ze spolonizowanej od trzech pokoleń rodziny żydowskiej i uważał się za Polaka, przez niektórych współobywateli i współwyznawców wciąż był uważany za Żyda, za obcego, podobnie jak za obcych uważano poetów Bolesława Leśmiana, Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego czy uczonego Szymona Askenazego, a także wielu „zwyčajnych” inteligentów – lekarzy, adwokatów, dziennikarzy. Dlatego, by pełniej zarysować problematykę tożsamości, pokazuję, jak odbierany był Kramsztyk (i jego twórczość) przez narodową i konserwatywno-katolicką krytykę, ale i przez ludzi mu bliskich i zaprzyjaźnionych. Ostatecznym akordem zmagania się Kramsztyka ze skomplikowaną problematyką własnej tożsamości był wybuch II wojny świa-

² *Roman Kramsztyk 1885–1942*. Wystawa monograficzna, oprac. R. Piątkowska, M. Tarnowska, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria „Zachęta”, Warszawa 1997.

towej i niemiecki plan izolowania Żydów w gettach na podstawie ustaw norymberskich, a potem, w 1942 roku, ich całkowitej zagłady w obozach śmierci. W czasie wojny Kramsztyk nie zdecydował się na życie w ukryciu po „stronie aryjskiej”, znalazł się w getcie, gdzie został zamordowany 6 sierpnia 1942 roku w czasie tzw. Wielkiej Akcji, czyli deportacji warszawskich Żydów do obozu zagłady w Treblince.

Kramsztyk uważał się za Polaka, był obywatelem polskim. Jednak, mimo tego, z wielu kryteriów – pochodzenia, obywatelstwa, religii, które decydują o społecznej tożsamości człowieka – każdy, kto pisał dotąd o Kramsztyku wybierał te, które mu najbardziej odpowiadały. Dla jednych był to Polak i polski artysta, dla innych Żyd, niemający żadnego prawa do uważania się za członka narodu polskiego. Jeśli uznamy za Józefem Lewandowskim, że identyfikacja narodowa „nie musi [...] być opcją wyłączającą i przeciwstawną”³, możemy uważać Kramsztyka za Polaka – w kulturze, języku, obyczajach, a dla zwolenników wyłączonej opcji Polak-katolik także w religii, oraz za Polaka-Żyda – świadka i ofiarę zagłady Żydów polskich w czasie II wojny światowej.

Twórczości artysty – malarstwu olejnemu i rysunkom – poświęcone są kolejne dwa rozdziały mojej książki. Pierwszy z nich omawia wczesną twórczość, najstarsze zachowane prace trzynastoletniego artysty, a także pierwsze lata pobytu malarza w Paryżu, gdzie, pod wpływem Paula Cézanne’a, kształtował się jego indywidualny styl.

Rozdział trzeci poświęcony jest dojrzałej twórczości Kramsztyka, zamkniętej latami 1915–1939, kiedy to czerpiąc obficie z dawnej i współczesnej tradycji artystycznej udało się mu stworzyć własny styl, w którym łączył nowoczesną formę z przywiązaniem do wielkiej tradycji malarstwa europejskiego.

Kramsztyk nie ulegał nowym trendom, modzie na nowoczesność, zwracał się raczej w stronę przeszłości niż przyszłości. Zapewne też dzięki temu, choć ceniony przez krytykę, cieszył się głównie uznaniem publiczności, dla której jego obrazy były łatwiejsze do zaakceptowania niż prace bardziej nowatorskich artystów. Nie przekraczał granicy malarstwa przedstawiającego, nie kroczył w awangardzie – taki był jego temperament twórczy. Może właśnie owa zachowawczość jego malarstwa sprawia, że dzieło Kramsztyka zamyka pewien etap w sztuce, dopełnia obrazu przeszłości, a nie kieruje nas w stronę przyszłości. Pozwala nam jednak wejrzeć w tamten warszawski i paryski świat.

³ J. Lewandowski, *Kryteria przynależności narodowej*, w: *Szkoła bolesna, obraz dni. Eseje nie-przedawnione*, Uppsala 1991, s. 12.

Ostatni rozdział poświęcony jest miejscu, jakie zajmował Kramsztyk w polskim i francuskim życiu artystycznym. Przez trzydzieści lat, od debiutu w 1909 roku w warszawskiej Zachęcie, aż do roku 1939, był jednym z ważniejszych uczestników polskiego życia artystycznego. Mimo że od początku drugiego dziesięciolecia XX wieku stale mieszkał w Paryżu (z przerwą na lata 1915–1924), nigdy nie zerwał kontaktu z krajem. Brał udział w wystawach formistów⁴ (choć raczej jako przyjaciel niż aktywny uczestnik) oraz legionowych⁵. W 1922 roku był współzałożycielem Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”, jednego z ważniejszych ugrupowań artystycznych dwudziestolecia międzywojennego.

W Paryżu zaliczano go do szerokiego kręgu artystów Ecole de Paris, regularnie wystawiał na Salonach: Niezależnych, Jesiennym i Tuileryjskim, miał też wystawy indywidualne w paryskich galeriach.

Integralną częścią monografii artysty jest katalog jego dzieł, w którym zostały zamieszczone wszystkie prace istniejące oraz te, które znane są jedynie z literatury, źródeł, fotografii. Katalog ułożony jest chronologicznie, chociaż często jest to chronologia przybliżona, ponieważ Kramsztyk rzadko opatrzył datą swoje prace. W katalogu uwzględniono wystawy, na których dane dzieło było pokazywane, oraz bibliografię.

Praca nad monografią Kramsztyka zajęła mi kilka lat. Jej pierwszym etapem była wystawa monograficzna artysty, przygotowana w Żydowskim Instytucie Historycznym i prezentowana w 1997 roku w warszawskiej Zachęcie. Zorganizowanie wystawy, a także napisanie książki byłoby niemożliwe bez pomocy i życzliwości Rodziny Artysty. Chciałabym podziękować Krzysztofowi Prochascie, który nie tylko zachęcił mnie do pracy nad twórczością Romana Kramsztyka, lecz służył także ogromną pomocą przy kompletowaniu dzieł artysty i zbieraniu materiałów biograficznych oraz udostępnił archiwum fotograficzne artysty, listy Bronisławy Kramsztykowej do syna Jana Heymana, listy Romana Kramsztyka do Carlotty Bologny oraz niepublikowane relacje i wspomnienia Emilii Kramsztykowej, Janiny Kruszewskiej i Haliny Rothaub, które pozwoliły pełniej przedstawić życie artysty. Dziękuję także rodzinie Bronisławy Kramsztykowej, przede wszystkim żonie Jana Heymana, Weronice Heymanowej, za wiele ważnych informacji zaczerpniętych z tradycji rodzinnej.

⁴ Kramsztyk brał udział w I wystawie Ekspresjonistów Polskich, TPSP w Krakowie w 1917 r. oraz w VI Wystawie Formistów prezentowanej w Polskim Klubie Artystycznym w 1920 r.

⁵ Na wystawie Legionów Polskich w Lublinie w 1917 r. wystawił *Portret pułkownika Leona Berbeckiego* i *Portret Karola Zyndrama Maszkowskiego*.

Pragnę podziękować profesorowi Jerzemu Malinowskiemu za wszechstronną pomoc i cenne uwagi w trakcie pisania książki. Wiele osób służyło mi radą i wsparciem, dziękuję serdecznie Barbarze Brus-Malinowskiej, Kalinie Gawlas, Janowi Jagielskiemu, Urszuli Makowskiej, Beacie Modrzejewskiej, Katarzynie Połujan, Markowi Mielniczukowi i Arturowi Tanikowskiemu i zmarłej niedawno Elżbiecie Grabskiej-Wallis.

* * *

Poświęcone Kramsztykowi wspomnienie z warszawskiego getta Janiny Kruszewskiej, które dołączam do tej książki, jest niezwykle cennym świadectwem wiernej i głębokiej przyjaźni, która pozwalała przetrwać za murami, a dla nas ocaliła pamięć o człowieku i artyście.

Tragiczna śmierć Kramsztyka w getcie warszawskim stała się dla potomnych symbolem zagłady sztuki, przesłaniając jednak głębszą refleksję nad jego życiem i twórczością. Odeszli ludzie, którzy go pamiętali, zniknął świat, który był światem artysty, jego przyjaciół i rodziny. Zmarła niedawno przyjaciółka malarza, Carlotta Bologna, pisała: „W życiu naszym liczą się spotkania z ludźmi. Spotkanie Romana zaliczam do najpiękniejszych w moim życiu – spotkałam człowieka bardzo wrażliwego, pełnego dobroci, dowcipnego, inteligentnego i wielkiego artystę”⁶.

⁶ List Carlotty Bologna do Krzysztofa Prochaski, 8 VIII 1995 r., w posiadaniu adresata.

Rozdział I

Tożsamość

„Pomiędzy zakorzenieniem a migracją, asymilacją a dyskryminacją, wrośnięciem a marginalnością”¹ – o tożsamości społecznej Romana Kramsztyka

Temat tożsamości osobistej i społecznej oraz identyfikacji narodowej jest jednym z istotniejszych problemów w badaniach nad żydowskim środowiskiem artystycznym w Polsce. Mimo wielu wątpliwości i czasem niejasnych czy odmiennych definicji pojęcie „tożsamości jednostki” otworzyło nowe drogi w badaniach nad twórczością artystów żydowskich.

Jeszcze ważniejsza wydaje się być problematyka tożsamości w przypadku artystów zasymilowanych, żyjących często na krawędzi dwóch światów: żydowskiego i polskiego, jakby w „zawieszeniu” między nimi – we własnym środowisku spolonizowanych Żydów. Dla nich pytanie o tożsamość – społeczną, jednostkową oraz o identyfikację narodową – było jednym z najważniejszych, jakie stawiali sobie od połowy XIX stulecia i później w wieku XX.

Małgorzata Melchior w książce *Spoleczna tożsamość jednostki* zauważa: „Wieloznaczność terminu »tożsamość« wiązana jest zarówno z wielością jego znaczeń na gruncie różnych rozważań, jak i ze złożonością problematyki, ze złożonością zjawiska, do opisu którego termin ten bywa stosowany. Przede wszystkim warto uprzytomnić sobie, że termin „tożsamość” odnosić się może albo do jednostki, albo do grupy”².

Dla naszych rozważań najważniejsze wydaje się przywołane przez autorkę rozgraniczenie i zróżnicowanie między „poczuciem tożsamości osobistej”,

¹ P. Tap, *Production et affirmation de l'identité*, w: *Identités collectives et changement sociaux*, éd. P. Tap, Toulouse 1980; cyt. za: M. Melchior, *Spoleczna tożsamość jednostki*, Warszawa 1990, s. 27.

² M. Melchior, *op. cit.*, s. 21.

opisywanej jako „świadomość własnej spójności w czasie i przestrzeni w różnych okresach życia, w sytuacjach społecznych i pełnionych rolach, a także świadomość własnej odrębności, indywidualności, niepowtarzalności”³, a „tożsamością społeczną”, wyznaczoną przez poczucie przynależności jednostki do różnych grup i kategorii społecznych⁴.

Trudno jest nam mówić o „poczuciu tożsamości osobistej” artystów. Pozostało zbyt mało pisanych źródeł (niewielu malarzy było ludźmi pióra); większość po prostu wiedziała kim jest i nie rozważała szerzej tego problemu. Odmienne wygląda sytuacja w przypadku, kiedy mówimy o ich identyfikacji narodowej, szczególnie jeśli za Antoniną Kłoskowską będziemy pamiętać o rozgraniczeniu między tożsamością a identyfikacją narodowościową. Tożsamość jednostki nie wyczerpuje się bowiem tylko w identyfikacji narodowej i – według Kłoskowskiej – jest zjawiskiem szerszym, które odnosi się do całości samookreślenia się człowieka, u której podstaw leżą zarówno mechanizmy psychiczne, jak i odwołania się do kultury, rodziny, grupy społecznej⁵.

Chociaż środowisko rodzinne, społeczne, wychowanie, język i kultura nie decydują o wszystkim, mają jednak duży, a niekiedy decydujący wpływ na kształtowanie się poczucia tożsamości osobistej człowieka. Każdy posiada jednak wolność wyboru swej tożsamości, która w wyniku nowych doświadczeń życiowych może ulegać zmianie. Także życie na pograniczu krajów, kultur, narodów czy religii może wpływać na ukształtowanie się nowej lub szerszej tożsamości.

Podobnie problem asymilacji jest zbyt złożony i zbyt osobisty, by pełna i jednoznaczna diagnoza dotycząca tożsamości artystów żydowskich oraz tych całkowicie zasymilowanych była nam dana. Czasem możemy ją odnaleźć w twórczości niektórych z nich, nie wszyscy jednak w swych pracach podejmowali tematykę religijną lub narodową. Zresztą, pojawienie się tematu żydowskiego nie jest kryterium decydującym o identyfikacji narodowej. Wielu polskich malarzy pozostawiło w swojej twórczości poruszające świadectwo religijnego życia Żydów czy zapis żydowskiego obyczaju⁶. Dla innych twórców, także żydowskich, w sztuce ważniejsze niż treść były zagadnienia formy czy koloru.

³ Ibidem, s. 26.

⁴ Ibidem.

⁵ A. Kłoskowska, *Pogranicze kulturowe w perspektywie badań biograficznych*, w: *Inni wśród swoich*, pod red. W. Władyki, Warszawa 1994, s. 103.

⁶ Już od XVIII wieku Żydzi jako temat pojawiają się w twórczości Norblina. Później, w XIX wieku w dziełach Wincentego Smokowskiego, Tadeusza Popiela, Stanisława Grocholskiego i innych malarzy. Zob. *Żydzi w Polsce*, pod red. M. Rostworowskiego, Warszawa 1993.

Jak słusznie zauważa Daniel Grinberg: „Tożsamość narodowa, jak wszystkie zagadnienia związane z samoświadomością grup i jednostek, poddaje się z trudem rygorom ścisłej naukowej analizy. Możemy, co prawda, rejestrować jej zewnętrzne i powtarzalne przejawy, porównywać je ze sobą, obserwować ich rosnące lub malejące natężenie, lecz nie zmienia to faktu, iż sama istota zjawiska, skomplikowane procesy psychiczne, które się za nim kryją, pozostaje dla nas w dalszym ciągu tajemnicą”⁷.

Przed podobną tajemnicą stajemy, gdy chcemy mówić o tożsamości Romana Kramsztyka. Nie znamy żadnych autobiograficznych źródeł (zachowało się jedynie kilka listów do Carlotty Bologny oraz dwa wywiady dotyczące wyłącznie sztuki) ani relacji, które mówiłyby nam wprost o jego poczuciu tożsamości osobistej. Gotowych odpowiedzi na to pytanie nie znajdziemy też w jego twórczości.

Inaczej jest w przypadku, gdy tożsamość jednostki określana jest niejako z zewnątrz, przez innych. Dlatego, choć tak niewiele wiemy o życiu osobistym Kramsztyka, możemy pokusić się o opisanie jego „tożsamości społecznej”, bowiem w jej określeniu ważną rolę odgrywają takie czynniki jak środowisko rodzinne i społeczne, dzieciństwo, wychowanie, czyli to, co nazywamy „korzeniami” bądź, inaczej, wiedzą o tym skąd pochodzimy – w sensie społecznym, historycznym i kulturowym. Jak zauważa Małgorzata Melchior: „Poczucie własnej tożsamości kształtuje się bowiem w odpowiedzi nie tylko na pytanie jednostki o to KIM JEST, ale także na pytanie SKĄD JEST”⁸. Trzeba jednak pamiętać, że tożsamość Kramsztyka, jako przedstawiciela ważnego dla kultury polskiej środowiska zasymilowanej inteligencji warszawskiej pochodzenia żydowskiego, na zawsze pozostanie hipotezą.

Na podstawie nielicznych źródeł postaram się pokazać, jak identyfikowany był Kramsztyk przez przyjaciół, znajomych, zaś na podstawie recenzji prasowych – pochodzących głównie z endeckiej prasy lat 30. – jak nacjonalistyczne poglądy prawicowych krytyków próbowały wykluczyć go ze sztuki polskiej i wyłączyć z polskiego społeczeństwa.

Już na samym początku tych rozważań trzeba zdecydowanie podkreślić, iż moim celem nie jest przypisanie Kramsztyka tylko polskiemu, czy tylko żydowskiemu środowisku, co zdarzało się już wielokrotnie. Życie tego artysty, podobnie jak jego twórczość, nie dają się jednoznacznie zdefiniować. Jego losy związane były z Polską, gdzie się urodził i wychował, i Francją, gdzie mieszkał, z krótkimi przerwami, w latach 1912–1939.

⁷ D. Grinberg, *Żydowskie kłopoty z tożsamością narodową w ujęciu Isaiaha Berlina a doświadczenia Żydów polskich ostatnich stuleci*, „Kultura i Społeczeństwo” 1994, nr 2, s. 69.

⁸ M. Melchior, *op. cit.*, s. 27.

Wybuch II wojny światowej zastał Kramsztyka w Polsce. Wprowadzone przez hitlerowców ograniczenia i zakazy dotyczące Żydów, ich izolacja w gettach i plan ostatecznej zagłady, zmusiły artystę do ponownego określenia czy raczej interpretacji swojej, narzuconej mu przez okupanta, tożsamości. Wcześniej nie należał do żydowskiego środowiska, ani w sztuce, ani w życiu. Jego rodzimym oraz towarzyskim światem był krąg polskiej inteligencji (głównie warszawskiej), której wielu przedstawicieli również miało żydowskie korzenie. Kramsztyk już w dzieciństwie został ochrzczony. Wychowano go w kulturze polskiej, najprawdopodobniej bez żadnych związków z kulturą i religią Żydów. Niewątpliwie zawsze miał świadomość swego rodowodu, pochodził ze znanych warszawskich rodzin: Fajansów i Kramsztyków. Jego przodkowie należeli do „elitarnej” społeczności warszawskich asymilatorów, których łączyły mocne więzy rodzinne i towarzyskie, czasem także zawodowe⁹. Mimo że była to grupa stosunkowo nieliczna, odegrała wielką rolę w życiu społecznym, kulturalnym oraz intelektualnym Polski. Od lat 30. XIX wieku wielu członków rodziny Kramsztyków żywo włączało się w polskie życie narodowe, zaś Roman Kramsztyk należał już do pokolenia całkowicie, także religijnie, zasymilowanego. Jednak w latach 30. następnego stulecia, w pojawiających się w prasie endeckiej omówieniach wystaw Kramsztyka, podkreślano przede wszystkim jego żydowskie pochodzenie i wynikającą stąd „obcą duchowi polskiej sztuki twórczość”. Wreszcie, kiedy w czasie II wojny światowej w swej twórczości artysta odmalował tragiczne dzieje Żydów zamkniętych w warszawskim getcie, jego indywidualny los splótł się już na zawsze z losem żydowskim.

Dziś mało kto pamięta o środowisku, do którego należał Kramsztyk, zapomnianym przez Żydów, rzadko przypominanym przez Polaków. Diana Pinto uważa, że „obecność Żydów zasymilowanych w Polsce jest złożeniem pamięci przegranym i zapomnianym w historii, gdyż Auschwitz oznaczał kres tamtego świata”¹⁰. Wydaje się jednak, że przetrwała nie tylko pamięć i tradycja środowiska asymilowanych polskich Żydów, wciąż przecież istniejącego w naszym kraju, lecz z biegiem czasu jest ona dla nas coraz ważniejsza.

Jeśli uznamy za Pierre'em Tapem, że „tożsamość jest skazana definitywnie na wpisanie się w obszar pośredni pomiędzy [...] zakorzenieniem a migracją, asymilacją a dyskryminacją, wrośnięciem a marginalnością”¹¹, to owo

⁹ C. S. Heller, *On the Edge of Destruction. Jews of Poland between the Two World Wars*, New York 1980, s. 202.

¹⁰ D. Pinto, głos w dyskusji *Pięćdziesiąt lat po Zagładzie...*, w: *Pamięć żydowska, pamięć polska. Akta kolokwium, które odbyło się w Krakowie 10 i 11 czerwca 1995 r.*, Kraków 1995, s. 177.

¹¹ Cyt. za: M. Melchior, *op. cit.*, s. 27.

rozdarcie odnajdziemy w życiu Romana Kramsztyka, który, choć wychowany w Polsce, prawie całe dorosłe życie spędził we Francji; który urodził się w zasymilowanej, zasłużonej dla Polski rodzinie żydowskiej, ale przez niektórych Polaków był postrzegany jako obcy i jako taki usuwany poza margines polskiego życia.

Asymilacja polskich Żydów w XIX wieku. Rodzina malarza

*...starajmy się o dobro kraju, do którego Bóg nas zaprowadził, a przy jego szczęściu i my szczęśliwi będziemy...*¹²

„Historia środowisk czy szerszych nawet warstw społecznych jest w jakiejś mierze historią rodzin. Szukając możliwie wiernego obrazu przemian mentalności polskiej inteligencji radykalnej, przyjrzyjmy się lepiej jednej ze znanych niegdyś – na przełomie XIX i XX wieku – warszawskich rodzin inteligentnych. Sylwetki ich członków są nieprzeciętne nieprzeciętnością ludzi wybitnych, a zarazem w pewien sposób typowe dla środowisk stanowiących przedmiot naszych badań”¹³. Choć słowa Bohdana Cywińskiego odnoszą się do innej warszawskiej rodziny, pasują także do szeroko rozgałęzionej familii Kramsztyków, która w ciągu dwóch pokoleń przeszła długą drogę od tradycyjnego, zamkniętego świata małomiasteczkowych Żydów do świata warszawskiej inteligencji, rodziny, która wyróżniała się nawet na tle dużej grupy zasymilowanych Żydów w Królestwie Polskim.

Ostatnie dwa stulecia były epoką, w której kształtowało się nowoczesne pojęcie narodu, powstawały państwa narodowe. Dla wielu ludzi żyjących dotąd w wieloetnicznych, wielowyznaniowych imperiach coraz ważniejsze stawało się poszukiwanie własnej tożsamości, nie tylko społecznej, narodowej czy religijnej, lecz także tej indywidualnej, najbardziej osobistej, określającej nasz stosunek do świata, otaczających nas ludzi, do własnego narodu i wyznania...

Żydów żyjących w diasporze od chrześcijańskiego otoczenia dzieliło wyznanie, obyczaj oraz obowiązujące przepisy prawne. Żyli oni w izolacji, co sprzyjało podtrzymywaniu religijnej i narodowej tożsamości, a jednocześnie utrudniało wyjście z zamkniętego świata i pełne uczestnictwo w życiu kraju

¹² *Kazania Izaaka Kramsztyka opublikowane staraniem synów w Krakowie w trzy lata po jego śmierci*, Kraków 1892, s. 310.

¹³ B. Cywiński, *Rodowody niepokornych*, Warszawa 1996, s. 415.

osiedlenia. Problemy z tożsamością nie były obce także Żydom mającym własny, pozornie samowystarczalny świat. Dwa najważniejsze ruchy, które pojawiły się w społeczności Żydów europejskich w XVIII wieku: chasydyzm oraz Haskala (hebr. oświecenie) zrodziły się z potrzeby odnowienia lub potwierdzenia tożsamości Żydów. Zwolennicy Haskali podjęli próbę włączenia się w życie społeczne, gospodarcze i kulturalne Europy, określenia na nowo swego miejsca w społeczeństwach europejskich. Dzięki Haskali Żydzi wyszli z zamkniętego kręgu tradycyjnej kultury żydowskiej, pojawili się pierwsi artyści żydowscy, czerpiący z dorobku kultury i sztuki europejskiej.

Próbując opisać tożsamość społeczną Romana Kramsztyka, nie możemy więc pominąć zarówno problematyki asymilacji Żydów w Królestwie Polskim w XIX wieku, jak i środowiska tworzonych przez asymilatorów, którego członkami byli przodkowie malarza¹⁴.

Aby zrozumieć fenomen, jakim był na przełomie XIX i XX stulecia stosunkowo nieliczny, lecz odgrywający ogromną rolę i wiele znaczący dla kultury polskiej krąg zasymilowanej inteligencji żydowskiej, musimy cofnąć się do wieku XVIII. Haskala – oświeceniowy ruch żydowski, który rozwinął się w Niemczech w XVIII wieku, pod koniec tego stulecia dotarł także do Polski. Do zwolenników Haskali należeli również Żydzi polscy, wielu z nich znalazło się w otoczeniu Mosesa Mendelsohna. Na niemieckich uniwersytetach licznie studiowała młodzież żydowska z Polski, albowiem Żydzi aż do upadku Rzeczypospolitej nie mogli uczyć się ani na Uniwersytecie Jagiellońskim, ani w szkołach publicznych¹⁵. Powracający do Polski młodzi Żydzi oraz napływający z Prus ich współwyznawcy sprawili, że początkowo Haskala w Polsce była pod silnym wpływem berlińskiej, która propagowała emancypację Żydów poprzez reformę życia religijnego i laicyzację niektórych sfer życia; udział w cywilizacji europejskiej i w ogólnonarodowym życiu społecznym oraz przyjęcie języka i kultury kraju, w którym mieszkają Żydzi

¹⁴ Literatura dotycząca asymilacji Żydów w Królestwie Polskim w XIX wieku jest obfita. Warto przywołać tu przede wszystkim następujące prace: A. Hertz, *Żydzi w kulturze polskiej*, Paryż 1961, wyd. krajowe: Warszawa 1988; A. Eisenbach, *Emancypacja Żydów na ziemiach polskich 1785–1870 na tle europejskim*, Warszawa 1988; A. Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1897)*, Warszawa 1989; J. Lichten, *Uwagi o asymilacji i akulturacji Żydów w Polsce w latach 1863–1943*, „Znak” 1988, nr 396–397; H. Datner-Śpiwak, *Asymilacja narodu i asymilacja jednostki*, „Więź” 1983, nr 4; E. Mendelsohn, *From Assimilation to Zionism: The case of Alfred Nossig*, „The Slavonic and East European Review” 1971, 49, nr 117; idem, *Jewish Assimilation in Lvov: The case of Wilhelm Feldman*, „Slavic Review” 1969, 28, nr 4; J. Żyndul, *Z getta do asymilacji. Żydzi w poszukiwaniu tożsamości*, w: *Tematy żydowskie*, pod red. E. Traby i R. Traby, Olsztyn 1999; M. Wodziński, *Oświecenie żydowskie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu. Dzieje pewnej idei*, Warszawa 2003.

¹⁵ A. Eisenbach, *op. cit.*, s. 48–51.

(dlatego w Warszawie, będącej wtedy pod pruską okupacją, w pierwszej „postępowej” synagodze przy ul. Daniłowiczowskiej, założonej w 1802 roku przez przybyszów z Prus, kazania były wygłaszane po niemiecku).

Od lat 20. XIX wieku w Warszawie koncentrowało się życie umysłowe i działalność gospodarcza emancypujących się Żydów. Mimo istniejących ograniczeń prawnych, zamożni Żydzi zaczęli odgrywać coraz większą rolę w życiu gospodarczym, jednak brak pełnych praw politycznych utrudniał im całkowite uczestnictwo w życiu kraju. Żydowski bankierzy, kupcy, przedsiębiorcy dążyli do zniesienia tych barier, nie tylko dla siebie, lecz także dla całej społeczności w Polsce. Postulowana przez nich emancypacja miała odbyć się dzięki reformie życia religijnego oraz zmianom w położeniu gospodarczym. Owi tzw. postępowi Żydzi wyróżniali się strojem (nosili się z „europejską”) oraz mową (początkowo ich językiem był niemiecki, z czasem zaczął dominować język polski). Po raz pierwszy pojawiła się dwujęzyczna gazeta – wydawana po polsku oraz w tzw. Deutschjidysz (dajczjidysz) – był to redagowany przez Antoniego Eisenbauma w latach 1823–1824 magazyn w „Dostrzegaczu Nadwiślańskim – Der Beobachter an der Weichsel”.

Władze Królestwa Polskiego sprzyjały emancypacji mas żydowskich i choć nie zdecydowały się na zmiany w ich położeniu prawnym, motywując to koniecznością uprzedniej zmiany sposobu życia i obyczajów Żydów, to jednak popierały inicjatywy oświatowe, które temu sprzyjały¹⁶. Otwarta w 1826 roku warszawska Szkoła Rabinów¹⁷ miała kształcić młodzież żydowską na „zdanych rabinów, na nauczycieli w niższych szkołach tego wyznania, oraz do rozmaitych urzędniczych w pomienionym wyznaniu posług”¹⁸. Jej pierwszym dyrektorem był wspomniany już Antoni Eisenbaum, później kierował nią Jakub Tugendhold. Przyszłych rabinów nauczano Biblii, Talmudu, Midraszy, historii Polski i powszechnej, matematyki, geografii oraz języków: hebrajskiego, polskiego, niemieckiego i francuskiego. Środowiska ortodoksyjne od początku były niechętne Szkołe i zarzucały jej zeświecczenie (językiem wykładowym był polski, a wielu nauczycieli otwarcie nie przestrzegało zasad koszerności) i brak religijnego charakteru¹⁹, ale wsparcie władz zaborczych, które uważały, że poprzez Szkołę zyskają wpływ i kontrolę nad społeczno-

¹⁶ Z. Borzymińska, *Szkolnictwo żydowskie w Warszawie 1831–1870*, Warszawa 1994, s. 78–94.

¹⁷ Szkoła Rabinów założona w 1826 r. na podstawie dekretu carskiego, działała do roku 1863. Podobna Szkoła istniała w Żytomierzu, jej dyrektorem w latach 1863–1873 był Chaim Zelig Słomski.

¹⁸ *Z dziejów Gminy Starozakonnych w Warszawie w XIX stuleciu*, t. 1, *Szkolnictwo*, Warszawa 1907, s. 43.

¹⁹ Z. Borzymińska, *Szkolnictwo żydowskie...*, s. 79, 81.

ścią żydowską, pozwoliły na jej dalsze funkcjonowanie²⁰. Okazało się jednak, że wbrew planom rządowym przez trzydzieści lat działalności jej murów nie opuścił żaden rabin, za to odegrała wielką, choć zapewne niezamierzoną, rolę w procesie asymilacji Żydów polskich, „zbliżyła młodych synów Izraela do społeczeństwa polskiego i kultury polskiej”²¹.

W latach 40. i 50. absolwenci Szkoły stworzyli nowe, stosunkowo silne środowisko asymilatorów, spośród których zaczął się kształtować krąg żydowskiej inteligencji. Asymilatorzy uważali, że dzięki przyjęciu języka i kultury polskiej oraz uczestniczeniu w życiu społecznym kraju, Żydzi będą mogli pozostać Żydami w religii i obyczaju, a zarazem stać się Polakami w życiu publicznym, jako pełnoprawni obywatele. Równie ważne było dla nich utrzymanie więzi ze społecznością żydowską – przede wszystkim poprzez zachowanie wiary, kontaktów rodzinnych oraz działalność społeczną na rzecz współwyznawców. Tak narodziła się grupa określana później jako Polacy wyznania mojżeszowego²².

Zwolennicy asymilacji w Królestwie Polskim podkreślali swe głębokie przywiązanie do Polski, poparte czynem zbrojnym już w czasie powstania listopadowego, kiedy pierwsi absolwenci i uczniowie Szkoły wstępowali do Gwardii Narodowej lub podejmowali służbę w Gwardii Miejskiej²³. Program warszawskich asymilatorów miał wyraźnie charakter polonizacyjny, odrzucali oni jidysz jako język ludowy, „żargon”, postulowali użycie hebrajskiego jedynie w życiu religijnym (choćby kazania w synagogach miały być wygłaszane po polsku) i polskiego w życiu publicznym i domowym²⁴. W pierwszym kazaniu wygłoszonym po polsku w „święto objawienia Zakonu” (Szawuot) 14 kwietnia 1853 roku Izaak Kramsztyk – dziadek Romana Kramsztyka – mówił: „Język hebrajski niechaj nie przestanie być dla nas językiem świętym: tym językiem Bóg się naszym ojcom objawił, tym językiem Prorocy o Bogu głosili; [...] Nauczajmy więc naszej religii, ogłaszajmy jej prawdy, wkładajmy jej nauki i prawa w języku potocznym [...]; używajmy do ogłaszania prawd i artykułów naszego wyznania języka krajowego, mowy współmieszkańców

²⁰ Eadem, *Wpływ Szkoły Rabinów na przemiany kulturowe Żydów warszawskich w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Żydzi i Judaizm we współczesnych badaniach polskich*, t. II, pod red. K. Pilarczyka i S. Gąsiorowskiego, Kraków 2000, s. 253.

²¹ M. Strzemiński, *Warszawska Szkoła Rabinów (1826–1863) najdziwniejsza w świecie*, „Znak” 1983, nr 339–340, s. 364.

²² A. Cała, *op. cit.*, s. 44.

²³ Z. Borzymińska, *Wpływ Szkoły Rabinów...*, s. 253. Dla wszystkich asymilatorów niezwykle istotna była pamięć Berka Joselewicza, pułkownika Wojsk Polskich, dowódcy pułku żydowskiego w insurekcji kościuszkowskiej.

²⁴ A. Cała, *op. cit.*, s. 44.

naszych innych wyznań. [...] Używajmy do wykładu naszej religii mowy polskiej”²⁵.

Z rodu rabinów

il. 1 Izaak Kramsztyk (1814–1889) był absolwentem Warszawskiej Szkoły Rabinów, jednym z tych „synów Izraela”, którego Szkoła wprowadziła w „kraj, który miłować winniśmy”²⁶. Pochodził z pobożnej rodziny rabinackiej i kupieckiej. Jego przodkowie byli rabinami w miasteczku Konstantynów na Podlasiu, dziadek zaś był starszym kahału gminy warszawskiej. Mimo że miał zezwolenie władz na zamieszkanie w lewobrzeżnej Warszawie, osiedlił się na Pradze, gdzie oprócz obowiązków religijnych zajmował się handlem drzewnym i zbożowym z Gdańskiem. Zginął w czasie „rzezi Pragi” w 1794 roku. Rodzina Kramsztyków od końca XVIII wieku związana była z Warszawą, i tu, w roku 1814 urodził się Izaak, tu też zapewne odebrał tradycyjne żydowskie wykształcenie – uczył się w chederze i w jesziwie. Jako 18-letni młodzieniec wstąpił do Szkoły Rabinów, gdzie studiował w latach 1832–1836.

W 1837 roku objął w swej macierzystej uczelni stanowisko wykładowcy religii i Talmudu. W tym samym czasie zaangażował się w ruch asymilatorski. Prowadził wykłady w języku polskim, choć, jak wspomina żona jego syna Feliksa – Emilia Kramsztykowa, sam nauczył się języka polskiego już jako człowiek dorosły: „Ojciec mój [Władysław Mutermilch – przyp. R.P.], który pochodził z bardzo biednej i zacofanej rodziny żydowskiej, dostał się za staraniem wuja swego Izaaka Kramsztyka do nowootwartej wówczas średniej szkoły dla Żydów, tzw. »szkoły rabinów i nauczycieli« założonej przez spolszczonych już i po obywatelsku myślących ludzi. [...] Izaak Kramsztyk pochodził z tej samej, co mój ojciec zacofanej rodziny. Do 18-ego roku życia nie mówił prawie po polsku a wychowywano go arcypobożnie na rabina. [...] Ów wujaszek [Izaak Kramsztyk], (którego mój ojciec bardzo kochał i szanował) dostał się przy pomocy dyr. Eisenbauma do jego szkoły, zrzucił kapotę, mówił tylko po polsku i w nader krótkim czasie szkołę ukończył. Duchowo został gorącym polskim patriotą i był nauczycielem i kaznodzieją w nowo zbudowanej synagodze i w r. 1861 miewał piękne i patriotyczne kazania”²⁷.

²⁵ *Kazania Izaaka Kramsztyka...*, s. 15–16.

²⁶ *Ibidem*, s. 310.

²⁷ E. z Mutermilchów Kramsztykowa, *Moje wspomnienia*, 1/V/1945, s. 2–3, rkps w zbiorach rodziny. Wspomnienia zostały opublikowane w „Podkowińskim Magazynie Kulturalnym” 2003, nr 1 (39), s. 22–26.





Izaak Kramsztyk.

(1873)

1. Izaak Kramsztyk

Izaak Kramsztyk był zwolennikiem społecznej, kulturalnej oraz językowej asymilacji Żydów oraz ich pełnego włączenia się w życie kraju. W postępowej, tzw. polskiej synagodze na Nalewkach, gdzie był kaznodzieją, wygłaszał kazania po polsku. Współpracował z wydawanymi w języku polskim tygodnikami: „Jutrzenką” i „Izraelitą” – ten ostatni przez lata był najważniejszym pismem Polaków wyznania mojżeszowego²⁸.

Obok innych asymilatorów, m.in. Daniela Neufelda, Mathiasa Rosena, Henryka Natansona, Kramsztyk wziął udział w dyskusji na temat reformy oświatowej przygotowywanej w 1861 roku przez margrabiego Aleksandra Wielopolskiego – dyrektora Komisji Wyznań i Oświecenia Publicznego. W swoim memoriale na temat reformy szkolnictwa żydowskiego i wychowania młodzieży żydowskiej postulował rozbudowę elementarnych szkół żydowskich (dla chłopców), w których nauka odbywałaby się w języku polskim;

²⁸ Kramsztyk współpracował z „Jutrzenką” wydawaną w latach 1861–1863 i „Izraelitą” (ukazującym się w latach 1866–1912). Wydał także *Kalendarz dla Izraelitów na rok od Stworzenia Świata 5631*, Warszawa 1870, gdzie zamieścił dane statystyczne dotyczące Żydów w Warszawie oraz informacje o instytucjach założonych przez asymilatorów; w 1871 r. wydał *Kalendarz poświęcony Palestynie*. Zob. A. Cała, *op. cit.*, s. 79–80.

podobne zresztą były propozycje innych autorów. Opowiadał się także za odrębnym średnim szkolnictwem wyznaniowym dla Żydów, które jednak działałoby tylko do momentu ich pełnej akulturacji, tak by później mogli korzystać z publicznych szkół średnich²⁹. Do takich szkół posłał swych synów, którzy następnie studiowali w Szkole Głównej i na Uniwersytecie Warszawskim. Córki zapewne otrzymały wychowanie domowe, które jednak zapewniało im wysoki poziom wykształcenia³⁰.

Izaak Kramsztyk, podobnie jak inni asymilatorzy, uważał, że udział w walce o niepodległość Polski jest obywatelskim obowiązkiem Żydów i sam uczestniczył w patriotycznych manifestacjach 1861 roku. W mowie wygłoszonej 27 lutego podczas nabożeństwa za poległych w Warszawie zwracał się do swych współwyznawców z gorącym przesłaniem miłości ojczyzny: „Tam, gdzie nam, jako nowo narodzonym dzieciom, pierwszy promień słońca przyświecał, gdzie w niemowlęcej niewinności pierwsze dni naszego życia w czułych objęciach macierzyńskich upłynęły, tam, bracia, tam jest ten kraj, który miłować winniśmy. Tam, gdzie młodsze siły nasze się rozwinęły, gdzie nasze czynności i działania dojrzewają, gdzie nadzieja w młodszym wieku się uśmiecha, gdzie nasz umysł pojmować, nasze serce czuć się nauczyły, tam, bracia, tam jest ten kraj, który miłować jesteście obowiązani. Tam, gdzie czule serca się pojmowały, gdzie miłość stała się jednoczną, gdzie po raz pierwszy usłyszeliśmy słodkie szczebiotanie wyrazów: ojciec, matka – tam, bracia, tam jest ten kraj, który miłować winniśmy. Łączmy się więc w miłość do kraju z resztą naszych współbraci innowierców, postępujmy za nimi na drodze oświaty i cywilizacji, na drodze nauki i tolerancji. Nieśmy cześć Bogu w świętej mowie praojców naszych, ale w życiu obywatelskim przywłaszczmy sobie mowę krajową. Starajmy się o usuwanie wszelkiej zapory, która rozdzielała przez tyle wieków mieszkańców jednego kraju, dzieci jednej ziemi; idźmy

²⁹ Z. Borzymińska, *Szkolnictwo żydowskie...*, s. 125–127, 141.

³⁰ Emilia Kramsztykowa opisuje wychowanie domowe, które odebrała: „A miałyśmy, ja i moja siostra Natalia dobrych nauczycieli. Mój wuj, brat matki, późniejszy profesor nauk przyrodniczych w Uniwersytecie Lwowskim, Józef Hilarowicz, przeszedł z nami całkowity kurs średniej szkoły. [...] Gdy miałam lat 16 przybyła do Warszawy Maria Konopnicka i zaczęła pracować jako nauczycielka literatury i języka polskiego. Ponieważ miałam wielkie dla poezji polskiej zainteresowanie i mnóstwo książek czytałam, rodzice pozwolili mi, abym przeszła u niej kurs literatury polskiej. Maria Konopnicka wykladała mi przepięknie dzieje polskiej poezji i powieści, wykłady jej streszczałam i miałam przez całe życie spisane w 12 zeszytach, które starannie przechowywałam”. Jednak, kiedy mając 18 lat Emilia poprosiła ojca o zgodę na kontynuowanie nauki na Uniwersytecie w Paryżu, ojciec odpowiedział: „Chcesz jechać, to jedź, ale ja na tołożyć nie będę. Przyszłość młodych kobiet jest, stać się dobrą żoną i dobrą matką”. E. z Mutermilchów Kramsztykowa, *Moje wspomnienia*, 1/V/1945, s. 4–5, rkps w zbiorach rodziny.

za zleceniem Boga w cytowanym wierszu, przez Jeremiasza wyrzeczonem: starajmy się o dobro kraju, do którego Bóg nas zaprowadził, a przy jego szczęściu i my szczęśliwi będziemy. Amen”³¹.

Kiedy po manifestacjach narodowych w październiku 1861 roku duchowieństwo katolickie na znak protestu przeciwko profanacji świątyń podjęło decyzję o zamknięciu warszawskich kościołów³², Izaak Kramsztyk, Marcus Jastrow oraz ortodoksyjny nadrabin warszawski Ber Meisels zdecydowali o zamknięciu synagog, na znak solidarności ze społeczeństwem polskim. Wszyscy trzej zostali aresztowani i osadzeni w Cytadeli, a na początku 1862 roku zesłani do twierdzy w Bobrujsku. Kramsztyk, po kilku miesiącach zwolniony z twierdzy, nie zaprzestał działalności patriotycznej i po wybuchu powstania styczniowego został ponownie aresztowany i zesłany, tym razem do Siedlca, skąd powrócił do Warszawy dopiero w 1867 roku³³.

Jak zauważyła Helena Datner-Śpiewak: „Aura lat 1861–1862 i czas powstania styczniowego miały dla wstępujących klas społeczeństwa żydowskiego, przede wszystkim dla jego inteligencji, znaczenie przełomowe: czynem (o który tak chodziło wątpiającym w obywatelskie skłonności Żydów) zademonstrowali przynależność do społeczeństwa polskiego i czyn ich został przyjęty. Ich patriotyzm był naturalnym wynikiem postępującej asymilacji”³⁴.

Synowie Izaaka

Po powstaniu styczniowym idea asymilacji Żydów stała się bardzo ważną i atrakcyjną, szczególnie dla szybko rosnącego środowiska inteligencji żydowskiej. Synowie Izaaka: Stanisław³⁵, Marceł³⁶, Zygmunt (1849–1920),

³¹ *Kazania Izaaka Kramsztyka...*, s. 310.

³² 15 X 1861 roku w katedrze warszawskiej i kościele św. Anny odbywały się patriotyczne manifestacje. Kiedy wojska rosyjskie otoczyły świątynie, wierni odmówili wyjścia. Oblężenie trwało do następnej nocy, wreszcie żołnierze wyważyli drzwi i przemocą opróżnili kościoły. Około 1500 osób zostało osadzonych w Cytadeli.

³³ Marcus Jastrow (1829–1903) przybył do Warszawy z Berlina (w 1858 r.). Ber Meisels pochodził z zaboru austriackiego. Obydwaj jako obywatele obcych państw zostali wydaleny z Rosji.

³⁴ H. Datner-Śpiewak, *Asymilacja narodu...*, s. 4.

³⁵ Stanisław Kramsztyk (1861–1906), fizyk, przyrodnik. W 1866 r. ukończył Wydział Matematyczno-Fizyczny Szkoły Głównej. Pracował jako nauczyciel w szkołach prywatnych, m.in. na pensji J. Sikorskiej i w szkole handlowej im. L. Kronenberga, wykładał na tzw. Uniwersytecie Latającym. Równocześnie pracował jako urzędnik w Banku Polskim i w warszawskim Towarzystwie Ubezpieczeń od Ognia. Opublikował wiele prac naukowych i popularzatorskich z dziedziny fizyki, przyrody, astronomii.

³⁶ Marceł Kramsztyk (1848–1906), prawnik, adwokat warszawski.

Julian³⁷, Jakub (zmarły w 1891) i Feliks³⁸ odebrali świeckie wychowanie w duchu polskim. Stanisław był jednym z pięciu pierwszych magistrów Szkoły Głównej, pozostali bracia studiowali już na Uniwersytecie Warszawskim, należeli do formującej się w ostatnim ćwierćwieczu XIX wieku warstwy inteligencji zawodowej. Wszyscy żywo uczestniczyli w życiu społecznym i naukowym Warszawy, zdobyli wysoką pozycję zawodową, cieszyli się powszechnym szacunkiem i uznaniem³⁹.

Kramsztykowie są typowym przykładem asymilujących się Żydów, którzy przyjmowali i uważali za własne ideały narodowe i społeczne inteligencji Królestwa Polskiego⁴⁰. Sprzyjał temu z pewnością fakt, że była to wówczas grupa otwarta, wchłaniająca wykształconych ludzi pochodzących z różnych warstw i klas społecznych, dlatego też Żydzi łatwo i bez większych przeszkód wchodzili do tworzącego się wówczas środowiska inteligencji, mimo że najczęściej wywodzili się z rodzin mieszczańskich, czasem burżuazyjnych⁴¹. Inteligencję warszawską charakteryzował bowiem demokratyzm i radykalizm społeczny, gdyż „swą pozycję budowała na uznaniu pracy i kwalifikacji zawodowych, napotykała ograniczenia i bariery, wynikające z utrzymującej się stanowej struktury społecznej. Z tych względów stawała się ona ich naturalnym przeciwnikiem, z tych też względów jej przedstawiciele stawali się w przeważającej mierze wyznawcami idei demokratycznych, które kwestionowały zasadność ograniczeń i barier stanowych”⁴².

Dla tworzącej się po powstaniu styczniowym wspólnoty inteligentkiej decydujące znaczenie miały lata studiów (w Szkole Głównej i później na Uniwersytecie Warszawskim), wspólna praca i ideały oraz bliski krąg towarzyski. Wszystkie te czynniki sprawiły, że nie istniały oddzielne grupy inteligencji żydowskiej, zaś droga asymilacji była poniekąd naturalna i właściwie jedyna. Chociaż w Polsce asymilacja nigdy nie była ruchem masowym, to wśród inteligencji zawodowej, artystów oraz burżuazji żydowskiej asymila-

³⁷ Julian Kramsztyk (1854–1926), lekarz pediatra, społecznik. W latach 1878–1910 pracował w szpitalu dla dzieci żydowskich im. Berhsonów i Baumanów. Opublikował ponad 30 prac z zakresu pediatrii, higieny i chemii fizjologicznej i patologicznej.

³⁸ Feliks Kramsztyk (1853–1918), adwokat, autor wielu prac z dziedziny prawa. W 1887 r. ożenił się z Emilią Reginą Mutermilch.

³⁹ W niepodległej Polsce Julian Kramsztyk, ojciec Romana, jako senior pediatrów polskich, był honorowym prezesem na I Zjeździe Pediatrów Polskich w 1922 r. W 1925 roku Towarzystwo Pediatryczne uroczyście obchodziło pięćdziesięciolecie jego pracy naukowej.

⁴⁰ J. Żurawicka, *Inteligencja warszawska w końcu XIX wieku*, Warszawa 1978, s. 13.

⁴¹ A. Eisenbach, *op. cit.*, s. 292.

⁴² R. Czepulis-Rastenis, *Ludzie nauki i talentu. Studia o świadomości społecznej inteligencji polskiej w zaborze rosyjskim*, Warszawa 1988, s. 39.

torzy stanowili zdecydowaną większość. „Jest rzeczą dość oczywistą – zauważa Helena Datner – że inteligenci – Żydzi w Królestwie Polskim przynajmniej do lat dziewięćdziesiątych XIX wieku asymilowali się do polskości, a część – duża – do polskości w sensie silnego poczucia narodowego”⁴³.

Większość inteligencji Królestwa Polskiego, bez względu na pochodzenie klasowe czy narodowościowe, mocnymi więzami spajała tradycja walk narodowyzwoleńczych, szczególnie tych roku 1863, kontynuowana w konspiracyjnej działalności politycznej i oświatowej. Pod koniec XIX wieku „nadrzędnym motywem działań inteligencji stała się idea służenia narodowi wbrew istniejącym zakazom i ograniczeniom. [...] Idea ta stała się w istocie najbardziej powszechnie uznaną i obowiązującą normą postępowania w legalnym kręgu inteligencji”⁴⁴. Także wśród inteligencji pochodzenia żydowskiego, asymilującej się przeciw do kultury kraju podbitego, tradycje niepodległościowe odgrywały wielką rolę. Wielu jej przedstawicieli pochodziło z rodzin bardzo patriotycznych – oprócz Kramsztyków przywołać można nazwiska Aleksandra Kraushara, Samuela Dicksteina, Antoniego Langego i Bernarda Lauera czy członków rodziny Heilpernów – Izydora (adiutanta Mariana Langiewicza) i Maksymiliana.

Synowie (i córki) Izaaka Kramsztyka, wychowani w atmosferze patriotyzmu i polskości, absolwenci polskich szkół średnich i wyższych, przeszli drogę asymilacji radykalnej, niektórzy aż po przyjęcie chrztu. Jak pisze Alina Cała: „Niemał regułą było, że dzieci Polaków wyznania mojżeszowego przekraczały granice wyznaczone przez ich rodziców”⁴⁵. Dwaj synowie Izaaka, Julian – ojciec Romana – oraz Marceli, po śmierci ojca przeszli na katolicyzm. Stanisław i Feliks, choć formalnie pozostali wyznawcami judaizmu, najprawdopodobniej byli agnostykami i mieli mały związek ze społecznością żydowską. Jedyne Zygmunt, który także pozostał przy wierze ojców, działał aktywnie wśród współwyznawców⁴⁶. Wydaje się, że chrzest był dla synów Izaaka Kramsztyka ostatecznym krokiem na drodze ku pełnej asymilacji. Aleksander Hertz zauważa, że „konwersje Żydów – tak pospolite w końcu wieku XIX w świecie inteligencji – ztracały swój sens religijny i były przede wszystkim formą społecznego i kulturalnego utożsamienia się ze światem nieży-

⁴³ H. Datner-Śpiewak, *Adwokaci – Żydzi Warszawy końca XIX wieku*, „Biuletyn ŻIH” 1991, nr 1, s. 23.

⁴⁴ R. Czepulis-Rastenis, *op. cit.*, s. 46.

⁴⁵ A. Cała, *op. cit.*, s. 91.

⁴⁶ Izaak, Stanisław i Zygmunt Kramsztykowie są pochowani na cmentarzu żydowskim przy ul. Okopowej. Inskrypcja na płycie nagrobnej Izaaka jest dwujęzyczna: hebrajsko-polska. Na grobach synów epitafia są już tylko w języku polskim.

dowskim⁴⁷. W Królestwie Polskim chrzest rzadko był związany z karierą, której drogi dla Polaków pod zaborami były zamknięte. Pisząc o zmianie wyznania Józef Lichten dodaje: „Podobnie też, jak w przypadku asymilacji z językiem, kulturą i narodem polskim, nie działały tu względy pragmatyczne. Decyzja ta wymagała osobistego poświęcenia, łączenia się z narodem, który był w niewoli, i w wieku XIX i na początku XX-go konwersja oznaczała ostateczny krok prowadzący do zjednoczenia ze społeczeństwem polskim. Miała więc charakter bardziej narodowy niż religijny⁴⁸. Pod koniec XIX stulecia chrzest nie oznaczał też całkowitej utraty więzi ze środowiskiem żydowskim, zwłaszcza rodzinnym, choć z pewnością nie był akceptowany przez ortodoksów i chasydów. Środowiska asymilowane: Polaków wyznania mojżeszowego oraz zwolenników judaizmu reformowanego, nie traktowały chrztu jako odstępstwa, a podzielone wyznaniowo rodziny zachowywały więź i utrzymywały stosunki towarzyskie. Zresztą wiele ideałów, tak istotnych dla pierwszego pokolenia asymilatorów, jak np. służba społeczności żydowskiej czy pomoc ubogim, pozostało ważnym zadaniem także dla kolejnych generacji. Julian Kramsztyk, mimo chrztu, nadal działał aktywnie na polu asymilacji Żydów. Był ordynatorem oddziału chorób wewnętrznych w szpitalu dla dzieci żydowskich im. Bersohnów i Baumanów przy ulicy Siennej, członkiem asymilatorskich stowarzyszeń: Ochronek, Osad Rolnych, Kolonii Letnich, a „karetę wiozącą dra Kramsztyka do chorych można było spotkać nie tylko w Śródmieściu, nie tylko przed domami i pałacami pluto- i arystokracji, lecz również widziało się ją na Powiślu i w ciasnych zaułkach getta żydowskiego i na Woli, i Mokotowie⁴⁹. Być może wynikało to z faktu, że był on pediatrą, zaś „wiadomo, że lekarze z racji wykonywanego zawodu byli grupą bliżej będącą żydowskiego społeczeństwa, ich zaangażowanie na jego rzecz było bardziej bezpośrednie, prostsze, mniej ideologiczne⁵⁰.

Dla inteligencji pochodzenia żydowskiego w zaborze rosyjskim etos pozytywistycznej pracy u podstaw łączył się z propagowanym przez Polaków wyznania mojżeszowego wymogiem działania na rzecz współwyznawców. W pokoleniu przełomu wieków jedną z niezwyklej postaci lekarza-społecznika, traktującego swój zawód jako powołanie i służbę, był wspomniany już

⁴⁷ A. Hertz, *Żydzi...*, s. 122.

⁴⁸ J. Lichten, *op. cit.*, s. 55. Podobnie było w przypadku zmiany wyznania na ewangelicko-reformowane, które wydawało się bliższe judaizmowi. Konwersje na protestantyzm były bardzo popularne, szczególnie w pierwszym pokoleniu asymilatorów. Inaczej sprawa wyglądała w przypadku chrztu w wierze prawosławnej, co wiązało się raczej z otwarciem drogi do kariery państwowej.

⁴⁹ „Warszawskie Czasopismo Lekarskie” 1926, rok III, nr 12, s. 600–601.

⁵⁰ H. Datner-Śpiewak, *Adwokaci – Żydzi Warszawy...*, s. 25.

Zygmunt Kramsztyk. Zarówno jako ordynator oddziału „ocznego” szpitala Starozakonnych na Czystem, jak i w praktyce prywatnej często bezpłatnie leczył ubogich. W redagowanej i finansowanej przez siebie „Krytyce Lekarskiej” odważnie poruszał problemy służby zdrowia, m.in. widział potrzebę upaństwowienia lecznictwa i zmian w organizacji szpitalnictwa. Jego brat Julian był współredaktorem i współwłaścicielem innego pisma lekarskiego – „Medycyny”. Drugą pasją Zygmunta Kramsztyka była poezja polska, przede wszystkim twórczość wielkich romantyków: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Seweryna Goszczyńskiego. Był entuzjastą i miłośnikiem *Pana Tadeusza*, ponoć znalazł go na pamięć i opublikował w czterech tomach studium *Bohaterowie Pana Tadeusza*⁵¹.

Starszy o osiem lat stryjeczny brat Romana, Stefan Kramsztyk⁵², pisał w wspomnieniach: „Okoliczności i warunki mego życia tak się od dzieciństwa układały, że dały mi możliwość zetknięcia się i poznania choćby powierzchownego wielu wybitnych ludzi w Polsce, a obok tego pozwoliły mi być świadkiem wielu wydarzeń...”⁵³. Stefan Kramsztyk spotykał ich nie tylko w domu swego ojca Stanisława, fizyka i popularyzatora nauki, lecz także w znanym w Warszawie salonie Heleny z Zweigbaumów i Zygmunta Kramsztyków, w którym bywali lekarze, literaci, uczeni, społecznicy, do stałych gości należeli m.in.: Bronisław Chlebowski, Ignacy Halpern (Myślicki), Samuel Dickstein, Stefan Srebrny, Jadwiga Sikorska i Gabriela Stamierowska, Władysław Szenajch, ksiądz Zygmunt Chelmski, Adam Chmielowski (Brat Albert), w czasie pobytów w stolicy gościła tam także Eliza Orzeszkowa. Po przedwczesnej śmierci brata Zygmunta – Jakuba, jego córki Ewa i Zofia znalazły opiekę w domu stryjostwa. Obie studiowały później na Uniwersytecie Jagiellońskim. Przypomnijmy, iż Izaak Kramsztyk uważał, że dziewczynkom wystarczy nauczanie domowe, a fakt, że jego wnuczki były w Krakowie pierwszymi studentkami Żydówkami z Warszawy, świadczy o tym, jak ogromne społeczne zmiany zaszły w ciągu jednego pokolenia. Ewa w roku szkolnym 1898/1899 rozpoczęła naukę jako studentka nadzwyczajna na Wydziale Filozoficznym, rok później dołączyła do niej jej siostra Zofia⁵⁴.

⁵¹ Z. Kramsztyk, *Bohaterowie Pana Tadeusza*, Warszawa 1907; idem, *Soplicowo*, Warszawa 1908; idem, *Goście soplicowscy i dobrzyńscy*, Warszawa 1909; idem, *Osoby pozostałe i stosunki społeczne*, Warszawa 1910.

⁵² Stefan Kramsztyk (1877–1943?), lekarz pediatra, działacz społeczny i publicysta; w dwudziestolecie międzywojennym związany z ruchem ludowym.

⁵³ S. Kramsztyk, *Wspomnienia o ludziach i wydarzeniach 1883–1920*, mpis w zbiorach Biblioteki Narodowej, nr inw. 157a, s. 2.

⁵⁴ M. Kulczykowski, *Żydzi-studenci Uniwersytetu Jagiellońskiego w dobie autonomicznej Galicji (1867–1918)*, Kraków 1995, s. 85, 377.

Z rodziny przemysłowców

Opisując środowisko rodzinne Romana Kramsztyka nie możemy zapominać o rodzinie matki – Heleny z Fajansów Kramsztykowej. Pochodziła ona ze znanej burżuazyjnej rodziny warszawskiej. Jej ojciec Maurycy Fajans (1827–1897) był członkiem Komitetu Giełdy Warszawskiej (założonego w 1873 roku), właścicielem spółki „Żegluga Pasażersko-Towarowa Maurycy Fajans” obsługującej przewozy na Wiśle. Po jego śmierci w 1897 roku synowie Jan, Edward i Hieronim nadal prowadzili przedsiębiorstwo pod nazwą „Maurycy Fajans i synowie, żegluga parowa na Wiśle”. Najsłynniejszym statkiem z flotyli spółki był luksusowy parostatek wycieczkowy „Pan Tadeusz”, zwodowany w 1911 roku. Edward był też dyrektorem założonych przez ojca w latach 80. XIX wieku „Warsztatów Mechanicznych Budowy Parostatków, Gabar i Łodzi” na Solcu w Warszawie.

Maurycy Fajans był zwolennikiem asymilacji, lecz w przeciwieństwie do innych przedstawicieli wielkiej burżuazji żydowskiej – Jana Blocha czy Leopolda Kronenberga – nigdy nie odszedł od judaizmu, kilkakrotnie był członkiem zarządu Warszawskiej Gminy Starozakonnych. Jego starszy brat Maksymilian Fajans (1825–1890) był jednym z pierwszych studentów Żydów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie uczył się w latach 1844–1849 u Aleksandra Kokulara i Jana Feliksa Piwarskiego. Dyplomu nie otrzymał z powodu złych stopni, lecz, nie zrażając się przeciwnościami, kontynuował naukę w Paryżu u Ary Scheffera. Obecnie Maksymilian Fajans znany jest przede wszystkim jako grafik i wydawca, właściciel największego zakładu litograficzno-artystycznego w stolicy. Pod koniec życia jego największą pasją stała się fotografia.

Maksymilian, podobnie jak jego brat, związany był z kręgiem asymilatorów. Na przełomie lat 50. i 60. XIX wieku obydwaj bywali w najważniejszym wówczas ośrodku życia kulturalnego Żydów w Warszawie, w domu zamożnego kupca i mecenasa sztuki Henryka Toeplitza. Tam spotykali się przedstawiciele młodszego pokolenia warszawskich maskilów. Byli wśród nich nie tylko absolwenci Szkoły Rabinów, lecz także Szkoły Głównej i zagranicznych uniwersytetów: Salomon Lewenthal (wydawca), Bernard Goldman, Gustaw Paprocki, studenci: Maksymilian Unszlicht, Leon Wagenfisiz, Stanisław Kramsztyk, Aleksander Kraushar (historyk, pisarz, powstaniec 1863 roku); wybitni przedstawiciele żydowskiej elity: znany malarz Aleksander Lesser, Henryk Natanson (wydawca), jego bracia: Ludwik (lekarz) i Jakub (chemik), Mikołaj Stanisław Epstein (poeta, później uczestnik powstania 1863 roku, sybirak), Daniel Neufeld (wydawca „Jutrzenki”) oraz Marcus Jastrow – ra-

bin postępowej synagogi przy ul. Daniłowiczowskiej. To prężne i radykalnie usposobione środowisko było już całkowicie spolonizowane, głęboko zaangażowane w zbliżenie polsko-żydowskie, w działalność narodową. Pozostało także wierne sprawie żydowskiej. W czasie spotkań w salonie Toeplitza wysłuchiwano wykładów z dziejów Żydów, omawiano ważne dla społeczności żydowskiej kwestie⁵⁵.

Mimo różnic majątkowych obydwój rodzice Romana Kramsztyka pochodzili z podobnych środowisk: ojciec ze spolonizowanej, niezbyt zamożnej inteligencji (sytuacja finansowa rodziny była szczególnie trudna w czasie pobytu Izaaka Kramsztyka na zesłaniu), matka z wielkiej burżuazji, spokrewnionej z najznakomitszymi rodami warszawskich asymilatorów, bankierów i przemysłowców: Bergsonami, Natansonami, Landauami i Rotwandami. Obydwie rodziny opowiadały się zdecydowanie za asymilacją Żydów, jej członkowie należeli do grupy Polaków wyznania mojżeszowego⁵⁶. Różnił ich niewątpliwie status majątkowy, gdyż zarówno Izaak Kramsztyk, jak i jego synowie utrzymywali się głównie z pracy zawodowej, jednak w 2. połowie XIX wieku małżeństwa burżuazyjno-inteligenckie nie były już rzadkością. Wiązało się to przede wszystkim ze wzrostem prestiżu inteligencji, chociaż Ireneusz Ichnatowicz zauważył interesującą prawidłowość: „że czterokrotnie więcej panien bankierowien i fabrykantowien wychodziło za mąż za inteligentów niż synów bankierów i fabrykantów żeniło się z inteligentkami”⁵⁷. Badacz warszawskiej burżuazji stwierdził także istnienie szczególnej, granicznej grupy inteligencji, niewchodzącej formalnie w skład burżuazji, do której należeli zamożni adwokaci, lekarze, ludzie wolnych zawodów. Z racji pochodzenia i mariaży spotykali się oni z przedstawicielami burżuazji nie tylko na gruncie zawodowym, lecz także towarzyskim⁵⁸. Wydaje się, że do tego właśnie środowiska należeli Helena i Julian Kramsztykowie. W rodzinie Romana spłoty się więc tradycje inteligenckie z tradycjami wielkiej burżuazji oraz, co bardzo ważne dla naszego bohatera, tradycje artystyczne, reprezentowane przez ciotecznego dziada Maksymiliana Fajansa.

⁵⁵ Z. Borzymińska, *Szkołnictwo żydowskie...*, s. 43–45.

⁵⁶ Maurycy i Maksymilian Fajansowie są pochowani na cmentarzu żydowskim przy ul. Okopowej. Inskrypcje na ich nagrobkach są tylko w języku polskim; pomnik na grobie Maksymiliana Fajansa zaprojektował znany rzeźbiarz warszawski Bolesław Syrewicz.

⁵⁷ I. Ichnatowicz, *Obyczaj wielkiej burżuazji warszawskiej w XIX wieku*, Warszawa 1971, s. 37.

⁵⁸ Ibidem, s. 122.

Inteligencja i antysemityzm

Na przełomie XIX i XX wieku okazało się jednak, że asymilacja nie rozwiązuje problemów całej społeczności żydowskiej w Polsce. „Pod koniec stulecia proces polonizacji przybierał na sile, natomiast ideologia stworzona przez zasymilowanych wyraźnie przestała być nośna. Jej sukcesy zakończyły się, gdy społeczność żydowska znalazła inne polityczne alternatywy działania”⁵⁹. Asymilacja pozostała za to atrakcyjnym programem dla jednostek i wielu zasymilowanych Żydów doprowadziła do faktycznego odejścia od judaizmu, „jego obyczajów i etosu”⁶⁰, do całkowitego utożsamienia się z Polską, jej kulturą, historią aż do przyjęcia chrztu, który był dla nich „ostatnim akcentem w procesie asymilowania się do polskości”⁶¹. Okazało się jednak, że nawet całkowite włączenie się w narodowe życie polskie nie rozstrzyga osobistych problemów, wynikających z narastającego w Królestwie Polskim antysemityzmu. Społeczeństwo polskie, którego duża część na początku lat 60. XIX wieku akceptowała asymilację, w latach 70. miało już do asymilujących się Żydów stosunek co najmniej nieufny lub otwarcie wrogi. Niechęć do Żydów wynikała z wielu źródeł. Wyrastała z poczucia obcości wobec większości Żydów, którzy się nie asymilowali. Jednocześnie spolonizowani Żydzi stawali się konkurentami w pracy zawodowej, w zdobywaniu stanowisk i posiadłości. Inteligencja w Królestwie Polskim żyła raczej skromnie, możliwości znalezienia stałej, dobrze płatnej pracy były niewielkie, drogi kariery urzędniczej (szczególnie na wyższych stanowiskach) czy naukowej były dla Polaków zamknięte. Większości pozostawało dorabianie drobnymi pracami dziennikarskimi, popularyzatorskimi oraz nauczaniem, przede wszystkim w prywatnych polskich szkołach dla dziewcząt. Nauczycielami na pensji Jadwigi Sikorskiej byli m.in. Stanisław Kramsztyk i Wacław Nałkowski. Rywalizacja zawodowa, ograniczone możliwości zarobkowania oraz tradycyjne, antimieszczackie nastawienie szlachty, z której wywodziła się duża część polskiej inteligencji (inteligenci Żydzi, jak już wspomniałam, pochodzili głównie z rodzin mieszczańskich) sprawiły, że antysemickie hasła rozpowszechniane m.in. na łamach „Roli”, wydawanej od 1883 roku przez Jana Jeleńskiego, znalazły posłuch i poparcie także w pewnych kręgach inteligencji zawodowej.

Przełom wieków, a szczególnie okres tuż przed I wojną światową był czasem, gdy rozwój ideologii nacjonalistycznej i mobilizacji opinii publicznej przeciwko Żydom, zagrażającym, według Narodowej Demokracji, „Narodowi

⁵⁹ A. Cała, *op. cit.*, s. 321.

⁶⁰ A. Hertz, *Żydzi...*, s. 122.

⁶¹ *Ibidem*, s. 141.

Polskiemu”, osiągnął apogeum. Roman Dmowski, przywódca i główny ideolog endecji, otwarcie głosił antysemityzm (m.in. w *Mysłach nowoczesnego Polaka* opublikowanych w 1904 roku) i sprzeciwiał się asymilacji mas żydowskich oraz odrzucał Żydów już zasymilowanych. W broszurze *Kwestya żydowska* pisał: „Zastępy Polaków pochodzenia żydowskiego ogromnie wzrosły, ale byli to Polacy coraz bardziej tandetni”⁶². Antyżydowską histerię, rozpętaną w latach 1912–1914 w prasie prawicowej, Zofia Nałkowska nazywała „dzikimi igrzyskami antysemickimi”⁶³. Jerzy Jedlicki analizował to zjawisko: „Dopiero z tą chwilą, gdy polonizacja ze zjawiska sporadycznego zaczęła się stawać prądem społecznym [...] – obsesja antyżydowska znalazła się w sytuacji metodologicznie kłopotliwej [...]. Z tej sytuacji były dwie drogi wyjścia. Pierwsza to uznanie jednostek czy grup spolonizowanych za »swoje« przy jednoczesnym dalszym pielęgnowaniu wrogiej postawy wobec rezerwatu Żydów autentycznych jako odmiennych i »obcych« [...]. Drugie wyjście – to odwołanie się do rasizmu, który w ten sposób z uzasadnienia dodatkowego i drugorzędnego, jakim bywał i dawniej, przekształcał się w jedyną pozostającą racjonalizację linii »obrony przed żydowstwem«”⁶⁴.

Antysemickie ataki oraz dyskryminacja w największym stopniu i najboleśniej dotyczyły Żydów zasymilowanych, przede wszystkim inteligencję i twórców, tych, którzy najgłębiej utożsamiali się z narodem polskim. Niechęć i odsunięcie się od nich niektórych środowisk inteligencji sprawiło, że, jak pisał Aleksander Hertz: „wytwarzała się sytuacja, w której neofici tworzyli poniekąd własne środowisko. [...] Później, w wieku XX, »trzymanie się wychrztów razem« było zjawiskiem dość częstym, przynajmniej jeśli chodziło o pierwszą czy drugą generację”⁶⁵. Zdarzały się małżeństwa mieszane, lecz o wiele częstsze były związki osób pochodzących z tego samego środowiska – spolonizowanych, ochrzczonych Żydów (podobnie było na przełomie XVIII i XIX wieku w środowisku frankistów). Z drugiej strony także liberalne środowiska Polaków wyznania mojżeszowego z kręgu „Izraelity” były przeciwne zarówno chrztom (co jest zrozumiałe), jak i mieszanym małżeństwom, a próbowały utrzymywanie barier społecznych i narodowościowych. Powstało wtedy środowisko złożone z ludzi żyjących jakby w „zawieszeniu” między światem polskim i żydowskim, nieprzynależących (według zgodnej opinii części Polaków i Żydów) w pełni do żadnego.

⁶² R. Dmowski, *Kwestya żydowska. Separatyzm Żydów i jego źródła przez...*, Warszawa 1909, s. 11.

⁶³ Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, t. 2, Warszawa 1976, oprac. H. Kirchner, s. 245.

⁶⁴ J. Jedlicki, *Co to znaczy Żyd – czyli meandry asymilacji*, cyt. za: A. Cała, *op. cit.*, s. 186.

⁶⁵ A. Hertz, *Żydzi...*, s. 122.

Rodziny Kramsztyków i Fajansów, mimo że już w połowie XIX wieku wybrały drogę asymilacji, pod koniec stulecia przez niektóre kręgi społeczeństwa polskiego nadal uważane były za obce. Roman Kramsztyk, który nie stawał wobec wyboru własnej tożsamości społecznej oraz identyfikacji narodowej, gdyż te były mu dane, przez niektórych wciąż traktowany był jako „uchodźca z kasty”⁶⁶, i to mimo że należał do trzeciego pokolenia zasymilowanych Żydów i żył poza środowiskiem żydowskim. Został ochrzczony jako dziecko – była to decyzja, którą podjęli jego rodzice – wychowywał się w polskiej kulturze, języku, obyczajach⁶⁷.

Nauka i wychowanie Romana Kramsztyka

Nie mamy żadnych bezpośrednich relacji ani od krewnych, ani od samego artysty na temat jego lat dzieciennych i młodzieńczych⁶⁸. O wychowaniu Kramsztyka możemy wnioskować jedynie na podstawie nielicznych informacji, które znajdujemy we wspomnieniach innych członków rodziny. Pewną pomocą mogą być dla nas pamiętniki Stefana Kramsztyka, w których jednakże poświęcił niewiele uwagi tradycjom rodzinnym (na co wpłynął zapewne fakt, że zostały one spisane w latach 1941–1942). Stefan Kramsztyk podkreśla patriotyczne wychowanie jakie odebrał, nawet o wyborze szkoły elementarnej (była to polska szkoła Benniego) decydował fakt, iż „musiała być przede wszystkim placówką oddziaływującą na młode pokolenie w sposób wybitnie patriotyczny, musiała być ostoją polskości w najlepszym znaczeniu, wychowywać najlepszych obywateli kraju”⁶⁹. Dopiero później, podobnie jak Roman uczył się do państwowego gimnazjum męskiego – Roman do IV przy placu Trzech Krzyży, Stefan do V, które mieściło się na rogu Marszałkowskiej i Pięknnej. Były to szkoły, w których językiem wykładowym był rosyjski, a uczniów obowiązywał zakaz rozmawiania po polsku – nie tylko z nauczycielami, ale także między sobą. Rosyjski, którego nie

⁶⁶ Ibidem, s. 117.

⁶⁷ Stefan Kramsztyk ochrzcił się jako 27-letni człowiek, jak napisał, za aprobatą rodziców, zob. S. Kramsztyk, *Wspomnienia o ludziach...*

⁶⁸ Roman Kramsztyk urodził się 18 sierpnia 1885 w Warszawie jako najstarszy z trojga dzieci Juliana Kramsztyka i Heleny z Fajansów (1861–1939). Archiwum Państwowe m.st. Warszawy, Akta stanu cywilnego wyznania mojżeszowego w Warszawie z lat 1858–1925, nr zespołu 200/I, akt urodzenia Romana Kramsztyka, nr aktu 86, k. 156, sygn. 5. Brat Jerzy (1888–1942) był ekonomistą i przemysłowcem; siostra Zofia (1891–1923) poślubiła Mieczysława Wagnera.

⁶⁹ S. Kramsztyk, *Wspomnienia o ludziach...*, s. 4.

używano przecież na co dzień w domu, przysparzał dodatkowych problemów. „Przypominam sobie, – pisze Stefan Kramsztyk – że stawianie akcentów rosyjskich na rozmaitych sylabach było dla nas przyzwyczajonych do jednostajnego drugosylabowego akcentu polskiego, trudnością nielada”⁷⁰. Mimo że rosyjski był językiem zaborcy, to starano się oddzielić to, co było przymusem, narodowym uciskiem, od kultury i literatury rosyjskiej. Być może już w latach szkolnych poznał Roman Kramsztyk twórczość Aleksandra Puszkina, który, obok Juliana Tuwima, pozostał jednym z ulubionych poetów malarza.

Ignacy Baliński, który kilkanaście lat przed Kramsztykiem ukończył IV gimnazjum rządowe w Warszawie, tak opisywał swoją szkołę: „Gimnazjum nasze zajmowało jednopiętrowy budynek na rogu placu Trzech Krzyży i Alei Ujazdowskich z fasadą obróconą na plac i sięgającą ulicy Wiejskiej. [...] Okna wszystkich niemal klas wychodziły na dziedziniec, tylko klasę ósmą, zwykle nieliczną, umieszczono w środkowej salce na I piętrze z oknem weneckim w samym środku fasady frontowej”⁷¹.

Nauka zajmowała dużo czasu – wspomina dalej Baliński – i obejmowała szeroki zakres przedmiotów: „Sama łacina od pierwszej do ósmej klasy i grecki od trzeciej do ósmej zajmowały po sześć, siedem godzin tygodniowo, a jeszcze w którejś klasie dochodził język starosłowiański ze swoim odrębnym alfabetem, akcentami i gramatyką bodaj trudniejszą od starogreckiej. [...] Oprócz corocznych egzaminów piśmiennych z głównych przedmiotów, w klasach czwartej, szóstej, ósmej odbywały się egzaminy ustne ze wszystkich przedmiotów z całego paroletniego kursu. A przekładać trzeba było nie z łaciny i greckiego na polski, ale z rosyjskiego na te języki, nawet bez pomocy słownika”⁷².

Rodzice Romana zadbali o jego wszechstronną, także pozaszkolną edukację, i posłali go na lekcje muzyki oraz rysunku i malarstwa. Nie wiemy, czy wpłynęły na to wyjątkowe uzdolnienia chłopca, czy raczej decydujący wpływ miał obyczaj panujący w rodzinach burżuazyjnych, gdzie już w 1. połowie XIX wieku dbano o rozwijanie u dzieci zdolności artystycznych, zaś nauka gry na fortepianie była bardzo popularna – ten instrument znajdował się w prawie każdym zamożnym mieszczańskim domu. „W końcu stulecia – zauważa Mariola Siennicka – rozbudzanie zainteresowań muzycznych u dzieci i kształcenie umiejętności gry na instrumencie było koniecznym elementem wychowania, który miał przygotowywać do aktywnego udziału w życiu

⁷⁰ Ibidem, s. 4.

⁷¹ I. Baliński, *Wspomnienia o Warszawie*, Warszawa 1987, s. 63.

⁷² Ibidem, s. 65–66.

towarzyskim i kulturalnym”⁷³. Bez względu na powody, dla których rozpoczął naukę gry na fortepianie, muzyka zawsze pozostała wielką miłością Kramsztyka – do końca życia był zamiłowanym pianistą-amatorem i miał instrument w swej paryskiej pracowni.

Po maturze uzyskanej w 1904 roku w IV gimnazjum państwowym, 19-letni młodzieniec wyruszył do Krakowa, by rozpocząć studia na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Zaczął się wówczas dla niego proces poszukiwań tożsamości artystycznej, którą odnalazł w tradycji sztuki europejskiej.

Krąg rodzinny i przyjacielski

Nie wiemy, czy Kramsztyk bezpośrednio odczuwał narastający przed I wojną światową antysemityzm (w latach 1905–1915 przebywał poza Polską – w Monachium, Berlinie i Paryżu), choć dotyczył go on zarówno jako przedstawiciela środowiska „przechrzczonej Żydów”, jak i rasowo „obcego polskiej duszy malarza”.

W Polsce jego najważniejszym, najbliższym kręgiem pozostawała rodzina. Kulturowano w niej pamięć dziadka Izaaka Kramsztyka; w 1892 roku synowie wydali na własny koszt kazania ojca drukiem. Roman nie zapominał więc o swoich żydowskich korzeniach⁷⁴. Śladem owych mocnych więzów, łączących Romana z szeroko rozgałęzionymi rodami Kramsztyków i Fajansów, są liczne portrety członków rodziny: ciotki Natalii Aszerowej (matki architekta i malarza Jerzego Aszera), wuja – Hermana Fajansa, ojca sławnego fizyka Kazimierza Fajansa; profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego Franciszka Bujaka – męża Ewy Kramsztykówny czy malowane w latach 30. XX stulecia wizerunki małych kuzynów: Joanny Kramsztykówny i Stanisława Hartmana.

Żona Romana, Bronisława z Markusów Heymanowa⁷⁵, podobnie jak on wywodziła się z żydowskiej, zasymilowanej, katolickiej rodziny warszawskich przemysłowców. Studiowała romanistykę na Sorbonie i zapewne w Paryżu poznała Romana Kramsztyka. Nie znamy dokładnej daty ślubu, był to naj-

⁷³ M. Siennicka, *Rodzina burżuazji warszawskiej i jej obyczaj*, Warszawa 1998, s. 64–65.

⁷⁴ W tradycji żydowskiej wielką rolę odgrywa *jichus*, hebr. genealogia, zwyczajowy termin na określenie związków rodzinnych. W starożytnym Izraelu *jichus* potwierdzał pochodzenie Żydów powracających z niewoli babilońskiej. W diasporze *jichus* odgrywał wielką rolę w aranżowaniu małżeństw. Przynależność do danej rodziny była dla jej członków powodem do dumy.

⁷⁵ Bronisława Kramsztyk, *primo voto* Heymanowa (1883[84]–1925), ukończyła pensję Jadwigi Sikorskiej, w latach 1910–1913 studiowała język i literaturę francuską na paryskiej Sorbonie. Zginęła w katastrofie na Morzu Śródziemnym 31 sierpnia 1925 r.



2. Portret żony artysty Bronisławy Kramsztykówny,
kat. IV/14

prawdopodobniej początek lat 20. XX wieku. Z pierwszego małżeństwa z chemikiem Bolesławem Heymanem miała syna – Jana⁷⁶. Bracia Bronisławy – Mieczysław, Ludwik (malarz, znany jako Louis Marcoussis) oraz Stanisław w czasie I wojny światowej służyli w oddziałach polskich we Francji. Ludwik zadomowił się w Paryżu, zaś Stanisław – dyplomowany pułkownik – pozostał w armii i w latach 20. pracował w Ministerstwie Spraw Wojskowych, zaś w latach 30. był Dyrektorem Loterii Państwowej.

Kramsztyk pozostawił kilka pięknych portretów żony Bronisławy (m.in. *Madame Bovary*, nawiązujący do zainteresowań literackich Bronisławy) oraz pasierba Jana Heymana, a w *Portrecie damy* uwiecznił teściową – Ewelinę z Milnerów Markusową.

W Berlinie i później w Paryżu Kramsztyk należał do polskiego środowiska literacko-artystycznego. We Francji był członkiem Stowarzyszenia Artystów Polskich w Paryżu, brał udział w organizowanych przez nie wystawach. Jego najbliższym przyjacielem był malarz Eugeniusz Zak, także pochodzący

⁷⁶ Jan Heyman (1909–1987), prawnik, przed II wojną światową sędzia w Zawierciu; po wojnie pracował jako radca prawny i adwokat w Zawierciu i Sosnowcu.

z zasymilowanej rodziny żydowskiej. Kramsztyk był świadkiem, wraz z Bronisławą, wówczas jeszcze Heymanową, na ślubie Eugeniusza z Jadwigą z Kohnów Kempieńską⁷⁷. Sfery artystyczne czy uniwersyteckie, w których obracał się Kramsztyk, były bardziej liberalne i otwarte niż większość polskiego społeczeństwa. Decydowały o tym zapewne przyjaźnie z lat młodości, studia, wyjazdy do Monachium czy Paryża, gdzie artystów oderwanych od ojczyzny, często nieznających języka kraju pobytu, łączyła nie tylko wspólnota zainteresowań, ale i towarzyska potrzeba bycia razem z bliskimi sobie ludźmi. Wszystko to sprawiało, że artystom, intelektualistom, pisarzom urodzonym i wychowanym w ostatniej ćwierci XIX wieku łatwiej niż innym przychodziło bagatelizowanie ataków prasy prawicowej i nacjonalistycznej. Także później, w dwudziestoleciu międzywojennym, mniej niż przedstawiciele innych zawodów i młodszy pokolenie artyści i pisarze żydowscy odczuwali oni właściwie oficjalną dyskryminację Żydów w życiu społecznym Polski.

Jednak już na samym początku kariery malarskiej Kramsztyka miało miejsce zdarzenie, które można odczytać jako próbę wykluczenia go z polskiej wspólnoty artystycznej. Konflikt z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, którego konserwatywne jury nie chciało pokazać w Zachęcie prac wcześniej już wystawianych na salonach paryskich, mógł wynikać tylko z powodów artystycznych, nie można jednak pominąć możliwości, że na tę decyzję wpływ mogło mieć także pochodzenie malarza. Rok wcześniej, w kwietniu 1911 roku, w związku z samodzielną wystawą trzech artystów żydowskich – Józefa Gabowicza, Maurycego Trębacza i Jakuba Weinlesa, zorganizowaną poza polskimi instytucjami artystycznymi⁷⁸, w prasie polskiej pojawiły się głosy oskarżające środowisko żydowskie o separatyzm. Być może nieprzyjęcie prac malarza pochodzącego ze znanej warszawskiej rodziny żydowskiej było „reakcją” na pierwszą wystawę sztuki żydowskiej w Warszawie.

Odrzucona przez Zachętę wystawa została otwarta w marcu 1912 roku w Salonie Artystycznym Feliksa Richlinga, a jedyne znane nam recenzje zamieściły czasopisma żydowskie wydawane w języku polskim: „Izraelita” i „Złoty Róg”⁷⁹.

⁷⁷ Ślub odbył się w merostwie XIV dzielnicy Paryża (Montparnasse) 8 maja 1913 r. Zob. B. Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak 1884–1926*, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. wystawy, Warszawa 2004, s. 18.

⁷⁸ Wystawa odbyła się w sali w pasażu Simmonsa przy ul. Długiej, w pobliżu dzielnicy żydowskiej. Zob. J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 229–230.

⁷⁹ A. Wolman, *Roman Kramsztyk*, „Izraelita” 1912, nr 14, s. 5; Jota, *Salon artystyczny Richlinga. Prace Romana Kramsztyka*, „Złoty Róg” 1912, nr 18, s. 14. W „Kurierze Warszawskim” 1912,

Jest to jedyny w karierze Kramsztyka przypadek odrzucenia jego prac przez instytucję artystyczną. W 1913 i 1914 roku w Towarzystwach Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Lwowie i Poznaniu miały miejsce obszerne prezentacje jego wczesnego dorobku. W latach późniejszych wystawiał już regularnie w warszawskiej Zachęcie, aż do roku 1924, kiedy na skutek konfliktu członków grupy „Rytm” z władzami Zachęty IV Wystawę Stowarzyszenia „Rytm” przeniesiono do Salonu Czesława Garlińskiego. Od otwarcia w 1930 roku pawilonu Instytutu Propagandy Sztuki przy Królewskiej 13, malarz uczestniczył w prawie wszystkich dorocznych Salonach IPS; w jego salach odbyła się też, w 1937 roku, jubileuszowa wystawa zorganizowana w 25-lecie pracy artystycznej Kramsztyka⁸⁰.

Kramsztyk nie pokazywał swych prac na wystawach sztuki żydowskiej. W przygotowanej w 1920 roku przez Maksymiliana Bienenstocka i Zygmunta Sperbera I Wystawie Sztuki Żydowskiej w sali Kahału we Lwowie, obok m.in. Leopolda Gottlieba, Henryka Hochmana, Lazara Krestina, Efraima Mojżesza Liliena, Artura Markowicza, Maurycego Trębacza, Samuela i Leona Hirszenbergów, Hermana Strucka i młodszych artystów: Zygmunta Menkesa, Henryka Langermana, Joachima Kahanego, znajdujemy nazwisko Romana Kramsztyka. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że nie była to decyzja samego malarza, zaś obrazy zostały wypożyczone od lwowskich właścicieli (może o tym świadczyć także obecność dzieł artystów ze Lwowem nie związanych, jak Herman Struck czy nieżyjący już Samuel Hirszenberg). Kramsztyk uczestniczył za to stale, nawet mieszkając za granicą, w polskim życiu artystycznym; był członkiem Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”. W dwudziestoleciu międzywojennym wystawiał na prawie wszystkich wystawach sztuki polskiej w Paryżu oraz tych organizowanych przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO) i regularnie nadsyłał prace na doroczne Salony Instytutu Propagandy Sztuki.

Uważał się za Polaka, polskiego artystę, temat żydowski nigdy, aż do czasów II wojny światowej, nie pojawiał się w jego pracach. Był artystą polskim, ale też nie z powodu „polskiej” tematyki swoich dzieł, w których rzadko nawiązywał do rodzimego pejzażu, treści narodowych czy współczesnych wydarzeń politycznych i społecznych. Jedynie w *Legendzie o Koronie*, namalowanej na

nr 96 (5 IV), s. 3, czytamy: „Salon Richlinga przy ul. Marszałkowskiej dzięki wystawie prac malarzskich Romana Kramsztyka, jest licznie odwiedzany. Jedna z prac młodego artysty znalazła już nabywcę”.

⁸⁰ *Wystawa Romana Kramsztyka (w 25 lecie pracy artystycznej)*, Adama Rychtarskiego, Joanny Simon-Pietkiewiczowej, C. F. Winzera, IPS Warszawa 1937 (katalog wystawy).

rozpisany w 1916 roku przez warszawską Zachętę konkurs malarski i rzeźbiarski pt. „Polska”, odnajdujemy tak ważny w sztuce polskiej XIX i XX wieku wątek narodowy. Świadectwem przeżyć i nadziei wszystkich Polaków w czasie wojny polsko-bolszewickiej 1920 roku jest natomiast wizerunek Józefa Piłsudskiego na kasztance traktującej kopytami czerwonego smoka. Pastel ten zresztą nigdy nie był wystawiany i zachował się w zbiorach rodzinnych.

Chociaż obydwie prace, powstałe z nakazu chwili, w momentach walki o niepodległość, o ocalenie dopiero co odzyskanej wolności, stanowią jedynie margines twórczości Kramsztyka, to jednak – jak pisze Jan Prokop: „Identyfikując się z tym wspólnym dla wszystkich *universum* znaków – symboli określiły naszą przynależność narodową”⁸¹. Obrazy te są świadectwem wyniesionego z domu rodzinnego patriotyzmu, świadomego „objęcia otrzymanego w spadku »universum polskiego«”⁸², a tym samym identyfikacji narodowej Kramsztyka.

Kramsztyk i środowisko polskie

Że dla najlepszych ledwo jestem obojętny...

Warto przypomnieć akcentowane przez Antoninę Kłoskowską rozróżnienie między tożsamością a identyfikacją narodową, która jest w jej pojęciu zjawiskiem węższym niż tożsamość jednostki. Tak jak identyfikacja narodowa Kramsztyka jest dla nas bezsporna (i potwierdzona relacjami członków rodziny artysty), tak o jego jednostkowym poczuciu tożsamości decydować mogły różnorodne czynniki. Wśród nich zaś ważne być może nie tylko to, co jednostka myśli o sobie, lecz także to, jak jest widziana przez innych, co w lapidarnym skrócie ujął Jean Paul Sartre: „Żyd to człowiek, którego inni ludzie uważają za Żyda”⁸³.

Nawet konwersja, jako znak pełnego zespolenia z narodem polskim, jego etosem, walką o niepodległość, kulturą i językiem, nie zmieniła nastawienia wielu środowisk polskich do zasymilowanych Żydów. Aleksander Hertz nazywał to „cieniem kasty”, który „włókł się za tysiącami ludzi, których role obiektywne były zupełnym zaprzeczeniem tradycyjnego wzoru [...], włókł się za wielkimi artystami, poetami, pisarzami. Cień kasty padał na twórczość

⁸¹ J. Prokop, *Universum polskie. Literatura. Wyobrażenia zbiorowa. Mity polityczne*, Kraków 1993, s. 11.

⁸² Ibidem.

⁸³ J. P. Sartre, *Rozważania o kwestii żydowskiej*, Łódź 1992, s. 69.

Tuwima, Wittlina, Słonimskiego i tylu innych, i twórczość tę odpowiednio zabarwiał”⁸⁴.

Dopiero w ostatnich latach żydowskim malarzom i rzeźbiarzom poświęcono więcej uwagi⁸⁵. Łatwiej jest pisać o tych, którzy, jak Maurycy Gottlieb, „narodowo byli nastroszeni”⁸⁶, trudniej o tych, dla których narodowość w sztuce nie miała większego znaczenia lub nie zachowały się ich wypowiedzi na ten temat. A najtrudniej jest może pisać o tych, którzy żyli na granicy dwóch światów lub tych, którzy przekroczyli tę granicę wybierając polskość, ale którym tak wielu współobywateli odmawiało prawa do bycia Polakami. O tym, jak bolesne było to przeżycie dla Polaków wyznania mojżeszowego oraz dla tych, którzy wybrali drogę pełnego, także religijnego utożsamienia, współodczuwania z Polakami, dla których Polska stała się ojczyzną, czytamy w pamiętnikach, wspomnieniach, w literaturze⁸⁷. Powracając w 1924 roku z podróży do Palestyny, parafrazując Słowackiego, Antoni Słonimski pisał:

[...] Że tam się urodziłem, gdzie przyjąć mnie nie chcą.
Że kraj ojczysty kiedyś był piękny w legendzie.
Że mnie przeklina język, w którym tworzę –
Smutno mi Boże!

⁸⁴ A. Hertz, *Żydzi...*, s. 165.

⁸⁵ *Wystawa dzieł artystów żydowskich 1918–1939*, BWA Olsztyn 1987 (wstęp J. Malinowski); *Żydzi–polscy*, oprac. M. Rostworowski. Muzeum Narodowe w Krakowie 1989 (kat. wystawy); *Żydzi w Polsce*, pod red. M. Rostworowskiego, Warszawa 1993; *Maurycy Trębacz 1861–1941*, oprac. R. Piątkowska, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 1993 (kat. wystawy); *Artur Markowicz 1872–1934*, oprac. J. Wiercińska, R. Piątkowska, M. Tarnowska, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 1995 (kat. wystawy). Zob. też J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987; idem, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.

⁸⁶ S. Gottlieb, S. Hirszenberg. *Uwagi w związku z zapowiedzianą wystawą zbiorową*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 44, s. 9.

⁸⁷ Aleksander Kraushar – uczestnik powstania styczniowego, autor patriotycznych wierszy, w 1863 r. w wierszu *Przez wieki* pytał: „Dlaczego rodak własny Żyda się wyrzeka/ Dlaczego w nim nie widzi: przyjaciela, brata/ Dlaczego mu zaprzecza wszelkich praw człowieka”. Leo Belmont blisko czterdzieści lat później pisał: „Więc wciąż mnie zwątpień trapi hydra/ Wciąż mi zatrują smętny byt/ Żem coś – marnego na kształt świdra/ Żydowski Polak, polski Żyd!”. Problem powracał później wielokrotnie m.in. w powieściach: *Żydzi* (1905) Michała Mutermilcha, *Korzenie* (1937) Stefanii Zahorskiej, w *Sercu bez ojczyzny* legionisty, krytyka Artura Prędkiego czy w *Lecie* (1938) Adolfa Rudnickiego. Podsumowaniem tego niepełnego przypomnienia może być fragment wiersza Mariana Hemara *On*: „W Polsce się gorzko dusi. Marnieje ze szczętem/ Chciałby być choć pedekiem, choćby impotentem –/ Nie idzie. Więc jest kupcem, poetą, kobitą/ Czasem młodym hrabią/ Zawsze Izrajlitą”. Zob. także A. Hertz, *Wyznania starego człowieka*, Warszawa 1991.

Że nikt mnie tutaj szyderczo nie pytał
O krew mą i dziadów, którymi się szczycę,
I że w dzieciństwie mego wracam okolicę,
I że mnie w Polsce nikt nie będzie witał,
I że na gorycz moją nic już nie pomoże –
Smutno mi Boże!⁸⁸

Pamiętając oczywiście o tym, że przeżycia jednego człowieka nie mogą być identyczne z przeżyciami innych, chciałabym porównać pewien aspekt biografii Antoniego Słonimskiego i Romana Kramsztyka. Pisarze, poeci pisali o tych często traumatycznych przeżyciach, znajdowały one silny oddźwięk w ich twórczości⁸⁹. Możemy więc przyjąć, że te jednostkowe doświadczenia są wyrazem przeżyć pewnego środowiska.

Postać Antoniego Słonimskiego jest bardzo charakterystyczna zarówno jako Polaka żydowskiego pochodzenia, potomka znamienitej rodziny żydowskiej, jak i jednego z czołowych przedstawicieli elity artystycznej i intelektualnej w dwudziestoleciu międzywojennym.

Przodkowie Słonimskiego należeli do dwóch znanych warszawskich rodzin, które już od początku XIX wieku wywierały ogromny wpływ – intelektualny i moralny – na społeczność asymilowanych Żydów w Królestwie Polskim. Babka Antoniego, Sara (Salomea) była najmłodszą córką Abrahama Sterna – człowieka nauki, wynalazcy maszyny liczącej, członka warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a jednocześnie ortodoksyjnego Żyda, który na posiedzenia Towarzystwa przychodził w chałacie i nie przyjął stanowiska dyrektora Warszawskiej Szkoły Rabinów. Sara była kobietą wykształconą, znała, oprócz jidysz i hebrajskiego, niemiecki, polski, francuski i rosyjski. Jej mąż Chaim Zelig Słonimski pochodził z tradycyjnej rodziny żydowskiej i odebrał religijne wychowanie. Chociaż był samoukiem, jego wiedza ogólna była głęboka, znał także, podobnie jak żona, kilka języków obcych. Był dyrektorem Szkoły Rabinów w Żytomierzu, współzałożycielem i wieloletnim redaktorem wydawanego w roku 1862 i później w latach 1874–1939 roku pisma w języku hebrajskim „Hacfira” (hebr. Jutrzenka, Świt), zwolennikiem emancypacji polskich Żydów przy zachowaniu wiary i tradycji żydowskiej. Jednak – jak pisze Alina Cała – Chaim Zelig Słonimski „w swoim piśmie był raczej

⁸⁸ A. Słonimski, *Smutno mi, Boże*, z tomu *Droga na wschód*, Warszawa 1924, s. 30.

⁸⁹ Ślady tych przeżyć oraz atmosfery narastającego antysemityzmu znajdujemy m.in. w twórczości Józefa Wittlina i Juliana Tuwima, szczególnie w utworach publikowanych w latach 30. XX wieku. W tomiku Tuwima *Treść gorejąca* z 1936 r. w odpowiedzi na ataki odmawiające mu prawa do bycia polskim pisarzem, poeta w wierszu *Zieleń* gorzko pisał: „Oto dom mój: cztery ściany wiersza/ W mojej pięknej ojczyźnie-polszczyźnie”.

umiarkowanym maskilem, zaś w domu polonizującym się Żydem, starającym się zachować elementy tradycji i religię⁹⁰. Dzieci były wychowywane w duchu patriotycznym, językiem domowym był polski, rodzina utrzymywała bliskie kontakty towarzyskie z Polakami⁹¹. Z trzech synów tylko Józef – językoznawca, pozostał przy wierze ojców, dwaj inni zmienili wyznanie: Ludwik przeszedł na prawosławie, Stanisław (ojciec Antoniego) na katolicyzm. Nawet w tym krótkim przypomnieniu dziejów rodziny Słonimskich odnajdujemy wspólnotę losów Antoniego Słonimskiego i Romana Kramsztyka. Obydwaj pochodzili z rodzin znanych i szanowanych, zasłużonych w ruchu asymilatorskim, ojcowie obydwu byli lekarzami, spolonizowanymi inteligentami. Antoni urodził się już w rodzinie katolickiej, Kramsztyk został ochrzczony w dzieciństwie; obydwu wychowywano w duchu polskim, z zachowaniem, bez względu na wyznanie, więzów rodzinnych i świadomości swego pochodzenia. Zarówno żona Kramsztyka – Bronisława, jak i żona Słonimskiego – Janina Konarska pochodziły z rodzin zasymilowanych i katolickich⁹². Słonimski nigdy nie ukrywał swych żydowskich korzeni, szczyił się nimi, była to nie tylko duma z tradycji rodzinnych, lecz także obrona przed antysemickimi atakami, wyprzedzenie oskarżeń o „żydowskie pochodzenie”. Także w rodzinie Kramsztyków „patriarchalna postać [Izaaka Kramsztyka] była [...] otoczona niezwykle aureolą”⁹³.

Podobny był także, mimo wieloletniego pobytu Romana Kramsztyka za granicą, krąg nie tylko przecież artystycznych przyjaźni, stolik w „Ziemiańskiej”, wspólnota zainteresowań, towarzyskie, artystyczne i ideowe więzi między Skamandrytami i członkami Rytmu. O twórczości rytmistów pisano na łamach „Wiadomości Literackich” z uznaniem, śledząc kolejne wystawy grupy oraz indywidualne dokonania poszczególnych artystów, w tym i Romana Kramsztyka⁹⁴.

Stworzone i redagowane przez Mieczysława Grydzewskiego „Wiadomości Literackie” były najważniejszym tygodnikiem kulturalno-społecznym dwudziestolecia międzywojennego. W powszechnym odbiorze uchodziły za pismo liberalnej i spolonizowanej inteligencji żydowskiej. Rzeczywiście, zarówno wielu

⁹⁰ A. Cała, *op. cit.*, s. 43.

⁹¹ Ibidem.

⁹² O Janinie Słonimskiej zob.: A. Marianowicz, *Życie surowo uzbrojone*, Warszawa 1995, s. 213–217.

⁹³ S. Kramsztyk, *Wspomnienia o ludziach...*, s. 6.

⁹⁴ A. Prędski, *Wystawa Romana Kramsztyka w Paryżu*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 49, s. 2; M. Wallis, *Humanizm Kramsztyka*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 20, s. 8; idem, *Roman Kramsztyk*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 49, s. 6; w „Pologne Littéraire” 1928, nr 27 opublikowano artykuł Z. Klingslanda, *La peinture de Roman Kramsztyk*.

redaktorów i współpracowników pisma, jak i duże grono jego czytelników pochodziło z rodzin zasymilowanych, co sprawiało, że „Wiadomości” szczególnie w latach 30. były obiektem ataków ze strony prasy prawicowej i katolickiej.

Kramsztyk w czasie corocznych odwiedzin w Polsce miał swoje stałe miejsce przy stoliku plastyków w „Ziemiańskiej”, znał wszystkich poetów i pisarzy z kręgu Skamandra i „Wiadomości Literackich”, wielu z nich sportretował. Jan Lechoń, Jarosław Iwaszkiewicz (i jego żona Anna), Bruno Winawer, Józef Wittlin, aktorka Maria Strońska są bohaterami jego najbardziej znanych prac. Równie często malował kolegów malarzy i rzeźbiarzy: Henryka Kunę, Romualda Kamila Witkowskiego, Wacława Borowskiego, Leopolda Gottlieba (wszyscy byli członkami Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”). Sława wytrawnego portrecisty przyciągała także modeli ze świata polityki i nauki: Adama Pragiera, Kazimierza Bartla czy spowinowaconego z artystą Franciszka Bujaka. Różnorodność, oryginalność i barwność jego modeli pochodzących ze wszystkich klas społecznych, z wielu narodowości zamieszkujących Rzeczpospolitą tworzy prawdziwą panoramę polskiej inteligencji, pokazuje nam jej korzenie i siłę.

„Kramsztyk jest bezwarunkowo najlepszym współczesnym naszym portrecistą...”⁹⁵

Nie wiemy, czy Kramsztyk kiedykolwiek malował portret Słonimskiego, choć przecież zostawił tak wiele wizerunków jego przyjaciół. Nie wiemy nawet, czy łączyła ich bliższa zażyłość. Mógł ich jednak łączyć bolesny fakt, iż nic, żadne zasługi, nie mogły zatrzeć ciężącego na nich „piętna” żydowskości, że nawet ze strony bliskich ludzi napotykali mur niezrozumienia czy niechęci. Przywołajmy raz jeszcze fragment wiersza Słonimskiego:

Że tam jest w kraju ktoś, kto tylko lubi,
Że dla najlepszych ledwo jestem obojętny,
I że mnie pali ten ogień namiętny,
Że mam żarliwą miłość co mnie gubi,
Do ziemi, której serce zapomnieć nie może –
Smutno mi Boże!⁹⁶

Niewiele znamy polskich źródeł mówiących o codziennych, towarzyskich kontaktach w środowiskach inteligencko-artystycznych, w których tak wielu

⁹⁵ A. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, Warszawa 1993, s. 32.

⁹⁶ A. Słonimski, *op. cit.*, s. 30.



3. Portret Anny Iwaszkiewiczowej, 1923, kat. IV/28

było Polaków żydowskiego pochodzenia. Mało jest szczerych wspomnień wychodzących poza anegdotę o słynnym stoliku Skamandrytów w „Ziemiańskiej”, pamiętników czy dzienników, w których możemy przeczytać, jak polscy przyjaciele, znajomi odbierali swych pochodzących z żydowskich rodzin towarzyszy⁹⁷.

Dlaczego Słonimski napisał te słowa: „że dla najlepszych ledwo jestem obojętny”? Co sprawiało, że Polacy-Żydzi czuli się różni, czasem nawet obcy, oddzieleni nawet od najbliższych przyjaciół?

W swej pięknej i mądrej książce *Żydzi w kulturze polskiej*, która wciąż pozostaje najgłębszym opisem tego zjawiska, Aleksander Hertz analizuje kategorie „swojskości” i „obcości”. Dostrzeganie różnic, ocenianie ich jako mało znaczących lub ważnych, aż do uznania kogoś za obcego, zależy od subiektywnego spojrzenia każdego z nas, niemającego nic wspólnego z rzeczywistością. Żydzi w dawnej Polsce zawsze byli różni – obyczajem, religią,

⁹⁷ Jednym z takich znaczących świadectw są *Dzienniki* Marii Dąbrowskiej, w których odnajdujemy zarówno słowa potępienia dla antyżydowskich wybryków na wyższych uczelniach, jak i zdania i opisy otwarcie antysemityczne. Zupełnie inne było jednak środowisko pisarki.

strojem, co dla wielu znaczyło, że byli obcy. Trudno jednak obiektywnie uznać, że asymilowani Żydzi, ubierający się z europejska, mówiący tym samym językiem, nieraz wyznający tę samą religię są obcy. A za takich wciąż uważało ich wielu Polaków. Bowiem, jak pisze Hertz: „...dostrzega się różnice wtedy, gdy obowiązujące konwencje i przekonania zbiorowe nakazują, by były one dostrzegane. Dostrzega się je wtedy, gdy powinny być dostrzeżone lub oczekuje się, że powinny one wystąpić”⁹⁸. I te różnice zauważano „obiektywnie”.
il. 3 Jak wielka była (i jest) moc stereotypów, widać *Dziennikach* Anny Iwaszkiewiczowej – jednym z najbardziej interesujących świadectw z okresu dwudziestolecia. O zakopiańskim wieczorze spędzonym w towarzystwie Kramsztyków i Mieczysławskich⁹⁹ (także wywodzących się z rodzin zasymilowanych) Iwaszkiewiczowa napisała: „Dziwną jest rzeczą, jak Żydzi masowo zawsze są nie do zniesienia; każdy z nich z osobna miły bardzo i miło z nim przebywać; gdy zbierze się ich tyle, od razu odczuwa się całą ich odrębność, całą przepaść, która pomimo tego samego poziomu kultury, tych samych zainteresowań, dzieli nas od nich nieodwołalnie. Inni są we wszystkim, skończywszy na sposobie mówienia i jedzenia nawet”¹⁰⁰.

Najbardziej dziwi nas, że słowa te napisała osoba szczerze zaniepokojona wzrostem, tak w społeczeństwie polskim, jak i później w hitlerowskich Niemczech, nacjonalizmu, rasizmu i faszyzmu, które uważała za barbarzyńskie i zagrażające europejskiej cywilizacji. W 1933 roku zanotowała w *Dzienniku*: „Że też ludzie religijni nie zdają sobie sprawy, że tu zagrożona jest idea i cywilizacja chrześcijańska w jej najgłębszych podstawach!” i dodawała gorzkie słowa o faszyzującej młodzieży polskiej: „Nieszczęsna, pomyłona ta młodzież prawicowa, ona to samo robiłaby u nas, co bojówki hitlerowskie, gdyby dorwała się do władzy”¹⁰¹. Jednocześnie karty jej dziennika wypełnione są słowami negatywnie charakteryzującymi Żydów, jako powierzchownych, obcych duchowo „aryjskiej” części społeczeństwa. O innym towarzyskim spotkaniu czytamy: „Byli u nas Horzycowie i Staś B[aliński]. Siedzieli cały wieczór do dwunastej i była wyjątkowo miła atmosfera, która – mówiliśmy dużo o tym – jest jednak tylko wtedy, kiedy są sami aryjczycy. To dziwne jak umysłowość żydowska, najbardziej nawet interesująca, ma w sobie coś, co trąci dzienni-

⁹⁸ A. Hertz, *Żydzi...*, s. 63.

⁹⁹ Jan Mieczysławski (1884–1927), właśc. Jan Mieczysław Frydman, poeta i tłumacz, oraz jego żona Stefania Mieczysławska (1895?–1942), córka poetki Franciszki Arnsztajnowej, prowadzili pensjonat w willi Orawa w Zakopanem, w którym często bywali Kramsztykowie; tam też artysta narysował w 1923 r. portret Anny Iwaszkiewiczowej.

¹⁰⁰ A. Iwaszkiewicz, *op. cit.*, s. 33.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 194–195.

karstwem”¹⁰². Na tym przykładzie widać, jak powszechne było odczuwanie i podkreślanie różnic między Polakami i Żydami, które przecież obiektywnie nie istniały, lecz które, jak widać, powinny się zaznaczyć¹⁰³. Do tych stereotypowych różnic należy wygląd, język (zła polszczyzna lub – przeciwnie – zbyt dobra, przesadna dbałość o poprawność językową) oraz odrębność obyczajów (rzucana mimochodem uwaga Iwaszkiewiczowej: „tak dziwnie są hałaśliwi i niespokojni”¹⁰⁴). Charakterystyczne jest także wyłączenie spod władzy podobnych stereotypów najbliższych przyjaciół: „Tolek [Antoni Słonimski] jest już jednak od nich inny, w nim tych cech nie odczuwa się prawie wcale”¹⁰⁵. Jak głęboko były obecne w życiu społecznym antysemickie stereotypy i uprzedzenia, od których nie byli wolni nawet „przyjaciele” Żydów, a które wpływały w rozmaitych okolicznościach, także towarzyskich, może świadczyć ich obiektywne oddzielenie od osobistych opinii Anny Iwaszkiewiczowej na temat twórczości Kramsztyka. Kiedy powszechnie zachwycano się jej rysunkowym portretem, zanotowała te słowa: „Kramsztyk jest bezwarunkowo najlepszym współczesnym naszym portrecistą”¹⁰⁶. Równocześnie w *Dziennikach* odnajdujemy współczucie i zrozumienie trudnej psychologicznie sytuacji „człowieka [tj. Juliana Tuwima], którego przodkowie żyli już na polskiej ziemi, który sam jest polskim poetą, a jednak sam nie może odłączyć się od swoich, jednak boleśnie odczuwa każdy wyraz pogardy dla swoich rodaków, a jednocześnie chciałby pogodzić swe uczucia ze stanowiskiem obywatela polskiego i czuje się także Polakiem. Przypuszczam, że gdybym była Żydówką, tak właśnie czułabym...”¹⁰⁷. *Dzienniki* Iwaszkiewiczowej pozwalają nam wejść w atmosferę panującą w dwudziestolecie międzywojennym, kiedy nawet w liberalnych, zaprzyjaźnionych i wolnych od obłądu antysemickiego środowiskach dość powszechnie odczuwano i uważano właściwie za przyrodzoną odrębność nie tylko Żydów, lecz i ludzi wywodzących się z zasymilowanych od pokoleń rodzin żydowskich oraz dostrzec przerażającą, narastającą w Polsce atmosferę nienawiści i zagrożenia. Widać też wyraźnie, że antysemityzm był powszechnie aprobowany (lub równie powszechnie bagatelizowany np. przez kręgi Żydów zasymilowanych) nie tylko przez mniej wykształconą, biedniejszą część społeczeństwa: lumpenproletariat, drobniomieszczactwo czy chłopstwo, lecz także przez większość inteligencji. „W Pol-

¹⁰² Ibidem, s. 20.

¹⁰³ A. Hertz, *Żydzi...*, s. 63.

¹⁰⁴ A. Iwaszkiewicz, *op. cit.*, s. 33.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 32.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 17.

sce międzywojennej – pisał Aleksander Hertz – coraz częściej i mocniej odczuwałem wątpliwości, czy jestem w domu. A przecież tam się urodziłem. Tam urodzili się moi rodzice i dziadkowie, i pradziadkowie, i ich pradziadkowie. Czy mogłem o Polsce myśleć i mówić jako o swoim kraju? Czy mogłem o Polakach mówić »my«? [...] W Polsce nigdy nie miałem pewności, czy moje otoczenie uważa mnie za uprawnionego do mówienia o Polsce, jako o ojczyźnie i nazywania siebie jednym z »nas«. [...] Ja byłem Polakiem i Polskę uważałem za swoją ojczyznę. Ale zarazem wiedziałem, że wielka część Polaków widziała mnie zupełnie inaczej, nie uznawała moich uprawnień do Polski i polskości”¹⁰⁸.

W oczach krytyki narodowej

Przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego łamy prasy endeckiej i prawicowej wypełnione były atakami na Żydów. Słonimski był jednym z ulubionych celów tych napaści. Temperament polemiczny, błyskotliwość i przenikliwość jego artykułów i ich ironiczno-szyderczy ton wzbudzały niechęć, wywoływały nawet agresję (oenerowski publicysta Zygmunt Iphorski-Lenkiewicz spoliczkował poetę za wiersz *Dwie Ojczyzny*¹⁰⁹). Ostrze swego pióra kierował Słonimski także przeciwko społeczności żydowskiej, którą skrytykował w swym szeroko komentowanym artykule *O drażliwości Żydów*¹¹⁰. Poeta lekcewał antysemityzm i antysemitów, ośmieszał ich w swych artykułach, uważał, że nie mogą mu odebrać prawa do bycia Polakiem. Jednak w wierszu *Smutno mi Boże* wyraził żal zawiedzionej, odrzuconej miłości Polaka-Żyda, której „nie można boleśniej, głębiej, i prawdziwiej wypowiedzieć [...], jak on to uczynił w tych kilku gorzkich strofach”¹¹¹.

Antysemickie ataki na Słonimskiego i innych Skamandrytów (Juliana Tuwima czy Józefa Wittlina) oraz ich trybuny – „Skamandra” i „Wiadomości Literackie” – były o wiele częstsze i agresywniejsze niż napaści na malarzy żydowskich. Już na początku lat 20. pojawiły się głosy dzielące skamandrytów wedle kryteriów rasowych i ostrzegające przed „infiltracją” kultury polskiej przez Żydów. W latach 30. ataki na „Wiadomości Literackie” oraz współpracujących z piśmem pisarzy i publicystów bardzo się nasiliły, a prasa

¹⁰⁸ A. Hertz, *Wyznania...*, s. 185.

¹⁰⁹ Słonimski w swym wierszu pisał: „Chociaż ci sprzyja ten wieczór mglisty/ I noc bezgwiezdna/ Jakże mnie wygnasz z ziemi ojczystej/ Jeśli jej nie znasz?”

¹¹⁰ Opublikowanym w 1924 r. w „Wiadomościach Literackich”, nr 35.

¹¹¹ A. Iwaszkiewicz, *op. cit.*, s. 36.

narodowa i katolicka za swój główny cel uważała ostrzeżenie mas przed niebezpiecznym wpływem, jaki poeci i pisarze żydowscy mieli na twórców „rasowo” polskich, bowiem „oddziaływanie zupełnie odmiennej cywilizacji, obcej i niezrozumiałej kultury żydowskiej, wywołuje już przez samo zetknięcie się rozkładający wpływ na duszę polską, niszcząc jej idealizm i zdolność do romantycznych dokonań. Jaskrawym, patologicznym przykładem są tu produkty sztuki żydowskiej, wydawanej po polsku”¹¹².

Artystów pochodzenia żydowskiego atakowano rzadziej, na co wpływało przede wszystkim mniejsze zainteresowanie sztukami plastycznymi w polskim społeczeństwie oraz fakt, że – jak zauważyła Joanna Sosnowska – „Narodowa Demokracja jako partia o określonym światopoglądzie oraz programie politycznym i społecznym, sztuką się właściwie nie zajmowała, będąc z założenia przeciwna jej suwerenności, i wskazywała na jej służebną rolę wobec narodu jako wartości ostatecznej”¹¹³. Ataki rzadko dotyczyły tematyki prac, częściej podkreślano „żydowskiego ducha”, tak „obcego” sztuce polskiej. Repertuar zarzutów wobec malarzy wywodzących się z rodzin żydowskich jest zresztą podobny do ogólnej krytyki „żydostwa” i został wypracowany jeszcze w XIX wieku, m.in. we wspomnianym już tygodniku „Rola”, w którym zasymilowanych Żydów oskarżano o: „Cynizm, ateizm, indyferentyzm religijny, lekceważenie ideałów i dóbr duchowych, chwałbę materialnych środków i złota, serwilizm i karierowiczostwo”¹¹⁴. Jednym z pierwszych tekstów w całości poświęconych udziałowi malarzy Żydów w sztuce polskiej był artykuł M. Hurajewicza opublikowany u zarania niepodległości w krakowskim „Ogniwiu”¹¹⁵. „Zarzuty” Hurajewicza były potem powielane w nieskończoność w prawniczej i endeckiej prasie, szczególnie w latach 30.

Już w pierwszych zdaniach swego tekstu Hurajewicz zastrzega się, że „Można wzniesić się ponad namiętność rasową, narodową i religijną i nie jest winą autora, gdy nawet bezstronność jego rozbudzi niepożądane wzburzenie u stron”¹¹⁶. Trudno jednak odnaleźć w jego tekście choćby ślad owej bezstronności. Hurajewicz uważa Żydów za rasowo obcych, a asymilację Żydów za szkodliwą, pozorną i niemożliwą do zrealizowania. Dlatego też jego atak wymierzony jest przede wszystkim w artystów zasymilowanych, między którymi

¹¹² *Rozwiązanie kwestii żydowskiej w Polsce*, „Młoda Polska” 1937, nr 2.

¹¹³ J. Sosnowska, *Kapiści na tle dyskusji o sztuce narodowej*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, pod red. D. Konstantynowa, R. Pasiecznego, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 213.

¹¹⁴ Cyt. za: A. Cała, *op. cit.*, s. 287.

¹¹⁵ M. Hurajewicz, *O malarzach żydach w sztuce polskiej*, „Ogniwo” 1921, nr 1, s. 31–38.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 31.

wymienia również Kramsztyka, oszczędzając malarzy snujących „nić żydowskiej tradycji” – Maurycyego Gottlieba, Samuela Hirszenberga czy Artura Markowicza. Malarze-Żydzi – zdaniem Hurajewicza – stają się niebezpieczni „przez liczbę i siłę parcia”, przez cechujący ich „ducha [...] materializm, oblekający się w formę realizmu” („bardzo pospolitego” dodajmy, który „jest wyrazem psychopatycznym ich natury, który musi budzić odrazę”); przez kosmopolityzm („artysta żydowski, na drugi dzień po przybyciu [do Paryża] [...] zrzuca z siebie lekko polską tradycję, a przemienia się w Paryżanina”); brak oryginalności i naśladownictwo sztuki innych narodów. Pojawia się tu ów „przyrodzony spryt żydowski”, który pozwala „łatwo przystosować się do wszelkich warunków, nawet najmniej przychylnych” co sprawia, że „zdobywają sobie prędko imię, pieniądz i stanowisko zarówno u nas, jak i za granicą”. Wśród tych oskarżeń krakowskiego publicyisty nie mogło zabraknąć wątku żydowskiego spisku wymierzonego w polską sztukę narodową, dla której „paryscy żydzy artyści mniej mają uznania, niż dla żydowskich szyldów na Kazimierzu” i którą porzucają „gdy w nowym społeczeństwie spotyka się nowe gwiazdy, nęcące nowym światłem, przy którym sporzej i snadniej dojrzewa własna sława i pęcznienie mieszek” w czym pomagają im oczywiście międzynarodowe sfery „plutokracji i arystokracji żydowskiej” oraz poparcie żydowskich marszandów i krytyków sztuki. Hurajewicz podkreśla także niebezpieczny wpływ artystów Żydów na najmłodsze pokolenie polskich malarzy, którzy ze sztuką francuską zapoznają się nie bezpośrednio, lecz za pośrednictwem „faktorów”.

Ten napastliwy artykuł, wyrastający z ducha rasistowskiego i ekonomicznego antysemityzmu, zawiera wszystkie wielokroć już powtarzane zarzuty wobec Żydów. Nic też dziwnego, że odnajdujemy je w prawie niezmienionej formie w recenzjach z jubileuszowej wystawy Kramsztyka w Instytucie Propagandy Sztuki, zamieszczonych w gazetach pravicowych i katolickich. Endeccy krytycy piszący o tej wystawie niewiele tak naprawdę mieli do powiedzenia o twórczości Kramsztyka, zresztą ich zamiarem wcale nie było omawianie dorobku artysty. Opisując jego obrazy powtarzali najczęściej wcześniejszą opinię Stanisława Pieńkowskiego wyrażoną w recenzji z IX wystawy Rytmu: „malarstwo jego [Kramsztyka] ani na krok z pierwotnych swych brudów nie wyszło, owszem, – zapada się w nie tak beznadziejnie, że artysta poczuł konieczność malowania murzynów. Ale i ta ucieczka do lasów afrykańskich mało p. Kramsztykowi pomogła. Chyba zastosuje nadto motyw nocy czarnej i kawy czarnej, ażeby źródła natchnień swych otoczyć tajemnicą możeszowych objawień”¹¹⁷.

¹¹⁷ S. Pieńkowski, *Wystawa grupy „Rytm”*, „Myśl Narodowa” 1929, nr 52, s. 350.

Cel tych krótkich recenzji najlepiej ujmuje tytuł jednej z nich: *Oddzielić żydów! Po wystawie Kramsztyka w IPS-ie*¹¹⁸. „Obcość rasowa” – określenie tak chętnie używane w nacjonalistycznej publicystyce najlepiej definiuje – według nich – twórczość Kramsztyka: „jest [ona] tak kapitalną manifestacją rasowych upodobań i umiłowań, rasowych zdolności i rasowej impotencji, że wciąganie tego malarza na listę artystów polskich zatrąca o aberację”¹¹⁹. Inny autor dodaje: „Żydowska rasowość w sztuce Romana Kramsztyka nie dyskwalifikuje go w najmniejszym stopniu wobec polskiego widza, ale ułatwia znakomicie odcyfrowanie kontrastu, jaki istnieje między nim, a wymaganiami, jakie my sztuce stawiamy”¹²⁰. Trudno się tak naprawdę zorientować, jakie to wymagania powinien stawiać sztuce polski artysta (pada jedynie zdanie o „społecznych założeniach” sztuki), zaś słowa krytyka, iż: „Sztuka nie może być tylko rozumowym rozwiązaniem kolorystycznej szarady w ramach obrazu, a to właśnie u Kramsztyka dominuje”¹²¹ – niewiele nam wyjaśniają, za to pozwalają na wyrażenie zdecydowanego sądu, iż „Kramsztyka nic z polską rzeczywistością nie łączy”¹²². O wiele pewniej czują się „narodowi” krytycy, kiedy piszą o „rasowych” źródłach jego sztuki: „Rasowe umiłowania i rasowe właściwości wyrażają się w twórczości Kramsztyka w upodobaniu do określonych typów, w zdecydowanej egzotyce tematowej i w skali barwnej”¹²³. „Rozkładający wpływ na duszę polską” widoczny jest przede wszystkim w malowanych przez Kramsztyka aktach: „Jego młode i kształtne czarnookie i czarnowłose piękności mają w swych ruchach i gestach wyuzdanie i bezwstyd, wobec którego nawet zawodowa prostytutka aryjska jest sobie niewinnym stworzeniem”¹²⁴. I choć właściwie doceniają oni rzemiosło malarskie Kramsztyka, to jednak – według dziennikarza „Gońca Warszawskiego” – „w ich kompozycji, w ich bezwstydnej niefrasobliwości czai się tyle obcości, tyle obrzydliwie niesmacznego erotyzmu, że dla widza – aryjczyka są to obrazy niestrawne i wstrętne”¹²⁵.

Antysemityzm i rasizm były prawdziwymi źródłami oceny twórczości Kramsztyka, mimo że wszyscy krytycy zapewniali: „W grę wchodzi tutaj nie tylko przynależność rasowa malarza”¹²⁶. Endecy i ich oenerowscy spadko-

¹¹⁸ J. Stokowski, *Oddzielić żydów! Po wystawie Kramsztyka w IPS-ie*, „ABC” 1937, nr 392, s. 4.

¹¹⁹ *ARTIFEX, Sztuka egzotyczna w I.P.S.-ie. Wystawa Romana Kramsztyka*, „Goniec Warszawski” 1937, nr 325, s. 6.

¹²⁰ J. Stokowski, *op. cit.*, s. 4.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *ARTIFEX...*, s. 6.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

biercy nie tylko nie wierzyli w asymilację Żydów, ale też uważali, że należy ją zdecydowanie zwalczać. Żydami byli dla nich także chrześcijańscy neofici, bez względu na ich deklarację narodową – zarówno urodzony w katolickiej rodzinie Antoni Słonimski i ochrzczony w dzieciństwie Roman Kramsztyk, jak i Henryk Kuna, który ochrzcił się jako dorosły człowiek. Właśnie jako dla „rasowych” Żydów nie było dla nich miejsca w polskiej kulturze.

Pod koniec lat 20. na łamach polskiej prasy pojawiły się pełne oburzenia głosy o wydanej w Paryżu książce *L'Art Polonais Moderne*¹²⁷ oraz towarzyszącej jej wystawie o tym samym tytule w Galerie „Editions Bonaparte”. W artykułach prasowych zarzucano inicjatorom, że na wystawie i w albumie znalazły się wyłącznie dzieła artystów stale mieszkających w Paryżu (z których większość była pochodzenia żydowskiego, a część na dodatek miała obywatelstwo francuskie), wśród nich także Kramsztyka, którzy wobec tego nie mogą być jedynymi reprezentantami sztuki polskiej. Mimo że głównym zarzutem wobec malarzy kręgu Ecole de Paris, których prace reprodukowano w albumie, było uleganie wpływom sztuki obcej, zwłaszcza francuskiej, to jednak nie uniknięto antysemitycznych aluzji do żydowskiego pochodzenia wielu artystów¹²⁸. Paradoksalnie sama wystawa oraz wydawnictwo zyskały sobie życzliwe i pozytywne głosy w prasie francuskiej. We Francji Kramsztyk zresztą nigdy nie był uważany, jak np. Kisling czy Mondzain, za artystę żydowskiego (którym oczywiście nie był), lecz za polskiego przedstawiciela Ecole de Paris.

Jednak już w latach 30. z zamieszczanych w „ABC” czy w „Prosto z mostu” recenzjach przebija otwarta nienawiść, chęć wykluczenia z polskiego życia artystów Żydów czy pochodzących z rodzin żydowskich, ujęta w formułę obiektywności i racjonalności: „Nie podnosimy tego jako stronę dodatnią czy ujemną artysty, ale stwierdzamy tylko fakt: Romana Kramsztyka nie możemy żadną miarą uznać za malarza polskiego”¹²⁹. Podobne zarzuty wysuwane

¹²⁷ C. Aronson, *L'Art Polonais Moderne*, Paris 1929.

¹²⁸ Zob. *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne” 1929, s. 446–447: „Twórczość polską reprezentują mianowicie pp.: Aberdam, Ascher, Bornstein, Chodasiewicz-Grabowska, Czyżewski, Ebiche, L. Gottlieb, Grabowski, Halicka (Markusowa), Hayden, Hecht, Kanelba, Kisling, Kramstyk, Kuna, Langermann, Makowski, Marcoussis (Markus), Menkes, Mondzain, Oleksiewicz, Rafałowski, Sciefert, Stażewski, Terlikowski, Weingart, Weisberg, Żak. Tę byłoby malarstwo polskie, a rzeźba? Obok Zamoyskiego i Kuny: Cytrynowicz, Moryce Lipszyc (tak!) i E. Nadelman”. Wątpliwości budziło też nazwisko autora przedmowy do albumu i autora wystawy „L'Art Polonais Moderne” Chila Aronsona (w Polsce używającego nazwiska: Franciszek Biedart). Jednak w tym przypadku raczej nie z powodu jego pochodzenia, lecz niskiego poziomu wykształcenia i wiedzy o sztuce, por.: Z. Klingsland, *Nieudana wystawa*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 48, s. 2 oraz J. Brzękowski, *Wystawa polskiej sztuki w Paryżu – dużym nieporozumieniem*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1929, nr 302, s. 9.

¹²⁹ *ARTIFEX...*, s. 6.

były także wobec innych artystów wywodzących się z rodzin żydowskich, m.in. Leopolda Gottlieba i Henryka Kuny. Tego ostatniego pogardliwie nazywano „reb” Kuna¹³⁰, a antysemitka nagonka rozpętana przy okazji wygranego przez niego konkursu na pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie sprawiła, że nigdy nie doszło do jego realizacji. Niechęć rozciągała się także na „polskich” artystów wystawiających razem z żydowskimi kolegami. Demaskował to w swych artykułach wspomniany już Stanisław Pieńkowski: „Istnieje cały odłam artystów polskich, którzy idą ręką w rękę z żydami, udającymi Polaków, i w sztuce uznają siebie za »lewicowców«”¹³¹. Towarzyszył temu zawsze obecny w publicystyce antysemitki wątek „żydowskiego spisku”, mający na celu „robienie w sztuce polskiej posunięć polityki żydowskiej”¹³². Cokolwiek oznaczałyby słowa o „żydowskiej polityce”, zawsze okazuje się, że po prostu chodziło o pieniądze: „Order, odznaczenia, dyplomy, subsydia, stypendia, zamówienia ze stron miarodajnych dostępne są tylko dla lewomyślnych artystów [...]”¹³³. Tak więc w polityczną polemikę endecji z sanacją zawsze włączeni i „winni” są Żydzi. Innym popularnym wątkiem było tzw. wspieranie się Żydów, bo przecież kiedy krytyk widzi obrazy Kramsztyka, w których dominuje brudny i surowy kolor, oraz „technika [...] niedociągnięta do poziomu, prymitywna”, nie dziwi nas jego słowa, „iż sławę i imię malarskie zawdzięcza Kramsztyk jedynie środowisku, w którym przebywa, do którego należy”¹³⁴. Inny krytyk dodaje: „Kramsztyk jako artysta prawdziwy, o zdecydowanym obliczu, nie stara się bynajmniej o przebarwienie swej krwi na kolor biało-czerwony. Jest sobą, obraca się w swoim środowisku. Jego modele pochodzą z jego otoczenia”¹³⁵.

Po jubileuszowej wystawie Kramsztyka w 1937 roku, w prasie ukazało się wiele recenzji, nieraz bardzo krytycznych, choć tylko kilka z nich było antysemitkich. Jednak sam fakt, że jawnym i podstawowym kryterium oceny czyjeś sztuki jest jego pochodzenie, rasa, świadczy, że lata 30. były w Polsce okresem, w którym ideologia endecka zdobywała coraz większe poparcie i zaczęła dominować w życiu społecznym. Ugrupowania i partie nacjonalistyczne otwarcie odmawiały Żydom (i Polakom pochodzenia żydowskiego) prawa do uczestniczenia w życiu politycznym, kulturalnym i gospodarczym kraju, mieli być oni wyrugowani m.in. z wojska, urzędów państwowych, oświaty, kultury a nawet sportu, a ostatecznym celem walki z Żydami miało być „ich

¹³⁰ S. Pieńkowski, *Wystawa grupy „Rytm”...*, s. 350.

¹³¹ Idem, *Polityka w sztuce*, „Myśl Narodowa” 1929, nr 55, s. 398.

¹³² Ibidem.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ J. Bajkowski, *Wystawy stołeczne*, „Prosto z mostu” 1937, nr 56, s. 7.

¹³⁵ *ARTIFEX...*, s. 6.

całkowite oddzielenie od społeczeństwa polskiego przez zamknięcie w getcie¹³⁶. Podobne artykuły, getto ławkowe na uczelniach, nawoływanie do bojkotu ekonomicznego Żydów tworzyły atmosferę zagrożenia widoczną także w życiu codziennym. Były tragedią dla ludzi, którzy „w rezultacie wychowania, jakie otrzymali w rodzinnym domu oddalili się od swego narodu, zaś naród obcy, któremu oddali duszę, każdą kroplę krwi – odtrąca ich”¹³⁷. Nacjonalizm i antysemityzm nie były też zgodne z demokratycznymi i liberalnymi przekonaniami polskiej inteligencji, w których wzrastał Kramsztyk. „Tymczasem to, czego byliśmy świadkami w Polsce, – pisał Stefan Kramsztyk – zwłaszcza w ostatnich kilkunastu latach przed wojną, niezmiernie odbiegało od tych ideałów, z którymi żyły się i w których wychowane były poprzednie pokolenia”¹³⁸.

Być może to właśnie stale obecna w przedwojennej Polsce atmosfera antysemityzmu oraz antyżydowskie tumulty, które miały miejsce wiosną 1940 roku¹³⁹ sprawiły, że gdy niemieckie władze okupacyjne utworzyły „żydowską dzielnicę mieszkaniową” w Warszawie, Kramsztyk czuł się bezpieczniej, pewniej za murami getta niż na „aryjskich” ulicach rodzinnego miasta.

il. 4

Kramsztyk w getcie

W grudniu 1939 roku na Żydów został nałożony obowiązek noszenia opasek z Gwiazdą Dawida¹⁴⁰ – jako znak wyróżnienia i jednocześnie wyłączenia ze społeczeństwa polskiego. Dla Żydów był to znak hańby, przywołujący skojarzenia ze średniowiecznym gettem. Władysław Szpilman wspominał: „Inteligencja żydowska zamykała się teraz na całe tygodnie w dobrowolnym areszcie domowym. Nikt nie miał odwagi wyjść na ulicę z opaską na rękę, a gdy się tego nie dawało uniknąć, próbowano przemykać się niepostrzeżenie, z opuszczoną ku ziemi, pełną wstydu i bólu twarzą”¹⁴¹.

Kiedy w listopadzie 1940 roku Niemcy utworzyli getto, Kramsztyk wraz z pół milionem Żydów znalazł się za murami rozdzielającymi miasto. Artysta

¹³⁶ a.r., *Żydowskie sumienie*, „Falanga” 1936, nr 7.

¹³⁷ L. Jaffe, *Dzienniki: Julian Tuwim*, „Zeszyty Literackie” 1992, nr 2 (38), s. 113.

¹³⁸ S. Kramsztyk, *Wspomnienia o ludziach...*, s. 2.

¹³⁹ T. Szarota, *U progu zagłady. Zajścia antyżydowskie i pogromy w okupowanej Europie. Warszawa, Paryż, Amsterdam, Antwerpia, Kowno*, Warszawa 2000.

¹⁴⁰ Rozporządzenie generalnego gubernatora H. Franka z 23 XI 1939 r. o „oznaczaniu ludności żydowskiej”.

¹⁴¹ W. Szpilman, *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939–1945*, Kraków 2000, s. 40.



4. Ostatnie zdjęcie Romana Kramsztyka, 1940–1942

zamieszkał początkowo w mieszkaniu architekta i malarza Jerzego Gelbarda¹⁴² i jego żony Izabeli (Beli) Gelbardowej¹⁴³. W dużym, eleganckim mieszkaniu przy Siennej 57 mieszkały także matka i dwie siostry Jerzego Gelbarda

¹⁴² Jerzy Gelbard (1897–1944), architekt, malarz, grafik. W latach 1910–1912 studiował w Ecole des Beaux-Arts w Paryżu, po wojnie dokończył studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. W latach 1920–1925 przebywał w Paryżu. Po powrocie do kraju z Grzegorzem Sigalinem prowadził biuro architektoniczne. Ich dziełem są m.in. gmach Adrii, domy przy ul. Lwowskiej, dom własny Gelbarda przy ul. Siennej. Zajmował się także malarstwem, wystawiał w Paryżu na Salonach i w Warszawie (TZSP, IPS). Po likwidacji getta ukrywał się po stronie aryjskiej, aresztowany przez Niemców został wywieziony do obozu na Majdanku, gdzie zginął. Zob. E. Mościbrodzka-Derecka, *Gelbard Jerzy*, w: *Słownik Artystów Polskich i w Polsce działających*, t. II, Wrocław 1975, s. 300–301.

¹⁴³ Izabela Czajka-Stachowicz (1897–1968), *primo voto* Hertz (żona Aleksandra Herta), *secundo voto* Gelbard, *tertio voto* Stachowicz. Historyk sztuki, pisarka. W dwudziestoleciu międzywojennym malownicza postać warszawskich sfer artystycznych. W czasie okupacji w getcie warszawskim, po wydostaniu się z getta ukrywała się pod nazwiskiem Stefania Czajka. Po wojnie pracowała w Muzeum Narodowym w Warszawie. W 1946 r. wydała tom wierszy *Pieśni żałobne getta*, w którym jeden poemat poświęciła Romanowi Kramsztykowi. Opublikowała kilka tomów reportaży z podróży i zbeletryzowanych wspomnień (m.in. z Paryża: *Dubo..., Dubon..., Dubonet...,* Kraków 1970) oraz wspomnienia wojenne *Ocalił mnie kował*, Warszawa 1956.



5. Portret Bronisławy Kon, 1940–1942, kat. IV/105

il. 5 oraz kuzynki Natalia Fajnberg¹⁴⁴ i jej matka Bronisława Kon. Spisane po wojnie wspomnienia Janiny Kruszczyńskiej (Natalii Fajnberg)¹⁴⁵ są, obok relacji Joanny Simon i Haliny Rothaub, najpełniejszym zapisem losów Romana Kramsztyka w getcie¹⁴⁶. „Pamiętam – pisze Janina Kruszczyńska – jak zjawiał się za murami w październiku 1941 r. (1940?), nie miał żadnych rzeczy, powiedział, że będzie mieszkał z nami. Myślał, że na krótko, na parę dni”¹⁴⁷.

Kramsztyk czuł się w getcie jak w potrzasku, jak zamknięty w klatce, nie tylko zresztą z powodu murów. Hitlerowskie ustawy rasowe skazały go na wspólnotę z ludźmi, z którymi nic go wcześniej nie łączyło. Otaczający

¹⁴⁴ Natalia Fajnberg z domu Kon, wojenne i powojenne nazwisko Janina Kruszczyńska (1900–1989), adwokatka warszawska, po wojnie mieszkała w Łodzi. Jej mąż Stefan Fajnberg, adwokat, zginął w Katyniu.

¹⁴⁵ J. Kruszczyńska, Roman; 1942 r. – czwarty rok wojny. Intra muros, maszynopisy w zbiorach rodziny artysty.

¹⁴⁶ Wspomnienia Joanny Simon zostały spisane 8 XII 1955 r. przez Andrzeja Kramsztyka, relacja Haliny Rothaub została spisana i uporządkowana przez Krzysztofa Prochaskę w 1995 r. Obydwa wspomnienia wykorzystał K. Prochaska w swoim tekście *Roman Kramsztyk w getcie warszawskim* zamieszczonym w katalogu wystawy monograficznej *Roman Kramsztyk 1885–1942*, Warszawa 1997.

¹⁴⁷ J. Kruszczyńska, 1942 r. – czwarty rok wojny. Intra muros..., s. 45.

go w getcie świat żydowski był mu obcy, nie znał jidysz, który przeważał na ulicach, nie miał żadnych związków z judaizmem, a jako chrześcijanin dla większości religijnych Żydów był odstępcą. Dla Kramsztyka, podobnie jak „dla wielu [...], którzy czuli się Polakami czy zasymilowanymi z polskością Żydami – doświadczenie takiego NARZUCENIA TOŻSAMOŚCI było prawdziwym szokiem”¹⁴⁸. Zapewne dlatego artysta rzadko wychodził z domu i spotykał się głównie z ludźmi należącymi, podobnie jak on, do zasymilowanej, często już katolickiej (choć najczęściej indyferentnej religijnie) i, jak na warunki gettowe, dosyć zamożnej inteligencji (m.in. katolikami byli Jerzy Gelbard i jego rodzina, Janina Kruszewska, Hanna i Ludwik Hirszfeldowie¹⁴⁹, ewangelikiem był Aleksander Wertheim¹⁵⁰). Prawie codziennie bywał w mieszkaniu doktora Zygmunta Rothauba¹⁵¹ przy ulicy Elektoralnej 11, „gdzie zbierali się licznie przedstawiciele inteligencji, między innymi lekarze – Maurycy Borenstein¹⁵², Henryk Brokman¹⁵³, Eufemiusz Herman¹⁵⁴, Marcei Landsberg¹⁵⁵, Dawid Szenkier¹⁵⁶, Wilhelm Szenwic¹⁵⁷, Henryk

¹⁴⁸ B. Engelking, *Zagłada i pamięć*, Warszawa 1994, s. 41.

¹⁴⁹ Ludwik Hirszfeld (1884–1954), mikrobiolog, immunolog, serolog, przed wojną profesor Uniwersytetu Warszawskiego; autor wspomnień *Historia jednego życia*, Warszawa 1957, jego żona Hanna była lekarzem-pediatrą. W 1923 r. Kramsztyk namalował portret Hirszfelda, zaś w getcie warszawskim powstał rysowany sangwiną portret Hanny Hirszfeldowej. Obydwa portrety obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

¹⁵⁰ Aleksander Wertheim (1872–1944?), chirurg, pułkownik wojska polskiego; ordynator oddziału chirurgicznego szpitala żydowskiego na Czystem w Warszawie, w getcie ordynator szpitala na Lesznie, szantażowany po stronie „aryjskiej” zginął na Pawiaku przed końcem wojny.

¹⁵¹ Zygmunt Rothaub (1886–14 I 1945), chirurg, ordynator szpitali żydowskich: przed wojną we Włocławku, w czasie wojny w Warszawie; kapitan Wojska Polskiego. Zmarł w obozie niemieckim w Konicopolu.

¹⁵² Maurycy Borenstein (Bornsztajn) (1874–1952), okupacyjne nazwisko Podobalski; psychiatra, po wojnie profesor i kierownik katedry psychopatologii Uniwersytetu Łódzkiego.

¹⁵³ Henryk Brokman (1886–1976), pediatra, przed wojną starszy asystent kliniki pediatrycznej Uniwersytetu Warszawskiego, w getcie wykładowca na wyższych kursach medycyny; po wojnie profesor i kierownik Kliniki Terapii Chorób Dziecięcych Akademii Medycznej w Warszawie. Mąż kuzynki Kramsztyka, Jadwigi z Fajansów.

¹⁵⁴ Eufemiusz Herman (1892–1985), neurolog, ordynator oddziału neurologicznego szpitala żydowskiego w Warszawie, w getcie wykładowca na wyższych kursach medycyny; po wojnie profesor Akademii Medycznej w Łodzi.

¹⁵⁵ Marcei Landsberg (1890–1955), internista, w getcie wykładowca na wyższych kursach medycyny, po wojnie ordynator oddziału zakaźnego szpitala im. Wł. Biegańskiego w Łodzi.

¹⁵⁶ Dawid Szenkier (1886–1963), urolog, powojenne nazwisko Mazurek, po wojnie mieszkał w Łodzi.

¹⁵⁷ Wilhelm Szenwic (1892–1955), ginekolog, ordynator oddziału ginekologiczno-położniczego szpitala żydowskiego w Warszawie; powojenne nazwisko Sowiński, profesor Akademii Medycznej w Łodzi.

Sztabholc¹⁵⁸, Aleksander Wertheim, adwokaci – Waclaw Brokman¹⁵⁹, Mieczysław Ettinger¹⁶⁰, Mieczysław Lewy, a także Ludwik Hirszfeld i inni. Zachodził tam – nie w celach towarzyskich – Janusz Korczak z prośbami do Zygmunta Rothauba o wykonanie operacji chirurgicznych swoich podopiecznych¹⁶¹.

Katolicy w getcie tworzyli oddzielną, zamkniętą grupę skupioną przy kościele Wszystkich Świętych na placu Grzybowski, traktowaną raczej niechętnie przez gettową opinię publiczną¹⁶². Wśród *mechesów*, jak ich w getcie nazywano, było wielu ludzi zamożnych, przedstawiciele wolnych zawodów – lekarzy, adwokatów, naukowców, aktorów, pisarzy a także przedsiębiorców i bankierów. „Niektórzy neofici wychrztili się przed 40 bądź 60 laty, a obecnie muszą się męczyć w getcie” – pisał Emanuel Ringelblum¹⁶³. Wielu z nich od dawna nie miało żadnych związków ze światem żydowskim. Także dla Żydów byli obcy, byli odstępcami, którzy zostali zmuszeni do dzielenia losu żydowskiego jedynie przez rasistowskie ustawy i zarządzenia władz niemieckich¹⁶⁴.

O Siennej, przy której mieszkał Kramsztyk, kronikarz warszawskiego getta Emanuel Ringelblum pisał: „Ulicę Sienną nazywa się ulicą neofitów, bo mieszka tam wielu wychrzczonych Żydów. Podobnie na Elektoralnej, zwłaszcza w domu pod numerem 11, gdzie wisi mnóstwo wizerunków Chrystusa oraz inne święte obrazy. [...] Sienna była ulicą arystokracji żydowskiej. Szeroka ulica, świeże powietrze, mało biedoty, mało żebraków, czysto utrzymana –

¹⁵⁸ Henryk Sztabholc (?–?), chirurg, przed wojną był asystentem A. Wertheima w szpitalu na Czystem, dyrektor szpitala żydowskiego w getcie, zmarł w getcie ok. 1942 roku.

¹⁵⁹ Waclaw Brokman (1879–13 X 1943) zastrzelony wraz z żoną przez Niemców w Legionowie.

¹⁶⁰ Mieczysław Ettinger, adwokat warszawski, w getcie zorganizował kursy prawnicze na zasadzie kompletów uniwersyteckich.

¹⁶¹ Relacja Haliny Rothaub spisana w 1995 roku przez Krzysztofa Prochaskę.

¹⁶² E. Ringelblum zanotował w swej kronice: „Część wychrzczonych Żydów mieszka w domu parafialnym Wszystkich Świętych, w pobliżu kościoła na Grzybowie. Neofici nie chcą znać Żydów. Otrzymują pomoc od katolickiego towarzystwa »Caritas«. E. Ringelblum, *Kronika getta warszawskiego*, Warszawa 1983, s. 248.

¹⁶³ Ibidem, s. 217–218.

¹⁶⁴ „Dziś nie chroni przed zagładą i wiara chrześcijańska: oto w getcie warszawskim wywiezieni zostali z kościoła Wszystkich Świętych na Grzybowie wierzący i praktykujący katolicy, urodzeni już w tej wierze i wywiezieni do zagazowania w Treblince, ludzie, którzy nigdy nie mieli nic wspólnego z żydostwem” – zanotował w swych wspomnieniach Stefan Kramsztyk, który wraz z rodziną nie poszedł do getta, zginął wydany Niemcom. S. Kramsztyk, *Wspomnienia z międzywojennego dwudziestolecia i pierwszych lat wojny do r. 1943*, mpis w zbiorach Biblioteki Narodowej, nr inw. 157b, s. 77.

istna wyspa w getcie. [...] Nie było tu ciasnoty, rejwachu, nerwowości getta. Słowem wyspa spokoju i przedwojennego dostatku w getcie¹⁶⁵.

Getto było dla wszystkich, bez względu na wyznanie i status społeczny, zerwaniem z dotychczasowym życiem, odejściem w przeszłość tego, co do tej pory stanowiło treść życia, walką o przetrwanie w zupełnie nowych, nieludzkich warunkach. Na Siennej u Gelbardów i później w mieszkaniu przy Elektoralnej 5 (gdzie zamieszkał razem z przyjacielem Wacławem Kleindlem), Kramsztyk, a raczej jego przyjaciele starali się stworzyć mu pozory normalnego życia¹⁶⁶.

„Nasz dom był oazą dla ludzi – wspomina Janina Kruszevska – każdy dostawał talerz zupy, każdy dostawał pomoc w miarę sił i możliwości, a gdy nie starczyło możliwości, dostawał słowo, które mógł położyć na swoje wołające na alarm serce...”¹⁶⁷. Kramsztyk prawie nie wychodził z domu – „w dzień lubił leżeć w łóżku, pić czarną kawę, palić papierosy i czasem oglądać albumy”¹⁶⁸, popołudniami malował, bywał w prowadzonej przez Izabelę Gelbard kawiarni „Café-bar Capri” przy Siennej 59 lub przesiadywał w kawiarni (nazwanej przez Szpilmana „Rendez-vous inteligencji żydowskiej”¹⁶⁹) przy Rymskiej 12, odwiedzał przyjaciół i znajomych, grał na fortepianie, recytował wiersze Puszkina, Słowackiego, Baudelaire’a i Musseta. Przyjaciele uważali jego sposób życia za objaw lenistwa, wygody, wrodzonego hedonizmu¹⁷⁰, lecz była to przede wszystkim próba ucieczki przed rzeczywistością, ukrycia się w „pancerzu infantylnych iluzji”¹⁷¹. Jak zauważa Barbara Engelking: „Sytuacja zagrożenia i przymusu implikuje poczucie beznadziejności i trwania poza czasem, »na marginesie czasu«. Taka postawa wyzwala postawy ucieczkowe, bierność zachowań: po cóż robić cokolwiek, skoro nie mamy wpływu na to, co dzieje się wokół nas, skoro nie możemy przesunąć czasu”¹⁷².

¹⁶⁵ E. Ringelblum, *op. cit.*, s. 197, 324.

¹⁶⁶ Janina Kruszevska tak wspomina ich wspólne gospodarstwo: „Roman był doskonale niezaradny, a w sprawach codziennych nawet najpilniejszych zupełnie pasywny i całkowicie nieobecny. On [Wacław Kleindel] myślał o tym, aby Roman miał ten niezbędny komfort, który był mu do życia potrzebny, chleb, kawę i papierosy, ciepło, dobry papier do rysowania i wypraną bieliznę...”, J. Kruszevska, 1942 r. – czwarty rok wojny. Intra muros..., s. 21.

¹⁶⁷ Eadem, *Roman...*, s. 3.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 10.

¹⁶⁹ Wypowiedź z roku 1992 w telewizyjnym filmie *Powrót* o Romanie Kramsztyku.

¹⁷⁰ J. Kruszevska, wiersz *Portret artysty* rozpoczynający się od słów: „Dziecinny, bezradny/ Leniwy, bezsilny/ Naiwny i dziwny/ Od innych jest inny”.

¹⁷¹ Eadem, *Roman...*, s. 10.

¹⁷² B. Engelking, *„Czas przestał dla mnie istnieć...” analiza doświadczania czasu w sytuacji ostatecznej*, Warszawa 1996, s. 38.

Depresję Kramsztyka potęgowało rozstanie – przeczuwał, być może, że na zawsze, z dawnym, pełnym swobody paryskim życiem. Malarz wspominał wypełnioną pięknymi przedmiotami i albumami z reprodukcjami dzieł sztuki pracownię w Paryżu, powtarzał: „uwielbiam zapach oleju lnianego i farb olejnych rozgrzanych słońcem i wino lubię nagrzane słońcem”¹⁷³. „Nie używał czasu przeszłego – pisze Kruszevska – to wszystko miał, na to wszystko patrzył, to wszystko było oczywistą teraźniejszością”¹⁷⁴. Natomiast dla przyjaciół Kramsztyka jego „mały pokój ze skośnym sufitem na ostatnim piętrze jednej z czynszowych kamienic” (przy Elektoralfiej 5) był azylem, gdzie „dobrze przesiadywało się [...] popijając kawę i wesoło sobie gawędząc przy żółtawym, przyćmionym świetle lampy, ozdobionej kloszem zrobionym kiedyś przez pana Kramsztyka”¹⁷⁵. W ostatnim swoim mieszkaniu artysta „zgromadził wszystkie swoje skarby, które udało mu się uchronić przed niemieckimi rabunkami: szeroką kanapę pokrytą kilimem, dwa drogocenne stare fotele, przepiękną małą renesansową komodę, perski dywan, jakąś starą broń, kilka obrazów i wiele zbieranych przez lata w różnych częściach Europy drobiazgów, z których każdy był maleńkim dziełem sztuki i rozkoszą dla oka”¹⁷⁶.

We wszystkich wspomnieniach o życiu Kramsztyka w getcie, autorzy podkreślają element pewnego infantylizmu czy naiwności cechującej malarza¹⁷⁷. Kramsztyk do końca nie mógł uwierzyć, nie chciał uwierzyć w to, co naprawdę działo się wokół niego, w zaplanowaną przez Niemców zagładę całego narodu. Władysław Szpilman przywołuje słowa Kramsztyka spotkanego na ulicy pod koniec lipca 1942 roku, gdy od tygodnia trwała już akcja likwidacyjna getta: „Zobaczy pan, pewnego pięknego dnia to się skończy, bo... – zatoczył krąg ramionami – bo to nie ma przecież żadnego sensu... Powiedział to z zabawnym, trochę bezradnym przekonaniem, jak gdyby bezsens wydarzeń stanowić mógł sam w sobie wystarczający argument, żeby zmienić ich bieg”¹⁷⁸.

Ów pancierz naiwności i humoru był próbą ocalenia tego, co racjonalne w irracjonalnym świecie getta, miał też chronić przed ostateczną utratą

¹⁷³ J. Kruszevska, *Roman...*, s. 8.

¹⁷⁴ Eadem, 1942 r. – czwarty rok wojny. *Intra muros...*, s. 46.

¹⁷⁵ W. Szpilman, *op. cit.*, s. 68.

¹⁷⁶ *Ibidem*. Przedmioty, o których wspomina Szpilman, pochodziły zapewne z mieszkania matki artysty przy ul. Boduena 4.

¹⁷⁷ Mówi o tym Joanna Simon, piszą Janina Kruszevska i Władysław Szpilman.

¹⁷⁸ W. Szpilman, *op. cit.*, s. 88. W pierwszym wydaniu swej książki noszącym tytuł *Śmierć miasta*, Warszawa 1946, Szpilman podaje, że ostatnie spotkanie z Kramsztykiem miało miejsce tydzień po rozpoczęciu akcji wysiedleńczej. W ostatnim, poprawionym wydaniu mówi, iż spotkali się tydzień przed akcją. Zob. także: J. Kruszevska, *Roman...*, s. 10.

nadziei. „Nie pokazywał, że jest przygnębiony – mówi Halina Rothaub – często był pełen animuszu, werwy, opowiadał rozmaite anegdotki”¹⁷⁹. Uciekał w świat poezji, która dawała mu ukojenie i spokój, pogodzenie się ze śmiercią. Janina Kruszevska wspomina: „Roman zakochał się nieprzytomnie w dwóch wierszach Tuwima [...]. Wiersz *Motyle* – istotnie bardzo piękny, a w naszych warunkach egzotyczny, jak egzotyczną stała się dla nas cała przyroda. Wiersz *Drzewo* rozdzierający [...]. Roman urzeczony tym wierszem nie przestawał z upodobaniem mówić ten wiersz, miałam wrażenie, że mówi właściwie własnymi słowami, widocznie tak dalece wchłonął jego treść. Ten wiersz, jak podmuch śmierci zaczął się unosić nad nami...”¹⁸⁰:

Gdzie jesteś, drzewo mocne i dumne
Rozgałęzione, liśćmi szumne,
Węzłem korzeni zarosłe w ziemi,
Drzewo, z którego będę miał trumnę.
[...]
A może rośniesz przed moim domem,
Co dzień witane a nieznanome,
I ktoś ci może wyrzezał w korze
Miłe litery, serce wiadome¹⁸¹.

Po wybuchu wojny Kramsztyk przestał malować, dopiero w getcie powrócił do twórczości¹⁸². Janina Kruszevska opisuje pierwsze tygodnie pobytu malarza w getcie: „Z początku leżał całymi dniami powalony i bezsilny bez skargi i bez protestu, potem ocknął się nagle i zaczął pracować pilnie, wytrwale, z zapałem i namiętnością”¹⁸³. Znowu portretował znajomych i przyjaciół, m.in. Bronisławę Kon – matkę Janiny Kruszevskiej i jej brata Mieczysława Kona¹⁸⁴, bliską od lat przyjaciółkę Stefanię Mieczysławską¹⁸⁵ oraz przewodniczącego Judenratu inżyniera Adama Czerniakowa. 11 czerwca 1942 roku Czerniakow zanotował w swym dzienniku: „Obejrzałem swój portret

il. 6

¹⁷⁹ Relacja H. Rothaub z 1995 r.

¹⁸⁰ J. Kruszevska, 1942 r. – czwarty rok wojny. *Intra muros...*, s. 51.

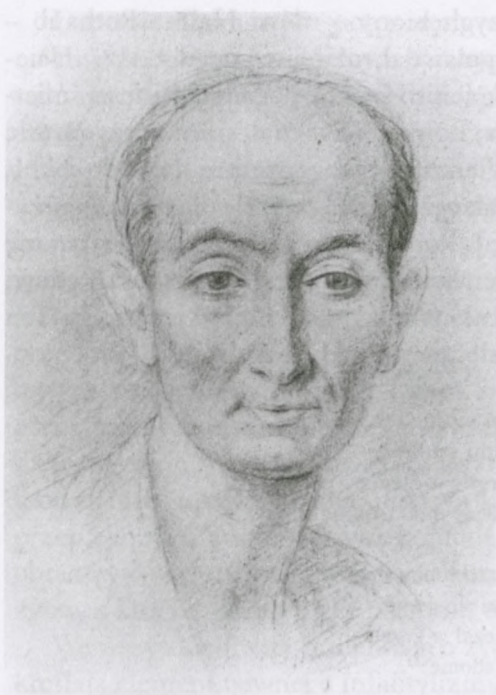
¹⁸¹ J. Tuwim, *Nieznane drzewo. Poświęcam najświętszej pamięci Stefana Żeromskiego*, z tomu *Słowa we krwi*, Warszawa 1926; pierwodruk „Wiadomości Literackie” 1925, nr 51 (20 XII).

¹⁸² J. Kruszevska, 1942 r. – czwarty rok wojny. *Intra muros...*, s. 43.

¹⁸³ *Ibidem*, s. 45.

¹⁸⁴ Mieczysław Kon (1894–1986), po wojnie używał nazwiska Kowalski, doktor medycyny, generał brygady. Szef służby zdrowia obrony lewobrzeżnej Warszawy we wrześniu 1939 r., kierownik Wydziału Zdrowia w getcie warszawskim. Autor wspomnień: M. Kowalski, *Moi dowódcy*, Kraków 1991.

¹⁸⁵ Por. przyp. 99.



6. *Portret Mieczysława Kona-Kowalskiego,*
1940–1942, kat. IV/106



7. *Portret Stefanii Mieczysławskiej,*
ok. 1942, kat. IV/103

u Kramsztyka. Upozowanie bardzo dobre, akcesoria piękne, twarz bardzo stara i zmęczona, i zgorzkniała. Kramsztyk twierdzi, że twarz nie wykończona”¹⁸⁶.

Portrety Bronisławy Konowej w hiszpańskim stroju, jej syna Mieczysława Kona-Kowalskiego¹⁸⁷ czy Adama Czerniakowa są świetnie rysowanymi, wnikliwymi studiami ludzkich charakterów. Jednak już kiedy portretował swą wyczerpaną chorobą, umierającą na tyfus przyjaciółkę z zakopiańskich lat, Stefanię Mieczysławską¹⁸⁸, znalazł się w samym środku piekła, jednocześnie jako uczestnik, ofiara i świadek. Najważniejsza była dla niego ta ostatnia rola. Każdego dnia „siadywał [...] przy oknie w kawiarni przy ul. Rymarskiej lub Elektoralfnej tuż obok muru granicznego. – opowiada Halina Rothaub – Okiem artysty obserwował gromadzących się tam przemytników i owocem tych obserwacji była seria rysunków przedstawiających przemytników odbierających żywność [...]. Rysował całe grupy nędzarzy tulących się do siebie dla rozgrzewki, także trupy, które tak często widziało się na ulicy”¹⁸⁹.

Najważniejszymi dla niego modelami były dzieci z ulic getta, „dzieci na progu śmierci [...], dzieci omdlewające ze zmęczenia, półsenne, nieprzytomne, oczekujące na miskę zupy, zapatrzone w otchłań bezdomną...”¹⁹⁰. W tej pracy znalazł ocalenie i sens życia, którym było dla niego danie świadectwa, zapisanie na kartce papieru losów ludzi zamkniętych za murami, głodujących, umierających na ulicach. Starał się też w miarę możliwości pomagać swym małym modelom – płacił im za pozowanie, częstował śniadaniem i czasem znajdował dla nich jakieś schronienie, przytułek¹⁹¹.

Powściągliwość, umiar oraz lapidarność użytych środków artystycznych sprawiły, że nakreślone kilkoma kreskami sceny z gettowego życia są tragicznym, pełnym bólu i rozpaczki bezgłośnym krzykiem (*Stary Żyd z dziećmi*¹⁹²). Ignacy Witz, który oglądał je kilka miesięcy po zakończeniu wojny, pisał: „Cała

¹⁸⁶ Adama Czerniakowa *dziennik getta warszawskiego 6 IX 1939 – 23 VII 1942*, oprac. M. Fuks, Warszawa 1983, s. 288–289. Portret olejny Czerniakowa nie zachował się, ocalało natomiast, rysowane sangwiną, niewielkie popiersie Czerniakowa (25 x 28 cm), obecnie w zbiorach Israel Museum w Jerozolimie; Katalog IV/101.

¹⁸⁷ Portret Bronisławy Konowej zachował się jedynie w fotografii; Katalog IV/104. Portret Mieczysława (Kona) Kowalskiego jest w zbiorach prywatnych w USA; Katalog IV/105.

¹⁸⁸ Rysunek znamy jedynie z fotografii; Katalog IV/102.

¹⁸⁹ Relacja H. Rothaub.

¹⁹⁰ J. Kruszczyńska, *Roman...*, s. 2.

¹⁹¹ Eadem, 1942 r. – czwarty rok wojny. *Intra muros...*, s. 56.

¹⁹² Rysunek w zbiorach Muzeum ŻIH; Katalog IV/111. Kramsztyk przekazywał swe rysunki Marii Konowej, która ukrywała się po stronie aryjskiej. Maria Kon z domu Przeworska (1904–1978), wojenne i powojenne nazwisko Kowalska, po wojnie wyjechała do Brazylii, tam też w grudniu 1946 r. zorganizowała wystawę rysunków Romana Kramsztyka z warszawskiego getta (São Paulo, XII 1946). Los większości rysunków jest nieznaną, część znamy z reprodukcji w prasie.



8. *Dziewczynka*, 1940–1942, kat. IV/110



9. *Stary Żyd z dziećmi*, 1940–1942,
kat. IV/112

wrażliwość, czułość, umiejętność patrzenia, całe mistrzostwo [...] zostały w nich najprzedziwniej zakłete. Została w nich autentyczna prostota widzenia. Oczyszczona z naleciałości, z pośrednictwa cudzych spojrzeń, z reminiscencji człowieka otrzaskanego z dziełami sztuki [...]. Ponadto bez hysterii, bez nadmiernej ekspresji, tej malarskiej retoryki. Spokój, umiar i najrzadziej spotykane w sztuce – bo jedynie u największych artystów – przenikanie w głąb rzeczy, ukazywanie tragedii bez zbędnych gestów¹⁹³.

Nie wiemy na ile świadoma była decyzja Kramsztyka o pozostaniu w getcie. Jak pisze Kruszczyńska: „Gdyby lepiej zdawał sobie sprawę z rzeczywistości, być może ominęłaby go śmierć, jego przyjaciele z tamtej strony ciągle domagali się, aby przyszedł do nich i przeczekał, czy udałoby się to?”¹⁹⁴. Zostając w getcie Kramsztyk wybrał obowiązek ocalenia w sztuce życia ludzi zamkniętych za murami i skazanych na zagładę jedynie dlatego, że byli Żydami. „Roman Kramsztyk – pisał Ignacy Witz – autor obrazów o doskonałej urodzie, malarz martwych natur o ścisłych konstrukcjach, pejzaży rozwijających swe przestrzenie i perspektywy jak rozwarłe kulisy sceniczne, autor wspaniałych portretów, a między nimi owego wspomnianego już na wprost groteskowego konterfektu Jana Lechonia – to rysownik, który w ostatnich dniach swego życia zstąpił do piekieł, by ujrzeć tam człowieka”¹⁹⁵.

Kramsztyk miał wielu przyjaciół za murami. Przede wszystkim była tam jego ostatnia wielka miłość, Maria Konowa¹⁹⁶, która wielokrotnie „namawiała Romana Kramsztyka do opuszczenia getta mówiąc, że ma dla niego przygotowany lokal. Odmawiał jej obawiając się zdemaskowania z powodu swojej powierzchowności”¹⁹⁷. Schronienie po stronie aryjskiej oferowali mu także dyrektor warszawskiego Ogrodu Zoologicznego Jan Żabiński¹⁹⁸ oraz Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie: „Jeszcze porozumiewali się rodzice z Romanem Kramsztykiem, kiedy on był w getcie. – opowiadała Maria Iwaszkiewiczówna – Mieli dla niego przygotowane mieszkanie, i papiery, i sposób wyjścia. Można było przecież telefonować do getta i oni telefonowali. Nie chciał opuścić getta. Jaka była tego przyczyna? Ja tak zawsze myślę, że jest to, tak zwana, historia lorda Jima: nie opuszcza się braci w sytuacji ostatecznej i dlatego nie udało się Romanowi Kramsztykowi z getta wyciągnąć”¹⁹⁹.

¹⁹³ I. Witz, *Artysta w getcie*, w: *Obszary malarskiej wyobraźni*, Kraków 1967, s. 101–102.

¹⁹⁴ J. Kruszczyńska, 1942 r. – czwarty rok wojny. Intra muros..., s. 53.

¹⁹⁵ I. Witz, *op. cit.*, s. 103.

¹⁹⁶ Zob. przypis 192.

¹⁹⁷ Relacja H. Rotha.

¹⁹⁸ Relacja J. Żabińskiego z 1948 roku w zbiorach Archiwum ŻIH, nr 5704.

¹⁹⁹ Wypowiedź z roku 1992 w telewizyjnym filmie *Powrót* o Romanie Kramsztyku.

22 lipca 1942 roku rozpoczęła się tzw. Grossaktion – wywózka Żydów z warszawskiego getta do obozu zagłady w Treblince. Nie znamy dokładnej daty śmierci Kramsztyka. Według relacji Samuela Putermana, malarza, a w getcie policjanta Żydowskiej Służby Porządkowej, Kramsztyk został zastrzelony na ulicach getta 6 sierpnia 1942 roku. W spisany po wojnie pamiętniku Putermana czytamy: „W pokoju Kramsztyka ani w całym mieszkaniu nie zastałem nikogo. Dom wyglądał jak wymarły. Długo wołałem, zanim ujrzałem jakąś żywą duszę. Z okienka piwnicy wysunął głowę jakiś mężczyzna, kazał mi czekać. Był to dozorca domu, który znał mnie z widzenia. »Pan chce zobaczyć pana Kramsztyka, niech pan idzie za mną«. Poprowadził mnie do piwnicy jakimiś krętymi drogami i ciasnym długim tunelem, potem musiałem się czołgać na brzuchu przez jakiś wylom w murze. W obszernej piwnicy było zebranych kilkadziesiąt osób, w kącie na barłogu leżał Kramsztyk. Twarz miał bladą, prawie białą. Kiedy mnie zobaczył, starał się przywołać na usta jeden ze swych czarujących uśmiechów. »Kazałem pana poprosić tu do mnie, dozorca słyszał, że ktoś woła moje nazwisko. Zabili mnie dzisiaj, żyję jeszcze, ale niedługo pociągnę«. Kramsztyk poszedł do swego mieszkania po kilka ołówków, o dziesiątej zaskoczyła go blokada, nie miał się gdzie skryć. Jakaś przypadkowa kula utkwiała mu w płucach, padł zalany krwią, nieprzytomny. Niemcy go zostawili rozkrzyżowanego na podwórku. Dopiero po paru godzinach, gdy na ulicy ucichły krzyki i strzały, ukryci w schronach wyszli na podwórze i zabrali go do piwnicy. Obecny lekarz zrobił parę zastrzyków, ale nie dawał żadnej nadziei. [...] Miał wysoką gorączkę, był przytomny, to znów majaczył. Nie miałem odwagi odejść, przykuwał mnie palącym wzrokiem. Trzymał mnie kurczowo za rękę. »Niech pan powie, kolego, żeby malowali. Niech ich pan pożegna ode mnie«. Musiałem mu złożyć uroczystą przysięgę, że nakłonię jego kolegów, żeby po wojnie malowali sceny z historii getta. Niech rzucą akty, portrety i martwą naturę, świat musi dowiedzieć się o tych zbrodniach. Niech im pan powie, że Kramsztyk prosił ich, żeby malowali sceny z getta. Wszystko poświęcić, niech się świat dowie o bestialstwie Niemców. Był już w agonii, krew rzuciła mu się z ust, cierpiał strasznie i wciąż mówił do mnie; wyciągnął z kieszeni parę kredek sangwiny, wręczył mi je z nabożeństwem, »niech im pan odda na pamiątkę od Kramsztyka, to dobre kredki, oryginalne Lefrance«. Umarł przed godziną. Wręczył mi pamiątkę, ten złoty zegarek, nagroda z jakiejś wystawy francuskiej. Na kopercie widniał napis »Liberté, Egalité, Fraternité«”²⁰⁰.

²⁰⁰ Z pamiętnika Samuela Putermana, Archiwum ŻIH, nr 27, s. 209–210; cyt. za: *Pamiętniki z getta warszawskiego. Fragmenty i rejestry*, oprac. M. Grynberg, Warszawa 1988.

Skromne, bezpośrednie rysunki Kramsztyka z getta są wstrząsającym dokumentem, w którym zostało zapisane ostateczne doświadczenie czasów zagłady, los polskich Żydów – zamknięcie w getcie, nędza, głód, śmierć. Wobec tego spory, czy Kramsztyk był artystą polskim czy żydowskim, nie wydają się istotne. Był polskim malarzem, świadkiem zagłady narodu żydowskiego, świadkiem, który jej nie przeżył. Pozostawił nam swoje rysunki, świadectwo, które już na zawsze włączyło go w dzieje Żydów. Bowiem, jak pisał Jan Błoński: „Co ważniejsze w literaturze bardziej od losów autora liczy się dzieło. Doświadczenie żydowskie (jak każde) musi w nim zostać widocznie zapisane, choćby częściowo lub pośrednio”²⁰¹.

Nieraz dopiero wiele lat po wojnie temat Zagłady powracał w twórczości poetów czy malarzy. Jonasz Stern pierwszy obraz nawiązujący do własnych przeżyć okupacyjnych – *Dół*²⁰² – namalował w 1964 roku. Julian Tuwim, Antoni Słonimski czy Józef Wittlin – by pozostać przy poetach z kręgu Skamandra – w swych wojennych i powojennych wierszach powracali do Holokaustu, bowiem „[...] ludobójstwo obudziło czy wzmocniło żydowską pamięć u tych pisarzy, którym była ona – przed wojną literacko obojętna czy mało potrzebna”²⁰³. Najbardziej wstrząsające świadectwo przynależności do polskiego i żydowskiego losu zostawił Julian Tuwim, który zwracał się „do Żydów polskich”: „Przyjmijcie mnie, Bracia do tej zaszczytnej wspólnoty Niewinnie Przelanej Krwi [...] ranga Żyda Doloris Causa – niechaj będzie udzielona polskiemu poecie przez naród, który go wydał”²⁰⁴.

Prześladowania Żydów, które rozpoczęły się natychmiast po wkroczeniu wojsk niemieckich do Polski, okrutna codzienność życia w gettach – nędza, choroby, śmierć i głód, obozy koncentracyjne czy ukrywanie się po stronie aryjskiej, w bezustannym lęku przed śmiercią, były dla wielu traumatycznym przeżyciem. Życie w ciągłym zagrożeniu powodowało, że jedni ostatecznie uciekali od żydostwa, zrywali wszelkie kontakty z poprzednim życiem, nie chcieli więcej powracać do czasów Zagłady. U innych tragiczne losy i zagłada Żydów rodziły poczucie wspólnoty z narodem, z którego się wywodzili, z ludźmi skazanymi na zagładę tylko z powodu swego urodzenia.

Naprawdę nie wiemy, czy Kramsztyk uważał za swój obowiązek pozostać, zginąć z narodem, z którego pochodził, a z którym tak mało go wcześniej łączyło. Czy mógłby powiedzieć w czasie wojny to, co po wojnie napisał

²⁰¹ J. Błoński, *Autoportret żydowski*, w: *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 1996, s. 62.

²⁰² W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

²⁰³ J. Błoński, *op. cit.*, s. 76.

²⁰⁴ J. Tuwim, *My Żydzi polscy*, w: *Pieśń ujdzie cało. Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, oprac. i wstęp M. Borwicz, Warszawa 1947, s. 199.



10. *Kobieta z dzieckiem*, 1940–1942, kat. IV/111

Izaak Deutscher: „Nie jestem Żydem z powodu rasy, czy z racji przynależności religijnej. Jestem jednak Żydem na skutek mojej bezwarunkowej solidarności z ludźmi, których się prześladowuje lub eksterminuje. Jestem Żydem, ponieważ odczuwam tragedię żydowską jako własną tragedię”²⁰⁵. Możemy jednak uznać za Deutscherem, że świadomość wspólnoty losu decyduje o tożsamości żydowskiej tych, którzy utracili kulturową tożsamość żydowską. Podobnie uważał Aleksander Hertz, który w *Wyznaniach starego człowieka* napisał: „Byłem im dawniej bardzo daleki, choć próbowałem znaleźć do nich jakąś drogę. Ale nigdy nie byłem z nimi. I dopiero teraz znalazłem się razem z nimi. Kiedy ich już nie było!”²⁰⁶.

²⁰⁵ I. Deutscher, *Essais sur le problem juif*, Paris 1969, s. 62.

²⁰⁶ A. Hertz, *Wyznania...*, s. 177.

Rozdział II

Wczesna twórczość

Gdy próbujemy opisać wczesną twórczość Kramsztyka prawie natychmiast pojawiają się znaki zapytania. Brak źródeł oraz zaginięcie prawie całego dorobku artysty z początków jego działalności powoduje, że starając się odtworzyć jego życie i dzieło skazani jesteśmy głównie na przypuszczenia i hipotezy.

Pozostają nam strzępy informacji w artykułach i wspomnieniach, które brzmią jakby pochodziły z malarskiej legendy o cudownym dziecku, jak ta przekazana nam przez Edwarda Woronieckiego, który pisał, że „dans la famille de M. Romain Kramsztyk on a conservé des ébauches au crayon qu'il a faites à l'âge de six ans”¹. Oczywiście mniej dziwi nas fakt, że tak wcześnie dostrzeżono talent plastyczny chłopca, jeśli przypomnimy, iż cioteczynym dziadkiem artysty był Maksymilian Fajans, grafik i rysownik, właściciel najbardziej znanego w Warszawie zakładu litograficznego.

Trudno przecenić rolę rodziny, w której tak żywe były tradycje intelektualne i kulturalne, w rozwoju zainteresowań artystycznych Romana. Rodzice, dbając o jego wszechstronne wychowanie i zapewne spełniając prośby chłopca, posłali go na lekcje gry na fortepianie oraz rysunku i malarstwa. Muzyka na zawsze pozostała jego wielką miłością, lecz to malarstwo zagarnęło go całkowicie. Kramsztyk wcześniej zdecydował, że zostanie malarzem. Szczęśliwy i tajemniczy splot okoliczności sprawił, że zachował się szkicownik młodego artysty². Sygnowane i datowane prace pochodzą z lat 1898–1900, choć wydaje się, że przynajmniej część rysunków została podpisana później, przez dorosłego malarza. W szkicowniku znajdują się interesujące i dojrzałe, jak na trzynastolatka, studia do portretów, być może członków rodziny, które dowodzą nie tylko dużego talentu, lecz świadczą, że człowiek zawsze

il. 12

¹ E. Woroniecki, *L'Art Polonais à Paris Expositions: de M. R. Kramsztyk, chez Druet...*, „La Pologne Littéraire, Politique...” 1929, nr 1/2, s. 18.

² Obecnie w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego; Katalog IV/1.



11. Roman Kramsztyk, 1912

znajdował się w centrum zainteresowań artysty. Są tam także malowane akwarelę wnętrza rodzinnego domu – częstym motywem jest stół z lampą rozświetlającą mrok pokoju; sławne budowle – kościół Santa Maria della Salute w Wenecji i zamek świętego Anioła w Rzymie; udane próby martwych natur. Wizerunki Beduina na wielbłądzie, Arabki z dzbanem na głowie, widok wschodniego miasta ze strzelistymi minaretami zdają się być odbiciem chłopięcych lektur. Wśród rysunków Kramsztyka odnajdujemy szkic jego o rok starszego cioteczynego brata – Jerzego Aszera – w przyszłości architekta i malarza zaliczanego do kręgu Ecole de Paris. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że obydwaj chłopcy uczyli się razem rysunku i malarstwa u Zofii Stankiewicz i Miłosza Kotarbińskiego³.

Zofia Stankiewicz⁴, znana i szanowana w Warszawie malarka i graficzka, uczyła rysunku na pensji Jadwigi Sikorskiej, współpracowała z redakcjami największych warszawskich tygodników: „Kłosów”, „Tygodnika Ilustrowanego”, „Bluszczu” i „Wędrowca”. Studia u Wojciecha Gersona i w Académie Julian w Paryżu dały jej solidne podstawy malarskiego rzemiosła. Ulubionym tematem obrazów olejnych i prac graficznych Stankiewicz był pejzaż,

³ E. Woroniecki, *op. cit.*, s. 18.

⁴ Zob. J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 68–82.



12. Karta ze *Szkicownika*, 1898, kat. IV/1

artystka malowała nastrojowe widoki z rodzinnej Ukrainy, później, po I wojnie światowej, także z Pomorza, oraz warszawskie i krakowskie weduty.

Niewątpliwie najważniejszą dziedziną działalności Miłosza Kotarbińskiego⁵ była pedagogika. Przez wiele lat prowadził on szkołę rysunku i malarstwa dla kobiet, w której odbywały się także nielegalne, niedzielne kursy rysunkowe dla mężczyzn, w 1903 (1905) roku został profesorem w Klasie Rysunkowej. Głęboko odczytany, wykształcony (studiował w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych), obdarzony nie tylko talentem plastycznym, lecz także uzdolniony muzycznie i literacko – komponował pieśni, pisał bajki, fraszki i humoreski – mógł być dla młodego malarza doskonałym przewodnikiem w krainę sztuki.

Jednak najważniejszym nauczycielem Kramszytka, według słów Woronieckiego, był Adolf Edward Herstein, który nauczył go „a b c rysunku”⁶. Herstein⁷ – uczeń Wojciecha Gersona w warszawskiej Klasie Rysunkowej, absolwent monachijskiej ASP – po powrocie do Warszawy udzielał się za-

⁵ J. Wiercińska, A. Melbechowska-Luty, *Miłosz Kotarbiński*, w: *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław 1986, s. 459–460.

⁶ E. Woroniecki, *op. cit.*, s. 18.

⁷ H. Bartnicka-Górska, *Adolf Edward Herstein*, w: *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających*, t. III, Wrocław 1979, s. 59.

równy na niwie artystycznej, jak i politycznej. W jego pracowni odbywały się konspiracyjne zebrania, młodzież przychodziła na lekcje rysunku i malarstwa. W 1903 roku, kiedy Roman Kramsztyk był uczniem Hersteina, w jego pracowni uczyły się także dwie dziewczyny – przyszła sławna pisarka Zofia Nałkowska i jej młodsza siostra, później znana rzeźbiarka Hanna Nałkowska-Bickowa. Zofia Nałkowska zanotowała w dzienniku wrażenia z lekcji: „Znowu jestem zaziębiona. W pracowni u Hersztajna było szalenie gorąco, napalono okropnie w żelaznym piecu, by modelowi nie było zimno, i termometr wskazywał dwadzieścia parę stopni. Otworzono więc lufcik, przy którym ja właśnie siedzę”⁸. O nauczycielu, który, jak zapisała, był „trochę zadziwiony mymi zdolnościami”, Nałkowska dodawała: „Jest nieskończenie zdolniejszy od Protaszewicza (Ignacego), maluje impresjonistyczne pejzaże, piękne jak sen”⁹.

Mając takich nauczycieli, o ciekawych, niebanalnych osobowościach, obdarzonych talentem, także pedagogicznym, Kramsztyk już jako gimnazjalista malował portrety, które – według słów Zygmunta Klingslanda – cechowała pewność rysunku i harmonia kolorystyczna¹⁰.

Po dalszą naukę Kramsztyk wyjechał do Krakowa, by w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych doskonaląc swe umiejętności. W Krakowie był krótko, spędził tam zaledwie jeden semestr w roku szkolnym 1903/1904 w pracowni Józefa Mehoffera¹¹ – artysty znanego i cenionego, od 1902 roku profesora Akademii. Nie znamy przyczyny rychłego wyjazdu Kramsztyka z Krakowa. Być może nie umiał się odnaleźć w atmosferze miasta lub nie odpowiadał mu sposób nauczania czy też osoba nauczyciela. Pewne światło na decyzję Kramsztyka mogą rzucić wspomnienia innego warszawiaka, Zygmunta Kamińskiego, który kilka lat później studiował u Mehoffera: „w nim upatrywałem mojego kierownika w zdobywaniu podstaw artystycznego wykształcenia, po nim – jeszcze na długo przed wyjazdem do Krakowa – spodziewałem się bogatego asortymentu wskazówek i rad. [...] Toteż od razu zaskoczył mnie stosunek moich kolegów z pracowni szkolnej Mehoffera do niego jako profesora. [...] Wyczułem, że działa tu brak bliższej więzi w stosunku profesora do uczniów, że kontakt Mehoffera z nimi jest raczej odległy i luźny, że trzyma

⁸ Z. Nałkowska, *Dzienniki 1899–1905*, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1975, s. 291.

⁹ *Ibidem*, s. 284.

¹⁰ Z. Klingsland, *La peinture de Roman Kramsztyk...*

¹¹ *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, oprac. J. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, Wrocław 1969, s. 300. Od 1902 roku Mehoffer był profesorem nadzwyczajnym, od 1905 zwyczajnym Krakowskiej Akademii.



13. *Portret kobiety w kimonie*, ok. 1910–1912, kat. I/9

ich na dystans, że brak tu zupełny wzajemnego promieniowania i ciepła [...]”¹². Ponadto Mehoffer, w opinii Kamińskiego, „pracy dydaktycznej poświęcał nader mało, wprost znikomo czasu i nakładu wysiłku”¹³. Kamiński ukończył jednak studia w krakowskiej Akademii¹⁴ i kilka lat później wraz z Kramsztykiem wystawiał w Zachęcie jako jeden z członków efemerycznej „Nowej Grupy”¹⁵.

Kramsztyk zdecydował się opuścić Kraków. Pobyt w podwawelskim grodzie nie minął jednak bez śladu. Echem wpływu twórczości Mehoffera są namalowane w latach 1910–1912 portrety kobiece: *Dziewczyna z kwiatami* (zaginiony), *Portret kobiety w kimonie* oraz całopostaciowy *Portret kobiety w czarnej sukni*¹⁶, w którym z barwnego, choć o przygaszonej, pastelowej ko-

il. 13, II

¹² Z. Kamiński, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975, s. 249.

¹³ Ibidem, s. 251.

¹⁴ *Materiały do dziejów...*, s. 300.

¹⁵ W kwietniu 1918 r. w warszawskiej Zachęcie odbyła się wystawa „Nowej Grupy” nazwanej też „Grupą Pięciu”, w której, oprócz Kramsztyka, wzięli udział Zdzisław Kamiński, Czesław Młodzianowski, Tadeusz Pruszkowski i Eugeniusz Zak. Zastanawiający jest fakt, że Kamiński w swych opublikowanych po wojnie wspomnieniach ani razu nie wymienia nazwiska Kramsztyka.

¹⁶ Obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; Katalog I/8.

lorystyce tła, dużą, mocną plamą wydobyta jest czerń stroju. W brzydkiej, lecz interesującej twarzy kobiety biel karnacji kontrastuje z głęboką czernią długich, gęstych włosów, wielkich ciemnych oczu pokreślonych zdecydowaną linią szerokich, czarnych brwi. Dekoracyjność, wyrafinowana kolorystyka i kompozycja płótna przypominają liczne portrety kobiece Mehoffera ze sławną *Europa jubilans* z 1905 roku na czele.

14 maja 1904 roku Kramsztyk zapisał się do klasy rysunku Ludwiga Hertericha w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium¹⁷. Nie wiemy dlaczego jako miejsce swych studiów wybrał właśnie stolicę Bawarii. W początkach XX wieku Ateny nad Izarą nie były już tak atrakcyjne, jak niegdyś dla młodych artystów z Polski. Choć tamtejsza kolonia polska nadal była duża i znacząca, nie wydaje się, by Kramsztyk interesował się twórczością najbardziej uznanych polskich monachijczyków: Józefa Brandta czy Alfreda Wierusza-Kowalskiego.

W latach 1889–1894 w monachijskiej Akademii studiował Adolf Herstein¹⁸, być może ten fakt był impulsem dla wyboru uczelni. Rok wcześniej – w 1903 roku – pojawili się w Monachium późniejsi przyjaciele artysty: Leopold Gottlieb i Eugeniusz Zak, lecz byli tam krótko i obydwaj uczyli się w popularnej wśród polskich studentów prywatnej Szkole Malarstwa Figuralnego i Portretowego Słoweńca Antona Ažbého¹⁹. W tym samym czasie monachijskie zbory poznawał jeszcze jeden przybysz z Warszawy, Eli Nadelman. Jest bardzo prawdopodobne, że warszawiacy – Nadelman, Zak i Kramsztyk – mogli się znać się już wcześniej; wszyscy kilka lat później spotkają się w Paryżu.

Kramsztyk spędził w Monachium ponad trzy lata. Uczęszczał na zajęcia w Akademii, lecz, jak pisał Woroniecki²⁰, najważniejsze były dlań wizyty w muzeach, długie godziny spędzane w gabinecie rycin Starej Pinakoteki, gdzie pilnie studiował dzieła starych mistrzów, zwłaszcza włoskich. Wpłynęło to z pewnością na ukształtowanie się dojrzałego stylu artysty oraz zdecydowało, że od początku traktował rysunek jako ważny element twórczości, zarówno wtedy, kiedy stanowił autonomiczną całość, jak i gdy służył jako studia do obrazu. Rysunki towarzyszyły jego twórczości od zarania, wystawił je już w 1912 roku, na swej pierwszej zbiorowej wystawie w Salonie

¹⁷ H. Stępień, M. Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994, s. 23, 48.

¹⁸ Ibidem, s. 41.

¹⁹ Ibidem, s. 39, 67, 76. O Zaku zob.: B. Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak 1884–1926...*; A. Tarnikowski, *Eugeniusz Zak*, Sejny 2003.

²⁰ E. Woroniecki, *op. cit.*, s. 18.



14. Dziecko z lalką, 1912, kat. IV/3

Artystycznym Feliksa Richlinga. „Na ogół rysunek mocny i zdecydowany – pisał wówczas Adam Wolman i dodawał – Niektóre szkice rysunkowe twarde, czynią wrażenie rysowanych z gipsu”²¹. Rzeczywiście, rysunki z tej epoki charakteryzują się sztywnością form i mocnym, linearnym konturem (*Portret starej kobiety*, *Dziecko z lalką*, 1912²²). W późniejszych pracach powracają, znane z najwcześniejszych prac 13-letniego Kramsztyka, delikatne sfumato, miękkość i łagodność kreski.

Niewyjaśniona jest do tej pory sprawa atelier Kramsztyka w Monachium. Nie wydaje się prawdopodobne, by młody artysta (w chwili wyjazdu z Monachium miał 23 lata) otworzył coś w rodzaju szkoły. To raczej dobra sytuacja finansowa jego rodziny zapewniła mu spokojny byt i możliwość wynajęcia przyzwoitej pracowni, którą dzielił się z kolegami. Interesujący wydaje się fakt, że spotykali się tam malarze pochodzący z Chorwacji i Słowenii: Oskar Herman, Miroslav Kraljevič, Josip Racič, Vladimir Becič. Śladem łączącej ich przyjaźni jest, znany jedynie z fotografii, wytworny portret młodo zmarłego Miroslava Kraljeviča. Styl tego obrazu wskazuje jednak, że powstał on później, około 1911 roku, gdy obydwaj malarze mieszkali już w Paryżu.

²¹ A. Wolman, *op. cit.*, s. 5.

²² Rysunek w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; Katalog IV/3.



15. *Portret pani S.A.*, ok. 1910, kat. I/1

il. 15 Jedyne znany nam (zresztą tylko z reprodukcji) obraz, który możemy łączyć z okresem monachijskim, to *Portret pani S.A.* O nim prawdopodobnie, wspominał Wacław Husarski: „Pierwszą pracą Kramsztyka, którą sobie przypominam, był portret damy, w całej postaci, typu »salonowego«. [...] Artysta wrócił był właśnie z Monachium i portret nosił dosyć wyraźne ślady studiów w nadziarskich Atenach: był utrzymany w stylu ówczesnej monachijskiej secesji, to znaczy potraktowany nieco dekoracyjnie, linearny i płaszczyznowy, o jasnej gamie czystych barw, stanowiącej przytłumione echo francuskiego impresjonizmu”²³.

Nie znamy innych dzieł, które wtedy malował, być może dlatego, że – jak pisał Husarski – „prace tej pierwszej lub raczej wstępnej manieri, zdradzające wpływ monachijski, nie wyszły jak się zdaje, poza pracownię artysty [...]”²⁴.

Krótki pobyt w Berlinie w 1908 roku można wiązać z odwiedzinami u dawnego nauczyciela Kramsztyka, Adolfa Edwarda Hersteina, który, zmuszony do opuszczenia Warszawy po rewolucji 1905 roku, osiedlił się w stolicy Prus.

²³ W. Husarski, *Wystawy w IPS-ie. Kramsztyk – Pietkiewiczowa*, „Czas” 1937, nr 329, s. 6.

²⁴ Ibidem.

Od 1910 roku Herstein brał udział w wystawach Berlińskiej Secesji, zaś już rok później został jej członkiem²⁵. Prawdopodobnie poparci Hersteina oraz niestrudzonej działalności popularyzatorskiej krytyka i marszanda Adolfa Baslera, wspierającego „paryskich Polaków” w Niemczech, zawdzięczał Kramsztyk zaproszenie do udziału w XXIV wystawie Secesji w 1912 roku, na której, prócz niego, z artystów polskich wystawiali jedynie Herstein i Eugeniusz Zak²⁶. W Berlinie pokazał Kramsztyk dwa męskie portrety²⁷: Mirosława Kraljeviča i Pana B. (*Mężczyzna z papierosem*²⁸). Grupę męskich portretów: Leopolda Gottlieba²⁹, Mirosława Kraljeviča i anonimowego pana B. (*Portret mężczyzny*) (dwa ostatnie zaginione), namalowanych zapewne w latach 1910–1912, łączy światowość i wyrafinowana elegancja, Kraljevič trzyma nawet w ręku cylinder. Wszyscy zostali sportretowani w swobodnych, na poły niedbanych pozach, ze skupionymi, poważnymi twarzami, z gestami rąk bliskimi granicy naturalności. Widoczne są w nich analogie do portretów Leopolda Gottlieba np. w *Portrecie Mirosława Kraljeviča* odnajdujemy prawie identyczny jak w *Portrecie André Salmona* Gottlieba ekspresyjny układ rąk, zaś splecione dłonie Leopolda Gottlieba mogą być aluzją do ulubionego gestu malarza, którym często obdarzał portretowane przez siebie osoby³⁰. Łagodne, dekoracyjne linie konturów bliskie są dziełom Gottlieba, choć portrety Kramsztyka są masywniejsze, bardziej rzeźbiarskie w formie. W *Portrecie Leopolda Gottlieba* zharmonizowaną, utrzymaną w odcieniach ciemnej zieleni i szarości kolorystykę rozjaśnia jedynie biel koszuli z akcentem czerwieni.

il. 16, IV

il. 17

il. V

il. IV

Mężczyzna z papierosem jest zdecydowanie swobodniejszy w fakturze i kolorystyce. Ostra szmaragdowa zieleń tła została tu mocno skontrastowana z ciemną, prawie brunatną zielenią garnituru oraz bielą gorsu koszuli. Malowany szerokimi, zamaszystymi pociągnięciami pędzla sprawia wrażenie niewykończonego, ręka trzymająca papierosa jest raczej zamarkowana niż namalowana, dużo w nim prawdziwej, nie udawanej naturalności.

²⁵ *Słownik Artystów Polskich...*, t. III, s. 59. J. Malinowski, *Polska awangarda w Niemczech 1900–1933*, w: *Między Polską a światem*, pod red. M. Morki, P. Paszkiewicz, Warszawa 1993, s. 261–262.

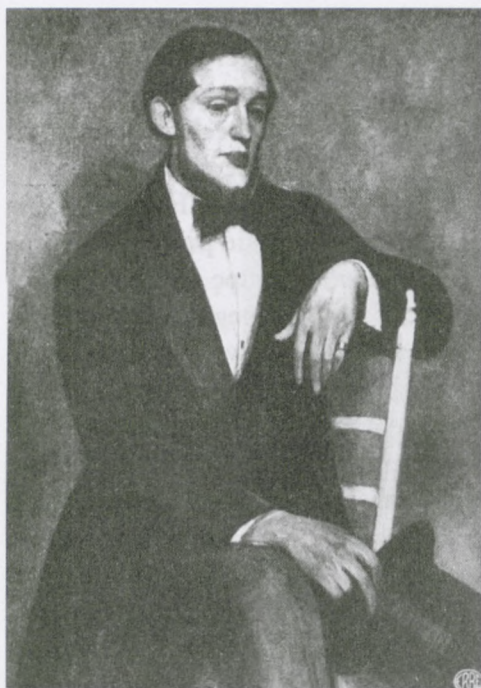
²⁶ *Katalog der XXIV. Ausstellung der Berliner Secession*, Berlin 1912.

²⁷ *Ibidem*, s. 28, poz. kat. 139–140.

²⁸ Ten ostatni w zbiorach Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu; Katalog I/12.

²⁹ Obraz w zbiorach Muzeum Sztuki w Ein Harod; Katalog I/13.

³⁰ U. Makowska, *Kramsztyk w Zachęcie*, „Roczniki Humanistyczne KUL’ 1998 (LXVI), z. 4, s. 264. Przywołać tu można kilka portretów męskich Gottlieba: *Studium portretowe*, 1907, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, *Portret brodatego mężczyzny*, ok. 1908 i *Portret profesora G. Bohna*, po 1910 – obydwa w kolekcji Wojciecha Fibaka, czy *Portret Julesa Pascina*, ok. 1908–1910, pochodzący, podobnie jak *Portret André Salmona*, ze zbiorów Liny i Bolesława Nawrockich.



16. *Portret Miroslava Kraljevića,*
ok. 1910–1912, kat. I/14



17. *Portret mężczyzny,* ok. 1910,
kat. I/11

Wszystkie te obrazy powstały najprawdopodobniej w Paryżu, do którego dwudziestoczteroletni Kramsztyk pojechał po raz pierwszy w 1909 roku. Nie sądził zapewne, że ta podróż go odmieni, że zadecyduje zarówno o jego życiu osobistym, jak i o obliczu jego twórczości. Kramsztyk nie jechał bowiem do stolicy Francji po naukę, wyruszył jako malarz już, zdawałoby się, ukształtowany. Wzorem wielu innych Polaków „wyjechał w stronę wolności”, wyjechał by uciec od warszawskiej „prowincji”³¹; by sprawdzić się w tym „czyścicu sztuki [...], gdzie dusze się hartują lub łamią ostatecznie”³²; by rozejrzeć się po świecie, zwiedzać muzea, oglądać wystawy. Jednakże, bez względu na przyczyny wyjazdu, podróż, w którą wyruszył z Warszawy osiemnastoletni Kramsztyk – w poszukiwaniu siebie, w poszukiwaniu swej artystycznej tożsamości, zakończyła się dla niego w Paryżu.

Paryż, uważany wówczas za światową stolicę sztuki, przyciągał młodych artystów wspaniałymi, bogatymi muzeami, barwną ulicą, współczesną sztuką z różnymi jej nurtami awangardowymi i tradycyjnymi, wreszcie tym, czego na próżno byłoby szukać w zniewolonej, podzielonej Polsce – atmosferą wolności. Malarze, literaci, uczeni, muzycy przyjeżdżali do Paryża na kilka miesięcy lub kilka lat. Nie byli emigracją, lecz – jak nazwał ich Antoni Potocki – „kolonią paryską”. Elżbieta Grabska pisała, że „Polacy omijali termin »emigracja«, nie chcąc utożsamiać się ze »społecznością zwężoną« – by odwołać się do późniejszego terminu polskiego pisarza Józefa Wittlina. Wręcz przeciwnie, Polacy z »kolonii« paryskiej w swym zawodowo i klasowo zróżnicowanym mikroświecie, którego dynamiką były zmieniające się wciąż personalnie i kulturalnie więzy z krajem, czuli się jego przedłużeniem”³³. Kolonia polska w Paryżu była liczna, różnorodna, jak wspominał Stefan Krzywoszewski, „składali się na nią literaci, artyści i łaziki wszelkiego autorkamentu i wieku. Wspólne cechy były: wilczy apetyt, niegasnące nigdy pragnienie, górne ambicje i stały brak gotówki”³⁴.

Kramsztyk bez trudu odnalazł się w atmosferze „polskiego” Paryża. Zamieszkał na Montparnassie³⁵, wystawiał na paryskich Salonach (od 1909 roku),

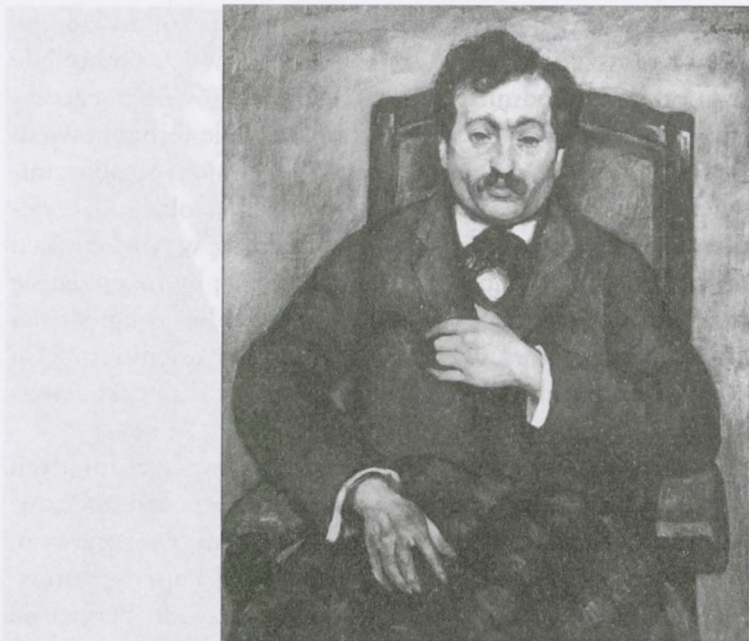
³¹ E. Grabska, *Obrazy i rzeźby podróżując*, w: *Paryż i artyści polscy 1900–1918. Wokół E.-A. Bourdelle’a*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997 (katalog wystawy), s. 14.

³² A. Potocki, *Kolonia paryska*, „Sztuka” (Paryż) 1904, nr 9, s. 394.

³³ E. Grabska, *Obrazy i rzeźby podróżując...*, s. 13.

³⁴ S. Krzywoszewski, *Długie życie*, t. I, Warszawa 1947, s. 103.

³⁵ Znamy kilka paryskich adresów Kramsztyka: w 1911 roku, wystawiając na Salonie, podał adres rue Boissonade 18; po I wojnie światowej mieszkał przy rue Casimir Delavigne, Denfert-Rochereau 40, później do 1939 roku miał pracownię przy rue des Plantes 26, w której po II wojnie światowej mieszkała i pracowała kuzynka Kramsztyka, także malarka Katarzyna Librowicz i jej mąż, amerykański malarz Daniel Walker.



18. Portret Adolfa Baslera, ok. 1912, kat. I/17

il. 18

został członkiem Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu i brał udział w organizowanych przez nie wystawach³⁶. Z upodobaniem spędzał długie godziny na pogawędkach przy kawiarnianych stolikach, malował portrety kolegów: Leopolda Gottlieba, Jana Rubczaka, Mojżesza Kislinga czy wspomnianego już krytyka i marszanda rodem z Tarnowa, Adolfa Baslera, należał do kolonii polskiej nie tylko towarzysko, lecz i artystycznie. Kiedy w 1912 roku kataloński marszand Jose Dalmau zorganizował w swej Galerii Sztuki Współczesnej w Barcelonie wystawę sztuki polskiej, wśród jej uczestników, obok Olgi Boznańskiej, Leopolda Gottlieba, Mieczysława Jakimowicza, Eli Nadelmana, Józefa Pankiewicza, Eugeniusza Zaka i Jana Rubczaka, znalazł się i Kramsztyk³⁷.

³⁶ Kramsztyk brał udział w wystawach organizowanych przez Towarzystwo Artystów Polskich w Paryżu w 1914 i 1915 roku.

³⁷ *Catàleg de l'Exposició d'Art Polonès, grupu d'artistes polonesos residents a Paris*, Galeries J. Dalmau, Barcelona 1912, wstęp M. Mutermilch. Rok wcześniej, w 1911 roku, Jose Dalmau pokazał indywidualną wystawę Meli Muter. Jest bardzo prawdopodobne, że wystawa polskiej sztuki została zorganizowana dzięki inspiracji Meli Muter, zob.: *Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich. Mela Muter (Maria Melania Mutermilch 1876–1967)*, oprac. B. Brus-Malinowska. B. Nawrocki. Muzeum Narodowe w Warszawie 1994/1995 (katalog wystawy).

Wydaje się, że twórczość Kramsztyka była już wtedy „zadomowiona” w Paryżu, że bez trudu odnalazł się on w wielonarodowościowym środowisku artystycznym miasta. Podobnie jak tylu innych malarzy, poddał się łatwo wpływowi współczesnej sztuki francuskiej. W jego malarstwie możemy zauważyć proces przenikania, nazwany przez Elżbietę Grabską *greffage* – wszczepiania się komórek francuskiej sztuki w tkankę doświadczeń polskich³⁸. I tylko zadziwia fakt, jak nikły był w sztuce Kramsztyka wpływ sztuki niemieckiej, którą zapewne dobrze poznał w czasie pobytu w Monachium i Berlinie, jak szybko te doświadczenia zostały zapomniane, jak mocno Paryż odcisnął swe piętno.

W pierwszych paryskich latach pejzaż i martwa natura interesowały go chyba bardziej niż portret, przynajmniej częściej wystawiał je na Salonach. Być może dlatego, że poznał wtedy bezpośrednio malarstwo francuskich mistrzów impresjonizmu, czego ślady odnajdujemy w jego bretońskich krajobrazach.

Niestety większość malowanych wówczas widoków znamy tylko z tytułów. Dzięki nim możemy zrekonstruować szlaki jego wakacyjnych wędrówek, które zawiodły go do położonego nad Bałtykiem Greiswaldu (*Port w Greiswaldzie*), pokrytych śniegiem Tatr, do Bretanii, Owernii (*Widok górski z Auvergne*) i słonecznej Prowansji.

Najbardziej inspirująca była wówczas dla Kramsztyka Bretania, która od początków XX wieku stała się ulubionym miejscem wakacyjnych wyjazdów polskich malarzy³⁹. Wcześniej, w latach 80. XIX stulecia, kiedy Bretania stała się modna w artystycznych kręgach Paryża, przyjeżdżały tam Zofia Stankiewicz i Anna Bilińska, później bywał także Ludwik de Laveaux. Do Bretanii przyciągała też obecność Władysława Ślewińskiego, który mieszkał w Le Pouldou, później zaś w swoim „Zameczku” w Doëlan, gdzie chętnie gościł młodych malarzy z Polski – bywali tam m.in. Tadeusz Makowski i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Bretania porywała urodą pejzażu, romantyczną wizją kraju, o którym sławny Bretończyk René Chateaubriand pisał: „okolica samotna, smutna, burzliwa, zatopiona we mgle, dźwięcząca szumem wiatru”⁴⁰; potęgą spienionego oceanu (pamiętajmy, że większość artystów pochodzących z Kongresówki i Galicji mogła po raz pierwszy ujrzeć morze właśnie w Bretanii). Niebagatelny wpływ na popularność Bretanii wśród ubogich zazwyczaj artystów miały też niskie koszty utrzymania.

³⁸ E. Grabska, *Obrazy i rzeźby podróżują...*, s. 20.

³⁹ *Peintres polonais en Bretagne (1890–1939)*, Musée départemental breton Quimper 2004, (kat. wystawy).

⁴⁰ R. Chateaubriand, *Les martyrs*, Paris 1846, s. 150, cyt. za: W. Jaworska, *Władysław Ślewiński*, Warszawa 1991, s. 40.



19. *Motyw z Bretanii*, ok. 1911, kat. I/22

W odróżnieniu od malarzy amerykańskich, skandynawskich czy francuskich, polskich twórców nie pociągał bretoński folklor, nie obrazowali oni, tak popularnych w dziełach innych artystów, wiejskich odpustów czy wesel. Gdyby interesowały ich te tematy, to zapewne malowaliby je już w Polsce, gdzie tradycje ludowe były wciąż żywe, zaś barwne stroje czy ogniste tańce bardziej malownicze niż ciemne, najczęściej czarne stroje Bretończyków. Co więcej, rzadko w ich dziełach znajdujemy fascynację tajemniczymi, widocznymi w pejzażu śladami kultury megalitycznej czy celtyckiej, niezbyt często pojawiają się też słynne kalwarie i kaplice rozsiane po całej Bretanii. Polacy malowali przede wszystkim morze, porty, widoki miejskie, samotne chaty i drzewa. O wiele rzadsze są, poza twórczością Meli Muter, Eugeniusza Zaka czy Leona Hirszenberga, portrety rybaków czy Bretonek w charakterystycznych czepcach.

W 1911 roku Kramsztyk i Zak spędzili wakacje w Audierne, małym, malowniczym porcie krewetkowym. Rok wcześniej gościła tam Mela Muter i zapewne to za jej zachętą wkrótce pojawili się tam inni polscy malarze, m.in. Leopold Gottlieb, Mojżesz Kisling, Jan Rubczak, Szamaj Mondszajn (Simon Mondzain), Jacek Mierzejewski (w 1913 roku).



20. *Ulica w Audierne*, ok. 1911, kat. I/21

Spośród malowanych przez Kramsztyka bretońskich pejzaży ocalał jeden: *Port bretoński (Port w Audierne)*⁴¹. Na podstawie tytułów wystawianych prac oraz zamieszczonych w gazetach reprodukcji można odtworzyć ulubione motywy malarza: widoki portów (*Poranek w porcie, Motyw z Bretanii*), miasteczek z ich stromymi, wąskimi uliczkami (*Ulica w Audierne*), budowle (*Fabryka w Audierne, Kościółek w Bretanii*) oraz morskie pejzaże (*Odplyw, Krajobraz morski*). W tych wczesnych pracach wyraźnie można zauważyć wpływ malarstwa impresjonistycznego, szczególnie twórczości Claude'a Moneta. Jednak wibrująca, nasycona światłem i powietrzem faktura *Portu bretońskiego* jest jakby nałożona na statyczną, monumentalną kompozycję z mocnymi pionowymi akcentami masztów równoważącymi poziomy pas domów w tle. Obraz utrzymany jest w jednolitej chłodnej gamie zieleni – od jasnej, świetlistej do ciemnoszmaragdowej, w zielonkawych błękitach i szarościach z akcentami bieli i brunatnych plam. O krajobrazach z Bretanii wystawionych w 1912 roku w Salonie Feliksa Richlinga pisał Adam Wolman: „W pejzażach – przeważnie bretońskich – morskich, szarych, wilgotnych dużo jest przestrzeni i powietrza

il. VII

il. 19

il. 20

⁴¹ W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach; Katalog I/20.

[...]. Są to *par excellence* studia plenerowe, traktowane realnie, po malarsku. Gama tonacji zamyka się w skali ograniczonej (nie posługuje się jaskrawością, płonącymi domami i rozedrganym w słońcu światłem). Mimo to wykazuje duże bogactwo niuansów⁴². W zaginionym *Pejzażu bretońskim* w zwykłym widoku możemy dostrzec symboliczną walkę kruchych, samotnych drzew, przygiętych do ziemi siłą wiatru, lecz wciąż trwających i opierających się żywiołowi.

Kramsztyk, zanim całkowicie oddał się we władanie śródziemnomorskiemu krajobrazowi (po 1914 roku malował prawie wyłącznie południe Francji), zmierzył się z zimowym pejzażem tatrzańskim. Niestety, z kilkunastu wystawionych w Krakowie i Lwowie olejnych *Krajobrazów z Zakopanego* znamy, i to tylko z małej, złej jakości fotografii prasowej, zaledwie jeden: *Z Tatr* oraz kilka akwarelowych szkiców. Trudno wyrokować na podstawie tak wąskiego materiału, wydaje się jednak, że malarz nie umiał uwolnić się od tradycji polskiego pejzażu, którą mistrzowsko rozwinęli Julian Fałat i Jan Stanisławski. Pokryte śniegiem wyniosłe szczyty, drewniane chałupy, sanie ciągnięte przez zmęczonego konia, są raczej prostą rejestracją widzianego świata, próbą uchwycenia świetlistości śniegu czy potęgi gór. W późniejszych latach, mimo częstych pobytów w Zakopanem, Kramsztyk nie powrócił już do zimowych pejzaży. Zapewne w tym samym czasie powstał malowany akwarelą *Portret chłopki*⁴³ – jeden z niewielu w jego twórczości portretów, w którym artysta nie starał się kreować malowanej przez siebie postaci, lecz najprostszymi środkami oddać wiernie i wnikliwie rysy twarzy oraz wewnętrzne życie starej góralki. Być może dlatego ten prosty, skromny wizerunek przemawia do nas z taką siłą.

W Paryżu, podobnie jak tyłu innych twórców ze wszystkich stron świata, Kramsztyk budował swą artystyczną tożsamość. Nie było to łatwe, bowiem jak pisał Zygmunt Klingsland: „zbyteczne dodawać, iż walka o samodzielny byt artystyczny, w atmosferze i gorączce kalejdoskopowo zmieniających się »izmów«, staje się bardziej zacięta i trudna, aniżeli kiedykolwiek bądź. Zresztą do Paryża [...] przyjeżdża się nie po to, by zamykać się w »wieży z kości słoniowej«, lecz przeciwnie, by żyć w ciągłym kontakcie z tą kuźnią coraz to nowych haseł teoretycznych i formuł technicznych. Współzależność, wzajemne przenikanie się poszczególnych indywidualności jest już dzisiaj prawem biologicznym wszelkiej, a więc i artystycznej pracy twórczej”⁴⁴. Dalej zauwa-

⁴² A. Wolman, *op. cit.*, s. 5.

⁴³ Obraz w zbiorach prywatnych; Katalog III/I.

⁴⁴ Z. Klingsland, *Malarze polscy w Paryżu*, „Sztuki Piękne” 1933, s. 299.

za Klingsland, że artyści polscy, prócz kilku wyjątków – Makowskiego czy Marcoussisa – nie brali „bezpośredniego i czynnego udziału w kształtowaniu się zasadniczych »izmów« nowoczesnych [...]”⁴⁵. Odnosi się to także do Kramsztyka, który po przyjeździe do Paryża nie zainteresował się kubizmem (w 1909 roku odbyła się pierwsza wystawa kubistów), pominął też najnowsze dokonania fowistów Henriego Matisse’a i André Deraina (choć późniejsza twórczość tego ostatniego była dla Kramsztyka niezwykle inspirująca). Jednakże najważniejsze w tym okresie było oddziaływanie sztuki francuskiej, zaś artystą, który przemówił do Kramsztyka najmocniej, najgłębiej, był Paul Cézanne.

Wpływ twórczości Cézanne’a na dzieło młodego malarza jest niewątpliwy i był zresztą podkreślany przez wielu krytyków, m.in. przez Konrada Winklera, Wacława Husarskiego czy Jerzego Hulewicza. Niektórzy uważali nawet, jak Władysław Wankie, że w obrazach Kramsztyka są „aż nazbyt wyraźne wpływy Cézanne’a”⁴⁶.

Rzeczywiście, bez trudu odnajdziemy lekcję Cézanne’a w martwych naturach Kramsztyka, w pejzażu, rzadziej w portrecie. Wydaje się, że w przeciwieństwie do artystów, którzy przyswajali zdobycze Cézanne’a za pośrednictwem malarzy takich jak Derain czy Maurice Vlaminck⁴⁷ (przykładem mogą być wczesne prace Simona Mondzaina⁴⁸), Kramsztyk odwoływał się bezpośrednio do twórczości mistrza z Aix.

Kramsztyk mógł znać słowa Cézanne’a, pochodzące z opublikowanych w 1907 roku listów do Emila Bernarda: „Tylko w kontakcie z naturą realizuje się postęp i wykształca się oko. Koncentruje się ono w miarę patrzenia i pracy. Chcę powiedzieć, że na pomarańczy, jabłku, kuli czy głowie istnieje punkt kulminacyjny i jest zawsze – mimo bardzo silnego działania światła i cienia, doznań kolorystycznych – najbardziej zbliżony do naszego oka punkt przedmiotu”⁴⁹. Kramsztyk na pewno „pilnie” studiował naturę, lecz z równą gorliwością studiował i podziwiał dzieła samego Cézanne’a. Z tej fascynacji zrodziła się seria martwych natur, które należą do najciekawszych prac w dorobku artysty. Wacław Husarski nazwał nawet ten okres „epoką martwych natur”⁵⁰.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ W. Wankie, *Z Zachęty. Wystawy zbiorowe: Kramsztyka, Kopczyńskiego, Trzebińskiego i Polskiego Przemysłu Artystycznego*, „Świat” 1920, nr 52, s. 4.

⁴⁷ E. Grabska, *Obrazy i rzeźby podróżują...*, s. 23.

⁴⁸ *Mondzain*, oprac. E. Grabska, R. Piątkowska, katalog wystawy, Instytut Polski w Paryżu, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria „Zachęta”, Paryż 1999/Warszawa 2000.

⁴⁹ P. Cézanne, *Z listów do Emila Bernarda*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 46.

⁵⁰ W. Husarski, *Wystawy w IPS-ie...*, s. 6.



21. *Martwa natura*, ok. 1910, kat. I/4

Jak silne było zainteresowanie Kramsztyka tym motywem świadczyć może fakt, że na Salonie Jesiennym w 1913 roku zdecydował się pokazać wyłącznie martwe natury.

Dla Cézanne'a malowanie martwych natur nie było przypadkowym wyborem. Jak pisał Charles Sterling: „»Urzeczywistniając« swoje skomplikowane poszukiwania w martwych naturach, i szczególnie wiele spomiędzy nich wynosząc do rzędu arcydzieł, Cézanne nadał temu tematowi znaczenie, jakiego nie osiągnął on nigdy przedtem w dziejach malarstwa”⁵¹.

Martwa natura z przynależną jej swobodą konstruowania kompozycji, formy i koloru, pozwala malarzowi ćwiczyć oko, rękę, próbować bez końca rozmaitych, zmiennych układów. Jej „ciche życie” jest sprzymierzeńcem artystów mogących bez końca badać wzajemne stosunki brył i kolorów. Być może Kramsztyk traktował swe martwe natury, jako ćwiczenie, tym bardziej, że w późniejszym okresie jego działalności temat ten prawie zanika lub staje się jednym z elementów obrazu, jak np. w *Smażoszu*, *Poecie* czy *Wróżbie*.

Zarówno w kompozycji, jak i kolorystyce, formie i motywie martwych natur Kramsztyka odnajdujemy inspiracje i wzór zaczerpnięty z dzieł Cézanne'a.

⁵¹ Ch. Sterling, *Martwa natura od starożytności po wiek XX*, Warszawa 1988, tłum. J. Pollakówna i W. Dłuski, s. 137.

W przeciwieństwie do prac malarza z Aix, często o skomplikowanych, rozbudowanych układach kompozycyjnych, z widocznym w tle fragmentem pokoju, kuchni czy podwieszanej zasłony, martwe natury Kramsztyka są skromniejsze, tło jest najczęściej szare, neutralne. Podobne są za to pozornie przypadkowe układy przedmiotów stojących na kuchennym stole – glinianych naczyń, owoców, niedbale rzuconych serwet. Kompozycje Kramsztyka są mniej dynamiczne, „wyciszone”, statyczne, lecz jednocześnie bardziej materialne, namacalne niż martwe natury Cézanne’a. Mimo udawanego chaosu, ich kompozycja jest przemyślana, zamknięta. Istnieje zawsze element spajający całość struktury obrazu, jak fajansowy talerz w *Martwej naturze* (ok. 1910–1912)⁵², czy sztywna i plastyczna biała serweta w toruńskiej *Martwej naturze* (ok. 1910)⁵³. Nie wszystkie próby wydają się równie udane, niezbyt ciekawa i źle skomponowana jest *Martwa natura z winogronami* (ok. 1912)⁵⁴.

il. 21

il. I

Najlepszą martwą naturą Kramsztyka są datowane na lata 1918–1920 monumentalne *Ryby*⁵⁵, utrzymane w „posępnych harmoniach barwnych”⁵⁶. Ich starannie skonstruowana, rytmiczna kompozycja, kubiczna plastyka ryb i glinianych garnków sprawia, że czujemy dotykającą wprost materię przedmiotów. Jakby z myślą o tym obrazie pisał Husarski: „Dołączała się do tego największa może zaleta tego artysty – poczucie tworzywa, poczucie farby olejnej, jako materiału; pod tym względem był największym bodaj majstrem w swym pokoleniu; nikt z jego rówieśników nie czuł tak, jak on, gęstego impastu; nikt tak jak on nie umiał używać laserników; śmiały, prosty, a zarazem wytworny sposób posługiwania się pędzlem i szpachlą, takt, z którym robota przerywana była w chwili swej dojrzałości, tuż przed niebezpiecznym stadium wykończeń i przekończeń – wszystko to nadawało tym obrazom [tj. martwym naturom – przyp. R.P.] pełnię malarską, przypominającą holenderskich mistrzów, bez żadnego jednakże naśladowania, z zachowaniem postawy na wskroś nowoczesnej”⁵⁷.

il. XXI

W jedynym zachowanym z lat 1913–1914 pejzażu – *Miasteczku nad zato-*
*ką*⁵⁸ – można zauważyć wyraźną zmianę w widzeniu natury przez Kramsz-

il. 22

⁵² Obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; Katalog I/4.

⁵³ Obraz w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu; Katalog I/3.

⁵⁴ Obraz w zbiorach prywatnych; Katalog I/6. W przypadku innych, interesujących lecz znanych nam jedynie z fotografii, jak *Martwa natura na okrągłym stole*, ok. 1918–1920, trudno jest je naprawdę ocenić. Niestety nie posiadamy żadnej, chociażby czarno-białej fotografii wczesnych kwiatowych martwych natur (*Malwy, Kwiaty*), których tytuły znamy jedynie z katalogów wystaw.

⁵⁵ Obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu; Katalog I/73.

⁵⁶ M. Wallis, *Martwa natura w malarstwie polskim*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 24, s. 6.

⁵⁷ W. Husarski, *Wystawy w IPS-ie...*, s. 6.

⁵⁸ Obraz w kolekcji Wojciecha Fibaka; Katalog I/27.



22. *Miasteczko nad zatoką (Pejzaż z Prowansji)*, ok. 1914, kat. I/27

tyka. W porównaniu do migotliwego, lecz utrzymanego prawie w monochromatycznej tonacji *Portu bretońskiego*, prowansalski krajobraz urzeka jasnymi, ostrymi barwami, z dominantą intensywnego błękitu morza i nieba, nasyczonymi żółcieniami górskich zboczy, ciemną, fragmentami aż granatową zielenią drzew. Kompozycja jest otwarta, ujęta kulisowo, odsłaniająca kolejne, coraz głębsze plany, akcentowane pionowymi wyniosłościami drzew, kościelnej wieży, latarni morskiej. Jeszcze raz odwołajmy się do Cézanne'a, który pisał: „Linie prostopadłe do horyzontu wyznaczają głębię. Otóż dla nas ludzi natura jest raczej w głębi niż na powierzchni, stąd konieczność wprowadzenia do naszych wibracji świetlnych reprezentowanych przez czerwienie i żółcie odpowiedniej ilości błękitu, aby można było odczuć powietrze”⁵⁹. Kramsztyk mógł znać te słowa Cézanne'a, widział też jego prace, w których artysta starał się zrealizować swoją koncepcję pejzażu. Od Cézanne'a zaczerpnął budowanie pejzażu perspektywą barwną, powietrzną, także równowagę, ład kompozycyjny, dążenie do harmonii barw, rytmu brył, które to cechy były obecne w jego późniejszych pejzażach, kiedy malarz odchodził już od bezpośredniej inspiracji dziełem Cézanne'a.

⁵⁹ P. Cézanne, *op. cit.*, s. 45.

Z pierwszego okresu twórczości Kramsztyka, który, jakby symbolicznie, zamyka data powrotu do Polski w 1915 roku, nietrudno jest odczytać drogi jego poszukiwań malarskich, formowania się artystycznej indywidualności. Mimo różnorodnych inspiracji, fascynacji Cézanne'em, Kramsztykowi udało się stworzyć własny malarski świat, podwaliny pod całą swoją późniejszą twórczość. Była to jeszcze sztuka o niejednorodnym obliczu stylistycznym, przekształcająca się i zmieniająca. Jak pisał Adam Wolman z okazji pierwszej dużej wystawy artysty w salonie Richlinga: „Kramsztyk stoi zdecydowanie na gruncie plastycznym. Jeśli jest na drodze zmagania się i poszukiwań, wie, czego szuka; jeśli nie jest jeszcze całkowicie skryształizowany, jest w stanie krystalizacji. Jest na drodze, którą, zda się, obrał świadomie, aby iść nią wytrwale, choć żmudnie – i nie zboczyć na dróżki, kędy chude pacholki malarstwa chadzają”⁶⁰.

Z pojedynczych zachowanych prac trudno jest odtworzyć pełny obraz wczesnej twórczości artysty, trzeba bowiem pamiętać, że ocalało więcej portretów niż pejzaży i martwych natur, mimo iż te ostatnie zdecydowanie przeważały w jego ówczesnym dorobku. Jednak portret także odgrywał ważną rolę w twórczości Kramsztyka, który poszukiwał własnej koncepcji tego tematu, co w kilka lat później doprowadziło do stworzenia typu portretu – alegorii. Na razie jednak tworzył zarówno „salonowe” portrety kobiece (*Portret pani S.A.*), jak i intymne, mimo rozległego górskiego krajobrazu w tle, wizerunki, do których należy *Portret Stefanii Heymanowej* (ok. 1912). Wśród malowanych wówczas portretów męskich najciekawszy jest wizerunek Mojżesza Kislinga, nostalgiczny i poetycki „portret artysty z czasów młodości”⁶¹. W tych wczesnych pracach widoczne jest zainteresowanie człowiekiem, próby wydobycia charakteru, osobowości modela, uchwycenie podobieństwa. Sprzyjał temu fakt, że w tym czasie Kramsztyk portretował głównie przyjaciół i znajomych, przynajmniej takie prace zachowały się do naszych czasów. Tak powstały m.in. pełen młodzieńczej dezynwoltury, cézannowski *Portret Jana Rubczaka* (ok. 1910)⁶² czy niezwykle ciekawy psychologiczny wizerunek Adolfa Baslera (ok. 1910)⁶³. W tych „realistycznych” portretach widoczne są

il. 24

il. 23

il. VI

il. III

⁶⁰ A. Wolman, *op. cit.*, s. 5.

⁶¹ Katalog I/18. W 1912 roku Mojżesz Kisling namalował portret Romana Kramsztyka, olej/ płótno, 71 x 65, obecnie w kolekcji Otto i Etty Stanglów w Monachium. Kisling przedstawił Kramsztyka w eleganckim, wizytowym stroju, trzymającego w ręku kapelusz. Zob. J. Dutouard, *Kisling 1891–1953*, Paris 1995, t. III, s. 84; J. Malinowski, *O Mojżeszu Kislingu z polskiego punktu widzenia*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2003, nr 4, s. 9–40.

⁶² Obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; Katalog I/10.

⁶³ Portret w kolekcji Toma Podla, Seattle (USA); Katalog I/17.



23. *Portret Stefanii Heymanowej,*
ok. 1912, kat. I/15



24. *Portret Artura Rubinsteina,*
1914, kat. I/30

zarówno inspiracje sztuką portretową Cézanne'a, jak i malarstwem oglądanym w muzeach. Prawdopodobnie pod koniec 1914 roku namalował Kramsztyk *Portret Artura Rubinsteina*⁶⁴, który powstawał równolegle z malowanym przez Olgę Boznańską portretem wielkiego wirtuoza⁶⁵. Wyrafinowana harmonia zieleni i brązów, lekko chropowata, migotliwa faktura płótna są, być może, refleksem „rozmowy” z twórczością Olgi Boznańskiej, w której pracowni został namalowany ten obraz.

il. 24

W latach 1909–1915 szczęśliwie rozwijała się kariera młodego artysty. Dosyć szybko od chwili debiutu w 1909 roku, na VI Wystawie Dorocznej Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych zdobył sobie uznanie krajowej krytyki. Choć wystawiał też na paryskich Salonach: Jesiennym, Niezależnych i Tuileryjskim, na sukces w Paryżu musiał jednak jeszcze poczekać. W 1912 roku Kramsztyk zdecydował, że nadszedł czas przygotowania pierwszej wystawy indywidualnej, która miała być zaprezentowana w salach Zachęty. Jednak, jak pisał w liście opublikowanym na łamach „Kuriera Warszawskiego”: „w ostatniej chwili zmuszony byłem wystawę cofnąć z powodu różnicy zdań między mną a jury co do obrazów, które miały być wystawione. Jury ([Franciszek] Ejsmond, [Zygmunt] Otto, [Apoloniusz] Kędziński, Kowalski, [Piotr] Krasnodębski) uznało za stosowne nie wystawiać obrazów, z których większość była już wystawiona na Salonach Paryskich i przyjęta przez jury tamtejsze, a co do których ja największą wagę przywiązuję. Na niewielką wystawę, złożoną wyłącznie z dawniejszych prac moich, zgodzić się nie mogłem”⁶⁶. Nie wiemy, co było prawdziwą przyczyną konfliktu młodego malarza z zasłużonymi artystami. Na szczęście, z pomocą pospieszył Feliks Richling i ostatecznie wystawę można było obejrzeć w obszernych salach jego Salonu Artystycznego⁶⁷.

W tym samym roku sukcesem zakończył się udział Kramsztyka w wystawie berlińskiej Secesji, co relacjonował w lwowskiej „Sztuce” Adolf Basler⁶⁸, zaś w 1914 roku artysta ponownie pokazywał swe prace w Berlinie, tym razem na wystawie Wolnej Secesji (Freie Sezession). W 1913 roku krakowskie, zaś w następnym lwowskie i poznańskie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych gościły indywidualną wystawę Kramsztyka. We Lwowie wystawiał współ-

⁶⁴ Własność rodziny Artura Rubinsteina; Katalog I/30.

⁶⁵ A. Rubinstein, *Moje młode lata*, Warszawa 1986, s. 512.

⁶⁶ „Kurier Warszawski” 1912, nr 64, s. 12.

⁶⁷ Feliks Richling otworzył swój Salon Artystyczny jesienią 1911 przy ul. Marszałkowskiej 131. Zob. H. Garlińska-Zembrzuska, *Salon artystyczny Feliksa Richlinga*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1967.

⁶⁸ Ad. B...r [Basler], *Młodzi na wystawach europejskich*, „Sztuka” (Lwów) 1913, s. 174–175.

ROMAN KRAMSZTYK

MA ZASZCZYT PROSIĆ J. W. P. O ŁASKAWĘ
ZWIEDZENIE WYSTAWY PRAC SWOICH,
OTWARTEJ DNIA 27-go MARCA W SALONIE
ARTYSTYCZNYM FELIKSA RICHLINGA (ULICA
MARSZAŁKOWSKA 131).

WARSZAWA, W MARCU 1912 r.

25. Zaproszenie na wystawę Romana Kramsztyka w Salonie Artystycznym Feliksa Richlinga, 1912

il. VI nie ze znanym malarzem, profesorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych Józefem Pankiewiczem, co z pewnością było nieładą zaszczytem dla niespełna trzydziestoletniego artysty. O wystawach tych sporo pisano, najczęściej pochlebnie, zaś Muzeum Narodowe w Krakowie zakupiło *Portret Mojżesza Kislinga*⁶⁹, tak niedawno jeszcze studenta tamtejszej Akademii.

Kiedy pod koniec 1915 roku, po kilkumiesięcznej wędrówce z Eugeniuszem Zakiem i jego rodziną po południowej Francji i Szwajcarii, Kramsztyk przybył do Polski, nie przypuszczał zapewne, że wróci do Paryża dopiero po dziesięciu latach. Jak wielu innych artystów przed wojną, zarówno on, jak i jego dzieła stałe podróżowały między krajem i Francją. Kontakty rodzinne i artystyczne nigdy nie zostały przerwane. Podobnie będzie, kiedy w 1924 roku Kramsztyk zamieszka ponownie w Paryżu, by jednak każdego roku powracać do Polski, aby malować, wystawiać oraz spotykać się z przyjaciółmi i znajomymi przy stoliku w „Ziemiańskiej”.

⁶⁹ „Świat” 1913, nr 48, s. 5; „Sztuka” 1914, nr 1/2, s. 23.

Rozdział III

Dojrzała twórczość

„Śni mi się jakaś wielka a przez wieki idąca Powieść...”¹

Lata 1915–1916 były być może najważniejszym okresem w życiu i twórczości Romana Kramsztyka. Artysta zakończył poszukiwania własnej drogi twórczej, ukształtował osobistą, oryginalną wizję malarską, łączącą zdobycze sztuki nowoczesnej z tradycją dawnego malarstwa europejskiego.

Jednocześnie, kiedy w 1915 roku, po ponad 10 latach pobytu za granicą, Kramsztyk powrócił do Polski, zauważył zapewne, że „rozczarowanie poprzednich dziesięcioleci przekształcało się stopniowo w uczucie niejasnego, lecz żarliwego oczekiwania”². Wybuch I wojny światowej przyniósł bowiem Polakom, po raz pierwszy od wielu lat, realną nadzieję na odzyskanie niepodległości. Z tej nadziei rodziła się potrzeba działania, powstawały liczne organizacje polityczne i militarne. W sierpniu 1914 roku Józef Piłsudski utworzył Legiony Polskie, działała tajna Polska Organizacja Wojskowa. Mimo że sam Kramsztyk nie zgłosił się do wojska (być może z powodu słabego wzroku), w Legionach służyło wielu jego przyjaciół i znajomych – malarzy, kolegów z krakowskiej ASP i Paryża: Leopold Gottlieb, Karol Zyndram-Maszkowski (którego sportretował w 1917 roku w mundurze porucznika Legionów) i Tadeusz Pruszkowski.

W tym decydującym dla przyszłych losów Polski czasie, także artyści, którzy nigdy wcześniej nie podejmowali w swych pracach tematyki narodowej, historycznej, czuli się zobowiązani do podkreślania swego patriotyzmu, oddania swej sztuki w służbę Ojczyzny. Do rozpisanego przez warszawską Zachętę (z fundacji „bezimiennego” ofiarodawcy) konkursu malarskiego

¹ J. Słowacki, *Zawisza Czarny*, w: *Dzieła wybrane*, t. 1, *Liryki i powieści poetyckie*, Wrocław 1979, s. 76.

² N. Davies, *Boże Igrzysko*, t. 2, Kraków 1998, tłum. E. Tabakowska, s. 848.



26. Portret porucznika Karola
Zyndramma-Maszkowskiego, 1917, kat. IV/12

i rzeźbiarskiego pt. „Polska”³ zgłosili się twórcy, którzy, podobnie jak Kramsztyk, przed wojną bronili się przed malowaniem obrazów patriotycznych, a i później w ich dorobku trudno znaleźć płótna o tej tematyce. Zapewne też dlatego rezultaty artystyczne konkursu nie były zadowalające, bowiem jak pisał Wacław Husarski „do nowego tematu z trudem naginały się talenty, które instynkt w inną kierował stronę”⁴.

il. 27

Dla *Legendy o Koronie*⁵, którą Kramsztyk namalował specjalnie na ten konkurs, głównym źródłem inspiracji była niewątpliwie polska poezja romantyczna, a szczególnie twórczość Juliusza Słowackiego. W jego poezji odnalazł malarz „ojczyzny nieśmiertelnej serce wielkie [...] ciągle w sobie bijące”⁶

³ Konkurs rozstrzygnięto w październiku 1916 roku. Wszystkie zgłoszone prace pokazano na wystawie w Zachęcie. I nagrodę w dziale malarstwa otrzymał Michał Boruciński za obraz *Polska*; II – Tadeusz Pruszkowski za *Legendę o śpiących rycerzach*; III – Czesław Tański za obraz *Polska w roku 1914*; IV – Henryk Piątkowski za *Świt*. W dziale rzeźby I nagrodę otrzymała Hanna Nałkowska za *Polonię*, II – Henryk Kuna za *Złoty Róg*; III – Józef Jasiński za pracę *Polska*.

⁴ W. Husarski, *Polski ruch artystyczny podczas wojny*, „Myśl Polska” 1916, nr 8, s. 118.

⁵ Obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; Katalog I/32.

⁶ J. Słowacki, *Zawisza Czarny*, s. 76.



27. *Legenda o Koronie*, ok. 1916, kat. I/32

oraz przeszłość kraju, jego prapoczątki, rozkwit, wielkość i upadek. Być może swoim obrazem chciał jak Słowacki powiedzieć:

Prześwięte więc żywoty
 Opiszę... [...] wielki ów kraj teraz płaczący
 Wolności... i wierzbami rozwieszonymi nad grobem
 Zbudzę...⁷

Malarz uznał, że „czas przypomnieć ojców dzieje”⁸ i w swym konkursowym dziele stworzył malowaną wizję tysiącletniej historii Polski. Nad rozległym pejzażem, z widoczną w oddali panoramą Tatr, wijącą się Wisłą, śre-

⁷ Ibidem.

⁸ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. III, *Dziady*, cz. II, w. 517, Warszawa 1955, s. 32.

dniowiecznymi zamkami (Czersk?) i Wawelem, góruje postać półnagiego młodzieńca z piastowską koroną na głowie. Biały orzeł rozbija dziobem kajdany skuwające ręce polskiego Prometeusza – pierwszego, legendarnego władcy Polski, Lecha, który dał Państwu Koronę i Godło oraz wznosił jego stolicę – Gniezno. Po obu stronach Wisły odnajdujemy sceny przedstawiające najważniejsze wydarzenia z historii Polski: powstanie państwa i powołanie na tron dynastii piastowskiej⁹; zaślubiny Jadwigi i Jagiellły symbolizujące unię Polski z Litwą i narodziny Rzeczypospolitej Obojga Narodów; uchwalenie Konstytucji 3 Maja – ostatniej próby ratowania Królestwa Polskiego, zaprzeczona przez waśnie i zdradę Targowicy oraz ostateczną utratę Korony Polskiej przez Stanisława Augusta, który na obrazie wrzuca ją w nurt Wisły. W końcu ułani pod dowództwem księcia Józefa Poniatowskiego rozpoczynają u boku Napoleona walkę o odzyskanie niepodległości. Wizję artysty zamyka postać klęczącego chłopca z kosą, który widzi wschodzącą w oddali „jutrenkę swobody” i „złotego anioła” niosącego w rękach koronę.

W swym obrazie Kramsztyk próbował zawrzeć całe „universum polskie”, tworzące „ojczyznę duchową” narodu. „Składają się na nią – przypomina Jan Prokop – oprócz ahistorycznych, »beziemiennych« obrazów ludzi i ziemi, »duchowe szczątki« przechowywane w »skarbnicy narodowej« czyli dzieje w pamięci zbiorowej”¹⁰. W „materii wyobraźni” przekształcił malarz zarówno legendarnego Piasta, jak i postaci historyczne: Jadwigę i Jagiellę, Hugona Kołłątaja trzymającego w ręku „Księgę Wolności 3 Mai 1791” oraz ułanów księcia Józefa. Przywołane przez malarza wydarzenia ułożone są w zasadzie chronologicznie – najdawniejsze znajdują się w głębi obrazu, lecz zarazem dzieją się jednocześnie, połączone krętym nurtem „królowej rzek polskich”. Podobnie jak ma to miejsce w „rzeczywistości mitu, gdzie wszystko jest naraz, wszystko jest zawsze obecne”¹¹.

Sięgając do „skarbcza narodowych toposów”, Kramsztyk wiedział, że publiczność bez trudu odczyta jego dzieło i odgadnie jego przesłanie. Wspólne universum Polaków od wieków zachowuje ciągłość, mimo obumierania i od-

⁹ Juliusz Słowacki opisał tę scenę w *Królu Duchu*:

„Kmieć Piast przed chatą dobrego wieczora
Używał, stary kmieć pełen dobroci;
A wtem skrzypnęła domowa zapora
I weszli do wrót aniołowie złoci”.

J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, Wrocław 1972, t. XVI, s. 359, *Król Duch*, Rapsod II, Pieśń I, w. 9–12.

¹⁰ J. Prokop, *op. cit.*, s. 12.

¹¹ *Ibidem*.

nawiania się (Legiony!) „znaków-symboli”. „Łatwo rozpoznawalne – przypomina Jan Prokop – jest bowiem »arką przymierza między dawnymi i nowymi laty«, stanowi obszar emocjonalnie nacechowany, aktywny, »wspólny skarbiec«, »ojczyznę duchową«, w której czujemy się zadomowieni [...]”¹².

Nie przypadkiem też Kramsztyk nazwał swój obraz *Legendą*, nawiązując do znanej ze średniowiecznych kronik historycznych (*Kronika Wincentego Kadłubka*, *Kronika Wielkopolska* oraz Jana Długosza *Roczniki albo Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*) i szeroko rozpowszechnionej w literaturze oraz w popularnych baśniach i podaniach dla dzieci i młodzieży¹³ legendarnej Korony Lecha – odwiecznego symbolu jedności, niezawisłości Królestwa Polskiego, jego potęgi i wielkości, o której Juliusz Słowacki pisał w *Balladynie*:

...z rozlicznego cudu
Korona Lecha sławną niegdyś była,
w niej szczęście ludu, w niej krainy siła
cudem zamknięta...¹⁴

Legenda w tytule (przypomnijmy, że jest on wpisany w obraz, tak, by widz nie miał żadnych wątpliwości co do intencji twórcy) pozwoliła Kramsztykowi stworzyć dzieło łączące dzieje bajeczne i fakty historyczne świadczące o potędze, ale i o upadku Rzeczypospolitej, które miało oddziaływać, podobnie jak podania przeszłości, na świadomość i emocje Polaków. „W legendzie – zauważa bowiem Grażyna Skotnicka – kryją się przesłanki ideowe określające oczekiwania i marzenia zbiorowości. [...] Znajdują w niej odbicia, sądy i wyobrażenia zbiorowości o osobistościach dziejowych [...], o faktach i zjawiskach historycznych”¹⁵.

Na przełomie XIX i XX wieku kolejne zrekonstruowane z rękopisów wydania *Króla-Ducha* Juliusza Słowackiego sprawiły, że kult „drugiego wieszczka” narastał, by osiągnąć apogeum w latach 1904–1909¹⁶. O literackich zainteresowaniach Kramsztyka wspominało wielu przyjaciół, malarz znał więc

¹² Ibidem, s. 11.

¹³ W literaturze dla dzieci *Legenda o złotej koronie* do dzisiaj jest jedną z najważniejszych i najczęściej pojawiających się baśni. Zob. np. M. Krüger, *Tajemnice polskiej ziemi. Legendy i podania różnych regionów Polski*, Wrocław 1998.

¹⁴ J. Słowacki, *Dramaty*, t. 1, Warszawa 1979, s. 259.

¹⁵ G. Skotnicka, *Dzieje piórem malowane. O powieściach historycznych dla młodzieży z okresu Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego*, Gdańsk 1987, s. 92.

¹⁶ *Król-Duch* wydawany był kolejno przez Antoniego Małeckiego (Juliusz Słowacki, *Dzieła pośmiertne*, Lwów 1885), Jana Gwalberta Pawlikowskiego i po II wojnie światowej przez Juliusza Kleinera. Zob. J. Maślanko, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984, s. 11. W roku 1909 uroczyste obchodzono stulecie urodzin Słowackiego.

na pewno utwory Słowackiego. Jego dzieła, m.in. poemat *Anhelli*, były już zresztą wcześniej inspiracją dla malarzy, by przypomnieć chociażby Witolda Pruszkowskiego i Jacka Malczewskiego. Dlatego nie dziwi nas fakt, że szukając źródeł dla *Legandy o Koronie* odwołał się Kramsztyk do twórczości Słowackiego, który w dramatach, m.in. w *Balladynie* i *Lilli Wenedzie* oraz w *Królu-Duchu*, „stworzył własną wizję przedhistorycznej Polski i ogromnie jej prapoczątki [...] »przybliżył«, szczególnie w *Królu-Duchu*, bo potraktował je na równi z epoką historyczną w jednym ciągu dziejowym jako »ojców dzieje«¹⁷. Oczywiście obraz Kramsztyka nie jest dosłowną ilustracją żadnego utworu wieszczą, lecz raczej próbą oddania na płótnie słów poety, który w *Zawiszy Czarnym* powiedział:

Śni mi się jakaś wielka a przez wieki idąca
Powieść...¹⁸

Jednak *Król-Duch* nie jest przecież – zauważa Marta Piwińska – „pięknie rymowaną wersją *Śpiewów historycznych*. Nie jest cyklem powieści poetyckich z historii polskiej”¹⁹. Dlatego z poematu Słowackiego zaczerpnął malarz nie fakty, lecz ideę złączenia dziejów bajecznych i historycznych, pędzłem, nie słowami odmalowania legendy i historii Polski, duchową wizję dziejów Ojczyzny, teraz w latach wielkiej, powszechnej wojny znów walczącej o niepodległość.

Legenda o Koronie jest obrazem, który w sferze treści należy jeszcze do XIX stulecia. Inspiracje literackie, romantyczna wizja dziejów, w której fakty historyczne, wydarzenia mityczne i symbolika narodowa współtworzą jedną ideę Ojczyzny, były czytelne dla ówczesnej publiczności. Dziś wydaje nam się dziełem zbyt literackim właśnie, zbyt „przegadany”, niezostawiającym widzom (choć to przecież alegoria) otwartych dróg do własnej interpretacji. Publiczność tamtego czasu, przyzwyczajona do „literackiego stylu odbioru obrazów”²⁰, znająca „język” atrybutów polskości oraz ikonografię dziejów ojczystych, nie miała zapewne kłopotów z odczytaniem tego nieskomplikowanego przecież ikonograficznie dzieła. Artysta ułatwił zresztą widzom lekturę obrazu, nadając mu poetycki tytuł oraz umieszczając napisy rozszyfrujące poszczególne postaci (jak bywało to w średniowiecznej Biblii pauperum czy renesansowych obrazach). Wydaje się, że Kramsztyk, czerpiąc

¹⁷ J. Maślanko, *op. cit.*, s. 233.

¹⁸ J. Słowacki, *Zawisza Czarny*, s. 76.

¹⁹ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1999, s. 311.

²⁰ M. Poprzęcka, *Literacki styl odbioru obrazów*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981, Warszawa 1984.

temat do swej pracy z poezji romantycznej oraz polskich baśni i podań, świadomie nawiązał do dziewiętnastowiecznych konwencji malarstwa akademickiego, gdyż – jak zauważa Maria Poprzęcka – „społecznie określony system oczekiwań wobec sztuki, »horyzont oczekiwań« odbiorcy, był w ubiegłym stuleciu określony przez literaturę”²¹.

Ta pierwsza w karierze Kramsztyka alegoria wyniknęła jednak nie tylko z konkursowego tematu. W latach I wojny światowej w twórczości artysty można zauważyć wyraźny zwrot w kierunku sztuki przeszłości: włoskiego renesansu (w *Legendzie o Koronie* widoczny w kompozycji obrazu oraz w postaci Lecha-Prometeusza, wprost zaczerpniętych z obrazów włoskich mistrzów) i siedemnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego.

Kramsztyk starał się w oryginalny sposób rozwinąć konkursowy temat. Nie wykorzystał najpopularniejszego i wielokrotnie powtarzanego motywu sztuki patriotycznej: Polonii – jako skutej kajdanami kobiety, lecz nawiązał do prometejskiej wizji polskiego romantyzmu. W nim bowiem nigdy nie zginęła wiara w Polskę, która, choć zdana jedynie na siebie, czerpiąc siłę i moc ze swojej przeszłości, zdolna jest wybić się na niepodległość i odzyskać utraconą wolność. Powstał niezwykle literacki, „opowiadający” obraz, w którym „[...] lat tysiące są jak jedna chwila”²², a wszystko jednoczy wizja budzącej się do wolności Polski. W postaci młodzieńca, zarazem bajecznego Lecha i mitologicznego Prometeusza, wyobrażona jest Polska – ukoronowana, bohaterka, choć wciąż jeszcze pozostająca w niewoli.

Romantyczny imperatyw służby ojczyźnie, nadzieje na odzyskanie niepodległości sprawiły, że artyści „dość licznie stanęli do apelu” i zdecydowali się na wzięcie udziału w konkursie Zachęty. W pełnej nadziei i oczekiwań atmosferze lat wojennych ogarnęła wszystkich „...jedna myśl, jedno uczucie górujące nad wszystkim – naród zepchnięty siłą z jego drogi dziejowej, powrócić na tę drogę, duszę jego rozkuć z więzów, nadać jej pęd dawny”²³.

Jednak pokazane na wystawie w Zachęcie rezultaty wysiłków malarzy i rzeźbiarzy nie zadowolily ani krytyków, ani publiczności. Przyczyn tego anonimowy recenzent „Tygodnika Ilustrowanego” upatrywał w tym, iż „zbyt wielkie może między artystów rzucono hasło, zbyt rozległe i trudne postawiono im zadanie...”²⁴ i dalej dodawał: „Nie przyniósł on sztuce polskiej ani

²¹ Ibidem, s. 240.

²² J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. VII, Wrocław 1972, s. 185, Rapsod I, Pieśń III, 336.

²³ Z. Dębicki, *Recenzja „Wysnionego dramatu” J. Marcinkowskiej*, „Biblioteka Warszawska” 1907, t. II, s. 170.

²⁴ *Polska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1916, nr 43 (21 X), s. 514. Zob. także: Dr. Z. M. M., *Konkurs towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych „Polonia”*, „Świat” 1916, nr 44, s. 4.

jednego dzieła na miarę, odpowiadającą wielkiemu tematowi. Temat ten okazał się stanowczo za »wielkim« na chwilę obecną. Nie tylko nie podołał mu, ale nawet nie miał odwagi zbliżyć się do niego żaden z artystów [...]»²⁵.

Dziś znamy niewiele prac namalowanych na ten konkurs. „Przoduje w dziale malarstwa – czytamy w „Tygodniku Ilustrowanym” – odznaczony I nagrodą [...] M. Boruciński, ze swoimi »trzema królami«, Sobieskim, Kazimierzem Wielkim i Władysławem Warneńczykiem, składającymi dary »dzieciątka«, które pastuje symboliczna »Królowa Polski« – Madonna w stroju ludowym, chłopskim, o obliczu dziewczyny wiejskiej»²⁶. Tadeusz Pruszkowski zdecydował się, podobnie jak Kramsztyk, sięgnąć do skarbnicy baśni i podać polskich malując *Legendę o śpiących rycerzach*, którzy od wieków czekają na wezwanie do walki o wolność ojczyzny. *Polonia*²⁷ Jacka Mierzejewskiego to półnaga kobieta, która jakby wpatrując się w „przyszłość”, unosi się z ozdobionego białymi orłami sarkofagu. Krążące nad nią trzy złowieszcze kruki nie są już w stanie przeszkodzić jej „przebudzeniu się” ku wolności po latach kamiennego snu.

W związku z wystawą w „Zachęcie” Waław Husarski pisał o niebezpieczeństwie sztuki literackiej („do której – dodawał – i tak nadmierną mamy skłonność”), tłumaczącej się głównie za pomocą literackich komentarzy. Krytyk docenił jednak wysiłki Kramsztyka i o jego dziele napisał: „W obrazie swym konkursowym »Polska« stara się Kramsztyk o połączenie europejskich zdobyczy technicznych z widzeniem, bardziej odpowiadającym duchowi sztuki polskiej. Szkoda, że sąd konkursowy na usiłowania te nie zwrócił uwagi»²⁸.

il. 28 Nie jest to jedyny obraz z lat I wojny światowej, w którym Kramsztyk nawiązywał do polskiej historii i tradycji. Malarz nie porzucił „ciszy pracownianej”, by, jak tyłu innych, przywdziać legionowy mundur. Był natomiast jednym z tych twórców, o których pisał Waław Husarski, że „nie opuszczając artystycznego stanowiska, sztukę swą poświęcili zmartwychwstałej sławie żołnierza polskiego»²⁹. W *Portrecie pułkownika Leona Berbeckiego*³⁰ z 1917 roku

²⁵ *Polska...*

²⁶ Ibidem. Obraz Borucińskiego *Polska*, tempera, przed II wojną światową znajdował się w gmachu Sejmu, zob. J. Kleczyński, *Michał Boruciński*, „Sztuki Piękne” 1926/1927, s. 341, tam też reprodukcja obrazu. Dzieło Pruszkowskiego reprodukowano w „Świecie” 1916, nr 44, s. 3 oraz w „Tygodniku Ilustrowanym” 1916, nr 46, s. 546.

²⁷ Obraz z 1915 roku, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, olej/plótno, 135 x 155. Zob.: *Jacek Mierzejewski 1883–1925*, Muzeum Narodowe w Warszawie 1989, katalog wystawy monograficznej, oprac. B. Brus-Malinowska, poz. kat. 110.

²⁸ W. Husarski, *Polski ruch artystyczny...*, s. 119.

²⁹ Ibidem.

³⁰ W zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie; Katalog I/33. Leon Berbecki (1875–1962)



28. Portret pułkownika Leona Berbeckiego, 1917, kat. I/33

stworzył reprezentacyjny i alegoryczny zarazem wizerunek polskiego „rycerza” (Berbecki lewą rękę opiera o rękojeść szabli), który wzorem wielu pokoleń żołnierzy, staje do walki za Ojczyznę. Monumentalnie ukazana sylwetka pułkownika kontrastuje ze skromnością szarego, legionowego munduru. Natomiast atrybuty – lornetka i szabla u boku – łączą ułańską legendę przeszłości – bohaterów spod Wawra, Samosierry i Stoczka ze współczesnymi bohaterami – ułanami spod Rokityny.

W 1920 roku ostatni raz wydarzenia historyczne były impulsem dla prac Kramsztyka, tym razem skromnych, niepodpisanych, nigdy niewystawianych, zachowanych w zbiorach rodziny artysty. Obydwie powstały w dniach wojny polsko-bolszewickiej. W *Piłsudskim na łąsztańcu*³¹ biały orzeł – symbol Państwa Polskiego, znów towarzyszy – tym razem Józefowi Piłsudskiemu, kolejnemu rycerzowi wolności z panteonu polskich bohaterów, w walce „z bestią bolszewizmu” zagrażającą dopiero co wywalczonej Niepodległości.

il. 97

w latach 1914–1917 dowódca pułku piechoty w I Brygadzie Legionów Polskich, później, w okresie międzywojennym generał Wojska Polskiego.

³¹ Pastel w zbiorach prywatnych; Katalog III/5.

Temat narodowy, patriotyczny nigdy już nie powrócił w twórczości malarza³². Pojawił się w okresie gwałtownych przemian w Europie, związanych z wybuchem I wojny światowej nadziei na odzyskanie niepodległości. W wolnej Polsce artysta nie musiał „naginać” swego pędzla służbie Ojczyźnie.

Człowiek i natura w twórczości Romana Kramsztyka

„Urodzony malarz” pisał o Romanie Kramsztyku Mieczysław Wallis³³. „Kramsztyk est né peintre et »rien de ce qui touche à la peinture ne lui est étrange« dodawał Zygmunt Klingsland³⁴. Malarstwo olejne stanowi największą i najważniejszą część twórczości Kramsztyka, chociaż artysta przywiązywał dużą wagę do rysunku i grafiki. Znamy też jedną jego rzeźbę³⁵.



29. *Głowa kobiety w turbanie (Portret Bronisławy Kramsztykowej?)*,
ok. 1914/1915, kat. V/1

³² Jedyne z fotografii znamy propagandową pracę zachęcającą do zbiórki papierosów dla polskich żołnierzy walczących na froncie. W projekcie uderza skubizowana sylwetka żołnierza oraz bliski poszukiwaniom formistów sposób potraktowania tła.

³³ M. Wallis, *Roman Kramsztyk...*, s. 6.

³⁴ Z. Klingsland, *La peinture de Roman Kramsztyk...*, s. 3.

³⁵ W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego znajduje się jedyna zachowana rzeźba Kramsztyka: *Głowa kobiety w turbanie* wykonana ok. roku 1914/1915; Katalog V/1. W 1917 roku na I wystawie Polskiego Klubu Artystycznego artysta wystawił rzeźbę: *Głowa*.

Artysta uczestniczył zarówno w polskim, jak i francuskim życiu artystycznym, jego malarstwo może być uważane za łącznik między sztuką polską i francuską (a tak naprawdę – paryską). Twórczość Kramsztyka była konsekwentna, ukształtowana według zasad, które malarz określił już na początku swej kariery. Brak w niej gwałtownych przewrotów, odchodzenia od wcześniejszych dokonań. Przez lata artysta pozostał wierny swoim ulubionym tematom: portretowi, pejzażowi, martwej naturze i aktowi. W poszukiwaniach malarz koncentrował się przede wszystkim na formie, kompozycji oraz zagadnieniach kolorystycznych, nigdy nie odszedł od realistycznego widzenia świata.

Kramsztyk nie ulegał nowym trendom, modzie na nowoczesność. Cenił dzieła dawnych mistrzów. Należał do tych twórców, którzy w swych obrazach umieli szczęśliwie łączyć nowoczesną formę z przywiązaniem do wielkiej tradycji malarstwa europejskiego.

Portret

Kramsztyk – według Edwarda Woronieckiego – nie był „malarzem idei i wcale się tym nie martwił”³⁶. W jego malarstwie przede wszystkim widać pasję oraz zainteresowanie dla ludzi i świata.

Już od początków twórczości najważniejszym tematem dla Kramsztyka był człowiek. Z biegiem czasu portret (rzadziej kompozycje figuralne) zaczął zdecydowanie dominować w dorobku malarza i jest jego najciekawszą częścią. W galerii portretu tworzonej latami przez artystę znajdziemy zarówno wizerunki przyjaciół, rodziny, literatów, aktorów i malarzy, jak i pań z towarzystwa, ministrów, premierów, dzieci, a także „typy egzotyczne” – Murzynów i ludzi Wschodu: Chińczyków i Japończyków.

„W portrecie – mówił artysta w wywiadzie dla „Kuriera Czerwonego” – chodzi mi przede wszystkim o ujawnienie, o wydobywanie treści malarskiej tkwiącej w modelu. Stąd pochodzi fakt, że portrety moje nie są właściwie tak zwanymi podobiznami, gdyż postać czy głowa ludzka jest w nich tylko organiczną treścią pewnej kompozycyjnej całości ściśle podległej ogólnym rządzącym nią prawom”³⁷. Jak sam przyznawał, w niewielkim stopniu interesował go psychologiczny wizerunek portretowanych osób, ich indywidualność i charakter. Niekiedy jednak osobowość modela „zwyciężała”, wylaniała się spoza narzuconych przez artystę idei, nie poddawała się im. Powstawały

³⁶ E. Woroniecki, *op. cit.*, s. 19.

³⁷ a., *Senegalczycy i Arabowie pana Romana Kramsztyka przenoszą nas na wybrzeża łądów dalekich*, „Kurier Czerwony” 1926, nr 92, s. 2.

wówczas pełne indywidualnego wyrazu i psychologicznej prawdy o modelu portrety: Leopolda Gottlieba, Eweliny Markusowej (ok. 1916–1917) czy podobizny żony Bronisławy.

il. XII Musiało istnieć coś frapującego w portretowanej przez niego osobie, coś co pozwalało mu na stworzenie niebanalnego wizerunku. Dowodem jest *Portret Romualda Kamila Witkowskiego* (ok. 1922–1923)³⁸, w którym, dzięki połączeniu symetrycznej, hieratycznej kompozycji postaci, wyrafinowanej kolorystyki z umiejętnością wydobycia zza „kamiennej”, jakby „indiańskiej” maski Witkowskiego jego wewnętrznego życia, udało się Kramsztykowi uchwycić introwertyczną osobowość kolegi-malarza.

Gdy tego impulsu brakło, powstawały konwencjonalne, sztamkowe, malowane na zamówienie prace, które opatrywał tytułami: *Portret pani S.A.*, *Portret pana St. B.* Inne, mimo że były portretami osób znanych, często nawet bardzo popularnych – jak Jan Lechoń, Bruno Winawer czy Maria Strońska – nigdy nie były wystawiane jako ich wizerunki – lecz jako *Poeta*, *Szachista*, *Vanitas*. Odejście od bezpośredniej identyfikacji modelu pozwalało artyście niejako „na nowo powołać ich do istnienia w obrazie”³⁹ i poprzez pokazanie intrygującej cechy charakteru czy urody oraz użycie atrybutów nadać tym portretom wymiar alegorii.

W portretach-alegoriach: *Vanitas*, *Poecie*, *Szachiście*, *Filozofie*, *Aktorce*, *De-wotce*, a także w scenach wyrastających z ducha malarstwa rodzajowego: *Koncert*, *Piosenkarzu*, *Smakoszu* i *Wróżbie* Kramsztyk, choć nawiązywał do realnego życia portretowanych, ich pracy zawodowej czy twórczości, jednocześnie nadawał ich wizerunkom wymiar uniwersalny, tworząc przedstawienia o charakterze symbolicznym i alegorycznym.

il. 31,
il. XVIII *Poeta* (1919) – to polski artysta, niedręczony już narodowymi dylematami, to ten, który odważył się zawołać: „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę, zobaczę”⁴⁰. Nie chce być wieszczem, woli siedzieć z przyjaciółmi w kawiarni, beztrudnie gawędząc. Czyta swe wiersze ubrany niedbale, a nawet biednie. Obraz został namalowany w 1919 roku, kiedy odbywały się wieczorne spotkania w Kawiarni Poetów „Pod Pikadorem” w Warszawie. Swoje utwory przedstawiali tam Jan Lechoń, Julian Tuwim, Antoni Słonimski, do których później dołączyli Jarosław Iwaszkiewicz i Kazimierz Wierzyński, zaś konferansjerkę prowadzili malarze Romuald Kamil Witkowski i Aleksander Świdwiński. *Poeta* – portret Lechonia – był dla Kramsztyka, ale także dla widzów,

³⁸ Obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; Katalog I/82.

³⁹ U. Makowska, *op. cit.*, s. 263.

⁴⁰ J. Lechoń, *Herostrates*, w: *Poezje*, Warszawa 1976, s. 6.

30. *Portret mężczyzny z kulą*,
ok. 1930, kat. I/158



31. *Poeta (Portret Jana Lechonia)*,
1919, kat. I/46

symbolicznym wizerunkiem wchodzącego w życie nowego pokolenia poetów, które pojawiło się wraz z odzyskaniem niepodległości. I chociaż współczesnych drażnił zarówno fakt, że *Poeta* trzyma w ręku tomik wierszy, „a przecież – wspominał Jarosław Iwaszkiewicz – Lechoń nigdy nie czytał z książki”⁴¹, jak i idealizacja modelu, dzięki której „w chłopięcym owalu tej twarzy nikną tak charakterystyczne skrzywienia i asymetrie rysów [...]”⁴², to jednak zamiar Kramsztyka, by stworzyć alegoryczny portret nowoczesnego polskiego *Poety*, powiódł się znakomicie i temu też obraz zawdzięcza swą ogromną popularność, znamy go bowiem aż z pięciu replik⁴³.

il. XXIII

O innym portrecie Lechonia, znanym jako *List Miłosny* (ok. 1922–1924)⁴⁴, Tymon Terlecki pisał: „W tym także czasie wisiał w Musée du Jeu de Paume jego portret – szarża, portret – prawie karykatura namalowany przez Romana Kramsztyka. Lechoń w całym splendorze swojej arcycharakterystycznej brzydoty nosił na nim »kapelusz stosowany«, karawaniarski czy akademicki pieróg, osadzony z fantazją na głowie i trzymał w ręku biały karteluszek z frywolną apostrofą: »A ma (a)mie«”⁴⁵. Nie wiemy, co skłoniło malarza do przebrania swego modelu w dziwaczne nakrycie głowy, przypominające kapelusz Arlekina, niesforne gołębki i posłańca z *commedia dell'arte*. Prawdopodobnie, jak w renesansowych portretach, zaszyfrowane są w nim osobiste treści, które, być może, już na zawsze pozostaną dla nas tajemnicą.

il. XV

Do najbardziej interesujących dzieł Kramsztyka należy *Bańka* czyli *Portret Marii Strońskiej* (ok. 1920–1921)⁴⁶. Znaną aktorkę przedstawił malarz jako Vanitas – uosobienie przemijających wartości: piękna, bogactwa, życia. Być może miał na to wpływ zawód modelki, może cechy charakteru lub jej zimna, posągowa uroda. Malując wyprostowaną, dumną sylwetkę, interesującą, bladą twarz z przymkniętymi oczami, okoloną rudoblond włosami, stworzył wizerunek osoby nieobecnej, zapatrzonej w siebie. Granatowa suknia z kryzą, szerokimi rękawami, dużymi, okrągłymi guzikami-pomponami, przypo-

⁴¹ J. Iwaszkiewicz, *Aleja przyjaciół*, Warszawa 1984, s. 38.

⁴² -wh- [W. Husarski], *Salon Wiosenny*, „Pro Arte” 1919, z. 5, s. 30.

⁴³ Dwie wersje *Poety* znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; Katalog I/46, 48. Jedna w warszawskim Muzeum Literatury; Katalog I/47; kolejna w kolekcji prywatnej we Francji; Katalog I/50. Ostatnią znamy jedynie z reprodukcji w: M. Treter, *Malarstwo i rzeźba, w: Dziesięciolecie Polski Odrodzonej 1918–1928*, Kraków 1928, il. s. 703; Katalog I/49.

⁴⁴ Obraz znamy z dwu replik, obydwie w zbiorach prywatnych; Katalog I/51, 52.

⁴⁵ T. Terlecki, *Dwa profile Jana Lechonia*, w: *Pamięci Jana Lechonia*, Londyn 1958, s. 20.

⁴⁶ Znamy trzy wersje tego portretu, w tym jedną, prawdopodobnie pierwszą jedynie z czarno-białej fotografii z archiwum Artysty; Katalog I/79. Obrazy ze zbiorów Muzeów Narodowych w Warszawie (Katalog I/80) i Kielcach (Katalog I/81) różnią się kolorystyką i układem kompozycyjnym.

mina raczej kostium Pierrota, nieszczęśliwego kochanka z *commedia dell'arte*, niż wizytowy strój. W lewej uniesionej do góry dłoni portretowana delikatnie trzyma mydlaną bańkę (*Homo bulla*) – znany od wieków symbol marności i przemijalności urody świata, miłości, ludzkiego życia.

Gra w szachy, wymagająca inteligencji, wyobraźni, jest symbolem rozumowego, naukowego stosunku do rzeczywistości. Cechy te z pewnością charakteryzowały znanego fizyka i dramaturga Brunona Winawera, który stał się ukrytym bohaterem innego portretu Kramsztyka. *Szachista* (ok. 1918)⁴⁷ jest wizerunkiem pełnego pasji, odwagi i fantazji intelektualisty (skądinąd wiemy, że Winawer naprawdę był świetnym szachistą). W wersji znanej nam z gazetowej reprodukcji w tle obrazu widzimy półki wypełnione starymi foliarami, zaś charakterystyczny ruch ręki kojarzy się zarówno z gestem błogosławieństwa (być może Kramsztyk nawiązał świadomie do „kanonicznego” gestu znanego z wielu płócien religijnych), jak i gestem namysłu.

il. X

W kolejnym portrecie człowieka wiedzy, *Filozofie* czyli *Portrecie Chila Aronsona* (ok. 1927)⁴⁸ Kramsztyk ujął swego modela z wyciągniętą w stronę widza dłonią, gestem znanym chociażby ze *Szkoły Ateńskiej* Rafaela, oraz popularnymi atrybutami uczonego: zwojem pisma (w dwóch płótnach), zaś w kolejnym, ukrytą za połą płaszczą książką, na której umieścił tytuł obrazu – *Philosophe*. Często pojawiające się w tych alegorycznych portretach napisy na książkach, m.in. w *Poecie*, *Madame Bovary*, *Filozofie*, czy wpisane w obraz objaśnienia, jak w *Legendzie o Koronie*, zdają się nawiązywać bezpośrednio do tych spotykanych na renesansowych płótnach i mają, podobnie jak w tamtych dziełach, ułatwić odczytanie znaczenia obrazu, umożliwić identyfikację modela lub jego zawodu.

il. 32

W cytowanym wywiadzie dla „Kuriera Czerwonego” Kramsztyk dodawał: „Zaznaczam to bowiem silnie, że interesuje mnie jedynie malarska, nie literacka strona modela czy tematu. Dlatego każdy mój obraz jest kompozycją, nie kopiowaniem natury”⁴⁹. Mimo tej deklaracji Kramsztyk nie unikał jednak w swych portretach anegdoty, jeszcze mocniej jest ona widoczna w scenach zbiorowych oraz kompozycjach figuralnych.

⁴⁷ Znamy dwie wersje tego portretu, jedną zachowaną w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; Katalog I/40. Drugą z fotografii zamieszczonej w „Świecie” 1925, nr 25, s. 7; Katalog I/39.

⁴⁸ Kramsztyk kilkakrotnie malował Aronsona. Dwa obrazy zaginęły (Katalog I/153, 154); jeden znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (jako *Portret mężczyzny w okularach*); Katalog I/155.

⁴⁹ a., *Senegalczycy i Arabowie...*, s. 2.



32. *Filozof (Portret Chila Aronsona)*, ok. 1927, kat. I/153

il. 33 Z inspiracji malarstwem XVI i XVII wieku wyrastają portrety grupowe Krzyszkowskiego: *Koncert*, *Piosenkarz*, *Smażosz* i *Wróżba*. Są one zarazem portretami i scenami rodzajowymi. W zaginionej *Wróżbie* starsza, doświadczona kobieta przepowiada przyszłość pełnej nadziei i marzeń młodej dziewczynie. W zwykłym, mieszczańskim wnętrzu – w tle widzimy kominek z bibełotami ustawionymi na półce, wśród których nieprzypadkowo znalazła się figura zająca, atrybutu Wenus i Erosa, oraz jakby cézanne'owską martwą naturę na stole – po raz kolejny odbywa się odwieczny rytuał pytań i odpowiedzi, ukrytych pragnień i rozczarowań, jakie niosą za sobą odkrywane w kartach tajemnice przyszłości⁵⁰.

⁵⁰ Interesujące może być porównanie obrazu Krzyszkowskiego z obrazem Eugeniusza Zaka *Wróżka*, 1922/1923 (w zbiorach Centre Pompidou, Musée national d'art modern w Paryżu), zob. B. Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak 1884–1926...*, poz. kat. 154, il. s. 135. Pozbawiona anegdoty *Wróżka* Zaka to kolejna samotna melancholijna postać, jakich wiele znajdujemy w jego twórczości i jedynie karta trzymana w dłoni wskazuje nam jej „profesję”. Odmienne ujęcie tematu świadczy jak różne było widzenie świata i odmienne cele, jakie chcieli osiągnąć w swej twórczości tak blisko zaprzyjaźnieni ze sobą artyści.



33. *Wróżba*, ok. 1926, kat. I/54

W *Koncertcie* (ok. 1918)⁵¹ artysta połączył zamiłowanie do muzyki i dawnego malarstwa. Popularne w sztuce włoskiego cinquecenta sceny prywatnego muzykowania, to nie tylko zbiorowe portrety, lecz równocześnie obrazy rodzajowe „odzwierciedlające, mimo pewnej idealizacji, styl codziennego, wypełnionego wartościami kulturalnymi życia równych sobie ludzi”⁵². Muzyka wiele znaczyła dla Kramsztyka, był jej miłośnikiem i znawcą. W *Koncertach*, które mogłyby również nosić tytuł *Spotkanie przyjaciół*, Kramsztyk sportretował malarza Tadeusza Pruszkowskiego, swoją żonę Bronisławę i samego siebie. Na obrazie z Muzeum Śląskiego w Katowicach, który był pierwowzorem dla kolejnych replik, widzimy skupione na grze osoby, pozornie niezwracające na siebie uwagi. Siedzący pośrodku Kramsztyk trzyma na kolanach rozłożone nuty i przysłuchuje się grającej na lutni żonie, Pruszkowski zaś zastygł bez ruchu z fletem w dłoniach, wsłuchany w muzykę.

⁵¹ Znamy cztery wersje *Koncertu* – jedną znajdującą się w Muzeum Śląskim w Katowicach; Katalog I/41. Jedną w zbiorach prywatnych w Warszawie; Katalog I/42; jedną jedynie z fotografii; Katalog I/43. W kolekcji Wojciecha Fibaka znajdują się dwa fragmenty *Koncertu* z postaciami T. Pruszkowskiego i autoportretem Kramsztyka; Katalog I/44, 45.

⁵² M. Levey, *Dojrzały renesans*, Warszawa 1980, s. 51.



34. *Piosenkarz* (Portret Ireny Tuwimówny i Mariana Rentgena), ok. 1924, kat. I/83

Postacie Kramsztyka istnieją poza czasem realnym, malarz zamknął je w idealnym „czasie muzycznym”, co podkreśla zarówno kompozycja zbudowana z trzech mocnych, ściśle określonych i scharakteryzowanych postaci wypełniających cały prostokąt płótna, jak i nasyciona kolorystyka. Stroje mężczyzn, utrzymane w różnych odcieniach ciemnych zieleni, kontrastują ze zgaszonym ciemnym różem sukni kobiety i bielą zawoju na jej głowie. Powściągliwość w okazywaniu uczuć, wyciszenie emocji potęgują refleksyjny nastrój duchowej wspólnoty i przyjaźni łączącej portretowanych.

il. 34

Podobnym dziełem „muzycznym” jest *Piosenkarz* (ok. 1924)⁵³ przedstawiający grającego na gitarze ulubieńca Warszawy – Mariana Rentgena oraz poetkę Irenę Tuwimównę. Patrząc na ten obraz widz ma jednak nieodparte wrażenie, że jest to portret dwojga przypadkowych ludzi, których nie łączą ani więzy osobiste, ani nawet muzyka. Ową „osobność” podkreśla kompozycja obrazu, w którym drobna, skryta w rogu postać kobieca zdominowana

⁵³ Znamy dwie wersje *Piosenkarza*. Jedna znajduje się w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie; Katalog I/84; druga była reprodukowana w prasie m.in.: w „Świecie” 1924, nr 22, s. 7; Katalog I/83.

jest przez wypełniającą prawie całą powierzchnię obrazu sylwetkę mężczyzny. W układzie tym możemy odnaleźć odległe echo *Koncertu* Gerarda ter Borch, który artysta widział zapewne w salach Luwru.

Artyści holenderscy, by wyrazić treści alegoryczne, chętnie posługiwali się kostiumem rodzajowym. W popularnych w sztuce niderlandzkiej XVII wieku scenach wspólnego muzykowania panuje poetycka atmosfera pełna skrywanych, lecz mocnych i jednobrzmiących uczuć wzajemnej miłości, zrozumienia i szacunku. Pamiętając o tym możemy odczytać *Piosenkarza* jako alegorię muzyki, która przynosi spokój i ukojenie.

Smałosz (ok. 1918)⁵⁴ wydaje się żartem, zabawną przestrogą przed grzechem obżarstwa, okazją do namalowania pięknej martwej natury, która przypomina nam te wspaniałe holenderskie z XVII stulecia. Nie ma tu jednak atmosfery intymności i ciepła znanej nam z płócien niderlandzkich mistrzów. O motywie z tego obrazu – *Portrecie mężczyzny jedzącego raki* (ok. 1918–1919) (domniemanym wizerunku Karola Szustra), Stanisław Szczutowski pisał:

il. 35

il. 36



35. *Smałosz*, ok. 1918–1919, kat. I/69

⁵⁴ Oryginalna wersja *Smałosza* zaginęła; Katalog I/69. W Muzeum Narodowym w Warszawie zachowała się replika postaci męskiej z tego obrazu: *Portret mężczyzny jedzącego raki*; Katalog I/70, inna, zaginiona jego wersja była reprodukowana w R. Landau, *Der Unbestechliche Minos. Kritik an der Zeitkunst*, Hamburg 1925, il. s. 161; Katalog I/71.



36. *Mężczyzna jedzący raki (Portret Karola Szustra)*,
ok. 1918–1919 – wersja druga, kat. I/71

„W innym obrazie jaśń białej serwety, zawieszanej na szyi snoba celebrującego, z przedziwnym nabożeństwem ekspresji twarzy oraz dostojnego ruchu ręki, pożeranie raków, jaśń oraz barwa, jeśli mnie pamięć nie myli, przeważa nawet nad czernią. Jednak skupienie ducha w tłustej twarzy wymownie ozdobionej po bokach oślemi uszami serwety, przekonywa widza, jakim zwierzęciem bywa nieraz człowiek. Nieco silniejsze w kierunku karykatury podkreślenie duchowej charakterystyki, by wyraźniej mówiła do szerokich kół, a klasowo czujący proletariusze nie mogliby niczego więcej żądać jako monumentalizacji przedmiotu ich nienawiści”⁵⁵.

Inspiracja siedemnastowiecznym malarstwem niderlandzkim jeszcze mocniej widoczna jest w zaginionym obrazie *W kuchni*⁵⁶ nie tylko w rodzajowości sceny, kuchennej martwej naturze i kostiumie, lecz może najbardziej w bezlitosnym obnażeniu brzydoty starej kobiety i rzadkim u Kramsztyka naturalizmie.

⁵⁵ S. Szczutowski, *Malarstwo i Rzeźba. Wystawa „Rytmu” i wystawa prac Franciszka Szwocha w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 6, s. 414.

⁵⁶ R. Landau, *op. cit.*, il. s. 162; Katalog I/56.



37. *W kuchni*, ok. 1924–1926, kat. I/56

W latach 30. artysta uciekał w egzotykę, jego modelami byli czarnoskórzy muzycy, mały Chińczyk żonglujący nożami czy chiński *Kucharz*, w którym młody mężczyzna zastygł, jakby zatrzymany w filmowym kadrze, z nożem w rękę uniesionym nad rybą. Choć obraz nawiązuje do popularnych w sztuce holenderskiej scen przedstawiających skromne i pracowite życie nadmorskich miast⁵⁷, u Kramsztyka brakuje jakichkolwiek cech rodzajowości, nawet przesadny strój jest rodem wprost z teatru, a nie paryskiej restauracji; obraz znów jest alegorią, nie rzeczywistością.

Kramsztykowy typ portretu-alegorii wyrasta niewątpliwie z zainteresowania sztuką przeszłości, zresztą artysta nigdy nie ukrywał źródeł swych inspiracji. Podobnie jak to czynili dawni mistrzowie, celem Kramsztyka nie było jedynie uchwycenie podobieństwa, lecz pokazanie temperamentu człowieka, charakteryzujących go cech moralnych lub jego pozycji zawodowej i społecznej. Otoczenie postaci pozbawione jest najczęściej indywidualnych odnie-

⁵⁷ W warszawskim Muzeum Narodowym mógł widzieć Kramsztyk typowy obraz o tej tematyce: *Kobietę oprawiającą rybę* Quirijna van Brekelenkama.

il. 38
il. XXX, 39



38. *Murzyn Boulême*, ok. 1925, kat. I/100



39. *Kucharz*, ok. 1937, kat. I/209

sień, tło neutralne i jedynie rekwizyt oraz poza i gest, czasem strój, nadają im walor alegorii. Chociaż używane przez malarza środki jej budowania są tradycyjne i niezbyt wyrafinowane, to one, wraz z teatralnym, przykuwającym uwagę gestem, tworzą wyraziste dzieła. Zastępowanie gestu naturalnego bardziej wymownym i ekspresyjnym, który buduje lub podkreśla charakterystykę postaci, jest jedną z typowych cech malarstwa renesansowego. Odnajdujemy go w portretach Lorenzo Lotta (*Portret Lucrezii Valier*, ok. 1533⁵⁸), Bronzina (*Portret Ugolina Martellego*⁵⁹), Tycjana (*Mężczyzna z rękawiczką*, Luwr), w twórczości Rafaela (*Szkółka ateńska*, *Parnas*), Leonarda da Vinci (*Madonna w grocie* z Luwru), Michała Anioła oraz w pracach innych mistrzów odrodzenia. U Kramsztyka, podobnie jak w podziwianych przez niego dziełach dojrzałego renesansu, wszystko dzieje się „jak na scenie, ludzie odgrywają swoje uczucia i – podobni klasycznym aktorom ze starożytnych czasów – nakładają maski, noszą dziwne stroje i poruszają się na koturnach, które sprawiają, że ich postacie przybierają nadludzki, fizyczny i emocjonalny wyraz”⁶⁰.

Wrażliwość, zwiedzanie muzeów, oglądanie albumów pozwoliły Kramsztykowi żywić swoje malarstwo sztuką przeszłości. W 1924 roku radził Chilowi Aronsonowi: „Powinien Pan prowadzić badania opierając się na obserwacji oryginalnych dzieł sztuki dawnych i współczesnych mistrzów reprezentowanych w paryskich muzeach i zbiorach, podobnie, jak ja to czynię od 1910 roku”⁶¹. Muzea były dla niego najważniejszym miejscem, gdzie uczył się malarstwa i poznawał dzieła dawnych mistrzów. W nich znajdował inspirację i podniętę dla swojej sztuki, dlatego bez trudu odnajdujemy, może nie pierwowzory, lecz źródła tematu dla wielu jego obrazów. *Koncerty* malowali przecież, by wymienić tylko obrazy znajdujące się w Luwrze: Tycjan (*Koncert sielski*, przypisywany niegdyś Giorgionowi), Valentin de Boulogne (*Koncert przy rzymskim reliefie*) i Hendrick Terbrughen (*Duet*) czy wspomniany już Gerard ter Borch. Kwartet weneckich mistrzów pędzla (Tycjana, Jacopo Bassano, Tintoretta oraz autora obrazu Veronese’a) przygrywających w *Godach w Kanie Galilejskiej*, choć jak wiemy obecnie, jest jedynie malarską legendą, wciąż przyciąga uwagę zwiedzających. W paryskim muzeum Kramsztyk oglądał też zapewne *Wróżki* malowane w początkach siedemnastego stulecia przez Valentina de Boulogne i Nicolasa Régniera oraz tę najślawniejszą – Caravaggia.

⁵⁸ Obraz w zbiorach National Gallery w Londynie, Lotto chętnie używał napisów w swych obrazach np. *Zuzanna i starcy* z florenckiej Galerii Uffizzi.

⁵⁹ Obraz w zbiorach Gemäldegalerie, Berlin.

⁶⁰ M. Levey, *op. cit.*, s. 35.

⁶¹ C. Aronson, *Scènes et visages de Montparnasse*, Paris 1963, s. 413, tłum. z jidysz H. Wajcman.



40. *Portret Marii Brydzińskiej-Potockiej jako Aktorki*,
ok. 1932, kat. I/166

- il. 40 Alegoryczne portrety tworzył Kramsztyk właściwie do końca życia, chociaż z biegiem czasu owe wizerunki stawały się coraz bardziej konwencjonalne (zaginiony *Portret Marii Brydzińskiej-Potockiej jako Aktorki*, 1932) i zbliżone do akademickiego typu portretu, który dominował w twórczości Kramsztyka w latach 30. Z dawnych poszukiwań pozostało upodobanie malarza do rekwizytu, czasem dziwacznego, jak wiewiórka w innym portrecie Marii Brydzińskiej, *Dama z wiewiórką* (ok. 1935–1936)⁶² (w rudym zwierzątku być może ukryta jest osobista aluzja lub, co bardziej prawdopodobne, nawiązanie do sławnej *Damy z lasiczką* Leonarda), czy wymyślnej formy i kształtu, jak gałązka kasztanowca w zaginionej *Kobiecie z kasztanem* – portrecie Ewy Bonackiej, aktorki teatru Ateneum. W wizerunkach oficjalnych: premiera Jędrzeja Moraczewskiego, wojewody Stanisława Wachowiaka czy profesora Kazimierza Bartla⁶³, malarz chętnie korzystał z „renesansowych” atrybutów potężnych dowódców czy uczonych, w tle umieszczając przedmioty identyfikujące modela – w portrecie wojewody pomorskiego Wachowiaka jest to okręt.
- il. 92
- il. 41
- il. 42

⁶² Obraz w kolekcji Toma Podla, Seattle, USA; Katalog I/167.

⁶³ Portrety Moraczewskiego i Wachowiaka zaginęły; Katalog I/186, I/185. *Portret Kazimierza Bartla* w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; Katalog I/184.

41. *Kobieta z kasztanem (Portret Ewy Bonackiej)*, ok. 1935, kat. I/190



42. *Portret wojewody Stanisława Wachowiaka*, ok. 1935, kat. I/185

Wzorem były przede wszystkim portrety władców, jak tycjanowski *Portret cesarza Karola V*. Niestety, nadużycie atrybutów i konwencjonalizowanie gestów często prowadziło wprost do banału oraz sprawiało, że duża część dorobku Kramsztyka z lat 30. zbliża się niebezpiecznie do malarstwa salonowego.

Swym najlepszym portretem malarz umiał nadać jednak własne, bardzo silne piętno, traktował bowiem „[...] nieogarnięte bogactwo twarzy ludzkich jako odpowiednik nieogarniętego bogactwa natury. Inny akcent w każdej twarzy – przetworzony, metaforyczny, artystyczny – by sprostać naturze”⁶⁴.

Tworzył osobny, wymyślony przez siebie świat, nie naśladował rzeczywistości, lecz stwarzał ją w swych obrazach na nowo. Dlatego często przebierał swych modeli – jak żonę Bronisławę w portrecie znajdującym się w kolekcji Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Osoba realna, bliska malarzowi (Kramsztyk namalował co najmniej trzy jej portrety) staje się tu jednocześnie postacią z przeszłości, co sugeruje kostium – ciemnoślwkowa, niby renesansowa suknia z widocznym spod niej białym miękkim kołnierzem koszułi, ozdobiona sznurem koralu z turkusów. W innym portrecie żony, znanym

il. IX jako *Madame Bovary* (ok. 1918–1920)⁶⁵, Bronisława przedstawiona jest jako bohaterka XIX-wiecznego romansu (o czym świadczy staroświecka suknia przybrana koronkowym kołnierzem i mankietami), kobieta uwięziona w nieszczęśliwym małżeństwie, a zarazem znawczyni literatury francuskiej (przypomnijmy, że Bronisława ukończyła romanistykę na paryskiej Sorbonie).

il. XI Krytycy dostrzegali tę swoistą atmosferę i „osobliwe poczucie tonu”⁶⁶ portretów Kramsztyka. Zygmunt Klingsland żartobliwie pisał: „Un enfant terrible» mogłoby łatwo zadać Kramsztykowi takie niedyskretne pytanie: »Co kocha Pan bardziej – malowane przez siebie osoby czy żyjących modeli«, na które to pytanie Kramsztyk bez wahania odpowiedziałby: »Cóż znowu! Ależ oczywiście moje obrazy! I to dużo bardziej»⁶⁷.

W portretach Kramsztyka postać ludzka zajmuje prawie całą powierzchnię płótna. Stajemy z człowiekiem twarzą w twarz. Stosunkowo rzadko pojawia się rekwizyt czy pejzaż, a tło jest najczęściej neutralne. Jednak, pomimo tego pozornego przestrzennego przybliżenia do widza, portretowane osoby wydają się odseparowane i odległe. Jak słusznie zauważa Urszula Makowska: „to raczej »charaktery«, »typy ludzkie« niż »dusze«, wyraziste osobowości o określonym temperamencie, ale, najczęściej, o nieokreślonej psychice”⁶⁸.

⁶⁴ A. Rudnicki, *Rogaty warszawiak*, „Twórczość” 1980, nr 9, s. 52.

⁶⁵ Obraz w zbiorach prywatnych; Katalog I/38.

⁶⁶ Ad. B...r [Basler], *op. cit.*, s. 174.

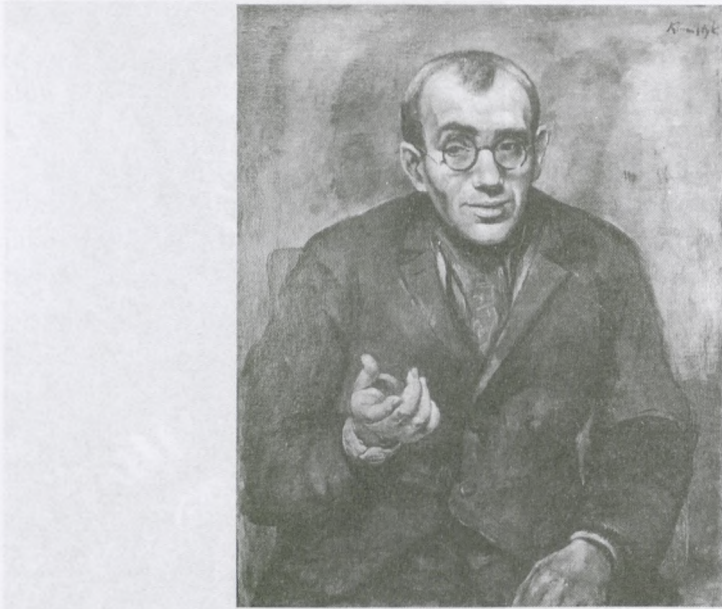
⁶⁷ Z. Klingsland, *La peinture de Roman Kramsztyk...*, s. 3.

⁶⁸ U. Makowska, *op. cit.*, s. 262.

43. *Portret mężczyzny z monokłem,*
kat. I/156



44. *Dewotka,* ok. 1919, kat. I/55



45. *Portret Efraima Mandelbauma*, ok. 1926, kat. I/91

- il. 44 Takim „charakterem” jest zaginiona *Dewotka* (ok. 1919), w której uniwersalna idea pobożności jest ważniejsza od indywidualności starej kobiety.
- il. 45 W obrazach widoczna jest także skłonność artysty do monumentalizacji, heroizacji modelu, do uchwycenia go w niezwyklej pozie – w trakcie gestykulacji, z dłońmi zawieszonymi w powietrzu, zatrzymanymi w teatralnym geście (*Portret Efraima Mandelbauma*, ok. 1926⁶⁹). Portretowani są ostentacyjnie upozowani, jakby zastygli w bezruchu, postacie „niejako uwięzione w ciężkim malarskim tworzywie, w gęstości farby, w twardych formach zastępujących, a nie odwzorowujących fizyczną cielesność”⁷⁰, co w rezultacie daje jednak efekt wyciszenia i spokoju (*Portret Eweliny Markusowej*, ok. 1916–1917⁷¹). Często, pod maską powściągliwości, jak w *Portrecie Wacława Borowskiego* (ok. 1920–1925)⁷² czujemy wewnętrzne wrzenie i ukrytą ekspresję.
- il. XIII Artysta komponował swoje portrety z dużych, plastycznych, rzeźbiarskich brył mocno akcentowanych barwą i konturem (*Mężczyzna w meloniku* [*Portret Mateo Hernandezza*], ok. 1926⁷³). W portretach z lat 1916–1924 w upodo-
- il. XXIV

⁶⁹ Obraz w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego; Katalog I/91.

⁷⁰ U. Makowska, *op. cit.*, s. 263.

⁷¹ Obraz w zbiorach Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu; Katalog I/36.

⁷² Obraz w zbiorach Muzeum Częstochowskiego; Katalog I/68.

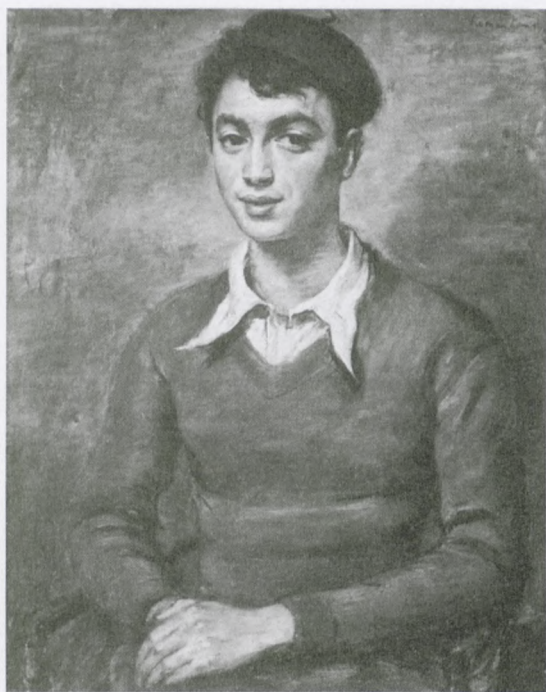
⁷³ Obraz w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego; Katalog I/92.



46. *Portret Damy (Portret Eweliny Markusowej)*,
ok. 1916–1917, kat. I/36

baniu do gęstej materii malarskiej i grubego impastu, do barw mrocznych i chłodnych: granatów i ciemnych błękitów, „grynszpanowych”, szmaragdowych zieleni, ciemnych wiśni, brązów, szarości i czerni widoczne jest oddziaływanie twórczości André Deraina. Kramsztyk chętnie stosował ostre, „zgrzytliwe” zestawienia kolorystyczne, co nie zawsze dawało szczęśliwe efekty – jak chociażby w *Piosenkarzu*, w którym lisa barwa kurtki Mariana Rentgena, perłowa szarość sukni Ireny Tuwimówny i różowofioletowawy koloryt chustki okrywającej ramiona, kontrastują nie tylko z bielą karnacji i delikatną rudością jej włosów, lecz także z mocną, szmaragdową zielenią tła, dając w rezultacie wrażenie dysonasu i niezborności kolorystycznej. Kramsztyk różnicował jednak fakturę i wraz z kolorytem podporządkowywał głównej idei obrazu. W *Bańce* idealnie gładka, szklista powierzchnia płótna sprawia, że zimne zielenie lśni jak emalia, zaś kanciastość i sztywność form podkreśla atmosferę wyobcowania oraz nadaje postaci formę nierzeczywistej szklanej figury.

Z biegiem lat artysta „łagodził” swoje malarstwo, zrezygnował z silnych kontrastów barwnych, rozjaśnił kolorystykę. Niekiedy utrzymywał swoje obrazy w wąskiej gamie barwnej, ograniczonej do jednego koloru, różnicowanej jedynie walorowo (*Poeta*, 1919 [wersja pierwsza], *Portret Jana Rubczaka*, ok.



47. Portret Józefa Rajnfelda, ok. 1929, kat. I/179

1932–1936⁷⁴, *Portret Efraima Mandelbauma*). W późnych portretach modelunek stawał się delikatniejszy, kontury zaznaczone były coraz subtelniejszą kreską, czasem rozmywały się, choć bryły nigdy nie traciły swej plastyczności.

W latach 30. artysta malował i rysował głównie portrety, najczęściej kobiece, mówił wówczas: „...należy wnioskować, że przeżywamy właśnie znamienny zwrot w malarstwie, którego zainteresowania kierują się ku sztuce klasycznej. Nie znaczy to, by szły w kierunku akademizmu; idą w kierunku prawdziwej i dobrej sztuki klasycznej. Odradza się portret tak fatalnie zaniedbany w ciągu lat ostatnich, zwraca się baczną uwagę na rysunek...”⁷⁵. Wspominał też o wydanej w Paryżu tece graficznej *Les Visages*, do której „wstęp [...] w formie bardzo ładnego wiersza napisał Lechoń”⁷⁶, w której zgromadził

⁷⁴ Obraz w kolekcji Wojciecha Fibaka; Katalog I/181.

⁷⁵ W.B., *W powrocie do klasycyzmu. Rozmowa o malarstwie z mistrzem paryskim*, „Express Poryanny” 1933, nr 151, s. 6.

⁷⁶ Ibidem. Tecka *Les Visages* została wydana w Paryżu w 1932 r. Jej kompletny egzemplarz zawierający 12 plasz znajduje się w zbiorach ŻIH, w innych kolekcjach znajdują się pojedyncze grafiki; Katalog IV/56–67.

„piękne” twarze młodych kobiet
znane z obrazów olejnych (W
skiej w *Kamieniu Azy z „Chaty za wsią”*,
jako samodzielne rysunki. U
Kramsztyka – skłonność do
kreska i delikatny światłocien.
dziwe, lecz niekiedy banalne
wzrost opinii wielu krytyków.

48. Portret Janiny Karleńskiej
w kostiumie Azy z „Chaty za wsią”,
kat. I/162



49. Studium aktu męskiego, kat. IV/4



50. Portret dziewczyny w berecie,
Teka Les Visages, kat. IV/66



51. Portret Ireny z Zylberminców
Kramsztykowej, ok. 1925–1926,
kat. IV/37

„piękne” twarze młodych kobiet i mężczyzn oraz akty kobiece. Część z nich znamy z obrazów olejnych (*Portret Józefa Rajnfelda*⁷⁷, *Portret Janiny Karleńskiej w kostiumie Azy z „Chaty za wsią”*⁷⁸, *Biała Murzynka*⁷⁹), inne powstały jako samodzielne rysunki. Ujawniają się w nich typowe cechy rysunków Kramsztyka – skłonność do idealizacji i dekoracyjności oraz giętka, falująca kreska i delikatny światłocień, które sprawiają, że twarze są niewątpliwie urodziwe, lecz niekiedy banalne i pozbawione wyrazu. Wydaje się jednak, że wbrew opinii wielu krytyków porównujących prace Kramsztyka z rysunkami dawnych mistrzów, podobieństwo jest raczej powierzchowne, łączy je przede wszystkim technika sangwiny, choć dla niektórych możemy rzeczywiście wskazać konkretne źródła inspiracji. Wzorem dla *Studium aktu męskiego*⁸⁰ mógł być *Herkuł* Leonarda da Vinci lub atletyczne akty Rafaela, Michała Anioła czy Signorellego. W *Studium głowy starca*⁸¹, podobnie jak w rysunkach Leonarda, uwaga artysty skupiona jest na wiernym oddaniu fizycznej i psychicznej prawdy o modelu. W główkach kobiecych pobrzmiewają „subtelne reminiscencje z Leonarda”⁸² oraz Rafaela, Botticellego i François Cloueta. W uchwyconych w płynnym, tanecznym ruchu zmysłowych i dekoracyjnych aktach kobiecych rozpoznajemy delikatny modelunek i światłocień z rysunków Rafaela, Pontorma, ale także Ingesa⁸³. W porównaniu do obrazów olejnych rysowane akty są zresztą subtelniejsze i mniej dosadne. W jego rysunkowych portretach widać doskonale rzemiosło, pewną rękę, umiar i kulturę oraz dar obserwacji, dzięki którym Kramsztyk bez trudu osiągał zamierzone cele. Zapewne któregoś poranka naszkicował siedzącego Józefa Rajnfelda⁸⁴, który czasem przemieszkiwał u niego złe chwile. Powstał wtedy szkic pełen niewymuszonej swobody i intymności. Podobnie jak w portretach olejnych

il. XXXIV

il. 48

il. 50

il. 49

il. 52

⁷⁷ Obraz w zbiorach prywatnych; Katalog I/180.

⁷⁸ Obraz w zbiorach prywatnych; Katalog I/162.

⁷⁹ Obraz w zbiorach Muzeum im. Puszkina w Moskwie; Katalog I/163.

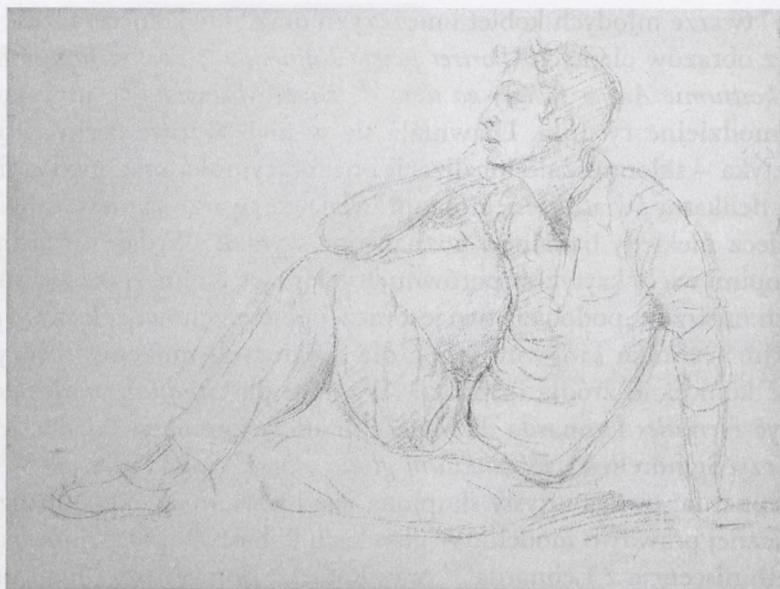
⁸⁰ Rysunek w zbiorach prywatnych; Katalog IV/4.

⁸¹ Rysunek w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; Katalog IV/34.

⁸² M. Wallis, *Humanizm Kramsztyka...*, s. 8.

⁸³ Wpływ Ingesa jest znaczniejszy w olejnych wersjach aktów kobiecych. Z dzieł francuskiego mistrza np. ze *Źródła* czerpał Kramsztyk pozy do swych dzieł, zob. *Akt kobiety zdejmującej bluzkę* ze zbiorów prywatnych, gdzie jednak idealizm oryginału został zastąpiony przez wulgarność i dosadność; Katalog I/130.

⁸⁴ Rysunek w zbiorach Toma Podła, Katalog IV/35. W liście do Iwazzkiewicza Rajnfeld wspomina: „Kramsztyk pozwolił mi chwilowo spać u siebie – zanim się urządzę – bo bardzo nie chciałbym znowu dostać się do ohydneho hoteliku, z obiciem w zatłuszczone kwiaty [...]”. *Portret młodego artysty. Listy Józefa Rajnfelda do Jarosława Iwazzkiewicza, z notatkami adresata wydane przez Pawła Hertza i Marką Zagańczyką*, Warszawa 1997, s. 76.



52. *Portret Józefa Rajnfelda*, kat. IV/35

il. 100 do najciekawszych należą wizerunki członków rodziny i przyjaciół. Kramsztyk zostawił kilkanaście portretów pasierba Jana Heymana i serię znakomych wizerunków żony, z ostatnim, narysowanym już po jej tragicznej śmierci (il. 53 *Portret pośmiertny Bronisławy Kramsztykowej*, 1925)⁸⁵. Bardziej drapieżne i swobodne, nieskrępowane przez wymóg „ładności” wydają się niektóre portrety męskie, w których artysta prócz kredki używał też tuszu. W wizerunkach Józefa Wittlina (ok. 1930)⁸⁶ czy zaginionym *Portrecie Juliana Wołoszynowskiego* (1928) malarz, w przeciwieństwie do portretów kobiecych, skupiał się bardziej na wizerunku psychologicznym niż urodzie modela.

il. XXXI W portretach dzieci trudniej było Kramsztykowi uciec od sentymentalizmu i kliwkości. Większość malowanych z pewnością na zamówienie obrazów, to przesłodzone i upiękkszzone podobizny małych kobietek pozujących w swych najlepszych sukienkach (zaginiony *Portret Basi Przeworskiej*), które zaspokajały oczekiwania rodziców. Niekiedy jednak, jak w portrecie małej kuzynki artysty Joanny Kramsztykównej (ok. 1933–1934)⁸⁷, umiał stworzyć wizerunek pełen delikatności i uroku.

⁸⁵ Rysunek w zbiorach rodziny; Katalog IV/38.

⁸⁶ Portret reprodukowany w „La Pologne Littéraire” 1931, nr 58, s. 4, zaginął; Katalog IV/49. Drugi znajduje się w zbiorach prywatnych w USA; Katalog IV/50.

⁸⁷ Obraz w zbiorach prywatnych; Katalog I/176.

53. Portret pośmiertny Bronisławy
Kramsztykowej, 1925, kat. IV/38



54. Portret Józefa Wittlina, ok. 1930,
kat. IV/49



55. *Portret Carlotty Bologny*, ok. 1932, kat. I/164

W portretach z lat 30. wyraźnie można zauważyć różnicę poziomu artystycznego między przedstawieniami oficjalnymi, a portretami namalowanymi dla własnej i zaprzyjaźnionego modela satysfakcji, tak jak było w przypadku *Portretu Adama Pragiera* (1928)⁸⁸. Pisząc o portretach kobiecych z lat 30. Mieczysław Wallis zauważył, że „malarz charakteru staje się zarazem malarzem powabu i wdzięku, portrecista ciekawych mężczyzn – portrecistą pięknych kobiet”⁸⁹. W większości portretów kobiecych oprócz urody i wdzięku modelki artysta starał się (niestety nie zawsze skutecznie) pokazać także jej pogłębiony wizerunek psychologiczny. Do najciekawszych prac z tych lat należy wyrazisty *Portret kobiety*⁹⁰ utrzymany w jasnej, pełnej blasku, prawie monochromatycznej kolorystyce, w którym jedynym mocnym akcentem barwnym są falujące, czarne włosy nadające charakter postaci.

⁸⁸ Obraz w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego; Katalog I/111. Adam Pragier wspomina, że portret ten został namalowany w podzięce za zażegnanie sporu między Kramsztykiem a Wacławem Wąsowiczem (Kramsztyk nazwał Wąsowicza „biskupem pętałów”). A. Pragier, *Czas przeszły dokonany*, Londyn 1966, s. 498.

⁸⁹ M. Wallis, *Humanizm Kramsztyka...*, s. 8.

⁹⁰ Obraz w zbiorach Muzeum Lubelskiego; Katalog I/177.



56. Portret Eugeniusza Żaka, ok. 1924–1926, kat. I/53

Nawet mniej udane prace Kramsztyka charakteryzują się wysokim poziomem malarskiego rzemiosła, choć nieraz krytycy zarzucali mu schlebianie gustom niezbyt wybrednej publiczności, zwłaszcza w portretach dzieci i niektórych wizerunkach kobiecych. Można też dodać, że także niektóre akty powstały na zamówienie mało wymagającej klienteli. Inni publicyści uważali jednak, że portrety kobiece – nieistniejący już Carlotty Bologny czy Marii Brydzińskiej z wiewiórką – „należą do najpiękniejszych rzeczy, jakie Kramsztyk kiedykolwiek namalował lub narysował, stanowią, przynajmniej dla mnie, szczyt jego twórczości dotychczasowej”⁹¹.

il. 55

Portrety Kramsztyka powstawały głównie na zamówienie, jego coroczne pobyty w Warszawie wiązały się także z realizacją umów. Równie chętnie i często portretował bliskie sobie osoby. To z pewnością decydowało, że jego wizerunkom brak jedności stylistycznej i jakościowej. Nie wiemy czy portrety-alegorie oraz wizerunki przyjaciół i rodziny (jak pełen ciepła zaginiony *Portret Eugeniusza Żaka* czy melancholijny wizerunek ciotki artysty Natalii Aszerowej)⁹²

il. 56

il. XIX

⁹¹ M. Wallis, *Humanizm Kramsztyka...*, s. 8.

⁹² Obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; Katalog I/57.

powstawały na zamówienie, czy raczej z inicjatywy samego Kramsztyka. Trudno jednak przypuszczać, by w 1919 roku Lechoń był w stanie zapłacić za swój portret. Oczywiście kolejne repliki wielu płócien wykonywane były zapewne specjalnie dla osób, które pragnęły posiadać autorską wersję sławnego obrazu.

Nowy klasycyzm w sztuce Romana Kramsztyka

Od wieków idee klasyczne powracają w sztuce i literaturze, a wraz z nimi po raz kolejny pojawia się tematyka mitologiczna, bukoliczny kostium, mit Arkadii i Złotego Wieku. Około 1910 roku, kiedy Kramsztyk przybył do Paryża, w sztuce francuskiej rozpoczął się okres nazywany – za Apollinaire'em – *retour à l'ordre*, czyli powrót do porządku, do wielkiej tradycji. „Arcydzieła klasyczne, – pisał kilka lat wcześniej Maurice Denis – czy dlatego, że wyrażają i streszczają całość określonej cywilizacji, czy dlatego, że stwarzają nową kulturę, posiadają wartość powszechności, absolutu. Poprzez różnorodne sformułowania indywidualne ukazują się porządek świata, boski porządek, ten sam, który ujawnia umysł ludzki w dziele sztuki”⁹³. Te słowa sławnego nabiisty oraz zorganizowane w Paryżu w latach 1905–1907 duże wystawy Ingres, Cézanne'a i Gauguina⁹⁴, stały się impulsem dla młodych malarzy, m.in. Henriego Matisse'a i André Deraina do odwrótu od fowizmu, przejścia od awangardowych poszukiwań do próby odnalezienia w sztuce idealnego porządku. Manifestem *retour à l'ordre* stał się tekst Apollinaire'a opublikowany w 1916 roku w katalogu wystawy Deraina w galerii Paula Guillaume'a.

Powrót do idei klasycznych łączył się z zainteresowaniem antykiem, jednak nie w akademickiej, „fałszywej” wersji, z którą – jak pisał Apollinaire – walczy prawdziwa sztuka od czasów Wickelmana⁹⁵. Ta fascynacja światem antycznym nie zawsze wiązała się z powrotem do klasycyzmu formy, nie była też, jak w dziewiętnastowiecznym malarstwie akademickim, jedynie powierzchownym historycznym kostiumem i anegdotą, lecz „przemieniła się w pragnienie głębokiego przeżycia antycznego świata poprzez sięgnięcie do jego najtajniejszych podstaw”⁹⁶. W Polsce „odrodzenie klasyczne”⁹⁷ widoczne było

⁹³ M. Denis, *Od Gauguina i van Gogha do klasycyzmu*, w: *Artyści o sztuce...*, s. 92.

⁹⁴ E. Cowling, J. Mundy, *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the Classicism 1910–1930*, Tate Gallery, London 1990, s. 19.

⁹⁵ G. Apollinaire, *Chroniques d'Art (1902–1918)*. Textes réunis avec préface et notes par L. C. Breuning, Paris 1960, s. 422. Zob też: E. Cowling, J. Mundy, *op. cit.*, s. 18.

⁹⁶ K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akrópolem*, Warszawa 1996, s. 6.

⁹⁷ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 185.



57. *Macierzyństwo*, ok. 1922–1925, kat. I/67

już nieco wcześniej w dziele literackim i plastycznym Stanisława Wyspiańskiego, zaś w latach 1907–1914 w twórczości Leopolda Staffa, Jana Kasprowicza czy Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

W literaturze (André Gide, Paul Valéry, Raymond Radiguet i Julian Benda), w muzyce (Erik Satie, Igor Strawiński) oraz w sztukach plastycznych nurt klasyczny nasilił się w czasie I wojny światowej, rozkwitł zaś szczególnie po zakończeniu długotrwałych, wyniszczających walk, które pochłonęły miliony ofiar. Szukano zapomnienia od okropności wojny, od świata zewnętrznego uciekano w prywatny świat ducha. Towarzystwo temu poszukiwanie wewnętrznej, głębokiej równowagi, harmonii świata i człowieka, gdyż – pisał w 1926 roku Jean Cocteau – po wielkiej wojnie dla wielu artystów najważniejsze stało przywrócenie światu utraconej jedności i spokoju⁹⁸. Po raz kolejny odnaleziono je w arkadyjskim micie, w urodzie śródziemnomorskiego pejzażu, w powrocie do podstawowych, trwałych wartości: miłości, macierzyństwa, natury⁹⁹.

⁹⁸ H. Peyre, *Co to jest klasycyzm*, Warszawa 1985, s. 268.

⁹⁹ E. Cowling, J. Mundy, *op. cit.*, s. 12.

Derain, Matisse, Pablo Picasso, Gino Severini i Giorgio de Chirico, choć należeli do kręgów awangardowych, znali dobrze sztukę i literaturę antyczną, studiowali ją przecież w szkołach i akademiach. Tradycja klasyczna – sztuka grecka i rzymska oraz malarstwo dojrzałego renesansu – stała się dla nich źródłem, z którego swobodnie korzystali, jednocześnie starając się o jej oryginalne odczytanie w duchu nowoczesności (jak zauważył Ryszard Przybylski: „klasyk nie jest ani kopistą, ani naśladowcą”¹⁰⁰).

W sielankach Wergiliusza i Teokryta narodził się mit Arkadii – pasterskiej krainy, miejsca ucieczki i bezpiecznego schronienia przed zgiełkiem wielkich miast, szybkim tempem współczesnego życia. Dla Deraina, Picassa, Matisse’a i Carla Carry mityczna Arkadia kryła się w bliskim im świecie śródziemnomorskim, którego kultura, natura i pejzaż przemawiały do nich głosem żywym i bezpośrednim. Ten świat pełen witalności i dramatycznych zmagania z naturą, w którym latem ludzie, zwierzęta i rośliny żyją w oczekiwaniu niosącego życie deszczu, zaś zimą walczą ze sztormami i niszczycielskimi wiatrami, był dla nich krainą spokoju i równowagi, ciszy i łagodności. Prowansalski pejzaż stał się tłem dla bukolicznych scen z pasterzami, rybakami, obozującymi Cyganami oraz obrazów opiewających harmonię ludzi i natury, radość istnienia i tajemnicę narodzin, miłość i rodzinę.

„Powrót do porządku”, do arkadyjskiego świata był jednocześnie powrotem do tradycji sztuki europejskiej, przede wszystkim do sztuki dojrzałego renesansu, jako epoki najdoskonalszej harmonii natury i człowieka, człowieka i sztuki, sztuki klasycznej (antycznej) i współczesnej. Twórcą chyba najważniejszym dla poszukiwań młodych artystów, dla Simona Mondzaina czy Mojżesza Kislinga, także dla Kramsztyka, był André Derain. „Zdaje się, że Derainowi wdzięczni być musimy za to – pisał Józef Czapski – że skierował oczy młodych także w kierunku muzeów, że uczył jak mógł wielką tradycję malarską Europy, której od futurystów zaczynając, liczni młodzi malarze nie chcieli widzieć – lekceważyli”¹⁰¹. Dawny fowista nie tylko nie lekceważył starych mistrzów, przeciwnie, od młodości podziwiał i studiował uważnie ich prace w Luwrze, stały się one dla niego „wzorem”, tak jak rozumeli go klasycy: „Wzór nie jest zbiorem przepisów wymyślonych przez czysty rozum, lecz wiecznie żywym dziełem, pozostawionym potomności do przeżycia i przemyślenia [...]”¹⁰². Klasyk bowiem „wie, że tylko odnajdując swe miejsce w przeszłości, może odnaleźć swe miejsce w teraźniejszości”¹⁰³. Nic też dziw-

¹⁰⁰ R. Przybylski, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996, s. 47.

¹⁰¹ J. Czapski, *O malarzach*, „Zeszyty Literackie” 1994, nr 1 (45), s. 77.

¹⁰² R. Przybylski, *Klasycyzm...*, s. 94.

¹⁰³ J. M. Rymkiewicz, cyt. za: R. Przybylski, *Klasycyzm...*, s. 96.

nego, że Derain, artysta o wysokiej kulturze i szerokich zainteresowaniach, był dla Apollinaire'a przykładem twórczego studiowania Wielkiej Tradycji. O *Dudziarzu (Kobziarzu)* z 1911 roku pisał, iż to pierwsze dzieło Deraina, w którym bliski był on „dotarcia do celu, którym jest osiągnięcie błogiej (pełnej szczęśliwości) harmonii, zarazem realistycznej i wzniosłej”¹⁰⁴.

Trudno jest nam ocenić wpływ, jaki na zainteresowanie Kramsztyka tradycją klasyczną oraz sztuką przeszłości miał Eugeniusz Zak, który w latach paryskich stał się jego najbliższym przyjacielem i towarzyszem artystycznych podróży, choć nie ulega wątpliwości, że musiał być on ogromny. „Subtelna osobowość Zaka pełna romantycznego rozmachu i oryginalnej fantazji wywarła dobroczynny wpływ na mocny talent Kramsztyka”¹⁰⁵ – oceniał Edward Woroniecki. Twórczości Zaka, która wyprzedziła nadchodzące fale klasycyzmu o blisko dwadzieścia lat, starzy mistrzowie patronowali od początku. Wiele pisano o bliskości i powinowactwie jego sztuki z malarstwem mistrzów trecenta, Botticellego, Leonarda da Vinci, Poussina i Watteau. Twórczość dwóch przyjaciół jest jednak zasadniczo odmienna, bowiem, mimo że „bratersko związani, podtrzymywali się wzajemnie”, jednak – dodawał Woroniecki – „wiedli drogi artystyczne raczej przeciwne”¹⁰⁶. W melancholicznym dziele Zaka wyraźna jest skłonność do stylizacji i idealizacji, zaś w jego sztuce, „prawdziwie appolińskiej, beznamiętnej, a jednak przesyconej uczuciem, nie temperament, lecz duch jest motorem tworzenia”¹⁰⁷. Malarstwo Kramsztyka wyrasta zaś raczej z ducha dionizyjskiego, jest, podobnie jak on sam, pełne radości życia, witalności i sensualności. Artysta cieszył się życiem i umiał korzystać z jego uroków. Cenił piękno natury, był wielbicielem kobiecej urody. Chil Aronson wspominał, że Kramsztyk „był człowiekiem o rzadko spotykanej otwartości i serdeczności w stosunku do ludzi. Wiele czytywał, nie mógł się obejść bez muzyki, w jego pracowni stał fortepian, codziennie poświęcał muzyce parę godzin”. Dodawał: „był wytrawnym smakoszem i wielkim znawcą francuskiej sztuki kulinarnej”¹⁰⁸. Ze wspomnień przyjaciół i rodziny wyłania się obraz człowieka dowcipnego i przyjacielskiego, powszechnie lubianego, szanowanego, choć może odrobinę kłótliwego¹⁰⁹.

¹⁰⁴ G. Apollinaire, *op. cit.*, s. 423.

¹⁰⁵ E. Woroniecki, *op. cit.*, s. 18.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ N. Samotyhowa, *Eugeniusz Zak*, „Bluszcz” 1926, nr 23, s. 768.

¹⁰⁸ Ch. Aronson, *Scènes et visages...*, s. 413.

¹⁰⁹ Kramsztyk był chyba człowiekiem konfliktowym. Mogą świadczyć o tym kłótnia między Kramsztykiem i Wąsowiczem opisana przez A. Pragiera w *Czasie przeszłym dokonany* oraz zarząd z Zarządem Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków [ZZPAP].

Kramsztyk nie był nigdy rewolucjonistą w sztuce, należał „do tych artystów, którzy świat potwierdzają”¹¹⁰. Dlatego wielu krytyków uważało, że „temperament artystyczny tego malarza nie pozostawia żadnych wątpliwości: z pragnień i umiłowań jest Kramsztyk zdecydowanym klasykiem”¹¹¹. Możemy zgodzić się ze zdaniem Wilama Horzycy, pamiętając jednak o tym, że nowoczesny klasycyzm Kramsztyka wyrażał się przede wszystkim w rozumowym stosunku do rzeczywistości, podkreślaniu wagi formy i kompozycji oraz stosunku do sztuki jako do rzemiosła, które, obok talentu, jest podstawą każdego twórczego działania. Liczne studia rysunkowe są dowodem, że w swej pracy nie opierał się na instynkcie czy przypadkowym impulsie, lecz starannie przygotowywał koncepcję i kompozycję każdego płótna. I mimo że tylko część z nich dotrwała do dziś, są świadectwem wielkiej wagi, jaką Kramsztyk przykładał do warsztatowej strony swej twórczości.

W swoich obrazach starał się łączyć tradycję dawnej sztuki i inspirację sztuką mu współczesną (nie zapomniał nigdy lekcji Cézanne’a), dlatego jego malarstwo nie jest imitacją, lecz dialogiem z przeszłością i nosi wyraźnie piętno nowoczesności, choć jest to z pewnością nowoczesność nieawangardowa. W sztuce dawnej, jak inni klasycy, szukał odpowiedzi na pytania, które przynosiła współczesność. U źródeł twórczości Kramsztyka leżało przede wszystkim „realistyczne” widzenie świata, które, choć nie ma ono żadnego związku z naturalizmem, oparte jest przecież na studium natury. Polega na budowaniu z realnych fragmentów własnej, wymyślonej „rzeczywistości”, w której bez trudu odnajdujemy idealistyczną wizję natury oraz zainteresowanie człowiekiem typowe dla sztuki odrodzenia, którą Kramsztyk wciąż odczytywał na nowo, i w której szukał inspiracji formalnych, duchowych i intelektualnych. Jest też ona najtrwalszym źródłem jego malarstwa na przełomie lat 20., powraca w portretach z lat 30. (przykładem mogą być obydwie zaginionie dziś *Portrety Carlotty Bologny*, ok. 1932) oraz w tece graficznej *Les Visages*. Lekcja starych mistrzów sprawiła, że jego rysunki z warszawskiego getta mają, dzięki prostocie środków artystycznych, niezwykle siłę wyrazu.

il. 55

Kramsztyk był artystą zwróconym w stronę przeszłości, dla którego tradycje dawnego malarstwa pozostawały wciąż żywe. Jego obrazy nie są naśladownictwem dawnej sztuki, lecz próbą dialogu z wielką tradycją malarstwa europejskiego – przede wszystkim twórczością Michała Anioła, Leonarda da Vinci i mistrzów weneckich: Tycjana i Tintoretta. Obrazy Kramsztyka, w których nawiązywał do sztuki dojrzałego renesansu, do obecnych w niej tradycji

¹¹⁰ W.H.H. [Wilam Horzyca], *Roman Kramsztyk*, „Naród – Dodatek Literacko-Artystyczny” 1921, nr 19, s. 3.

¹¹¹ Ibidem.

antycznych i humanistycznych treści: *Koncert*, *Wenus z Lesbos*, *Figobranie*, *Macierzyństwo* oraz liczne pejzaże i portrety, zostały namalowane w Polsce, w latach 1916–1921, z dala od śródziemnomorskiego krajobrazu, z dala od mitycznej Arkadii. Być może płótna, w których przedstawiony jest świat istniejący poza czasem, poza teraźniejszością, były dla artysty wspomnieniem szczęśliwych dni, ucieczką przed rzeczywistością, schronieniem się w świecie bez wojen i krzywd, marzeniem o powrocie do ziemskiego raju.

Figobranie (ok. 1920)¹¹² jest hymnem na cześć miłości i rodziny. Z gąszczu ciemnozielonych liści, z korony drzewa wychyla się mały chłopiec (Amor?) podający stojącemu na drabinie mężczyźnie zerwane owoce. U stóp figowca siedzi kobieta trzymająca w wyciągniętych rękach kosz. Bohaterowie są przedstawieni jako osoby doskonale piękne, ni to wieśniacy, ni to przebrani w pasterskie stroje mieszkańcy miasta. Kilka lat wcześniej Maurice Denis pisał, by „nie odtwarzać więcej natury i życia przy pomocy przybliżonego prawdopodobieństwa lub improwizowanego złudzenia wzrokowego, ale, przeciwnie, odtwarzać nasze wzruszenia, przedstawiając je przy pomocy harmonijnych form i kolorów [...]”. Za tą myślą podążył Kramsztyk, który ową bukoliczną scenę uczynił metaforą szczęśliwego życia rodzinnego. Figa i figowiec w tradycji biblijnej i greckiej uważane były za symbol płodności i obfitości, jako że drzewo figowe owocuje cztery razy w roku. Może być ono także symbolem wiosny, odrodzenia i nieśmiertelności, bezpieczeństwa i dostatku. Uniwersalnym i ponadczasowym przesłaniem *Figobrania* jest apoteoza rodziny, harmonii wspólnego życia i miłości. Możemy w nim także odnaleźć treści bardziej osobiste. Według tradycji rodzinnej, na płótnie tym artysta sportretował siebie i swoich bliskich – żonę Bronisławę i pasierba Jana Heymana. Gdy przyjrzymy się portretowi Bronisławy z *Koncertu* zauważymy, że ubrana jest w podobną suknię, na głowie nosi identyczny biały zawój, na obu obrazach ujęta jest z lewego profilu. Także w młodym, harmonijnie zbudowanym młodzieńcu rozpoznajemy wyidealizowane rysy samego Kramsztyka. Odnalezione po wielu latach i zapewne wielu przeszkodach (Kramsztyk był drugim mężem Bronisławy) szczęście rodzinne jest najważniejszym przesłaniem tego dzieła.

W *Figobranii* wpływ Michała Anioła widoczny jest zarówno w kompozycji zbudowanej wokół osiowego ruchu, w zatrzymanym rytmie płynnych, majestatycznych linii, w zręcznym wpisaniu postaci w typową dla renesansu kompozycję trójkąta, wreszcie w kolorystyce płótna. Malując Bronisławę, ar-

¹¹² Obraz w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi; Katalog I/60. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się barwna odbitka drzeworytowa *Figobrania*.

tysta powtórzył prawie dosłownie manieryczną pozę Matki Boskiej z *Tonda Doni* Michała Anioła z florenckiej Galerii Uffizy; zamiast Dzieciątka w wyciągniętych rękach Bronisława trzyma kosz fig. Sięgając po scenę religijną przedstawiającą Świętą Rodzinę – prawzór wszystkich rodzin, artysta chciał potwierdzić porządek świata, którego podstawą jest miłość i rodzina.

il. 57 Być może *Macierzyństwo* (ok. 1920–1925)¹¹³, jedyne takie przedstawienie w twórczości Kramsztyka, powstało z inspiracji Eugeniusza Zaka. Nad intymną, pełną czułości sceną przedstawiającą matkę karmiącą piersią dziecko, w postaci której pobrzmiewa echo Madonn Leonarda da Vinci, w bezludnym, niepokojącym i pozbawionym prawie roślinności górskim pejzażu, rozpięta jest olbrzymia tęcza. Kontrast ciepła matczynej miłości i burzowego, mrocznego krajobrazu przypomina nam, że jedynie rodzina, macierzyństwo niosą nadzieję na odrodzenie życia i trwanie świata.

il. 58 Z romantycznego ducha wyrasta zaginiona *Łódź Albatros* (ok. 1920) (*Wioslarze*¹¹⁴). Motyw żeglugi, odwiecznej walki człowieka z żywiołem należy do najstarszych toposów literatury i sztuki. „Alegoryczne i symboliczne znaczenie statku i morskiej podróży jako obrazu życia człowieka od momentu jego narodzin aż do śmierci, ukazuje literatura i sztuka od czasów starożytnych aż po dzień dzisiejszy” – pisał Jan Białostocki¹¹⁵. Od wędrówki Odyseusza i wyprawy argonautów, *Burzy* Szekspira do *Statku pijanego* Artura Rimbaud, tułaczka po morzach jest metaforą ludzkiego życia (*navigatio vitae*). W malarstwie, zwłaszcza romantycznym – u Eugène’a Delacroix, Théodore’a Géricault czy Caspara Davida Friedricha – jest jednym z najważniejszych tematów. Inspiracją dla Kramsztyka mogła być *Pieśń o starym żeglarzu* angielskiego poety Samuela T. Coleridge’a, opublikowana w 1901 roku na łamach „Chimery” w przekładzie Jana Kasprowicza¹¹⁶. Snuta pod koniec życia opowieść wilka morskiego przypomina dramatyczne losy marynarzy walczących z szalonym wichrem i ogromnymi falami, uwięzionych w lodach, dla których jedynym ratunkiem był albatros – „druh i brat”, który „wciąż krążył nad okrętem”¹¹⁷ aż wyprowadził statek na spokojne wody. O popularności tej tragicznej historii o winie i odkupieniu może świadczyć fakt, że okrzyk starego żeglarza: „zabiłem albatrosa” stał się jednym ze skrzydlatych słów polskiej kultury.

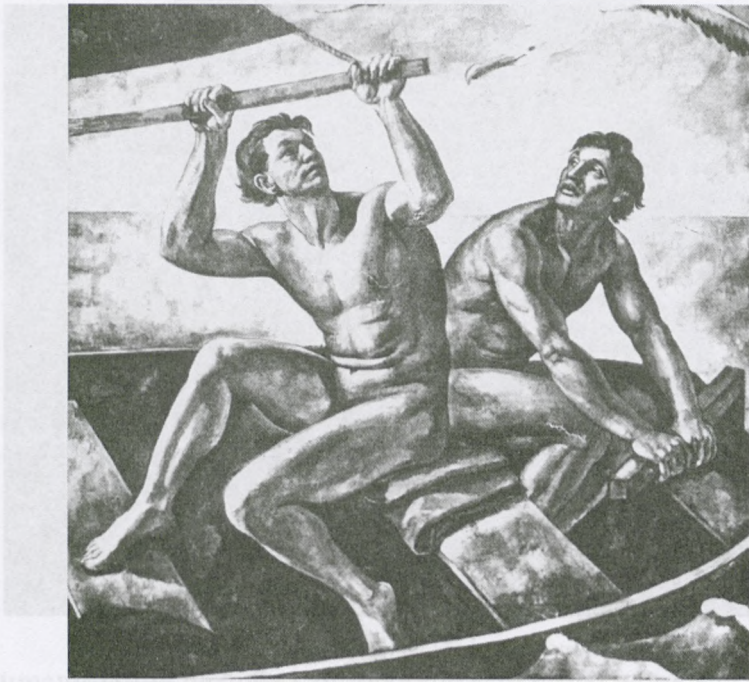
¹¹³ Obraz w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku; Katalog I/67.

¹¹⁴ Obraz nosił tytuł *Łódź Albatros*; Katalog I/59. Dopiero w 1928 r., gdy Kramsztyk zdecydował się na wystawienie go w konkursie plastycznym towarzyszącym IX Olimpiadzie w Amsterdamie, zmienił tytuł na bardziej ogólny (*Wioslarze*), niezawierający literackich konotacji.

¹¹⁵ J. Białostocki, *Okręt szaleńców*, „Kino” 1979, nr 11, s. 51.

¹¹⁶ „Chimera” 1901, t. 1, z. 3, s. 367–389.

¹¹⁷ Ibidem.



58. *Łódź Albatros (Wioslarze)*, ok. 1920, kat. I/59

Dla tej romantycznej historii znalazł Kramsztyk formy klasyczne. Atletyczne sylwetki nagich żeglarzy zmagających się z żywiołem pełne są heroizmu i patetycznej siły. Ich zastygłe w gwałtownym ruchu ciała wypełniają prawie całą powierzchnię płótna, są idealnie piękne, o zwartej rzeźbiarskiej formie. Mimo tragizmu sytuacji, na twarzach nie widać zmęczenia ani strachu. I chociaż „żegluga niepewną jest życie”¹¹⁸, ten metaforyczny obraz kruchości ludzkiego losu wystawionego na nieustanne burze i niebezpieczeństwa, pełen jest spokoju i harmonii. Potwierdza raz jeszcze klasyczną grecką ideę całości – fizycznego piękna i duchowej siły. Źródłem ponownie jest twórczość Michała Anioła, dla którego uroda nagiego męskiego ciała była środkiem wyrażania energii, bohaterstwa i duchowego zwycięstwa.

Równie doskonałe, klasyczne proporcje cechują stojącą w kontrapoście szlachetną postać Lecha – Prometeusza we wspomnianej już *Legendzie o Koronie*. Jego sylwetka jest jednocześnie delikatna i pełna mocy, i chociaż skuty jest kajdanami, czujemy w nim ducha heroicznego buntu. Umieszczenie

¹¹⁸ Palladas z Aleksandrii, *Żegluga jest życie*, w: *Antologia Palatyńska*, wybrał, przełożył i opracował Z. Kubiak, Warszawa 1977, s. 260.



59. *Wenus z Lesbos (Safo)*, ok. 1919, kat. I/58

centralnie na pierwszym planie dominującej nad pejzażem sylwetki ludzkiej oraz idealizowany akt urodziwego młodzieńca, najbliższe są licznym renesansowym obrazom przedstawiającym męczeństwo świętego Sebastiana¹¹⁹: od smukłego, lirycznego św. Sebastiana Botticellego, którego młody Kramsztyk mógł widzieć w Berlinie¹²⁰, do dojrzałego, muskularnego męczennika za wiarę namalowanego przez Mantegnę w 1480 roku¹²¹.

il. 59 *Zaginiona Wenus z Lesbos* (ok. 1919) (znana też pod tytułem *Safo*¹²²) zrodziła się z zachwyty nad śpiącą Wenus Giorgione i odpoczywającymi Bogi-
niami Miłości Tycjana, których idealne piękno stało się wzorem dla kolej-
nych pokoleń artystów.

¹¹⁹ W salach Luwru Kramsztyk widział zapewne *Świętego Sebastiana* Perugina. Nie wiemy natomiast czy zwiedzał Włochy. Wydaje się jednak bardzo prawdopodobne, że artysta odwiedził Florencję i oglądał zbiory Gallerii Uffizzi. Jednym z obrazów z tej galerii, który mógł zainspirować Kramsztyka jest *Święty Sebastian* Antonio Bazziego zw. Sodomą.

¹²⁰ Sandro Boticelli, *Św. Sebastian*, olej/plótno, 195 x 175, Berlin Gemäldegalerie.

¹²¹ Andrea Mantegna, *Św. Sebastian*, ok. 1480, olej/plótno, 255 x 140, w zbiorach Luwru od 1960 r.

¹²² Katalog I/58. Iwaszkiewicz kilkakrotnie wspomina w swej korespondencji z żoną i Józefem Rajnfel-
dem o propozycji kupna lub pośredniczenia w sprzedaży obrazu. Józefowi Rajnfel-
dowi „idea kupienia *Wenus z Lesbos* wydała [...] się tak potworną, że – pisał – wysłałem Ci repro-
dukcję el Greka, aby skierować Twój chwilowo zachwiany smak na drogi prawdziwego piękna”.
Portret młodego artysty..., s. 121.



60. *Akt kobiety*, ok. 1928, kat. I/121

Humanistyczna filozofia i antropocentryzm sztuki włoskiego odrodzenia przyniosły ponowne odkrycie ciała ludzkiego. Uważano (powołując się na tradycję antyczną), że człowiek odzwierciedla harmonię i piękno świata, poszukiwano tej doskonałości, jak Leonardo, w idealnych proporcjach. Weneccjanie odkrywali raczej zmysłową, erotyczną naturę greckiej mitologii, lecz ich dzieła nie opiewają jedynie urody kobiecego ciała. Tajemnicza *Wenus z Urbino* Tycjana wciąż pozostaje dla nas nierozwiązaną zagadką.

W renesansowej komnacie, ozdobionej freskiem z nadmorskim pejzażem, spoczywa zamyślona *Wenus z Lesbos*. Ze sceny emanuje atmosfera ciszy i senniejszemu zmysłowości. Ten pierwszy znany akt Kramsztyka ma jeszcze mitologiczny źródłosłów oraz literacki tytuł odwołujący się do Safony, greckiej poetki, mieszkanki wyspy Lesbos. Na poduszkach leży zatem nie bogini, lecz słynna Safo, która w swych wierszach opiewała nieśmiertelną Afrodytę¹²³.

Nawiązując w *Wenus z Lesbos* do malarstwa renesansowego Kramsztyk chciał „uwznioślić” temat spopolitowany w licznych salonowych aktach, przyglądając się którym Denis Diderot trafnie zauważył: „Naga kobieta nie

¹²³ Znamy kilka rysowanych sangwiną studiów przygotowawczych do *Wenus z Lesbos* (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i Tomasza Podla). Podobnie jak szkice do *Listu Miłosnego* czy kompozycji figuralnych (*Pastuszka*, *Wioslarzy*) są to próby i notatki, w których Kramsztyk ustalał treść i kompozycję planowanego dzieła tak, by przystępując do malowania, jego zamysł był już ostatecznie sprecyzowany.

- il. 60 jest nieprzyzwoita, jest nią kobieta rozebrana”¹²⁴. Niestety kolejne akty Kramsztyka coraz bardziej oddalają się od renesansowych ideałów sztuki i piękna. Malarz podążył śladem rokokowych, pełnych zmysłowej ociążałości odalisk François Bouchera i jego licznych akademickich naśladowców. Zrezygnował w nich nie tylko z literackiej anegdoty, lecz także z umiaru i subtelności w oddawaniu bujnej, żywiołowej nagości. Większość z nich jest banalna (*Kobieta z motylem*¹²⁵), czasem trywialna, niektóre są wręcz wulgarne lub nawet na wpół pornograficzne, jak wyjątkowo źle namalowane „Trzy Gracje” w *Sielance*¹²⁶ czy budzące niepokój seksualnym podtekstem akty małych dziewczynek (*Mała Kreolka*, *Dziewczynka z pieskiem*, obydwie zaginione). Rację trzeba przyznać krytykowi, który po jubileuszowej wystawie artysty pisał: „Zdaje się, że Kramsztyk ostatnimi laty uległ sugestii swoich *sui generis* macenasów, których portretuje na zamówienie i gołych kobietek. Bo to nie akty, których chce sztuka, ale dziewczynki nie gwoli sztuki malowane. [...] Naprawdę malarz ten zbyt wiele umie, aby swą sztukę na takie rzucać wysługi”¹²⁷.

Pejzaż

Pejzaż odgrywał bardzo ważną rolę w twórczości Kramsztyka i nie był malowany, jak przypuszczał Mieczysław Wallis, „tylko dla wytchnienia, podczas wakacji”¹²⁸. Kramsztyk, od pierwszego pobytu na Południu, jeszcze przed I wojną światową, był zauroczony śródziemnomorską naturą, południowym słońcem, kontrastem między surowymi, kamiennymi górami i spokojną taflą ciemnobłękitnej wody, niezmiennym od pokoleń rytmem życia rybackich osad.

- il. 29 W śródziemnomorskiej scenerii umieścił Kramsztyk swoje malarskie idylle – *Figobranie*, *Macierzyństwo*, zaginionej *Pastuszka*. Odżywa w nich mit Arkadii – krainy gdzie czas płynie wolno, niezmiennym od wieków rytmem pór roku, czasem zbioru plonów, narodzin i śmierci. Idylle Kramsztyka różnią się od tych, które malowali koledzy z Rytmu – Eugeniusz Zak czy Wacław Borowski. W jego obrazach niewiele jest idealizacji i stylizacji, więcej
- il. 62 w nich życia i gwaru, a w *Macierzyństwie* nawet niepokoju. W *Pastuszku* (ok. 1920) artysta, jakby obawiając się pustych przestrzeni, zabudowuje szczerlnie

¹²⁴ Cyt. za: M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 181.

¹²⁵ Obraz w zbiorach prywatnych we Francji; Katalog I/201.

¹²⁶ Obraz w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi; Katalog I/133.

¹²⁷ J. Hulewicz, *Jednolitość i rozdzielenie artystycznego chcenia*, „Kurier Poranny” 1937, nr 319, s. 8.

¹²⁸ M. Wallis, *Roman Kramsztyk...*, s. 6.



61. Powrót z połowu (*Miasteczko nad wodą*), ok. 1929, kat. I/147



62. Pastuszek (*Dziecko z kózką*), ok. 1920, kat. I/61



63. Pejzaż prowansalski z kozami, kat. III/7

kadr płótna, a pozostałe wolne miejsca wypełnia grupami kóz – wylegujących się na ziemi, skubiących trawę lub walczących; jedną widzimy uchwyconą w dzikim pędzie przez mostek. Malarz umieścił w swym płótnie tak przesadną ilość typowych dla sielanki elementów (nagi chłopiec, studnia, miasto w tle), że zastanawiamy się, czy wymagała tego, według niego, bukoliczna sceneria, czy był to niezamierzony efekt fascynacji kozami (pojawiają się one także w *Pejzażu z Południa Francji – z kozą*¹²⁹ oraz w *Pejzażu z Południa Francji – z dwiema kozami*, ok. 1920¹³⁰), o których zirytowany Władysław Wankie pisał: „Te kozy, które są własnym pomysłem autora szkodzą. Rozbijają w drzazgi styl [...]”¹³¹.

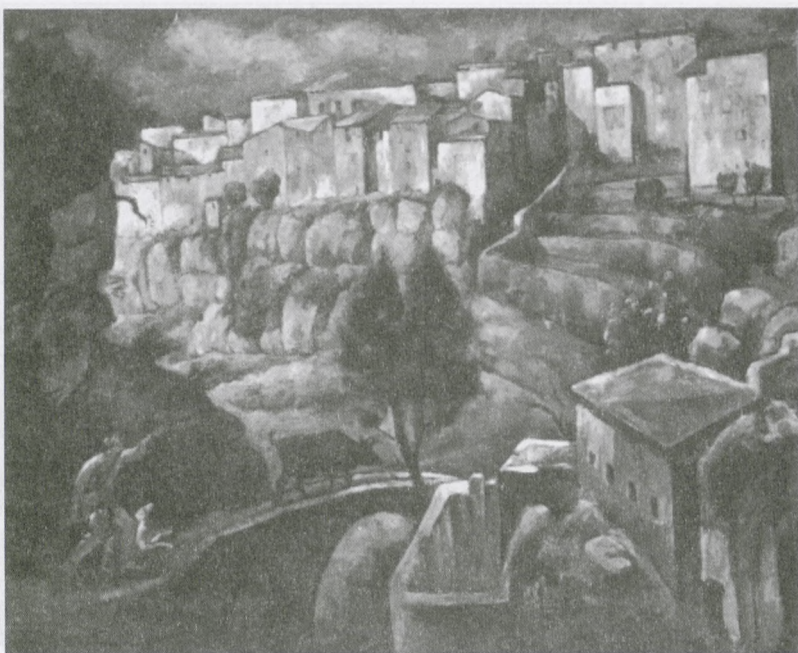
W pejzażach z lat 1916–1921, mimo że malowane były w Polsce, tkwi głęboko pamięć śródziemnomorskiego krajobrazu (*Cyganie obozujący u stóp miasteczka*¹³²), wyrastają one z konkretnego miejsca, będącego dziełem natury i człowieka, gdzie ziemia i ludzie żyją w zgodzie i harmonii. Stąd w jego

¹²⁹ Obraz w zbiorach Muzeum Sztuki w Ein Harod; Katalog I/62.

¹³⁰ Obraz w kolekcji sztuki Uniwersytetu w Hajfie; Katalog I/63.

¹³¹ W. Wankie, *op. cit.*, s. 4.

¹³² Obraz w kolekcji sztuki Uniwersytetu w Hajfie; Katalog I/65.



64. *Pejzaż z południa Francji*, ok. 1920, kat. I/66



65. *Pejzaż nadmorski*, ok. 1928, kat. I/139

obrazach na tle wyniosłych gór, piętrzących się malowniczo kamiennych miast widzimy pasterzy zapędzających bydło do obór, obozujących Cyganów, powracających z połowu rybaków.

il. 64, 65

Łączy je geometryzująca, odsłaniająca kolejne, coraz bardziej odległe plany kompozycja, ciemna, szorstka kolorystyka, w której dominuje mocna, czasem aż granatowa, szmaragdowa zieleń, brunatny koloryt wzgórz skontrastowany z bielą budynków i ostrą czerwienią dachów oraz użycie sztafażu. Kramsztyk szuka w nich przede wszystkim trwałych wartości plastycznych oraz walorów barwnych, pomija efekty światła i powietrza. W walce z pochmurnym niebem i rozległą przestrzenią zwycięża ziemia. Urwiste skały, zawieszane na stokach i szczytach wzgórz kamienne miasta, uprawne tarasy, umieszczone są w horyzontalnych pasach murów, krzewów i wzgórz, z mocnymi pionowymi akcentami wysokich drzew. Spiętrzone budowle, pasma górskie i rośliny wypełniają prawie cały prostokąt płótna, tak że nawet dalekie plany zdają się zbliżać do widza.

W pracach Kramsztyka z tej epoki można odnaleźć inspirację twórczością Deraina, którego dzieła malarz widział zapewne w paryskich galeriach. Około roku 1910 w twórczości Deraina pojawiła się, nie bez wpływu kubizmu, nowa kolorystyka i geometryzująca kompozycja. Nadal malował głównie pejzaże, jak pisał bowiem do Vlamincka: „Najciekawszą rzeczą w malarstwie jest pejzaż. Także najtrudniejszą. Wolna kompozycja, według mnie, jest prostsza, nikt bowiem nie może powstrzymać cię od wyobrażania sobie świata w sposób, w jaki chcesz...”¹³³. Kolorystyka jego płócien stała się ciemna, utrzymana w tonacji szaro-zielonej, malarz komponował swe obrazy z przeplatających się planów i uproszczonych, geometryzujących brył. Twórczość Deraina odcisnęła się w dużo większym stopniu w dziele innych malarzy, jak na przykład Simona Mondzaina, jednak jej wpływ widać także w kolorystyce oraz kompozycji obrazów Kramsztyka. „Nie tylko zresztą polscy artyści – zauważyła Elżbieta Grabska – instynktownie brali za przewodników Deraina, Vlamincka, Gromaire’a i Friesza”¹³⁴.

W pejzażach z drugiej połowy lat 20. Kramsztyk zrezygnował prawie całkowicie z sielankowego sztafażu, rozjaśnił zdecydowanie kolorystykę, nadal jednak chłodną i przejrzystą, obrazy stały się bardziej słoneczne. Coraz częściej artysta malował miejskie zaułki, uliczki, zamknięte podwórka, ograniczone murami domów czy ścianą zieleni (*Uliczka w Collioure*, ok. 1925¹³⁵).

¹³³ A. Derain, *Lettres à Vlaminck*, Paris 1955, cyt. za: N. Kalitina, *André Derain*, Leningrad 1976, s. 131.

¹³⁴ E. Grabska, *Obrazy i rzeźby podróżując...*, s. 23.

¹³⁵ Znamy dwie wersje tego pejzażu. Jedna znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego



66. Krajobraz z miastem (Pejzaż z Collioure), ok. 1928, kat. I/141

Kompozycja pozostaje statyczna i horyzontalna, pejzaż budowany jest nadal z mocnych, zwartych brył oddzielonych wyraźnym konturem. Budowle i drzewa wypełniają prawie całą powierzchnię płótna, zostawiając jedynie wąski skrawek błękitnego nieba lub pas wody. Znikają ludzie, zwierzęta – zostają wyludnione miasta zastygłe w gorącym południowym słońcu. Malowane są żywo, z wycuciem materii, kształtu przedmiotu czy roślin (*Kaktus*, ok. 1928–1930¹³⁶, *Powrót z połowu*, ok. 1929¹³⁷). Z tych na pozór realistycznych, plastycznych i dotykanych fragmentów: ruin, wyschniętych drzew, zaułków małych portowych miasteczek, artysta tworzy swoje „wyspy szczęśliwe”, świat żyjący własnym rytmem, odległy od współczesności. Jest to świat bez dramatycznych wydarzeń, choć nie zawsze sielski i pogodny. Jednak w opustoszałych kamiennych zaułkach, z rzadka ożywionych przez bawiące się dzieci, wracających z połowu rybaków czy płynące po zatoce łódki, w prostocie i zwyczajnym rytmie życia odnajdujemy motyw symbolicznej ucieczki z miasta, lęku przed nowoczesnością i pragnienie schronienia się w sielankowym świecie natury.

il. XX
il. 61

il. 67
il. XXVII

w Warszawie; Katalog I/98. Druga jest własnością Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów w Polsce; Katalog I/99.

¹³⁶ Obraz w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi; Katalog I/137.

¹³⁷ Obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie; Katalog I/147.



67. Pejzaż z Collioure, ok. 1929, kat. I/146



68. Pejzaż z La Rochelle, ok. 1935–1936, kat. I/151

W dwóch pejzażach z La Rochelle nad Atlantykiem¹³⁸ paleta Kramsztyka rozjaśnia się jeszcze bardziej, przeważają ciepłe, rozbielone brązy z delikatnymi akcentami bieli. Obrazy stają się prawie monochromatyczne (podobnie jak w portretach), kładziona cienką warstwą farba nadaje obrazom lekkość i świetlistość, której brakowało niekiedy jego wcześniejszym płótnom. Perspektywa jest rozległa, kulisowo otwierająca się na stary port, flankowany obronnymi wieżami i stojące w głębi budowle. Miękkie, swobodnie opadające linie żagli łagodzą pionowe akcenty i nadają dziełom Kramsztyka niespotykaną wcześniej dekoracyjność. Mniej jest w nich dramatyzmu, nawet drzewa nie są już tak konwulsyjnie powyginane jak w dawniejszych obrazach. Atlantyckie pejzaże, malowane w pod koniec lat 30., kiedy Kramsztyka zafascynowała twórczość kolejnego weneckiego mistrza – Tintoretta¹³⁹, mają w sobie dużo powietrza, oddechu oraz zadziwiającej łagodności.

* * *

Twórczość Kramsztyka jest wyrazem jego stosunku do świata, ludzi i sztuki. W malarstwie pozostał on artystą „środką” – nie przekraczał granicy malarstwa przedstawiającego, nie kroczył w awangardzie – taki był jego temperament twórczy. Niewątpliwie najbliższe były mu tendencje figuratywne, obecne w międzynarodowej sztuce kręgu Ecole de Paris, do której zaliczane są różnorodne, często zupełnie odmienne nurty – od postimpresjonizmu, neoklasycyzmu do ekspresjonizmu. W swojej sztuce łączył postimpresjonizm, a szczególnie inspirację dziełem Cézanne’a, z lekcją sztuki europejskiej. Jego malarstwo nie jest pozbawione ekspresji, zmysłu obserwacji i poczucia humoru. Artysta nie tracił z oczu wartości plastycznych i kolorystycznych obrazu. Czerpiąc obficie z dawnej i współczesnej tradycji artystycznej, udało się Kramsztykowi stworzyć własny, rozpoznawalny styl, nadać swym dziełom osobisty ton.

¹³⁸ Obydwa obrazy znajdujące się w kolekcjach prywatnych zostały namalowane pod koniec lat 30.; Katalog I/151, 152. Nie znamy dokładnej daty pobytu Kramsztyka w La Rochelle.

¹³⁹ W 1935 roku w Petit Palais i w Jeu de Pomme miała miejsce Wielka Wystawa Sztuki Włoskiej. O wrażeniach z nią związanych, m.in. o malarstwie Tintoretta opowiadał Kramsztyk Chiłowi Aronsonowi, zob. Ch. Aronson, *Scènes et visages...*, s. 413.

Rozdział IV

Malarz warszawski i paryski

Niewielu spośród polskich artystów stale mieszkających w Paryżu, równie regularnie jak Kramsztyk uczestniczyło zarówno w polskim, jak i we francuskim życiu artystycznym. Od debiutu w 1909 roku w warszawskiej Zachęcie do ostatniej wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki¹, trzydzieści lat później, prawie każdego roku pokazywał swoje prace w Polsce i we Francji.

Był członkiem Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm” – jednego z ważniejszych ugrupowań artystycznych dwudziestolecia międzywojennego². Wcześniej wystawiał w Polskim Klubie Artystycznym, założonym na przełomie 1916 i 1917 roku, „kiedy po latach męki i udręceń zaświtała Polsce nadzieja zajęcia należnego jej miejsca wśród wolnych ludów Europy – pisał Wacław Husarski – odczuć się dała potrzeba zrzeszenia młodych sił i połączenia we wspólnej pracy artystów poszukujących nowej wizji artystycznej, która [...] »korzeniami zrosnięta będąc z dzisiejszym życiem polskim, byłaby jednocześnie częścią dorobku kulturalnego Europy«³. Artysta brał też udział w wystawach awangardowych ugrupowań: „Ekspresjonistów Polskich” (formistów) (1917, 1920), choć raczej jako gość i przyjaciel. W ostatnim roku I wojny światowej, wspólnie z Czesławem Młodzianowskim oraz przyszłymi kolegami z Rytmu: Tadeuszem Pruszkowskim, Eugeniuszem Zakiem i Zygmuntem Kamińskim postanowili wystąpić w Zachęcie jako „Nowa Grupa”.

¹ W Polsce, ostatnią przed II wojną światową wystawą, na której Kramsztyk prezentował swoje prace była „Martwa natura w malarstwie polskim”, IPS, V–VI 1939 r.; otrzymał wtedy nagrodę honorową za *Martwą naturę na komodzie*.

² *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922–1932*, pod. red. K. Nowakowskiej-Sito, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001 (kat. wystawy).

³ W. Husarski, *III Wystawa Sekcji Plastyków Polskiego Klubu Artystycznego*, Warszawa 1918, s. 3. Kramsztyk brał udział w I, II i IV Wystawie Sekcji Plastyków PKA oraz w VI Wystawie Formistów w 1920 roku. Zob.: H. Kubaszewska, *Polski Klub Artystyczny*, w: *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1974, s. 542–544.



69. Roman Kramczyk z nieznanym mężczyzną, Paryż, lata 30.



70. Zaproszenie na wystawę Romana Kramczyka w Galerie Zak, 1930

To efemeryczne ugrupowanie było raczej spotkaniem przyjaciół niż poważnym przedsięwzięciem twórczym, malarzy łączyła bowiem przyjaźń, a nie wspólnota artystyczna. Zauważył to zresztą recenzent „Świata” pisząc: „»Nowa Grupa« całokształtem swoim nie ujawnia jednak wspólnoty dążeń artystycznych i z tego powodu sprawia wrażenie zupełnie przypadkowego zrzeszenia”⁴.

W przygotowywanych przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO) „Wystawach Sztuki Polskiej” w Sztokholmie i Helsinkach (1927), Wiedniu i Brukseli (1928), Hadze (1929), Kopenhadze (1930) oraz w Moskwie, Rydze i Tallinie (1934)⁵ znajdowały się także obrazy Kramsztyka.

W Paryżu malarz wystawiał na Salonach: Jesiennym⁶, Niezależnych i Tuileryjskim oraz w wystawach prezentujących sztukę polską. W paryskich galeriach: Galerii Druet (1925, 1928), Galerie Zak (1930, 1937), Galerie Au Sacre du Printemps (1925/1926) miał wystawy indywidualne.

Kramsztyk i „Rytm”

W tradycji malarstwa europejskiego człowiek i natura to najważniejsze tematy dla twórców poszukujących wzoru w sztuce antycznej. W Polsce grupa artystów, dla których idee te były ważne, a oprócz tego łączyła ich przyjaźń i podobne poszukiwania twórcze, założyła Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm”. Kramsztyk należał do tej grupy i brał udział prawie we wszystkich wystawach Stowarzyszenia⁷. Henryk Anders – autor monografii ugrupowania – opisuje Rytm jako grupę wystawową, nieformalną, połączo-

⁴ L. Gardowski, *Grupa „Pięciu” w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, „Świat” 1918, nr 17, s. 4; Podobnego zdania był Antoni Austen, recenzent „Bluszczu”, który pisał: „Żadnej łączności artystycznej, żadnej idei przewodniej na próżno się doszukiwałem”, „Bluszcz” 1918, nr 19 (11 maja), s. 147.

⁵ Sztuka Polska wśród obcych. Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych za rok 1926/1927, Warszawa 1928; M. Treter, *Samtida Konst i Polen*, Malmö 1930; idem, *Pawilon sztuki polskiej na XVIII Biennale w Wenecji*, „Sztuki Piękne” 1933, s. 89–116. Po Wystawie Sztuki Polskiej w Sztokholmie w 1927 r. do zbiorów Moderna Museet został zakupiony *Murzyn grający na flecie*; Katalog I/98. *Biała Murzynka* została zakupiona przez rząd radziecki po Wystawie Sztuki Polskiej w Moskwie, 1933/1934, obecnie w zbiorach Muzeum im. Puszkina; Katalog I/160.

⁶ Kramsztyk debiutował na Salonie Jesiennym w październiku 1910 r., po I wojnie ponownie, od września 1923 r. regularnie aż do 1939 r. wystawiał w Paryżu.

⁷ Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm” powstało w 1922 roku i zorganizowało 10 wystaw. Kramsztyk nie brał udziału w V wystawie Rytmu na Terza Biennale w Rzymie oraz w VIII wystawie Rytmu w maju 1927 roku.



71. Portret mężczyzny w kawiarni, ok. 1922, kat. I/77

ną więzami koleżeństwa jeszcze z lat studiów w krakowskiej ASP oraz pobytu w Paryżu. Twórców zjednoczyły względy czysto praktyczne; uważali oni bowiem, że grupie łatwiej będzie utrzymać wysoki poziom artystyczny, zaś wspólne wystawy zostaną zauważone i docenione przez krytyków i publiczność. Rzeczywiście, Stowarzyszeniu udało się odnieść sukces, artyści zaczęli otrzymywać zamówienia publiczne i prywatne, chętnie kupowano ich prace i do początków lat 30. zajmowali dominującą pozycję na rynku artystycznym. Powszechnie uważano ich za grupę związaną z rządem pomajowym. Wielu późniejszych członków Rytmu służyło w I i II Brygadzie Legionów⁸, walczyło w wojnie 1920 r., a także przyjaźniło się z politykami obozu sanacyjnego, m.in. od czasów paryskich z Bolesławem Wieniawą-Długoszowskim. Politycznie i ideologicznie wielu z nich związanych było z orientacją piłsudczykowską.

Kiedy Kramsztyk przyjeżdżał z Paryża do Warszawy, bywał częstym gościem „Ziemiańskiej”, gdzie, oprócz słynnego stolika Skamandrytów na półpiętrze, znajdował się także stolik malarski, przy którym „urzędował sztab rytmistów” – Waław Borowski, Stanisław Rzecki, Henryk Kuna, Władysław Skoczylas, Tadeusz Pruszkowski, Henryk Beyer, Romuald Kamil Witkowski⁹.

il. VIII

⁸ H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972, s. 10, 25.

⁹ *Ibidem*, s. 70.

SKAMANDER



MIESIĘCZNIK POETYCKI

TOM TRZECI – ROK TRZECI ZESZYT XVIII – MARZEC 1922

72. Figobranie, ok. 1919–1920, kat. IV/22

Członkowie Rytmu młodych poetów znali już wcześniej ze spotkań w założonej w listopadzie 1918 roku przez przyszłych członków Skamandra kawiarni „Pod Picadorem”¹⁰. Malarze Kamil Witkowski i Aleksander Świdwiński nie tylko udekorowali salę, lecz także prowadzili konferansjerkę, zaś Kramsztyk uwiecznił czytającego wiersze Jana Lechonia. Skamander i Rytm były, według określenia Michała Głowińskiego, grupami sytuacyjnymi¹¹, których członków łączyły więzy towarzyskie, przyjacielskie, a nie głoszony program. W późniejszych latach Rytm, a także indywidualna twórczość jego członków, znajdowały życzliwe zainteresowanie i wsparcie na łamach „Wiadomości Literackich” i „Pologne Littéraire”. Członkowie Rytmu, m.in. Tadeusz Gro-

¹⁰ *Kawiarnia Poetów Pod Pikadorem*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 51/52, s. 2–3. Kiedy w lutym 1919 roku w dawnej siedzibie „Pikadora” w gmachu Hotelu Europejskiego w Warszawie otwarto Klub Futurystów Polskich, na ścianach rozwieszono m.in. obrazy Kramsztyka, Jana Żyznowskiego, Henryka Berlewiego, zaś dekoracje ścienne wykonali Romuald Kamil Witkowski, Szczęsny Rutkowski i Waław Wąsowicz.

¹¹ M. Głowiński, *Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, Warszawa 1965, s. 48.

nowski, Waław Borowski i Kramsztyk, projektowali okładki „Skamandra”. Na okładce zeszytu XVIII z 1922 roku znalazł się drzeworyt *Figobrania*.

il. 72

Rytmiści, mimo że posiadali zarys założeń ideowych, nigdy nie zdołali (a tak naprawdę, nawet nie starali się) stworzyć wspólnego programu; wyznawali też najrozmaitsze poglądy estetyczne. Jednak dzięki zasadzie „jedność przez różnorodność” w szeregach ugrupowania znaleźli się twórcy prezentujący odmienne tendencje artystyczne. Kramsztyk nie podzielał dążeń części kolegów do stworzenia nowoczesnego stylu narodowego. Bliższe mu były tendencje klasyczne, oparte na wielkiej tradycji, które w Rytmie szczególnie mocno widoczne były w twórczości Eugeniusza Zaka, Waław Borowskiego, Henryka Kuny i Tymona Niesiołowskiego. Jednak u rytmistów „nowy ten klasycyzm [...] – pisał Waław Husarski – nie dotyczy treści, lecz wyłącznie formy [...], nie chce naśladować sztuki dawnej, ale szuka w niej tylko nauk i wskazówek jak należy rozumieć i ujmować formę”¹².

W pracach Kramsztyka, podobnie jak w twórczości jego kolegów, odnajdujemy zainteresowanie człowiekiem, jego życiem duchowym i stosunkiem do natury, kultury i przeszłości. Z odłamem klasycznym artysta dzielił kult sztuki jako kunsztu, rzemiosła¹³ oraz dążenie do równowagi, jasności i prostoty kompozycji, unikania dramatyzowania nastroju, okazywania burzliwych uczuć, choć w swych obrazach nie stronił od ekspresji, teatralnych gestów czy brzydoty. Nawet jego sielanki – *Figobranie* czy *Pastuszek* – mocnym osadzeniem w rzeczywistości, unikaniem stylizacji, dekoracyjności i deformacji różniły się od tych malowanych przez Zaka czy Borowskiego. Mieczysław Treter pisał o rytmistach: „główne ich wysiłki zmierzają do zamknięcia kompozycji w ramach stałej, ściśle określonej formy, do uwydatnienia rytmiki linii, barwy. Z natury rzeczy tedy wypływa, że operują głównie linią, konturem, że dążą do jednoplanowości w obrazie, że nacisk kładą na walory rysunkowe raczej niż czysto malarskie, posługują się w miarę potrzeby zarówno stylizacją, jak i częściową deformacją kształtów naturalnych byleby osiągnąć szlachetny, czysto linearny, wyraz skończonej w sobie całości”¹⁴.

il. XVII, 62

Nawet ten skrótowy opis założeń formalnych Rytmu przekonuje, że sztuka Kramsztyka wymyka się z całości koncepcji artystycznych grupy. W swoim malarstwie artysta nie skłaniał się w stronę stylizacji, ornamentacji, nie używał rytmu jako zasady porządkującej kompozycję czy kolorystykę obrazu.

¹² W. Husarski, *Przedmowa*, w: *Polskie malarstwo nowoczesne*, Warszawa 1935, s. 9.

¹³ Adam Pragier wspominał: „Kramsztyk był nie tylko bardzo dobrym malarzem, ale i uroczym człowiekiem. Choć umysłowo bardzo żywy i o szerokich zainteresowaniach, mówił, że jest rzemieślnikiem i rozumie się tylko na rysunku i kolorze”. A. Pragier, *op. cit.*, s. 496.

¹⁴ M. Treter, *Estetyka Rytmu*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 20, s. 4.

Niektórzy krytycy zapytywali, „o ile ma prawo nazywać się rytmistą rzeczowy Kramsztyk”¹⁵. Jan Żyznowski zauważał, że „jest to jedyny w tej grupie realista bez zastrzeżeń, u którego ponad rytm kompozycyjny, ponad zalety dekoracyjne występuje dążność do wyraźnego określenia bryły oraz do stworzenia dotykalnych niejako cech płaszczyzny”¹⁶. Kilka lat później Nela Samotyhowa analizowała: „Mocny w rysunku, zużytkowujący wartości plastyczne koloru Kramsztyk jest w pracach swoich soczysty, jędrny, niespokojny i nieco brutalny. Tkwiące w nich tendencje realistyczne dają mu osobne miejsce w Rytmie, na wprost jego idealistycznego skrzydła”¹⁷.

Kramsztyk i Ecole de Paris

„Paryż! Krótkie a fascynujące słowo” – pisał w 1924 roku Alfred Aberdam¹⁸. Od końca XIX wieku miasto to fascynowało, wabiło i przyciągało artystów z północnej i środkowo-wschodniej Europy: z Polski, Rosji, Skandynawii, Niemiec, Czech i Węgier. Kiedy wreszcie stawali na paryskim bruku, najpierw na Montmartrze, a później na Montparnassie, spotykali przybyszów z południa Europy, z Włoch, Hiszpanii czy z dalekiej Bułgarii. Liczne grono malarzy, rzeźbiarzy ze wszystkich stron świata już przed I wojną światową stworzyło środowisko, które coraz więcej znaczyło w artystycznym życiu stolicy Francji. I choć dopiero w 1925 roku André Warnod znalazł odpowiednio ogólną i pojemną nazwę dla tej grupy – Ecole de Paris, to w rzeczywistości istniała ona co najmniej od lat piętnastu¹⁹.

Łatwiej jest wyjaśnić genezę pojęcia, opisać środowisko, niż odnaleźć artystyczną wspólnotę malarzy i rzeźbiarzy należących do Ecole de Paris. Nie była to bowiem ani grupa programowa czy towarzyska, ani szkoła posiadająca

¹⁵ H. Anders, *op. cit.*, s. 98.

¹⁶ J. Żyznowski, *Rytm. Wystawa obrazów i rzeźb przeniesiona z TZSP do Salonu Garlińskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 22, s. 367.

¹⁷ N. Samotyhowa, *Powszechna Wystawa Krajowa*, „Kobieta Współczesna” 1929, nr 29, s. 12.

¹⁸ A. Aberdam, *Malarstwo paryskie*, „Nasz Przegląd” 1924, nr 239, s. 4.

¹⁹ Pojęcia Ecole de Paris po raz pierwszy użył André Warnod w artykułach opublikowanych w styczniu 1925 roku w czasopiśmie „Camoedia” (nr z 4 i 27 stycznia), przedrukowanych później w książce *Le Berceaux de la jeune peinture. L'Ecole de Paris*, Paris 1925. Na temat Ecole de Paris istnieje obszerna literatura zob. m.in.: K. E. Silver, *Made in Paris*, w: *L'Ecole de Paris 1904–1929, la part de l'Autre*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000 (kat. wystawy); G. Fabre, *Qu'est-ce que c'est l'Ecole de Paris*, w: *ibidem*; A. Wierzbicka, *École de Paris – pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004 (tam pełna bibliografia); eadem, *Rosjanie i Polacy w Ecole de Paris. Próba definicji terminu i opisu środowiska*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1998, nr 1–2, s. 183–201.

określony styl. W szerokim jego pojęciu zalicza się do niej zarówno kubistów – Hiszpanów: Pabla Picassa, Juana Grisa, przybyszy z Polski i Litwy: Louisa Marcoussisa, Henri Haydena, Jaquesa Lipchitza czy Węgra Jozsefa Csàky, którzy w drugim dziesięcioleciu XX wieku zrewolucjonizowali sztukę współczesną, jak i artystów szukających inspiracji w sztuce przeszłości jak Jerzy Merkel, Eugeniusz Zak czy Roman Kramsztyk, w centrum zainteresowań których znajdowała się kompozycja figuralna. W latach 20. także wielu przedstawicieli ugrupowań awangardowych, jak Picasso, Hayden czy fowista Derain, w swojej twórczości zwrócili się w stronę tradycji malarstwa figuratywnego, czerpiącego z tradycji sztuki europejskiej. W recenzji z paryskiego salonu Niezależnych w 1925 roku czytamy: „Klasycyzm dzisiejszej szkoły francuskiej jest [...] klasycyzmem ujęcia plastycznego, a nie treści; polega on na wyraźnym podkreśleniu formy, na unikaniu przypadkowości kompozycyjnych, na poszanowaniu tradycji [...] obcy jest mu niemal zupełnie patos tematów antycznych”²⁰. Najczęściej jednak pojęcie Ecole de Paris łączy się z grupą malarzy, w których twórczości dominują tendencje ekspresjonistyczne. Wielu z nich, jak Chaim Soutine, Michel Kikoïne, Pinchus Krémègne było Żydami pochodzącymi z ziem dawnej Rzeczypospolitej. Nostalgiczny, parysko-żydowski świat rodem z Witebska tworzył Marc Chagall, tematy żydowskie często pojawiały się w sztuce urodzonego w Krzemieńczuku na Ukrainie Mané-Katza i lwowianina Zygmunta Menkesa. W Ecole de Paris odnajdziemy także sztukę dawnego fowisty, który z czasem został portrecistą dam z towarzystwa, Holendra Keesa van Dongena, dekoracyjne malarstwo Foujity, najpopularniejszego Japończyka Montparnasse’u, czy pochodzącego z Bułgarii subtelny rysownika Julesa Pascina.

Twórczość artystów zaliczanych do Ecole de Paris była różnorodna i niejednolita, zmieniała się w latach 20. i 30. „Tym, co ich łączyło – pisał Artur Tanikowski – była postawiona w centrum artystycznych zainteresowań figuracja. Przez stosunek do postaci ludzkiej (sylwety, figury) i do wiążących się z nią konotacji ekspresyjnych i symbolicznych, przez określenie jej relacji z przestrzenią obrazu i umieszczenie w kontekście kulturowej tradycji, każdy z nich określał swą twórczą osobowość”²¹.

Istnieje jednak coś, co oprócz sztuki łączyło pochodzących z różnych zakątków świata artystów – to Paryż i Montparnasse. Bowiem Ecole de Paris to także legenda o szalonych latach Montparnasse’u, która ma swoje tragedie, jak śmierć Amadeo Modiglianiego i samobójstwo jego żony Jeanne Hébuterne,

²⁰ T.B., *Salon Niezależnych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, nr 20, s. 396.

²¹ A. Tanikowski, *op. cit.*, s. 69.



Ze wspaniałej kolekcji portretów murzyńskich Kramsztyka wystawianych obecnie w Paryżu dajemy portret murzyna z fajką.
Fot. Londyński, Paryż.

73. Portret mężczyzny z fajką i puszką tytoniu,
ok. 1925–1927, kat. I/103

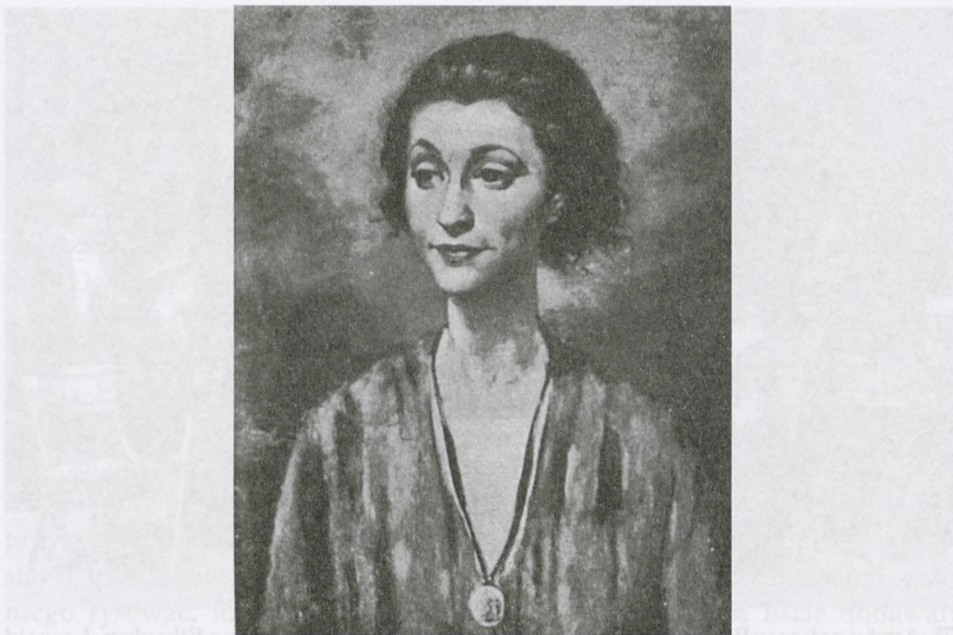
il. 74

ale do której należą też bale, kluby i kabarety, piękne modelki – Kiki i egzotyczna, ciemnoskóra Aïcha; sławne kawiarnie: „Le Dôme”, „La Rotonde”, „La Coupole” czy pojedynek Leopolda Gottlieba z Mojżeszem Kislingiem²². Do barwnej, choć niesławnej legendy przeszła też historia Marii Lani, którą Jean Paul Crespelle w swej książce *La folle Epoque* nazwał największym oszustwem lat 20.²³ Brał w niej udział, jako nieświadoma ofiara, także Roman Kramsztyk. Kiedy w 1929 roku Maria Lani przyjechała do Paryża opromieniona sławą gwiazdy niemieckiego kina, jej agentom – braciom Rosenberg, udało się namówić pięćdziesięciu znanych malarzy i rzeźbiarzy do wykonania – bezpłatnie – portretów aktorki pokazanych później na wystawie i reprodukowanych w luksusowo wydanym katalogu²⁴. Oprócz Kramsztyka portrety zgodzili się wykonać m.in.: Pierre Bonnard, Derain, Van Dongen, Per Krohg, Paul Poiret, Georges Rouault, Matisse, Marcoussis, Raoul Dufy, Edouard

²² B. Klüver, J. Martin, *Kiki et Montparnasse 1900–1930*, Paryż 1989.

²³ J. P. Crespelle, *La folle Epoque*, Paris 1968, s. 280–282.

²⁴ J. Cocteau, M. Remo, W. George, *Maria Lani*, Galerie Berheim-Jeune, Paris 1929; zob. też A. Halicka, *Wczoraj*, Kraków 1971, s. 103–104. Portret Marii Lani – Katalog I/161.



74. *Portret Marii Lani*, 1930, kat. I/161

Vuillard, Soutine, Albert Marquet, Foujita, Chana Orłow, Osip Zadkine, Chagall. Po paryskich i londyńskich pokazach wszystkie prace zostały wywiezione do Ameryki i tam sprzedane. Okazało się później, że piękna Maria – królowa paryskich salonów, ubierana bezpłatnie przez wielkich krawców, bohaterka kolumny towarzyskiej magazynu „Vogue”, nie jest aktorką, lecz zwyczajną stenotypistką z Pragi, zaś rzekomi agenci są w rzeczywistości jej bratem i mężem. Ślad po niej zaginął, ale jej portrety można oglądać w muzeach amerykańskich oraz w licznych kolekcjach prywatnych.

* * *

W Paryżu na przełomie XIX i XX stulecia licznie zadomowili się polscy malarze i rzeźbiarze, muzycy, pisarze i poeci a także studenci i krytycy sztuki. W początkach XX wieku do Paryża przyjechali m.in. Mela Mutter, Eugeniusz Zak, Leopold Gottlieb, Eli Nadelman, Gustaw Gwozdecki i Ludwik Markus (Louis Marcoussis). Około 1910 roku dołączyli do nich Alicja Halicka, Irena Hassenberg (Reno), Jan Lambert-Rucki, Jerzy Merkel, Henryk Hayden, Roman Kramsztyk, Wacław Zawadowski, Mojżesz Kisling i Szamaj Mondszajn (Simon Mondzain), Henryk Epstein i wielu

il. 75



75. Artyści polscy w Paryżu, ok. 1925. Stoją od lewej: architekt Bronisław Elkouken, Leopold Zborowski, Waław Zawadowski, Jerzy Hulewicz, Gustaw Gwozdecki, Henryk Gotlib i Jadwiga Bohdanowicz-Konceska. Siedzą od lewej: Tytus Czyżewski, NN, Jadwiga Zakowa, NN, Henryk Hayden, Eugeniusz Zak, August Zamoyski, Ludwíg Puget, Roman Kramsztyk

innych²⁵. Oprócz malarzy i rzeźbiarzy liczne było także grono pisarzy i poetów (m.in. Stefan Żeromski, Jan Lorentowicz, Władysław Reymont, Bronisława Ostrowska), krytyków sztuki (Antoni Potocki, Adolf Basler) którzy razem z plastykami utworzyli w 1911 roku Towarzystwo Artystów Polskich w Paryżu, jego członkiem był także Kramsztyk mieszkający w stolicy Francji

²⁵ O środowisku polskich artystów w Paryżu zob. m.in.: H. Bartnicka-Górska, *Polskie środowisko artystyczne Paryża lat dwudziestych*, w: *Między Polską a światem*, pod red. M. Morki i P. Paszkiewiczza, Warszawa 1993, s. 289–306; J. Malinowski, *Le milieu artistique polonais à Paris*, w: *Les peintres de Zborowski. Modigliani, Utrillo, Soutine et leurs Amis*, Fondation de L'Hermitage (kat. wystawy), Lausanne 1994, s. 33–37; E. Grabska, *L'arrière-garde de l'avant-garde. La colonie artistique polonaise à Paris 1905–1914*, w: *Un art sans frontière: l'Internationalisation des arts en Europe 1900–1950*, sous la direction de Gérard Monnier et de José Vovelle, Paris 1994; *Kisling i jego przyjaciele*, oprac. B. Brus-Malinowska, J. Malinowski, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996 (kat. wystawy); *Autour de Bourdelle. Paris et les artistes polonais 1900–1918*, Musée Bourdell, Paris 1996; wersja polska: *Paryż i artyści polscy 1900–1918. Wokół E. A. Bourdelle'a*, katalog wystawy pod red. E. Grabskiej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997; J. Malinowski, *Żydowskie malarze w polskiej kolonii artystycznej w Paryżu w pierwszej połowie XX wieku*, w: *Ecole de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka*, Kraków 1998, s. 15–22; N. Nieszawer, M. Boyć, P. Fogel, *Peintres juifs à Paris 1905–1939. Ecole de Paris*, Paris 2000.

od 1910 roku. W 1915 roku został nawet przewodniczącym sekcji plastycznej reaktywowanego Towarzystwa Polskiego Literacko-Artystycznego²⁶.

W środowisku polskim nie było podziałów wynikających z różnorodnych, często odmiennych tendencji artystycznych prezentowanych przez twórców, artyści przyjaźnili się, malowali też nawzajem swoje portrety (wizerunki Kramsztyka zostawili m.in. Mela Muter, Mojżesz Kisling i Eugeniusz Zak²⁷). Spędzali czas w kawiarniach, o których tak pisała Bronisława Kramsztykowa: „Dwie kawiarnie nam podarowali na własność »La Rotonde« i »Le Dôme« i znajomych stolików nie mniej niż w Ziemiańskiej. [...] Na Montparnassie czuję się zupełnie jak w Warszawie, inna tylko ulica, ale nastrój bardzo podobny. Prawdziwego Paryża wcale nie oglądam...”²⁸. Kramsztyk bez problemu odnalazł się także w międzynarodowym środowisku, choć zdecydowanie częściej obracał się w polskim kręgu. Podobnie było w dwudziestolecium międzywojennym, kiedy w Paryżu Kramsztyk był opiekunem i przewodnikiem przyjeżdżających z Polski młodych artystów. Józef Rajnfeld w liście do Jarosława Iwaszkiewicza pisał: „Kramsztyk dużo mi pomaga i przychodzi do niego rysować, ma zawsze piękne modelki”²⁹. W innym liście dodawał: „Kramsztyk jest naprawdę nadzwyczajnie miły dla mnie i masę korzystam od niego [...]”³⁰. O niezwyklej życzliwości Kramsztyka dla przybyszów z kraju wspominał także Chil Aronson.

O wiele mniej wszedł chyba w środowisko francuskie, być może po prostu mało wiemy o tej stronie jego życia. Przyjaźnił się z Julesem Pascinem, który był jedną z najważniejszych postaci życia towarzyskiego i kulturalnego międzywojennego Paryża, cenił też bardzo jego talent rysownika³¹. Odwiedziny u niego wspominała Bronisława w liście do syna: „Pojechaliśmy z Marsylii z wizytą do Pascina, który jest w Cassis i tam nas trzy dni siłą zatrzymano. Bawiliśmy się świetnie. Braliśmy udział w zaimprovizowanym amatorskim teatrze, bumbłowaliśmy do rana i ledwośmy się z powrotem do Marsylii wydostali”³². Kramsztyk znał dobrze poetę i krytyka Marcela Sauvage’a (namalował jego portret), który w wywiadzie dla „Wiadomości Literackich” mówił: „Malarstwo tylko wtedy może być »moderne«, jeżeli związane jest z tradycją.

il. 76

²⁶ *Życie polskie w Paryżu. Wystawa artystów polskich*, „Świat” 1915, nr 30, s. 6.

²⁷ Mojżesz Kisling, *Portret Romana Kramsztyka*, 1912, kol. Otto i Ety Stangłów; zob. przyp. 61 do rozdziału II.

²⁸ List z 1924 r., rkps w zbiorach rodziny.

²⁹ *Portret młodego artysty...*, s. 16. List z listopada 1929 r.

³⁰ Ibidem, s. 17. List z listopada 1931 r. Kilka lat później (w 1936 roku) Kramsztyk poparł starania Iwaszkiewicza o zamieszczenie na łamach „Skamandra” kilku rysunków Rajnfelda, s. 158.

³¹ Ch. Aronson, *Scènes et visages...*, s. 413.

³² List z 30 lipca 1925 r., rkps w zbiorach rodziny.



MARCEL SAUVAGE

76. *Portret Marcela Sauvage'a*, ok. 1926–1927, kat. I/110

Z tych też względów bardzo cenię Deraina, Friesza, Utrilla, a z Polaków Panikiewicza, Zawadowskiego, Kramsztyka³³.

Kramsztyk przyjechał do Paryża jako malarz w znacznym stopniu ukształtowany, po studiach w Krakowie i Monachium, doskonale wiedzący jakiego rodzaju sztukę chce uprawiać. Nie był na pewno rewolucjonistą, nie chciał zmieniać ani świata, ani sztuki. To ograniczenie, które sobie narzucił, zdecydowało też o obliczu jego malarstwa wyrastającego z realistycznego widzenia świata, w którym z biegiem czasu odnajdujemy coraz więcej cech malarstwa „salonowego”. Skupienie się na warsztacie i ograniczenie wyrazu artystycznego sprawiło, że, jak pisał życzliwy mu przecież Zygmunt Klingsland: „wirtuozostwo techniczne Kramsztyka zwęża horyzont jego wysiłku twórczego – jego portrety i pejzaże, o charakterystycznym kolorycie asfaltowo-szarych tonów tłustych, z rzadka mocniejszą barwą rozjaśnionych, wykazują więcej znajomości rzemiosła malarskiego aniżeli inwencji artystycznej”³⁴.

³³ „Wiadomości Literackie” 1927, nr 20, s. 2, tam też reprodukcja portretu; Katalog I/107.

³⁴ Z. Klingsland, *Malarze polscy...*, s. 305.

Te cechy jego malarstwa pozwoliły mu się odnaleźć bez problemu w „powrocie do klasycyzmu” czy „neohumanizmie” lat 20. i 30. W wywiadzie dla „Expressu Porannego” z 1933 roku artysta nie bez satysfakcji mówił: „Do obrazu zaczyna wracać treść. Mało: malarze po prostu odczuwają głód treści. Naturalnie treść nie dominuje nad założeniem czysto malarskim; jest ono stawiane na pierwszym miejscu – niemniej malowanie tylko szparagów, czy dzielenie płótna na szereg kolorowych kwadratów – należy uznać za skończone. Dziś jest nie do pomyślenia »portret« tak skomponowany, że noga wyrasta z oka... Do portretu wróciło podobieństwo, charakter postaci, dobry rysunek – a wszystko razem ujęte w wartościową formę malarską”³⁵.

Kiedy zaś w późnych latach 20. i 30. jego sztuka była bliska propagowanej przez Waldemara George’a idei neohumanizmu³⁶ czyli powrotu do człowieka, który znów dla wielu artystów stał się najważniejszym tematem³⁷, Konrad Winkler słusznie zauważył, że: „ten znamienity powrót do realizmu w sztuce paryskiej wyprzedził Kramsztyk co najmniej o lat piętnaście”³⁸. Należał on do zachowawczej grupy artystów związanych z Ecole de Paris, o których Elżbieta Grabska pisała, iż są „ariergardą awangardy”³⁹. Stosunkowo nieliczni polscy artyści ulegali czy fascynowali się artystycznymi nowinkami. W kręgu kubistów odnajdujemy jedynie Marcoussisa, jego żonę Alicję Halicką i Haydena. Inni twórcy pozostawali wierni malarstwu figuratywnemu czerpiącemu z tradycji malarstwa europejskiego, sztuki impresjonistów i postimpresjonistów, przede wszystkim Paula Cézanne’a. Z Polaków własny, oryginalny malarski styl stworzyli Eugeniusz Zak i Leopold Gottlieb. Wpływ na pewien konserwatyzm sztuki polskich artystów mogły mieć zarówno tradycje nauczania w kraju, jak i pozostawanie w bliskim kontakcie z innymi polskimi artystami. Wydaje się jednak, że owa „osobność”, niekiedy zachowawczość polskich artystów była ich świadomym wyborem.

Paryż był dla nich miejscem, w którym mogli bez przeszkód rozwijać swoją twórczość, kształtować ją według własnych reguł, czerpać z osiągnięć awangardy

³⁵ W.B., *W powrocie do klasycyzmu...*, s. 6.

³⁶ W. George, *Le neo-humanisme*, „L'Amour de l'art”, 1934, nr 12, cyt. za: *Les réalisme 1919–1939. Entre révolution et réaction*, Paris 1980. M. Wallis swój artykuł o Kramsztyku w „Wiadomościach Literackich” zatytułował *Humanizm Kramsztyka*, powołując się na nowe tendencje w sztuce francuskiej. Por. A. K. Olszewski, *Problem młodej generacji w malarstwie francuskim lat trzydziestych*, w: *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, pod red. J. Malinowskiego, Kraków 1984.

³⁷ W 1925 i w 1928 roku Kramsztyk wystawił swe prace w Galerie Druet, która wspierała twórczość artystów związanych z tendencjami realistycznymi.

³⁸ K. Winkler, *Wystawa Jubilatów*, „Pion” 1937, nr 47, s. 5.

³⁹ E. Grabska, *L'arrière-garde de l'avant-garde...*



77. Portret starego mężczyzny, ok. 1939, kat. I/213



78. Roman Kramsztyk na wystawie w Paryżu, 1928

i z tradycji dawnej sztuki. Dla Kramsztyka Paryż był miastem, w którym czuł się swobodnie i choć lubił swoje pobyty w Warszawie (Janina Kruszevska wspominała: „Ilekróć przyjeżdżał do Polski mówił, że przyjechał na parę dni [...] zostawał zazwyczaj parę miesięcy. Może z lenistwa, może dlatego, że dobrze czuł się z nami w kraju”⁴⁰), to jednak to stolica Francji otwierała przed nim nowe światy malarskie i jednocześnie nie pozwalała zapomnieć o wspólniejszej sztuce przeszłości.

Zamknięty za murami warszawskiego getta malarz przywoływał uroki dawnego życia, wierzył, że powróci do pracowni przy rue des Plantes 26. „Mówił, w mojej pracowni w Paryżu, nie wpadło mu do głowy, że pracownia ta już nie istnieje rozgromiona przez Niemców, w mojej pracowni zobaczysz egipskie iryzujące talerze, i różne cuda, z różnych stron świata, i różne instrumenty muzyczne, na których czasm próbuję grać, jak nikogo nie ma. I zobaczysz albumy ze wszystkich galerii świata, lubię leżeć i oglądać znowu, na nowo, to, co widziałem kiedyś [...]”⁴¹. Nie spełniły wypowiedane jak zaklęcia słowa o powrocie, o spotkaniu w jego paryskim mieszkaniu, o zwiedzaniu galerii, wizytach u marszandów i antykwariuszy, wakacjach w Hiszpanii, o których opowiadał Janinie Kruszevskiej.

Przez całe swe życie żył tylko sztuką, była dla niego najważniejsza. Własna twórczość i wspomnienie dzieł wielkich artystów pozwalały mu przeżyć nawet koszmar życia w getcie, bowiem „poza malarstwem nic nie istniało”⁴².

⁴⁰ J. Kruszevska, 1942 r. – czwarty rok wojny. *Intra muros...*, s. 45.

⁴¹ Eadem, *Roman...*, s. 7.

⁴² Eadem, 1942 r. – czwarty rok wojny. *Intra muros...*, s. 59.

Wspomnienia Janiny Kruszcwskiej (Natalii Fajnberg, z domu Kon) z getta warszawskiego. Janina Kruszcwska (4 III 1900 – 7 X 1989), adwokatka warszawska, po wojnie zamieszkała w Łodzi. Jej mąż Stefan Fajnberg, adwokat, zginął w Katyniu.

Roman

Pojawił się w moim życiu w tych czasach okrutnych, gdy nad nami zapadła okrutna, długoletnia, czarna noc okupacji, gdy życie nasze było każdego dnia na pograniczu śmierci i nagłego rozstania z naszymi najbliższymi. Myślę, że tak czuli się Grecy po zburzeniu Kartaginy, albo po upadku Troi. Pragnienie wolności, zrzucenie jarzma zaczęło narastać z każdym dniem i szukać ujścia przez drobne stalowe oczka sieci hitlerowskiej, która wyciągała nieodwołalnie i nieodwracalnie ludzi z domu, albo zarzucała się jak łąso w prerii na dzikie zwierzęta. Gdy zatrzymywał się w nocy wóz Gestapo przed domem, czekaliśmy na dudnienie butów, na krzyki komendy i wiedzieliśmy, że albo my, albo inni, nie dziś, to jutro, jeśli tej nocy jeszcze ocaleni zostaniemy przez przypadek.

Takie było życie, bez promienia radości, tylko z narastającą nadzieją odwetu, zrzucenia jarzma, pokonania wroga uzbrojonego po zęby. Ta wiara bezbronnych, ale gotowych do walki cywilów, utrzymywała nas przy życiu, czekaliśmy na chwilę sposobną i podejmowali ryzyko każdej akcji, byle włączyć się w istniejące niewidzialne szeregi konspiracji.

Nasz dom był wyspą błogosławioną, do której garnęli się ludzie. Dom był komfortowo urządony, mieszkanie w domu wybudowanym przez mojego kuzyna architekta Jerzego [Gelbarda]¹ – z tego mieszkania właśnie wyszedł i więcej już nie wrócił, a życie wśród męki zakończył w Majdanku. Roman był jego przyjacielem, jeszcze z Paryża, jeszcze z czasów paryskiej bohemy, studiów, buńczucznej i lekkomyślnej młodości.

¹ Zob. przyp. 142 do rozdz. I.

Roman stale mieszkał w Paryżu, ale lubił od czasu do czasu przyjeżdżać na dłuższy pobyt do kraju, gdzie miał uroczą przyjaciółkę, która jak wielu innych darzyła go miłością i której głowę lubił malować w różnych wersjach. Najpiękniejsza była z rozwianymi szaroblond włosami, jej głowa, jak greckiej bogini, rylcem rzeźbiona, w ciepłych tonach promiennie-beżowej sangwiny.

Pewnego dnia w domu tym, w którym mieszkały dwie siostry Jerzego i matka jego ciocia Gustawa, i żona Bella², której nie opuściła nigdy fantazja pełna niebezpiecznych niespodzianek i Mama moja³ i ja – pojawił się Roman. Wraz z nim zaczęli napływać różni pisarze i poeci, jego przyjaciele i namawiali go, aby za wszelką cenę starał się wrócić do Francji. Ten dom komfortowy był na ul. Siennej, tuż przy murze getta, a więc w zamkniętym pierścieniu, który Niemcy nazwali Seuchengebiet. Ta nazwa ziściła się, w 100%, bo rzeczywiście wybuchł tam tyfus i dziesiątkował zagłodzonych ludzi i dzieci. Wszystko to leżało pokotem w oczekiwaniu na pochówek, nie było dość służby pogrzebowej, aby ich złożono na wieczny odpoczynek. I tak cierpliwie oczekiwali. Korczak miłośnik dzieci, które czaiły się w ciemnych zaułkach i rzucały się na ludzi, żeby wyrwać coś do zjedzenia, radził, aby dzieci łąpać na ulicy i zamykać w jakiejś przechowalni, a ich zwłoki układać na półkach w domu pogrzebowym, aby nie poniewierały się na ulicy. Pamiętam, jak opowiadał jeden z chirurgów, że wracając ze szpitala niósł skrwawione rękawiczki, żeby w domu je wysterylizować, i nagle chmara dzieci rzuciła się na niego, wyrwała te rękawiczki i natychmiast zjadła.

Korczak usprawiedliwiał te dzieci twierdząc, że to nie są dzieci, tylko zwierzęta, bo dzieci już wymarły, dzieci już nie ma, to są mali skazańcy, którzy oczekują na swój okrutny los.

I tak też było w Noc Wielkanocną w Domu Korczaka, było widowisko „Ostatnia Wielkanoc” i Korczak wyprowadził swoje dzieci, opowiadając im, że idą wprost do swojego Boga, na życie wieczne, i na czele dzieci poszedł na stracenie, choć nawet znaleźli się tacy niemieccy lekarze, którzy chcieli go ocalić, nosił przecież mundur z tzw. koalicyjnym pasem.

Te dzieci na progu śmierci malował Roman, dzieci omdlewające ze zmęczenia, półsenne, nieprzytomne, oczekujące na miskę zupy, zapatrzone w otchłań bezdomną tego dziwnego życia bezpańskich psów.

Jerzy i Roman malowali cały dzień i to był jakby narkotyk, bez którego nie mogli żyć. Roman w nasze irracjonalne życie wniósł wraz z Bellą, która miała głowę jak prestidigitator wyrzucający spod cylindra żywe króliki. Jeden

² Izabella ze Schwartzów, *primo voto* Hertz, *sekundo voto* Gelbard, *tertio voto* Stachowicz, zob. przyp. 143 do rozdz. I.

³ Bronisława Kon.

fantastyczny pomysł gonił drugi, zaczęła pisać wiersze getta, które zresztą zostały potem wydane, zaczęła śpiewać podwórzowe piosenki, założyła kawiarnię⁴, do której ludzie przychodzili, żeby usłyszeć coś, spotkać się, tam gdzie były pozory normalnego życia, na gorejących zgłiszczach w Seuchengebiet, tam czasem siadali amatorzy do fortepianu i z pamięci grali koncerty Bethoveena i Rewolucyjną Chopina, i Bacha, który przypominał, że gdzieś jest Bóg, że w muzyce można wznieść się ku niemu z tej okrutnej, zbezczeszczonej ziemi. Były wzruszające improwizacje, melodeklamacje i śpiewy chóralne i pieśni nabożne Sądnego Dnia wzywające Boga na świadka. Ta kawiarnia, to był jeden z paradoksów życia, które czepia się jak bluszcz gładkich murów, odgradzających od świata niepokonaną ścianą, to była winna latorośl, która rośnie, czepia się ścian i chłonie każdy promień słońca i każdą kroplę wilgoci, aby wreszcie zakwitnąć i zaowocować. Takie jest życie, niepokonane dla tych, którzy predysponowani są do życia i nieosiągalne dla tych, którzy skazani są na okrutną, bezpieczną śmierć z rąk katów. Takie są dzieje człowieka, takie są losy, które wojna rzuca, to tu, to tam, dopóki nie nasyci swojego niezaspokojonego pragnienia krwi i udreki.

Nasz dom był oazą dla ludzi, każdy dostawał talerz zupy, każdy dostawał pomoc w miarę sił i możliwości, a gdy nie starczyło możliwości, dostawał słowo, które mógł położyć na swoje wołające na alarm serce, jakiś listek aloesu w straszliwej samotnej udreke.

Przed samym końcem, przychodzili nieraz ludzie, by wśród bliskich zakończyć swoje życie, zażywali cyjanek i ściskając jeszcze dłoń na wieczne pożegnanie, przekazując słowa zagubionym swoim najbliższym.

Luksusowe wnętrze domu, z marmurowymi kominkami, z kinkietami, których nie wolno było zapalać, z obrazami wspaniałych malarzy *in statu nascendi*, z wspaniałą biblioteką, z całą dekoracją zasłon, poduszek, bibelotów, z miękkimi sofami i fotelami, w których można było pomarzyć ongi przy kieliszku i papierosie i pogwarzyć z przyjaciółmi, gdy wnętrze domu jest tak miłe i tak b. potrzebne – to wszystko było jak na pustyni kwitnącą oazą. Wygnano nas z tego domu i rozproszyliśmy się, aby już nigdy nie spotkać się w tym gronie więcej.

Dopóki mieszkaliśmy razem, Roman, Jerzy i Bella stwarzali pozory dawnego przedwojennego życia. Mama i ciocia Gustawa prowadziły dom, tak, aby starczyło dla wszystkich, a także, aby goście przygodni nie odchodzili bez posiłku. Ten cud gospodarczy był możliwy dzięki naszej niezrównanej Szybłowej. To był cud nad cudy. Ona przynosiła różne rzeczy, to, co było

⁴ Kawiarnia „Café-bar Capri” przy Siennej 59.

możliwe dzięki jej rozgałęzionym kontaktom i dobrej cenie, jaką płaćła i za jaką sprzedawała. To była stara kobieta, nosiła zieloną czapeczkę z futrzanym otokiem, jakby z rudej wiewiórki, włosy miała siwo-rude, niezmiernie żywe kolory, była mała, okrągła i niesłychanie żywa. Wpadała obarczona ciężkim koszem wiklinowym, jakie spotyka się na południu, koloru ciemnej terakoty o olbrzymim uchu, które opierało się na jej ramieniu. To był przepastny kosz, tam mógł zmieścić się cały indyk, kopa jaj, różne mięsa, szynka, półcie słoniny, mleko i jakieś owoce. Miała małe lisie oczki i b. sympatyczny szeroki uśmiech. Wnosiła do domu mnóstwo życia i trochę niepokoju i ciekawości.

Mówiła zadyszczanym głosem – udało się nam wszystko dla kochanych pań, dla kogo ma mieć Sztyblowa, jak nie dla kochanych pań, no będzie jedzenie dla pana Jerzyczka i dla mistrzunia, tak nazywała Romana, oni lubią dobrze zjeść, co oni nie mają jeść, jak oni takie robią obrazy, i czekają na starą Sztyblową. Miała rację, na jej widok obaj odkładali palety i wybiegali szczęśliwi, a przecież w trakcie malowania żaden najbardziej ważny gość nie mógł ich oderwać i wywabić z pracowni. Dla Sztyblowej mieli zawsze czas i ostentacyjnie podawali jej rękę, prosili żeby powiedziała, co na mieście, co słyszała i czy uważa na siebie, bo nie chcieliby jej stracić. Pewnego dnia Roman zaproponował jej, żeby usiadła na podium to zrobi olejny jej portret. Ona nie zdziwiła się specjalnie. Powiedziała tylko mistrzuniu, jak stara Sztyblowa ma się ubrać, jeszcze znajdzie się coś od święta, żeby mistrzunio nie musiał się wstydić starej Sztyblowej i mógł ją pokazać na tych wystawach, co to urządzają w Paryżu. I wtedy wyznała z wielką obawą, ale b. cichym głosem. Mój syn jest w Paryżu, nie trzeba żeby w Paryżu wiedzieli, że stara Sztyblowa jest kupcową, po co mają wiedzieć, synowi może to zaszkodzić, on jest w dyplomacji, on mówi w różnych językach i jak trzeba to on wkłada frak, jak wszyscy noszą, to on też ma frak i wkłada z glansowną białą koszulą i fryzjer go czesze, on jest elegancki pan. Nie to, żeby nie kochał matki, ale, po co wszyscy mają wiedzieć, że ja jestem kupcowa i sprzedaję jajka, to nie wypada, mistrzunio z Paryża, to mnie rozumie i nie powie nikomu.

Roman w przystępie zachwyty nad modelem, nad opowieścią, która cudownie pasowała do jego arystokratyczno-demokratycznych zamiłowań pocałował starą Sztyblową w rękę, a potem siarczyście w oba poliki, podniósł do góry i posadził na krześle na podium, kosz z wystającym skrzydłem indyka i jajkami oraz kilkoma jabłkami postawił na jej kolanach i jej rękę położył na twardym pałaku, który niosła zazwyczaj na ramieniu. Po dwóch seansach portret to było wielkie cudo, obraz w stylu holenderskich malarzy, miał mnóstwo ciemnych stonowanych barw w tle, z którego wylaniała się czerwona twarz okolona rozwianymi włosami, szaro-rudymi, małe oczki świeciły jak

świętojańskie robaczki, a uśmiech był ujmująco dobrotliwy z iskierką zalotnego humoru, zielona czapeczka z rudą wiewiórką i kosz terrakota ze skrzydłem indyka, zielenią jabłek i bielą jajek, to był szczyt kompozycji, plastyki i wyrazu pełnego bogatych form i kolorów. Stara Sztyblowa oniemiała z zachwytu, podała samorzutnie bez żenady rękę Romanowi, pocałowała go w ramię i rzekła mistrzunio poczeka, mój syn ma pokój salonowy i tam ja bym chciała być, mój syn zapłaci każdy pieniądz, on przepada za obrazami w kolorach. Tu są takie piękne kolory, że one same z siebie żyją, mistrzunio jest b. wielki malarz, stara Sztyblowa się zna na indykach i jeszcze na takich rzeczach, że mistrzunio by nie uwierzył. Może kiedyś pojedziemy w Paryż i spotkamy się z moim synem.

To nie były czasy, w których ludzie spotykali się, ani Roman, ani nasza kochana Sztyblowa nie przeżyli wojny. Szkoda, że nie mogłam przekazać temu synowi, co nosił frak, tego cudownego wcielenia matki przekazanego potomności przez mistrza portretu.

Wyrzucili nas z naszego domu i Roman zamieszkał oddzielnie⁵. Malował bez przerwy, miał pełną tekę obrazów z getta, galerię dzieci, matek trzymających małe zawiniątka przy wyschniętych piersiach, straszliwa, makabryczna galeria. To było tym dziwniejsze, że jego malarstwo było niesłychanie pogodne, niesłychanie słoneczne, malowane w słońcu pejzaże hiszpańskie albo poważne olejne portrety, albo cudownie lekkie wizje kobiet malowane niewidzialną kreską sangwiny, jakby wydobywające się z obłoku o niezwykłym wyrazie zamyślenia, zachwycenia, miłości, przebudzenia, rozkwitu lub zmierzchu, który przychodzi niepostrzeżenie i popiołu szarym cieniem kładzie się na twarze kwitnące i młodzieńcze. Jego męskie portrety przypominały beczasowe, ponadczasowe rzeźby rzymskich cesarów, można się było domyślać, że oni noszą tuniki zdobne w meandry, z jakiś niewidzialnych szat wylaniała się mocna szyja i głowa narysowana twardą kreską, która przekształcała się w cień złotawo-brązowy a z tego cienia mocne łuki brwi, lekko, ale dokładnie narysowane oczy, oczy mocno patrzące, oczy widzące, myślące, mówiące i usta o wargach cienkich dokładnie wymodelowanych, które w zależności od oświetlenia miały zmienny wyraz, czasami po wargach tych przesuwiał się uśmiech, a czasem były jakby półotwarte, w pół słowa, z jakimś ulatującym wyrazem, który chciało się odczytać.

Kiedy Roman robił moje portrety, a było ich kilka, nie zawsze były one zamierzone z góry, często były przypadkowe, mówił nagle – o teraz – zostań tak, jak jesteś – nie myśl o niczym nowym, ja już zaczynam, to będzie jeden

⁵ Kramsztyk zamieszkał przy ul. Elektoralnej 5, zob. przyp. 166 do rozdz. I.

moment, miałam wtedy wrażenie, że jestem zupełnie przezroczysta. On nie tylko patrzył, ale zaglądał w oczy tak głęboko, że to aż było nieprzyjemne. Roman miał krótki wzrok, grube szkła w czarnej oprawie, przykuwał swoim wzrokiem, czułam się jak motyl ukłuty szpilką, byłam zupełnie bez sił po każdym seansie. Roman mówił, jesteś cudownym modelem, poddajesz się całkowicie moim myślom, masz taki wyraz, jaki ja chcę uchwycić, to jest Twój własny wyraz, to Ty malujesz ten portret, ja tylko fotografuję to, co widzę, jak my[?]ką o tobie inaczej, widzę te myśli w Tobie i tylko przenoszę pospiesznie. Roman malował szalenie szybko, w zupełnym zapamiętaniu, ale miał zwyczaj wracać do obrazów, szalenie bałam się tego wykańczania. I choć na pewno nie znałam się na malarstwie, mimo starannej edukacji Genia [Eugeniusza Zaka], Jerzego i Romana, jaką mi przekazywali, to jednak czułam intuicyjnie, że wykańczanie portretów robionych sangwiną jest dla nich wręcz szkodliwe, że zanika zwiewność kreski, jakieś natchnione wizje, stają się zbyt wykończone. Zdarzało się tak, że odbierałam z rąk jego obraz i prosiłam żeby nie malował więcej, że ucieka coś, co jest samym natchnieniem i zaczyna się robota. Pamiętałam jak Delacroix zamęczał swoich uczniów, żeby tak wykańczali olejne obrazy, żeby nie było widać śladu pędzla, wiedziałam, że Delacroix był słynnym mistrzem i stworzył szkołę, która wykształciła plejadę cudownych malarzy, ale wiedziałam, że to wylizywanie, jak mówili krytycy, tworzyło coś, co przypominało oleodruki pod względem techniki, i trudno było uwierzyć, że to jest dziełem rąk tak doskonałych artystów. Roman z żalem rozstawał się, i przyrzekał, że dopiero po pewnym czasie spojrzy i przekona się, czy rzeczywiście wszystko jest skończone i nie trzeba nic zmienić.

W tym czasie biegłam późnym wieczorem przez opustoszałe miasto, do Romana, i zanosilałam papierosy i coś do jedzenia. On niestety był tak leniwy, że wołał głodować, i choć był nałogowym palaczem mógł nie palić, a także nie pić kawy, którą uwielbiał, ale sam sobie nie poradził. Przynosiłam czasem trochę alkoholu, żeby jakoś przeżyć, choć godzinę w beztrójce. Pisałam wtedy wiersze do jego obrazów z getta i do jego portretów, on wtedy zrobił dla mnie miniaturową replikę wszystkich obrazów, album z moimi wierszami pod każdym z nich i to miało być wydane w Paryżu. Roman mówił pojedziemy do mojej pracowni, może jutro już to nastąpi, będziemy mieszkać razem z Ciocią Bronią, będziesz moją dziewczynką, już dosyć mam tych wszystkich kobiet, i tych najpiękniejszych także, one mają wszystko gotowe. Wszystko gotowe, to była największa krytyka, na jaką on się umiał zdobyć wobec kobiet. Nie może być piękną kobietą, która wygląda jak z żurnalu, to nie jest ani kobieta, ani modelka. Przecież ja nie jestem żurnalistką. Był taki kilkuletni okres w jego życiu, kiedy nagle przestał malować i zajął się wyłącz-

nie muzyką, zaczął się poważnie uczyć muzyki i wspaniale grał na fortepianie, miał fenomenalną pamięć. Wiersze mówił w różnych językach kilometrami i upajał się rytmem wierszy, rytmem muzyki, rytmem życia. Był z natury skąpy, taką miał opinię, natomiast uwielbiał luksus. Mówił w mojej pracowni w Paryżu, nie wpadło mu do głowy, że pracownia ta już nie istnieje rozgromiona przez Niemców, w mojej pracowni zobaczysz egipskie iryzujące talerze, i różne piękne cuda z różnych stron świata, i różne instrumenty muzyczne, na których czasem próbuję grać, jak nikogo nie ma. I zobaczysz albumy ze wszystkich galerii świata, lubię leżeć i oglądać znowu, na nowo, to, co widziałem kiedyś, pamiętam jak wyglądały te oryginały w kolorach – mam pamięć kolorów i uwielbiam zapach oleju lnianego i farb olejnych rozgrzanych słońcem, i wino lubię nagrzane słońcem.

Wyglądał jak Puszkina, rysy nieco negroidalne, czarne mocno wijące się włosy, błyszcząca, b. ciemnooliwkowa cera, grube wargi, małe oczy o silnych łukach brwiowych, w ustach mały ogryzek papierosa i kulka chleba w palcach, która w jego sangwinowym malarstwie odgrywała wielką rolę, on jakąś przedziwną sztuką, przy pomocy tej kulki umiał w sekundę tchnąć wyraz i życie w portretowaną twarz. Mówił pięknie wiersze, z melodyjną dykcją, lubił nawet rękoma jak białym wybijając rytm.

Pewnego dnia przyszła do nas młoda i b. piękna przyjaciółka Romana⁶, żeby go siłą zabrać na tzw. drugą stronę, błagała go ze łzami w oczach, nic nie pomogło, był absolutnie głuchy na te namowy. Nie wiem, co by się z nim stało, gdyby skorzystał z tej propozycji, jak wielu innych. Roman zginął na podwórzu domu, wygnany z mieszkania przez SS, obrócił się, żeby zabrać ze sobą ukochaną tekę z obrazami i wtedy strzał w głowę zakończył jego życie. Taki widocznie był jego los i nic nie mogło go zmienić, nawet przyjaźń i życzliwość ludzi. Był czasami b. infantylny. Mówił, po co mieli by mnie zabijać, przecież nie zajmuję się polityką tylko maluję te obrazy nikomu niepotrzebne.

Pamiętam jak poszliśmy z przyjacielem do naszej kawiarni i tam Roman grał na fortepianie, a jego przyjaciel na skrzypcach, ludzie byli niesłychanie wzruszeni, dziękowali owacyjnie za ten dar muzyki w tym nędznym życiu, którego nic w każdej chwili może być zerwana.

Pamiętam, że w tym samym czasie spotykałam się na Placu Grzybowskim z moimi przyjaciółmi w kościele⁷, żeby dowiedzieć się, czy nie są szcze-

⁶ Maria Konowa z domu Przeworska, wojenne i powojenne nazwisko Kowalska, zob. przyp. 192 do rozdz. I.

⁷ Kościół Wszystkich Świętych na placu Grzybowskim był jedynym czynnym kościołem katolickim w getcie.

gólnie zagrożeni, chorzy lub głodni. Nigdy kościół nie wydawał mi się tak piękny, jak wtedy, choć widziałam słynne katedry hiszpańskie, francuskie, angielskie i kapiące od złota sobory i egipskie świątynie. Kontrast tego ubożego życia z tym przepychem zdobnego wnętrza, bogactwo organów wzywających tu na ziemię Boga, z jego nieograniczoną wszechmocą, to był inny pogodny, wspaniały, bogaty świat marzeń.

Niektóre obrazy Romana ocalały, znalazły się na wystawie w Ameryce⁸, znalazłam kilkakrotnie w pismach barwne reprodukcje i w albumach jego obrazy z tej epoki, poza tym znajduję od czasu do czasu w kraju i za granicą jego obrazy, tak przez niego ukochane, że gdy sprzedawał obraz to zaraz robił replikę, bo po prostu czuł pustkę, jak po rozstaniu z kimś najbliższym.

Żałuję, że nie ocalał mój album i moje wiersze z jego replikami, to byłaby wspaniała pamiątka, niestety wierszy swoich nie pamiętam, obrazy jego pamiętam tak dokładnie, jak gdybym je widziała przed sobą.

Pamiętam w moje urodziny Roman otrzymał dzięki swoim stosunkom z „tamtą stroną” przez mury 12 autentycznych napoleonek, patrzyłam na nie, jak na fotografię, która mi coś przypomina, trudno było uwierzyć, że istnieją na świecie ciastka, to było przecież przed końcem likwidacji getta. Roman szalenie łakomy, chciał i domagał się kategorycznie, żebym wszystkie ciastka zjadła sama, godził się, co najwyżej, żeby jedno zjadła Mama, którą zresztą uwielbiał. Mówił, że z jej rąk samo dobro splywa i wszystko smakuje tak cudownie, jak ona własnymi rękami daje rano kawę tak pachnącą, jakby bywało w Paryżu, jak znów będzie w Paryżu, jak będziemy mieszkać we troje.

Pamiętam jeden niezmiernie zabawny incydent natury gastronomicznej. Stara Sztymbłowa przyniosła oskubaną indyczkę wychwalając jej różowo-żółtą karnację i opowiadając, jak jej udało się złapać taki cymes. Jerzy i Roman wychynęli z pracowni, jak myśliwi na łowy, złapali indyczkę i jakiś półmisek ogromny o owalnym kształcie, domagali się gwałtownie włoszczyzny i białej serwety. Konsternacja była ogromna, bo zdawało się, że mają zamiar przystąpić do jedzenia indyczki na surowo.

Okazało się jednak, że indyczka miała być modelem. Po paru godzinach Ciocia Gustawa zaniepokojona tą sytuacją wkroczyła do pracowni i spotkała się z absolutną ciszą i zupełnym brakiem reakcji. Obaj pracowali pilnie, wpatrzeni w swoją uroczą modelkę, o rozmowie nie mogło być mowy, trzeba było zrezygnować z misji ratowania indyczki.

Temat ten został podjęty przy obiedzie, okazało się jednak, że oni nie mają zamiaru oddać indyczki. Roman zapewniał, że zna się świetnie na kuchni,

⁸ Roman Kramsztyk. *Wystawa rysunków z getta warszawskiego*, São Paulo, XII 1946.

i że ona, co najwyżej skruszeje i będzie jeszcze lepsza. Muszą malować jeszcze dwa albo trzy dni i nie wolno niczego ruszać, bo byłaby to prawdziwa katastrofa.

Na błagalne prośby Mamy, a przede wszystkim w obawie, że nie będzie w ogóle obiadu, późnym popołudniem następnego dnia indyczka znalazła się w kuchni, była już koloru liliowego i obie panie miały dużo kłopotu, żeby doprowadzić ten groźny stan do stanu jadalnego.

Roman najchętniej malował popołudniu, bo w dzień lubił leżeć w łóżku, pić czarną kawę, palić papierosy i czasem oglądać albumy, czasem brał szkicownik [i] w leżącej pozycji coś rysował, robiąc jakieś notatki, lenistwo nie pozwalało mu jednak na wstanie z łóżka o zwykłej porze. Mimo tak strasznych warunków życia w niewoli nie wychodził w ogóle z domu, trudno byłoby powiedzieć, że był przygnębiony, był zawsze pełen pogody i mimo zewnętrznego roztargnienia widać było jakieś skupienie, które go zabezpieczało przed rzeczywistością, jak ślimaka skorupa. To był pancerz infantylnych iluzji.

[...] Pamiętam mój piękny portret sangwiną robiony, mocno sklepiona głowa, wysokie czoło, lekko zarysowane rysy, długa szyja wylaniająca się z wąskich dziewczęcych ramion, jak u rzeźby ścięty biust, raczej głowa młodego chłopca niż dziewczyny – tylko lekko zarysowane rozdzielone piersi, uśmiech zmienny, zwłaszcza wieczorem przy świetle elektrycznym, lekki uśmiech nieuchwytny a jednak przesuwający się wyraźnie po wargach.

Portret Mamy⁹, ocalała fotografia z portretu zrobiona przez Bellę w Metropolitan Museum w New Yorku. Mama w szalu z prawdziwych koronek po hiszpańsku wysoko upiętym, b. dostojna, tylko wyraz zbyt surowy, może zamyśliła się nad znikomością tego świata, może hiszpańskie przybranie głowy inspirowało jej jakiś nastrój surowy i uroczysty, jak przystało na owe czasy portretowanym damom, których strój i dekoracyjność wysuwały się na plan pierwszy i inspirowały nastrój.

Portret mojego brata¹⁰ był b. podobny i b. piękny, niesłychanie czysty w rysunku, pełen wyrazu, to był człowiek, który mógł żyć w każdej epoce, a najbardziej pod niebem ateńskim, mógł zasiadać w senacie i siedzieć na ławach kamiennych na placach, gdzie mistrzowie objawiali swoje filozoficzne prawdy i prowadzili z sobą rozmowy wpatrzeni w gwiazdy, albo wśród ludzi, którzy cenili ponad wszystko wolność i wędrówki po szerokich gościńcach życia, po morzach i podniebnych łąkach. [...]

⁹ Portret Bronisławy Konowej, Katalog IV/104.

¹⁰ Portret Mieczysława Kona-Kowalskiego, Katalog IV/105, zob. przyp. 184 do rozdz. I.

Epoka Romana, to epoka okrucieństwa i śmierci, którym tylko twórczy instynkt życia przeciwstawiał się w różnych formach, w zryw bohaterstwa, w głębokiej wierze zwycięstwa i sprawiedliwości, w ucieczce w głąb własnego jestestwa, pragnienie przekazania czegoś, co żyć będzie i mówić słowami i wyobrażać obrazem, gdy nie będzie już nas wśród żywych. Epoka Romana – to jego świat wyobraźni, który zaludniał wnętrza domu, ja pisałam mnóstwo wierszy, które przypadły i czasem tylko wypływają na powierzchnię mojej pamięci.

Pamiętam taki list – pierwszy list, który go tak uszczęśliwił:

„Pan wiersze inspiruje mi, czy pan o tym wie, to nie są moje utwory pierwsze, chce pan o tym wiedzieć, czy może nie. Lubię wewnątrz nawet ciszę, jeśli wiersze, to dobre wiersze, a jeśli teraz właśnie piszę, to nie tak dobre, jak moje pierwsze. Czasem przychodzi do mnie nocą, a czasem za dnia mnie napada, kiedy wróble na dachu świergocą, ale jest przecież na to rada, pióro i papieru stronica i porywa [ze] mnie rymów fala, wychodzi ze mnie tęsknica, pan jest od tego zupełnie z dala. Wiem, że znów przyjdę do pana, bez wyraźnego powodu, potrzebna jest mi jakaś odmiana. Pójdziemy sobie do ogrodu, będziemy dla siebie mili (pan temu przecież nie przeczy), będziemy sobie mówili same nieważne rzeczy. Czy mam panu dziękować za to, wierszami spotykam znów lato. Raz pan powiedział maleńka, byliśmy trochę zawiśni, raz zablądziła ma ręka i została w dłoni pana, dłoń pana jest bardzo miękka, a ja byłam trochę zawiana. Pan ma wycucie stylu i to z pana emanuje, znam przecież ludzi tylu, na ogół tego im brakuje. Z wiktoriańskiej jestem epoki i znam się na etykietce, lubię czasem ukłon głęboki i kult świadczony kobiecie. Kończę listu te wiersze. Trzeba powiedzieć dziękuję, że co?, że piśzę te wiersze, przecież pan je inspiruje, czy wyznanie może być szczerze”.

Otrzymałam tego samego dnia mój portret rysowany zielonym atramentem, nade mną zwisa gałąź kwitnąca, która jak gdyby pochyła mą głowę.

*

Kiedyś napisałam taki wiersz, który jest chyba wiernym jego portretem wewnętrznym.

„Leniwy, bezsilny, naiwny, dziecinny, lecz czasem jest inny – szybki i zwinny, twórczy i czynny, bo wtedy melodie, bo wtedy kolory, bo wtedy rapsodie, bo wtedy canzony, bezsilną ujmują mu dłoń, gra i maluje, maluje i gra, nad głową ma słońce bez cienia, z hukiem wewnątrz pęka kra i płomień bucha natchnienia, a potem puste przychodzą dni, bez sensu, bez celu, bez związku, życie ledwo się tli, żyje się z obowiązku, leniwie, bezsilnie, naiwnie i dziw-

nie, jak sen w malignie. I znowu melodie, i znowu kolory, i znowu rapsodie bezsilną ujmują mu dłoń i koncert się rozpoczyna, na płótnie rozkwita dziewczyna i śnią się zielone prerie”.

*

Gdy wyrzucono nas z tego wspólnego domu, napisałam taki list, który odtworzyłam kiedyś z pamięci i do wspomnień swoich załączam – list o domu opuszczonym, domu zamyślonym, który pozostał nagle sam, zdjęte z okien zostały zasłony, na ścianach zostały znaki z ram, wtedy ludziłam się, że dom rozbłyśnie jeszcze oknami, a w oknach tysiące zapłonie świec, a drzwi ozdobią się girlandami i znów dni szczęśliwie będą biec.

I jeszcze jeden wiersz, którego Roman już nie przeczytał, ostatni przez niego inspirowany, tego wieczoru, który był [ostatnim?] wspólnym wieczorem na tej ziemi. Gdy zbierałam się do odejścia, była noc późna i przebiec musiałam puste, ciemne kręte ulice – dziś nie wiem skąd miałam taki spokój w sobie, jakżesz podobny do absolutnej obojętności na zły los, który zawisł i spaść mógł w każdej chwili, w domu i na ulicy, w nocie i za dnia. Tej nocy właśnie w jakimś szalonym niepokoju napisałam ten ostatni inspirowany mi przez Romana wiersz.

*

„Dziś zostań ze mną wieczorem, nie odchódź dzisiaj ode mnie, zachód przyćmionym kolorem rozpacza wieczoru ciemnię, latarni ulicznych odbłaski, rzucają po ścianach cienie, twą twarz podobną do maski rozświetla lekkie wzruszenie. Wtuleni w miękkie fotele, zapalimy papierosy, powiemy sobie niewiele, może rozpuścisz swe włosy. Zrzuć dziś z serca udrękę, zapomnij wreszcie o wojnie, daj mi ucisnąć swą rękę, trzymać ją będę spokojnie. Ten wieczór daj w podarunku, i nie bądź tak pełna przeczenia, i nie bądź tak ostra w rysunku, spełń raz moje życzenie. Pozostań – nic się nie zmieni, pozostań dzisiaj ze mną, będziemy w fotele wtuleni, przez całą tę noc wiosenną. A gdy blask słońca nas zbudzi, słońca powstrzymać nie mogę, ty zmieszasz się z tłumem ludzi, i w swoją znów pójdziesz drogę”.

*

Na pożegnanie powiedział – czy wiesz, że muszę patrzeć na Ciebie codziennie, czy wiesz, że chcę być z Tobą, jutro możemy się już nie spotkać,

nie mogę już czekać na Ciebie, jestem szalenie zmęczony, nie odchodź dzisiaj ode mnie.

I tak zamknął się rozdział wypełniony śmiercią i intensywnym życiem i znów wyrzucona zostałam za burtę na [?] powierzchnię gorszej czarnej otchłani.

Kiedyś, malując mój portret, nieledwie o zmierzchu, przy odbłaskach zachodzącego słońca, które zawsze zsyłało na niego natchnienie, powiedział Roman tak *en passant* – muszę Ci powiedzieć, że chcę tylko, żebyś była taka, jaka jesteś, i dlatego nie mówię o Tobie, a raczej widzę Ciebie i maluję właśnie taką, jaka jesteś z coraz to innym wyrazem, który ty możesz zobaczyć tylko na obrazie, bo nie wiesz nic o nim, ten nastrój przesuwają się gdzieś od wewnątrz i to wystarcza, nigdy nie pozujesz, po prostu siedzisz sobie i to wystarcza, może to jest mediumizm – to jak chyba jestem medium, które jest uczulone na magnetyzm. Przecież ja mogę malować Ciebie tylko wtedy, kiedy ty chcesz, a nie wtedy, kiedy ja chcę, wtedy dopiero Cię widzę. To jest magia moja droga i nie chcę o tym mówić więcej, bo już wszystko, co najważniejsze wiesz.

Nie rozmawialiśmy więcej na tematy tak b. osobiste. Tylko od czasu do czasu wizja. Będziemy chodzić po galeriach, po muzeach, po antykwariatach, po marchandach, na wystawy, będę Ci opowiadać wszystkie historie o malarzach, o obrazach, a jak się zmęczymy Paryżem to pomieszkamy w Grecji albo w Hiszpanii, tam można najlepiej odpocząć i tam jest prawdziwe niebo i prawdziwe noce południowe, będziesz nosiła bładoniebieskie suknie, a wieczorem koloru sangwiny i włosy zawsze będziesz miała rozpuszczone, to jest najbardziej dla włosów Twoich naturalne, one są sobą na wietrze. Był wizjonerski i dziecienny. Poddawałam się tym wizjom, które odżegnywały złe myśli i rzucały blask słońca na ciężkie serce moje, omdlewające z żaloby nad tym światem. Jak smutne i jak [?] może być życie.

Portret artysty

Dziecinny, bezradny,
Leniwy bezsilny,
Naiwny i dziwny,
Od innych jest inny.

Lecz czasem jest inny
Mądry i zwinny,
Twórczy i czynny,
Skupiony i silny.

Bo wtedy melodie,
Bo wtedy kolory,
Bo wtedy rapsodie,
Bo wtedy canzony

Jego prowadzą za dłoń...

On dłońmi uderza w klawisze
I na płótno strząsa kolory –
Fala natchnienia kołysze
W takt starej cudnej canzony.

I gra się rozpoczyna
I czynią się misteria
Na płótnie zakwita dziewczyna
Szumi zielona preria

On nie jest już więcej dziecinny
I nie jest już więcej bezradny,
Ani leniwy, naiwny,
Od innych tylko jest inny.

Bo wtedy melodie,
Bo wtedy kolory,
Bo wtedy rapsodie,
Bo wtedy canzony

Ujmują jego dłoń...

A potem puste przychodzą dni
Bez czucia, bez sensu, bez związku,
Natchnienie ledwie się tli,
Żyje się z obowiązku

grudzień 1910 – styczeń 1911
Wystawa Jubileuszowa
kwiecień 1911
Salon Niezależnych

Leniwie, bezsilnie
Dziecinnie, bezradnie,
Naiwnie i dziwnie,
Jak sen w malignie.

grudzień 1911 – styczeń 1912
Salon Doroczny
marzec – maj 1912
Salon Niezależnych

Odplywy, przyplywy
Kwadry księżycza
Nie byt szczęśliwy
I – za czemś tęsknica.

27 marca – kwiecień 1912
Wystawa zbiorowa
Warszawa

Lecz wtedy przychodzą melodie
Puste zapełnić dni
Ze snu się budzą rapsodie –
Kolorem dźwięk każdy łśni.

maj – czerwiec 1912
Salon Niezależnych

On nie jest już więcej dziecinny
I nie jest już więcej bezradny,
Ani leniwy, naiwny,
Od innych tylko jest inny.

grudzień 1912 – styczeń 1913
Salon Doroczny
1913
Salon Niezależnych

Gra i maluje, maluje i gra
Nad głową ma słońce – bez cienia
Wewnątrz z hukiem pęka kra
I bucha płomień natchnienia.

marzec – maj 1913
Salon Niezależnych

Bo wtedy melodie,
Bo wtedy kolory,
Bo wtedy rapsodie,
Bo wtedy canzony

Bezsilną ujmują mu dłoń...

luty 1941

Warszawa
listopad 1913

Salon Jesienny Paryż (katalog)

Wystawa sztuki współczesnej, Towarzystwo Artystyczne Dziennikarzy Polski,
Lwów (katalog)

grudzień 1913 – styczeń 1914

Salon Doroczny, Warszawa (katalog),
XVIII Wystawa Artystyczna, Warszawa (katalog),
Salon Doroczny, Warszawa (katalog)

grudzień 1909 – styczeń 1910
Salon Jesienny Paryż (katalog)

Katalog dzieł Romana Kramsztyka

Katalog zawiera wszystkie prace Romana Kramsztyka, zarówno zachowane w zbiorach muzealnych i kolekcjach prywatnych, jak też zaginione lub znane jedynie ze wzmianek.

Katalog obejmuje następujące działy w układzie chronologicznym:

- I Obrazy olejne zachowane i zaginione
- II Obrazy olejne znane jedynie ze wzmianek
- III Akwarele
- IV Grafiki i Rysunki
- V Rzeźba

Ponieważ większość prac jest niedatowana, zaproponowana chronologia niekiedy może być wątpliwa. Do każdej pozycji katalogowej podano możliwie pełną bibliografię ułożoną chronologicznie. Osobno uwzględniono wystawy, bibliografię oraz ikonografię. Zamiast pełnego tytułu wystawy czy katalogu zacytowano tylko miejscowość i rok, w którym odbyła się wystawa. Przy opracowaniach książkowych podano nazwisko autora i, ewentualnie, datę wydania książki. Pełne dane znajdują się w rozdziałach: „Wystawy” i „Skróty”. W dziale II zamieszczone są obrazy znane z tytułów i katalogów wystaw, których fotografii nie posiadamy. Wszystkie akwarele, rysunki i grafiki, o ile nie podano inaczej, wykonane są na papierze.

Wystawy

grudzień 1909 – styczeń 1910

VI Wystawa Doroczna TZSP, Warszawa (katalog)

październik 1910

Salon Jesienny, Paryż (katalog)

grudzień 1910 – styczeń 1911

Wystawa Jubileuszowa, TZSP, Warszawa (katalog)

kwiecień 1911

Salon Niezależnych, Paryż (katalog)

grudzień 1911 – styczeń 1912

Salon Doroczny, TZSP, Warszawa (katalog)

marzec – maj 1912

Salon Niezależnych, Paryż (katalog)

27 marca – kwiecień 1912

Wystawa zbiorowa Romana Kramsztyka, Salon Artystyczny Feliksa Richlinga,
Warszawa

maj – czerwiec 1912

L'Exposició D'Art Polonès, Galeries Jose Dalmaua, Barcelona (katalog)

październik 1912

Salon Jesienny, Paryż (katalog)

XXIV Ausstellung Berliner Secession, Berlin (katalog)

grudzień 1912 – styczeń 1913

Salon Doroczny, TZSP, Warszawa (katalog)

1913

Salon Niezależnych, Paryż (katalog)

styczeń – luty 1913

Sztuka, TPSP, Kraków (katalog)

luty 1913

I Wystawa Niezależnych, Salon Artystyczny, Warszawa (katalog)

maj 1913

Wystawa Sztuki Współczesnej, TPSP, Lwów (katalog)

wrzesień – październik 1913

Wystawa zbiorowa Romana Kramsztyka, TPSP, Kraków (katalog)

październik 1913

Wystawa Portretów i Autoportretów, Salon Artystyczny Feliksa Richlinga,
Warszawa

listopad 1913

Salon Jesienny, Paryż (katalog)

Wystawa sztuki współczesnej, TPSP i Stowarzyszenie Dziennikarzy Polski,
Lwów (katalog)

grudzień 1913 – styczeń 1914

XVIII Wystawa TAP „Sztuka”, TPSP, Kraków (katalog)

Salon Doroczny, TZSP, Warszawa (katalog)

styczeń 1914

Wystawa Romana Kramsztyka i prof. Józefa Pankiewicza, TPSP, Lwów
(katalog)

luty 1914

Wystawa akwarel polskich i rysunków, TPSP, Lwów (katalog)

marzec – kwiecień 1914

Wystawa wiosenna, wystawa indywidualna Romana Kramsztyka, TPSP, Po-
znań (katalog)

Wystawa sztuki zorganizowana przez Towarzystwo Artystów Polskich, Paryż
kwiecień 1914

XI Expositione Internationale d'Arte della Citta di Venezia, TAP „Sztuka”,
Wenecja (katalog)

kwiecień – maj 1914

Salon Wiosenny, TPSP, Lwów (katalog)

maj 1914

MCMXIV Wystawa Jubileuszowa, I Salon Wiosenny, TPSP, Kraków (katalog)

kwiecień – maj 1915

Stowarzyszenie Artystów w Wiedniu. Wystawa Sztuki Polskiej, Wiedeń
(katalog)

lipiec 1915

Wystawa artystów polskich zorganizowana przez Towarzystwo Literacko-
-Artystyczne, Paryż

grudzień 1915 – styczeń 1916

Salon Doroczny, TZSP, Warszawa (katalog)

maj – czerwiec 1916

Salon Wiosenny, TZSP, Warszawa (katalog)

styczeń 1917

I Wystawa Polskiego Klubu Artystycznego, Hotel Polonia, Warszawa (katalog)

kwiecień 1917

II wystawa Polskiego Klubu Artystycznego, Hotel Polonia, Warszawa (katalog)

Wystawa Legionów Polskich, TZSP, Warszawa (katalog)

maj – czerwiec 1917

Salon Wiosenny, TZSP, Warszawa (katalog)

lipiec – sierpień 1917

Wystawa Legionów Polskich, TZSP, Lublin (katalog)

listopad – grudzień 1917

I Wystawa Ekspresjonistów Polskich, TPSP, Kraków (katalog)

grudzień 1917 – styczeń 1918

Salon Doroczny, TZSP, Warszawa (katalog)

kwiecień 1918

Wystawa „Nowej Grupy”, TZSP, Warszawa

luty 1919

Klub Futurystów Polskich, Hotel Europejski, Warszawa

marzec 1919

Wystawa Młodej Sztuki, IV Wystawa Sekcji Plastyków w Polskim Klubie

Artystycznym, Hotel Polonia, Warszawa

maj – czerwiec 1919

Salon Wiosenny Artystów Warszawskich, TZSP, Warszawa (katalog)

grudzień 1919 – styczeń 1920

Salon Doroczny, TZSP, Warszawa (katalog)

styczeń 1920

I Wystawa Sztuki Żydowskiej w sali Kahału, Lwów (katalog)

kwiecień 1920

VI Wystawa Formistów w Polskim Klubie Artystycznym, Hotel Polonia, Warszawa

grudzień 1920 – styczeń 1921

Wystawa zbiorowa Romana Kramsztyka, Bronisława Kopczyńskiego, Mariana

Trzebińskiego i Polskiego Przemysłu Artystycznego, TZSP, Warszawa

marzec – kwiecień 1921

Salon Wiosenny, TZSP, Warszawa (katalog)

kwiecień – czerwiec 1921

L'Exposition d'Art Polonais, Salon de la Societ  Nationale des Beaux-Art,

Grand Palais, Paryż (katalog)

maj 1921

Wystawa Wiosenna Polskiego Klubu Artystycznego, Hotel Polonia, Warszawa

grudzień 1921 – styczeń 1922

Salon Doroczny, TZSP, Warszawa (katalog)

luty 1922

I Wystawa SAP „Rytm”, TZSP, Warszawa (katalog)

grudzień 1922 – styczeń 1923

Salon Doroczny, TZSP, Warszawa (katalog)

luty 1923

II Wystawa SAP „Rytm”, TPSP, Kraków (katalog)

marzec 1923

Galerie Flechthein, Berlin

maj 1923

III Wystawa SAP „Rytm”, Podchorążówka, Łazienki, Warszawa

wrzesień 1923

Salon Jesienny, Paryż (katalog)

grudzień 1923 – styczeń 1924

Salon Doroczny, TZSP, Warszawa (katalog)

maj – czerwiec 1924

IV Wystawa SAP „Rytm”, TZSP, Warszawa (katalog); przeniesiona do Salonu Sztuki Czesława Garlińskiego

listopad – grudzień 1924

Salon Jesienny, Paryż (katalog)

marzec – maj 1925

Salon Niezależnych, Paryż (katalog)

maj – sierpień 1925

Salon Tuileryjski, Paryż (katalog)

listopad – grudzień 1925

Salon Jesienny, Paryż (katalog)

Wystawa Romana Kramsztyka, Galerie Druet, Paryż

1925–1926

Salon Niezależnych, Warszawa

Wystawa Romana Kramsztyka, Galerie Au Sacre du Printemps, Paryż

luty – marzec 1926

Wystawa Retrospektywna, Salon Niezależnych, Paryż (katalog)

kwiecień 1926

VII Wystawa SAP „Rytm”, Salon Czesława Garlińskiego, Warszawa (katalog)

Wystawa prac Romana Kramsztyka, Paryż

maj – czerwiec 1926

Salon Tuileryjski, Paryż (katalog)

grudzień 1926 – styczeń 1927

Targi Międzynarodowe, Bordeaux

1927

Utställning av Polsk Konst (Wystawa sztuki polskiej), Akademien För De Frie Kansterma, Sztokholm (katalog)

Polské Moderní Umění. Clenové Towarzystwo Artystów Polskich Sztuka, Obecni Dum, Praga (katalog)

maj – czerwiec 1927

Salon Tuileryjski, Paryż (katalog)

lipiec 1927

Utställning av Polsk Konst (Wystawa sztuki polskiej), Ateneum, Helsinki (katalog)

listopad – grudzień 1927

Salon Jesienny, Paryż (katalog)

1928

IX olimpiada, „Pologne”, Stedelijk Museum, Amsterdam (katalog)

Wystawa Indywidualna Romana Kramsztyka, Miejska Galeria Sztuki, Łódź
styczeń – luty 1928

Wystawa Niezależnych, TPSP, Kraków (katalog)

luty – kwiecień 1928

XCVII Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler, Wiener Secession.
Polnische Kunst, Wiedeń (katalog)

maj – czerwiec 1928

Salon Tuileryjski, Paryż (katalog)

czerwiec – lipiec 1928

TPSP, Kraków (katalog)

październik 1928

Wystawa Romana Kramsztyka, Galerie Druet, Paryż

grudzień 1928 – styczeń 1929

L'Art Polonais, Palais des Beaux-Arts, Bruksela (katalog)
1929

Miejska Galeria Sztuki, Bydgoszcz (katalog)

luty 1929

Poolsche Kunst Tentoustelling (Wystawa Sztuki Polskiej), Pulchri Studio,
Haga (katalog)

luty – marzec 1929

Salon Niezależnych, Paryż (katalog)

maj – czerwiec 1929

Salon Tuileryjski, Paryż (katalog)

czerwiec – wrzesień 1929

Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań (katalog)

październik 1929

Salon Jesienny, Paryż (katalog)

październik – listopad 1929

L'Art Polonais Moderne, Galerie Les Editions Bonaparte, Paryż (katalog)

listopad – grudzień 1929

IX Wystawa SAP Rytm, Salon Czesława Garlińskiego, Warszawa (katalog)

1930

Wystawa portretów Marii Lani, Galerie Bernheim-Jeune, Paryż (katalog)

Wystawa portretów Marii Lani, Leicester Gallery, Londyn (katalog)

kwiecień 1930

X Wystawa SAP „Rytm”, TPSP, Lwów (katalog)

maj – czerwiec 1930

Exposition de Quelques Peintures Récentes de Roman Kramsztyk, Galerie Zak, Paryż

Salon Tuileryjski, Paryż (katalog)

listopad – grudzień 1930

Salon Jesienny, Paryż (katalog)

grudzień 1930

Polsk Kunst. [TOSSPO], Charlottenborg, Kopenhaga (katalog)

listopad 1930 – luty 1931

II Objazdowa Wystawa pod nazwą „Salon Listopadowy”, IPS, Warszawa, Łódź (katalog)

marzec – maj 1931

Salon Wiosenny im. Józefa Piłsudskiego, IPS, Warszawa (katalog)

kwiecień – maj 1931

TPSP, Kraków

maj – lipiec 1931

Wystawa Wiosenna, TPSP, Lwów (katalog)

październik 1931

XXX Annual Exhibition, Carnegie Institute, Pittsburg (katalog)

grudzień 1931 – luty 1932

Salon Zimowy, IPS, Warszawa (katalog)

1932

Exposition of Paintings, Baltimore (katalog)

marzec 1932

XXX Annual Exhibition Carnegie Institute, City Art Museum, St. Louis, (katalog)

maj – czerwiec 1932

Salon Wiosenny Rytmu, IPS, Warszawa (katalog)

Salon Tuileryjski, Paryż (katalog)

grudzień 1932 – styczeń 1933

Salon Zimowy, IPS, Warszawa (katalog)

1933

Międzynarodowa Wystawa Sztuki, College Art Association, Nowy Jork

maj – czerwiec 1933

Salon Tuileryjski, Paryż (katalog)

grudzień 1933

Wystawa Koła Plastyków, Legionowy Instytut Studiów, Warszawa

listopad 1933 – styczeń 1934

Wystawka Sowremiennogo Polskiego Iskustwa (Wystawa Sztuki Polskiej), Galeria Trietiakowska, Moskwa (katalog)

1934

Salon Niezależnych, Paryż (katalog)

styczeń 1934

Salon Zimowy, IPS, Warszawa (katalog)

styczeń – luty 1934

Polijas Juanāko Laiku (Wystawa Sztuki Polskiej), Maklas Muzejs, Ryga (katalog)

marzec 1934

Poola Tānapāeva Kunsti Näitus (Wystawa Sztuki Polskiej), Eesti Kunstimuseum, Tallin (katalog)

wrzesień – październik 1934

XXV Wystawa Stanisława Grabowskiego, Romana Kramsztyka, Henryka Kuny, Wacława Wąsowicza, IPS, Łódź (katalog)

luty 1935

V Salon Zimowy, IPS, Warszawa (katalog)

listopad 1935

Le Groupe des Artistes Polonais à Paris, Galerie de Beaux-Art, Paryż (katalog)

1936

Salon Plastyków ZZPAP, IPS, Warszawa (katalog)

listopad – grudzień 1936

Salon Jesienny, Paryż (katalog)

luty – marzec 1937

Salon Malarski 1937, IPS, Warszawa (katalog)

czerwiec 1937

Wystawa Romana Kramsztyka, Galerie Zak, Paryż

L'Exposition Internationale Arts et Techniques Dans la Vie Moderne, Section Polonaise, Paryż (katalog)

listopad 1937

Wystawa Romana Kramsztyka (w 25 lecie pracy artystycznej), Adama Rycharskiego, Joanny Simon-Pietkiewiczowej, C. F. Winzera, IPS, Warszawa (katalog)

20 grudnia 1937 – 13 stycznia 1938

„Noël”, Galerie Zak, Paryż

grudzień 1937 – styczeń 1938

IX Salon, IPS, Warszawa (katalog)

listopad – grudzień 1938

X Salon Listopadowy, IPS, Warszawa (katalog)

Salon Jesienny, Paryż (katalog)

1939

Wystawa Światowa, Nowy Jork

Ruchoma wystawa sztuki, Katowice

maj – czerwiec 1939

Martwa natura w malarstwie polskim, IPS, Warszawa (katalog)

Salon Tuileryjski, Paryż (katalog)

grudzień 1946

Roman Kramsztyk. Wystawa rysunków z warszawskiego getta, São Paulo (katalog)

1948

Wystawa dzieł żydowskich Artystów plastyków męczenników niemieckiej okupacji 1939–1945, ŻTKSP, ŻIH, Warszawa (katalog)

Uratowane dzieła sztuki artystów żydowskich, ŻTKSP, ŻIH, Warszawa (katalog)

luty 1948

Exposition des artistes polonais résidant en France, Galerie des Beaux-Arts, Paryż

marzec 1956

Polskie Malarstwo Akwarelowe, TPSP, Kraków (katalog)

1959

Od Młodej Polski do naszych dni. Rysunki i studia malarskie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa (katalog)

1960

Polska Grafika Współczesna 1900–1960, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa (katalog)

1962

Sztuka warszawska od średniowiecza do poł. XX w., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa (katalog)

1968

Jewish Artists Who Perished in the Holocaust, Tel Aviv Museum of Art, Tel Awiw (katalog)

1969

Wystawy Jubileuszowe 150-lecia ASP w Krakowie 1818–1968, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków (katalog)

wrzesień 1977 – styczeń 1978

Tendencje malarstwa polskiego okresu międzywojennego i kolekcja grupy a.r. ze zbiorów Muzeum Sztuki, Muzeum Sztuki, Łódź

1978

Memorial in Honour of Jewish Artists Victims of Nazism, Permanent Exhibition The Oskar Ghez Foundation, University of Haifa, Haifa (katalog)

- Polskie malarstwo i grafika w latach 1918–1939, Muzeum Narodowe w Szczecinie i Kunsthalle w Rostocku, Szczecin–Rostock (katalog)
- Malarstwo grupy „Rytm” i klasycyzm międzywojenny, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Tarnów
- kwiecień 1978**
- Sztuka i kultura za murami, ŻIH Warszawa (informator)
- czerwiec – lipiec 1978**
- Dziecko w sztuce polskiej, Okręgowe Muzeum Miedzi, Legnica (katalog)
- czerwiec – sierpień 1978**
- Morze w malarstwie polskim XVII–XX w., Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk (katalog)
- 1979–1980**
- Polaków portret własny, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków (katalog)
- 1981**
- Wystawa współczesnego portretu polskiego 1918–1981 ze zbiorów Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra (katalog)
- Formizm i Rytm – malarstwo polskie okresu międzywojennego
- 1983**
- Kultura ocalona, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa (katalog)
- kwiecień – październik 1984**
- Widzenie natury, Łazienki – Podchorążówka, Warszawa (katalog)
- czerwiec – sierpień 1984**
- Nabytki czterdziestolecia, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań
- kwiecień – lipiec 1985**
- Formiści, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa (katalog)
- lipiec – wrzesień 1986**
- Szachy w sztuce, Muzeum Okręgowe, Częstochowa (katalog)
- 1987**
- Pejzaż francuski, Muzeum Zamkowe, Malbork
- czerwiec – wrzesień 1987**
- Wystawa dzieł artystów żydowskich 1918–1939, BWA, Olsztyn (katalog)
- lipiec – wrzesień 1987**
- Varsavia. Imagine e storia di una capitale, Musei Civici d'Arte Antica, Ferrara (katalog)
- czerwiec – październik 1989**
- Żydzi – polscy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków (katalog)
- grudzień 1989 – luty 1990**
- Żydzi – polscy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa (katalog)

czerwiec 1991

Lechoń, Muzeum Literatury, Warszawa

1992

Formizm i Ekspresjonizm, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole

maj – sierpień 1992

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa (katalog)

sierpień – październik 1992

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań (katalog)

marzec – październik 1993

Obecni wśród nas. Żydzi polscy w życiu politycznym, gospodarczym, społecznym, naukowym i kulturalnym, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Warszawa (katalog)

marzec – maj 1993

A Discovery Eye. Polish Painting in the Collection of Tom Podl, The Polish Museum of America, Chicago (katalog)

kwiecień 1993

Obrazy Romana Kramsztyka z kolekcji prywatnych, Galeria „Mosaicon”, Łódź

czerwiec – sierpień 1993

Ecole de Paris au Chateau de Trevarez, Trevarez (katalog)

sierpień – październik 1993

A Discovery Eye. Polish Painting in the Collection of Tom Podl, The Frye Museum, Seattle (katalog)

1993/1994

Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Ziemi Kujawskiej, Włocławek (katalog)

listopad 1994 – czerwiec 1995

Skamander. Tuwim, Muzeum Literatury, Warszawa (informator)

grudzień – 1994 – styczeń 1995

Świece na wietrze – sztuka Żydów i o tematyce żydowskiej ze zbiorów Muzeum Lubelskiego, Lublin

październik 1996 – styczeń 1997

Autour de Bourdelle. Paris et les Artistes Polonais à Paris 1900–1918, Musée Bourdelle, Paryż (katalog)

luty – marzec 1997

Roman Kramsztyk 1885–1942. Wystawa monograficzna, ŻIH, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa (katalog)

Paryż i artyści polscy 1900–1918. Wokół E. A. Bourdelle'a, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa (katalog)

kwiecień – czerwiec 1997

Roman Kramsztyk 1885–1942. Wystawa monograficzna, Muzeum Śląskie, Katowice (katalog)

sierpień – październik 1997

Roman Kramsztyk 1885–1942. Wystawa monograficzna, Muzeum Okręgowe w Lesznie, Leszno (katalog)

listopad – grudzień 1997

Roman Kramsztyk 1885–1942. Wystawa monograficzna, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź (katalog)

lipiec – sierpień 1998

Ecole de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, TPSP, Kraków (katalog)

2000

Sztuka XX wieku, Partyka Gallery, Kraków (katalog)

maj – lipiec 2000

Ecole de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe w Lesznie (katalog)

październik – grudzień 2000

Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie (katalog)

kwiecień – sierpień 2001

Kolory tożsamości. Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków (katalog)

czerwiec – sierpień 2001

Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm” 1922–1932, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa (katalog)

styczeń – marzec 2003

Der neue Staat. Polnische Kunst Zwischen Experiment und Representation von 1918 bis 1939, Leopold Museum, Wiedeń (katalog)

styczeń – luty 2004

Nasi bracia starsi. Malarstwo, rysunek i grafika ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego, Galeria u Jezuitów, Poznań (katalog)

czerwiec – listopad 2004

Peintres polonais en Bretagne (1890–1939), Musée départemental breton, Quimper (katalog)

sierpień – wrzesień 2004

Wybitni artyści żydowscy. Z kolekcji Davida Malka i Fundacji Signum, Muzeum Historii Miasta Łodzi (katalog)

Skróty

I. Techniczne

akw.	akwarela
bibl.	bibliografia
cz.	część
dod.	dodatek
drzew.	drzeworyt
dz.	dział
fot.	fotografia
il.	ilustracja
inf.	informacja
kat.	katalog
kr.	kredka
lit.	litografia
m.	między
nakl.	naklejony
neg.	negatyw
nr. inw.	numer inwentarza
odb.	odbitka
ol.	olej
oł.	ołówek
oprac.	opracował/a
pł.	płótno
poch.	pochodzenie
por.	porównaj
poz.	pozycja
pr. zb.	praca zbiorowa
przyp.	przypis
red.	redakcja
reprod.	reprodukowany
rkps	rękopis
rocz.	rocznik
rys.	rysunek
s.	strona
sang.	sangwina
sygn. l.d.:	sygnowany w lewym dolnym rogu
sygn. l.g.:	sygnowany w lewym górnym rogu

sygn. p.d.:	sygnowany w prawym dolnym rogu
sygn. p.g.:	sygnowany w prawym górnym rogu
śr.	środek
t.	tom
tekt.	tektura
węg.	węgiel
wł.	własność
wyst.	wystawy
z.	zeszyt
zb.	zbiory
zob.	zobacz

II. Nazw Instytucji

Archiwum Emigracji	– Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
ASP	– Akademia Sztuk Pięknych
BN	– Biblioteka Narodowa
BWA	– Biuro Wystaw Artystycznych
Ein Harod	– Muzeum Sztuki w Ein Harod
Hajfa	– Art Collection of The University of Haifa
IPS	– Instytut Propagandy Sztuki
IS PAN	– Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
Israel Museum	– Muzeum Izraela w Jerozolimie
MCz	– Muzeum Częstochowskie
MGB	– Muzeum Górnośląskie w Bytomiu
MHmW	– Muzeum Historyczne miasta stołecznego Warszawy
MKiS	– Ministerstwo Kultury i Sztuki
ML	– Muzeum Lubelskie w Lublinie
ML Warszawa	– Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie
MOT	– Muzeum Okręgowe w Toruniu
MNK	– Muzeum Narodowe w Krakowie
MN Kielce	– Muzeum Narodowe w Kielcach
MNP	– Muzeum Narodowe w Poznaniu
MNSz	– Muzeum Narodowe w Szczecinie
MNW	– Muzeum Narodowe w Warszawie
MPŚ	– Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

- MS – Muzeum Sztuki w Łodzi
 MŚK – Muzeum Śląskie w Katowicach
 MWP – Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie
 PWN – Państwowe Wydawnictwo Naukowe
 SAP „Rytm” – Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm”
 Stawisko – Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów na Stawisku
 TAMA – Muzeum Sztuki w Tel Awiwie
 TOSSPO – Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych
 TPSP – Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych
 TSKŻ – Towarzystwo Społeczno- Kulturalne Żydów w Polsce
 TZSP – Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych
 ŻIH – Żydowski Instytut Historyczny
 ŻTKSP – Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych

III. Bibliograficzne

- Anders – Anders H., „Rytm”. *W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972
 Aronson, 1929 – *L'Art Polonais Moderne*, préface Ch. Aronson, Paris 1929
 Aronson, 1963 – Aronson Ch., *Scènes et visages de Montparnasse*, Paris 1963 (w jidisz)
 Banach – Banach J., *Tematy muzyczne w plastyce polskiej (Malarstwo, rzeźba)*, Kraków 1956
 Cegiella – Cegiella J., *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, Warszawa 1986
 Chrzanowska-Pieńkos, Pieńkos – Chrzanowska-Pieńkos J., Pieńkos A., *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*, Poznań 1996
 Dobrowolski, 1964 – Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław 1964
 Dobrowolski, 1989 – Dobrowolski T., *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1989
 Eugeniusz Zak – *Eugeniusz Zak 1884–1926*, oprac. B. Brus-Malinowska, Muzeum Narodowe w Warszawie 2004
 Fabijańska-Przybytko – Fabijańska-Przybytko K., *Morze w malarstwie polskim*, Gdańsk 1990

- Gal. Szt. Pol. – *Galeria Sztuki Polskiej lat 1918–1939, Muzeum Narodowe w Warszawie*, oprac. J. Zagrodzki, Warszawa 1987
- Geppert, 1968 – Geppert E., *Moja droga*, Kraków 1968
- Geppert, 1977 – Geppert E., *Przeszłość daleka i bliska*, Wrocław 1977
- Gotlib – Gotlib H., *Polish Painting*, London 1942
- Grzelak – Grzelak W., *Wśród autorów i książek*, Warszawa 1975
- Hulewicz – Hulewicz W., *Miasto pod chmurami*, Warszawa 1996
- Hurwic – Hurwic J., *Kazimierz Fajans (1887–1978). Sylwetka uczonego*, Wrocław 1991
- Iwazzkiewicz A. – Iwazzkiewicz A., *Dzienniki*, Warszawa 1993
- Iwazzkiewicz, 1984 – Iwazzkiewicz J., *Aleja Przyjaciół*, Warszawa 1984
- Iwazzkiewicz, 1977 – Iwazzkiewicz J., *Podróże do Włoch*, Warszawa 1977
- Jaśkiewicz, 1970 – Jaśkiewicz A., *Galeria Malarstwa i Grafiki Polskiej XX wieku*. Katalog, Częstochowa 1970
- Jaśkiewicz, 1989 – Jaśkiewicz A., *Galeria Malarstwa Polskiego XX wieku*, Częstochowa 1989
- Jeżewska – Jeżewska E., *Portret z okresu międzywojennego w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach*, „Rocznik MN Kielce” t. 18, Kielce 1996
- Kowalska – Kowalska M., *Rodzinne Kramsztyki*, „Midrasz” 1997, nr 0 (kwiecień)
- Katalogen over Moderna Museets – *Katalogen over Moderna Museets Samlingar av svensk och internationell 1900 – talskonst* (catalogue of the Modern Museums Collection of Swedish and Internationall 20th century art), Moderna Museet, Stockholm 1976
- Kat. Gal. Szt. Pol. – *Katalog Galerii Sztuki Polskiej. Państwowe Zbiory Sztuki*, Warszawa 1932
- Klingsland – Klingsland Z., *La peinture de Roman Kramsztyk*, „Pologne Litteraire” 1928, nr 27, s. 3
- Kramsztyk – *Roman Kramsztyk 1885–1942*, wystawa monograficzna, luty–marzec 1997, katalog wystawy, Warszawa 1997
- Kroplewska-Gajewska – Kroplewska-Gajewska A., *Malarstwo i rzeźba polska od końca XVIII wieku do 1939 roku w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*. Katalog Galerii Malarstwa i Rzeźby Polskiej, Toruń 2003

- Krzykowska, 1984a – Krzykowska Z., *Galeria Malarstwa Polskiego*. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Katowice 1984
- Krzykowska, 1984b – Krzykowska Z., *Galeria malarstwa polskiego w Muzeum Śląskim w Katowicach*, w: *Muzeum Śląskie. Szkice z przeszłości*, Katowice 1984
- Krzysztofowicz, Stolot – Krzysztofowicz-Kozakowska S., Stolot F., *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000
- Kuczyński, Kwaśnik-Gliwińska, Jeżewska – Kuczyński J., Kwaśnik-Gliwińska A., Jeżewska E., *Pałac w Kielcach. Przewodnik*, Kielce 1988
- Kühn – Kühn A., *Die Polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, Berlin 1930
- Landau – Landau R., *Der Unbestechliche Minos. Kritik an der Zeitkunst*, Hamburg 1925
- Lechoń, 1978 – Lechoń J., *Fragmety dramatyczne*, Warszawa 1978
- Lechoń, 1981 – Lechoń J., *Cudowny świat teatru*, Warszawa 1981
- Lechoń, 1992 – Lechoń J., *Dzienniki*, t. 1–3, Warszawa 1992
- Lilpop-Krance – Lilpop-Krance F., *Powroty*, Białystok 1991
- Liszewska, Plapis – Liszewska K., Plapis J., *Portrety osobistości i mieszkańców Warszawy w zbiorach Muzeum Historycznego m.st. Warszawy*, Warszawa 1990
- Ładnowska – Ładnowska J., *Dzieła artystów żydowskich w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi*, w: *Judaica łódzkie w zbiorach muzealnych i zasobach archiwalnych*, pr. zb. pod red. M. Budziarka, Łódź 1994
- Malarstwo polskie, 1800–1939 – *Malarstwo polskie 1800–1939*. Katalog zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach, oprac. Z. Krzykowska, Katowice 1996
- Malarstwo polskie w kolekcji Fibaków – *Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków*, Warszawa 1992
- Materiały IPS, 1992 – *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, wybrała, oprac. i przedmową opatrzyła J. Sosnowska, Warszawa 1992
- Meschnik – Meschnik M., *Galeria malarstwa Polskiego Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu*, Bytom 1991
- Milewska, Zientara – Milewska W., Zientara M., *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Kraków 1999

- Modrzejewska, Oborny – Modrzejewska B., Oborny A., *Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach. Zbiory malarstwa polskiego*, Warszawa 1971
- Muzeum Narodowe w Warszawie – *Muzeum Narodowe w Warszawie przewodnik po galeriach stałych, zbiorach studyjnych*, red. K. Murawska-Muthesius, D. Folga-Januszewska, Warszawa 1998
- Muzeum ŻIH – *Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego. Zbiory artystyczne*, oprac. I. Brzewska, R. Piątkowska, K. Połujan, M. Sieramska, Warszawa 1995
- Ney-Grodzieńska – Ney-Grodzieńska S., *Dzieci getta*, Warszawa 1947
- Pieśń ujdzie cało – *Pieśń ujdzie cało. Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, oprac. i wstęp M. Borwicz, Warszawa 1947
- Polaków portret własny – *Polaków portret własny*, pr. zb. pod red. M. Rostrowskiego, cz. 1, Warszawa 1983, cz. 2, Warszawa 1986
- Pollakówna – Pollakówna J., *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982
- Pragier – Pragier A., *Czas przeszły dokonany*, Londyn 1966
- Rocz. MŚ, 1967 – „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, t. IV, Kraków 1967 (Oborny A., *Nowe obrazy w zbiorach Muzeum Świętokrzyskiego*)
- Rocz. MŚ, 1970 – „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, t. VI, Kraków 1970 (Oborny A., *Nowe obrazy w zbiorach Muzeum Świętokrzyskiego*)
- Rubinstein, 1973 – Rubinstein A., *Les Jours de ma Jeunesse*, Paris 1973
- Rubinstein, 1986 – Rubinstein A., *Moje młode lata*, Warszawa 1986
- Rubinstein, 1988 – Rubinstein A., *Moje długie życie*, t. 2, Warszawa 1988
- Sandel, 1954 – Sandel J., *Motywy żydowskie w sztuce polskiej*, Warszawa 1954 (w jidysz)
- Sandel, 1957 – Sandel J., *Żydowscy artyści plastycy ofiary hitlerowskiej okupacji w Polsce*, t. 2, Warszawa 1957 (w jidysz)
- Stradecki – Stradecki J., *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977
- Strofy o Lechoniui – *Strofy o Janie Lechoniui*, oprac. S. Kaszyński, Łódź 1985
- Szczutowski – Szczutowski S., *Wystawa „Rytmu”*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 6, s. 409–418

- Sztuka Polska, 1931/1932 – *Sztuka Polska. Architektura, rzeźba, malarstwo*, Warszawa 1931/1932 (S. Zahorska)
- Tanikowski – Tanikowski A., *Eugeniusz Zak*, Sejny 2003
- Tomkowski – Tomkowski J., *Literatura polska*, Warszawa 1993
- Treter, 1928 – Treter M., *Malarstwo i rzeźba*, w: *Dziesięciolecie Polski Odrodzonej 1918–1928*, Kraków 1928
- Treter, 1930 – Treter M., *Samtida Konst i Polen*, Malmö 1930
- Trzeciak – Trzeciak P., *250 razy o sztuce polskiej*, Warszawa 1967
- Wallis – Wallis M., *Sztuka polska dwudziestolecia*, Warszawa 1959
- Witz – Witz I., *Obszary malarskiej wyobraźni*, Kraków 1967
- Wyganowska – Wyganowska W., *Sztuka Legionów Polskich 1914–1918*, Warszawa 1994
- Wykaz obrazów – *Muzeum Górnośląskie w Bytomiu. Wykaz obrazów*, oprac. M. Derus, M. Meschnik, Bytom 1991
- Zawada – Zawada A., *Dwudziestolecie literackie*, Wrocław 1995
- Żydzi Polscy – *Żydzi Polscy. Dzieje i kultura*, Warszawa 1982
- Żydzi w Polsce – *Żydzi w Polsce. Obraz i słowo*, cz. I, pod red. M. Rostworowskiego, Warszawa 1993

IV. Nazw czasopism

- A&B – „Art & Business”
- BIK – „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”
- Ex. Poranny – „Express Poranny”
- Kobieta Współ. – „Kobieta Współczesna”
- Komunikaty MGB – „Komunikaty Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu”
- Kur. Czerwony – „Kurier Czerwony”
- Kur. Polski – „Kurier Polski”
- Kur. Poranny – „Kurier Poranny”
- Kur. Warsz. – „Kurier Warszawski”
- Nasz Głos – „Nasz Głos” (dod. do „Folks-Sztyme”)
- NPI – „Nasz Przegląd Ilustrowany” (dod. do „Naszego Przeglądu”)
- PMK – „Podkowiński Magazyn Kulturalny”
- Pol. Lit. – „Pologne Littéraire”
- La Revue – „La Revue de l'art ancien et moderne”

- SP – „Sztuki Piękne”
 Św. – „Świat” (Warszawa)
 Tyg. Il. – „Tygodnik Ilustrowany”
 Wiad. – „Wiadomości”
 Wiad. Lit. – „Wiadomości Literackie”
 Wiad. Plastyczne – „Wiadomości Plastyczne”

V. Katalogów aukcyjnych

- AGRA 1993 – AGRA. Malarstwo polskie i obce z kolekcji Art-B, cz. 2, Warszawa 10 X 1993
 AGRA 1995 – AGRA. Malarstwo, Aukcja, Warszawa, 8 X 1995
 Desa Unicum – Desa Unicum. 108 Aukcja malarstwa, Warszawa 22 II 2001
 Polswiss Art 1998 – Polswiss Art. Aukcja malarstwa, Warszawa 25 X 1998
 Polswiss Art 1999 – Polswiss Art. Aukcja malarstwa, Warszawa 17 X 1999
 Polswiss Art 2002 – Polswiss Art. Aukcja malarstwa, Warszawa 8 XII 2002
 Polswiss Art 2003 – Polswiss Art. Aukcja malarstwa, Warszawa 26 III 2003
 Rempex 2004 – 87 Aukcja Dziel Sztuki i Antyków Rempex 21 IV 2004
 Rynek Sztuki 1999 – Rynek Sztuki. 65 Aukcja dzieł sztuki, Łódź 19 IX 1999
 Unicum 1991 – Dom Aukcyjny UNICUM, XV aukcja dzieł sztuki, Warszawa, 17 III 1991
 Unicum 1993 – Dom Aukcyjny UNICUM, XL Aukcja dzieł sztuki, Warszawa, 26 IX 1993

I. OBRAZY OLEJNE

- il. 15 1. *Portret pani S.A.*, ok. 1910
ol./pl.
Zaginiony
Wyst.: Warszawa 1910/1911, poz. kat. 136 (il.); Kraków 1913; Lwów 1913,
poz. kat. 70 (il.); Lwów 1914, poz. kat. 11; Poznań 1914
Reprod.: Św. 1910, nr 52, s. 9; Polska Scena i Sztuka 1914, nr 22, s. 55; Kramszy-
tyk, poz. kat. I/1 (il. s. 174)
2. *Martwa natura*, ok. 1910
ol./pl.; sygn. p.g.: Kramszytyk
Zaginiony
Wyst.: Paryż 1910; Kraków 1913
Reprod.: Sztuka 1911, s. 220; Św. 1913, nr 48, s. 3; Kramszytyk, poz. kat. I/2
(il. s. 174)
- il. I 3. *Martwa natura*, ok. 1910
ol./pl., 79,5 x 99; sygn. p.g.: Kramszytyk
MOT, nr inw. MT/M/325/N
Poch.: zakup Centralnej Komisji Zakupu Muzealiów MKiS, 14 VI 1951
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. I/60 (il. s. 135); Warszawa 2001, poz. kat. 122
Bibl.: Kroplewska-Gajewska, s. 140–141
- il. 21 4. *Martwa natura*, ok. 1910
ol./pl., 68 x 80; sygn. p.g.: Kramszytyk
MNW, nr inw. MPW 809
Poch.: zakup, 1961
Wyst.: Warszawa 1912; Warszawa 1984, poz. kat. 40; Paryż 1996, poz. kat. 38,
il. s. 119; Warszawa 1997, poz. kat. I/38 (il. s. 177)
- il. 79 5. *Martwa natura*, ok. 1912
ol./tekt., 54 x 83,5; sygn. p.g.: R. Kramszytyk
Wł. prywatna
Reprod.: Kramszytyk, poz. kat. I/23 (il. s. 178)
6. *Martwa natura z winogronami*, ok. 1912
ol./tekt. 56 x 76,5; sygn. p.g.: R. Kramszytyk
Wł. prywatna
Reprod.: Kramszytyk, poz. kat. I/24 (il. s. 178)



79. *Martwa natura*, ok. 1912, kat. I/5

7. *Dziewczyna z kwiatami*, ok. 1910–1912

ol./pł.

Zaginiony

Wyst.: Kraków 1913; Lwów 1914, poz. kat. 37; Poznań 1914

Reprod.: Św. 1913, nr 48, s. 4; Polska Scena i Sztuka 1914, nr 2, s. 55; Kramsztyk, poz. kat. I/12 (il. s. 176)

8. *Portret kobiety [w czarnej sukni]*, ok. 1910

ol./pł., 165 x 125

MNW, nr inw. 182966

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. I/48 (il. s. 183)

il. II

9. *Portret kobiety w kimonie*, ok. 1910–1912

ol./pł., 101 x 80,5; sygn. l.g.: R. Kramsztyk

Wł. prywatna

Reprod.: Polswiss Art 1999, poz. kat. 42 (il.)

il. 13

10. *Portret Jana Rubczaka*, ok. 1910

ol./pł., 115 x 88; sygn. p.g.: Kramsztyk

MNW, nr inw. 808

Poch.: z Państwowych Zbiorów Sztuki. Zakupiony, wg rachunku w kwietniu 1938 r., po wystawie zbiorowej Kramsztyka w IPS jako portret Jana Rubczaka

il. III

Wyst.: Paryż 1910; Warszawa 1912, nr 16 (jako portret J. Beciça); Kraków 1913; Warszawa 1920/1921; Paryż 1926; Warszawa 1937, poz. kat. 4 (jako portret J. Rubczaka); Warszawa 1997, poz. kat. I/3 (il. s. 113)

Reprod.: Tyg. Il. 1921, nr 8, s. 8 (jako portret J. Rubczaka); NPI 1926, nr 12, s. 4; Neunen Lodzer Zeitung 1926, 4 IV, s. 3; Światowid 1926, nr 15, s. 12; BIK 1995, nr 1, s. 26; Polityka 1997, nr 9, s. 51

Jan Rubczak (1884–1942), malarz, grafik. Studiował w krakowskiej ASP (1904–1911) u J. Pankiewicza, w Lipsku i Paryżu. Przez wiele lat mieszkał we Francji, w 1924 r. wrócił do Polski. Malował głównie pejzaże – polskie i francuskie (zwłaszcza z Bretanii, Normandii i Prowansji); portrety i martwe natury. Ważną rolę w jego twórczości odgrywała grafika. Zginął w Oświęcimiu.

il. 17 11. *Portret mężczyzny*, ok. 1910

ol./pł.; sygn. p.g.: Kramsztyk
Zaginiony

Wyst.: Paryż 1910, poz. kat. 804

Reprod.: Sztuka 1911, s. 219; Kramsztyk, poz. kat. I/4 (il. s. 174)

il. IV 12. *Portret pana B. [Mężczyzna z papierosem]*, ok. 1910–1912

ol./pł., 71,5 x 53; sygn. l.g.: Kramsztyk

MGB, nr inw. MGB/Sz 3463

Poch.: zakup, 1963.

Wyst.: Berlin 1912, poz. kat. 140, il. s. /18/; Warszawa 1997, poz. kat. I/5 (il. s. 114)

Bibl.: Menschik, s. 22, il. 14; Wykaz obrazów, poz. kat. 297

Reprod.: Św. 1912, nr 44, s. 7; Sztuka 1913, s. 175; BIK 1995, nr 1, s. 29, 47

il. V 13. *Portret Leopolda Gottlieba*, ok. 1910

ol./pł., 96 x 81; sygn. l.g.: Kramsztyk

Ein Harod, nr inw. 296

Wyst.: Paryż 1910, poz. kat. 804; Warszawa 1912; Kraków 1913; Lwów 1914, poz. kat. 1

Reprod.: Złoty Róg 1912, nr 18, s. 5; Św. 1913, nr 48, s. 4; BIK 1995 nr 1, s. 26; Kramsztyk, poz. kat. I/6 (il. s. 115); Gazeta Wyborcza (Magazyn) 1997, nr 8, s. 4; A&B 1997, nr 5, s. 49

Leopold Gottlieb (1883–1934), malarz, rysownik, członek Grupy Pięciu, Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”. Młodszy brat malarza Maurycego (1856–1879). Studiował w ASP w Krakowie (1896–1902) u J. Malczewskiego i T. Axentowicza oraz w Monachium u A. Ažbego. W latach 1914–1918 służył w I Brygadzie Legionów Polskich. Stworzył wówczas kilkaset portretów, scen wojennych, pejzaży. Mieszkał stale w Paryżu.

14. *Portret Mirosława Kraljeviča*, ok. 1910–1912

ol./pł.; sygn. p.g.: Kramsztyk

Zaginiony

Wyst.: Berlin 1912; Kraków 1913; Lwów 1914, poz. kat. 2

Reprod.: *Kunst für Alle*, 1912, nr 18, s. 428; *Sztuka* 1913, s. 175; *Św.* 1913 nr 48, s. 4; Kramsztyk, poz. kat. I/7 (il. s. 175)

Mirosław Kraljevič (1885–1913), malarz i grafik chorwacki. Studiował w ASP w Monachium, gdzie najprawdopodobniej poznał Kramsztyka. Malował portrety, martwe natury, sceny z życia paryskiego półświatka oraz obrazy oparte na utworach literackich. W jego twórczości widoczne są wpływy Gustave'a Courbetta i Edouarda Maneta.

il. 16

15. *Portret Stefanii Heymanowej*, ok. 1912

ol.

Zaginiony, fot. w zb. rodziny artysty.

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/11 (il. s. 176)

Stefania Heymanowa (1890–1965), dziennikarka warszawskiego „*Bluszczu*”; poetka, tłumaczka; siostra historyka sztuki Alfreda Lauterbacha, druga żona Bolesława Heymana.

il. 23

16. *Portret panny Z. K.*, ok. 1912

ol.

Zaginiony

Wyst.: Warszawa 1920/1921

Reprod.: *Św.* 1921, nr 3, s. 4; Kramsztyk, poz. kat. I/50 (il. s. 184)

17. *Portret Adolfa Baslera*, ok. 1912

ol./pł., 100 x 81; sygn. p.g.: Kramsztyk

Wł. Toma Podla, USA

Poch.: zakupiony od M. Mielniczuka, Paryż, 1992

Wyst.: Chicago 1993, poz. kat. 34; Seattle 1993, poz. kat. 34; Kraków 2001, poz. kat. 75 (il. s. 165)

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/8 (il. s. 116); *A&B* 1997, nr 5, s. 49; *Gazeta Wyborcza (Magazyn)* 2001, nr 18, s. 15; *Gazeta Antykwaryczna* 2001, nr 5, s. 9.

Por.: *Portret Adolfa Baslera*, poz. kat. IV/6

Adolf Basler (1876–1951), znany i wpływowy paryski krytyk sztuki i marszand (w 1929 r. otworzył *Galerie de Sèvres* w Paryżu). Przesyłał korespondencje o współczesnej sztuce francuskiej do lwowskiej „*Sztuki*”, krakowskiej „*Krytyki*” i „*Museionu*”. Autor książek publikowanych w serii „*Les Artistes Nouveau*” poświęconych m.in. twórczości A. Derain'a, M. Utrilla, A. Modiglianiego oraz jednej z ważniejszych prac o współczesnej sztuce francuskiej *Le Cafard après la fête, ou l'esthetisme d'aujourd'hui*.

il. 18

- il. VI 18. *Portret Mojżesza Kislinga*, 1913
 ol./pł., 116 x 89; sygn. l.d.: R. Kramsztyk
 MNK, nr inw. II-b-294
 Poch.: zakupiony przez Muzeum Narodowe po wystawie Kramsztyka w Krakowie, w 1913 r. (inf. Św. 1913, nr 48, s. 5)
 Wyst.: Kraków 1913; Warszawa 1913/1914; Lwów 1914, poz. kat. 3; Warszawa 1962, poz. kat. 1438 (jako Autoportret); Kraków 1989, poz. kat. 540; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 540; Paryż 1996, poz. kat. 39, il. s. 118; Warszawa 1997, poz. kat. I/9 (il. s. 117)
 Bibl.: Św. 1913, nr 48, s. 4; Sztuka 1914, z. 1/2, s. 23; Żydzi w Polsce, s. 266, il., poz. kat. 351
- Mojżesz Kisling (1891–1951), malarz, studiował w krakowskiej ASP (1907–1911) u J. Panikiewicza. Po studiach wyjechał do Paryża, gdzie zaprzyjaźnił się z wieloma artystami m.in. z A. Modiglianem, M. Chagallem, poetą M. Jacobem. Popularny i lubiany przez kolegów malarzy, stał się legendą paryskiej bohemy, nazywano go „księciem Montparnasse’u”. O portrecie Kislinga ówczesna prasa pisała, iż „uderza subtelną harmonią zimnych tonów oraz świetnym użyciem materiału farby olejnej” (Sztuka 1914, z. 1/2, s. 23).
19. *Portret mężczyzny*, ok. 1913
 ol.
 Zaginiony
 Wyst.: Kraków 1913
 Reprod.: Św. 1913, nr 48, s. 4; Kramsztyk, poz. kat. I/10 (il. s. 175)
- il. VII 20. *Port bretoński (Port w Audierne)*, ok. 1911
 ol./pł., 69,5 x 100,5; sygn. l.d.: Kramsztyk
 MN Kielce, nr inw. S/1631/MS
 Poch.: zakup, 1967
 Wyst.: Paryż 1911; Warszawa 1912; Kraków 1913; Lwów 1914, poz. kat. 12; Kraków 1914, poz. kat. 109; Warszawa 1997, poz. kat. I/13 (il. s. 112); Quimper 2004, s. 58–59
 Bibl.: Złoty Róg 1912, nr 18, s. 14; Roczn. MŚ, 1970, s. 611, 613, il. 5 (A. Oborny); Modrzejewska, Oborny, poz. kat. 69, il.; A&B 1997, nr 5, s. 50, il. s. 48
 Reprod.: Złoty Róg 1912, nr 17, s. 7
- il. 20 21. *Ulica w Audierne*, ok. 1911
 ol./pł.; sygn. l.d.: Kramsztyk
 Zaginiony
 Wyst.: Paryż 1911; Warszawa 1912; Kraków 1913; Lwów 1914, poz. kat. 19
 Reprod.: Złoty Róg 1912, nr 18, s. 3; Kramsztyk, poz. kat. I/14 (il. s. 176)

22. *Motyw z Bretanii*, ok. 1911 il. 19
 ol./pł.
 Zaginiony
 Wyst.: Poznań 1914
 Reprod.: Polska Scena i Sztuka 1914, nr 2, s. 54; Kramsztyk, poz. kat. I/15 (il. s. 176)
23. *Pejzaż bretoński*, ok. 1911
 ol./pł.
 Zaginiony
 Wyst.: Warszawa 1912; Berlin 1912; Lwów 1914, poz. kat. 23; Poznań 1914
 Reprod.: Złoty Róg 1912, nr 17, s. 10; Sztuka 1913, s. 174; Polska Scena i Sztuka 1914 nr 2, s. 54 (jako *Krajobraz włoski*); Kramsztyk, poz. kat. I/16 (il. s. 176)
24. *Pejzaż z Bretanii*, ok. 1911
 ol./pł., 67 x 96; sygn. p.d.: Kramsztyk
 Wł. prywatna
 Bibl.: A&B 1992, nr 1/2 (Rocz. Aukcyjny 1991), s. 26
 Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/17 (il. s. 177)
25. *Pejzaż z rzeką i drzewami*, ok. 1912–1913 il. 80
 ol./tekt., 90 x 71,5; sygn. l.d.: Kramsztyk
 Wł. prywatna
 Reprod.: Polswiss Art 1998, poz. kat. 43 (il.)
26. *Pejzaż (Sad owocowy)*
 ol./pł.
 Zaginiony
 Wyst.: Kraków 1913; Lwów 1914, poz. kat. 16
 Reprod.: Św. 1913, nr 48, s. 4; Kramsztyk, poz. kat. I/18 (il. s. 177)
27. *Miasteczko nad zatoką (Pejzaż z Prowansji)*, ok. 1914 il. 22
 ol./pł., 81 x 100; sygn. l.d.: Kramsztyk
 Kolekcja Wojciecha Fibaka
 Poch.: zakup od T. Lewkowicza, Monachium 1983
 Wyst.: Warszawa 1992, Poznań 1992; il. s. 141; Kraków 1998, poz. kat. 36,
 il. s. 94; Leszno 2000, il. s. 68; Olsztyn 2000, il. s. 70
 Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/19 (il. s. 177)
28. *Ulica w słońcu*, ok. 1914 il. 81
 ol.
 Zaginiony



80. Pejzaż z rzeką i drzewami, ok. 1912–1913, kat. I/25

Wyst.: Kraków 1913

Reprod.: Św. 1913, nr 48, s. 4; Kramsztyk, poz. kat. I/20 (il. s. 177)

29. *Z Tatr*

ol. (?); sygn. l.d.: R. Kramsztyk

Zaginiony

Wyst.: Kraków 1913

Reprod.: Św. 1913 nr 48, s. 4; Kramsztyk, poz. kat. I/21 (il. s. 177)

- il. 24 30. *Portret Artura Rubinsteina*, 1914
ol./pł., 81,5 x 67; sygn. p.g.: Kramsztyk
Wł. prywatna

Wyst.: Kraków 1989, poz. kat. 552; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 552

Bibl.: Rubinstein, 1973, il. na okładce; Rubinstein, 1986, il. /20/ m. s. 288–289; Rubinstein, 1988, il. s. 576; Żydzi w Polsce, s. 242–243, il., poz. kat. 312; Dziennik Łódzki 1990, nr 119, s. 1; Kramsztyk, poz. kat. I/25 (il. s. 178)

Artur Rubinstein (1886–1982), pianista, jeden z najwybitniejszych wirtuozów XX wieku. W *Moich młodych latach* opisał okoliczności powstania portretu: „Kramsztyk, który sam był



81. *Ulica w słońcu*, ok. 1914, kat. I/28

wyśmienitym malarzem-portrecistą, poprosił pannę Olę (Boznańską) o zezwolenie na jednoczesne malowanie mnie w jej studio, na co uprzejmie wyraziła zgodę. Do tej pory jestem w posiadaniu bardzo pięknego portretu jego pędzla, ale oba portrety Boznańskiej znikły gdzieś z mego paryskiego domu w czasie drugiej wojny światowej” (s. 512).

31. *Portret damy z piśkiem*

ol.

Zaginiony

Wyst.: Warszawa 1916

Reprod.: Św. 1916, nr 21, s. 4

32. *Legenda o Koronie*, ok. 1916

ol./pł., 198,5 x 229; sygn. p.d.: R. Kramsztyk

MNW, nr inw. MPW 815

Wyst.: Warszawa 1916

Bibl.: *Myśl Polska*, 1916, nr 8, s. 119

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/26 (il. s. 178)

il. 27

33. *Portret pułkownika Leona Berbeckiego*, 1917

ol./pł., 114 x 85; sygn. l.d.: R. Kramsztyk/1917

MWP, nr inw. 15455

il. 28

Poch.: przekazany z Polskiego Muzeum Wojskowego, 1920.
Wyst.: Warszawa IV 1917, poz. kat. 556; Lublin 1917, poz. kat. 178; Warszawa 1997, poz. kat. I/27 (il. s. 178)
Bibl.: Wyganowska, il. VIII; Milewska, Zientara, s. 363, il. 50

- il. VIII 34. *Portret Henryka Kuny*, ok. 1916–1917
ol./pl., 119 x 90; sygn. p.g.: R. Kramstyk
MNW, nr inw. MPW 822
Poch.: zakup, Galerie Jacques w Paryżu, 1958
Wyst.: Warszawa V–VI 1917, poz. kat. 80; Kraków 1979, poz. kat. 678; Olsztyn 1987, s. 41, Kraków 1989, poz. kat. 545, il. 51; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 545, il. 51; Warszawa 1993, poz. kat. 201, il. s. 118; Warszawa 1997, poz. kat. I/28 (il. s. 118); Warszawa 2001, poz. kat. 110
Bibl.: Żydzi w Polsce, s. 267, il., poz. kat. 352
Reprod.: Aronson, 1963, s. 416; (jako portret E. Zaka); Polska 1967, nr 3, s. 44; Geppert, 1968, il. s. 105; Geppert, 1977, il. 7; BIK 1995, nr 1, s. 27

Henryk Kuna (1879–1945), rzeźbiarz, współzałożyciel Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”. Pochodził z ortodoksyjnej rodziny żydowskiej. Uczył się w pracowni P. Welońskiego w Warszawie, później w ASP w Warszawie (1902–1904) u K. Laszczki. W 1931 r. wygrał konkurs na projekt pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie, nie doszło jednak do jego realizacji. W 1936 r. objął katedrę rzeźby na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, po II wojnie światowej został profesorem rzeźby monumentalnej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu.

35. *Portret pani J.Ł.*, ok. 1916–1917
ol./pl., 130 x 100,5; sygn. p.d.: R. Kramstyk
Wł. prywatna
Wyst.: Warszawa 1917/1918, poz. kat. 87
Reprod.: Św. 1917, nr 51, s. 3; BIK 1995, nr 1, s. 26; Kramstyk, poz. kat. I/29 (il. s. 119)

- il. 46 36. *Portret Damy (Portret Eweliny Markusowej)*, ok. 1916–1917
ol./pl., 99,5 x 79,5; sygn. p.g.: Kramstyk
MGB, nr inw. Sz 7493
Poch.: zakup, 1985
Wyst.: Warszawa 1917; Warszawa XI 1937, poz. kat. 6; Kraków 1989, poz. kat. 38; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 538; Warszawa 1997, poz. kat. I/30 (il. s. 120)
Bibl.: Południe 1924, nr 1, s. 8 (J. Oryżyna), il.; Komunikaty MGB 1985, nr 4 (8), s. 11–12 (M. Meschnik); Meschnik, s. 22; Wykaz obrazów, poz. kat. 298
Reprod.: Św. 1917, nr 9/10, s. 2; Pani 1922, nr 12, s. 17

Ewelina z Milnerów Markusowa (? – pocz. lat 30. XX w.) – teściowa artysty, żona przemysłowca Jerzego Markusa. Matka malarza Louisa Marcoussisa (Ludwika Markusa), Mieczysława i Stanisława Markusa – oficera, przed wojną Dyrektora Loterii Państwowej. Ich siostra Bronisława była żoną Romana Kramsztyka. Po śmierci córki Ewelina Markusowa wychowywała jej syna z pierwszego małżeństwa – Jana Heymana.

37. *Portret Bronisławy Kramsztykowej*, ok. 1918

ol./pl., 99,5 x 79,5; sygn. p.g.: R. Kramsztyk

MGB, nr inw. Sz 7492

Poch.: zakup, 1985

Wyst.: Warszawa 1918; Kraków 1989, poz. kat. 539; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 539; Warszawa 1997, poz. kat. I/31 (il. s. 121)

Bibl.: Komunikaty MGB 1985, nr 4(8), s. 11–12, (Meschnik); Meschnik, s. 22;

Wykaz obrazów, poz. kat. 299; Żydzi w Polsce, s. 265, il., poz. kat. 350.

Reprod.: Św. 1918, nr 18, s. 5 (karykatura Józefa Toma – *Dama z woreczkami*)

Bronisława z Markusów Kramsztykowa, *primo voto* Heymanowa (5 XII 1883 – 31 VIII 1925).

W 1910 roku rozpoczęła studia romanistyczne na paryskiej Sorbonie. Towarzyska, dowcipna i pełna uroku, obracała się w polskich kręgach artystycznych w Paryżu. Zapewne wtedy poznała Kramsztyka i rozstała się z mężem Bolesławem Heymanem – chemikiem, z którym miała syna Jana. Nie znamy niestety daty ślubu Bronisławy i Romana, najprawdopodobniej pobrali się w Warszawie w początkach lat 20. Zginęła w katastrofie morskiej na Morzu Śródziemnym, w okolicach Collioure, 31 sierpnia 1925 roku.

38. *Portret Bronisławy Kramsztykowej (Madame Bovary)*, ok. 1918–1920

ol./pl., 100 x 80; sygn. p.g.: Kramsztyk

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa 1920/1921; Warszawa 1997, poz. kat. I/32 (il. s. 122)

Reprod.: Tyg. Il. 1921, nr 8, s. 119; BIK 1995, nr 1, s. 26; Rzeczpospolita 1997, nr 21, s. 18; Gazeta Wyborcza 1997, nr 40, s. 14; Antyki 1997, nr 1, s. 15

Stanisław Hartman, kuzyn Kramsztyka, wspominał: „Pamiętam żonę Romana: Bronisławę – mówiło się ciocia Bronia. Musiała być kobietą atrakcyjną. Mówię musiała być, bo chociaż ją pamiętam, to w tym wieku jeszcze się tak kobiet nie ocenia, która bardziej, która mniej atrakcyjna. Wiem, że była żywa, że się podobała mężczyznom i nie tylko swemu przyszłemu mężowi. Także na przykład, wujowi Józefowi – czasem było widać tę trójkę razem na ulicy i dlatego była taka anegdota: »każdy Kramsztyk z Bronią chodzi«. Wybrała Romana. Nie wątpiłwie miała dużą sympatię do ludzi sztuki”.

39. *Szachista (Portret Brunona Winawera)*, ok. 1918

ol.

Zaginiony

Wyst.: Warszawa 1918; Paryż 1925

il. IX

il. XI

Reprod.: Św. 1918, nr 18, s. 5 (karykatura Józefa Toma – *Typ ze szpitala św. Jana Bożego*); Św. 1925, nr 25, s. 7; Kramsztyk, poz. kat. I/34 (il. s. 180)

il. X 40. *Szachista (Portret Brunona Winawera)*, po 1920

ol./pl., 90,5 x 68; sygn. p.g.: Kramsztyk

MNW, nr inw. MPW 807

Poch.: dar Eugenii Pragierowej, 1949

Wyst.: Warszawa XI 1937, poz. kat. 8; Warszawa 1948, poz. kat. 27; Warszawa 1983, poz. kat. 142, il. 47; Częstochowa 1986, il. na okładce; Warszawa 1997, poz. kat. I/33 (il. s. 123)

Reprod.: Polska 1967, nr 3, s. 44; Gazeta Wyborcza (Magazyn) 1997, nr 8, s. 4

Bruno Winawer (1883–1944), fizyk, literat, autor licznych komedii: m.in. *R.H. inżynier*, *Losy Europy*, *Księga Hioba*. Studiował fizykę w Heidelbergu. W latach 1917–1920 był asystentem na Politechnice Warszawskiej. Publikował artykuły o fizyce w czasopismach naukowych, jednocześnie pisywał felietony satyryczne i literackie. W czasie II wojny światowej najpierw przebywał we Lwowie, w latach 1941–1942 w getcie warszawskim, potem ukrywał się na Lubelszczyźnie, gdzie zmarł na gruźlicę.

il. XIV 41. *Koncert*, ok. 1918

ol./pl. 103 x 140,5; sygn. p.g.: Kramsztyk

MŚK, nr inw. MŚK/SzM/407

Poch.: zakup w Domu Sztuki w Warszawie, 1928

Wyst.: Warszawa 1918; Warszawa 1920/1921; Kraków 1989, poz. kat. 537; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 537; Warszawa 1997, poz. kat. I/35 (il. s. 124); Warszawa 2001, poz. kat. 111 (il. s. 160)

Bibl.: Krzykowska 1984a, s. 8; Krzykowska 1984b, s. 130, s. 168; Dobrowolski, 1964, s. 181; Anders, il. 92; Dobrowolski, 1989, s. 308; Żydzi w Polsce, s. 264, il., poz. kat. 348; Malarstwo polskie 1800–1939, poz. kat. 89, il. s. 97

Reprod.: Św. 1918, nr 17, s. 4 (jako Scena muzyczna); Św. 1921, nr 3, s. 4; Tyg. Il. 1921, nr 8, s. 121; Banach, il. 76; Dobrowolski, 1989, s. 308; BIK 1995, nr 1, s. 30; Tygodnik Powszechny 1997, nr 12, s. 12; Rzeczpospolita 1997, nr 41, s. 26

42. *Koncert* – wersja druga

ol./pl., 96 x 140; sygn. l.g.: Kramsztyk

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa VI 1992; Warszawa 1997, poz. kat. I/36 (il. s. 125)

Reprod.: PMK 1994, nr 2(5), s. 12; BIK 1995, nr 1, s. 30

43. *Koncert* – wersja trzecia

ol./pl., 100 x 130; sygn. l.g.: Kramsztyk

Wł. prywatna

Fot. w zb. ZIH, w 1937 r. wł. Adama Pragiera

Wyst.: Warszawa XI 1937, poz. kat. 9

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/37 (il. s. 180)

44. *Portret Tadeusza Pruszkowskiego* (fragment obrazu *Koncert*)

ol./pł., 97 x 60

Kolekcja Wojciecha Fibaka

Poch.: zakupiony od Z. Legutki, Nowy Jork 1984

Wyst.: Warszawa V–VIII 1992, s. 142; Poznań VIII–X 1992, s. 142; Kraków 1998, poz. kat. 37, il. s. 97; Leszno 2000, il. s. 64; Olsztyn 2000, il. s. 67

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/38 (il. s. 126)

Tadeusz Pruszkowski (1888–1942), malarz. Studiował w warszawskiej SSP u K. Krzyżanowskiego, później kontynuował studia w Paryżu. Od 1922 r. profesor, a następnie rektor i prorektor warszawskiej ASP. Był jedną z najbarwniejszych, najaktywniejszych postaci życia artystycznego stolicy. Współzałożyciel, członek i opiekun wielu ważnych ugrupowań artystycznych, m.in. Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”, Bractwa św. Łukasza, Łoży Wolnomalarskiej.

45. *Autoportret artysty* (fragment obrazu *Koncert*)

ol./pł., 97 x 60

Kolekcja Wojciecha Fibaka

Poch.: zakupiony od Z. Legutki, Nowy Jork 1984

Wyst.: Kraków 1989, poz. kat. 553; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 553; Warszawa V–VIII 1992, s. 143; Poznań VIII–X 1992, s. 143; Kraków 1998, poz. kat. 38, il. s. 99 (jako portret Henryka Kuny); Leszno 2000; il. s. 65 (jako portret Henryka Kuny)

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/39 (il. s. 127)

46. *Poeta (Portret Jana Lechonia)*, 1919

ol./pł., 93 x 69; sygn. l.g.: Kramsztyk; napis na s. tytułowej książki: Lechonius Varsoviensis/ florentissimus/ et laborentissimus/ 1919

MNW, nr inw. 3845

Poch.: z Państwowych Zbiorów Sztuki, zakupiony ok. 1920

Wyst.: Warszawa 1919, poz. kat. 69; Warszawa 1920/1921, poz. kat. 76; Paryż 1921, poz. kat. 76; Kopenhaga 1930, poz. kat. 127; Kraków 1969, poz. kat. 24; Rostock 1978, s. 54; Kraków 1979, poz. kat. 679; Warszawa 1985, poz. kat. 487; Warszawa 1997, poz. kat. I/40 (il. s. 181); Warszawa 2001, poz. kat. 112 (il. s. 161); Wiedeń 2003, poz. kat. 143 (il. s. 146)

Bibl.: Gazeta Polska 1919, nr 217, s. 3 (W. Husarski); Kat. Gal. Szt. Pol., poz. kat. 116; Dobrowolski, 1964, t. 3, tabl. 32; Anders, il. 91; Wallis, il. 27;

il. 31

Wiad. 1957, nr 23, s. 3 (F. Goetel); Iwaszkiewicz, 1984, s. 38; Polaków portret własny, t. 2, s. 130–131 (K. Moczulska), il. 343
Reprod.: Tyg. Il. 1919, nr 23, s. 361; Tyg. Il. 1921, nr 8, s. 124; Sandel, 1957, s. /298/; Aronson, 1963, s. 414; Trzeciak, s. 125

Jan Lechoń (Leszek Serafinowicz) (1899–1956), poeta, członek „Skamandra”. Jarosław Iwaszkiewicz wspominał: „Na początku epoki »Picadora« Lechoń został posiadaczem jedyne go stroju: czarnego żakietu (jaskółki) i szarych sztuczkowych spodni, znoszonych i wypchniętych na kolanach do ostatnich granic możliwości. Wszystko to często ozdobione czarno-szarym szalikiem w wężowe podłużne pasy, który to osobliwy szczegół został uwieczniony w znanym portrecie Romana Kramsztyka. [...] W momentach mówienia wierszy wszystko to się przeobrażało – i strój i twarz, całość nabierała zupełnie innego charakteru. Chciał to wyrazić Kramsztyk w swoim portrecie, który nawet zatytułował *Poeta*, ale mu nie wyszło... przede wszystkim dał Lechoniowi książkę, z której ten czyta. A przecież Lechoń nigdy nie czytał z książki. Pamięć miał zadziwiająco – fenomenalną” (Iwaszkiewicz, 1984, s. 38).

il. XVIII 47. *Poeta (Portret Jana Lechonia)* – wersja druga

ol./pł., 98 x 68; sygn. p.g.: Kramstyk

ML Warszawa, nr inw. K. 1391

Poch.: dar, Nowy Jork, 1991

Wyst.: Warszawa 1991; Warszawa 1993, poz. kat. 133, il. s. 90; Warszawa 1994/1995; Warszawa 1997, poz. kat. I/41 (il. s. 128)

Reprod.: Informator o wystawie „Skamander. Tuwim”, ML Warszawa 1994/1995, s. /8/; Zawada, s. 32; Życie 1997, nr 40, s. 9

W wspomnieniach Felicji Lilpop-Krance czytamy: „A tego »Lechonia« znalazłam dobrze: wiał w jego (Lechonia) paryskim mieszkaniu; potem on sam podarował go Włodkom Fałeckim w Nowym Jorku. Ale to nie jest ten sam i nie wiem dla kogo Kramsztyk wymalował tego »bliźniaka«” (Lilpop-Krance, s. 302).

48. *Poeta (Portret Jana Lechonia)* – wersja trzecia

ol./pł., 97 x 79,5; sygn. p.g.: Kramstyk; napis na s. tytułowej książki: Lechoniusz MNW, nr inw. MPW 823

Poch.: dar Eugenii Pragierowej, 1949

Wyst.: Kraków 1928; Warszawa 1962, poz. kat. 1436; Warszawa 1983, poz. kat. 140, il. IV; Belgrad 1984, poz. kat. 56; Warszawa 1985, poz. kat. 486, il. 262; Warszawa 1991; Warszawa 1997, poz. kat. I/42 (il. s. 181)

Reprod.: Treter, 1930, s. 121; Gotlib, s. 121; Wallis, il. 27; Witz, s. 96; Stradecki, il. 111; Grzelak, il. /17/; Lechoń, 1978, il. na frontispisie; Lechoń, 1981, il. 7; Strofy o Janie Lechoni, il. 3; Przegląd Tygodniowy 1984, nr 43, s. 13; Życie Warszawy 1989, nr 12, s. 1; Tomkowski, s. 256; *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 3, Warszawa 1995, s. 544; Muzeum Narodowe w Warszawie, il. s. 337; Krzysztofowicz-Kozakowska, Stolot, s. 359

„Kiedy Roman Kramsztyk namalował dawnymi laty portret Lechonia, zatytułował go anonimowo *Portret poety*. Sądzę, że kto raz ujrzał ten obraz, nie zapomni go nigdy. Nie dlatego, że był arcydziełem, lecz dla szczególności wyobrażonej na nim postaci” (F. Goetel, „Wiadomości” 1957, nr 23, s. 3).

49. *Poeta (Portret Jana Lechonia)* – wersja czwarta

ol./pl.; sygn. p.g.: Kramsztyk

Zaginiony

Wyst.: Helsingfors 1927, poz. kat. 72; Sztokholm 1927, poz. kat. 49

Reprod.: Treter, 1928, s. 703; Kühn, s. 95; Kramsztyk, poz. kat. I/43 (il. s. 182)

50. *Poeta (Portret Jana Lechonia)* – wersja piąta

ol./pl., 92 x 75; sygn. p.g.: Kramsztyk

Wł. prywatna, Francja

Wyst.: Paryż 1924

Reprod.: Le Crapouillot 1924, nr 11; Światowid 1924, nr 17, s. 11; Aronson, 1929, s. 44; Kramsztyk, poz. kat. I/44 (il. s. 182)

51. *List miłosny (Portret Jana Lechonia)*, ok. 1922–1924

ol./pl., 64 x 50; sygn. p.g.: Kramsztyk

Wł. prywatna

Wyst.: Paryż 1925; Warszawa 1937, poz. kat. 7

Reprod.: Le Crapouillot 1925, nr 5; Kramsztyk, poz. kat. I/45 (il. s. 182)

Por.: *Szkic do portretu Jana Lechonia*, poz. kat. IV/29; IV/30

52. *List miłosny (Portret Jana Lechonia)*, ok. 1922–1924

ol./pl., 66,5 x 51,5; sygn. p.g.: Kramsztyk

Wł. prywatna, Warszawa

Wyst.: Warszawa 1991; Warszawa 1997

Por.: *Szkic do portretu Jana Lechonia*, poz. kat. IV/29; IV/30

il. XXIII

53. *Portret Eugeniusza Zaka*, ok. 1924–1926

ol./pl., 120 x 90

Zaginiony

Wyst.: Paryż 1930; Warszawa 1937, poz. kat. 5

Reprod.: L'Art Vivant 1930 nr 133, s. 526; SP 1933, s. 282; Nasz Głos 1959, nr 11 (60), s. 4; Kramsztyk, poz. kat. I/46 (il. s. 183); Eugeniusz Zak, il. s. 6; Tanikowski, il. s. 26

il. 56

Eugeniusz Zak (1884–1926) – malarz, współzałożyciel Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”, zaprzyjaźniony z Kramsztykiem. W jednym z listów do syna Bronisława Kramsztykowi pisała: „Ze znajomych naturalnie najczęściej widzujemy państwa Zak, ale poza tem też mnóstwo osób, bardzo często pana Zamojskiego”.

- il. 33 54. *Wróżba*, ok. 1926
ol./pl.
Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty
Wyst.: Helsingfors 1927, poz. kat. 67; Sztokholm 1927, poz. kat. 45
Reprod.: Pol. Lit. 1927, nr 13, s. 13 (zdjęcie z wystawy); BIK 1995, nr 21,
s. 29, 47; Kramsztyk, poz. kat. I/47 (il. s. 183)
- il. 44 55. *Dewotka*, ok. 1919
ol./pl.; sygn. l.g.: R. Kramsztyk
Zaginiony
Wyst.: Warszawa 1919, poz. kat. 70; Warszawa 1920/1921; Paryż 1926, poz.
kat. 1364
Reprod.: Tyg. Il. 1921, nr 8, s. 121; Kramsztyk, poz. kat. I/49 (il. s. 183)
W jednej z recenzji Waclaw Husarski pisał o tym obrazie: „*Dewotka* zaś zadziwia ciekawym
i doskonale zharmonizowanym zetknięciem fioletowego koloru sukni z czerwoną barwą
drzewa” („Gazeta Polska” 1919, nr 219, s. 3).
- il. 37 56. *W kuchni*, ok. 1924–1926
ol.
Zaginiony
Reprod.: Landau, il. 162
- il. XIX 57. *Portret Natalii Aszerowej*, ok. 1919–1920
ol./pl., 84,5 x 68,5; sygn. p.g.: Kramsztyk
MNW, nr inw. MPW 366
Poch.: dar Ludwika Kohna, 1981
Wyst.: Warszawa 1922; Paryż 1926; Warszawa 1937, poz. kat. 10; Warszawa
1983, poz. kat. 146, il. 50; Kraków 1989, poz. kat. 544; Warszawa 1989/1990,
poz. kat. 544; Warszawa 1997, poz. kat. I/70 (il. s. 138)
Bibl.: Światło 1920, z. 4, s. 6; Żydzi w Polsce, s. 239, il., poz. kat. 309
Reprod.: Światło 1920, z. 4, il. s. tytułowa; Św. 1922, nr 10, s. 5; Neunen Lo-
dzer Zeitung 1926, 4 IV, s. 3; Światowid 1926, nr 15, s. 12
Natalia Aszerowa (?–?) – ciotka Kramsztyka, córka Izaaka Kramsztyka, żona adwokata
Maurycego Aszera, matka malarza i architekta Jerzego Aszera (George’a Aschera).
- il. 59 58. *Wenus z Lesbos (Safo)*, ok. 1919
ol./pl.
Zaginiony
Wyst.: Warszawa 1919, poz. kat. 118; Warszawa 1920/1921
Bibl.: Skamander 1920, z. 1, s. 55 (-as-)

Reprod.: Rewia 1920, nr 3, s. 5; Światło 1920, z. 4, s. 8; Św. 1921, nr 3, s. 5;
Kramsztyk, poz. kat. I/53 (il. s. 184)

Por.: *Studium aktów do obrazu*, poz. kat. IV/17; IV/18

25 stycznia 1920 roku Maria Dąbrowska zapisała wrażenia z Salonu Dorocznego: „W Za-
chęcie najwięcej podobały mi się rzeczy najnowsze: Winiarza, Pronaszki, Borowskiego a szcze-
gólnie *Safo* Kramsztyka. Malarsko doskonale skomponowane i nadzwyczaj udzielające się
w nastroju, narzucające się [...]”. (M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1945*, t. I, Warszawa 1998,
wybór, wstęp i oprac. T. Drewnowski, s. 238).

59. *Łódź Albatros (Wioslarze)*, ok. 1920

ol.

il. 58

Zaginiony, w 1928 r. wł. S. Ledera z Łodzi

Wyst.: Warszawa 1920/1921; Amsterdam 1928, poz. kat. 520

Reprod.: Św. 1921, nr 3, s. 5; Tyg. Il. 1921, nr 8, s. 120; Kur. Czerwony 1928,
nr 154, s. 4 (jako *Wioslarze*); Wiek XX 1928, nr 20, s. 2; Sztuka Polska,
1931–1932, s. 190, il. 199; Kramsztyk, poz. kat. I/51 (il. s. 184)

Por.: *Łódź Albatros (Wioslarze)*, poz. kat. IV/21

60. *Figobranie*, ok. 1920

il. XVII

ol./pl., 137 x 92; sygn. l.d.: Kramsztyk

MS, nr inw. MS/SN/M/690

Poch.: zakup, 1969

Wyst.: Warszawa 1920/1921; Paryż 1924; Łódź 1977/1978; Tarnów 1978, s. 11;
Kalisz 1979; Warszawa 1985, poz. kat. 490; Olsztyn 1987, s. 44, il. s. /77/;
Warszawa 1997, poz. kat. I/52 (il. s. 129)

Bibl.: Anders, il. 93; Ładnowska, s. 65–66

Reprod.: Tyg. Il. 1921, nr 8, s. 120; Tyg. Il. 1924, nr 7, s. 101; The Warsaw
Voice 1997, nr 7, s. 21; Super Express 1997 (14 II), s. 28; Trybuna 1997,
nr 56, s. 9

Por.: *Figobranie*, poz. kat. IV/22 oraz wersję czarno-białą, Skamander 1922,
marzec, z. XVIII, il. na okładce

61. *Pastuszek (Dziecko z kózka)*, ok. 1920

il. 62

ol./pl.

Zaginiony

Wyst.: Warszawa 1920/1921

Reprod.: Światło 1920, z. 4, s. 9; Św. 1921, nr 3, s. 4; Kramsztyk, poz. kat. I/54
(il. s. 184)

Por.: szkic do obrazu *Pastuszek*, poz. kat. IV/19

Reprod.: Landau, il. 161

- il. XXVI 62. *Pejzaż z południa Francji – z kózq*, ok. 1920
ol./pł., 81 x 100; sygn. l.d.: Kramstyk
Ein Harod, nr inw. 157
Wyst.: Warszawa 1920/1921; Paryż 1924
Reprod.: Tyg. Il. 1921, nr 8, s. 120; Wiad. Lit. 1924, nr 49, s. 4; Kramsztyk,
poz. kat. I/55 (il. s. 130); Gazeta Wyborcza (Magazyn) 1997, nr 8, s. 5;
A&B 1997, nr 5, s. 51
63. *Pejzaż z południa Francji – z dwiema kózami*, ok. 1920
ol./pł., 45 x 68; sygn. l.d.: Kramstyk
Hajfa
Poch.: dar Oskara Gheza, 1978
Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/56 (il. s. 131)
64. *Pejzaż z południa Francji*, ok. 1920
ol./pł., 46 x 66; sygn. l.d.: Kramstyk
ML, nr inw. S/M/614/ML
Poch.: zakup, 1963
Wyst.: Lublin 1994/1995; Warszawa 1997, poz. kat. I/57 (il. s. 132)
- il. XVI 65. *Cyganie obozujący u stóp miasteczka*, ok. 1920
ol./pł., 81 x 100; sygn. p.d.: Kramstyk
Hajfa, nr inw. 102
Poch.: dar Oskara Gheza, 1978
Wyst.: Tel Aviv 1968, poz. kat. 188 (il.); Hajfa 1978, poz. kat. 102 (il.)
Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/58 (il. s. 133)
- il. 64 66. *Pejzaż z południa Francji*, ok. 1920
ol./pł., 81 x 100; sygn. l.d.: Kramstyk
Ein Harod, nr inw. 297
Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/59 (il. s. 134)
- il. 57 67. *Macierzyństwo*, ok. 1922–1925
ol./pł., 69 x 81; sygn. p.g.: Kramsztyk
MPŚ, nr inw. MPŚ-M/468
Poch.: zakup, 1968
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. I/89 (il. s. 144); Warszawa 2001, poz. kat.
117 (il. s. 162)
Bibl.: A&B 1997, nr 5, s. 51 (il. s. 50)

68. *Portret Wacława Borowskiego*, ok. 1922–1925

il. XIII

ol./pł. nakł. na tekt., 49 x 34,5; sygn. p.g.: Kramsztyk

MCz, nr inw. MCz.IV.500:66

Poch.: zakup, Desa Kraków 1966

Wyst.: Helsingfors 1927, poz. kat. 71; Sztokholm 1927, poz. kat. 48; Warszawa 1997, poz. kat. I/90 (il. s. 191); Warszawa 2001, poz. kat. 118 (il. s. 163)

Bibl.: Jaśkiewicz, 1970, poz. kat. 16, il. 16; Jaśkiewicz, 1989, poz. kat. 71, il. 21; BIK 1995, nr 1, s. 28, 46

Wacław Borowski (1885–1954), malarz, grafik, współzałożyciel i długoletni prezes Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”. Studiował w krakowskiej ASP (1905–1909) u J. Mehoffera. Po zakończeniu studiów wyjechał do Paryża, gdzie mieszkał do 1913 r. Oprócz malarstwa i grafiki zajmował się też scenografią, wykonywał polichromie m.in. na Rynku Starego Miasta; freski w sali obiadów czwartkowych w Zamku Królewskim w Warszawie.

69. *Smakosz*, ok. 1918–1919

il. 35

ol./pł.; sygn. l.g.: Kramsztyk

Zaginiony, fot. w zb. IS PAN, nr neg. 3189

Wyst.: Praga 1927, poz. kat. 127; Kraków 1928

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/64 (il. s. 185)

70. *Mężczyzna jedzący raki (Portret Karola Szustra)*, ok. 1918–1919

ol./pł., 86 x 66; sygn. p.g.: Kramsztyk

MNW, nr inw. 130549

Poch.: dar Eugenii Pragierowej, 1949

Wyst.: Warszawa 1919/1920, poz. kat. 119; Zielona Góra 1988, poz. kat. 11; Warszawa 1997, poz. kat. I/65 (il. s. 185); Wiedeń 2003, poz. kat. 143 (il. s. 247)

Bibl.: Szczutowski, s. 413

Reprod.: BIK 1995, nr 1, s. 25, 45; Gazeta Wyborcza 2003 (24 I), s. 3; Tygodnik Powszechny 2003, nr 10 (9 III), s. 20

„Typy, postacie kolorowe, namiętne, odmienne – to już anachronizmy w naszej epoce wszelakich, a wśród nich i antytotalistycznych totalizmów – pisał Jan Lechoń. Przypomniał mi się Karol Szuster, nie do podrobienia w swych deklaracjach. Np. gdy mówił do Brunona Winawera: »Słuchaj Brunek. Jest tylko trzech takich pisarzy na świecie jak ty. Bernard Shaw. Ty. No i jakże go... ten trzeci... No... Zapomniałem«” (J. Lechoń, *Dzienniki*, t. II, Warszawa 1992, s. 357).

71. *Mężczyzna jedzący raki (Portret Karola Szustra)*, ok. 1918–1919 – wersja druga

il. 36

ol.

Zaginiony

Reprod.: Landau, il. 161



82. *Martwa natura na okrągłym stole*, ok. 1918–1919, kat. I/72

- il. 82 72. *Martwa natura na okrągłym stole*, ok. 1918–1920
 ol./pł., 90 x 70; sygn. p.g.: Kramstyk
 Zaginiony
 Wyst.: Warszawa 1922; Warszawa 1937, poz. kat. 3; Warszawa 1939, poz. kat. 45
 Reprod.: Tyg. Il. 1922, nr 14, s. 211; Kur. Poranny 1937, nr 319, s. 8; Myśl Polska 1937, nr 22, s. 6; Praca Obywatelska 1937, nr 22, s. 10; The Warsaw Weekly 1937, nr 47, s. 3; Kramsztyk, poz. kat. I/61 (il. s. 185)
- il. XXI 73. *Martwa natura (Ryby)*, ok. 1918–1920
 ol./pł., 73 x 92; sygn. l.d.: Kramstyk
 MNP, nr inw. MP 2165
 Poch.: zakup, 1970
 Wyst.: Gdańsk 1978, poz. kat. 97, il.; Włocławek 1993, poz. kat. 7; Poznań 1984; Warszawa 1997, poz. kat. I/62 (il. s. 136); Warszawa 2001, poz. kat. 115 (il. s. 162)
 Bibl.: Studia Muzealne MNP, z. 9, s. 131, il. 5; Malarstwo polskie w kolekcji Fibaków, s. XXXII
 Reprod.: Gazeta Wyborcza (Magazyn) 1997, nr 8, s. 4



83. *Martwa natura z porami*, ok. 1920–1924, kat. I/75

74. *Martwa natura ze skrzypcami*, ok. 1920–1924

ol./pł., 72 x 90; sygn. p.g.: Kramstyk

Wł. prywatna

Wyst.: Paryż 1926; Kraków 1998, poz. kat. 39, il. s. 101; Leszno 2000, il. s. 63;
Olsztyn 2000, il. s. 71

Bibl.: *Polswiss Art*, 26 X 2003, poz. kat. 38 (il.)

Reprod: NPI 1926, nr 12, s. 4; *Neunen Lodzer Zeitung* 1926, 4 IV, s. 3

75. *Martwa natura z porami*, ok. 1920–1924

ol./pł., 73 x 91,7

Wł. prywatna

Wyst.: Paryż 1926

Bibl.: *Polswiss Art* 8 XII 2002, poz. kat. 18 (il.)

Reprod: NPI 1926, nr 12, s. 4; *Neunen Lodzer Zeitung* 1926, 4 IV, s. 3

il. 83

76. *Martwa natura*, ok. 1920–1924

ol.

Zaginiony

Wyst.: Warszawa 1924

Reprod.: *Pani* 1924, nr 6/7, s. 25; *Kramsztyk*, poz. kat. I/63 (il. s. 185)

il. 71 77. *Portret mężczyzny w kawiarni*, ok. 1922

ol.

Zaginiony

Reprod.: Tyg. Il. 1922, nr 3, s. 35; Kramsztyk, poz. kat. I/66 (il. s. 186)

78. *Portret Ludwika Hirszfelda*, ok. 1923

ol./pł., 97,5 x 92; sygn. l.d.: Kramsztyk

MNW, nr inw. MPW 4079

Poch.: dar Joanny Belin, 2003

Wyst.: Warszawa 1923/24, poz. kat. 113

Ludwik Hirszfeld (1884–1954), wybitny bakteriolog, twórca polskiej szkoły immunologii, założyciel Państwowego Zakładu Higieny. Po II wojnie światowej spisał wspomnienia *Historia jednego życia*, Warszawa 1957.

79. *Bańka (Portret Marii Strońskiej jako Vanitas)* – wersja pierwsza

ok. 1920–1921

ol.; sygn. p.g.: Kramsztyk

Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty

Wyst.: Warszawa 1921/1922, poz. kat. 308; Praga 1927 (?), poz. kat. 130

Reprod.: BIK 1995, nr 1, s. 25, 46; Kramsztyk 1997, poz. kat. I/67 (il. s. 186)

il. XV 80. *Bańka (Portret Marii Strońskiej jako Vanitas)* – wersja druga

ol./pł., 84,5 x 69,5; sygn. l.g.: R Kramsztyk

MNW, nr inw. MPW 814

Poch.: zakup, 1969

Wyst.: Warszawa 1983, poz. kat. 142; Warszawa 1985, poz. kat. 489; Warszawa 1992; Warszawa 1997, poz. kat. I/68 (il. s. 137); Warszawa 2001, poz. kat. 113; Wiedeń 2003, poz. kat. 144 (il. s. 248)

Bibl.: Pollakówna, il. 163; Gal. Szt. Pol., poz. kat. 140

81. *Vanitas Vanitatum (Portret Marii Strońskiej)* – wersja trzecia

ol./pł., 84,5 x 71; sygn. p.g.: Kramsztyk

MNKielce, nr inw. S/1407/MS

Poch.: zakup, 1964

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. I/69

Bibl.: Rocz. MŚ; Modrzejewska, Oborny, poz. kat. 70 (il.); Kuczyński, Kwaśnik-Gliwińska, Jeżewska, s. 85 (il.); Jeżewska, s. 152, poz. kat. 15, il. s. 163

Maria Strońska (właśc. Maria Kuczabińska) (1897–1964), aktorka, reżyserka. Początkowo znana była jako recytatorka, wysoko ceniono jej wykonanie tekstów Juliana Tuwima. Później występowała w warszawskich kabaretach: „Czarnym Kocie”, „Qui Pro Quo”, grała w te-

Reprod.: Gazeta Wyborcza (dodatek) 1997, nr 5, s. 2

atrach warszawskich i na scenach prowincjonalnych. Po II wojnie światowej występowała na scenie Teatru Polskiego w Warszawie.

82. *Portret Romualda Kamila Witkowskiego*, ok. 1922–1923

il. XII

ol./pł., 116 x 79; sygn. p.g.: Kramsztyk

MNW, nr inw. MPW 803

Poch.: zakup, 1949

Wyst.: Warszawa 1923; Paryż 1923; Wystawa objazdowa 1930/1931, poz. kat. 112; Warszawa 1985, poz. kat. 492; Warszawa 1997, poz. kat. I/71 (il. s. 139); Warszawa 2001, poz. kat. 114 (il. s. 161)

Bibl.: Kur. Warsz. 1923, nr 145, s. 11 (W. Wankie)

Reprod.: Pani 1923, nr 6, s. 9; Św. 1924, nr 2, s. 8; BIK 1995, nr 1, s. 27

Romuald Kamil Witkowski (1876–1950), malarz, członek Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”. Wcześniej wystawiał razem z formistami. Studiował w warszawskiej Klasie Rysunkowej (1899) i w krakowskiej ASP (1901–1904). Był jedną z najbarwniejszych postaci warszawskiej cyganerii, bohaterem wielu anegdot. Znamy także jego portret rzeźbiarski wykonany w 1930 roku przez Henryka Kunę (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie).

83. *Piosenkarz (Portret Ireny Tuwimówny i Mariana Rentgena)*, ok. 1924

il. 34

ol./pł.

Zaginiony

Wyst.: Warszawa 1924, poz. kat. 17

Bibl.: NP 1924, nr 168, s. 2; Kramsztyk, poz. kat. I/72

Reprod.: Św. 1924, nr 22, s. 7; Tyg. Il. 1924, nr 22, s. 367; Wiad. Lit. 1924, nr 25, s. 8; *Przegląd Młodej Sztuki, Pamiętnik Salonu Czesława Garlińskiego*, Warszawa 1925, s. 21; BIK 1995, nr 1, s. 29, 47

Władysław Wankie nie był chyba zachwycony nowym płótnem Kramsztyka, bowiem w swej recenzji napisał: „*Piosenkarz* jest obrazem bardzo dobrze obserwowanym w charakterze – lecz tak przykrym w tonie, że jest jeszcze gorszym od dawniej malowanych podobnych rzeczy” (Świat 1924, nr 22, s. 8).

84. *Piosenkarz (Portret Ireny Tuwimówny i Mariana Rentgena)*, ok. 1924

ol./pł., 130 x 103; sygn. l.d.: Kramsztyk

ML Warszawa, nr inw. ML K. 800

Poch.: dar z zapisu testamentowego Ireny Tuwim, 1988

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. I/73 (il. s. 140)

Irena Tuwim (1900–1987), poetka, pisarka, tłumaczka z rosyjskiego, angielskiego i niemieckiego; siostra Juliana Tuwima. Debiutowała w 1916 r. Była związana ze „Skamandrem”, współpracowała z „Wiadomościami Literackimi”. Autorka wierszy i opowiadań dla dzieci.

85. *Portret Mariana Rentgena*

ol./pł., 50,5 x 41; sygn. p.g.: R. Kramsztyk

MHW, nr inw. 19762

Poch.: zakup, 1977

Wyst.: Kraków 1989, poz. kat. 546; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 546; Warszawa 1993, poz. kat. 199, il. s. 116; Warszawa 1997, poz. kat. I/74 (il. s. 187)

Bibl.: Liszewska, Plapis, poz. kat. 173, il. s. 237; Żydzi w Polsce, s. 276, il., poz. kat. 364

Marian Rentgen (właśc. Güntner) (1888–1940), aktor, piosenkarz, debiutował w 1912 r., jeszcze w czasie studiów farmaceutycznych na Uniwersytecie Lwowskim, jak pisano, „leczył ciało pigułkami a duszę gitarą i piosenką”. W latach 1918–1939 występował w kabaretach i teatrzykach warszawskich m.in. w „Stańczyku”, „Qui Pro Quo”, „Wesołym Wieczorze”, „Cyruliku Warszawskim”. Zginął w Katyniu.

86. *Portret pani G.*

ol./pł.; sygn. p.g.: Kramsztyk

Zaginiony

Wyst.: Warszawa 1922/1923, poz. kat. 123 (il.)

Reprod.: Tyg. Il. 1923, nr 3, s. 41; Kramsztyk, poz. kat. I/75 (il. s. 187)

87. *Portret kobiety (Hanki Ordonówny?)*

ol./pł.; sygn. l.d.: Kramsztyk

Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty

Reprod.: BIK 1995, nr 1, s. 25; Kramsztyk, poz. kat. I/76 (il. s. 187)

il. 84 88. *Portret kobiety w czarnej sukni*

ol./pł., 146 x 76; sygn. z prawej u dołu: Roman Kramsztyk

Wł. prywatna

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/77 (il. s. 188)

il. 85 89. *Portret kobiety na tle pejzażu południowego*

ol./pł.; sygn. l.d.: Kramsztyk

Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/78 (il. s. 188)

il. 86 90. *Śpiewak z gitarą (Portret Józefa Ursteina?), ok. 1921–1923*

ol./pł., 128 x 96

ŻIH, nr inw. A–159

Poch.: zakup, 1948

Wyst.: Kraków 1989, poz. kat. 549; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 549; Warszawa 1997, poz. kat. I/79 (il. s. 188)



84. *Portret kobiety w czarnej sukni*, kat. I/88

Reprod.: Polska 1967, nr 3, s. 44

Józef Urstein (1886–1923), aktor, piosenkarz. Studiował prawo na Uniwersytecie Warszawskim, jednocześnie rozpoczynał swoją karierę sceniczną jako piosenkarz. Od 1917 r. występował w warszawskim „Mirażu”, później także w „Qui Pro Quo”. Najbardziej popularne były jego tzw. monologi Pikusia. Ludwik Sempoliński w *Wielkich artystach małych scen* opisuje Ursteina: „niewysoki, z ogoloną głową, o wybitnie semickim wyglądzie, bardzo elegancko ubrany. [...] Urstein odnalazł swój styl i już po pierwszym występie w piosenkach szmoncesowych zdobył sobie duże uznanie publiczności” (s. 148). Zmarł na scenie na atak serca, został pochowany na cmentarzu żydowskim przy ul. Okopowej w Warszawie.

91. *Portret Efraima Mandelbauma*, ok. 1926

ol./pł., 80 x 65; sygn. p.g.: Kramstyk

ŻIH, nr inw. A-703

Poch.: zakup, 1948

Wyst.: Kraków 1989, poz. kat. 551; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 551; Warszawa 1997, poz. kat. I/80 (il. s. 141); Poznań 2004, poz. kat. 27 (il. s. 44)

Bibl.: Żydzi w Polsce, s. 263, il. s. 262, poz. kat. 346

Reprod.: A&B 1997, nr 5, s. 51

il. 45



85. *Portret kobiety na tle pejzażu południowego*, kat. I/89

86. *Śpiewak z gitarą (Portret Józefa Ursteina?)*, ok. 1921–1923, kat. I/90



Efraim Mandelbaum (1885–1942/1943), malarz, studiował w krakowskiej ASP (1905–1910). W 1925 roku zamieszkał w Paryżu, i tam zapewne poznał Kramsztyka. Jego sztuka ukształtowała się w kręgu postimpresjonizmu. Wystawiał także w Polsce m.in. w Warszawie oraz Krakowie. Zginął razem z żoną w Oświęcimiu. Na obrazie ze zbiorów ŻIH, Mandelbaum ubrany jest identycznie jak na portrecie malowanym przez Leopolda Gottlieba, znajdującym się w Muzeum Sztuki w Ein Harod.

92. *Mężczyzna w meloniku (Portret Mateo Hernandez?)*, ok. 1926

ol./pł., 100 x 81; sygn. p.g.: Kramstyk

ŻIH, nr inw. A–1068

Poch.: zakup, 1948

Wyst.: Paryż 1926, poz. kat. 1371; Warszawa 1937, poz. kat. 20; Warszawa 1978 (il. s. /19/); Kraków 1979/1980, poz. kat. 650; Warszawa 1983, poz. kat. 143; Ferrara 1987, poz. kat. 320; Kraków 1989, poz. kat. 547; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 547; Warszawa 1997, poz. kat. I/81 (il. s. 142)

Bibl.: Żydzi w Polsce, il. s. 342, poz. kat. 456; Muzeum ŻIH, poz. kat. 193, il. 165

Reprod.: NPI 1926, nr 12, s. 4; Neunen Lodzer Zeitung 1926, 4 IV, s. 3; Praca Obywatelska 1937 nr 22, s. 11; Midrasz 1997, nr 0 (kwiecień), s. 44

Mateo Hernandez (1885 Bejar [Salamanka] – 1949 Meudon), rzeźbiarz, grafik, rysownik hiszpański. Od 1913 roku mieszkał i pracował w Paryżu. Wystawiał także w Warszawie. Zasiadł jako rzeźbiarz animista.

93. *Portret profesora Franciszka Bujaka*, ok. 1922–1925

ol./pł., 100 x 80; sygn. p.g.: Kramstyk

MNK, nr inw. II-b–2463

Poch.: dar Magdaleny Bujak-Lenczowskiej, 1976

Wyst.: Lwów 1930, poz. kat. 30; Warszawa 1997, poz. kat. I/82 (il. s. 189)

Franciszek Bujak (1875–1953), historyk gospodarki, w latach 1908–1919 profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, później wykładał na Uniwersytecie Warszawskim (1919–1921), zaś w latach 1922–1941 był profesorem Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. Minister rolnictwa, związany z ruchem ludowym. Pierwszą żoną Bujaka była stryjeczna siostra Romana – Ewa Kramsztyk.

94. *Turysta górski (Portret Tomasza Wertheima?)*, ok. 1922–1925

ol./pł., 102 x 81; sygn. p.d.: Kramstyk

Wł. prywatna

Bibl.: A&B 1993, nr 1/2, s. 16

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/83 (il. s. 189)

il. XXIV

95. *Dziewczynka z pieskiem*, ok. 1925
ol.

Zaginiony

Wyst.: Paryż 1925; Bruksela 1928/1929, poz. kat. 106; Haga 1929, poz. kat. 106
Reprod.: L'Art Vivant XI 1925; Wiad. Lit. 1925, nr 49, s. 2; Kramsztyk, poz.
kat. I/84 (il. s. 189)

96. *Dzieci z koszem krabów (Dzieci rybaków)*, ok. 1925
ol.

Zaginiony, przed wojną wł. Mariana Szpilfogła

Wyst.: Paryż 1925, Warszawa 1926, poz. kat. 8

Reprod.: Wiad. Lit. 1925, nr 20, s. 1; Życie Polskie 1925, nr 276; Kramsztyk,
poz. kat. I/85 (il. s. 190)

Bibl.: Kowalska, s. 45–46

97. *Portret Stanisławy Umińskiej*, ok. 1925
ol.

Zaginiony

Wyst.: Paryż 1927

Reprod.: Św. 1927, nr 23, s. 8; Kramsztyk, poz. kat. I/86 (il. s. 190)

Stanisława Umińska (1901–1977), aktorka, debiutowała w 1919 roku w Teatrze Polskim w Warszawie. Uważano ją za jedną z najzdolniejszych aktorek młodego pokolenia. Jan Lechoń pisał *Dziennikach*: „Miała niezwykle talent dramatyczny i dziewczęcą, albo raczej chłopcę urodę, absolutnie oryginalną” (t. 1, s. 82). Do jej najsłynniejszych ról należał Puk w *Śnie nocy letniej* Szekspira. W 1924 roku w paryskim szpitalu zastrzeliła swego narzeczonego Jana Żyznowskiego – malarza, literata i krytyka, śmiertelnie chorego na raka wątroby. W rok później została uniewinniona przez sąd francuski. Po powrocie do Polski wstąpiła do zgromadzenia siostr benedyktynek samarytanek i przyjęła imię zakonne Benigna.

Przy łóżku ciężko chorego Żyznowskiego czuwali przyjaciele – malarze Leopold Gottlieb i Roman Kramsztyk. Zob. K. Kolińska, *Pożegnanie*, w: *Damy białe i czarne*, Warszawa 1972, s. 266–267.

il. XXVIII 98. *Krajobraz z Katalonii (Uliczka w Collioure)*, ok. 1925

ol./pł., 60 x 74; sygn. p.d.: Kramsztyk

MNW, nr inw. MPW 812

Poch.: w 1965 r. przeniesiony decyzją sądu na własność Muzeum Narodowego w Warszawie z depozytu nr 195031

Wyst.: Paryż 1925; Warszawa 1926, poz. kat. 10; Warszawa 1985, poz. kat. 491, il. 265; Warszawa 1997, poz. kat. I/87 (il. s. 143); Warszawa 2001, poz. kat. 116

Bibl.: Tyg. Il. 1926, nr 19, s. 331, il.; Gal. Szt. Pol., poz. kat. 141

Reprod.: Wiad. Lit. 1925, nr 49, s. 2; SP 1925/1926, s. 395; Sandel, 1957, s. /299/

Collioure – mały, wciśnięty między morze i warowne mury port kataloński na francuskim wybrzeżu Morza Śródziemnego (Côte Vermeille) w pobliżu Hiszpanii. Jako pierwsi przyjeżdżali tam fowiści: André Derain, Henri Matisse. Po I wojnie światowej Collioure stało się ulubionym miejscem wakacyjnych wyjazdów także polskich artystów m.in. Meli Muter i Romana Kramsztyka.

99. *Krajobraz z Katalonii (Uliczka w Collioure)*, ok. 1925

ol./pl., 58 x 72; sygn. p.d.: Kramstyk

TSKZ

Wyst.: Warszawa 1948, poz. kat. 47, il. s. /11/; Warszawa 1997, poz. kat. I/88 (il. s. 190)

Bronisława Kramsztyk w liście do syna opisywała Collioure: „Tutaj jest bardzo malowniczo, ale zupełna dziura bez żadnych wygod. Zakopane to szczyt komfortu wobec Collioure. Przy tym o wiele mniej roślinności niż w Cassis i dlatego smutniejszy pejzaż. Ale spaceruje bardzo ładne i dużo już chodzimy, bo Roman szuka »motywów« a ja lubię się włóczyć”.

100. *Murzyn Boulême*, ok. 1925

ol./pl., 94,5 x 74 (100 x 81); sygn. p.g.: Kramstyk

Hajfa

Poch.: dar Oskara Gheza, 1978

Wyst.: Paryż 1925; Paryż 1926, poz. kat. 1370; Warszawa 1926, poz. kat. 11; Paryż 1928; Warszawa 1937, poz. kat. 14; Tel Aviv 1968, poz. kat. 188a; Hajfa 1978, poz. kat. 101

Reprod.: Wiad. Lit. 1925, nr 49, s. 2; L'Art Vivant 1926, nr 29, s. 174; Neunen Lodzer Zeitung 1926, 4 IV, s. 3; Św. 1926, nr 13, s. 6; Tęcza 1928, nr 43; NPI 1937, nr 48, s. 6; Sandel, 1957, s. /330/; BIK 1995, nr 1, s. 26; Kramsztyk, poz. kat. I/91 (il. s. 145)

101. *Murzyn grający na flecie*, ok. 1925–1927

ol./pl., 66 x 54; sygn. p.g.: Kramstyk

Moderna Museet, Sztokholm, nr inw. 2655

Poch.: zakup z Wystawy Sztuki Polskiej w Sztokholmie, 1927

Wyst.: Helsingfors 1927, poz. kat. 69; Sztokholm 1927, poz. kat. 46

Bibl.: SP 1927/1928, s. 79; Katalogen over Moderna Museets, s. 162, poz. kat. 2713

Reprod.: Pol. Lit. 1927, nr 13, s. 3; Kramsztyk, poz. kat. I/92 (il. s. 191)

102. *Murzyn z kłóścią bananów*, ok. 1927

ol./pl., 100 x 80

Zaginiony, w 1937 r. wł. Brokmana

Wyst.: Paryż 1927; Warszawa 1929, poz. kat. 17; Warszawa 1937, poz. kat. 12

Reprod.: Pol. Lit. 1927, nr 9, s. 3; Św. 1929, nr 48, s. 6; SP 1930, nr 2, s. 51; Kramsztyk, poz. kat. I/93 (il. s. 191)

- il. 73 103. *Portret mężczyzny z fajką i z puszką tytoniu* (z napisem TABAC), ok. 1925–1927
ol./pł., 94 x 74,5; sygn. p.g.: Kramstyk
Z kolekcji Davida Malka, wł. Fundacji Signum
Wyst.: Paryż 1927, Łódź 2004
Reprod.: NPI 1927, nr 15, s. 4; Światowid 1927, nr 23, s. 11; Kramsztyk, poz. kat. I/94 (il. s. 192)
104. *Portret mężczyzny*, ok. 1925–1927
ol.
Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty
Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/95 (il. s. 192)
105. *Murzynka z papugą*, ok. 1925–1927
ol.
Zaginiony
Wyst.: Paryż 1927
Reprod.: Le Crapouillot 1927, nr 11; Światowid 1927, nr 48, s. 11; Pol. Lit. 1928, nr 18, s. 3; Św. 1928, nr 1, s. 3; Kramsztyk, poz. kat. I/96 (il. s. 192)
106. *Murzynka w chustce*, ok. 1925–1927
ol.
Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty
Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/97 (il. s. 192)
- O swych „egzotycznych” portretach tak mówił artysta w wywiadzie prasowym: „Mieszkam stale w Paryżu. To bogactwo i różnorodność ras, jakie się tam spotyka na każdym kroku, musiało oddziaływać na moją wyobraźnię swymi walorami czysto malarskimi” (Kur. Czerwony 1926, nr 92, s. 2).
107. *Cyganka*, ok. 1925–1927
ol.
Zaginiony
Wyst.: Paryż 1928
Reprod.: Głos Prawdy 1928, nr 319, s. 6; BIK 1995, nr 1, s. 24, 45; Kramsztyk, poz. kat. I/98 (il. s. 193)
108. *Akt kobiety*
ol./pł., 100 x 74; sygn. p.g.: Kramstyk
Wł. Toma Podla, USA
Poch.: zakup od Christine Larene, 1996
Wyst.: Kraków 2001, poz. kat. 78 (il. s. 169)

Bibl.: Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza, dod. sobotni: Tydzień 1964, il.
Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/99 (il. s. 193)

109. *Akt kobiety*

ol./pl.; sygn. p.g.: Kramsztyk

Reprod.: Aronson, 1963 s. 418; Kramsztyk, poz. kat. I/100 (il. s. 193)

110. *Portret Marcela Sauvage'a*, ok. 1926–1927

il. 76

ol.

Zaginiony

Wyst.: Paryż 1927

Reprod.: Wiad. Lit. 1927, nr 20, s. 2; L'Art Vivant 1927, nr 57, s. 336; La Re-
vue 1927, nr 288, s. 94; Kramsztyk, poz. kat. I/101 (il. s. 193)

Marcel Sauvage (1895–?) francuski literat, dziennikarz, krytyk literacki i artystyczny, współ-
pracował z czasopismami: *L'Un*, *Comoedia*. Razem z Florentem Felsem wydawał pismo „Ak-
tion” (1920–1922). Autor reportaży z Hiszpanii (o wojnie), powieści *La fin de Paris ou la*
Révolution des statues. Zaprzyjaźniony z Kramsztykiem.

111. *Portret Adama Pragiera*, 1928

il. XXII

ol./pl., 98 x 66,5; sygn. pośrodku na książce: Kramsztyk/ Anno/ Domini/ 1928
ŻIH, nr inw. A–2

Poch.: zakup, 1947

Wyst.: Olsztyn 1987, s. 41, il. s. /78/; Warszawa 1997, poz. kat. I/102 (il. s. 146);
Poznań 2004, poz. kat. 26 (il. s. 34)

Bibl.: Klingsland, s. 3; Pragier, s. 498; Muzeum ŻIH, poz. kat. 194, il. 164

Reprod.: Żydzi polscy, s. 162

Adam Pragier (1886–1976), dr medycyny, prawnik. Członek PPS od 1905 r. Podczas I wojny
światowej służył w II Brygadzie Legionów. Poseł na Sejm w latach 1922–1930. Sądzony w pro-
cesie brzeskim, później przebywał na emigracji. W czasie II wojny światowej, w latach 1942–
1944, członek Rady Narodowej, w latach 1944–1945 minister informacji i propagandy w rzą-
dzie S. Mikołajczyka. Po wojnie przewodniczący Socjalistów Polskich na Obczyźnie. We
wspomnieniach *Czas przeszły dokonany* opisuje okoliczności powstania portretu.

112. *Portret pana St. B.*

ol./pl.; sygn. p.g.: Kramsztyk

Zaginiony

Reprod.: Pol. Lit. 1928, nr 27, s. 3; Kramsztyk, poz. kat. I/103 (il. s. 194)

113. *Chiński zongler (Z nożami, Z Dalekiego Wschodu, Przekupień japoński, Ekwilibrista chiński)*, ok. 1927

il. XXX

ol./pl., 100 x 80; sygn. l.d.: Kramsztyk/Paris

Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paryż
Poch.: zakup ze zbiorów Mendla Manna
Wyst.: Paryż 1927; Wiedeń 1928, poz. kat. 67; Paryż 1928; Bruksela 1928/1929,
poz. kat. 104 (il.); Haga 1929, poz. kat. 104 (il.); Pittsburg 1931 (il.); Bal-
timor 1932, poz. kat. 53; Warszawa 1937, poz. kat. 15
Reprod.: NPI 1927, nr 45, s. 4; Światowid 1927, nr 48, s. 10; L'Art Vivant 1928
(1 XI), s. 856; Pol. Lit. 1928, nr 18, s. 3; Św. 1928, nr 1, s. 4; Tęcza 1928,
nr 43; Bluszcz 1937, nr 49, s. 14; Ex. Poranny 1937, nr 314, s. 6; Kramsz-
tyk, poz. kat. I/106 (il. s. 195)

114. *Portret dziewczynki (Halinki Szpilfoglówny)*, ok. 1928
ol./pl.; sygn. p.g.: Kramsztyk
Zaginiony w 1939 r., Celestynów k. Warszawy
Reprod.: Pol. Lit. 1928, nr 27, s. 3; Kramsztyk, poz. kat. I/104 (il. s. 194)
Bibl.: Kowalska, s. 45–46

115. *Portret Stefka Szpilfogla*, ok. 1928
ol./pl.
Zaginiony w 1939 r., Celestynów k. Warszawy
Wyst.: Paryż 1928
Reprod.: Głos Prawdy 1928, nr 319, s. 6; Pol. Lit. 1928, nr 27, s. 3; Św. 1928,
nr 46, s. 18; Kramsztyk, poz. kat. I/105 (il. s. 194)
Bibl.: Kowalska, s. 45–46

116. *Portret pani R. [ozenberg?]*, ok. 1928
ol./pl., 100 x 80
Zaginiony, w 1937 r. wł. mecenasa Rozenberga
Wyst.: Paryż 1928; Warszawa 1937, poz. kat. 16
Reprod.: Pol. Lit. 1928, nr 27, s. 3; Św. 1929, nr 6, s. 5; Kramsztyk, poz. kat.
I/107 (il. s. 195)

117. *Portret pani H. B.*, ok. 1928
ol./pl.; sygn. p.d.: Kramsztyk
Zaginiony
Wyst.: Paryż 1928; Paryż 1930
Reprod.: Pol. Lit., 1928, nr 27, s. 3; Tyg. Il. 1928, nr 52, s. 961; Św. 1930, nr 45,
s. 3; Kramsztyk, poz. kat. I/108 (il. s. 195)

118. *Akt kobiety*, ok. 1927
ol.
Zaginiony

Wyst.: Paryż 1927

Reprod.: Le Crapouillot 1927; Światowid 1927, nr 23, s. 10; Wiad. Lit. 1927, nr 33, s. 4; Kramsztyk, poz. kat. I/109 (il. s. 195)

119. *Akt kobiety*, ok. 1928

ol./pl., 98 x 80; sygn. p.g.: Kramstyk/ Paris

Wł. prywatna

Wyst.: Paryż 1928; Wiedeń 1928, poz. kat. 68 (il.)

Reprod.: Głos Prawdy 1928, nr 73, s. 3; Kur. Czerwony 1928, nr 244, s. 8; NPI 1928, nr 43, s. 3; Pol. Lit. 1928, nr 27, s. 3; Tęcza 1928, nr 43; Kramsztyk, poz. kat. I/110 (il. s. 196)

120. *Akt kobiety*, ok. 1928

ol./pl., 99 x 81,5; sygn. p.d.: Kramstyk

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa 1997, poz.kat. I/111 (il. s. 147)

il. XXV

121. *Akt kobiety*, ok. 1928

ol./pl., 100 x 81; sygn. p.d.: Kramstyk

Kolekcja Wojciecha Fibaka

Poch.: zakupiony od Z. Legutki, Nowy Jork 1984

Wyst.: Warszawa 1992, il. s. 145; Poznań 1992; Kraków 1998, poz. kat. 41, il. s. 105;

Leszno 2000, il. s. 67; Olsztyn 2000, il. s. 69; Warszawa 2001, poz. kat. 120

Reprod.: BIK 1995, nr 1, s. 28, 46; Kramsztyk, poz. kat. I/112 (il. s. 196)

il. 60

122. *Akt kobiety*, ok. 1928–1929

ol./pl.; sygn. p.g.: Kramstyk

Zaginiony

Wyst.: Poznań 1929, poz. kat. 629 (il.)

Reprod.: SP 1929/1930, s. 308; Kramsztyk, poz. kat. I/113 (il. s. 196)

123. *Wiosenka (Akt kobiety)*, ok. 1928–1929

ol./pl., 90 x 70; sygn. p.d.: Kramstyk

Zaginiony, przed 1939 r. wł. S. Gratkowskiego

Wyst.: Warszawa 1930, poz. kat. 74; Łódź 1930/1931, poz. kat. 48; Lwów 1931, poz. kat. 34

Reprod.: Św. 1929, nr 48, s. 6; Kur. Poranny 1930, nr 354, s. 4; Tyg. Il. 1931, nr 2, s. 33; Wiad. Lit. 1931, nr 1, s. 4; Kramsztyk, poz. kat. I/114 (il. s. 196)

il. 87

W recenzji z wystawy „Rytmu” we Lwowie Marian Minich pisał: „*Akt kobiety* Romana Kramsztyka (*Wiosenka*), w którym realistyczna plastyka walczy o pierwszeństwo z pełnym naiwności wyrazem głowy, przypominającym niektóre główki kobiece Greuze’a, kompono-



87. *Wiosenka (Akt kobiecy)*, ok. 1928–1929, kat. I/123

wany jest jednak w szerokich syntetycznych liniach i odpowiadających im zgaszonych barwach” (Lwowski Kurier Poranny 1931 [4 VII]).

124. *Akt siedzącej kobiety*

ol./pl., 93,5 x 72

Wł. prywatna

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/115 (il. s. 197)

125. *Akt siedzącej kobiety*

ol.; sygn. l.d.: Kramsztyk

Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/116 (il. s. 197)

126. *Akt kobiety z wachlarzem*, ok. 1930

ol./pl., 99,5 x 80,5; sygn. p.d.: Roman Kramsztyk

Wł. prywatna

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/117 (il. s. 197)

127. *Akt kobiety*, ok. 1930

ol.

Zaginiony

Wyst.: Paryż 1930

Reprod.: Kur. Polski 1930, nr 171; Kramsztyk, poz. kat. I/118 (il. s. 197)

128. *Mandolinistka*, ok. 1930

ol.

Zaginiony

Wyst.: Paryż 1930

Reprod.: Kur. Polski 1930, nr 171; Kramsztyk, poz. kat. I/119 (il. s. 198)

129. *Akt kobiety*, ok. 1928

ol./pl., 91 x 72; sygn. p.d.: Kramsztyk

Stawisko, nr inw. S-417

Poch.: dar

Wyst.: Paryż 1928; Warszawa 1997, poz. kat. I/120 (il. s. 198)

Reprod.: Głos Prawdy 1928, nr 294, s. 6

130. *Akt kobiety zdejmującej bluzkę*, ok. 1928–1929

ol./pl., 92 x 73; sygn. p.d.: Kramsztyk

Wł. prywatna

Reprod.: Aronson, 1929, s. 45; Kramsztyk, poz. kat. I/121 (il. s. 198)

131. *Piękna Mulatka*, ok. 1929

ol.

Zaginiony

Wyst.: Paryż 1930

Reprod.: Św. 1930, nr 45, s. 3; Kramsztyk, poz. kat. I/122 (il. s. 198)

132. *Mala Kreolka (Mala Hiszpanka)*, ok. 1930

ol.; sygn. l.g.: Kramsztyk

Zaginiony, fot. w zb. IS PAN, nr neg. 5852

Wyst.: Warszawa 1932, poz. kat. 51

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/123 (il. s. 199)

133. *Sielanka*, ok. 1930–1932

ol./pl., 90 x 72; sygn. p.d.: Kramsztyk

MS, nr inw. MS/SN/M/692

Poch.: zakup, 1969

- Wyst.: Tarnów 1978, s. 11; Malbork 1987; Warszawa 1997, poz. kat. I/124
(il. s. 199)
Bibl.: Krzysztofowicz-Kozakowska, Stolot, s. 361 (il.)
Por.: *Studium aktu do obrazu Sielanka*, poz. kat. IV/76
134. *Pejzaż romantyczny*, ok. 1927
ol./pł.; sygn. p.d.: Kramstyk
Zaginiony
Wyst.: Sztokholm 1927; Helsingfors 1927, poz. kat. 68; Paryż 1929, poz. kat.
457 lub 458
Reprod.: Pol. Lit. 1928, nr 27, s. 3; Aronson, 1929, s. 45; Kramsztyk, poz. kat.
I/125 (il. s. 199)
135. *Pejzaż południowy*, ok. 1927
ol./pł.; sygn. p.d.: Kramstyk
Zaginiony
Wyst.: Paryż 1928
Reprod.: *Tęcza* 1928, nr 44; Kramsztyk, poz. kat. I/126 (il. s. 199)
- il. 88 136. *Pejzaż południowy (Pejzaż z Collioure)*, 1934
ol./pł., 65 x 81; sygn. l.d.: Kramstyk
Wł. prywatna
Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/127 (il. s. 199); Rempex 2004, poz. kat. 213,
il. s. 27
- il. XX 137. *Kaktus (Pejzaż hiszpański)*, ok. 1928–1930
ol./pł., 54 x 65; sygn. p.d.: Kramstyk
MS, nr inw. MS/SN/M/554
Poch.: zakup, 1968
Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 27; Łódź 1977/1978; Tarnów 1978, s. 11;
Piotrków Trybunalski 1981; Olsztyn 1987, s. 41; Warszawa 1997, poz. kat.
I/128 (il. s. 148); Warszawa 2001, poz. kat. 125
Bibl.: Pollakówna, il. 157
138. *Pejzaż z południowej Francji*, ok. 1928
ol./pł., 59 x 71
MS, nr inw. MS/SN/M691
Poch.: zakup, 1969
Wyst.: Tarnów 1978, s. 11; Malbork 1987; Opole 1992; Warszawa 1997, poz.
kat. I/129 (il. s. 200); Warszawa 2001, poz. kat. 124



88. *Pejzaż południowy (Pejzaż z Callioure)*, 1934, kat. I/136

139. *Pejzaż nadmorski*, ok. 1928

ol./pł., 60 x 73; sygn. p.d.: Kramstyk

MŚK, nr inw. MŚK/SzM/408

Poch.: zakupiony na Ruchomej Wystawie Sztuki w Katowicach w 1939

Wyst.: Paryż 1928; Katowice 1939; Warszawa 1997, poz. kat. I/130 (il. s. 149);

Warszawa 2001, poz. kat. 121 (il. s. 164)

Bibl.: Krzykowska 1984a, s. 168; *Malarstwo polskie 1800–1939*, poz. kat. 90, il. s. 97

Reprod.: *Tęcza* 1928, nr 44

il. 65

140. *Pejzaż z Collioure*, ok. 1928

ol./pł., 49,5 x 65; sygn. p.d.: Kramstyk

Ein Harod, nr inw. 336

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/131 (il. s. 150)

il. XXIX

141. *Krajobraz z miastem (Pejzaż z Collioure)*, ok. 1928

ol./pł., 73 x 92; sygn. l.d.: Kramstyk

MNP, nr inw. Mp 2228

Poch.: zakup, Paryż 1971

Wyst.: Gdańsk 1978, poz. kat. 96; Warszawa 1997, poz. kat. I/132 (il. s. 200)

Bibl.: *Studia Muzealne*, Poznań 1974, z. X, s. 155, il. 10

il. 66

- il. 89 142. *Widok Collioure*, ok. 1928
 ol./pl., 45 x 68; sygn. l.d.: Kramstyk
 Wł. Marka Kerama, USA
 Poch.: poprzednio wł. państwa Grussów, Nowy Jork, sprzedany w Christie
 Wyst.: Tel Aviv 1968, poz. kat. 191
 Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/133 (il. s. 200)
143. *Pejzaż z południa Francji*, ok. 1928
 ol./pl., 65 x 81; sygn. p.d.: Kramstyk
 MNP, nr inw. Mp 2494
 Poch.: zakup, Paryż 1976
 Wyst.: Malbork 1987; Warszawa 1997, poz. kat. I/134 (il. s. 151)
 Bibl.: *Studia Muzealne*, Poznań 1982, z. XIII, s. 236
- il. 90 144. *Pejzaż południowy*, ok. 1928
 ol./pl., 60 x 73; sygn. p.d.: Kramstyk
 Wł. Aron Kupfer, Francja
 Wyst.: Trevarez 1993, poz. kat. 34
 Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/135 (il. s. 200)
- il. XXVII 145. *Krajobraz południowy (Saint-Tropez)*, ok. 1929
 ol./pl., 60 x 71; sygn. p.d.: Kramstyk
 MNW, nr inw. MPW 819
 Wyst.: Warszawa 1929, poz. kat. 15 lub 16; Warszawa 1937, poz. kat. 28 (?);
 Warszawa 1983, poz. kat. 144, il. 48; Warszawa 1984, poz. kat. 39; Warsza-
 wa 1997, poz. kat. I/136 (il. s. 152); Warszawa 2001, poz. kat. 122
 Reprod.: Tyg. Il. 1929, nr 48, s. 919; SP 1930, r. VI, s. 59; Witz, s. 95
- il. 67 146. *Pejzaż z Collioure*, ok. 1929
 ol.
 Zaginiony, fot. w zb. MNW, nr inw. MNW-DI 69052
 Wyst.: Paryż II–III 1929
- il. 61 147. *Powrót z polowu (Miasteczko nad wodą)*, ok. 1929
 ol./pl., 68 x 81,5; sygn. p.d.: Kramstyk
 MNW, nr inw. 806
 Poch.: zakup, 1953
 Wyst.: Łódź 1930/1931, poz. kat. 49; Kraków 1931; Lwów 1931, poz. kat. 35;
 Warszawa 1931/1932, poz. kat. 110; Warszawa 1948, poz. kat. 48; Warsza-
 wa 1962, poz. kat. 1437; Warszawa 1997, poz. kat. I/137 (il. s. 201)



89. *Widok Collioure*, ok. 1928, kat. I/142



90. *Pejzaż południowy*, ok. 1928, kat. I/144

Bibl.: Fabijańska-Przybytko, poz. kat. 93
Reprod.: SP 1931, r. VII, s. 277; Sandel, 1954, s. /282/

148. *Pejzaż południowy*, ok. 1930

ol./pł., 46 x 55; sygn. p.d.: Kramstyk

MNW, nr inw. MPW 810

Poch.: zakup, 1966

Wyst.: Warszawa 1983, poz. kat. 145, il. 49; Warszawa 1997, poz. kat. I/138

(il. s. 201); Warszawa 2001, poz. kat. 123

Bibl.: Krzysztofowicz-Kozakowska, Stolot, s. 361 (il.)

149. *Pejzaż południowy (Pejzaż z domami)*

ol./pł., 73 x 91,3; sygn. p.d.: Kramstyk

Wł. prywatna

Bibl.: Panorama Art Gallery, Warszawa 2000

150. *Miasteczko na tle gór – pejzaż południowy*, ok. 1930

ol./pł., 65,5 x 81,5; sygn. p.d.: Kramstyk

MNW, depozyt

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/139 (il. s. 153)

il. 68 151. *Pejzaż z La Rochelle*, ok. 1935–1936

ol./pł., 73 x 91; sygn. p.d.: Kramstyk

Wł. prywatna

Wyst.: Kraków 2000, poz. kat. 9, il. s. 19

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/140 (il. s. 201)

152. *Pejzaż z La Rochelle*, ok. 1935–1936

ol./pł., 54 x 67

Wł. prywatna

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/141 (il. s. 201); Antyki 1997, nr 1, s. 15

il. 32 153. *Filozof (Portret Chila Aronsona)*, ok. 1927

ol.; sygn. p.g.: Kramstyk

Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty

Wyst.: Paryż 1927

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/143 (il. s. 202)

154. *Portret Chila Aronsona*, ok. 1929

ol.

Zaginiony

Wyst.: Paryż 1929

Reprod.: Le Crapouillot 1929, nr 6, s. 32; L'Art Vivant 1929, (1 VI); Kramsztyk, poz. kat. I/142 (il. s. 201)

Chil Aronson (1898–1966) (podpisywał swe artykuły także jako Franciszek Biedart), krytyk sztuki, pisywał do warszawskiego *Literarysże Bleter*, później, jak sam wspomina, za namową Kramsztyka wyjechał do Paryża (Aronson, 1963, s. 413). W 1929 roku zorganizował w „Galerie Bonaparte” wystawę mieszkających w Paryżu malarzy polskich. Wystawie towarzyszył album *L'Art Polonais Moderne*.

155. *Portret Chila Aronsona (Portret mężczyzny w okularach)*, ok. 1936

ol./pł., 92 x 73,5; sygn. p.g.: Kramstyk

MNW, nr inw. MPW 828

Poch.: zakup, 1976

Wyst.: Kraków 1989, poz. kat. 543; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 543; Warszawa 1997, poz. kat. I/144 (il. s. 154)

W 1963 Aronson opublikował książkę *Scènes et visages de Montparnasse* (w jidysz), w której zamieścił wspomnienia o polsko-żydowskich malarzach mieszkających w Paryżu, m.in. o Kramsztyku. Z trzech namalowanych przez Kramsztyka portretów Aronsona, ten jest najpóźniejszy. Malowany bardziej miękko, delikatnie, podobnie jak portret Jana Rubczaka z kolekcji Fibaka utrzymany jest w prawie monochromatycznych, ciepłych odcieniach brązów.

156. *Portret mężczyzny z monokłem*

ol./pł., 81 x 65; sygn. p.g.: Kramstyk

MNSz, nr inw. Sp 188

Poch.: zakup, 1961

Wyst.: Rostock 1978, s. 54, il.; Kraków 1989, poz. kat. 541; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 541; Warszawa 1997, poz. kat. I/145 (il. s. 202)

Bibl.: Żydzi w Polsce, s. 263, il., poz. kat. 347 (jako *Autoportret*)

157. *Portret mężczyzny w płaszczu z papierosem w ręku*, ok. 1930

ol./pł., 93 x 73; sygn. p.g.: Kramstyk

TAMA, nr inw. 2755

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/146 (il. s. 202)

158. *Portret mężczyzny z kulek*, ok. 1930

ol./pł.; sygn. p.d.: Roman Kramstyk

Wł. prywatna, w lutym 1984 r. został sprzedany na aukcji w Wersalu

Wyst.: Paryż 1930; Warszawa 1931/1932, poz. kat. 108

Reprod.: Le Crapouillot 1930, nr 7; Wiad. Lit. 1930, nr 41, s. 3; Ex. Poranny 1932, nr 10, s. 5; Kobieta Współ. 1932, nr 3, s. 93; Polska Zbrojna 1932, nr 10 (dod. ilustrowany); Tyg. Il. 1932, nr 1, s. 4; Nasz Głos 1959, nr 11 (60), s. 7; Aronson, 1963, s. 415; Kramsztyk, poz. kat. I/147 (il. s. 203)

il. 43

il. 30

- il. 91 159. *Portret Jadwigi Zakowej*
 ol./pł., 61 x 50,5
 Wł. prywatna
 Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. I/148 (il. s. 203)
 Bibl.: Eugeniusz Zak, s. 20 (il.)
- Jadwiga z Konów Zakowa (1885–1942), żona Eugeniusza Zaka. Po śmierci męża prowadziła Galerie Zak przy Place Saint Germain des Près w Paryżu. Wystawiała tam wielu polskich artystów, dwukrotnie miał tam także swoje wystawy Kramsztyk (1930, 1937). Zginęła wraz z synem Janem w obozie zagłady.
160. *Wagabunda – portret Leona Weissberga*
 ol./pł., 65 x 54; sygn. p.d.: Kramsztyk
 Wł. prywatna, Francja
 Wyst.: Paryż 1939; Trevarez 1993, poz. kat. 35, il. s. 14
 Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/149 (il. s. 203)
- Leon Weissberg (1894–1943), malarz. W młodości uczył się gry na skrzypcach, później studiował w ASP w Wiedniu i Monachium. W 1923 roku przyjechał do Paryża. Zaliczany jest do kręgu malarzy Ecole de Paris. W czasie II wojny światowej Weissberg ukrywał się we Francji. Zatrzymany przez policję francuską, został wydany władzom niemieckim i osadzony w obozie w Drancy. W 1943 roku został wywieziony do obozu koncentracyjnego na Majdanku, gdzie zginął.
- il. 74 161. *Portret Marii Lani*, 1930
 ol.
 Zaginiony, w 1930 roku wywieziony do USA
 Wyst.: Paryż 1930; Londyn 1930
 Reprod.: *Beaux-Arts* 1930, nr 12, s. 22; *Kur. Czerwony* 1930, nr 270, s. 6 (fragment); *The Studio* 1930 (100), s. 309; Kramsztyk, poz. kat. I/150 (il. s. 203)
 Por.: *Portret Marii Lani*, poz. kat. IV/61
- il. 48 162. *Portret Janiny Karleńskiej w kostiumie Azy z „Chaty za wsią”*
 ol./pł., 64,3 x 53; sygn. p.g.: Kramsztyk
 Wł. Wiesław Ochman
 Wyst.: Warszawa 1937; Warszawa 1997, poz. kat. I/151 (il. s. 204)
 Reprod.: Chrzanowska-Pieńkos, Pieńkos s. 113
 Por.: *Portret Janiny Karleńskiej*, poz. kat. IV/55, IV/56
- Janina Karleńska (1900–?) na obrazie Kramsztyka została przedstawiona w kostiumie Cyganki Azy ze sztuki J. K. Galasiewicza i Z. Mellerowej *Chata za wsią* wg powieści J. I. Kraszewskiego pod tym samym tytułem.



91. *Portret Jadwigi Zakowej*, kat. I/159

163. *Biała Murzynka*, ok. 1930–1932

ol./pł., 90 x 70; sygn. p.d.: Kramstyk

Moskwa, Muzeum im. Puszkina. Zakupiony przez rząd radziecki na Wystawie Sztuki Polskiej zorganizowanej przez TOSSPO w Moskwie na przełomie roku 1933 i 1934

Wyst.: Warszawa 1932, poz. kat. 48; Moskwa 1933/1934, poz. kat. 36; Ryga 1934, poz. kat. 79; Tallin 1934, poz. kat. 36

Bibl.: Grajewski, IS PAN, rksp 852; SP 1934, s. 80

Repr.: Ex. Poranny 1932, nr 132, s. 6; Kur. Poranny 1932, nr 162, s. 2; NPI 1932, nr 19, s. 3; SP 1932, s. 248; Wiad. Plastyczne 1932, nr 1, s. 8; Pol. Lit. 1934, nr 96, s. 3; Kramsztyk, poz. kat. I/152 (il. s. 204)

Por.: *Portret młodej kobiety*, poz. kat. IV/57

164. *Portret Carlotty Bologny*, ok. 1932

ol./pł., 55 x 45; sygn. p.d.: Kramstyk

Spalony w pożarze, najprawdopodobniej w 1939 r.

Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 38

Bibl.: Wiad. Lit. 1936, nr 20, s. 8 (il.), (Wallis)

il. 55

Reprod.: *Bluszcz* 1937, nr 49, s. 14; *Czas* 1937, nr 329, s. 6; Sandel, 1957, s. /297/; *Przekrój* 1986, nr 2131, s. 8; Kramsztyk, poz. kat. I/174 (il. s. 209); *Gazeta Antykwaryczna* 1999, nr 3, s. 8

Mieczysław Wallis pisał: „Zwłaszcza w pięknym portrecie pani C.B. bujność i pełnia kształtu, miękkość modelunku, ściśle pionowe i czołowe ustawienie głowy, symetria i monumentalność kompozycji przywodzą na myśl malarstwo włoskie pełnego renesansu”. (*Wiadomości Literackie* 1936, nr 20, s. 8).

Carlotta Bologna, malarka, ur. 17 I 1909 w Gandawie, od piątego roku życia mieszkała w Polsce. Jej rodzice pracowali w warszawskiej Filharmonii i Operze, ojciec był dyrygentem, matka harfistką. Początkowo Carlotta chciała zostać aktorką, później studiowała w ASP w Warszawie u T. Pruszkowskiego (który namalował jej portret) i w Krakowie u W. Weissa. Jako malarka wiele zawdzięczała przyjaźni z Romanem Kramsztykiem, który – jak pisała – „Ku mojemu wielkiemu szczęściu polubił bardzo moje malarstwo, udzielał mi wielu rad i wskazówek”. Zmarła 27 marca 2001 r. w Krakowie.

165. *Portret Carlotty Bologny*, ok. 1932

ol./pl.

Spalony w pożarze, najprawdopodobniej w 1939 r.

Reprod.: *Przekrój* 1986, nr 2131, s. 8; BIK 1995, nr 1, il. s. tytułowa, 33; Kramsztyk, poz. kat. I/175 (il. s. 209)

Carlotta Bologna wspomina: „Pozowałam przeciętnie od godziny dziesiątej do drugiej, a każdy z portretów malował dwa do trzech tygodni. Roman mówił, że sporo czasu malował też bez mojej obecności, co zdarza się również mnie, kiedy maluję portret. [...] Był to człowiek niesłychanej dobroci i delikatności, przez cały czas pozowania rozmawialiśmy na różne tematy, które nas wtedy interesowały. Potem nadrabiał to, gdy zostawał sam z plótnem”.

il. 40 166. *Portret Marii Brydzińskiej-Potockiej jako Aktorki*, ok. 1932

ol./pl., 100 x 80

Zaginiony, w 1937 r. własność Maurycego Potockiego

Wyst.: Warszawa 1932/1933, poz. kat. 78 (il.); Warszawa 1937, poz. kat. 29

Reprod.: *Kobieta Współ.* 1933, nr 1, s. tytułowa; SP 1933, s. 77; *Tyg. Il.* 1933, nr 3, s. 50; Kramsztyk, poz. kat. I/153 (il. s. 204)

Maria Brydzińska (1900 [1895?]-1990), tancerka, aktorka. Była uczennicą Szkoły Baletowej przy Teatrze Wielkim w Warszawie, debiutowała mając siedem lat. W latach I wojny światowej przebywała w Rosji, wraz ze swoim ówczesnym mężem, znanym aktorem Wojciechem Brydzińskim. Po powrocie do Polski występowała m.in. w Teatrach Polskim i Małym w Warszawie, grała też w filmach. W 1926 roku poślubiła Maurycego Potockiego z Jabłony i porzuciła scenę. Po II wojnie światowej mieszkała z mężem w Anglii.

il. 92 167. *Dama z wiewiórką (Portret Marii Brydzińskiej-Potockiej)*, ok. 1935-1936

ol./pl., 65 x 54; sygn. p.d.: Kramsztyk

Wł. Toma Podla, USA



92. *Dama z wiewiórką* (Portret Marii Brydzińskiej-Potockiej), ok. 1935–1936, kat. I/167

Poch.: zakup od Władysława Wantuły, 1992

Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 39; Seattle 1993, poz. kat. 35; Chicago 1993, poz. kat. 35; Kraków 2001, poz. kat. 76 (il. s. 167)

Reprod.: *Wiad. Lit.* 1936, nr 20, s. 8; *Św.* 1937, nr 51, s. 6; *Midrasz* 1997, nr 0 (kwiecień), s. 44; *Kramsztyk*, poz. kat. I/154 (il. s. 155)

„Portret pani hr. P z wiewiórką, jeden z najlepszych portretów artysty, jest bardzo mozolnie i bardzo subtelnie przeprowadzoną gamą tonów niebiesko-zielonych i rudych w portrecie i w tle” (J.T.L., *Wystawa Romana Kramsztyka*, „*Dziennik Ludowy*” 1937, nr 334, s. 4).

168. *Akt kobiety*, ok. 1932

ol.; sygn. l.d.: Kramsztyk

Wyst.: Warszawa 1932, poz. kat. 50

Reprod.: *Kultura* 1932, nr 20, s. 4; *Kur. Poranny* 1932, nr 162, s. 2; *Kramsztyk*, poz. kat. I/155 (il. s. 205)

169. *Śpiąca kobieta – akt*, ok. 1932

ol.; sygn. p.d.: Kramsztyk

Zaginiony

Reprod.: *SP* 1932, m. s. 40/41; *Kramsztyk*, poz. kat. I/156 (il. s. 205)

- il. 93 170. *Akt kobiety (Na plaży)*, ok. 1932
ol./pł., 91,5 x 72,5; sygn. p.d.: Kramczyk
Wł. Toma Podla, USA
Poch.: zakupiony od S. Jordanowskiego, Nowy Jork 1987
Wyst.: Chicago 1993, poz. kat. 33 (il.); Seattle 1993, poz. kat. 33 (il.); Kraków
2001, poz. kat. 77 (il. s. 168)
Reprod.: Kramczyk, poz. kat. I/157 (il. s. 156)
171. *Akt kobiety*, ok. 1934
ol./pł., 129 x 87; sygn. na odwrocie: R.K. 34
Wł. prywatna
Bibl.: UNICUM 1993, poz. kat. 37 (il.); A&B 1993 nr 9/10, s. 20; A&B 1994,
nr 1/2 (Rocz. Aukcyjny 1993), s. 25; AGRA 1995, poz. kat. 36 (il.); A&B
1995, nr 11/12, s. 20
Reprod.: A&B 1993, nr 9/10, s. 19; Kramczyk, poz. kat. I/158 (il. s. 205)
172. *Portret Hermana Fajansa*
ol./pł., 100 x 86
Wł. rodziny Kazimierza Fajansa, USA
Bibl.: IS PAN, Materiały Komisariatu Rządu, nr 1132/27; Hurwic, s. 179
Herman Fajans (1853–1937), handlowiec, wuj artysty. Prowadził w Warszawie przedstawi-
cielstwo Łódzkich Zakładów Przemysłu Bawełnianego Ludwika Grejera. Ojciec Kazimie-
rza Fajansa (1887–1975), światowej sławy chemika.
173. *Kwiaciarka*, ok. 1932
ol./pł., 102 x 81,5; sygn. p.d.: Kramczyk
Wyst.: Warszawa 1932, poz. kat. 47
Reprod.: Ex. Poranny 1932, nr 138, s. 6; Tyg. Il. 1932, nr 26, s. 421; Kramsz-
tyk, poz. kat. I/160 (il. s. 206)
Bibl.: Polswiss Art 1998, poz. kat. 14 (il.) (Obraz w dużej części zrekonstru-
owany w trakcie konserwacji, m.in. w partii twarzy)
174. *Martwa natura z kwiatami*
ol./pł., 76,2 x 61; sygn. l.d.: Kramczyk
Wł. prywatna
175. *Portret Madeleine Gronowskiej*, ok. 1932
ol./pł., 70 x 60
Zaginiony, przed 1939 r. wł. Tadeusza Gronowskiego
Wyst.: Warszawa 1932, poz. kat. 49; Warszawa 1937, poz. kat. 30
Reprod.: Błuszcz 1932, nr 21, s. 11; Kramczyk, poz. kat. I/161 (il. s. 204)



93. *Akt kobiety (Na plaży)*, ok. 1932, kat. I/170

Madeleine Gronowska, z domu Planchon, w 1929 r. poślubiła malarza i grafika Tadeusza Gronowskiego. Zginęła w czasie kampanii wrześniowej w 1939 roku.

176. *Portret Joanny Kramsztykówny*, ok. 1933–1934

ol./pl., 57,5 x 51; sygn. p.g.: Kramstyk

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. I/162 (il. s. 157)

Reprod.: BIK 1995, nr 1, s. 27

Joanna Kramsztykówna (ur. 1926), córka Andrzeja Kramsztyka, adwokata, stryjecznego brata artysty. Portret został namalowany ok. roku 1933–1934. Według relacji Joanny Kramsztyk „artysta bardzo nie lubił rodzinnego nagabywania z prośbą o portrety i długo trzeba było na nie czekać, gdyż rodzina unikała płacenia” (BIK 1995, nr 1, s. 24).

177. *Portret kobiety*, ok. 1932–1936

ol./pl., 60 x 50; sygn. p.g.: Kramstyk

ML, nr inw. S/M/487/ML

Poch.: zakup, 1961

Wyst.: Kraków 1979, poz. kat. 680; Kraków 1989, poz. kat. 542; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 542; Lublin 1994/1995; Warszawa 1997, poz. kat. I/163 (il. s. 158)

il. XXXI

il. XXXII

Bibl.: Żydzi w Polsce, 1993, poz. kat. 349, il. s. 264
Reprod.: Gazeta Wyborcza (Magazyn) 1997, nr 8, s. 4

- il. XXXIII 178. *Portret Aleksandra Żywa*, ok. 1932–1936
ol./pł., 59,5 x 49,5
Wł. prywatna
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. I/164 (il. s. 159)
Reprod.: BIK 1995, nr 1, s. 27
Por.: *Portret Aleksandra Żywa*, poz. kat. IV/88

Aleksander Żyw (1905–1994 [1995?]), malarz, członek grupy „Łoża Wolnomalarska”. Początkowo studiował prawo i historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim (1922–1925), później w latach 1926–1932 uczył się w pracowni T. Pruszkowskiego w ASP w Warszawie. Od 1934 r. mieszkał w Paryżu, gdzie zapewne poznał i zaprzyjaźnił się z Kramstykiem. W 1939 r. wstąpił do Armii Polskiej we Francji, w 1940 r., po upadku Francji przedostał się do Wielkiej Brytanii, gdzie nadal służył w wojsku. W 1946 r. osiadł w Edynburgu, później mieszkał we Włoszech.

- il. 47 179. *Portret Józefa Rajnfelda (Reinfelda)*, ok. 1929
ol./pł., 81 x 65; sygn. p.g.: Roman Kramstyk
TAMA, nr inw. 2754
Wyst.: Tel Aviv, 1968, poz. kat. 190
Reprod.: Kramstyk, poz. kat. I/166 (il. s. 207)

Józef Rajnfeld (Reinfeld) (1908–1940), malarz, rysownik. Początkowo studiował architekturę na Politechnice Warszawskiej, po roku rzucił studia i pojechał do Paryża, gdzie malował w Akademii Vuillarda. Mieszkał przez kilka lat we Włoszech, w San Gimignano, dużo podróżował – do Niemiec, Libii, Hiszpanii i Włoch.

W *Podróży do Włoch* Jarosław Iwaszkiewicz pisał o Rajnfeldzie: „...Józio był przede wszystkim artystą, bezkompromisowym, nie zgadzającym się ze światem, z życiem, z jego potrzebami. Chciał tylko malować, właściwie rysować. [...] Pani syn jest wielkim artystą – mówiłem – on ma wielki talent, będzie wielkim malarzem. Malarzem? – powtarzała kiwając głową pani Rajnfeldowa – ale co jemu to da. [...] Dało mu miesiące biedy, tułaczki, wyobcowania. Dało mu wielkie gwałtowne przyjaźnie. Dało mu entuzjazm. Dało mu łęk. Dało mu brak miejsca na ziemi. Za życia i po śmierci. Dało mu życie osobliwe. Dało mu śmierć samobójczą. W obliczu wroga. Raczej pięknie to wszystko, ale nie dla pani Rajnfeldowej” (Iwaszkiewicz, 1977, s. 44).

- il. XXXIV 180. *Portret Józefa Rajnfelda (Reinfelda)*, ok. 1932
ol./pł., 50 x 61; sygn. p.g.: Kramstyk
Wł. prywatna
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. I/165 (il. s. 160)
Reprod.: Iwaszkiewicz, 1977, s. 47, il. 8; BIK 1995, nr 1, s. 27
Por.: *Portret Józefa Rajnfelda (Reinfelda) w krymce*, poz. kat. IV/59

„Józio był trudnym przyjacielem. – pisał Iwaszkiewicz – Był bardzo piękny, egzotyczną urodą, która nawet wśród południowych Włochów budziła zdziwienie. Ale był bardzo niesfor-ny, nie uważający na »formy«. Zachowywał się dziwacznie przy stole, nie jadł mięsa, miał jakieś niespodziewane kaprysy. Miał prześlizgnięty niski głos, którym pięknie mówił wiersze – polskie, francuskie” (Iwaszkiewicz, 1977, s. 44).

181. *Portret Jana Rubczaka*, ok. 1932–1936

ol./pl., 100 x 81; sygn. p.d.: Kramstyk

Wł. prywatna

Poch.: zakupiony od W. Borzobohatego, Paryż 1979

Wyst.: Warszawa V–VIII 1992, s. 144, il.; Poznań VIII–X 1992, s. 144, il.; Kraków 1998, poz. kat. 40, il. s. 103; Leszno 2000, il. s. 66; Olsztyn, il. s. 68

Bibl.: *Polswiss Art*, 9 III 2003, poz. kat. 22 (il.)

Reprod.: BIK 1995, nr 1, s. 27; Kramstyk, poz. kat. I/167 (il. s. 161); *Le Courrier de Varsovie* 1997, nr 9, s. 16

182. *Portret pana H.*, ok. 1935

ol./pl., 100 x 80; sygn. p.g.: Kramstyk

Zaginiony, w 1937 r. wł. Jerzego Kramsztyka

Wyst.: Warszawa 1935, poz. kat. 92; Warszawa 1937, poz. kat. 41

Reprod.: *Kur. Poranny* 1935, nr 41, s. 7 (fragment); NPI 1935, nr 6, s. 8; Kramstyk, poz. kat. I/169 (il. s. 207)

O *Portrecie pana H.* pisał Mieczysław Wallis: „Utrzymany w dyskretnej, szarozielonkawo beżowej tonacji portret męski Kramsztyka jest jednym z tych portretów, poprzez które wnikaemy w duszę modela” (*Wiadomości Literackie* 1935, nr 8, s. 8).

183. *Portret mężczyzny*

ol./pl.; sygn. p.g.: Kramstyk

Wł. Aron Kupfer, Francja

184. *Portret Kazimierza Bartla*

ol./pl., 120 x 95; sygn. p.d.: Kramstyk

MNW, nr inw. MPW 829

Reprod.: BIK 1995, nr 1, s. 27; Kramstyk, poz. kat. I/170 (il. s. 208)

Kazimierz Bartel (1882–1941), profesor Politechniki lwowskiej, autor wielu prac z zakresu geometrii wykreślnej i perspektywy. W latach 20. był trzykrotnie premierem i dwukrotnie wicepremierem. W latach 30. wycofał się z życia politycznego. Kramstyk w liście do Carloty Bologny pisał: „Praca idzie mi dobrze. Bartel urządził mi u siebie w mieszkaniu pracownię, ogromnie mi się ten pan spodobał i jestem z nim w dużej przyjaźni. Jeszcze tu parę dni zostanę, chcę tu na miejscu doprowadzić portret do końca”.

- il. 42 185. *Portret wojewody Stanisława Wachowiaka*, ok. 1935
ol./pl., 120 x 100
Zaginiony
Wyst.: Warszawa 1935, poz. kat. 91 (il.), Nagroda Honorowa
Reprod.: *Bluszcz* 1935, nr 8, s. 224; *Dziennik Bydgoski* 1935, nr 34, s. 8; *Św.* 1935,
nr 8, s. 8; *Tyg. Il.* 1935, nr 8, s. 157; *Kramszytk*, poz. kat. I/171 (il. s. 208)

Stanisław Wachowiak (1890–1972), ekonomista, działacz Narodowej Partii Robotniczej, poseł na Sejm; w latach 1924–1926 wojewoda pomorski. W 1929 Dyrektor generalny Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu. Od 1931 naczelny dyrektor Związku Kopalń Górnośląskich „Robur” w Katowicach. W czasie II wojny światowej prezes Banku Handlowego w Warszawie, wiceprezes Rady Głównej Opiekuńczej. W 1946 wyjechał do Londynu, później mieszkał w Irlandii i Brazylii, gdzie zmarł. W latach 30. XX w. Wachowiak współpracował z bratem Romana – Jerzym Kramszytkiem, przemysłowcem, dyrektorem firmy „Silemin”, członkiem Zarządu „Roburu”.

186. *Portret Jędrzeja Moraczewskiego*, ok. 1935
ol./pl., 120 x 90
Zaginiony, przed wojną własność Prezydium Rady Ministrów
Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 45 (jako Portret ministra J.M.)
Reprod.: *Kramszytk*, poz. kat. I/172 (il. s. 208)

Jędrzej Moraczewski (1870–1944), premier pierwszego rządu polskiego w 1918 r., później kilkakrotnie minister robót publicznych. Poseł i wicemarszałek Sejmu z ramienia Polskiej Partii Socjalistycznej. W 1894 ukończył studia na Wydziale Inżynierii Politechniki Lwowskiej. Od lat studenckich związany z ruchem socjalistycznym, później z ruchem strzeleckim. Od 1914 służył w I Brygadzie Legionów w stopniu porucznika. Od 1931 przewodniczący Centralnego Wydziału Zawodowego Związku Związków Zawodowych. Zginął odłamka bomby w Sulejówku, gdzie mieszkał.

187. *Portret starego mężczyzny siedzącego w fotelu*
ol.; sygn. p.g.: *Kramstytk*
Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty
Reprod.: *Kramszytk*, poz. kat. I/173 (il. s. 209)

188. *Portret pani I. S.*, ok. 1935
ol.
Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty
Reprod.: *Wiad. Lit.* 1936, nr 20, s. 8; *BIK* 1995, nr 1, s. 28, 46; *Kramszytk*,
poz. kat. I/176 (il. s. 210)

189. *Portret kobiety w kapeluszu*, ok. 1935
ol.
Zaginiony

Reprod.: Skamander 1936, z. LXVIII–LXIX, il. /2/ m. s. 160–161; Kramsztyk, poz. kat. I/177 (il. s. 210)

190. *Kobieta z kasztanem (Portret Ewy Bonackiej aktorki teatru Ateneum)*, ok. 1935 il. 41
ol.; sygn. p.d.: Kramstyk

Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty

Reprod.: Skamander 1936, z. LXVIII–LXIX, il. /3/ m. s. 160–161, (fragment);
Kramsztyk, poz. kat. I/178 (il. s. 210)

Ewa Bonacka (1912–1992), aktorka, od 1931 roku występowała na scenach Lwowa i Warszawy. Po II wojnie światowej mieszkała w Łodzi, w latach 1949–1975 była aktorką Teatru Narodowego w Warszawie.

191. *Portret kobiety w kapeluszu*, ok. 1935

ol.; sygn. p.g.: Kramstyk

Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/179 (il. s. 210)

192. *Portret pani K.*, ok. 1935

ol./pl., 67 x 58; sygn. p.d.: Kramstyk

Wł. prywatna

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/180 (il. s. 211)

193. *Portret siedzącej kobiety*

ol.; sygn. p.g.: Kramstyk

Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/181 (il. s. 211)

194. *Portret Poli Nireńskiej*

ol.; sygn. p.g.: Kramstyk

Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/182 (il. s. 211)

Por.: *Portret Poli Nireńskiej*, poz. kat. IV/85

Pola Nireńska (1911–1992), tancerka, choreografka, żona Jana Karskiego. Debiutowała w latach 30., była wtedy pod silnym wpływem ekspresjonizmu niemieckiego. W 1934 r. otrzymała I nagrodę za choreografię i II nagrodę za taniec na Międzynarodowym Konkursie Baletowym w Wiedniu. Tańczyła w zespole Mary Wigman oraz we Włoszech. W czasie II wojny światowej mieszkała w Londynie. Cała jej rodzina pozostała w Polsce i zginęła w obozach zagłady. W latach 1981–1990 stworzyła swój choreograficzny testament – wystawioną w Waszyngtonie tetralogię baletową będącą hołdem oddanym pamięci ofiar Holokaustu.

195. *Portret Basi [Przeworskiej]*, ok. 1936

ol./pl., 100 x 80

Zaginiony, w 1937 r. wł. inż. T. Przeworskiego
Wyst.: Warszawa 1936; Warszawa 1937, poz. kat. 44
Bibl.: Materiały IPS, 1992, s. 67
Reprod.: Skamander 1936, z. LXVIII–LXIX, il. /1/ m. s. 160–161, (fragment);
Św. 1937, nr 51, s. 6; Kramsztyk, poz. kat. I/183 (il. s. 211)

Wacław Husarski krytycznie oceniał portrety malowane na zamówienie: „Kramsztyk zaszkodził sobie bardzo obok dwóch dekoracyjnie skomponowanych i dobrych w fakturze krajo-
brazów wystawiając *Portret Basi*, który pomimo niewątpliwych zalet jest jednakże rzeczą zbyt
liczącą się ze smakiem odbiorców” (Tygodnik Ilustrowany 1936, nr 5, s. 86).

196. *Dziewczynka z kwiatami*, ok. 1936

ol./pł., 70 x 50

Zaginiony, w 1937 r. wł. inż. A. Sakharoffa

Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 43

Reprod.: Skamander 1936, z. LXVIII–LXIX, il. /4/ m. s. 160–161; Echo
(Łódź) 1937 (14 XI); Ilustrowana Polska Zachodnia (Katowice) 1937 (13
XI); Robotnik 1937, nr 243, s. 4; Kramsztyk, poz. kat. I/184 (il. s. 212)

il. 94 197. *W zamysleniu*, ok. 1936

ol./pł.

Zaginiony

Wyst.: Paryż 1937; Warszawa 1937, poz. kat. 51; Paryż 1938

Reprod.: Zaproszenie na wystawę Kramsztyka w Galerie Zak, Paryż VI 1937;
Kramsztyk, poz. kat. I/186 (il. s. 212)

198. *W zamysleniu*, ok. 1936

ol./pł., 61 x 45,7; sygn. l.d.: R. Kramstyk

Chicago, Muzeum Polskie

Wyst.: Nowy Jork 1939

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/185 (il. s. 162)

199. *Nauczycielka muzyki*, ok. 1936

ol./pł., 92 x 73; sygn. p.d.: Kramstyk

Wł. prywatna

Wyst.: Paryż 1989, poz. kat. 9 (il.); AGRA 1993, poz. kat. 46 (il.)

Bibl.: A&B 1993, nr 7/8, s. 14; A&B 1994, nr 1/2 (Rocz. Aukcyjny 1993), s. 25

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/187 (il. s. 212)

200. *Siedząca naga kobieta*

ol./pł., 92 x 73

Wł. Marka Kerama, USA



94. *W zamysleniu*, ok. 1936, kat. I/197

Wyst.: Paryż 1988, poz. kat. 5, il. s. 7

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/188 (il. s. 213)

201. *Kobieta z motylem – akt*

ol./pł., 92 x 73; sygn. p.d.: Kramsztyk

Wl. prywatna, Francja

Bibl.: Paryż 1988, poz. kat. 4, il. s. 6

Reprod.: A&B 1992, s. 24; Kramsztyk, poz. kat. I/189 (il. s. 213)

202. *Akt kobiety*

ol.

Zaginiony, fot. w zb. ŻIH

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. I/190 (il. s. 213)

203. *Akt kobiety*, ok. 1936–1937

ol.

Zaginiony

Wyst.: Warszawa 1937

Reprod.: Wiad. Lit. 1937, nr 49, s. 6; Kramsztyk, poz. kat. I/191 (il. s. 213)

204. *Mulatka*, ok. 1936–1937
ol., 100 x 80; sygn. p.g.: Kramstyk
Zaginiony
Wyst.: Warszawa 1937
Reprod.: *Bluszcz* 1937, nr 49, s. 14; *Kramsztyk*, poz. kat. I/192 (il. s. 214)
205. *Akt kobiety*, ok. 1936–1937
ol.
Zaginiony, fot. oryginalna w zb. rodziny artysty
Wyst.: Warszawa 1937
Reprod.: *Pion* 1937, nr 47, s. 5; *Kramsztyk*, poz. kat. I/193 (il. s. 214)
206. *Akt kobiety*, ok. 1936–1937
ol./pl., 91 x 71
Wł. prywatna
Reprod.: *Kramsztyk*, poz. kat. 194 (il. s. 214)
207. *Głowa kobiety*, ok. 1937
ol./tekt., 36 x 32; sygn. l.d.: Kramstyk
Wł. prywatna
Reprod.: *Kramsztyk*, poz. kat. I/195 (il. s. 214)
208. *Dzieci chińskie*, ok. 1937
ol./pl., 90 x 70
Zaginiony
Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 58
Reprod.: *Bluszcz* 1937, nr 49, s. 14; *Czas* 1937, nr 329, s. 6; *Kur. Warsz.* 1937, nr 327, s. 2; *NPI* 1937, nr 48, s. 6; *Pion* 1937, nr 47, s. 5; *Św.* 1937, nr 51, s. 6; *Wiad. Lit.* 1937, nr 49, s. 6; *Kramsztyk*, poz. kat. I/196 (il. s. 215)
- il. 39 209. *Kucharz*, ok. 1937
ol./pl., 100 x 80; sygn. p.d.: Kramstyk
Zaginiony
Wyst.: Warszawa II–III 1937, poz. kat. 74; Warszawa 1937, poz. kat. 62
Reprod.: *Arkady* 1937, nr 4, s. 184; *Pion* 1937, nr 6, s. 7; *Tyg. Il.* 1937, nr 8, s. 143; *Wiad. Lit.* 1937, nr 49, s. 6; *Nasz Głos* 1959, nr 11 (60), s. 5; *BIK* 1995, nr 1, s. 24, 45; *Kramsztyk*, poz. kat. I/197 (il. s. 215)
210. *Głowa dziewczynki*
ol./pl., 43 x 48
Wł. prywatna
Reprod.: *Kramsztyk*, poz. kat. I/198 (il. s. 215)



95. *Akt kobiety*, ok. 1939, kat. I/212

211. *Portret Marii Kowalskiej (Marii z Przeworskich Konowej)*, ok. 1938

ol./pl.

Wł. prywatna, Paryż

Reprod.: Kramszyk, poz. kat. I/199 (il. s. 215)

Maria z Przeworskich Konowa (1904 – ok. 1978), w czasie okupacji i po II wojnie światowej używała nazwiska Kowalska. Przyjaciółka Kramszyka, według Izabeli Czajki-Stachowicz „jedna z najpiękniejszych swego czasu kobiet Warszawy”. W czasie wojny wraz z synem Piotrem ukrywała się po stronie aryjskiej. Po wojnie wyjechała do Brazylii, gdzie prowadziła zespół taneczny „Brazyliana”.

212. *Akt kobiety*, ok. 1939

ol./pl., 64 x 53

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. I/200 (il. s. 216)

il. 95

213. *Portret starego mężczyzny*, ok. 1939

ol./pl., 100 x 80

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. I/201 (il. s. 216)

il. 77



96. Pejzaż południowy, ok. 1939, kat. I/214

- il. 96 214. *Pejzaż południowy*, ok. 1939
ol./pł., 64 x 80
Wł. prywatna
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. I/202 (il. s. 163)

II. OBRAZY OLEJNE ZNANE JEDYNIEM ZE WZMIANEK I TYTUŁÓW

Kwiaty, Fabryka w Audierne, Kościółek w Bretanii, Ogród, Port w Greifswaldzie, Malwy, Widok górski w Auvergne – wystawione w TPSP we Lwowie w 1914 roku.

1. *Portret pani Z.W.*, 1912
ol./pł., 135 x 90
Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 1

2. *Portret pani Seidenbeutelowej*
ol.
Bibl.: Kur. Warsz. 1917, nr 126

3. *Portret dr J. K.*

ol.

Wyst.: Warszawa 1917, poz. kat. 81

4. *Portret pana B.W.*

ol.

Wyst.: Warszawa 1917, poz. kat. 82

5. *Portret pani H.*

ol.

Wyst.: Warszawa 1923/1924, poz. kat. 112

6. *Portret pana G.*, 1928

ol./pł., 100 x 80

Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 17

7. *Przed burzą*, 1933

ol./pł., 100 x 80

Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 31

8. *Chinka*, 1934

ol./pł., 65 x 50

Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 37

9. *Portret Leopolda Wellischa (Wellisza)*, 1935

ol./pł., 120 x 90

Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 42

W 1937 r. obraz był własnością Leopolda Wellischa (Wellisza) (1882–1976) – przemysłowca, kolekcjonera, przyjaciela artysty.

10. *Portret pana L. Cieślikowskiego*, 1936

ol./pł., 120 x 90

Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 46

W 1937 r. obraz był własnością L. Cieślikowskiego

11. *Portret Michała Weinziehera*, 1936

ol./pł., 60 x 40

Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 47

W 1937 r. obraz był własnością Michała Weinziehera – adwokata, krytyka sztuki „Naszego Przeglądu”. W czasie II wojny światowej poślubił poetkę Zuzannę Ginczanekę.

12. *Dziewczyna z parasolem*, 1936
 ol./pl., 90 x 70
 Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 49
13. *Portret pani E.B.*, 1936
 ol./pl., 60 x 45
 Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 50
14. *Przy studni*, 1937
 ol./pl., 90 x 70
 Wyst.: Warszawa 1937, poz. kat. 54
15. *Portret pianistki japońskiej Chieco Kara*, 1937
 ol./pl., 88 x 65
 Wyst.: Warszawa 1938, poz. kat. 84
 W 1938 r. obraz był własnością Gustawa Wertheima.
16. *Portret Aleksandra Tansmana*
 ol.
 Bibl.: Cegiella, s. 380

III. AKWARELE

1. *Portret chłopki*
 akw., 40 x 30; sygn. l.g.: Kramsztyk
 Wł. prywatna
 Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. III/1 (il. s. 218)
2. *Krajobraz zimowy*
 akw., 35,4 x 25,3; sygn. p.d.: R. Kramsztyk
 MNK, nr inw. III – r. a. 6968
 Poch.: dar, 1951
 Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. III/2 (il. s. 218)
3. *Pejzaż zimowy*
 akw., 26 x 36; sygn. p.d.: R. Kramsztyk
 Israel Museum, nr inw. 2308–9–67
4. *Pejzaż tatrzański*
 akw.; sygn. p.d.: R. Kramsztyk
 Wł. prywatna, Australia
 Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. III/4 (il. s. 218)



97. *Piłsudski na kasztance*, 1920, kat. III/5

5. *Piłsudski na kasztance*, 1920

węg., kr., akw., 69,5 x 57,5

Wł. prywatna

Reprod.: A&B 1997, nr 5, s. 48

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. III/5 (il. s. 164)

6. *Zbiórka papierosów*

akw.?

Zaginiony, fot. w zbiorach rodziny artysty, 13,4 x 10,6

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. III/6 (il. s. 218)

7. *Pejzaż prowansalski z kózami*

akw., gwasz, 25 x 29

Wł. Toma Podla, USA

Poch.: zakup od Władysława Wantuły, 2000

Wyst.: Kraków 2001, poz. kat. 79 (il. s. 170)

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. III/7 (il. s. 218)

Por. *Pejzaż południowy z dwiema kózami*, poz. kat. I/62

IV. GRAFIKA I RYSUNKI

- il. 12 1. *Szkiecownik*, 1898, 1900
piórko, ol., akw., 20 x 25; 20 kartek; sygn. na okładce: Kramsztyk
ZIH, nr inw. A-1614
Poch.: dar, 1996
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/1 (il. s. 219)
2. *Portret starej kobiety*, 1912
past., węg., 67 x 52,5; sygn. p.g.: R. Kramsztyk, 1912
MNW, nr inw. 185075
Poch.: w zb. MNW od 1968
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/2 (il. s. 219)
- il. 14 3. *Dziecko z lalką*, 1912
węg., sang., 52 x 42,5; sygn. p.g.: R. Kramsztyk 1912
MNW, nr inw. Rys. W. 7676
Poch.: w zb. MNW od 1945
Wyst.: Legnica 1979, poz. kat. 31, il. s. 2; Warszawa 1948, poz. kat. 49; Warszawa 1997, poz. kat. IV/3 (il. s. 219)
Bibl.: Opinia 1946, nr 36, s. 9 (il.)
- il. 49 4. *Studium aktu męskiego*
sang., 49,7 x 30,6; sygn. p.g.: R. Kramsztyk
Wł. prywatna
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/4 (il. s. 219)
5. *Studium portretowe kobiece*, 1912
Zaginiony
Wyst.: Warszawa 1912
Reprod.: Złoty Róg 1912, nr 20, s. 10; Kramsztyk, poz. kat. IV/5 (il. s. 219)
6. *Portret Adolfa Baslera*, 1912
sygn. p.d.: R. Kram...
Zaginiony
Reprod.: Św. 1912, nr 46, s. 5; *Paryż i artyści polscy. Wokół E.A. Bourdelle'a*,
Warszawa 1997, il. s. 90; Kramsztyk, poz. kat. IV/6 (il. s. 220)
Por.: *Portret Adolfa Baslera*, poz. kat. I/17
7. *Głowa brodatego mężczyzny*, 1913 (Portret Adolfa Baslera?)
kr., 39 x 29; sygn. p.d.: R. Kramsztyk



98. *Portret Bronisławy Kramsztykowej*, kat. IV/8

Wł. prywatna

Fot. w zb. IS PAN nr neg. 31756

Bibl.: *Sztuka* (Lwów) 1913, s. 175, il.; *Kramsztyk*, poz. kat. IV/7 (il. s. 220)

8. *Portret Bronisławy Kramsztykowej*

sang., sygn. l.d.: Kramsztyk

Wł. prywatna

Reprod.: *Kramsztyk*, poz. kat. IV/8 (il. s. 220)

9. *Portret Jana Heymana* (?)

sang. ?; sygn. d.śr.: R. Kramsztyk

Zaginiony

Wyst.: Warszawa 1924, poz. kat. 20 (il.)

Bibl.: *Wiad. Lit.* 1924, nr 20, s. 4 (il.); *Kramsztyk*, poz. kat. IV/9 (il. s. 220)

Jan Heyman (1909–1987), syn Bronisławy Kramsztykowej z pierwszego małżeństwa z Bolesławem Heymanem. Studiował na wydziale prawa Uniwersytetu Warszawskiego, doktoryzował się na Uniwersytecie we Fryburgu. Przed wojną był sędzią w Zawierciu. Po II wojnie światowej pracował jako radca prawny i adwokat w Zawierciu i Sosnowcu.



99. *Portret żony artysty Bronisławy Kramczykowej*, kat. IV/13

10. *Portret Jana Heymana*

sang., 55 x 42; sygn. p.d.: Kramczyk

Wł. prywatna, Francja

11. *Żołnierz rosyjski*, 1916

ol., sang., 48,7 x 29,7; sygn. p.d.: memu najlepszemu / przyjacielowi / Roman Kramczyk

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/10 (il. s. 221)

il. 26 12. *Portret porucznika Karola Zyndrama-Maszkowskiego*, 1917

kr., sang., 40 x 28; sygn. p.d.: R. Kramczyk 1917

Wł. prywatna

Wyst.: Lublin 1917, poz. kat. 557; Warszawa 1917, poz. kat. 557

Reprod.: Kramczyk, poz. kat. IV/11 (il. s. 221); Milewska, Zientara, il. 54

Karol Zyndram-Maszkowski (1868–1938), historyk sztuki, malarz, scenograf, architekt wnętrz. Studiował w Uniwersytecie Jagiellońskim i ASP w Krakowie i Paryżu. W 1914 roku wstąpił do Legionów, autor licznych rysunków z frontu. Od roku 1919 organizował Muzeum Wojskowe. W latach 1925–1937 dyrektor Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu.

13. *Portret żony artysty Bronisławy Kramsztykowej* il. 99
węg., 40,4 x 50,5; sygn. p.g.: Kramsztyk
MNK, nr inw. III-r. a. 14.465
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/12 (il. s. 221)
Reprod.: A&B 1997, nr 5, s. 50
14. *Portret żony artysty Bronisławy Kramsztykowej* il. 2
past., węg., 36 x 28; sygn. l.d.: R. Kramsztyk
MNW, nr inw 185757
Poch.: w zb. MNW od 1968
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/13 (il. s. 221)
Por. *Portret Bronisławy Kramsztykowej*, poz. kat. I/37
15. *Portret żony artysty Bronisławy Kramsztykowej*
sang., 38 x 32,5; sygn. p.d.: R. Kramsztyk
Wł. prywatna
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/14 (il. s. 222)
16. *Portret Jana Heymana*, ok. 1919–1920 il. 100
oł., sang.; sygn. p.str.: R. Kr.
Wł. prywatna
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/15 (il. s. 222)
Reprod.: A&B 1997, nr 5, s. 50
17. *Studium aktów do obrazu „Wenus z Lesbos” („Safo”)*, ok. 1919 il. 101
sang., kr. 32,5 x 47; sygn. p.d.: Kramsztyk
MNW, nr inw. Rys. W. 110
Poch.: zakup, 1959
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/17 (il. s. 222)
Por.: *Wenus z Lesbos (Safo)*, poz. kat. I/58
18. *Szkic do obrazu „Wenus z Lesbos” („Safo”)*, ok. 1919 il. 102
kr., 27 x 35; sygn. p.d.: Kramsztyk
Wł. Toma Podla, USA
Poch.: zakup od Władysława Wantuły, 2000
Wyst.: Kraków 2001, poz. kat. 85 (il. s. 178)
Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/16 (il. s. 222)
Por.: *Wenus z Lesbos (Safo)*, poz. kat. I/58
19. *Pastuszek (Dziecko z kózka)*, ok. 1919–1920 il. 103
piórko, tusz, 16 x 23; sygn. p.d.: Kramsztyk



100. Portret Jana Heymana, kat. IV/16

ŻIH, nr inw. A-1620

Poch.: zakup, 1998

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/22 (il. s. 223)

Por.: *Pastuszek*, poz. kat. I/61

il. 104 20. *Kozy*, ok. 1919–1920

sang. 16 x 29; sygn. p.d.: Kramsztyk

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/23 (il. s. 223)

21. *Szkic do obrazu „Łódź Albatros” („Wiosłarze”)*, ok. 1919–1920

kr., 17 x 16,5; sygn. p.d.: Kramsztyk

Wł. prywatna

Por.: *Łódź Albatros (Wiosłarze)*, poz. kat. I/59

il. 72 22. *Figobranie*, ok. 1919–1920

drzew. (kolorowany ręcznie), 23 x 17,1; sygn. p.d. pod sceną: R. Kramsztyk
MNW, nr inw. Gr. W. 136

Poch.: Przekaz CBWA, 1960



101. Studium aktów do obrazu „Wenus z Lesbos” („Safo”), ok. 1919, kat. IV/17



102. Szkic do obrazu „Wenus z Lesbos” („Safo”), ok. 1919, kat. IV/18

Wyst.: Warszawa 1956, s. 18, il. 24; Warszawa 1960, s. 45 il. 90; Warszawa 1997, poz. kat. IV/24 (il. s. 224); Warszawa 2001, poz. kat. 126 (il. s. 165)
Reprod.: Skamander 1922, marzec, z. XVIII, il. na okładce
Por.: *Figobranie*, poz. kat. I/60

il. 105 23. *Portret Stanisława Hartmana*, 1920
sang., kr., 62,5 x 44,4; sygn. p.d.: R. Kramsztyk
Wł. prywatna
Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/18 (il. s. 222)

Stanisław Hartman (1914–1992), kuzyn artysty, syn Janiny z Kramsztyków i Kazimierza Hartmana. Matematyk, profesor matematyki Uniwersytetu Wrocławskiego. W 1968 roku został usunięty z uczelni, później pracował w Instytucie Matematycznym PAN (do 1981 roku). Działal w opozycji demokratycznej (KOR, KSS).

24. *Portret mężczyzny (Mariana Rentgena?)*
sang.?
Zaginiony
Reprod.: Światło 1920, z. 4, s. 8; Kramsztyk, poz. kat. IV/19 (il. s. 223)
Por.: *Portret Mariana Rentgena*, poz. kat. I/85

25. *Portret starej kobiety*, ok. 1920
sang.?
Zaginiony
Reprod.: Światło 1920, z. 4, s. 8; Kramsztyk, poz. kat. IV/20 (il. s. 223)

26. *Pekińczyk*
ol., 33 x 21
Wł. prywatna
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/21 (il. s. 224)

27. *Portret Stanisławy Horzycowej*
sang.?
Zaginiony, fot. w zbiorach IS PAN
Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/25 (il. s. 224)

Stanisława Horzycowa (1892–1978), z domu Gozdecka, w 1916 r. poślubiła Wilama Horzycę (1889–1959), reżysera, pisarza, dyrektora teatrów warszawskich.

il. 3 28. *Portret Anny Iwaszkiewiczowej*, Zakopane 1923
sang., gwasz, 48 x 36; sygn. p.d.: R. Kramsztyk
Stawisko, nr inw. S-27



103. *Pastuszek (Dziecko z kozą)*, ok. 1919–1920, kat. IV/19



104. *Kozy*, ok. 1919–1920, kat. IV/20



105. *Portret Stanisława Hartmana*,
1920, kat. IV/23

Wyst.: *Podróże do Polski* – wystawa na Stawisku; Warszawa 1997, poz. kat. IV/26 (il. s. 224)

Bibl.: Iwaszkiewicz A., s. 32–33, il. na okładce; J. Iwaszkiewicz, *Marginalia*, Warszawa 1993, s. 17; PMK 1994, nr 2 (5), il. s. 10

Reprod.: *Gazeta Wyborcza* 1993, nr 168, s. 9

29. *Szkic do portretu Jana Lechonia (List miłosny)*

sang., 50,2 x 32,5

MNW, nr inw. Rys. W. 113

Poch.: zakup, 1959

Wyst.: Warszawa 1985, poz. kat. 488, il. 266; Warszawa 1997, poz. kat. IV/27 (il. s. 224)

Por.: *List miłosny*, poz. kat. I/51, I/52

il. 106 30. *Szkic do portretu Jana Lechonia (List miłosny)*

tusz, kredka, 47 x 35,5

Wł. Toma Podła, USA

Poch.: zakup od Władysława Wantuły, 2000

Wyst.: Kraków 2001, poz. kat. 81 (il. s. 173)

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/28 (il. s. 225)

Por.: *List miłosny*, poz. kat. I/51, I/52



106. *Szkic do Listu Miłosnego (Portretu Jana Lechonia)*, kat. IV/30

31. *Portret Witolda Hulewicza*, 1924

sang.?, sygn. p.d.: Witoldowi Hulewiczowi / z prawdziwą przyjaźnią / R. Kramsztyk / Paryż, październik 1924

Zaginiony, fot. w zb. Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów na Stawisku
Reprod.: Hulewicz; Kramsztyk, poz. kat. IV/29 (il. s. 225)

Witold Hulewicz (1895–1941), poeta, literat, pseudonim Olwid. W latach 1925–1935 redaktor „Tygodnika Wileńskiego”. Był dyrektorem programowym Polskiego Radia. Wraz z bratem Jerzym prowadził wydawnictwo w Warszawie i Poznaniu, współwydawca „Zdroju”. Rozstrzelany przez Niemców w 1941 roku.

32. *Portret mężczyzny*

sang., kr., 36 x 31,3; sygn. p.d.: Kramsztyk

MNW, nr inw. Rys. W. 115

Poch.: zakup, 1959

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/30 (il. s. 225)

33. *Głowa mężczyzny*, ok. 1924

sang., gwasz, 36 x 27,5; sygn. p.str.: R. Kramsztyk

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa 1924

Reprod.: Południe 1924, nr 1, s. 4.; Kramsztyk, poz. kat. IV/31 (il. s. 225)

34. *Studium głowy starca*

sang., kr., past., 36 x 27,5; sygn. p.d.: R. Kramsztyk

MNW, nr inw. Rys. W. 112

Poch.: zakup, 1959

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/32 (il. s. 226)

il. 52 35. *Portret Józefa Rajnfelda (Reinfelda)*

kr., 37 x 48

Wł. Toma Podla, USA

Poch.: zakup od Władysława Wantuły, 2000

Wyst.: Kraków 2001, poz. kat. 82 (il. s. 174)

il. 107 36. *Portret Henryka Kuny*

kr., 46 x 23,5

Wł. Toma Podla, USA

Poch.: zakup od Władysława Wantuły, 2000

Wyst.: Kraków 2001, poz. kat. 83 (il. s. 175)

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/33 (il. s. 226)

il. 51 37. *Portret Ireny z Zylberminców Kramsztykowej, ok. 1925–1926*

sang., 31 x 42,5; sygn. p.d.: R. Kramsztyk

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/35 (il. s. 226)

Irena z Zylberminców Kramsztykowa (1898–1980), żona Andrzeja Kramsztyka (1895–1969), adwokata, stryjecznego brata artysty.

il. 53 38. *Portret pośmiertny Bronisławy Kramsztykowej, 1925*

sang., 49,7 x 30,6

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/36 (il. s. 226)

39. *Portret kobiety, ok. 1926*

sang. ?; sygn. p.g.: R. Kramsztyk

Zaginiony, fot. w zbiorach rodziny

Wyst.: Warszawa 1926

Reprod.: Wiad. Lit. 1926, nr 18, s. 6; Kramsztyk, poz. kat. IV/37 (il. s. 227)

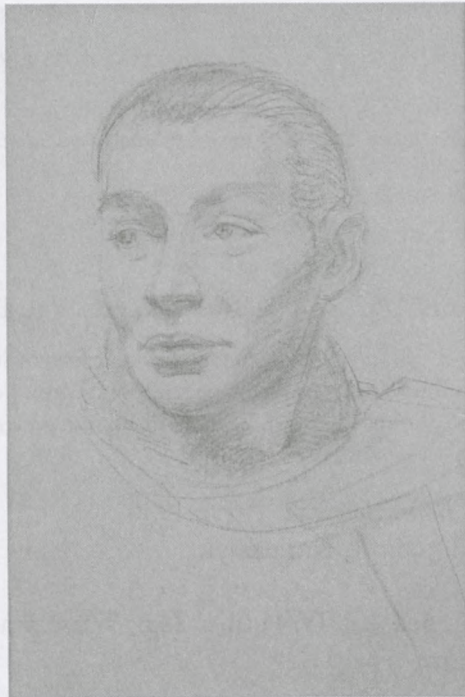
40. *Portret kobiety*

past., ol., 42,2 x 31,3; sygn. p.śr.: R. Kramsztyk

MNW, nr inw. Rys. W. 7764

Poch.: zakup, 1979

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/38 (il. s. 227)



107. *Portret Henryka Kuny*, kat. IV/36

41. *Portret młodej kobiety*

sang., past., 48 x 32; sygn. p.d.: Kramsztyk
BN, Zbiory Ikonograficzne, Rys. 18070
Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/39 (il. s. 227)

42. *Portret Joanny Kramsztykówny*, 1927

sang., 56,8 x 44; sygn. p.d.: R. Kramsztyk
Wl. prywatna
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/40 (il. s. 227)
Por. *Portret Joanny Kramsztykówny*, poz. kat. I/176

43. *Portret Joanny Kramsztykówny*, ok. 1927

sang., 45,8 x 33; sygn. p.d.: R. Kramsztyk
MNW, nr inw. Rys. W. 111
Poch.: zakup, 1959
Wyst.: Legnica 1979, poz. kat. 32; Warszawa 1997, poz. kat. IV/41 (il. s. 228)

44. *Portret Juliana Wołoszynowskiego*, 1928

rys. piórkiem; sygn. p.d.: R. Kramsztyk

Zaginiony

Reprod.: Wiad. Lit. 1928, nr 27, s. 2; Kramsztyk, poz. kat. IV/42 (il. s. 228)

Julian Wołoszynowski (1898–1977), pisarz, poeta, krytyk teatralny, aktor m.in. w Teatrze Reduta i Narodowym. Mąż aktorki Marii Dulęby. Autor *Opowiadań podolskich*, powieści *Rok 1863*.

45. *Portret Józefa Czechowicza*, 1930

sang.?, sygn. p.d.: R. Kramsztyk

Zaginiony

Reprod.: Pion 1937, nr 51/52, s. 7; Kramsztyk, poz. kat. IV/43 (il. s. 228)

Józef Czechowicz (1903–1939), poeta, związany z awangardowym środowiskiem artystycznym Lublina i od 1933 roku Warszawy. Autor poezji, prozy, poezji dla dzieci, przekładów, redaktor czasopism m.in. „Pionu”, „Drogi”. Zginął w Lublinie podczas bombardowania we wrześniu 1939 roku.

il. 108 46. *Portret Jarosława Iwaszkiewicza*, Paryż 1930

sang., 39,5 x 33; sygn. p.d.: R. Kramsztyk

Stawisko, nr inw. S-29

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/44 (il. s. 228); Warszawa 2001, poz. kat. 127.

Reprod.: PMK 1994, nr 2, s. 10

47. *Portret Józefa Rajnfelda (Reinfelda)*, ok. 1929–1932

sang., 49 x 32

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/45 (il. s. 229)

Por. *Portret Józefa Rajnfelda (Reinfelda)*, poz. kat. I/180

48. *Portret Henryka Haydena?*

kr., sang., gwasz, 39,3 x 30,2; sygn. p.d.: Kramsztyk

MNW, nr inw. Rys. W. 2536

Poch.: zakup, 1965

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/46 (il. s. 229)

Henryk Hayden (1883–1970), malarz, członek grupy „Six”. Studiował w Warszawie, od 1907 mieszkał w Paryżu, związany z kubizmem i artystami kręgu Ecole de Paris.

il. 54 49. *Portret Józefa Wittlina*, ok. 1930

sygn. l.d.: Józefowi Wittlinowi/Roman Kramsztyk

Zaginiony

Reprod.: Pol. Lit. 1931, nr 58, s. 4; Kramsztyk, poz. kat. IV/47 (il. s. 229)

Józef Wittlin (1896–1976), poeta, pisarz. Studiował filozofię i filologię klasyczną w Wiedniu. Autor jednej z najbardziej znanych powieści dwudziestolecia *Sól ziemi* oraz przekładu *Odysei* Homera. Wybuch II wojny światowej zastał go we Francji, od 1941 roku mieszkał w Nowym Jorku.



108. *Portret Jarosława Iwaszkiewicza*, 1930, kat. IV/46

50. *Portret Józefa Wittlina*

sepia, tusz, 25 x 21

Wł. prywatna, USA

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/48 (il. s. 166)

51. *Portret Jana Lechonia w księdze Gości Jana Lechonia*, 1932

rys. piórkiem, tusz; sygn.: 18/XII 32 R. Kramsztyk [s. 9]

Polski Instytut Naukowy w Nowym Jorku

Bibl.: *Księga gości Jana Lechonia*, Toruń 1999, oprac. B. Dorosz, s. 19, kol. 134–135

52. *Portret młodego mężczyzny*

rys. piórkiem, tusz; syg. p.d. ol.: Kr.

Wł. prywatna

Wyst.: Łódź 1993

Bibl.: *Gazeta Łódzka* 1993, nr 10 (80)

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/95 (il. s. 241)



109. *Portret młodej kobiety*, ok. 1930–1932, kat. IV/54

53. *Głowa młodej dziewczyny*
sang., kr., 49 x 32,5; sygn. z prawej: Kramstyk
MNW, nr inw. Rys. W. 114
Poch.: zakup, 1959
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/49 (il. s. 229)
- il. 109 54. *Portret młodej kobiety*, ok. 1930–1932
sang., 40 x 32,5; sygn. p.d.: Kramstyk
Wł. Toma Podla, USA
Poch.: zakup od Władysława Wantuły, 2000
Wyst.: Kraków 2001, poz. kat. 88 (il. s. 180)
- il. 110 55. *Portret Janiny Karleńskiej w kostiumie Azy z „Chaty za usią”*, ok. 1930–1932
kr., 40,5 x 29,5
Wł. Toma Podla, USA
Poch.: zakup od Władysława Wantuły, 2000
Wyst.: Kraków 2001, poz. kat. 89 (il. s. 180)
Por. *Portret Janiny Karleńskiej*, poz. kat. I/162



110. *Portret Janiny Karleńskiej w kostiumie Azy*
z „*Chaty za wsią*”, kat. IV/55

Teka *Les Visages*, Editions „Le Triangle” Paryż 1932 (poz. kat. 56–67)

56. *Portret Janiny Karleńskiej w kostiumie Azy z „Chaty za wsią”*

litografia, 47 x 32,7; sygn. p.d.: R. Kramsztyk

ŻIH, nr inw. A-1035/1

Poch.: zakup, 1948, Kraków

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/50 (il. s. 230); Kraków 2001, poz. kat. 90,
il. (s. 181) – odbitka z kolekcji Toma Podla, USA

Odbitka w zb.: MS, nr inw. KW/48/77; kolekcja Toma Podla, USA

Por. *Portret Janiny Karleńskiej*, poz. kat. I/62, IV/55

57. *Portret młodej kobiety*

litografia, 27 x 23; sygn. p.d.: Kramsztyk

ŻIH, nr inw. A-1035/2

Poch.: zakup, 1948, Kraków

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/51 (il. s. 230)

Por.: *Biała Murzynka*, poz. kat. I/163

58. *Portret młodej dziewczyny*

litografia, 47 x 32,7; sygn. p.d.: R. Kramsztyk

ŻIH, nr inw. A-1035/3

Poch.: zakup, 1948, Kraków

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/52 (il. s. 230)

Odbitki w zb.: MNW, nr inw. Gr. 4675; MS, nr inw. KW/47/77; wł. prywatna

59. *Portret młodej dziewczyny*

litografia, 28,5 x 23; sygn. p.d.: Kramsztyk

ŻIH, nr inw. A-1035/4

Poch.: zakup, 1948, Kraków

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/53 (il. s. 230); Kraków 2001, poz. kat. 91

(il. s. 181) – odbitka z kolekcji Toma Podla, USA

60. *Portret młodej kobiety*

litografia, 26,5 x 23; sygn. p.d.: Kramsztyk

ŻIH, nr inw. A-1035/5

Poch.: zakup, 1948, Kraków

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/54 (il. s. 231); Kraków 2001, poz. kat. 92

(il. s. 181) – odbitka z kolekcji Toma Podla, USA

Por.: *Portret młodej kobiety*, poz. kat. IV/54

61. *Portret Józefa Rajnfelda (Reinfelda) w krymce*

litografia, 28 x 20; sygn. p.d.: Kramsztyk

ŻIH, nr inw. A-1035/6

Poch.: zakup, 1948, Kraków

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/55 (il. s. 231)

Reprod.: Ex. Poranny 1933, nr 151, s. 6

Por.: *Portret Józefa Rajnfelda (Reinfelda)*, poz. kat. I/180

62. *Portret młodej kobiety*

litografia, 28 x 22,6; sygn. ś.r.d.: Kramsztyk

ŻIH, nr inw. A-1035/8

Poch.: zakup, 1948, Kraków

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/56 (il. s. 231)

63. *Portret Marii Lani (?)*

litografia, 28,5 x 21; sygn. p. d.: Kramsztyk

ŻIH, nr inw. A-1035/9

Poch.: zakup, 1948, Kraków

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/57 (il. s. 231)

Bibl.: Kur. Czerwony 1930, nr 270, s. 6
Odbitka: wł. prywatna, BBP, nr inw. 588/5HL
Por.: *Portret Marii Lani*, poz. kat. I/161

64. *Głowa dziecka*

litografia, 29 x 21,5; sygn. p.d.: R. Kramsztyk
ŻIH, nr inw. A-1035/10
Poch.: zakup, 1948, Kraków
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/58 (il. s. 232)

65. *Akt młodej dziewczyny*

litografia, 32 x 20,3; sygn. p.d.: Kramsztyk
ŻIH, nr inw. A-1035/11
Poch.: zakup, 1948, Kraków
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/59 (il. s. 232)

66. *Portret dziewczyny w berecie*

litografia, 30 x 22; sygn. śr.d.: R. Kramsztyk
ŻIH, nr inw. A-1035/12
Poch.: zakup, 1948, Kraków
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/60 (il. s. 232)

67. *Siedząca dziewczyna*

litografia, 28 x 23; sygn. p.d.: Kramsztyk
ŻIH, nr inw. A-1035/7, A-1035/13
Poch.: zakup, 1948, Kraków
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/61 (il. s. 232)
Odbitka: Unicum 1991, poz. kat. 23, il.

68. *Akt tańczącej dziewczyny*

sang., 49,8 x 32,5; sygn. p.d.: Kr.
MNW, nr inw. Rys. W. 2539
Poch.: zakup, 1965.
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/62 (il. s. 233)

69. *Akt*

sang., 48 x 28
Wł. prywatna
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/63 (il. s. 233)

70. *Akt kłęzącej kobiety*

sang., 50 x 32,5
MNW, nr inw. Rys. W. 2541

il. 50

Poch.: zakup, 1965

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/64 (il. s. 233)

71. *Akt*

sang., 32,5 x 50,8

MNW, nr inw. Rys. W. 2538

Poch.: zakup, 1965

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/65 (il. s. 233)

72. *Akt siedzącej kobiety*

sang., 32,2 x 59,8; sygn. d.pośr.: Kramczyk

MNW, nr inw. Rys. W. 8165

Poch.: zakup, 1982

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/66 (il. s. 234)

73. *Studia aktów kobiecych*

sang., 50,5 x 32,5; sygn. p.d.: Kramczyk

MNW, nr inw. Rys. W. 2540

Poch.: zakup, 1965

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/67 (il. s. 234)

74. *Akt (na odwrociu portret chłopca)*

sang., 34 x 23; sygn. p.d.: Kramczyk

Wł. prywatna

Reprod.: Rynek Sztuki, Łódź 1999, poz. kat. 33

75. *Akt*

sang., 30 x 47; sygn. p.d.: Kramczyk

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/68 (il. s. 234)

76. *Studium aktu do obrazu „Sielanka”*

sang., 47,5 x 32

Wł. Toma Podla, USA

Poch.: zakup od Władysława Wantuły, 2000

Wyst.: Kraków 2001, poz. kat. 86 (il. s. 179)

Reprod.: Kramczyk, poz. kat. IV/69 (il. s. 234)

Por.: *Sielanka*, poz. kat. I/133

77. *Akt leżącej kobiety*

sang., 27 x 33; sygn. l.d.: R. Kramczyk

Wł. prywatna

Reprod.: Desa Unicum, poz. kat. 116, il. s. 88

78. *Portret Heleny Syrkusowej* (?)

sang. ?; sygn. p.śr.: Kramsztyk

Zaginiony, fot. w zb. rodziny artysty, 23 x 17,2

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/70 (il. s. 234)

Helena Syrkusowa (1900–1982), architekt i urbanista, członek grupy „Praesens”.

79. *Portret Marty z Eliasbergów Heymanowej*

sang., 49,7 x 36,7; sygn. p.str.: Kramsztyk

ML, nr inw. R/6790 ML

Poch.: zakup, 1993

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/71 (il. s. 235)

Marta z Eliasbergów Heymanowa – siostra Heleny Syrkusowej.

80. *Portret Lotarii Bologny*

sang., 48 x 31,5; sygn. p.d.: Roman Kramsztyk

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/72 (il. s. 235)

Lotaria Bologna (Parma 1885–1935 Warszawa). Córka Garibaldczyka walczącego o zjednoczenie Włoch. Po ukończeniu konserwatorium w Parmie jako harfistka odbyła trwające dwa lata tournée artystyczne po Anglii, Francji, w Hawanie i na Kubie. Osiedla na stałe w Warszawie jako solistka Opery i Filharmonii. Matka Carlotty Bologny – por. poz. kat. I/164.

81. *Portret Stefanii Mieczysławskiej*

sang. ?; sygn. p.d.: Kramsztyk

Zaginiony, fot. w zb. rodziny artysty, 23,2 x 16,6

Reprod.: Przekrój 1992, nr 3, il. s. 8; Kramsztyk, poz. kat. IV/73 (il. s. 235)

Stefania Mieczysławska (1895–1942), córka poetki Franciszki Arnsztajnowej, żona poety Jana Mieczysławskiego. Zmarła na tyfus w getcie warszawskim.

il. 111

82. *Portret dziewczynki, 1935*

sang. ?; sygn. p.d.: R. Kramsztyk/1935

Zaginiony, fot. w zb. rodziny artysty

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/74 (il. s. 235)

83. *Portret dziewczynki z kocardą we włosach (Halinki Szpilfoglówny)*

sang.; sygn. p.d.: R. Kramsztyk

Wł. prywatna

Bibl.: Kowalska, s. 45–46 (il.)

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/75 (il. s. 236)



111. *Portret Stefanii Mieczysławskiej*, kat. IV/81

84. *Portret Stefka Szpilfogla*

sang.; sygn. p.d.: R. Kramczyk

Wł. prywatna

Bibl.: Kowalska, s. 45–46 (il.)

Por.: *Dzieci z koszem krabów*, poz. kat. I/96

il. 112 85. *Portret Aleksandra Wallisa*, ok. 1936

sang., 40 x 33; sygn. p.d.: Kramczyk

Wł. prywatna

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/76 (il. s. 236)

Aleksander Wallis (1930–1984), socjolog kultury. Pracował w Instytucie Kultury w Warszawie. Autor wielu książek m.in.: *Artyści plastycy zawód i środowisko*, *Socjologia wielkiego miasta*.

86. *Portret mężczyzny*

sang. ?; sygn. z prawej: Kramczyk

Zaginiony, fot. w zb. rodziny artysty, 23,2 x 17,5

Reprod.: Kramczyk, poz. kat. IV/77 (il. s. 236)

87. *Portret mężczyzny z wąsami*

oł., 35 x 26,5



112. *Portret Aleksandra Wallisa*, ok. 1936, kat. IV/85

Wł. Toma Podla, USA

Poch.: zakup od Władysława Wantuły, 2000

Wyst.: Kraków 2001, poz. kat. 87 (il. s. 179)

88. *Portret Aleksandra Żywa*

sang., 43 x 32

Wł. Toma Podla, USA

Poch.: zakup od Władysława Wantuły, 2000

Wyst.: Kraków 2001, poz. kat. 84 (il. s. 177)

Por.: *Portret Aleksandra Żywa*, poz. kat. I/178

89. *Portret Franciszka Brodniewicza*

sang. ?; sygn. p.d.: R. Kramstyk

Zaginiony, fot. w zb. rodziny artysty, 22,8 x 16,5

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/78 (il. s. 236)

Franciszek Brodniewicz (1892–1944), aktor dramatyczny i filmowy. Występował w teatrach Bydgoszczy, Lwowa, Łodzi, Warszawy i Torunia. Największą popularność zdobył jednak dzięki występom w filmach m.in.: *Prokurator Alicja Horn*, *Trędowata*, *Śluby Ułańskie*, *Pan Twardowski*, *Dwie Joasie*. Zginął w czasie Powstania Warszawskiego.

90. *Portret Poli Nireńskiej* (?)

sang. ?; sygn. p.d.: Kramsztyk

Zaginiony

Reprod.: Wiad. Lit. 1936, nr 20, s. 8; Kramsztyk, poz. kat. IV/79 (il. s. 237)

Por.: *Portret Poli Nireńskiej*, poz. kat. I/193

91. *Portret kobiety*

sang. ?; sygn. p.d.: R. Kramstyk

Zaginiony, fot. w zb. rodziny artysty

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/80 (il. s. 237)

92. *Portret kobiety w kapeluszu*

sang. ?; sygn. p.d.: Kramsztyk

Zaginiony, fot. w zb. rodziny artysty

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/81 (il. s. 237)

93. *Głowa kobiety*, ok. 1936

sang. ?; sygn. p.d.: Kramstyk

Zaginiony

Reprod.: Wiad. Lit. 1936, nr 20, s. 8; Kramsztyk, poz. kat. IV/82 (il. s. 237)

94. *Portret Janiny Sobierańskiej*, ok. 1936

sang.; sygn. p.d.: Kramsztyk

Wł. prywatna

Janina Sobierańska z Kozińskich (1899–1987), lekarz ginekolog, po II wojnie światowej ordynator w szpitalu im. H. Wolfa w Łodzi.

95. *Portret kobiety*, ok. 1936

sang., 47 x 29,7; sygn. p.d.: Krams...

Archiwum Emigracji

Poch.: zakup, 2004

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/83 (il. s. 238)

il. 113 96. *Portret Róży Kapłan-Wallisowej*, ok. 1936

sang., 40 x 33; sygn. p.d.: Kramsztyk

ZIH, nr inw. A-1618

Poch.: dar Elżbiety Grabskiej-Wallis, 1997

Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. IV/84 (il. s. 238)

Róża Kapłan-Wallisowa (1895–1957), żona prof. Mieczysława Wallisa (1895–1975), estetyka, historyka i krytyka sztuki. Lata II wojny światowej spędziła na zesłaniu w Związku Radzieckim, po powrocie do Polski pracowała jako sekretarka w Akademii Medycznej w Łodzi.



113. *Portret Róży Kaplan-Wallisowej*,
ok. 1936, kat. IV/96

97. *Portret Felicji Gościnnny-Brodzkiej*, ok. 1936

sang., 40,5 x 33,5; sygn. p.str.: Kramsztyk

Wł. prywatna

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/85 (il. s. 238)

Felicja Gościnnny-Brodzka – żona dziennikarza Józefa Brodzkiego.

98. *Portret młodej kobiety*

sang. ?; sygn. p.d.: Kramsztyk

Zaginiony, fot. w zb. rodziny artysty

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/86 (il. s. 238)

99. *Portret Józefa Toma*, ok. 1936

sang., 35,4 x 29,5; sygn. p.d.: R. Kramsztyk

ŻIH, nr inw. A-1033

Poch.: zakup, 1946

Wyst.: Kraków 1989, poz. kat. 548; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 548; Warszawa 1997, poz. kat. IV/87 (il. s. 239)

Józef Tom (1883–1962), malarz, rysownik, autor tek graficznych z pejzażami miast polskich, ekslibrisów.

il. 114

90. *Portret Poli N*
sang.; sygn. p.d.
Zaginiony
Reprod.: Wiad. L.
Poch.: *Portret Poli*

91. *Portret kobiety*
sang.; sygn. p.d.
Zaginiony, fot. w
Reprod.: Kramsz

92. *Portret kobiety*
sang.; sygn. p.d.
Zaginiony, fot. w
Reprod.: Kramsz

93. *Głowa kobiety*
sang.; sygn. p.d.
Zaginiony
Reprod.: Wiad. L.



114. *Portret Józefa Toma*, ok. 1936, kat. IV/99

il. 115 100. *Portret Renaty Oderfeld*, 1938
sangwina, 44 x 32; sygn. p.d.: Kramstyk
Wł. Renata Oderfeld-Donovan

il. 116 101. *Autoportret z fajką*
ołówek, 35 x 30
Na odwrocie postać bez kapelusza z nogą założoną na nogę, pokreślona przez
autora

Wł. Toma Podla, USA

Poch.: zakup od Władysława Wantuły, 2000

Wyst.: Kraków 2001, poz. kat. 80 (il. s. 171)

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/88 (il. s. 239)

102. *Portret Adama Czerniakowa*, ok. 1942

sang., 28 x 25; sygn. p. d.: Kramsztyk

Wł.: Israel Museum, nr inw. M. 288-5-51

Bibl.: Dziennik Łódzki, 1992 nr 249, s. 4 (il.)

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/89 (il. s. 167); Gazeta Wyborcza 2002, nr 221
(21–22 IX), s. 18

115. *Portret Renaty Oderfeld, 1938,*
kat. IV/100



116. *Autoportret z fajką,*
kat. IV/101

Adam Czerniakow (1880–1942), inżynier chemii, kupiec, nauczyciel, przemysłowiec, organizator spółdzielczości, bankowości i żydowskich związków rzemieślniczych, senator Rzeczypospolitej Polskiej, radny miasta Warszawy, wiceprezes Żydowskiej Gminy Wyznaniowej, w czasie okupacji jej prezes i przewodniczący Rady żydowskiej (Judenratu). 24 lipca 1942 roku, w trzecim dniu akcji deportacji ludności getta do obozu zagłady w Treblince, popełnił samobójstwo.

il. 7 103. *Portret Stefanii Mieczysławskiej*, ok. 1942

sang.?

Zaginiony, fot. w zb. rodziny artysty

Wyst.: São Paulo, 1946

Reprod.: *Przekrój* 1992, nr 31, s. 8; Kramsztyk, poz. kat. 90 (il. s. 239)

Janina Kruszevska wspominała poznaną w getcie warszawskim Stefanię Mieczysławską: „To był nadzwyczajny człowiek, promieniowała z niej życzliwość, zrozumienie człowieka i ludzkich trosk – mimo tragicznego losu, ciężkich trosk własnych, ciężkich warunków życia a nawet głodu miała niespożytą energię i pogodę i obdarowywała tą pogodą każdego z osobna. Mówiła, że to wszystko, co jej pozostało” (J. Kruszevska, 1942 – czwarty rok wojny. Intra muros, s. 12).

104. *Portret Hanny Hirszfildowej*

sang., 43 x 35; sygn. p.d.: Kramsztyk

MNW, Rys. W. 13243

Poch.: dar Joanny Belin, 2003

Według przekazu rodziny portret Hanny Hirszfildowej (1884–1962), lekarza pediatri, żony Ludwika Hirszfilda został narysowany w getcie warszawskim.

il. 5 105. *Portret Bronisławy Kon*, ok. 1940–1942

sang.?.; sygn. p.d.: Kramsztyk

Zaginiony, fot. w zb. prywatnych

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/91 (il. s. 239)

O portrecie swej matki Janina Kruszevska pisała: „Na moje urodziny Roman podarował mi portret. Podarował mi także wspaniały portret Mamy – matrona w koronkowym hiszpańskim przybraniu głowy, o zdecydowanej woli panująca nad sobą i ludźmi – subtelny rysunek i kolor bardzo ciepły” (J. Kruszevska, 1942 – czwarty rok wojny. Intra muros, s. 60).

il. 6 106. *Portret Mieczysława Kona-Kowalskiego*, 1940–1942

sang.

Wł. prywatna, USA

Reprod.: M. Kowalski, *Moi dowódcy*, Kraków 1991, il. 20; Kramsztyk, poz. kat. IV/92 (il. s. 240)

Mieczysław Kowalski (1894–1986), doktor medycyny, generał brygady (w czasie II wojny światowej w stopniu pułkownika). Uczestnik kampanii wojennych (1918, 1920, 1939, 1945). Autor wielu prac z dziedziny epidemiologii i organizacji medycyny wojskowej. Szef służby

zdrowia obrony lewobrzeżnej Warszawy we wrześniu 1939, kierownik Wydziału Zdrowia w getcie warszawskim. Ludwik Hirsztal w *Historii jednego życia* wspomina swoje spotkanie z Mieczysławem Konem: „Zapraszam go do siebie, najpierw prywatnie: piękna, ostro zarysowana twarz, wysoka, szczupła, postawa żołnierska. Skupiony, mocny wyraz twarzy. Słyszałem, że w czasie oblężenia Warszawy zachował się bardzo dzielnie. [...] W ogniu walki dowiedział się, że bomba zabiła mu żonę i córkę. Nie przerwał swej pracy. [...] Przypominam sobie rozmowę przy zaangażowaniu go na stanowisko kierownika Wydziału Zdrowia. Na pytanie doktora Milejkowskiego, czy zgadza się przyjąć to stanowisko, odpowiedział: »Tak, ale do chwili, kiedy powoła mnie Wojsko Polskie«” (s. 274).

107. *Portret mężczyzny*

kr.; sygn. p.d.: Kramsztyk

Wł. prywatna

Reprod.: Kramsztyk, poz. kat. IV/93 (il. s. 240)

108. *Portret dziecka z obandażowaną głową*, 1940–1942

sang.?

Zaginiony

Reprod.: São Paulo, 1946, il. na okładce; Kramsztyk, poz. kat. IV/94 (il. s. 240)

109. *Portret młodego mężczyzny*, 1940–1942

sang.?

Zaginiony

Reprod.: Odrodzenie 1946, nr 12, s. 8; Pieśń ujdzie cało, il. m. s. 224–225; Kramsztyk, poz. kat. IV/96 (il. s. 241)

110. *Dziewczynka*, 1940–1942

sang., 49 x 34

Wł. prywatna

Reprod.: Odrodzenie 1946, nr 12, s. 8; Ney-Grodzieńska, s. 17; Pieśń ujdzie cało, il. m. s. 208–209; Sandel, 1954, s. 283; Witz, s. 101; Kramsztyk, poz. kat. IV/97 (il. s. 241)

il. 8

111. *Kobieta z dzieckiem*, 1940–1942

sang.?

Zaginiony

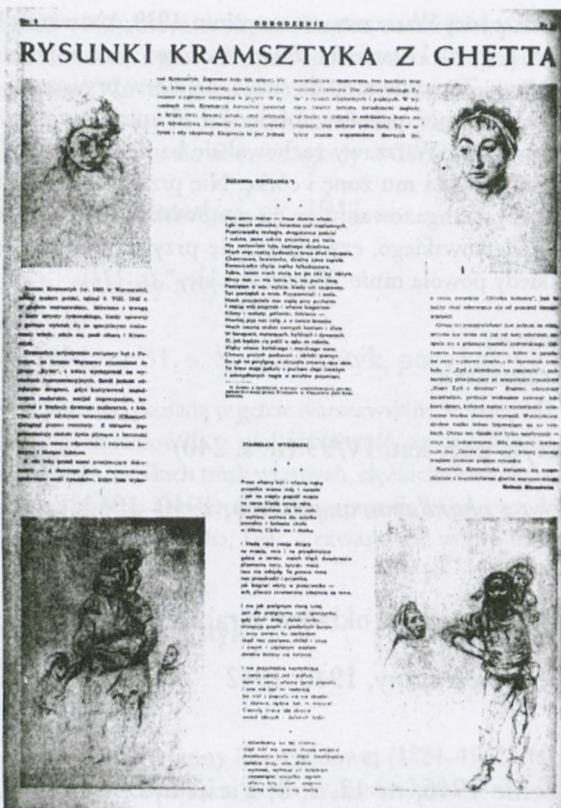
Reprod.: Odrodzenie 1946, nr 12, s. 8; Ney-Grodzieńska, s. 33; Pieśń ujdzie cało, il. m. s. 144–145; Sandel, 1954, s. 283; Witz, s. 99; Kramsztyk, poz. kat. IV/98 (il. s. 241)

il. 10

112. *Stary żyd z dziećmi*, 1940–1942

sang., 53,8 x 37,8

il. 9



117. Strona z „Odrodzenia” 1946, nr 12, s. 8

ZIH, nr inw. A-1079

Poch.: dar MSZ, 1953

Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 6; Warszawa 1959, poz. kat. 89; Warszawa 1983, poz. kat. 166, il. 60; Kraków 1989, poz. kat. 550, il. 75; Warszawa 1989/1990, poz. kat. 550, il. 75; Warszawa 1997, poz. kat. IV/99 (il. s. 242)

Bibl.: Odrodzenie, 1946 nr 12, s. 8 (il.); *Arte della Resistenza 1939–1945*, Mediolan 1970, il. 370; J. Blatter, S. Milton, *Art of the Holocaust*, London 1981, s. 254, il. 51; *Żydzi w Polsce*, poz. kat. 424 (il. s. 322)

Reprod.: *Pieśń ujdzie cało*, il. m. s. 176–177; Ney-Grodzieńska, s. 45; *Przegląd Kulturalny* 1958 nr 17; Witz, s. 98; *Encyklopedia Judaica*, t. 3, Jerusaleń 1974, il. 75; *Żydzi Polscy*, s. 174; *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego*, oprac. M. Fuks, Warszawa 1983, il. 87; *Tu i teraz* 1983, nr 16; *Oczami świadków*, Warszawa 1988, il. 4; *Pamiętniki z getta warszawskiego. Fragmenty i regesty*, oprac. M. Grynberg, Warszawa 1988, s. 251; K. Mórski, *Kartki z dziejów żydów warszawskich*, Warszawa 1993, s. 186

Rysunki zaginione, wymienione w katalogu wystawy w São Paulo

113. *Sprzedawczyni*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 1
114. *Żyd w stroju rytualnym*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 2
115. *Żyd*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 3
116. *Towarzysze*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 4
117. *Portret pani M.K.*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 5
118. *Portret pana M.K.*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 8
119. *Portret pani E.G.*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 9
120. *Portret pani E.G.*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 10
121. *Portret pani E.G.*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 11
122. *Portret pani J.B.*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 12
123. *Portret pani A.E.*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 13
124. *Ofiara*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 15
125. *Żebracy*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 16
126. *Żebracy*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 17



118. Katalog wystawy Romana Kramsztyka w São Paulo, 1946

127. *Żebrał na schodach*

Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 18

128. *Scena uliczna*

Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 19

129. *Dziewczyna z wazonem*

Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 20

130. *Przemytnicy (Szmuglerzy)*

Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 21

131. *Piosenkarz*

Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 22

132. *Dziewczyna*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 23

133. *Scena z getta*
Wyst.: São Paulo 1946, poz. kat. 24

V. RZEŹBA

1. *Głowa kobiety w turbanie (Portret Bronisławy Kramsztykowej?)*
odlew/braź, wys. 36; sygn. p.d.: R. Kramsztyk; l.d.: ODLEWAŁ/L. KRANC/
WARSZAWA
ŻIH, nr inw. A-989
Poch.: zakup, 1961
Wyst.: Warszawa 1997, poz. kat. V/1 (il. s. 168)
Bibl.: Muzeum ŻIH, poz. kat. 213, il. 184

il. 29

Between Ziemiańska Café and Montparnasse Roman Kramsztyk

Roman Kramsztyk – one of the best-known Polish painters of the first half of the 20th century – is an interesting example of the artist representative of his epoch and circle he originated from. His life and artistic works were connected with Warsaw, where he was born and brought up, and with Paris, where he was living between 1909–1914 and 1924–1939.

His ancestors belonged to the elite community of Warsaw assimilators who during two generations went a long way from the traditional Jewish world to the world of Polonized intelligentsia.

Roman's grandfather, Isaac Kramsztyk (1814–1889) was a graduate of the Warsaw Rabbinic School, one of the "Sons of Israel" whom the School introduced to "the country we ought to love", an ardent advocate of social, cultural and linguistic assimilation of the Jews and their full participation in the country's life. In the progressive, so-called "Polish" synagogue in Nalewki district, where he was a preacher, in the mid-19th century he preached in Polish.

After the January Uprising (1863) an idea of assimilation became important and attractive, especially for rapidly growing community of Jewish intelligentsia. Isaac's sons: Stanisław (1841–1906), Marcelli (1848–1901), Zygmunt (1849–1920), Julian – a Roman's father (1849(51)–1926), Jakub (died in 1891) and Feliks (1853–1918) obtained secular education in the Polish spirit and actively participated in social and intellectual life of Warsaw. They achieved a high professional status and gained common recognition and respect.

The mother of the artists – Helena Kramsztyk née Fajans, descended from a well-known bourgeois family. Her father, Maurycy Fajans (1827–1897) was a member of the Stock Exchange Committee established in 1873, owner of the Company of "Passenger and Shipping Navigation Maurycy Fajans" on the Vistula river.

The elite community of Warsaw assimilators – albeit small – had a considerable impact on social and intellectual life of the 19th-century Poland. Kramsztyk belonged to the generation fully assimilated, was baptised in his childhood. Like Antoni Słonimski or Julian Tuwim, he was a typical representative of the community of Polonized intelligentsia of Jewish origin, who their life and artistic works bound up with Poland. He regarded himself a Pole and Polish artist. Till the World War II Jewish motifs never had appeared in his works.

The reviews of his exhibitions, however, published in the 1930s. in the National Democratic periodicals, his Jewish origins were emphasised and resulting from it his supposedly “alien to the Polish spirit artistic creativity”.

The outbreak of the World War II caught Kramsztyk in Poland. When on the 15th November, 1940, the Nazis enclosed the Warsaw Ghetto, the painter found himself together with half a million of the Jews inside the Ghetto walls. The restrictions and bans imposed on the Jews by the Nazis, their isolation in the Ghettos and a plan of their total extermination forced the artist to redefine or rather reinterpret his identity. The Nazi racial laws fated him to cooperation with people with whom he had been perfect stranger. His surrounding world in the Ghetto was alien to him, he knew no Yiddish that prevailed in the Ghetto streets, he had no relations with Judaism, and as a Christian he was an apostate for the majority of the Ghetto inhabitants. Kramsztyk, however, refused to be hidden on the Aryan side of the wall and decided to stay in the Ghetto. His drawings rescued from the Ghetto (among others the *Old Jew with Children*) are a shocking document recording the final experience of the annihilation times, the fate of the Polish Jews – the Ghetto, extreme poverty, famine, death. This is a testimony that for ever included him into the Jews' history. Kramsztyk was shoot on the 6th August, 1942, during the so-called “Great Action” – deportation to the Death Camp at Treblinka the Jews from the Warsaw Ghetto.

*

Kramsztyk's artistic works were consistent, developed mainly under the influence of the French post-impressionism. There were no dramatic transformations, breakaways from previous achievements. For years the artist was faithful to his favourite themes: portrait, landscape, still life and nude.

His artistic education the artist began in Warsaw, studying drawing and painting with well-known Warsaw artists: Zofia Stankiewicz, Adolf Edward Herstein and Miłosz Kotarbiński. Then he continued his studies at the Cracow

Academy of Fine Arts (1903–1904) under Józef Mehoffer, then at the Academy of Fine Arts in Munich (1904–1908) under Ludwig Herterich. From 1909 he lived on and off in Paris, where he was classified as a member of the group whose works were called the *Ecole de Paris* (the *Alley at Collioure*, ca. 1925). As one of the few Polish artists belonging to this circle he participated both in Polish and in French artistic life. The years 1915–1921 he spent in Warsaw, where he was a member and co-founder of the „Rhythm” (Rytm) Association of Polish Artist (1922).

Roman Kramsztyk created his own painterly vision, uniting the achievement of modern arts with the tradition of old European paintings, in particular with the works of Michelangelo (*Fig Picking Time*), Leonardo da Vinci and Venetian masters: Titian and Tintoretto. The most interesting in his art is undoubtedly a type of portrait–allegory in which he directly appealed to the Italian and Netherlandian paintings of the 16th and 17th centuries. In his *Vanitas*, *Poet*, *Chessplayer*, and also in the scenes originating from the spirit of genre painting: the *Concert*, *Singer* he referred to the real life of his models (among others Maria Strońska, Jan Lechoń, Brunon Winawer), their professional work or artistic creativity.

In his painting quest Kramsztyk focused mainly on form, composition and colour related issues, never did he stray away from realistic perspective of the world. His early paintings are characterised by dark colours with strong and firm contour lines. By the end of the 1920s he lightened up the colours and softened the contour lines. His painting is not without an expression, sense of observation and sense of humour. The artist did not lose sight of plastic and colouristic values. Profusely drawing on old and contemporary artistic traditions Kramsztyk was able to create his own, distinguishable style, to set his own tone for his works.

Translated by Grażyna Waluga

Bibliografia

Źródła

- Archiwum ŻIH, mpis, nr 27: Puterman Samuel, Pamiętnik, s. 209–210
- Biblioteka Ossolińskich, rkps 7535/II: Papiery TPSP we Lwowie. Dział III. Akta Sekretariatu 1913. 2. Kopie listów do Romana Kramsztyka (5); 12227/II: List Romana Kramsztyka do Leopolda Wellischa
- Biblioteka IS PAN, rkps 852: Grajewski L., Artyści polscy w Rosji w XIX i z pocz. XX w., s. 39–40
- Zbiory Specjalne IS PAN, nr inw. 70; Dokumenty IPS; nr inw. 1132; Materiały Komisariatu Rządu
- Kruszewska Janina, Intra muros. Czwarły rok wojny, mpis w posiadaniu rodziny artysty
- Kruszewska Janina, Roman, mpis w posiadaniu rodziny artysty
- Listy Bronisławy Kramsztykowej do rodziny, rkps w posiadaniu rodziny żony artysty
- Listy Romana Kramsztyka do Charlotty Bologny (7), rkps w posiadaniu adresatki
- Simon Joanna, Wspomnienia o Romanie Kramsztyku, spisane w 1955 roku przez Andrzeja Kramsztyka; rkps w posiadaniu ŻIH

O Artyście

- a., *Senegalczycy i Arabowie pana Romana Kramsztyka przenoszą nas na wybrzeża lądów dalekich*, „Kurier Czerwony” 1926, nr 92, s. 2
- Artifex [M. Skrudlik], *Sztuka egzotyczna w I.P.S.-ie. Wystawa Romana Kramsztyka*, „Goniec Warszawski” 1937, nr 325, s. 6
- Bajkowski J., *Wystawy stołeczne*, „Prosto z mostu” 1937, nr 56, s. 7
- Basler A., *Młodzi na wystawach europejskich*, „Sztuka” 1913, s. 174–175
- Bernat A., *Kredka Kramsztyka*, „Życie” 1997, nr 40, s. 9
- Blumówna H., *Rysunki Kramsztyka z ghetta*, „Odrodzenie” 1946, nr 12 (69), s. 8
- Bomanowska M., *Powrót Kramsztyka*, „Gazeta Łódzka” (dod. lokalny „Gazety Wyborczej”) 1993, nr 80, s. 1
- Brodzka-Bestry M., *Polski Montparnasse*, „Tygodnik Solidarność” 1997, nr 11, s. 17

- Bunikiewicz W., *W 25-lecie twórczości artystycznej*, „Kurier Warszawski” 1937, nr 320, s. 19
- B.W., *W powrocie do klasycyzmu. Rozmowa o malarstwie z mistrzem paryskim*, „Express Poranny” 1933, nr 151, s. 6
- Ciechomski S., *Wystawa w IPS-ie. Roman Kramsztyk, Adam Rychtarski, Jadwiga Simon-Pietkiewiczowa, C.F. Winzer*, „Myśl Polska” 1937, nr 22, s. 6
- Cybulski B., *Kobiety go pamiętają*, „Przekrój” 1986, nr 2131, s. 8
- Deptuła B., *Kubizm brać zaczyna*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 12, s. 12
- Guzowska M., *Montparnasse z Polską w tle*, „Więź” 1997, nr 5, s. 175–178
- H.H.W. [Wilam Horzyca], *Roman Kramsztyk*, „Naród” („Dod. Literacko-Artystyczny”) 1921, nr 17, s. 2–3
- Hulewicz J., *Jednolitość i rozdwojenie artystycznego chcenia*, „Kurier Poranny” 1937, nr 319, s. 8
- Husarski W., *Wystawy w IPS-ie. Kramsztyk–Pietkiewiczowa*, „Czas” 1937, nr 329, s. 6
- Jabłonowska Z., *A Tri-Partite Portrait*, „Warsaw Voice” 1997, nr 7, s. 21
- Jarecka D., *Prawdziwe Kramsztyki*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 40, s. 14
- Jarecka D., *Roman Kramsztyk*, „Gazeta Wyborcza” (Magazyn) 1997, nr 8, s. 4–5
- Jota [Jankowski Józef], *Salon artystyczny Richlinga. Prace Romana Kramsztyka*, „Złoty Róg” 1912, nr 18, s. 14
- J.-L. F. [Feliks Jordan-Lubierzyński], *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu. Roman Kramsztyk*, „Polska Scena i Sztuka” 1914, nr 2, s. 54–55
- J.T.L., *Wystawa Romana Kramsztyka*, „Dziennik Ludowy” 1937, nr 334, s. 4
- (k.b.), *Wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki. Roman Kramsztyk, Adam Rychtarski, Jadwiga Simon-Pietkiewiczowa, C.F. Winzer*, „Express Poranny” 1937, nr 314, s. 6 (Artykuł został przedrukowany w dniu następnym w „Expressie Porannym” wydawanym w Kielcach i Radomiu oraz w „Expressie Lubelskim” 1937, nr 315, s. 6)
- K.M. [Kuc M.], *Urodzony portrecista*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 62, s. 10
- Klingsland Z., *La peinture de Roman Kramsztyk*, „Pologne Littéraire” 1928, nr 27, s. 3
- Kowalska M., *Rodzinne Kramsztyki*, „Midrasz” 1997, nr 0 (kwiecień), s. 45–46
- Landau R., *Roman Kramsztyk*, w: *Der Unbestechliche Minos. Kritik an der Zeitkunst*, Hamburg 1925, s. 138–139
- Lubina-Cipińska D., *Portrety, pejzaże, akty*, „Gazeta w Katowicach” (dod. lokalny „Gazety Wyborczej”) 1997, nr 100, s. 3
- Makowska U., *Kramsztyk w Zachęcie*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 1998 (LXVI), z. 4, s. 260–268
- Małkowska M., *Spojrzenie i gest*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 41, s. 26
- Markert H., *Portrety Kramsztyka*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 8, s. 7
- Mitarski W., *Roman Kramsztyk*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 8, s. 119–121
- N.-Ch. Z. [Zofia Norblin-Chrzanowska], *Z wystawy Jubileuszowej Romana Kramsztyka*, „Świat” 1937, nr 51, s. 6
- P.-O. S. [Stefania Podhorska-Okolów], *Muzealność i egzotyzm w obrazach Romana Kramsztyka*, „Bluszcz” 1937, nr 49, s. 14
- Pawłowski D., *Czy powstanie film o Romanie Kramsztyku*, „Dziennik Łódzki” 1991, nr 237
- Piątkowska R., *Kalejdoskop polskiej inteligencji. Przed wystawą Romana Kramsztyka*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 21, s. 18
- Podhorizer-Sandel E., *Roman Kramsztyk*, „Polska” 1971, nr 3, s. 44

- (ap) [Artur Prędski], *Wystawa Romana Kramsztyka w Paryżu*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 49, s. 2
- Prochaska K., *Kramsztyk*, „Przekrój” 1992, nr 31, s. 8
- Prochaska K., *Podzielił los narodu żydowskiego*, „Życie Warszawy” 1992, nr 92, s. 7
- Prochaska K., *Roman Kramsztyk*, „Podkowieński Magazyn Kulturalny” 1994, nr 2, s. 12–14
- Prochaska K., *Roman Kramsztyk – warsztat portrecisty*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1995, nr 1, s. 21–31
- Prochaska K., *Każdy Kramsztyk z Bronią chodzi*, „Podkowieński Magazyn Kulturalny” 1996, nr 4, s. 6–10
- Rassalski S., *Wystawy*, „Jutro Pracy” 1937, nr 48, s. 5
- R. J. [Rembowski Jan], *Roman Kramsztyk*, „Światło” 1920, z. 4, s. 6–9
- S.M. i K.Y., *De l'Ecole de Paris au ghetto de Varsovie*, „Le Courier de Varsovie” 1997, nr 9, s. 16
- Roman Kramsztyk 1885–1942. Wystawa monograficzna*, Warszawa 1997 (katalog)
- Sandel J., *Zamordowani artyści-plastycy. Roman Kramsztyk*, „Nasz Głos”, dod. do „Folks-Sztymc” 1959, nr 11 (60), s. 4–5, 7
- Samotyhowa N., *Wystawy Instytutu Propagandy (A. Rychtarski, R. Kramsztyk, J. Simon-Pietkiewiczowa)*, „Praca Obywatelska” 1937, nr 22, s. 9
- Semik T., *Portret z urodą*, „Dziennik Zachodni” 1997, nr 101, s. 9
- Sławkowski J., *Portrecista polskiej inteligencji*, „Antyki” 1997, nr 1, s. 15
- Sobieszek B., *Historia w konspiracji. Świadkowie...*, „Dziennik Łódzki” 1992, nr 249, s. 4
- Soltysik M., *Testament Romana Kramsztyka*, „Gazeta Krakowska” 1993, nr 94, s. 5
- Stokowski J., *Oddzielić żydów! Po wystawie Kramsztyka w IPS-ie*, „ABC” 1937, nr 392, s. 4
- Stopa M., *Kramsztyk po 60 latach*, „Midrasz” 1997, nr 0 (kwiecień), s. 44
- Stos., *Nasi artyści. Roman Kramsztyk*, „Świat” 1913, nr 48, s. 3–4
- Susid W., *Kramsztyk w Zachęcie*, „Słowo Żydowskie” 1997, nr 5, s. 13, 18
- Szarzyński P., *Nasz Montparnasse. Dwie wystawy prac malarzy Ecole de Paris*, „Polityka” 1997, nr 9, s. 50–51
- Szczepanikowa R., *Obecne wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki. Roman Kramsztyk, Adam Rychtarski, Jadwiga Pietkiewicz, C.F. Winzer*, „Depsza” 1937, nr 99, s. 8
- Szczutowski S., *Wystawa „Rytmu”, wystawa prac Franciszka Szwocha w warszawskim TZSP*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 6, s. 409–418
- T.A., *Powrót Romana Kramsztyka*, „Świat z Piotrkowskiej” 1993, nr 19, s. 6
- Tanikowski A., *Zachęta do Kramsztyka*, „Art and Business” 1997, nr 5, s. 48–51
- Wallis M., *Humanizm Kramsztyka*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 20, s. 8
- Wallis M., *Roman Kramsztyk*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 49, s. 6 (obydwa artykuły przedrukowano w: M. Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia*, Warszawa 1959)
- Weinzieher M., *Wystawa w I.P.S.-ie. Roman Kramsztyk – Adam Rychtarski – Jadwiga Simon-Pietkiewiczowa – C.F. Winzer*, „Nasz Przegląd” 1937, nr 333, s. 7
- Wankie W., *Z Zachęty (Wystawy zbiorowe: Kramsztyka, Kopczyńskiego, Trzebińskiego i Polskiego Przemysłu Artystycznego)*, „Świat” 1920, nr 52, s. 4
- Winkler K., *Nowe wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Robotnik” 1937, nr 241, s. 2
- Winkler K., *Nowe wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Naprzód” 1937, nr 342, s. 2
- Winkler K., *Wystawa Jubilatów*, „Pion” 1937, nr 47, s. 5
- Witz I., *Artysta w getcie*, „Życie Warszawy” 1963, nr 92, s. 4 (przedruk w: I. Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni*, Kraków 1967)

- Wolman A., *Wystawa obrazów Romana Kramsztyka*, „Izraelita” 1912, nr 142, s. 5
- Woroniecki E., *Expositions: de M. R. Kramsztyk chez Druet, de [...]*, „La Pologne Politique...” 1929, nr 1/2, s. 18–21
- Woroniecki E., *Les artistes polonais aux Salon [...] Les expositions [...] de M. R. Kramsztyk à la Galerie Zak*, „La Pologne Politique...” 1930, nr 7, s. 627
- Wójtowski M., *Rzecz o wspólnej pamięci*, „Echo Nadwiślańskie” 1997, nr 7, s. 10
- Zagórska B., *Testament Romana Kramsztyka*, „Trybuna” 1997, nr 56, s. 9
- Zimna K., *Zieleń, cynober i ultramaryna...*, „Gazeta Łódzka” (dod. lokalny do „Gazety Wyborczej”) 1997, (19 XI), s. 6
- Zimna K., *Malarz początku i końca*, „Kalejdoskop” 1998, nr 1, s. 29–30
- Zimna K., *Na tropie „kramsztyków”. Rozmowa z Krzysztofem Prochaską – pomysłodawcą i scenarzystą filmu dokumentalnego o Romanie Kramsztyku*, „Kalejdoskop” 1998, nr 1, s. 30–32

Utwory poetyckie, muzyczne oraz filmy poświęcone artyście

- Dołęga-Szczepański J., *Maluj człowieka*, w: *Śpiewacy getta*, Warszawa 1986
- Gelbard I., *Pieśń żałobna o śmierci Romana Kramsztyka*, w: *Pieśni żałobne getta*, Katowice 1946
- Kredka Kramsztyka*, słowa J. Kaczmarski, muzyka i wykonanie P. Gintrowski, reżyseria L. Adamik, Warszawa 1993
- Roman Kramsztyk – powrót* – scenariusz K. Prochaska, reżyseria M. Michalik, P. Trzaskalski. Film dokumentalny zrealizowany przez Ośrodek Telewizyjny w Łodzi i Fundację Łódzkiego Programu Regionalnego Telewizji Polskiej, Łódź 1992

Encyklopedie, słowniki

- Benezit E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tout les temps et tous les pays...*, t. 5, Paris 1966
- Chrzanowska-Pieńkos J., Pieńkos A., *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*, Poznań 1997
- Eduard-Joseph, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains 1910–1930*, t. 2, Paris 1931
- Encyklopedia Judaica*, t. 3, Jerusalem 1974
- Polski Słownik Biograficzny*, t. XV, Wrocław 1970 (J. Wiercińska)
- Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających*, t. IV, Wrocław 1986 (H. Kubaszewska)
- Słownik malarzy polskich od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, t. 2, Warszawa 2001
- Thieme U., Becker F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XXI, Leipzig 1927
- Vollmer H., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX Jahrhunderts*, t. 3, Leipzig 1956 (J. Sandel)
- Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 6, Warszawa 1965
- Wielka Ilustrowana Encyklopedia Powszechna*, t. 8, Kraków (1929–1932)

Bibliografia ogólna

- 175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Kraków 1994
- Anders H., „Rytm”. W poszukiwaniu stylu narodowego, Warszawa 1972
- Apollinaire G., *Chroniques d'Art (1902–1918). Textes réunis avec préface et notes par L.C. Breuning*, Paris 1960
- Aronson Ch., *Scènes et visages de Montparnasse*, Paris 1963 (w jidisz)
- Banach J., *Tematy muzyczne w plastyce polskiej (Malarstwo, rzeźba)*, Kraków 1956
- Bartnicka-Górska H., *Polskie środowisko artystyczne Paryża lat dwudziestych*, w: *Między Polską a światem*, pod red. M. Morki, P. Paszkiewiczza, Warszawa 1993
- Beck J. H., *Italian Renaissance Painting*, Köln, Köneman 1999
- „Biuletyn ZPAP”. Numer specjalny w 25 rocznicę zwycięstwa nad faszyzmem. Pamięci artystów zmarłych w czasie wojny 1939–1945, oprac. J. Jaworska, Warszawa 1970
- Blatter J., Milton S., *Art of The Holocaust*, London 1981
- Borzymińska Z., Żebrowski R., *Po-lin. Kultura Żydów polskich w XX wieku*, Warszawa 1993
- The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905–1945*, The Jewish Museum, New York, New York 1985 (katalog)
- Cowling E., Mundy J., *On Classic Ground. Picasso, Leger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*, Tate Gallery, London 1990 (katalog)
- Crespelle J. P., *La folle Epoque*, Paris 1968
- Dobrowolski T., *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1989
- Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław 1964
- Dobrowolski T., *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963
- Ecole de Paris. Artysty żydowscy w Polsce w kolekcji Wojciecha Fibaka*, pod red. J. Grabskiego, Pałac Sztuki TPSP, Kraków 1998 (katalog)
- Ecole de Paris 1904–1929, la part de l'Autre*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris 2000 (katalog)
- Fabijańska-Przybytko K., *Morze w malarstwie polskim*, Gdańsk 1990
- Fuks M., *Żydzi w Warszawie*, Poznań–Daszewice 1992
- Galeria Sztuki Polskiej lat 1918–1939*, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. J. Zagrodzki, Warszawa 1987
- Garlińska-Zembrzuska H., *Działalność wystawowa Salonu Sztuki Czesława Garlińskiego w latach 1922–1939*, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, pr. zb. pod red. J. Starzyńskiego, Wrocław 1963
- Gotlib H., *Polish Painting*, London 1942
- Gowing L., *The modern vision*, w: *Places of Delight. The pastoral landscape*, oprac. R. C. Cafritz, L. Gowing, D. Rosand, Washington 1988, s. 182–248
- Grabska E., *L'arrière-garde de l'avant-garde. La colonie artistique polonaise à Paris 1905–1914*, w: *Un Art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe 1900–1950*, sous la direction de G. Monnier et J. Vovelle, Paris 1994
- Grabska E., *Obrazy i rzeźby podróżując*, w: *Paryż i artyści polscy 1900–1918. Wokół E.A. Bourdelle'a*, Muzeum Narodowe w Warszawie 1997 (katalog wystawy)
- Grabska E., *Przedproże „École de Paris”?*, w: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, pod red. A. Baranowej, Kraków 2001

- Grajewski L., *Bibliografia ilustracji w czasopismach polskich XIX i pocz. XX w. (do 1918)*, Warszawa 1972
- Grońska M., *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899–1945*, Wrocław 1994
- Gross N., *Poeci i Szoa. Obraz zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec 1993
- Historia Sztuki Polskiej*, pr. zb. pod red. T. Dobrowolskiego, W. Tatarkiewicza, t. III, Kraków 1962
- Jaśkiewicz A., *Galeria Malarstwa i Grafiki Polskiej XX wieku*. Katalog, Częstochowa 1970
- Jaśkiewicz A., *Galeria Malarstwa Polskiego XX wieku*, Częstochowa 1989
- Jaworska J., *Polską sztuką walcząca 1939–1945*, Warszawa 1976
- Jordanowski S., *Vademecum Malarstwa Polskiego*, New York 1988
- Jewish Art. An Illustrated History*, edited by C. Roth, Tel Aviv 1961
- Katalog Galerii Sztuki Polskiej*. Państwowe Zbiory Sztuki, Warszawa 1932
- Katalog ilustrowany Miejskiej Galerii Obrazów i Rzeźb w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1929
- Katalogen over Moderna Museets Samlingar av svensk och internationell 1900 – talskonst* (catalogue of the Modern Museums Collection of Swedish and Internationall 20th century art), Moderna Museet, Stockholm 1976
- Kęłbowski J., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1987
- Klüver B., Martin J., *Kiki et Montparnasse*, Paris 1989
- Kolory tożsamości. Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001 (katalog)
- Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 3, Kraków 1929
- Krzykowska Z., *Galeria Malarstwa Polskiego. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu*, Katowice 1979
- Krzykowska Z., *Galeria Malarstwa Polskiego w Muzeum Śląskim w Katowicach*, w: *Muzeum Śląskie. Szkice z przeszłości*, Katowice 1984
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., Stolot F., *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000
- Kühn A., *Die Polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, Berlin 1930
- L'Art Polonais Moderne*, préface Ch. Aronson, Paris 1929
- Les Réalismes 1919–1939. Entre révolution et réaction*, Paris 1980, Centre Pompidou XII 1980/ I 1981 (katalog)
- Lista strat kultury polskiej 1 IX 1939 – 1 II 1946*, zestawil B. Olszewicz, Warszawa 1947
- Liszewska K., Plapis J., *Portrety osobistości i mieszkańców Warszawy w zbiorach Muzeum Historycznego m. st. Warszawy*, Warszawa 1990
- Ładnowska J., *Dziela artystów żydowskich w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi*, w: *Judaica łódzkie w zbiorach muzealnych i zasobach archiwalnych*, pr. zb. pod red. M. Budziarka, Łódź 1994
- Majkowski H., *O sztuce plastycznej w Poznaniu*, „Kronika m. Poznania” 1938, nr 2
- Malarstwo polskie 1800–1939*. Katalog zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach, oprac. Z. Krzykowska, Katowice 1996
- Malarstwo Polskie Galerii Muzeum Sztuki w Łodzi*, oprac. R. Zrębowicz, Warszawa 1957
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibałów*, Warszawa 1992 (katalog)
- Malinowski J., *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „Nowej sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987
- Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000
- Malinowski J., *Polska awangarda artystyczna w Niemczech 1900–1933*, w: *Między Polską a światem*, pod red. M. Morki, P. Paszkiewicz, Warszawa 1993

- Malinowski J., *Sztuka mniejszości narodowych w Polsce w XIX i XX wieku*, w: *Inni wśród swoich*, Warszawa 1994
- Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, pod red. J. E. Dutkiewicza, Wrocław 1969
- Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, wybrała, oprac. i przedmową opatrzyła J. Sosnowska, Warszawa 1992
- Mediterranean landscape*, Sevilla, Cartuja de Santa Maria de las Cuevas, 1992 (katalog)
- Meschnik M., *Galeria malarstwa Polskiego Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu*, Bytom 1991
- Mieses M., *Polacy – chrześcijanie pochodzenia żydowskiego*, t. 2, Warszawa 1938
- Milewska W., Zientara M., *O ikonografii sztuki legionowej*, w: *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1990, Warszawa 1993
- Milewska W., Zientara M., *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Kraków 1999
- Mishkan Le'Omanut*, Museum of Art Ein Harod, Ein Harod 1970
- Modrzejewska B., Oborny A., *Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach. Zbiory malarstwa polskiego*, Warszawa 1971
- Móraski K., *Kartki z dziejów Żydów warszawskich*, Warszawa 1993
- Muzeum Górnośląskie w Bytomiu. Wykaz obrazów*, oprac. M. Derus, M. Meschnik, Bytom 1991
- Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego. Zbiory artystyczne*, oprac. I. Brzewska, R. Piątkowska, K. Polujan, M. Sieramska, Warszawa 1995
- Nabytki Muzeum Narodowego w Poznaniu w roku 1970*, „Studia Muzealne”, z. 9, Poznań 1971
- Najnowsze dzieje Żydów w Polsce w zarysie (do 1950 r.)*, pod red. J. Tomaszewskiego, Warszawa 1993
- Nieszawer N., Boyé M., Fogel P., *Peintres juifs à Paris 1905–1939. Ecole de Paris*, Paris 2000
- Oborny A., *Nowe obrazy w zbiorach Muzeum Świętokrzyskiego*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, t. IV, Kraków 1967
- Oborny A., *Nowe obrazy w zbiorach Muzeum Świętokrzyskiego*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, t. VI, Kraków 1970
- Olszewski A. K., *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Warszawa 1988
- Pamiętniki z getta warszawskiego. Fragmenty i regesty*, oprac. M. Grynberg, Warszawa 1988
- Paryż i artyści polscy 1900–1918. Wokół E. A. Bourdelle'a*, Muzeum Narodowe w Warszawie 1997 (katalog) (Wersja francuska: *Autour Bourdelle. Paris et les Artistes Polonais 1900–1918*, Paris 1996)
- Peretiatkowicz A., Sobeski M., *Współczesna kultura polska*, Poznań 1932
- Piątkowska R., *Artyści żydowscy w Polsce w XIX i XX wieku*, w: *Studia z dziejów Żydów w Polsce*, t. 2, Warszawa 1995
- Polaków portret własny*, pr. zb. pod red. M. Rostworowskiego, cz. 1, Warszawa 1983, cz. 2, Warszawa 1986
- Pollakówna J., *Formiści*, Wrocław 1972
- Pollakówna J., *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982
- Polska bibliografia sztuki 1801–1944*, t. 1, cz. 1, *Malarstwo polskie, malarze A-K*, oprac. J. Wiercińska, M. Liczbińska, Wrocław 1975
- Polska jej dzieje i kultura*, Warszawa 1927
- Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, pr. zb. pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1967

- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pr. zb. pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1974
- Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, pr. zb. pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1992
- Porębski M., *Granice współczesności 1909–1925*, Warszawa 1989
- Ringelblum E., *Kronika getta warszawskiego, wrzesień 1939 – styczeń 1943*, oprac. i wstęp, A. Eisenbach, Warszawa 1983
- Roth C., *Die Kunst der Juden*, t. 2, Frankfurt am Main 1963
- Sandel J., *Motywy żydowskie w sztuce polskiej*, Warszawa 1954 (w jidysz)
- Sandel J., *Żydowscy artyści plastycy ofiary hitlerowskiej okupacji w Polsce*, t. 2, Warszawa 1957 (w jidysz)
- Silver K. E., *Espirt de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War 1914–1918*, London, Thames and Hudson, 1989
- Sosnowska J., *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999
- Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 18 VI 1930 do 1 VI 1937*, Warszawa 1937
- Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 1 IV 1937 do 31 III 1939*, Warszawa 1939
- Starzyński J., *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973
- Stępień H., *Polscy artyści w królewskiej Akademii Sztuk Pięknych i w pracowniach prywatnych w Monachium w latach 1828–1914 w świetle archiwaliów monachijskich*, w: *Między Polską a światem*, pod red. M. Morki, P. Paszkiewicza, Warszawa 1993
- Stępień H., Liczbińska M., *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994
- Stradecki J., *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977
- Sterling Ch., *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, Warszawa 1998
- Szczuka D., *Wolanie o ład. Krytyka artystyczna wobec klasycyzujących tendencji w sztuce lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 1998 (LXVI), z. 4, s. 123–134
- Sztuka Polska. Architektura, rzeźba, malarstwo*, Warszawa 1931/1932
- Sztuka Polska wśród obcych. Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych za rok 1926/1927*, Warszawa 1928
- Tanikowski A., *Między Francją a Niemcami. Polski malarz w poszukiwaniu Arkadii*, w: *Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i E. Wolickiej, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1999, s. 159–178
- Tanikowski A., *W Paryżu, u progu nowoczesności*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 1998 (LXVI), z. 4, s. 253–259
- Tomaszewski J., *Zarys dziejów Żydów w Polsce w latach 1918–1939*, Warszawa 1990
- Topass J., *L'Art et Les Artistes en Pologne. Du romantism à nos jours*, Paris 1928
- Treter M., *Malarstwo i rzeźba*, w: *Dziesięciolecie Polski Odrodzonej 1918–1928*, Kraków 1928
- Treter M., *Samtida Konst i Polen*, Malmö 1930
- Trzeciak P., *250 razy o sztuce polskiej*, Warszawa 1967
- Walicki M., Starzyński J., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1934
- Wallis M., *Sztuka polską dwudziestolecia*, Warszawa 1959

- Wallis M., *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966
- Warszawa. *Jej dzieje i kultura*, pr. zb. pod red. A. Gieysztorą i J. Durki, Warszawa 1980
- Wiercińska J., *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969
- Wiercińska J., *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, Wrocław 1968
- Wierzbicka A., *École de Paris – pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004
- Wierzbicka A., *Rosjanie i Polacy w Ecole de Paris. Próba definicji terminu i opisu środowiska*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1998, nr 1/2, s. 183–201
- Witz I., *Obszary malarstwa w wyobraźni*, Kraków 1967
- Wyganowska W., *O portrecie legionowym*, w: *Portret. Funkcja–Forma–Symbol*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń grudzień 1986, Warszawa 1990
- Wyganowska W., *Sztuka Legionów Polskich 1914–1918*, Warszawa 1994
- Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, pr. zb. pod red. J. Starzyńskiego, Wrocław 1966
- Żydzi Polscy. Dzieje i kultura*, Warszawa 1982
- Żydzi w Polsce. Obraz i słowo*, cz. 1 pod red. M. Rostworowskiego, Warszawa 1993
- Żydzi w Polsce Odrodzonej*, t. 2, Warszawa 1933–1934

Wspomnienia

- Brzękowski J., *W Krakowie i w Paryżu*, Warszawa 1968
- Czajka-Stachowicz I., *Dubo... Dubon... Dubonnet...*, Kraków 1970
- Czeraniakow A., *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego*, oprac. M. Fuks, Warszawa 1983
- Dąbrowska M., *Dzienniki 1914–1945*, t. I–III, Warszawa 1998
- Geppert E., *Moja droga*, Kraków 1968
- Geppert E., *Przeszłość daleką i bliską*, Wrocław 1977
- Glinka K., *Paryż mojej młodości*, Bejrut 1950
- Gran W., *Sztafeta oszczerców*, Paryż 1980
- Hirszfeld L., *Historia jednego życia*, Warszawa 1957
- Iwazkiewicz A., *Dzienniki*, Warszawa 1993
- Iwazkiewicz J., *Aleja Przyjaciół*, Warszawa 1984
- Iwazkiewicz J., *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1957
- Iwazkiewicz J., *Ludzie i książki*, Warszawa 1971
- Iwazkiewicz J., *Marginalia*, Warszawa 1993
- Iwazkiewicz J., *Notatki 1939–1945*, Wrocław 1991
- Iwazkiewicz J., *Podróże do Włoch*, Warszawa 1977
- Iwazkiewicz J., *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1976
- Janta A., *Lustra i reflektory*, Warszawa 1982
- Kossak W., *Listy do żony i przyjaciół*, t. 2, Kraków 1985
- Księga gości Jana Lechonia*, oprac. B. Dorosz, Toruń 1999
- Lechoń J., *Dzienniki*, t. 1–3, Warszawa 1992
- Lilpop-Krance F., *Powroty*, Białystok 1991
- Lipiński E., *Wesoło o malarzach*, Lublin 1988

- Listy Józefa Rajnfelda do Jarosława Iwaszkiewicza, z notatkami adresata wydane przez Pawła Hertza i Marka Zagańczyka*, Warszawa 1997
- Lorentowicz I., *Oczarowania*, Warszawa 1972
- Makowski T., *Pamiętnik*, Warszawa 1961
- Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1939*, oprac. F. Li-chodziejewska, t. 1, Warszawa 1981
- Pamięci Jana Lechonia*, nakładem „Wiadomości”, Londyn 1958
- Pragier A., *Czas przeszły dokonany*, Londyn 1966
- Rubinstein A., *Moje długie życie*, t. 2, Warszawa 1988
- Rubinstein A., *Moje młode lata*, Warszawa 1986
- Schulz B., *Proza*, Kraków 1964
- Szereszewska H., *Krzyż i meduza*, Warszawa 1993
- Szpilman W., *Panista. Wspomnienia warszawskie*, Kraków 2000
- Szpilman W., *Śmierć miasta*, Warszawa 1946
- Uniechowska K., *Antoni Uniechowski czyli magiczne widzenie świata*, Warszawa 1993
- Wachowiak S., *Czasy, które przeżyłem. Wspomnienia z lat 1890–1939*, Warszawa 1983
- Wachowiak S., *Wspomnienia*, „Zeszyty Historyczne”, z. 1931, Paryż 1975
- Wat A., *Mój wiek*, Warszawa 1991
- Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, Warszawa 1991
- Wyleżyńska A., *Z notatek pamiętnikarskich (1942–1943)*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1963, nr 45–46

Czasopisma – wzmianki o Kramsztyku

- „Arkady” (Warszawa) – 1939, nr 1, s. 65
- „Art & Business” (Warszawa) – 1992, nr 1/2 (Rocz. Aukcyjny 1991), s. 26; nr 6, s. 30; nr 9/10, s. 36; 1993, nr 1/2 (Rocz. Aukcyjny 1992), s. 16; nr 3/4, s. 35, 83, 84; 1994, nr 1/2 (Rocz. Aukcyjny 1993), s. 27; nr 11/12, s. 37; 1995, nr 1/2 (Rocz. Aukcyjny 1994), s. 35, 59, 64, 65, 70; nr 9, s. 61; 1996, nr 1/2 (Rocz. Aukcyjny 1995), s. 30
- „L'Art Vivant” (Paryż) – 1925; 1926, nr 29, s. 173; 1927, nr 57, s. 337; 1928 (15 X), s. 824; (15 XI), s. 899, 900; 1929, nr 117; 1930, nr 133, s. 529; 1931, nr 1, s. 59
- „Beaux-Arts” (Paryż) – 1930, nr 6, s. 22; nr 12, s. 22; 1939, nr 323, s. 7
- „Biuletyn Historii Sztuki” (Warszawa) – 1979, nr 2, s. 196; 1986, nr 2/4, s. 370
- „Bluszcz” (Warszawa) – 1918, nr 19, s. 147; 1924, nr 24, s. 384–385; 1932, nr 21, s. 11; 1935, nr 8, s. 225
- „Chwila” (Lwów) – 1925 (10 X); 1931 (21 VI)
- „Le Crapeauillot” (Paryż) – 1924; 1929, nr 3, s. 23; nr 6, s. 28
- „Czas” (Kraków) – 1924, nr 270, s. 3; 1937, nr 338, s. 6
- „Droga” (Warszawa) – 1929, nr 12, s. 1104–1105; 1931, nr 2, s. 117; nr 6, s. 512; 1932, nr 2, s. 218; nr 7/8, s. 761, 762; 1934, nr 1, s. 78
- „Dziennik Bydgoski” – 1935, nr 34, s. 8
- „Dziennik Łódzki” – 1990, nr 119, s. 1
- „Dzień Polski” (Warszawa) – 1929, nr 319, s. 5; 1932, nr 150, s. 6
- „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” (Londyn) – dod. sobotni „Tydzień” – 1989, 10 VI, s. 8

- „Dziś” (Warszawa) – 1938, nr 321
- „Echo Dnia” (Kielce) – 1974, nr 208
- „Express Poranny” (Warszawa) – 1931, nr 352, s. 6; nr 360, s. 6; nr 361, s. 6; 1932, nr 151, s. 10; 1934, nr 4, s. 4; 1937, nr 345, s. 6; 1938, nr 314, s. 4
- „Gazeta Krakowska” – 1991, nr 282, s. 5; 1992, nr 295, s. 18
- „Gazeta Polska” (Warszawa) – 1932, nr 10, s. 3; nr 160, s. 3; 1939, nr 151, s. 5
- „Gazeta Warszawska” – 1924, nr 351, s. 2; 1932, nr 160, s. 5
- „Gazeta Wyborcza” – 1998, nr 5, s. 11
- „Ilustrowany Kurier Codzienny” (Kraków) – 1917, nr 267, s. 2–3; nr 350, s. 2–3; 1929, nr 302, s. 3; 1932, nr 148, s. 3; 1934, nr 22, s. 3; 1934, nr 25, s. 11
- „Kobieta Współczesna” (Warszawa) – 1929, nr 29, s. 12; nr 51, s. 13; 1932, nr 3, s. 94; nr 22, s. 429; 1934, nr 4, s. 68
- „Komunikaty Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu” – 1985, nr 4(8), s. 11–12
- „Kronika Polski i Świata” (Paryż) – 1939, nr 22
- „Kultura” (Paryż) – 1948, nr 6, s. 161
- „Kultura” (Warszawa) – 1932, nr 20, s. 4
- „Kunstchronik” (Berlin) – 1922/1923, nr 25, s. 497
- „Kunst für Alle” (Monachium) – 1912, nr 18, s. 428
- „Kurier Czerwony” (Warszawa) – 1926, nr 91, s. 8; 1928, nr 244, s. 8; 1930, nr 270, s. 6; 1932, nr 114, s. 3
- „Kurier Łódzki” – 1934, nr 261, s. 5
- „Kurier Polski” (Warszawa) – 1926, nr 188, s. 3; 1930, nr 343, s. 3; 1932, nr 152, s. 4; 1937, nr 328, s. 4
- „Kurier Poranny” (Warszawa) – 1924, nr 136, s. 4; 1930, nr 353, s. 3; 1932, nr 13, s. 2; 1935, nr 41, s. 7; 1937, nr 319, s. 8; 1939, nr 158, s. 6
- „Kurier Poznański” – 1925, nr 281, s. 7
- „Kurier Warszawski” – 1912, nr 64, s. 12; nr 96, s. 5; nr 124, s. 10; 1913, nr 277, s. 4; 1917, nr 126, s. 8; 1919, nr 87, s. 6; 1923, nr 145, s. 11; 1924, nr 146, s. 12–13; nr 359, s. 10; 1929, nr 170, s. 17; 1932, nr 140, s. 15; 1938, nr 319, s. 19
- „LEcho de Varsovie” (Warszawa) – 1932, nr 40, s. 3
- „LEst Polonais” (Paryż) – 1921, nr 7, s. 230
- „La Pologne Politique...” (Paryż) – 1921, s. 677, 680; 1923, s. 549; 1925, nr 8, s. 324; nr 23, s. 866, 867; 1926, nr 8, s. 299; nr 10, s. 386; 1928, nr 11, s. 369; 1929, nr 5/6, s. 116; nr 15/16, s. 280; 1930, nr 1, s. 62; nr 8, s. 706; nr 12, s. 1010; 1933, s. 324
- „La Revue de l'art ancien et modern” (Paryż) – 1927, nr 288, s. 95
- „Le Matin” (Paryż) – 1925 (I IX)
- „Lektura” (Warszawa) – 1934, nr 2, s. 12
- „Lwowski Kurier Poranny” – 1931 (4 VII)
- „Miesięcznik Literacki” (Warszawa) – 1930, nr 2, s. 71
- „Myśl Narodowa” (Warszawa) – 1925, nr 5(44), s. 78; 1929, nr 49, s. 302; nr 52, s. 350; 1932, nr 26, s. 381
- „Myśl Polska” (Warszawa–Kraków–Lwów) – 1916, nr 8, s. 119; 1917, nr 1/2, s. 109
- „Naprzód” (Warszawa–Kraków) – 1939, nr 159, s. 6
- „Nasz Przegląd” (Warszawa) – 1924, nr 26, s. 2; nr 168, s. 2; nr 317, s. 3; 1925, nr 74, s. 7; nr 278, s. 6; 1926, nr 22, s. 9; nr 120, s. 8; nr 136, s. 4; 1929, nr 177, s. 9; nr 343, s. 10;

- 1930, nr 358, s. 7; 1932, nr 32, s. 10; nr 169, s. 16; 1935, nr 54, s. 5; 1938, nr 332, s. 8; 1939, nr 169, s. 18
- „Nasz Przegląd Ilustrowany” (dod. do „Naszego Przeglądu”) – 1925, nr 30, s. 2–6; 1926, nr 12, s. 4; 1927, nr 16, s. 4; 1928, nr 43, s. 3; nr 48, s. 3; 1930, nr 9, s. 8; nr 24, s. 6; 1932, nr 19, s. 3; 1935, nr 6, s. 8; 1937, nr 48, s. 6
- „Neunen Lodzer Zeitung” (Łódź) – 1926 (4 IV), s. 3
- „Nike” (Warszawa) – 1937, s. 83, 277, 308; 1939, z. 1, s. 74
- „Nowości Ilustrowane” (Kraków) – 1917, nr 48, s. 7
- „Nowy Dziennik” (Kraków) – 1929, nr 41, s. 5
- „Odra” (Wrocław) – 1978, nr 9, s. 24
- „Ogniwo” (Warszawa–Lwów–Kraków–Wilno) – 1921, nr 1, s. 33, 34
- „Opinia” (Warszawa) – 1934, nr 4, s. 4
- „Opinia” (Warszawa–Łódź) – 1946, nr 8, s. 10; 1948, nr 36, s. 9
- „Pani” (Warszawa) – 1924, nr 6/7, s. 26; nr 10/11, s. 22
- „Pion” (Warszawa) – 1934, nr 6, s. 12; nr 44, s. 4; 1937, nr 6, s. 7; 1938, nr 47, s. 5
- „Polityka” (Warszawa) – 1992, nr 22, s. 8
- „Pologne Litteraire” (Warszawa) – 1927, nr 9, s. 3; 1928, nr 18, s. 3; 1933, nr 80/81, s. 8; 1934, nr 96, s. 3; nr 97/98, s. 8
- „Polska Scena i Sztuka” (Warszawa) – 1914, nr 1, s. 28
- „Polska Zbrojna” (Warszawa) – 1930, nr 354, s. 42; 1932, nr 149, s. 9
- „Południe” (Wilno) – 1922, z. 2, s. 46–47; 1923, z. 5, s. 10, 48, 57; 1924, nr 1, s. 6, 8–9, 12
- „Pro Arte” (Warszawa) – 1919, z. 3, s. 23; z. 5, s. 30
- „Pro Arte et Studio” (Warszawa) – 1917, z. 7, s. 29
- „Przegląd Artystyczny” (Kraków) – 1946, nr 6/7, s. 12
- „Przegląd Artystyczny” (Warszawa) – 1936, nr 1, s. 2
- „Przegląd Warszawski” – 1922, nr 6, s. 413–414
- „Przegląd Wieczorny” – 1930, nr 287
- „Robotnik” (Warszawa) – 1922, nr 50, s. 4; 1924, nr 147, s. 2; 1930, nr 352, s. 5; nr 402, s. 5; 1932, nr 12, s. 3; 1939, nr 158, s. 6
- „Rzeczpospolita” (Warszawa) – 1992, nr 203, s. 4; 1995, nr 158, s. 26
- „Skamander” (Warszawa) – 1920, z. 1, s. 55
- „Słowo Polskie” (Lwów) – 1914, nr 297, s. 2
- „Sprawozdania TZSP” – 1920, s. 4; 1925, s. 51; 1926, s. 65; 1927, s. 72; 1928, s. 71; 1929, s. 73; 1930, s. 67; 1931, s. 43
- „Stolica” – 1969, nr 16, s. 15; 1988, nr 1, s. 23
- „Sztuka” (Lwów) – 1911, 2. półr., s. 214, 221; 1913, 1. półr., s. 43
- „Sztuka” (Warszawa) – 1914, z. 1/2, s. 23, 26; z. 3/4, s. 23
- „Sztuka i Artysta” (Warszawa) – 1924, nr 6, s. 150
- „Sztuki Piękne” (Kraków) – 1924/1925, s. 143, 344, 436, 536, 583; 1925/1926, s. 186, 237, 365, 392, 406; 1926/1927, s. 149, 155, 163, 363, 463; 1927/1928, s. 4, 74, 78, 188, 240; 1929/1930, s. 51, 306, 308, 446, 497; 1931, s. 14–15, 78, 105, 244; 1932, s. 68, 103, 121, 207; 1933, s. 94, 116, 150, 305, 420; 1934, s. 39, 40, 80, 322, 352, 424, 482, 487
- „Świat” (Warszawa) – 1911, nr 21, s. 7; nr 44, s. 6; 1912, nr 20, s. 6; nr 44, s. 8; 1915, nr 30, s. 6; 1917, nr 3, s. 10; nr 5, s. 4; nr 51, s. 3; 1918, nr 17, s. 5; nr 18, s. 5; 1919, nr 2, nr 28, s. 6–7; 1920, nr 3, s. 2; 1922, nr 10, s. 5; 1924, nr 2, s. 8; nr 22, s. 8; 1925, nr 15, s. 34;

- nr 25, s. 6; nr 32, s. 4; nr 52, s. 3; 1926, nr 19, s. 5; nr 32, s. 4; 1927, nr 23, s. 10; 1928, nr 1, s. 6; nr 28, s. 8; nr 41, s. 6; 1929, nr 6, s. 3; 1930, nr 41, s. 4
- „Światowid” (Kraków) – 1924, nr 17, s. 11; 1926, nr 15, s. 12; 1927, nr 23, s. 10; nr 48, s. 10–11
- „Tęcza” (Poznań) – 1928, nr 40, s. 6; nr 52, s. 16
- „Tu i Teraz” (Warszawa) – 1983, nr 16, s. 6
- „Tygodnik Artystów” (Kraków) – 1935, nr 15, s. 3
- „Tygodnik Ilustrowany” (Warszawa) – 1909, nr 49, s. 1002; 1910, nr 51, s. 1054; 1912, nr 22, s. 424–425; nr 23, s. 483; 1913, nr 8, s. 154; nr 22, s. 424–425; 1917, nr 14, s. 170; nr 21, s. 262; 1918, nr 1, s. 7; nr 18, s. 210; 1921, nr 8, s. 180; 1922, nr 3, s. 35; nr 14, s. 217; 1923, nr 3, s. 41; nr 28, s. 445; 1924, nr 7, s. 100; nr 21, s. 352; nr 22, s. 367; 1925, nr 20, s. 294; 1926, nr 19, s. 330; nr 27, s. 491; 1928, nr 52, s. 961; 1929, nr 48, s. 920; 1932, nr 1, s. 14; nr 26, s. 421; 1936, nr 5, s. 86; 1937, nr 8, s. 142
- „Tygodnik Powszechny” (Kraków) – 1977, nr 31, s. 4; 1993, nr 1, s. 10
- „The Warsaw Weekly” (Warszawa) – 1935, nr 5, s. 4; 1937, nr 47, s. 3
- „Warszawianka” – 1924, nr 57, s. 5
- „Wiadomości” (Londyn) – 1957, nr 23, s. 3; 1962, nr 846, s. 5
- „Wiadomości Literackie” (Warszawa) – 1924, nr 20, s. 4; nr 21, s. 5; nr 49, s. 4; 1925, nr 43, s. 5; nr 49, s. 2; 1926, nr 18, s. 6; 1927, nr 20, s. 2; 1928, nr 7, s. 2; 1929, nr 1, s. 4; nr 48, s. 2; nr 49, s. 3; 1930, nr 41, s. 3; 1931, nr 1, s. 4; 1932, nr 4, s. 5; 1933, nr 4, s. 4; 1934, nr 6, s. 5; 1935, nr 8, s. 8; 1936, nr 4, s. 6; 1937, nr 9, s. 6; 1939, nr 24, s. 6
- „Wiadomości Plastyczne” (Warszawa) – 1932, nr 1, s. 8, 23
- „Wiek XX” (Warszawa) – 1928, nr 18, s. 3
- „Wiek Nowy” (Lwów) – 1931, nr 8996, s. 2
- „Wisła” (Kraków) – 1912, nr 1, s. 16; nr 4, s. 76
- „Zdarzenia Muzealne” (Warszawa) – 1995, nr 12, s. 31
- „Zeszyty Literackie” (Warszawa – Paryż) – 1993, nr 4, s. 170
- „Złoty Róg” (Warszawa) – 1912, nr 17, s. 7, 10; nr 18, s. 14; nr 20, s. 10
- „Życie Literackie” (Kraków) – 1945, nr 7/8, s. 24; 1986, nr 43
- „Życie Polskie” (Paryż) – 1925, nr 276
- „Życie Warszawy” – 1989, nr 12, s. 1; 1991, nr 200, s. 7

Spis ilustracji

Ilustracje kolorowe

- I. *Martwa natura*, ok. 1910, Muzeum Okręgowe w Toruniu, kat. I/3
- II. *Portret kobiety w [czarnej sukni]*, ok. 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. I/8
- III. *Portret Jana Rubczaka*, ok. 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. I/10
- IV. *Portret pana B. [Mężczyzna z papierosem]*, ok. 1910–1912, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, kat. I/12
- V. *Portret Leopolda Gottlieba*, ok. 1910, Muzeum Sztuki w Ein Harod, kat. I/13
- VI. *Portret Mojżesza Kislinga*, 1913, Muzeum Narodowe w Krakowie, kat. I/18
- VII. *Port bretoński (Port w Audierne)*, ok. 1911, Muzeum Narodowe w Kielcach, kat. I/20
- VIII. *Portret Henryka Kuny*, ok. 1916–1917, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. I/34
- IX. *Portret Bronisławy Kramsztykowej*, ok. 1918, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, kat. I/37
- X. *Szachista (Portret Brunona Winawera)*, ok. 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. I/40
- XI. *Portret Bronisławy Kramsztykowej (Madame Bovary)*, ok. 1918–1920, własność prywatna, kat. I/38
- XII. *Portret Romualda Kamila Witkowskiego*, ok. 1922–1923, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. I/82
- XIII. *Portret Wacława Borowskiego*, ok. 1922–1925, Muzeum Częstochowskie, kat. I/68
- XIV. *Koncert*, ok. 1918, Muzeum Śląskie w Katowicach, kat. I/41
- XV. *Bańka (Portret Marii Strońskiej jako Vanitas)*, ok. 1920–1921, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. I/80
- XVI. *Cyganie obozujący u stóp miasteczka*, ok. 1920, Art Collection of The University of Haifa, kat. I/65
- XVII. *Figobranie*, ok. 1920, Muzeum Sztuki w Łodzi, kat. I/60
- XVIII. *Poeta (Portret Jana Lechonia)* – wersja druga, ok. 1920, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, kat. I/47
- XIX. *Portret Natalii Aszerowej*, ok. 1919–1920, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. I/57
- XX. *Kaktus (Pejzaż hiszpański)*, ok. 1928–1930, Muzeum Sztuki w Łodzi, kat. I/137

- XXI. *Martwa natura (Ryby)*, ok. 1918–1920, Muzeum Narodowe w Poznaniu, kat. I/73
- XXII. *Portret Adama Pragiera*, 1928, Żydowski Instytut Historyczny, kat. I/111
- XXIII. *List miłosny (Portret Jana Lechonia)*, ok. 1922–1924, własność prywatna, kat. I/52
- XXIV. *Mężczyzna w meloniku (Portret Mateo Hernandezza)*, ok. 1926, Żydowski Instytut Historyczny, kat. I/92
- XXV. *Akt kobiety*, ok. 1928, własność prywatna, kat. I/120
- XXVI. *Pejzaż z południa Francji – z kózq*, ok. 1920, Muzeum Sztuki w Ein Harod, kat. I/62
- XXVII. *Krajobraz południowy (Saint-Tropez)*, ok. 1929, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. I/145
- XXVIII. *Krajobraz z Katalonii (Uliczka w Collioure)*, ok. 1925, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. I/98
- XXIX. *Pejzaż z Collioure*, ok. 1928, Muzeum Sztuki w Ein Harod, kat. I/140
- XXX. *Chiński żongler*, ok. 1927, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme w Paryżu, kat. I/113
- XXXI. *Portret Joanny Kramsztykówny*, ok. 1933–1934, własność prywatna, kat. I/176
- XXXII. *Portret kobiety*, ok. 1932–1936, Muzeum Lubelskie, kat. I/177
- XXXIII. *Portret Aleksandra Żywa*, ok. 1932–1936, własność prywatna, kat. I/178
- XXXIV. *Portret Józefa Rajnfelda*, ok. 1932, własność prywatna, kat. I/180

Ilustracje czarno-białe

1. *Izaak Kramsztyk*, reprodukcja: „Kłosy” 1881, nr 832, s. 356
2. *Portret żony artysty Bronisławy Kramsztykowej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. IV/14
3. *Portret Anny Iwaszkiewiczowej*, 1923, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów na Stawisku, kat. IV/28
4. *Ostatnie zdjęcie Romana Kramsztyka*, 1940–1942, własność prywatna
5. *Portret Bronisławy Kon*, 1940–1942, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. IV/105
6. *Portret Mieczysława Kona-Kowalskiego*, 1940–1942, własność prywatna, kat. IV/106
7. *Portret Stefanii Mieczysławskiej*, ok. 1942, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. IV/103
8. *Dziewczynka*, 1940–1942, własność prywatna, kat. IV/110
9. *Stary Żyd z dziećmi*, 1940–1942, Żydowski Instytut Historyczny, kat. IV/112
10. *Kobieta z dzieckiem*, 1940–1942, zaginiony, reprodukcja: „Odrodzenia” 1946, nr 12, s. 8, kat. IV/111
11. *Roman Kramsztyk*, 1912, reprodukcja: „Złoty Róg” 1912, nr 5
12. Karta ze *Szkiecownika*, 1898, Żydowski Instytut Historyczny, kat. IV/1
13. *Portret kobiety w kimonie*, ok. 1910–1912, własność prywatna, kat. I/9
14. *Dziecko z lalką*, 1912, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. IV/3
15. *Portret pani S.A.*, ok. 1910, Biblioteka Narodowa, Zakład Ikonografii, K. 58/I, kat. I/1
16. *Portret Mirosława Kraljeviča*, ok. 1910–1912, reprodukcja: „Kunst für Alle” 1912, nr 18, s. 428, kat. I/14
17. *Portret mężczyzny*, ok. 1910, reprodukcja: „Sztuka” 1911, s. 219, kat. I/11
18. *Portret Adolfa Baslera*, ok. 1912, kolekcja Toma Podla, kat. I/17
19. *Motywy z Bretanii*, ok. 1911, reprodukcja: „Polska Scena i Sztuka” 1914, nr 1, s. 54, kat. I/22
20. *Ulica w Audierne*, ok. 1911, reprodukcja: „Złoty Róg” 1912, nr 18, s. 3, kat. I/21

21. *Martwa natura*, ok. 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. I/4
22. *Miasteczko nad zatoką (Pejzaż z Prowansji)*, ok. 1914, własność prywatna, kat. I/27
23. *Portret Stefanii Heymanowej*, ok. 1912, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. I/15
24. *Portret Artura Rubinsteina*, 1914, własność prywatna, kat. I/30
25. Zaproszenie na wystawę Romana Kramsztyka w Salonie Artystycznym Feliksa Richlinga, 1912, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
26. *Portret porucznika Karola Zyndrama-Maszkowskiego*, 1917, własność prywatna, kat. IV/12
27. *Legenda o Koronie*, ok. 1916, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. I/32
28. *Portret pułkownika Leona Berbeckiego*, 1917, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, kat. I/33
29. *Głowa kobiety w turbanie (Portret Bronisławy Kramsztykowej?)*, Żydowski Instytut Historyczny, kat. V/1
30. *Portret mężczyzny z kulej*, ok. 1930, własność prywatna, kat. I/158
31. *Poeta (Portret Jana Lechonia)*, 1919, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. I/46
32. *Filozof (Portret Chila Aronsona)*, ok. 1927, zaginiony, fot. oryginalna S. Londyńskiego w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego, kat. I/153
33. *Wróżba*, ok. 1926, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. I/ 54
34. *Piosenkarz (Portret Ireny Tuwimówny i Mariana Rentgena)*, ok. 1924, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. I/83
35. *Smażosz*, ok. 1918–1919, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. I/69
36. *Mężczyzna jedzący raki (Portret Karola Szustra)*, ok. 1918–1919 – wersja druga, reprodukcja: R. Landau, *Der Unbestechliche Minos. Kritik an der Zeitkunst*, Hamburg 1925, s. 161, kat. I/71
37. *W kuchni*, ok. 1924–1926, reprodukcja: R. Landau, *Der Unbestechliche Minos. Kritik an der Zeitkunst*, Hamburg 1925, s. 162, kat. I/56
38. *Murzyn Boulême*, ok. 1925, Art Collection of The University of Haifa, kat. I/100
39. *Kucharz*, ok. 1937, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. I/209
40. *Portret Marii Brydzińskiej-Potockiej jako Aktorki*, ok. 1932, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. I/166
41. *Kobieta z kasztanem (Portret Ewy Bonackiej)*, ok. 1935, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. I/190
42. *Portret wojewody Stanisława Wachowiaka*, ok. 1935, reprodukcja: „Bluszcz” 1935, nr 8, s. 22, kat. I/185
43. *Portret mężczyzny z monokłem*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, kat. I/156
44. *Dewotka*, ok. 1919, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. I/55
45. *Portret Efraima Mandelbauma*, ok. 1926, Żydowski Instytut Historyczny, kat. I/91
46. *Portret Damy (Portret Eweliny Markusowej)*, ok. 1916–1917, Muzeum Gónośląskie w Bytomiu, kat. I/36
47. *Portret Józefa Rajnfelda*, ok. 1929, Tel Aviv Muzeum of Art, kat. I/179
48. *Portret Janiny Karleńskiej w kostiumie Azy z „Chaty za wsią”*, własność W. Ochman, kat. I/162
49. *Studium aktu męskiego*, własność prywatna, kat. IV/4
50. *Portret dziewczyny w berecie*, Teeka *Les Visages*, Żydowski Instytut Historyczny, kat. IV/66
51. *Portret Ireny z Zylberminców Kramsztykowej*, ok. 1925–1926, własność prywatna, kat. IV/37

52. *Portret Józefa Rajnfelda*, kolekcja Toma Podla, kat. IV/35
53. *Portret pośmiertny Bronisławy Kramsztykowej*, 1925, własność prywatna, kat. IV/38
54. *Portret Józefa Wittlina*, ok. 1930, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. IV/49
55. *Portret Carlotty Bologny*, ok. 1932, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. I/164
56. *Portret Eugeniusza Zaka*, ok. 1924–1926, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. I/53
57. *Macierzyństwo*, ok. 1922–1925, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, kat. I/67
58. *Łódź Albatros (Wioslarze)*, ok. 1920, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. I/59
59. *Wenus z Lesbos (Safó)*, ok. 1919, reprodukcja: „Światło” 1920, z. 4 (16 III), s. 6, kat. I/58
60. *Akt kobiety*, ok. 1928, własność prywatna, kat. I/121
61. *Powrót z polowu (Miasteczko nad wodą)*, ok. 1929, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. I/147
62. *Pastuszek (Dziecko z kozą)*, ok. 1920, reprodukcja: „Światło” 1920, z. 4 (16 III), s. 9, kat. I/61
63. *Pejzaż prowansalski z kózami*, kolekcja Toma Podla, kat. III/7
64. *Pejzaż z południa Francji*, ok. 1920, Muzeum Sztuki w Ein Harod, kat. I/66
65. *Pejzaż nadmorski*, ok. 1928, Muzeum Śląskie w Katowicach, kat. I/139
66. *Krajobraz z miastem (Pejzaż z Collioure)*, ok. 1928, Muzeum Narodowe w Poznaniu, kat. I/141
67. *Pejzaż z Collioure*, ok. 1929, zaginiony, fot. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MNW-DI 69052, kat. I/146
68. *Pejzaż z La Rochelle*, ok. 1935–1936, własność prywatna, kat. I/151
69. Roman Kramsztyk z nieznaną kobietą, Paryż, lata 30., Archiwum Dokumentacji Mechanicznej, nr inw. I-K-3758
70. Zaproszenie na wystawę Romana Kramsztyka w Galerie Zak, 1930, własność prywatna
71. *Portret mężczyzny w kawiarni*, ok. 1922, reprodukcja: „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 3, s. 5, kat. I/77
72. *Figobranie*, ok. 1919–1920, okładka miesięcznika „Skamander” 1922, z. XVIII, kat. IV/22
73. *Portret mężczyzny z fajką i puszką tytoniu*, ok. 1925–1927, z kolekcji Davida Malka, Fundacja Signum, reprodukcja: „Światowid” 1927, nr 23, s. 11, kat. I/103
74. *Portret Marii Lani*, 1930, zaginiony, reprodukcja: „Beaux Arts” 1930, nr 12, s. 22, kat. I/161
75. *Artyści polscy w Paryżu*, ok. 1925, reprodukcja: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974, il. 30, s. 121
76. *Portret Marcela Sauwage’a*, ok. 1926–1927, reprodukcja: „Wiadomości Literackie” 1927, nr 20, s. 1, kat. I/110
77. *Portret starego mężczyzny*, ok. 1939, własność prywatna, kat. I/213
78. Roman Kramsztyk na wystawie w Paryżu, 1928, reprodukcja: „Tęcza” 1928, nr 44 (3 XI)
79. *Martwa natura*, ok. 1912, własność prywatna, kat. I/5
80. *Pejzaż z rzeką i drzewami*, ok. 1912–1913, własność prywatna, kat. I/25
81. *Ulica w słońcu*, ok. 1914, reprodukcja: „Świat” 1913, nr 48, s. 4, kat. I/28
82. *Martwa natura na okrągłym stole*, ok. 1918–1919, reprodukcja: „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 14, s. 211, kat. I/72
83. *Martwa natura z porami*, ok. 1920–1924, własność prywatna, kat. I/75
84. *Portret kobiety w czarnej sukni*, własność prywatna, kat. I/88
85. *Portret kobiety na tle pejzażu południowego*, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. I/89
86. *Śpiewak z gitarą (Portret Józefa Ursteina?)*, ok. 1921–1923, Żydowski Instytut Historyczny, kat. I/90

87. *Wiosenka (Akt kobiety)*, ok. 1928–1929, zaginiony, reprodukcja za: „Świat” 1929, nr 48, s. 6, kat. I/123
88. *Pejzaż południowy (Pejzaż z Collioure)*, 1934, własność prywatna, kat. I/136
89. *Widok Collioure*, ok. 1928, własność prywatna, kat. I/142
90. *Pejzaż południowy*, ok. 1928, kolekcja Arona Kupfera, kat. I/144
91. *Portret Jadwigi Zakowej*, własność prywatna, kat. I/159
92. *Dama z wiewiórką (Portret Marii Brydzińskiej-Potockiej)*, ok. 1935–1936, kolekcja Toma Podla, kat. I/167
93. *Akt kobiety (Na plaży)*, ok. 1932, kolekcja Toma Podla, kat. I/170
94. *W zamyszeniu*, ok. 1936, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. I/197
95. *Akt kobiety*, ok. 1939, własność prywatna, kat. I/212
96. *Pejzaż południowy*, ok. 1939, własność prywatna, kat. I/214
97. *Piłsudski na kaszance*, 1920, własność prywatna, kat. III/5
98. *Portret Bronisławy Kramsztykowej*, własność prywatna, kat. IV/8
99. *Portret żony artysty Bronisławy Kramsztykowej*, Muzeum Narodowe w Krakowie, kat. IV/13
100. *Portret Jana Heymana*, własność prywatna, kat. IV/16
101. *Studium aktów do obrazu „Wenus z Lesbos” („Safo”)*, ok. 1919, Muzeum Narodowe w Warszawie, kat. IV/17
102. *Szkiełko do obrazu „Wenus z Lesbos” („Safo”)*, ok. 1919, kolekcja Toma Podla, kat. IV/18
103. *Pastuszek (Dziecko z kozą)*, ok. 1919–1920, Żydowski Instytut Historyczny, kat. IV/19
104. *Kozy*, ok. 1919–1920, własność prywatna, kat. IV/20
105. *Portret Stanisława Hartmana*, 1920, własność prywatna, kat. IV/23
106. *Szkiełko do Listu Miłosnego (Portretu Jana Lechonia)*, kolekcja Toma Podla, kat. IV/30
107. *Portret Henryka Kuny*, kolekcja Toma Podla, kat. IV/36
108. *Portret Jarosława Iwaszkiewicza*, 1930, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów na Stawisku, kat. IV/46
109. *Portret młodej kobiety*, ok. 1930–1932, kolekcja Toma Podla, kat. IV/54
110. *Portret Janiny Karleńskiej w kostiumie Azy z „Chaty za wsią”*, kolekcja Toma Podla, kat. IV/95
111. *Portret Stefanii Mieczysławskiej*, zaginiony, fot. w zbiorach rodziny, kat. IV/81
112. *Portret Aleksandra Wallisa*, ok. 1936, własność prywatna, kat. IV/85
113. *Portret Róży Kaptan-Wallisowej*, ok. 1936, Żydowski Instytut Historyczny, kat. IV/96
114. *Portret Józefa Toma*, ok. 1936, Żydowski Instytut Historyczny, kat. IV/99
115. *Portret Renaty Oderfeld*, 1938, własność Renaty Oderfeld-Donovan, kat. IV/100
116. *Autoportret z fajką*, kolekcja Toma Podla, kat. IV/101
117. Strona z „Odrodzenia” 1946, nr 12, s. 8
118. Katalog wystawy Romana Kramsztyka w São Paulo, 1946, Żydowski Instytut Historyczny

Indeks osób*

- Aberdam Alfred* 48, 150
Afrodyta 135
Aïcha 152
Amor 131
Anders Henryk 146, 147, 150
Apollinaire Guillaume 126, 129
Arnsztajnowa Franciszka 42
***Aronson Chil* (Biedart Franciszek) 48, 103, 111, 129, 143, 155**
Askenazy Szymon 6
Ascher (Aszer) Jerzy 32, 48, 66
Aszerowa Natalia 32, 125
Austen Antoni 146
Ažbé Anton 70
- Bach Jan Sebastian* 161
Bajkowski Jan 49
Baliński Ignacy 31
Baliński Stanisław 42
Bani Antonio (Sodoma) 134
***Bartel Kazimierz* 40, 112**
Bartnicka-Górska Hanna 67, 154
***Basler Adolf* 73, 76, 85, 87, 114, 154**
Bassano Jacopo (właśc. Jacopo da Ponte) 111
Baudelaire Charles 55
Bazzi Antonio zw. Sodomą 134
Becič Vladimir 71
Belmont Leo 37
- Benda Julian* 127
***Berbecki Leon* 97**
Bergsonów rodzina 27
Berlewi Henryk 148
Bernard Emil 91
Bethoveen Ludwig van 161
Beyer Henryk 147
Białostocki Jan 132
Biedart Franciszek zob. *Aronson Chil*
Bienenstock Maksymilian 35
Bilińska Anna 77
Bloch Jan 26
Błoński Jan 63
Bohdanowicz-Konceska Jadwiga 154
***Bologna Carlotta* 8, 9, 12, 125**
***Bonacka Ewa* 112**
Bonnard Pierre 152
Borenstein (Bornsztajn) Maurycy (Podobalski) 53
Bornstein Zofia 48
***Borowski Waclaw* 40, 136, 147, 149**
Boruciński Michał 90, 96
Borwicz Michał 63
Borzymińska Zofia 16, 17, 20, 27
Botticelli Sandro 121, 129, 134
Boucher François 136
Boulogne Valentin de 111
Boyé Marie 154

* Kursywą wyróżniono nazwiska autorów dzieł przywoływanych w przypisach, a wytłuszczeniem osoby portretowane.

- Boznańska Olga 76, 87
 Brandt Józef 70
 Brekelenkam Quirijn van 109
 Brokman Henryk 53
 Brokman Waclaw 54
 Brokmanowa Jadwiga z Fajansów 53
 Bronzino (Agnolo di Cosimo) 111
Brus-Malinowska Barbara 9, 34, 70, 76, 96,
 104, 154
Brydzińska Maria 125
Brzękowskij Jan 48
 Bujak Franciszek 32, 40
- Cala Alina* 15, 17, 19, 23, 28, 29, 38, 45
 Caravaggio (właśc. Michelangelo Merisi) 111
 Carra Carl 128
Cézanne Paul 7, 81–85, 87, 126, 130, 143, 157
 Chagall Marc (właśc. Szagał Mosze) 151, 153
Chateaubriand René 77
 Chelmiecki Zygmunt ks. 25
 Chirico Giorgio de 128
 Chlebowski Bronisław 25
 Chmielowski Adam (Brat Albert) 25
 Chodasiewicz-Grabowska Wanda 48
 Chopin Fryderyk 161
 Clouet François 121
 Cocteau Jean 127, 152
 Coleridge Samuel T. 132
Cowling E. 126, 127
Crespelle Jean Paul 152
 Csáky József (Josef) 151
 Cytrynowicz Jakub 48
Cywiński Bohdan 14
 Czajka-Stachowicz Izabela (Gelbardowa
 Izabela) *pv* Hertz, *sv* Gelbard, *tv* Stachow-
 icz (Czajka Stefania) 51, 55, 161, 162,
 168
Czapski Józef 128
Czepulis-Rastenis Ryszarda 22, 23
Czerniakow Adam 57, 59
 Czyżewski Tytus 48, 154
- Dalmau Jose 76
Datner-Śpiewak Helena 15, 21, 23, 24
Davies Norman 89
- Dąbrowska Maria 41
 Delacroix Eugène 132, 165
Denis Maurice 126, 131
 Derain André 81, 117, 126, 128, 129, 140,
 151, 152, 156
Deutscher Izaak 64
Dębicki Zdzisław 95
 Dickstein Samuel 23, 25
 Diderot Denis 135
 Długosz Jan 93
 Długoszowski Bolesław Wieniawa- 147
Dłuski Wiktor 82
Dmowski Roman 29
 Dongen Kees van 151, 152
 Dufy Raoul 152
Dutkiewicz Józef 68
Dutouard Jean 85
- Ebiche Eugène zob. Eibisch Eugeniusz
 Eibisch Eugeniusz (Ebiche Eugène) 48
Eisenbach Artur 15, 22
 Eisenbaum Antoni 16, 18
 Ejsmond Franciszek 87
 Eleszkiewicz Stanisław 48
 Elkouken Bronisław 154
Engelking Barbara 53, 55
 Epstein Henryk 153
 Epstein Mikołaj Stanisław 26
 Eros 104
 Ettinger Mieczysław 54
- Fabre Gladys* 150
 Fajans Edward 26
Fajans Herman 32
 Fajans Hieronim 26
 Fajans Jan 26
 Fajans Kazimierz 32
 Fajans Maksymilian 26, 27, 65
 Fajans Maurycy 26, 27
 Fajansów rodzina 13, 30, 32
 Fajnberg Natalia zob. Kruszewska Janina
 Fajnberg Stefan 52
 Fałat Julian 80
 Fibak Wojciech 73, 83, 118
Fogel Paul 154

- Foujita (właśc. Fujita Tsuguharu [Tsugouharu]) 151, 153
 Frank Hans 50
 Friedrich Caspar David 132
 Friesz Othon 140, 156
 Frydman Jan Mieczysław zob. Mieczysławski Jan
Fuks Marian 59
- Gabowicz Józef 34
Gardowski Ludwik 146
Garlińska-Zembrzuska Hanna 87
 Garliński Czesław 35
 Gauguin Paul 126
 Gawlas Kalina 9
Gąsiorowski Stefan 17
 Gelbard Jerzy 51, 53, 160–163, 165, 167
 Gelbardowa Gustawa 161, 162, 167
 Gelbardowa Izabela (Bela) zob. Czajka-Stachowicz Izabela
 Gelbardowie 55
George Waldemar (właśc. Jarociński Jerzy) 152, 157
 Géricault Theodore 132
 Gerson Wojciech 66, 67
 Gide André 127
 Giorgione (właśc. Giorgio de Castelfranco) 111, 134
Głowiński Michał 148
 Goldman Bernard 26
 Goszczyński Seweryn 25
 Gotlib Henryk 154
Gottlieb Leopold 35, 40, 48, 49, 70, 73, 76, 78, 89, 100, 152, 153, 157
 Gottlieb Maurycy 37, 46
Gottlieb Seweryn 37
 Grabowski Stanisław 48
Grabska Elżbieta 9, 75, 77, 81, 140, 154, 157
Grinberg Daniel 12
 Gris Juan 151
 Grocholski Stanisław 11
 Gromaire Marcel 140
 Gronowski Tadeusz 148
 Grydzewski Mieczysław 39
Grynberg Michał 62
- Guillaume Paul 126
 Gwozdecki Gustaw 153, 154
- Halicka Alicja* 48, 152, 153, 157
 Halpern (Myślicki) Ignacy 25
Hartman Stanisław 32
 Hassenberg Irena (Reno Irène) 153
 Hayden Henryk 48, 151, 153, 154, 157
 Hébuterne Jeanne 151
 Heilpern Izidor 23
 Heilpern Maksymilian 23
Heller Celia S. 13
 Hemar Marian 37
 Herman Eufemiusz 53
 Herman Oskar 71
 Herstein Adolf Edward 67, 68, 70, 72, 73
 Herterich Ludwig 70
Hertz Aleksander 15, 23, 24, 28, 29, 36, 37, 41–44, 51, 64
 Heyman Bolesław 33
Heyman Jan 8, 33, 122, 131
Heymanowa Bronisława zob. Kramsztykówna Bronisława
 Heymanowa Weronika 8
 Hilarowicz Józef 20
 Hirszenberg Leon 35, 78
 Hirszenberg Samuel 35, 46
Hirszfeld Hanna 53
Hirszfeld Ludwik 53, 54
 Hochman Henryk 35
Horzyca Wilam 130
 Horzycowie 42
Hulewicz Jerzy 81, 136, 154
Hurajewicz M. 45, 46
Husarski Wacław 72, 81, 83, 90, 96, 102, 144, 149
- Ihnatowicz Ireneusz* 27
 Ingres Jean Auguste Dominique 121, 126
 Ipohorski-Lenkiewicz Zygmunt 44
Iwaszkiewicz Anna 40, 42–44, 61
Iwaszkiewicz Jarosław 40, 61, 100, 102, 121, 134, 155
 Iwaszkiewiczówna Maria 61

- Jadwiga królowa 92
Jaffe Lejb 50
 Jagielski Jan 9
 Jakimowicz Mieczysław 76
 Jan III Sobieski 96
 Jasiński Józef 90
 Jastrow Marcus 21, 26
Jaworska Władysława 77
Jedlicki Jerzy 29
Jeleniewska-Ślesińska Jadwiga 68
 Jeleński Jan 28
 Jeremiasz 21
 Joselewicz Berek 17
- Kadłubek Wincenty 93
 Kahane Joachim 35
Kalitina N. 140
Kamiński Zygmunt 68, 69, 144
 Kanelba Raymond (właśc. Kanelbaum Rajmund) 48
 Kasprowicz Jan 127, 132
 Kazimierz Wielki 96
 Kempieńska Jadwiga z Kohnów zbo. Zakowa Jadwiga
 Kędziński Apoloniusz 87
 Kiki właśc. Prin Alice 152
 Kikoïne Michel właśc. Kikoin Michał 151
Kirchner Hanna 29, 68
Kisling Mojżesz 48, 76, 78, 85, 128, 152, 153, 155
Kleczyński Jan 96
 Kleinadel Waclaw 55
 Kleiner Juliusz 93
Klingsland Zygmunt 39, 48, 68, 80, 81, 98, 114, 156
Klüver Billy 152
Kłosowska Antonina 11, 36
 Kokular Aleksander 26
 Kollataj Hugo 92
Kon Mieczysław (Kowalski) 57, 59, 168
 Konopnicka Maria 20
 Konowa Bronisława 52, 57, 59, 165, 168
 Konowa Maria z d. Przeworska (Kowalska) 59, 61, 166
Konstantynów Dariusz 45
- Korczak Janusz 54, 161
 Kotarbiński Miłosz 66, 67
 Kowalska zob. Konowa Maria
 Kowalski 87
 Kowalski Mieczysław zob. Kon Mieczysław
Kraljevič Mirosław 71, 73
 Kramsztyk Andrzej 52
 Kramsztyk Feliks 18, 22, 23
 Kramsztyk Izaak 17–21, 23, 25, 27, 32, 39
 Kramsztyk Jakub 22, 25
 Kramsztyk Jerzy 30
 Kramsztyk Julian 22–25, 27, 30
 Kramsztyk Marcelli 21, 23,
 Kramsztyk Roman 5–10, 12–15, 17, 22, 23, 26, 27, 30–36, 38–40, 43, 46–57, 59, 61–63, 65–73, 75–85, 87–90, 92–100, 102–106, 108, 109, 111, 112, 114, 117, 121, 122, 124–126, 128–136, 140, 143–145, 147–149, 150–171
 Kramsztyk Stanisław 21, 22, 23, 25, 26, 28
Kramsztyk Stefan 25, 30, 31, 39, 50, 54
 Kramsztyk Zygmunt 21, 23, 25
Kramsztykowa Bronisława *pv* Heymanowa z Markusów 8, 32–34, 39, 100, 105, 114, 131, 132, 155
 Kramsztykowa Emilia Regina z Mutermilchów 8, 18, 20, 22
 Kramsztykowa Helena z Fajansów 26, 27, 30
 Kramsztykowa Helena z Zweigbaumów 25
 Kramsztyków rodzina 13, 22, 23, 30, 32, 42
 Kramsztykówna Ewa 25, 32
Kramsztykówna Joanna 32, 122
 Kramsztykówna Zofia 25, 30
 Krasnodębski Piotr 87
 Kraushar Aleksander 23, 26, 37
 Krémègne Pinchus 151
 Krestin Lazar 35
 Krohg Per 152
 Kronenberg Leopold 26
Krüger Maria 93
Kruszewska Janina (Fajnberg Natalia) 8, 9, 52, 53, 55–57, 59, 61, 159, 160
Krzywoszewski Stefan 75
Kubaszewska Hanna 144
Kubiak Zygmunt 133

- Kuna Henryk** 40, 48, 49, 90, 147, 149
 Lambert-Rucki Jan 153
Landau Rom 107, 108
 Landau rodzina 27
 Landsberg Marcelli 53
 Lange Antoni 23
 Langerman Henryk 35, 48
 Langiewicz Marian 23
Lani Maria 152, 153
 Lauer Bernard 23
 Laveaux Ludwik de 77
 Lech 92, 95
Lechoń Jan 5, 40, 61, 100, 102, 118, 126, 148
 Leonardo da Vinci 111, 112, 121, 129, 130, 132, 135
 Lesser Aleksander 26
 Leśmian Bolesław 6
Levey Michael 105, 111
Lewandowski Józef 7
 Lewenthal Salomon 26
 Lewy Mieczysław 54
 Librowicz Katarzyna 75
Lichten Józef 15, 24
Liczbieńska Maria 70
 Lilien Efraim Mojżesz 35
 Lipchitz Jaques 151
 Lipszyc (Lipsi) Moryce (Morice) 48
 Londyński Stefan 5
 Lorentowicz Jan 154
 Lotto Lorenzo 111

Makówka Urszula 9, 73, 100 114, 116
 Makowski Tadeusz 48, 77, 81
 Malczewski Jacek 94
Malinowski Jerzy 9, 34, 37, 73, 85, 154, 157
 Małecki Antoni 93
 Mané-Katz 151
 Mantegna Andrea 134
 Marcoussis Louis zob. Markus Ludwik
Marianowicz Antoni 39
 Markowicz Artur 35, 46
 Markus Ludwik Kazimierz (Marcoussis Louis) 33, 48, 81, 151–153, 157
 Markus Mieczysław 33
 Markus Stanisław 33
Markusowa Ewelina z Milnerów 33, 100
 Marquet Albert 153
Martin Julie 152
Maślanko Julian 93, 94
 Matisse Henri 81, 126, 128, 152
 Mazurek zob. Szenkier Dawid
 Mehoffer Józef 68, 69, 70
 Meisels Ber 21
Melbechowska-Luty Aleksandra 67
Melchior Małgorzata 10, 12, 13
Mendelsohn Ezra 15
 Mendelsohn Moses 15
 Menkes Zygmunt 35, 48, 151
 Merkel Jerzy 151, 153
 Michał Anioł 111, 121, 130–133
Mickiewicz Adam 25, 49, 91
 Mieczysławscy 42
Mieczysławska Stefania 42, 57, 59
 Mieczysławski Jan (właśc. Frydman Jan Mieczysław) 42
 Mielniczuk Marek 9
 Mierzejewski Jacek 78, 96
 Młodzianowski Czesław 69, 144
 Modigliani Amadeo 151
 Modrzejewska Beata 9
 Mondszajn Szamaj (Mondzain Simon) 48, 78, 81, 128, 140, 153
 Mondzain Simon zob. Mondszajn Szamaj
 Monet Claude 79
Moraczewski Jędrzej 112
Morawska Hanna 81
Morka Mieczysław 73, 154
Mościbrodzka-Derecka Ewa 51
Mundy J. 126, 127
 Musset Alfred de 55
 Muter Mela zob. Mutermilch Maria
 Mutermilch Maria Melania (Muter Mela) 76, 78, 153, 155
Mutermilch Michał 37, 76
 Mutermilch Władysław 18
 Myślicki zob. Halpern Ignacy

 Nadelman Eli 48, 70, 76, 153
 Nalkowska Zofia 29, 68

- Nałkowska-Bickowa Hanna 68, 90
 Nałkowski Wacław 28
 Napoleon Bonaparte 92
 Natanson Henryk 19, 26
 Natanson Jakub 26
 Natanson Ludwik 26
 Natansonów rodzina 27
 Nawrocka Lina 73
 Nawrocki Bolesław 73, 76
 Neufeld Daniel 19, 26
 Niesiołowski Tymon 149
 Nieszawer Nadine 154
 Norblin Jean Pierre 11
 Nowakowska-Sito Katarzyna 126, 144
- Odyszeusz 132
 Oleksiewicz zob. Eleszkiewicz Stanisław
 Olszewski Andrzej K. 157
 Orłow Chana 153
 Orzeszkowa Eliza 25
 Ostrowska Bronisława 154
 Otto Zygmunt 87
- Palladas z Aleksandrii 133
 Pankiewicz Józef 76, 88, 156,
 Paprocki Gustaw 26
 Pascin Jules, właśc. Pinkas Julius Mordechaj
 151, 155
Pasieczny Robert 45
Paszkiewicz Piotr 45, 73, 154
 Pawlikowski Jan Gwalbert 93
 Perugino (Vannucci Pietro) 134
Peyre Henri 127
 Piast 92
Piątkowska Renata 6, 37, 81
 Piątkowski Henryk 90
 Picasso y Ruiz Pablo 128, 151
Pieńkowski Stanisław 46, 49
Pilarczyk Krzysztof 17
 Pilsudski Józef 36, 89, 97
Pinto Diana 13
 Piwarski Jan Feliks 26
Piwińska Marta 94
 Podl Tom 85, 112, 121
 Podobalski Maurycy zob. Borenstein Maurycy
- Poiret Paul 152
Pollałówna Joanna 82
 Połujan Katarzyna 9
 Poniatowski Józef 92
 Pontormo Jacopo (właśc. Carucci Jacopo) 121
 Popiel Tadeusz 11
Poprzęcka Maria 94, 95, 136,
 Potocki Antoni 75, 154
 Poussin Nicolas 129
Pragier Adam 40, 124, 129, 149
Prędką Artur 37, 39
 Prochaska Krzysztof 5, 8, 9, 52, 54
Prokop Jan 36, 92, 93
 Prometeusz 92, 95
 Protaszewicz Ignacy 68
Pruszkowski Tadeusz 69, 89, 90, 96, 105, 144, 147
 Pruszkowski Witold 94
Przybylski Ryszard 126, 128
 Puget Ludwig 154
 Puszkina Aleksander 31, 55, 166
 Puterman Samuel 62
- Racič Josip 71**
 Radiguet Raymond 127
 Rafael Santi 103, 111, 121
 Rafałowski Aleksander 48
Rajnfeld Józef 121, 134, 155
 Régnier Nicolas 111
Remo Mac 152
Rentgen Marian 106, 117
 Reymont Władysław 154
 Richling Feliks 34, 35, 71, 79, 85, 87, 88
 Rimbaud Artur 132
Ringelblum Emanuel 54, 55
 Rosen Mathias 19
 Rosenberg bracia 152
Rostworowski Marek 11, 37
 Rothaub Halina 8, 52, 54, 57, 59, 61
 Rothaub Zygmunt 53, 54
 Rotwandów rodzina 27
 Rouault Georges 152
Rubczak Jan 76, 78
Rubinstein Artur 87
 Rudnicki Adolf 37, 114

- Rutkowski Szczęśny 148
 Rymkiewicz Jarosław Marek 128
 Rzecki Stanisław 147

 Safona 135
Samotyhowa Nela 129, 150
Sartre Jean Paul 36
 Satie Erik 127
Sauvage Marcel 155
 Scheffer Ary 26
 Sebastian św. 134
 Seifert Dawid 48
 Severini Gino 128
Siennicka Mariola 31, 32
 Sigalin Grzegorz 51
 Signorelli Luca 121
 Sikorska Jadwiga 21, 25, 28, 32, 66
Silver Kenneth E. 150
 Simon Joanna 52, 56
 Skoczylas Władysław 147
Skotnicka Grażyna 93
 Slonimska Janina z Konarskich 39
 Slonimska Sara (Salomea) ze Sternów 38
Slonimski Antoni 6, 37–41, 43, 44, 48, 63, 100
 Slonimski Chaim Zelig 16, 38
 Slonimski Józef 39
 Slonimski Stanisław 39
 Slonimskich rodzina 39
Stowacki Juliusz 25, 37, 55, 89–95
 Smokowski Wincenty 11
 Sodomia zob. Bani Antonio
Sosnowska Joanna 45, 66
 Soutine Chaim 151, 153
 Sowiński Wilhelm zob. Szenwic Wilhelm
 Sperber Zygmunt 35
 Srebrny Stefan 25
 Staff Leopold 127
 Stamierowska Gabriela 25
 Stangel Etta 85, 155
 Stangel Otto 85, 155
 Stanisław August Poniatowski 92
 Stanisławski Jan 80
 Stankiewicz Zofia 66, 77
 Stażewski Henryk 48
Sterling Charles 82

 Stern Abraham 38
 Stern Jonasz 63
Stępień Halina 70
Stokowski J. 47
 Strawiński Igor 127
Strońska Maria 40, 100
 Struck Herman 35
Strzemiński Michał 17
 Syrewicz Bolesław 27
Szarota Tomasz 50
Szczutowski Stanisław 107, 108
 Szekspir William 132
 Szenajch Władysław 25
 Szenkier Dawid (Mazurek) 53
 Szenwic Wilhelm (Sowiński) 53
Szpilman Władysław 50, 56
 Sztabholz Henryk 54
 Szyblowa 162–164, 167
 Szuster Karol 107

Ślesiński Władysław 68
 Ślewiński Władysław 77
 Świdwiński Aleksander 100, 148

Tanikowski Artur 9, 70, 151,
 Tański Czesław 90
Tap Pierre 10, 13
Tarnowska Magdalena 6, 37
 Teokryt 128
 Ter Borch Gerard 107, 111
 Terbrughen Hendrick 111
Terlecki Tymon 102
 Terlikowski Włodzimierz 48
 Tetmajer Kazimierz Przerwa- 127
 Tintoretto (właśc. Robusti Jacopo) 111, 130, 143
 Toeplitz Henryk 26, 27
Traby Elżbieta 15
Traby Robert 15
Treter Mieczysław 102, 146, 149
 Trębacz Maurycy 34, 35
 Tugendhold Jakub 16
Tuwim Julian 6, 31, 37, 38, 43, 44, 57, 63, 100
Tuwimówna Irena 106, 117
 Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio) 111, 130,
 134, 135

- Unszlicht Maksymilian 26
 Utrillo Maurice 156
- Valéry Paul 127
 Vaux Marc 5
 Veronese (właśc. Caliori Raolo) 111
 Vlaminck Maurice 81, 140
 Vuillard Edouard 153
- Wachowiak Stanisław** 112
 Wagenfisiz Leon 26
 Wagner Mieczysław 30
 Walker Daniel 75
Wallis Mieczysław 83, 98, 121, 124, 125, 136, 157
Wankje Władysław 81, 138
Warnod André 150
 Watteau Jean Antoine 129
 Wąsowicz Waclaw 124, 129, 148
 Weingart Joachim właśc. Weingarten Joachim 48
 Weinles Jakub 34
Weissberg Leon 48
 Wenus 104
 Wergiliusz (Publiusz Vergilius Maro) 128
 Wertheim Aleksander 53, 54
 Wickelmann Johann Joachim 126
 Wielopolski Aleksander 19
 Wieniawa-Długoszowski Bolesław zob. Długoszowski Bolesław Wieniawa-
Wiercińska Janina 37, 67
 Wierusz-Kowalski Alfred 70
Wierzbicka Anna 150
- Wierzyński Kazimierz 100
Winawer Bruno 40, 100, 103
Winkler Konrad 81, 157
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 77
 Witkowski Romuald Kamil 40, 100, 147, 148,
Wittlin Józef 37, 38, 40, 44, 63, 75, 122
Witz Ignacy 59, 61
Władysław Władysław 11
 Władysław Jagiełło 92
 Władysław Warnieńczyk 96
Wodziński Marcin 15
Wojciechowski Andrzej 87, 144
Wolman Adam 34, 71, 79, 80, 85
Woroniecki Edward 65, 66, 67, 70, 99, 129
 Wypiański Stanisław 127
- Zadkine Osip 153
 Zahorska Stefania 37
Zak Eugeniusz 33, 34, 48, 69, 70, 73, 76, 78, 88, 104, 129, 132, 136, 144, 149, 151, 153–155, 157, 165
Zakowa Jadwiga 34, 154
 Zamoyski August 48, 154
 Zawadowski Waclaw 153, 154, 156
 Zborowski Leopold 154
Zyndram-Maszkowski Karol 89
- Żabiński Jan 61
 Żeromski Stefan 154
Żurawińska Janina 22
Żyndul Jolanta 15
 Żyznowski Jan 148, 150

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział I – Tożsamość	10
„Pomiędzy zakorzenieniem a migracją, asymilacją a dyskryminacją, wrośnięciem a marginalnością” – o tożsamości społecznej Romana Kramsztyka	10
Asymilacja polskich Żydów w XIX wieku. Rodzina malarza	14
Kramsztyk i środowisko polskie	36
W oczach krytyki narodowej	44
Kramsztyk w getcie	50
Rozdział II – Wczesna twórczość	65
Rozdział III – Dojrzała twórczość	89
„Śni mi się jakaś wielka a przez wieki idąca Powieść...”	89
Człowiek i natura w twórczości Romana Kramsztyka	98
Rozdział IV – Malarz warszawski i paryski	144
Kramsztyk i „Rytm”	146
Kramsztyk i Ecole de Paris	150
Janina Kruszevska – Roman	160
Katalog dzieł Romana Kramsztyka	174
Summary	284
Bibliografia	287
Spis ilustracji	300
Indeks osób	305

Unzucht Makymilian 26
Unzucht Maurice 156
Valley Paul 137
Vaux Marc 5
Vernon (właśc. Colan Rocher) 111
Vianock Maurice 81, 140
Villiant Edouard 153
Wachowski Stanisław 112
Wagner Leon 26
Wagner Mieczysław 30
Walker Daniel 75
Walicki Mieczysław 81, 98, 121, 124, 125, 136, 157
Walicki Władysław 81, 138
Walton André 120
Wanzen Jean 157
Wanzen Paul 124, 125, 138
Wanzen Władysław 124, 125, 138
Wardynski 74
Weissberg Leon 48
Wey 104
Wey 151
Wey 152
Wey 153
Wey 154
Wey 155
Wey 156
Wey 157
Wey 158
Wey 159
Wey 160
Wey 161
Wey 162
Wey 163
Wey 164
Wey 165
Wey 166
Wey 167
Wey 168
Wey 169
Wey 170
Wey 171
Wey 172
Wey 173
Wey 174
Wey 175
Wey 176
Wey 177
Wey 178
Wey 179
Wey 180
Wey 181
Wey 182
Wey 183
Wey 184
Wey 185
Wey 186
Wey 187
Wey 188
Wey 189
Wey 190
Wey 191
Wey 192
Wey 193
Wey 194
Wey 195
Wey 196
Wey 197
Wey 198
Wey 199
Wey 200
Wey 201
Wey 202
Wey 203
Wey 204
Wey 205
Wey 206
Wey 207
Wey 208
Wey 209
Wey 210
Wey 211
Wey 212
Wey 213
Wey 214
Wey 215
Wey 216
Wey 217
Wey 218
Wey 219
Wey 220
Wey 221
Wey 222
Wey 223
Wey 224
Wey 225
Wey 226
Wey 227
Wey 228
Wey 229
Wey 230
Wey 231
Wey 232
Wey 233
Wey 234
Wey 235
Wey 236
Wey 237
Wey 238
Wey 239
Wey 240
Wey 241
Wey 242
Wey 243
Wey 244
Wey 245
Wey 246
Wey 247
Wey 248
Wey 249
Wey 250
Wey 251
Wey 252
Wey 253
Wey 254
Wey 255
Wey 256
Wey 257
Wey 258
Wey 259
Wey 260
Wey 261
Wey 262
Wey 263
Wey 264
Wey 265
Wey 266
Wey 267
Wey 268
Wey 269
Wey 270
Wey 271
Wey 272
Wey 273
Wey 274
Wey 275
Wey 276
Wey 277
Wey 278
Wey 279
Wey 280
Wey 281
Wey 282
Wey 283
Wey 284
Wey 285
Wey 286
Wey 287
Wey 288
Wey 289
Wey 290
Wey 291
Wey 292
Wey 293
Wey 294
Wey 295
Wey 296
Wey 297
Wey 298
Wey 299
Wey 300

Spis treści

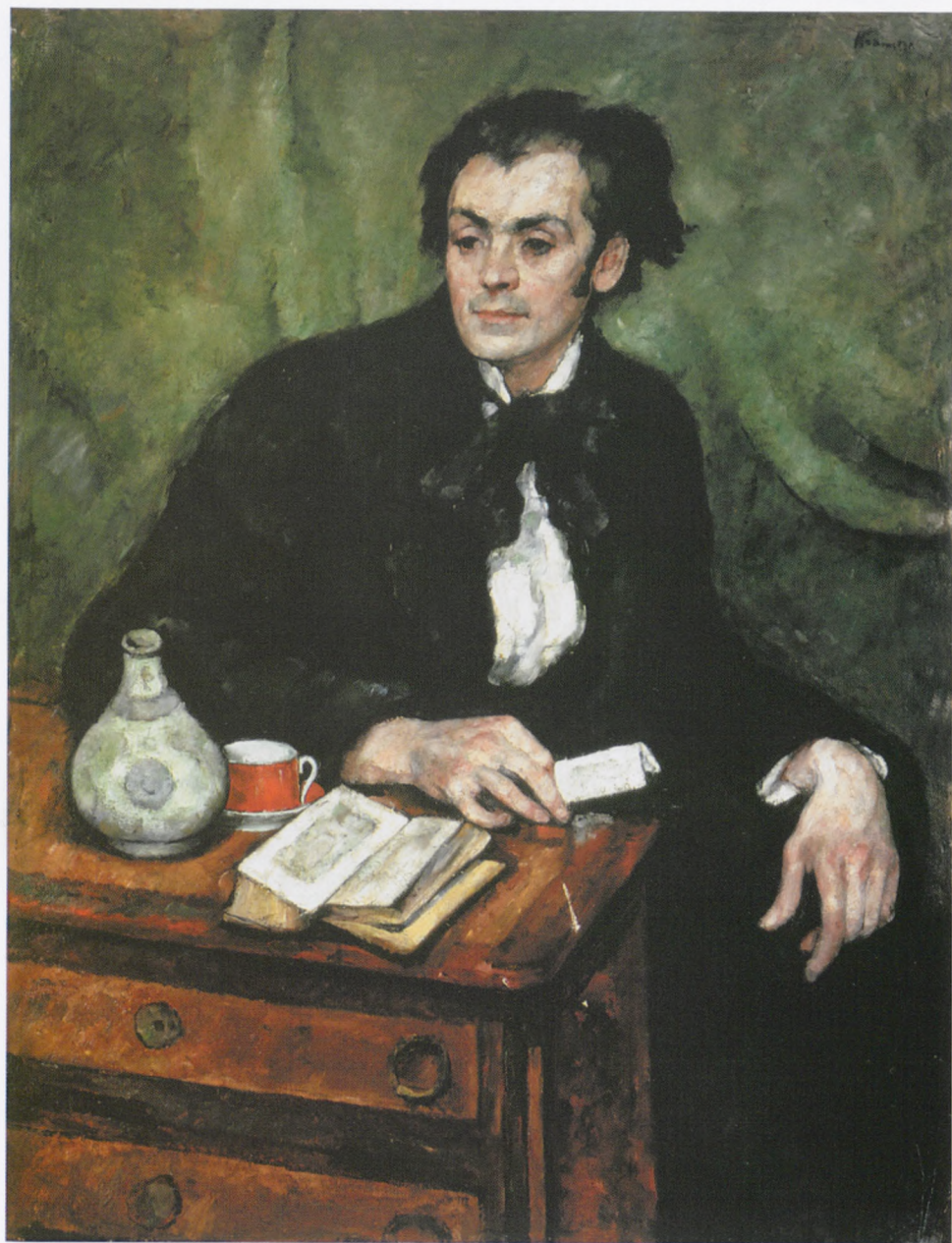
Wierzyński Kazimierz 400
Witkower Bruno 50, 100, 103
Witkower Ernest 81, 157
Witkiewicz Stanisław Ignacy 77
Witkowski Remigiusz Kamil 40, 100, 147, 148
Witkowski 37, 38, 40, 44, 63, 75, 123
Witkowski 39, 61
Witkowski 11
Witkowski 37
Witkowski 39
Witkowski 40
Witkowski 41
Witkowski 42
Witkowski 43
Witkowski 44
Witkowski 45
Witkowski 46
Witkowski 47
Witkowski 48
Witkowski 49
Witkowski 50
Witkowski 51
Witkowski 52
Witkowski 53
Witkowski 54
Witkowski 55
Witkowski 56
Witkowski 57
Witkowski 58
Witkowski 59
Witkowski 60
Witkowski 61
Witkowski 62
Witkowski 63
Witkowski 64
Witkowski 65
Witkowski 66
Witkowski 67
Witkowski 68
Witkowski 69
Witkowski 70
Witkowski 71
Witkowski 72
Witkowski 73
Witkowski 74
Witkowski 75
Witkowski 76
Witkowski 77
Witkowski 78
Witkowski 79
Witkowski 80
Witkowski 81
Witkowski 82
Witkowski 83
Witkowski 84
Witkowski 85
Witkowski 86
Witkowski 87
Witkowski 88
Witkowski 89
Witkowski 90
Witkowski 91
Witkowski 92
Witkowski 93
Witkowski 94
Witkowski 95
Witkowski 96
Witkowski 97
Witkowski 98
Witkowski 99
Witkowski 100
Witkowski 101
Witkowski 102
Witkowski 103
Witkowski 104
Witkowski 105
Witkowski 106
Witkowski 107
Witkowski 108
Witkowski 109
Witkowski 110
Witkowski 111
Witkowski 112
Witkowski 113
Witkowski 114
Witkowski 115
Witkowski 116
Witkowski 117
Witkowski 118
Witkowski 119
Witkowski 120
Witkowski 121
Witkowski 122
Witkowski 123
Witkowski 124
Witkowski 125
Witkowski 126
Witkowski 127
Witkowski 128
Witkowski 129
Witkowski 130
Witkowski 131
Witkowski 132
Witkowski 133
Witkowski 134
Witkowski 135
Witkowski 136
Witkowski 137
Witkowski 138
Witkowski 139
Witkowski 140
Witkowski 141
Witkowski 142
Witkowski 143
Witkowski 144
Witkowski 145
Witkowski 146
Witkowski 147
Witkowski 148
Witkowski 149
Witkowski 150
Witkowski 151
Witkowski 152
Witkowski 153
Witkowski 154
Witkowski 155
Witkowski 156
Witkowski 157
Witkowski 158
Witkowski 159
Witkowski 160
Witkowski 161
Witkowski 162
Witkowski 163
Witkowski 164
Witkowski 165
Witkowski 166
Witkowski 167
Witkowski 168
Witkowski 169
Witkowski 170
Witkowski 171
Witkowski 172
Witkowski 173
Witkowski 174
Witkowski 175
Witkowski 176
Witkowski 177
Witkowski 178
Witkowski 179
Witkowski 180
Witkowski 181
Witkowski 182
Witkowski 183
Witkowski 184
Witkowski 185
Witkowski 186
Witkowski 187
Witkowski 188
Witkowski 189
Witkowski 190
Witkowski 191
Witkowski 192
Witkowski 193
Witkowski 194
Witkowski 195
Witkowski 196
Witkowski 197
Witkowski 198
Witkowski 199
Witkowski 200



I. *Martwa natura*, ok. 1910, kat. I/3



II. *Portret kobiety [w czarnej sukni]*, ok. 1910, kat. I/8



III. Portret Jana Rubczaka, ok. 1910, kat. I/10



IV. Portret pana B. [Mężczyzna z papierosem], ok. 1910–1912, kat. I/12



V. Portret Leopolda Gottlieba, ok. 1910, kat. I/13



VI. Portret Mojżesza Kislinga, 1913, kat. I/18



VII. *Port bretoński* [*Port w Audierne*], ok. 1911, kat. I/20



VIII. *Portret Henryka Kuny*, ok. 1916–1917, kat. I/34



IX. *Portret Bronisławy Kramsztykowej*, ok. 1918, kat. I/37



X. Szachista [Portret Brunona Winawera], ok. 1920, kat. I/40



XI. Portret Bronisławy Kramsztykowej (*Madame Bovary*), ok. 1918–1920, kat. I/38



XII. Portret Romualda Kamila Witkowskiego, ok. 1922–1923, kat. I/82



XIII. *Portret Wacława Borowskiego*, ok. 1922–1925, kat. I/68



XIV. *Koncert*, ok. 1918, kat. I/41



XV. *Bańka* (Portret Marii Strońskiej jako *Vanitas*), ok. 1920–1921, kat. I/80



XVI. *Cyganie obozujący u stóp miasteczka*, ok. 1920, kat. I/65



XVII. *Figobranie*, ok. 1920, kat. I/60



XVIII. *Poeta* (Portret Jana Lechonia) – wersja druga, ok. 1920, kat. I/47



XIX. *Portret Natalii Aszerowej*, ok. 1919–1920, kat. I/57



XX. *Kaktus (Pejzaż hiszpański)*, ok. 1928–1930, kat. I/137



XXI. *Martwa natura (Ryby)*, ok. 1918–1920, kat. I/73



XXII. *Portret Adama Pragiera*, 1928, kat. I/111



XXIII. *List milosny (Portret Jana Lechonia)*, ok. 1922–1924, kat. I/52



XXIV. *Mężczyzna w meloniku (Portret Mateo Hernandeza)*, ok. 1926, kat. I/92



XXV. *Akt kobiecy*, ok. 1928, kat. I/120



XXVI. *Pejzaż z południa Francji – z kozą*, ok. 1920, kat. I/62

XXVII. *Krajobraz południowy (Saint-Tropez)*, ok. 1929, kat. I/145



XXVIII. *Krajobraz z Katalonii (Uliczka w Collioure)*, ok. 1925, kat. I/98

XXIX. *Pejzaż z Collioure*, ok. 1928, kat. I/140



XXX. Chiński zongler, ok. 1927, kat. I/113



XXXI. *Portret Joanny Kramsztykówny*, ok. 1933–1934, kat. I/176



XXXII. *Portret kobiety*, ok. 1932–1936, kat. I/177



XXXIII. *Portret Aleksandra Żywa*, ok. 1932–1936, kat. I/178

42,50



XXXIV. Portret Józefa Rajnfelda (Reinfelda), kat. I/180

Biblioteka Główna UMK



300041792708





Zbiory Graniczne

Biblioteka

Główna

UMK Toruń

874314

Biblioteka Główna UMK



300041792708

Tragiczna śmierć Romana Kramsztyka w getcie warszawskim stała się dla potomnych symbolem zagłady sztuki, przesłaniając jednak głębszą refleksję nad jego życiem i twórczością. Odeszli ludzie, którzy go pamiętali, bezpowrotnie zniknął świat, który był światem artysty, jego przyjaciół i rodziny.

Malarz ten przez trzydzieści lat, od debiutu w 1909 w warszawskiej Zachęcie, aż do roku 1939, był jednym z głównych uczestników polskiego życia artystycznego. Mimo że od początku drugiego dziesięciolecia XX wieku stale mieszkał w Paryżu, nie zerwał kontaktu z krajem. Brał udział w wystawach formistów, był współzałożycielem Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”, jednego z ważniejszych ugrupowań dwudziestolecia międzywojennego.

W Paryżu Kramsztyk był typowym przedstawicielem tendencji w sztuce określanych mianem Ecole de Paris. Regularnie wystawiał na Salonach: Niezależnych, Jesiennym i Tuileryjskim, miał także wystawy indywidualne w paryskich galeriach.

Był artystą „środką”, w którego twórczości nowoczesność spotykała się z przeszłością.

ISBN 83-88973-86-X



9 788388 197386 4

Biblioteka Uniwersytecka UMK



300041792708

874314

OpCARD 101 v2

