

MAGDALENA MILEROWSKA*

Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki

 ORCID ID: 0000-0001-5766-0921

ARS INSPIRATIO

STUDIA DEDYKOWANE

PROFESOR ELEONORZE

JEDLIŃSKIEJ

ISBN 978-83-8331-666-6

DOI: 10.18778/8331-666-6.13

MIĘDZY MASKAMI I LUSTREM - O DWÓCH AUTOPORTRETACH FELIXA NUSSBAUMA**

STRESZCZENIE

Felix Nussbaum był artystą, którego lata aktywności twórczej przypadły na okres funkcjonowania Republiki Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy. Ten niezwykle narracyjny w swej sztuce artysta jest przede wszystkim kojarzony z obrazami o zabarwieniu politycznym, namalowanymi w czasie drugiej wojny światowej, które stały się przejmującym świadectwem Holokaustu. Natomiast sam Nussbaum dość długo bronił się przed zaszeregowaniem swoich działań artystycznych, ale jednocześnie w większości przedwojennych prac starał się subtelnie wyrażać swe zdanie w aktualnie nurtujących go kwestiach związanych z postrzeganiem rodziny, społeczeństwa, religii. W niniejszym artykule podjęłam się analizy dwóch autoportretów (*Autoportret z maską* i *Autoportret przy sztaludze*), które dzieli około 15 lat, aby ukazać, jak w tym gatunku malarskim artysta poszukiwał odpowiedzi leżących u podstaw jego chwiejnej tożsamości.

SŁOWA KLUCZOWE: Felix Nussbaum, sztuka żydowska, sztuka niemiecka, autoportrety, Holokaust

* Autorka po ślubie w listopadzie 2024 r. zmieniła nazwisko na Górską.

** Niniejszy artykuł jest kompilacją fragmentów mojej rozprawy doktorskiej *Historia jako determinant w procesie kształtowania tożsamości i postawy artystycznej Felixa Nussbauma*, która została napisana pod czujnym okiem profesor Eleonory Jedlińskiej. Przez prawie 6 lat Pani Profesor motywowała mnie do pracy naukowej, ale również wspierała dobrym słowem, a czas był niełatwy – pandemia, konflikt zbrojny w Ukrainie. Droga Eleonoro, dziękuję!

BETWEEN MASKS AND MIRROR – TWO SELF-PORTRAITS BY FELIX NUSSBAUM

Felix Nussbaum was an artist whose years of creative activity coincided with the Weimar Republic and the Third Reich. This artist, extremely narrative in his art, is primarily associated with his politically-tinged works painted during the Second World War, which became poignant testimony to the Holocaust. However, Nussbaum himself opposed the categorisation of his artistic activities for quite a long time; nevertheless at the same time, in most of his pre-war works, he tried to subtly express his opinion on issues currently bothering him related to his perception of family, society and religion. In this article, I have undertaken an analysis of two self-portraits (*Self-Portrait with a Mask* and *Self-Portrait at the Easel*) to show how, in this painting genre, the artist sought answers underlying his shaky identity.

KEYWORDS: Felix Nussbaum, Jewish art, German art, self-portraits, Holocaust

W 1928 roku, zamieszkujący w Berlinie Felix Nussbaum¹ maluje *Autoportret z maską*, na którym ukazuje siebie, spoglądającego podejrzliwym wzrokiem w kierunku kogoś / czegoś burzącego jego przekonanie o własnej wartości. Ten, utrzymany w niebieskiej tonacji autoportret, rozjaśnia umieszczona w centralnej części maska w jasnokremowym kolorze. Zakrywa ona dolny fragment twarzy artysty, przesłaniając jego usta. Uwaga widza koncentruje się na zaślepionych otworach na oczy,

¹ Felix Nussbaum urodził się w 1904 roku w zasymilowanej rodzinie żydowskiej w Osnabrück. W swojej drodze artystycznej inspirował się m.in. Vincentem van Goghem, Giorgio de Chirico, Henrim Rousseau czy też Karlem Hoferem. Jego kariera przyspieszyła po przeprowadzce do Berlina, gdzie przy Xantener Strasse 23 otworzył własną pracownię. W roku akademickim 1932/1933 był na stypendium w Villa Massimo w Rzymie, zamieszkującym oddziale Pruskiej Akademii Sztuk w Berlinie. Od 1935 roku przebywał na emigracji w Belgii, od 1937 roku na stałe w Brukseli. Po niemieckiej agresji na Belgię (maj 1940 r.) jego sytuacja życiowa uległa znacznemu pogorszeniu, a w niedługim czasie został zmuszony do ukrywania się w kamienicy przy rue Archimedes 22. Życiową partnerką Nussbauma była malarka Felka Płatek (ur. 1889 r., w Warszawie), którą poślubił w październiku 1937 roku. Nussbaumowie zostali zadenuncjowani i aresztowani w dniu 20 czerwca 1944 roku. Następnego dnia umieszczono ich w obozie przejściowym w Mechelen, skąd zostali przewiezieni do KL Auschwitz-Birkenau ostatnim transportem (31 lipca 1944 r.), który wyruszył z Belgii. Felka Płatek została zamordowana 2 sierpnia 1944 roku, a daty śmierci Felixa Nussbauma nie udało się dotychczas ustalić. Na pewno zmarł przed wyzwoleniem obozu, co miało miejsce 27 stycznia 1945 roku.

wydatnym nosie przypominającym kształtem sierp księżyca, a także trzech drobnych szczegółach w kolorystyce maski: czerwony czubek nosa i tą samą barwą podkreślone policzki oraz dwa niebieskie trójkąciaki, ulokowane na czole i podbródka maski. W dłoni Nussbauma widzimy paletę malarską i kilkanaście pędzli. Obraz w górnej prawej części uzupełnia sygnatura z datą jego powstania.

Należy w tym miejscu dookreślić tło historyczne, prawdopodobnie będące jednym z impulsów powstania tego autoportretu. W roku poprzedzającym jego namalowanie zdemolowano synagogę i zbezczeszczono cmentarz w Osnabrück, rodzinnym mieście Nussbauma, gdzie ideologia nazistowska znalazła niezwykle podatny grunt². W roku powstania analizowanej pracy członkowie osnabrückiego NSDAP kolportowali antysemickie ulotki, których treść odwoływała się do ekonomicznych aspektów „walki z żydostwem”³. W zbliżonym czasie aż 77 procent niemieckich studentów poparło pomysł usunięcia Żydów z uczelni poprzez włączenie zapisu o tzw. klauzuli aryjskiej⁴. Wydarzenia te spowodowały coraz silniejsze poczucie zagrożenia wśród osób pochodzenia żydowskiego. Sam Felix Nussbaum coraz częściej musiał dostrzegać konflikt między byciem Niemcem, co wiązało się z asymilacją, a zachowaniem żydowskości. Należy zatem przypuszczać, że to właśnie autoportrety stały się dla niego odpowiednią formą badania swej chwiejnej tożsamości. Malarz świadomy tego, że „twarz to częśćka społeczna”⁵ – jak to później zgrabnie ujął w słowa Hans Belting – starał się tak konstruować kolejne autoportrety, aby na każdym z nich widzieć siebie poprzez własne życie, jako biografię określającą osobowość i dokonania.

² Szerzej na temat aktów agresji skierowanych w stronę społeczności żydowskiej w okresie międzywojennym w Osnabrück: M. Milerowska, *Kwestia żydowska w antysemickiej polityce Trzeciej Rzeszy na przykładzie miasta Osnabrück*, „Piotrkowskie Zeszyty Historyczne” 2022, t. 23, nr 3, s. 103–121.

³ „Wer auch immer sein Geld gibt Juden, schlägt sich mit seinen eigenen Fäusten! (Kto daje zarobić Żydowi, sam wymierza sobie ciosy)”, „Wird der produktive Deutsche in fünfzig Jahren in Hinterhäusern und Kellern leben? (Wasze ulice, nasze kamienice)”. P. Panayi, *Victims, Perpetrators and Bystanders in a German Town: The Jews of Osnabrück Before, During and After the Third Reich*, „European History Quarterly” 2003, t. 33, nr 4, s. 462.

⁴ R. Grunberger, *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1994, s. 366.

⁵ H. Belting, *Faces. Historia Twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 8.

Polemika z lustrem i prezentowanie w ramach płótna własnych dociekań, wątpliwości, konfrontowanie swego wyglądu z doświadczeniami, były metodą powszechnie stosowaną wśród artystów i Felix nie stanowił tu wyjątku. Jednak warto zaznaczyć, że z jego artystycznej spuścizny zachowało się ponad trzydzieści autoportretów. To imponująca liczba, szczególnie gdy uwzględnimy, że część prac (około 150) uległa zniszczeniu pod koniec 1932 roku w trakcie pożaru w berlińskiej pracowni artysty. Później Nussbaum, boleśnie doświadczony tą stratą, był zdeterminowany, aby kolejne jego dzieła nie wpadły w ręce nazistów. W czasie niemieckiej okupacji Brukseli, narażając się na aresztowanie, kilkakrotnie udał się do zakładu fotograficznego prowadzonego przez Rogera Martina, aby tam sfotografować swe najważniejsze obrazy w formacie 13,4 cm x 11,8 cm⁶. W ten sposób chciał mieć pewność, że część jego prac ocaleje, chociażby w takiej formie.

Omawiany tu *Autoportret z maską* jest doskonałym przykładem swoistej »lustrzanej« gry. Artysta tworząc swój wizerunek, jednocześnie poddaje się autokrytyce, ale też wystawia go pod ocenę potencjalnych widzów⁷. Ukazanie procesu pracy nad autoportretem interesowało już XVII-wiecznych artystów. Na przykład Johannes Gump ok. 1646 roku »pracę nad autoportretem przedstawił w taki sposób, jak gdyby polegała ona na zdejmowaniu przez malarza maski z ujrzanej w lustrze własnej twarzy»⁸. Z bardziej współczesnych artystów w podobny sposób ukazywali się m.in.: Max Liebermann (1908), Karl Hofer (1913), Lovis Corinth (1925) czy Otto Dix (1926). Niemal w każdym przypadku, jak twierdzą badacze zagadnienia, samokontrola przy użyciu zwierciadła mogła być wynikiem kryzysu w rozwoju artysty, np. dla Corintha była to reakcja na ostrą krytykę odrzucenia przez niego impresjonizmu⁹. Płótno, na którym powstaje wizerunek przejmuje w takim wypadku funkcję lustra, a (auto)portretowanie to uchwycenie cech fizycz-

⁶ J. Fischer, I. Jachner, G. Werthmann, *Felix Nussbaum Weinende Frau mit Stachelndrahtkette*, Osnabrück–Berlin 2003, s. 16. Sfotografowane obrazy to m.in.: *Wspaniały plac* (1931), *Perły* (1938), *Kobieta z marionetką* (1940) – obecnie zaginiony, *Burza* (*Prześladowani*, 1941), *Św. Cyprien* (1942).

⁷ Autoportret jako lustrzane odbicie jest odzwierciedleniem odczuć subiektywnych, a nie autentycznym produktem.

⁸ H. Belting, *Faces...*, s. 171.

⁹ E. Berger, I. Jachner, P. Junk, K.G. Kaster, M. Mainz, W. Zimmer, *Felix Nussbaum, Art Defamed, Art In Exile, Art In Resistance*, Braunschweig 1997, s. 70.

nych i duchowych osoby z lustra, która bacznie podąża wzrokiem za artystą. Maurice Merleau-Ponty twierdził, że malarze w zwierciadłach:

dostrzegali metamorfozę widzącego i widzianego, która jest definicją naszej cielesności oraz ich powołania. Oto dlaczego lubili także [...] przedstawiać siebie w sposób obrazowy w trakcie malowania, dodając do tego, co wówczas widzieli, to, co w nich widziały rzeczy, jakby dla poświadczenia, że istnieje jakieś totalne czy absolutne widzenie, poza którym już nic nie ma, a które na nich samych właśnie się zamyka¹⁰.

Warte zastanowienia są również uprzedzenia, które artysta może żywić w stosunku do własnego wyglądu i jakie ma wyobrażenie wzrokowe samego siebie. Mieczysław Wallis wcielając się w malującego siebie artystę, zadaje na łamach książki *Autoportret* proste pytanie: „ktoś ty?”¹¹. Tworzący w konwencji ekspresjonistycznej Niemiec Max Beckmann był takim nieustannie egzaminującym się artystą: „czym jestem? Oto pytanie, które stale mnie prześladowuje i dręczy” – pisał¹². Nussbaum w *Autoportrecie w masce* także konfrontował się z lustrzanym sobą¹³: ubrany w roboczy strój artysty, tradycyjne nakrycie głowy (rodzaj beretu-czapeczki), atrybuty podkreślające własną profesję. W prawej ręce trzyma wiązkę zużytych pędzli (wyrastają jak bukiet kwiatów lub przypominają strzały) i paletę (tarczę). Na myśl nasuwać mogą się słowa Georga Grosza: „Wasze pędzle i pióra, które powinny być orężem, są pustymi źdźbłami słomy”, zawarte w tekście *Zamiast biografii* (1925)¹⁴. Zatem Nussbaum zadawał sobie – być może – pytanie o aktualność i świeżość własnej sztuki.

Z pewnością artysta był erudytą, a swoją sztukę wielokrotnie odnosił do malarstwa mistrzów, jednocześnie starając się jej nadać indywidualny rys. Możemy sądzić, że przedstawiając tu siebie, nawiązywał do *Autoportretu* Rafaela z 1509 roku, do *Autoportretu czerwoną kredą* Nicolasa Poussina

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. E. Bieńkowska, Gdańsk 1996, s. 30–32.

¹¹ M. Wallis, *Autoportret*, Warszawa 1964, s. 16.

¹² *Ibidem*.

¹³ Felix Nussbaum był praworęczny, stąd wiadomo, że jest to autoportret w lustrze.

¹⁴ A. Osęka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975, s. 155.

z około 1639 roku, Van Gogha *Autoportretu z paletą i sztalugami* czy też Paula Cézanne'a na zdjęciu wykonanym w 1894 roku przez Emila Bernarda, przedstawiającym go z paletą w dłoni i zestawem pędzli.

Łukasz Kiepuszewski, odnosząc swe dociekania do pracy Merleau-Ponty'ego, pisał:

zagadnienie lustrzanego odbicia pozwala Merleau-Ponty'emu ukazać wyjściową sytuację, która określa tożsamość i status malarza. Malarz, spoglądając w lustro, stwarza dla siebie nową widzialność, w której »ja« odbija się w lustrzanym wizerunku »innego«¹⁵.

W podobnym tonie wypowiadał się francuski psychoanalityk i psychiatra Jacques Lacan, który twierdził, że poprzez spoglądanie w lustro »Ja« identyfikuje się i lokuje w otoczeniu. Emmanuel Levinas uważał, że poprzez „nagość twarzy” odbywa się osvajanie Innego. To zagłębienie się jest „próbą doświadczenia jego własnej prawdy, prawdy cierpienia”¹⁶. Nussbaum poprzez zabieg ze zwierciadłem i autoportretem zainicjował długotrwały proces poszukiwania własnej tożsamości¹⁷. W omawianym tu obrazie malarz przedstawił swoją twarz przesłoniętą maską klauna; przypominającą te z obrazów Goi (np. *Pogrzeb sardyńki*) czy Maxa Ensora¹⁸. Oczy maski wydają się ślepe¹⁹, natomiast wyraziste, intensywne spojrzenie malarza – skierowane w stronę lustra – zwrócone jest jednocześnie w kierunku widza. W spojrzeniu tym możemy odczytać pytanie o właściwość wybranej drogi? O własną identyfikację? Niepokój o przyszłość? W próbach odpowiedzi na stawiane sobie pytania o drogę i metodę poszukiwań, stał się dla siebie podmiotem osadzonym w określonym środowisku. Zaprezentował się też „jako człowiek historyczny,

¹⁵ Ł. Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne'a. Między spojrzeniem a komentarzem*, Gdańsk 2004, s. 16.

¹⁶ A. Chojecki, S. Rosiek, *Punkt po punkcie „Twarz”*, Gdańsk 2000, s. 148.

¹⁷ Kryteria żydowskiej tożsamości (za Alanem Untermanem): pochodzenie biologiczne, wyznanie, przynależność do wspólnoty kulturowej, przynależność etniczna/państwowa i język. A. Unterman, *Żydzi. Wiara i życie*, tłum. J. Zabierowski, Łódź 1989, s. 23–29.

¹⁸ Maskami klaunów w swych pracach posłużyli się także: Georges Rouault *Głowa klauna* (1904), Karl Hofer *Maskarada* (1922), Pablo Picasso *Arlekin* (1923), Andre Derain *Pierrot and Harlequin* (1924).

¹⁹ Zwróćmy uwagę, że jakkolwiek oczy maski klauna są mocno podkreślone, to zostały one »zaślepienie«, a jej rozchylone »usta« można kojarzyć z otwartymi ustami trupa.

zeterminowany istnieniem w ściśle danym czasie”²⁰ – jak pisała Agnieszka Ławniczakowa, analizując autoportrety Jacka Malczewskiego. Interesujący motyw stanowią wspomniane we wstępie niebieskie trójkąci/strzałki namalowane na masce, bezpośrednio wskazujące na artystę. To ja / to on / to gra – wydaje się taką informację wysyłać w naszym kierunku artysta. Długi nos i policzki zaakcentowane czerwoną plamką były także częścią tej gry, a Nussbaum, być może, wstydził się swych drobnych przekłamań w codziennym życiu, grania roli kogoś, kogo oczekuje od niego otoczenie. Ludwig Meidner, przyjaciel i mentor artysty, autoportrety traktował jako możliwość wcielania się w kolejne role, a tym samym testowanie własnej tożsamości. Doskonale uchwycił w nich przemiany zachodzące we własnej osobowości i spojrzenie na otaczającą go rzeczywistość²¹. Francuski pisarz i filozof Georges Bataille, odnosząc się do intencji artystów w tworzeniu własnych wizerunków, słusznie zauważył, że zachodzi przy tym proces zakrywania i odkrywania, zamaskowania i obnażania²². A spostrzegawczy widz w tej zależności tożsamości i obrazu zauważy trzy przenikające się wzajemnie figury, które może jednak odseparować: twarz, lustro, maska²³. Przywoływany kilkukrotnie Belting analizując słowa Jean-Claude’a Schmitta, pisał:

pojmował przy tym twarz w trojaki sposób, a mianowicie jako znak tożsamości, jako nośnik ekspresji i wreszcie jako ośrodek reprezentacji w znaczeniu dosłownym, to jest jako odwzorowanie, jak również w sensie symbolicznym pewnego zastępstwa. Jeśli twarz z samej swej natury jest już pewnym znakiem, to reprezentuje również wszystko to, co jej przypisujemy, a wreszcie to, co przed nami zakrywa²⁴.

²⁰ A. Ławniczakowa, *W zwierciadle studni*, [w:] *Portret. Funkcja – Forma – Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Marczak-Krupa, Toruń 1990, s. 275.

²¹ I. Kossowska, *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014*, Toruń 2015, s. 503.

²² Wtargnięcie maski uwalnia to, co dla utrzymania stałego porządku było dotąd na uwięzi. M. Janion, S. Rosiek, *Maski*, t. 2, Gdańsk 1986, s. 153.

²³ M. Markiewicz, *Tożsamość zobrazowana, czyli o wartości zamykania oczu*, [w:] *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. M. Markiewicz, A. Stronciwilk, Katowice 2016, s. 11.

²⁴ H. Belting, *Faces...*, s. 11.

Twarz służy nam zarówno do reprezentowania nas samych, jak i komunikacji z innymi. Zakładając maskę, odgrywamy rolę kogoś, kim chcielibyśmy być albo przyjmujemy cechy i funkcje nam narzucone. Belting sądził, że „półmaski” (przyjmijmy, że taką koncepcją na omawianym autoportrecie operuje Nussbaum) pozostawiające fragmenty oblicza widzialnymi są „swoistym atrybutem przejścia między twarzą a maską”²⁵. Twarz bowiem ma formę otwartą, maska zaś zamkniętą, co oznacza, że tylko „maska może na dłuższą metę reprezentować to, czym jest twarz, podczas gdy ta ostatnia nigdy się nie uspokaja i dlatego nie daje się zredukować do jednego wyobrażenia”²⁶. Oczywiście ani portretu, ani lustrzanego odbicia nie można rozpatrywać w kategorii autentyczności twarzy, ale poprzez maskę możemy odgrodzić się od świata tak jak murem²⁷.

Felix Nussbaum poprzez swe oblicze pragnął skonfrontować się z własnym życiem, ale była to też forma auto-kontemplacji. W publikacji *Pamięć Shoah* Jan Stanisław Wojciechowski, krytyk sztuki i artysta, odnosząc się do swej twórczości, określił gliniany wizerunek własnej głowy jako „terytorium, na którym dzieją się historie [...], gdyż głowa jest terenem walki, mając na myśli problem własnej tożsamości”²⁸. Według niemieckich badaczy twórczości Nussbauma, dla tego artysty „smutna maska”²⁹ stanowiła odwołanie się do jego rozdartej osobowości, będącej wynikiem sprzeczności między wyglądem zewnętrznym (miły, wesoły, beztroski), a „wewnętrzną rzeczywistością złożoną z lęków i depresji”³⁰.

Autoportret ten jest również interesujący pod względem formalnym, gdyż środkiem kompozycji uczynił artysta ślepe oko maski, natomiast własne oczy namalował na jednej linii z dłonią trzymającą paletę, czym najprawdopodobniej sugerował, że zmysł wzroku i zdolność techniczna przekazania impulsów na płótno były dla niego równie ważne. Istotną kwestią dotyczącą omawianego

²⁵ *Ibidem*, s. 27.

²⁶ *Ibidem*, s. 26.

²⁷ M. Markiewicz, *Tożsamość...*, s. 21.

²⁸ H. Taborska, J.S. Wojciechowski, *Wokół Twarzy innego i jej twórcy*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 107.

²⁹ E. Berger, I. Jaehner, P. Junk, K.G. Kaster, M. Meinz, W. Zimmer, *Felix Nussbaum...*, s. 71.

³⁰ *Ibidem*.

autoportretu jest to, czy ten sposób potraktowania swego wizerunku był jedynie próbą mierzenia siebie jako artysty? Czy też w sile spojrzenia kryła się już obawa o przyszłość? Ceniony psychiatra, Antoni Kępiński, uważał, że niepewność spowodowana „brakiem wiary we własną maskę” rodzi niepokój, a odgrywający rolę obawia się, że nie uda mu się zasłonić w pełni własnych uczuć³¹. Na podstawie dostępnych dokumentów, zgromadzonych w muzeum w Osnabrück, wiadomo, że przynajmniej do połowy lat 30. artysta nie zajął żadnego stanowiska względem wydarzeń politycznych³². Można domniemać, iż pewne motywy, jak choćby właśnie maska, przez którą artysta obserwował otaczającą go rzeczywistość, były pierwszymi sygnałami niepokoju i refleksji nad zmieniającą się sytuacją polityczną i społeczną w rodzimym kraju. Starał się jednak być ostrożny w ferowaniu osądów, gdyż liczyła się dla niego przede wszystkim czysta sztuka, odseparowana od aktualnej problematyki społecznej czy politycznej. Najprawdopodobniej miał nadzieję, że kiedyś ocenią go widzowie, którzy przejmą rolę lustra i może dlatego za wszelką cenę świadomie wypierał uwikłania się w istotne tematy.

Drugi z przywołanych w tytule artykułu obrazów, czyli *Autoportret przy sztaludze*³³ powstał w połowie 1943 roku, w diametralnie różnych warunkach. Artysta stał się w międzyczasie prześladowanym przez system totalitarny apatrydą i ukrywał się na strychu brukselskiej kamienicy. Uważam, że ta praca jest jedną z najważniejszych w całej serii autoportretów³⁴, choć to dzieło dość trudne do zinterpretowania. Nussbaum musiał tworzyć je pod ogromną presją. Rok 1943, również w Brukseli, był naznaczony niemieckim terrorem, a już w marcu, dzięki informacjom przekazanym przez jedną

³¹ A. Kępiński, *Twarz i ręka*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 2 (32), s. 27.

³² Jedynym wyjątkiem był obraz pt. *Embriony*, namalowany na wystawę *Kobiety w potrzebie*, która odbyła się w październiku 1931 roku, po wprowadzeniu w Republice Weimarskiej ustawy o zapobieganiu narodzin potomstwa obciążonego chorobami dziedzicznymi oraz prawa zakazującego aborcji i antykoncepcji. Temat ten jednak dotyczył bardziej aspektów społecznych niż stricte politycznych. Więcej na ten temat: K.G. Kaster, *Felix Nussbaum (1904 Osnabrück – 1944 Auschwitz). Eine biographische und ikonographische Deutung seines Werks*, Köln 1989, s. 111–112.

³³ Innymi artystami, którzy portretowali się przy sztaludze byli m.in. Giorgio de Chirico, Max Lieberman, Lovis Corinth, Marc Chagall, Paul Cezanne, Paul Gauguin.

³⁴ Informacja zawarta przez artystę na blejtramie obrazu, który maluje w prezentowanej scenie: *août* (sierpień).

z podziemnych gazet, wiadomo było, że Żydzi z Belgii są deportowani do obozu koncentracyjnego w Auschwitz. W kwietniu na ulicach Brukseli wznowiono łapanki i deportacje, Nussbaumowie w tym czasie ukrywali się we wspomnianej kamienicy. Jednocześnie Felix znalazł alternatywne lokum przy rue General Gratry, gdzie nadal malował, aby tym samym nie zdradzić ich pierwotnej kryjówki. Przemieszczanie się między tymi dwoma, oddalonymi o około 1500 metrów miejscami na pewno było dla artysty ogromnie stresujące, ale świadczyło również o jego determinacji.

Uświadamiając sobie fakt, jak bardzo ryzykował Nussbaum, aby dokumentować niemiecki terror, a zarazem tworzyć sztukę, nie można mieć cienia wątpliwości, że sztuka była dla niego wyższą wartością niż życie. Artysta z pewnością śledził także doniesienia z innych krajów, gdyż wielokrotnie umieszczał w swych pracach fragmenty podartych gazet³⁵. Poza przywołanymi zdarzeniami, na jego psychikę mogły wpłynąć informacje o tym, że w marcu z terenów okupowanych Holandii (w tym kraju ukrywali się rodzice Nussbauma oraz brat z żoną i córką) i Francji wyruszyły pierwsze transporty Żydów do obozu zagłady w Sobiborze, a w oddalonym około 50 km od Brukseli mieście Mortsel, w wyniku omyłkowego bombardowania przez lotnictwo aliantów, śmierć poniosło około 900 cywili³⁶.

Pewnym jest, że w *Autoportrecie przy sztaludze* po raz ostatni portretuje się jako artysta, do końca walczący o swoją sztukę i prawdę, którą w niej zawierał. Nussbaum spogląda ku nam i nie ma już nic do ukrycia. Jego wzrok jest zdecydowany, intensywny, ale emanuje z niego siła spokoju. Żydowski malarz wie bowiem, że znajduje się w miejscu, w którym powinien być, nie zastanawiając się nad konsekwencjami tego wyboru. Wie, że akt tworzenia, któremu się oddał, jest jego osobistym aktem ocalenia człowieczeństwa.

Lustro w tradycji malarstwa europejskiego jest również motywem wanitatywnym, gdyż spojrzenie w nie nasuwa myśli o kruchości życia i przemijaniu ciała³⁷. Artysta prezentuje się sobie i widzom z obnażonym³⁸ torsem, a przerzucona

³⁵ Były to przede wszystkim martwe natury, ale motyw ten wykorzystał też w autoportretach: *Strach – autoportret z bratanicą Marianną* (1941) czy *Le Soir / Wieczór – Autoportret z Felką* (czerwiec 1942).

³⁶ A. Beevor, *II Wojna Światowa (1939–1945)*, tłum. G. Siwek, Kraków 2014, s. 572.

³⁷ H. Belting, *Faces...*, s. 145.

³⁸ Nagość może też być alegorią dążenia do prawdy. Natomiast Barbara Shallcross w książce *Rzeczy i Zagłada*, pisała o ciele jako rasowym i wizualnym konstrukcie odwołują-

przez ramię szata przypomina himation, w starożytnej Grecji noszony przez filozofów bądź ludzi ubogich, a w sztuce bizantyjskiej identyfikowany ze strojem Chrystusa. Autorzy książki *Zeit im Blick* idą jeszcze dalej i uważają, że „nagie ciało artysty demonstruje w sensie eucharystycznym absolutną wolę prawdy”³⁹. W opinii redaktora katalogu prac malarza, wystawionych w Rendsburgu w 2004 roku, Herwiga Guratzscha:

ten obraz to pewność, że Nussbaum postrzega siebie przede wszystkim jako malarza, a nie artystę żydowskiego, nawet jeśli jego socjalizacja w sytuacjach kryzysowych mogła mieć wpływ na ikonografię niektórych dzieł⁴⁰.

W lewym górnym rogu wisi maska⁴¹ (interpretowana jako atrybut minionych dni), co może sygnalizować, że malarz odrzucił ją i prezentuje wreszcie swoje prawdziwe ja. Zwróćmy uwagę, że maska została w obrazach Nussbauma użyta jako istotny element w grze o tożsamość, a odrzucając ją, zaakceptował siebie i to, w jaki sposób widzą go inni, a tym samym oswoił w sobie wszelkie lęki. Ciekawa wydaje się również interpretacja zawieszonej na ścianie maski jako metafory donosiciela, czekającego na najmniejszy błąd artysty. Z drugiej strony można się zastanowić, czy maska ta nie jest po prostu świadkiem jego pracy. Tak asocjował maski na przykład Pablo Picasso, który nazywał je świadkami własnej twórczości⁴². Natomiast Maria Janion słusznie zauważyła, że ukrywanie się oznaczało dla Żydów „nakładanie maski”⁴³. W tak ujętym kontekście Nussbaum informuje nas, że dokonał aktu samowyzwolenia.

cym się do rasowego postrzegania tożsamości poprzez skoncentrowanie się na widzialnych właściwościach ciała i rysów twarzy. B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010, s. 36.

³⁹ U. Pfarr, *Die Wahrheit hinter der Maske? Grimassen und Masken in Nussbaums Selbstbildnissen*, [w:] *Zeit im Blick, Felix Nussbaum und die Moderne*, kat. wystawy: 5.12.2004–28.03.2005, red. I. Jachner, A.S. Lagemann, R. Neugebauer, C. Schulte, Bramsche 2005, s. 183.

⁴⁰ H. Guratzsch, F. Dettmer, *Felix Nussbaum 1904–1944*, (kat. Judisches Museum Rendsburg 29.08.2004–7.11.2004), Rendsburg 2004, s. 16.

⁴¹ Wydaje się, że artysta w tym przedmiocie swej pracy inspirował się sztuką Otto Dix’a, gdyż maska ta bardzo przypomina twarz Sylvii von Harden z portretu namalowanego w 1926 roku.

⁴² H. Schreiber, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”. Odkrywanie, osławianie i udomawianie Innego w świecie Zachodu*, Warszawa 2012, s. 189–190.

⁴³ M. Janion, *Bohater, spisek, śmierć: wykłady żydowskie*, Warszawa 2009, s. 72.

W tym miejscu warto raz jeszcze przywołać Maxa Beckmanna, który pomimo przeciwności losu, tak jak i Nussbaum, miał jeden punkt oparcia, a była nim sztuka. Obu artystów wyróżniało poczucie misji, której znaczenie wzrosło pod wpływem doświadczeń wojennych. Beckmann już w 1915 roku w liście do żony Minny Beckmann-Tube pisał:

Przedzierałbym się przez wszystkie kanały ściekowe tego świata, poprzez każdą degradację i profanację, aby móc malować. I muszę to zrobić. Muszę to robić, aż zniknie ostatnia kropla wyobraźni, która żyje we mnie, muszę tworzyć; wtedy dopiero uwolnię się od tej przeklętej męki⁴⁴.

Autoportret przy sztaludze zawiera jeszcze jedną istotną wskazówkę dotyczącą interpretacji twórczości Nussbauma, która uświadamia nam, że był on niezwykle inteligentnym i bystrym człowiekiem, a założenia tematyczne i elementy kompozycyjne jego prac dobrze obmyślane. Praca ta zawiera klucz do odczytania stanów psychicznych, których doświadczał Nussbaum. Tę „teorię kolorów” ukazał poprzez rozlokowanie czterech buteleczek na znajdującym się przed nim blacie. Każda z nich opatrzona została etykietką z ważną informacją w języku francuskim⁴⁵:

- pierwsza od prawej w kolorze brązu – *souffrance* (cierpienie);
- druga w kolorze niebieskim – *nostalgie* (nostalgia, odczytywana jako melancholia);
- trzecia barwy zgniłozielonej, ma naklejkę z czaszką i dwiema kośćmi na czarnym tle⁴⁶.

Czwarta fiolka z przezroczystą substancją została odseparowana i znajduje się w lewym dolnym rogu obrazu, delikatnie przesłonięta paletą. Na niej jest naklejka z napisem *humeur* (nastrój, samopoczucie). Niemieccy badacze sugerują, że Nussbaum odseparował ją od reszty, gdyż nastrój jest tym

⁴⁴ H. Kramer, *Rediscovering the art of Max Beckmann*, „The New York Times Magazine”, New York 1984, 19.08, s. 30.

⁴⁵ Felix Nussbaum nie identyfikował się najwidoczniej z językiem niemieckim.

⁴⁶ W przyjętej symbolice zieleń uchodzi za kolor nadziei, radości, życia i młodości. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 122–123.

decydującym czynnikiem jego wojennej egzystencji⁴⁷. Być może stanowił antidotum na cierpienie, którego doświadczał artysta, otoczony melancholią i śmiercią. Jednakże bezbarwna substancja mogła również symbolizować obojętność w stosunku do wymienionych stanów psychicznych, będących reakcją na wojenne wydarzenia.

Potwierdzeniem tezy o znaczeniu barw dla Nussbauma mogą być słowa jego najbliższego przyjaciela, lekarza Fritza Steinfelda, który wspominał o narracyjności prac artysty, niejednokrotnie zależnej od dobranych przez niego kolorów⁴⁸. Paleta barw była istotną inspiracją nie tylko dla Nussbauma. Tworzący na przełomie XIX i XX wieku austriacki pisarz Hugo von Hofmannsthal, uważał barwy za siostry cierpienia⁴⁹. Problem barw był też niezwykle istotny dla van Gogha, którym Nussbaum był zafascynowany na wczesnym etapie swej twórczości. Z czasem niderlandzki artysta posługiwał się nim, aby wyrazić określoną treść obrazu⁵⁰. Felix Nussbaum i w tym obrazie zaakcentował swój melancholijny nastrój poprzez niebieskie tło ściany (to samo uczynił w *Autoportrecie z maską*), a rzucany na nią cień, według autorów książki *Zeit im Blick*, sam w sobie jest autoportretem, wskazującym na drugie, nienamalowane »ja«⁵¹.

W autoportrecie symbolicznie przedstawiona została również paleta i pędzle. Nussbaum najwyraźniej właśnie zabiera się do pracy nad dziełem, gdyż ani na pędzlach, ani na palecie nie ma świeżych farb (w *Autoportrecie z maską* są one zużyte). W czasie ukrywania się przed niemiecką agresją, sztuka stanowiła dla niego formę oporu i była jedynym miejscem, gdzie mógł wciąż decydować o sobie. Dopelnieniem kompozycji jest umieszczony na ramie obrazu podpis *Felix Nussbaum*⁵² *août 1943* oraz enigmatyczny numer 46.

⁴⁷ E. Berger, I. Jaehner, P. Junk, K.G. Kaster, M. Meinz, W. Zimmer, *Felix Nussbaum...*, s. 405.

⁴⁸ F. Steinfeld, *Vergast – nicht vergessen. Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Bramsche 1984, s. 27.

⁴⁹ H. Perruchot, *Van Gogh*, tłum. K. Byczewska, Warszawa 1960, s. 301.

⁵⁰ K. Mittelstadt, *Vincent van Gogh*, Berlin 1973, s. 11.

⁵¹ L.F. Foldenyi, *Die Unterfuhrung der Seele. Das Melancholische in Nussbaums Oeuvre*, [w:] *Zeit im Blick...*, s. 232.

⁵² Ciekawy zabieg podwójnego »ja« – namalowane i napisane – stanowią podwójną reprezentację artysty w obrazie.

Socjolożka Barbara Engelking pisała, że „życiorysy, które badamy noszą na sobie znamię momentu historycznego”⁵³. Felix Nussbaum traktował swoją sztukę jako formę autoterapii i drogę do radzenia sobie z brutalną rzeczywistością oraz jako formę dokumentacji niemieckich zbrodni. W konstruowaniu biografii Nussbauma, mając w świadomości jak niewiele dokumentów źródłowych przetrwało do naszych czasów, niezwykle pomocne okazują się jego obrazy, których narracyjność można porównać z formą pamiętnika, a nawet dziennika – biorąc pod uwagę dokładne datowanie prac pochodzących z ostatniego okresu życia. Natomiast z serii autoportretów wyłania się nam portret psychologiczny artysty, co można wnioskować nawet po omówionych w tekście przykładach. Jego sposób autoportretowania ukazuje nam osobę, która przeszła długą drogę w poszukiwaniu samego siebie – od młodego, obiecującego niemieckiego malarza (w drugiej połowie lat 20. XX wieku nie chciał, aby łączyć go jedynie z tożsamością żydowską⁵⁴), poprzez buntującego się wobec emigracyjnej rzeczywistości apatrydy, do pozycji osamotnionej jednostki niemającej szans w obliczu eksterminacji całego narodu. Pragnienie wyrażania się drogą malarstwa zmalało, a wręcz zostało ograniczone do minimum wraz z początkiem ukrywania się Nussbauma w okupowanej przez Niemców Brukseli. Co ciekawe, to wtedy miejsce autoportretów zastąpiły martwe natury, które w mojej opinii stały się przedłużeniem funkcji tych pierwszych.

⁵³ B. Engelking, *Zagłada i pamięć. Doświadczenia Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*, Warszawa 1994, s. 12.

⁵⁴ Felix Nussbaum źle zareagował na artykuł opublikowany w czasopiśmie „Israelitisches Familienblatt”, nr 45, 29.06.1929. Will Pless pisał w nim, że marzycielski i intymny charakter żydowskiego artysty ujawnił się w wielu jego obrazach, szczególnie tych „przedstawiających żydowskie motywy lub żydowskie zjawiska”. Artysta nie chciał być jednak odbierany tylko jako twórca sztuki żydowskiej. W. Pless, *Der Maler Felix Nussbaum*, „Israelitisches Familienblatt” 1929, nr 45 (27.06), s. 354.

BIBLIOGRAFIA

- Beevor Antony, *II Wojna Światowa (1939–1945)*, tłum. G. Siwek, Kraków 2014.
- Belting Hans, *Faces. Historia Twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015.
- Berger Eva, Jaehner Inge, Junk Peter, Kaster Karl G., Meinz Manfred, Zimmer Wandelin, *Felix Nussbaum, Art Defamed, Art. In Exile, Art In Resistance*, Bramsche 1997.
- Chojcecki Andrzej, Rosiek Stanisław, *Punkt po punkcie „Twarz”*, Gdańsk 2000.
- Engelking Barbara, *Zagłada i pamięć. Doświadczenia Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*, Warszawa 1994.
- Fischer Joachim, Jachner Inge, Werthmann Gabriele, *Felix Nussbaum Weinende Frau mit Stacheldrahtkette*, Osnabrück–Berlin 2003.
- Foldenyi Laszlo F., *Die Unterführung der Seele. Das Melancholische in Nussbaums Oeuvre*, [w:] *Zeit im Blick, Felix Nussbaum und die Moderne*, (kat. wystawy: 5.12.2004–28.03.2005), red. I. Jachner, A.S. Lagemann, R. Neugebauer, C. Schulte, Bramsche 2005, s. 229–238.
- Forstner Dorothea, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Grunberger Richard, *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1994.
- Guratzsch Herwig, *Felix Nussbaum 1904–1944*, (kat. Judisches Museum Rendsburg 29.08.2004–7.11.2004), Rendsburg 2004.
- Janion Maria, *Bohater, spisek, śmierć: wykłady żydowskie*, Warszawa 2009.
- Janion Maria, Rosiek Stanisław, *Maski*, t. 2, Gdańsk 1986.
- Kaster Karl G., *Felix Nussbaum (1904 Osnabrück – 1944 Auschwitz). Eine biographische und ikonographische Deutung seines Werks*, Köln 1989.
- Kępiński Antoni, *Twarz i ręka*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 2 (32), s. 9–34.
- Kiepuszewski Łukasz, *Obrazy Cézanne’a. Między spojrzeniem a komentarzem*, Gdańsk 2004.
- Kossowska Irena, *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014*, Toruń 2015.
- Kramer Hilton, *Rediscovering the art of Max Beckmann*, „The New York Times Magazine”, 19.08.1984, s. 28.
- Lawniczakowa Agnieszka, *W zwierciadle studni*, [w:] *Portret. Funkcja – Forma – Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Marczak-Krupa, Toruń 1990, s. 275–306.

- Markiewicz Miłosz, *Tożsamość zobrazowana, czyli o wartości zamykania oczu*, [w:] *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. M. Markiewicz, A. Stronciwilk, Katowice 2016, s. 9–34.
- Merleau-Ponty Maurice, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. E. Bieńkowska, Gdańsk 1996.
- Milerowska Magdalena, *Kwestia żydowska w antysemitycznej polityce Trzeciej Rzeszy na przykładzie miasta Osnabrück*, „Piotrkowskie Zeszyty Historyczne” 2022, t. 23, nr 3, s. 103–121.
- Mittelstadt Kuno, *Vincent van Gogh*, Berlin 1973.
- Oścka Andrzej, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975.
- Panayi Panikos, *Life and death in a German town. Osnabrück from the Weimar Republic to World War II and Beyond*, New York 2007.
- Perruchot Henri, *Van Gogh*, tłum. K. Byczewska, Warszawa 1960.
- Pfarr Ulrich, *Die Wahrheit hinter der Maske? Grimassen und Masken in Nussbaums Selbstbildnissen*, [w:] *Zeit im Blick, Felix Nussbaum und die Moderne*, (kat. wystawy: 5.12.2004–28.03.2005), red. I. Jachner, A.S. Lagemann, R. Neugebauer, C. Schulte, Bramsche 2005, s. 181–189.
- Pless Will, *Der Maler Felix Nussbaum*, „Israelitischen Familienblattes” 1929, nr 45 (27.06), s. 354.
- Steinfeld Fritz, *Vergast – nicht vergessen. Erinnerungen an den Malerfreund Felix Nussbaum*, Bramsche 1984.
- Taborska Halina, Wojciechowski Jan S., *Wokół Twarzy innego i jej twórcy*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2009, s. 107–114.
- Unterman Alan, *Żydzi. Wiara i życie*, tłum. J. Zabierowski, Łódź 1989.
- Wallis Mieczysław, *Autoportret*, Warszawa 1964.

ILUSTRACJE



1. Felix Nussbaum, *Autoportret z maską*, 1927, Felix Nussbaum – Wikipedia



2. Felix Nussbaum, *Autoportret przy sztaludze*, 1943, Felix-Nussbaum-Haus w Osnabrück, fot. M. Milerowska