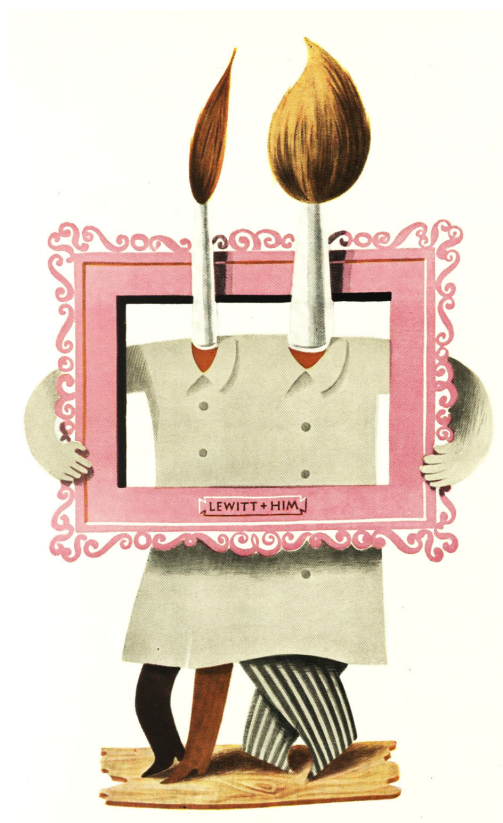


# Jan Le Witt i Jerzy Him życie i twórczość





Jan Kaczorowski

# Jan Le Witt i Jerzy Him życie i twórczość

Praca doktorska napisana pod  
kierunkiem dr hab. Małgorzaty Komzy

Uniwersytet Wrocławski

Wrocław  
2020



## Spis treści

<b>Wstęp</b>	7
Wprowadzenie	9
Stan badań	11
Zakres i zasięg badań	14
Cele pracy	17
Wykorzystane metody badawcze	22
Wykorzystane źródła	25
Układ pracy	35
Uwagi wstępne	39
<b>Życie i twórczość Jana Le Witta i Jerzego Hima</b>	45
Przed powstaniem spółki	47
Jerzy Him	47
Jan Levitt	57
Spółka artystyczna Lewitt-Him	71
Polska	72
Wielka Brytania	121
Na rozstaju dróg, czyli rozpad spółki	190
Tworząc spółkę i tworząc w spółce	204
Po rozpadzie spółki	225
George Him	225
Jan Le Witt	312
<i>Mors et post moretem</i>	337
<b>Zakończenie</b>	345
Fenomen Studia Lewitt-Him i źródła sukcesu jego twórców	349
Komerccjalizacja sztuki i profesjonalizacja zawodu designera w XX w.	355
Poza- i ponadnarodowy wymiar twórczości Le Witta i Hima	365
<b>Bibliografia</b>	377
Prace	379
Opracowania	395
<b>Indeks osób</b>	409



Wstep





# Wprowadzenie

Studio Lewitt-Him przez ponad dwadzieścia lat nieprzerwanej działalności zapisało się trwale w historii projektowania graficznego i sztuki ilustratorskiej. Ogromny sukces, najpierw w przedwojennej Polsce oraz później w Wielkiej Brytanii, sprawił, że trudno mówić o projektowaniu graficznym XX w. bez przytoczenia nazwisk Le Witt oraz Him. Gdy jednak bliżej przyjrzeć się działalności tych wybitnych artystów, okazuje się, że ich twórczość pozostaje w dużej mierze nieopisana, a dostępne źródła, z nielicznymi wyjątkami, omawiają jedynie wybrane wątki ich działalności.

Autorzy polscy kładą zazwyczaj nacisk na wątki związane z twórczością tandemu w Polsce, tj. do 1937 r., nie zagłębiając się, zapewne ze względu na niedostępność źródeł, w ich późniejszą działalność poza granicami kraju. Dla autorów brytyjskich, co wcale nie dziwi, najbardziej interesująca jest z kolei działalność artystów w Wielkiej Brytanii. Jednocześnie, zapewne ze względu na barierę językową, bardzo powierzchownie traktują oni wcześniejsze, wcale nie mniej interesujące dokonania. Pewną barierę stanowić może dla potencjalnych badaczy ogromna różnorodność działalności Le Wittta i Hima, technik i środków wyrazu, jakimi się posługiwali oraz ich wieloraka aktywność na różnych polach życia kulturalnego. Przez ponad 60 lat pracy artystycznej obaj twórcy z dużymi sukcesami tworzyli plakaty, ulotki i kampanie reklamowe, projekty identyfikacji wizualnych, ilustracje i okładki książkowe, projekty opakowań, wystaw sklepowych, wystaw muzealnych, a nawet mechaniczne rzeźby. Pełna lista ich dokonań jest długa i ogromnie różnorodna – próba jej odtworzenia będzie przedmiotem głównej części tej pracy.

Dodatkowo sprawę badań nad twórczością artystów komplikuje partnerski charakter ich działalności – sukces komercyjny i międzynarodowy rozgłos zawdzięczają oni przede wszystkim pracom sygnowanym wspólnie jako Studio Lewitt-Him. Nie oznacza to jednak, że przed zawiązaniem spółki oraz po jej rozwiązaniu pozostawali bezczynni. Wręcz przeciwnie!

Na działalność artystów warto spojrzeć z szerszej perspektywy, nie ograniczając się wyłącznie do ich wspólnej pracy pod szyldem Lewitt-Him, czy do działalności w poszczególnych krajach, które zamieszkiwali. Obserwacja kolejnych etapów ich zespołowej i indywidualnej kariery, pozwala przyjrzeć się twórczej drodze każdego z nich oraz jej zewnętrznym i wewnętrznym uwarunkowaniom. Analiza ich twórczości mówi także wiele na temat dynamicznych zmian, jakie zachodziły w projektowaniu graficznym i sztuce w burzliwym XX w. Le Witt i Him dzięki swej wieloletniej, wybitnej działalności na różnych polach kultury, zapisali się na stałe w historii sztuki ubiegłego stulecia. Na ich osoby oraz twórczość można spojrzeć jak na pewnego rodzaju nośnik i spoiwo – umożliwiający transfer pewnych koncepcji między Wschodem a Zachodem Europy, między czasem przed i po II wojnie światowej, między estetyką kontynentu a Imperium Brytyjskiego. Prześledzenie ich kariery pozwala także zobaczyć, jak kształtowała się i z jakimi problemami zmagala formująca się w początkach XX w. nowa profesja, profesja designera – artysty, który tworzy na potrzeby rynku i społeczeństwa. Le Witt i Him podchodzili do tego w sposób odmienny, co zresztą zapewne stało się przyczyną rozejścia ich wspólnej ścieżki. Daje to z kolei ciekawy obraz tego, jak twórczość plastyczna powiązana jest ze złożonymi aspektami psychologicznymi, ideologicznymi i społecznymi, w jakich osadzony jest artysta.

Założeniem niniejszej pracy jest odtworzenie przebiegu działalności artystycznej Jana Le Witt i Jerzego Hima. Przedstawione zostaną, w chronologicznej kolejności, kolejne etapy ich kariery oraz różnego rodzaju aspekty ich twórczej pracy, wraz z uwarunkowaniami wewnętrznymi oraz zewnętrznymi, które je determinowały. Ukazany zostanie także zmieniający się w czasie warsztat i sposoby pracy oraz rozszerzający się z biegiem lat zakres zadań, z jakimi mierzyć musieli się projektanci sztuki użytkowej. Te wszystkie różnorodne aspekty twórczości Le Witt i Hima przeanalizowane zostaną w kontekście zmian zachodzących w sztuce w okresie ich działalności, a także w kontekście rynkowym (to w końcu komercyjny wymiar działalności przez wiele lat determinował ich twórczość) i społecznym (czyli jak głęboko sztuka – w tym przypadku użytkowa – oddziaływać może na społeczeństwo i jakimi drogami się to odbywa).

Praca ta, w swej istocie będąca monografią twórczości dwóch wybitnych artystów, ma ambicję stać się także pewnego rodzaju *case study* (studium przypadku), które choć w pewnym stopniu pozwoli spojrzeć na zmiany zachodzące w sztuce i projektowaniu graficznym w XX w. oraz na różnorodne uwarunkowania zawodu artysty we współczesnych, wolnorynkowych realiach. Na przykładzie Le Witt i Hima będzie można przyjrzeć się także ewolucji zawodu designera.

# Stan badań

Działalność spółki Lewitt-Him nie doczekała się jeszcze żadnego obszerniejszego opracowania monograficznego w języku polskim. Nie była jednak nieobecna w krajowym piśmiennictwie naukowym – nieco miejsca poświęcał jej w swoich pracach wybitny znawca książki emigracyjnej Andrzej Kłossowski<sup>1</sup> oraz inni badacze. Informacje o artystach pojawiają się przy okazji opracowań na temat książki dziecięcej<sup>2</sup> czy dotyczących działalności Koła Artystów Grafików Reklamowych<sup>3</sup>, do którego Le Witt i Him należeli.

W polskich encyklopediach i słownikach biograficznych hasła dotyczące artystów oraz prowadzonej przez nich spółki pojawiają się rzadko. Lepiej sprawa wygląda w angielskich informatorach z zakresu sztuki czy projektowania graficznego, które powtarzają jednak często te same, podstawowe informacje. Wyjątkami są tutaj angielskie słowniki biograficzne z zakresu sztuki użytkowej i ilustracji *Contemporary Designers*<sup>4</sup> oraz *Dictionary of British Book Illustrators*<sup>5</sup>, zawierające nieco obszerniejsze hasła i skrótowe wykazy publikacji oraz wystaw artystów.

Działalność spółki wciąż odnotowywana bywa w polskim piśmiennictwie naukowym i popularnym przy okazji opracowań z zakresu historii projektowania graficznego lat dwudziestych, m.in. w książce *Nie Gęsi* Piotra Rypsona czy *Cięcie* Jana Strausa. O Le Wicie i Himie pisała w swoich popularyzatorskich artykułach dotyczących historii polskiego projektowania także Magdalena Zdrenka, związana ze Stowarzyszeniem Twórców Grafiki

1 Andrzej Kłossowski, *Na obczyźnie. Ludzie polskiej książki*, Wrocław: Ossolineum, 1984.

2 Janusz Dunin, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci*, Wrocław: Ossolineum, 1991.

3 Maria Łącka, *Koło Artystów Grafików Reklamowych* [W:] *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. Juliusz Starzyński, Wrocław, Warszawa, Kraków: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1966.

4 *Contemporary Designers*, ed. Colin Naylor, Chicago, London: St. James Press, 1990.

5 Brigid Peppin, Lucy Micklethwait, *Dictionary of British Book Illustrators. The Twentieth Century*, London: John Murray, 1983.

Użytkowej<sup>6</sup>. Cennym źródłem informacji jest także biogram i omówienie twórczości obydwu artystów, które przedstawił Michał Warda w książce *VeryGraphic*<sup>7</sup>, wydanej przez Instytut Adama Mickiewicza w Warszawie w polskiej oraz angielskiej wersji językowej. Jest to jak się zdaje najobszerniejsze do tej pory omówienie działalności artystycznego tandemu dostępne polskiemu czytelnikowi.

Polskojęzyczne opracowania na temat Le Witta i Hima, wyłączając ostatnie z wymienionych, ze zrozumiałych względów poświęcone są przede wszystkim przedwojennej działalności artystów w Polsce. Brak praktycznie publikacji, które w sposób zadowalający omawiałyby także późniejsze losy artystów po wyjeździe do Wielkiej Brytanii. W małym stopniu zbadane dotychczas zostały także losy artystów przed związaniem przez nich spółki w 1933 r.

W piśmiennictwie angielskim omawiane są przede wszystkim wątki związane z działalnością Le Witta i Hima na gruncie brytyjskim, z mniejszym naciskiem na wcześniejsze dokonania poza Anglią. Informacje o twórczości spółki pojawiają się w opracowaniach dotyczących brytyjskiego designu<sup>8</sup>, książki dziecięcej<sup>9</sup>, reklamy i plakatu<sup>10</sup>. Działalność spółki doczekała się w Wielkiej Brytanii także jednej monografii – niezbyt obszernej w treści, lecz bogato ilustrowanej książki Ruth Artmonsky, która ukazała się w wielokrotnie nagradzanej serii *Design* wydawnictwa Antique Collectors' Club<sup>11</sup>. Praca ta jednak, ze względu na swój popularny charakter, nie wyczerpuje tematu, zwłaszcza jeśli chodzi o polski okres działalności artystów, a także ich późniejsze losy, po rozpadzie spółki.

Warto wspomnieć także o artykułach poświęconych artystom, które na przestrzeni lat, jeszcze za życia artystów, ukazywały się w czasopiśmie dotyczących sztuki czy projektowania – wśród nich wymienić można magazyny, takie jak „Gebrauchsgraphik” „Art & Industry”, „Graphis”, „Graphik”, „Daggerotyppe”, czy polskie „Arkady” i „Projekt”. Pełna lista artykułów poświęconych artystom znajduje się w bibliografii, w części poświęconej opracowaniom. Grupę tę wzbogacają także wywiady publikowane w periodykach polskich i brytyjskich, które również ujęte zostały w spisie zamieszczonym w końcowej części pracy.

Przeгляд literatury wyraźnie pokazuje, iż twórczość Le Witta i Hima nie została na przestrzeni lat zapomniana i wciąż pojawia się w piśmiennictwie polskim i zagranicznym (zwłaszcza brytyjskim). Nie doczekała się jednak dotychczas, jak wspomniano, naukowego opracowania monograficznego. Kolejnym mankamentem widocznym w wielu publikacjach jest traktowanie twórczości artystów jedynie w kontekście ich współpracy. Praktycznie żadna z nich nie omawia w stopniu wystarczającym ich działalności w ujęciu całościowym, to znaczy z uwzględnieniem czasu przed powstaniem i po rozpadzie spółki. Niniejsza praca ma też na celu uzupełnienie tych braków. Szczególnie istotne wydaje się odtworzenie wczesnych lat działalności artystów, zanim jeszcze rozpoczęli

6 Magdalena Zdrenka, *Historia Polskiego Projektowania cz. III Lewitt i Him to szczęśliwe połączenie*, [on-line, 12.06.2016] <http://archiwum.stgu.pl/historia-polskiego-projektowania-3/>

7 *VeryGraphic: Polish Designers of the 20th Century*, ed. Jacek Mrowczyk, Warsaw: Adam Mickiewicz Institute, 2015.

8 *AGI Graphic Design Since 1950*, ed. Ben Bos, Elly Bos, Thames & Hudson, 2007.

9 Joyce Whalley, Tessa Chester, *A History of Children's Book Illustration*, London: John Murray, 1988.

10 Ruth Artmonsky, *Unashamed Artists*, London: Artmonsky Arts, 2014.

11 Ruth Artmonsky, *Jan Le Witt and George Him*, Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2008.

współpracę. Okres ten był praktycznie dotychczas nie rozpoznany, a jego zbadanie wydaje się konieczne dla uzyskania pełnego obrazu rozwoju artystycznego obydwu twórców.

Obecnie możliwe jest sięgnięcie po szereg doskonałych publikacji poświęconych projektowaniu użytkowemu (w tym projektowaniu książki) w latach dwudziestych. Opracowania monograficzne o charakterze biograficznym dotyczące wybitnych projektantów, ilustratorów i typografów mają długie tradycje w polskim piśmiennictwie – można tu wymienić publikacje o Tadeuszu Gronowskim<sup>12</sup>, Anatolu Girsie<sup>13</sup>, Mieczysławie Szczuce<sup>14</sup>, Stanisławie Gliwie<sup>15</sup> czy w ostatnich latach o Henryku Berlewim<sup>16</sup>, Władysławie Strzemińskim<sup>17</sup> czy Mieczysławie Bermanie<sup>18</sup>. Wciąż jednak pozostaje wielu wybitnych artystów, także emigracyjnych, których działalność nie doczekała się rzetelnych opracowań naukowych. Przedstawicielom emigracyjnej sztuki książki wiele miejsca w swoich pracach poświęcał Andrzej Kłossowski. Współcześnie tradycja badań nad kulturą emigracji jest kontynuowana, m.in. na Uniwersytecie Warszawskim, Uniwersytecie Jagiellońskim czy Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie działa Archiwum Emigracji.

12 Anna Szablowska, *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2005.

13 Andrzej Kłossowski, *Anatol Girs – artysta książki*, Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1989.

14 *Mieczysław Szczuka*, oprac. A. Stern i M. Berman, Warszawa: Wyd. Artystyczne i Filmowe, 1965.

15 *Stanisław Gliwa (1810-1986). Polski artysta książki na obczyźnie*. Toruń, 1987.

16 Magdalena Frankowska, Artur Frankowski, *Henryk Berlewi*, Gdańsk: Czysty warsztat, 2009.

17 Janusz Zagrodzki, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, 2014 i inne.

18 Piotr Rypson, *Czerwony monter. Mieczysław Berman, grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków: Karakter, 2017.

# Zakres i zasięg badań

Analiza twórczości Le Witta i Hima niesie ze sobą jeszcze jeden problem. Ogromnie szerokie spektrum ich działalności, obejmujące pola takie, jak sztuki użytkowe (z wielką liczbą specjalności, na czele których wybija się ilustracja książkowa i sztuka reklamowa), sztuki piękne, działalność kulturalna, społeczna i dydaktyczna, stanowią pewne wyzwanie dla badaczy, którzy muszą stosować podejście interdyscyplinarne i łączyć ze sobą wiedzę z wielu dziedzin, takich jak historia sztuki, bibliologia, badania kulturowe, medioznawcze czy społeczne, zajmujące się m.in. reklamą. Dużym utrudnieniem w uzyskaniu kompletnego obrazu twórczości Le Witta i Hima mogą być także bariery językowe i duże rozproszenie geograficzne materiałów, związane z międzynarodowym charakterem ich działalności (najpierw w Polsce, później w Wielkiej Brytanii czy Izraelu, gdzie intensywnie pracował Him po rozpadzie spółki).

Jak stwierdzono na wstępie, zazwyczaj gdy wspomina się o Janie Le Wicie i Jerzym Himie, mowa jest przede wszystkim o ich spółce artystycznej działającej w latach 1933-1954. Ze względu na brak kompleksowych opracowań dotyczących całego przebiegu życia i kariery artystów niniejsza praca wykroczy poza ramy czasowe działania firmy i obejmie swoim zasięgiem cały okres twórczości obydwu artystów – podczas pracy pod wspólnym szyldem, przed ich spotkaniem w 1933 r., a także po zakończeniu wspólnej działalności, czyli po 1954 r. (Jerzy Him skupił się wówczas na działalności ilustratorskiej i projektanczej, Jan Le Witt natomiast dokonał gwałtownego zwrotu w stronę malarstwa i poezji).

Praca, mimo iż w początkowym założeniu miała mieć charakter bibliologiczny, znacznie wykracza poza zagadnienia związane z twórczością ilustratorską artystów. Jest to wynikiem braku kompletnych opracowań obejmujących cały dorobek artystów oraz chęcią ukazania pełnego pola ich twórczości i szeregu zależności, które zachodziły między różnymi dziedzinami ich artystycznej i społecznej aktywności. Ilustracja książkowa oraz projektowanie okładek i układów typograficznych są bowiem domeną sztuki użytkowej



i co za tym idzie powinny być rozpatrywane przede wszystkim przez pryzmat tej szczególnej formy twórczości artystycznej.

W pracy omówiono pełne spektrum twórczej działalności obydwu artystów, poczynając od tworzonych przez nich okładek i ilustracji książkowych oraz projektów reklamowych, przez równie ciekawe plakaty, projekty opakowań, aż do ekspozycji przestrzennych i murali.

Ze względu na wyjazd artystów do Londynu w 1937 r. i późniejszą działalność na emigracji, znacznemu rozszerzeniu musiał ulec zasięg terytorialny przeprowadzonych badań. Obejmował on źródła zlokalizowane w Polsce, jak i za granicą, zwłaszcza w Wielkiej Brytanii, gdzie przez większość życia artyści mieszkali. Ciekawych informacji na temat ich życia i twórczości można szukać także w innych krajach, w których wykonywali zlecenia lub pracowali – przede wszystkim w Izraelu, ale także w Niemczech, Holandii, Francji czy Włoszech. Dla kompletności obrazu recepcji twórczości artystów w badaniach trzeba uwzględnić także inne kraje anglosaskie, zwłaszcza USA, Kanadę i Australię, gdzie ilustrowane przez Studio książki były dostępne i również cieszyły się popularnością. Oczywiście nie można pominąć też innych krajów, w których okazjonalnie pojawiały się druki artystów czy tłumaczenia ilustrowanych przez nich książek, jak Holandia, Szwecja, Francja, Niemcy czy Polska.

W pracy największy nacisk położony został na badania bibliologiczne poświęcone przede wszystkim książkom ilustrowanym i projektowanym przez Atelier. Z perspektywy czasu to właśnie ilustracja książkowa zdaje się być pewną stałą w twórczości obydwu artystów – zarówno gdy tworzyli samodzielnie, jak i w duecie. Podejmując się wszakże kompleksowego omówienia ich twórczej działalności, nie sposób jednak ograniczyć się tylko do publikacji książkowych. Chęć ukazania pełnego zakresu twórczości artystów pociąga za sobą konieczność choć pobieżnego przyjrzenia się także innym polom ich niezwykle różnorodnej aktywności. Sam opis poszczególnych obiektów i dokumentów (także tych nieksiążkowych) pozostanie jednak w swoim duchu bliższy zapewne opisowi bibliologa niż historyka sztuki. W niniejszej pracy zrezygnowano z krytycznej analizy walorów estetycznych omawianych dzieł, prztoczone zostaną jedynie istniejące już opinie krytyków sztuki i kompetentnych komentatorów.

Najmniej szczegółowo opisana została twórczość malarska Jana Le Witt'a. Jest to temat bardzo obszerny, albowiem jego pasja malarska, rozwijana z coraz większą energią po 1948 r., zdominowała inne pola aktywności twórczej po 1954 r. Ze względu na ogromne rozproszenie obrazów, z których duża część znajduje się w rękach prywatnych kolekcjonerów, w muzeach i galeriach na całym świecie, to pole twórczości Le Witt'a zostanie jedynie sygnałnie zaprezentowane. Nie ma konieczności analizowania tutaj szczegółowo prac malarskich Le Witt'a także dlatego, że zostały one już omówione w bogato ilustrowanej książce Herberta Reada i Jeana Cassou<sup>19</sup>.

Nie jest dziś możliwe odtworzenie biografii Jana Le Witt'a i Jerzego Hima w takim samym stopniu szczegółowości. Jest to spowodowane przede wszystkim zróżnicowaną liczbą źródeł na temat życia każdego z nich. Jan Le Witt nie jest szczególnie tajemniczy, a informacji na temat przebiegu jego kariery jest dużo. W odniesieniu do Hima występuje niemal „nadmiar” materiału źródłowego. Artysta pozostawił po sobie obszerne archiwum prywatne, które dziś udostępniane jest publicznie w londyńskim Archive of Art and Design. Daje ono możliwość przyjrzenia się jego twórczości bardzo szczegółowo.

19 v. Herbert Read, Jean Cassou, John Smith, *Jan Le Witt*, London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

Zwłaszcza z okresu jego samodzielnej działalności po 1954 r. dostępna jest ogromna liczba korespondencji, rachunków za materiały plastyczne, wypłat honorariów autorskich za sprzedaż książek, notatek osobistych i innych dokumentów, które dają niemal bezpośredni wgląd w jego pracę z tego czasu. Dość rzadko pojawia się możliwość tak szczegółowego przyjrzenia się warsztatowi i kontaktom jakiegokolwiek artysty. Dokumenty pozostawione przez Hima dają także pewne nowe spojrzenie na wewnętrzne funkcjonowanie samej spółki. Trudno nie ulec więc pokusie bardziej szczegółowego zbadania tych wątków, tym bardziej, że pozostają one dotychczas niezgłębione. Dlatego też w pewnych fragmentach może zwrócić uwagę różnica w stopniu szczegółowości opisu wątków biograficznych obydwu artystów. Jest to właśnie wynikiem ilości dostępnego materiału źródłowego i chęcią wnikliwszego przyjrzenia się tym polom działalności artysty, do których wgląd jest pełniejszy dzięki zachowanym archiwaliom.



# Cele pracy

Podstawowym celem pracy jest przedstawienie biografii artystów oraz rekonstrukcja przebiegu ich artystycznej kariery, która nie została dotychczas szczegółowo opisana. Jan Le Witt i Jerzy Him na ponad dwadzieścia lat połączyli swe artystyczne zdolności w ramach partnerskiej spółki, która przyniosła im największą rozpoznawalność. Obydwaj jednak, zarówno przed zawiązaniem, jak i po zakończeniu współpracy, aktywnie działali indywidualnie na różnych polach. W tym też duchu toczy się narracja niniejszej pracy: najpierw dwutorowo, by spleść się później w odniesieniu do lat 1933-1954, i później znów rozdzielić, podobnie jak rozeszły się drogi artystów.

W podążającym za biograficzną chronologią układzie zaprezentowana zostanie także twórczość obydwu artystów. Dołożono wszelkich starań na rzecz przygotowania możliwie kompletnej inwentaryzacji prac artystów obejmującej wszystkie pola działalności i środki artystycznego wyrazu. W miarę szczegółowe przedstawienie tych różnorodnych dokonań na przestrzeni lat posłuży za materiał do dalszych rozważań i wniosków.

Śledząc twórczość Le Witt'a i Hima, dostrzec można różnego rodzaju świadectwa ewolucyjnych zmian, jakie zachodziły w projektowaniu graficznym, reklamie i sztuce użytkowej XX w. Zacytować można tutaj samego Hima, który stwierdził kiedyś: *I am roughly as old as graphic design in the modern sense, and have watched its development, for better or worse, into a proper profession*<sup>20</sup>. Zmiany estetyki, rozszerzanie gamy form i środków artystycznego wyrazu, wreszcie zmiana sposobu pracy samych artystów były odbiciem skomplikowanych zmian społecznych, gospodarczych i kulturalnych w XX w. Dzięki dość dobremu udokumentowaniu działalności tandemu możliwe jest w miarę szczegółowe przyjrzenie się ich działalności, która przypadała na okres od połowy lat dwudziestych do początku lat osiemdziesiątych. Lata artystycznej aktywności Le Witt'a i Hima pokrywają się z okresem najbardziej dynamicznego rozwoju i zmian współczesnej sztuki

20 Nota autobiograficzna przygotowana do wystawy *Fat person Singular* [maszynopis, c. 1976] VA: AAD/1997/19/101.

użytkowej, w który obydwaj artyści byli bezpośrednio zaangażowani – najpierw w Polsce, potem w Wielkiej Brytanii. Byli oni jednymi z pierwszych designerów we współczesnym tego słowa znaczeniu.

Na przykładzie ich kariery obserwować można postępujące rozszerzanie się zakresu kompetencji projektantów graficznych, rozwój środków reklamowego przekazu, wypracowywanie nowych rozwiązań w zależności od doraźnych potrzeb, jakie kreował rynek. Rozwój handlu i przemysłu oraz produkcji wydawniczej w krajach europejskich zwiększył w znacznym stopniu zapotrzebowanie na usługi artystów grafików. W ten sposób ukształtowała się nowa klasa artystów, działających w bezpośrednim powiązaniu z rynkiem wydawniczym i reklamowym. Le Witt i Him rozpoczęli działalność w tej branży w momencie jej formowania się i pracowali aktywnie praktycznie aż do czasu osiągnięcia jej względnej dojrzałości, która bez większych zmian utrzymywała się do czasu rewolucji komputerowej, czyli czasów zupełnie współczesnych.

Liczne przykłady realizacji artystycznych, jakie pozostawili po sobie artyści, zarówno z czasu indywidualnej jak i wspólnej działalności, oraz stosunkowo dobre udokumentowanie relacji, jakie ich łączyły, pozwalają przyrzeć się bardziej szczegółowo zjawisku, na które zwracali uwagę już wcześniej badacze, tj. powstawaniu od początku lat dwudziestych wyspecjalizowanych, niewielkich, najczęściej kilkuosobowych studiów graficznych, które nastawione były na profesjonalną realizację zleceń komercyjnych. W celu zwiększenia rynkowej konkurencyjności i sprawności działania artyści decydowali się na kooperacje w duchu partnerstwa, często na dalszym planie ustawiając osobiste ambicje. Powstawanie podobnych spółek w latach dwudziestych obserwować można zarówno w Polsce, jak i w Wielkiej Brytanii. Większość z nich wciąż jest dość słabo opisana, a powody ich powstawania oraz w większym jeszcze stopniu sposób ich działania od strony praktycznej pozostają w dużej mierze nieznane. Stosunkowo dobre udokumentowanie wspólnej działalności Le Witt i Hima, rozpadu ich firmy oraz późniejszych relacji daje pewien wgląd jak przebiegać mogła ich współpraca. Warto tutaj podkreślić, że przykład Studia jest wyjątkowy – artyści działali bowiem w dwóch odmiennych od siebie pod wieloma względami krajach, w obydwu zdobywając dużą popularność.

Skłania to więc w końcu do postawienia pytania, jakie były źródła sukcesu artystów. Odpowiedź na nie jest trudna, jednak przynajmniej w pewnym stopniu przestawiona została w zakończeniu. Aby uzyskać możliwie wierny obraz wieloletniej współpracy, konieczne będzie naszkicowanie portretu psychologicznego Le Witt i Hima oraz wykazanie związku pewnych cech ich temperamentu z rozwojem kariery i rolami pełnionymi w spółce. Warto również zwrócić uwagę na zagadnienie psychologicznych uwarunkowań współpracy artystycznej opartej na partnerstwie, na rzecz którego poświęcony jest niekiedy twórczy indywidualizm.

Nakreślenie nieco szerszego kontekstu dla działalności artystycznej spółki pozwalałoby w pewnym stopniu odtworzyć skomplikowaną sieć relacji, w jakie uwikłani byli twórcy działający na rynku projektowania graficznego. Relacje te obejmowały powiązania z rynkiem wydawniczym, poligraficznym, przemysłem, różnego rodzaju instytucjami i komórkami odpowiadającymi za reklamę i propagandę. Obraz ten, choć w pewnym stopniu niekompletny, będzie jednak stanowił punkt wyjścia do postawienia tezy wskazującej na to, iż kształt sztuce użytkowej XX w. nadawali nie tylko artyści, ale całe środowisko, w którym się obracali i w którym pracowali. W jego skład wchodziło różnego typu specjalistów od reklamy, dyrektorzy artystyczni i marketingowi, drukarze, muzealnicy, krytycy, teoretycy designu, wydawcy i redaktorzy. Te rozmaite grupy zawodowe, zarówno

w Warszawie jak i w Londynie, były ze sobą częstokroć blisko powiązane, co wymuszało nawiązywanie bezpośrednich relacji i sprzyjało budowaniu trwałych więzi. Dynamika tych relacji, wzajemnych powiązań, oczekiwań i zobowiązań nadawała kształt i kierunek rozwijającej się branży projektowania graficznego i reklamy. Przedstawienie relacji, w jakie uwikłani byli Le Witt i Him, być może przyczyni się do uzyskania w przyszłości bardziej szczegółowego obrazu skomplikowanej struktury tych związków.

Sieć wspomnianych powiązań wkraczała znacznie dalej niż tylko do świata zleceniodawców i wykonawców. Obejmowała również szerokie, często międzynarodowe kontakty z innymi artystami. Warto baczniej przyjrzeć się zaangażowaniu artystów w rozmaite towarzystwa i stowarzyszenia artystyczne, ich powiązania z innymi przedstawicielami sztuki i kultury. Obydwaj artyści, zdobywając dużą popularność najpierw w Polsce, później w Wielkiej Brytanii, mieli także w pewnym stopniu wpływ na kształtowanie wizualnych trendów i gustu odbiorców. W przypadku Hima, który działał również aktywnie jako pedagog, można mówić o bezpośrednim wpływie na kolejne pokolenie młodych designerów, na które obydwaj artyści oddziaływali również pośrednio poprzez swą sztukę.

W zakończeniu pracy twórczość Le Witt i Hima przeanalizowana została także w kontekście wyróżnianego przez niektórych współczesnych badaczy, choć nie do końca zdefiniowanego, tzw. *stylu narodowego*, który obserwować można w polskim projektowaniu graficznym od drugiej połowy lat dwudziestych. Ich dokonania porównane zostały z działającymi na podobnych polach artystami europejskimi, a szczególnie brytyjskimi. Przy całej różnorodności stylów, nurtów, szkół i form artystycznego wyrazu zaobserwować można pewne cechy dla nich wspólne oraz powiązania, które w znacznym stopniu spajały elitę ówczesnego projektowania graficznego i kształtowały estetykę druków, ulic czy sklepowych półek.

Dzięki międzynarodowemu charakterowi spółki Lewitt-Him można zaobserwować jakimi drogami sztuka wędrowała ponad granicami państw – za pośrednictwem branżowych czasopism, wystaw, druków czy w końcu samych twórców. Pierwsza, a później w znacznie większym stopniu II wojna światowa, zainicjowały podążające w różne strony fale emigracji, z którymi wraz z ludźmi podróżował także ich cały kulturowy bagaż. Ze zderzenia się, przenikania i asymilacji rozmaitych kultur, klas i środowisk wynikło wiele konsekwencji, także dla rozwoju sztuki i reklamy lat powojennych. Le Witt i Him przez swój kosmopolityczny styl życia i pracy, który jednocześnie nie przeszkadzał im w zaangażowaniu się w sprawy narodowe – polskie, brytyjskie czy później izraelskie – są szczególnym, pozytywnym przykładem funkcjonowania w wielokulturowym społeczeństwie, które nie wyklucza różnorodności, a raczej z niej czerpie.

Takie kompleksowe podejście do twórczości artystów, powiązane z przebiegiem ich życia oraz siecią relacji, w jakie byli uwikłani, pozwala uzyskać, w miarę pełny obraz przebiegu ich kariery. Może to stanowić przyczynek do bardziej szczegółowego opisanie ewolucji sztuki użytkowej XX w. oraz rozmaitych zjawisk, jakie w niej zachodziły, zwłaszcza w obszarze estetyki książki, ilustracji i sztuki użytkowej XX w.

Praca ta, jak już wspomniano, wykracza znacznie poza rozważania z zakresu bibliologii. Zagadnienia estetyki książki, najczęściej rozpatrywane w ramach refleksji edytorskiej, w przypadku Le Witt i Hima nie mogą być jednak analizowane bez uwzględnienia innych pól ich działalności. Na sztukę książki trudno bowiem spoglądać wyłącznie przez pryzmat samej książki. Bardziej właściwe wydaje się umieszczenie jej w większej mozaice form realizowanych przez sztukę użytkową. Ilustracja okładkowa bardziej przecież przypomina w swej formie i funkcji grafikę reklamową niż ilustrację sensu

stricto. Podobnie ramy bibliologiczne wydają się zbyt ciasne, aby objąć niezwykle szerokie spektrum zagadnień związanych z różnymi odmianami grafiki reklamowej, która przecież przybiera formy rozmaite – druków ulotnych, plakatów, inseratów prasowych itd., z których część wchodzi zapewne w zakres zainteresowania badaczy ruchu wydawniczego, inne z kolei im się wymykają. Nie można zatem analizować ogromnie bogatej i wewnętrznie powiązanej twórczości Studia Lewitt-Him wyłącznie przez pryzmat jednego, wybranego medium, jakim jest książka. Taki obraz byłby bowiem nie tylko niepełny, ale wręcz wadliwy. Z tych względów zrezygnowano z czysto bibliologicznego ujęcia tematu i zastąpiono je podejściem interdyscyplinarnym, w którym jednak metodologia bibliologiczna odgrywa kluczową rolę.

Dzięki szeroko zakrojonym, nie ograniczonym formalnie kwerendum i poszukiwaniom archiwalnym udało się ustalić wiele nieznanych dotychczas faktów dotyczących twórczości obydwu artystów, które nigdy wcześniej nie zostały odnotowane przez badaczy. Rzucają one nowe światło na działalność studia oraz powojenne losy artystów. Zwracają także uwagę na inne, ciekawe pola działalności Le Witta i Hima, które pomija większość współczesnych opracowań. Wszystkie zgromadzone i uporządkowane fakty na temat życia i twórczości artystów przedstawione zostały w usystematyzowany sposób w zasadniczej części niniejszej pracy.

Aby uzyskać możliwie szeroki obraz życia i twórczości artystów oraz umiejscowić go na tle sztuki polskiej, brytyjskiej i światowej, zastosowano szereg metod badawczych właściwych dla dyscyplin takich, jak bibliologia, historia czy historia sztuki. W mniejszym stopniu aparat badawczy będzie obejmował metody charakterystyczne dla badań literaturoznawczych, albowiem dalsze rozważania oscylować będą raczej wokół edytorskich i artystycznych walorów formy książek, a nie ich treści, a ponadto omawiani twórcy byli plastykami, a nie literatami. Nie oznacza to jednak, że zignorowane zostaną powiązania ilustracji z tekstem czy odniesienia między treścią książki a jej formą graficzną, są to bowiem jedne z najciekawszych oddziaływań, jakie można analizować w książce ilustrowanej czy książce dziecięcej. Powiązania te u Le Witta i Hima są niezwykle ciekawe ze względu na ich doskonałą umiejętność koncepcyjnej i plastycznej interpretacji opracowywanego tematu.

Żadna z zastosowanych metod nie jest prymarna. Monograficzno-biograficzny charakter opracowania skłaniał do możliwie wszechstronnego przyjrzenia się działalności obydwu artystów. Z tego względu zastosowane metody były jedynie środkiem do zgromadzenia, uporządkowania i opracowania materiału badawczego, który posłużył do wyciągnięcia dalszych wniosków. Trudno też mówić tutaj o dającej ująć się w normatywne ramy metodologii poszukiwań źródłowych. Ma ona bowiem w każdym przypadku dość indywidualny charakter. Poszukiwania źródłowe i ustalenie faktów biograficznych było utrudnione dużym rozproszeniem geograficznym materiałów i ich wielojęzycznością. Wielka różnorodność form artystycznego wyrazu, jakie stosowali omawiani twórcy, również była utrudnieniem – niektóre ich prace, np. prace muralne, zachowały się do dziś jedynie w postaci utrwalonej na reprodukcjach bądź w opisach. Tak szeroki materiał źródłowy, rozproszony dodatkowo po rozmaitych instytucjach publicznych i kolekcjach prywatnych, zarówno w Polsce jak i za granicą, wymagał wielotorowych poszukiwań i badań, które przybierały różną formę – kwerend bibliotecznych, poszukiwań bibliograficznych, badań archiwalnych, ale też spotkań i wywiadów żyjącymi krewnymi czy dawnymi współpracownikami artystów.

W miarę możliwości w trakcie kwerend bibliotecznych, archiwalnych, w kolekcjach muzealnych i prywatnych, starano się wykonywać reprodukcje cyfrowe omawianych obiektów. Podczas niemal pięciu lat poszukiwań źródłowych wykonano niemal 7 000 zdjęć i skanów różnego rodzaju dokumentów i prac artystycznych. Zgromadzono także dziesiątki stron notatek i zapisków ze spotkań. Wiele ze zgromadzonych podczas badań reprodukcji prac artystów zostanie zaprezentowana w suplemencie do niniejszej pracy, dzięki zgodzie, jaką wyrazili spadkobiercy artystów.

# Wykorzystane metody badawcze

## Metoda bibliograficzna

Punktem wyjścia do badań nad twórczością Le Witta i Hima było opracowanie możliwie kompletnych spisów bibliograficznych, zarówno publikacji poświęconych twórczości artystów, jak i druków przez nich stworzonych (zilustrowanych, zaprojektowanych lub wydanych). Spis opracowań obejmuje również pomocną literaturę uzupełniającą, poświęconą sztuce książki i projektowaniu graficznemu lat dwudziestych i późniejszych. Wykazy te sporządzone zostały na podstawie szeroko zakrojonych poszukiwań w katalogach i bibliografiach polskich i zagranicznych, wykazach literatury zamieszczanych w dostępnych opracowaniach oraz podczas poszukiwań antykwarycznych (bibliografie książek z lat przedwojennych oraz zbiory biblioteczne, zwłaszcza polskie, niestety są często niekompletne, czy to wskutek upływu czasu, czy przez straty spowodowane wojną).

Spisy uzupełnione zostały w oparciu o kwerendy biblioteczne i archiwalne oraz zweryfikowane poprzez dotarcie do oryginałów konkretnych publikacji. Bardzo pomocnym źródłem były często katalogi antykwariatów i aukcje internetowe książek, na których pojawiają się rzadkie druki, niedostępne w zbiorach publicznych. Nieocenioną pomoc udzielili także prywatni właściciele niektórych szczególnie dziś rzadkich, przedwojennych druków Le Witta i Hima, którzy zgodzili się udostępnić na potrzeby prowadzonych badań egzemplarze z własnych zbiorów.

Publikacje, w których mieli swój udział Le Witt i Him, starano się w miarę możliwości opisać z autopsji, jednak niekiedy, w przypadku publikacji szczególnie rzadkich, do których nie udało się dotrzeć, opisu dokonywano na podstawie reprodukcji, w ostateczności na podstawie opisów katalogowych bądź innych dostępnych opisaów bibliograficznych.



## Metody biograficzne

Opis życia artystów powstał w oparciu o zachowane dokumenty i zarchiwialia: listy, dokumenty urzędowe, fotografie, notatki, rysunki oraz przekazy osobiste na temat ich życia i twórczości. Wśród źródeł znalazły się także relacje autobiograficzne – zapiski czy wspomnienia samych artystów. Zebrane źródła starano się powiązać ze znanymi faktami dotyczącymi ich kariery, aby uzyskać możliwie pełny obraz ich sylwetek jako twórców.

Do odtworzenia biografii Jana Le Witty i Jerzego Hima wykorzystane zostały wszelkie dostępne źródła – noty biograficzne, wątki związane z życiem artystów pojawiające się w różnego rodzaju publikacjach, a także wywiady z samymi twórcami oraz wspomnienia o nich. Światło na życie Jerzego Hima rzuca także dokumentacja ostatnich kilkunastu lat jego życia zgromadzona w prywatnym archiwum przechowywanym w Victoria and Albert Museum w Londynie. Zawiera ono korespondencję prywatną i zawodową, notatki artysty, jego książki adresowe oraz innego rodzaju dokumenty. Przeprowadzono także rozmowy z potomkami artystów (dwoma przybranymi córkami Hima, Jane Rabagliati i Phebe Robinov oraz synem Jana Le Witty, Michaelem i jego żoną Grażyną). Udało się także odnaleźć niektórych z dawnych współpracowników Hima (Dana Reisingera, Tessa i Giorę Hagity, Nicka Robinsona) czy uczniów z czasu jego pracy jako nauczyciela w Leicester (Mian Ng, Susanne Pinter, David Worthington i Tony Pashley). Dostarczyli oni wiele nowych informacji i pomagali zweryfikować zebrane wcześniej.

## Kwerendy archiwalne i biblioteczne

Aby dotrzeć do możliwie największej liczby źródeł, dokumentów oraz prac samych artystów, przeprowadzone zostały szeroko zakrojone kwerendy w zbiorach polskich i zagranicznych. W pierwszym etapie zbadane zostały zbiory polskich bibliotek, gdzie znaleźć można książki i czasopisma ilustrowane przez Le Wittę i Hima (Biblioteka Narodowa, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich oraz sieć pozostałych bibliotek uczelnianych). Poszukiwania objęły także krajowe kolekcje muzealne, w szczególności placówek specjalizujących się w sztuce użytkowej (Muzeum Plakatu w Wilanowie, gdzie trafiła spora liczba plakatów i projektów reklamowych przekazanych przez Jana Le Wittę, oraz Muzeum Książki w Łodzi, w którym znajduje się czcionka Haim projektu Le Wittę, Muzeum Literatury w Warszawie oraz Muzeum Sztuki Książki, Oddziale Muzeum Narodowego we Wrocławiu). Kolejnym krokiem była próba dotarcia do niezachowanych w bibliotekach publicznych przedwojennych egzemplarzy książek, które mają w swoim posiadaniu polscy badacze, kolekcjonerzy i bibliofile. Pomocą służyli w tej kwestii przede wszystkim Michał Warda, Jan Straus, Piotr Rypson i Ryszard Cichy, którym należą się szczególne podziękowania.

Następny etap gromadzenia materiału badawczego obejmował zbiory zagraniczne w Wielkiej Brytanii oraz Izraelu. W Londynie, w zasobach Victoria and Albert Museum, przechowywane jest obszerne prywatne archiwum Jerzego Hima. Bogate zbiory książek i czasopism ilustrowanych przez Le Wittę i Hima znajdują się w British Library. Pomocna okazała się także kolekcja National Art Library w Londynie, w której gromadzono m.in. katalogi wystaw artystów. Badania objęły również izraelskie zbiory biblioteczne (Biblioteka Narodowa Izraela w Jerozolimie oraz Biblioteki Uniwersyteckie

w Tel Avivie) i kolekcje prywatne (m.in. archiwum Davida Tartakovera). Dodatkowo przeprowadzono poszukiwania nieznanych dotychczas ksiązek artystów na rynku antykwarycznym oraz w popularnych serwisach aukcyjnych, z których często korzystają kolekcjonerzy i bibliofile.

## Metody historii sztuki

Zgromadzony materiał ikonograficzny przeanalizowany został pod kątem zawartości treściowej, stylu artystycznego oraz technik wykonania poszczególnych prac. W tym celu wykorzystano terminy oraz metody opisu ikonograficznego i ikonologicznego typowe dla historii sztuki. Sporządzono także opis preikonograficzny dzieł, bazując na wiedzy z zakresu historii sztuki i skupiając się przede wszystkim na cechach formalnych. Zwrócono szczególną uwagę na techniki wykonania poszczególnych prac i wykorzystywane przez artystów materiały. Została także podjęta próba zaprezentowania i zinterpretowania twórczości Le Witta i Hima w relacji do panujących w sztuce użytkowej trendów. Dokonano także wstępnej analizy obecnych w ich twórczości motywów i podejmowanej tematyki. Podyktowane było to chęcią zbadania, jak miała się strona komercyjna i pobudki ekonomiczne ich rynkowej działalności do motywów społecznych, estetycznych czy ambicjonalnych, co wydaje się dość istotnym zagadnieniem w odniesieniu do sztuki użytkowej, choć nie wchodzi w zakres typowych dla historii sztuki zagadnień.

## Metoda pragmatyczna

Na podstawie zgromadzonego materiału badawczego, za pomocą metody pragmatycznej<sup>21</sup> podjęto próbę odpowiedzi na pytania dotyczące podłoża zjawiska, jakim było powstawanie w tym okresie spółek artystycznych, takich jak Studio Lewitt-Him. Pozwoliło to uzyskać wiedzę na temat motywów ich działania i uwarunkowań społecznych i gospodarczych, jakie miały wpływ na ich funkcjonowanie. Analiza praktyki twórczej obydwu artystów i jej zmian na przestrzeni kolejnych lat pozwala również prześledzić proces kształtowania się w XX w. zawodu designera – nowej, niespotykanej wcześniej kategorii artysty wykonującego swój zawód w ścisłym powiązaniu z komercyjnymi zleceniami z sektora publicznego i biznesowego. Historia sztuki i jej metody badają bowiem sztukę przede wszystkim przez pryzmat jej wytworów, czyli dzieł, stosunkowo mało miejsca poświęcając na zrozumienie działania samych twórców i analizę skomplikowanych, wielowymiarowych relacji społecznych i kulturalnych, w jakie są oni uwikłani. Z tego względu w pracy często pojawiają się będą dodatkowe, szersze informacje, mające stanowić tło dla opisywanych faktów, które wymagają osadzenia w konkretnych realiach, aby nabrać waloru poznawczego.

21 Krystyna Bednarska-Ruszajowa, *Nowe metody badań nad książką dawną w Polsce*, „Historyka” 1996, t. XXVI, s. 65.



## Wykorzystane źródła

Podstawą niniejszej pracy było przede wszystkim zgromadzenie możliwie pełnego materiału źródłowego na temat życia i twórczości omawianych artystów. Podczas poszukiwań informacji biograficznych zdecydowano, aby nie ograniczać w żaden sposób rodzaju wykorzystanych źródeł. W ten sposób uzyskano bardzo różnorodny zbiór obejmujący obok dokumentów drukowanych, także rękopisy, prace plastyczne, zdjęcia, wywiady z żyjącymi krewnymi i inne źródła mające związek z różnymi aspektami artystycznych karier Le Witta i Hima. Tak duża różnorodność wykorzystanych materiałów, ich pochodzenie oraz metodologia ich cytowania wymagają krótkiego omówienia.

## Charakter i badanie materiałów źródłowych

Materiał źródłowy, ze względu na międzynarodowy charakter spółki, jest rozproszony – przede wszystkim w Polsce i Wielkiej Brytanii, ale też innych krajach, nie tylko Europy. Ogromna liczba projektów i inicjatyw, w jakich Le Witt i Him brali udział, pozostawiła po sobie ślady w postaci licznych prac plastycznych, dokumentów, archiwaliów, obiektów muzealnych i bibliotecznych. Najslabiej udokumentowany jest okres przedwojennej działalności artystów – zwłaszcza sprzed zawiązania spółki. Także początkowy etap ich wspólnej działalności nie jest dostatecznie udokumentowany, a dostępny materiał badawczy ograniczony jest praktycznie do powielanych drukiem projektów ich autorstwa. Wiele tworzonych przez nich okładek książkowych i prac reklamowych zachowało się w bardzo małej liczbie egzemplarzy – biblioteki posiadają przeważnie książki bez zachowanych oryginalnych okładek, najczęściej we wtórnych oprawach introligatorskich. Z kolei prace reklamowe, zaliczane do dokumentów życia społecznego, są często słabo skatalogowane

i opisane. Stanowczo lepiej udokumentowany jest okres powojennej działalności, gdy artyści osiedli w Londynie i osiągnęli stabilizację. Nie ma problemu z dotarciem do publikacji z tego okresu, zachowanych w większej liczbie egzemplarzy. Większość publikacji ilustrowanych przez artystów po 1937 r. dostępna jest w londyńskiej British Library. Niektóre prace, wykonywane np. w Izraelu, wymagały niekiedy poszukiwań w innych instytucjach zagranicznych.

Istnieje spora dysproporcja między ilością materiałów biograficznych na temat Jana Le Witta i Jerzego Hima. Him pozostawił po sobie ogromne archiwum prywatne, którym opiekowała się rodzina, a obecnie przechowywane jest w zbiorach Victoria and Albert Museum. Pozwala ono na szeroki wgląd w pracę twórczą artysty, jego kontakty, sprawy finansowe i inne pola działalności. W przypadku Le Witta nie ma dostępu do tak szczegółowych źródeł, choć archiwum Hima, w pewnym stopniu ukazuje także okres ich wspólnej działalności. Krewni Le Witta przechowują co prawda sporą liczbę pamiątek po artyście, jednak nie można jej porównywać z liczącym kilka tysięcy obiektów archiwum Hima, które udostępniane jest publicznie. W tej sytuacji nie powinna dziwić w dalszych częściach pracy pewna dysproporcja pomiędzy tym, jak szczegółowo opisano działalność Hima i odpowiednio, nieco bardziej powierzchownie, twórczość Le Witta.

We wstępie do swej książki *Nie gęsi* Piotr Rypson pisze o karkołomności prób rekonstrukcji genezy nowoczesnego projektowania graficznego w Polsce. Niespokojne lata polskiej historii XX w. doprowadziły do zniszczenia lub pozostania za granicą wielkiej liczby materialnych pamiątek tych czasów i aktów twórczych, jakie podejmowali artyści przedwojenni. Rypson porównuje pracę nad swą książką do układania obrazu z ogromnej liczby puzzli, których wiele zostało zagubionych. W istocie tak jest. Kłopot ten odnosi się jednak do większości badań historycznych – gdyby istniał komplet informacji i źródeł, rola badacza ograniczyłaby się jedynie do ich syntezy i interpretacji. W istniejącej jednak sytuacji rola badacza polegała na zebraniu rozproszonych elementów, ułożeniu ich, i za pomocą różnych metod wypełnieniu brakujących fragmentów. Próby opracowania dziejów dawnej grafiki użytkowej od lat podejmowane są przez polskich i zagranicznych badaczy. Przyczyniają się one do zrozumienia współczesnej kultury i sztuki, zwracają uwagi na kierunki, genezę zjawisk oraz ich społeczne oddziaływanie.

Duże rozproszenie zbiorów i źródeł może być z punktu widzenia badacza uciążliwe. Bywa ono jednak czasem, paradoksalnie, ogromną zaletą. Tak stało się w przypadku pamiątek po Le Wicie i Himie. Można jedynie szacować, jak wiele dzieł polskiej sztuki użytkowej i produkcji wydawniczej nie przetrwało II wojny światowej i dekad późniejszych, nie mówiąc o oryginalnych projektach czy dokumentach towarzyszących ich powstaniu. Na niebezpieczeństwa wojny nie był jednak narażony dorobek Le Witta i Hima, którzy w 1937 r. wyjechali do Wielkiej Brytanii. Zabrali wówczas ze sobą projekty oraz prace, które przygotowywali w Polsce i innych krajach. Po części zapewne z sentymentu, po części z przywiązania twórcy do dzieła, jednak przede wszystkim jako portfolio przydatne w nowym miejscu zamieszkania, w którym karierę musieli zacząć niemal od początku. W archiwum Jana Le Witta przechowywanym przez rodzinę i Jerzego Hima zdeponowanym w Victoria & Albert Museum znajduje się wiele wykonanych jeszcze w Polsce ulotek, plakatów, nadbitek okładek książek czy czasopism. Him zabrał ze sobą do Londynu również reprodukcje prac wykonanych w okresie pracy w Niemczech – ilustracje do gazet i czasopism, a nawet kilka prac z czasu studiów w Lipsku. Zabrane przez nich prace i projekty stanowią ciekawy zbiór, który bezpiecznie przetrwał wojnę i dzięki staraniom samych artystów, a później ich spadkobierców, prawie nie uległ zniszczeniu.

Zbiory te były ponadto uzupełniane o prace i projekty artystów z kolejnych lat, co daje doskonały, przekrojowy i w wysokim stopniu kompletny, materiał do analizy ich twórczości. Trzeba oczywiście pamiętać, że jest to zbiór selektywny i w dodatku powstały na mocy selekcji samych autorów, co może nieść pewne ryzyko dla obiektywności badań. Z tego powodu sięgano również do innych źródeł. Nie można jednak bagatelizować wartości zbioru samych artystów – przechowywali oni bowiem zapewne to, co sami uważali za warte zachowania, czyli najlepsze.

## Rodzaje źródeł, sposób cytowania i metoda opisu

Jako źródła potraktowane zostaną: po pierwsze, wszystkie dokumenty prywatne i instytucjonalne, które dostarczają informacji na temat życia lub pracy twórczej artystów; po drugie, wszystkie dzieła artystów, zarówno wersje robocze (szkice, projekty, kalki), jak i docelowe (opublikowane książki, okładki czasopism, druki ulotne, plakaty, opakowania produktów).

Zbiór ten, oprócz ogromnej liczby obiektów, jest też bardzo różnorodny i trudny do logiczno-formalnego uporządkowania. Dla jasności i na potrzeby przywoływania źródeł w przypisach przyjęto następujący system opisu:

1. Dla dokumentów unikatowych, najczęściej znajdujących się w archiwach publicznych lub kolekcjach prywatnych, przyjęty został następujący schemat opisu:

*Nazwa dokumentu* (forma i data powstania dokumentu). Lokalizacja dokumentu i ewentualnie sygnatura w obrębie zbioru.

Jako że większość z przytoczonych dokumentów nie posiada ani charakterystycznej nazwy ani tytułu (często są to tylko rysunki lub niedatowane zapiski na luźnych kartach), element nazwy będzie zazwyczaj zapisem oddającym jak najdokładniej ich charakter (formę i treść). Wszystkie nazwy nadane zostały przez autora pracy, który dołożył wszelkich starań, aby miały one w miarę możliwości jednolitą formę. Element nazwy uzupełnia data powstania dokumentu ujęta w nawias kwadratowy.

Ponieważ wszystkie przytaczane tu obiekty są archiwaliami istniejącymi w ograniczonej liczbie egzemplarzy, a najczęściej unikatowymi, niezbędnym elementem ich opisu musi być podanie lokalizacji pozwalającej na dotarcie do nich. Jako że praktycznie wszystkie przytaczane archiwalia pochodzą z czterech kolekcji, przyjęto następujący system ich opisu:

JR – dla dokumentów znajdujących się w prywatnym zbiorze Jane i Davida Rabagliati w East Grinstead.

PR – dla dokumentów znajdujących się w prywatnym zbiorze Phebe Robinov w Londynie.

MLW – dla dokumentów znajdujących się w prywatnym zbiorze Michaela i Grażyny Le Witt w Cambridge.

VA – dla dokumentów wchodzących w skład Him Archive przechowywanego w Victoria & Albert Museum Archive of Art and Design w Londynie.

Trzy pierwsze zbiory są kolekcjami prywatnymi, nie posiadającymi żadnej określonej struktury wewnętrznej ani sygnatur. Kolekcja przechowywana w Victoria & Albert Museum jest podzielona na jednostki archiwalne i skatalogowana według nich. W ramach jednej jednostki często skatalogowanych jest kilkadziesiąt lub nawet kilkaset samodzielnych dokumentów nieposiadających własnych sygnatur. Z tego względu do odnalezienia poszczególnych obiektów, poza ich sygnaturą, niezbędna może okazać się także pochodząca z dokumentu lub nadana wtórnie przez autora opisowa nazwa uzupełniona dodatkowo informacją o formie dokumentu i dacie jego wytworzenia. Element VA odnosi się do sygnatury jednostki archiwalnej, w której znajduje się opisywany obiekt. Przykładowy opis dokumentu archiwalnego:

List Eryka Lipińskiego do Jerzego Hima [rękopis listu, 9 czerwca 1981 r.]  
VA: AAD/1997/19/67.

2. Dla opracowań oraz źródeł zwielokrotnionych drukiem, takich jak książki i czasopisma ilustrowane przez artystów, przyjęty został opis bibliograficzny stosowany dla druków zwartych i druków ciągłych oraz ich poszczególnych numerów. Opis przytacza pełne pierwsze imiona i nazwiska autorów (nie więcej niż trzech) oraz tytuł w pełnym brzmieniu (wraz z podtytułem oddzielonym przecinkiem). W przypadku publikacji, w których powstaniu mieli udział artyści, w opisie znajdzie się informacja o tym, jaką rolę i który z nich odegrał w powstaniu publikacji, np. il. George Him lub okł. Lewitt-Him. W zapisie nazwisk twórców przyjęta została pisownia stosowana w samym dokumencie, gdyż to na jej podstawie publikacje te są zazwyczaj skatalogowane (oczywiście o ile ich opis obejmuje osoby współtwórców, takich jak ilustratorzy czy autorzy okładek). Dla wydawnictw zwartych dodatkowo podawany jest, po miejscu wydania, poprzedzony dwukropkiem wydawca lub organizacja sprawcza. Wszystkie elementy opisu pochodzące od autora (np. domniemana data powstania lub autorstwo okładki wnioskowane na podstawie sygnatury na samej grafice) ujmowane są dla wyróżnienia w nawiasy kwadratowe. Dodatkowe uwagi, np. na temat wariantów tego samego wydania, podano w sekcji uwag na końcu przypisu. Zrezygnowano ze skracania imion autorów do inicjału.

Niekiedy w pracy przywołane zostają także relacje i wspomnienia krewnych lub dawnych przyjaciół i współpracowników artystów. W przypadku powołania się na tego typu wypowiedzi w przypisie podany jest autor wypowiedzi, jej forma (korespondencja, relacja ustna) oraz data (przeprowadzenia wywiadu lub otrzymania listu). Zarchiwizowana korespondencja oraz zapisy z tych rozmów znajdują się w posiadaniu autora.

W nawiasach kwadratowych podawana jest forma dokumentu (jeżeli jest inna niż tradycyjne książki i artykuły) oraz data jego wytworzenia lub, w przypadku dokumentów on-line, data dostępu. W przypadku dokumentów on-line innych niż witryny internetowe, w nawiasie podano także format pliku.

Zrezygnowano z przypisów bibliograficznych odsyłających do druków ulotnych i plakatów, gdyż opis ich ograniczałby się zazwyczaj wyłącznie do nazwy reklamowanego produktu lub promującego go sloganu, który zwykle przytaczany jest w tekście. Druki efemeryczne pozbawione są często większości istotnych informacji bibliograficznych, które pozwalałyby na ich łatwą identyfikację lub odnalezienie w rozproszonych i wciąż słabo skatalogowanych zasobach publicznych. Dla wygody czytelnika wszystkie druki, jakie udało się odnaleźć i utrwalić w postaci cyfrowej, zreprodukowane zostały w suplementcie ilustracyjnym wraz z podaniem proveniencji lub właściciela. Odsyłają do nich sygnatury umieszczone w marginaliach, podobnie jak do innych prac, których reprodukcje cyfrowe udało się pozyskać.

W odsyłaczach stosowane są tradycyjne łacińskie skróty obowiązujące w przypisach, tj. *op. cit.*, *ibid.*, *et. al.* Jeśli dokładna data nie jest pewna lub jest domniemana, poprzedzona jest skrótem *c.* od łacińskiego *circa*. W przypadku braku części informacji bibliograficznych opisywanych publikacji stosowane są również oznaczenia łacińskie (*s. l.* – *sine loco*, bez miejsca; *s. a.* – *sine anno*, bez daty; *s. n.* – *sine nomine*, bez wydawcy). Gdy nie są przywoływane w tekście informacje ze źródła, a czytelnik jest jedynie do niego odsyłany w celu poszerzenia lub skonfrontowania pewnych informacji, przed opisem bibliograficznym w przypisie znajduje się skrót *v.* (*vide* – zobacz). Dla źródeł prezentujących inne, według autora niepoprawne informacje, które zostały jednak odnotowane, stosowany będzie łaciński skrót *cf.* (*confer* – porównaj). Role współtwórców wymienionych w opisach bibliograficznych również opisane zostały z pomocą skrótów: *il.* – ilustracje, *okł.* – okładka, *red.* – redakcja, *tłum.* – tłumaczenie, *oprac. graf.* – opracowanie graficzne.

## Dostępność i umiejscowienie źródeł

Jan Le Witt i Jerzy Him od młodości wiele podróżowali, Him w związku z edukacją, Le Witt prowadził przez pewien czas życie, jak sam to określał, nomada. Jak ukazane zostanie dalej, często zmieniali miejsca zamieszkania. W 1933 r. obydwaj osiedli na kilka lat w Warszawie, by w 1937 r. przenieść swą działalność z do Londynu. W kolejnych dekadach współpracowali z niezliczonymi zleceniodawcami z całego świata. Ich książki wydawano, oprócz Wielkiej Brytanii, m.in. w USA, Francji, Szwecji czy Niemczech. Wystawiali w galeriach i muzeach Starego i Nowego świata, a także utrzymywali ogromną sieć kontaktów z krewnymi, przyjaciółmi, autorami i kontrahentami z całego globu. Działalność o tak szerokim, międzynarodowym charakterze doprowadziła do pewnego rozproszenia geograficznego ich prac i dokumentów nimi związanych. Dodatkowo na kompletność materiału źródłowego dotyczącego lat przedwojennych, destrukcyjny wpływ miała II wojna światowa. Z kolei duża część druków reklamowych i akcydensowych stworzonych przez Studio nie przetrwała ze względu na swój ulotny charakter.

Podczas badań nad życiem i twórczością Le Witt'a i Hima udało się jednak stworzyć dosyć obszerną listę instytucji i osób prywatnych, w których posiadaniu znajdują się wartościowe materiały źródłowe. Szeroko zakrojone kwerendy biblioteczne w europejskich katalogach bibliotecznych pozwoliły ustalić lokalizację większości druków zwartych i czasopism, w których znajdują się ilustracje artystów. Z kolei w zbiorach kilku polskich muzeów znaleźć można zarówno prace graficzne sygnowane podwójnym podpisem, jak i późniejsze prace przekazywane w darach już z Wielkiej Brytanii. Wiele istotnych



dokumentów i unikatowych prac artystycznych znajduje się jednak w rękach prywatnych. Dotarcie do ich posiadaczy niestety nie zawsze było możliwe, choć najważniejsi z nich, czyli żyjący krewni artystów, zostali odnalezieni i chętnie udostępnili swoje zbiory.

Najbogatszym jednak zasobem, bez którego praca ta nie mogłaby zaistnieć w takim kształcie, jest archiwum prywatne Jerzego Hima zdeponowane w Archive of Art and Design, działającym przy Victoria & Albert Museum w Londynie. Zbiór ten, ze względu na swój niezwykle charakter i historię, wymaga nieco obszerniejszego omówienia. Poniżej przedstawione zostaną inne istotne kolekcje, dla porządku pogrupowane na zbiory prywatne, muzealne i biblioteczne.

## Archiwum Hima

Jedną z cech Jerzego Hima, o jakich wspomina jego pasierbica, była niezwykle skrupulatność i uporządkowanie. Zbierał i archiwizował praktycznie wszystkie istotne dokumenty i prace, jakie wykonywał. Dowodem na to jest zachowane do dziś niezwykle obszerne, osobiste archiwum, udostępniane publicznie.

Archiwum prywatne artysty przekazane zostało przez jego żonę w 1996 r. do Victoria & Albert Museum w Londynie. Przechowywane jest w oddziale Archive of Art & Design. Dostęp do archiwaliów można uzyskać w czytelnicy znajdującej się w budynku Blythe House w dzielnicy Kensington<sup>22</sup>.

Archiwum liczące kilka tysięcy obiektów jest niezwykle różnorodne. Stanowi niemal kompletną dokumentację samodzielnej działalności artysty po rozpadzie spółki w 1955 r. Obejmuje również sporo dokumentów z okresu wspólnej działalności z Le Wittem, a nawet wcześniejsze, z okresu pracy w Niemczech. Najstarszym obiektem zachowanym przez Hima jest dziennik jego ojca, pisany po rosyjsku pod koniec 1919 r. Zadziwiająca jest determinacja, z jaką artysta kolekcjonował wykonywane przez siebie prace – włącznie ze sporych rozmiarów kartonowymi stojakami na papierosy Overstolz, modelami wykonywanymi dla Schweppesa czy długie na kilka metrów banery reklamowe Times'a, które oglądać można w archiwum (choć po rozłożeniu zajmują sporą część niemałej powierzchni czytelnicy). Archiwum daje również wgląd w zawodową korespondencję artysty, jego dokumenty finansowe, rachunki za materiały plastyczne, a nawet, dołączone zapewne po śmierci, wykorzystywane przez niego narzędzia, wzorniki oraz materiały rysunkowe i malarskie. Ta niezwykle kolekcja tworzy obraz warsztatu artysty, sposobu jego pracy oraz całej skomplikowanej siatki relacji, jakie łączyły go z kontrahentami, przyjaciółmi i współpracownikami z całego świata. Dokumenty związane z działalnością spółki Lewitt-Him nie są zbyt licznie reprezentowane. Po jej rozpadzie większość prac zatrzymał prawdopodobnie Le Witt. Zachowało się jednak kilka ciekawych dokumentów dotyczących okoliczności zakończenia trwającej ponad dwadzieścia lat współpracy.

Gdy po raz pierwszy odwiedziłem czytelnicy Archiwum, w 2014 r., kolekcja skatalogowana była i udostępniana jedynie w niewielkiej części. Po upomnieniu skierowanym do władz Archiwum przez spadkobierców artysty, którzy dowiedzieli się o takim stanie rzeczy, przystąpiono do opracowywania zbioru, które przebiegało równoległe z moimi poszukiwaniami. Pod koniec mojej kolejnej wizyty, w październiku 2016 r., prace nad skatalogowaniem zbioru dobiegały końca. Obecnie katalog dostępny jest już w ramach

22 Victoria & Albert Museum Archive of Art and Design, Blythe House, 23 Blythe Road, West Kensington, London. [w niedalekiej przyszłości planowana jest relokacja archiwum do nowej siedziby]

elektronicznej bazy Archiwów<sup>23</sup>. Zapewne ułatwi on korzystanie z tego niezwykle bogatego zbioru i uczyni go bardziej dostępnym dla innych zainteresowanych.

Obecnie archiwum podzielone jest na 10 głównych jednostek, oznaczonych symbolami od Him-1 do Him-10. Jednostki te w zależności od wielkości dzielą się na kolejne jednostki (np. Him-1-1) lub składają się bezpośrednio z obiektów archiwalnych. Ich sygnatury to AAD/1997/19/1 do 505. Samych archiwaliów jest w rzeczywistości dużo więcej – niektóre teki i pudełka zawierają niekiedy kilkadziesiąt obiektów. Główne dziesięć działów zawiera następujące dokumenty: 1. Dokumenty finansowe, 2. Dokumenty i rzeczy osobiste, 3. Projekty reklamowe i społeczne, 4. Ilustracje książkowe, 5. Czasopisma i gazety, 6. Wystawy, 7. Zabawki, 8. Rysunki, prace plastyczne i niezidentyfikowane ilustracje, 9. Wycinki prasowe i recenzje, 10. Związki artystów i dydaktyka.

Przyjęty w nowym katalogu układ dosyć dobrze porządkuje logicznie zawartość archiwum, jednak nie do końca ma odzwierciedlenie w samych zbiorach, w których obiekty jednej grupy nie są przechowywane razem, podzielone często w kilku zbiorczych pudłach, przemieszane są z obiektami z innych jednostek.

W archiwum znaleźć można dużą liczbę dokumentów finansowych, takich jak rachunki, wyciągi z banku, książeczki czekowe, potwierdzenia prywatnych i zawodowych transakcji artysty, wyciągi bankowe artysty i książki wpłat. Do ciekawszych z punktu widzenia badań można zaliczyć rachunki artysty za materiały artystyczne, rachunki za wykonane prace oraz otrzymane tantiemy.

W osobnych teczkach znajdują się dokumenty naturalizacyjne Hima oraz poświadczenie obywatelstwa wystawione jeszcze w Polsce 27 listopada 1935 r. W archiwum znajdują się także dokumenty pogrzebowe, w tym akt zgonu.

Kolejny zbiór obejmuje siedem książek adresowych artysty zawierających adresy i telefony do znajomych, rodziny, współpracowników czy podwykonawców. Dają one pewien obraz tego, jak kształtowało się otoczenie artysty na przestrzeni lat oraz jak rozległe kontakty utrzymywał. W adresownikach znaleźć można sporo nazwisk osób znanych Himowi jeszcze z okresu pracy w Polsce. Pojawiają się m.in. Jan Brzechwa, Eryk Lipiński, Jan Lenica, Antoni Słonimski, Jerzy Zaruba. Po wpisach można wnioskować, iż Him utrzymywał także kontakty z innymi przedstawicielami polskiej emigracji w Wielkiej Brytanii, jak Bednarczykowie, Themersonowie, Marek Żuławski czy Feliks Topolski.

Kolejny bogaty zbiór obejmuje zawodową i prywatną korespondencję artysty. Listy, które wymieniał z adresatami z całego świata (z USA, Kolumbii, Polski, Szwecji, Niemiec, Francji, Rosji, Izraela i in.), pisane były przeważnie po angielsku, choć znaleźć można również pisane po polsku, rosyjsku, niemiecku czy francusku.

Najciekawszy z punktu widzenia badań nad twórczością wydaje się ogromny zbiór projektów i prac artysty. Obejmuje on rozmaite szkice, kalki, rysunki, grafiki, odbitki próbne, nadbitki i inne trudne do sklasyfikowania prace.

Artysta, ku zadowoleniu badaczy zajmujących się jego biografią, gromadził także rozmaite wycinki z gazet, artykuły, informacje o wystawach i inne doniesienia prasowe na temat własnej twórczości. Nie wszystkie zostały jednak dobrze opisane, a odtworzenie po latach, z których konkretnie brytyjskich dzienników pochodzą, było wielokrotnie trudne do zrealizowania.

23 *V&A Archives: George Him, illustrator, graphic and exhibition designer: papers* [on-line, 2.01.2019 r.] <https://www.vam.ac.uk/archives/unit/ARC51240>

W archiwum zgromadzono także egzemplarze różnych projektowanych przez Hima obiektów – poczynając od kolekcji ilustrowanych przez niego książek, przez zabawki i gry dla dzieci, po składane kartonowe standy reklamowe i wielkoformatowe billboardy w kilku częściach.

Warto wspomnieć na koniec nieco o tajemnicy, jaka okrywała kilka z archiwalnych obiektów. Podczas mojego pobytu w archiwum, wraz z jedną z kolejnych teczek wydanych mi do wglądu, otrzymałem – zapewne przez pomyłkę – kopertę dokumentów oznaczoną jako utajnione do roku 2020. Jak nietrudno się domyślić, wrodzona ciekawość wzięła górę. Okazało się, że koperta zawierała niezwykle ciekawe dokumenty i korespondencję powstałą przy okazji rozwiązania spółki artystycznej Le Witt a Hima. Dzięki pomocy i zgodzie udzielonej przez spadkobierczynię artysty, wspomnianą już wcześniej Jane Rabagliati oraz syna Jana Le Witt a, Michaela, władze archiwum zgodziły się udostępnić mi do wglądu pozostałe dokumenty sklasyfikowane jako tajne. Rzucają one sporo światła na okoliczności rozwiązania spółki i zaprzestania trwającej ponad dwadzieścia lat współpracy.

## Osoby prywatne i ich zbiory

W celu pozyskania szczegółowych informacji na temat życia artystów i ich twórczości przeprowadzono szereg spotkań, wywiadów i wymian korespondencji z osobami prywatnymi. Wśród nich znaleźli się krewni obydwu artystów oraz osoby, które ich znały: dawni współpracownicy, przyjaciele i studenci. Nawiązano również kontakt z osobami zainteresowanymi twórczością Le Witt a i Hima, które posiadały istotne informacje na ich temat lub egzemplarze ich prac.

Syn Jana Le Witt a, Michael Le Witt oraz jego pochodząca z Polski żona Grażyna, posiadają ogromną wiedzę na temat szczegółów z życia artysty. Podczas milej i niezwykle interesującej wizyty w Cambridge (28.10.2016 r.), państwo Le Witt zgodzili się udostępnić część dokumentów pozostałych po artyście, a także pokazali grafiki, rysunki oraz obrazy Jana Le Witt a. Najcenniejsze okazały się jednak ustne relacje na temat życia prywatnego, charakteru artysty, jego motywacji oraz poglądów, które znali jako najbliższe mu osoby.

Po nawiązaniu korespondencji, na życiwe zaproszenie do podlondyńskiego East Grinstead, udało się także odwiedzić pasierbicę Jerzego Hima – Jane i jej męża Davida Rabagliati. Odbyły się dwa spotkania – 22.10.2016 oraz 23.06.2018 r. – podczas których, oprócz niezwykle interesujących rozmów, pani Rabagliati udostępniła dokumenty pozostawione przez artystę, które nie zostały przekazane do londyńskiego Archiwum i wciąż pozostają w rękach rodziny. Jest to obszerny zbiór plakatów, książek, zdjęć oraz plansz graficznych przygotowywanych dla brytyjskiej telewizji. W sporych rozmiarów pudle przechowywana jest także makieta stworzona przez artystę przy okazji jednej z wystaw. Pasierbica Hima, żywo zainteresowana twórczością ojczyma, którego darzyła niezwykłą sympatią, wyraziła ogromne zadowolenie nową falą zainteresowania jego sztuką. Bardzo pomocna okazała się także druga z pasierbic artysty – Phebe Robinov, która również zgodziła się na wykorzystanie posiadanych archiwaliów, z chęcią podzieliła się wspomnieniami na temat ojczyma, a podczas spotkania w Londynie, 27.06.2018 r., udostępniła unikatowe szkicowniki artysty z różnych zagranicznych podróży, kilka jego prac malarzkich, w tym wykonanych jeszcze przed wojną, oraz sporą ilość dokumentów i zdjęć.



Udało się także dotrzeć do kilku osób, które znały Hima. Do najciekawszych należały spotkania z Tessą Hagity – artystką izraelską, której matka przyjaźniła się z Himem, oraz jej mąż, Giora Hagity – designer, który miał okazję współpracować z artystą przy okazji projektu Masada Exhibition oraz opracowaniu identyfikacji wizualnej dla linii lotniczych El Al (spotkanie w Londynie 26.06.2018 r.). Udało się także nawiązać kontakt z jedną z byłych studentek artysty – Mian Ng, która podzieliła się wspomnieniami na temat jego pracy dydaktycznej w Leicester Polytechnic<sup>24</sup>.

Bardzo cenne były także liczne spotkania, rozmowy i późniejsza korespondencja ze znawcami twórczości obu artystów oraz sztuki tego okresu, a także z innymi osobami, które posiadały ciekawe informacje, m.in. z izraelskimi projektantami Davidem Tartakoverem (spotkanie 9.04.2016 r. w Tel-Awivie) i Danem Reisingerem (rozmowa 9.04.2016 r.) oraz z polskim badaczem plakatu, zajmującym się również twórczością Le Witt'a i Hima – Michałem Wardą (spotkania 20.04.2015 r. i 6.07.2018 r. w Muzeum Plakatu w Wilanowie oraz korespondencja).

W trakcie poszukiwań dotyczących genezy kroju pisma drukarskiego Haim, przypisywanego Le Wittowi, pomocni okazali się znawcy hebrajskich czcionek i typografii: Yanek Iontef (spotkanie w Tel Avivie 10.04.2016 r. oraz późniejsza korespondencja), znawca czcionek hebrajskich, który miał okazję poznać Le Witt'a, Simon Prais (korespondencja z października 2016 r.) oraz Marian Misiak – praktyk i historyk designu, autor artykułu na temat pisma Haim (spotkania we Wrocławiu w 2015 r.). Swoją wiedzę i doświadczeniem badawczym wspomogli autora także Michał Warda, Piotr Rypson, Jan Straus, Ryszard Cichy oraz Paul Rennie.

Niektóre książki ilustrowane przez Studio Lewitt-Him przed wojną nie zachowały się w dobrym stanie w dostępnych publicznie kolekcjach bibliotecznych. Dotarcie do nich wymagało niejednokrotnie zapoznania się ze zbiorami znajdującymi się w rękach prywatnych właścicieli – antykwariuszy czy kolekcjonerów. W trakcie badań pomocne były witryny i katalogi aukcyjne antykwariatów, a także archiwa polskich i zagranicznych serwisów aukcyjnych. Wielką pomocą służyli również kolekcjonerzy i znawcy książki współczesnej. W ich kolekcjach i zbiorach znajdują się, często unikatowe, egzemplarze publikacji ilustrowanych przez Le Witt'a i Hima. Szczególne podziękowania należą się: Piotrowi Rypsonowi, Ryszardowi Cichemu, Janowi Strausowi oraz Michałowi Wardzie, którzy udostępniili do wglądu oryginały lub reprodukcje okładek prywatnych egzemplarzy. Niezwykle pomocni okazali się także członkowie grupy dyskusyjnej *POLSKA OKŁADKA (i obwoluta) 1917-1945* na portalu Facebook.

Niestety, niemożliwe było dotarcie do większości prac malarskich Le Witt'a, które znajdują się w kolekcjach galerii i osób prywatnych na całym świecie. Jak dowiedzieć się można z albumu *Jan Le Witt*<sup>25</sup> z 1971 r., obrazy artysty znajdowały się w tym czasie w kolekcjach prywatnych we Francji, Wielkiej Brytanii, Włoszech, Kanadzie, Izraelu, Stanach Zjednoczonych i Ameryce Południowej. Przez lata niektóre prace zmieniły właścicieli i lokalizację, co praktycznie wykluczyło bezpośredni ich ogląd. Z tego też względu twórczość malarską Le Witt'a zostanie omówiona nieco mniej szczegółowo.

24 Wiadomości e-mail od Mian Ng z kwietnia 2018 r.

25 Herbert Read *et.al.*, *op. cit.* s. 139-141.

## Kolekcje muzealne

Prace Le Witta i Hima znajdują się w wielu kolekcjach muzealnych. W październiku 1967 r. Jan Le Witt przekazał w depozyt 43 prace graficzne oraz obraz zatytułowany *Geneza* i 12 kolejnych grafik jako dar dla Muzeum Narodowego w Warszawie. Przekazane grafiki, wśród których znajdowały się też plakaty, weszły w zasób Muzeum Plakatu w Wilanowie. Z placówką tą związany jest Michał Warda, który również bada twórczość artystyczną spółki Lewitt-Him. Książki ilustrowane przez Studio znajdują się także w warszawskich zbiorach Biblioteki Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza oraz w Muzeum Książki Dziecięcej w Warszawie.

W Wielkiej Brytanii, poza wspomnianym już Victoria & Albert Museum, prace artystów znaleźć można także w londyńskim Imperial War Museum – są to przede wszystkim plakaty z okresu wojny, które artyści wykonywali na zlecenie różnych resortów. Część plakatów wchodzi w skład kolekcji London Transport Museum oraz The Postal Museum.

Prace malarskie Jana Le Witta znajdują się w zbiorach m.in. Musee National d'Art Moderne w Paryżu, National Museum w Jerozolimie, Musee Grimaldi w Antibes, Halifax Museum, City Art Gallery w Middlesbrough, British Council oraz Contemporary Art Society w Londynie<sup>26</sup>.

## Kolekcje biblioteczne

Książki i czasopisma ilustrowane przez Le Witta i Hima w okresie, gdy pracowali jeszcze w Polsce, znalazł się w wielu krajowych bibliotekach. Największą liczbą tytułów pochwalić może się Biblioteka Narodowa. Ciekawe zbiory posiadają także Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Biblioteka Instytutu Badań Literackich PAN oraz biblioteka Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pojedyncze egzemplarze znajdują się w sieci bibliotek uniwersyteckich (zwłaszcza uczelni humanistycznych i artystycznych), Książnicy Pomorskiej w Szczecinie, Bibliotece PAU i PAN w Krakowie oraz Bibliotekach Pedagogicznych we Wrocławiu i Poznaniu. Niestety, wiele egzemplarzy książek udostępnianych publicznie jest złym stanie zachowania, niektóre pozbawiono oryginalnych obwolut i okładek, często są one oprawione wtórnie lub przycięte, co znacznie ogranicza możliwość analizy elementów warstwy estetycznej druków.

Większość książek wydanych przez Le Witta i Hima za granicą ukazała się w Anglii. Najkompletniejszy zbiór tych prac książkowych obydwu artystów posiada British Library w Londynie. Ciekawe zbiory zlokalizowane są także w bibliotekach University of Oxford, University of London oraz National Art Library w Londynie. Wiele ilustrowanych przez nich książek zgromadzono również w National Library of Scotland w Edynburgu oraz w bibliotece Trinity Collage w Dublinie.

Ze względu na pochodzenie artystów oraz, w odniesieniu do Hima, ze względu na pracę w Izraelu, ilustrowane przez nich książki i czasopisma znajdują się w National Library of Israel oraz bibliotekach uniwersyteckich w Tel-Awivie. Pojedyncze prace oraz tłumaczenia ilustrowanych przez nich dzieł na inne języki obecne są także w wielu bibliotekach europejskich – m.in. w Zurichu, Brukseli, Amsterdamie, Rotterdamie, Utrechcie, Berlinie, Hanowerze oraz w bibliotekach uniwersyteckich w Hamburgu, Kilonii, Oldenburgu oraz Heidelbergu. W Stanach Zjednoczonych, poza Biblioteką Kongresu, dużymi zbiorami dysponuje biblioteka Stanford University.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

# Układ pracy

Praca niniejsza składa się z trzech części. Po wstępie zaprezentowana zostanie część zasadnicza, opisująca wszystkie istotne znane fakty na temat życia i twórczości Jana Le Witt i Jerzego Hima. Składają się na nią trzy rozdziały opisujące kolejno: okres przed spotkaniem obydwu artystów (tj. do 1933 r.), okres wspólnej działalności pod szyldem Lewitt-Him (1933-1954) oraz okres po rozpadzie spółki (od 1955 r.), kiedy obaj artyści podążyli zupełnie różnymi drogami. Narracja części pierwszej i trzeciej prowadzona jest w dwóch osobnych wątkach dotyczących każdego z artystów. W części drugiej, poświęconej spółce, Le Witt i Him przedstawieni zostaną jako tandem. Wydaje się to najbardziej logiczne – w tym bowiem czasie, między rokiem 1933 a 1954, artyści ściśle współpracowali, tworzyli wspólnie, sygnując prace dwoma nazwiskami. Byli związani zawodowo, finansowo, prywatnie – mieszkali razem przez jakiś czas w Warszawie, a później w Londynie, gdzie dzielili wspólne mieszkanie i studio. Można odnieść uzasadnione wrażenie, że twórcza indywidualność każdego z nich podporządkowana została w tym czasie tworzeniu wspólnej, unikatowej marki – Lewitt-Him.

Kolejne części uporządkowane zostały w porządku chronologicznym. Porządek ten nie zawsze jest możliwy do utrzymania ze względu na różnorodność aktywności i przedsięwzięć Le Witt i Hima oraz często długi czas realizacji niektórych przedsięwzięć (np. kampanii reklamowych – które niekiedy trwały latami). Z tych powodów i z potrzeby utrzymania jasności wyводу uporządkowanie logiczne bierze górę nad porządkiem chronologicznym w tych miejscach, gdzie jest to konieczne. Poszczególne podrozdziały poświęcone zostały istotnym etapom życia (np. młodość, edukacja), formy twórczości (np. ilustracja książkowa, projekty reklamowe) oraz innym rodzajom aktywności (np. działalności charytatywnej, przynależności do związków artystów). Układ ten pozwala najlepiej ukazać różne pola działalności artystycznej w powiązaniu z innymi aspektami życia Le Witt i Hima. Kolejne podrozdziały zostały poświęcone poszczególnym aspektom omawianych zjawisk.

Na końcu ostatniego rozdziału części drugiej znajduje się fragment zatytułowany *Mors et post mortem*. Motyw „pomnika”, który artysta wznosi za swego życia, aby po śmierci pozostać dzięki swej sztuce zapamiętanym przez pokolenia, jest powszechnie znany. Rozdział ten jest próbą omówienia tego „pomnika”. Nie ma oczywiście możliwości użycia pełnego obrazu recepcji twórczości Le Witta i Hima od ich śmierci aż do dzisiaj, ale o jej skali może w dużym stopniu świadczyć np. obecność ich prac na wystawach sztuki użytkowej XX w., zainteresowanie wśród krytyków i prasy czy współczesne reprinty ich klasycznych książek, cieszące się wielkim uznaniem.

Ostatnia, trzecia część pracy to próba podsumowania i odniesienia przedstawionych wcześniej faktów z życia i kariery obydwu artystów do szerszego kontekstu, szczególnie dotyczącego zmian zachodzących w sztuce, a przede wszystkim w projektowaniu graficznym XX w. Zostały w niej omówione wewnętrzne i zewnętrzne uwarunkowania ich twórczości. Podjęto także próbę umiejscowienia jej na szerszym tle wiedzy o ilustracji książki dziecięcej, sztuki reklamowej tego okresu, sztuki narodowej i międzynarodowej.

Podczas kilkuletnich badań nad twórczością Le Witta i Hima starano się wraz z inwentaryzacją ich prac, w miarę możliwości, digitalizować odnalezione obiekty. Powstały w ten sposób zbiór znacznie przerósł początkowe oczekiwania. Ze względu na dużą ilość materiału ilustracyjnego zdecydowano się zamieścić go w suplementcie. Po raz pierwszy prezentowane kolejne projekty, które udało się zreprodukować, mają na marginesie stosowne adnotacje cyfrowe, pozwalające łatwo zlokalizować interesujący materiał ikonograficzny w suplementcie. Podpisy w nim obejmują następujące informacje: tytuł lub temat pracy; formę dokumentu; wydawcę lub zleceniodawcę, znany lub domniemany rok powstania ewentualnie publikacji; lokalizację reproduktowanego obiektu lub pochodzenie reprodukcji, jeśli nie została ona wykonana przez autora niniejszej pracy. Układ rozdziału głównego znajduje swoje odzwierciedlenie także w układzie suplementu, który został podzielony na pięć części: A) prace Jerzego Hima przed 1933 r.; B) prace Jana Levitta przed 1933 r.; C) prace spółki Lewitt-Him z lat 1933-1955; D) prace Georga Hima po 1955 r.; E) prace Jana Le Witta po 1955 r. oraz prace malarskie z innych lat. Dla porządku, wewnątrz każdej części poszczególne prace ułożono w dające się wyróżnić logiczne grupy.

## Układ bibliografii

Bibliografia składa się z dwóch części – *Prace* oraz *Opracowań*. W pierwszej części zestawiono wszystkie odnalezione książki, czasopisma i artykuły, w których powstanie zaangażowani byli artyści. Wszystkie opublikowane prace współtworzone przez artystów, wymienione zostały w dwóch poddziałach: *Książki* i *Czasopisma*, w zależności od formy publikacji. Wewnątrz poszczególnych poddziałów dokumenty uporządkowane są chronologicznie, gdyż taki układ w przypadku źródeł wydaje się najbardziej użyteczny. Dodatkowo publikacje podzielono na ilustrowane przez artystów samodzielnie oraz wspólnie.

W zestawieniu źródeł zrezygnowano z wykazu dokumentów archiwalnych. Są nimi najczęściej oryginalne projekty, szkice, listy, dokumenty prywatne i zawodowe i fotografie. Przeważająca większość z tych materiałów znajduje się w rękach krewnych artystów oraz w londyńskim archiwum Hima. Zrezygnowano z ich szczegółowego opisanie, gdyż większość posiadałaby tytuły wtórne, nadane przez autora pracy. Poza tym część

z nich, znajdująca się w rękach prywatnych, nie należy do zbiorów dostępnych publicznie i co za tym idzie nie jest w żaden sposób skatalogowana. Kolekcja zgromadzona w Victoria & Albert Museum Archive of Art and Design posiada z kolei własny katalog, do którego pełnej zawartości można uzyskać dostęp on-line. Z tych względów zrezygnowano z tworzenia szczegółowego zestawienia bibliograficznego archiwaliów. Zostały one jedynie wymienione w przypisach. Zrezygnowano także z wykazywania w tym spisie poszczególnych druków reklamowych i akcydensowych, gdyż zbiór ten po tak wielu latach byłby po pierwsze ogromnie niekompletny, a po drugie niezwykle trudny do opisanie, przy jednocześnie ograniczonej użyteczności (część druków ulotnych zachowała się jedynie w formie reprodukcji fotograficznych, niektóre reklamy zachowały się w formie kart wyrwanych z nieznanymi numerami anonimowych czasopism itp.). W ustępie poświęconym umiejscowieniu źródeł znaleźć można informacje na temat miejsc, w których przechowywane są różne druki i dokumenty dotyczące artystów, które udało się odnaleźć.

Część druga bibliografii zawiera spis wszystkich opracowań, które wykorzystane zostały w niniejszej pracy. Są wśród nich publikacje książkowe, artykuły w czasopismach oraz dokumenty elektroniczne i strony WWW. Obejmują one zarówno prace poświęcone tylko omawianym artystom, jak i publikacje na inne tematy, które w mniejszym lub większym stopniu powiązane są z działalnością Le Witt'a i Hima. Uporządkowano je alfabetycznie, według nazwisk autorów (jeśli są znani) lub tytułów (w przypadku tekstów bez przypisanego autorstwa). W jednym ciągu ułożone zostały zarówno źródła tradycyjne, jak i sieciowe (WWW).

Układ i zawartość poszczególnych części bibliografii ukazują adnotacje zamieszczone w nawiasach kwadratowych, znajdujące się pod tytułami kolejnych działów i poddziałów.

## Materiał ilustracyjny

Materiał ilustracyjny zgromadzony w toku badań nad twórczością Jana Le Witt'a i Jerzego Hima zdecydowano się umieścić w osobnym suplemencie. Suplement podzielony został na części A, B, C, D i E, odpowiadające kolejnym ważnym etapom życia i działalności artystów – samodzielnej twórczości Le Witt'a (A) i Hima (B) przed powstaniem spółki, okresowi wspólnej pracy (C) oraz późniejszej aktywności indywidualnej po rozpadzie spółki (D i E). Poszczególne ilustracje są numerowane w obrębie tych części. Tekst powiązany jest z materiałem ilustracyjnym za pomocą systemu odsyłaczy umieszczonych na marginesach, na wysokości wiersza, w którym wspomniany jest dany obiekt.

W suplemencie ilustracjom towarzyszą podpisy oraz dodatkowe informacje o lokalizacji lub pochodzeniu reprodukcji. Nad spuścizną po zmarłych artystach czuwają obecnie ich żyjący krewni (syn Jana Le Witt'a, Michael Le Witt oraz pasierbice Jerzego Hima, Jane Rabagliati i Phebe Robinov). To dzięki ich uprzejmej zgodzie wszystkie prace mogły być zreprodukowane w suplemencie do niniejszej dysertacji. Dodatkowe podziękowania należą się wszystkim instytucjom i osobom prywatnym, które umożliwiły wykonanie reprodukcji z posiadanych egzemplarzy. Wśród kolekcji publicznych wymienić należy przede wszystkim Archive of Art and Design działające przy Victoria & Albert Museum, National Art Library, Bibliotekę Narodową, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza oraz Muzeum Sztuki Książki przy Muzeum



Narodowym we Wrocławiu. Wśród osób prywatnych na podziękowania za udostępnienie swoich zasobów zasługują przede wszystkim: Michael Le Witt, Jane Rabagliati, Phebe Robinov, Jan Straus, Ryszard Cichy, Michał Warda. Część prac, do których nie udało dotrzeć się innymi sposobami, zreprodukowana została wtórnie z książek i czasopism, ewentualnie zapożyczona z zasobów internetowych. W takim wypadku pochodzenie reprodukcji jest odnotowane na końcu podpisu pod ilustracją.

Starano się zgromadzić materiał ilustracyjny możliwie najlepszej jakości, jednak reprodukcje wykonywano niekiedy w warunkach polowych, przy nie do końca sprzyjającym oświetleniu, co w niektórych przypadkach skutkowało obniżeniem jakości. Niektóre ilustracje reprodukowane lub zapożyczone ze źródeł tradycyjnych i internetowych również nie zawsze charakteryzują się zadowalającą jakością. Mimo to zdecydowano się je zamieścić, aby oszczędzić czytelnikowi kłopotu przy próbie dotarcia do oryginalnych prac, wynikającego z niekompletności zbiorów publicznych w Polsce i dużego rozproszenia geograficznego prac wykonanych za granicą. Przyjęto założenie, iż nawet słabszej jakości ilustracja pogłądowa jest lepsza niż jej całkowity brak.

# Uwagi wstępne

## Problemy związane z nazwą spółki oraz personaliami artystów

Pewnym problemem podczas badań – zwłaszcza kwerend bibliotecznych i katalogowych – była duża wariantowość zarówno imion i nazwisk artystów, jak i nazwy samej spółki. Było to spowodowane zmianami danych osobowych w dokumentach, różną wymową imion i nazwisk w Polsce i Wielkiej Brytanii oraz korzystaniem z pseudonimów na potrzeby działalności artystycznej. Z tych względów trzeba na wstępie poświęcić nieco miejsca uporządkowaniu mnogości nazw oraz imion i nazwisk, pod jakimi artyści figurują w różnych źródłach.

Jerzy Him nosił w rzeczywistości nazwisko Himmelfarb, jednak na potrzeby działalności artystycznej skracał je już na wczesnym etapie kariery do postaci „Him”. Ilustracje wykonywane dla niemieckich gazet z początku lat trzydziestych zazwyczaj nie były sygnowane, na nielicznych jednak widnieją jego podpisy w formie skróconej do samej litery „H”. Mimo to w podpisach prac drukowanych w prasie artysta figurował jeszcze jako Himmelfarb. Skróconą formę wykorzystywał także później – po powrocie do Polski i rozpoczęciu współpracy z Le Wittem. Jak tłumaczył, nazwa Lewitt-Himmelfarb była zbyt trudna do wymówienia<sup>27</sup>. Oficjalnie nazwisko zmienił po uzyskaniu obywatelstwa brytyjskiego. Dokumenty znajdujące się w archiwum artysty potwierdzają, że Jerzy Himmelfarb od marca 1948 r. nazywał się oficjalnie George Him. Imienia George artysta używał praktycznie od chwili przybycia do Wielkiej Brytanii.

27 *Why Him?* [wycinek z nieznanej gazety, c. 1960/70] JR.

Jan Le Witt otrzymał z woli rodziców imiona Abraham Jakub i pod nimi figurował zapewne w polskich dokumentach<sup>28</sup>. Przed przyjęciem imienia Jan używał przez pewien czas (zapewne do początku lat trzydziestych) imienia Janusz, które z czasem skrócił. Gdy rozpoczął działalność z Himem, prace swoje sygnował jako Levitt, od czego odstąpił jednak po przyjeździe do Wielkiej Brytanii, zapisując nazwisko z „w”. Spowodowane było to zapewne odmienną wymową zapisu z literą „v” w języku angielskim, która nie odpowiadałaby polskiemu brzmieniu. Podczas wspólnej działalności z Himem prace swoje podpisywał praktycznie do końca jako Lewitt, jednak w rzeczywistości już od przyjazdu do Wielkiej Brytanii używał nazwiska w formie Le Witt<sup>29</sup>. Właśnie tak, jako Jan Le Witt, będzie występował już po rozpadzie Atelier w 1955 r., i tak sygnował wszystkie swoje prace malarskie. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że pierwotne nazwisko artysty zapisywane było jeszcze inaczej, jako „Levit”, z jednym „t” na końcu, jednak nie ma żadnego udokumentowanego użycia przez artystę tej formy. W niektórych źródłach anglojęzycznych można się spotkać także z transliteracją z hebrajskiego Yaakov Haim Levitt<sup>30</sup>. Zmiany nazwiska oraz różna wymowa w języku polskim i angielskim wpłynęły też na nazwę prowadzonej przez artystów spółki. Początkowo, w Polsce, funkcjonowała ona jako Studio lub Atelier Levitt-Him. Po przeniesieniu działalności do Wielkiej Brytanii nazwa została zmieniona, wraz z nazwiskiem młodszego z artystów, na Lewitt-Him.

Na przyczyny tych zmian rzuca światła krótka wypowiedź prasowa Jerzego Hima, zatytułowana *Why Him?* W odpowiedzi na pytanie, skąd tak niecodzienne nazwisko jak „Him”, artysta wspominał, że po powrocie z Niemiec rozpoczął współpracę z Le Wittem. Gdy ukończyli pierwszy wspólny projekt, stanęli przed dylematem, jaką sygnaturą mają się posłużyć. Le Witt miał wtedy zasugerować, że ich oryginalne nazwiska, „Levit” i „Himmelfarb”, mogą być zbyt sugestywne dla osób o poglądach antysemickich. Dlatego pierwszy zdecydował się dodać do nazwiska jeszcze jedno „t”, drugi natomiast skrócił swoje tylko do pierwszej sylaby. Jak żartobliwie wspominał Him na koniec, nie przypuszczał w tym czasie, że osiadzie kiedyś w kraju, w którym jego nazwisko będzie zaimkiem<sup>31</sup>. Chwył zastosowany przez artystów okazał się jednak udany – krótka i oryginalnie brzmiąca nazwa łatwo zapadała w pamięć i szybko stała się szyldem i znakiem jakości cenionym przez zleceniodawców i odbiorców.

Jeśli chodzi o dalsze problemy z pisownią, nie ma również konsekwencji co do samej nazwy firmy – Atelier, Studio, Firma, Spółka graficzna czy artystyczna lub po prostu Levitt-Him – te formy pojawiają się zarówno na stronach redakcyjnych, w doniesieniach prasowych, jak i w zapowiedziach wydawniczych. Wydaje się, że nazwy te były stosowane zamiennie, w zależności od uznania autora komunikatu. Sporadycznie pojawia się

28 Nie udało się co prawda dotrzeć do żadnych wiarygodnych dokumentów Le Wittta sprzed wyjazdu do Anglii, jednak można domniemywać takie właśnie imiona na podstawie wykazu osób naturalizowanych, opublikowanego w „The London Gazette”. Wykazy te, podawane do publicznej wiadomości, informowały o wszystkich nowych obywatelach Wielkiej Brytanii. W przypadku zmiany nazwiska lub imienia, co zdarzało się często, odnotowywano poprzednie personalia na podstawie dokumentów z kraju pochodzenia. W wykazie zamieszczonym na łamach numeru z 17 października 1947 r. wymieniony jest Jan Le Witt, znany wcześniej jako Abraham Jakub Lewitt.

29 Jak wspomniano w poprzednim przypisie, od 1947 r. był obywatelem brytyjskim, nazywającym się oficjalnie Jan Le Witt.

30 Orna Oshri, *Haim, The Typeface* [on-line, 2.01.2019] <http://www.haaretz.com/haim-the-typeface-1.186221>

31 *Why Him?... op. cit.*



też zapis bez łącznika, w postaci Levitt Him. Prace wykonane po wyjeździe do Wielkiej Brytanii nosiły z kolei sygnaturę Lewitt-Him, zazwyczaj bez żadnych dopisków. Sami artyści w zachowanej korespondencji określali swą spółkę najczęściej jako studio a łączącą ich relację określali jako *partnership*. W obrębie tej pracy terminy studio, spółka, atelier czy firma stosowane są zamiennie.

Ta duża liczba wariantów nazewniczych jest powodem sporego chaosu i nastęrcza dużych trudności w poszukiwaniach bibliotecznych czy antykwarycznych – z całą gamą różnych form i zapisów nie radzą sobie często tworzący opisy katalogowe czy bibliograficzne, w których brakuje haseł ujednociających. Także w literaturze poświęconej artytom znaleźć można zapisy omawianych nazwisk w najróżniejszych formach, dlatego podejmując wysiłki badawcze dotyczące Jana Le Witt a i Jerzego Hima, należy brać pod uwagę wszystkie możliwe warianty zapisu. Utrudnieniem podczas poszukiwań w bazach pełnotekstowych jest także zbieżność nazwiska Him z licznie występującym w języku angielskim zaimkiem osobowym *him*. Są one interpretowane przez większość wyszukiwarek synonimicznie.

Przedstawione tutaj problemy skłaniają do rozważenia jeszcze jednego, istotnego zagadnienia: jak właściwie należałoby zapisywać imiona i nazwiska wspólnie? Jan Levitt, Jan Lewitt czy Jan Le Witt? Jerzy Himmelfarb, Jerzy Him czy może George Him? Za stosowaniem każdej z wymienionych form można zapewne znaleźć rozsądne argumenty, kwestia ta wymaga jednak w niniejszej pracy wprowadzenia arbitralnego rozstrzygnięcia, które jednak pokrótce trzeba uzasadnić. W większości polskojęzycznych opracowań występuje zapis Jan Lewitt lub niekiedy Jan Levitt. Upowszechnienie się w polskim piśmiennictwie zapisu nazwiska w starszej formie, pisanej łącznie, wynika zapewne z faktu, iż większość źródeł ogranicza się do opisu działalności Atelier do roku 1937, czyli do momentu wyjazdu do Wielkiej Brytanii. Do takiej formy skłonić zapewne powinny przyzwyczajenia polskiego czytelnika oraz chęć ujednoczenia z innymi krajowymi publikacjami. Postanowiono jednak odstąpić od tych form zapisu na rzecz formy późniejszej, czyli Le Witt. Takim zapisem artysta posługiwał się w swej twórczości indywidualnej już od lat czterdziestych. Znalazło to odzwierciedlenie także w formalnej zmianie nazwiska na Le Witt. Tak sygnował swoje prace, takie nazwisko noszą także jego potomkowie. Można więc śmiało założyć, iż była to forma preferowana przez samego artystę, dlatego przez wzgląd na szacunek dla niego oraz jego potomków, postanowiono stosować tę formę.

Z Himem sprawa wydaje się nieco prostsza – nazwisko Himmelfarb zaczął skracać do Him już od początków swojej współpracy z Le Wittem. Wcześniej, w Niemczech, sygnował co prawda prace pełnym nazwiskiem, jednak po powrocie do Warszawy jako Himmelfarb zilustrował tylko jedną książkę – podręcznik do hebrajskiego *Mikraa Alef*. W tym przypadku żydowskie brzmienie nazwiska, którego obawiał się Le Witt, nie niosło ze sobą żadnego ryzyka marketingowego. Wszystkie późniejsze prace, zarówno wykonane w Polsce jak i w Anglii, artysta sygnował już nazwiskiem Him, które oficjalnie przyjął w momencie naturalizacji na obywatela brytyjskiego. Kwestia imienia również wymaga kilku słów wyjaśnienia – w Polsce bowiem posługiwał się imieniem Jerzy, a po przeprowadzce do Londynu używał angielskiego odpowiednika George (już wcześniej, podczas studiów w Niemczech używał formy Georg). Jak wynika jednak z analizy korespondencji, polskojęzyczni przyjaciele, siostra czy kuzynka wciąż zwracali się do niego Jerzy, lub niekiedy żartobliwie Żorż. Można podejrzewać, że forma imienia była najzwyczajniej dostosowana do wygody i możliwości artykulacyjnych potencjalnych odbiorców komunikatów,

więc zasada ta utrzymana została również w tej pracy, w której artysta figuruje jako Jerzy Him.

Warto zwrócić uwagę, iż obydwaj twórcy byli dość elastyczni w kwestii zapisu własnych personaliów, a zmiany imienia czy nazwiska podyktowane były przede wszystkim względami praktycznymi. Him bardzo wczesnie zaczął skracać dłuższe i trudniejsze Himmelfarb do łatwej do zapamiętania i bardziej intrygującej krótkiej formy. Podobnie imię George, którym zastąpił artysta Jerzego, miało być zapewne łatwiejsze do zapamiętania i wymówienia przez osoby anglojęzyczne. Podobnie sprawa miała się z pisownią nazwiska Le Witt, który „v” zamienił, prawdopodobnie z powodu wymowy angielskiej, na „w”. Obydwaj artyści pracujący od lat w branży reklamowej mieli z pewnością świadomość, jak dużą rolę odgrywa nazwa firmy i sprawne kreowanie marki, a zabiegi te miały zapewne na celu ułatwienie wymówienia i zapamiętania personaliów czy nazwy spółki przez potencjalnych klientów i odbiorców.

Warto dodać, że niekiedy utrudnieniem podczas przeszukiwania zasobów informacyjnych może być również podobieństwo personaliów Jana Le Witt do amerykańskiego artysty Sola Le Witt, popularnego od lat sześćdziesiątych. Obydwaj twórcy, jak się zdaje nigdy nie mieli ze sobą styczności, a łączą ich jedynie zbieżność nazwisk.

## Kwestie tożsamości narodowej

W przypadku osób wybitnych, tworzących na emigracji lub powiązanych z więcej niż jednym państwem, często pojawiają się problemy dotyczące określenia ich przynależności narodowej. Decydować o tym, w zależności od przyjętych kryteriów, może wiele czynników: miejsce urodzenia, zamieszkania lub śmierci, język używany na co dzień lub w twórczości literackiej, narodowość rodziców oraz oczywiście osobiste odczucia danej osoby. Ta mnogość kryteriów prowadzi do poważnych komplikacji badawczych.

Z tego względu już na wstępie odrzucone zostały rozważania dotyczące tożsamości narodowej Le Witt i Hima na rzecz przyjęcia, że byli oni na równi Polakami, Brytyjczykami (Le Witt został naturalizowany we wrześniu 1947 r., a Him w marcu 1948), jak i Żydami (o czym świadczą zarówno ich korzenie, jak i późniejsze ciepłe kontakty z diasporą żydowską i Izraelem). Zasadne wydaje się spojrzenie na Le Witt i Hima jako na kosmopolitów żyjących i tworzących ponad formalnymi granicami państw. Przemawia za tym ich ogromna mobilność i niezliczone podróże po całym świecie, odbywane przez prawie całe życie. Dodatkowym argumentem jest ogromny zasięg ich sztuki – poczynając od Polski, w której rozpoczynali karierę, przez Wielką Brytanię, i co za tym idzie cały świat angielskojęzyczny, aż po Izrael. Obydwaj artyści posługiwali się biegle kilkoma językami i utrzymywali rozległe kontakty towarzyskie i zawodowe z osobami z rozmaitych krajów. Sami artyści również nigdy w sposób jednoznaczny nie określali swojej narodowości.





**Życie i twórczość**  
**Jana Le Witta i Jerzego Hima**



# Przed powstaniem spółki

Obydwaj artyści urodzili się w pierwszej dekadzie XX w. Pierwszy na świat przyszedł Jerzy, w 1900 r., w Łodzi. Siedem lat później, w Częstochowie, urodził się Jan. Obydwaj o żydowskich korzeniach, zamieszkiwali przed I wojną światową tereny zaboru rosyjskiego. Na tym jednak podobieństwa się kończą. Pochodzili z zupełnie odmiennych środowisk – różniły ich zamożność, wykształcenie, sytuacja życiowa oraz temperament, cechy charakteru, a nawet budowa fizyczna. W tej części odtworzona zostanie droga, jaką przebył każdy z nich przed spotkaniem w 1933 r. Prześledzenie ich wcześniejszej edukacji, doświadczeń, które ich ukształtowały oraz krętej drogi ku sztuce, pozwolą w pewnym stopniu zrozumieć, jak mimo ogromnych różnic udało im się stworzyć działający perfekcyjnie przez ponad dwadzieścia lat tandem artystyczny, który odniósł spektakularny, międzynarodowy sukces. Rozdział ten ma na celu także wypełnienie biograficznej luki w życiorysach obydwu artystów, których wczesne lata zostały dotychczas omówione w polskim piśmiennictwie jedynie dość pobieżnie.

## Jerzy Him

W archiwum artysty zachowała się całkiem pokaźna liczba dokumentów, które dostarczają informacje na temat lat jego młodości. Możliwy jest dziś m.in. wgląd do dokumentu poświadczającego obywatelstwo polskie<sup>32</sup>, zdjęć rodzinnych<sup>33</sup> czy dziennika ojca z 1919 r.<sup>34</sup> Artysta pozostawił po sobie również sporo notatek i autobiograficznych wspo-

32 *Poświadczenie obywatelstwa* [druk urzędowy wypełniony odręcznie, 27 listopada 1935 r.] VA: AAD/1997/19/62-67.

33 Zdjęcia rodzinne przedstawiające m.in. Hima, jego rodziców i brata [zdjęcia, c. 1910-1930] JR.

34 Dziennik Jakóba Himmelfarba pisany podczas podróży z Moskwy do Nowego Jorku w 1919 r. [rękopis w formie pamiętnika, 1919 r.] VA: AAD/1997/19/72.



mnień, które spisał, m.in. chronologiczne kalendarium ważniejszych wydarzeń z lat 1900-1975<sup>35</sup> oraz osobisty zapis wspomnień z młodości zatytułowany *Bits and Pieces*<sup>36</sup> (nigdy nie wydany, pozostający w formie kilkustronicowego maszynopisu oraz serii wykonanych ołówkiem rysunków ilustrujących wspomnienia). Analiza tych dokumentów daje pewien obraz tego, jak artysta zapamiętał swoje dzieciństwo i młodość oraz pozwala prześledzić kolejne etapy jego dojrzewania i poszukiwań drogi życiowej, która bynajmniej wcale nie wiodła go początkowo ku sztuce.

## Dzieciństwo i młodość

A 1-3\* Jerzy Himmelfarb urodził się 9 sierpnia 1900 r. w Łodzi, w zamożnej rodzinie żydowskich przedsiębiorców. Był synem Jakóba Himmelfarba (ur. 1866) i Henryki Kiper<sup>37</sup>. Rodzina matki, pochodząca z Łodzi, związana była z przemysłem tekstylnym. Ojciec Jerzego prowadził z kolei wraz z bratem Karolem, prosperującą fabrykę butów marki „Słoń”, znajdującą się na warszawskiej Pradze. Po samobójstwie brata, w 1927 r.<sup>38</sup>, Jakób przejął kierownictwo zakładów obuwniczych.

Jerzy miał starszego brata – Józefa, który prawdopodobnie zginął podczas holokautu oraz o siedem lat starszą siostrę Eugenię, która po ślubie przyjęła nazwisko po mężu Dymitrze Aczarkan (zapisywane później Acharkan). Oboje wyjechali do Palestyny przed wybuchem wojny. Ojciec zmarł 10 lipca 1935 r.<sup>39</sup>, przekazując fabrykę najstarszemu synowi, Józefowi. Losy matki pozostają nieznane, choć zapewne zginęła podczas wojny w Warszawskim Getcie<sup>40</sup>.

A 4

Pierwszy rok życia Jerzy Him spędził w rodzinnym mieście matki, Łodzi. W 1901 r. Himmelfarbowie przenieśli się do Warszawy, gdzie ojciec prowadził interesy. Najwcześniejsze wspomnienie odnotowane przez artystę pochodzi z 1905 r. Mieszkał wtedy z rodzicami w okazałym mieszkaniu Warszawie, na ul. Przeskok 4<sup>41</sup>. Wyższe piętra kamienicy były zajmowane przez zamożniejszych lokatorów, podczas gdy niższe poziomy zamieszkiwała biedota. Był to, jak zapamiętał, burzliwy czas rewolucji. Jego pierwszym

35 Kalendarium życia Jerzego Hima obejmujące lata 1900-1975 [rękopis na podłużnym arkuszu, c.1975] VA: AAD/1997/19/467.

36 George Him, *Bits and Pieces* [maszynopis, c. 1975] VA: AAD/1997/19/62.

37 *Poświadczenie obywatelstwa, op. cit. recto.*

38 *Abraham Ostrzega* [plik PDF, on-line, 11.02.2019 r.] [https://zacheta.art.pl/public/upload/download/Abraham%20Ostrzega\\_%20ozeszyt%20prasowy.pdf](https://zacheta.art.pl/public/upload/download/Abraham%20Ostrzega_%20ozeszyt%20prasowy.pdf)

39 Informacja o zmarłych [on-line, 11.02.2019 r.] <http://www.nekrologi-baza.pl/zmarly/89548>

40 Ostatnia wzmianka na jaką udało się natrafić znajduje się w izraelskim Archiwum Domu Bojowników Getta. Jest to telegram wysłany 31 sierpnia 1943 r. przez ministra spraw wewnętrznych polskiego rządu na emigracji w Londynie, Władysława Banaczyka, do delegatury w Warszawie. W telegramie pisze on, że reporterka prasowa Anna Kipper (kuzynka Hima) szuka z pomocą Ignacego Schwarzbarta informacji na temat ludzi pozostałych w Warszawie, m.in. Henryki Himmelfarb. Pozwala to zakładać, że przebywała wcześniej w Warszawskim Getcie. Źródło: Władysław Banaczyk, *3 telegrams to the Delegatura in Warsaw, with requests for information* [on-line, 4.05.2018 r.] [http://www.infocenters.co.il/gfh/notebook\\_ext.asp?book=66998&lang=ENG](http://www.infocenters.co.il/gfh/notebook_ext.asp?book=66998&lang=ENG)

41 *Książka adresowa związku żyd. Stowarzyszeń humanitarnych „B'nei B'rith” w Rzeczypospolitej Polskiej w Krakowie*, Kraków, 1932 [on-line, 2.01.2019 r.] <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/223446?id=223446>

\* Odsyłacze do materiału ilustracyjnego znajdującego się w suplemencie umieszczono na marginesach.

wspomnieniem był tłum, który wdarł się i zdemolował mieszkanie żydowskiej prostytutki mieszkającej na parterze<sup>42</sup>.

Kolejne wspomnienia z tego czasu to wycieczka do Sopotu, gdzie wystrojony w marynarski strój uciekł swojej guwernantce. Podczas wędrówki spostrzegł niemieckiego chłopca bawiącego się dryfującym stołkiem w nadmorskiej kałuży. Wizja zabawy była tak kusząca, że postanowił dołączyć, mocząc przy tym swoje eleganckie buciki. Jak łatwo przewidzieć, doskonałą zabawę przerwała opiekunka w towarzystwie matki i hotelowego portiera. Him zauważał, że ze swym towarzyszem zabaw rozumieli się doskonale mimo, iż dzieliła ich bariera językowa<sup>43</sup>.

W okolicach 1907 r. Jerzym opiekowała się francuska guwernantka. Wspominał, że doskonale umiała się z nim bawić i czytała mu interesujące książki. Najbardziej utkwiała mu w pamięci francuska książka o dzieciach z różnych krajów, a dokładnie rosyjski zwyczaj obdarowywania pudełkiem kawioru dzieci urodzonych w dniu urodzin cara. Przejęzyczenie opiekunki zamieniającej francuskie *boite* (pudełko) na *botte* (but), sprawiło, iż Jerzy długo zastanawiał się nad dziwnym zwyczajem i tym, co też rosyjskie niemowlęta robią z butem pełnym kawioru.

W roku 1908 r. czytał będącą wówczas dziecięcym bestsellerem książkę Edmondo de Amicisa *Serce*. Każdą opowieść kończy morał w formie listu ojca do syna. Jedną ze wskazówek, w której ojciec radzi synowi salutować przejeżdżającym strażakom, mały Jerzy potraktował poważnie. Na ulicy sięgnął więc po czapkę widząc wóz strażacki, wpadł jednak w zakłopotanie orientując się, że nikt inny tego nie robi.<sup>44</sup>

Był to również czas zabaw w Ogrodzie Saskim, do którego zabierała go guwernantka. Wspominał, że szukając towarzysza do zabaw należało podejść i wypowiedzieć ceremonialną formułę: „Czy kawaler zechce się pobawić?”. Zapamiętał też ogromną frajdę z tramwajowej wycieczki do Łazienek Królewskich. Najbardziej utkwiała mu w pamięci jazda konnym tramwajem i konduktor ciągnący za dzwignię dzwonka.

W tym czasie ponownie wyjeżdżał do Berlina i nad Bałtyk. Uwielbiał wycieczki do Niemiec, ponieważ wszystko było tam inne – jego uwagę przyciągały pięcioosiowe lokomotywy parowe z krótkimi kominami (rosyjskie, jak zapamiętał, miały w tym czasie tylko trzy osie i długie kominy) oraz ogromna różnorodność uniformów, czapek i mundurów listonoszy, policjantów, kierowców i żołnierzy. W Berlinie, przez który zawsze wiodła droga nad morze, musiał niechętnie spędzić czas u dziecięcego krawca, który wyposażał dzieci w marynarskie stroje i czapki. Poświęcenie dzieci rekompensowano ulubioną zupą z raków i okazałym deserem w słynnej w tym czasie w Berlinie restauracji Kempinski. Nad morzem odwiedzał sklep z zabawkami, gdzie zaopatrzone zostawał w łopatkę, wiaderko

42 George Him, *Bits and Pieces*, *op. cit.* s. 1.

43 Tego rodzaju informacje, są wbrew pozorom niezwykle istotne, pokazują bowiem wrażliwość Hima na sposób postrzegania świata przez dzieci, co jest jedną z kluczowych umiejętności ilustratora książek dla najmłodszych. Spoglądając na prace Hima, można niekiedy dostrzec echa tych dziecięcych fascynacji w jego późniejszych ilustracjach wykonywanych do książek dla najmłodszych. Wszystkie przytoczone tutaj wspomnienia pochodzą ze wspomnianego maszynopisu *Bits and Pieces*, sporządzonego przez artystę wiele lat później.

44 W tych wspomnieniach dotyczących metaforycznego sensu, omyłkowo potraktowanego dosłownie i zabawnej pomyłki wynikającej z banalnego przejęzyczenia dostrzec można rodzający się uHima sposób myślenia, który rozwinął się w charakterystyczny, humorystyczny styl oparty właśnie na metaforze i zabawie słowem. Obserwować można go m.in. w okładkach projektowanych dla Skamandra i licznych projektach reklamowych z lat trzydziestych.

i niemiecką flagę (jak odnotował, polskich nie było w asortymencie). Ze spacerów po plaży zapamiętał oddzielne, rozgraniczone drewnianymi palami strefy dla kobiet, mężczyzn oraz dla obydwu płci. W swych zapiskach z rozbawieniem wspominał, że plażowanie w tym czasie wyglądało zupełnie inaczej – opalenizna nie była jeszcze w modzie, ludzie chronili się więc w cieniu parasoli i wielkich kapeluszy, unikając słonecznych promieni.

Jedną z nadmorskich atrakcji było stoisko włoskiego lodziarza, który serwował doskonałe lody w waflach, rozdając przy tym kupony, których odpowiednia liczba gwarantowała darmową porcję. Była to dla Hima niezwykła odmiana po serwowanych na warszawskich ulicach lodach, zwanych przez rosyjskich sprzedawców *сахарморож*, których jeść i tak nie pozwalała mu matka, nie ufająca czystości stołecznych straganów.

Do wybuchu I wojny światowej Him co roku odwiedzał także Łódź – rodzinne miasto matki, które zamieszkiwała jej zamożna rodzina. Zatrzymywali się tam w ogromnym domu jednej z ciotek, w której mieszkania zajmowali prawie wszyscy krewni<sup>45</sup>. Jak wspomina, wszyscy byli posiadaczami fabryk wyrobów tekstylnych eksportowanych na nienasycony w tym czasie rynek rosyjski. Odwiedziny w Łodzi Him wspomina jako nudne, a samo miasto jako szare i nieciekawe. Uciążliwe było dla niego zmuszanie się do uprzejmości dla wszystkich ciotek, za którymi najwyraźniej nie przepadał.

Wspomnienia te pokazują, iż dzieciństwo Hima upływało spokojnie i bez większych niepokojów. Dogłądany i od wczesnych lat edukowany przez francuskie guwernantki wiele podróżował, a jego rodzina prowadziła dostatnie życie, czerpiąc spore zyski z produkcji tekstyliów i obuwia.

Rozgrywające się w tym czasie wojny omijały Warszawę, choć nie były małemu Himowi zupełnie obce. Jak wspomina, gdy dorastał, wciąż pobrzmiwały echa bitwy o Spion Kop, prowadzonej między wojskami brytyjskimi a społecznością południowoafrykańskich Burów. Zapamiętał, że wszyscy trzymali wówczas stronę burskich powstańców, podobnie jak podczas wojny rosyjsko-japońskiej kibicowano wojskom cesarza Matsuhito. Realnie Him zetknął się z wojną w 1914 r., gdy przez Warszawę przemaszerowały rosyjskie wojska. W tym czasie zamknięto szkoły, a młody Him spędzał czas bacznie obserwując z balkonu kolegi drogę wylotową z Warszawy biegnącą w kierunku odległego frontu.

## Edukacja i studia

Szkolną edukację Him rozpoczął w 1907 r.<sup>46</sup>, choć już wcześniej jego wychowaniem i nauką zajmowały się francuskie opiekunki. Jerzy uczęszczał do szkoły podstawowej prowadzonej przez znakomitą pedagogkę, siostrę Marii Skłodowskiej-Curie, Helenę Skłodowską-Szalay<sup>47</sup>. Him wspominał swoje przerażenie, gdy pani Szalay odpytywała go z tabliczki mnożenia – nauczycielka wydawała mu się wówczas ogromna i straszna. Gdy spotkał ją jednak ponownie, będąc już dorosłym człowiekiem, okazała się w rzeczywistości drobną, uroczą kobietą. Szkoła ta była jedną z najbardziej postępowych w ówczesnej Warszawie. Zamiast nauki religii uczniowie mieli wykłady z etyki. Prowadziła je wybitna pedagoga

45 Chodzi zapewne o pałac rodziny Kiperów u zbiegu ulic Gdańskiej i Więckowskiego w Łodzi. Zachowany do dziś budynek, zbudowany został w 1883 r. według projektu Ignacego Markiewicza na zamówienie braci Karola i Markusa Kiperów - właścicieli domu handlowego i fabryk włókienniczych.

46 Chronologia edukacji Hima przedstawiona w tym rozdziale odtworzona została na podstawie wspomnianego już, spisanego przez niego kalendarium oraz autobiograficznej notatki *Bits and Pieces*.

47 Rozmowa z Jane Rabagliati 22 października 2016 r. w East Grinstead.

Stefania Sempołowska, która, jak zapamiętał Him, zawsze ubierała się na czarno na znak żałoby po przegranej powstaniu styczniowym. Artysta wspomina, że poruszali podczas zajęć m.in. tematy roli, jaką mogą odegrać dziewczynki w kolejnym powstaniu, czy nieco bardziej abstrakcyjne problemy filozoficzne, jak na przykład czy nowonarodzony pisklak należy do swej matki, czy do siebie samego.

Od 1910 r. Himem opiekuje się nowa guwernantka, która uczy go francuskiego i gry na pianinie, skutecznie zniechęcając do obydwu tych aktywności. Po ukończeniu szkoły podstawowej w 1912 r. Him rozpoczyna edukację w gimnazjum. Początkowo trafia do prywatnej szkoły, w której nauczanie odbywa się w języku polskim. Nie spędza jednak w niej zbyt wiele czasu, wiadomo, że już 1913 r. pobierał nauki w domu. Lakoniczna odręczna notatka w kalendarium: „1913 – Polish school, anitisemitism rising” może wskazywać, iż rezygnacja ze szkoły miała związek z problemami wywołanymi pochodzeniem. W latach 1914-15 Him uczęszcza do szkoły rosyjskiej. W tym czasie prywatne szkoły, w których nauczano po polsku nie dawały absolwentom wstępu na rosyjskie uniwersytety. Zapewne rodzice artysty chcieli, aby dalsze wykształcenie uzyskał on na wschodzie, gdzie prowadzili większość swoich interesów.

W 1915 r. Him opuścił Warszawę i wyjechał do Moskwy. W tym czasie przebywała tam już zapewne jego siostra, która w celu zdobycia wykształcenia przybyła do Rosji wraz z matką. Uczęszczał tam na popołudniowe otwarte wykłady, przygotowujące do podjęcia studiów kierunkowych. W latach 1917-18, zapewne zgodnie z życzeniem ojca<sup>48</sup>, rozpoczął studia prawnicze. W Moskwie ojciec prowadził w tym czasie interesy, które zakłócone zostały przez rewolucyjne perturbacje, w związku, z czym był zmuszony wyruszyć w 1919 r. do Nowego Jorku w poszukiwaniu zaginionego towaru, w który zainwestował znaczny majątek<sup>49</sup>. Ze względu na niespokojną sytuację polityczną moskiewskie uczelnie zostały niebawem zamknięte. Him powrócił do Warszawy, chcąc poczekać na upadek rewolucji. Ten jednak nie nastąpił.

Na początku 1920 r. wyjechał na studia do Niemiec. W lutym podjął naukę w Berlinie, jednak już we wrześniu przeniósł się do Bonn. Na tamtejszym Uniwersytecie, od semestru zimowego roku akademickiego 1922/3 studiował religioznawstwo porównawcze<sup>50</sup>. Studia te zakończył w 1924 r. z tytułem doktora filozofii, broniąc pracę zatytułowaną *Das Ei als kosmogonisches Motiv*<sup>51</sup>, *Ein Versuch der Anwendung der Kulturkreis Theorie auf dem Gebiet der Vergleichenden Religionswissenschaft*<sup>52</sup>. Po zdobyciu doktoratu wciąż odczuwał jednak pewien niedosyt związany z pracą akademika. Postanowił wtedy zwrócić swe zainteresowania ku sztuce. Jak oceniał jednak wiele lat później, te pierwsze lata studiów, na pozór zupełnie nie związanych z projektowaniem graficznym, w istocie miały duży wpływ na jego warsztat jako designera. Trening akademicki, umiejętność wyszukiwania informacji, prawnicza logika, obiektywne podejście czy umiejętność wyciągania złożonych

48 Ruth Artmontsky, *op. cit.*, s. 6.

49 Dziennik Jakóba Himmelfarba... *op. cit.* s. 1-6

50 Wiadomość e-mail z dn. 16.08.2018 r., od Kerstin Wolff z Archiwum Uniwersytetu w Bonn potwierdzająca jego studia między semestrem zimowym r. a. 1922/3 a 1923/4. W Bonn nie zachowały się jednak żadne inne informacje poza imieniem, nazwiskiem i miejscem urodzenia dawnego studenta.

51 Maurice Rickards, *SLA Profile: George Him*, „Society of Industrial Artists Journal” 1960, March.

52 Pełne brzmienie oryginalnego tytułu zachowało się jedynie w odręcznym zapisku na kopercie, w której artysta zapewne przechowywał dysertację. Sama koperta, obecnie w posiadaniu Phebe Robinov, jest niestety pusta, a losy jej zawartości pozostają nieznane. W archiwach Uniwersytetu w Bonn również nie zachowała się żadna kopia pracy ani nawet informacja o niej.



wniosków, to kilka umiejętności nabytych podczas studiów w Moskwie i Bonn, które, jak wskazuje, okazały się wielce przydatne w trakcie późniejszej pracy projektanta.

A 5  
A 8-13  
Him zdecydował, że będzie rozwijać swoje umiejętności w kierunku projektowania graficznego. W tym celu postanowił podjąć kolejne, zupełnie nowe studia z zakresu grafiki. Przeniósł się do Lipska, by studiować na tamtejszej słynnej Staatliche Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe. Była to najlepsza w tym czasie instytucja kształcąca grafików i ilustratorów, do której ściągali adepci sztuki z całej Europy. Przez kolejne lata kontynuował naukę, którą ostatecznie zakończył w 1928 r. Jak wspominał, nie było mu łatwo, ponieważ należał do najstarszych studentów (miał w tym czasie ok 25 lat). Ze względu na wcześniejszą szybką karierę naukową w Bonn, koledzy zwracali się do niego „Herr Doktor” i podobnie jak nauczyciele darzyli go respektem. Twierdzi, że sprawiało mu to nieco kłopotu, gdyż z góry zakładano, że jako dojrzały akademik, nie potrzebuje dyscypliny ani pomocy<sup>53</sup>. Nie ma wiele informacji na temat studiów artysty w Lipsku, jednak w londyńskim archiwum do dziś zachowało się kilka prac graficznych i rysunkowych, które pochodzą zapewne z tego czasu – niektóre z nich datowane są na lata 1925 i 1928, inne tylko sygnowane jeszcze pełnym nazwiskiem artysty. Grafiki, wśród których jedna jest barwna, wykonywane były różnymi technikami. Był to dla Hima zapewne czas poszukiwań własnego stylu i eksperymentów z różnymi technikami graficznymi. Wśród tych wczesnych prac większość to sceny rodzajowe, w których ważną rolę odgrywa scenaria. Już wówczas można obserwować u artysty zamiłowanie do szczegółów, dużą dbałość o tła, a także kształtowanie się charakterystycznego dla niego sposobu rysowania postaci ludzkich<sup>54</sup>.

## Praca w Niemczech

A 6-7  
A 14-33  
A 34-35  
Pierwsze płatne zlecenie Him otrzymał jeszcze w czasie studiów – już w 1926 r. Jego zadanie polegało na wykonaniu, na podstawie cudzego projektu, tła dla przedstawienia charytatywnego. Wspomina, że nie wiedział początkowo, jak zrealizować zadanie, lecz był to czas, jak to ujął „nauki w czasie wykonywania pracy”<sup>55</sup>. W archiwum artysty zachowało się kilka fotografii z tego teatralnego przedstawienia. Na jednej z nich widać fragment scenografii – fantastyczne, ponaddwumetrowe drzewa ozdobione tajemniczymi symbolami i kreskami. To zapewne te dekoracje miał na myśli Him w swych wspomnieniach. Po ukończeniu edukacji artysta pozostał w Lipsku, gdzie pracował jako grafik od końca lat dwudziestych. W tym czasie wykonywał liczne rysunki i obrazy satyryczne, ukazujące się w niemieckich gazetach i czasopismach ilustrowanych, m.in. w „Kölner Illustrierte”, „Das Heft”, „Die Woche”, „Leipziger Illusrirte”, „Neue Illustrierte Zeitung”, „Jugend”, „Reisedienst”, „Reclams Universum”, „Wochenschau”, „Hamburger Illustrierte”, „Karstadt Magazin”, „Hackebeils”. W 1933 r. wykonał całostronicowe projekty dla „Scherls Magazine” (wydania z maja i lutego). Około 70 odbitek tych pierwszych prac przechowywał w swoim archiwum aż do śmierci. Wśród paru odbitek większego formatu przechowywanych przez spadkobierców artysty zachowała się jedna reprodukcja kolorowa, co wskazywać może, że przynajmniej część z tych prac oryginalnie była barwna. Czasopisma

53 Maurice Rickards, *op. cit.*

54 Grafiki Georga Hima z lat 1925-1928, wykonane podczas studiów w Lipsku [grafiki wykonane różnymi technikami, c. 1925-1928] VA: AAD/1997/19/203.

55 Nota autobiograficzna przygotowana do wystawy *Fat person Singular, op. cit.*

reprodukowały je jednak zazwyczaj jako monochromatyczne grafiki niewielkiego formatu. Projekty wykonywane były techniką malarską, a następnie pomniejszane techniką fotograficzną i przenoszone na nośniki odpowiadające potrzebom składu gazetowego. Reprodukcje prac Hima, które ukazywały się w prasie, były najczęściej podpisane pod spodem, pełnym nazwiskiem autora: Himmelfarb. Artysta używał w tym czasie niemieckiego odpowiednika swego imienia: Georg. Niektóre z prac z tego okresu noszą także sygnaturę: składała się ona z małej litery „h” z zakręconym przedłużeniem górnym, połączone z dwiema ostatnimi cyframi roku wykonania pracy. Już wtedy, zapewne ze względów praktycznych, artysta skracał swój podpis.

Prace wykonywane dla czasopism niemieckich, często o zabarwieniu humorystycznym, cechuje lekkość i dowcip, często bazujący na absurdzie. Stanowiły one komentarz do życia społecznego i przemian ówczesnego świata. Częstymi motywami tych ilustracji są zderzenia natury z techniką oraz postęp technologiczny, niekiedy wymykający się spod kontroli. Artysta w sposób przerysowany ukazywał także trendy społeczne i mody, jakim oddawali się ówczesni Niemcy i Europejczycy. Widoczne są fascynacje orientem i egzotyką, a bohaterami samych prac są często małpy czy słonie. W zabawny, choć subtelny sposób artysta zwraca także uwagę na dysonans między biednymi i bogatymi oraz na skutki ekonomicznego kryzysu, który wówczas ogarnął świat. Doskonałą tego typu ilustracją jest praca przedstawiająca smutnych bandytów, którzy z portfela bogato odzianego, uśmiechniętego szeroko przedsiębiorcy wyciągają jedynie niezapłacone rachunki.

Część ilustracji nie ma dowcipnego charakteru – były to sceny rodzajowe, które zapewne miały wzbogacić warstwę graficzną ilustrowanych magazynów.

Wśród projektów znalazły się także dwie ilustracje zamieszczone na kartach tytułowych, które zdobiły numery wydawanego w Berlinie ilustrowanego miesięcznika „Scherls Magazin” z lutego i maja 1933 r.<sup>56</sup>. Pierwsza z nich przedstawia pustą salę bankietową, na środku której siedzi przy stole telegrafista. Nieszczęśnik próbuje odczytać wiadomość z kłębowiska serpentyn. Druga okładka, będąca zwiastunem wiosny, przedstawia rzędy amatorów trenujących strzelanie do tarcz w kształcie serc. Między nimi przechadzają się skrzydlaci instruktorzy łucznictwa w czapkach a’la Wilhelm Tell.

Na niemieckim rynku antykwarycznym dostępne są do dziś odbitki grafiki zatytułowanej *Unterhaltung in Cherbourg*, czyli *Rozrywka w Cherbourg*, która przedstawia kłótnię pod portową piwiarnią. Nie wiadomo, ile odbitek tych kolorowych litografii na czerpanym papierze wykonał Him w 1929 r., znane są jednak pewne fakty na temat jej powstania. Na odwrociu grafiki znajduje się wykonana ołówkiem adnotacja: „Freunde graphischer Kunst. Jahresgabe XVII (Leipzig 1929)”. Wskazuje to, iż praca ta została wydana w ramach jednej z tek graficznych publikowanych cyklicznie przez Freunde Graphischer Kunst. Było to działające w Lipsku stowarzyszenie miłośników grafiki artystycznej, które co roku wydawało teki grafik zwane *Jahresgabe* lub *Jahresmappen*<sup>57</sup>. Grafika Hima sygnowana jest charakterystycznym zawiniętym „h” i rokiem powstania „29”.

Prawdopodobnie z tego samego czasu pochodzą również projekty kostiumów do nieznanego przedstawienia teatralnego, zachowane w londyńskim archiwum artysty.

56 [Ilustracja], „Scherls Magazin” 1933, Mai, Heft 5, s. 4 [on-line, 3.01.2019 r.] [http://magazine.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/84569/1/0/?tx\\_dlf%5Bpointer%5D=0&cHash=4718c88a0400e62b1069c959d8538222](http://magazine.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/84569/1/0/?tx_dlf%5Bpointer%5D=0&cHash=4718c88a0400e62b1069c959d8538222)

57 *Freunde der graphischen Kunst (Biographical details)* [on-line, 5.05.2018 r.] [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/term\\_details.aspx?bioId=15000](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=15000)

Wykonane ołówkiem podpisy następująco opisują kolejne, kolorowo ubrane postacie: Ritterschaftaspirant, Antiker Husar, Schottisch, Pubertäts-Romantiker<sup>58</sup>.

A 39-40

W tym okresie artysta zapoczątkował też kontynuowaną niemal do końca życia tradycję przygotowywania autorskich noworocznych kart z życzeniami. W rodzinnym archiwum Phebe Robinov zachowały się do dziś dwa projekty wykonane prawdopodobnie jeszcze podczas studiów w Niemczech. Były to ręcznie rysowane kartki, lekko podmalowane farbą akwarelową. Są to zabawne wizerunki samego twórcy – na jednej z kart śpiącego w łóżku ustawionym na środku ulicy, na kolejnej – w nocnej koszuli i skrzydłami anioła – lecącego wysoko ponad miastem. Humoru dodaje trzymana przez niego kielbasa i kieliszek. Nie ma wątpliwości, że na kartach podpisywanych w tym czasie jeszcze pełnym nazwiskiem Him sportretował samego siebie – na nosie anioła i na szafce nocnej, obok wspomnianego łóżka, spoczywają okulary w okrągłych, drucianych oprawkach, dokładnie takie, jakie artysta nosił w młodości<sup>59</sup>.

## Powrót do Polski

Po siedmiu latach spędzonych w Lipsku Him powrócił w 1933 r. do Polski. Powody jego powrotu nie są jasne, choć jak wskazuje David Gentleman przyczyną miała być mała liczba zleceń<sup>60</sup>. Być może artysta upatrywał dla siebie szansę na mniej konkurencyjnym niż niemiecki, rodzimym rynku projektowania graficznego. W Polsce rodzina Hima miała też szerokie kontakty na rynku tekstylnym, co mogłoby pomóc mu w zdobywaniu zleceń. Być może wpływ na decyzję Hima miał również pogarszający się z wiekiem stan zdrowia ojca. Jakób Himmelfarb zmarł dwa lata później, w 1935 r. Rodzinny interes, fabrykę butów, od tej pory prowadził jego najstarszy syn, brat Jerzego – Józef.

Po powrocie do Polski artysta zamieszkał w rodzinnym domu w Warszawie. Mimo iż wykształcenie zdobył na Zachodzie, szybko nawiązał kontakt z towarzystwem związanym z warszawską Szkołą Sztuk Plastycznych oraz Wydziałem Architektury Politechniki Warszawskiej, uczelni, z których rekrutowała się większość członków powstałego nieco później Koła Artystów Grafików Reklamowych. Doświadczenia Hima zdobyte podczas studiów w Lipsku z pewnością musiały ciekawić jego warszawskich kolegów.

Niewiele wiadomo na temat pracy zawodowej Hima bezpośrednio po powrocie do Polski, zanim jeszcze poznał Jana Le Wittę. Istnieje jedna książka ilustrowana przez Hima, której metryka wskazywać mogłaby na to, iż artysta przygotował ją w tym czasie. Chodzi o awangardowy, jak na tamte czasy, elementarz do nauki hebrajskiego, zatytułowany *Mikraa Alef*<sup>61</sup>. Książka ta, wydana co prawda w roku 5697 (według kalendarza gregoriańskiego w 1936 r.), czyli już po zawiązaniu współpracy z Le Wittem, sygnowana jest jednak tylko przez Hima. Podpisany jest on jako „J. Himmelfarb”. Wskazywać to może, że opracowanie graficzne zostało wykonana przez artystę wcześniej, a książkę opublikowano dopiero po paru latach. Świadczyć też o tym może nota copyrightowa z 1934 r.

A 41-46

58 Projekty czterech kostiumów teatralnych [szkice kolorowane farbami, c. 1930] VA: AAD/1997/19/93.

59 Dwie karty noworoczne malowane ręcznie przez Jerzego Himmelfarba [rysunki piórkiem, podmalowane akwarelą, c. 1930-1933] PR.

60 David Gentleman, *George Him*, „Journal of the Royal Society of Arts” 1982, vol. 130, June, no 5311, s. 433.

61 Jerahmiel Wajngarten, *Mikraa alef lisenat halimudim hariszona*, oprac. graf. Jerzy Himmelfarb, Varšah [Warszawa]: E. Gitlin, 5697 [1936].



Od chwili nawiązania współpracy obydwaj artyści przystali na, najpierw zapewne niepisana, a w 1944 r. sformalizowaną<sup>62</sup> zasadę, że nie publikują żadnych prac samodzielnie. Można więc domniemywać, że zlecenie na ilustracje do książki Him pozyskał jeszcze zanim poznał Le Witta lub zanim jeszcze ustalili zasady wspólnej pracy. Tym samym jest to pierwsza i jedyna z tego czasu samodzielnie zilustrowana książka artysty. Jednak nie tylko z tego względu warto bliżej przyjrzeć się *Mikraa Alef*.

Autorem elementarza był Jerahmiel Wajngarten, znany jako autor wielu podręczników, wypisów i czytanek dla dzieci<sup>63</sup>, wychowanek, a później przyjaciel Janusza Korczaka, z którym współpracował przy redakcji „Małego Przeglądu”<sup>64</sup>. Napisany przez Wajngartena, a zilustrowany przez Hima podręcznik, wprowadzał nową jakość, nieznaną dotychczas w hebrajskich elementarzach, które często miały ukierunkowanie religijne. *Mikraa Alef* był mianowicie podręcznikiem świeckim, postępowym, nie ignorującym realiów współczesnego świata. Książka miała wychowywać i przygotowywać do życia w nowoczesnej Polsce oraz w nieistniejącym jeszcze wówczas państwie Izrael, którego załączki powstawały na ziemiach palestyńskich już od połowy XIX w. Ilustracje Hima były wyjątkowe nie tylko ze względu na zastosowanie koloru pomarańczowego, który doskonale kontrastował z czernią i bielą papieru, co artysta doskonale wykorzystał. Bohaterami ilustracji są dzieci, które znajdują się w rozmaitych sytuacjach. Ubiory są nowoczesne (choć pojawiają się też postacie w tradycyjnych strojach żydowskich, jednak najczęściej to osoby starsze), ludzie poruszają się samochodami, pociągami i samolotami. Świat przedstawiony w podręczniku nie jest, jak pisze Renata Piątkowska, tylko światem żydowskim – dzieci spotykają policjanta, pastuszkę czy myśliwego, jeżdżą na szkolne wycieczki. Świat przedstawiony na rysunkach Hima jest złożony – miesza się w nim współczesny, świecki styl życia z tradycją żydowską oraz ideami syjonistycznymi. Na kartach elementarza wyraźnie położony jest nacisk na przyszłość – w tym dążenia do utworzenia państwa żydowskiego w Palestynie. Ukazane są krajobrazy Palestyny oraz osadnicy, mimo przeciwności pracujący w pustynnym kibucu, a także tropikalne owoce, które hodują. W podręczniku jednoczą się w zgodzie dwie tożsamości – Polaka i Żyda. Najdobitniej przedstawia to ilustracja, na której klasę dzieci zdobią flagi polska i syjonistyczna oraz portrety Józefa Piłsudskiego, Ignacego Mościckiego i Teodora Herzla<sup>65</sup>.

W swojej debiutanckiej książce Him wykazał się niezwykle wachlarzem umiejętności graficznych, a jego ilustracje nie ustępują treścią słowu pisanemu. W *Mikraa Alef* artysta po raz pierwszy wplata symboliczne mini-ilustracje w sam tekst, gdzie zastępują one określone słowa – metoda ta będzie jeszcze wielokrotnie wykorzystywana przez niego w kolejnych książkach dla dzieci. Pojawiają się też charakterystyczne dla artysty, zwłaszcza w późniejszym okresie, ilustracje pełne zabawnych szczegółów oraz technika multiplikowania tego samego elementu.

62 *Covenant między Janem Le Wittem a Jerzym Himem* [maszynopis sygnowany odręcznie, 25.10.1944 r.] VA: AAD/1997/19/495.

63 Renata Piątkowska, *Elementarze*, „CWISZN, żydowski kwartalnik o literaturze i sztuce” 2013, nr 3, s. 39.

64 „Mały Przegląd”, *Stary Redaktor Korczak i dzieci*, <http://www.publio.pl/maly-przeglad-stary-redaktor-korczak-i-dzieci,art4812.html>

65 Renata Piątkowska, *op. cit.*, s. 39-40.

Wydawcą podręcznika był znany maskil<sup>66</sup> Elias Gitlin, właściciel prosperującego wydawnictwa i księgarni hebrajskiej przy Kramach Nalewkowskich w Warszawie. Nalewki były handlową ulicą żydowską, na której początku znajdowały się dwie księgarnie – Kozaka i właśnie Gitlina<sup>67</sup>. Wydał on setki tytułów w jidysz i po hebrajsku, w tym wiele książek dla dzieci i podręczników. Zmarł po krótkiej i ciężkiej chorobie w 1932 r. Po jego śmierci prowadzeniem wydawnictwa zajęły się żona Ewa-Chawa Gitlin i córka Anna. To zapewne właśnie one odpowiadały za ukazanie się elementarza. Trudno dziś oszacować, jak dużą popularnością cieszył się podręcznik, gdy ukazał się pod koniec 1936 r. Wydarzenia drugiej wojny światowej sprawiły, że do dzisiaj zachowały się jedynie pojedyncze egzemplarze książki. Jednak to nietuzinkowe dzieło nie zostało zapomniane – faksymile książki jest częścią ekspozycji Muzeum Żydów Polskich w Warszawie, a sam podręcznik udostępniony został w formie zdigitalizowanej przez bibliotekę cyfrową Polona<sup>68</sup>.

Nie ma pewności, czy *Mikraa Alef* zaprojektowana została jeszcze zanim Hima poznał Jana Le Wittę, jednak ze względu na to, iż praca ta sygnowana jest tylko jego nazwiskiem, omówić ją należało przed przystąpieniem do przeglądu wspólnych dokonań obydwu artystów. Nie wiadomo też, czy elementarz jest jedyną książką hebrajską ilustrowaną przez Hima w tym okresie. Duże zniszczenia, jakie dotknęły księgozbiory hebrajskie podczas II wojny światowej oraz słabe ich skatalogowanie współcześnie, nie pozwala tego z całą pewnością ustalić. Nie są jednak znane żadne inne samodzielne prace ilustratorskie Hima z tego czasu wykonane w Polsce.

Niedługo po powrocie do Warszawy prace Hima zostały zaprezentowane w ramach zbiorowej wystawy zorganizowanej przez Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych. Towarzystwo zorganizowało na przełomie 1932 i 1933 r. Salon Zimowy. Podczas wystawy, która odbywała się między grudniem a styczniem, swoje prace zaprezentowało ponad czterdziestu artystów żydowskiego pochodzenia. Wśród nich znalazł się także Jerzy Himmelfarb, którego prac wystawiono całkiem sporo, bo aż 10: *Pejzaż wschodni*, *Pejzaż*, *Chata góralska*, *Sandomierz*, *Lwów*, *Rynek w Kosowie*, *Port*, *Jarmark w Kosowie*, *Jarmark w Kosowie II*, *Huculka*<sup>69</sup>. Część z nich zachowała się do dziś i obecnie znajduje się w rękach spadkobierców artysty. Na podstawie zachowanych prac oraz tytułów pozostałych można zakładać, że wszystkie były malarskimi pejzażami, przede wszystkim miejskimi i wiejskimi, które artysta tworzył podczas licznych podróży. Były to zapewne gwasze na kartonie – jak się zdaje ulubione zestawienie techniki i materiałów artysty. Salon Zimowy zorganizowany przez ŻTKSP był prawdopodobnie pierwszą publiczną ekspozycją prac Hima w Polsce.

A 47-50

66 maskil – postępowy Żyd; pojęcie pierwotnie odnoszące się do przedstawicieli Haskali, czyli żydowskiego oświecania.

67 *Nalewki* [on-line, 8.05.2018 r.] <http://varshe.org.pl/teksty-zrodlowe/o-miejscach/15-nalewki>

68 *Mikraāh, āleflīsenat halimūdīm hārišōnāh: rācūf lōtō ve'ālef=bĒt meṭulṭāl* [on-line, dostęp tylko w sieci Academica, 8.05.2018 r.] <https://polona.pl/item/mikraah-alef-lisenat-halimudim-harisonah-racuf-loto-vealefbet-metultal,OTE5NTYw/1/#info:metadata>

69 *Salon Zimowy, LXIX Grudzień-Styczeń 1932-1933*, Warszawa: Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Plastycznych, 1933, s. 7, [on-line, 8.05.2018 r.] <https://cbj.jhi.pl/documents/972812/1/>

# Jan Levitt

Wiarygodne dane dotyczące wczesnych lat życia Jana Le Witt, znanego w tym czasie jeszcze jako Levitt (a być może Levit), są nadzwyczaj skąpe. Poza nielicznymi informacjami pochodzącymi z innych źródeł, w dużej mierze trzeba opierać się na biogramie w formie kalendarium, znajdującym się w książce autorstwa przyjaciół artysty: Herberta Reada, Jeana Cassou i Johna Smitha<sup>70</sup>. W archiwum Michaela Le Witt zachował się maszynopis tego biogramu, najprawdopodobniej napisany przez samego artystę. Warto tutaj podkreślić, że autobiograficzne wspomnienia często obciążone są błędami wynikającymi z ułomności pamięci autora, skłonnością do idealizacji czy autocenzurą. Nie dysponując jednak innymi źródłami należy, przyglądając się temu etapowi jego życia, oprzeć w dużej mierze na tej subiektywnej relacji samego Le Witt. Ułomność tego spojrzenia jest jednak po części także jego zaletą – daje bowiem wgląd we wspomnienia samego artysty na temat czasów jego młodości i wydarzeń, które w jakiś sposób go ukształtowały.

## Dzieciństwo i młodość

Abraham Jakub Levitt przyszedł na świat 3 kwietnia 1907 r. w Częstochowie, znajdującej się wówczas na terenie zaboru rosyjskiego. Był synem żydowskiego małżeństwa: pochodzącej z Rosji Debory z domu Koblenz i Aarona Levitta, mającego swe korzenie w zachodniej Polsce<sup>71</sup>. Rodzina Le Witt należała do klasy średniej<sup>72</sup>, a on sam był najmłodszym z trójki rodzeństwa. Miał dwóch braci o imionach Itzak i Julian. Wiadomo, że przed wojną jeden z nich wyemigrował do Palestyny, a drugi do Argentyny<sup>73</sup>.

Jak wspomniano, nie ma zbyt wielu informacji na temat wczesnych lat życia artysty, wiadomo jednak na podstawie zachowanych autobiograficznych wspomnień, że najchętniej spędzał wówczas czas w gęstych sosnowych lasach otaczających Częstochowę. Odkrywanie tych tajemniczych, majestatycznych gęstw, jak wspomina, ukształtowało go i wywarło silny wpływ na jego późniejsze malarstwo<sup>74</sup>.

Gdy Le Witt miał trzynaście lat, w 1920 r., stracił ojca. Nie wiadomo dokładnie, czy zmarł on z przyczyn naturalnych, czy też nie, ale w następstwie tego zdarzenia majątek rodziny miał zostać zajęty przez bolszewików<sup>75</sup>. Śmierć ojca była z pewnością wielkim ciosem dla trzynastoletniego Le Witt, który od tej pory był w dużej mierze zdany na siebie. Rolę ojca chłopca przejął dziadek od strony matki. Nieznane jest jego imię, jednak wiadomo, że przybył z Odessy, gdzie pełnił funkcję maggida<sup>76</sup> w Synagodze Brodzkiej<sup>77</sup>.

<sup>70</sup> Herbert Read *et.al.*, *op. cit.* s. 138-141.

<sup>71</sup> Autobiograficzna nota Jana Le Witt [maszynopis, c. 1971] MLW.

<sup>72</sup> Ruth Artmnsky, *op. cit.* s. 5.

<sup>73</sup> Informacja uzyskana od Michaela Le Witt podczas rozmowy w Cambridge 28 października 2016 r.

<sup>74</sup> Herbert Read, *et.al.*, *op. cit.* s. 138.

<sup>75</sup> Ruth Artmnsky, *op. cit.* s. 5.

<sup>76</sup> maggid – kaznodzieja w judaizmie (rabini w tej religii są raczej uczonymi w piśmie i zazwyczaj nie nauczają poprzez kazania)

<sup>77</sup> Synagoga Bardzka w Odessie – zbudowana w 1863 r., była największą synagogą na południu Cesarstwa Rosyjskiego.

Według wspomnień artysty był on człowiekiem o mocnym charakterze, obdarzonym wielką duchowością<sup>78</sup>.

W 1924 r. Le Witt ukończył szkołę<sup>79</sup>, a rok później wyruszył w swoją trzyletnią podróż. Niewiele wiadomo o edukacji Le Witta, jednak jak wielokrotnie zaznaczał, nigdy nie uczęszczał do żadnej szkoły artystycznej. W zakresie rzemiosła plastycznego był samoukiem – jak półzartem stwierdzał, jego *Alma Mater* był „Uniwersytet a’la Maksym Gorki”, który również osierocony, swe młode lata spędził na tułaczce i nie ukończył żadnej szkoły.

## Podróże i praca

W 1925 r. Le Witt wyruszył z rodzinnej Częstochowy, by spędzić trzy lata w podróży. Wiadomo, że między 1925 a 1926 r. podróżował po Europie, niestety nieznana jest dokładna trasa jego wędrówki. Kolejny, 1927 r., spędził w Palestynie<sup>80</sup>. Był to dla niego czas odkrywania siebie i świata. Imął się różnych zajęć. Jak wspomina, w tym czasie pracował m.in. jako układacz parkietu, robotnik budowlany, zmywacz czy pracownik gorzelnii. Wykonywał także prace nieco bardziej zbliżone do ścieżki kariery, którą obrał później – malował znaki, pracował jako pomocnik drukarza i wykonywał rysunki architektoniczne. Zapewne w tym czasie odkrył w sobie i wyćwiczył zdolności plastyczne, które pozwoliły mu myśleć poważnie o pracy projektanta. To jednak nie te doświadczenia zawodowe wywarły na niego największy wpływ. Mimo iż jego tułaczka często była trudna, okupiona nierzadko głodem i biedą, po latach wspomina, że największe piętno odcisnęła na nim praca w zakładzie zajmującym się złomowaniem i regeneracją starych maszyn. Jego zadanie polegało na ich oczyszczaniu ze smaru i rdzy i reperowaniu zepsutych części. Była to, jak określił, praca niszcząca duszę, która pozostawiła w nim trwałą niechęć do „Mechanicznego Molocha”, jak określał współczesną cywilizację opartą o maszyny i technikę. Na gruncie rozmaitych trudnych doświadczeń rozkwitła w nim chęć zastania artystą. W którymś momencie swoich podróży Le Witt otrzymał zlecenie z zakresu projektowania graficznego (nie wiadomo niestety, jakiego rodzaju). Była to dla niego, jak twierdzi, zupełnie nowa forma wyrazu. Sprostował postawionemu zadaniu i otworzył się na nowe możliwości, jakie dawała praca designera.

## Powrót do Polski

Trzyletnia podróż Le Witta dobiegła końca w 1928 r., kiedy to powrócił do Polski i osiadł w Warszawie, gdzie rozpoczął pracę jako grafik. Początkowo pracował jako „wolny strzelec”, niebawem podjął jednak współpracę z Agencją Grafik Emila Lindemanna<sup>81</sup>. Jak wspomina, był to czas intensywnej pracy i rozwijania umiejętności artystycznych – pracował wówczas dla wydawnictw, tworzył plakaty i projektował elementy identyfikacji wizualnych i wystaw (zapewne sklepowych)<sup>82</sup>. Poza kilkoma ilustrowanymi przez niego

78 Podobne cechy charakteru obserwować można także u dorosłego Jana Le Witta.

79 Ruth Artmonsky, *op. cit.* s. 6.

80 Agata Szydłowska, Marian Misiak, *Chaim z Warszawy* [on-line, 8.05.2018 r.] <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5828-chaim-z-warszawy.html>

81 Michał Warda, *Jan Lewitt, Jerzy Him* [W:] *Piękni XX-wieczni*, red. Jacek Mrowczyk, Kraków: Karakter, 2018, s. 104.

82 Herbert Read *et.al.*, *op. cit.*, s. 138.

książkami (które do naszych czasów przetrwały w niezwykle małej liczbie niewybrakowanych egzemplarzy) i drukami reklamowymi, nie są znane prawie żadne inne jego prace z tamtych lat. Poza jedną, szczególną.

## Haim

W rok po przybyciu do Warszawy, w 1929 r., jako dwudziestodwuletni młodzieniec Le Witt przystąpił do projektu, którym zapisać miał się w historii współczesnego projektowania graficznego i przysłużyć się typografii hebrajskiej na kolejne dekady. Mowa tutaj o piśmie Haim<sup>83</sup> - pierwszej bezszeryfowej, geometrycznej czcionce hebrajskiej.

B 1-3

W roku 1929, w Warszawie, Jan Le Witt zaprojektował jedną z pierwszych na świecie nowoczesnych, bezszeryfowych czcionek hebrajskich. Odpowiadać ona miała pojawiającym się wówczas łacińskim groteskom, od których, jak zauważył Le Witt, czcionki hebrajskie bardzo odstawały<sup>84</sup>. Mimo iż kroje bezszeryfowe w drukarstwie europejskim obecne były już od końca XVIII w., dopiero wiek XX przyniósł najciekawsze pisma tego rodzaju.

Bardzo prawdopodobne, że w 1929 r. Le Witt znał już projekty bauhausowskich czcionek Erbar (stworzonej ok. 1925 przez Herberta Bayera oraz Jakoba Erbara) czy Futura (autorstwa Paula Rennera z 1927 r.). To właśnie z nich musiał czerpać inspiracje, tworząc nowoczesną w wyglądzie, geometryczną czcionkę hebrajską – pierwszą pozbawioną szeryfów i charakterystycznych wcześniej zdobień. Haim swoją stylistyką i kształtem nawiązuje właśnie do bezszeryfowych krojów geometrycznych Bauhausu<sup>85</sup>. Krój ten był swojego rodzaju przełomem jeśli chodzi o wygląd czcionek hebrajskich, które dotychczas charakteryzowały się krągłymi kształtami i ozdobnością. Projekt Le Wittta cechowała niezwykle czysta, surowa forma – znaki były zgeometryzowane, oparte na kształcie kwadratu. Zwraca uwagę nowoczesność kroju, przywodząca raczej na myśl projekty z lat 60. XX wieku niż z międzywojnia<sup>86</sup>. Nie jest to zresztą przypadek, ponieważ wiele współczesnych hebrajskich pism bezszeryfowych nawiązuje właśnie do pisma Haim.

Nazwa czcionki Haim (pisane również Chaim; חַיִּים) oznacza po hebrajsku „życie”. Jej nazwa pochodzić miała od drugiego imienia Le Wittta (w piśmiennictwie hebrajskim pojawia się on jako Yaakov Haim Levitt). Krój powstał w dwóch odmianach – grubej oraz późniejszej odmianie cienkiej.

Na początek warto wyjaśnić pewne kwestie dotyczące autorstwa kroju, które wcale nie jest przez badaczy jednoznacznie przypisywane Le Wittowi. Na pewne rozbieżności zwracają uwagę Marian Misiak i Agata Szydłowska w swoim eseju *Chaim: owoc wielokulturowej Warszawy*<sup>87</sup>. Większość źródeł jako autora Haim wymienia Jana Le Wittta. Z informacji na temat wystawy *Moja Ojczyzna - ocaleni z Holokaustu w Izraelu*, zamieszczonej na stronie instytutu Yad Vashem, wynika natomiast, iż za projektem Haim stoi nie Le Witt, a węgierski typograf Irsai István, znany szerzej jako Pesach István Irshai. Nazwą kroju

83 Krój ten pojawia się też pod nazwą Chaim. We wzornikach czcionek odlewni Idżkowskiego figuruje jednak oryginalnie jako Haim. Takim też zapisem posługiwał się najczęściej sam Le Witt, więc jest ona także stosowana w obrębie tej pracy. W piśmiennictwie hebrajskim zapis nazwy kroju jest następujący: חַיִּים.

84 *The polish font scene* [on-line, 3.01.2019 r.] <http://luc.devroye.org/poland.html>

85 Meir Sadan, *Haim* [on-line, 3.01.2019 r.] <http://oketz.com/fonts/haim.html>

86 Orna Oshri, *op. cit.*

87 Marian Misiak, Agata Szydłowska, *Chaim: owoc wielokulturowej Warszawy* [W:] *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków: Karakter, 2015, s. 78.



miał on upamiętnić żydowskiego poetę Chajma Nachmana Bialika<sup>88</sup>. Izraelski projektant i kolekcjoner Sosna Pate zamieszcza na swojej stronie internetowej reprodukcję projektu kroju przypisywanego Irshaiowi, bardzo przypominającego Haim (oryginał w zbiorach Michaela Golana), jednak krój, mimo dużych podobieństw, różni się od zestawu znaków przypisywanego Le Wittowi. Izraelski grafik David Tartakover także projekt Haim przypisuje wybitnemu grafikowi i typografowi węgierskiego pochodzenia. Irshai był aktywnym działaczem syjonistycznym, w 1925 r. wyjechał do Palestyny, gdzie rzekomo stworzył ten krój<sup>89</sup>. Tartakover w swojej kolekcji posiada oryginalne kalki z projektem Irshaia, które przedstawiają zestaw geometrycznych, bezszeryfowych znaków hebrajskich. Projekt pochodzi z 1926 r., podczas gdy czcionka datowana jest na rok 1929. Jednak dokładne porównanie wybranych znaków projektu Irshaia oraz późniejszych wersji, przypisywanych Le Wittowi, ujawnia rozbieżność między obydwoma projektami. Wskazuje to na istnienie dwóch bardzo zbliżonych projektów, o podobnych założeniach koncepcyjnych, które różnią jedynie szczegóły. Wcześniejszy – projekt Węgra, powstał w 1926 r. w Palestynie i miał zastosowanie na plakatach i drukach artysty wykonywanych w tym czasie. Drugi – projekt Le Witt, późniejszy o rok, powstał w Warszawie i odlany został w formie metalowej czcionki przez warszawską odlewnię czcionek Jana Idźkowskiego. Istnieje jednak pewne prawdopodobieństwo (niepotwierdzone żadnymi dowodami) że Polak i Węgier spotkali się podczas podróży Le Witt po Bliskim Wschodzie, które odbywał w latach 1925-1928 (Irshai wyjechał z powrotem na Węgry w 1929 r.). Le Witt mógł wówczas widzieć również plakaty autorstwa Irshaia, których liternictwo zainspirowało go do zrealizowania projektu czcionki. Na terenie Palestyny nie działały wówczas żadne odlewnie czcionek, tym bardziej hebrajskich. Te produkowano przede wszystkim w Niemczech i Polsce, skąd eksportowano je do Palestyny.

Ze względu na podzielone wśród znawców opinie dotyczące autorstwa kroju warto przyrzeć się temu zagadnieniu dokładniej. Jeśli chcielibyśmy znaleźć autora pierwszych geometrycznych, bezszeryfowych znaków hebrajskich, wskazać moglibyśmy tu z dużym prawdopodobieństwem Irshaia. Jeśli jednak mówimy o kroju pisma Haim, który pod tą nazwą odlany został w 1929 r. przez odlewnię Idźkowskiego, to autorstwo bezsprzecznie przypada Janowi Le Wittowi. Jak wspomniano, nie można wykluczyć, że Le Witt w swej realizacji inspirował się (nawet nieświadomie) znakami Irshaia. Istnieje jeszcze jedna możliwość – że pierwszego hebrajskiego kroju geometrycznego nie wymyślił żaden z nich – materiał w postaci plakatów i druków ulotnych potwierdza stosowanie zgeometryzowanych znaków hebrajskich opartych na figurze kwadratu jeszcze przed sformalizowaniem w postaci kompletnej czcionki pod nazwą Haim. Jak wspomina jednak Irshai w wywiadzie dla izraelskiego pisma poligraficznego „Hed Hadfus”, w połowie lat dwudziestych zaprojektował on zestaw nowych hebrajskich znaków, zgodnych z trendami liternictwa modernistycznego<sup>90</sup>. Być może mowa tu o projekcie, który w swoich zbiorach posiada David Tartakover.

Artyści żydowscy tego okresu, zwłaszcza awangardowi, podejmowali własne próby liternicze, nawiązujące do stylistyki Bauhausu i konstruktywizmu. Wpływy takie w połowie lat dwudziestych na dobre zapanowały już w liternictwie łacińskim europejskich

88 *Pesach Steven (Istvan) Irsai* [on-line, 3.01.2019 r.] [http://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/my\\_homeland/about\\_steven.asp](http://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/my_homeland/about_steven.asp)

89 Rozmowa z Davidem Tartakoverem, 9 kwietnia 2016 r. w Tel Avivie.

90 Marian Misiak..., *op. cit.*, s. 81.

(także polskich) okładek i plakatów, a także awangardowych druków cyrylickich w Rosji. Dlaczego więc nie miały wywrzeć wpływu na projektantów druków hebrajskich? Materiał wizualny to potwierdza – przykładami mogą być, nie szukając daleko, plakat *Budującym ziemi!!!* czy okładka tomiku *Legion* Gabriela Tapira, wykonane przez Henryka Berlewiego, datowane na 1925 r.

W tej perspektywie czcionka Haim byłaby wynikiem pewnego ujednoczenia i uporządkowania tych prób i eksperymentów w formie kompletnego, proporcjonalnego kroju pisma o pełnym zestawie znaków, dającego możliwość zastosowania w druku. Tego dzieła dokonał właśnie Jan Le Witt w Warszawie.

Autorstwo Haim potwierdza szereg dokumentów oraz wiarygodnych źródeł. Wzorniki czcionek odlewni Idżkowskiego oferują Haim w wersji ściągłej oraz tłustej. Nie udało się niestety dotrzeć do dokumentów firmy, które mogły nie przetrwać wojny. Wiadomo jednak, że autorstwo kroju przypisywał sobie Jan Le Witt. Potwierdził to między innymi w wywiadzie z Simonem Praisem, autorem pracy *Design considerations affecting the simultaneous use of Latin (English) and Hebrew Typography* z 1985 r.<sup>91</sup>. W wywiadzie tym Le Witt zaprzecza jedynie, jakoby był autorem znaku zapytania, który zresztą odbiega nieco od pozostałych znaków kroju (został prawdopodobnie dołączony do projektu przez odlewnię lub w trakcie późniejszych modyfikacji). Również hebrajskie wydawnictwo *Hebrew Typography Catalogue* designera Ilana Molcho za twórcę uznaje Le Wittę<sup>92</sup>. Autorstwo Le Wittę potwierdza także w swoim artykule na temat współczesnych czcionek hebrajskich Hanoah Marmari – kierownik Katedry Komunikacji Wizualnej Szkoły Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Besaleel w Jerozolimie<sup>93</sup>. W archiwum przechowywanym przez Michaela Le Wittę zachował się szereg listów, które dostarczają wiele ciekawych informacji na temat przed- i powojennych dzieł kroju Haim.

Nieco o historii powstania Haim można się dowiedzieć dzięki projektowi akademickiemu studenta czwartego roku Jerozolimskiej Szkoły Sztuk Pięknych Besaleel, Echuda Avichaia, który w 1977 r. przygotowywał referat na temat Haim. Poprosił on korespondencyjnie o informacje na temat powstania kroju<sup>94</sup>. W odpowiedzi na to zapytanie Jan Le Witt napisał, iż w 1925 r., gdy miał 18 lat, spędził rok w Palestynie. Posiadał już wówczas dobrą znajomość hebrajskiego, zapewne nabytą w domu rodzinnym lub od uczonego w pismach dziadka. Artysta wspominał, iż w tym czasie Tel Aviv był jeszcze pionierskim miasteczkiem, składającym się zaledwie z kilku ulic i jednej alei. Po powrocie z Palestyny do Polski dojrzał w nim pomysł stworzenia Haim. Ówczesne kroje hebrajskie były według niego archaiczne i wymagały odświeżenia. Dostrzegł również potencjalną niszę rynkową. W przedwojennej Polsce zamieszkiwała przeszło trzypółmilionowa społeczność żydowska z rosnącymi aspiracjami kulturalnymi i potrzebą publikowania w jidysz i po hebrajsku. Krój miał być skierowany do wrażliwych na typografię wydawców i drukarzy, którzy mogliby potrzebować geometrycznej czcionki hebrajskiej, nadającej się do składu obok współczesnych bezszeryfowych krojów łacińskich. Swoją myśl Le Witt przedstawił

91 Simon Prais, *Design considerations affecting the simultaneous use of Latin (English) and Hebrew Typography* [on-line, dostęp po wypełnieniu formularza, 26.09.2016 r.] <http://www.hebrewtypography.me.uk/Hebrew%20Typography%20Thesis.html>

92 *מי ייה תנופ תא בציע ימ?* [on-line, 3.01.2019 r.] [http://ezerfamily.blogspot.com/2010/08/blog-post\\_6663.html](http://ezerfamily.blogspot.com/2010/08/blog-post_6663.html)

93 Hanoah Marmari, שימגה, הנטקה מיה תבו שיטפה, [on-line, 3.01.2019 r.] <http://www.the7eye.org.il/20107>

94 List Echuda Avichaia do Jana Le Wittę [maszynopis listu, 1 maja 1977 r.] MLW.



Janowi Idźkowskiemu, właścicielowi czołowej wówczas warszawskiej odlewni. Ten zainteresował się pomysłem i zlecił artyście zaprojektowanie kroju. Praca nad projektem, pełna, jak pisze Le Witt, prób i błędów, trwała około półtora roku. Gotowy krój ujrzał światło dzienne w 1929 r., kiedy to znalazł się w ofercie odlewni. Zarejestrowany został również w warszawskim Urzędzie Patentowym w Dziale Zdobnictwa, pod numerem 568. Czcionka szybko odniosła sukces zarówno w Polsce, jak i w Palestynie, a po wojnie także w Izraelu. Jako pierwsi zaczęli stosować ją drukarze warszawscy. Jako jedne z pierwszych druków z wykorzystaniem Haim wymienić można okładkę wydanego w jidysz tomiku satyrycznego żydowskiego humorysty Yosefa Tunkela z 1934 r.<sup>95</sup> czy „Kuntres” – prawdopodobnie pisma młodzieży syjonistycznej wydawanego w Warszawie w połowie lat trzydziestych<sup>96</sup>. Do końca lat trzydziestych Haim rozpowszechnił się, a dzięki wyrazistości, chętnie stosowano go na różnego rodzaju plakatach, afiszach i obwieszczeniach drukowanych w jidysz i po hebrajsku<sup>97</sup>. Jest także powszechnie wykorzystywany w druku gazetowym. W Polsce drukowano nim m.in. nagłówki wydawanego pod koniec lat czterdziestych dwutygodnika kulturalnego „ןבעל עיינ” (Nowe życie)<sup>98</sup>. W Izraelu krój również zyskał szeroką popularność w prasie. Wykorzystywany był także na plakatach wyborczych. Co ciekawe jest też często stosowany na klepsydrach.

Le Witt w liście przytacza opinię poety Avrahama Shlonsky’ego, który odwiedzając go w Londynie miał stwierdzić, że ten „odważył się odmienić oblicze hebrajskiego alfabetu, zdejmując z niego trwające 2000 lat zaklęcie”. Z listu wynika także, że w chwili odpisywania, w 1977 r., Le Witt był jeszcze w posiadaniu oryginalnych projektów Haim. Nie mógł ich jednak odnaleźć z powodu przeprowadzki studia<sup>99</sup>. Niestety, nie wiadomo co stało się z oryginałami później.

Nieoczekiwany list izraelskiego studenta zapewne zaintrygował Le Witt, który nie miał chyba świadomości, że stworzony przez niego krój wciąż jest w Izraelu używany. Z listu ze stycznia 1978 r. skierowanego do Jerusalem Type Foundry Ltd można się dowiedzieć, że podczas ostatniej wizyty w Izraelu znajomy artysty pracujący w ministerstwie edukacji pokazał mu katalog czcionek firmy, w którego ofercie znajdował się krój Le Witt. Artysta prosił o informację na temat tego, kto udzielił firmie zgody na dysponowanie jego projektem<sup>100</sup>. Niestety, nie zachowała się odpowiedź na ten list. Można jednak podejrzewać, że firma posługiwała się nielegalnie projektem kroju prawdopodobnie już od 1959 r. Jerusalem Type Foundry była pierwszą izraelską odlewnią czcionek założoną w 1954 r. przez Moshe Spitzera i Heinza van Cleefa. Wszystkie czcionki hebrajskie wykorzystywane na terenie Izraela i Palestyny przed tym rokiem pochodziły z importu. Właściciele nowopowstałej firmy oferowali m.in. trzy kroje własnego autorstwa: Hatzi

95 der Tunkler [Yosef Tunkel], *A gelehnter an a tzyt*, Warsaw: Achisefer, 1934.

96 „טרטנוק” [„Kuntres”, Warszawa] 1936, 2 [2], okładka. [na podstawie zdjęcia ze zbiorów Wojciecha Szukiewicza; oryginalnego druku nie udało się odnaleźć w żadnym z popularnych katalogów, być może informacja bibliograficzna nie jest dokładna].

97 v. dokumenty w języku hebrajskim z lat 1929-1939 indeksowane w ramach Federacji Bibliotek Cyfrowych.

98 v. „טיפירשנכאווי : ןבעל עיינ סאד” [Warszawa], 1946-1949, *passim*.

99 List Jana Le Witt do Echuda Avichaia [maszynopis listu, 15 maja 1977 r.] MLW.

100 List Jana Le Witt do Managing Director Jerusalem Type Foundry Ltd [maszynopis listu, 21 stycznia 1978 r.] MLW.

Light, Romema oraz David<sup>101</sup>. Skąd w ich kolekcji znalazł się Haim, nie wiadomo. Można domniemywać, że nie do końca legalne wykorzystanie kroju miało związek z szybkim rozwojem w latach pięćdziesiątych państwa izraelskiego, co z pewnością zwiększyło zapotrzebowanie na materiały poligraficzne. Braki materiałowe oraz wciąż niepewne warunki, w jakich musiało funkcjonować państwo Izrael, sprawiły prawdopodobnie, że kwestie praw autorskich przedwojennego kroju zbagatelizowano.

Po wspomnianych wydarzeniach Le Witt zainteresował się ponownie losami swojej czcionki. Wiadomo, że sprzedał około 1981 r. prawa do reprodukcji kroju firmie Letraset<sup>102</sup>. W swoim liście z kwietnia 1981 r. Michael Travers, przedstawiciel Letraset Export Limited, dziękował artyście za współpracę i wyrażał nadzieję, że Haim stanie się niebawem bestsellerem w hebrajskiej kolekcji arkuszy Letraset<sup>103</sup>.

Nowe wcielenie Haim zwróciło również uwagę działającej w Tel Avivie izraelskiej wytwórni czcionek i materiałów piśmienniczych ARTA Art, Graphic & Office Suppliers Ltd. W liście z lutego 1981 r. mowa jest o nawiązaniu owocnej współpracy między Le Wittem, firmą Letraset, która dysponowała licencją na czcionkę oraz firmą ARTA. Wiadomo, że artysta otrzymywał procent od sprzedaży letrasetów, nie zachowały się jednak żadne szczegółowe informacje na ten temat<sup>104</sup>. Krój Haim znalazł się m.in. w katalogu firmy Letraset z 1986 r.<sup>105</sup>.

Wyrazistość, prostota i uniwersalność zastosowań, jakie dawał Haim, sprawiły, że chętnie sięgali po niego projektanci tworzący plakaty i druki propagandowe oraz reklamowe. Przez krój ten pojawiał się na plakatach politycznych, w gazetach, a nawet na afiszach teatru narodowego Izraela. Orna Oshri w 2006 r. pisała na łamach „Haaretz”, iż mimo upływu 70 lat, krój dalej jest chętnie wykorzystywany do składu nagłówków gazetowych, nekrologów oraz przy okazji kampanii wyborczych. Dziennikarka zwraca uwagę na solidny i jednocześnie agresywny wygląd kroju, nadający mu władczości<sup>106</sup>.

Wśród współczesnych zastosowań trzeba wspomnieć o wykorzystaniu znaków Le Witt'a w projekcie nowego logotypu Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie, który zaprezentowany został na początku 2013 r. Projekt logotypu, który powstawał przez dwa lata w warszawskiej agencji PZL, został przekazany Muzeum bezpłatnie<sup>107</sup>. Logo składa się z hebrajskiego znaku פ [pe] oraz stworzonego z niego, przez dodanie pionowej kreski, łacińskiego znaku litery P. Jak piszą na swojej witrynie internetowej autorzy projektu, znak פ nawiązuje między innymi do hebrajskiego określenia Polski – Polin, które oznacza również w tym języku „tu odpoczniesz”. Wykorzystanie kroju Le Witt'a miało – ze względu na jego korzenie – dodatkowo podkreślić związki kultury polskiej i żydowskiej<sup>108</sup>. Logo Muzeum w założeniu miało być proste i nowoczesne, nawiązując jednocześnie do tysiącletniej historii Żydów w Polsce. Dzięki umiejętnemu zastosowaniu kroju

B 6

101 *Jerusalem Type Foundry* [on-line, 19.02.2017 r.] <http://luc.devroye.org/fonts-55644.html>

102 Producent przypominających kalkomanie arkuszy, umożliwiających transfer znaków i symboli bezpośrednio na inne powierzchnie.

103 List Michaela Traversa do Jana Le Witt'a [maszynopis listu, 23 kwietnia 1981 r.] MLW.

104 List Leo Osterhoffa do Jana Le Witt'a [maszynopis listu, 10 lutego 1981 r.] MLW.

105 *A Catalog of Hebrew Typefaces* [wzornik pism], Letraset Limited 1986.

106 Orna Oshri, *op. cit.*

107 *Muzeum Historii Żydów Polskich ma nowe logo* [on-line, 3.01.2019 r.]. <http://tvnwarszawa.tvn24.pl/informacje,news,muzeum-historii-zydow-polskich-ma-nowe-logo,74177.html>

108 *Nowe logo Muzeum Historii Żydów Polskich* [on-line, 3.01.2019 r.] <http://pzl.pl/news/view/161>

Haim cele te udało się najwyraźniej zrealizować, choć nie brakowało również głosów krytyki wobec projektu.

B 7

Do głośnych projektów ostatnich lat, w których wykorzystano omawianą czcionkę, należy również logo *Peace Now* [וישכע מולש] – izraelskiego ruchu lewicowego postulującego pojednanie z narodem palestyńskim oraz arabskimi sąsiadami Izraela, nawet za cenę ustępstw terytorialnych. Autorem logo jest znany izraelski projektant i kolekcjoner David Tartakover, posiadający w swych zbiorach także projekty Jana Le Wittta i Jerzego Hima, którego poznał osobiście. Logo *Peace Now* jest połączeniem słów „pokój” i „teraz”, złożonych kolejno: czarnymi literami nawiązującego do tradycji druków biblijnych kroju Koren autorstwa Eliasza Korena (Korengolda) oraz czerwonymi znakami nowoczesnego (choć powstałego ponad trzydzieści lat wcześniej) pisma Haim. Sam projektant przyznaje, że połączenie tych dwóch, zupełnie różnych krojów, o odmiennych stylach i konotacjach, jest sprzeczne z tradycyjnymi zasadami projektowania, jednak dało pożądaną efekt wizualny<sup>109</sup>. Dobór właśnie tych dwóch krojów akcentuje doskonale zarówno tradycyjne i religijne konotacje słowa „pokój”, jak i stanowczość i agresywność słowa „teraz”.

Ciekawych informacji na temat Haim dostarcza również izraelski grafik i typograf Yanek Iontef. Z pismem Le Wittta związany jest, jak wspomina, od czasu studiów na Jerozolimskiej Akademii Besaleel. W ramach projektu zaliczeniowego wykonał reklamę letrasetów pisma Haim. W trakcie późniejszej pracy jako grafik, Iontef stworzył na podstawie projektów Le Wittta odmianę cienką Haim. Wykorzystał ją tylko jeden raz, w projekcie plakatu, w którym zestawił go z Haimem grubym, wykorzystywanym w nagłówkach<sup>110</sup>.

Iontef, profesjonalny projektant pism i znawca hebrajskiej typografii uważa, że Haim jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych hebrajskich krojów. Haim ściągły wykorzystywany jest szczególnie w prasie i tabloidach oraz do drukowania nagłówków. Grafik twierdzi, że kiedy w Izraelu pojawia się jakaś ważna wiadomość, drukowana jest Haimem. Czcionka towarzyszy Izraelowi od lat trzydziestych do dziś. Wraz ze zmianami technologicznymi przystosowywano i konwertowano krój do składu maszynowego, fotoskładu, a ostatecznie, po digitalizacji, także do składu komputerowego. Digitalizacji, wzbogaconej o autorski zestaw kompatybilnych z krojem cyfr, dokonał w 1997 r. Samuel Gutmann, prezentując Gutmann Haim i Gutmann Haim Condensed<sup>111</sup>. Ta wersja fontu dołączona była do systemu Windows 98<sup>112</sup>. Kolejnej konwersji, niestety niepozbawionej błędów, dokonał pod szyldem firmy Linotype Zvika Rosenberg. Projektant wykonał kilka wariantów kroju (obok klasycznego Haim powstał Haim Arukeem, Haim Zar oraz Haim Yafim), w licznych odmianach (m.in. pochyłej i zaokrąglonej)<sup>113</sup>. Iontef zwraca jednak uwagę na istotną kwestię – kolejne adaptacje i konwersje kroju Le Wittta dokonywane były zazwyczaj przez pracowników technicznych, którzy nie zawsze dysponowali wystarczającą wiedzą w zakresie projektowania. Projektant zauważa, że cyfry oraz znak zapytania i wykrzyknik w projekcie Le Wittta zostały dodane zapewne wtórnie i nie wyszły spod ręki samego artysty. Świadczy o tym odmienny charakter symboli oraz zapożyczenie cyfr

109 ותדלומ הונ תינבת - רבוקטרט דוד [on-line, 3.01.2019 r.]. <http://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1000341876&fid=3342&nagish=1>

110 Rozmowa z Yankiem Iontefem przeprowadzona 10 kwietnia 2016 r. w Tel Avivie.

111 *Galiad Computers - Shmuel Guttman* [on-line, 19.02.2017 r.] <http://luc.devroye.org/fonts-47189.html>

112 *Fonts* [plik XLS, on-line, 19.02.2017 r.] [users.wfu.edu/yipcw/is/xptest/fonts.xls](http://users.wfu.edu/yipcw/is/xptest/fonts.xls)

113 *Zvika Rosenberg* [plik PDF, on-line, 19.02.2017 r.] <http://www.klingspor-museum.de/KlingsporKuenstler/Schriftdesigner/Rosenberg/ZRosenberg.pdf>

z innego, zbliżonego kroju łańciskiego (mimo, iż w hebrajskim litery mogą być wykorzystywane jako liczebniki, Żydzi, ze względu na prostotę zapisu, stosują zazwyczaj cyfry arabskie, których używa również skrypt łańciski)<sup>114</sup>.

Wzmianki o Haim nie zabrakło również w obszernej monografii poświęconej pismu hebrajskiemu, zatytułowanej w *The book of Hebrew Script*<sup>115</sup>, która podaje jednak błędną datę powstania kroju (1925 r.).

Tak przedstawia się historia kroju pisma, który towarzyszy narodowi żydowskiemu od połowy lat dwudziestych do dziś. Jedyną kwestią, jaka pozostaje dyskusyjna i nie została prawdopodobnie jednoznacznie rozstrzygnięta, jest nazwa kroju. Hipoteza wysunięta przez Tartakovera, jakoby nazwa Haim miała upamiętniać poetę Chajjima Nahmana Bialika, w perspektywie zgromadzonych źródeł wydaje się mało prawdopodobna. Bardziej prawdopodobna jest teza, wg której Haim miałby być hebrajskim odpowiednikiem imienia Jan lub odnosić się do zapisywanego w ten sam sposób słowa „życie”. Znaczenie to mogłoby nawiązywać do nowoczesnego kształtu i zgodności z ideami Bauhausu, według których jednym z podstawowych założeń było przeciw dostosowanie sztuki do potrzeb społecznych i osobistych człowieka.

## Początki kariery artystycznej

Latem 1929 r., po zakończeniu projektu pisma Haim, być może za zarobione przy tej okazji pieniądze, Le Witt odbył kolejne podróże: odwiedził Wiedeń, Lipsk, Berlin oraz Bauhaus w Dessau, gdzie poznał Paula Klee. Jak informuje kalendarium jego życia (które sam sporządził) zamieszczone w monografii na jego temat, w 1930 r. w Warszawie miała miejsce pierwsza indywidualna wystawa jego prac, zorganizowana przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Informacja ta nie znajduje jednak potwierdzenia w publikowanych rokrocznie przez Towarzystwo sprawozdaniach z działalności, w których zamieszczano wykazy organizowanych wystaw i prezentowanych autorów. W kolejnym, 1931 r., Le Witt kontynuował swe artystyczne podróże. Spędził rok w Paryżu, gdzie odkrył w sobie zamiłowanie do malarstwa. W tym czasie miał okazję oglądać dzieła mistrzów takich, jak Masaccio, Leonardo, Uccello, Chardin, Cézanne, Matisse, Picasso czy Braque. Niestety, ze względu na brak pozwolenia na pracę znalazł się w trudnej sytuacji finansowej, co zmusiło go do porzucenia marzeń o studiach malarskich na paryskiej Akademii. W 1932 r. powrócił do Warszawy, gdzie ponownie rozpoczął pracę projektanta graficznego. W monografii artysty znaleźć można informację, iż w tym czasie zdobył Nagrodę m. st. Warszawy za swe prace graficzne. Jednak informacja ta nie znajduje potwierdzenia w innych źródłach (m.in. w *Dzienniku Zarządu m. st. Warszawy*, gdzie publikowano wyniki konkursu). Le Witt wspomina też w swym autobiogramie, że w tym czasie podjął po raz pierwszy współpracę z teatrem – nie wiadomo jednak z jakim, ani jakiego rodzaju współpraca to była<sup>116</sup>. Zapewne chodziło o zaprojektowanie kostiumów lub, co bardziej prawdopodobne, scenografii. Nie zachowały się jednak jakiegokolwiek szczegółowe informacje na ten temat.

Jak podaje Maria Łącka, około 1929 r. Le Witt nawiązał współpracę z istniejącą w latach 1928-1930 agencją reklamową Grafik. W jej skład wchodził: Emil Lindemann, Waclaw

114 Rozmowa z Yankiem Iontefem przeprowadzona 10 kwietnia 2016 r. w Tel Avivie.

115 Ada Yardeni, *The book of Hebrew Script*, Jerusalem: Oak Knoll Pr, 1991.

116 Herbert Read..., *op. cit.*, s. 138.



Siemiątkowski, Henryk Czerny, Leon Chejfec, przez krótki czas Jan Mucharski oraz pod koniec jej istnienia właśnie Jan Le Witt, wtedy jeszcze znany jako Levitt. Agencja, działająca najpierw w mieszkaniu Czernego, później u Lindemanna, przez krótki czas swojej działalności realizowała zlecenia m.in. dla Międzynarodowego Biura Ogłoszeń, Polskiego Związku Reklamowego oraz Związku Cukrowników Polskich. Nie zawsze możliwe jest jednak ustalenie, w których dokładnie projektach brał udział Le Witt<sup>117</sup>. Udało się dotrzeć jedynie do kilku projektów prac propagandowych, wykonywanych dla Związku Cukrowników Polskich, sygnowanych przez Le Wittę. Są to ulotki i plakaty, w których artysta zrezygnował z łączenia techniki graficznej z elementami fotograficznymi oraz „neonowym” liternictwem. Znana jest także reklama prasowa artysty wykonana dla lamp radiowych Tungstram, w której artysta łączy elementy typograficzne, kaligraficzne i graficzne.

## Okładki do książek

Graficy szukający zleceń często podejmowali w tym czasie współpracę z wydawcami. Projektowanie okładek nie było zajęciem tak opłacalnym, jak projektowanie plakatów czy druków reklamowych, jednak stanowiło często stałe źródło dochodu, zwłaszcza dla mniej znanych artystów. Zapotrzebowanie na tego typu projekty było w tym czasie duże. Na początku lat trzydziestych, między 1932 a 1933 r., Le Witt projektował okładki dla kilku warszawskich oficyn. Niektóre z tych prac powstały we współpracy z innymi artystami – Juliuszem Krajewskim oraz Leonem Chejfecem, z którym współpracował wcześniej w Agencji Grafik. Wskazuje to, iż artysta jeszcze przed rozpoczęciem współpracy z Himem brał udział w krótkotrwałych, niesformalizowanych spółkach artystycznych. Była to powszechna w tym czasie praktyka, która pozwalała sprawniej pozyskiwać i realizować projekty komercyjne. Le Witt w tym czasie zapewne nawiązał również kontakty z wydawcami, zwłaszcza z oficyną Gebethnera i Wolffa, z którymi współpracował także później, już po zawiązaniu spółki z Himem.

Pierwsza znana książka z okładką autorstwa Le Wittę to biograficzna opowieść o Franciszku Żwirce i Stanisławie Wigurze – pilocie i konstruktorze, którzy odnosili duże sukcesy w międzynarodowych zawodach lotniczych przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. *Żwirko i Wigura, Załoga RWD* wydana została bezpośrednio po ich tragicznej śmierci we wrześniu 1932 r. Książkę napisał pilot i dziennikarz Janusz Meissner, a okładkę przygotował Jan Le Witt, wtedy posługujący się jeszcze imieniem Janusz. Jego projekt jest ciekawym połączeniem fotomontażu i technik graficznych. Zdominowaną przez żalobną czerń okładkę ożywiają wycięte fotografie obydwu oblatywaczy oraz biało-żółty, uproszczony motyw samolotu, którego ustawienie dodaje dynamiki całej kompozycji. Wyraźny tytuł, złożonymi żółtymi kapitalikami, wpisany jest częściowo w schematyczne elementy graficzne, co niestety na tle dość ponurej całości wypada nieco naiwnie. Okładka sygnowana jest w prawym dolnym rogu białymi, majuskułowymi, szeryfowymi literami „LEVITT”. Tą charakterystyczną sygnaturą, ze zwracającą uwagę kropką nad wielką literą „I”, artysta sygnował także kolejne swoje samodzielne prace graficzne. Na wielu po nazwisku umieszczona jest także pauza: „LEVITT–”.

Odkrycie Wilhelma Röntgena z 1895 r. bardzo szybko zainteresowało polskich lekarzy i naukowców. Już następnego roku, w niezależnych, warszawskich i krakowskich ośrodkach wykonano pierwsze zdjęcia wykorzystujące promieniowanie rentgenowskie.

117 Maria Łącka, *op. cit.*, s. 325.

Technika wykorzystania promieni X w celu zaglądnia do wnętrza ludzkiego ciała stała się przełomem w medycynie, a sam odkrywca uhonorowany został za swoje odkrycie pierwszą nagrodą Nobla w dziedzinie fizyki w 1901 r. Nowa technika fascynowała ludzi i była niejako symbolem rozwoju medycyny początku XX wieku. Fascynacje te postanowił wykorzystać Le Witt, tworząc w 1933 r. prawdopodobnie pierwszą polską okładkę wykorzystującą zdjęcie rentgenowskie oraz będącą jednocześnie jednym z ciekawszych projektów fotomontażowych dwudziestolecia międzywojennego. Nowatorska okładka zdobi pierwsze wydanie książki Michała Choromańskiego *Zazdrość i medycyna*<sup>118</sup>. Opublikowana nakładem Gebethnera i Wolffa powieść szybko zdobyła popularność i wyróżniona została Nagrodą Młodych Polskiej Akademii Literatury. Utrzymana w czarno-biało-czerwonej kolorystyce okładka przedstawia rysowaną białą kreską dłoń dzierżącą krwisto-czerwoną różę. Widoczna dłoń jednak jest nie byle jaka, bo sfotografowana właśnie techniką rentgenowską. Wyraźna aluzja między miłością i medycyną, podkreślona jest dodatkowo odbitą wyraźnie na zdjęciu obrączką ślubną na jednym z palców zalotnika. Jest to ciekawy i nowatorski projekt, pokazujący, że Le Witt potrafił zręcznie wykorzystać osiągnięcia najnowszej techniki i wyjść w technice fotomontażu poza wykorzystanie tradycyjnej fotografii. Okładka wzbudziła z pewnością zainteresowanie wśród koneserów projektowania graficznego – reprodukowano ją m.in. na jednej z barwnych plansz dołączonych do „Rocznika Polskiej Grafiki Reklamowej” z 1935 r., najbardziej ekskluzywnego wówczas polskiego pisma poświęconego grafice użytkowej.

B 13

W 1933 r. Le Witt zrealizował jeszcze dwa projekty okładek dla wydawnictwa Gebethnera i Wolffa, z którym współpraca rozwinęła się w kolejnych latach, podczas wspólnej działalności z Himem. Pierwsza z nich, sygnowana tylko na okładce, to opowiadania *Granice świata* autorstwa Kazimierza Wierzyńskiego<sup>119</sup>. Wykonana przez Le Witt okładka operuje wyłącznie typografią. Tytuł, złożony masywnymi, nieregularnymi kapitalikami umiejscowiony jest w centrum arkusza i równany do prawej. Co druga litera akcentowana jest zielonym kolorem, a słowo „Granice” podzielono w połowie i rozbito na dwa wiersze, zapewne dla wzmocnienia przekazu. W takiej samej, czysto typograficznej, formie Le Witt wykonał także okładkę do pierwszego wydania książki *Panny z Wilka* Jarosława Iwaszkiewicza z 1933 r.<sup>120</sup> Zmienił się jedynie kolor przewodni, który tym razem jest czerwony. Tą samą koncepcję artysta wykorzystał także przygotowując okładkę książki Zygmunta Nowakowskiego *Przylądek Dobrej Nadziei*<sup>121</sup>.

B 15

B 16

B 17

Ciekawym cyklem jest także seria okładek, które w latach trzydziestych artysta przygotował we współpracy z Juliuszem Krajewskim<sup>122</sup>. Wszystkie ukazały się nakładem Nowego Wydawnictwa w Warszawie. Trudność budzi określenie dokładnych dat ich powstania – antykwariusze i bibliografowie datują je zazwyczaj na drugą połowę lat trzydziestych, choć same książki datowane nie są. Nie wiadomo, jak współpraca Le Witt z Juliuszem Krajewskim miała się do kooperacji z Himem, która rozpoczęła się już w 1933 r. Najbardziej prawdopodobne jest, że zlecenie na serię okładek artysta przyjął jeszcze przed

118 Michał Choromański, *Zazdrość i medycyna*, okł. Jan Levitt, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933.

119 Kazimierz Wierzyński, *Granice Świata*, [okł. Janusz Levitt], Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933.

120 Jarosław Iwaszkiewicz, *Panny z Wilka*, [okł. Janusz Levitt], Warszawa: Gebethner i Wolff, Brzezina, 1933.

121 Zygmunt Nowakowski, *Przylądek Dobrej Nadziei*, [okł. Janusz Levitt] Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933.

122 Juliusz Krajewski (1905-1992) – malarz znany później przede wszystkim z prac w duchu socrealizmu.

powstaniem Atelier, choć same książki mogły ukazywać się nieco później. Nie wiadomo niestety nic więcej na temat krótkotrwałej współpracy z Krajewskim. Jedyne, co po niej pozostało, to zachowane w nielicznych egzemplarzach książki z wykonanymi przez nich wspólnie okładkami. Publikacje te zdobią też kolorowe, malarskie ilustracje wykonane przez Krajewskiego, ale już bez udziału Le Witta. Wszystkie są tłumaczeniami popularnych książek przygodowo-podróżniczych dla młodzieży. Nie noszą znamion serii, ale łączy je zbliżona kompozycja graficzna oraz autorzy okładek i ilustracji. Wszystkie wydane zostały w podobnej konwencji, średnim formacie (19 cm) i twardej kartonowej oprawie, wzmocnionej płótnem introligatorskim na grzbiecie. Na frontowej stronie znajdowały się kolorowe ilustracje okładkowe.

Książki, o których mowa, to *Podróże Guliwera* Johnatana Swifta<sup>123</sup>, *Przygody Don Kiszota z Manszy* Miguela de Cervantesa<sup>124</sup>, *Robinson Kruzo* Daniela Defoe<sup>125</sup>, *Łowcy goryli* Roberta Ballantyne<sup>126</sup>, *Przygody dzielnego marynarza* Williama Kingstona<sup>127</sup>, *Biały wódz indjan* Thomasa Mayne Reida<sup>128</sup>, *Kolonja na kraterze* Jamesa Coopera<sup>129</sup> oraz *W puszczech ameryki* Roberta Montgomery'ego<sup>130</sup>.

B 21 *Przygody dzielnego marynarza* zdobi niebieska okładka przedstawiająca płynącego przez morze i tryskającego wodą wieloryba. Nad nim nadpływa łódź wielorybnicza. W dali majaczy biały lodowiec. Wyraźny, granatowy tytuł umieszczony jest w dolnej części okładki, z kolei nazwisko autora na górze, niezbyt eksponowane. Motyw morski zdobi

B 23 również okładkę książki *Kolonja na kraterze* - na czarnym morzu, na tle zachodzącego słońca przedstawiono płynący żaglowiec. Pomiędzy statkiem a jego odbiciem w wodzie wkomponowany został wyrazisty czerwony tytuł. Jest to jeden z ciekawszych projektów z tej serii.

B 20 Kolejne dwie okładki – *Łowcy goryli* i *Przygody Don Kiszota* utrzymane są również

B 18 w ciemnej tonacji. Na czarnym tle widnieją kolejno otoczony niebieską poświatą goryl, wiszący na gałęzi, i Don Kiszot szarżujący na jaskrawo czerwonym koniu. Nieco pogodniejsza jest okładka *Robinsona Kruzo*, przedstawiająca odzianego na żółto bohatera trzymającego niebieską papugę i parasol. Klimatem oraz daleko posuniętymi uproszczeniami

B 19 zbliżona jest do niej okładka *Białego wodza indjan*. Przedstawione zostały na niej dość

B 22 topornie bizona galopujące przez zieloną prerię.

123 Johnatan Swift, *Podróże Guliwera*, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, il. Juliusz Krajewski, przekład N. Ostrowskiej i S. Raciążkówny, Warszawa: Nowe Wydawnictw [c. 1933].

124 Miguel de Cervantes, *Przygody Don Kiszota z Manszy*, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, il. Juliusz Krajewski, Warszawa: Nowe Wydawnictw [c. 1933].

125 Daniel Defoe, *Robinson Kruzo*, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, il. Juliusz Krajewski, Warszawa: Nowe Wydawnictw [c. 1933].

126 Rober Ballantyne, *Łowcy Goryli*, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, il. Juliusz Krajewski, Warszawa: Nowe Wydawnictw [c. 1933].

127 William Kingston, *Przygody dzielnego marynarza*, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, il. Juliusz Krajewski, Warszawa: Nowe Wydawnictw [c. 1933].

128 Mayne Read, *Biały wódz indjan*, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, il. Juliusz Krajewski, Warszawa: Nowe Wydawnictwo [c. 1933].

129 James Fenimore Cooper, *Kolonja na kraterze*, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, Warszawa: Nowe Wydawnictwo [c. 1933].

130 Robert Montgomery Bird, *W puszczech Ameryki*, oprac. Teodor Szablowski, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, Nowe Wydawnictwo [c. 1933].



W repertuarze Nowego Wydawnictwa nie zabrakło też tytułów inspirowanych dzikim zachodem. Obok *Białego wodza Indian*, ukazała się także książka *W puszczech Ameryki*, powieść przygodowa przybliżająca życie i kulturę rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej. Okładka, na której dominuje kolor zielony, przedstawia wyprostowanego Indianina trzymającego żółtą strzelbę.

Okładka *Podróży Guliwera* różni się nieco od pozostałych – ilustracja nie wypełnia całej powierzchni okładki, a zajmuje nieco ponad jej połowę i umieszczona jest w czerwonej ramce. Kolorystyka rysunku przedstawiającego przywiązane do ziemi Guliwera utrzymana jest w kolorze niebieskim i czerwonym. Tymi kolorami drukowany jest także tytuł oraz imię i nazwisko autora w dolnej połowie frontowej strony okładki.

Prace te, mimo iż ciekawe i profesjonalnie wykonane, dalekie są od najlepszych projektów, jakie artysta tworzył w tandemie z Himem. Nie urzekają metaforycznością czy dowcipem, sam przekaz jest raczej dosłowny, co usprawiedliwiają oczywiście potrzeby grupy wiekowej, dla której pomyślana była ta seria książek przygodowych. Grafiki są proste i czytelne, pozbawione co prawda polotu, ale poprawne. Całościowy efekt psuje jednak dość ciężkie i niezbyt ciekawe liternictwo oraz kompozycja typograficzna (wyjątkiem są tutaj okładki *Przygód don Kiszota...* i *Łowców Goryli*, w których przechylony, nieco nikinący, złożony dwoma kolorami tytuł ożywia i tak już dynamiczną kompozycję). Same rysunki są raczej uproszczone, nie dążą do realizmu – przeciwnie, wykorzystują schematyczne, nieco naiwne kształty i duże uproszczenia. Wszystkie okładki poza *Podróżami Guliwera* sygnowane są przy dolnej krawędzi nazwiskami Levitt-Krajewski. Na odwrociach kart tytułowych zamieszczone zostały personalia autorów okładek – Le Witt figuruje tam jako „Janusz Levitt” – takiego imienia używał przed skróceniem go do „Jan”.

Jak wspomniano, wszystkie książki tego cyklu opublikowało warszawskie Nowe Wydawnictwo. Wiadomo, że pracowała w nim wówczas jako tłumaczka Alina Prusicka, z którą Le Witt kilka lat później wziął ślub w Londynie.

W roku 1933 ukazały się kolejne książki, w których powstanie zaangażowany był Le Witt. Pierwsza to *BUDUJ. Poradnik dla budujących dom własny*<sup>131</sup>, wydana przez Dom-Osiedle-Mieszkanie, wydawcę czasopisma o tej samej nazwie. Le Witt zaprojektował układ graficzny tej obfitującej w ilustracje, zdjęcia, rysunki architektoniczne i techniczne publikacji. Obwoluta, opatrzona była ilustracją przedstawiającą dom na niebieskim tle. Uwagę przyciągają litery tytułu na okładce i stronie tytułowej, które budowane są jedynie kształtem cienia, jaki rzucają. Ciekawie rozwiązane zostało rozmieszczenie tytułów podrozdziałów, które zostały wcięte w łam od strony zewnętrznej. Nagłówki składane są półgrubym pismem bezszeryfowym o różnym stopniu, natomiast tekst główny złożono zwykłym pismem szeryfowym. W dalszej części znajduje się katalog domków nagrodzonych na konkursie Banku Gospodarstwa Krajowego. Prezentacjom projektów towarzyszą graficzne winiety prezentujące domy – nie wiadomo jednak, kto jest ich autorem.

Wydane zostało w tym czasie także pierwsze, mało znane tłumaczenie powieści François Mauriaca zatytułowanej *Rodzina Frontenac* (współcześnie znana lepiej jako *Tajemnica Frontenaków*)<sup>132</sup>. Książka ukazała się w serii Biblioteka Tygodnika Ilustrowanego, a okładkę do niej przygotował właśnie Le Witt. W tym samym roku pojawiła się także książka

<sup>131</sup> *BUDUJ. Poradnik dla budujących dom własny*, oprac. graf. Jan Levitt, Warszawa: Dom-Osiedle-Mieszkanie, 1933.

<sup>132</sup> François Mauriac, *Rodzina Frontenac*, okł. Jan Levitt, tłum. Marja Rafałowicz-Radwanowa, Warszawa: Biblioteka Tygodnika Ilustrowanego, 1933.

*Milcząca potęga* – powieść Roberta Hichensa w przekładzie Janiny Buchholtzowej<sup>133</sup>. Wydawcą była Powszechna Spółka Wydawnicza Płomień, a okładkę zaprojektowali Jan Le Witt i Leon Chejfec. Obydwaj mieli już trzy lata wcześniej okazję współpracować we wspomnianej Agencji Grafik. Nie udało się niestety dotrzeć się do żadnego egzemplarza wspomnianych książek z zachowaną okładką.

B 26

Dla wydawnictwa Płomień Le Witt zaprojektował także co najmniej jedną okładkę samodzielnie. Zdobila ona wydaną w 1933 r. książkę *Życie na wzgórzu*<sup>134</sup>, autorstwa amerykańskiej pisarki norweskiego pochodzenia Marty Ostenso. Jest to ciekawy projekt, w którym dominuje czerń i błękit. Wykorzystanie różnorodnych stylowo elementów, dużych powierzchni jednolitego koloru oraz daleko idące uproszczenia sprawiają, że jest to jedna z nowocześniejszych okładek tamtego czasu.

Le Witt był także prawdopodobnie autorem okładki do książki *Dobra macocha* Marii Budzińskiej<sup>135</sup>. Tę mało znaną dziś pozycję wydała Biblioteka Książek Błękitnych w 1933 r. Okładka ma dość ciekawą kompozycję, w której dominuje kolor pomarańczowy i czerń. Na tle oranżowego nieba widać jedynie kształty trójki dzieci rozpalających pod palmami ognisko. W dolnej części okładki znajduje się tytuł stylizowany na odręczny, drukowany w kontrze. Autorstwo tej grafiki nie jest jednak pewne.

133 Robert Hichens, *Milcząca potęga*, okł. Jan Levitt i Leon Chejfec, Warszawa: Powszechna Spółka Wydawnicza Płomień, 1933.

134 Marta Ostenso, *Życie na wzgórzu*, okł. Levitt, Warszawa: Powszechna spółka wydawnicza Płomień, 1933.

135 Marja Budzińska, *Dobra macocha*, [okł. Levitt?], Warszawa: Biblioteka Książek Błękitnych, 1933.

# Spółka artystyczna Lewitt-Him

Nazwiska Le Witta i Hima przytaczane bywają najczęściej w kontekście artystycznej spółki autorskiej, którą tworzyli. To właśnie tej działalności zawdzięczali oni szybki sukces na stołecznym rynku projektowania w latach trzydziestych oraz późniejszy dynamiczny rozwój kariery po wojnie. Studio Levitt-Him (po wyjeździe do Londynu działające pod nazwą Lewitt-Him), jest jedną z najdłużej działających tego typu kooperacji twórczych na polu sztuki użytkowej.

Przez ponad dwadzieścia lat artyści działali w bardzo bliskiej współpracy, niejednokrotnie rezygnując z indywidualnych twórczych aspiracji. Łączyły ich w tym czasie nie tylko partnerskie umowy, ale również wspólna przestrzeń pracy, dzielone w kolejnych latach domy oraz relacja, daleko wykraczająca poza zawodową.

Rozdział ten poświęcony został omówieniu przebiegu współpracy artystów na przestrzeni kolejnych lat trwania firmy. Okres ten podzielić można na dwie wyraźne cezury – krótki, acz bardzo płodny epizod polski, od zawiązania spółki w 1933 r. w Warszawie, aż do wyjazdu z Polski w 1937 r. oraz okres brytyjski, obejmujący lata 1937-1954, które artyści spędzili w Londynie. Prześledzenie dziejów Studia pozwala spojrzeć na zmieniający się styl i warsztat artystów oraz ich ewolucję pod wpływem zmieniających się uwarunkowań zewnętrznych i wewnętrznych. Warto również zwrócić uwagę na rozszerzający się zakres prac projektowych jakie twórcy podejmowali na przestrzeni czasu. Obok próby odtworzenia losów Studia oraz przeglądu realizowanych przez nie prac, nakreślony został również obraz wspólnej pracy artystycznej w jakiej uczestniczyli Le Witt i Him. Przedstawione zostały role artystów w spółce, pozytywne i negatywne strony przyjętego przez nich modelu pracy oraz zdarzenia, które ostatecznie doprowadziły do rozpadu ich niezwyklej współpracy.

# Polska

W 1933 r. obydwaj artyści znaleźli się w Polsce. Him dopiero powrócił z Niemiec, Le Witt zmuszony do wyjazdu z Paryża z powodów materialnych, również od niedawna przebywał w Warszawie. Obydwaj nie byli jeszcze w tym czasie rozpoznawalni na stołecznym rynku reklamowym, choć Le Witt miał już za sobą kilka mniej lub bardziej udanych projektów książkowych oraz zdobywający szybko popularność projekt nowoczesnego kroju pisma Haim, którego zasięg ograniczał się jednak jedynie do osób posługujących się językiem hebrajskim i jidysz. Warszawski rynek projektowania graficznego i reklamy był dla nich zapewne jeszcze dość nowy, a ich pozycja wśród bardzo mocnej w tym czasie konkurencji była stosunkowo słaba. Jednak wraz z rozwojem handlu i przemysłu zapotrzebowanie na grafikę użytkową i reklamę stale rosło. Kluczem do sukcesu w tej branży, obok zdolności graficznych, były także umiejętności biznesowe oraz szeroka sieć kontaktów.

## Spotkanie w Warszawie i zawiązanie spółki

W latach trzydziestych warszawskie życie kulturalne i artystyczne kwitło, obok salonów wystawienniczych, przede wszystkim w stołecznych kawiarniach. W nich dyskutowano na rozmaite tematy, wymieniano kontakty oraz omawiano interesy. Do takich znanych miejsc, w których chętnie spotykali się przedstawiciele inteligencji i artyści, należały m.in. kawiarnie Instytutu Propagandy Sztuki, Ziemiańska, Café Sim czy Café Swann. W tym czasie bywanie w podobnych miejscach było dla chcącego zaistnieć artysty niemal obowiązkiem. Prawdopodobnie właśnie w kawiarni Ziemiańskiej, poznali się Jan Le Witt i Jerzy Him<sup>136</sup>. Miało to miejsce w 1933 r. Istnieje także inna wersja poznania się obydwu artystów, według której mieli spotkać się podczas pieszej wycieczki (Him po powrocie do Polski miał podobno w planach pieszą podróż dookoła świata, do której w tym czasie się przygotowywał. Ostatecznie wyprawa nie doszła do skutku)<sup>137</sup>. Tę drugą wersję potwierdza poniekąd relacja Johna Halasa, według którego pierwotny pomysł artystów zakładał wspólną wyprawę w świat, w trakcie której utrzymywać mieli się ze sprzedaży rysunków<sup>138</sup>. Jak pokazuje dalszy bieg wydarzeń, pomysł ten zarzucili i postanowili pozostać w Warszawie.

Nie są znane okoliczności, jakie towarzyszyły nawiązaniu współpracy. Można jedynie zgadywać, czy wpływ na to miała bardziej wzajemna sympatia artystów, czy podziw dla kunsztu partnera. Zakładać można, że powody powstania Atelier były jednak bardziej prozaiczne. Artyści o odmiennej palecie umiejętności i talentów, z różnymi predyspozycjami, dostrzegli zapewne szansę stworzenia firmy, która będzie mogła zaistnieć na stołecznym rynku grafiki użytkowej. Połączenie umiejętności, kontaktów i talentów biznesowych i artystycznych Le Witt i Hima wydaje się dobrym ruchem z punktu widzenia rynkowej skuteczności. We dwóch byli w stanie sprawniej pozyskiwać i realizować ambitne projekty, bez konieczności inwestowania w duże studio graficzne, zatrudniające wielu projektantów. Mogli także uzyskać większą wydajność pracy niż artyści działającyw pojedynkę. Był to stosunkowo nowy model pracy, zyskujący jednak coraz większą popularność wśród

<sup>136</sup> Ruth Artmonsky, *op. cit.*, s. 6.

<sup>137</sup> Him, „Youth Aliyah Review” 1961, Autumn, s. 28.

<sup>138</sup> Johna Halasa, *George Him [W:] Contemporary Designers*, ed. Naylor, Colin, London: St James Press, 1990, s. 256-257.

ówczesnych grafików – powstawały nieduże agencje reklamowe i studia graficzne, m.in. wspomniana już Agencja Grafik, Atelier Reklamy Artystycznej Ara, Atelier Girs-Barcz, spółka autorska Mewa, agencja Plakat, agencja reklamowa Dekor czy lwowska spółka graficzna Leopoldstadt. Podobne artystyczne spółki, funkcjonujące jako firmy, wzbudzały też zapewne większe zaufanie potencjalnych zleceniodawców – najczęściej przedsiębiorców i wydawców, którym zależało na terminowości i profesjonalizmie. Pozwalały także optymalnie wykorzystać atuty partnerów, którzy wzajemnie się uzupełniali. Model takiej działalności sprzyjał efektywnej pracy na wysokim poziomie – artyści byli w stanie realizować większą ilość zleceń i w większym tempie. Liczne przykłady doskonałych, wspólnych realizacji świadczą, że oparty na partnerstwie tryb pracy wpływał często na wzrost jakości samych projektów. Dawał możliwość wzajemnej, krytycznej oceny projektów, dzielenia się umiejętnościami czy wspólnej pracy koncepcyjnej. W niektórych przypadkach dochodziło nawet do wspólnej realizacji poszczególnych projektów, w której ramach artyści wzajemnie poprawiali swoje prace, a nawet wspólnie je tworzyli.

Chęć odniesienia sukcesu nie była jednak zapewne jedynym powodem, który zaważył na nawiązaniu współpracy. Musiała istnieć między nimi nić porozumienia, która pozwoliła na tak bliską i efektywną działalność przez niemal dwadzieścia lat. Forma pracy, jaką przyjęli, jest dla artysty zazwyczaj trudna – ingerencja innej osoby w autorskie dzieło, konieczność wypracowania konsensusu i kompromisu w kwestiach spornych i zapewne wiele innych czynników sprawia, iż współpraca artystyczna na zasadach tak bliskiej kooperacji dla wielu jest nieznośna.

Artystów, jak się zdaje, wiele łączyło i wiele dzieliło. Wśród cech, które posiadali wymienić można nietuzinkową inteligencję, poczucie humoru, wielki talent artystyczny oraz talent do języków. Obydwaj mieli za sobą również liczne podróże, podczas których zobaczyli, jak wygląda świat poza granicami Polski. Zarówno Le Witt jak i Him mieli także żydowskie korzenie, choć nie byli religijni. Poza tym różniło ich niemal wszystko – zamożność, wykształcenie, doświadczenie zawodowe, a przede wszystkim temperament. Nawet ich wygląd zdawał się podkreślać, jak bardzo się od siebie różnią – Him wysoki, zwalisty i nieco ociężały, Le Witt z kolei niski, szczupły i energiczny. Być może w tych przeciwieństwach dzięki którym potrafili wzajemnie się uzupełniać, wykorzystywać swoje mocne strony i wzajemnie rekompensować ograniczenia, tkwi tajemnica ich sukcesu. O tym, jak wyglądała dokładniej ich współpraca mowa będzie w dalszej części tego rozdziału, gdzie nakreślony został pełniejszy obraz ich wspólnej artystycznej działalności.

Jeśli chodzi o formalne bądź prawne ustalenia związane z założeniem Atelier, brak jakichkolwiek informacji. Nie wiadomo, czy artyści oficjalnie założyli firmę lub podpisali między sobą umowę, czy może ich współpraca opierała się jedynie na zaufaniu i chęci wspólnej pracy. W momencie założenia spółki nie znali się co prawda zbyt długo, jednak powiązania między ówczesnym, nie bardzo liczным gronem stołecznych artystów oraz przedsiębiorców chętnych do zlecenia im projektów, były na tyle silne, że w dużym stopniu wykluczały możliwość zaistnienia na rynku kogoś nierzetelnego lub nieuczciwego. Domniemywać można więc, że przynajmniej w początkowym okresie działalności spółka funkcjonowała w oparciu o nieformalne porozumienie między artystami, które scementował zapewne szybko odniesiony sukces i rozgłos, jaki zdobyli właśnie pod wspólnym szyldem Levitt-Him.

Siedzibą nowopowstałej firmy stało się mieszkanie rodziców Hima, ulokowane w kamienicy przy ul. Przeskok 4, zlokalizowanej w centrum Warszawy. Była to lokalizacja więcej niż dobra dla działalności młodych artystów. Nieopodal, przy zbiegu ulicy



Przeskok i Szpitalnej znajdował się sklep z materiałami plastycznymi Jana Siudeckiego. Był to sklep wyjątkowy, który słynął z doskonałego asortymentu. Jeszcze w latach siedemdziesiątych wspominał go z sentymentem Eryk Lipiński jako miejsce zupełnie niepowtarzalne. Na parterze secesyjnej kamienicy numer 4, zamieszkiwanej przez rodzinę Hima, znajdowała się także doskonała wędliniarnia i, co istotniejsze, kawiarnia Styl, będąca popularnym miejscem spotkań. W lokalu często jadalі śniadania politycy, co przyciągało również dziennikarzy z redakcji pobliskich czasopism. Miejsce to upodobali sobie także artyści i redaktorzy popularnych w tym czasie pism. Był to z pewnością dobry punkt do nawiązywania kontaktów w branży, w którą wkraczali energicznie Le Witt i Him<sup>139</sup>.

Le Witt wiele lat później w rozmowie z dziennikarzem „Życia Warszawy” wspominał też o studiu na pobliskiej ul. Kredytowej, z którego korzystał przed wojną. Nie wiadomo jednak, czy wynajmował je jeszcze w trakcie współpracy z Himem, czy wcześniej<sup>140</sup>.

## KAGR

Him, mimo iż wykształcenie zdobył na Zachodzie, po powrocie do Polski szybko nawiązał kontakt z towarzystwem związanym z warszawską Szkołą Sztuk Plastycznych oraz Wydziałem Architektury Politechniki Warszawskiej, uczelni, z których rekrutowała się większość członków powstającego wówczas Koła Artystów Grafików Reklamowych. Rozszerzał szybko swoje znajomości wśród grafików stolicy, zapewne zaciekawionych jego niemieckimi doświadczeniami zdobytymi w słynnej lipskiej szkole ilustracji. Jak wspomina Maria Łącka, która powołuje się na relacje samych artystów, w 1933 r. Him zainspirowany podobnymi związkami artystów grafików w Niemczech wysunął postulat zawiązania podobnego stowarzyszenia w Warszawie. Wraz z Janem Le Wittem zorganizował w tym celu spotkania w domu rodziców, gdzie mieszkał od powrotu z Niemiec. W spotkaniach tych uczestniczyli m.in. Mieczysław Berman, Jerzy Hryniewiecki, Edmund John oraz członkowie atelier graficznego Mewa: Edward Manteuffel, Antonii Wajwód i Jadwiga Hładki. W tym samym czasie uformowało się i rozpoczynało swoją działalność Koło Artystów Grafików Reklamowych, organizowane wokół środowiska związanego z profesorem Edmundem Bartłomiejczykiem, wykładowcą na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. W związku z tym, że istniał już KAGR, Edmund John, jeden z jego członków założycieli, zaproponował artystom uczestniczącym w spotkaniach u Hima dołączenie do Koła. W sumie obok 12 założycieli, na przełomie lat 1933-1934, zaproszonych zostało jeszcze 30 grafików. Wśród nich znaleźli się Jerzy Him i Jan Le Witt (figurujący w wykazach jeszcze pod imieniem Janusz)<sup>141</sup>.

KAGR przez kolejne lata swej działalności integrowało warszawskie środowisko grafików reklamowych, pomagało organizować ich pracę oraz dbało o utrzymanie wysokiego poziomu artystycznego. Oprócz spotkań członków organizowano też konkursy i wystawy. Przynależność do Koła była także szansą na otrzymanie dobrych zleceń – zrzeczenie od samego bowiem początku było blisko związane z Polskim Związkiem Reklamowym, który skupiał duże firmy posiadające znaczące fundusze na reklamę. PZR

139 Jerzy S. Majewski, *Artystyczna Warszawa bywała w Stylu* [on-line, 11.07.2018 r.]. [http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,54420,14410219,Artystyczna\\_Warszawa\\_bywala\\_w\\_Stylu\\_\\_\\_Zawsze\\_kolejka\\_.html](http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,54420,14410219,Artystyczna_Warszawa_bywala_w_Stylu___Zawsze_kolejka_.html)

140 *Jan Le Witt – wystawa w Zachęcie*, „Życie Warszawy” 1967, 5 października.

141 Maria Łącka, *op. cit.*, s. 328-329.

wiele zleceń przekazywał właśnie do realizacji KAGR, skąd były one dalej rozdzielane. Poza tym członkowie Koła posiadali szeroką sieć kontaktów wśród warszawskich drukarzy i wydawców. Sama organizacja, dbająca o wysoki poziom realizowanych prac i rzetelność wykonawców, także przyciągała do współpracy potencjalnych zleceniodawców<sup>142</sup>.

Koło od początku swojej działalności promowało twórczość swoich członków na różnego rodzaju wystawach. Z czasem przyciągające coraz większe zainteresowanie pokazy prac reklamowych i graficznych, takich jak okładki, plakaty, afisze czy opakowania, stały się doskonałym narzędziem promocji. Grupową wystawę członkom KAGR zorganizował między 20 maja a 24 czerwca 1934 r. Instytut Propagandy Sztuki. Ekspozycja ta odniosła duży sukces i wywołała zainteresowanie szerszych kręgów społeczeństwa. Wzięli w niej udział także Le Witt i Him, już jako partnerzy artystyczni. W ramach wystawy 19 projektów autorezentacyjnych plakatów wykonanych przez różnych artystów znalazł się jeden zaprojektowany przez Studio<sup>143</sup>. Plakat przedstawiał dwie równoległe ścieżki wydeptanych na piasku śladów, niknące za górną krawędzią plakatu. Na umieszczonej nieopodal kartce widnieje napis: „Szukamy nowych dróg, Levitt i Him”<sup>144</sup>. Le Witt i Him przedstawili na wystawie największą liczbę projektów. Poza miejscem w części poświęconej autoplakatom ich błyskotliwe prace, przede wszystkim reklamowe, zajęły całą jedną ścianę w gmachu IPS przy ul. Królewskiej 13. Od 17 sierpnia do 2 września wystawa prezentowana była z kolei w Miejskiej Galerii IPS w Łodzi, gdzie zajęła wszystkie powierzchnie wystawiennicze. Przez pierwsze dwa lata działalności prace członków KARG IPS wystawiał czterokrotnie. Nie zawsze w pokazach brali udział wszyscy przedstawiciele Koła. Prace Le Witt i Hima na pewno zagościły na czwartej wystawie, która odbyła się w dniach 21-27 maja 1936 r. Jednymi z najciekawszych prac eksponowanych w tym czasie były właśnie prace ich Atelier – głównie doskonałe reklamy środków farmaceutycznych, a także okładka do czasopisma „Skamander” i perfekcyjnie zaprojektowana oprawa graficzna książki *Ulica Sandalników* Nisa Petersena<sup>145</sup>. Prezentacja ta również odwiedziła Łódzki oddział IPS, w dniach 7-30 czerwca 1936 r. Tego samego roku na łamach „Wiadomości Literackich” Mieczysław Wallis chwalił Le Witt i Hima, którzy „wyróżniają się oryginalnością pomysłów i świetnym ich przeprowadzeniem graficznym”<sup>146</sup>.

Wiadomo, że KAGR organizowało także zamknięte konkursy, tylko dla swoich członków. Do jednego z takich konkursów zostali zaproszeni Le Witt i Him. 21 marca 1935 r., KAGR we współpracy z Komisarzem Propagandy Państwowej Pożyczki Inwestycyjnej, ogłosiło trzyczęściowy konkurs na przygotowanie projektów afisza reklamowego, folderu (w tej części wzięli udział Le Witt i Him) oraz sloganu graficznego<sup>147</sup>.

Listy członków uwzględniały Hima i Le Witt jeszcze przez pewien czas po ich wyjeździe do Wielkiej Brytanii<sup>148</sup>. Nie brali już jednak aktywnego udziału w pracach Koła, nie pojawili się już także na kolejnej wystawie, jaka miała miejsce w 1938 r.<sup>149</sup> Przynależność do Koła z pewnością miała pozytywny wpływ na rozwój spółki – pomijając możliwość

142 *Ibidem*, s. 331-338.

143 *Ibidem*, s. 340.

144 [Reprodukcja plakatu], „Świat” 1934, nr 24 (16.06), s. 4.

145 Maria Łącka, *op. cit.*, s. 343.

146 *Wystawa grafików reklamowych*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 26 (658), s. 5.

147 Maria Łącka, *op. cit.*, s. 353.

148 [lista członków KAGR], „Reklama” 1937, nr 6, s. 13.

149 Maria Łącka, *op. cit.*, s. 329.



pozyskiwania zleceń z pomocą Koła, z pewnością istotną rolę odgrywała także integracja ze środowiskiem warszawskich projektantów. Poza budowaniem rozległej sieci kontaktów, z których wiele przetrwało wojnę, i propagowaniem ducha współpracy między artystami, konkursy i wystawy wprowadzały w środowisku grafików reklamowych ducha współzawodnictwa, przyczyniając się do ciągłego podnoszenia poziomu wykonywanych przez nich projektów.

## Pierwsze zlecenia

Po założeniu spółki kariera Le Witta i Hima szybko nabrała tempa. Z powodzeniem pozyskiwali nowych zleceniodawców i realizowali kolejne ciekawe projekty. Obecność ich prac na kolejnych wystawach i na łamach poczytnych czasopism branżowych sprzyjała wzrostowi zainteresowania ich twórczością. W dość krótkim czasie udało im się zająć miejsce wśród najbardziej rozpoznawalnych grafików ówczesnej Warszawy. Wykonywali w tym czasie przede wszystkim liczne projekty reklamowe (ulotki, reklamy prasowe, plakaty), ilustracje i okładki do czasopism oraz książek. Wśród ich klientów znalazły się największe polskie przedsiębiorstwa, a serie ich fotomontaży zajmowały często po kilka stron w najpoczytniejszych ogólnopolskich czasopismach kulturalnych. Na tle innych projektantów tego okresu wyróżniali się nie tyle wysokimi umiejętnościami czy stylem, co charakterystycznym, często dowcipnym podejściem do tematu, opartym o metaforykę przekazu lub wręcz przeciwnie – o przesadzoną do granic absurdu dosłowność.

## Projekty reklamowe i propagandowe

Wielki kryzys, który rozpoczął krach na Wall Street 29 października 1929 r. miał paradoksalnie pozytywny wpływ na rozwój branży reklamowej. Nie bagatelizując w żaden sposób trudnej sytuacji materialnej, w jakiej znalazły się dziesiątki milionów ludzi na całym globie, warto zwrócić uwagę na ten aspekt. Ubożenie społeczeństwa i rosnące bezrobocie wpływało negatywnie na konsumpcję wszelkich dóbr, co z kolei prowadziło do jeszcze większego spowolnienia gospodarczego. Ograniczone możliwości sprzedaży skłoniły producentów do lepszego promowania swych wytworów. Coraz większą rolę odgrywały reklama i opakowanie produktu, które miały przyciągnąć potencjalnego nabywcę i zostawić konkurencję w tyle. Nawet spółki państwowe, dysponujące monopolem na pewne dobra, były zmuszone uciekać się do chwytów propagandowych i reklamowych, aby stymulować konsumpcję wśród obywateli. To właśnie w latach trzydziestych producenci, handlarze i wydawcy zaczęli się prześcigać w efektownych, barwnych drukach, instalacjach wystawowych i innych formach reklamy. Ta zmiana warunków rynkowych doprowadziła do dużego zapotrzebowania na prace artystów specjalizujących się w grafice użytkowej. Były to czasy ugruntowania rodzącego się od początku wieku XX zawodu designera – artyści odpłatnie realizującego zlecenia zgodne z oczekiwaniami klienta biznesowego. W tym czasie można obserwować wysyp różnego rodzaju mniejszych i większych spółek artystycznych, atelier graficznych i fotograficznych czy agencji reklamowych, które świadczyły swe usługi dla rozmaitych firm z niemal wszystkich branż. Projektanci, którzy pochodzili z rozmaitych środowisk, z czasem zaczęli organizować się w ramach rozmaitych grup i stowarzyszeń.

Dzięki wstąpieniu w szeregi KAGR niedługo po jego powstaniu, które zbiegło się zresztą w czasie z zawiązaniem spółki przez Le Witt i Hima, artyści dość szybko uzyskali dostęp do atrakcyjnych zleceń, które powierzał Kołu do realizacji Polski Związek Reklamowy. Należące do niego firmy, przede wszystkim koncerny państwowe, były doskonałym klientem dysponującym często okazałym budżetem na cele propagandowe. To właśnie prace reklamowe były motorem napędowym dla rozwoju Atelier. Dzięki błyskotliwemu rozwijaniu sloganów reklamowych w przyciągających oko, dowcipnych i zaskakujących grafikach, Le Witt i Him szybko wyrobili sobie markę na stołecznym rynku projektowania. Realizowali w tym czasie rozmaite projekty – od reklam zamieszczanych w formie inseratów na łamach prasy i czasopism, przez ulotki i foldery, po prace większego formatu, jak plakaty. Wykonywanie tego typu projektów było w tym czasie zajęciem dość opłacalnym – zamawiającymi były najczęściej zamożne firmy i zakłady przemysłowe, które miały duże możliwości finansowe i stawiały jakość ponad taniść.

Wśród zleceniodawców, dla których Le Witt i Him realizowali w tym czasie projekty reklamowe, przeważają firmy farmaceutyczne, dla których wykonali bardzo wiele projektów, publikowanych przeważnie w pismach medycznych i rozpowszechniane jako prospekty lub pocztówki reklamowe. Wśród klientów Atelier znalazły się także spółki państwowe, jak Zakłady Starachowickie czy Toruńska Fabryka Wodomierzy i Gazomierzy, a także przedsiębiorstwa posiadające wyłączność na wytwarzanie pewnych dóbr – Polski Monopol Spirytusowy czy Naftowy. Zdarzali się także inni, choć nie mniej zamożni zleceniodawcy prywatni, jak luksusowy Dom Handlowy Braci Jabłkowskich.

W czasie niespełna czterech lat, od powstania spółki w 1933 r. do wyjazdu artystów do Londynu w 1937 r., zrealizowali dziesiątki, jeśli nie setki mniejszych i większych projektów reklamowych. Były one jak już wcześniej wspomniano wystawiane na prezentacjach prac członków KAGR, drukowane na łamach popularnych i branżowych czasopism oraz dystrybuowane różnymi drogami do potencjalnych klientów reklamowanych produktów czy usług. Wiele z tych prac wyróżnia się na tle innych projektów okresu dwudziestolecia i pozwala zaliczyć Le Witt i Hima do jednych z najciekawszych artystów reklamowych tego okresu, obok twórców takich, jak Tadeusz Gronowski, Jan Mucharski czy Mieczysław Berman.

Le Witt i Him tworzyli dość nowatorskie w tym czasie projekty. Umiejętnie posługiwali się techniką litografii barwnej, doskonale także wykorzystywali możliwości, jakie dawała technika fotomontażu. Ich styl był zazwyczaj lekki i humorystyczny, a ujęcie tematu błyskotliwe i dowcipne, często oparte na dwuznaczności, posuniętej do granic absurdu dosłowności lub zręcznej metaforze, w której na równi uczestniczyły obraz i słowo. Zleceniodawcy zapewne chętnie korzystali z ich usług, mając niemal pewność, że zadany temat zostanie zrealizowany w indywidualny i nowatorski sposób, przemawiający nie tylko do oczekiwań estetycznych odbiorcy, ale też do jego inteligencji i poczucia humoru.

Trudna jest dziś do ustalenia pełna lista prac reklamowych, jakie zrealizowało w tym czasie Atelier. Wiele z nich jako efemerydy nie przetrwało zapewne do dzisiaj lub znajduje się w niezwykle bogatych, lecz wciąż słabo skatalogowanych, różnych zbiorach dokumentów życia społecznego. Zachowane prace z tego okresu i informacje źródłowe pozwalają jednak wyróżnić kilka głównych obszarów działalności reklamowej Le Witt i Hima z tego okresu. Przedstawione zostaną one według zleceniodawców lub sektorów przemysłu (w których często kilka firm stanowi część większej grupy kapitałowej), dla których artyści realizowali projekty. Współpraca z poszczególnymi zamawiającymi trwała

często przez dłuższy czas, a same prace reklamowe (z wyjątkiem tych publikowanych na łamach periodyków) były z reguły niedatowane. Trudno zatem precyzyjnie ustalić faktyczną chronologię poszczególnych zleceń, tym bardziej że niektóre z nich były realizowane równoległe lub w ramach długotrwałych kampanii. Z tego powodu ramy czasowe nakreślone w tym podrozdziale nie będą niekiedy ostre. Dalej przedstawione zostaną i pokrótce opisane najważniejsze prace Studia na polu grafiki reklamowej oraz okoliczności ich powstania.

## Przemysł farmaceutyczny

C 4-50

Bardzo ciekawą i zarazem najliczniejszą grupę projektów stanowią reklamy produktów farmaceutycznych. W latach 1934-1937 artyści wykonywali liczne prace na zlecenie warszawskich producentów leków, takich jak Towarzystwo Chemiczno-Farmaceutyczne „Galen”, Farmaceutyczne Zakłady Przemysłowe Aleksandra Wieniewicza „Asmidar”, firma farmaceutyczna Dr E. Paulin oraz Polska Spółka Wytworów Chemicznych „Roche”. Miały one zazwyczaj formę samodzielnych ulotek (pocztówek lub broszur) oraz były reprodukowane na łamach czasopism medycznych i branżowych, jak „Przegląd Terapeutyczny”. Przemysł farmaceutyczny dysponował znacznymi środkami na reklamę. Zatrudnienie najlepszych specjalistów od reklamy było w tym czasie koniecznością, aby zadowolić wymagających odbiorców, do których kierowane były reklamy, czyli przede wszystkim lekarzy. Projekty Le Witt i Hima są popisem niezwykle biegłości w operowaniu obrazową metaforą. Tym razem bez zacięcia humorystycznego, w ciekawy i niedosłowny sposób zręcznie ilustrowali różne medyczne aspekty prezentowanych produktów farmaceutycznych. Było to zadanie niełatwe – artystom przyszło bowiem, obok leków przeciwgorączkowych, tabletek na kaszel i morfiny, reklamować także czopki czy preparaty na hemoroidy, które jak wiadomo nie należą do produktów wdzięcznych do promocji. Realizacja takich reklam, zapadających w pamięć i jednocześnie delikatnych, nie była zadaniem prostym. Udało się dotrzeć w sumie do około 40 druków reklamowych promujących wyroby medyczne, wykonanych przez Studio. W dziesięciu projektach artyści posłużyli się techniką fotomontażu, zazwyczaj wzbogaconą o elementy retuszowane. W jednym z projektów wykorzystano nawet zdjęcie rentgenowskie. Przeważają prace czarno-białe. Znane jest także 13 ulotek i folderów dwu- lub wielobarwnych.

Warto przyjrzeć się nieco metaforycznie ich reklam, gdyż w wielu przypadkach jest ona niezwykle trafna i błyskotliwa. Prace te, obok realizacji książkowych, są najczęściej kojarzone z polskim okresem działalności Atelier. Sami artyści zapewne także żywili do nich pewien sentyment, ponieważ zarówno Him, jak i Le Witt, przechowywali te projekty w swoich prywatnych zbiorach jeszcze długo po rozpadzie spółki. Z pewnością były to jedne z ciekawszych prac reklamowych z tego okresu, jakie zostały zrealizowane w kraju – większość z nich do dziś zachwyca perfekcyjnym wykonaniem, przejrzystością formy i celnością przekazu.

Dla firmy Galen Le Witt i Him przygotowali przynajmniej kilka projektów. Były to ulotki formatu pocztówki, reklamujące m.in. środki uspokajające (Sebrogal), na reumatyzm (Rheumol), sól rado-jonową do kąpieli czy lek na nadkwaśność (Suprydoxyd). W tych czarno-białych pracach artyści chętnie sięgali po technikę fotomontażu, gdzie elementy fotograficzne wykorzystywane są jako tło, dodatkowy element w kompozycji graficznej czy zaskakująca wstawka, jak w przypadku reklamy *Kąpielisko w domu...* Jedną z odnalezionych prac jest jednak wykonana wyłącznie techniką fotograficzną,

uzupełnioną jedynie o typograficzne hasło reklamowe. W reklamie środka Sebrogal Le Witt i Him posłużyli się zdjęciem splątanego kłębaka sznurków i nici o różnej fakturze i grubości, w który wkomponowany został złożony z wyciętych liter różnych krojów napis *nerwy...*, który pointowało hasło reklamowe *uspokaja Sebrogal-Galen*. Prace zachwycają metaforą przekazu graficznego, korespondującą jednocześnie ze sloganami reklamowymi i specyfiką przedstawianych schorzeń lub kuracji – poskręcana, niczym z pogiętego drutu, sylwetka postaci na ulotce reklamującej środek na reumatyzm czy widok nadmorskiego deptaka wkomponowanego w dno domowej wanny, reklamującego sól do kąpieli, są doskonałymi przykładami tego, jak kreatywnie artyści potrafili realizować te często trudne do ujęcia tematy.

Farmaceutyczne Zakłady Przemysłowe „Asmidar” działały od początku lat trzydziestych do wybuchu drugiej wojny światowej w Warszawie przy ul. Grzybowskiej. Ich założycielem był chemik i przedsiębiorca Aleksander Wieniewicz. Dla firmy tej Le Witt i Him zaprojektowali liczne pocztówki reklamowe oraz składane foldery. Była to seria różnorodnych projektów reklamowych, przy których wykonaniu artyści sięgali po rozmaite techniki graficzne. I tym razem w pracach Atelier królował metaforyczny przekaz, jednak coraz częściej miejsce technik fotograficznych zajmowały kompozycje w pełni graficzne. Większość druków przygotowanych dla „Asmidar” była kolorowa. Niewiele wiadomo na temat szczegółów współpracy artystów z tym zleceniodawcą, gdyż nie zachowały się do dziś żadne dokumenty z tego okresu. Niespodziewanie, nieco światła rzuca na ten wątek artykuł *Pamiętki z Warszawy* opublikowany w 1957 r. w wydawanym w Londynie piśmie polonijnym „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”. W artykule pojawia się postać Romana Wintona, przed wojną dyrektora warszawskiej fabryki Asmidar, a wówczas dyrektora firmy farmaceutycznej Wintex. Ściany londyńskiego biura Wintona zdobiły przedwojenne grafiki reklamowe wykonane dla firmy Asmidar przez Le Witt i Hima oraz innego artystę, który również zrobił w Anglii artystyczną karierę – Feliksa Topolskiego. Nie ma pewności, ale być może to właśnie Winton (nazwisko mogło być zmienione) odpowiadał za współpracę warszawskich zakładów z Atelier. Ze wzmianki w artykule wynika, że kolorowe grafiki opłacane były w tym czasie po 100 zł od projektu<sup>150</sup>. Około roku 1935, kiedy projekty powstawały, była to bardzo dobra stawka – mniej więcej tyle samo był w stanie zarobić robotnik w ciągu miesiąca pracy. Można więc przyjąć, że sytuacja finansowa Le Witt i Hima w tym czasie była dość dobra, choć należy pamiętać, że każde zarobione pieniądze były dzielone na obydwu z nich, a sama działalność plastyczna również generowała pewne koszty.

Dla zakładów Aleksandra Wieniewicza artyści wykonali reklamy środków Hemostyl, Depiryna, Spasmina, Gelogastyna, Anginoksyli, Klerol, Neuramina, maści i czopków Midy oraz prawdopodobnie Inotyli i Sterogylu. W pracach tych, szczególnie barwnych, widać coraz wyższy poziom umiejętności graficznych wykonawców. Jednocześnie coraz mniej pojawia się elementów fotograficznych, choć wciąż się zdarzają – jako tła dla reklam leku uspokajającego Spasmina oraz środka na reumatyzm i artretyzm Klerol. W ulotce leku przeciwbólowego Neuramina wykorzystano z kolei zdjęcie rentgenowskie ludzkiej czaski, w której środek wkomponowano na żółtym tle dwóch kowali uderzających młotami o kowadło. Odbite na zdjęciu metalowe oprawki okularów wskazywać mogą, że grupą docelową tej reklamy byli przede wszystkim pracownicy umysłowi. Grafiki Le Witt i Hima doskonale korespondowały ze sloganami i hasłami reklamującymi

150 *Pamiętki z Warszawy*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1957, nr 56, s. 4.



preparaty medyczne. Reklamie suplementu Sterogyl promowanego hasłem „murarz kości” towarzyszyła ilustracja przedstawiająca stojącego na rusztowaniu murarza latającego za pomocą kielni nadwyrężoną kość. Bardzo podobny motyw pojawia się na ulotce leku Malonian Wapnia, który „odbudowuje kości”, jednak autorstwo tej pracy jest nieustalone. Środek Gelogastryna, „wewnętrzny opatrunek żołądka”, reklamują dwie lewitujące pielęgniarki rozwijające ogromny bandaż wewnątrz żołądka. Maść na zapalenia skórne Inotyol reklamuje przedstawienie wozu strażackiego, do którego zamiast drabiny przytwierdzona jest tubka preparatu, z której tryska kojąca maść. Motyw tubki maści pojawia się także w dwóch innych reklamach Inotyolu, w których wkomponowane są w nią apteka w kształcie wieży oraz regał z aptecznymi specyfikami. Pojawiają się także przedstawienia bardziej symboliczne, jak w reklamie pozyskiwanego z końskiej krwi Hemostylu, nawiązującej do mitologicznego przedstawienia Romulusa i Remusa, którzy w wersji Le Witt i Hima karmieni są nie przez wilczycę, a przez konia. W innej reklamie tego leku pojawia się inny starożytny motyw, tym razem rodem z Homera – achajscy wojownicy wychodzący z drewnianego konia, z pomocą którego zdobyli Troję. To kolejna oczywista analogia do pochodzenia leku. We wnętrzu broszury motyw konia powtarza się, z tą różnicą, że zamiast wojów wypadają z niego butelki krwi z wypisanymi na etykietach literami układającymi się w nazwę preparatu. Atelier zaprojektowało także inną broszurę reklamową Hemostylu, na której w bezpośredni, choć nieco naiwny sposób przedstawiono proces pozyskiwania preparatu z końskiej krwi. Niezwykle sprawnie artyści ujęli temat czopków i maści na hemoroidy Midy. Ten nieco kłopotliwy motyw zrealizowany został w dwóch projektach – pierwszy to fotomontaż przedstawiający mężczyznę siadającego na krześle, na którym postawiony jest kaktus. Drugi projekt, tym razem w pełni graficzny, przedstawia puste krzesło wyścielone poduszkami i obok, w otwartej szufladzie, opakowanie maści i czopków reklamowanego produktu. W pracach wykonanych dla Zakładów Asmidar po raz pierwszy pojawia się również motyw pociągu, który później będzie częstokroć wykorzystywany przez artystów, szczególnie w książce dziecięcej. Pędzącym, czerwonym składem kolejowym zastąpiono słupek rtęci termometru w reklamie leku przeciwgorączkowego Depiryra. W kolejnej grafice promującej ten sam środek, opatrzonej hasłem *obniża temperaturę, nie obniżając ciśnienia krwi*, slogan zilustrowano za pomocą dwóch pociągów – niebiskiego, symbolizującego ciśnienie, który jedzie prosto, oraz czerwonego, symbolizującego wysoką temperaturę, który skręca w boczną skierowaną w dół. Te wymowne, a zarazem niezwykle estetyczne przedstawienia były doskonałym rozwiązaniem w przypadku reklam środków farmaceutycznych, których zilustrowanie, ze względu na delikatną i często nieprzyjemną w swej powierzchowności materię, były trudne do zobrazowania. Dzięki swym metaforycznym, a z drugiej strony dosłownym niekiedy do granic przedstawieniom Le Witt i Him doskonale radzili sobie nawet z tak delikatnymi tematami. Wśród reklam wykonanych dla Asmidara znana jest także jedna praca w pełni fotograficzna – kolejna ulotka preparatu wzmacniającego kości Sterogyl. Jej głównym atutem jest ciekawa perspektywa i zaskakujące oświetlenie trzech ustawionych obok siebie buteleczek reklamowanego preparatu. Mimo intrygującego kadru, praca ta odbiega jednak od pozostałych poziomem artystycznym i treścią przekazu.

Firma Asmidar zamówiła u Le Witt i Hima również projekt trzydziestodwustro-  
nicowego poradnika w formie broszury niewielkiego formatu. Druk, którego autorem był Dr Chassaing De Borredon, zatytułowany *Wskazówki praktyczne dla młodych matek*,

był w rzeczywistości sprytną reklamą preparatu o nazwie Fosfatyna Faliera<sup>151</sup>. Artysci wykonali okładkę oraz oprawę graficzną wnętrza broszury, na którą składają się rysunkowe winiety zamieszczone na marginesach, przedstawiające motywy związane z macierzyństwem i dziećmi. Ostatnia winieta przedstawia dzieci pijące z wielkiej wazy z napisem „Fosfatyna Faliera”. Zewnętrzne strony okładki pozbawione jakichkolwiek elementów tekstowych (zapewne, aby zaintrygować potencjalne odbiorczynie), zawierają schematyczną grafikę, której głównym motywem są spacerujące na niebieskim tle kobiety z dziecięcymi wózkami.

Warto zauważyć, że niektóre projekty Atelier bazowały nie tylko na graficznych środkach wyrazu, ale także na wymyślnej typografii. Ciekawe kompozycje, w których rolę odrywa nie tylko materiał ilustracyjny, ale także kształt kolumny, w której składano tekst, zdobią m.in. reklamy Lobeliny czy Genostrychniny. Liternictwo jest także dominującym elementem reklamy środka na schorzenia płucne Exibard, na którym widać leżącą w niemocy postać, przygniataną przez ogromny stos masywnych liter układających się w napis „ASTMA”.

Wiadomo także o co najmniej jednej ulotce reklamowej wykonanej dla warszawskiej firmy farmaceutycznej Dr E. Paulin. Specyfik Delbiase, który jak głosi slogan, *pobudza ustrój przez sole magnezu*, reklamowała czarno-niebieska grafika przedstawiająca postać człowieka, konia i kwiaty, korespondujące z hasłem *Człowiek, zwierzę, roślina... w jednakowym stopniu potrzebują magnezu*.

Jednym z ostatnich projektów reklamowych wykonanych dla przemysłu farmaceutycznego była datowana na 1937 r. praca promująca morfinę szwajcarskiej firmy Roche. Ulotka ta, chętnie reprodukowana przy okazji rozmaitych opracowań poświęconych Le Wittowi i Himowi, urzeka prostotą i starannością wykonania. Barwny, składany w pół folder, wykonany na zlecenie Polskiej Spółki Wytworów Chemicznych Roche, specjalizującej się w produkcji preparatów alkaloidowych, przedstawia na frontowej stronie czerwoną butelkę morfiny spoczywającą wewnątrz rozwartej niczym mały makówki (będącej podstawowym surowcem do produkcji morfiny). Wnętrze folderu zdobi ciekawy układ typograficzny oparty na kształcie kwadratu, wewnątrz którego wkomponowana jest kolejna czarno-czerwona grafika przedstawiająca butelkę aptekarską z ręką trzymającą kilka czerwonych makówek. Na ostatniej stronie folderu, zdominowanej przez kolor żółty, umieszczono nieduży ozdobnik przedstawiający trzech zbieraczy maku. Przy dolnej krawędzi arkusza ciągnie się przez I i IV stronę schematyczny płot, łączący grafikę z frontu i tyłu ulotki. Zapadająca w pamięć ilustracja z makówką jest jedną z najczęściej reprodukowanych prac Studia, które zyskały uznanie zarówno polskich, jak i zagranicznych krytyków.

Oprócz grafik reklamowych, ukazujących się w postaci inseratów prasowych, broszur i pocztówek reklamowych, artyści wykonywali także inne prace dla zleceniodawców z branży farmaceutycznej. Wiadomo, że zaprojektowali m.in. papiery firmowe dla firmy Asmidar i Zakładów Wieniewicza<sup>152</sup>.

151 Chassaing De Borredon, *Wskazówki praktyczne dla młodych matek*, il. i okł. Studio Levitt-Him, Warszawa: Druk Norma [c. 1936].

152 List George'a Hima do Ambrose Appelbe [maszynopis listu, 7 czerwca 1956 r.] VA: AAD/1997/19/495.



## Inne prace reklamowe i propagandowe

Wśród zleceniodawców reklamowych Atelier dominowały firmy z sektora farmaceutycznego. Niekiedy po umiejętności Le Witta i Hima sięgali jednak również przedstawiciele innych branż. Zlecenia artyści pozyskiwali zapewne dzięki przynależności do KARG, które bezpośrednio współpracowało z Polskim Związkiem Reklamowym. Dzięki wielu dobrym projektom, które doceniła prasa branżowa, artyści szybko zdobywali popularność na stołecznym rynku reklamy, przyciągając nowych zleceniodawców. W latach 1933-1937, poza firmami farmaceutycznymi, współpracowali z szeregiem innych podmiotów. Ich prace reklamowe, które najczęściej przyjmowały postać ulotek, broszur i plakatów, są obecnie trudne do dokładnego datowania. Niekiedy pojawiały się one również w prasie i czasopismach lub były reprodukowane na ich łamach z innych okazji (np. sprawozdania z wystaw). To nieco ułatwia dokładniejsze umiejscowienie tych prac w czasie. Poniższe omówienie najprawdopodobniej nie jest kompletne – badania nad przedwojennymi drukami ulotnymi są z wielu powodów utrudnione – spowodowane jest to dużym rozproszeniem zbiorów, niewystarczającym ich opracowaniem oraz niekompletnością kolekcji publicznych. Jeszcze słabiej udokumentowane są formy reklamy, które miały charakter krótkotrwały – wystawy sklepowe i inne ekspozycje, które dziś podziwiać można jedynie na fotografiach. Poniżej przedstawione zostaną te projekty, które udało się odnaleźć.

Ze względu na to, iż w okresie międzywojennym wiele prosperujących zakładów przemysłowych i fabryk należała do państwa, trudno czasem rozgraniczyć projekty o charakterze reklamowym i propagandowym. Niektóre kampanie nie reklamowały bowiem konkretnych produktów czy marek, a jedynie zachęcały do konsumpcji pewnych dóbr, na których wytwarzanie i tak monopol miało państwo realizujące produkcję za pomocą jednego lub kilku powiązanych podmiotów.

C 51 Doskonałą w swojej prostocie reklamę Le Witt i Him wykonali dla zakładów graficznych Technograf w Warszawie. Projekt w warstwie graficznej przedstawia jedynie skrzywiony gwóźdź wystający ze ściany. W połączeniu ze sloganem *krzywy gwóźdź – zniszczona ściana; brzydki druk – chybiona reklama!*, całość wyraża mocny i zapadający w pamięć przekaz. Reklama ta, skierowana do branży, w której artyści sami działali, została przez nich dopracowana w szczegółach. Z minimalistyczną grafiką koresponduje prosty układ typograficzny, wykorzystujący pismo bezszeryfowe drukowane czernią i szarością. Jedyne przykuwający uwagę akcent kolorystyczny to stylizowane na odręczne podkreślenie nazwy reklamowanej firmy: Technograf. Podobny chwyt Him wykorzysta kilkadziesiąt lat później, tworząc serię reklam dla firmy Technicolor. Projekt zrealizowany został w druku rotograviurowym, który dobrze nadawał się do reprodukcji fotograficznej. Jak zwraca uwagę Michał Warda, podejście Le Witta i Hima do fotografii było bliskie temu, jakie prezentował Lászlo Moholy-Nagy w swej koncepcji typofoto<sup>153</sup>. Reklama dla Technografu, mimo swej prostoty, jest doskonałym przykładem mocnego przekazu. Nie mogła być inna – skierowana bowiem do branży reklamowej musiała być błyskotliwa, niecodzienna i perfekcyjnie wykonana. Reprodukowano ją w 1935 r. w wydawanym przez Polską Agencję Telegraficzną, prestiżowym „Roczniku Polskiej Grafiki Reklamowej”<sup>154</sup>. Druk numeru z roku 1935 ukończono w grudniu 1934 r., więc projekt musiał powstać wcześniej. Dla Technografu Atelier zrealizowało jeszcze jeden projekt – reklamę wydrukowaną w numerze „Skamandra” z 1937, do którego Le Witt i Him zaprojektowali także okładkę. Projekt,

153 Michał Warda, *op. cit.*, s. 108.

154 *Krzywy gwóźdź...* [reklama], „Rocznik Polskiej Grafiki Reklamowej” 1935 i 1938.

również minimalistyczny w swej formie, oprócz nazwy i adresu firmy przedstawia jedynie okrągłe oprawki okularów. W ich szkła wkomponowany został w kontrze slogan *Piękne druki – Technograf*, a w drugim oku dwie barwne ryby – motyw, który pojawia się także na okładce czasopisma. Ten projekt również reprodukowałam „Rocznik...” z 1938 r. W jednym ze szkielek okularów wycięty był pusty okrąg, przez który widoczny był motyw ryb z reprodukowanej na następnej karcie okładki wspomnianego numeru „Skamandra”.

C 52

Kolejny, często współcześnie reprodukowany, projekt Atelier, tym razem w formie plakatu, wykonany został na zlecenie Galicyjskiego Towarzystwa Naftowego „Galicja” w Drohobyczu. Plakat datowany na 1934 r., reklamuje markę Galkar - producenta olejów samochodowych i samolotowych, należącego do koncernu Karpaty. Projekt jest kolejnym przykładem doskonałego graficznego rozwinięcia hasła reklamowego. Dźwięczny slogan *Posiłek dla auta – oleje Galkar* doskonale ilustruje wykonana przez Atelier grafika. Łączy ona w sobie fotograficzne tło, przedstawiające brukowaną drogę (podobne tło wykorzystano w ulotce leku Rheumol-Galen i kilku okładkach książkowych) z barwnymi elementami graficznymi. Na pierwszym planie widnieje stylizowany na ubranego w niebieski kombinezon mechanika samochodowego drążek zmiany biegów, z delikatnie wkomponowanym w gałkę znakiem graficznym koncernu Karpaty. Drążek przypomina kelnera niosącego posiłek na trzymanej w górze, suto zastawionej tacy. Zamiast specjalów kulinarnych znajdują się na niej narzędzia oraz kanister reklamowanego oleju Galkar. Na drugim planie, z oddali, w kierunku mechanika-kelnera nadjeżdża spragniony oleju samochód. Plakat bardzo płynnie łączy fotografię z elementami graficznymi. Barwną kompozycję ożywia nietypowy rzut i skrócona perspektywa. Przekaz reklamy dopełnia wyraźny slogan, w którym nazwa producenta została powiększona i zaakcentowana kolorem żółtym.

C 53

W połowie lat trzydziestych Studio wykonywało także zlecenia przedsiębiorstw państwowych, m.in. Polskiego Monopolu Spirytusowego<sup>155</sup>. Podobne przedsiębiorstwa, które posiadały wyłączność na produkcję wybranych dóbr, przez długi czas nie dbały o reklamowanie swoich produktów z racji braku konkurencji. Lata kryzysu zmieniły jednak tę sytuację. Relatywna nadprodukcja dóbr i brak ich zbytu sprawiły, że przedsiębiorstwa zaczęły szukać nowych sposobów zachęcenia potencjalnych klientów do zakupów. Monopol Spirytusowy, aby zwiększyć popyt na alkohol skażony, intensywnie promował w tym czasie kuchenki spirytusowe produkowane przez jedną z zarządzanych spółek – firmę Emes. Le Witt i Him wykonali kilka projektów reklamowych, które ukazywały się na łamach gazet i czasopism, m.in. w „Łączniku Poczтовым”<sup>156</sup>, zwłaszcza w okresach przedsięwzięczych.

C 59-61

C 66-67

Artyści byli także autorami oprawy graficznej humorystycznej broszury, której wydawcą była Gazownia Miejska miasta stołecznego Warszawy. Nieco ponad siedemdziesięciostronicowa książeczka z 1938 r. nosiła tytuł *Obiady i kolacje na jedno- lub dwupłomiennej kuchence gazowej*. Stanowiła ona połączenie zachęty do zakupu kuchni gazowej, praktycznego informatora i książki kucharskiej, która w przepisie obok listy składników i instrukcji przygotowania, zawierała także informacje o ilości potrzebnego gazu i jego

C 62

155 Michał Warda, *op. cit.*, s. 108.

156 [reklama], „Łącznik Pocztowy” 1934, nr 6, s. 10.

koszcie<sup>157</sup>. Studio Levitt-Him przygotowało dwubarwną okładkę oraz rysunkowe ilustracje umieszczone wewnątrz druku.

C 56-58

Dla potężnych Starachowickich Zakładów Przemysłowych projektowali monochromatyczne i barwne grafiki reklamowe promujące rozmaite wyroby, takie jak stal, drewniane drzwi czy kotły grzewcze. I te produkty ożywały własnym życiem na projektach Hima i Le Witta – przykładem może być ceglany budynek z ich efektownej reklamy, który grzeje z zadowoleniem ręce nad piecem centralnego ogrzewania firmy Beck. Reklamy ukazywały się w formie plakatów lub inseratów drukowanych na łamach „Wiadomości Literackich”<sup>158</sup> oraz specjalistycznych pism: „Przeglądu Technicznego”<sup>159</sup>, „Przeglądu Mechanicznego”<sup>160</sup>, „Inżynierii i Budownictwa”<sup>161</sup> oraz „Architektury i budownictwa”<sup>162</sup>.

C 65

Jak wspomina Michał Warda, Le Witt i Him wykonywali także zlecenia dla pierwszego i jedyne w tym czasie warszawskiego Domu Towarowego Braci Jabłkowskich przy ul. Brackiej 25. Wątek tej współpracy jest stosunkowo słabo udokumentowany. Znana jest niedatowana kartka świąteczna z życzeniami od Braci Jabłkowskich charakteryzująca się się chwytem graficznym wykorzystanym również w słynnej realizacji graficznej wierszy Tuwima. Kolejne życzenia (willi, ogrodu, garażu, 120-konnej limuzyny itd.) ilustrują zamieszczone bezpośrednio w tekście malutkie, dwubarwne ideogramy. Humoru dodaje kartce adnotacja „zbyteczne proszę skreślić”. Nie są znane jednak żadne inne druki z tego czasu. Dla Braci Jabłkowskich projektowali oni w tym czasie również inne druki a być może także wystawy i ekspozycje sklepowe. Była to wówczas popularna i przyciągająca uwagę forma promocji – zamożniejsze sklepy i punkty sprzedaży nie żałowały funduszy na efektowne instalacje. Ich sezonowy charakter oraz częste pomijanie autorstwa kompozycji sprawia, że nie możliwe jest dziś odtworzenie tego wątku. Biorąc jednak pod uwagę późniejsze doskonale realizacje na tym polu, można przyjąć, że artyści mieli okazję projektować wystawy sklepowe jeszcze przed przybyciem do Wielkiej Brytanii. Firma Jabłkowskich była jednym ze zleceniodawców, których artyści przekazali wyjeżdżając z Polski swemu młodszemu koledze – Erykowi Lipińskiemu<sup>163</sup>; współpracę tę niebawem przerwała jednak wojna.

C 63-64

C 68

Artyści demonstrowali swoje umiejętności także przy okazji imprez okazjonalnych. Wykonali plakat promujący odbywającą się od maja do sierpnia 1935 r. Wystawę Budowlano-Mieszkaniową Banku Gospodarstwa Krajowego. Ten mierzący 100 na 70 cm plakat wykonany został chętnie stosowaną przez artystów techniką litografii barwnej. Wśród kolorów dominuje biel i zieleń, akcentowane czerwonymi szczegółami. Plakat przedstawia biały, modernistyczny dom jednorodzinny, w którego kształt wpisany jest ciemniejszy kształt czytającego w fotelu mężczyzny. Czerwony, duży, kapitalikowy napis „WYSTAWA”, umieszczony na górze arkusza, skutecznie przyciąga wzrok.

157 *Obiady i kolacje na jedno- lub dwupłomiennej kuchence gazowej*, okł. i il. Levitt-Him, Warszawa: Gazownia Miejska m. st. Warszawy, 1938.

158 [reklama], „Wiadomości Literackie” 1936, nr 48 (680), s. 6.

159 [reklamy produktów zakładów przemysłowych w Starachowicach], „Przegląd Techniczny”, 1934-1935, *passim*.

160 Piotr Rypson, *op. cit.*, s. 256.

161 *Stal Starachowice* [reklama], „Inżynieria i Budownictwo. Organ Związku Polskich Inżynierów Budowlanych” 1939, nr 5, s. III.

162 [reklama], „Architektura i Budownictwo. Miesięcznik ilustrowany” 1935, nr 11, s. IV.

163 *Eryk Lipiński – życie i twórczość* [on-line, 4.01.2019 r.] <https://culture.pl/pl/tworca/eryk-lipinski>.

W 1935 r. na terenie Politechniki Warszawskiej zorganizowana została z dużym rozmachem *Wystawa Drogowa* – ekspozycja poświęcona rozwojowi motoryzacji i infrastruktury drogowej Rzeczypospolitej. Organizatorem wystawy była Liga Drogowa, jednak za poszczególne działy i ekspozycje odpowiadały rozmaite instytucje, które do wykonania oprawy wizualnej zatrudniały najprzedniejszych artystów<sup>164</sup>. Zorganizowaniem *Pawilonu naftowego* zajęło się Krajowe Towarzystwo Przemysłu Naftowego we Lwowie. Pracami, na które składało się zaprojektowanie pawilonu oraz zaaranżowanie i wyposażenie jego wnętrza, zajęła się grupa pod kierownictwem inż. W. Grossmana. Przygotowanie przestrzennych tablic graficznych powierzono Le Wittowi i Himowi<sup>165</sup>. Nie dysponujemy dziś zbyt wieloma informacjami na ten temat, wiadomo jednak na pewno, że artyści przygotowali co najmniej dwie instalacje łączące w sobie formę kolażowej płaskorzeźby i treść infografiki – na pierwszej porównane zostały ceny paliwa w różnych miastach Europy, na drugiej z kolei zużycie paliwa przez samolot, samochód i łódź podwodną. W pawilonie naftowym znalazła się także niezwykle wymowna instalacja przestrzenna zaprojektowana przez Studio – dużych rozmiarów modele samolotu, ciężarówki i ciągnika przybite do ziemi ogromnym gwoździem. Umieszczony obok napis: *Brak paliwa przygwaźdża pojazdy mechaniczne do drogi. Bez ropy nie ma motoryzacji* wymownie dopełnia przekaz. Na podstawie zdjęć reprodukowanych w czasopiśmie „Arkady” trudno dziś określić dokładnie, jakiej wielkości była instalacja, jednak można odnieść wrażenie, że znacznie przekraczała wysokość człowieka<sup>166</sup>. Fotografia instalacji wykorzystana została na plakacie promującym polską naftę – pracę tę zaliczyć można raczej do grafik propagandowych niż reklamowych. Wiadomo także, że we współpracy z Atelier fotograficznym Ru-An odpowiadającym za wykonanie zdjęć Le Witt i Him przygotowali do ekspozycji graficzne tablice informacyjne. Wykonana przez nich oprawa graficzna spotkała się z pozytywnym przyjęciem recenzentów i komentatorów, którzy omawiali wystawę w prasie<sup>167</sup>.

C 70-71

C 69

Wielki kryzys gospodarczy nie tylko odbił się na przedsiębiorcach prywatnych, ale poważnie nadszarpnął także finanse państwa. Od 1933 r. Skarb Państwa organizował pożyczki narodowe, które miały pomóc w sfinansowaniu rozmaitych potrzeb administracji krajowej. Obywateli zachęcano do kupowania obligacji państwowych nie tylko kuszącym oprocentowaniem w wysokości 3,5 czy 7 % wkładu, ale także szeroko zakrojonymi kampaniami reklamowymi. W 1935 r., w związku z rozpoczęciem budowy Centralnego Okręgu przemysłowego, Skarb Państwa rozpoczął emisję trzyprocentowej pożyczki inwestycyjnej<sup>168</sup>. Wiadomo, że obok Mieczysława Bermana w przygotowanie materiałów wizualnych zaangażowani zostali także Le Witt i Him. Wykonali oni przy tej okazji co najmniej dwa wyraziste, choć dość sztampowe plakaty oraz ciekawe grafiki, które zdobiły jedną z ulotek promujących sprzedaż obligacji<sup>169</sup>.

C 72-74

164 Jerzy Hryniewiecki, *Z wystawy Drogowej*, „Arkady” 1935, nr 6, s. 346-354.

165 *Wiadomości bieżące, Organizacja działu naftowego...*, „Przemysł naftowy. Organ Krajowego Towarzystwa Naftowego we Lwowie” 1935, nr 18, s. 560.

166 Jerzy Hryniewiecki, *op. cit.*, s. 352-353 [zdjęcie].

167 Michał Warda, *op. cit.*, s. 108-109.

168 Piotr Rypson, *op. cit.*, s. 246.

169 Zob. *Propaganda graficzna pożyczki inwestycyjnej*, „Arkady, rocznik polskiej grafiki reklamowej” 1935, maj, s. 46 oraz *Oto sztuka polskiego plakatu*, Warszawa: Bosz, 2018, s. 163.



## Współpraca z czasopismami

W latach trzydziestych, mimo rozwoju techniki i upowszechnienia wynalazków, takich jak telefon czy radio, wciąż podstawowym środkiem masowego komunikowania pozostawała prasa. Produkcja periodyków, która mocno zmniejszyła się w latach wielkiego kryzysu, znów nabierała tempa. Do początku lat trzydziestych poziom analfabetyzmu spadł do około 23% ogółu społeczeństwa (przy czym w miastach odsetek nieczytających wynosił jedynie 12%)<sup>170</sup>. Był to dla prasy sprzyjający czas, w którym masowe komunikowanie, wciąż niezdominowane przez radio i telewizję, nabierało nieznannej wcześniej dynamiki. Rosły nakłady, powstawały nowe lokalne i ogólnopolskie czasopisma kierowane do różnych grup zawodowych i społecznych. Zwiększały się możliwości techniczne, co sprzyjało szybkości i wydajności produkcji. Równocześnie udoskonalano i adaptowano do nowych potrzeb różnego rodzaju techniki graficzne i fotograficzne. Wraz z rosnącą konkurencją wydawcy coraz większą uwagę zaczęli przywiązywać do roli, jaką odgrywa w publikacji warstwa graficzna. Gazety coraz częściej drukowały ilustracje i zdjęcia, a projektowanie okładek redakcje powierzały wykwalifikowanym artystom grafikom.

Him w czasie swojego pobytu w Niemczech wykonał liczne ilustracje do gazet i ilustrowanych magazynów. Był zaznajomiony z najnowszymi technikami graficznymi stosowanymi w produkcji prasowej. Le Witt również miał już za sobą kilka lat pracy jako projektant. Uwaga, jaką zwracały od samego początku prace Atelier i powiększające się znajomości wśród stołecznej inteligencji sprawiły, iż Le Witt i Hima zaczęli zapraszać do współpracy redaktorzy rozmaitych periodyków. Artyści współpracowali przede wszystkim z poczytnymi czasopismami kulturalnymi i literackimi. Tworzone przez nich fotomontaże i grafiki reprodukowały „Wiadomości Literackie”, „Skamander” czy „Szpilki”. Ich prace zdobyły także czasopismo fachowe „Pomiar”, poświęcone tematyce liczników wody i gazu. W swoich realizacjach dla periodyków najchętniej posługiwali się fotomontażem, który doskonale sprawdzał się w druku czarno-białym. Na ich błyskotliwe kolaże łączące zdjęcia z technikami rysunkowymi i malarskimi wydawcy częstokroć chętnie poświęcali nawet kilka stron. Wyjątkiem są okładki Kalendarza „Łącznika Poczтового” oraz jednego z numerów „Skamandra”, które wykonano techniką litografii barwnej. Niemal wszystkie realizacje łączy błyskotliwy humor, metaforyka i zabawa znaczeniami. Ich prace okładkowe były niewątpliwą ozdobą pism, a fotomontaże wewnątrz dostarczały sporo rozrywki (również intelektualnej) czytelnikom. Le Witt i Him w swych realizacjach dla „Wiadomości Literackich” prezentowali także satyrę polityczną, śmiało krytykując faszyzm i komunizm. Dzięki obecności na łamach tych pism, Studio Levitt-Him szybko zdobyło rozgłos, a współpraca z redakcjami periodyków zapewniała zapewne także przychylność recenzentów (która z pewnością nie była wymuszona). Prace wykonywane dla popularnych czasopism miały też większy zasięg niż prace reklamowe kierowane dla wąskich grup odbiorców. Zapewne właśnie dzięki temu Le Witt i Him tak szybko zdołali wybić się do czołówki warszawskich projektantów, a niespełna pięcioletnia kariera zapewniła im ważne miejsce w historii polskiej sztuki użytkowej.

<sup>170</sup> *Drugi Powszechny Spis Ludności z dnia 9 grudnia 1931 r.: wyniki ostateczne opracowania spisu ludności z dn. 9.XII.1931 r. w postaci skróconej dla wszystkich województw, powiatów i miast powyżej 20 000 mieszkańców Rzeczypospolitej Polskiej*, s. 4 [on-line, 1.06.2018 r.] <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication?id=17009>

### „Skamander”

Czasopismo „Skamander” jest obok „Wiadomości Literackich” chyba najbardziej rozpoznawalnym pismem literackim okresu międzywojennego. Wydawany w Warszawie, początkowo przez Władysława Zawistowskiego, a od 1922 r. przez Mieczysława Grydzewskiego miesięcznik ukazywał się w latach 1920-1939 (z przerwą w latach 1929-1934 spowodowaną kryzysem gospodarczym). Wydawcy od początku działalności pisma przywiązywali dużą wagę do estetycznej formy poświęconego sztuce periodyku. Okładkę pierwszego numeru ze stycznia 1920 r. zdobi grafika Tadeusza Gronowskiego. Do zaprojektowania okładek kolejnych numerów angażowano poza Gronowskim także innych doskonałych artystów tego okresu, wśród których wymienić można twórców takich, jak Antoni Słonimski, Zbigniew Pronaszko, Waław Borowski, Roman Kramsztyk, Zygmunt Kamiński, Emil Lindemann (w którego studiu graficznym swoje pierwsze kroki stawiał Jan Le Witt), Janina Konarska czy Władysław Daszewski. Początkowo okładki w swej estetyce nawiązywały do Art Nouveau, później przez nawiązania ludowe i rustykalne podążyły w stronę druków awangardowych końcówki lat dwudziestych, charakteryzując się coraz większą geometryzacją i eksperymentami z układem liter.

Po sześcioletniej przerwie w wydawaniu pismo powróciło na rynek w roku 1935. Wydawcy Antoni Borman i Mieczysław Grydzewski postanowili przyciągnąć oko czytelnika efektownymi okładkami wykonanymi w technice litografii kolorowej oraz materiałem ilustracyjnym wewnątrz pisma. Okładkę pierwszego po kilkuletniej przerwie numeru, z kwietnia 1935 r., zdobi projekt Janiny Konarskiej. Wnętrze wypełniają z kolei rysunkowe ilustracje Feliksa Topolskiego. Kolejny numer opatrzony okładką Antoniego Wajwóda, również zawierający ilustracje Topolskiego, jest szczególnie interesujący ze względu na zamieszczenie w nim po raz pierwszy prac Studia Levitt-Him.

Już na stronie redakcyjnej majowego numeru z 1935 r.<sup>171</sup> widnieje informacja, iż znajdują się w nim *Portrety współczesnych pisarzy polskich* wykonane przez Le Wittę i Hima. Po stronie 129 (wg numeracji ciągłej w obrębie poszczególnych roczników) rozpoczyna się cykl 7 „portretów” polskich literatów. Nie są to portrety w klasycznym rozumieniu. Interpretacje Le Wittę i Hima to umieszczone w ozdobnych ramkach imitujących ramy obrazów fotomontaże, w metaforyczny i lekko dowcipny sposób przedstawiające znanych polskich literatów lat międzywojennych. Wśród sportretowanych pisarzy na kolejnych stronach znajdują się Karol Irzykowski, Michał Choromański, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Antoni Słonimski, Wojciech Bąk, Melchior Wańkowicz oraz Irena Krzywicka i Wanda Melcer.

Cykl fotomontażowych portretów pisarzy z majowego numeru pisma musiał zostać doceniony przez czytelników, gdyż kolejna seria zdjęć w wyborze i aranżacji Lewittę i Hima pojawia się już w numerze z lipca 1935 r.<sup>172</sup> Na stronie 290 rozpoczyna się cykl zatytułowany *12 fotografów widzi okno* (słowo okno jest tu zastąpione rysunkowym piktoqramem; ponad tytułem jest dodatkowo naszkicowany rząd dwunastu fotografów wykonujących zdjęcia). Jest to prezentacja wykonanych przez kilku zawodowych fotografów różnych ujęć okien. Jedne przyciągają uwagę ciekawym kształtem bądź intrygującą architekturą, inne ludzką postacią wyglądającą przez szybę lub przyglądającą się sklepowej

171 *Portrety współczesnych pisarzy polskich w interpretacji Levittę i Hima*, „Skamander” 1935, R. 9, z. 58, po s. 129 [wyłączone z numeracji].

172 *12 fotografów widzi okno*, „Skamander” 1935, R. 9, z. 60, po s. 289 [wyłączone z numeracji].



witrynie. Wszystkie tworzą zbiór pokazujący niezwykle różnorodność i mnogość interpretacji przedmiotu tak powszechnego i zwyczajnego, jak okno.

W sumie na ośmiu stronach czasopisma artyści prezentują 15 różnorodnych czarno-białych zdjęć. Większość z nich nie jest podpisana, jednak pod kilkoma znajdują się następujące sygnatury świadczące o ich autorstwie bądź pochodzeniu: Dumas<sup>173</sup>, Zuber<sup>174</sup>, Stefani, Sartorius, Gottlieb<sup>175</sup>, Steichen<sup>176</sup>, Rättig (?), Kertész<sup>177</sup> oraz dwa razy Press Photo Service. Nieregularny układ zdjęć z dużą ilością światła oraz lakoniczne, złożone bezszeryfowymi wersalikami małego stopnia podpisy przywodzą na myśl albumy fotograficzne składane w tym czasie przez Anatola Girsę i Bolesława Barczą na zlecenie Głównej Księgarni Wojskowej (chodzi tu o takie tytuły, jak *Album Legionów Polskich*, *Polska na morzu*, *Polska lotnicza* czy *Polska*, które w połowie lat trzydziestych zdobywały liczne nagrody na konkursach książki i z pewnością musiały inspirować także innych grafików i projektantów tego okresu – być może także Le Wittę i Himę).

Kolejne numery pisma zdobią liczne ilustracje autorstwa innych artystów, m.in. Feliksa Topolskiego, Rafała Malczewskiego, Moïse Kislinga, Zofii Stryjeńskiej, Zdzisława Czermańskiego, Tadeusza Kulisiewicza, Fransa Masereela, Józefa Rajnfelda. Na szczególnie jednak uwagę zasługują kolorowe okładki, do których zaprojektowania zaangażowano rozmaitych twórców tego okresu, takich jak Tadeusz Lipski, Irena Kuczborska, Marek Żuławski, Eugenja Różańska, Jadwiga Hładki, Edward Manteuffel, Antonii Wajwód, Maria Obrębska, Włodzimierz Padlewski, Janina Jankowska. Do grona tego dołączyli wkrótce także Jan Le Witt i Jerzy Him, tworząc jedno z najciekawszych ilustracji zdobiących okładki pisma.

C 80 Fotomontaż ich autorstwa zdobi okładkę „Skamandra” z lutego 1936 r.<sup>178</sup>. Na bladolazurowym tle przedstawione jest zdjęcie starożytnego, rzeźbionego popiersia, zapewne któregoś z klasycznych filozofów. Jego głowę oraz barki obsiada stado białych i czarnych ptaków. To zestawienie klasycznej rzeźby z naiwnymi, rysowanymi niczym ręką dziecka ptaszkami przyciąga uwagę swoją przewrotnością i humorem. Wszystko doskonale podkreśla i uwydatnia jasne, jednolite tło. W górnej części okładki znajduje się, także wykonany przez Studio Levitt-Him, tytuł czasopisma, złożony z masywnych, szeryfowych, ręcznie rysowanych liter, rzucających cień nadający wrażenie głębi. Okładka ta jako pierwsza w historii czasopisma „Skamander” prezentuje wykorzystanie techniki fotomontażu, którą w tym czasie szczególnie chętnie posługiwali się obydwaj artyści. W prawym dolnym narożniku znaleźć można umieszoną pionowo sygnaturę „LEVITT-HIM”.

C 81 Kolejna okładka wykonana przez Studio Levitt-Him dla „Skamandra” zaprezentowana została w 1937 r., w numerze za miesiące od kwietnia do czerwca<sup>179</sup>. Jest to z pewnością jedna z najbardziej udanych okładek czasopisma. Barwna litografia przedstawia

173 Zapewne Tancredé Dumas (1830-1905) – pochodzący z Włoch fotograf działający na Bliskim Wschodzie.

174 Zapewne René Zuber (1902-1979) – francuski pisarz i fotograf.

175 Być może William Paul Gottlieb (1917-2006) – amerykański fotograf i publicysta, znany zwłaszcza z dokumentacji fotograficznej buma jazzowego w USA w latach trzydziestych i czterdziestych.

176 Zapewne Edward Steichen (1879-1973) – amerykański fotograf i malarz. Wspólnie z Alfredem Stieglitzem założył ugrupowanie Foto-Secesja.

177 André Kertész (1894-1985) – węgierski fotograf i dziennikarz działający również we Francji i USA.

178 [okładka], „Skamander” 1936, R. 10, z. 67.

179 [okładka], „Skamander” 1937, R. 11, z. 81-83.

nurka w skafandrze z charakterystycznym kulistym hełmem. Opuszczony na linie nurek karmi kolorowe rybki pływające nieco niżej. Żółte litery, podobne do tych, które zdobiły poprzedni numer ilustrowany przez Le Witta i Hima, układają się w napis „Skafander”, w którym litera „F” jest skreślona czerwoną kreską i skorygowana, jakby w ostatniej chwili, na poprawną dla tytułu pisma literę „M”. Okładka ta zachwyca pięknymi kolorami oraz niezwykle, lekkim humorem, który dopełnia doskonała gra słów „Skamander” i „skafander”, w zabawny sposób skojarzonych przez artystów. Okładka ta była ostatnim projektem wykonanym przez Le Witta i Hima dla periodyku. Tego samego roku opuścili oni Polskę i osiedli na stałe w Lodyni. Dwa lata (i osiem numerów później), działalność pisma została przerwana definitywnie wybuchem II wojny światowej.

### „Wiadomości Literackie”

„Wiadomości Literackie” były tygodnikiem społeczno-kulturalnym założonym przez Mieczysława Grydzewskiego w 1924 r. Lata dwudzieste były dla czasopisma czasem pożytkowania czytelników i zdobywania uznania na rynku. W tym czasie pismo miało dosyć skromną szatę graficzną, a na kartach królował tekst. Wraz z nadejściem lat trzydziestych i przybywającą liczbą czytelników coraz większe było również zainteresowanie reklamą na łamach tygodnika. Pozwoliło to wydawcom na wzbogacenie pisma od strony estetycznej. Obok stale współpracujących z „Wiadomościami...” Zdzisława Czermańskiego i Władysława Daszewskiego zaczęli się pojawiać nowi artyści. Na łamach pisma zaczęto publikować karykatury i rysunki Jerzego Zaruby oraz Feliksa Topolskiego<sup>180</sup>. Ciekawym wątkiem jest również współpraca „Wiadomości...” z Atelier Levitt-Him. W sumie artyści zrealizowali dla pisma pięć projektów – były to serie fotomontaży, grafiki i karykatury.

Po raz pierwszy ilustracje do „Wiadomości...” artyści przygotowali w lutym 1936 r. Do ich dyspozycji oddano dwie pełne strony tygodnika, które wypełnili dowcipnym zbiorem fotomontaży zatytułowanym *Warszawa w wyobraźni...*<sup>181</sup>. Nazwa miasta „Warszawa” jest ciekawym kolażem, w którym każda litera pochodzi z innego kroju, co daje niezwykle dynamiczny i przykuwający uwagę efekt. Kolejne, fotograficzne satyry, których w sumie przedstawiono osiem, opatrzone są podpisami kończącymi zdanie rozpoczęte w tytule. I tak mamy *Warszawę w wyobraźni... ..Francuza z Perpignan, ...Polaka z Chicago, ...czytelnika „I. K. C.”, ...endeka z Poznania, ...pensjonarki z prowincji, ...kapitalisty zagranicznego, ...urzędnika pocztowego z Montevideo i ...Poleszuka*. Między fotomontażami znajdują się również dwie rysunkowe wstawki Le Witta i Hima. W zrealizowanych przez artystów pracach, oprócz niewątpliwego błyskotliwego humoru, dostrzec można dużą wiedzę o świecie i umiejętność trafnego jej podsumowania za pomocą przekazu plastycznego. W swej satyrze Le Witt i Him nie uciekali także od tematów poważnych i potrafili niekiedy „wbic” przysłowiową „szpilkę”.

*Chwila wytchnienia*<sup>182</sup> to kolejna seria siedmiu fotomontaży, które znalazły się w numerze 16 z 1936 r. Przystawiają one figury stołecznych pomników, które postanowiły zejść z piedestału i oddać się innym zajęciom. Wśród doskonałych pod względem precyzji i staranności wykonania kolaży widać m.in. pomnikowego Chopina siedzącego

180 Małgorzata Szpakowska, *„Wiadomości Literackie” prawie dla wszystkich*, Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2012, s. 15, 20-21.

181 *Warszawa w wyobraźni...* [8 rysunków], „Wiadomości Literackie” 1936, nr 6 (638), s. 4-5.

182 Levitt-Him, *Chwila wytchnienia* [7 fotomontaży], „Wiadomości Literackie” 1936, nr 16 (648), s. 10-11.

na ławce w Parku Łazienkowskim, Zygmunta III schodzącego w dół po słynnej kolumnie czy Mickiewicza w towarzystwie Parandowskiego, Boya-Żeleńskiego, Iwaskiewicza, Nałkowskiej, Słonimskiego i Kleinera. Prezentacja ta, podobnie jak poprzednia, zajęła dwie ze standardowych ośmiu stron tygodnika. Niedawno, jeden z fotomontaży Studia Levitt-Him wykorzystany został na okładce monografii poświęconej czasopismu „*Wiadomości Literackie*” *prawie dla wszystkich* Małgorzaty Szpakowskiej.

C 86-90

Na osobnej wkładce do świątecznego wydania „*Wiadomości...*” z grudnia 1936 r. zamieszczono graficzną historię składającą się z sekwencji jedenastu czarno-czerwonych fotomontaży zatytułowanych *Mr. Globe choruje*<sup>183</sup>. Kompozycje tworzą razem postępującą narrację, nieco na kształt komiksu. Jej bohaterem jest tytułowy Mr. Globe, czyli planeta Ziemia. Alegoryczne diagnozy wskazują na trapiące ją „czerwonkę” (komunizm), „laseczki teutońskie” (coraz większa zaborczość Niemców) oraz „Febris judaica” (czyli Żydów, których obarczano wówczas odpowiedzialnością za większość problemów społecznych i ekonomicznych). Chorobę, nad którą inni lekarze dosłownie „potracili głowy”, postanawiają wyleczyć ubrani w lekarskie kitle uśmiechnięci Hitler, Mussolini i Stalin. Narzędzia ich pracy, czyli miecz, młot, sierp i faszces (rózgi liktorskie) nie pozostawiają złudzeń co do tego, jaki skutek będą miały ich działania. Ostatni kolaż, który biorąc pod uwagę, że był rok 1936, można uznać za proroczy, przedstawia popękany i zniszczony glob leżący wśród gruzu i śmieci. Prace te, mimo iż sięgają po elementy absurdu i groteski, jako jedne z niewielu nie mają charakteru humorystycznego. Temat jest raczej smutny, a realizacje Le Witt i Hima mają nakłonić czytelnika do refleksji. To, iż taka a nie inna ilustracja zamieszczona została w ostatnim, świątecznym wydaniu „*Wiadomości...*” świadczy bardzo wymownie o nastrojach i obawach, jakie panowały Polsce i Europie w przeddzień roku 1937.

C 91  
-101

W numerze z marca 1937 r. ukazał się satyryczny tekst Antoniego Słonimskiego zatytułowany *Stalin imperatorem proletariatu*<sup>184</sup>. Pisarz wziął na celownik sowieckiego przywódcę, a dopomogli mu w tym Le Witt i Him swoimi celnymi fotomontażami, tym razem z elementami karykatury. Dwustronicową fikcyjną relację z uroczystości koronacyjnych komunistycznego lidera zdobi piętnaście grafik Atelier. Są to satyryczne kolaże fotograficzne bądź retuszowane zdjęcia z domalowanymi elementami. Prace poprzez przerysowanie i zabawę kombinacjami znaczeń i obrazów wyśmiewają boskie uwielbienie, jakim otaczany był Józef Stalin oraz eksponują absurdy ówczesnego Związku Radzieckiego i komunizmu. Każdej pracy towarzyszy podpis dopełniający ją satyryczny komentarzem.

C 102  
-103

Ostatnią realizacją, jaką wykonali dla „*Wiadomości...*” Le Witt i Him był zamieszczony w świątecznym numerze z 1937 r. rysunek satyryczny. Rozciągająca się na rozwarciu dwóch stron prac opatrzona jest tytułem *Levitt i Him nadestali nam z Londynu przesyłkę zawierającą 20 piór, przeznaczonych na gwiazdkę dla następujących pisarzy...* Poniżej znajdują się rysunki 20 niezwykłych piór przeznaczonych dla najpopularniejszych wówczas polskich literatów. Trzonki piór zostały w dowcipny sposób podmienione na inne przedmioty charakteryzujące styl, poglądy bądź ulubione motywy poszczególnych osób. W ten sposób artyści sportretowali: Sieroszewskiego (ze stalówką przyręczoną do kawaleryjskiego proporca), Irzykowskiego (z piórem w kształcie piły),

183 Levitt-Him, *Mr. Globe choruje* [opowieść obrazkowa z fotomontaży], „*Wiadomości Literackie*” 1936, nr 53/54 (685/686), s. 12-13.

184 Antonii Słonimski [tekst], Levitt-Him [fotomontaże], *Stalin imperatorem proletariatu*, „*Wiadomości Literackie*” 1937, nr 14 (700), s. 12.

Tuwima (na którego piórze zamontowano budkę dla ptaków), Słonimskiego (miotła), Wołoszynowskiego (karabin), Kossak-Szczucką (laska biskupia), Zegadłowicza (sztacheta wyrwana z płotu), Nowaczyńskiego (gwóźdź), Boguszewską i Kornackiego (dwie stalówki przymocowane do drabiny) i na następnej stronie: Parandowskiego (pióro w kształcie antycznej kolumny), Wiecha (rybi szkielet), Skiwskiego (wiatrowskaz), Jasnorzewskiej (kwiat), Rytardów (szczypce chirurgiczne?), Chromońskiego (termometr), Stanisława Piaseckiego (menora), Wittlina (solniczka) oraz Świętochowskiego (drogowskaz). Rozszyfrowanie symboliki poszczególnych piór wymagało od czytelników „Wiadomości...” zarówno znajomości krajowej literatury współczesnej, jak i wiedzy na temat życia polskich literatów międzywojnia.

Przy okazji publikacji pracy *20 piór...* Le Witt i Him sami stali się bohaterami karykatury. W numerze poprzedzającym wydanie świąteczne z roku 1937 znalazł się satyryczny rysunek autorstwa Mariana Eilego, zatytułowany *Pióra, którymi Levitt i Him rysowali swoje „pióra na gwiazdkę”*<sup>185</sup>. Prosty rysunek bazuje na wyeksponowaniu różnicy wzrostu i wagi obydwu artystów – Him przedstawiony jako gruby pędzel był w istocie człowiekiem ponadprzeciętnego wzrostu o dosyć zwalistej budowie, Le Witt z kolei był osobą niewysoką, o raczej szczupłej posturze. Ideę Eilego Le Witt i Him musieli podchwycić, gdyż ten sam motyw – grubego i cienkiego pędzla – sami zaadaptowali na zaproszeniu na pierwszą w Wielkiej Brytanii wystawę ich prac, która odbyła się w londyńskiej galerii Lund Humphries. Ten sam motyw powraca w opublikowanej w 1939 r. książce *The Football Revolt*, gdzie umieszczono go na otwierającej stronie przedtytułowej.

Oprócz grafik, rysunków i fotomontaży, jakie artyści tworzyli dla „Wiadomości...” warto wspomnieć o innych sytuacjach, w których ich nazwiska pojawiały się na stronkach stołecznego tygodnika. Ze względu na tematykę pisma nie brakowało w nim informacji o nowościach wydawniczych, recenzji oraz innych doniesień ze świata książki. Wraz ze wzrostem zainteresowania czasopiśmie wzrósł również potencjał reklamowy „Wiadomości...”. Jako że czasopismo skierowane było przede wszystkim do inteligencji i osób obcujących z kulturą, reklamodawcami często bywali wydawcy, księgarze czy antykwariusze. Regularnie publikowano także rubrykę *Książki nadestane*, w której informowano o nowościach wydawniczych oraz *Tydzień bibliograficzny* z krótkimi recenzjami książek.

Na łamach pisma znalazło się stosunkowo dużo informacji o książkach, w których ilustrowaniu mieli udział Jan Le Witt i Jerzy Him. W treści ogłoszeń chętnie zaznaczano, kto jest autorem ilustracji okładkowej, zwłaszcza gdy autorami byli artyści o pozycji Le Witt i Hima. W kolejnych numerach znaleźć można informacje o następujących książkach, w których powstanie zaangażowane było Atelier<sup>186</sup>: *Pan z San-Francisco*<sup>187</sup> oraz *Wies*<sup>188</sup> Iwana Bunina wyd. 1934 r.; *10 dni które wstrząsnęły światem* Johna Reeda

185 *Pióra, którymi Levitt i Him rysowali swoje „pióra na gwiazdkę”* [rysunek], „Wiadomości Literackie” 1937, nr 51 (737), s. 4.

186 Lista ta zapewne nie jest pełna, gdyż opisy bibliograficzne książek ilustrowanych przez Atelier rozproszone są w różnych numerach i działach czasopisma, przez co ich wyszukiwanie było utrudnione. Informacje o nowościach wydawniczych okazały się jednak bardzo pomocne w kompletowaniu wykazu prac Atelier. Dostępne katalogi i bibliografie nie obejmują bowiem często informacji na temat ilustratorów. Niektóre z książek nie zachowały się do naszych czasów w znanych kolekcjach dostępnych publicznie, dlatego doniesienia prasowe są po nich niekiedy jedynym śladem.

187 *Tydzień bibliograficzny*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 19 (546), s. 6.

188 *Wśród książek*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 36 (563), s. 4.



wyd. 1934 r.<sup>189</sup>; *Całe życie Sabiny* Heleny Boguszewskiej wyd. 1934 r.<sup>190</sup>; *Mój Żyrardów* Pawła Hulki-Laskowskiego wyd. 1934 r.<sup>191</sup>; *Ulica Sandalników* Nisa Petersena wyd. 1935 r.<sup>192</sup>; *Handlarze śmierci* Helmuta Engelbrechta i Franka Hanighena wyd. 1935<sup>193</sup>; wydane w 1935 r. *Hordubal*<sup>194</sup>, *Meteor*<sup>195</sup> i *Zwyczajne życie*<sup>196</sup> Karela Čapka; *Zakłete Rewiry* Henryka Worcella wyd. 1936 r.<sup>197</sup>; *Carat wali się w gruzy* Michała Prawdina wyd. 1936<sup>198</sup>; *Dżingis Chan, zdobywca świata* Michała Prawdina wyd. 1936 r.<sup>199</sup>; *A to pan zna?* Doktora Pietraszka [Juliana Tuwima] wyd. 1936 r.<sup>200</sup>; *Jenny zostaje aktorką* Jo van Ammers-Küller wyd. 1937 r.<sup>201</sup>; *Krystyna królowa szwedzka* Alfreda Neumanna wyd. 1937 r.<sup>202</sup>; *Na tropach Smętka* Melchiora Wańkowicza wyd. 1937, towarzyszące obszernej recenzji<sup>203</sup>; *Dwa końce świata* Antoniego Słonimskiego wyd. 1937 r.<sup>204</sup>; *Franciszek Józef. Zmierzch cesarstwa* R. Recouly'ego wyd. 1937 r.<sup>205</sup> oraz *Uzdrowiska Polskie* wyd. 1937 r.<sup>206</sup>.

Wydanie fenomenalnej *Lokomotywy, Rzepki i Ptasięgo radia* Juliana Tuwima, do której oprawę graficzną stworzyło Studio Levitt-Him, Wydawnictwo J. Przeworskiego promowało okazałą reklamą na 23 stronie numeru świątecznego tygodnika z 1937 r. Akcentowano na równi mistrzostwo poetyckie Juliana Tuwima oraz ilustratorską doskonałość Le Witta i Hima, których okładkę reprodukowano. Potencjalnych nabywców zachęcała też informacja, że ilustracje oraz okładkę wydrukowano nowoczesną techniką foto-offsetową w 9 kolorach<sup>207</sup>. W numerze 14 z 1938 r., już po wyjeździe Le Witta i Hima z Warszawy, ukazała się recenzja tejże książki<sup>208</sup>. Numer 19 z 1939 r. donosił o przekładach *Lokomotywy...* z ilustracjami Le Witta i Hima na język angielski i francuski: *Locomotive. The Turnip. The Bird's Broadcast* (przekład Bernard Gutteridge i William J. Peace) oraz *La Locomotive. Le navet. Le radio des oiseaux* (w przekładzie Paula Cazina)<sup>209</sup>.

Le Witt i Him zaznaczali swoją obecność niekiedy również w komercyjnych reklamach zamieszczanych w „Wiadomościach...”. Reklama czasopisma „Skamander” z 1935 r.

189 *Tydzień bibliograficzny*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 27 (554), s. 6.

190 *Tydzień bibliograficzny*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 17 (544), s. 6.

191 *Ibidem*.

192 *Tydzień bibliograficzny*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 21 (601), s. 8.

193 *Tydzień bibliograficzny*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 19 (599), s. 8.

194 *Tydzień bibliograficzny*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 28 (608), s. 8.

195 *Tydzień bibliograficzny*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 42 (622), s. 8.

196 *Tydzień bibliograficzny*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 48 (628), s. 8.

197 *Tydzień bibliograficzny*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 4 (960), s. 8.

198 *Książki nadesłane*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 16 (702), s. 8.

199 *Dżingis Chan*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 29 (661), s. 3.

200 *Tydzień bibliograficzny*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 32 (664), s. 6.

201 *Książki nadesłane*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 1 (687), s. 8.

202 *Książki nadesłane*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 2 (688), s. 8.

203 Gustaw Morcinek, *Na tropach Smętka*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 11 (697), s. 5.

204 *Tydzień bibliograficzny*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 17 (703), s. 7.

205 *Wśród książek*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 47 (733), s. 5.

206 *Książki nadesłane*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 42 (728), s. 11.

207 [reklama], „Wiadomości Literackie” 1937, nr 52/53 (738/739), s. 23.

208 *Tuwim dla dzieci*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 14 (753), s. 4.

209 *Książki nadesłane*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 19 (811), s. 8.

zachęcała czytelników zapowiedzią serii portretów pisarzy polskich autorstwa Le Witt'a i Hima w kolejnym numerze. W reklamie zamieszczone są miniatury grafik artystów<sup>210</sup>. Na łamach „Wiadomości...” pojawiały się niekiedy grafiki reklamowe wykonane przez artystów, m.in. reklama drzwi i płyt sosnowych produkowanych w Starachowickich Zakładach Przemysłowych<sup>211</sup>.

Informacje o działalności Atelier znaleźć można również w treści innych artykułów publikowanych w „Wiadomościach...”. W numerze z kwietnia 1935 r. zamieszczony jest obszerny wywiad przeprowadzony z przedstawicielami wydawnictwa J. Przeworskiego. Artykuł jest podsumowaniem działalności oficyny (dwa miesiące wcześniej, w lutym tegoż roku zmarł założyciel) oraz omówieniem jego planów wydawniczych i perspektyw na przyszłość. Przy okazji wywiadu padło pytanie, kto czuwa nad szatą graficzną druków J. Przeworskiego. Obok Tadeusza Piotrowskiego oraz Atelier Mewa, w którym pracowali Manteuffel, Wajwód i Hładkówna, wymieniona zostaje także spółka Levitt-Him<sup>212</sup>.

O Atelier wspomina również Mieczysław Wallis w krótkim tekście *Grafika reklamowa*. Autor wyrażał swoje zadowolenie z postępów polskiego plakatu i grafiki użytkowej, jakie dokonały się od pierwszych lat po odzyskaniu niepodległości do roku 1936. Wśród wielu znakomitych artystów, których wymienił, wyróżniał Le Witt'a i Hima jako twórców „szukających nowych dróg” oraz wykorzystujących nowatorskie techniki (np. fotomontaże ze zdjęć rentgenowskich)<sup>213</sup>.

W numerze w czerwcu 1936 r. z zamieszczoną relacją z wystawy Koła Artystów Grafików Reklamowych Mieczysław Wallis zwraca uwagę na wyróżniające się na tle innych prace Le Witt'a i Hima. Autor recenzji podkreśla oryginalność i błyskotliwość pomysłów reklamowych oraz doskonałość i różnorodność technik graficznych. Spośród pięciu zreprodukowanych w relacji prac artystów KAGR, dwie to druki reklamowe Studia Levitt-Him wykonane dla firm farmaceutycznych<sup>214</sup>.

Przychylność i liczne zlecenia od „Wiadomości...” artyści zawdzięczali zapewne dobrej relacji z redaktorem pisma, Mieczysławem Grydzewskim. O stopniu tej zarzyłości świadczyć może anegdota jaką za Marianem Eile odnotował Ludwik J. Kern:

„Ozdobą gabinetu Grydzewskiego był przepiękny akt namalowany przez Kislinga, polskiego malarza mieszkającego w Paryżu i wtedy bardzo modnego. Obraz był cudowny, trochę w stylu Renoira. Kiedyś Grydzewski wrócił z Paryża i zamarł ze zgrozy. Akt miał domalowane olejną farbą wąsy i brodę, a w innym miejscu też były jakieś kręciołki poddawane. Dostał szału, krzyczał, że to barbarzyństwo i zbrodnia. Pobiegł do specjalistów, którzy orzekli, że z olejnego obrazu nie ma sposobu takich domalowań usunąć. Zdziwiło jednak konserwatorów, że sam podkład olejny jest także jakby świeży. Lewitt-Him zrobili po prostu idealną kopię Kislinga i to na niej domalowali te wąsy i inne drastyczne detale. Oryginał stał spokojnie przez cały czas u Grydzewskiego za szafą”<sup>215</sup>.

210 [reklama] „Wiadomości Literackie” 1935, nr 21 (601), s. 8.

211 [reklama] „Wiadomości Literackie” 1936, nr 48 (680), s. 6.

212 *Dorobek i plany Wydawnictwa J. Przeworskiego*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 16 (596), s. 3.

213 Mieczysław Wallis, *Grafika reklamowa*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 27 (554), s. 5.

214 *Wystawa grafików reklamowych*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 26 (658), s. 5.

215 za: Mieczysław Czuma, Leszek Mazan, *Maczanka krakowska, czyli świat z pawim piórem*, Kraków: Anabasis, 2004, s. 149-150.



### „Pomiar”

Wraz z rozwojem przemysłu coraz liczniej zaczęły pojawiać się nowe biuletyny i pisma firmowe oraz branżowe. Dzięki kapitałowi, jaki stał za wydającymi je podmiotami (najczęściej były to duże przedsiębiorstwa państwowe), druki te często stały na wysokim poziomie merytorycznym i estetycznym. Do współpracy angażowano często rozpoznawalnych artystów i grafików. Własne czasopismo zatytułowane „Pomiar” wydawała od 1934 r. Polska Fabryka Wodomierzy i Gazomierzy w Toruniu. Do przygotowania szaty graficznej pisma zaangażowano Atelier Levitt-Him<sup>216</sup>. Nie udało ustalić się, za które elementy warstwy wizualnej pisma artyści dokładnie odpowiadali. Wiadomo, że wśród nielicznych nie-technicznych ilustracji, jakie znalazły się w „Pomiarze”, pojawiły się dwie prace Le Witta i Hima. Obydwie to całostronicowe, czarno-białe grafiki propagandowe reklamujące produkty toruńskich zakładów. Pierwsza, zamieszczona w numerze 6 z 1936 r., przedstawia krany, z których zamiast wody „kapią” monety. Obok widnieje napis „Straty zwalczają czułe wodomierze” oraz znak graficzny PFWG. Przekaz wzmacnia ciężkie liternictwo o nieregularnej wysokości, którym zapisano słowo „STRATY”<sup>217</sup>. Druga grafika, wykorzystująca technikę fotomontażu, ukazała się w roku wyjazdu artystów do Wielkiej Brytanii. Przedstawia ona brzożową miotłę i zagarnięte na stertę śmieci, wśród których zagrzebane są zużyte urządzenia pomiarowe. Ponad nimi, na nieregularnie ułożonych białych aplach znajduje się slogan: „Już czas wyrzucić stare przyrządy na złom”<sup>218</sup>.

C 105  
-106

### „Szpilki”

Ciekawą serię czterech retuszowanych zdjęć przygotowali artyści w 1936 r. dla czasopisma „Szpilki”. Realizacja była zapewne w zamierzeniu nieco uszczypliwym komentarzem do poczynąń ówczesnych cenzorów stojących na straży dobrych obyczajów i wychowania młodych pokoleń. Cykl zatytułowany *Arcydzieła malarstwa i rzeźby przystosowane do użytku dzieci i młodzieży* bazuje na podobnej koncepcji, co publikowane wcześniej na łamach „Wiadomości Literackich” fotomontaże z serii *Chwila wytchnienia*. Tym razem zamiast rekonfigurować klasyczne dzieła sztuki artyści postanowili je ocenzurować. Ofiarami tej artystycznej cenzury padła matka z obrazu Stanisława Wyspiańskiego *Macierzyństwo*, której artyści zapieli rozchełstaną koszulę; w sukienkę odziano także bohaterkę obrazu *Szał* Władysława Podkowińskiego; Wenus z Milo ubrano w gustowne bikini; Rejtanowi Jana Matejki zszyto z kolei koszulę i założono krawat<sup>219</sup>. Wszystkie cztery humorystyczne przeróbki, które zestawiono na jednej stronie, wykonane zostały z niezwykłą starannością, podobnie jak wszystkie fotomontaże i retuszowane zdjęcia wykonywane przez Studio.

### Kalendarz „Łącznika Poczтового”

Nie sposób nie wspomnieć o doskonałej realizacji przeznaczonej dla Warszawskiego Urzędu Poczтового, wydawcę pisma „Łącznik Pocztowy”. Reklamy autorstwa Atelier ukazywały się co prawda okazjonalnie na łamach czasopisma, jednak to oprawa graficzna

<sup>216</sup> Piotr Rypson, *op. cit.*, s. 259.

<sup>217</sup> *Straty zwalczają czułe wodomierze* [fotomontaż], „Pomiar” 1936, R. 3, nr 6, s. 38.

<sup>218</sup> *Już czas wyrzucić stare przyrządy na złom* [fotomontaż], „Pomiar” 1937, R. 4, nr 7, s. 11.

<sup>219</sup> *Arcydzieła malarstwa i rzeźby przystosowane do użytku dzieci i młodzieży*, „Szpilki” 1936, nr 45 (22 listopada), s. 5.

*Kalendarza „Łącznika Poczтового” na rok 1936* wzbudza największe zainteresowanie<sup>220</sup>. Okładkę zdobi pogodna, zapadająca w pamięć barwna ilustracja wykonana przez Le Witta i Hima. Praca ta, często reprodukowana przy okazji omówień twórczości Studia, jest jednym z najlepszych przykładów stylu reprezentowanego przez artystów w tym okresie. Lekka, dynamiczna, z humorystycznym, może nawet nieco naiwnym zacięciem, łączy w sobie doskonały pomysł na wizualną realizację tematu z najwyższym poziomem wykonania. Grafika okładkowa przedstawia listonosza przelatującego nad miastem i wsuwającego do wyciętych w dachach otworów listy. Sympatyczny pocztylion odziany w zielony uniform puszcza w locie perskie oko do oglądającego. Kompozycja jest prosta, dynamiczna i doskonale wyważona. Barwy są stonowane, a samą ilustrację uzupełnia złożony czarnymi literami tytuł przy dolnej krawędzi okładki. Sam kalendarz jest typowym kalendarzem z tego okresu: mnóstwo w nim reklam, ogłoszeń, ciekawostek i krótszych tekstów – w niektórych momentach trudno się wręcz zorientować, że to ciągle kalendarz. Układ graficzny jest ciasny i mocno wypełniony tekstem oraz elementami graficznymi – nie są to już jednak prace Studia Levitt-Him.

## Okładki i ilustracje książkowe

Przemysł wydawniczy w latach dwudziestych w Polsce rozkwitał – po latach zaborów mogła w końcu nieskrępowanie rozwijać się literatura narodowa. Tłumaczono także wiele pozycji zagranicznych. Coraz większe możliwości technologiczne i rozwój technik graficznych pozwalały zwiększyć i przyspieszyć produkcję wydawniczą, a także uczynić ją bardziej atrakcyjną dla odbiorcy. Rosnąca konkurencja na rynku książki wymuszała na wydawcach dbanie o atrakcyjną formę wizualną, która mogłaby przyciągnąć potencjalnego czytelnika. Zarówno klienci księgarń, jak i wydawcy zaczęli w tym czasie zwracać baczniejszą uwagę na walory estetyczne publikowanych druków. Zapotrzebowanie na okładki i ilustracje zaspokajali artyści skupieni wokół największych ośrodków ruchu wydawniczego, czyli przede wszystkim w największych miastach Polski. Nie były to wszak jeszcze czasy upowszechnienia łączności telefonicznej, a wszelkie interesy załatwiano się osobiście lub korespondencyjnie (co trwało dłużej). W tym czasie zawód artysty zajmującego się tworzeniem grafiki użytkowej był jeszcze profesją stosunkowo młodą. Działalność na wybranych polach projektowania zależna była nie tylko od talentu czy umiejętności manualnych, ale również od umiejętności technicznych i znajomości procesów graficznych i poligraficznych. Dodatkowo działalność w branży nastawionej przede wszystkim na realizowanie zleceń komercyjnych skazana była na konieczność nieustającego konkurowania i starania się o nowych klientów.

Le Witt i Him dość szybko odnaleźli swoje miejsce w stołecznym środowisku grafików i projektantów. Zagraniczne doświadczenia, doskonałe umiejętności plastyczne i techniczne oraz jakość pracy, którą wykonywali sprawiły szybko, że nie mogli narzekać na brak zleceń. Pomogły im z pewnością również kontakty w środowiskach związanych z IPS i KARG, a także cechy charakteru – zwłaszcza Jana Le Witta, który był twardym negocjatorem i dobrze radził sobie w kontaktach biznesowych z wymagającymi klientami. Miał on już zresztą za sobą kilka lat współpracy z różnymi stołecznymi wydawnictwami, dla których projektował okładki. Do szybkiego wzrostu popularności Studia przyczyniła się także jego obecność na łamach ambitnych czasopism kulturalnych.

<sup>220</sup> *Kalendarz „Łącznika Poczтового” na rok 1936*, okł. Levitt-Him, [Warszawa]: Reklama Pocztowa Sp. z o.o., [1935].

Obok zapotrzebowania ze strony przemysłu i branży reklamowej, przemysł wydawniczy był w tym czasie głównym sektorem, z którego napływały zlecenia dla twórców sztuki użytkowej. Le Witt i Him, którzy dysponowali już doświadczeniem w tej materii, jeszcze sprzed zawiązania spółki, również wspólnie zaczęli realizować projekty okładek. Niemal od początku swej działalności artyści współpracowali przede wszystkim z młodym, ale prężnie działającym Wydawnictwem J. Przeworskiego, dla którego przygotowywali liczne projekty przez cały okres swojej działalności w Polsce. Współpracowali, choć na mniejszą skalę, również z wydawnictwem Gebethnera i Wolffa oraz Towarzystwem Wydawniczym „Płomień”. Okazjonalnie projektowali również okładki dla innych oficyn: Nowego Wydawnictwa (z którym wcześniej współpracował już Le Witt), Wydawnictwa J. Mortkowicza, Biblioteki Polskiej w Bydgoszczy oraz wydawców instytucjonalnych: Związku Uzdrowisk Polskich czy Instytutu Józefa Piłsudskiego. *Urzędowy wykaz druków...*, który niekiedy ujawniał informacje o wysokości nakładów, najczęściej podawał przy opisach książek z okładkami Le Witta i Hima liczby zbliżone do ok. 2000 kopii. Niektóre z nich do dzisiaj przetrwały jedynie w nielicznych egzemplarzach.

W tym czasie usługę projektowania okładki często oferował wydawcy sam drukarz, który niejednokrotnie brał na swoje barki opracowanie wizualne książki. Realizacje te nie były zazwyczaj oryginalne i bazowały często na powielaniu pewnych schematów. Poważniejsze firmy, o większych możliwościach finansowych i świadomości roli, jaką odgrywa estetyczna warstwa druku, w miarę możliwości powierzały projekty doświadczonym i rozpoznawalnym artystom oraz spółkom. Nie były to zazwyczaj zlecenia bardzo lukratywne (za stworzenie grafiki okładkowej projektant mógł liczyć zazwyczaj na ok. 30-50 zł), odbiegające od stawek oferowanych na rynku reklamowym, jednak dawały artystom regularne dochody i często pozwalały na większą swobodę twórczą.

Interesujące jest to, iż w latach 1933-1937 artyści ilustrowali praktycznie wyłącznie literaturę dla dorosłych (choć Le Witt miał jeszcze przed rozpoczęciem współpracy z Himem epizod z powieścią dla młodzieży). Jest to zaskakujące, jeśli weźmie się pod uwagę, iż to właśnie *Lokomotywa...*, pierwsza i jedyna wydana przez Atelier w Polsce książka dla dzieci, odniosła ogromny międzynarodowy sukces i stała się motorem napędowym dla rozwoju Studia. Być może ten sukces sprawił, że w późniejszym okresie działalności artyści chętnie podejmowali się realizacji prac dla najmłodszych czytelników. Ich działalność w tym okresie na polskim rynku wydawniczym, mimo że kojarzona jest współcześnie przede wszystkim z *Lokomotywą...*, poza tym jednym wyjątkiem nie miała jednak nic wspólnego z książką dla dzieci. Jest to warte odnotowania, gdyż artyści charakteryzowani są często jako właśnie ilustratorzy literatury dziecięcej. Nie jest to zgodne z prawdą, a przynajmniej nie w odniesieniu do czasu ich twórczości w Polsce. Swoją popularność Atelier budowało w połowie lat trzydziestych przede wszystkim dzięki umiejętnemu trafianiu w gusta dorosłego odbiorcy, czy to za pośrednictwem reklamy, czy okładek książkowych.

Le Witt i Him projektowali okładki książek autorów zarówno polskich jak i zagranicznych. Były to przede wszystkim powieści, zwłaszcza historyczne, choć nie tylko. Zdarzały się także rozmaite inne formy piśmiennicze: nowele, eseje, książki historyczne, popularnonaukowe, fantastyczne, zbiory poezji, dowcipów, a nawet przewodnik turystyczny. Wśród ilustrowanych przez nich książek niemal połowa to tłumaczenia poczytnych zagranicznych powieści z angielskiego, francuskiego, rosyjskiego bądź czeskiego. Zdarzało się, że Studio realizowało okładki do więcej niż jednej książki tego samego autora. Wykonali projekty do trzech książek Karola Čapka i Iwana Bunina oraz dwóch publikacji autorstwa Michaiła Prawdina i Jo van Ammers-Küller.

Wśród autorów polskich pojawiają się nazwiska najpoczytniejszych literatów tego okresu. Artyści przygotowali okładki bądź obwoluty dla książek Heleny Boguszewskiej, Michała Choromańskiego, Henryka Worcella, Piotra Choynowskiego, Bruno Winawera, Pawła Hulki Laskowskiego czy Antoniego Słonimskiego, dla którego książek zaprojektowano dwie okładki. Atelier wykonało także dwie realizacje graficzne dla książek Juliana Tuwima – pierwsza to okładka wyboru dowcipów, który poeta opublikował pod pseudonimem dr Pietraszek, druga to *Lokomotywa...* – ostatni projekt, jaki wykonali w Polsce.

Przedstawione w tej części zestawienie uwzględnia w sumie 39 książek opublikowanych w Polsce, w których tworzeniu brali udział Le Witt i Him. Lista ta, mimo wszelkich starań, może nie być pełna. Skompletowanie bibliografii prac z tego okresu nie jest łatwe – większość z dostępnych bibliografii i katalogów dość wybiórczo odnotowywało udział ilustratorów, dlatego nie są one najlepszym źródłem poszukiwań, choć były niekiedy pomocne. Najlepsze rezultaty udało uzyskać się dzięki przeglądowi *Urzędowego Wykazu Druków Wydawanych w Rzeczypospolitej Polskiej i Druków Polskich i Polski Dotyczących Wydawanych Zagranicą*, który posiada bardziej rozbudowane opisy i w pełni pokrywa okres twórczości Atelier w Polsce. Niezwykle pomocny okazał się także katalog kartkowy ilustratorów w Muzeum Literatury w Warszawie, gdzie znajduje się sporo dobrze zachowanych książek. Wiele nieopisanych dostatecznie nigdzie indziej druków, często niedostępnych w zbiorach publicznych, udało się ustalić dzięki analizie katalogów z licytacji antykwarycznych oraz stron internetowych antykwariatów (m.in. Rara Avis, Apendyks, Lewiatan, Atticus, Lamus oraz Antykwariat Warszawski), a także w archiwach portalu Allegro, gdzie książki te były niekiedy sprzedawane. Bardzo pomocna przy poszukiwaniu okładek okazała się także społeczność badaczy, kolekcjonerów i miłośników projektowania graficznego z tego okresu, którzy chętnie dzielili się reprodukcjami często niezwykle rzadkich okładek<sup>221</sup>. Uzupełnieniem oraz źródłem pomocnym przy ustalaniu lat publikacji niedatowanych pozycji były także źródła prasowe – reklamy, wykazy nowości czy recenzje, publikowane w popularnych periodykach tego okresu.

Reklamy i zestawienia nowości publikowane w prasie były w pierwszej połowie XX w. podstawowymi narzędziami komunikowania o planach wydawniczych. Wydawnictwa, z którymi współpracowało Atelier dobrze znały wartość tego rodzaju reklamy, dlatego przy poszukiwaniach bibliograficznych dotyczących publikacji ilustrowanych przez Atelier zapowiedzi prasowe są często lepszym źródłem niż spisy bibliograficzne czy katalogi, które bardzo często nie odnotowują i nie indeksują nazwisk ilustratorów. Inaczej sprawa wyglądała w prasowych ogłoszeniach i reklamach – informacja o tym, że Studio Levitt-Him odpowiadało za wykonanie okładki czy obwoluty zawsze pojawiała się w kilkuwierszowej nocie bibliograficznej. Świadczy to, że zarówno dla wydawców, jak i potencjalnego nabywcy, udział Atelier musiał być swojego rodzaju atutem zwiększającym wartość publikacji. Artyści dbali z pewnością o to, aby informacje o ich autorstwie znalazły się w stosownych miejscach, a wszystkie poważniejsze prace – czy to reklamowe czy książkowe – są wyraźnie, choć dyskretnie podpisane. Sygnatura *LEVITT-HIM* stawała się znakiem, który kojarzony był z wysokim poziomem estetycznym i błyskotliwym ujęciem tematu. Docenili to szybko zarówno odbiorcy, jak i zlecniodawcy.

Jak wspomniano, Studio Levitt-Him specjalizowało się w tym czasie przede wszystkim w publikacjach dla dorosłych, ewentualnie dla młodzieży. Rzadko zawierały one ilustracje

221 Szczególne podziękowania za pomoc należą się tutaj panom: Piotrowi Rypsonowi, Michałowi Władzie, Ryszardowi Cichemu oraz Janowi Strausowi.



w bloku książki, dlatego jeśli mowa o pracach książkowych Studio w tym okresie, należy mieć na myśli przede wszystkim okładki (lub obwoluty). Poza *Lokomotywą...* Le Witt i Him zaprojektowali materiał ilustracyjny tylko do dwóch książek: legend greckich pt. *Heroje* oraz *Na tropach Smętka* Melchiora Wańkowicza. Można zatem powiedzieć, że artyści wyspecjalizowali się w tym czasie w tworzeniu projektów okładkowych. Nie wszystkie stały na najwyższym poziomie, wszystkie są jednak solidnymi produktami, wśród których kilka wybija się pomysłowością oraz zastosowaniem ciekawych technik. Był to okres, w którym artyści zapewne wciąż doskonalili swój warsztat oraz regulowali praktyczne aspekty artystycznej współpracy. Był to dla nich także okres intensywnej pracy związanej z dynamicznym wejściem na stołeczny rynek projektowania graficznego. Nie może dziwić więc, że nie wszystkie prace z tego czasu są tak udane, jak te najczęściej przywoływane w opracowaniach. Warto jednak pokrótce omówić wszystkie znane publikacje, w których Le Witt i Him pozostawili swój ślad. Wydaje się to ważne dla pełnego przedstawienia twórczości Atelier. Jest to również istotne dla bardziej wnikliwego przyjrzenia się kształtowaniu stylu i warsztatu obydwu artystów, którzy kojarzeni są przecież, obok prac reklamowych, właśnie z dokonaniem na polu grafiki książkowej. Dla porządku publikacje podzielono według oficyn, które odpowiadały za wydanie. Osobno, na samym końcu, omówiona zostanie książka z wielu względów wyjątkowa, czyli *Lokomotywa...*

Mimo przeprowadzenia licznych kwerend nie udało się dotrzeć do wszystkich ilustrowanych przez Studio okładek. Nie wszystkie z omówionych poniżej publikacji dostępne są w zbiorach publicznych, a niekiedy, jeśli się w nich znajdują, nie posiadają oryginalnych okładek. Niekiedy opis bazuje więc na reprodukcjach egzemplarzy znajdujących się w kolekcjach prywatnych, reprodukowanych w różnego rodzaju opracowaniach. W przypadku niektórych z najrzadszych i najgorzej zachowanych wydań nie udało się niestety odnaleźć żadnej zachowanej do dziś okładki (lub obwoluty), ani reprodukcji zadowalającej jakości – informacja o tym została każdorazowo podana, a opis w tych przypadkach jest z oczywistych względów niepełny.

Przed omówieniem poszczególnych wątków współpracy z branżą wydawniczą warto odnotować, iż obwoluty i okładki projektowane przez Atelier Levitt-Him drukowane były częstokroć w innych zakładach niż blok książki. Spowodowane było to zapewne częstym wykorzystaniem koloru, który wymagał innych technik reprodukcji niż druk typograficzny – niewiele drukarni w tym czasie dysponowało maszynami mogącymi zapewnić kompleksową obsługę w tym zakresie. Ich projekty realizowały w tym czasie przede wszystkim takie zakłady, jak: Drukarnia „Progress”, Drukarnia Galewski i Dau, Drukarnia Bracia Drapczyńscy oraz Drukarnia „Norma”.

### **Jakub Przeworski**

Jakub Przeworski, pochodzący z biednej żydowskiej rodziny, od piętnastego roku życia pracował jako antykwariusz dla A. H. Kleinisingera, a później, już na własną rękę, jako księgarz. W 1933 r. swoją działalność przekształcił w księgarnię nakładową i zaczął samodzielnie publikować. Firma Przeworskiego, początkowo nastawiona na tłumaczenia literatury zagranicznej, szybko rozpoczęła również współpracę w polskimi autorami, znacznie poszerzając w połowie lat trzydziestych swój repertuar wydawniczy. Przeworski, dysponujący wieloletnim doświadczeniem w bezpośredniej sprzedaży książek, znał z pewnością moc przyciągania potencjalnych nabywców jaką posiadały atrakcyjne okładki. Z tego powodu publikacje wydawnictwa od początku opatrywane były graficznymi okładkami, najczęściej kolorowymi. Przygotowanie tego rodzaju grafik wymagało

w tym czasie zatrudnienia artystów dysponujących odpowiednim warsztatem graficznym i znających nowe techniki reprodukcji. Wśród artystów, z którymi współpracę nawiązało wydawnictwo, znaleźli się także Le Witt i Him. Nie są znane szczegóły nawiązania współpracy między wydawnictwem a Atelier. Wiadomo jedynie, że w tym samym czasie co Przeworski, powoływali do życia swoją firmę Le Witt i Him, poszukując zapewne potencjalnych zleceniodawców. W tym samym roku dynamicznie wchodziła na rynek oficyna Przeworskiego, która potrzebowała zdolnych, ale zapewne też niezbyt drogich grafików do wykonania licznych okładek, mających podnieść atrakcyjność publikowanych druków. Wraz z poszerzaniem repertuaru i otwarciem wydawnictwa także na rodzimych autorów zapotrzebowanie to wzrastało. Warto zauważyć, że Przeworski, który sam miał żydowskie korzenie, chętnie zapraszał do współpracy przedstawicieli diaspory – zarówno literatów, jak i grafików. Być może kwestia ta nie pozostawała również bez wpływu przy wyborze Le Witt i Hima. Jakub Przeworski zmarł w 1935 r., a wydawnictwo prowadził od tego czasu jego syn Marek, nie rezygnując z usług Studia. W wywiadzie przeprowadzonym z przedstawicielami wydawnictwa J. Przeworskiego w kwietniu 1935 r. padło pytanie, kto czuwa nad oprawą graficzną książek oficyny. Wymieniona została, obok Tadeusza Piotrowskiego oraz Atelier Mewa, w którego skład wchodził Edward Manteuffel, Antonii Wajwód i Jadwiga Hładki, spółka Levitt-Him<sup>222</sup>.

Pierwsze książki z okładkami projektowanymi przez Studio Levitt-Him ukazały się nakładem J. Przeworskiego już 1934 r. Wśród przekładów pojawiły się tłumaczone przez Jana Lorentowicza powieść *Pan z San Francisco*<sup>223</sup> oraz nowele *Wieś*<sup>224</sup> i *Czara życia*<sup>225</sup> autorstwa Iwana Bunina – zdobywcy literackiej Nagrody Nobla z poprzedniego roku.

*Czara życia* to zbiór osiemnastu opowiadań, które traktują o losach człowieka zagubionego w chaotycznym i pozbawionym logiki świecie. Okładka autorstwa Le Witt i Hima jest doskonale dopasowana do charakteru zbioru. Przedstawiona została na niej czarna sylwetka mężczyzny z parasolem, przechodzącego na tle nieuporządkowanych, krzywych kamieniczek i budynków. Grafika ta jest minimalistyczna. Artyści ograniczyli się do zastosowania trzech kolorów – bieli, czerni i czerwieni, przez co okładka przywołuje na myśl ilustracje wykonane do wspomnianego już elementarza hebrajskiego *Mikraa Alef*. Kremowy papier wykorzystany do druku doskonale gasi kontrastowe kolory grafiki. Całość dopełnia odręczne białe liternictwo tytułu oraz nieodłączna sygnatura LEVITT-HIM, tym razem podkreślona intensywnym czerwonym kolorem. W okładce tej zwraca uwagę minimalizm układu oraz centralne umiejscowienie motywu graficznego, które pozwoliło pozostawić duże wolne pole wokół. Podobną kompozycję ma także druga książka Bunina wydana w 1934 r. – *Wieś*. I tym razem artyści ograniczyli się do trzech kolorów nadrukowywanych na kremowym papierze. Okładkę zdobi motyw otwartego okna, na tle którego stoi tradycyjny rosyjski samowar i szklanka wypełniona herbatą. Czerwony tytuł wkomponowany został w ramę ciemnego okna. *Wieś* oraz *Czara życia* nie noszą znamion serii, jednak ich okładki w wyraźny sposób nawiązują do siebie kompozycją i kolorystyką.

C 108

C 109

C 110

222 *Dorobek i plany Wydawnictwa J. Przeworskiego*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 16 (596), s. 3.

223 Iwan Bunin, *Pan z San Francisco*, okł. Levitt-Him, przeł. Waław Rogowicz, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1934.

224 Iwan Bunin, *Wieś*, obwol. Levitt-Him, przeł. Jan Lorentowicz, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1934.

225 Iwan Bunin, *Czara życia*, obwol. Levitt i Him, przeł. Jan Lorentowicz, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1934.



Odmierna w stosunku do nich jest trzecia okładka zdobiąca powieść rosyjskiego noblisty zatytułowaną *Pan z San Francisco*. W książce opowiadającej historię tragicznie zakończonych wakacji zamożnego mieszkańca San Francisco autor porusza poważne kwestie związane z przewrotnością ludzkiego losu, otaczającym ludzi fałszem i obłudą. Bunin, który sam wyrwał się z głębokiej nędzy, w której dorastał, często w swych tekstach eksponował dysonans między poziomem życia bogatych i biednych. Duża część akcji powieści dzieje się na transatlantyku, którym tytułowy Pan (którego nazwiska i tak nikt nie pamięta) wraz z rodziną odbywa podróż do Włoch. Motyw rejsowego statku, który z pewnością działał na wyobraźnię ówczesnych czytelników, został wykorzystany na okładce Le Witt'a i Hima. Zdobią ją dwa mijające się parostatki, z których kominów wydobywają się kłęby pary i dymu. I tym razem artyści ograniczyli się do zastosowania jedynie kilku kolorów – dominujących czarnego, białego oraz pomarańczowego i żółtego, którymi zaakcentowano detale. Układ dynamizuje nachylenie statków pod kątem i przecinający je prostopadłe, pomarańczowy tytuł oraz czarne liternictwo imienia i nazwiska autora. W prawym dolnym narożniku znalazła się także informacja, iż jest on laureatem Nagrody Nobla.

C 111

W 1934 r. ukazał się również głośny reportaż poświęcony wydarzeniom rewolucji październikowej autorstwa amerykańskiego dziennikarza i komunisty Johna Reeda, zatytułowany *Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem*<sup>226</sup>. Książka, do której krótką przedmowę napisał sam Lenin, jest obrazem nieco stronnicy, niemniej napisanym z wielkim kunsztem. Wzbudzała ona duże zainteresowanie, ale też liczne kontrowersje. Mimo tego uznawana jest do dziś za jeden z ważniejszych reportaży tego czasu. Nie mniej ciekawa, dzięki doskonałej grafice, którą przygotowali Lewitt i Him, jest okładka pierwszego polskiego wydania książki z 1934 r. Grafika przedstawia rzeszę biegnących rewolucjonistów – widoczne są tylko ich schematycznie ujęte sylwetki, dzierżące sztandary i karabiny. Tłum w centralnym punkcie okładki zbija się w czarną plamę, na której wyrazistym, plakatowym pismem zapisano tytuł i nazwisko autora. Projekt ten wybija się na tle innych okładek z tego czasu niezwykle dynamicznym układem oraz daleko posuniętymi uproszczeniami. Jedynym kolorem, kontrastującym z czernią tłumu i bielą tła, jest kolor czerwony, którym wyróżniono słowo „wstrząsnęły” oraz wykorzystano do uwypuklenia perspektywy przez nałożenie delikatnego gradientu tła w górnej części okładki. Ta rzadka dziś okładka może być śmiało uznana za jeden z najciekawszych wczesnych projektów Studia Levitt-Him.

C 112

Ciekawy, minimalistyczny projekt artyści wykonali w tym czasie do książki Kathleen Mansfield Murry (publikującej pod pseudonimem Katherine Mansfield) *Garden Party*<sup>227</sup>. Na bladozielonym tle dominują kolory czarny, czerwony i zielony. W centralnym punkcie przedstawiono pasiasty namiot ogrodowy wypełniony biesiadnikami. Uwagę zwraca wysublimowane liternictwo tytułu składanego dwoma kolorami oraz imię i nazwisko autorki, których linia pisma prowadzona jest po krzywej odpowiadającej kształtowi motywu graficznego. Okładkę tę doceniła redakcja „Rocznika Polskiej Grafiki Reklamowej”, reprodukując ją na jednej z barwnych plansz zamieszczonych w wydaniu z 1935 r. W tym samym numerze znalazły się także dwie inne reprodukcje okładek – jedna wspomnianej już książki *Wieś* Iwana Bunina, druga to zaprojektowana samodzielnie przez Le Witt'a okładka do książki Choromańskiego, *Zazdrość i medycyna*.

<sup>226</sup> John Reed, *Dziesięć dni które wstrząsnęły światem*, obwol. Levitt-Him, przeł. Aleksander Dobrot [właśc. Wiktor Grosz], Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1934.

<sup>227</sup> Katherine Mansfield, *Garden Party*, okł. Levitt-Him, przeł. Bolesława Kopelówna, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworskiego, 1934.

Wśród autorów polskich, których książki opatrzyli okładkami Le Witt i Him w 1934 r. wymienić należy na pierwszym miejscu Antoniego Słonimskiego, którego aż dwie pozycje zostały opracowane graficznie przez Atelier. Pierwsza to zbiór esejów zatytułowany *Heretyk na Ambonie*<sup>228</sup>. Książka ma okładkę wykonaną z szarego kartonu, na którym białą farbą nadrukowano składane ukośnie, dużymi kapitalikami, na przemian zmultiplikowane tytuł i imię oraz nazwisko autora. Nie wiadomo, czy ten układ typograficzny był pomysłem Le Witt i Hima, wiadomo natomiast z pewnością, że pierwotnie książka obleczone była przygotowaną przez nich obwolutą, która do dziś zachowała się w bardzo nielicznych egzemplarzach. Jej kompozycja zdominowana jest przez czarne tło, doskonale kontrastujące z białymi rysunkowymi elementami. Uwagę odbiorcy skupia umieszczony w centralnym punkcie biały okrąg wypełniony przez światło reflektora, podkreślone czerwoną obręczą. W środku, na mównicy, z podniesioną do góry ręką umieszczona jest schematyczna biała postać. Wokół zgromadzony jest, niczym w cyrku, tłum słuchaczy. W dolnej części wydrukowano białymi literami nazwisko autora oraz tytuł. Blok książki zdobią ilustracje innego warszawskiego artysty – Feliksa Topolskiego, którego w przyszłości los zaprowadzić miał, podobnie jak Le Witt i Hima, również do Londynu, gdzie podobnie jak oni zyskał dużą rozpoznawalność.

C 114  
-116

Drugą książką Słonimskiego ilustrowaną w tymże roku przez Studio Levitt-Him była opowieść fantastyczna zatytułowana *Dwa końce świata*<sup>229</sup>. Jest to apokaliptyczna wizja zagłady ludzkości, do której doprowadza bezwzględny szaleniec, uważający się za odnowiciela świata. W opozycji do niego staje przypadkowo ocalały subiekt księgarski z Warszawy, stający w obronie dawnych wartości. Obwoluta książki zaprojektowana przez Le Witt i Hima jest ciekawym połączeniem fotograficznego tła i elementów rysunkowych. Kompozycja charakteryzuje się dużą ilością światła oddzielającego elementy graficzne dolnej części od zamieszczonych przy górnej krawędzi informacji o tytule i autorstwie książki. Praca przedstawia mały nocny stolik i żółtą kozetkę ustawioną na środku ulicy pośród zrujnowanych budynków. Na niej leży ubrany w pasiasty szlafrok zaczytany brodac – zapewne występujący w książce subiekt. Ponad nim rozciąga się błękitne niebo, na którego skraju wylania się drukowany maszynowymi żółtymi literami tytuł.

C 113

Co ciekawe, okładka Le Witt i Hima, która zdobiła pierwsze wydanie książki, wykorzystana została również w pierwszej edycji powojennej, opublikowanej przez wydawnictwo Książka i Wiedza<sup>230</sup>. Do grafiki wprowadzono jednak spore modyfikacje – obraz wykadrowano i wtórnie, dość topornie podkolorowano. Zmieniono także liternictwo tytułu. W związku z tymi „poprawkami” okładka z 1991 r., znacznie ustępuje pod względem estetyki przedwojennemu pierwowzorowi.

C 117

Kolejny ciekawy projekt wykonali artyści do książki *Śpiew drutów* autorstwa Bruna Winawera<sup>231</sup>. Publikacja jest zbiorem nie do końca powiązanych ze sobą, krótkich artykułów poruszających nietypowe i ciekawe wydarzenia z całego świata. Jedyne, co je łączy to właśnie to, że miały miejsce za granicą. Tytuł książki, *Śpiew drutów*, nawiązuje do rozwoju techniki telegraficznej i radiowej, która umożliwiła szybkie, globalne przekazywanie

C 118

228 Antonii Słonimski, *Heretyk na ambonie*, obwol. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworskiego, 1934.

229 Antonii Słonimski, *Dwa końce świata*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworskiego, 1934.

230 Antonii Słonimski, *Dwa końce świata*, Warszawa: Książka i Wiedza, 1991.

231 Bruno Winawer, *Śpiew drutów*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1934.

informacji. Do tytułu nawiązuje także grafika okładkowa, której czarne tło pokryte jest nieregularnymi, białymi, poziomymi kreskami. Środek przecina czerwony pas, na którym umieszczona została biała falująca linia przywodząca na myśl wykres przebiegu fali radiowej. Elementy tytułu oraz umieszczoną przy prawej krawędzi, pionowo, sygnaturę artystów wykonano w kontrze, pozostawiając w kolorze białym.

C 119 Istnieje okładka, której nie można jednoznacznie przypisać autorstwa, jednak pewne podobieństwa stylu, kolorystyka, a przede wszystkim temat zbliżony do zagadnień poruszanych przez *Śpiew drutów* Winawera wskazują, że autorami mogli być Le Witt i Him. Książka, o której mowa, to *Sygnaty* Ewy Szelburg-Zarembiny<sup>232</sup>. Okładkę zdobi ciekawa grafika, w której dominuje czerń tła, a elementy graficzne i liternictwo akcentują kontrastowe kolory czerwony i biały. Gdyby uznać autorstwo Le Witt i Hima, byłaby to kolejna okładka wykorzystująca fotomontaż i to dość jak na tamte czasy niecodzienny. W tryby kół zębatych wkomponowano bowiem zdjęcie księżyca. Dolną część arkusza przedziela pozioma, biała, pofalowana linia, do złudzenia przypominająca tę, którą pojawiła się na okładce książki Winawera. Z powodu braku sygnatury oraz jakichkolwiek informacji na stronach tytułowych nie można jednak z całą pewnością określić autorstwa tej okładki.

C 120 W roku 1934 pojawiła się kolejna już powieść Heleny Boguszewskiej *Całe życie Sabiny*<sup>233</sup>. Okładka projektu Studia Levitt-Him utrzymana jest w ponurym klimacie, bo i sama książka do wesołych nie należy. Opowiada historię śmiertelnie chorej Sabiny, która w ostatnich tygodniach swego niespełnionego życia przywraca w retrospekcjach wydarzenia z przeszłości. Autorka, której pracę można sklasyfikować jako przykład przedwojennego psychologizmu, w ciekawy sposób prowadzi narrację, która naśladuje monolog wewnętrzny bohaterki za pomocą mowy pozornie zależnej. Utrzymana w szaro-czarnej tonacji okładka Le Witt i Hima również skupia się na postaci bohaterki i jej przeszłości. Ilustracja wyobraża przybrudzoną ścianę, na której zawieszono są w różnokształtnych ramach trzy portrety kobiece. Nie są to zapewne wizerunki tej samej osoby, jednak nie wpływa to na przekaz okładki. Uwagę przyciąga kontrastujący, biały tytuł w lewym dolnym narożniku, w którym delikatnie zaakcentowano kolorem różowym imię Sabiny. Jest to kolejna okładka, w której artyści posługują się techniką fotomontażu, a wykorzystany motyw ram zawieszonych na ścianie powróci jeszcze w kolejnych realizacjach.

C 121 Artyści wykonali także obwolutę do książki Pawła Hulki Laskowskiego zatytułowanej *Mój Żyrardów*<sup>234</sup>. Jest to osobista biografia rodzinnego miasta żyrardowskiego pisarza i tłumacza. Żyrardów był osadą przemysłową słynącą z jednej z największych w ówczesnej Europie fabryk wyrobów lnianych. Do przemysłowego charakteru miasta, opisywanego w książce Hulki Laskowskiego, nawiązują w swej realizacji graficznej Le Witt i Him. Dość prosta i pozbawiona szczegółów ilustracja przedstawia umieszczone na białym, lekko przybrudzonym tle, charakterystyczne dla ówczesnych maszyn przemysłowych przekładnie pasowe. Pasy, które obok kół pasowych są jedynym elementem graficznym, namalowano czerwonym i czarnym kolorem. Ich regularna szerokość i odstępów wprowadzają do układu rytm, który dodatkowo ożywia dynamiczna kompozycja uzyskana dzięki skośnemu ich ułożeniu. Praca, choć prosta i pozbawiona zdobniczych elementów jest intrygująca

232 Ewa Szelburg-Zarembina, *Sygnaty*, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933.

233 Helena Boguszevska, *Całe życie Sabiny*, obwol. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1934.

234 Paweł Hulka-Laskowski, *Mój Żyrardów, z dziejów polskiego miasta i z życia pisarza*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1934.

i przyciąga uwagę przez niedopowiedzenie – nie wiadomo co napędzają pasy ani do jakiej maszyny należą obracane przez nie koła. Dopiero w połączeniu z tytułem *Mój Żyrardów* okładka nabiera znaczenia nawiązującego do przemysłowej historii miasta.

W 1935 r. nakładem wydawnictwa J. Przeworskiego ukazały się także trzy książki tłumaczone przez Hulkę Laskowskiego – były to pierwsze polskie wydania opublikowanych rok wcześniej tekstów czeskiego pisarza, pioniera fantastyki naukowej – Karela Čapka. Częstokroć później drukowane jako zbiór, książki pierwotnie ukazały się w trzech osobnych tomach, które łączy jednak podobna szata graficzna i format. *Hordubal*<sup>235</sup>, *Meteor*<sup>236</sup> i *Zwyczajne życie*<sup>237</sup> to jedne z najchętniej tłumaczonych i publikowanych powieści Čapka. Dzięki zręcznej narracji opartej na psychologicznym przedstawieniu postaci autor stara się pokazać, jak złożona i nieobiektywna jest kwestia prawdy o człowieku i otaczającym go świecie. Metaforykę powieści starali się również zawrzeć w swych grafikach okładkowych Le Witt i Him. Wszystkie trzy kompozycje łączy wspólny motyw – nieco zgarbiona, rozmyta postać ludzka, którą dostrzegamy jedynie w odbiciu – w źrenicy oka, zwierciadle czy szkle okularów (podobnych do tych, które wykorzystano już nieco wcześniej w reklamie wykonanej dla Technografu). Okładki stanowią plastyczny komentarz do filozoficznych rozważań czeskiego autora. Elementem łączącym okładki wszystkich tekstów Čapka jest także technika i styl wykonania. Obwoluty są barwne, choć nie przesycone kolorami, którymi akcentowane są jedynie istotne szczegóły oraz liternictwo tytułu. Prace, choć cechuje je delikatna niestaranność i pozbawienie szczegółów, są jednocześnie dzięki temu dość tajemnicze, nieco mroczne i niedopowiedziane.

C 122

C 123

C 124

Wiadomo o jeszcze dwóch projektach, które artyści wykonali dla wydawnictwa Przeworskiego w 1935 r. Pierwszy z nich, to tłumaczona na kilka języków i kilkakrotnie wznawiana w Polsce książka Helmuta Engelbrechta i Franka Hanighena *Handlarze śmierci*<sup>238</sup>. Jest to krytyczne studium poświęcone współczesnemu przemysłowi zbrojeniowemu i jego niepokojącym powiązaniom z gospodarką i polityką światową. Książka, pisana w duchu pacyfizmu, demaskuje komercyjny wymiar wojny i jest pewnego rodzaju przestrogą przed nadchodzącym światowym konfliktem. Wymowną okładkę do jednego z dwóch znanych przedwojennych wydań książki przygotowali Le Witt i Him. Grafika przedstawia trzech przygarbionych, niosących karabiny i ekwipunek żołnierzy – ich sylwetki tworzy jednolity ciemny kształt, z którego szczegóły wydobywają tylko jasne linearne kreski. Ponad nimi, lekkim krokiem wędruje wymachujący laską, elegancko odziany mężczyzna w cylindrze – zapewne jeden z tytułowych handlarzy śmierci. Komunikat okładki, podobnie jak treści książki, jest jasny: podczas gdy jedni giną i cierpią na wojnie, inni się na niej bogacą i robią doskonały interes.

C 125

Kolejna pozycja, którą należy omówić, to powieść duńskiego autora Nisa Petersena zatytułowana *Ulica sandalników*<sup>239</sup>. Historia osadzona w czasach Marka Aureliusza fabu-

C 126

235 Karol Čapek, *Hordubal*, obwol. Levitt-Him, przeł. Paweł Hulka-Laskowski, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1935.

236 Karol Čapek, *Meteor*, obwol. Levitt-Him, przeł. Paweł Hulka-Laskowski, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1935.

237 Karol Čapek, *Zwyczajne życie*, obwol. Levitt-Him, przeł. Paweł Hulka-Laskowski, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1935.

238 Helmut Engelbrecht, Frank Hanighen, *Handlarze śmierci*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1935.

239 Nis Petersen, *Ulica Sandalników, opowieść rzymska z czasów Marka Aureliusza*, obwol. i okł. Levitt-Him, przeł. Zbigniew Grabowski, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1935.



larnie przypomina nieco *Quo Vadis* Sienkiewicza – poruszany jest temat prześladowań pierwszych chrześcijan, a główny wątek traktuje o miłości między młodym Rzymianinem a jego chrześcijańską oblubienicą. Sama książka, być może odczytywana jako powtórka z sienkiewiczowskiej klasyki, nie zdobyła dużego uznania na polskim rynku i nie była później wznawiana. Warto jednak omówić ją nieco dokładniej, była bowiem graficznym majstersztykiem i jednym z ciekawszych projektów Le Witt'a i Hima z tego okresu. Wydana w eleganckiej formie, zachwyca gamą barw i estetyką wykonania. Twardą okładkę obciągniętą beżowym płótnem zdobi złote tłoczenie przedstawiające uproszczoną, linearną postać na tle mocno zgeometryzowanych antycznych budowli. Ten centralnie umieszczony motyw powtórzony jest w formie graficznej na stronie przedtytułowej. To jednak nie okładka, a bardzo dziś rzadka, kolorowa obwoluta robi największe wrażenie i stanowi dowód wysokich umiejętności artystów. Warto podkreślić doskonały dobór kolorów – tło zdominowane przez bladą żółć ożywia jasnoseledynowy pasek imitujący podłogę. Grafika przedstawia budowane z jednolitej, ciemnobrązowej plamy stół i postacie – siedzącego Rzymianina i stojącego sługi, napełniającego trunkiem jego kubek. Delikatne szczegóły postaci tworzą rysowane linie w kolorze tła. Postacie są mocno uproszczone, sprawiają wrażenie nieco topornych, wyciosanych z większej bryły. Nazwisko autora i tytuł artyści zrezygnowali wkomponowali w blat stołu, przy którym rozgrywa się scena. Tło kontynuowane jest także na tylnej stronie obwoluty oraz grzbiecie, który zdobi rząd poziomych brązowych pasów i niewielki ozdobnik. Obwoluta zachwyca stonowanymi barwami i prostotą środków graficznych, które nadają jej elegancki i przejrzysty wygląd. To kolejny z projektów z tego okresu, który wyróżnia się dojrzałością i nowoczesnością formy.

C 127

Dość tajemnicza pozostaje jedna z ostatnich okładek wykonanych dla wydawnictwa J. Przeworskiego, prawdopodobnie w 1936 r., do książki *Przygoda brazylijska* Petera Fleminga<sup>240</sup>. Praca ta znana jest jedynie z reprodukcji zamieszczonej w numerze 66 „Arts et Métiers Graphiques” z 1939 r. Nie udało się niestety odnaleźć żadnego oryginalnego egzemplarza z zachowaną okładką. Zastanawiające jest również, że odnalezione egzemplarze książki miały (choć niezachowane) obwoluty innego warszawskiego studia graficznego – Atelier Mewa. O pomyłce francuskiego pisma nie może być raczej mowy, ponieważ reprodukcja towarzyszyła monograficznemu artykułowi poświęconemu pracy Le Witt'a i Hima. Styl, w jakim przedstawiono autora książki podróżującego boso na osiołku, również wskazuje na omawianych artystów. Znana reprodukcja jest niestety czarno-biała, więc nie pozwala powiedzieć nic na temat kolorystyki projektu. Warto jednak zwrócić uwagę na odręczne, swobodne, a nawet nieco niedbałe liternictwo, którym zapisano tytuł oraz imię i nazwisko autora.

C 128

W roku 1936 intensywność współpracy Le Witt'a i Hima z wydawnictwem Przeworskiego nieco zmalała – znana jest jeszcze tylko jedna okładka z tego roku. Przy okazji jej tworzenia artyści nawiązali jednak ciekawą znajomość, która niebawem miała się rozwinąć. Autorem książki zatytułowanej *A to pan zna?* był niejaki dr Pietraszek<sup>241</sup>. To jeden z licznych pseudonimów, pod którymi publikował nie kto inny, jak Julian Tuwim. Książka była zbiorem dowcipów – przede wszystkim szmoncesów i anegdot w duchu humoru żydowskiego. Interesująca jest kolorowa ilustracja okładkowa zaprojektowana

240 Peter Fleming, *Przygoda Brazylijska*, [okł. Levitt-Him], przeł. Aleksander Dobrota [właśc. Wiktor Grosz], Warszawa: J. Przeworski, 1936.

241 Dr Pietraszek [właśc. Julian Tuwim], *A to pan zna?*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1936.



przez Le Wittę i Hima. Jaskrawa, przyciągająca uwagę kolorami i chwytliwym tytułem, przedstawia dwie ćwiartki arbuza z wyciętymi uśmiechami i oczami z pestek. Zwrócone do siebie kawałki arbuza zdają się zaśmiewać z opowiadanych dowcipów. Swojskości i humoru dodają ilustracji trzy muchy obsiadające owoce. Liternictwo tytułu oparte jest na połączeniu pisma odręcznego z pismem drukowanym, akcentując większym stopniem i czerwonym kolorem zaimbek „TO”.

Przez niespełna pięć lat działalności w Polsce artyści wykonali kilkanaście okładek dla wydawnictwa J. Przeworskiego. Zwieńczeniem tej niedługiej, acz intensywnej współpracy było wydanie w 1937 r. książki, która stała się nie tylko znakiem rozpoznawczym Studia, ale i jednym z najpiękniejszych przykładów książki dziecięcej tego czasu. Mowa tutaj oczywiście o pierwszym ilustrowanym wydaniu wierszy Tuwima z *Lokomotywą...* na czele. Ze względu na swą wyjątkowość oraz specjalne miejsce, jakie zajmuje ta publikacja w historii spółki, omówiona zostanie ona szerzej w końcowej części tego podrozdziału.

### Gebethner i Wolff

W latach trzydziestych pozycja firmy Gebethnera i Wolffa była już na polskim rynku wydawniczym ugruntowana. Wydawnictwo specjalizujące się początkowo w polskiej klasycy z czasem rozwinęło się, poszerzając repertuar o autorów zagranicznych i debiutantów. Wzrost liczby publikacji, których do 1937 r. wydano ponad 7000 sprawiał, iż firma musiała zadbać o kontakty nie tylko z autorami, ale także z artystami, którzy książki opracują graficznie. Po powrocie do Polski i zawiązaniu firmy Le Witt i Him rozpoczęła współpracę z oficyną Gebethnera i Wolffa (a właściwie tylko już Gebethnera, który w 1929 r. wykupił udziały Wolffa) wykonując w sumie pięć okładek, a do jednej z książek przygotowując dodatkowo kolorowe ilustracje.

Pierwsza z książek to powieść *Młodość, miłość, awantura* autorstwa poczytnego przed wojną Piotra Choynowskiego<sup>242</sup>. Artyści przygotowali okładkę do jednego z wydań z 1933 r. Nie udało się niestety dotrzeć do żadnego egzemplarza z zachowaną oryginalną okładką.

Znane są za to dwa projekty wykonane przez Atelier w następnym, 1934 r. Pierwszy to okładka powieści Adama Grzymały Siedleckiego *Miechowicz & Syn*<sup>243</sup>. Książka, dość ciepło przyjęta przez krytyków, łączy w sobie wątki miłosne, kupieckie i przygodowe. Opowiada historię kupca Miechowca seniora oraz jego dość nieokielznanego, młodego syna. Obydwaj zakochują się w tej samej kobiecie – pracownicy firmy<sup>244</sup>. Okładka wykonana przez Le Wittę i Hima nie zdradza bogatej w wątki i pełnej nieoczekiwanych zwrotów akcji treści. Przedstawiono na niej wiszący na kontrastowej, pomarańczowej, kamienicy czarny szyld z białym napisem, który jest jednocześnie nazwą firmy i tytułem powieści. Ukośny rzut sprawia wrażenie obserwowanego z poziomu ulicy. Ta prosta okładka, do której wykonania zastosowano tylko biel, czerń i kolor pomarańczowy, przyciąga uwagę niczym szyld uliczny, który przykuwa spojrzenia przechodniów. Nie zdradza co prawda przewrotnego rozwoju wydarzeń opisanych w książce, jednak jasno sygnalizuje, iż będzie ona osadzona w realiach rodzinnej firmy tytułowych Miechowców.

<sup>242</sup> Piotr Choynowski, *Młodość, miłość, awantura*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Gebethner i Wolf, 1933.

<sup>243</sup> Adam Grzymała Siedlecki, *Miechowicz & Syn*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Gebethner i Wolf, 1934.

<sup>244</sup> *Z literatury pięknej i książek dla młodzieży*, „Dziennik Urzędowy Kuratorjum Okręgu Szkolnego Lubelskiego” 1934, nr 9 (63), s. 409-410.

Kolejną książką z tego roku jest zbiór czterech opowiadań Michała Choromańskiego zatytułowany *Opowiadania dwuznaczne*<sup>245</sup>. Projekt okładki Le Witt a i Hima, nie należący do najbardziej udanych, utrzymany jest w ciemnej, a nawet mrocznej tonacji. Z czarnego tła wyłania się mglista sylwetka ludzka, która w ręce trzyma naftową lampę. Jedynym akcentem kolorystycznym jest bladnoróżowy płomień. Ukośnie ułożony tytuł złożony białymi bezszeryfowymi kapitalikami rzuca delikatny, popielaty cień. Prosta i uboga w szczegóły grafika sprawia wrażenie dość sztampowej – nie zachwyca kunsztem artystycznym ani charakterystycznym dla Le Witt a i Hima przewrotnym ujęciem tematu. Trzeba jednak pamiętać, że w roku 1934 obydwaj artyści nie mieli jeszcze dużego doświadczenia w projektowaniu okładek i dopiero odkrywali możliwości swego wspólnego warsztatu.

Do najbardziej udanych realizacji zaliczyć trzeba przetłumaczoną przez Waława Berenta adaptację mitów greckich Charlesa Kingsleya *Heroje, czyli klechdy greckie o bohaterach*<sup>246</sup>, pozycję znaną wówczas polskiemu czytelnikowi już od bez mała dziesięciu lat<sup>247</sup>. Autor przedstawia w swym wyborze mity o Perseuszu, Argonautach oraz o Tezeuszu. W kolejnym wydaniu, które ukazało się nakładem oficyny Gebethnera i Wolffa, postawiono na jakość. Książkę wydano w twardej, kolorowej okładce z grzbietem wzmocnionym płótnem. Wnętrze zdobi pięć ilustracji na osobnych, białych kartach, które odbite zostały w drukarni Galewski i Dau oddzielnie od pozostałej części bloku książki. Warto zauważyć, że była to pierwsza książka, do której artyści wspólnie wykonali nie tylko okładkę, ale również ilustracje śródtekstowe (Him samodzielnie ilustrował już wcześniej elementarz *Mikraa Alef*; dla Le Witt a była to pierwsza realizacja tego typu). Okładka oraz ilustracje wykonane zostały w ciekawy sposób. Kompozycje budowane są z uproszczonych kształtów, z niewielką liczbą szczegółów i przejść tonalnych. Dominują czerń, odcienie szarości i biel papieru kontrastujące z wpadającymi w pomarańcz czerwonymi akcentami (choć nie jest to reguła – w pierwszej ilustracji czerwień zastosowano jako kolor podstawowy). Dobór kolorystyki nie jest przypadkowy i z pewnością wywołuje skojarzenia u każdego, kto widział kiedyś charakterystyczne czerwono-pomarańczowe zdobienia starogreckich waz. Ilustracje dzięki pewnej schematyczności i uproszczeniom nabierają czystości przywodzącej nieco na myśl mitologiczne zdobienia starogreckich naczyń. Przy całej oczywistej, choć bardzo subtelnej stylizacji ilustracje Le Witt a i Hima nie popadają w kicz – zachowują własny charakter i współczesny styl. Na okładce przedstawiono, w ciekawym, niemal techniczny rzucie z góry, flanki fortecy, na której murach stoją czerwoni, antyczni wojownicy. Białe litery tytułu stylizowane są na rzymską *capitalis quadrata*. Pierwsza ilustracja, umieszczona na stronie kontrtytułowej, przedstawia Tezeusza ścigającego Minotaura. Kolejne cztery ilustracje, zamieszczone na osobnych, wyłączonych z numeracji, kredowanych stronicach, ilustrują wydarzenia opisane w tekście. Ilustracje opatrzone są podpisami również stylizowanymi na pismo klasyczne – rozświetlonymi kapitalikami równanymi do brzegów kolumny, w której umieszczona była ilustracja. Na kolejnych obrazach ujrzyć można Diaktysa z Perseuszem ratujących Danae, Jazona i Medeę zaklinających węża strzegącego

245 Michał Choromański, *Opowiadania dwuznaczne*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1934.

246 Charles Kingsley, *Heroje, czyli klechdy greckie o bohaterach*, wyd. 2, okł. i il. Levitt-Him, przeł. Waław Berent, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1935.

247 Charles Kingsley, *Heroje, czyli klechdy greckie o bohaterach*, wyd. 1, il. Russel Flint, przeł. Waław Berent, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1926.

złotego runa, Argonautów przepływających swoją łódź po śniegach mroźnej północy oraz Tezeusza przybywającego łodzią pod pałac Minosa w Knosos. Warto wspomnieć, że książka Kingsleya została wznowiona przez wydawnictwo Gebethnera i Wolffa po wojnie. Edycje z 1946 i 1950 r.<sup>248</sup>, wydane w nakładzie 10500 egzemplarzy, także zdobione były okładkami i ilustracjami autorstwa Le Witt i Hima. Informacja o ich udziale nie pojawia się jednak w żadnym miejscu. Mimo iż grafiki drukowane były podobnie jak w pierwowzorze na kartach innego gatunkowo papieru, tym razem wydawca wybrał papier gorszej jakości. Sam druk pozostawia także wiele do życzenia i wyraźnie ustępuje jakością i czyistością kolorów wydaniu przedwojennemu.

W roku 1936 Le Witt i Him ilustrowali dla Gebethnera i Wolffa debiut literacki, który wzbudził w tym czasie niemałą sensację. Mowa o książce Tadeusza Kurtyki, który lepiej jest znany pod literackim pseudonimem Henryk Worcell. Za namową Michała Choromańskiego ten młody kelner zaczął pisać swą pierwszą powieść, opierając się na własnych doświadczeniach z pracy w restauracji stołecznego Grand Hotelu. W 1936 r. ukazała się jego debiutancka książka *Zakłète rewiry*<sup>249</sup>, a wydali ją Gebethner i Wolff, którym tekst podsunął zapewne współpracujący z nimi wcześniej Choromański. Książka ta zdobyła szybko duży rozgłos i uznanie krytyków, otwierając Worcellowi drogę do literackiego świata. Pierwsze i jedynie raz wznowione przed wojną wydanie tej popularnej powieści zostało zaczytane przez kolejne pokolenia czytelników. Udało się jednak dotrzeć do egzemplarza z zachowaną oryginalną okładką. Zdobi ją kolorowa ilustracja zaprojektowana przez Studio Levitt-Him. Sygnalizuje ona, że książka poświęcona będzie kulisom pracy restauracyjnej obsługi, w które wprowadza czytelników młody autor. Le Witt i Him przedstawili w lubianym przez siebie widoku z góry wnętrza restauracyjnej stali. Nie ma w niej jednak żadnych gości – tapicerowane fotele stoją na stołach, a nieopodal oparta jest miotła. W tle przemyka biała sylwetka kelnera niosącego stos talerzy. Kolorystyka okładki jest dość żywa i kontrastowa – na kremowym tle, nieco przybrudzonym w górnej części, wybijają się jaskrawoczerwone obicia foteli i miotła oraz intensywnie żółte nogi stołu i ramy krzesel. Uwagę zwraca również czerwony tytuł zapisany literami przywodzącymi na myśl kroje chętnie wykorzystywane przez twórców westernów. Trudno stwierdzić, w jakim stopniu okładka ta przyczyniła się do sukcesu, jaki odniósł debiutujący Worcell, jednak sama powieść w latach przedwojennych wywołała duże zainteresowanie wśród czytelników i krytyków, a jej pierwsze wydanie jest dziś dużą rzadkością.

Jedną z ostatnich książek, jakie dla Gebethnera i Wolffa opracowali graficznie Le Witt i Him, była publikacja, biorąc pod uwagę rok wydania (1936), niemal prorocza. *Kiedy znowu wojna?*<sup>250</sup> to reportaż Konrada Wrzosa, w którym autor analizuje sytuację geopolityczną w Europie lat trzydziestych. Porusza m.in. tematy zbrojeń, przemian politycznych i gospodarczych w Polsce i innych krajach europejskich, przede wszystkim w Niemczech Hitlera, Francji i Anglii. Książkę zdobi wymowna okładka autorstwa Studia Levitt-Him. Na fioletoworóżowym tle przedstawiono zaczepiony na karabinie bagnet, którym przebita jest jedna z kart traktatu wersalskiego. Charakterystyczny układ połączonych wstążką pieczęci przystawianych obok podpisów przedstawicieli stron porozumienia, choć dziś trudno rozpoznawalny, w latach międzywojennych z pewnością był łatwo kojarzony.

248 Charles Kingsley, *Heroje, czyli klechdy greckie o bohaterach*, wyd. 4 i 5, przeł. Wacław Berent, [okł. i il. Levitt-Him], Warszawa: Gebethner i Wolff, 1946 i 1950.

249 Henryk Worcell, *Zakłète rewiry*, okł. Lewitt-Him, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1936.

250 Konrad Wrzos, *Kiedy znowu wojna?*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1936.

### Powszechna Spółka Wydawnicza „Płomień”

Powszechna Spółka Wydawnicza „Płomień” działała w Warszawie od około 1933 do roku 1938 r. W czasie tych kilku lat wdanych zostało jej nakładem bez mała 100 książek, przeważnie tłumaczeń powieści biograficznych, obyczajowych, kryminalnych i wojennych. Niewielka ilość informacji o wydawnictwie oraz jego szybkie zniknięcie z rynku może wskazywać, że tłumaczenia dokonywane były bez autoryzacji i wiedzy autorów – tłumacze pracujący dla oficyny często występowali pod pseudonimami, nierzadko ukrywano także daty wydania. Wydawnictwo warte jest jednak zainteresowania z innych względów. Wśród grafików, którym powierzano wykonanie okładek do publikowanych książek znaleźli się, obok Mieczysława Bermana, Tadeusza Piotrowskiego i Leona Hejfecca, także Le Witt i Him. Udało się zidentyfikować osiem książek oficyny, do których artyści przygotowali okładki. Publikacji z ich udziałem mogło być więcej, jednak zły stan zachowania odnalezionych egzemplarzy, docinanie do opraw bibliotecznych (to przy krawędziach zazwyczaj umieszczane były sygnatury) oraz nieodnotowywanie danych twórców na stronach redakcyjnych nie pozwoliły tego ustalić.

Powstanie wydawnictwa „Płomień” zbiegło się w czasie z rozwiązaniem spółki Levitt-Him. Współpracę z tą oficyną podjął Jan Le Witt jeszcze na krótko przed rozwiązaniem spółki z Himem, w 1933 r., jednak większość realizacji to ich wspólne dzieła. Nie udało się niestety odnaleźć żadnych zachowanych egzemplarzy jednej z pierwszych okładek, jaką stworzyli razem artyści. Była to powieść *Oto mój mąż* Williama Maxwella z 1933 r.<sup>251</sup>

C 138 Kolejna okładka Studia Levitt-Him wykonana dla oficyny „Płomień”, zdobiła książkę *Pasierbice wojny* Helen Smith z 1934 r.<sup>252</sup> Jest to opowieść o ciężkiej pracy frontowych pielęgniarek. Szata graficzna utrzymana została w dość mrocznej tonacji. Na ilustracji okładkowej dominuje czerń, z której kształty wydobywane są białą kreską. Przedstawia ona obandażowanego rannego na noszach niesionych przez pielęgniarki. Kompozycja skontrastowana jest przez czerwone elementy – krwawą plamę na głowie pacjenta oraz czerwony krzyż na naramiennej opasce jego opiekunki. Czerwienią zaakcentowano także masywne litery tytułu ułożonego ukośnie w dolnej części okładki.

C 139 W roku 1935 wydana została przez „Płomień” kolejna książka – Marty Ostenso *Wody pod Ziemią*<sup>253</sup>. W projekcie tej oszczędnej w kolory okładki artyści w doskonały sposób wykorzystali walor delikatnej, jasnoszarej tinty, na tle której usytuowano jasnoniebieskie czarne elementy oraz wrażliwe białe, uzyskane poprzez druk w kontrze detale. Ilustracja przedstawiająca rozwartą księgę, z której wyfruwa wydarta karta z tytułem książki, jest minimalistyczna w formie i operuje licznymi uproszczeniami. Nie nawiązuje stylem ani techniką do poprzedniej książki Ostenso, której okładkę przygotowywał dwa lata wcześniej działający jeszcze na własną rękę Le Witt. Bardzo zbliżona jest jednak kolorystyka obydwu publikacji.

C 140 Ciekawą szatę graficzną artyści zaprojektowali do powieści historycznej *Krystyna królowa Szwedzka* Alferda Neumanna z 1936 r. (umieszczona w książce data wydania wskazuje co prawda na rok 1937, jednak jak podaje *Urzędowy wykaz druków...* faktycznie

251 William Babington Maxwell, *Oto mój mąż*, obwol. Levitt-Him, przeł. Marja Rafałowicz-Radwanowa, Warszawa, Powszechna Spółka Wydawnicza „Płomień”, 1933.

252 Helen Zenna Smith, *Pasierbice wojny*, obwol. Levitt-Him, przeł. H. Bukowska, Warszawa: Powszechna Spółka Wydawnicza „Płomień”, 1934.

253 Marta Ostenso, *Wody pod Ziemią*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Płomień, 1935.



ukazała się w 1936 r.)<sup>254</sup>. Zaprojektowana przez Le Wittę i Hima obwoluta charakteryzuje się prostotą i czytelnością. W centrum jednolicie błękitnego tła wpisano kontur tarczy herbowej, w której umieszczono trzy złote korony – znak królestwa Szwecji. Poniżej, w obszarze herbowego postumentu, umieszczono sylwetkę tytułowej bohaterki, Krystyny Wazówny, trzymającej biały kwiat. Ciekawe w tym projekcie jest także liternictwo tytułu – pierwsze litery rozpoczynające kolejne słowa są białymi wersalikami dużego stopnia, natomiast pozostałe części słów, mniejsze, wydrukowano czarnym pismem stylizowanym na odręczne. Jest to kolejna okładka świadcząca, że artyści przełamują wciąż wyraźne w tamtym czasie tendencje do dekoracyjności, kierując się w stronę uproszczenia, skrótu myślowego i przejrzystości formy.

Kolejne książki, również datowane przez wydawcę na 1937, ale prawdopodobnie skierowane do sprzedaży już w 1936 r., to także powieści, tym razem autorstwa Jo van Ammers-Küller oraz Raymonda Recouly'ego. Holenderska pisarka była autorką serii przeznaczonych dla kobiet powieści o perypetiach tytułowej Jenny. Pierwszą z nich, *Jenny zostaje aktorką*<sup>255</sup>, zdobi okładka zaprojektowana przez Studio Levitt-Him. Mimo iż brak na niej sygnatury, informacja o ich autorstwie widnieje na odwrocie strony tytułowej. Druga książka, na którą natrafiono przypadkiem podczas przeglądu publikacji wydawnictwa, zatytułowana *Jenny próbuje małżeństwa*<sup>256</sup>, nie niesie żadnej informacji o autorstwie grafiki okładkowej. Jednak podobny styl i kompozycja obydwu prac oraz wykorzystanie tej samej techniki wskazują, że druga część przygód Jenny również została opracowana graficznie przez Le Wittę i Hima. Koncepcja obydwu projektów jest dość podobna, zmienia się jedynie motyw przewodni i kolorystyka. Na ściemniającym się ku dolnej krawędzi barwnym tle umieszczone zostały: w *Jenny zostaje aktorką* czarny budynek teatru obwieszony afiszami, na których czytelne jest tylko imię bohaterki, natomiast w *Jenny próbuje małżeństwa* w centrum widać odwróconego plecami pana młodego w cylindrze, którego pod rękę trzyma panna młoda w białej sukni. Być może pierwotnie na brzegu arkusza znajdowała się sygnatura Levitt-Him, jednak egzemplarze, do których udało się dotrzeć w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich, choć posiadały oryginalne okładki, zostały docięte do opraw bibliotecznych.

Ostatni z projektów wykonanych dla wydawnictwa „Płomień”, jaki zostanie tutaj omówiony, to okładka książki *Franciszek Józef, zmierzch cesarstwa* Reymonda Recouly'ego<sup>257</sup>. Ilustracja jest ciekawym połączeniem technik graficznych oraz kolorowanej fotografii. Praca o metaforyce wyraźnie nawiązującej do tematu książki przedstawia zdjęty ze ściany i postawiony na podłodze portret Franciszka Józefa. Na ścianie pozostaje jedynie gwóźdź i ciemny ślad po obrazie. Wymowę okładki wzmacnia dominujący czerwony kolor ściany, która stanowi tło kompozycji. Jest to jedna z ciekawszych znanych okładek Atelier wykonanych dla Spółki Wydawniczej „Płomień”.

254 Alfred Neumann, *Krystyna, królowa Szwedzka* [na okł. tytuł: *Krystyna, królowa Szwecji*], okł. Studio Levitt-Him, przeł. Marceli Tarnowski, Warszawa: Wydawnictwo „Płomień”, 1937 [antedat.; 1936].

255 Jo van Ammers-Küller, *Jenny zostaje aktorką*, okł. Levitt-Him, przeł. Róża Centnerszwerowa, Warszawa: Wydawnictwo „Płomień”, 1937 [antedat.; 1936].

256 Jo van Ammers-Küller, *Jenny próbuje małżeństwa*, [okł. Levitt-Him], przeł. Róża Centnerszwerowa, Warszawa: Powszechna Spółka Wydawnicza Płomień „Płomień”, 1937 [prawdopodobnie antedat.; 1936].

257 Raymond Recouly, *Franciszek Józef, zmierzch cesarstwa*, obwol. Levitt-Him, przeł. Helena Hellerówna, Warszawa: Powszechna Spółka Wydawnicza „Płomień”, 1937.

C 141

C 142

C 143



### Inne wydawnictwa

C 144

Zdarzało się, że artyści podejmowali okazjonalnie współpracę także z innymi wydawnictwami oraz instytucjami. Nawiązali między innymi kontakt z dawnym zleceniodawcą Le Witte – Nowym Wydawnictwem w Warszawie. Wykonali w tym czasie dwa projekty, które datować można na rok 1936. Oba dotyczą powieści biograficznych Michała Prawdina. Pierwszą, *Carat wali się w gruzy*<sup>258</sup>, zdobi okładka będąca ciekawym połączeniem technik graficznych i fotografii. Na okładce przedstawione zostało roztrzaskane o ziemię godło carskie – dwugłowy czarny orzeł. Podczas gdy motyw orła oraz elementy liternicze wykonano technikami graficznymi, tło stanowi fotografia przedstawiająca brukową kostkę. Warto zauważyć, że podobne zdjęcia artyści wykorzystywali jako tła już wcześniej m.in. w reklamach Rheumol-Galen i oleju silnikowego Galkar. Roztrzaskany orzeł w zestawieniu z fotograficznym tłem i czerwono-białymi literami tytułu ustawionymi lekko skośnie ożywiają tę na pozór statyczną kompozycję. Do okładki drugiej z książek wydanych przez Nowe Wydawnictwo, powieści *Dżyngis Chan, zdobywca świata*<sup>259</sup>, nie udało się dotrzeć.

C 145

-152

Książką, która z pewnością zasługuje na szersze omówienie jest przedwojenny bestseller i zarazem pierwsza poważna książka Melchiora Wańkowicza – *Na tropach Smętka*.<sup>260</sup> Jest to powieść reportażowa, w której na kanwie wakacyjnej podróży po Warmii i Mazurach autor prowadzi filozoficzne i polityczne rozważania na temat skomplikowanych relacji, w jakie uwikłani są mieszkańcy tych ziem: Polacy, Niemcy i Mazurzy. Książka, poruszająca trudne i w tym czasie wyjątkowo aktualne problemy, wzbudziła niemałą sensację. Od pierwszego wydania w 1936 r. do wybuchu wojny wznawiano ją dziewięciokrotnie, choć ostatni nakład z 1939 r. władze okupacyjne ponoć zarekwirowały bezpośrednio w bydgoskiej drukarni. Studio Levitt-Him zostało zaangażowane już przy okazji przygotowywania drugiego wydania, w 1936 r. Jego udział nie ograniczał się tylko do przygotowania projektu obwoluty. Artyści byli także autorami innych elementów, jak tłoczenia twardej oprawy oraz część materiału ilustracyjnego zamieszczonego w bloku książki. Ciekawą i przemyślaną pod względem typograficznym edycję wzbogacają liczne fotografie, fotomontaże, mapy (także na osobnych wklejkach na końcu) oraz barwne i monochromatyczne grafiki. Jest to z pewnością jeden z ciekawszych przykładów przedwojennej sztuki edytorskiej. Książka ukazała się w dwóch wersjach – twarديوoprawnej oraz z kartonową okładką, na którą bezpośrednio nadrukowana jest ilustracja. Tekturowa okładka obleczona granatowym płótnem wykończona jest złotym tłoczeniem, powtarzającym motyw, który widnieje na obwolutie autorstwa Le Witte i Hima. Ilustracja przedstawia meandrującą pionowo przez zielone tło okładki, rzekę Pisę (dawn. Pisse), po której podczas wakacyjnej wyprawy spływał kajakiem autor wraz z córką. Rzekę w dolnej części okładki dzielą graniczne szlabany i budki wartownicze. Ukazanie charakterystycznego biegu tej malowniczej warmińskiej rzeki w zestawieniu z pogranicznymi zasiekami dobrze obrazuje złożoną sytuację omawianego przez Wańkowicza regionu. Motyw z okładki i obwoluty powtórzony jest wewnątrz książki po raz trzeci, na stronie 353, gdzie towarzyszy mu fragment

258 Michał Prawdin [właśc. Michael Charol], *Carat wali się w gruzy*, okł. Levitt-Him, tłum. F. Wielecki, Warszawa: Nowe Wydawnictwo, [1936].

259 Michał Prawdin [właśc. Michael Charol], *Dżyngis Chan, zdobywca świata*, [okł. Levitt-Him], przeł. Karolina Beylin, Warszawa: Nowe Wydawnictwo, [1936].

260 Melchior Wańkowicz, *Na tropach Smętka*, wyd. II, obwol., okł. i il. Levitt-Him, Warszawa: Biblioteka Polska, 1936.

wiersza Kazimierzy Iłakowiczówny *Modlitwa o pokój*. Na kolejnych kartach przeplatają się ze sobą rozwiązania typograficzne, fotografie, mapy oraz grafiki i rysunki różnych autorów. Książkę otwiera zamieszczona za kartą tytułową całostronicowa ilustracja doskonałego drzeworytnika Stanisława Ostoi-Chrostowskiego. Le Witt i Him przygotowali zarówno okazałe, całostronicowe, kolorowe grafiki, jak i prostsze, linearne, rysunkowe ilustracje, a także jedną pogładową kolorową mapę Mazur. Na szczególną uwagę zasługują dwie barwne, całostronicowe ilustracje, na których przedstawiono Mazura i Mazurkę w tradycyjnych regionalnych strojach. Książka ta jest z pewnością jedną z lepszych realizacji Le Witt i Hima z tego czasu, a także ciekawym przykładem polskiej sztuki edytorskiej i typograficznej połowy lat trzydziestych. Pracę duetu bardzo pozytywnie oceniał również sam Wańkowicz, który u schyłku życia pisał, iż obwolutę *Na tropach Smętka* uważa za najlepszą, ze wszystkich swoich książek<sup>261</sup>. Pisarz wspominał także, że jeszcze po wojnie odwiedzał artystów w ich londyńskiej pracowni<sup>262</sup>.

Kolejną okładkę Le Witt i Him stworzyli tego samego roku na zlecenie Związku Uzdrawisk Polskich. Przygotowywana rokrocznie publikacja zatytułowana *Uzdrowiska Polskie*<sup>263</sup> była oficjalnym przewodnikiem po polskich kurortach, łączącym w sobie cechy informatora turystycznego i albumu bogatego w fotograficzne ilustracje. Układ graficzny tej ponadtrzystronicowej książki opracował bydgoski artysta i typograf związany z Instytutem Wydawniczym „Biblioteka Polska”, Stanisław Brzęczkowski, natomiast okładkę zaprojektowało Studio Levitt-Him. Książka drukowana była w ciekawym formacie, zbliżonym do kwadratu (22 na 24 cm). Barwna okładka, na której dominuje zieleń, przedstawia widok uzdrowiska z lotu ptaka. Na pełnej szczegółów, pogodnej ilustracji dostrzec można m.in. pałac, deptak okalający fontannę, muszlę koncertową, parasole, kapliczkę na wzgórzu, okoliczne lasy i marinę z wypływającym z niej parostatkiem. Z wód zatoki, w prawym dolnym narożniku, wystaje także tabliczka, na której artyści dyskretnie a zarazem w sposób wyrazisty, wpisali tytuł publikacji. Grafika ta przypomina nieco stylem część ich późniejszych ilustracji przeznaczonych do książek dla dzieci.

Le Witt i Him podjęli także okazjonalną współpracę z Towarzystwem Wydawniczym J. Mortkowicza. W roku 1936 założyciel firmy, Jakub Mortkowicz, nie żył już co prawda od pięciu lat, jednak firmę wychodzącą powoli z trudności finansowych z początku lat trzydziestych prowadziły jego żona i córka. Artyści wykonali dla wydawnictwa projekt okładki do zbioru poezji francuskiej w tłumaczeniu i wyborze Stefana Napierskiego. Książka zatytułowana *Liryki francuscy*<sup>264</sup> jest prezentacją wierszy kilkunastu francuskich poetów tworzących na początku XX w. Kompozycja okładki jest bardzo prosta – tło stanowi pokryta prążkowaną tapetą ściana, na której zawieszona jest zdobiona rama. Zamiast obrazu umieszczono w niej na niebieskim tle tytuł oraz imię i nazwisko autora wyboru. Podobny chwyt, polegający na wkomponowywaniu pewnych treści w kształt zdobionej ramy, artyści z powodzeniem wykorzystywali już wcześniej, zarówno w projektach okładek, jak i pracach fotomontażowych. Publikację oznaczono na stronie tytułowej jako tom pierwszy, jednak żaden kolejny się nie ukazał.

261 Melchior Wańkowicz, *Karaśka La Fontaine'a*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1983, s. 606.

262 *Ibidem*.

263 *Uzdrowiska Polskie. Klisze i druk w układzie graficznym*, oprac. W. Przywieczerski, okł. Levitt-Him, układ graf. Stanisław Brzęczkowski, Warszawa: Związek Uzdrawisk Polskich, 1936.

264 *Liryki francuscy*, T. 1, wybór i tłum. Stefan Napierski, okł. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicz, 1936.

W latach 1937-1938 Instytut Józefa Piłsudskiego powołany do badań najnowszej historii Polski wydał obszerny wybór tekstów marszałka. W dziesięciu tomach zawarto zbiór, jak głosi podtytuł „prac dotychczas drukiem ogłoszonych”. Za druk tego obszernego dzieła odpowiadała Drukarnia W. L. Anczyc i Spółka z Krakowa. Edycja ukazała się aż w trzech wersjach. Wydanie standardowe, w miękkiej okładce, opracował graficznie Tadeusz Gronowski<sup>265</sup>. Na podstawie tej edycji przygotowano wydanie bardziej ekskluzywne w twardej oprawie z tłoczeniami i obwolutą, także projektu Gronowskiego. Podczas poszukiwań bibliograficznych natrafiono jednak także na trzecią, bardzo rzadką wersję okładki<sup>266</sup>. W ofercie antykwariatu Silva Rerum wystawiano tom 3 zbioru, tego samego wydania, z okładką projektu Studia Levitt-Him. Według opisu wersja ta drukowana była na papierze lepszej jakości niż wydanie podstawowe. W kolekcji Jana Strausa także znajduje się jeden z tomów tego rzadkiego wydania. Posiada on również prospekt wydawniczy reklamujący monumentalne wydanie dzieł Piłsudskiego zdobionych grafiką wykonaną przez Le Witta i Hima, choć na innym tle. Do dziś zachowały się jednak głównie egzemplarze z okładkami Gronowskiego. Zagadkowe tomy sygnowane znakiem Levitt-Him pochodziły być może z sygnałnego jedynie nakładu. Wydawca mógł na przykład ze względów finansowych zdecydować się ostatecznie na nieco gorszej jakości papier oraz wybrać wersję okładki zaprojektowanej przez artystę, który był wówczas czołową postacią polskiego projektowania graficznego. Obie wersje – Le Witta i Hima oraz Gronowskiego – operują podobnymi motywami, co wskazywać może, że były propozycjami zgłoszonymi do konkursu o sprecyzowanych założeniach. Obydwa projekty posiłkują się symboliką bezpośrednio nawiązującą do osoby marszałka oraz jego twórczości pisarskiej i publicystycznej. Gronowski, operując tylko kolorem błękitnym i granatowym, wykorzystał motyw buławy marszałkowskiej na tle ozdobnej karty symbolizującej słowo pisane. Całość dopełniają skrzyżowane gałązki, oliwna i dębowa, oraz ciekawe, różnorodne liternictwo trzech różnych krojów i stopni. Elegancji dodaje zaokrąglona na brzegach ramka. Projekt Le Witta i Hima również korzysta z symboliki buławy, jednak jest ona skrzyżowana z piórem. Całość utrzymano w beżowo-białej kolorystyce z czarną winiętą tytułową, także obwiedzionej ramką. Podobna grafika zdobiła wspomniany prospekt reklamujący wydawnictwo – motyw buławy i pióra na czarnej apli kontrastuje w nim z intensywnym pomarańczowym tłem.

C 156

C 157

C 155

Jedną z ostatnich publikacji, do których okładkę stworzyli Le Witt i Him podczas pobytu w Polsce, była książka Hanny Mortkowicz zatytułowana *W Palestynie 1936, obrazy i zagadnienia*<sup>267</sup>, wydana w 1936 r. Jest to relacja autorki z podróży do Palestyny, w której w tym czasie rozwijało się dynamicznie osadnictwo żydowskie i ruchy syjonistyczne. Relacja ożywa dzięki materiałowi ilustracyjnemu złożonemu z czarno-białych, całostroniowych fotografii. Ich autorem był Edward Poznański, bardziej znany jako filozof i matematyk, który również uczestniczył w budowaniu fundamentów pod nieistniejące jeszcze wówczas państwo żydowskie. Na okładce zaprojektowanej przez Studio Levitt-Him wykorzystana została fotografia Poznańskiego. Widnieje na niej śniady pastuszek

265 Józef Piłsudski, *Pisma zbiorowe, wydanie prac dotychczas drukiem ogłoszonych*, t. 1-10, okł. Tadeusz Gronowski, Warszawa: Instytut Józefa Piłsudskiego, 1937.

266 Józef Piłsudski, *Pisma zbiorowe, wydanie prac dotychczas drukiem ogłoszonych*, t. 3 [innych nie odnaleziono], okł. Levitt-Him, Warszawa: Instytut Józefa Piłsudskiego, 1937.

267 Hanna Mortkowicz [-Olczakowa], *W Palestynie 1936, obrazy i zagadnienia*, fot. Edward Poznański, okł. Levitt-Him, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze [J. Mortkowicz], 1936.

karmiący barana. W dolnej części okładki znajduje się umieszczone na osi białe, wyraziste liternictwo tytułu i położone nad nim, nieco mniejsze, imienia i nazwiska autorki.

### *Lokomotywa, Rzepka i Ptasie Radio*

Wiersze *Lokomotywa, Rzepka i Ptasie Radio* od pokoleń bawią czytelników młodszych i nie tylko. Znaczący wydaje się fakt, że *Lokomotywa i Ptasie Radio* ukazały się pierwotnie w 1936 r. w „Wiadomościach Literackich”<sup>268</sup>, czyli piśmie wcale nie przeznaczonym dla dzieci. Zdobiące gazetową edycję ilustracje Jadwigi Hładkówny również miały dość neutralny charakter. Wiersze te szybko przykuły uwagę czytelników i co za tym idzie również wydawców. Mimo to, pierwsze wydanie książkowe wierszy nie ukazało się od razu. Jak wspominał Him w udzielonym po latach wywiadzie dla „Szpilek”, prawa do publikacji *Lokomotywy, Rzepki i Ptasiego Radia* zakupiło początkowo wydawnictwo Mathesis, które planowało wydać trzy osobne książeczki. Plan ten jednak nie doszedł do skutku, a prawa przekazane zostały Ruchowi, a dalej Przeworskiemu<sup>269</sup>. Wydawnictwo J. Przeworskiego postanowiło wydrukować *Lokomotywę* w zbiorze, razem z *Rzepką i Ptasim radiem*, po niespełna dwóch latach od pierwszej publikacji na łamach prasy<sup>270</sup>. Warto w tym miejscu wprowadzić pewne wyjaśnienie. Książka datowana na stronie tytułowej na rok 1938 w rzeczywistości ukazała się zapewne wcześniej. Jak wnioskować można z doniesień prasowych, trafiła do księgarń już przed świętami roku 1937 (co z marketingowego punktu widzenia wydaje się posunięciem jak najbardziej uzasadnionym). Stała się ona dużym wydarzeniem na rynku wydawniczym – nie tylko za sprawą doskonałych wierszy Tuwima, ale również ze względu na stojące na najwyższym poziomie ilustracje wykonane przez Studio Levitt-Him. Nie wiadomo dziś, kto był pomysłodawcą tej, jak się zdaje, najpiękniejszej polskiej książki dziecięcej okresu międzywojennego. Artyści znali już w tym czasie zarówno Juliana Tuwima, jak i przedstawicieli wydawnictwa J. Przeworskiego, z którymi wielokrotnie wcześniej współpracowali. Wybór ilustratorów nie był z pewnością przypadkowy, choć stanowił poniekąd pewne ryzyko. Le Witt i Him nie mieli bowiem do tej pory żadnego w doświadczenia w ilustrowaniu książki dziecięcej (choć Him zrealizował wcześniej oprawę graficzną elementarza do nauki hebrajskiego). Z drugiej strony to właśnie mogło być ich atutem, biorąc pod uwagę, że *Lokomotywa* nie była wierszem kierowanym wyłącznie do dzieci<sup>271</sup>. Ilustracje wykonane przez Le Witt i Hima, dzięki swej uniwersalności, szybko zachwyciły zarówno starszą, jak i młodszą publiczność.

Książka już na pierwszy rzut oka robi wrażenie. Uwagę przyciąga nietypowy, rzadko stosowany leżący format. Twardą okładkę wzmocnioną płótnem na grzbiecie chroni obwoluta z grubego papieru. Książka obfituje w kolory, które znaleźć można na każdej niemal stronie. Wielobarwna ilustracja okładkowa, powtórzona na obwolucie, jest kompozycją w której artyści kondensują wątki ze wszystkich trzech wierszy zawartych w książce. Kluczowym jednak elementem jest dominująca, umieszczona w centrum tytułowa lokomotywa. Na buchającej parą maszynie siedzi dziadek z wiersza *Rzepka*, babcia pucuje kocioł miotłką do kurzu, a wnuczek wesoło majta nogami siedząc na tenderze<sup>272</sup>.

268 Julian Tuwim, *Lokomotywa*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 16, s. 8.

269 Po 44 latach, Eryk Lipiński rozmawia z Jerzym Himem, „Szpilki” 1981, nr 1 (2054), s. 16-17.

270 Julian Tuwim, *Lokomotywa, Rzepka i Ptasie radio*, okł., il. i ukł. graf. Lewitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1938 [antedat., właśc. 1937].

271 Jarosław Mikołajewski, *Lokomotywa i inne wesołe wierszyki*, <http://wyborcza.pl/1,75517,1786015.html>

272 tender – specjalny wagon do węgla, podczepiany bezpośrednio za lokomotywą parową.



Towarzyszą im także małe kolorowe ptaszki, które uciekły z wiersza *Ptasie Radio*. Odbity zielenią tytuł pierwszego z wierszy, składany masywnymi, rozświetlonymi kapitalikami zasłania nieco kapelusz dziadka. Po lewej stronie, na zawieszanej na „o” pomarańczowej tabliczce widnieje dopisek „i inne wesołe wierszyki dla dzieci” (jest to jedyny element graficzny, który różni wydanie polskie od zagranicznych, w których tabliczkanie występuje). Przy dolnej krawędzi widnieje informacja o autorstwie wierszy i ilustracji. Czwartą stronę okładki i odpowiednio tył obwoluty zdobi umieszczona centralnie, na nieostrej, żółtej plamie, grafika przedstawiająca kolorowe ptaki wyfruwające z otwartej walizki. Blok książki i okładkę spaja wyklejka z biegnącą przez całą szerokość rozwarcia ilustracją przedstawiającą połączone ze sobą wagony kolejowe. W środkowym wagonie jadą różnokolorowe ptaki, którym ciekawie przygląda się czarny kot i znany z wiersza, zjadający kielbasę grubas, siedzący w sąsiednim wagonie.

Książka podzielona została na trzy części odpowiadające kolejnym wierszom. Większość ilustracji jest wielobarwna (od 3 do nawet 7 kolorów). Są one zróżnicowane pod względem rozmiarów – od niewielkich, umieszczanych na marginesie, przez większe, zajmujące nawet 2/3 kolumny, po całostronicowe. Wierszom *Lokomotywa* oraz *Rzepka* towarzyszą ilustracje zajmujące obydwie strony rozwarcia. W połączeniu z poziomym formatem sprawiają wrażenie większych niż są w istocie, o czym doskonale wiedzieli Le Witt i Him. Wszystkie ilustracje, poza trzema, są kolorowe. Łączy je lekki, nieco humorystyczny styl i dominujące kolorowe plamy. Grafiki zachwycają wyokim poziomem artystycznym i starannością wykonania. Ilustracje do *Lokomotywy* zasługują na szczególną uwagę – artyści zastosowali w nich bowiem całe spektrum ciekawych i nowatorskich w tym czasie chwytów ilustratorskich. Polegały one przede wszystkim na wciągnięciu tekstu w interakcję z ilustracją. Opisana w pierwszej strofie stojąca lokomotywa umieszczona jest na torach przydworcowej bocznicy. Dla wzmocnienia efektu onomatopeje, którymi opisane są dźwięki, jakie wydaje maszyna, zaaranżowano graficznie za pomocą kolorowych liter, wyraźnie różniących się od reszty składu. Kolejnym ciekawym chwytem jest często wykorzystywana później, ale także stosowana już wcześniej<sup>273</sup>, technika przełamywania tekstu niewielkimi, ideograficznymi ilustracjami, które obrazowały bezpośrednio słowa wiersza. W ten sposób artyści doskonale zilustrowali zawartość wagonów pociągu, pełnych bananów, fortepianów itd. Wykorzystali także technikę, która weszła do ich warsztatowego kanonu – multiplikację tego samego obiektu (czasem w nieco zmienionej kolorystyce). Metoda powielania tego samego motywu kilka razy na jednej stronie pozwalała uzyskać ciekawy efekt rytmu graficznego, szczególnie pożądanego dla tak mocno zrytmizowanego wiersza jak *Lokomotywa*. Z powodzeniem stosowano ten chwyt do powielania wagoników ciągniętych przez lokomotywę, fortepianów, prosiaków wskazujących do wagonu czy atletów zjadających tysiące kotletów.

Układ tekstu niekiedy jest wyraźnie dostosowany do ilustracji, co najlepiej widać na rozkładówce z fragmentem „po torze, przez most, przez tunel, przez pole, przez las”, gdzie kolejne fragmenty tekstu umieszczone są na zmieniającym się tle, przez które pędzi skład pociągu.

W *Rzepce* artyści pomysłowo zinterpretowali graficznie powtarzany w refrenie motyw. Zastosowali oni technikę multiplikacji, w której do powielanego motywu dokładano kolejny element. I tak do dziadka ciągnącego za rzepkę, na kolejnych ilustracjach, podobnie jak w wierszu, dołączają babcia, wnuczek, piesek i kotek. Zwieńczeniem tego niemal

273 v. kartka z życzeniami dla Domu Handlowego Braci Jabłkowskich, c. 1936.



poklatkowego ciągu ilustracji jest okazała, dwustronicowa ilustracja na rozwarciu, w której doskonale wykorzystując poziomy format książki, artyści ukazują międzypokoleniową i międzygatunkową współpracę w celu wydobycia z ziemi tytułowej rzepki.

Ilustracje do *Ptasiego Radia* są niezwykle dynamiczne. Kolorowe ptaki ruszają się, latają i wirują w wielobarwnych kłębowiskach. Podobnie jak zwierzęta z *Rzepki*, wykazują one cechy ludzkie: debatuje zgromadzone przy stole i korzystają z radiowego mikrofonu.

Utrzymując jednolitą stylistykę, artyści potrafili umiejętnie zróżnicować charakter ilustracji i dopasować go do treści różniących się od siebie wierszy. Podczas gdy w *Lokomotywie* ilustracje mają charakter bardziej statyczny, zrytmizowany, w których ważną rolę odgrywają motywy techniczne, związane z koleją, grafiki do następnych wierszy utrzymane są w zupełnie innym stylu. Ilustracje do *Rzepki* są swojskie, nieco rustykalne – motyw bociana, słomiany kapelusz dziadka czy ubiór bohaterów jasno nawiązują do tradycji ludowej. Z kolei zgiełk i dynamika ilustracji *Ptasiego Radia*, doskonale odzwierciedlają realia opisywanego w wierszu świata. W istocie, w jednej książce, pojawiają się nie tylko trzy autonomiczne teksty, ale także trzy różne pod względem temperamentu, choć zbliżone wizualnie, style ilustracji.

*Lokomotywa...* była książką z wielu względów wyjątkową. Nietypowy był format publikacji, który tak umiejętnie wykorzystali artyści, nietypowy, choć spotykany, był także charakter ilustracji – zrywający z naturalizmem, uproszczony, humorystyczny i nieco karykaturalny. Jednocześnie grafiki Le Witta i Hima nie są naiwne ani kiczowate, co docenili zapewne również dorośli odbiorcy, będący z reguły nabywcami książki. Nie była to pozycja tania, więc tym bardziej istotne było trafienie także w ich gusta. Zbiór wierszy wydany został z dużym, jak na ten gatunek, rozmachem. Kolorowe ilustracje, na niemal każdej stronie, nie były w tym czasie standardem, a ich przygotowanie było czasochłonne i kosztowne. Wymagały przygotowania osobnych matryc dla każdego koloru podstawowego i czerni. Klisze techniką fotochemigrafii przygotowały łódzkie zakłady Borkenhagerów. Konieczność odbijania oddzielnie tekstu i każdego koloru z osobna zwiększała znacząco koszty i wydłużało proces druku, który dodatkowo wymagał niezwykłej staranności i precyzji. Zagwarantowały ją jedne z najnowocześniejszych w tym czasie warszawskie Zakłady Graficzne Technograf, które wydrukowały książkę techniką offsetową.

Lata dwudzieste, a szczególnie trzydzieste, były okresem, w którym coraz większą uwagę zaczynano zwracać na potrzeby czytelników najmłodszych. Rozumiano już coraz lepiej rolę, jaką w książce dla dzieci odgrywa ilustracja, jednak same realizacje z tego czasu wciąż pozostawiały wiele do życzenia. Zdobnictwo książki dziecięcej charakteryzował w tym czasie tradycjonalizm i realizm, a same ilustracje, zazwyczaj z racji ograniczonego budżetu, rzadko wzbogacano kolorem. *Lokomotywa...* obok kilku innych, niezbyt licznych w tym czasie, ambitnych publikacji dla dzieci stanowiła swojego rodzaju nową jakość na rynku wydawniczym. W książce zwraca uwagę dostosowanie stylu ilustracji do potrzeb najmłodszych przy jednoczesnym utrzymaniu ich atrakcyjności dla odbiorcy dorosłego. Coś takiego udaje się jedynie najlepszym ilustratorom. Nic dziwnego zatem, że publikacja odbiła się szerokim echem w prasie. Z pewnością pomogła jej też prowadzona przez wydawcę kampania reklamowa na łamach popularnych czasopism, jak „Wiadomości Literackie”. Powodzeniu sprzyjało też jej wydanie w okresie przedświątecznym. Doskonały tekst poetycki dopełniony niecodzienną warstwą ilustracyjną zaskarbił sobie nie tylko uznanie czytelników, ale również krytyków, którzy nie szczędzili pochwał

i zachwyków. Realizację graficzną Le Witt i Hima doceniał także sam Tuwim, według którego była to najbardziej udana plastyczna interpretacja tych wierszy.

Wydanie *Lokomotywy...*, jak wspomniano, zostało zrealizowane z dużym rozmachem i niemałym kosztem. Na takie przedsięwzięcie mogła jednak sobie pozwolić dobrze w tym czasie prosperująca oficyna J. Przeworskiego, która została czołowym wydawcą wierszy Tuwima w kolejnych latach. Do wykonania opraw graficznych jego książek zaangażowano wielu wybitnych ilustratorów i grafików: Franciszkę Themerson (*O Panu Tralalińskim*), Janinę Jankowską (*Słoń Trąbalski*) oraz Edwarda Manteuffla (*Zosia Samosia*). Wszystkie te publikacje były wydarzeniami na przedwojennym rynku wydawniczym i wprowadziły nową jakość do ilustracji dla dzieci. Jak zauważa Janusz Dunin, nowoczesny styl, skłonność do geometryzowania i upraszczania rysunku, wykorzystanie motywów związanych z techniką, żartów słownych oraz inne cechy, jak brak nachalnego dydaktyzmu, nigdy wcześniej nie były obecne w książce dziecięcej w takiej obfitości. Krótki okres lat 1938-1939 można uznać za przełomowy z punktu widzenia polskiej ilustracji dziecięcej. Nigdy wcześniej do rąk najmłodszych czytelników nie trafiały książki przygotowane na tak wysokim poziomie, nie tylko treściowym, ale przede wszystkim graficznym<sup>274</sup>. Wkrótce jednak rozwój polskiej ilustracji dziecięcej zahamował na kolejne lata wybuch wojny.

Wydana w okresie przedświątecznym *Lokomotywa...*, mimo wysokich kosztów druku, okazała się zapewne finansowym sukcesem. Gorące przyjęcie, z jakim się spotkała, skłoniło zapewne wydawcę, który zainwestował spore pieniądze w przygotowanie form drukowych, do poszukiwania także innych rynków zbytu. Jeszcze w tym samym roku ukazała się francuska edycja *La locomotive, le navet, la radio des oiseaux* w tłumaczeniu Paula Cazina<sup>275</sup>. Książkę wydała paryska oficyna Éditions Arts et Métiers Graphiques, wydawca ekskluzywnego czasopisma poświęconego projektowaniu graficznemu, o tej samej nazwie. Pod względem zastosowanych materiałów i układu graficznego wersja francuskojęzyczna nie różni się praktycznie od polskiego pierwowzoru.

W kolejnym roku, 1939, ukazało się tłumaczenie wierszy Tuwima na język angielski<sup>276</sup>. Książka została wydana przez Minerva Publishing – dość tajemniczą, aczkolwiek charakteryzującą się ciekawym repertuarem londyńską oficynę założoną przez Ignacego Lindenfelda<sup>277</sup>, dawnego pracownika Jakuba Przeworskiego. Wydawnictwo promowało w tym czasie polskich autorów i ilustratorów na brytyjskim rynku książki. Firma powiązana była prawdopodobnie ze sporym brytyjskim wydawcą J. M. Dent & Sons Ltd.<sup>278</sup> Niewykluczone, że do publikacji przyczynili się także obecni już w tym czasie w Londynie Le Witt i Him. O planowanej premierze tej książki nad Tamizą donosiła z zadowoleniem również krajowa prasa<sup>279</sup>. Autorami dość udanego przekładu wierszy Tuwima byli Bernard Gutteridge oraz William J. Peace.

274 Janusz Dunin, *op. cit.*, s. 142-144.

275 Julien Tuwim, *La locomotive, le navet, la radio des oiseaux*, il. Levitt-Him, tłum. Paul Cazin, Paris: Éditions Arts et Métiers Graphiques, [1938].

276 Julian Tuwim, *Locomotive, The Turnip, The Birds' Broadcast*, il. Levitt and Him, tłum. Bernard Gutteridge, William J. Peace, London: Minerva Publishing, [1939].

277 Anna Supruniuk, Mirosław Supruniuk, *Grydzewski – heurysta i erudyta*, [on-line, 17.07.2018 r.] [https://www.bu.umk.pl/Archiwum\\_Emigracji/Gry2.htm](https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/Gry2.htm)

278 Ignacy Lindenfeld w J. M. Dent & Sons Records, 1834-1986, Wilson Library at the University of North Carolina at Chapel Hill, folder 2177 [on-line, 23.04.2015] <https://finding-aids.lib.unc.edu/11043/>

279 *Literatura Polska nad Tamizą*, „Ilustrowany Kurjer Codzienny” 1939, nr 27, piątek 27 stycznia, s. 6.

Książka, choć wydana przez niszowego wydawcę o bardzo ograniczonych możliwościach promocji, odniosła na rynku angielskim sukces. W tym czasie w brytyjskiej ilustracji dla dzieci wciąż dominował tradycjonalizm i panowała stagnacja. Z trudem do głosu dochodziły nurty awangardowe czy modernistyczne. *Lokomotywa...* okazała się jedną z książek, dzięki którym tę stagnację udało się przełamać. Kimberley Reynolds zalicza wczesne książki Le Witta i Hima do publikacji radykalnych<sup>280</sup>, niepostrzeżenie przemycających elementy awangardowe, czerpiące z absurdu i kubizmu. *Locomotive...* według niej jest najbardziej modernistyczną spośród wszystkich książek dziecięcych opracowanych graficznie przez Le Witta i Hima. Nacisk wiersza Tuwima położony na szybkość, czas, energię, mechanikę i transport doskonale komponuje się z geometrycznymi, szczegółowymi i doskonale kolorowanymi ilustracjami<sup>281</sup>. Książka jeszcze przed wojną zdobyła serca anglojęzycznej publiczności. W listopadzie 1939 r. *Lokomotywa...* dotarła nawet do Australii – przez wydawane w Perth czasopismo „West Australian” ilustratorska oprawa Le Witta i Hima okrzyknięta została wydarzeniem roku w książce dziecięcej<sup>282</sup>. Jak informował z kolei rok później „The Sydney Morning Herald”, książka przyciąga czytelników od lat pięciu do pięćdziesięciu, największym wzięciem ciesząc się u dorosłych artystów<sup>283</sup>, którzy z pewnością doceniali kunszt polskiego tandemu ilustratorów.

Trudno ocenić dziś, w jakim stopniu oprawa graficzna Le Witta i Hima przyczyniła się do sukcesu *Lokomotywy*, *Rzepki i Ptasiego Radia*, które należą do najpopularniejszych polskich wierszy dla dzieci – znanych nie tylko w kraju, ale także za granicą. Wiersze te były później wielokrotnie wznawiane, a ich oprawę graficzną powierzano różnym ilustratorom. Nie ulega wątpliwości, że Le Witt i Him wysoko postawili poprzeczkę dla kolejnych twórców mających zmierzyć się z tym tematem. Powstało jednak kilka interesujących realizacji, z chyba najbardziej znaną edycją z ilustracjami Jana Marcina Szancera. Z pewnością bazował on w pewnym stopniu na pracy Le Witta i Hima. Układ wizualny wiersza osiągnięty poprzez rozmieszczenie składu w zgodzie z ilustracjami, zastosowany w pierwszej edycji, wypracowany zapewne wspólnie przez autora i artystów, stał się pewną zasadą powtarzaną w większości późniejszych edycji ilustrowanych.

Publikacja *Lokomotywy...* wywarła też niemały wpływ na późniejszą karierę Le Witta i Hima. Warto podkreślić, że była to pierwsza i zarazem jedyna książka dla dzieci, jaką wspólnie zilustrowali artyści w Polsce. Cały ich wcześniejszy dorobek składał się z książek dla dorosłych, okazjonalnie dla młodzieży. Po wyjeździe do Wielkiej Brytanii sytuacja ta uległa gruntownej zmianie – nie licząc czasu wojny, kiedy książki dziecięcej właściwie nie publikowano, artyści ilustrowali już praktycznie tylko publikacje dla najmłodszych. Stały się one wkrótce ich specjalnością i przysporzyły popularności. Żadna jednak późniejsza realizacja nie przyćmiła doskonalej *Lokomotywy...*, która dzięki mistrzowskiej oprawie graficznej stała się wizytówką, do dziś najczęściej kojarzoną z dokonaniem Spółki Lewitt-Him.

280 *Radical publishing for children* – rodzaj trendu wydawniczego w latach 1910-1949 w Wielkiej Brytanii, jaki zaobserwowała Kimberley Reynolds w swojej książce *Left Out*. Omówiony zostanie on bardziej szczegółowo w końcowej części pracy.

281 Kimberley Reynolds, *Left Out, The Forgotten Tradition of Radical Publishing for Children in Britain 1910-1949*, Oxford: Oxford University Press, 2016.

282 Catherine King, *For Children*, „The West Australian” 1939, Saturday 25 November, s. 4.

283 *Hey're all in town for Christmas!*, „The Sydney Morning Herald” 1940, Tuesday 10 December, s. 10.

## Decyzja o wyjeździe

Można powiedzieć, że w 1937 r. artyści byli w Polsce u szczytu popularności. Mieli za sobą liczne udane realizacje reklamowe, kilkadziesiąt okładek książkowych i kilka intratnych zleceń rządowych. Ilustrowali dla „Wiadomości Literackich”, „Skamandra” i innych czasopism. Ich prace były prezentowane na cieszących się zainteresowaniem wystawach KAGR czy na łamach branżowych czasopism, jak „Rocznik Polskiej Grafiki Reklamowej”. Po niespełna pięciu latach wspólnej działalności Le Witt i Him zdołali zająć miejsce w pierwszym szeregu stołecznych projektantów i grafików reklamowych, mogąc śmiało konkurować z najpopularniejszymi z nich. Marka Levitt-Him była coraz bardziej rozpoznawalna, a dzięki doskonałemu, humorystycznemu stylowi artyści zaskarбили sobie sympatię odbiorców i zainteresowanie zleceniodawców. Rok 1937 r. wydaje się nieco mniej aktywny twórczo niż poprzednie lata, ale spowodowane było to zapewne intensywną pracą nad najdonioślejszym, ale zarazem ostatnim dziełem, jakie Studio stworzyło w Polsce.

*Lokomotywa...* była pięknym pożegnaniem z polską publicznością, jednak to nie za jej przyczyną Le Witt i Him zwrócili na siebie uwagę zagranicą. Stało się to wcześniej – w 1936 r., niespełna cztery lata po nawiązaniu współpracy. Lipcowy numer wydawanego w Berlinie „Gebrauchsgraphik” poświęcił osiem stron na prezentację twórczości polskiej spółki. Dzięki temu oszczędnemu w tekst, a bogatemu w ilustracje artykułowi, o Le Wicie i Himie dowiedziała się Europa. Wydawane od 1934 r. „Gebrauchsgraphik”, czasopismo o międzynarodowym zasięgu (tekst publikowano w języku niemieckim i angielskim) było wówczas jednym z najważniejszych magazynów poświęconych nowoczesnemu projektowaniu graficznemu. Zaprezentowane dokonania artystów obejmowały przede wszystkim błyskotliwe prace reklamowe wykonywane dla przemysłu farmaceutycznego; oprócz nich przedstawiono również kilka okładek: *Kalendarza Łącznika Poczтового*, *Ulicy Sandalników* oraz jednego z numerów „Skamandra”<sup>284</sup>. Artykuł był z pewnością dużym wyróżnieniem, a także reklamą i to o międzynarodowym zasięgu. To dzięki lipcowemu numerowi pisma o istnieniu spółki Levitt-Him dowiedzieli się również jego londyńscy prenumeratorzy. Wśród nich byli zapewne Philip James z Victoria & Albert Museum oraz Peter Gregory i Percy Lund – dyrektorzy prosperującej firmy poligraficznej. Gregory, który słynął z zamiłowania do sztuki awangardowej i użytkowej, był w tym czasie aktywnym mecenasem i promotorem nowych nurtów. Dobrze prosperująca firma Lund Humphries, w budynku biurowym swego londyńskiego oddziału przy Bedford Square, prowadziła niewielką, choć bardzo cenioną galerię, w której chętnie prezentowano w tym czasie sztukę użytkową. Organizowano w niej nieregularne, ale cieszące się dużą popularnością wystawy, na które niekiedy zapraszano twórców z zagranicy. To właśnie właściciele Lund Humphries uznali zapewne, że twórczość Le Witt i Hima warto zaprezentować londyńskiej publiczności. Jako poważni przedsiębiorcy, koneserzy sztuki i wydawcy prestiżowego „Penrose Annual” (którego formę porównać można z „Rocznikiem Polskiej Grafiki Reklamowej”), dysponowali także szeroką siecią kontaktów, która pozwoliła pomysł ten zrealizować.

Nie udałooby się to zapewne bez finansowego i administracyjnego wsparcia poważnej instytucji, jaką było Victoria & Albert Museum. Dzięki przychylności związanego z muzeum Philipa Jamesa, którego również zainteresować musiała twórczość Le Witt i Hima, instytucja zdecydowała się na zasponsorowanie ich przyjazdu, a później, gdy

284 Eberhard Hölscher, *Levitt Him, Warschau*, „Gebrauchsgraphik” 1936, Juli, s. 26-33.



zdecydowali się na pozostanie w Wielkiej Brytanii pomogła uzyskać niezbędne pozwolenia na działalność zawodową.

Nie sposób dziś jednoznacznie rozstrzygnąć, co było głównym powodem decyzji o wyjeździe do Anglii. Wizja pracy w Wielkiej Brytanii i otwarcia się na nowe ciekawe zlecenia w jednej z najdynamiczniej rozwijających się stolic ówczesnego świata, była z pewnością kusząca. Nie była to jednak z pewnością decyzja łatwa – należy pamiętać, że w Polsce artyści mieli już wysoką renomę, okazałą rzeszę klientów i szeroką sieć kontaktów. W Wielkiej Brytanii byli zmuszeni zacząć artystyczną karierę niemal od zera. Wystawa w Lund Humphries i publikacja w „Gebrausgraphik”, pomocne na początek, nie zapewniły jednak natychmiastowej popularności ani nawet rozpoznawalności, gdyż na początku ograniczała się ona do niezbyt wielkiego grona koneserów sztuki użytkowej. To początkowe zainteresowanie dało im jednak pewien punkt zaczepienia. Jak można wnioskować z późniejszej korespondencji między artystami, na wyjazd nalegał szczególnie Le Witt. Był on od Hima młodszy i jak wspominają osoby, które go znały, pewniejszy siebie i skłonny do ryzyka. Nie powstrzymywała go przed wyjazdem także sytuacja rodzinna. Dla mającego już w tym czasie 37 lat Hima była to z pewnością decyzja trudniejsza. Do przyjazdu namawiała go jednak przyjaciółka, osiadła przed kilku laty w Londynie Maja Hoffman. Z tą urodzoną na Węgrzech artystką żydowskiego pochodzenia Him zaprzyjaźnił się jeszcze w czasie studiów w Lipsku. Jak wspomina córka Hoffman, Tessa Hagity, zaniepokojona rosnącym w kontynentalnej Europie antysemityzmem zachęcała Hima do przeprowadzki do Wielkiej Brytanii, obiecując pomoc finansową i wsparcie. Jak wynika z późniejszej korespondencji prowadzonej między artystami, Le Witt, którego los doświadczył ciężiej i który w ostatnich latach sporo podróżował po Europie, również przeczuwał mające nadejść niebawem tragiczne wydarzenia. Jak wspominał po wielu latach Le Witt w liście byłego już wtedy partnera, on także sygnalizował Himowi swoje obawy i zachęcał go do wyjazdu. Wyrzucał mu, że przez dwa lata, niemal co dzień musiał go namawiać do opuszczenia Polski, podczas gdy ten bagatelizował narastające zagrożenie. Była to jednak postawa, która cechowała wielu przedstawicieli żydowskiej społeczności w Europie, którzy nie zdawali sobie sprawy z ogromu nadchodzącej tragedii.

Nie wydaje się jednak, że to wzrost antysemickich nastrojów w centralnej Europie był głównym powodem wyjazdu. Obydwaj artyści musieli mieć oczywiście świadomość rosnących napięć, jednak w środowiskach, w których obracali się w przedwojennej Warszawie, nie byli zapewne na nie bezpośrednio narażeni. Niemniej, wyczuleni z pewnością na losy żydowskiej diaspory, o której coraz częściej informowały w tym czasie gazety, z pewnością odczuwali niepokój.

Decyzja o opuszczeniu Polski była więc zapewne sumą kilku czynników: chęci rozwinięcia artystycznej kariery i wyjścia poza krajowy rynek projektowania; wykorzystania szansy, jaka pojawiła się wraz z nagłym zainteresowaniem ich twórczością w Wielkiej Brytanii oraz zaniepokojenia narastającym szczególnie w Niemczech, ale także w Polsce antysemityzmem, który w Le Wicie wzbudzał duży strach. Sam artysta przyznał jednak po latach w liście do byłego partnera, że idea emigracji w momencie największego rozkwitu spółki, który przekładał się na popularność i dobre zarobki, była w istocie dość szalonym pomysłem<sup>285</sup>.

Dla obydwu artystów czynniki te odegrały z pewnością różną rolę i zostały skonfrontowane z indywidualnymi pobudkami i obawami. Obydwaj podróżowali już wcześniej

285 List Jana Le Witt'a do Georga Hima [rękopis listu, 15 lipca 1980 r.] VA: AAD/1997/19/495.



i mieszkali za granicą, więc nie było to dla żadnego z nich doświadczenie nowe. Obydwaj mieli duży talent do języków, co z pewnością także było pomocne. Szybki sukces, jaki osiągnęli wspólnie na polskim rynku i pojawienie się zainteresowania ich twórczością w Wielkiej Brytanii zapewne rozbudziło w nich nadzieję na zagraniczną karierę. Postanowili więc zaryzykować, choć można podejrzewać, że to raczej Le Witt był tym, który bardziej naciskał na wyjazd. Him był z pewnością mniej skory do opuszczenia Polski – w tym czasie dobiegał już powoli lat czterdziestu, a w Warszawie mieszkała cała jego najbliższa rodzina. Przekonali go jednak zapewne ostatecznie uparty partner i przyjaciółka, która gwarantowała pomoc na miejscu. W razie niepowodzenia zawsze można było przecież wrócić.

Nieznana jest dokładna chronologia tamtych wydarzeń i nie wiadomo, czy Le Witt i Him wyjeżdżali na swą pierwszą londyńską wystawę już z myślą o osiedleniu się w Anglii na stałe, czy możliwość taka pojawiła się dopiero na miejscu. Nie wiadomo też na pewno, czy wrócili jeszcze do Warszawy po dobytek, czy został on przesłany. Zachowany paszport Hima z 1938 r. wydany został przez polską ambasadę w Londynie, więc wnioskować można, że do Polski już przed wojną nie wracali. W 1937 r. zakończyli współpracę z polskimi zleceniodawcami, część klientów przekazując Erykowi Lipińskiemu, który przejął od nich m.in. prace dla Domu Towarowego Braci Jabłkowskich<sup>286</sup>. Ostatnim projektem, jaki sfinalizowali w tym czasie, była realizacja ilustracji do *Lokomotywy...*, która niebawem miała zachwycić także francuską i angielską publiczność. Wiadomo, że w roku wyjazdu Le Witt przeszedł także poważną chorobę, która omal nie skończyła się śmiercią. Gdy wyzdrowiał i odzyskał siły, obaj artyści wyjechali z Polski<sup>287</sup>.

286 Eryk Lipiński [on-line, 4.01.2019 r.] <https://culture.pl/pl/tworca/eryk-lipinski>

287 Herbert Read *et. al.*, *op. cit.*, s. 139.

# Wielka Brytania

## Przeprowadzka i początki działalności w Wielkiej Brytanii

Le Witt i Him przybyli do Londynu zapewne w październiku 1937 r.<sup>288</sup>, na zaproszenie galerii Lund Humphries. Wystawa prezentująca dokonania artystów na polu sztuki reklamowej i ilustracji książkowej odbyła się między 24 listopada a 15 grudnia 1937 r. Galeria, często zapraszająca twórców awangardowych i zagranicznych gości, była w tym czasie chętnie odwiedzana przez studentów i praktyków grafiki użytkowej. Jedyną namacalną pozostałością po pierwszej w Wielkiej Brytanii wystawie Le Witt i Hima jest kunsztowne pod względem graficznym i typograficznym zaproszenie, które z pewnością zaprojektowali sami artyści. Druk w formacie kwadratu złożonego na pół jest kwintesencją dowcipnej i lekkiej formy – intryguje odbiorcę i zmusza go do baczniejszego przyjrzenia się nie tylko tekstowi, ale i warstwie graficznej. Na pierwszej stronie umieszczony został widok kamienicy przy 12 Bedford Square w Londynie, gdzie znajdowała się siedziba spółki Lund Humphries oraz firmowa galeria. Nie zabrakło oczywiście takich detali, jak numer domu na drzwiach czy miniaturowa tabliczka z nazwą placu. Do drzwi kamienicy prowadzi przerywana strzałka, która znika za krawędzią arkusza i ma swoją kontynuację w środku bifolium, gdzie na jej końcu widnieje adres galerii. Wewnątrz znajduje się też zwięzła informacja o wystawie, a na przeciwnej stronie pełen humoru, alegoryczny autoportret artystów. Przedstawili siebie samych jako dwa pędzle – gruby i chudy – obydwaj ubrane w jeden malarski fartuch, niczym syjamskie bliźnięta. Główki pędzli wystają z różowej ramy obrazu, którą same trzymają. Grafika jest doskonałym metaforycznym portretem artystycznego tandemu – wskazującym na ich dopasowanie jako artystów przy jednoczesnej zupełnie odmiennej aparycji. Ten symboliczny autoportret powstał zapewne znacznie wcześniej, jeszcze podczas pobytu w Polsce – jak wskazuje Maria Łącka, pierwotnie motyw wykorzystany był na autoplakacie, wykonanym około 1934 r.<sup>289</sup>. Do dziś znany jest jedynie z reprodukcji oraz późniejszego wykorzystania w zaproszeniu do Lund Humphries.

Na ostatniej stronie zaproszenia znajduje się pochlebny ustęp zaczerpnięty z „Gebrauchsgraphik” oraz krótka, choć bardzo ciepła nota Edwarda McKnight Kauffera – wybitnego projektanta amerykańskiego pochodzenia, który osiadł i zdobył dużą popularność w Wielkiej Brytanii. Wystawa była dla artystów doskonałą okazją, aby postawić na londyńskim rynku pierwsze kroki. Dzięki wsparciu osób takich jak Kauffer, Gregory i Lund oraz zainteresowaniu ze strony środowiska grafików i wydawców mogli rozpocząć powolne budowanie nowej sieci kontaktów, które były w tym czasie kluczowe w ich branży. Znajomości te miały się jeszcze rozwinąć i zaowocować w kolejnych latach. Jan Le Witt wśród pierwszych zapoznanych w Londynie przyjaciół wymienia także

288 W zachowanym polskim paszporcie Hima widnieje informacja o wizie Wielkiej Brytanii wydanej w Warszawie, 8 października 1937 r.

289 Maria Łącka, *op. cit.*, s. 340 i 371.

Henry'ego Moore'a<sup>290</sup> oraz Herberta Read'a<sup>291</sup>. Obydwaj w kolejnych latach wspierali go w pracy malarskiej i poetyckiej.

Warto zwrócić uwagę, że na zaproszeniu Le Witt figuruje już jako Le Witt, a nie jak wcześniej w pisowni z literą „v”. Jak wspomniano we wstępie, zmiana miała zapewne związek z bliższą (choć nie identyczną) wymową nazwiska artysty w języku angielskim. Him z kolei zrezygnował z imienia Jerzy na rzecz jego angielskiego odpowiednika George.

Przyjazd Le Witt'a i Hima do Wielkiej Brytanii udało się zrealizować dzięki wsparciu finansowemu londyńskiego Victoria & Albert Museum. Zapewne dzięki jego wstawnictwu artyści mogli załatwić także wszelkie formalności związane z przeprowadzką do Wielkiej Brytanii. Warto odnotować, że w tym czasie granice Królestwa wcale nie stały otworem dla przybyszów z kontynentu, a sama procedura osiedleńcza również nie była prosta<sup>292</sup>. Zresztą, jak wynika z pieczętki meldunkowej w paszporcie Hima, jeszcze w maju 1938 r. artyści posiadali zezwolenie tylko na pobyt, bez prawa do podejmowania jakiegokolwiek płatnej czy nawet bezpłatnej pracy. Szczęśliwie dla Le Witt'a i Hima, w tym czasie chętnie witano w Wielkiej Brytanii zagranicznych artystów, zwłaszcza twórców sztuki użytkowej. To w dużej mierze właśnie twórcy przybyli z Europy kontynentalnej i USA kształtowali estetykę brytyjskich druków użytkowych tamtych lat.

Rok 1938 nie był jednak dla Le Witt'a i Hima dobrym czasem – sukces wystawy nie przełożył się niestety na sukces komercyjny. Obok tej daty, w sporządzonym odręcznie przez Hima kalendarium widnieje notatka „misery”, czyli „nędza”, co jest dość wymowne. Artyści nie mieli w tym czasie jeszcze szerokich kontaktów, co przekładało się również na znikomą ilość zleceń. Sytuację finansową poprawiła zapewne nieco publikacja francuskiego wydania doskonałej *Lokomotywy...* w tłumaczeniu Paula Cazina. To skłoniło ich zapewne do przejęcia inicjatywy. Rozpoczęli w tym czasie pracę nad zaplanowaną na kolejny rok książką dla dzieci, do której przygotowywali nie tylko ilustracje, ale również tekst.

Kariera Le Witt'a i Hima w Wielkiej Brytanii zaczęła powoli nabierać tempa dopiero w 1939 r. Debiutują w tym czasie na rynku wydawniczym, dając się poznać jako doskonali ilustratorzy. Zapewne jeszcze w poprzednim roku nawiązali współpracę ze wspomnianym już wydawnictwem Minerva Publishing. Oficyna, zarządzana przez Ignacego Lindenfelda, promowała w latach przedwojennych polskich autorów w Wielkiej Brytanii. To właśnie jej powierzono dystrybucję angielskiego wydania *Lokomotywy...* Tuwima, które ukazało się w 1939 r. Mimo, że na stronie tytułowej jako wydawca figuruje firma Minerva Publishing, na stronie redakcyjnej podana jest informacja, że książkę drukowano w Polsce. Zapewne nad jakością druku i poprawnością tłumaczenia czuwała oficyna J. Przeworskiego, prawdopodobnie w porozumieniu z autorem. Firma Minerva, podobnie jak francuski wydawca Éditions Arts et Métiers Graphiques, odpowiadały jedynie za dystrybucję edycji obcojęzycznych na rynkach, na których miały lepsze rozeznanie niż

290 Henry Spencer Moore – angielski rzeźbiarz, przedstawiciel abstrakcji organicznej. Jeden najważniejszych artystów brytyjskich lat trzydziestych.

291 Edward Herbert Read – angielski poeta, eseista, teoretyk i krytyk sztuki. Zajmował się problematyką edukacji artystycznej, psychologii twórczości oraz funkcjonowania sztuki w społeczeństwie. Dwie jego książki tłumaczono na język polski. Zasiadał w jury konkursu na pomnik ofiar hitleryzmu w Oświęcimiu i Brzezince.

292 Robin Kinross, *Emigré Graphic Designers in Britain*, „Journal of Design History” 1990, vol. 3, no 1, s. 35-57.

polski wydawca. Wydania te zresztą, poza językiem i informacjami zawartymi na karcie tytułowej, niczym innym się nie różnią.

*Lokomotywa...*, która odniosła w Polsce duży sukces, została doceniona także w Wielkiej Brytanii. Lata trzydzieste były dla brytyjskiego projektowania graficznego i ilustracji przełomowe – niemile zrazu widziane przez wydawców współczesne trendy porzucające dekoracyjność, powoli zaczęły dochodzić do głosu. Zmieniały się okładki książek, czasopism, identyfikacje wizualne i komunikaty propagandowe. Książka Le Witt i Hima była jedną z pierwszych ilustrowanych książek dla dzieci, które pokazały, że zmiana dotarła także i do tego obszaru projektowania. Jak zauważa Ruth Artmonsky, ilustracje *Lokomotywy...*, znacznie różniły się od tych, jakie znały brytyjskie dzieci z innych publikacji tego okresu. Dla samych artystów, jak i polskiej publiczności publikacja *Lokomotywy...* w Wielkiej Brytanii była jednak czymś więcej. Stała się swego rodzaju wizytówką – Studia Lewitt-Him, a zarazem całej polskiej szkoły ilustracji. O sukcesie książki za granicą donosiła krajowa prasa<sup>293</sup>. W relacji z otwarcia polskiej księgarni wydawnictwa M. I. Kolin w Perth, którą opublikowały „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” z 1940 r., zamieszczono fotografię, na której widać, jak gen. Marian Kukiel, dowódca polskich oddziałów w Szkocji, pokazuje książkę grupie wyraźnie wesołych angielskich oficerów<sup>294</sup>. Minerva Publishing w okresie przedświątecznym 1939 r. reklamowała *Lokomotywę...* na łamach angielskiej prasy – m.in. w poczytnym „The Spectator”<sup>295</sup>. Na łamach pisma znana angielska recenzentka książek dla dzieci, Amabel Williams-Ellis, pisała o *Lokomotywie...*, że to najlepsza książka ilustrowana roku<sup>296</sup>. Pozycja zapisała się trwale w kanonie ilustrowanej literatury dziecięcej tego okresu, o czym świadczyć może niedawno wydane przez Thames & Hudson faksymile pierwszego angielskiego wydania wierszy<sup>297</sup>, które jest już kolejną książką Le Witt i Hima wznowioną na brytyjskim rynku w ostatnich latach.

Niestety nie udało się dotrzeć do żadnych informacji na temat tego, czy Le Witt i Him odegrali osobiście jakąś rolę w publikacji brytyjskiego wydania lub pośredniczyli w rozmowach między wydawnictwami Przeworskiego i Lindenfelda. Dzięki publikacji *Lokomotywy...*, nawiązali jednak kontakt, który zaowocował możliwością kolejnych publikacji. Tego samego bowiem roku ukazała się nakładem Minerva Publishing kolejna książka – ich autorski projekt, do którego przygotowali nie tylko oprawę graficzną, ale również udaną, pełną absurdałnego humoru, fabułę.

Zamiłowanie Anglików do piłki nożnej jest faktem powszechnie znanym. To zresztą na terenach Wielkiej Brytanii narodził się i okrzepł ten sport, zyskując sobie po dziś dzień rzesze oddanych fanów. Pasję tę z pewnością szybko dostrzegli przybyli z Polski artyści, którzy postanowili temat ten zinterpretować w swoim własnym, dowcipnym stylu. *The Football's Revolt*<sup>298</sup> to przesycona absurdałnym humorem historia meczu piłkarskiego między wymyślonymi drużynami z miejscowości Kickford i Goalbridge. Książka jest opisem niezwykłych wydarzeń, jakie miały miejsce podczas dorocznego meczu o Srebrny Puchar. W pewnym momencie zacieklego spotkania piłka, zmęczona ciągłym kopaniem, po kolejnym bolesnym strzale, postanawia najzwyczajniej nie spaść. Futbolówka,

293 *Literatura polska nad Tamizą, op. cit.*

294 *Księgarnia polska w Szkocji*, „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1940, nr 37, s. 5.

295 *A book children will love*, „The Spectator” 1939, 8 December, s. 37.

296 *Children's Books – First Instalment*, „The Spectator” 1939, 17 November, s. 712.

297 Julian Tuwim, *Locomotive*, il. Lewitt-Him, London: Thames & Hudson, 2017.

298 Lewitt-Him, *The Football's Revolt*, London: Minerva Publishing, 1938.

która zamarła w powietrzu, wysoko ponad stadionem, wprawia w konsternację piłkarzy, sędziów oraz kibiców, inicjując szereg zabawnych i zarazem absurdalnych wydarzeń.

Obok fabuły, na uwagę zasługuje jednak przede wszystkim strona wizualna publikacji, która jest z pewnością jedną z najpiękniejszych przedwojennych książek wydanych w Wielkiej Brytanii. Twardoopravne wydanie w poszerzonym formacie A4 zdobi kolorowa obwoluta z grafiką, powtórzoną na okładce, przedstawiającą stojącego na czubku drabiny strażaka w złotym hełmie, który stara złapać się lewitującą nieopodal futbolówkę.

C 180

Przed omówieniem samych ilustracji warto zwrócić uwagę na niewielki sygnet umieszczony przez artystów na stronie przedtytułowej. Ten niewielki, czarnobiały znak graficzny przedstawia dwa pędzle – gruby i cienki, które przeplata wstęgą z nazwiskami Le Witt oraz Him. Pomysł jest wyraźnym nawiązaniem do autoportretu, jaki ozdobił zaproszenie na wystawę w Lund Humphries Gallery.

Dwudziestopięciostronicową książkę zdobią liczne ilustracje – od kolorowych okazałych grafik zajmujących całą stronę, po niewielkie, czarnobiałe, szkicowe rysunki na marginesach, które stanowią zarazem dowcipną ilustrację opisywanych obiektów. Barwnych, zajmujących cały arkusz ilustracji jest w tekście dziesięć, oprócz nich w kolorze reprodukowanych jest kilka mniejszych grafik. Ilustracje utrzymane są w lekkim, humorystycznym stylu. Postacie ludzkie, zwłaszcza dorosłych, są przerysowane niczym na karykaturach i jednocześnie bardzo ekspresyjne. Ilustracje, podobnie jak opisywany mecz piłkarski i późniejsze wydarzenia, są bardzo dynamiczne – pełno w nich ruchu, zamieszania i tłoku. Artyści wykorzystują swoje stałe chwytaki ilustratorskie, które pojawiły się wcześniej już na kartach *Lokomotywy...*: multiplikacje tych samych obiektów, nasycenie szczegółami i zabawy perspektywą. Ilustracje, które są bez cienia wątpliwości przygotowane z myślą o najmłodszych, nie stornią jednak od stylistyki nawiązującej do współczesnych nurtów w sztuce. Uproszczenia, przerysowanie, operowanie jaskrawymi barwami i wreszcie daleko posunięty absurd to cechy, dzięki którym książkę Le Witt i Hima można uznać za awangardową. Jednocześnie, jak zauważa Kimberly Reynolds, artyści umiejętnie balansują na granicy modernizmu i tradycyjnego kanonu, do którego przyzwyczajeni byli angielscy rodzice, pełniący przecież rolę kontrolerów treści, do których dostęp mieli ich podopieczni<sup>299</sup>.

Zaskakuje też doskonała lekkość, z jaką Le Witt i Him okraszają tekst dowcipnymi nazwami własnymi, opartymi na wieloznaczności lub nawiązującymi do angielskich tradycji piłkarskich. Biorąc pod uwagę, że dla każdego z nich angielski był kolejnym już obcym językiem jaki poznali i z którym mieli do czynienia stosunkowo niedługo, na uznanie zasługują, obok kreatywności, także ich niewątpliwe zdolności lingwistyczne.

*The Football's Revolt* można uznać za kolejną publikację, z którą najczęściej kojarzeni są w Wielkiej Brytanii Le Witt i Him. Była to jedna z najbardziej awangardowych, zarówno pod względem treści jak i warstwy graficznej, publikacji dziecięcych wydanych w przedwojennej Anglii. Brytyjskich odbiorców publikacja ta może zresztą zachwycać po dziś dzień dzięki reprintowi wydanemu w 2015 r. nakładem Victoria & Albert Museum<sup>300</sup>.

Obok tworzenia ilustracji książkowych artyści kontynuowali także pracę w branży reklamowej. Zachowało się kilka projektów, które wykonane zostały przed wybuchem wojny – część z nich jest niedatowana, jednak większość pochodzi z lat 1938-1939. Nie są znane okoliczności współpracy z różnymi zleceniodawcami, podejrzewać można

299 Kimberly Reynolds, *op. cit.*, s. 124-125.

300 Lewitt-Him, *The Football's Revolt*, London: V&A Publishing, 2015.



tylko, że główną rolę odegrały tutaj znajomości w londyńskich kręgach wydawniczych i artystycznych. Ówczesne środowisko osób zajmujących się zawodowo reklamą i projektowaniem graficznym, podobnie jak w przedwojennej Warszawie, było dość zintegrowane. Pojawienie się spółki Lewitt-Him z pewnością zostało odnotowane zarówno przez artystów i krytyków, jak i dyrektorów działów artystycznych i reklamowych większych firm. Mieli oni okazję zobaczyć prace Le Witt'a i Hima na łamach branżowych czasopism oraz na debiutanckiej wystawie w 1937. To właśnie przychylność właścicieli drukarni Lund Humphries pomogła artystom pozyskać pierwszych klientów. Większość projektów wykonanych przez Le Witt'a i Hima drukowali bowiem właśnie Peter Gregory i Percy Lund Humphries. W Wielkiej Brytanii w tym czasie przy wielu zakładach graficznych i drukarniach wciąż działały niewielkie studia graficzne, w których kilku artystów wykonywało projekty na potrzeby firmy. Wśród klientów zakładów poligraficznych nie brakowało takich, którzy chcieli wydrukować ulotkę lub plakat, lecz nie posiadali gotowego projektu. Wiele dużych zakładów drukarskich w tej sytuacji poszerzało swoją działalność, otwierając komórki odpowiedzialne za copywriting, sprzedaż powierzchni reklamowych oraz projektowanie graficzne. W ten kompleksowy sposób łączący zadania drukarni, wydawnictwa, agencji reklamowej i studia graficznego, działała firma Lund Humphries. W tym czasie było to wpływowe przedsiębiorstwo, powiązane z wieloma poważnymi podmiotami, które dużo uwagi poświęcały zagadnieniom reklamy i budowania wizerunku. Dzięki postępowej galerii i wydawaniu „Penrose Annual”, prestiżowego czasopisma poświęconego sztuce użytkowej, firma miała duży wpływ na angielską branżę reklamową. Sami właściciele przedsiębiorstwa również dysponowali szeroką siecią przyjaciół i znajomych z branży wydawniczej i reklamowej, którzy zasiadali na kierowniczych stanowiskach prywatnych i państwowych spółek. Zapewne właśnie dzięki powiązaniom z Lund Humphries Le Witt i Him otrzymali swoje pierwsze zlecenia w Wielkiej Brytanii.

Jak wspominał w udzielonym po latach wywiadzie Him, po wystawie otrzymali swoje pierwsze zlecenie na wykonanie dziesięciu projektów dla branży farmaceutycznej. Wyraźnie nawiązują one estetyką i metaforyką do podobnych prac wykonywanych przez Studio jeszcze w Warszawie. W charakterystycznym dla siebie stylu Le Witt i Him zachwalały doskonałą wchłaniałość preparatu jodowego, przedstawiając rozpartą na kawiarnianym krześle bliżej nieokreśloną tkanę, z jednym okiem, która wdzięcznie wysypuje lekarstwo na spodek. Sterogyl, lek wspomagający mineralizację kości, reklamuje butelka preparatu prowadząca rząd zakutych w kajdany minerałów do więzienia w kształcie kości. Środek na stawy Profundissime przedstawiono z kolei jako szereg wychodzących z tubki robotników umacniających stawy kolanowe. Jak wspomina jednak artysta, specyficzna metaforyka tych prac nie przyjęła się w Wielkiej Brytanii od razu – po opublikowaniu projektów pojawiły się podobno liczne skargi<sup>301</sup>.

Znana jest także jedna grafika wykonana w nieco innym stylu (zmienionym, być może, pod wpływem krytyki), przeznaczona do ulotki firmy farmaceutycznej British Drug Houses (Canada). Przedsiębiorstwo także było klientem drukarni Lund Humphries. Witaminy reklamuje barwna grafika, na której artyści przedstawili glob, z którego w stronę słońca wyrasta młody pęd. Praca została doceniona w 1939 r. na łamach, skądinąd także drukowanego we wspomnianej już drukarni, pisma „Art and Industry”<sup>302</sup>, gdzie chwailono artystów za żywość realizacji i technikę. Skrytykowane zostało jednak zbyt dosłowne

301 *Po 44 latach...*, *op. cit.*, s. 16.

302 *Direct mail that isn't waste*, „Art and Industry” 1939, vol. 26, no 151.

przedstawienie słońca, które jak się zdaje, słusznie określono jako niepasujące do całości projektu. Ta nieco krytyczna recenzja błędnie jednak przy zamieszczonej kilka kart dalej całostronicowej barwnej reprodukcji doskonałej, wykonanej jeszcze w Polsce, reklamy Morfiny Roche. W podpisie widnieje informacja, iż uzdolnieni autorzy, Lewitt-Him, pracują obecnie w Wielkiej Brytanii. Taka reklama w branżowym piśmie, po które chętnie sięgali dyrektorzy reklamowi dużych firm, była z pewnością dobrym znakiem dla kariery Le Witt i Hima.

General Post Office, jak pisze Ruth Artmonsky, był jednym z pierwszych poważnych zleceniodawców spółki w Wielkiej Brytanii. Urząd pocztowy, którego kierownictwo objął Clement Attlee, od początku lat trzydziestych kładł duży nacisk na promocję i budowanie wizerunku instytucji. Nadanie kształtu tym działaniom powierzono doświadczonemu specjalście do spraw reklamy, Stephenowi Tallentsowi, związanemu wcześniej z Empire Marketing Board. To przede wszystkim za sprawą prowadzonej przez niego polityki reklamowej i informacyjnej, GPO szybko stał się dla innych państwowych instytucji wzorem budowania wizerunku i działań propagandowych. Tallents był nie tylko doskonałym organizatorem, ale także doskonałym znawcą ówczesnych trendów reklamowych. Dzięki poważnym środkom, jakimi dysponował Główny Urząd Pocztowy miał możliwość zaproszenia do współpracy artystów, których uważał za odpowiednich. Po odejściu Tallentsa do BBC w 1935 r. jego stanowisko przejął bardziej konserwatywny Tristram Crutchley. Wyzaczył on Alexandra Higheta na odpowiedzialnego za plakaty publikowane przez GPO. Highet kontynuował pracę w duchu otwartości Tallentsa. Zaprosił do współpracy artystów takich jak Abram Games, Tom Eckersley, Arnold Rothholz. To on musiał także odpowiadać za zatrudnienie Le Witt i Hima.

Jak odnotowuje Artmonsky, pierwsze zlecenie dla GPO artyści wykonali już w 1938 r. Nie udało się ustalić, o jaką pracę chodzi, jednak fakt jej powstania jest bardzo prawdopodobny, zwłaszcza że współpraca ta mocno rozwinęła się w kolejnych latach. Większość wykonanych przez nich dla poczty projektów jest niedatowana, jednak można uznać, że na dużą skalę artyści zaczęli współpracować z urzędem dopiero po 1940 r., dlatego ten wątek ich twórczości zostanie obszernie przedstawiony w dalszej części.

Kolejną brytyjską instytucją, jaką można uznać w tym okresie za pionierską w dziedzinie reklamy i kreowania wizerunku, było przedsiębiorstwo London Transport, trzymające pieczę nad transportem publicznym stolicy imperium. Firma, która co dzień dowoziła do miejsca przeznaczenia setki tysięcy londyńczyków, wykształciła w tym czasie najlepsze wzorce w zakresie informacji publicznej. Stało się to za sprawą mądrego kierownictwa Franka Picka – jednego z założycieli Design and Industries Association. Ten doświadczony specjalista od public relations, który pracował nad wizerunkiem London Transport, w 1933 r. został dyrektorem całej spółki, którą przez kolejne lata i bardzo rozwinął. Londyński przewoźnik jest także uważany za jedną z najbardziej postępowych w tym czasie instytucji pod względem dbałości o działania informacyjne i promocyjne<sup>303</sup>.

Pierwszy projekt dla London Transport Le Witt i Him wykonali w 1938 r. Mowa o żywym, kolorowym plakacie formatu 100 x 60 cm, który zachęcał do korzystania z bogatej oferty kulturalno-rozrywkowej miasta. Temat ten zrealizowali przedstawiając kurtynę, zza której wylania się pięć rąk – każda prezentująca inny rodzaj aktywności. W ten symboliczny, a zarazem prosty i klarowny sposób artyści zaprezentowali mnogość zajęć, jakim oddawać mógł się każdy odwiedzający lub zamieszkujący Londyn, co sugerował

303 Paul Rennie, *GPO Posters*, Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2010, s. 5.

slogan *London's Offer*. Widoczna jest elegancka kobieca ręka z wachlarzem (być może alegoria popularnych w tym czasie kabaretów), ręka kelnera trzymająca tacę z jedzeniem i trunkami (oferta gastronomiczna), odziana w kostium ręka aktora trzymająca maskę teatralną (kultura wysoka), żonglująca ręka cyrkowca (rozrywka dla najmłodszych) oraz przepasana złotą tuniką ręka trzymająca papierowy zwój (zapewne alegoria oferty edukacyjnej). Plakat, w którym dominuje intensywna czerwień kurtyny i jaskrawe kolory arcybutów, w połączeniu z czytelnym liternictwem, z pewnością przyciągał wzrok pasażerów londyńskiej komunikacji. Dzięki temu i późniejszym plakatom styl artystów na dobre zagościł w londyńskim krajobrazie, a ich rozpoznawalność powoli wzrastała. Warto zauważyć, że podmioty takie jak General Post Office czy London Transport dysponowały własną, rozległą siecią placówek, w których prezentowano i dystrybuowano druki informacyjne i reklamowe. W tym czasie GPO dysponował prawdopodobnie największą siecią dostępnych publicznie placówek, obejmującą swym zasięgiem całe terytorium imperium brytyjskiego.

Po zakończeniu wojny artyści wykonali wiele plakatów dla sektora transportu lotniczego – American Overseas Airlines, a później Pan American Airlines. Pierwsze jednak zlecenie z sektora transportu lotniczego otrzymali jeszcze przed wybuchem II wojny światowej. Lata trzydzieste były czasem dynamicznego rozwoju lotnictwa cywilnego, które nawet bez reklamy wzbudzało duże zainteresowanie, jednak jako stosunkowo drogi i dla wielu osób nowy środek lokomocji, transport samolotowy musiał promować swoje usługi. Zazwyczaj metaforyka tych przekazów reklamowych dotyczyła wygody, szybkości, oszczędności czasu i wydłużenia odległości, jaką pokonywać mogli pasażerowie.

Znane są sprzed wojny dwa plakaty, które Le Witt i Him zaprojektowali ok. 1939 r. dla brytyjskich linii lotniczych. Pierwszy wykonany został dla Imperial Airways, najpoważniejszej wówczas, obok British Airways, firmy lotniczej w Wielkiej Brytanii. Przewoźnik realizował w tym czasie połączenia pasażerskie i pocztowe do Europy i kolonialnych posiadłości imperium. Zapewne dzięki wcześniejszej współpracy z GPO, który był częścią systemu transportu międzynarodowych przesyłek lotniczych, artyści pozyskali zlecenia od IA. Pierwszy plakat przedstawia samolot lecący ponad nieokreśloną, choć jak można podejrzewać po palmach, egzotyczną krainą. W dole stoją dwie wpatrzone w niebo postacie w kolonialnych strojach. Umieszczony na dole napis z nazwą firmy dopełnia informacja o obsługiwanych kierunkach: *to Africa, India, Far East, Australia*. Niewiele można powiedzieć o warstwie kolorystycznej projektu, gdyż znany jest on jedynie z czarno-białej reprodukcji. Rok powstania plakatu zbiegł się z fuzją firmy z British Airways i zmianą nazwy na British Overseas Airways Corporation, co miało miejsce w listopadzie 1939 r. Kolejny plakat wykonany został dla obydwu tych firm jeszcze przed zmianą nazwy. Była to reklama promująca połączenia lotnicze do Paryża. Zachęca do tego antropomorfizowana wieża Eiffla, lekko płasająca po trawiastym lądowisku podparyjskiego lotniska Le Bourget i machająca białą chustką do nadlatującego samolotu. W dolnej części plakatu, na dwóch wstęgach, widnieją nazwy dwóch przewoźników, którzy niebawem dokonali fuzji. W kolejnych latach, w związku z wybuchem wojny, rozwój lotnictwa cywilnego w Europie w znacznym stopniu zamarł. Rząd brytyjski w 1939 r. wydał *Air Navigation Order*, na mocy którego większość lotnisk cywilnych została przejęta przez wojsko. Niewykluczone jednak, że to dzięki tej krótkiej współpracy, artyści zdobyli w branży lotniczej kontakty i doświadczenie, które pozwoliło im po wojnie ponownie działać na tym polu z większymi sukcesami.

C 194

C 193

Kilkustronicowy artykuł na temat działalności tandemu Lewitt-Him zamieściło także francuskie czasopismo poświęcone projektowaniu graficznemu – „Arts et Métiers Graphiques” (będące także wydawcą francuskiej edycji *Lokomotywy...*). W artykule zatytułowanym *Lewitt-Him ou l'heureuse conjugaison* wybitny francuski krytyk nie szczędzi pochwał dla dowcipnego stylu artystów i udanych realizacji ilustratorskich oraz reklamowych. Był to kolejny krok do zbudowania międzynarodowej rozpoznawalności projektów Le Witta i Hima.

Lista realizacji reklamowych spółki z lat 1937-1939 nie jest zbyt długa. Artyści powoli zdobywali uznanie, poszerzali zakres kontaktów i ugruntowywali swoją pozycję na londyńskim rynku projektowania graficznego. Dzięki stylowi swoich prac przyciągnęli uwagę dyrektorów reklamowych kilku znaczących brytyjskich firm. Wciąż jednak daleko było im do pozycji, jaką w ciągu zaledwie kilku lat zdołali wypracować sobie w Warszawie. Na rynek trafiły co prawda dwie doskonałe, zrealizowane przez nich książki dla dzieci, jednak ich wydawcą było dość niszowe polonijne wydawnictwo z ograniczonymi możliwościami promocji. Zleceń reklamowych także było jedynie kilka. Przekładać się to z pewnością musiało na pogorszenie sytuacji finansowej artystów w pierwszych latach po przyjeździe. Nie ma dziś wielu informacji na temat tego trudnego dla artystów okresu, wiadomo jednak z jednego z listów wymienianych między artystami, że Le Witt chciał na kilka miesięcy przed wybuchem wojny wrócić do Polski i założyć w Warszawie spółkę z niewymienionym z nazwiska drukarzem, który nieco wcześniej odwiedził ich w Londynie. Jak wspominał Him, jedynym co go powstrzymało, był list od przyszłej żony Aliny, która zdecydowanie mu to odradziła<sup>304</sup>.

Niedługo po przyjeździe do Londynu, prawdopodobnie w 1938 r., w domu, w którym wynajmował pokój, Jan spotkał znaną mu być może jeszcze z Polski Alinę Prusicką. Trzy dni później oświadczył się. Jak wynika z dokumentów angielskich, między kwietniem a czerwcem 1939 r. w londyńskim Hampstead para wzięła ślub<sup>305</sup>. W Polsce Alina Prusicka pracowała jako tłumaczka języka angielskiego, m.in. dla Nowego Wydawnictwa, z którym Le Witt też miał okazję współpracować. Zapewne tam właśnie wtedy oboje zetknęli się ze sobą po raz pierwszy.

Z pieczętek w paszporcie Hima wynika, że w lipcu 1939 r. odwiedził on jeszcze Francję, zapewne spędzając tam urlop. W trakcie tego wyjazdu powstała seria gwaszy z widokami francuskich ulic portowych miasteczek wraz z ich mieszkańcami. Część namalowanych wówczas obrazów do dziś zdobi ściany domu jednej z przybranych córek artysty w Londynie. W pracach tych obserwować można już ukształtowany, charakterystyczny styl Hima bazujący na wyobleniu kształtów, operowaniu grubymi pociągnięciami pędzla i dbałości o szczegóły połączonej z doskonałym wyczuciem barwy. Prace nie powstały raczej z myślą o komercyjnym wykorzystaniu. Z zachowanych licznie szkicowników wynika, że artysta często sporządzał rysunkowe zapisy swoich zagranicznych podróży. Z Francji Him powrócił do Londynu. Niedługo potem wybuchła druga wojna światowa.

304 List Georga Hima do Jana Le Witta [maszynopis listu z naniesionymi ręcznie poprawkami, niedatowany, odpowiedź na list z 15 lipca 1980 r.] VA: AAD/1997/19/495.

305 Informacja uzyskana od Michała Le Witta podczas rozmowy 28 października 2016 r. w Cambridge.



## II wojna światowa

Trudno znaleźć sferę ludzkiej działalności, której w mniejszym lub większym stopniu nie dotyka wojna. Konflikt taki, jak druga wojna światowa, na długie lata odmienił życie setek milionów ludzi w Europie i na świecie. W czasie niepokoju zmienia się wszystko: życie ludzi, działanie gospodarki, wymiar odpowiedzialności władzy za naród, zmieniają się nawet normy moralne. Wielka Brytania odczuła wojnę w nieco odmienny sposób niż kraje kontynentu. Zniszczenia i strach związany z niemieckimi bombardowaniami i atakami raketowymi były ogromne. Kraj nie doświadczył jednak okupacji ani inwazji lądowej. Struktury państwa działały niezachwianie, duch społeczeństwa nie został złamany, a życie toczyło się według starych zasad, choć przystosowanych do wojennych realiów. Realia te spowodowały poważne zmiany zwłaszcza w gospodarce, która stosunkowo szybko została przestawiona na wojenne tory. Oznaczało to zamrożenie niektórych sektorów przemysłu na rzecz innych, związanych przede wszystkim z potrzebami wojska. Postępujące wraz z niemiecką blokadą na Atlantyku niedobory towarów pod znakiem zapytania stawiały także sens wielu działań reklamowych. Przemysł wydawniczy i prasowy borykał się także z reglamentacją papieru, który przede wszystkim musiał zaspokoić potrzeby władz wojskowych i publicznych. Może się wydawać, że dla osób zajmujących się zawodowo reklamą i ilustracją książkową był to czas kryzysu. Historia Le Witt i Hima jest przykładem zupełnie temu przeczącym. Paradoksalnie, w latach wojennych artyści zaczęli pozyskiwać więcej zleceń, zaangażowali się w nowe projekty, przy okazji których nawiązali kolejne znajomości, a ich kariera nabrała w tym czasie tempa.

Wpłynęło na to wiele czynników. Atak na Polskę we wrześniu 1939 r., zgodny z doktryną blitzkriegu oraz agresja ze strony ZSRR doprowadziły do szybkiego rozbicia najważniejszych jednostek polskiej armii, opanowania znacznych terenów i rozmontowania polskich struktur państwowych. Z końcem września prezydent Ignacy Mościcki przekazał władzę Władysławowi Raczkiewiczowi, co zainicjowało powstanie rządu RP na uchodźstwie. Fala emigracji, która obejmowała byłych wojskowych, polityków i przedstawicieli inteligencji, wyruszyła z Polski w rozmaitych kierunkach. Wielu uchodźców znalazło się we Francji, jednak po agresji III Rzeszy na ten kraj i szybkiej kapitulacji podążyli oni dalej, na drugi brzeg kanału La Manche. W Wielkiej Brytanii po czerwcu 1940 r. znalazł się też emigracyjny polski rząd. Londyn stał się tym samym polską stolicą poza granicą kraju. Napływ znacznej liczby Polaków sprawił, że pojawiły się instytucje mające na celu ich reprezentowanie, integrowanie i informowanie. Najpierw w Paryżu, a niedługo potem w Londynie zaczęła się ukazywać polska prasa, a wkrótce potem pojawiły się też polonijne wydawnictwa i księgarnie. Generowało to pewne zapotrzebowanie również na prace graficzne. Le Witt i Him szybko zostali włączeni w działalność polonijnych mediów. Ich renoma zdobyta w Polsce wciąż była żywa, wśród wojennych uchodźców znajdowało się wielu znajomych z Warszawy, a dodatkowo artyści dysponowali już pewnym rozeznanem w angielskim środowisku wydawniczym.

Kolejnym czynnikiem, który pozwolił Atelier na rozwinięcie działalności i wzrost popularności już nie tylko w kręgach polskiej emigracji, ale wśród ogółu angielskiego społeczeństwa, było włączenie się Wielkiej Brytanii do wojny. Jak wspomniano, pociągnęło to za sobą daleko idące zmiany w gospodarce i życiu społecznym. Reklamy prywatnych przedsiębiorców zastąpiły komunikaty propagandowe i informacyjne. Wojna i widmo ataków bombowych rodziły konieczność wyrobienia w społeczeństwie nowych nawyków i sprawnego informowania ludności cywilnej o zagrożeniach. Zadania te



wymagały zaangażowania specjalistów, których grono zasilali przedwojenni fachowcy od reklamy i graficy. Władze brytyjskie, obserwując sukces propagandy niemieckiej, zrozumiały jak istotne jest zapewnienie nie tylko bezpieczeństwa granic, ale także utrzymanie wewnętrznej spójności społeczeństwa i wiary w zwycięstwo. Od 1940 r. obserwować można w Wielkiej Brytanii istotną zmianę w przemyśle wydawniczo-informacyjnym. Najbardziej doświadczeni specjaliści branży otrzymali wysokie stanowiska w rozmaitych instytucjach zajmujących się propagandą i informacją, których potrzebom podporządkowana została także znaczna część produkcji papierniczej i poligraficznej. Głównym zleceniodawcą dla całej rzeszy grafików, copywriterów i drukarzy stał się rząd i podległe mu ministerstwa. Wśród nich znaleźli się, dzięki swojemu reklamowemu talentowi oraz znajomościom z odpowiednimi osobami także Le Witt i Him.

Paradoksalnie, wojna była dla tandemu czasem względnej stabilizacji. Him i Le Witt z żoną zamieszkali razem przy 46 Pembridge Villas w Londynie, gdzie na poddaszu urządzili pracownię. Prace Le Witt'a (zapewne malarskie) prezentowane były w 1942 r. podczas wystawy *Allied Artists'* w Royal Scottish Academy w Edynburgu<sup>306</sup>. Artyści kontynuowali także swoją pracę na polu ilustracji książki dziecięcej, tworząc kilka udanych projektów. W trakcie wojny zrealizowali także wizję wielkoformatowych murali zdobiących przyfabryczne pomieszczenia dla pracowników.

## Współpraca z organizacjami emigracyjnymi

### „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie”

Wybuch wojny i w konsekwencji okupacja niemiecka uniemożliwiły działalność większości polskich pism i wydawnictw. W kraju wolność wypowiedzi była ograniczona, a wielu przedstawicieli przedwojennej inteligencji, ostro krytykujących przed wojną faszyzm i poczynania Hitlera, musiało opuścić kraj w obawie przed prześladowaniem. Fala tej emigracji ruszyła przede wszystkim na zachód Europy – najpierw do Francji, a po kampanii 1940 r. do Wielkiej Brytanii i za ocean. Na emigracji, obok sporej liczby literatów, znaleźli się także redaktorzy przedwojennych pism. Mieczysław Grydzewski – redaktor „Skamandra” i „Wiadomości Literackich” – reaktywował na obczyźnie czasopismo integrujące polską inteligencję, powołując do życia „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie”, które jako tygodnik ukazywało się najpierw przez krótki czas w Paryżu, a następnie w Londynie. Tygodnik skupiał przede wszystkim literatów z kręgu przedwojennego „Skamandra”, którzy znaleźli się poza krajem. Przez lata wojny był głównym czasopismem polonijnym, które docierało do czytelników w całej Wielkiej Brytanii i oddziałów polskich w Afryce<sup>307</sup>.

Le Witt i Him znali Grydzewskiego, z którym mieli okazję współpracować przed wojną. Artyści od samego początku zaangażowali się w tworzenie emigracyjnego czasopisma. Już w pierwszym numerze, z 17 marca 1940 r., na otwierającej stronie znajduje się czarno-biała grafika ich autorstwa<sup>308</sup>. Tytuł *L'ordre règne à Varsovie* (Porządek panuje w Warszawie) bezpośrednio nawiązuje do francuskiej karykatury z 1831 autorstwa Jeana Ignaca Isidora Gérarda, bardziej znanego jako Grandville. Dziewiętnastowieczna gra-

306 Herbert Read *et. al.*, *op. cit.*, s. 139.

307 Anna Supruniuk *et. al.*, *op. cit.*

308 *L'ordre règne à Varsovie* [ilustracja], „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1940, nr 1, s. 1.

fika przedstawiająca kozackiego żołnierza na tle zrujnowanej Warszawy była posępnym komentarzem dla haniebnych słów ówczesnego ministra spraw zagranicznych Francji, którego wypowiedź zacytował artysta w tytule. Praca Le Witta i Hima przedstawia rzędy trumien, pomiędzy którymi przechadzają się nazistowscy żołnierze. Nawiązanie w tytule pracy do grafiki Gérarda jest oczywistym odniesieniem do niedawnej niezdecydowanej reakcji Francji na wydarzenia września 1939 r. Warto wspomnieć, że „Wiadomości...” ilustracjami wspierali nie tylko Le Witt i Him, ale także doskonały rysownik Feliks Topolski, którego przejmująca praca znajduje się na dziewiątej stronie pierwszego numeru. Później pismo zamieszczało także ilustracje Franciszki Themerson, Aleksandra Żywa czy Zdzisława Borysowicza. Z czasem zaczęło pojawiać się coraz więcej rysunków i karykatur przedrukowywanych z angielskich i amerykańskich czasopism, jak „Daily Express”, „Daily Herald” czy „Evening Standard”.

Le Witt i Him kontynuowali współpracę z emigracyjnym periodykiem także po przeniesieniu jego działalności do Wielkiej Brytanii. Ukazała się jednak tylko jedna ich autorska praca przygotowana specjalnie dla londyńskich „Wiadomości...”. Jest to gorzka satyra, będąca komentarzem do dokonanej przez nazistów inwazji na Francję. Rysunek przedstawia gigantyczną Statuę Wolności wyrastającą w północnej Francji. Zamiast znanej wszystkim kobiecej sylwetki pojawia się ubrany w togę Adolf Hitler, trzymający zamiast pochodni i kamiennej tablicy maczugę i *Mein Kampf*. U jego stóp znajduje się malutka wieża Eiffla i szereg maszerujących żołnierzy. Biorąc pod uwagę oryginalną symbolikę Statuy (przymierze ludu francuskiego i amerykańskiego) i tytuł grafiki *Nowy Świat*, można uznać, że dotyczy ona nie tylko porażki Francji, ale także bierności rządu USA wobec wydarzeń w Europie<sup>309</sup>.

Działalność pisma została zawieszona w lipcu 1944 r. przez władze brytyjskie pod pretekstem braku papieru. W rzeczywistości miało to związek z krytycznym nastawieniem pisma do władz Związku Radzieckiego i obaw decydentów brytyjskich o pogorszenie relacji międzynarodowych. Żadne inne ilustracje Le Witta i Hima w londyńskich „Wiadomościach...” już się nie pojawiły.

Artyści nie zniknęli jednak z pisma ani ze środowiska związanego z jego publikowaniem. Wydawcą pisma w Londynie została firma M. I. Kolin, która dzięki subwencjom polskiego rządu emigracyjnego i prywatnych donatorów była w stanie prowadzić na emigracji działalność wydawniczą. Wydawnictwo mogło funkcjonować w czasie wojennych ograniczeń dzięki wsparciu polskich dyplomatów i wojskowych oraz innym kontaktom na brytyjskim rynku, np. z firmą Lund Humphries, która drukowała część publikacji oficyny<sup>310</sup>. Teksty zamieszczane w periodyku skierowane były przede wszystkim do polskiego odbiorcy, choć zdarzały się również publikacje anglojęzyczne, mające na celu zwrócenie uwagi brytyjskiej opinii publicznej na sytuację Polski i polskiej społeczności w Wielkiej Brytanii. Le Witt i Him, którzy w tym czasie odchodzili od ilustracji prasowej, podjęli z wydawnictwem współpracę na polu grafiki książkowej i użytkowej. Jako wydawca „Wiadomości...” przedsiębiorstwo mogło w tym czasie aktywnie reklamować swoje publikacje na łamach pisma.

309 *Nowy Świat* [ilustracja], „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1940, nr 16/17, s. 4.

310 Dzięki dużym możliwościom technicznym Lund Humphries pomogło w przygotowaniu replik polskich wydań klasyków literatury, bazujących na reprodukcjach fotograficznych wykonanych na podstawie egzemplarzy zgromadzonych w Bibliotece British Museum. Dzięki temu można było drukować je w szybkim tempie bez konieczności przygotowania czasochłonnego składu, którego wykonanie utrudniały ponadto ograniczone zasoby polskich czcionek.

W każdym numerze pojawiały się reklamy nowości, zapowiedzi oraz informacje o otwarciu kolejnych polskich księgarni firmowych w Anglii i Szkocji. Intensywnie reklamowano także wyroby nieksiążkowe – sporego rozmiaru, ilustrowane reprodukcjami ogłoszenia zachęcały do zakupu publikowanych co roku kalendarzy *Beautiful Poland*, do których winiety projektowali Le Witt i Him, czy kart świątecznych ich autorstwa<sup>311</sup>.

### M. I. Kolin

Nazwa wydawnictwa pochodzi od inicjałów imion i pierwszych liter nazwisk jego dwóch założycieli: Maurycego Kohna i Ignacego Lindenfelda (wcześniej właściciela oficyny londyńskiej Minerva). Firma powstała w 1940 r. i była odpowiedzią na rosnące zapotrzebowanie na druki ze strony polskiej społeczności w Wielkiej Brytanii. M. I. Kolin stało się także głównym organem wydawniczym zależnym od polskiego rządu emigracyjnego. Subsydia rządowe pozwoliły firmie prowadzić działalność wydawniczą, informacyjną i propagandową. Z oficyną blisko powiązana była redakcja emigracyjnych „Wiadomości...”, a wśród publikacji pojawiały się, obok serii klasyki polskiej literatury, także druki skierowane do odbiorców brytyjskich, mające unaocznic im skalę zagrożenia i tragiczne położenie narodu polskiego po inwazji 1939 r. Kohn i Lindenfeld wydawali także publikacje mające pomóc rodakom w stabilizacji za granicą – poradniki, informatory, słowniki i rozmówki polsko-angielskie. Za literacki obszar wydawnictwa odpowiadał w tym czasie przede wszystkim przedwojenny redaktor „Wiadomości Literackich” Mieczysław Grydzewski, wspierany zza oceanu przez zaprzyjaźnionego z nim Jana Lechonia.

Le Witt i Him stali się jednymi z głównych partnerów wydawnictwa w zakresie opracowywania graficznego druków. Ich projekty zdobiły zarówno okładki szeregu książek, jak i druki akcydensowe.

C 202  
-211 Jedną z pierwszych publikacji oficyny i zarazem pierwszą realizacją we współpracy ze spółką Lewitt-Him był wydany w lipcu 1940 r. *Informator dla Polaków w Anglii*<sup>312</sup>. Artystom, którzy przed paru laty sami przybyli do Wielkiej Brytanii, doskonale znane były bariery i problemy, na jakie natknąć mogli się Polacy w tym kraju. Mając to na uwadze, artyści przygotowali nie tylko układ graficzny, ale i treść tego kieszonkowego, trzydziestodwustronicowego poradnika. Okładkę zdobi czarno-biała grafika przedstawiająca postać w kapeluszu przyglądającą się zawieszanej ponad nią wielkiej dłoni z wyciągniętym wskazującym palcem. *Informator...* zawierał dużą liczbę praktycznych informacji i wskazówek pozwalających odnaleźć się nowoprzybyłym do Anglii Polakom. Znajdują się w nim dane teleadresowe polskich władz, instytucji, firm, lekarzy, organizacji polonijnych i żydowskich. Poza tym broszura obfituje w informacje praktyczne, jak przepisy policyjne i administracyjne ważne dla obcokrajowców, wskazówki dotyczące imperialnego systemu monetarnego, poczty, sieci telefonicznej, miar i wag, świąt czy poruszania się po Londynie (dopełnia je wklejona na III stronie okładki mapa stołecznego metra). Le Witt i Him dzielili się z czytelnikami także informacjami na temat tego, gdzie można się stołować, co zwiedzić i jakich rozrywek można zaznać w mieście. W końcowej części znajduje się także wykaz najpotrzebniejszych angielskich zwrotów wraz z zapisem brzmienia za pomocą polskich głosek. Na stronie czwartej zamieszona została naszkicowana

<sup>311</sup> v. „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1940, nr 41/42, 43, 45, 46; 1941, nr 49, 50, 51/52; 1943, nr 47.

<sup>312</sup> *Informator dla Polaków w Anglii*, oprac., okł. i il. Lewitt-Him, Londyn: M. I. Kolin 1940.

przez artystów pogładowa mapa okolic Oxford Circus, na której zaznaczono przystanki i siedziby polskiej ambasady i konsulatu, Attaché Wojskowego i Dowództwa Marynarki Wojennej. Rysunkowi dodają klimatu jeżdżące po ulicach, piętrowe autobusy. Sam tekst urozmaicają niewielkie wstawki graficzne w postaci rysunków przedstawiających charakterystyczne elementy londyńskiego krajobrazu (niskie, szeregowe domki, wejście do stacji metra, oznaczenia przystanków autobusowych, angielską herbatę, rejs po Tamizie, mówcę w Hyde Parku czy egzotyczne zwierzęta w londyńskim zoo). Na rozkładzie stron 16 i 17 znajduje się kolejna mapa, tym razem obejmująca obszar centralnego Londynu z nanie-sionymi najważniejszymi punktami miasta. Niektóre z nich zostały pokazane w formie rysunków przedstawiających budynek parlamentu, Katedrę St. Paul's, czy kolumnę Willsona na Trafalgar Square. Nie mogło zabraknąć także typowego dla artystów, niewielkiego ozdobnika w postaci miniaturowego parostatku płynącego po Tamizie.

Poradnik zachwyca czytelnością i bogactwem treści skondensowanych w niewielkim formacie. Dzięki ilustracjom Le Witt'a i Hima poradnik nabiera lekkiego, przyjaznego charakteru, który z pewnością wzbudzał zaufanie w przybyłych do Wielkiej Brytanii uchodźców z Polski, którzy częstokroć, bez znajomości języka i brytyjskiej kultury, z trudem odnajdywali się w nowych realiach.

Le Witt i Him brali udział także w wydaniu kilku książek poświęconych Polsce. W 1941 r. ukazała się antologia poezji zatytułowana *Wiersze o Warszawie*<sup>313</sup>. Zbiór skomponował, choć nie sygnował go swoim nazwiskiem Grydzewski, okładkę z kolei zaprojektowało Studio Lewitt-Him. W tomiku znaleźć można wiersze i fragmenty poematów Słowackiego, Mickiewicza, Norwida, Słonimskiego, Lechonia, Tuwima, Wierzyńskiego, Lenartowicza, Żuławskiego, Konopnickiej i innych. Na obwolucie, której tło stanowią białe-błękitne poziome pręgi, przywodzące na myśl więzienny pasiak, nadrukowano czarną farbą motyw graficzny przedstawiający widok warszawskiej starówki.

Jak wspomniano, M. I. Kolin publikowało także z myślą odbiorcami brytyjskimi. Wśród wydawnictw anglojęzycznych przeważały takie, które miały informować o Polsce, wzbudzać sympatię do kraju i jego mieszkańców, których wielu znalazło się na uchodźstwie oraz uświadamiać brytyjskiego odbiorcę o dramatycznych wydarzeniach, jakie rozgrywały się na kontynencie. Nakładem oficyny ukazał się bogato ilustrowany materiałem fotograficznym album, którego celem było zapewne pokazanie piękna i różnorodności przedwojennej Polski – *Polish Panorama*<sup>314</sup>. Wydany w lipcu 1941 r. jest w całości autorskim dziełem spółki Lewitt-Him. Podniosłym wstępem wychwalającym piękno polskiej ziemi i niezłomność narodowego ducha książkę opatrzył Sir Hugh Walpole, popularny angielski powieściopisarz i krytyk literacki. Pięknie wydany album śmiało mógł być wykorzystany jako podarek dla anglojęzycznych przyjaciół czy oficjalnych gości. Jest to chyba najpiękniejsza książka opracowana przez Studio dla M. I. Kolin. Wyróżnia ją kwadratowy format, kredowy papier w kolorach białym i żółtym, okazałe, całostronicowe fotografie i płócienna oprawa z delikatnym graficznym motywem w centrum. Twardą okładkę okrywa stonowana obwoluta, której tłem jest widok Parku Łazienkowskiego. Tytuł zaaranżowano na eleganckiej szarfi, stylizowanej na wyciętą z samej obwoluty – spod niej wylania się informacja o autorach: „by LEWITT-HIM”. W swoich najważniejszych książkach, drukowanych w twardej oprawie, artyści zawsze dużą wagę przywiązywali do zdobnictwa wyklejki. Tym razem znalazła się na niej rozciągająca się przez obydwie

313 *Wiersze o Warszawie*, [zebrał M. Grydzewski, obwol. Lewitt-Him], Londyn: M. I. Kolin 1941.

314 Lewitt-Him, *Polish Panorama*, Londyn: M. I. Kolin 1941.



strony stylizowana mapa ziem polskich przedstawiona z lotu ptaka. Artyści naniesli na nią rysunki symbolizujące najważniejsze miasta przedwojennej Polski, bieg Wisły oraz góry. Treść książki podzielona została na pięć części odpowiadających obszarom geograficznym. Każdą część otwiera karta z symboliczną winietą – zachód Polski symbolizuje dryfująca boja, centrum – Kolumna Zygmunta, południowy zachód – Kościół Mariacki, południowy wschód – szyb kopalni, północny wschód – brzoza. Na ponad 140 stronach znajduje się kilkadziesiąt zdjęć przedstawiających widoki, ludność, zabytki i ikony polskiej kultury. Każda rozkładówka oparta jest na tym samym schemacie – na karcie lewej całostronicowa, czarno-biała fotografia, drukowana na spad; na karcie z prawej umieszczano tekst będący komentarzem dla wyboru zdjęć oraz niewielki motyw graficzny nawiązujący do tematu. Autorstwo Le Witt a i Hima można przypisać nie tylko tym licznym rysunkowym ilustracjom, ale i towarzyszącemu im lekkiemu i błyskotliwemu tekstowi z pogranicza geografii, historii i etnografii. Książka miała pokazać piękno Polski i jej kulturowe bogactwo, aby ułatwić zrozumienie i integrację tysięcy polskich uchodźców, którzy trafili do Wielkiej Brytanii. Wiadomo, że jeszcze w 1941 r. publikacja to dotarła nawet do odległych zakątków brytyjskiego imperium. Przychylną recenzję opublikowano m.in. na łamach wydawanego w Sydney „The Catholic Press”<sup>315</sup>.

C 220

Zupełnie inny cel i wydźwięk miał album drukowany w zakładach Lund Humphries w maju 1940 r., zatytułowany *Poland's Martyrodrom, German Inavasion Photographs and Facts*<sup>316</sup>. Jest to relacja z przebiegu przegranej przez Polskę wojny 1939 r. i obraz zniszczeń, jakich dokonali okupanci. Przesłaniem tego propagandowego druku było zwrócenie uwagi na rozmiar tragedii, jaka dotknęła Polskę i przekazanie ostrzeżenia dla społeczeństwa brytyjskiego. Książkę opatrzył wstępem wybitny angielski polityk, dyplomata i sportowiec, Philip Noel-Baker. Dwie kolejne części książki to *Photographs* oraz *Some Facts*. W pierwszej z nich zamieszczono wybór zdjęć opatrzonych podpisanymi w formie zdań lub pojedynczych słów, które w skondensowany sposób przedstawiają historię Polski. Część fotograficzna zaaranżowana jest w bardzo ciekawy sposób, tworząc niepowtarzalny układ projektu Le Witt a i Hima, przywodzący nieco na myśl najlepsze przedwojenne albumy, które były dziełem innego znakomitego tandemu projektantów – Anatola Girs a i Bolesława Barcza, pracujących dla Głównej Księgarni Wojskowej. Nieregularny layout urozmaicają nieregularne, typograficzne akcenty składane różnymi krojami pism. Część *Facts* jest z kolei skróconą wersją najnowszej historii Polski, zwłaszcza okresu wojny. Jeden z siedmiu podrozdziałów, których tytuły umieszczane są w formie marginaliów, stanowi poruszająca relacja Dr Joelson, chirurg ze szpitala Dzieciątka Jezus w Warszawie, z września 1939 r. Miękką okładkę zdobi stonowana barwna grafika Le Witt a i Hima, przedstawiająca stojący w płomieniach gmach z widocznym polskim godłem.

Podobny, ciekawy układ fotografii obserwować można w wydanym w 1943 r. w dwóch językach, polskim i angielskim, eleganckim albumie poświęconym polskim oddziałom walczącym w Norwegii. Obydwa wydania są bliźniacze – różni je tylko język tekstu, podpisów i stron tytułowych. W edycji angielskiej widnieje dodatkowa informacja, że wydanie publikacji zleciło oficynie M. I. Kolin polskie Ministerstwo Informacji. Podpisy edycji angielskiej bywają też nieco obszerniejsze, gdyż wymagają niekiedy wyjaśnienia kwestii

315 *Poland in Pictures and a witty commentary*, „The Catholic Press” [Sydney], 1941, Thursday 11 December, s. 23.

316 *Poland's Martyrodrom, German Inavasion Photographs and Facts*, wstęp Philip Noel-Baker, oprac. graf. Lewitt-Him, Londyn: M. I. Kolin, 1940.



oczywistych dla polskiego czytelnika. *Żołnierz polski w Norwegii*<sup>317</sup> lub *Polish Troops in Norway*<sup>318</sup> to fotograficzny reportaż z bojów o strategicznie usytuowany Narwik. W bitwie ważną rolę odegrały polskie jednostki wodne oraz Samodzielna Brygada Strzelców Podhalańskich. Tekst w książce ograniczony został do wstępu, krótkich not wprowadzających i podpisów pod fotografiami. Kolejne z ośmiu rozdziałów książki opisują drogę, jaką przebyli polscy żołnierze walczący w Norwegii, od opuszczenia okupowanej Polski aż do ewakuacji z Narwiku. Opowieść ta jest prowadzona za pośrednictwem ponad 260 różnej wielkości fotografii autorstwa R. M. Neumana i 18 map, na których utrwalono drogę oraz wszelkie aspekty życia i walki Brygady. Było to kolejne reprezentacyjne wydawnictwo Studia Lewitt-Him – sporego formatu, drukowane na kredowym papierze, z dużą ilością światła, w niemonotonnym, choć dążącym do symetrii układzie. Warto docenić także obciążoną beżowym płótnem twardą okładkę z brązowym tłoczeniem przedstawiającą pogładową mapę strategiczną portu w Narwiku. Okrywała ją obwoluta ze zwracającym uwagę czerwonym grzbietem i liternictwem tytułu. Tło pierwszej i czwartej strony okładki stanowiły z kolei drukowane na spad fotografie polskich żołnierzy płynących okrętem i wędrujących przez góry.

Dzięki sporej rozpoznawalności w Wielkiej Brytanii i dużemu doświadczeniu w projektowaniu okładek i ilustracji artystom powierzano prace najbardziej reprezentacyjnych publikacji – albumów, wydawnictw anglojęzycznych i kalendarzy, cieszących się dużą popularnością wśród polskiej społeczności. Dzięki temu artyści mogli poniekąd przysłużyć się sprawie polskiej, stając się pośrednikami między polskim rządem a społeczeństwem brytyjskim, do którego kierowana była część propagandowych publikacji.

Temat oddziałów polskich walczących w Norwegii Le Witt i Him podejmowali już wcześniej, w 1941 r., projektując okładkę pierwszego wydania wspomnień weterana SBSPodh Ksawerego Pruszyńskiego zatytułowanych *Droga wiodła przez Narvik*<sup>319</sup>. Zdobiła ją utrzymana w ciemnej kolorystyce okładka przedstawiająca małe białe okręty sunące po czarnym, wzburzonym morzu.

Artyści nie uciekali też od przyjmowania zleceń o bardziej politycznym charakterze. Zaprojektowali okładkę do dwujęzycznego wydania lewicowego manifestu opublikowanego przez krajowy konspiracyjny zarząd Polskiej Partii Socjalistycznej – Wolność, Równość, Niepodległość. Manifest ten ukazał się w dwóch wersjach – polskiej, wydanej przez M. I. Kolin w 1941 r. pod tytułem *Manifest do ludów świata*<sup>320</sup> oraz w wydaniu dwujęzycznym, z okładką Le Witt i Hima, pod tytułem *Underground Poland Speaks*<sup>321</sup>. Jako wydawca angielskiego wydania manifestu figurowało Liberty Publication w Londynie. Edycja ta opatrzona była słowem wstępnym wspomnianego już Philipa Noel-Bakera. Ośmiostronicowa broszura, rozpowszechniana za cenę jednego pensa, opatrzona była czarno-białą grafiką przedstawiającą wyciągniętą zza krat dłoń trzymającą kartkę, na której odczytać można nagłówek: *Manifesto to the people of the world*. W 1944 r. artyści tworzą jeszcze jedną, tym razem barwną okładkę do broszury wydanej przez tajemniczą

317 *Żołnierz polski w Norwegii*, fotogr. N. M. Neuman, układ graf. i okł. Lewitt-Him, Londyn: M. I. Kolin, 1943.

318 *Polish Troops in Norway*, fotogr. N. M. Neuman, układ graf. i okł. Lewitt-Him, Londyn: M. I. Kolin, 1943.

319 Ksawery Pruszyński, *Droga wiodła przez Narvik*, okł. Lewitt-Him, Londyn: M. I. Kolin, 1941.

320 *Manifest do ludów świata*, Londyn: M. I. Kolin, 1941.

321 *Underground Poland Speaks*, okł. Lewitt-Him, Londyn: Liberty Publication, 1941.

C 227 oficynę Liberty Publication. Tym razem był to traktat zatytułowany *Justice Outlawed*<sup>322</sup> (*Sprawiedliwość poza prawem*), poświęcony administracji prawnej na terenach okupacji niemieckiej. W dwubarwnej grafice okładki Le Witt i Him ukazali rozbite o schody masywne, blokowe litery układające się w słowo „justice” (sprawiedliwość).

Le Witt i Him wykonali także okładki do prześmiewczego traktatu politycznego autorstwa Mariana Hemara dotyczącego osoby Adolfa Hitlera. Ta niedługa, bo pięćdziesięciostronicowa książeczka również ukazała się w wersji polsko- i angielskojęzycznej. Obydwa wydania, choć formalnie opublikowane przez różnych wydawców (M. I. Kolin oraz The New Europe Pub. Co.<sup>323</sup>) zdołały okładki wykonane przez Le Witt i Hima, utrzymane w tym samym duchu. Obydwe są połączeniem graficzno-literackiego rozwiązania, w którym w ciekawy sposób artyści zagrali tytułem samej książki.

C 225 Prześmiewczy tytuł *Adolf Wielki*<sup>324</sup> lub w przypadku angielskiej edycji *Adolf the Great*<sup>325</sup>,  
C 226 Le Witt i Him przedstawili w postaci czerwonych liter stylizowanych na sztyl przybity do ściany. W obydwu wariantach po przydomku *Wielki* lub *the Great* zostały tylko gwoździe i niewyraźny blady ślad po literach, które odpadły. To błyskotliwe rozwiązanie graficzne wskazywało jednoznacznie na wydzwitek książki, której już sam tytuł mógłby być podejrzany dla niezaznajomionego z twórczością Hemara czytelnika.

Niektórzy kolekcjonerzy sugerują także Le Witt i Hima jako autorów obwoluty emigracyjnego wydania *Pana Tadeusza* z 1940 r. Nie można tego jednak ani potwierdzić, ani wykluczyć, biorąc pod uwagę brak jakichkolwiek sygnatur na okładce oraz na kartach tytułowych książki<sup>326</sup>.

Wzrost liczby Polaków przybyłych do Wielkiej Brytanii sprawił, że wzrosło także zapotrzebowanie na polskojęzyczną prasę, książki i inne druki. Dla M. I. Kolin Le Witt i Him opracowywali graficznie także druki akcydensowe, m.in. dwa fotograficzne kalendarze ściennie na rok 1941 i 1942. Obydwa ukazały się pod tytułem *Beautiful Poland Calendar*. Zawierały po 52 czarno-białe fotografie przedwojennej Polski. Le Witt i Him zaprojektowali układ graficzny, okładki (połączone z resztą spiralnym grzbietem, umożliwiającym zawieszenie kalendarza na ścianie) oraz niewielkie winiety, podobne do tych z albumu *Polish Panorama*. Kalendarze intensywnie reklamowano na łamach „Wiadomości...”, zachęcając do zakupu w jednym z oddziałów firmy M. I. Kolin. Wydawnictwo to pod koniec 1941 r. posiadało już cztery firmowe księgarnie: w Londynie, Blackpool, Perth, Dundee (dwie ostatnie przeniesiono w 1942 r. do Edynburga).

C 198 Zawierały po 52 czarno-białe fotografie przedwojennej Polski. Le Witt i Him zaprojek-  
-201 towali układ graficzny, okładki (połączone z resztą spiralnym grzbietem, umożliwiającym zawieszenie kalendarza na ścianie) oraz niewielkie winiety, podobne do tych z albumu *Polish Panorama*. Kalendarze intensywnie reklamowano na łamach „Wiadomości...”, zachęcając do zakupu w jednym z oddziałów firmy M. I. Kolin. Wydawnictwo to pod koniec 1941 r. posiadało już cztery firmowe księgarnie: w Londynie, Blackpool, Perth, Dundee (dwie ostatnie przeniesiono w 1942 r. do Edynburga).

C 197 Z reklamy na łamach „Wiadomości...” wiadomo także o co najmniej jednej karcie świątecznej, którą zaprojektowali Le Witt i Him w czasie wojny. Wydawnictwo w okresie przedświątecznym zamawiało kartki u artystów, wśród których znaleźli się także Feliks Topolski i Janina Koharska. Oryginalnie wielobarwna karta Studia Lewitt-Him przedstawiała tańczące na łące wiejskie dziewczęta w tradycyjnych małopolskich strojach. W tle

322 *Justice Outlawed. Administration of Law In German-occupied territories*, wstęp Henry Slessor, [okł. Lewitt-Him], London: Liberty Publications, 1944.

323 The New Europe Pub. Co. – niewielka londyńska oficyna wydająca w trakcie wojny literaturę i publicystykę polityczną twórców emigracyjnych, zwłaszcza z terenów centralnej i wschodniej Europy. Nie udało się zdobyć więcej informacji na jej temat, jednak analiza oferty wydawniczej wskazuje na pewne powiązania z wydawnictwem M. I. Kolin.

324 Marian Hemar, *Adolf Wielki*, okł. Lewitt-Him, Londyn: M. I. Kolin, 1943.

325 Marian Hemar, *Adolf the Great*, okł. Lewitt-Him, London: The New Europe Pub. Co., 1943.

326 Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Londyn: M. I. Kolin, 1941.

widoczny był sielski krajobraz z drabiniastym wozem i galopującym koniem. Praca ta znana jest dziś jedynie z czarno-białej reprodukcji prasowej.

Wraz z rozpoczęciem przez Wielką Brytanię działań wojennych i w konsekwencji problemami zaopatrzeniowymi spowodowanymi blokadą morską wyspy przez naziistów, wydawnictwo musiało zmagać się z coraz większymi problemami, zwłaszcza w kwestii przydziałów papieru. Odbiło się to szczególnie na wydawaniu „Wiadomości...”, które drukowano na różnych gatunkach papieru, a z czasem ograniczono ich objętość. Reglamentacja papieru była też oficjalnym powodem zamknięcia redakcji pisma, a wraz z nią całego wydawnictwa<sup>327</sup>. Prawdziwym powodem było jednak negatywne nastawienie środowiska związanego z „Wiadomościami...” do komunizmu i władz ZSRR, które stały się w tym czasie nielubianym, ale koniecznym sojusznikiem Wielkiej Brytanii. Władze w obawie przed pogorszeniem stosunków ze Związkiem Sowieckim postanowiły zamknąć usta polskiej społeczności, która manifestowała otwarcie swoje antyradzieckie poglądy. Wydawnictwo M. I. Kolin odegrało jednak przez cztery lata swej prężnej działalności istotną rolę w informowaniu i integrowaniu Polonii brytyjskiej w czasie, gdy było to wyjątkowo ważne. Wypełniło niszę i zaspokoilo zapotrzebowanie na polskie książki. Publikacje były zazwyczaj wydawane starannie, choć przeważnie dość skromnie - dominowały proste okładki typograficzne. Niektóre jednak druki projektowane przez Le Witta i Hima należą do najciekawszych i najokazalszych polskich publikacji w Wielkiej Brytanii. Angielska edycja *Lokomotywy... czy albumy*, takie jak *Polish Panorama* i *Polish Troops in Norway*, były książkami wytworknymi, które doskonale nadawały się na prezent dla angielskich przyjaciół i jednocześnie były dumną wizytówką doskonałej polskiej szkoły projektowania, która za granicą działała równie sprawnie, jak wcześniej w kraju.

Po zamknięciu M. I. Kolin rolę polskiego wydawcy na krótko objęła oficyna J. Rolls Book Co. Ltd, jednak nie podołała do końca temu zadaniu ze względu na niezrozumienie sprawy polskiej przez redakcję. Niebawem, w 1945 r., dzięki pożyczce rządowej, maszyny i zaplecze techniczne wydawnictwa M. I. Kolin odkupił Jan Olechnowicz, zakładając firmę Orbis, która przejęła także część zobowiązań poprzedników. Oficyna Orbis kontynuowała tradycje spółki Lindenfelda i Kohna, podejmując współpracę z Grydzewskim i reaktywując od kwietnia 1947 r. polonijne pismo pod skróconym tytułem „Wiadomości”.

Niedługo po rozpoczęciu działalności nakładem Orbisu ukazała się jeszcze jedna książka ilustrowana przez Le Witta i Hima – album fotograficzny *Beautiful Poland Album*<sup>328</sup>. Oprawiony z wykorzystaniem spiralnego grzbietu, opatrzony był typograficzną okładką, daleką jednak od reprezentacyjnych edycji M. I. Kolin z czasów wojny. Układ wnętrza, w którym znalazło się pięćdziesiąt czarno-białych fotografii przedwojennej Polski, zaprojektowali Le Witt i Him. Fotografie zajmują 4/5 każdej strony. W pozostałym w dolnej części arkusza, niezadrukowanym białym pasie, umieszczone zostały podpisy oraz niewielkie rysunkowe motywy graficzne, znane już z kalendarzy o tym samym tytule, publikowanych kilka lat wcześniej. Album był prawdopodobnie ostatnią książką artystów wydaną przez firmę związaną z organizacjami polonijnymi powstałymi bezpośrednio w wyniku wojennej fali emigracji Polaków do Wielkiej Brytanii. Kilka z rysunków Le Witta i Hima niespodziewanie wykorzystane zostało jako ilustracje do wiersza *Poland – my native land* autorstwa Adolphe de Castro, który ukazał się na łamach „Polonia

327 Anna Supruniuk *et. al.*, *op. cit.*

328 *Beautiful Poland Album*, oprawa graficzna Lewitt-Him, London: Orbis, [c. 1944-5].

Reporter” w 1958 r.<sup>329</sup>. Nie wiadomo jednak czy było to autoryzowane użycie prac nieistniejącego już w tym czasie Studia.

## Zlecenia rządowe

Le Witt i Him wykonywali nie tylko zlecenia wydawnicze pochodzące pośrednio od polskiego rządu emigracyjnego. Wraz z przystąpieniem Wielkiej Brytanii do wojny i zwiększeniem zapotrzebowania na druki propagandowe i informacyjne, dla grafików otworzyły się nowe obszary, na których mogli tworzyć. Instytucje rządowe, a właściwie ich komórki odpowiedzialne za komunikację społeczną, stały się w trakcie wojny źródłem ogromnej liczby zleceń. Zleceniobiorcami zostali najlepsi przedwojenni projektanci graficzni (zarówno brytyjscy, jak i emigracyjni), wśród których znaleźli się także Le Witt i Him.

Warto zauważyć, że osoby piastujące wysokie stanowiska w branży związanej z produkcją wydawniczą, public relations czy reklamą były dość blisko ze sobą powiązane. Ludzie tacy, jak Tallents, Humphrie, Gregory, Pick, Crutchley czy Highet znali się i stykali ze sobą z racji zajmowanych stanowisk czy też spotkań w innych kręgach. Wraz z wybuchem wojny i ograniczeniem działalności reklamowej prywatnych przedsiębiorstw wielu specjalistów od public relations zostało powołanych do pracy w brytyjskich ministerstwach odpowiedzialnych za informację i propagandę. Już w 1935 r. Stephen Tallents został mianowany przez Ministry of Information na stanowisko dyrektora tajnego programu opracowania procedur informacyjnych na wypadek wybuchu wojny<sup>330</sup>. Frank Pick przygotowywał plan ewakuacji ludności cywilnej z Londynu i współpracował z Ministry of Transport, Crutchley był dyrektorem do spraw PR w Ministry of Home Security<sup>331</sup>, a Gregory objął wysokie stanowisko w Ministry of Information. Do realizacji nowych wyzwań związanych z informacją w wojennych realiach ci doświadczeni kierownicy i organizatorzy sięgali po najlepsze metody sprawdzone w czasach pokoju. Do współpracy zapraszali również artystów, których znali z udanych przedwojennych realizacji. Sieć powiązań między artystami a zleceniodawcami – najpierw przedsiębiorstwami a później departamentami państwowymi – wyraźnie wskazuje, że najważniejsze dla brytyjskiego designu lat dwudziestych projekty powstały właśnie w gronie artystów, którzy mieli okazję zaistnieć głównie dzięki współpracy z dużymi przedsiębiorstwami o szerokim zasięgu – brytyjskimi spółkami kolejowymi, lotniczymi, General Post Office, London Transport czy Shell Oil (z którym Le Witt i Him współpracowali także po wojnie). Kierownictwo tych firm, zazwyczaj doskonale wykwalifikowane i otwarte na nowatorskie rozwiązania, nadawało niejako kierunek brytyjskiemu projektowaniu graficznemu tego okresu. Wśród osób, które na tym polu działały najaktywniej, nie brakowało sympatyków kontynentalnego modernizmu, surrealizmu i twórczości awangardowej. Wpływy te obserwować można także w wielu drukach propagandowych z okresu wojny.

Pewnym szczególnym typem propagandy państwowej są kampanie społeczne, mające na celu masowe informowanie, pouczanie czy edukowanie obywateli w rozmaitych kwestiach. Działania takie w znikomym stopniu realizowały cele polityczne czy ideowe charakterystyczne dla większości działań propagandowych. Kampanie społeczne mają

329 Adolphe de Castro, *Poland – my native land*, „Polonia Reporter” 1958, no 3-4, s. 2.

330 Philip M. Taylor, *If War Should Come: Preparing the Fifth Arm for Total War 1935-39*, „Journal of Contemporary History” 1983, vol. 16, no 1, s. 32-3.

331 *Obituaries*, „The Times” [London] 1940, no 48740, 7 October, s. 6.



bowiem odmienne cele – ostrzegają, uświadamiają, informują odbiorcę, jednak nie po to, aby zaskarbić sobie jego przychyłność, a po to, aby uczynić jego życie zdrowszym, bezpieczniejszym, wygodniejszym czy bardziej odpowiedzialnym z punktu widzenia społecznej koegzystencji. W narzędziach propagandy dostrzeżono potencjał edukowania szerokich rzesz odbiorców za pośrednictwem efektywnych i przykuwających uwagę plakatów obecnych w przestrzeni publicznej. Ich produkcja stała się możliwa wraz z udoskonaleniem technik druku kolorowego. Artyści stawali się więc pośrednikami przekuwającymi przekaz w docelowy komunikat, który miał być atrakcyjny, łatwo zrozumiany i przemawiający do odbiorcy.

Działania wojenne wymagały dostosowania wielu dziedzin życia do gospodarki wojennej. Przemysł, transport, komunikacja czy obrót żywnością zostały podporządkowane potrzebom armii będącej gwarantem bezpieczeństwa mieszkańców wyspy. Wprowadzenie szybkich i skutecznych zmian w funkcjonowaniu ogromnej, wielokulturowej społeczności zamieszkującej Wielką Brytanią było możliwe właśnie dzięki technikom i narzędziom wypracowanym wcześniej przez reklamę i propagandę. Aby możliwie szybko informować o koniecznych zmianach oraz uświadamiać ludzi o nowych wojennych realiach, praktycznie wszystkie ministerstwa, departamenty i większe instytucje społeczne w Wielkiej Brytanii zaczęły wydawać różnego rodzaju druki informacyjne. Zatrudnienie przy ich tworzeniu znalazły rzesze wybitnych artystów, którzy inaczej ucierpieliby z powodu braku zleceń, spowodowanego wyhamowaniem prywatnego przemysłu, handlu i usług. Kampanie prowadzone najczęściej za pośrednictwem plakatów czy ulotek miały rozmaite cele wyznaczone potrzebami poszczególnych departamentów. Le Witt i Him mający duże doświadczenie w grafice reklamowej, wyspecjalizowani w chwytliwych i zapadających w pamięć plakatach i drukach ulotnych, również znaleźli miejsce wśród dziesiątków artystów, których praca miała usprawnić życie i zapewnić bezpieczeństwo w burzliwym czasie wojny. Zamiast na froncie, walczyli pędzlem i piórem, motywując, informując i dając poczucie stabilności w chaosie, który ogarnął całą Europę.

W czasie wojny Le Witt i Him brali udział w przygotowaniu kilkunastu plakatów na zlecenie różnych instytucji rządowych. Nie były to kampanie skierowane do żołnierzy walczących na froncie, a do cywili, których życie również zostało podporządkowane potrzebom wojennej gospodarki. Osobnym zagadnieniem są plakaty przygotowywane w trakcie wojny dla General Post Office, o których mowa będzie w kolejnym podrozdziale. W tej części akcent położony został na pracach wykonanych dla rozmaitych instytucji rządowych, na rzecz prowadzonych przez nie kampanii społecznych w trakcie wojny oraz bezpośrednio po niej, kiedy Wielka Brytania zmagła się z naprawą zniszczeń wojennych oraz kryzysem demograficznym spowodowanym dużą liczbą uchodźców z kontynentalnej Europy.

Plakaty wykonywane na zlecenie różnych ministerstw miały rozmaity charakter, w zależności od dziedziny życia, jakiej dotyczyły. Były one najczęściej próbami informowania i przygotowania społeczeństwa do nowych, wojennych realiów. Poszczególne agencje rządowe starały się uwrażliwiać obywateli na zagrożenia pojawiające się w różnych sferach życia prywatnego i zawodowego. Przez kolejne lata wojny artyści mieli okazję wykonywać zamówienia od wielu brytyjskich instytucji państwowych: Ministry of Information, Ministry of War Transport, Ministry of Food, Ministry of Agriculture and Fisheries, Ministry of Labour and National Service, Royal Society for the Prevention of Accidents, Her Majesty's Stationery Office oraz Her Majesty's Government. Dziś trudno ustalić, od jakiego departamentu konkretnie pochodziło zlecenie – Ministry of Labour and National



Service blisko współpracowało z Royal Society for the Prevention of Accidents, któremu powierzało zadania propagandowe; zlecenia dla innych ministerstw często przechodziły z kolei i były sygnowane przez Her Majesty's Stationery Office – instytucję mającą niemal całkowity monopol na wydawanie publikacji i dokumentów rządowych.

Najciekawsze plakaty wykonane zostały przez Le Witta i Hima dla instytucji zajmujących się zapewnieniem żywności i racjonalizacją jej wykorzystywania przy ograniczonych zasobach. Prawdopodobnie na zlecenie Ministry of Food powstały dwa doskonałe plakaty. Pierwszy, chyba najbardziej do dziś rozpoznawalny plakat artystów z czasu wojny to *Vegetabull*, wykonany prawdopodobnie ok. 1941 r. Jednym z celów kampanii Ministry of Food było zachęcenie do ograniczenia konsumpcji mięsa, które było w czasie wojny towarem deficytowym ze względu na zwiększone zapotrzebowanie ze strony armii. Jednocześnie władze chciały zadbać, aby obywatele mimo reglamentacji żywności byli w stanie utrzymać zrównoważoną i zdrową dietę. Zachęcano więc do spożywania świeżych warzyw i zastępowania nimi produktów mięsnych. Artyści, aby promować tę ideę, wykreowali koncepcję *Vegetabull* – byka uformowanego z warzyw, przywodzącego na myśl obrazy Giuseppe Arcimbolda. Pocieszne stworzenie, na które ze zdziwieniem spoglądają dwa „normalne” byki w tle, skałda się więc z marchwi, cebul, kalarep, rzep, sałat, porów, buraków, kalafiorów i innych warzyw, które obywatele mogli hodować samodzielnie w przydomowych ogrodach. Slogan umieszczony w dole zapewnia, że warzywny posiłek z dodatkiem suszonych jaj lub mleka własnej produkcji jest tak samo dobry, jak mięsna pieczeń. Władze starały się także edukować społeczeństwo w zakresie prawidłowego przygotowania jedzenia, aby pozostało ono jak najbardziej wartościowe. Przykładem tych działań jest kolejny projekt Le Witta i Hima, nieco przypominający stylem poprzedni. Plakat zatytułowany *The effects of over-cooking and keeping hot* zwraca uwagę, że zbyt długie gotownie pozbawia produkty cennych elementów. Grafika przedstawia wydobywające się z komina zamiast dymu różne warzywa ulatujące w niebo. Ten łatwy do odczytania przekaz dopełnia rymowany dwuwiersz: *Vitamin value, goodness and taste / 'go up in smoke' – result is waste*. Obydwie prace są kolorowe, choć nie krzykliwe. Zabieg wykorzystany przez artystów polega na zastąpieniu struktury dobrze znanych obiektów nowym, nieoczywistym budulcem o symbolicznym znaczeniu – w tym przypadku były to warzywa. Podobnej tematyki dotyczył kolejny plakat wydany wspólnie przez ministerstwa rolnictwa i informacji. Były one organizatorami wystawy prezentowanej w londyńskim Regents Park Zoo w 1942 r. Wystawa zatytułowana *Off the Ration* miała pokazać, jak radzić sobie z gospodarowaniem żywnością w wojennych realiach – zachęcała do uprawy warzyw w ogrodzie i w domu, hodowli królików oraz kur oraz organizowania tzw. Pig Clubs – sąsiedzkich inicjatyw, których uczestnicy wspólnie hodowali i karmili odpadkami prosię (ponieważ świnie nie dostarczają prawie żadnych surowców poza mięsem, hodowla tych zwierząt, jako drugorzędnych, spadła w czasie wojny o ponad 50%)<sup>332</sup>. Jako że wystawa odbywała się w ogrodzie zoologicznym, plakat zdobyła podobizna kangura. Oczywiście nie był to kangur zwyczajny – trzyma bowiem pęk marchwi, na które z apetytem patrzą wyglądające z jego torby prosię, kura i królik. Plakaty takie jak ten miały nie tylko cel informacyjny – zakładać można, że pozytywnie wpływały na nastrój obywateli. Nienachalny humor, kolory, ciepły i nieco bajkowi zwierzęcy bohaterowie z pewnością dodawały nieco otuchy dorosłym i wprowadzały dobry nastrój u dzieci w czasach wszechobecnego strachu i niepewności. Szeroki zasięg ekspozycji prac podobnych plakatom

332 *Pig Clubs* [on-line, 26.11.2017 r.] <https://caitlinmary98.wordpress.com/2015/08/26/pig-clubs/>

Le Witta i Hima z pewnością w pewnym stopniu wpływał także na zmianę i kształtowanie gustów społeczeństwa. Po latach jeden z artystów młodszego pokolenia, David Gentleman, z sentymentem wspominał plakat *Vegetabull*, który wisiał w stołówce szkoły, do której uczęszczał<sup>333</sup>. W londyńskim archiwum Hima zachował się także, zapewne nigdy nie opublikowany, projekt popularnonaukowej broszury zatytułowanej *Life is growth*, która w prosty sposób tłumaczyła, czego do życia potrzebuje ludzki organizm. Broszurę, którą datować można na ok. 1945 r., zdobią liczne ilustracje wykonane kredkami, nieco nawiązujące metaforyką do przedwojennych reklam farmaceutyków. Projekt miał postać kartonowej makiety, odpowiadającej docelowej formie.

W atmosferze zagrożenia równie ważne z punktu widzenia bezpieczeństwa kraju stało się podniesienie standardów ochrony danych – wojskowych, gospodarczych, dyplomatycznych i organizacyjnych. O konieczności zachowania czujności i trzymania w tajemnicy newralgicznych informacji przypominały plakaty, takie jak *You know a vital secret, keep it dark* Le Witta i Hima. Na arkuszu widoczny jest kształt ludzkiej głowy, złożonej jednak z rozmaitych dokumentów – map, tabel, wykresów i planów, sybolizujących powagę informacji, z jakimi co dzień pracowali urzędnicy, inżynierowie i wojskowi różnego szczebla. Powągi grafice dodaje slogan w górnej części: „Careless talk costs lives”.

Kolejne zlecenia dla grafików pochodziły z Ministry of War Transport. Nakłaniało ono obywateli do ograniczenia korzystania ze środków transportu, chodzenia piechotą na krótszych dystansach, podwożenia się nawzajem. W tym duchu powstał słynny projekt plakatu *Go by Shanks' Pony*, który ukazał się w kilku dość podobnych wersjach. Zwrot *shanks' pony* jest starym szkockim frazeologizmem oznaczającym chodzenie pieszo, a przetłumaczyć go można dosłownie jako *nożny kucyk*. Artyści wykorzystali tę grę słów, wizualizując ją w swoim projekcie jako białego kuca, którego tułów zastąpiono półbutem. Plakat powstał w kilku wariantach, na których pojawiają się slogany, takie jak: „walk short distances”, „walk when you can”, „leave room for those who have longer journeys”, „ease the burden which war puts on transport”. Warto tu zwrócić uwagę na pierwszą, ulubioną wersję Le Witta i Hima, w której dodatkowo wzbogacili liternictwem słowa *walk* o niewielkie stópki wyrastające z podstaw liter, które zdają się maszerować przez projekt<sup>334</sup>. Władze jako priorytet traktowały transport żywności, o czym także przypomniano za pośrednictwem plakatów, np. tego, w którym artyści przedstawili skład pociągu jako rząd kromek chleba ciągniętych przez lokomotywę.

Kolejnym dobrem deficytowym, którym trzeba było mądrze gospodarować, była telekomunikacja. Obok projektów dla GPO, przypominających o wczesnym nadawaniu listów i paczek, czy priorytetowych telegramach na front, rząd wydawał także plakaty nawołujące do odciążenia linii telefonicznych. Artyści przygotowali dwa dość podobne projekty, z których każdy zrealizowano w wersji standardowej (ok. 75 na 90 cm) i wydłużonej (25 na 68 cm). Hasło *Think twice before making any trunk call* przedstawiono wizualnie poprzez ukazanie schematycznej, skupionej ludzkiej twarzy z palcem wskazującym skierowanym na czoło, która aby przypomnieć o *pomyśleniu dwa razy*, została odbita niczym w lustrze. Plakaty nie wyróżniają się specjalnie ani kolorystyką, ani ujęciem tematu, jednak Le Witt i Him traktowali ich projekty jako swego rodzaju kamień milowy. Po raz

333 David Gentleman, *George Him*, „Journal of the Royal Society of Arts”, 1982, vol. 130, no 5311, June, s. 434.

334 *Selection of 1940's poster work by Lewitt-Him produced in Britain* [on-line, 26.11.2017 r.] <http://www.georgehim.co.uk/1940s.html>

pierwszy zastosowali bowiem w nich liternictwo oparte na siatce trójwymiarowej, co nie było w tym czasie jeszcze techniką powszechną.

Ograniczenia i chęć oszczędnego gospodarowania zasobami były tak duże, że nawet niektóre plakaty informacyjne i propagandowe drukowano dwustronnie, tak aby można było ich używać w zależności od okoliczności, z jednej lub drugiej strony. Podobne przykłady, również plakatów Le Witt'a i Hima, którym na odwrociu towarzyszy praca innego artysty, do dziś znaleźć można w zbiorach Imperial War Museum.

Bezpieczeństwo starano się poprawić również przez kampanie społeczne prowadzone bezpośrednio w miejscach pracy. Mobilizacja całego narodu oznaczała, że obok żołnierzy walczących na froncie, także ogromne rzesze cywilów znalazły zatrudnienie w nowych gałęziach przemysłu. Zmniejszenie ryzyka wypadków było podstawowym celem kampanii informacyjnych, które najczęściej prowadzone były bezpośrednio w miejscu pracy. Obok szkoleń i instrukcji, wspomagały je plakaty, jak te przygotowywane przez Le Witt'a i Hima na zlecenie Royal Society for the Prevention of Accidents, które działało na polecenie Ministry of Labour and National Service.

Najbardziej rozpoznawalnym spośród nich jest plakat z rośliną, z której zamiast liści wyrastają ludzkie palce. Pełnego sensu praca nabiera w połączeniu z wymownym hasłem *If you can't grow fingers, grow careful*. Humorystycznym akcentem jest pszczoła siedząca na jednym z palco-liści oraz ukazująca się zza prawej krawędzi plakatu ręka z obandażowanym palcem wskazującym słowo „careful”.

Nie tylko na bezpieczeństwo palców, ale też stóp zwracali uwagę rządowi specjaliści. Na tę okoliczność powstał kolejny plakat, którym artyści dają popis sprytnej choć jednocześnie łatwo przetwarzalnej metaforyki. Po raz kolejny jest ona oparta na zobrazowaniu angielskiego idiomu – *be like a cat on hot bricks*, który oznacza nerwowość lub niemożność usiedzenia na miejscu. Le Witt i Him w charakterystycznym dla siebie stylu zilustrowali noszącego czarne robocze buty kota, z zadowoleniem spacerującego po rozgrzanych ceglach. Wydrukowany dużymi czerwonymi literami slogan przypominał dobitnie: *Be kind to your toes*.

Plakaty te są bardzo stonowane – nie ma w nich nachalności, nie posługują się dosłownym przekazem. Zaskakują jednak humorem i wymagają od obserwatora samodzielnej interpretacji, przez co z pewnością bardziej zapadają w pamięć.

W podobnej stylistyce, również z wykorzystaniem zwierzęcych bohaterów, artyści przygotowali plakat dotyczący poprawy bezpieczeństwa poruszania się w zakładach przemysłowych. O tym, aby nie przeładowywać wózków i zawsze kontrolować drogę przed sobą przypomina plakat, w którego centrum przedstawiono zderzenie dwóch psów pchających przed sobą wysokie sterty paczek i pudeł. Do roztropności w trakcie pracy nakłania hasło: *Pull your load if you can't see over it*.

Ostatni plakat przygotowany dla RSPA zwracał uwagę, aby nie ignorować urazów doznanych podczas pracy. *The smallest wound may cause the biggest trouble* przypomina o konieczności fachowego opatrzenia nawet najbardziej niepozornych ran. Do First Aid Post, czyli punktu pierwszej pomocy, kieruje namalowany przez Le Witt'a i Hima znak w kształcie ręki, wskazujący drogę obandażowanym palcem wskazującym, z którego kapie krew.

Znany jest także plakat *Please put your litter in the bin*, wydany w 1944 r. przez nieustaloną instytucję, być może przez spółkę London Transport, który miał nakłaniać osoby korzystające z transportu publicznego do wyrzucania śmieci do kosza. Przedstawiony na nim kierownik stacji trzymający czapkę stoi pośród poderwanych podmuchem pędzącego

pociągu papierów. W centralnym punkcie znajduje się pusty kosz na odpady. Dowcip i niezwykłą dynamikę obrazu dopełniają znaczące nagłówki wirujących w powietrzu gazet: *Paper must not be destroyed*, *Public asked to co-operate* oraz *Overworked porter driven mad!*<sup>335</sup>.

Podobnych plakatów powstawało wiele, jednak te autorstwa Le Witt'a i Hima zyskiwały sympatię dzięki nienachalnemu humorowi, lekkości i urzekającym kolorom. Masowa produkcja plakatów i ich ekspozycja w przestrzeni publicznej, na dworcach, w szkołach, zakładach pracy czy urzędach pocztowych sprawiła, że docierały do nieporównywalnie większej liczby osób, niż nawet najlepsze kampanie reklamowe. Propagandzie i informacji została podporządkowana spora część produkcji przemysłu wydawniczego i poligraficznego. Dzięki tak szerokiemu zasięgowi sztuka artystów współpracujących z komórkami wydawniczymi i propagandowymi różnych ministerstw mogła docierać do szerokiego kręgu odbiorców. Najpopularniejszą formą przekazu były plakaty, najczęściej drukowane w kolorze, z wykorzystaniem techniki fotolitografii offsetowej. Dawała ona duże możliwości odwzorowania barw i sprawdzała się doskonale w masowej produkcji. Plakaty najczęściej występowały w formacie ok. 50 na 75 cm, choć zdarzały się też większe.

Dzięki pracom dla administracji brytyjskiej Le Witt i Him znaleźli się obok Abrama Gamesa czy Toma Eckersley'a w gronie elitarnej grupy powszechnie rozpoznawalnych designerów. W tym czasie wynieśli oni sztukę plakatu na nowy, niespotykany dotąd w Wielkiej Brytanii poziom – jak zwraca uwagę Artmonsky, wojna wyciągnęła z projektantów to, co najlepsze, zastępując motywacje finansowe czymś więcej – poczuciem społecznego obowiązku<sup>336</sup>. Kampanie propagandowe stanowiły z pewnością istotny element działań rządu dążącego do podtrzymania ducha obywateli, zwiększenia ich poczucia bezpieczeństwa i wiary, że władza robi wszystko, co do niej należy. Niektóre plakaty, zwłaszcza dotyczące żywienia czy bezpiecznej pracy, rozpowszechniane były jeszcze kilka lat po zakończeniu wojny – w czasie, gdy Wielka Brytania, podobnie jak i cała Europa, pogrążona była w głębokiej powojennej recesji.

## Zlecenia reklamowe

W czasie wojny Le Witt i Him podjęli także kilka zleceń reklamowych, źródła na ten temat są jednak nadzwyczaj ubogie. Wiadomo, że jeszcze przed rokiem 1942 artyści wykonywali zlecenia dla kompanii Northern Aluminium oraz rozpoczęli, kontynuowaną po wojnie, współpracę z producentem obuwia Panda Shoes. Ich grafiki reklamowały także produkty spożywcze m.in. Bird's Custard – proszek, z którego po dodaniu mleka uzyskuje się smaczny krem. Większość z tych projektów ukazywała się formie inseratów publikowanych w prasie i czasopiśmie. Widać jednak wyraźnie w tym czasie spadek aktywności artystów na rynku reklamowym. Spowodowane to było z pewnością mniejszą liczbą dostępnych zleceń, zaangażowaniem Studia w prace dla rządu oraz skoncentrowaniem się na bardziej czasochłonnych, ambitnych projektach książek dla dzieci.

335 *Overworked porter driven mad!* [on-line, 5.01.2019 r.] [http://www.nationalarchives.gov.uk/theartofwar/prop/production\\_salvage/INF3\\_0085.htm](http://www.nationalarchives.gov.uk/theartofwar/prop/production_salvage/INF3_0085.htm)

336 Ruth Artmonsky, *op. cit.*, s. 13.



## Książka dziecięca

Choć branża reklamowa wyhamowała, a przemysł poligraficzny musiał zaspokajać przede wszystkim potrzeby władz i prasy, wydawcy książek mieli się całkiem dobrze. Zapotrzebowanie na lekturę wciąż było duże, a nowych tematów przybywało z dnia na dzień. Swoje potrzeby mieli też najmłodszy czytelnicy, których dziesiątki tysięcy opuszczały domy, aby udać się do krewnych na północy. Pierwszego września 1939 r. władze brytyjskie rozpoczęły akcję Pied Piper, podczas której relokowano w głąb kraju 3,5 mln cywilów, przede wszystkim dzieci, z terenów południowego i wschodniego wybrzeża Anglii<sup>337</sup>.

Le Witt i Him, którzy tworzyli już przed wojną nieliczne, ale za to doskonałe książki dla najmłodszych, byli zapewne osobami wrażliwymi na potrzeby dzieci. Rozumieli więc doskonale, że relokowane dzieci, mimo iż otoczone najlepszą opieką krewnych i władz, musiały co dzień zmagać się ze strachem, rozłąką z najbliższymi, samotnością czy nudą. We wszystkich tych trudnych chwilach pomocą mogła lektura. Artyści w czasie trwania wojny brali udział w wydaniu trzech ilustrowanych książek dla dzieci.

Pierwszą z nich była opowieść o przygodach małego czerwonego parowozu, bohatera książek Diany Ross, popularnej autorki opowiadań dla dzieci i słuchowisk nadawanych w BBC. *The Little Red Engine gets a Name*<sup>338</sup> ukazała się w 1942 r. nakładem londyńskiego, dobrze prosperującego wydawnictwa Faber & Faber. Książkę zdobią okładka i kolorowe oraz czarno-białe ilustracje Le Witt'a i Hima. Artyści powracają w niej do motywu kolei, przepracowanego już w *Lokomotywie...*, tym razem osadzonego jednak w nowych, brytyjskich realiach. Mały, uśmiechnięty, czerwony parowóz z oczami spotyka na swej drodze szybkie, nowoczesne lokomotywy, kierownika stacji, ubranych w piękne mundury królewskich posłańców, a wreszcie samego króla, któremu pomaga w trudnej sytuacji. W zamian, na specjalne polecenie jego królewskiej mości, otrzymuje własną, upragnioną nazwę, której tak zazdrościł dużym ekspresom. Na ilustracjach, obok pociągów, nie brakuje też innych elementów: krów, wiewiórek, owiec, ptaka czy kota, które artyści tu i ówdzie wkomponowują, nie zapominając także o innych detalach. Wyraźnie widoczna jest fascynacja imperialnym stylem angielskich uniformów, które chętnie eksponowali. Również postacie kierownika stacji czy malarza, są dobrze zdefiniowane przez ukazany strój. Artyści ponownie korzystają też ze starej sprawdzonej metody multiplikacji tych samych lub podobnych przedmiotów w celu uzyskania przykuwającego uwagę efektu zgiełku lub stłoczenia. W konsekwencji do czytelników trafiła doskonała, barwna, dynamiczna opowieść, zbudowana na równi dzięki tekstowi, jak i pełnym szczegółów obrazom.

Książka ukazała się oryginalnie w twardej oprawie, w formacie zbliżonym do *Lokomotywy...* Zaskarbiła sobie najwyraźniej sympatię czytelników, ponieważ już trzy lata później, w 1945 r., doczekała się kolejnego wydania, tym razem na rynku amerykańskim<sup>339</sup> oraz wielu wznowień na rynku brytyjskim. W 1968 r., w serii *Faber paper covered editions* ukazała się między innymi edycja z miękką oprawą i w o połowę mniejszym formacie niż pierwsze wydanie<sup>340</sup>. Jeszcze pod koniec lat siedemdziesiątych, na prośbę firmy Jupiter

337 *Spartacus Educational* [on-line, dostęp archiwalny 17.04.2010 via <https://archive.org>] <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/2WWevacuation.htm>

338 Diana Ross, *The Little Red Engine gets a Name*, okł. i il. Lewitt-Him, London: Faber & Faber, 1942.

339 Diana Ross, *The Little Red Engine gets a Name*, okł. i il. Lewitt-Him, Transatlantic Arts, 1945.

340 *Memorandum to be placed with the contract between Jan Le Witt, George Him and Faber and Faber Limited with regard to the publication of The Little Red Engine Gets a Name* [maszynopis memorandum ►



Books, wydawnictwo Faber & Faber zwracało się do Hima o reprodukcję jednej z ilustracji, na której widniał herb królewski (mający ukazać się w monografii poświęconej herbowi Wielkiej Brytanii). Książka zdobyła pozytywne recenzje również za oceanem – na dowcipne ilustracje obu ilustratorów zwracał m.in. uwagę wydawany w Melbourne magazyn „The Argus”<sup>341</sup>. Po latach książki stworzone wspólnie przez Diane Ross i Studio Lewitt-Him zostały uznane za jedne z najbardziej czarujących wśród książek dziecięcych swego czasu<sup>342</sup>.

Książka, którą Le Witt i Him opracowali graficznie była pierwszą z serii opowieści Ross o przygodach małego parowozu, dzięki którym autorka zdobyła dużą popularność w Wielkiej Brytanii. Artyści jednak, mimo sukcesu książki, w związku z realizacją zleceń państwowych nie mogli kontynuować serii. Kolejne opowieści ilustrował inny, debiutujący w tym czasie artysta – Leslie Wood. Zrealizował on w latach 1945-1971 dziewięć projektów późniejszych książek Ross z tego cyklu. W jego ilustracjach bardzo wyraźnie widać inspiracje grafikami zamieszczonymi w pierwszej części autorstwa Le Witt i Hima

Kolejna z książek, również wydana przez Faber & Faber, mimo iż nie tak znana jak *Lokomotywa...* i *Football Revolt* zyskała, jak się zdaje, najszerszy rezonans międzynarodowy. Co bardziej niespodziewane, wcale nie za sprawą ilustracji, ale fabuły, której autorami byli również Le Witt i Him. Zilustrowaną przez artystów opowieść przekuła w tekst literacki Alina Le Witt, żona Jana, pracująca wcześniej jako tłumaczka języka angielskiego. Książka zatytułowana *Blue Peter*<sup>343</sup> była jej autorskim debiutem.

Treść opowieści, utrzymana w nieco onirycznym klimacie, emanuje melancholią, którą wzmacnia chłodna kolorystyka ilustracji. *Blue Peter* jest historią odrzucenia małego psa, głównego bohatera, przez jego własną społeczność. Spowodowane jest to jego odmiennym kolorem – niebieskim, barwą o głębokiej symbolice, będącą jednocześnie kolorem dominującym całej książki. Podczas morskiej podróży tytułowy Niebieski Piotruś, oprócz wielu doświadczeń, zyskuje także przyjaźń i akceptację. W końcu wraz z kompanem, Żeglarzem Jeffem, dociera do nieznanego lądu, który zamieszkują same niebieskie psy<sup>344</sup>.

Opowieść ma wymiar symboliczny, zwłaszcza w kontekście daty jej wydania. Jest historią odrzucenia, nietolerancji, ucieczki i szansy na nowe życie. Pokazuje emocje – smutek, samotność, wykluczenie, ale również przyjaźń, nadzieję i radość. Najdalej posunięte interpretacje mogłyby nawet upatrywać w przygodach głównego bohatera książki alegorii narodu żydowskiego, którego upragnioną ziemią miałyby być Palestyna. Obydwu artystom ideologia syjonistyczna nie była wszak obca – Le Witt odwiedził Palestynę ok. 1930 r., jeden z jego braci zamieszkał tam jeszcze przed wojną, Him z kolei miał tam siostrę oraz przyjaciół.

Jak wspomniano, refleksyjny nastrój dopełniają ekspresjonistyczne w stylu ilustracje utrzymane w niebiesko-czarnej tonacji. Bohater jest pociesznym, antropomorfizowanym niebieskim psem, jego kompan roslym marynarzem z małą głową, fajką w zębach i tatuażem z kotwicą. Materiał ilustracyjny jest bardzo różnorodny – od niewielkich graficznych wstawek włamanych między wierszami, przez większe, czasem rozciągające się przez

► do umowy, 30 maja 1968 r.] VA: AAD/1997/19/503.

341 Noel Hutton, *Christmas Books for the Children*, „The Argus” [Melbourne] 1944, Saturday 9 December, s. 6.

342 *Portrait of the Artist No 55: Jan Le Witt*, „Art News & Review” 1951, 10 march, s. 16.

343 Lewitt-Him, *Blue Peter*, słowa Alina Lewitt, London: Faber & Faber, 1943.

344 Kimberley Reynolds, *op. cit.*, s. 126.

C 250  
-256

dwie strony ilustracje, po całostronicowe grafiki. Pierwsza strona okładki przedstawia psiego bohatera siedzącego z zadowoleniem na deskach okrętowego pokładu. W przednich łapach trzyma kawał kiełbasy, a pod nim umiejscowiony jest tytuł książki odbity masywnymi literami. Na ostatniej stronie okładki przedstawiono poskręcane bezładnie pęta seledynowych, beżowych i białych serdelków na czarnym tle.

Książka niedługo po wojnie doczekała się dwóch tłumaczeń, które wydane zostały z oryginalnymi ilustracjami. W 1948 r. ukazała się szwedzka edycja pod tytułem *Blå Peter, En berättelse om en liten hund*<sup>345</sup>. Zapewne również przed końcem lat czterdziestych ukazał się niedatowany przekład węgierski Évy Pálosy, wydany w Budapeszcie przez Franklin-Társulat Kiadása, pod tytułem *Hupikék Péter*<sup>346</sup>. Okładka węgierskiego wydania nieco różniła się od pierwowzoru – kolor niebieski jest na niej intensywniejszy, pojawił się też nowy element w postaci chmur, których nie było w pierwowzorze.

Nie był to jednak koniec popularności Niebieskiego Piotrusia. Przypomniano sobie o nim w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych za sprawą teatralnej adaptacji opowieści dokonanej przez węgierskiego reżysera Urbana Gyula. Jego inscenizacja przygotowana była z myślą o przedstawieniach lalkarskich i w takiej też formie rozpowszechniła się w krajach Europy Wschodniej. Sztukę wystawianą początkowo, tj. w roku 1963, w językach węgierskim i czeskim, wielokrotnie później wznawiano. Na podstawie scenariusza Gyula zrealizowany został w 1976 r. także dziewiętnastominutowy film animowany produkcji radzieckiej w reżyserii Jefima Gamburga *Голубой щенок (Niebiski szczeniak)*, który dziś w całości oglądać można w serwisie YouTube<sup>347</sup>. Jest on jedną z ciekawszych wizualnych wariacji na temat psiego bohatera stworzonego przez Le Witt i Hima.

Sztuka od czasu powstania adaptacji jest także chętnie wystawiana na deskach rozmaitych teatrów. W Węgierskim Szigligeti Színház Lilliput Társulat miała swoją prapremierę w 1968 r.<sup>348</sup>, a po raz ostatnio wystawiono ją w 2003 r.<sup>349</sup>. Tego samego roku zagościła na deskach Teatrul Regina Maria w Oradei<sup>350</sup>.

Za pośrednictwem teatralnej adaptacji Niebieski Piotruś znany jest także w Polsce. Wystawiany był od 1966 r. przez Państwowy Teatr Lalek Groteska w Krakowie<sup>351</sup> oraz Państwowy Teatr Lalki i Aktora w Lublinie<sup>352</sup>. W ostatnich latach sztukę przedstawiały m.in. Teatr Pleciuga w Szczecinie w 2013<sup>353</sup>, Olsztyński Teatr Lalek w 2016 r.<sup>354</sup> oraz war-

345 Lewitt-Him, *Blå Peter, En berättelse om en liten hund*, słowa Alina Lewitt, [Stockholm]: KF:S Bokförlag, 1948.

346 Lewitt-Him, *Hupikék Péter*, słowa Alina Lewitt, przeł. Éva Pálosy, Budapest: Franklin-Társulat Kiadása, [c. 1950].

347 *Мультфильмы: Голубой щенок* [on-line, 25.07.2019] <https://www.youtube.com/watch?v=B7dvtQZgUY>

348 *Lilliput Társulat, Jan Lewitt, George Him* [on-line, 24.04.2017 r.] [http://lilliput.szigligeti.ro/index.php?s=5&lang=hu&a=2&cid\\_darab=931](http://lilliput.szigligeti.ro/index.php?s=5&lang=hu&a=2&cid_darab=931)

349 *Jan Lewitt - George Him meseregenye alapjen* [on-line, 24.04.2017 r.] [http://lilliput.szigligeti.ro/index.php?s=5&lang=hu&a=2&cid\\_darab=839](http://lilliput.szigligeti.ro/index.php?s=5&lang=hu&a=2&cid_darab=839)

350 *Cătelesul albastru* [on-line, 24.04.2017 r.] <http://teatrulreginamaria.ro/trupa-arcadia/catelusul-albastru/>

351 *Pietrek Niebieski* [Folder teatralny] Kraków: Państwowy Teatr Lalek Groteska, 1966.

352 *Niebieski Piesek* [Folder teatralny] Lublin: Państwowy Teatr Lalki i Aktora, 1966.

353 *Niebieski Piesek* [on-line, 24.04.2017 r.] <http://www.pleciuga.pl/spektakl/4/niebieski-piesek>

354 *Niebieski Piesek* [on-line, 24.04.2017 r.] <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/Olsztyń/1,28,,114457,,Niebieski-Piesek.html>

szawski Teatr Baj<sup>355</sup>. Realizacje teatralne oraz wydawane przy ich okazji plakaty i ulotki sprawiły, że postać niebieskiego psiaka jest bodaj najczęściej reinterretowanym przez innych autorów dziełem Le Witt i Hima. Niebieski Piotruś przez całe lata swojego istnienia powstawał bowiem wielokroć na nowo w postaci teatralnych lalek, kukiełek czy wizerunków na teatralnych afiszach i ulotkach. Warto tutaj zaznaczyć, że mimo iż autorem adaptacji jest Gyula, praktycznie zawsze wspomina się także autorstwo pierwowzoru, który go zainspirował.

Ostatnia książka dziecięca zilustrowana wspólnie przez Le Witt i Hima w latach II wojny światowej to krótka opowieść *Five Silly Cats*<sup>356</sup> z 1944 r. Jej wydawcą była wspomniana już wcześniej oficyna Minerva Publishing. Ponownie tekst napisała Alina Lewitt, a ilustracje i prawdopodobnie fabułę, choć nie jest powiedziane to wprost, stworzyli obaj artyści. Jest to pocieszna, choć niezbyt pouczająca historia pięciu głupiutkich kotów: czarnego kocura i jego blond partnerki oraz trójki rudych dzieci. Kocia rodzina postanawia wybrać się na ryby, choć jak pokazuje rozwój wydarzeń, nie mają o rybołówstwie zielonego pojęcia. W kolejnych nieudanych próbach, starają się złapać na wędkę wieloryba, który zjada ich łódkę, marnują wszystkie robaki, tracą ostatnią wędkę, a na koniec próbują zarzucić sieć w żabiej sadzawce. Gdy po licznych nieudanych staraniach wracają do domu, napotyka rybaka, który właśnie wrócił z połowu. Rozczulony ich naiwnością daje on każdemu z kotów rybę. Okładkę i karty bloku książki zdobią doskonałe, czterobarwne ilustracje. Stylem przypominają one grafiki stworzone do poprzedniej książki – *Blue Peter*, tym razem jednak, dzięki zastosowaniu ciepłych kolorów, są one znacznie bardziej pogodne. Sama historia jest także znacznie bardziej humorystyczna, co przekłada się na odbiór całej książki, gdyż mimo nieroztropnych decyzji kotów nic przykrego się nie dzieje. Większość ilustracji jest całostronicowa, choć jedna wykracza także na stronę sąsiednią. Sporadycznie zdarzają się też mniejsze, czarno-białe wstawki graficzne. Twardą okładkę zdobi kolorowy nadruk przedstawiający kocią rodzinę siedzącą na murze. Warto zwrócić uwagę na motyw, który powtarza się na stronie tytułowej i ostatniej stronie okładki – błędne koło, złożone z kotów i ryb próbujących się nawzajem zjeść. Ciekawa jest także wyklejka przedstawiająca na bladobłękitnym tle białe ryby podpływające do haczyka umieszczonego w centrum, na połączeniu okładki z blokiem książki. Książka ta, choć pięknie ilustrowana, nie zdobyła dużej popularności na brytyjskim rynku. Być może miało to związek faktem, iż jej wydawcą była mniejsza oficyna, o słabszych możliwościach promocji. Niemniej była to ostatnia publikacja Le Witt i Hima dla dzieci i jedna z ostatnich w ogóle wspólnie zilustrowanych książek. Do branży ilustratorskiej obydwaj artyści powrócili dopiero dziesięć lat później, po rozwiązaniu spółki. Nie wiadomo, z jakiej przyczyny artyści porzucili po wojnie działalność na polu ilustracji książkowej. Nie ulega jednak wątpliwości, że kilka wydanych przez nich w Wielkiej Brytanii, wspólnie zilustrowanych książek dla dzieci, zapisało się na stałe w historii brytyjskich publikacji dla najmłodszych. Kimberley Reynolds, zalicza je do najbardziej postępowych pod względem treści oraz formy graficznej wydanych w Anglii książek dla najmłodszych. To właśnie dzięki takim projektom, jakie tworzyli Le Witt i Him, brytyjska ilustracja książkowa odżyła i weszła w nową epokę<sup>357</sup>.

355 *Niebieski Piesek* [Folder teatralny, niedatowany] Warszawa: Teatr Baj, s. a.

356 *Five Silly Cats*, okł. i il. Levitt-Him, słowa Alina Lewitt, [Londyn]: Minerva Publishing Co. Ltd, [1944].

357 Kimberley Reynolds, *op. cit.*, *passim*.

## Po II wojnie światowej

Wojna w Europie zakończyła się w maju 1945 r. W tym momencie otworzył się nowy rozdział historii Europy i świata. Był to także czas zmian dla Le Witta i Hima oraz całej branży designerskiej. Zmieniała się technika i estetyka. Zmieniali się też odbiorcy. Społeczeństwo brytyjskie za sprawą napływu uchodźców i zmian w polityce emigracyjnej stało się jeszcze bardziej wielonarodowościowe niż przed wojną. Z czasem coraz większą rolę zaczynają odgrywać duże prywatne firmy, które mają możliwości, by konkurować z państwowymi spółkami, posiadającymi wcześniej monopol na świadczenie pewnych usług i produkcję niektórych towarów. Zmiany polityczne i podział Europy na komunistyczny wschód i kapitalistyczny zachód pociągnęły za sobą także daleko idące przeobrażenia w gospodarce i strukturze społeczeństwa.

Okrucieństwo wojny oraz śmiertelne żniwo, jakie zebrała, odcisnęły także głębokie piętno na całej powojennej sztuce, filozofii i kulturze. Zagłada polskich Żydów, którym nie dane było wyjechać z kraju, musiała być dla Le Witta i Hima traumatycznym przeżyciem. W trakcie wojny zginęło wielu ich przyjaciół i krewnych, w tym matka i starszy brat Hima. Kraj, który artyści pamiętali sprzed wojny nie istniał, a w dodatku niebawem miał znaleźć się po przeciwnej stronie żelaznej kurtyny. Wydarzenia te wpłynęły także na powojenną twórczość spółki. Mimo doskonałości formy i wciąż błyskotliwej metaforyki, w pracach tych brakuje już dawnej pogody, wesołości i wszechobecnego humoru. Z czasem echa wojny przebrzmiewają, jednak trzeba wyraźnie zaakcentować, że tragiczne wydarzenia, jakie miały miejsce po wrześniu 1939 r., mocno dotknęły artystów, będąc dla nich tematem trudnym aż do śmierci<sup>358</sup>.

Dla Le Witta i Hima czas powojenny to jednak przede wszystkim czas stabilizacji w Wielkiej Brytanii. Przedwojenny debiut, który został odnotowany przez brytyjskie środowisko związane ze sztuką użytkową i ugruntowanie pozycji dzięki plakatom i książkom z czasu wojny sprawiły, że Lewitt i Him znaleźli się w elitarnej grupie najlepszych brytyjskich designerów, a działalność Studia była doceniana zarówno przez zleceniodawców, jak i publiczność.

Wraz z wybuchem wojny na uchodźstwie znalazł się nie tylko rząd polski, ale też niderlandzki. U jej schyłku artyści wykonali dla holenderskiego rządu na obczyźnie co najmniej pięć plakatów, prawdopodobnie zamówionych z myślą o działalności informacyjnej i propagandowej na wyzwolonych terytoriach okupowanych. Kolorowa i wesoła praca *Aan de Kinderen van Nederland (Dzieciom Holandii)* jest kolażem fotografii dzieci, graficznej kompozycji i reprodukcji listu stylizowanego na dziecięcy, w którym dziewczynki piszą, że cieszą się rychłym powrotem do ojczyzny, o której opowiadali im rodzice. Dwa kolejne plakaty mają wydźwięk propagandowy. Miały skłonić do współpracy z Militiar Gezag, czyli rządem wojskowym, który przejmował zwierzchnictwo nad wyzwolanymi terenami. Centralnym punktem plakatów są wielkie litery MG (Militiar Gezag) oraz niosące przesłanie slogany: *Verbindingsorgaan met de Geallieerden, Nederland zal herrinjen (Zjednoczona z aliantami, Holandia odnowi się)* oraz *MG overgangsgesag, Nedeland zal herrinjen (Rząd wojskowy organem przejściowym, Holandia odnowi się)*. Czwarty plakat o dość ostrej wymowie, zatytułowany *De Zwarte Markt is anti-nederlandsch (Czarny rynek jest antyholenderski)*, przedstawia czterech spekulantów, których ręce (trzymające

358 Na podstawie rozmów z Jane Rabagliati 23 lipca 2017 r. w East Grinstead i z Phebe Robinov 27 lipca 2017 r. w Londynie oraz wcześniejszej korespondencji między artystami.



nielegalne towary) układają się w swastykę. W tych ostatnich pracach widać dalszą fascynację Le Wittą i Hima liternictwem budowanym na siatce trójwymiarowej.

Artyści szybko powrócili także do realizacji zleceń z sektora prywatnego. Jeszcze w 1944 r. tworzą reklamę łączeń blach dla firmy Appleby-Frodingham Steel Co. Ltd, która ukazuje się m.in. na łamach „Railway Gazette”. Projektują także ciekawy plakat skierowany do szwedzkiej publiczności, reklamujący gazetę codzienną „Dagens Nyheter”. Promuje ją krótkie hasło: *överallt*, czyli *wszędzie*, oraz wizerunek czterech czytających gazety mężczyzn skierowanych twarzami w przeciwne strony świata. Gazeta reprodukowała tę pracę w kolorze na swojej pierwszej stronie, gdy plakaty po raz pierwszy pojawiły się na ulicach Sztokholmu<sup>359</sup>.

W latach powojennych artyści kontynuują także owocną współpracę z General Post Office. Przyjmują również nowe zlecenia reklamowe – od sektora transportowego, przede wszystkim linii lotniczych, oraz od przemysłu spożywczego, tekstylnego i chemicznego. Współpracują także z czasopismami i magazynami ilustrowanymi, do których projektują doskonałe okładki. W kolejnych latach rozwijają swój warsztat, podejmując się projektów nie tylko graficznych, ale i przestrzennych: aranżacji wystaw, standów reklamowych, a nawet interaktywnych rzeźb.

Po 1945 r. Le Witt i Him rezygnują natomiast praktycznie zupełnie z projektowania ilustracji i okładek książkowych. Jest to zaskakujące w kontekście ich niedawnych, doskonałych opracowań książek dla dzieci. Biorąc pod uwagę, że po rozpadzie spółki Him niemal natychmiast powrócił do projektowania książek dla dzieci, podejrzewać można, że brak aktywności spółki na tym polu w latach 1945-1955, wynikał z niechęci Le Wittą do tej formy artystycznego wyrazu. Przemawiać mogły też za tym względy finansowe i praktyczne, związane z czasochłonnością podobnych projektów i ich mniejszą opłacalnością w porównaniu z realizacjami reklamowymi. Po wojnie artyści przygotowują już tylko jedną realizację książkową – wydany w 1949 r. przewodnik kulinarny zatytułowany *Where to dine in London and Paris*<sup>360</sup>. Artyści przygotowali do tego kieszonkowego wydania interesującą grafikę na okładce oraz kilka winiety i symbolicznych ikon, które znalazły się wewnątrz. O jakichkolwiek innych wspólnych powojennych realizacjach książkowych Le Wittą i Hima nie wiadomo.

Przez kolejne lata Le Witt i Him osiągają stabilizację finansową, a ich Studio renomę solidnej firmy. Rozwój działalności na polu sztuki reklamowej i realizacja zleceń dla dużych, często międzynarodowych firm sprawiają, że działalnością spółki znów interesują się branżowe pisma, jak „Graphik”, „Graphis”, „Gebrauchsgraphik” czy „Art and Industry”. Pojawia się także zainteresowanie artystami ze strony galerii i muzeów, coraz częściej otwierających się na sztukę użytkową. Le Witt od 1947 r., czyli od czasu pierwszej indywidualnej wystawy swoich prac, poświęca się także coraz bardziej swej pasji malarskiej.

Kolejny rok był dość wyjątkowy – artyści uzgadniali między sobą, że przez cały 1948 r. Le Witt nie będzie uczestniczył w realizacji zleceń graficznych, aby móc oddać się wyłącznie malarstwu. W tym czasie cały ciężar prac na zlecenie spadł na barki Hima, przy czym artyści wciąż dzielili się zyskiem po połowie (choć Le Witt w tym czasie zrezygnował z przyznanych mocą umowy z Himem dodatkowych 15% za pozyskiwanie zleceń). Była

359 *Lewitt-Him*, „Graphik” 1955, nr 1, s. 14.

360 *Where to dine in London and Paris, A guide in chart form listing 200 restaurants*, okł. i winiety Lewitt-Him, London: Ram's Head Press, [1949].



to zapewne forma rewanżu Hima względem partnera, który prowadził firmę i opiekował się nim w trakcie jego ciężkiej choroby. Przez ten, jak określali go artyści, *Sabbatical Year*, wszystkie prace jakie zrealizowało Studio, w rzeczywistości wykonane były wyłącznie przez Hima<sup>361</sup>. Le Witt pochłonęła w tym czasie twórczość malarska i poszukiwanie własnego stylu. Zapewne jeszcze w czasie wojny artyści kupili lub wynajęli dom przy 30a Holland Park Road, gdzie wspólnie zamieszkali. Na parterze urządził swoje mieszkanie Him, na piętrze zamieszkał Le Witt z żoną Aliną, a poddasze zaadaptowano na potrzeby pracowni, w której przez kolejne lata wspólnie tworzyli<sup>362</sup>.

W 1945 r., w dniu przyjęcia przez aliantów niemieckiej kapitulacji, przyszedł na świat Michael Alexander – syn Jana i Aliny. Niedługo po wojnie obydwaj artyści otrzymali także obywatelstwo brytyjskie: Le Witt w październiku 1947 r.<sup>363</sup>, a Him w lutym 1948 r.<sup>364</sup>. Zapewne w tym czasie artyści wspólnie kupili na potrzeby rozwijającej się firmy studio znajdującej się niedaleko miejsca ich zamieszkania przy 117 Ladbroke Road – pod tym adresem spółka działała aż do czasu jej rozwiązania<sup>365</sup>. Pomieszczenia nowej pracowni przed laty służyły innemu emigracyjnemu artyście użytkowemu, Edmundowi Dulacowi, który przybył do Londynu z Francji na początku XX w.<sup>366</sup>.

## Kampanie reklamowe

Po wojnie głównym polem działalności Studia stało się projektowanie na potrzeby rynku reklamowego. Kontynuowali rozpoczętą wcześniej współpracę z General Post Office oraz London Transport. Wykonali również pokaźną liczbę prac na zlecenie amerykańskich i brytyjskich przewoźników lotniczych. Z czasem do listy ich zleceniodawców dołączyły kolejne, mniejsze i większe firmy związane z przemysłem spożywczym, tekstylnym i chemicznym.

Artyści specjalizowali się w tym czasie przede wszystkim w sztuce plakatu i reklamie prasowej, choć zdarzały się także inne realizacje – ulotki, kieszonkowe kalendarze czy standy reklamowe. Przy okazji prac wykonanych na wystawę *Britain can make it* artyści nawiązali kontakt z utworzonym pod koniec wojny Council of Industrial Design. Organizacja ta w latach powojennych zyskała na znaczeniu, pełniąc rolę pośrednika między światem sztuki a przemysłem – podobnie jak przed wojną Polski Związek Reklamowy. Dzięki powiązaniom z brytyjskim Board of Trade, Council rozporządzał zleceniami reklamowymi pochodzącymi od dużych, często międzynarodowych koncernów, które działały też w Wielkiej Brytanii. To właśnie dzięki CoID Le Witt i Him otrzymali zlecenia od American Overseas Airlines oraz producentów napojów – Kia Ora i Schweppes<sup>367</sup>. Różnorodność i oryginalność projektów oraz lubiany przez publiczność styl artystów

361 List George'a Hima do Ambrose'a Appelbe [maszynopis listu, 2 August 1956 r.]

362 Rozmowa z Michaeliem i Grażyną Le Wittami 28 października 2016 r. w Cambridge.

363 *Naturalization Notice*, „The London Gazette” 1947, 17 October, s. 4899.

364 *Certificate of naturalization* [dokument potwierdzający nadanie obywatelstwa brytyjskiego G. Himowi, 26 lutego 1948 r.] VA: AAD/1997/19/70.

365 *Memorandum of Agreement* [maszynopis umowy zawartej pomiędzy Janem Le Wittem i Georgem Himem, 9 June 1955 r.] VA: AAD/1997/19/495.

366 Max Wykes-Joyce, *Drian Galleries*, London: K. Izumi Art Publications, 2009, s. 37; R. F. Foster, *W. B. Yeats: A Life II: The Arch-Poet 1915-1939*, Oxford: Oxford University Press, 2003, s. 37.

367 C. G. Tomsley, *Lewitt-Him*, „Graphis” 1953, no 105, s. 270.

sprawy, że nie mogli oni w kolejnych latach narzekać na brak zleceń. Wiadomo także, że współpracowali z agencjami reklamowymi, które wówczas – inaczej niż dzisiaj – spełniały raczej rolę pośredników między zleceniodawcami a wykonawcami zleceń. Nie zachowało się wiele informacji na temat tych kontaktów, jednak wiadomo, że artyści współpracowali w tym czasie m.in. z agentem Erwinem Waseyem<sup>368</sup>.

### General Post Office

General Post Office (Główny Urząd Pocztowy) przez dziesiątki lat był monopolistą na rynku usług pocztowych świadczonych w Wielkiej Brytanii. Założony w 1660 r. przez Karola II Stuarta, przez wieki przyczyniał się do sprawnego funkcjonowania oraz integracji często oddalonych od siebie części imperium brytyjskiego. Podbój nowych terytoriów oraz wzrost potęgi kolonialnej Wielkiej Brytanii napędzały również rozwój GPO. Spółka (działająca do 1969 r. jako podmiot administracji państwowej) była do 1923 r. największym pracodawcą w Wielkiej Brytanii, zatrudniając ponad 250 tys. osób. Warto wspomnieć, iż w tym czasie imperium, które obsługiwał urząd, obejmowało swym zasięgiem ponad 35,8 mln km<sup>2</sup> zamieszkałych przez 478 mln ludzi (co stanowiło ¼ ówczesnej liczby ludności na świecie).

GPO był jednak nie tylko jedną z największych firm pocztowych na świecie, odegrał również ważną rolę w kształtowaniu się współczesnego projektowania graficznego.

Kryzys ekonomiczny, jaki dotknął Wielką Brytanię po I wojnie światowej, nie ominął także GPO. Władze musiały kłaść większy nacisk na rentowność spółki. Zaczęto oferować przestrzeń reklamową i wystawienniczą w lokalach należących do GPO. Postawiono również na rozpropagowanie usług własnych firmy i przyciągnięcie nowych klientów. Działania te początkowo były jednak bardzo chaotyczne i mało efektywne z powodu braku wiedzy i doświadczenia decydentów.

Sytuacja zmieniła się, gdy w 1931 r. premier Ramsay MacDonald mianował głównym poczmistrzem Clementa Attlee'ego. Nowy poczmistrz był krytycznie nastawiony do dotychczasowych akcji promocyjnych prowadzonych przez GPO. W poszukiwaniu efektywnych sposobów reklamowania nowych usług świadczonych przez pocztę (przesyłki lotnicze, telefonia) Attlee zwrócił się o pomoc do Stephena Tallentsa – autorytetu z zakresu technik reklamowych oraz public relations, pracującego wówczas dla Empire Marketing Board. Organizacja ta była odpowiedzialna za promowanie i pobudzanie wymiany handlowej wewnątrz imperium brytyjskiego. EMB bardzo sprawnie korzystała z wizualnych form reklamy, szczególnie plakatu i filmu. Wypracowano wówczas szereg efektywnych metod budowania wizerunku organizacji. Efektem współpracy Tallentsa i Attlee'ego oraz przeniesienia doświadczeń z EMB było powołanie w ramach GPO Publicity Committee, czyli działu odpowiedzialnego za reklamę i promocję.

W roku 1933, wraz z odstąpieniem od doktryny handlowej *Imperial Preference* na rzecz wolnego rynku, rozwiązano EMB. Tallents objął wówczas stanowisko w GPO, gdzie przez dwa lata wdrażał swoje strategie budowania wizerunku firmy. Żył on głębokie przekonanie, że do tworzenia i oceny materiałów wizualnych poczty należy angażować artystów oraz osoby związane ze sztukami pięknymi. Do Publicity Committee Tallents zaprosił swoich byłych współpracowników z EMB – uważanego za ojca brytyjskiego

368 List George'a Hima do Ambrose'a Appelbe [maszynopis listu, 7 czerwca 1956 r.]  
VA: AAD/1997/19/495.

filmu dokumentalnego Johna Grirersona oraz Jacka Beddingtona<sup>369</sup>, specjalistę w dziedzinie budowania wizerunku i reklamy, który wywarł duży wpływ na przemiany w brytyjskim designie lat trzydziestych<sup>370</sup>. Beddington, który pracował wcześniej dla kompani paliwowych, takich jak Shell czy British Petroleum, miał spore kontakty zarówno wśród filmowców, jak i artystów plastyków. Współpracował z wieloma malarzami, plakacistami i designerami, wśród których wymienić można postacie takie, jak Paul Nash, John Piper, James Gardner, Graham Sutherland<sup>371</sup> czy Abram Games<sup>372</sup>. Jako organ doradczy Tallents powołał także Advisory Committee, w którym zasiedli krytycy sztuki – Kenneth Clark oraz Clive Bell. Obydwa komitety weszły w skład Public Relations Department.

Innowacyjne i przemyślane działania Tallentsa sprawiły, iż materiały wizualne publikowane przez GPO osiągnęły szybko wysoki poziom artystyczny. Mimo iż Tallents współpracował z GPO jedynie dwa lata, pozostawił po sobie spuściznę w postaci procedur dotyczących pozyskiwania i selekcji artystów, racjonalizacji wypłacanych wynagrodzeń oraz wymiany informacji na poszczególnych etapach prac nad projektami. Wypracowane w tym czasie strategie służyły GPO jeszcze w latach powojennych.

W 1934 r. stanowisko po Tallentsie objął bardziej konserwatywny Tristram Crutchley. Był to czas głębokich przemian w GPO, które miały na celu unowocześnienie firmy, standaryzację usług i procedur oraz wyeliminowanie możliwości nadużyć i korupcji. Nowy dyrektor powierzył pieczę nad plakatami publikowanymi przez GPO zatrudnionemu już wcześniej na niższych stanowiskach Alexandrowi Highetowi. Jak szybko się okazało, była to dobra decyzja. Otwarty, z dużym wyczuciem politycznym i estetycznym, miał okazję obserwować sukcesy Tallentsa, którego podejście postanowił, przynajmniej po części, kontynuować. Nie uchroniło to jednak działu przed restrukturyzacją, podczas której w 1937 r. rozwiązano Advisory Committee<sup>373</sup>.

Od tego czasu obserwować można spektakularne sukcesy GPO w wykorzystaniu plakatu jako narzędzia reklamy i informacji. Highet zapraszał bowiem regularnie do współpracy najwybitniejszych projektantów i plakacistów tego okresu, wśród których wymienić można postacie takie, jak Abram Games, Tom Eckersley, Arnold Rothholz, Hans Schleger, Edward McKnight Kauffer czy w końcu Jan Le Witt i Jerzy Him. Wykonane przez nich prace miały bardzo szeroki zasięg – były eksponowane w szkołach, urzędach pocztowych, w specjalnych przestrzeniach wystawienniczych oraz na ciężarówkach używanych do przewozu przesyłek pocztowych<sup>374</sup>.

Tematyka, środki graficzne i cel plakatów publikowanych przez Post Office zmieniały się w zależności od sytuacji. W pracach przedwojennych dominują projekty o wysokim poziomie artystycznym, nastawione na budowanie wizerunku organizacji – pokazujące odpowiedzialność i wagę świadczonych przez GPO usług, a także ich szeroki zasięg, obejmujący całe imperium. Nurt ten nie słabnie również później, jednak wraz z wybuchem

369 właściwie John Louis „Jack” Beddington.

370 Paul Rennie, *op. cit.*, s. 10.

371 Anna Thomasson, *A Curious Friendship: The Story of a Bluestocking and a Bright Young Thing*, London: Macmillan, 2015.

372 *Abram Games* [on-line, 20.10.2017 r.] <http://www.abram-games.com/>

373 *Post Office: Publicity artwork and designs* [on-line, 20.10.2017 r.] [http://www.postalheritage.org.uk/collections/getrecord/GB813\\_P\\_109](http://www.postalheritage.org.uk/collections/getrecord/GB813_P_109)

374 *Post Office: Publicity* [on-line, 20.10.2017 r.] [http://www.postalheritage.org.uk/collections/getrecord/GB813\\_P\\_110](http://www.postalheritage.org.uk/collections/getrecord/GB813_P_110)

wojny (a właściwie od bitwy o Anglię, czyli od 1940 r.) zaczynają się pojawiać plakaty o tematyce bardziej doraźnej i praktycznej, głównie informacyjne i propagandowe. Podporządkowanie gospodarki prowadzeniu wojny odbiło się także na funkcjonowaniu poczty, która przede wszystkim służyć miała potrzebom wojska i administracji. Charakterystyczne dla czasu II wojny światowej są plakaty nakłaniające do rozsądnego i oszczędnego korzystania z usług poczty czy odkładania oszczędności w Post Office Saving Bank (fundusz oszczędnościowy, który odegrał dużą rolę we wspieraniu produkcji przemysłowej podczas wojny). Dla wielu rodzin, których członkowie zostali powołani do służby, często daleko od miejsca zamieszkania, poczta stała się także podstawowym pośrednikiem umożliwiającym utrzymanie kontaktu. Władze GPO wychodziły naprzeciw tym potrzebom, wprowadzając m.in. priorytetową drogę dla przesyłek adresowanych do żołnierzy walczących na froncie.

Po zakończeniu wojny obserwować można na plakatach GPO wielość tematów i celów, w jakich powstawały – poczynając od promowania nowych usług, przez budowanie wizerunku, po kampanie informacyjne przypominające o czytelnym adresowaniu listów czy odpowiednim zabezpieczeniu nadawanych paczek.

W niniejszej pracy uwaga zostanie jednak skupiona przede wszystkim na tych projektach, które wyszły spod ręki Jana Le Witta i Jerzego Hima. Najpełniejszej informacji o pracach wykonanych przez Atelier dla GPO dostarczają dwa katalogi: The British Postal Museum & Archive<sup>375</sup> oraz BT Group – publikacje brytyjskiej firmy telekomunikacyjnej, która prowadzi także archiwum poświęcone historii swojej branży<sup>376</sup>.

Współpraca artystów z GPO rozpoczęła się według niektórych źródeł jeszcze przed wojną, jednak nabrała tempa dopiero po jej wybuchu. Najczęściej znane są jedynie przybliżone daty powstania plakatów tworzonych przez Studio. Najwcześniejsze z nich pochodzą z początku lat czterdziestych. Prezentowały hasła takie, jak *Telegraph Less* (Telegrafuj mniej), *Think ahead write instead telegraph and telephone* (Zastanów się, pisz zamiast telegrafować i telefonować) oraz wykonany w kilku wariantach kolorystycznych i formatach *Think twice before making any trunk call* (Pomyśl dwa razy, zanim wykonasz połączenie międzymiastowe). Warto zwrócić uwagę, iż często plakaty przeznaczone dla jednej kampanii i operujące tymi samymi hasłami wykonywali różni artyści równolegle. Daje to ciekawy zbiór, pozwalający dostrzec, jak różnie interpretowali dany temat poszczególni twórcy.

Kolejną grupę stanowią plakaty będące częścią wieloletniej kampanii *Post early*, przypominającej o konieczności odpowiednio wczesnego nadawania przesyłek, zwłaszcza w okresach natężonego ruchu pocztowego, np. przed świętami. Najwcześniejszy, pochodzący prawdopodobnie z 1940 r. plakat przedstawia długiego, czarnego psa podążającego z listem w pysku w kierunku czerwonej skrzynki pocztowej. Hasła *Post much earlier this Christmas* czy *Post early again this Christmas* również przypominają o takiej konieczności. Powstało kilka wersji plakatu, których bohaterami były sympatyczne psy w różnych pozach. Najefektowniejszy przedstawia łaciatego psa pchającego wózek pełen paczek. Niektóre plakaty wydrukowane zostały w podłużnym formacie umożliwiającym ich umieszczanie na bokach ciężarówek dostarczających pocztę (tzw. *van strip poster*).

C 278  
-279

C 281  
-297

375 The British Postal Museum & Archive dostępne pod adresem: <http://www.postalheritage.org.uk/>

376 BT Archive dostępne pod adresem: <http://www.btplc.com/Thegroup/BTsHistory/BTgrouparchives/index.htm>



Powstało również kilka plakatów z serii *Post early* bez motywów kynologicznych. Należy do nich ciekawy plakat przedstawiający kartkę z kalendarza przebitą listem, przypominający, aby nadać przesyłki świąteczne przed 20 grudnia.

Ciekawym motywem pojawiającym się na kilku plakatach wykonanych przez Le Witta i Hima jest postać listonosza niosącego przerzucony przez ramię worek w kształcie zalakowanego listu. Plakaty te, również wykonane na potrzeby kampanii *Post early*, informują o najlepszej porze do wysyłania listów, tak aby zostały odebrane podczas popołudniowej zbiórki poczty. Powstało kilka ich wariantów, również w formacie podłużnym. Motyw listonosza wykorzystany został także w kilku późniejszych realizacjach.

W roku 1948 pojawiły się również plakaty ze św. Mikołajem niosącym worek z prezentami w kształcie listu. Kampania przypomina, aby nadać paczki przed 18, a listy przed 20 grudnia. Powstał także wariant plakatu w formacie leżącym.

Nietrudno zauważyć, iż w plakatach z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, poza oczywistymi motywami pocztowymi (listy, skrzynki) oraz świątecznymi, artyści często wykorzystywali motywy zwierzęce. Różnego rodzaju psy, ptaki, renifery, a nawet słonie, niczym wyjęte z ilustrowanych książek dziecięcych, przypominają o terminowym nadawaniu listów. Nie jest to z pewnością dzieło przypadku, a celowa polityka GPO, zapewne mająca na celu zainteresowanie i wykształcenie dobrych nawyków także u młodszych odbiorców. Już w czasach, gdy stanowisko dyrektora obejmował S. Tallents, GPO prowadziło akcje skierowane do dzieci i młodzieży szkolnej. Nakłady plakatów dedykowane szkołom sięgały wówczas nawet 30 tys. egz.

C 280 W okresie wojny, gdy dostawy paliwa były nieregularne, a cała logistyka podporządkowana była machinie wojennej, bardzo istotną rolę odgrywało optymalne wykorzystanie miejsca w środkach transportu. Zmobilizowani żołnierze oddaleni od domu oraz ich rodziny wysyłali każdego dnia dziesiątki tysięcy listów i paczek. W latach trzydziestych firma Eastman Kodak Company we współpracy z Imperial Airways oraz Pan-American Airways opracowała metodę V-mail w Wielkiej Brytanii, nazywaną Airgraph. Metoda ta polegała na wykorzystaniu do pisania listów znormalizowanego papieru, na którym tekst był później fotografowany i reprodukowany w postaci mikrofilmu. Taśma mikrofilmowa przesyłana była pocztą do miejsca docelowego (co pozwalało zaoszczędzić wiele przestrzeni), tam wywoływana i przenoszona na papier przed dostarczeniem do adresata. System Airgraph był z powodzeniem stosowany w USA i Wielkiej Brytanii. W roku 1943 Studio Lewitt-Him przygotowało projekt plansz, które można było umieszczać na bokach ciężarówek przewożących przesyłki pocztowe. Na jednym ze znanych projektów, wpisane na wstędze hasło *Airgraphs get priority* ciągnięte jest przez pocieszoną hybrydę ptaka i samolotu wojskowego.

C 299 Po zakończeniu wojny, w drugiej połowie lat czterdziestych, współpraca Le Witta i Hima z GPO nieco straciła na intensywności. W latach pięćdziesiątych Studio wykonało jeszcze najwyżej cztery projekty plakatów. Pierwszy z nich powstał na rzecz kampanii wizerunkowej *Post Office Lines of Communication*, prowadzonej przez GPO na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Do wykonania plakatów z tej serii zaangażowano poza Le Wittem i Himem artystów takich, jak Frederic Henrion, Hans Schleger, John Barker. Wszystkie plakaty, mimo iż wykonane w różnych stylach i przez różnych twórców, wykorzystują technikę fotomontażu. Technika ta, dobrze znana Le Wittowi i Himowi jeszcze z lat przedwojennych, po raz pierwszy znalazła zastosowanie w drukach General Post Office dopiero na początku lat pięćdziesiątych, właśnie na plakatach związanych z kampanią *Lines of Communication*.



Plakaty tej serii nie niosą specjalnych treści informacyjnych, ani nie reklamują żadnych usług pocztowych. Ich celem jest pokazanie, że poczta brytyjska dociera do wszelkich możliwych miejsc – piechotą, samochodem, pociągiem czy statkiem. Na dwóch plakatach pojawia się motyw rozbudowywanej w tym czasie sieci telegraficznej. Plakaty tego rodzaju, służące budowaniu wizerunku sprawnego i postępowego GPO, nie są nowością, pojawiały się bowiem już w latach przedwojennych. Zaliczyć można do nich już jedne z pierwszych – wykonanych na zlecenie GPO – prac Johna Armstronga z połowy lat trzydziestych, które odwołują się do historycznych motywów pocztowych (średniowieczny posłaniec, XVIII-wieczny pojazd pocztowy itp.). Inne kampanie wizerunkowe zwracały zazwyczaj uwagę odbiorców na bezkonkurencyjny w tym czasie zasięg brytyjskiej poczty – plakaty Johna Vickery’ego z 1937 r., należące do serii *Outpost of Empire*, przedstawiają urzędy pocztowe i listonoszy w brytyjskich koloniach zamorskich – na Barbadosie, w Rodezji, na Cejlonie czy w australijskim interiorze. Równoległe ukazywała się seria *Outposts of Britain*, wykonana przez Edwarda McKnight Kauffera. Plakaty te, będące połączeniem zdjęć czarno-białych z litograficznie wykonanymi ramkami i nagłówkami, ukazują listonoszy docierających do wszystkich zakątków Wysp Brytyjskich – w góry północnej Irlandii, do londyńskiego portu, na rubież północnej Szkocji czy do skrzynki pocztowej na Land’s End – najdalej na zachód wysuniętego punktu Anglii. Kampanie wizerunkowe GPO z wiadomych przyczyn zawieszono zostały na czas wojny. Powróciły w latach powojennych w serii *Lines of Communications*, ustępując jednak miejsca plakatom informacyjnym oraz reklamowym.

W roku 1951 na zlecenie GPO Le Witt i Him wykonali dużego formatu plakat *Say it by Cable*. Jest to reklama oferowanej przez pocztę usługi *Social Message*. Usługa uruchomiona została w maju 1939 r., jednak zawieszono ją wkrótce po wybuchu II wojny światowej, kiedy przecięto kable biegnące przez Morze Śródziemne oraz zawieszono większość cywilnych usług telegraficznych. W listopadzie 1950 r. wznowiono świadczenie usługi, dlatego zapewne zaistniała potrzeba ponownego zainteresowania nią klientów. *Social Message* był rodzajem telegramu obejmującego swoim zasięgiem cały obszar Wspólnoty Brytyjskiej. Oferta skierowana była do członków rodzin i przyjaciół (stąd nazwa *Social Message*)<sup>377</sup>, którzy mogli szybko przesyłać sobie wiadomości. Koszt pojedynczej wiadomości, w której zawrzeć można było do 12 wyrazów wynosił 5 szylingów, czyli mniej więcej tyle, ile w tamtym czasie kosztowała pinta piwa.

Usługa reklamowana była hasłem *Say it by Cable - you can send a SOCIAL MESSAGE to any part of the Commonwealth for 5/-* (Powiedz to przez kabel – możesz wysłać *Social Message* do każdej części Wspólnoty Narodów za 5 szylingów). Tak ogromny zasięg usługi – obejmujący także terytoria zamorskie imperium – możliwy był dzięki rozwijanej od końca XIX w. sieci telegraficznej, która stworzona została przez firmę Eastern Telegraph Company. Szybki rozwój nowych połączeń telegraficznych, zwłaszcza międzykontynentalnych, możliwy był dzięki poprowadzeniu kabli telekomunikacyjnych po dnie morskim. Treść plakatu autorstwa Le Witt’a i Hima nawiązuje właśnie do tej technologii. Projekt przedstawia przekrój grubego kabla ciągnącego się po morskim dnie i niknącego w głębinie. Wokół pływają ryby i pęcherzyki powietrza. Na pierwszym planie do kabla podpływa ryba trzymająca w pyszczku czerwony kwiatek. Jest to zapewne aluzja do składania życzeń i przesyłania pozdrowień, w których władze poczty upatrywały szansę dla nowej usługi.

377 *History of the Atlantic Cable & Undersea Communications, Say it by cable* [on-line, 10.11.2017 r.] <http://atlantic-cable.com/Article/SayItByCable/index.htm>

Plakat wykonany został w kolorach zielonym i czerwonym. Elementem wybijającym się na pierwszy plan jest hasło *Say it by cable*, wydrukowane białymi, ręcznie wykrojonymi literami dużego stopnia. W lewym górnym narożniku znajduje się na ciemnozielonym tle jasna sygnatura „LEWITT-HIM” oraz umieszczony tuż pod nią znak graficzny GPO. Przy dolnej lewej krawędzi plakatu znajduje się z kolei oznaczenie drukarni: W & S. LTD., czyli Waterlow & Sons Ltd – zakładów będących wówczas jednym z głównych dostawców znaczków, formularzy telegraficznych oraz kopert dla brytyjskiej poczty. Plakat drukowano w dwóch formatach – większym (74 x 91 cm), przeznaczonym do eksponowania w tzw. Crown Post Offices, czyli urzędach pocztowych w większych miastach, oraz w formacie pomniejszonym, przeznaczonym dla mniejszych placówek.

Władze GPO wiele uwagi poświęcały działalności informacyjnej. Od lat czterdziestych wydawano co roku aktualizowane przewodniki *Post Offices in the United Kingdom* oraz *London Post Offices and Streets*. Te charakterystyczne, czerwone broszury niewielkiego formatu zawierały dane adresowe placówek pocztowych, godziny ich urzędowania oraz informacje o świadczonych przez nie usługach. Znaleźć w nich można również było pełen wykaz londyńskich ulic (których nazwy w całym mieście potrafią kilkakrotnie się powtarzać – stąd tak istotne w przesyłkach do Londynu są kody pocztowe). Kolejnym wydaniem przewodników towarzyszyły akcje reklamowe informujące o nowej edycji lub zachęcające do zakupu. W sumie powstało ok. 38 plakatów promujących te wydawnictwa na przestrzeni kolejnych lat. Jeden z takich plakatów, pochodzący z 1951 r., wykonany został przez Atelier Lewitt-Him. Przedstawia on listonosza wkraczającego w zawilę labirynt budynków. Plakat opatrzony jest hasłem *A postal guide to the maze of London* (*Pocztowy przewodnik po londyńskim labiryncie*). Okoliczności powstania tego projektu oraz samą specyfikę pracy dla GPO przybliżają sami artyści w książce *Posters* W. Allnera (jest to zbiór wywiadów, w którym autor zebrał komentarze 50 artystów na temat ich własnych plakatów). Jak wspominają Le Witt i Him, przedstawiony został im temat plakatu (rekalma przewodnika) i miejsce jego ekspozycji (urzędy pocztowe). Zleceniodawca nie sugerował brzmienia sloganu, ani nawet nie wymagał go w projekcie. Wskazuje to, iż elementy takie jak hasło reklamowe czy tekstowa warstwa prac reklamowych były niekiedy również wytworem artystów, podobnie jak w plakacie *Maze of London*. Jedynym wymaganiem, jakie postawiono, było ograniczenie się do maksymalnie czterech kolorów (zapewne ze względu na preferowaną technikę druku i jej koszty). Podczas realizacji zleceń dla GPO artyści dysponowali zatem dość dużą swobodą, a ich decyzji pozostawiano nie tylko stronę graficzną, ale też treść projektu. Jak wspominają, wypracowanie odpowiedniej formy plakatu było skomplikowanym procesem, opartym o kolejne eksperymenty i szukanie właściwego rozwiązania. Przeplatały się w nim praca koncepcyjna, tworzenie spójnej wizji projektu oraz samo wypracowanie najodpowiedniejszych rozwiązań graficznych, często metodą prób i błędów<sup>378</sup>. Elementem wspólnym dla wszystkich druków tej serii jest wkomponowywanie w plakat charakterystycznej, czerwonej okładki przewodników, która do lat osiemdziesiątych pozostawała prawie niezmieniona. Jest ona wkomponowana także w projekt Le Witt i Hima.

Ostatni z plakatów wykonanych przez Studio na zlecenie GPO powstał 1954 r., niedługo przed rozpadem spółki. Należy on do serii plakatów informujących o minimalnej opłacie za znaczek na korespondencję zagraniczną, która wynosiła 4 pency. Podobne

<sup>378</sup> W. H. Allner, *Posters, Fifty artists and designers analyze their approach, their methods, and their solution to poster design and poster advertising*, New York: Reinhold Publishing Corporation, 1952, s. 64-65.

druki, ukazujące się od lat czterdziestych, informowały o aktualnych opłatach za nadanie pocztówki czy inne usługi pocztowe.

Projekty wykonywane były przez Le Witt i Hima przeważnie na kartonie za pomocą ołówka, tuszu i farb plakatowych lub gwaszy. Takie materiały i techniki pojawiają się zazwyczaj w opisach katalogowych poszczególnych oryginalnych prac, które znajdują się w zbiorach British Postal Museum and Archive. W jednym tylko przypadku spotykać się można z wykorzystaniem techniki fotomontażu, polegającej na umieszczeniu czarno-białego zdjęcia wyciętego w kształt listonosza, umieszczonego na barwnym tle wykonanym prawdopodobnie gwaszem. Same odbitki plakatów reprodukowano techniką fotolitografii barwnej, w różnych zakładach drukarskich współpracujących z GPO (m.in. James Haworth & Brother Ltd, William Brown and Company Ltd, Stafford & Company Ltd czy P&H Ltd).

Nie wiadomo dziś, jak Le Witt i Him pozyskali pierwsze zlecenia dla GPO. Miało to zapewne związek z wybuchem II wojny światowej i zwiększonym zapotrzebowaniem na plakaty i materiały propagandowe. W czasie, gdy reklama i działalność wydawnicza podmiotów prywatnych została zmarginalizowana ze względu na podporządkowanie gospodarki prowadzeniu wojny, instytucje rządowe stały się doskonałym środowiskiem pracy dla artystów i designerów. Oprócz General Post Office, artyści współpracowali w tym czasie także z innymi agendami rządowymi, jak Ministry of Food, Ministry of War Transport czy Ministry of Information. Dzięki temu ich twórczość docierała do bardzo szerokiego grona odbiorców.

Można jedynie domyślać się, jak wyglądała współpraca artystów z GPO. Z czasów, gdy dyrekcję sprawował Tallents, pozostały standardy dotyczące komunikacji między pocztą a wykonawcami poszczególnych projektów. Ograniczona została natomiast autonomia samych artystów. Odpowiedzialny za plakaty GPO Alexander Highet został przez artystów, z którymi współpracował zapamiętany jako osoba bardzo precyzyjnie formułująca wszelkie instrukcje i wymagania. Celem Higheta było wyeliminowanie wszelkich nieporozumień i nieścisłości. Instrukcje dotyczyły jednak przede wszystkim oczekiwań poczty oraz założeń wizerunkowych, a nie samej pracy artystów czy ingerencji w poszczególne projekty<sup>379</sup>. W 1937 r. zlikwidowano oddział doradczy Advisory Committee, w którego skład wchodził historycy i krytycy sztuki, co z pewnością zwiększyło autonomię artystów w pracy twórczej. Być może właśnie dlatego w kolejnych dekadach na zlecenie GPO powstało tak wiele doskonałych plakatów.

Można uznać, iż wraz z rozpoczęciem współpracy z GPO Le Witt i Him wstąpili do elitarnego grona czołowych artystów londyńskiego, a nawet brytyjskiego designu, zyskując jednocześnie szeroką rozpoznawalność. Na zlecenie poczty w tym czasie projektowali bowiem najlepsi i najbardziej utalentowani artyści – malarze, projektanci i ilustratorzy: F. H. K. Henrion, Duncan Grant, Edward McKnight Kauffer, Donia Nachshen, Hans Schleger, Eric Fraser, Abram Games, Enid Marx, Edmund Dulac, Tom Eckersley, Manfred Reiss, Hans Arnold Rothholz, Leonard Beaumont czy Hans Unger. W tym czasie GPO wiodł w Wielkiej Brytanii prym w zakresie działań związanych z public relations i był jedną z pierwszych firm, które zaczęły na dużą skalę angażować do tych działań artystów, niejednokrotnie przedstawicieli zagranicznych szkół projektowania.

Współcześnie uważa się, że środowisko tych projektantów, którzy często znali się także na płaszczyźnie prywatnej, a nie tylko zawodowej, przyczyniło się w dużym stopniu do

379 Paul Rennie, *op. cit.*, s. 12.

transformacji brytyjskiego designu i komunikacji wizualnej w latach powojennych<sup>380</sup>. Warto zwrócić uwagę, iż wielu z nich, tak jak Le Witt i Him, nie było rodowitymi Brytyjczykami, a migrantami z kontynentalnej Europy czy USA. Wśród wymienionych artystów, spoza Wielkiej Brytanii pochodzili: Henri Kay Henrion<sup>381</sup> (ur. w Norymberdze, studiował w Paryżu, od 1936 r. na emigracji w Londynie), Hans Schleger (ur. w Niemczech, w Wielkiej Brytanii od 1932 r., wcześniej od 1924 na emigracji w Nowym Jorku), Donia Nachshen (ur. prawdopodobnie w Żytomierzu, wyjechała do Londynu przed I wojną światową), Edmund Dulac (ur. w Tuluzie, od 1904 r. w Londynie), Manfred Reiss (ur. w Lipsku, w Londynie od 1937 r.), Hans Arnold Rothholz (ur. w Dreźnie, w Londynie od 1933) oraz Hans Unger<sup>382</sup> (1915-1975, ur. w Prenzlau, od 1935 r. na emigracji w RPA, od 1948 r. w Londynie). Wielu z nich musiało opuścić rodzinne strony ze względu na swe żydowskie korzenie i coraz bardziej nasilające się w latach trzydziestych nastroje antysemityczne i prześladowania w centralnej Europie.

Połączenie dorobku rodzimego, brytyjskiego designu z doświadczeniami przywiezionymi z zagranicy, często wywodzącymi się z ruchów awangardowych bądź renomowanych szkół plastycznych w Niemczech czy Francji, miało niewątpliwie pozytywny wpływ na rozwój i zmianę jakościową brytyjskiego designu połowy XX wieku. Ewolucja ta opierała się zarówno na indywidualnych talentach twórców, jak i na dobrych warunkach pracy, jakie stwarzały artystom spółki, takie jak GPO, London Transport czy inne organizacje rządowe w tym czasie. Nie można także pominąć roli, jaką odegrali w zarządach tych spółek dobrze zorientowani i światli dyrektorzy, tacy jak Stephen Tallents (pracujący dla EMB, GPO oraz później dla BBC), czy Franck Pick (odpowiadający za public relations w spółce London Transport). To w dużej mierze prowadzona przez nich polityka, kładąca duży nacisk na kwestie wizerunkowe, stworzyła artystom odpowiednie warunki do pracy twórczej.

### London Transport

Bezpośrednio po wojnie artyści wznowili współpracę z miejskim przewoźnikiem London Transport. Nie trwała ona jednak zbyt długo – znany jest tylko jeden plakat, opublikowany w 1945 r., przy którego powstaniu pracowali Le Witt i Him. W tym czasie londyńskie metro obsługiwało pięć linii. Plakat *Be map concious* był informacją na temat kolorów i symboli, jakimi na mapach oznaczone są linie i stacje przesiadkowe. Głównym motywem graficznym jest postać wskazującego drogę kierownika stacji, stworzona z siatki połączeń kolejowych i przystanków, przypominających te odwzorowane na poglądowych mapach metra. Pięć palców ręki konduktora zakończonych jest stacjami w kolorach odpowiadających pięciu głównym liniom metra. Plakat jest schematyczny i bazuje na uproszczeniach (nawet logo London Underground tworzą jedynie kolorowe kształty pozbawione liternictwa). Projekt przełamuje typową dla artystów wstawką imitującą odstający pasek papieru, spod którego wyłania się plan metra.

W latach późniejszych polityka dotycząca public relations w London Transport zmieniła się. Stawiano na przejrzystość i prostotę przekazu, uznając jednocześnie, że metaforyczność realizacji temu nie sprzyja. Artyści nie wykonali już żadnych prac dla London

380 H. A. Rothholz 1919–2000 [on-line, 10.11.2017 r.] <http://www.rennart.co.uk/rothholz.html>

381 właśc. Heinrich Fritz Kohn

382 Nie należy mylić go z Hansem Ungerem (1872-1936), niemieckim malarzem secesyjnym.



Transport, jednak ich pierwszy plakat znów wzbudził zainteresowanie, niemal po dziesięciu latach od powstania.

W 1948 r. w Wiedniu odbył się międzynarodowy konkurs plakatu – International Poster Exhibition. Była to pierwsza po wojnie tak duża wystawa plakatu, na której prezentowano prace zarówno przedwojennych projektantów, jak i debiutantów młodszego pokolenia. Pokażny zbiór plakatów na wystawę wysłała Wielka Brytania, reprezentowana między innymi przez London Transport. Firma wskazała plakaty pięciu artystów, wśród nich jeden Le Witt i Hima. W konkursowej części wystawy ich plakat *London's Offer* z 1938 r. został nagrodzony dyplomem<sup>383</sup>, a być może nawet złotym medalem<sup>384</sup>.

### Transport lotniczy

Okolo 1948 r. Le Witt i Him otrzymali pierwsze po wojnie zlecenia od linii lotniczych. Miało to zapewne związek z nawiązaną przez nich tuż przed wojną współpracą z Imperial Airways oraz dobrze układającą się współpracą z GPO. Obydwie kompanie współpracowały przy obsłudze pocztowych połączeń międzykontynentalnych. Imperial Airways wprowadziły w 1937 r. usługę Empire Air Mail, dzięki której lotnicze przesyłki pocztowe mogły szybko dotrzeć do najodleglejszych krańców imperium brytyjskiego. Dwa lata później serwis został rozszerzony we współpracy z amerykańską firmą lotniczą Pan American Airways, zwiększając zasięg jeszcze bardziej. To właśnie ta firma pod koniec lat czterdziestych stała się jednym z ważnych zleceniodawców Studia. Na rzecz kompani Pan American artyści wykonali prawdopodobnie tylko jeden plakat, rozkładaną ulotkę i folder informacyjny. Plakat zachęcał do korzystania z usług współpracujących z firmą agentów, których zadaniem była pomoc w znajdowaniu najdogodniejszych aktualnych połączeń lotniczych. *Travel agent* z plakatu przedstawiony jest jako pochylony nad mapą człowiek z globusem w miejscu głowy. Nieco subtelniejszą metaforę prezentowała dwunastostronicowa broszura formatu 1/3 A4. Zdobi ją dwanaście trzybarwnych grafik przygotowanych przez Le Witt i Hima. Obrazują one w sprytny sposób najpowszechniejsze kłopoty, jakie przytrafiają się podróżnym (zagubienie, nieznanomość połączeń, błędne przesiadki, uciekające samoloty, zgubione bagaże). Rozwiązaniem tych wszystkich problemów ma być opieka wspomnianych już przy okazji plakatu agentów firmy, świadczących fachową pomoc zarówno okazjonalnym, jak i wytrawnym podróżnikom. Przy okazji kompania chwali się doświadczeniem w obsłudze dalekich połączeń i siecią komunikacyjną obejmującą sześć kontynentów. Ciekawa jest także, większa niż pozostałe, grafika zdobiąca okładkę broszury. Przedstawia ona cztery globy ziemskie ułożone jeden pod drugim, każdy coraz mniejszy. Po największej sferze pędzi dylizans, po nieco mniejszej parowa lokomotywa, po kolejnej samochód. Z najmniejszej kuli, górującej nad pozostałymi i różniącej się od nich kolorem, startuje samolot. Grafika zatytułowana sloganem *Travel the world grown smaller* (*Podróżuj po świecie, który się skurczył*) jest nawiązaniem do popularnych wśród przewoźników lotniczych odwołań do „zmniejszających się” odległości i skracania czasu podróży wskutek coraz większej prędkości samolotów.

Dla Pan Am artyści wykonali jeszcze jeden projekt ulotki. Znana jest tylko jej niemieckojęzyczna wersja, ale nie wykluczone, że ukazała się też w innych językach. Na frontowej części, składanej w c, ulotki reklamującej ekspresową usługę przewozową *'clipper'*

383 *Letter; from Harold Hutchison to F.H.K. Henrion, 29 Oct 1948* [on-line, 23.11.2017 r.] <https://www.ltmuseum.co.uk/collections/collections-online/archives/item/2007-3370>

384 Herbert Read *et. al., op. cit.*, s. 139.

C 302  
C 305  
-308

C 303  
-304



*cargo* artyści ukazali glob ziemski ciągnięty w sieci przez cztery samoloty transportowe. Wewnątrz druku zastosowany został ciekawy chwyt – z jednej strony ukazano stos różnego rodzaju walizek i pakunków, po drugiej stronie ulotki przedstawiony został widok tego samego stosu w przekroju obrazującym całą różnorodność przesyłanych przedmiotów.

Poczynając od roku 1945, kiedy lotnictwo cywilne po latach wojny zaczęło się odbudowywać, obserwować można wyraźny wzrost konkurencyjności między poszczególnymi przewoźnikami. Kompanie modernizowały floty, oferowały nowe połączenia i usługi. Lata powojenne były także czasem intensywnej pracy nad skracaniem czasu przelotu, co możliwe było dzięki rozwojowi awiacji i coraz doskonalszym konstrukcjom dużych samolotów pasażerskich. Podnosił się także standard lotów pasażerskich, a przewoźnicy coraz większą wagę przywiązywali do potrzeb klienta. Większa konkurencja w branży lotniczej wpłynęła także na intensyfikację działań reklamowych i dostrzeżenie przez firmy potrzeby budowania wizerunku.

Pan Am odkupiły od American Airlines w 1950 r. inną amerykańską firmę lotniczą – American Overseas Airlines. Zadanie zbudowania jej wizerunku powierzono Le Wittowi i Himowi. AOA od 1945 r. obsługiwała pierwsze regularne połączenie transatlantyckie, na którym zależało liniom Pan American.

C 309  
-326

Znanych jest 10 plakatów oraz kilka mniejszych prac reklamowych wykonanych dla AOA przez Studio. Niekiedy druki te tworzone były w kilku wersjach językowych, w zależności od docelowego miejsca prezentacji – niektóre z plakatów zachowały się w angielskiej, niemieckiej, francuskiej lub holenderskiej wersji.

Najciekawsze wydają się cztery plakaty o subtelnej metaforyce. Nie emanują typowym dla Le Witta i Hima humorem – tym razem prace są całkiem poważne, tak jak grupa docelowa, dla której je adresowano. Praca *AOA makes time go further* nawiązuje do skracania czasu podróży dzięki możliwościom transportu lotniczego; *Shrinking travel time* pokazuje z kolei niemal w dosłowny sposób względne zmniejszanie odległości dzięki nowemu środkowi lokomocji. Kolejna z prac to już typowy projekt mający budować wizerunek solidnej i godnej zaufania firmy: *We carry more passengers, more miles than any other airline system in the world* dopełnia przedstawienie pasażerskiego samolotu, który budują ideograficzne ludzkie sylwetki. Ostatnia z tych prac, nieco zbliżona stylistyką do plakatów wykonywanych dla GPO, również ma nieco wspólnego z usługami poczty. Plakat *To-morrow's mail-to-day* przedstawia białego ptaka zbudowanego z trzech sprytnie ułożonych kopert listowych.

Kolejne plakaty zrealizowane przez Studio operują już bardziej dosłownym przekazem. Na wszystkich pojawia się motyw samolotu w locie, co ma zaakcentować szybkość komunikacji lotniczej. Dzięki liniom krzywym, łukom i ukośnym prostym artyści osiągnęli efekt ruchu i dynamiki na statycznych kompozycjach. Obserwować można także kolejne eksperymenty z liternictwem opartym na siatce trójwymiarowej, które uatrakcyjniają i lepiej wyeksponować nazwę firmy lub równie często zamieszczany skrót AOA. Ono również, dzięki brakowi symetrii i ujęciu w rzucie przestrzennym, dynamizuje obraz. Efekt ten wzmacnia dodatkowo kontrastowa kolorystyka – zestawienia bieli i czerni lub granatu, bieli i czerwieni czy czerni i żółci, a także duże powierzchnie jednego koloru, które nadają plakatowi wyrazistości.

C 314  
C 318  
-319

Niektóre z prac reprodukowano nie tylko w dużym, plakatowym formacie. Część grafik ozdobiła także firmowe kalendarze kieszonkowe. Artyści zaprojektowali dla AOA także kilka druków ulotnych. Najciekawsza wydaje się ulotka z grafiką wizualizującą niejako moc 14 000 koni mechanicznych, które pozwalały samolotom Boeing 314 Clipper

rozwijać prędkość 330 mil na godzinę. Artyści zobrazowali moc silnika jako wielkie stado koni galopujących za czterosilnikowym samolotem.

Udało się także odnaleźć dwie kartki z życzeniami zaprojektowane dla AOA. Podobne kartki z tradycyjnymi życzeniami świąteczno-noworocznymi zamawiano w celu podtrzymania kontaktów z kontrahentami czy przekazania dowodów pamięci najważniejszym partnerom i klientom. Kartki wykonane dla AOA, jak na linie lotnicze przystało, łączyły motywy świąteczne z awiacyjnymi. Dwie realizacje Le Witta i Hima przedstawiają małe samoloty lecące w różnych kierunkach. Pozostawiane przez nie białe smugi układają się na projektach to w postać brodatego św. Mikołaja, to w choinkę, na której końcach małe żółte samoloty wyglądają niczym gwiazdy. Podobny chwyt artyści wykorzystali w plakacie *Air travel cuts expenses* (Podróże powietrzne tną koszty), na którym słowo „expenses” dosłownie przecinają pozostawiane przez dwa samoloty smugi, które układają się w kształt wielkich nożyczek.

Współpraca artystów z AOA ustała w 1950 r., kiedy spółka została włączona do Pan American's Atlantic Division, firmy, która od tego czasu obsługiwała połączenia transatlantyckie. Skonsolidowano zapewne wówczas działy promocji spółek, w związku z czym Le Witt i Him wyparciu zostali z grona realizatorów zamówień graficznych.

### Przemysł spożywczy

Le Witt i Him wykonali wspólnie także szereg zleceń dla producentów żywności i napojów. Początkowo były to pojedyncze zamówienia, jednak z czasem do grona zleciodawców dołączyły duże firmy, poważnie myślące o promocji i oferujące możliwość długoterminowej współpracy.

Niemal bezpośrednio po wojnie artyści nawiązali współpracę z amerykańskim producentem mrożonek, firmą Birdseye, która miała zamiar wejść również na wciąż pograżony w powojennej recesji rynek brytyjski. Znany jest tylko jeden kolorowy folder reklamujący groszek, wydany ok. 1946 r., ilustrowany grafikami Le Witta i Hima.

Zapewne na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych Studio wykonało także co najmniej dwie grafiki na rzecz kampanii promującej spożywanie tranu przez dzieci. Cod liver oil, czyli olej z wątroby dorsza, promowały doskonale kolaże, w których połączono fotografię z elementami graficznymi. Prace przedstawiają małego chłopca płynącego na łodzi, której kadłubem jest dorsz oraz, w drugiej odsłonie, lecącego na butelce tranu przyczepionej do balonu. Chłopcem, którego zdjęcie wykorzystano w tych fotomontażowych pracach jest nie kto inny, a kilkuletni w tym czasie Michael Le Witt – syn Jana<sup>385</sup>.

Najciekawsze projekty powstawały jednak na zlecenie producentów różnego rodzaju napojów. Pod koniec lat czterdziestych artyści zrealizowali szereg projektów reklamowych dla australijskiego producenta napojów owocowych popularnych również w Wielkiej Brytanii, firmy Kia-Ora (obecnie w posiadaniu The Coca-Cola Company). Dystrybutorem australijskiego napoju w Europie została firma Schweppes, i to za pewne w wyniku tego właśnie zlecenia, artyści pozyskali później intratny kontrakt od tej firmy<sup>386</sup>. Dla Kia-Ora Le Witt i Him wykonali szereg grafik, które ukazywały się w postaci całostronicowych reklam na łamach kolorowych magazynów, m.in. w „The Illustrated London News”, „The Sketch” czy „Country Life”. Producent, którego nazwa pochodzi od maoryskiego pozdrowienia, zachęcał do spożywania owocowych soków, bazując

385 Rozmowa z Michaeliem i Grażyną Le Wittami 28 października 2016 r. w Cambridge.

386 Ruth Artmonsky, *op. cit.*, s. 50.

właśnie na egzotycznych konotacjach nazwy. Większość reklam przygotowanych przez Le Witt i Hima to połączenia zabawnej, krótkiej, rymowanki i jej graficznego rozwinięcia. Pierwszoplanowymi postaciami są zwierzęta i owady pokazane w dość niecodziennych sytuacjach wynikających z rymów wierszyków. Bohaterami grafik są więc pawian leący balonem nad Fezem, golec zwyczajny (rodzaj ryby z rodziny łososiowatych) palący cygaro, komar stojący na moście Bettersea, lew latający dzięki przyczepionym muszynom skrzydłom czy dwa koty grające na ogonie lirogona (rodzaj ptaka z rzędu wróblowatych). Zarówno teksty, jak i obrazy bazują na zabawnych grach słów, rymach i skojarzeniach. Grafiki przygotowywane przez Le Witt i Him dla Kia-Ora były kolorowe, wesołe i nieco absurdalne. Zapoczątkowały pewien szczególny typ prasowej grafiki reklamowej, który artyści chętnie stosowali również później. Polegał on na zestawieniu tekstowej narracji z często absurdalną lub humorystyczną sceną rodzajową w postaci dużej, kolorowej kompozycji. Powtarzanie tego schematu ze zmienianym motywem przewodnim oraz ze słowami innych autorów pozwalało na tworzenie cyklicznych, dobrze utrwalających się w umysłach odbiorców kampanii reklamowych, które wykorzystywały zarówno warstwę tekstową, jak i graficzną. Inny charakter ma tylko jedna grafika, odwołująca się do prozdrowotnych właściwości specjalnej oranżady dla dzieci z witaminą C – przedstawia ona butelkę napoju, wokół której wirują, niczym na karuzeli, dzieci siedzące na kawałkach pomarańczy. Praca ta reprodukowana była jako plakat, grafika została więc dostosowana do większego formatu.

Dla australijskiego producenta artyści wykonali także udane, charakteryzujące się prostotą etykiety butelek. Schematyczne projekty, operujące jedynie wyrazistą typografią i prostymi kształtami, były przypuszczalnie pierwszymi projektami opakowań, jakie wykonali Le Witt i Him.

C 330

Na początku lat pięćdziesiątych nawiązana została również niedługa współpraca z londyńskim potentatem w branży spożywczej J. Lyons & Co. Artyści wykonali reklamę dla marki Bev – producenta napojów na bazie kawy i cykorii, przeznaczonych zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych. Ukazanie tej właśnie różnorodności produktów było zamierzeniem projektu Le Witt i Hima, którzy slogan *Have a Bev! For every happy family tree* obrazują za pomocą wyrastającego z ziemi pnia drzewa zbudowanego z ludzkich postaci – dziadków, rodziców, starszych i młodszych dzieci – z uśmiechem delektujących się reklamowanym napojem w kawowych filiżankach. Na plakacie nie mogło zabraknąć także antropomorfizowanego bohatera zwierzęcego – wesołego lwa niosącego w tle tacę z butelką Bev oraz ptaka, który siedzi na głowie najmłodszego chłopca, u szczytu rodzinnego drzewa.

Najpoważniejszym zleceniodawcą Studia stał się jednak w latach pięćdziesiątych potężny już w tym czasie producent napojów gazowanych – firma Schweppes, mająca swoją główną siedzibę w Londynie. Współpraca Studia z koncernem rozpoczęła się na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, prawdopodobnie od projektów etykiet. Artyści zaprojektowali wyraziste i estetyczne etykiety dla serii owocowych napojów gazowanych Squash oraz dla napojów Shwop przeznaczonych dla dzieci. Te udane realizacje zachęciły zapewne firmę do kontynuacji współpracy z artystami. Stali się oni w kolejnych latach jednymi z głównych projektantów biorących udział w szeroko zakrojonej kampanii reklamowo-wizerunkowej, którą firma prowadziła od pierwszej połowy lat pięćdziesiątych. Akcja zakrojona była na szeroką skalę, z wykorzystaniem reklam w prasie i czasopiśmie, ulicznych instalacji reklamowych, standów i innych obiektów wystawienniczych, na których prezentowano produkty Schweppes, a nawet dekoracyjnych nakładek na same

butelki, które miały przyciągać uwagę kupujących. Długofalowa kampania reklamowa bazowała na kreacji alternatywnego świata *Schweppeshire*, który w istocie przypominał przedstawioną w krzywym zwierciadle Anglię. Do jego stworzenia firma zaprosiła pisarza Stephena Pottera i Studio Lewitt-Him, które zajęło się oprawą graficzną kampanii. Tandem brał w niej udział od początku, tj. od 1951 r. aż do rozpadu spółki na przełomie lat 1954/1955. Po zakończeniu wspólnej działalności Studia Him samodzielnie kontynuował współpracę z firmą Schweppes jeszcze przez niemal 10 lat, do roku 1964, kiedy zakończono kampanię *Schweppeshire*, a wszelkie działania marketingowe z początkiem 1965 r. powierzono firmie Mather and Crowther Ltd. W przypadku reklam prasowych, dzięki sygnaturom łatwo rozpoznać te wykonane przez artystów razem oraz przez Hima samodzielnie. Pozostałe prace – szczególnie standy i gadżety ekspozycyjne – są jednak niesygnowane i niedatowane. Wiadomo, że część z nich powstała jeszcze w czasie wspólnej działalności artystów, inne z kolei są samodzielnym dziełem Hima. Po stylu wcześniejszych prac można jednak wnioskować, że to właśnie on od samego początku miał większy wkład w tworzenie kampanii dla Schweppesa, który właśnie jemu zaproponował jej kontynuację po rozwiązaniu spółki.

Kampania *Schweppeshire* prowadzona była za pomocą różnych form reklamowych. Jej trzon stanowiły inseraty w popularnych gazetach i czasopismach. Były one połączeniem krótkich tekstów prozatorskich, którym nieodłącznie towarzyszyły pewne absurdalnego humoru ilustracje reprodukowane w kolorze lub czerni i bieli. Reklamy przypominały reportażowe artykuły z wymyślonej krainy *Schweppeshire*. Przypominała ona nieco Anglię, jednak obyczaje jej mieszkańców były, mówiąc oględnie, nieco szalone. Krótkim, absurdalnym i dowcipnym reportażom autorstwa Pottera nieodłącznie towarzyszyły pełne humoru i bogate w szczegóły ilustracje Le Witta i Hima. Zazwyczaj głównej ilustracji w postaci sceny rodzajowej dużego formatu towarzyszył mniejszy rysunek obrazujący jakiś szczegół z tekstu. Humor, na jakim bazowała kampania, jest trudny do opisu – opierał się często na grze słów czy charakterystycznych angielskich obyczajach, przerysowanych bądź przedstawionych w krzywym zwierciadle. Reklamy wciągały czytelnika zarówno poprzez zabawną opowieść, jak i pełne szczegółów, zaskakujące i epatujące humorem ilustracje. Takich reklam-reportaży powstało od ok. 1951 r. kilkadziesiąt – każda poruszała inny aspekt życia mieszkańców Schweppeshire – tradycje i historię krainy, codzienne zachowania jej mieszkańców, kwestie ubioru, żywienia, edukacji czy życia towarzyskiego. Teksty Pottera stylizowane były często na poważny dziennikarski reportaż lub relację z naukowej obserwacji, niekiedy z cytatami zmyślonych wypowiedzi mieszkańców fikcyjnej krainy. Elementem, który z równą częstotliwością pojawia się zarówno w warstwie tekstowej, jak i graficznej są różnego rodzaju nazwy własne i słowa stworzone na bazie nazwy firmy, słowie Schweppes. Pojawiają się m.in. Schwepping Days, Schweppervscent, The Schwembassy Theater, Schwepstow Castle, Earl of Schweppey, Tony Schwepp-Schweppingham, Schweppicolor TV i inne. Kampania *Schweppeshire* jest ciekawa również z tego względu, że nie reklamowała napojów Schweppes w sposób bezpośredni. Na bardzo niewielu reklamach znaleźć można widok butelki, a nazwa kompanii pojawia się wyłącznie w formie przekształconej w inne słowo.

Inseraty niekiedy publikowane były w seriach, które dotyczyły podobnego motywu i przybierały podobną formę. Niektóre reklamy stylizowane są na strony z nieistniejącej gazety: „Schweppshire Post”, inne należą do serii krajoznawczej *Schweppshire Guide*. Pojawiają się także serie *The Stately Homes of Schweppeshire*, *Schweppicolor TV*, *Nature Watching in Schweppeshire* czy *Tradition in Schweppeshire*. Wszystkim towarzyszą jedna



lub dwie barwne (choć w niektórych pismach reprodukowane w czerni i bieli) ilustracje autorstwa Le Witt'a i Hima. Są to najczęściej sceny rodzajowe przedstawiające dziwaczne obyczaje mieszkańców fantastycznej krainy. Jedną z pierwszych grafik nowej kampanii Schweppes była całostronicowa, stylizowana, obrazkowa mapa wymyślnego hrabstwa. Prace wykonywane oryginalnie farbami reprodukowane były później techniką fotograficzną i powielane w druku offsetowym. Inserteraty, których w sumie powstało kilkadziesiąt, publikowano w wielu poczytnych gazetach i magazynach ilustrowanych, m.in. wspomnianym już „The Illustrated London News”, „Punch”, „Country Life” oraz „The London Magazine”.

C 359 W ramach kampanii artyści tworzyli także reklamy uliczne. Najciekawszym przykładem tego typu prac jest wielkowymiarowy przestrzenny billboard przedstawiający mapę nieistniejącej krainy Schweppshire, znany dzięki reprodukcji w numerze pierwszym niemieckiego pisma „Graphik<sup>387</sup>”, które Le Wittowi i Himowi poświęciło osobny artykuł. Billboard przedstawia fragment tej samej mapy, która znalazła się w jednym ze wspomnianych inseratów. Praca imitowała prawdziwą mapę, z bogactwem szczegółów, siatką kartograficzną, ramką legendy i napisem tytułowym. Była to ciekawa realizacja, z pewnością przykuwająca uwagę przechodniów. Artyści projektowali dla kampanii także plansze reklamowe prezentowane na londyńskich autobusach.

C 360  
-361 Akcje reklamowe prowadzono także bezpośrednio ze sklepowych półek. Zmianie wyglądu etykiet towarzyszyły zmieniane sezonowo efektowne stojaki wystawowe. Były to sprytnie zbudowane, wykonane z kartonu pokrytego kolorowymi nadrukami modele nawiązujące stylistyką do estetyki fikcyjnego świata Schweppshire. Standy były bardzo zróżnicowane – różniła je tematyka i sposób konstrukcji, zazwyczaj przystosowanej do podtrzymywania jednej lub kilku butelek napoju. Przeznaczone były do prezentowania na wystawach i ekspozycjach sklepowych oraz różnego rodzaju targach. Taką kompozycję, zatytułowaną *Royal Procession through Schweppshire*, artyści zaprojektowali na targi Ideal Home Exhibition. Składała się ona z zastępów butelek w malutkich czapkach zakładanych na szyjkę lub kapsel z doczepionymi do nich kartonowymi muszkietami. Niektóre butelki z oficerskimi atrybutami dosiadały kartonowych rumaków, inne podróżowały w tekturowych karetach. Podobnego typu realizacje kontynuował po rozpadzie spółki Him, projektując m.in. składane papierowe łodzie, lektyki czy słonie dosiadane przez butelki. Powstała seria standów wzorowanych na dwór królewski Schweppshire, z królewską parą, dworzanami, błaznami i psami trzymającymi w łapach butelki ulubionego napoju. Inne serie przedstawiały sportowców (pływaków, rugbistów, tenisistkę, dzokeja, graczy w krykieta), Indian (z całym bogactwem pióropuszy, wigwamów) czy marynarzy. Him zaprojektował także efektowne stojaki z motywami roślinnymi – egzotyczne pnącza i krzaki, z których kwiatostanów zwisały butelki oranżady. Wszystkie projekty cechował doskonały dobór barw oraz dbałość o szczegóły – np. stojak (a właściwie wieszak) na butelki w kształcie egzotycznej rośliny posiada tabliczkę ze stylizowaną na łacińską, botaniczną nazwą. Baczniejszy obserwator bez trudu spostrzeże także niewielką kartonową gaśnicę pełną po liściu. Nie zabrakło również zwierząt, jak pies, kot czy małpa trzymających w łapach napój. W ramach kampanii powstały także innego rodzaju dekoracje sklepowe – przestrzenne zawieszki składające się z wielu elementów połączonych żyłkami. Te poruszane ruchami powietrza wiszące kompozycje przedstawiały m.in. postać ludzką złożoną z owoców (na podobieństwo opisanego wcześniej warzywnego byka) czy statek

387 W. P. Jaspert, *Lewitt-Him, mach ihre Arbeit Spaß*, „Graphik” 1955, nr 1, s. 19.



z podwieszonymi pod nim kolorowymi rybami. Standy projektowane były tak, aby można było je złożyć w prosty sposób. Kolportowano je w formie ponacinanych arkuszy, z których łatwo można było pozyskać poszczególne części. Niektóre z tych okazałych, wielobarwnych modeli do dziś zachowały się w londyńskim archiwum Hima. Tematyczne instalacje ekspozycyjne tworzone z ich udziałem zachowały się także na licznych zdjęciach w branżowych pismach poświęconych reklamie, które bacznie śledziły nowatorską kampanię<sup>388</sup>. Spozrzec na nich można także bardziej skomplikowane instalacje z innych niż karton materiałów, które prawdopodobnie również zaprojektował Him. Na zdjęciach zachowały się również nosidła zaprojektowane przez artystów do noszenia butelek z oranżadą.

Kampania Schweppshire była akcją długoterminową, zaplanowaną na wiele lat. Le Witt i Him, którzy przystąpili do współpracy na samym początku, odpowiadali za wykonanie dużej części projektów graficznych i przestrzennych. Współpraca ta nie odpowiadała jednak do końca Le Wittowi, który był przeciwny podpisywaniu długoterminowych kontraktów i obawiał się, że dwuosobowa firma nie podoła tak ambitnemu przedsięwzięciu i uniemożliwi im realizację innych zleceń. Innego zdania był jednak Him, który prawdopodobnie stał za większością rozwiązań wypracowanych dla producenta napojów. Spór o Schweppesa stał się zapewne jednym z elementów narastającego od ok. 1952 r. konfliktu, który doprowadził do rozpadu spółki w 1954 r. Po wycofaniu się Le Witt z projektowania graficznego kampanię dla Schweppesa kontynuował samodzielnie Him, w stałej współpracy ze Stephenem Potterem.

### Inne branże

Bezpośrednio po wojnie artyści wykonali kolejnych kilka grafik reklamowych dla wspomnianej już firmy obuwniczej Panda Footwear Co. Ltd, które prezentowane były w postaci kolorowych inseratów prasowych oraz prawdopodobnie na plakatach<sup>389</sup>. Większość z projektów przedstawiała but w różnych sceneriach, wraz z towarzyszącym mu zwięźle napisanym tekstem reklamowym, zachwalającym kolejne, odmienne modele obuwia. Reklamy są przyjemne i estetyczne, jednak brak w nich charakterystycznego dla Le Witt i Hima humoru i metaforycznego przekazu. Ciekawym, powtarzanym chwytem jest graficzna imitacja wycięcia z arkusza paska papieru, spod którego wylania się tekst reklamowy lub nazwa producenta. Grafiki te prezentowano m.in. na łamach „Vogue” z października 1946 r.<sup>390</sup>

Kolejnych kilka co najmniej projektów artyści stworzyli na rzecz kampanii reklamowej szwajcarskiego koncernu chemicznego Geigy AG z siedzibą w Bazylei. Firma, która przekształciła się w istniejący do dziś międzynarodowy holding działający pod nazwą Novartis International AG, znana jest przede wszystkim jako producent słynnego pestycydu DDT, za którego wynalezienie Paul Hermann Müller otrzymał w 1948 r. Nagrodę Nobla. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych przedsiębiorstwo wprowadzało na europejski rynek preparat Mitin. Był to pestycyd bezpieczny dla ludzi i jednocześnie śmiertelnie zabójczy dla owadów żywiących się wełną. Najważniejszym atutem środka było to, że dodany w trakcie procesu produkcji, sprawiał, że tkaniny były na zawsze odporne na działanie szkodników. Również tę kampanię prowadzono za pośrednictwem kolorowych,

388 v. *Point-of-sale plus*, „Art & Industry” 1957, June, s. 200-203; Charles Rosnej, *George Him* „Graphis” 1961, vol. 18, no 94, s. 146-155.

389 Tom Eckersley, *Poster Design*, London; New-York: Studio Publications, 1954.

390 *A piquant thought* [on-line, 13.02.2017 r.] <http://www.shelfappeal.com/a-piquant-thought/>

C 363  
-366

C 367  
-371

prasowych inseratów oraz folderów. Le Witt i Him przygotowali serię grafik przedstawiających antropomorfizowane dywany i kawałki wełnianych tkanin, które ze zdziwieniem patrzą na zjadające je mole. Do zakupu moloodpornych tkanin, oznaczonych okrągłą plakietką *Mothproofed for life*, zachęcały slogany: *dłaczego kupować dywan dla moli*, czy *dłaczego robić na drutach dla moli*. W nieco innym pod względem stylu, kolorowym, ilustrowanym folderze reklamowym, szczególnie udana jest ilustracja przedstawiająca pasące się owce, których torsy zastąpiono okrągłymi włóczkami wełny<sup>391</sup>. U schyłku współpracy Studio zrealizowało także zlecenie dla niewymienionej z nazwy, szwajcarskiej firmy farmaceutycznej, dla której stworzyło barwne projekty reklam prasowych<sup>392</sup>. Nie udało dotrzeć się do żadnego z nich. Zachowało się jednak kilka projektów reklamujących leki wykonanych samodzielnie przez Le Witt'a. Być może to pokłosie tej właśnie współpracy.

Lista wymienionych powyżej prac reklamowych zrealizowanych wspólnie przez Studio Lewitt-Him nie jest z pewnością pełna. Znany jest z reprodukcji jeszcze co najmniej jeden projekt reklamujący usługę lub technikę druku kolorowego, jednak nie wiadomo, na czyje zlecenie powstał. Artyści zapewne wykonali w Wielkiej Brytanii także inne projekty, których niestety nie udało się odnaleźć z powodu dalekiego od kompletności skatalogowania brytyjskich zbiorów dokumentów życia społecznego. Do części realizacji udało się dotrzeć dzięki reprodukcjom na łamach fachowych periodyków. Dokładne ich datowanie jest jednak często niemożliwe ze względu na brak informacji na samych pracach lub opisach dokonanych na podstawie źródeł wtórnych.

Przez lata swej działalności artyści wykonali z pewnością również rozmaite mniejsze zlecenia. Nie sposób dziś wszystkich odnaleźć i opisać. Wiadomo, że Studio wykonywało w tym czasie nie tylko prace graficzne, ale również sprawnie realizowało projekty typograficzne. Artyści stworzyli m.in. papiery firmowe dla American Overseas Airlines oraz dla potentata branży poligraficznej i papierniczej – W. R. Royle & Son Ltd.

## Okładki czasopism

Z początkiem lat pięćdziesiątych Le Witt i Him rozpoczęli współpracę z kilkoma redakcjami czasopism, dla których wykonali projekty efektownych okładek. Były to przede wszystkim ilustrowane, kolorowe magazyny o zróżnicowanej tematyce, skierowane na brytyjski rynek.

- C 373 Pierwsza znana okładka została zaprojektowana dla ukazującego się przez niezbyt długi czas pisma „Contact, the magazine of pleasure”. Okładka, która zdobiła numer majowo-czerwcowy z 1950 r., przedstawia pokrytego paszportowymi pieczętkami białego gołębia, zwiastującego wakacje. Przysiadł on na oknie bibliotecznej lub archiwalnej czytelnicy, przyciągając uwagę urzędujących w niej ludzi<sup>393</sup>. Motyw białego gołębia pojawia się także na okładce dla bliżej nieznanego (nie wiadomo, czy w ogóle się ukazał) magazynu „Future”. Okładka, pozbawiona jakichkolwiek informacji poza tytułem, zachowała się w archiwum Hima i była także reprodukowana w czasopiśmie „Graphis”<sup>394</sup>.

- C 375 W roku 1952 artyści wykonali ciekawą okładkę dla czasopisma „Modern Publicity” – brytyjskiego periodyku poświęconego grafice użytkowej i reklamowej, wydawanego

391 W. P. Jaspert, *Lewitt-Him, mach ihre Arbeit Spaß*, op. cit., s. 20-21.

392 *Mr Lewitt-Him Messrs*, „The Composing Stick” 1955, no 10, s. 5.

393 [okładka], „Contact the Magazine of Pleasure” 1950, May/June.

394 Charles Rosner, *British commercial art*, „Graphis” 1950, vol. 6, no 31, s. 244.

w latach 1924-1985. Magazyn wcześniej dostrzegł twórczość Le Witta i Hima, reproduku-  
jąc ich prace już od 1941 r. Okładka zaprojektowana przez artystów przedstawia kontra-  
stującą z czarnym tłem postać grającą na akordeonie – jest ona wykonana z nieregularnej  
harmonijki będącej kontynuacją instrumentu, który zdaje się być jednością z grajkciem.  
Praca, która nawiązuje swą estetyką do kubizmu, była jedną z ciekawszych okładek pisma  
w tym czasie. Warto nadmienić, że wewnątrz bogato ilustrowanego pisma są reproduk-  
wane trzy plakaty Studia wykonane dla AOA i GPO oraz fotografia stojaka reklamowego  
dla firmy Schweppes.

Rok później artyści wykonali projekt okładki dla branżowego czasopisma „Telecommunications Journal” – kwartalnika wydawanego przez Post Office. Była to reali-  
zacja typograficzna na fioletowym tle, w której artyści znów sięgnęli po znane z plakatów  
dla AOA litery oparte na siatce trójwymiarowej<sup>395</sup>.

C 376

Po wykonaniu tych kilku okazjonalnych zleceń artyści podjęli dłuższą współpracę  
z literackim magazynem skierowanym do dzieci i młodzieży – „Collins Magazine”.  
Periodyk początkowo drukowano w Kanadzie ze względu na braki papieru, które doty-  
kały brytyjski rynek wydawniczy, jednak od 1950 r. pismo powróciło do Anglii. W latach  
1952-1953 Le Witt i Him wykonali pięć barwnych okładek dla miesięcznika, który publi-  
kował nowele, opowiadania, wiersze, recenzje, łamigłówki i rysunki dla dzieci w wieku  
szkolnym. Piękne, kolorowe okładki, wykonane z dużą starannością, nawiązywały najczę-  
ściej do omawianych w zeszycie tematów (np. jeździectwo, igrzyska olimpijskie, wyprawa  
do zoo) lub pór roku (m.in. zima). W kolejnych realizacjach artyści eksperymentowali  
także z liternictwem tytułu, które niekiedy prezentowano w nowej, nieco odmienionej  
odsłonie. Można je oglądać na okładkach numerów z maja, lipca oraz września 1952 r.,  
a także ze stycznia i marca 1953 r. W nocie edytorskiej pierwszego zdobionego przez  
Studio numeru, z maja 1952 r., redakcja zwracała uwagę czytelników na szczególną okładkę  
autorstwa Le Witta i Hima, których redaktor artystyczny pisma nazwał „Gillbertem  
i Sullivanem farby”<sup>396</sup> („Gilbert and Sullivan in paint”)<sup>397</sup>. W maju 1953 r. pismo na cześć  
nadchodzącej koronacji Elżbiety II zmieniło tytuł na „The Young Elizabethan”. Zmieniła  
się w tym czasie również nieco formuła graficzna pisma, z którym Le Witt i Him później  
już prawdopodobnie nie współpracowali (mimo to byli dalej wymieniani wśród ilustro-  
atorów pisma<sup>398</sup>).

C 377

-380

C 382

Kolejnym czasopismem, dla którego artyści zrealizowali jedną okładkę, było „Fortune  
Magazine”. Główny artykuł numeru styczniowego z 1954 r. poświęcony był amerykań-  
skiemu kocernowi papierniczemu Crown Zallerbach, który rozkwitł w czasie wojny, gdy  
import z Europy niemal ustał. Firma była w tym czasie jednym z największych posiadaczy  
ziemskich na zachodzie USA i czołowym producentem pulpy drzewnej i różnego rodzaju  
papierów. Okładka Le Witta i Hima jest malarskim komentarzem tematu – przedstawia  
w centralnym punkcie trzy jasne pnie ściętych drzew. Obraz jest bardzo kontrastowy i  
wyrazisty.

C 381

395 [okładka], „Telecommunications Journal” [London] 1952, May.

396 Odniesienie do wybitnych wiktoriańskich artystów – pisarza Williama S. Gilberta i kompozytora  
Arthura Sullivana, którzy razem tworzyli popularne operetki sygnowane dwoma nazwiskami.

397 v. *Taking cover* [on-line, 12.03.2017 r.] <http://www.shelfappeal.com/taking-cover/>

398 cf. Hellen Phillips, *Yung Elizabethans, young readers and an incomplete vision* [W:] *The New  
Elizabethan Age: Culture, Society and National Identity after World War II*, ed. Irene Morra, Rob  
Gossedge, London; New York: I. G. Tauris, 2016.

W tym samym roku artyści wykonali kilka kolorowych okładek dla ilustrowanego pisma satyrycznego „Punch”. Periodyk swoimi tradycjami sięga roku 1841, kiedy ukazał się po raz pierwszy, jeszcze pod pierwotnym tytułem „London Charivari”. Pismo miało stałą okładkę, której forma została ustalona jeszcze przed wojną, jednak od drugiej połowy lat czterdziestych wydawca zaczął zastępować ją, zrazu okazjonalnymi, okładkami ilustrowanymi przez rozmaitych artystów. Wśród takich realizacji znalazły się prace Le Witt i Hima. Artyści wspólnie wykonali dwa dowcipne, na poły surrealistyczne, barwne projekty, które znalazły się na okładkach numerów z 31 maja<sup>399</sup> i 15 grudnia<sup>400</sup> 1954 r. Okładkę numeru grudniowego zaprojektowano z wykorzystaniem techniki fotomontażu. Po rozpadzie spółki jeszcze jeden projekt okładki dla „Punch” wykonał samodzielnie Le Witt w 1956 r.<sup>401</sup> Był to humorystyczny obraz kury zonglującej jajkami. Późniejsza współpraca z pismem oraz podobny styl wszystkich realizacji wskazują, że bardziej zaangażowany w postanie tych projektów był właśnie Le Witt. Warto również zwrócić na zmienność liternictwa tytułu, który za każdym razem wykonany jest inaczej, tak aby współgrał z grafiką okładki.

Jednym z ostatnich wspólnie wykonanych projektów była okładka do numeru 10 czasopisma „The Composing Stick”<sup>402</sup> (czyli po polsku wierszownik lub winkielak). Było to branżowe czasopismo poświęcone sztuce zecerskiej i drukarskiej, wydawane przez dużą brytyjską firmę poligraficzną James Upton Ltd. Pierwsze dziewięć z dwudziestu dwóch numerów tego interesującego pisma było monograficznymi prezentacjami najważniejszych czcionek wykorzystywanych przez zakłady drukarskie firmy (Baskerville, Bodoni, Plantin and Perpetua, Times New Roman, Bembo, Plantin and Rockwell, Garamond oraz Gill Sans), które traktować można jako materiał reklamowo-informacyjny. Od numeru 10 magazyn zmienił swoje oblicze, stając się branżowym czasopismem ilustrowanym o znacznie bogatszej treści. Od tego czasu periodyk zyskał także drukowane w pełnym kolorze ilustrowane okładki. Do zaprojektowania pierwszej z nich zaproszono spółkę Lewitt-Him. Pełna szczegółów, humorystyczna okładka przedstawia pracującego przy kaszcie zecera trzymającego w ręce tytułowy winkielak, w tle, za oknem, widać mechanikę reperującego automobil. Humorystycznego wydzwisku dodaje obrazowi biegający u stóp składacza mały pekińczyk, którego zecer karmi czcionkami, używając do tego trzeciej ręki. Była to jedna z ostatnich okładek podpisanych wspólną sygnaturą Lewitt-Him. W numerze znalazł się także niedługi wywiad z artystami, a właściwie opis spotkania wydawców pisma z parą twórców. Byli oni świadkami i poniekąd uczestnikami powstawania szkicu zamówionej okładki, którą Le Witt zaprojektował podczas spotkania. Him do projektu dodał z kolei liternictwo. Tworzeniu projektu towarzyszyły rozmowy i wspólna analiza tematu ze zleceniodawcą. Na tej podstawie powstawał projekt do którego z biegiem dyskusji dodawano kolejne elementy. Jest to prawdopodobnie jedyna tak szczegółowa relacja przybliżająca sposób pracy Le Witt i Hima. Sugeruje ona, że artyści byli otwarci na sugestie i pomysły zleceniodawców, choć dopuszczenie ich do samego procesu tworzenia było sytuacją raczej wyjątkową, zaistniałą na potrzeby tego niezwykłego wywiadu<sup>403</sup>. Choć praca wykorzystana na okładce numeru 10 wskazuje na większy udział Le Witt,

399 [okładka], „Punch” 1954, no 5932, May 31.

400 [okładka], „Punch” 1954, no 5961, December 15.

401 [okładka], „Punch” 1956, no 6064, November 14.

402 [okładka], „The Composing Stick” 1955, no 10.

403 *Mr Lewitt-Him Messrs, op. cit.*



to Him po rozpadzie spółki kontynuował współpracę z przedsiębiorstwem James Upton, wykonując okładki do kolejnych sześciu numerów pisma.

Wiadomo też, że artyści wykonali ilustracje dla pisma firmowego amerykańskiego przedsiębiorstwa farmaceutycznego Abbott Laboratories. Jak wskazuje reprodukcja zamieszczona w pierwszym numerze „Graphik” z 1955 r., prace poświęcone były, podobnie jak dawniej w odniesieniu do reklam specyfików medycznych, graficznej prezentacji działania produkowanych przez firmę środków – w tym przypadku witamin, które wyobrażono jako antycznego herosa miażdżącego w uścisku węże.

## Wykraczając poza projektowanie graficzne

Realizacje Le Witta i Hima kojarzone są najczęściej z grafiką użytkową – przede wszystkim reklamą oraz ilustracją książkową i gazetową. Artyści nie ograniczali się jednak wyłącznie do medium graficznego. Wiadomo, że jeszcze w Polsce przygotowali całkiem udaną realizację przestrzenną prezentowaną na Wystawie Drogowej. W Wielkiej Brytanii nie zrezygnowali z prac tego typu. Powstały murale, dziś znane jedynie z reprodukcji i wzmianek, oraz inne ciekawe realizacje, jak przestrzenne ekspozycje, wystawy sklepowe, a nawet interaktywna rzeźba.

Prace te, choć mniej znane, warte są przypomnienia. Pokazują bowiem pełne spektrum kreatywnych możliwości, jakimi dysponowali Le Witt i Him w czasie wspólnej działalności z całym bogactwem ich form i technik. Po rozpadzie spółki Him kontynuował prace w tym zakresie, tworząc udane ekspozycje wystawowe oraz projekty wystaw muzealnych.

### Murale i instalacje przestrzenne

Jeszcze w czasie wojny, w 1942 r., artyści stworzyli okazały, długi na ponad 35 metrów mural. Stanowił on dekorację stołówki zakładów przemysłu stalowego Langley Alloys Ltd. Mural nie pełnił roli reklamowej – zlokalizowany w przestrzeni dla pracowników stanowił raczej formę działań propagandowych, których celem było motywowanie pracowników, ocieplenie wizerunku pracodawcy i sprawienie, że przestrzeń pracy będzie bardziej przyjazna. Pomóc miał w tym wielkopowierzchniowy, barwny mural, w którym artyści malarsko zinterpretowali starą rosyjską legendę. Morał opowieści kładł nacisk na rolę wspólnej pracy w trudnych, w tym wypadku wojennych realiach<sup>404</sup>. Realizacja Le Witta i Hima była jednocześnie ciepłym, dodającym otuchy obrazem, którego nie powstydzilyby się najpiękniejsze książki dziecięce tego okresu. Antropomorfizowani bohaterowie zwierzęcy włączeni w różne ludzkie sytuacje są przyjaźni w odbiorze, a jednocześnie kryją głębszą symbolikę. Wiadomo, że ta forma działań wizerunkowych skierowana do własnych pracowników przez zakłady w Langley spotkała się z zainteresowaniem ówczesnych obserwatorów i krytyków. Świadectwem tego są artykuły i zdjęcia wnętrza, które ukazały się m.in. w „Art and Industry” z 1944 r. czy „Graphis” z 1946 r.<sup>405</sup>. Docenienie tego typu działalności przez krytyków przyczyniło się zapewne do kontynuacji działań artystów na tym polu w latach powojennych.

Artykuł w „Graphis” z 1947 r. wspomina o kolejnym muralu, tym razem wykonanym dla londyńskiego producenta mebli Wood Bros, w którego zakładzie ozdobił firmowy

C 386  
-389

C 390  
-392

404 *Fables for the canteen*, „Art and Industry”, 1944, March, s. 88-89.

405 Manuel Gasser, *Lewitt-Him*, „Graphis” 1946, nr 14, s. 202-203.



Social Club<sup>406</sup>. Praca ta również znana jest tylko z reprodukcji i zdjęć wnętrza. Na ich podstawie długość dekoracji można szacować na ok 30 m. Co ciekawe, zauważyć można, że na jednej ze ścian klubu artyści wykorzystali motyw z ilustracji do *Ptasiego Radia* Tuwima. Inni bohaterowie muralu to również zwierzęta – barwny pochód ryb, ptaków, lisów, a nawet krowa dosiadaną przez trzy wróble. Obraz jest pogodny i nie brakuje w nim nuty absurdu (okoń pałacy cygaro czy ryby idące z wędkami na... ryby). Parę lat później czasopismo branżowe „Art & Industry” przedstawiało mural jako przykład pozytywnej zmiany miejsca pracy w bardziej przyjazne<sup>407</sup>.

Reprodukcje tych monumentalnych prac artystów wykonanych dla Langley Alloys i Wood Bros wykorzystano jako motywy dekoracyjnych grafik wydawanych po wojnie przez Carlton House Press. W niedatowanym katalogu *Pictures for the home, Lewitt-Him series*, obok fragmentów wspomnianych murali, pojawiają się też m.in. wybrane grafiki z książki *The Little Red Engine*, sprzedawane w formie oprawionej, przeznaczone do wieszania na ścianie. Do dziś pojawiają się one na rynku antykwarycznym.

Nie udało się ustalić z całą pewnością, czy mural ten był pracą malarską stworzoną bezpośrednio na ścianie, czy może powiększoną z mniejszego formatu, wydrukowaną w częściach i naklejoną na wzór tapety lub billboardu. Późniejsze reprodukcje oraz wykorzystanie w projekcie dla Wood Bros elementów ilustracji z *Ptasiego Radia* wskazuje raczej na drugie rozwiązanie. Prace były zapewne malowane przez artystów w formacie mniejszym, do którego byli przyzwyczajeni, a później za pomocą technik fotograficznych i poligraficznych powiększane do rozmiarów nadających się do prezentacji na ścianie. Nie można więc mówić tutaj o muralu *sensu stricto*. Pracę Le Witt i Hima w tej perspektywie uznać więc można za graficzną tudzież poligraficzną odmianę muralu, która najbardziej zbliżona jest do współczesnych fototapet czy wielkoformatowych billboardów.

Jeszcze ciekawsze wydają się kolejne, tym razem przestrzenne projekty przygotowane przez Studio. We wrześniu 1945 r., miesiąc po zakończeniu wojny, Council of Industrial Design pod kierownictwem S. C. Leslie’go ogłosił zaplanowaną na kolejny rok ogólnokrajową wystawę poświęconą projektowaniu przemysłowemu, zatytułowaną *Britain can make it*. Wystawa miała być zapewne sygnałem o niezachwianej przez wojnę pozycji brytyjskiego przemysłu. Miejscem imprezy stały się wciąż puste po wojennych ewakuacjach tereny wystawowe Victoria & Albert Museum. Aranżacją wystawy i przestrzeni ekspozycyjnych zajmował się James Gardner, który zaangażował do tego zadania pokazną grupę architektów i designerów. Wśród nich znaleźli się projektanci tacy, jak Maurice Kestelman, James Bailey, Alec Heath, F. C. Ashford oraz artyści związani z postępową grupą Design Research Unit, m.in. debiutujący w tym czasie Misha Black<sup>408</sup>. Do realizacji przedsięwzięcia zaproszeni zostali także Le Witt i Him, którym powierzono zaprojektowanie dwóch części ekspozycji. Pierwsza, *Wet Weather Section*, była poświęcona produktom pozwalającym przetrwać typową angielską pogodę. Tło projektu stanowił mural przedstawiający mglisty, deszczowy krajobraz. Wokół muralu zawieszono różnokolorowe czasze parasoli. Towarzyszyły im imitujące ogrodowe rzeźby manekiny, ubrane w przeciwdeszczowe płaszcze. Centralnym punktem instalacji było duże, trójwymiarowe drzewo, z którego gałęzi, zamiast liści wyrastały kolorowe parasole. Całość instalacji miała

406 Noel Carrington, *State and industrial design in Great Britain*, „Graphis” 1947, nr 18, s. 160.

407 E. A. Cabrelly, *The successful partnership of Lewitt & Him*, „Art & Industry” 1950, October, s. 123.

408 Na podstawie materiału fotograficznego z festiwalu *Britain can make it*, dostępnego w bazie VADS: [www.vads.ac.uk](http://www.vads.ac.uk)

zapewne kilkanaście metrów długości, a wysokość drzewa można szacować na około pięć metrów<sup>409</sup>. Motyw wymyślonego wówczas parasolowego drzewa artyści wykorzystywali też później w postaci grafiki umieszczonej na firmowej kartce świątecznej.

Druga sekcja, zatytułowana *Travel Goods*, poświęcona była produktom turystycznym. Głównym elementem tej części była ciekawa instalacja przedstawiająca naturalnej wielkości rzeźbę dworcowego tragarza, który ciągnie wózek pełen walizek, a kolejny ich stos niesie na ramieniu. Za nim rozciąga się sterta zgubionych po drodze bagaży. Tło dla tej zabawnej sceny stanowi układana kaskadowo kompozycja przedstawiająca rytmiczne rzędy typowo angielskich szeregowych domków i delikatne fale pól golfowych<sup>410</sup>. Artyści zaprojektowali także ciekawą gablotę ekspozycyjną, w której prezentowano najnowsze modele walizek i toreb lotniczych.

Wystawa spotkała się ze stosunkowo ciepłym przyjęciem przez publiczność i komentatorów, choć krytykowano ją za eksponowanie dóbr, na które w dobie recesji nie było stać dużej części społeczeństwa. Doceniono jednak wysoki poziom projektów ekspozycji i przestrzeni wystawowych. Pismo „Graphis” z 1947 r. zaprezentowało nawet czytelnikom kilka ujęć zaprojektowanej przez Le Witta i Hima sekcji deszczowej, która jak się zdaje wybijała się na tle innych części wystawy<sup>411</sup>. Artyści osobiście doglądali konstruowania zaprojektowanej przez siebie instalacji. Samodzielnie aranżowali ustawienie parasolek na kilkumetrowym modelu drzewa. James Gardner, koordynator projektu wystawy, zapamiętał ich jako wciąż spierających się ze sobą geniuszy, których dla bezpieczeństwa omijał, żeby nie zostać wciągniętym w ich żywiołowe dyskusje<sup>412</sup>.

Wystawa *Britain Can Make It* miała pokazać wysoki poziom wytworów brytyjskiego przemysłu, przede wszystkim towarów przeznaczonych na eksport, który w czasie wojny mocno podupadł. Ekspozycję rzygotowywano jednak w dużym pośpiechu, a ambitne plany organizatorów utrudniała stosunkowo mała ilość produktów, które można by prezentować. Postanowiono więc postawić na efektywność samych przestrzeni wystawienniczych, które niejednokrotnie przyćmiewały same prezentowane dobra. Podobnie zresztą wystawę odebrała publiczność, której największe zainteresowanie wzbudziły niezwykle, przestrzenne instalacje ekspozycyjne. Przytłaczały one jednak swym rozmachem niewielką ilość promowanych produktów jakie znalazły się na wystawie<sup>413</sup>.

Hasło i zarazem nazwa festiwalu *Britain Can Make It* sugerowały, że Wielka Brytania jest w stanie stanąć na nogi i wyjść z recesji. Efekty tej odbudowy władze postanowiły zaprezentować pięć lat później, organizując z wielkim rozmachem ogólnokrajową wystawę *Festival of Britain*.

409 *The 'Wet Weather Section' of the 'Britain Can Make It'* [on-line, 15.03.2017 r.] <https://vads.ac.uk/large.php?uid=81648&csos=3> et. al.

410 *The 'Travel Goods' Section of the 'Britain Can Make It' Exhibition* [on-line, 15.03.2017 r.] <https://vads.ac.uk/large.php?uid=81611&csos=1> et. al.

411 Noel Carrington, *State and Industrial Design in Great Britain*, „Graphis” 1947, nr 18, s. 108-117.

412 Ruth Artmonsky, *op. cit.*, s. 20.

413 *Ibidem*.

### Festival of Britain

W roku 1943 Royal Society of Arts wyszło z propozycją zorganizowania międzynarodowej wystawy mającej odbyć się w setną rocznicę Wielkiej Wystawy światowej, która miała miejsce w Londynie w 1851 r. Pomysł ten znalazł duże poparcie w utworzonym w 1945 r. rządzie Clementa Attlee'ego, co umożliwiło jego realizację. Już we wczesnej fazie planowania odstąpiono jednak od organizowania międzynarodowej wystawy handlowej z takim rozmachem, jak ta z 1851 r., gdyż Wielka Brytania wciąż odbudowywała się po II wojnie światowej. Koncepcja imprezy zatytułowanej *Festival of Britain 1951* zakładała organizację szeregu wystaw i ekspozycji objazdowych poświęconych sztuce, architekturze, nauce, technice oraz projektowaniu przemysłowemu. W organizacji festiwalu władze upatrywały szansę na pokazanie społeczeństwu, iż odbudowa państwa po wojennych zniszczeniach przebiega pomyślnie, a rokowania na przyszłość są obiecujące. Dodatkowo wystawa stała się pretekstem do promowania nowoczesnych kierunków i rozwiązań architektonicznych oraz projektowych we wciąż odbudowujących się brytyjskich miastach, firmach i instytucjach. To, iż zrezygnowano z rozmachu towarzyszącego wystawie z 1851 r. nie oznacza, że *Festival of Britain* był przedsięwzięciem kameralnym. Odstąpiono jednak od międzynarodowego charakteru imprezy, stawiając raczej na promowanie rodzimej brytyjskiej sztuki, architektury i produkcji.

Do organizacji imprezy powołano dysponujący własnym budżetem Festival of Britain Office. Komitet organizacyjny zaprosił do współpracy czołowe brytyjskie organizacje zajmujące się sztuką i nauką, m.in. Arts Council of Great Britain, Council of Industrial Design, British Film Institute, National Book League, Council for Architecture oraz Council for Science and Technology.

Festiwal, zorganizowany latem 1951 r., składał się z kilku części. W całym kraju odbywały się pokazy teatralne i muzyczne oraz różnego rodzaju stałe i mobilne wystawy. Brytyjskie dokonania w dziedzinie architektury podziwiać można było z kolei na specjalnie zaprojektowanym i wybudowanym osiedlu mieszkalnym w londyńskiej dzielnicy Poplar. Centrum Festiwalu była ekspozycja *South Bank Exhibition*, gdzie prezentowano osiągnięcia w dziedzinie nauki, techniki i projektowania przemysłowego. Równocześnie w całym Londynie oraz w innych zakątkach Wysp Brytyjskich odbywały się różnego rodzaju wystawy, ekspozycje i imprezy towarzyszące Festiwalowi.

Według niektórych źródeł Le Witt i Him odpowiadali za przygotowanie muralu i aranżację części *Education Pavilion*<sup>414</sup>. Można podejrzewać, że była to instalacja przestrzenna, podobna do tych stworzonych kilka lat wcześniej na potrzeby festiwalu *Britain Can Make It*. Nie udało się niestety odnaleźć żadnych zdjęć tej części ekspozycji.

Najciekawszą jednak dla niniejszych rozważań częścią imprezy były ulokowane w londyńskiej dzielnicy Battersea *Festival Pleasure Gardens*, czyli *Festiwalowe Ogrody Przyjemności*. Właśnie tam znalazła się stworzona przez Le Witt'a i Hima atrakcja, która przyciągała tłumy zwiedzających.

*Pleasure Gardens* były mniej oficjalną, rozrywkową częścią Festiwalu. Wśród głównych atrakcji znalazły się wesołe miasteczko, fontanny oraz festiwalowa kolejka *Far Tottering and Oyster Creek Branch Railway*, zaprojektowana przez brytyjskiego rysownika, konstruktora i twórcę rzeźb kinetycznych, Rowlanda Emetta. Dodatkowo na terenie ogrodów umieszczono amfiteatr, restaurację z widokiem na Tamizę oraz szereg pawilonów

414 George Him [on-line, 4.04.2017 r.] <http://www.diana-ross.co.uk/lewhim/him.htm>

z różnymi atrakcjami. Większość budowli i pawilonów w tej części zaprojektował angielski malarz, grafik i witrażysta John Piper.

Na terenie ogrodów znajdował się także jeden z najciekawszych obiektów – Guinness Festival Clock, czyli festiwalowy zegar, który sfinansowany został przez irlandzką kompanię piwowarską Guinness (związaną z irlandzkim browarem St. James's Gate Brewery). Na pomysł jego zbudowania wpadł dyrektor reklamowy firmy, Martin Pick, będący z wykształcenia inżynierem<sup>415</sup>. Opracowanie zewnętrznej oprawy zegara powierzono Janowi Le Wittowi i Jerzemu Himowi, z kolei mechanizm wykonała firma Baume and Co. Ltd. mieszcząca się w Hatton Garden<sup>416</sup>. Wykonanie mechanizmu napędzającego całą instalację, która składała się z trzech zsynchronizowanych zegarów i dziewięciu silników elektrycznych, zajęło pięć miesięcy. Do dziś uznawany jest on za jeden z najbardziej skomplikowanych zegarów skonstruowanych w Wielkiej Brytanii.

Misterna konstrukcja, która polskim czytelnikom przywołać może na myśl ruchome szopki, mierzyła prawie 8 m wysokości (25 stóp). Co kwadrans uruchamiany był mechanizm wprawiający w ruch poszczególne elementy zegara, co rozpoczynało pokaz dla zgromadzonych widzów.

Aby lepiej zrozumieć ideę oraz poszczególne elementy zegara, trzeba nieco powiedzieć o kampaniach reklamowych, które prowadził Guinness w latach poprzedzających Festiwal. Firma w połowie lat trzydziestych powierzyła kampanię reklamową agencji S. H. Benson. Na jej zlecenie ilustrator John Gilroy wykonał serię plakatów. Ich motywem przewodnim były zwierzęta podkradające ulubionego Guinnessa dozorczy ogrodu zoologicznego. Na potrzeby kampanii Gilroy zaprojektował wizerunki przeróżnych zwierząt - foki, strusia, pelikana, niedźwiedzia, żółwia, lwa, krokodyła, kangura oraz najbardziej popularnego – uśmiechniętego tukana, który towarzyszył akcjom reklamowym marki od debiutu w 1935 aż do 1982 r. Postać dozorczy zoo uganiającego się za chytrymi zwierzętami była autokarykaturą samego Gilroya.

Kampania okazała się wielkim sukcesem – marka zdobyła dużą rozpoznawalność, a same zwierzęta Guinnessa stały się znane i lubiane zarówno przez dzieci, jak i dorosłych. Nie dziwi więc, iż stały się motywem przewodnim kolejnych akcji wizerunkowych firmy, także tych towarzyszących Festival of Britain. Nie można wykluczyć, że Le Witt i Him znali Gilroya już wcześniej, wszyscy bowiem wykonywali podczas wojny plakaty propagandowe dla Ministry of Information.

Festival Clock zaprojektowany przez Le Witt i Hima ma trudny do zdefiniowania kształt – jest czymś pomiędzy ratuszową wieżą, namiotem cyrkowym i bajkowym zamkiem. Centralnym punktem konstrukcji jest tarcza zegara. Wokół niej znajdował się osobna pierścień, kojarzący się ze starymi czasomierzami przedstawiającymi znaki zodiaku. Figury astrologiczne zastąpiono jednak bohaterami kolejnych reklam Guinnessa, którzy za sprawą osobnego silnika, biegają dookoła tarczy w nieustannej pogoni za sobą.

Zegar, ustawiony wśród zieleni, otoczony był rzędami krzeseł umożliwiającymi obserwację uruchamiającego się co kwadrans mechanizmu<sup>417</sup>. Trwającemu cztery i pół minuty dynamicznemu pokazowi towarzyszyła wydobywająca się z wnętrza cyrkowa muzyka.

415 *The Guinness Festival Clock* [on-line, 10.05.2016 r.] <http://www.guinness.com/festivalclock.aspx>

416 Nie mylić wspomnianej firmy ze szwajcarską spółką zegarmistrzowską Baume et Mercier.

417 *Guinness Clock* [on-line, 10.05.2016 r.] <http://www.batterseapark.org/history/festival-of-britain/guinness-clock/>



Podczas pokazu, poszczególne elementy zegara orzywały w spektaklu, którego przebieg i wygląd opracowali zapewne również Le Witt i Him.

Jako pierwszy pojawiał się znany z plakatów Gilroya dozorca zoo. Wraz z rozpoczęciem pokazu wyskakiwał ze znajdującej się po prawej stronie ambony, gdzie spoczywał ukryty pod kolorową parasolką. Figura dozorca po opuszczeniu kryjówki rozpoczynała wymachiwanie ręcznym dzwonkiem kręcąc jednocześnie głową na prawo i lewo. W tym czasie kolejny silnik uruchamiał wirującą tarczę słońca znajdującą się powyżej.

W kolejnej fazie otwierały się dwuskrzydłowe drzwi w dolnej części konstrukcji. Zza nich wylaniało się drzewo obrosnięte zegarkami kieszonkowymi. Umieszczone na nich litery układały się w napis *Guinness Time*, czyli *czas na Guinness'a*. Po otwarciu się drzwiczek szalony taniec wokół drzewa rozpoczynały trzy znane i lubiane z reklam piwa tukany z pomarańczowymi dziobami.

Trzeci etap pokazu rozgrywał się po lewej stronie konstrukcji. Umieszczona była tam spiralna wieża, przywodząca na myśl *barber's pole*, czyli charakterystyczny, zwłaszcza w stanach zjednoczonych, element sztyldów zakładów fryzjerskich (najczęściej ruchomy). Z jej szczytu w odpowiednim momencie wychylał głowę znany z reklam piwa struś z charakterystycznym zgrubieniem na szyi w miejscu, w którym utknęła mu szklanka z ulubionym trunkiem.

Następnie mechanizm otwierał drzwi małej budki umieszczonej u podstawy strusiowej wieży. Wyskakiwał z nich bohater Alicji w Krainie Czarów – Zwariowany Kapelusznik (Mad Hatter). Jego pojawienie się na zegarze nie jest przypadkowe – przed II wojną światową do picia piwa Guinness zachęcały z plakatów nie tylko zwierzęta, robili to także bohaterowie książki Carrolla. Szalony Kapelusznik po wychyleniu się z kryjówki zarzucał wędkę do znajdującej się poniżej studni, co inicjowało kolejną sekwencję zdarzeń.

Mad Hatter wyląwał po chwili ze studni dużą rybę. Jego szczęście nie trwało jednak zbyt długo, gdyż ryba wypluwała z siebie mniejszą, ta z kolei jeszcze mniejszą, aż na koniec Kapelusznik zostawał z małą płótką na haczyku.

Ostatnim etapem pokazu było otwarcie dachu szpiczastej wieży górującej nad całą konstrukcją. Dach składający się z sześciu paneli otwierał się na kształt kwiatu, aby ukazać widzom trzymających się każdego ze skrzydeł bohaterów reklam Guinnessa. Całość konstrukcji zaczynała po otwarciu wirować wokół własnej osi.

Po zakończeniu danej sekwencji zwierzęta i postacie chowały się z powrotem na swoje miejsca, wykonując ruch odwrotny w stosunku do pierwotnego. Ostatni chował się dozorca. Wraz z jego zniknięciem wylączyła się muzyka i pokaz dobiegał końca.

Ze względu na mniejsze niż się spodziewano zyski Ogrody Przyjemności były pozostawione do dyspozycji zwiedzających dłużej niż pozostałe ekspozycje Festiwalu. Zbudowane na potrzeby imprezy wesołe miasteczko działało jeszcze długo po zakończeniu imprezy, do lat siedemdziesiątych, funkcjonując jako Battersea Fun Fair. Także sam zegar nie zniknął wraz z zakończeniem imprezy.

Ruchoma konstrukcja wzbudzała niesłabnące zainteresowanie zarówno wśród dorosłych, jak i wśród dzieci. Sukces, jaki odniósł zegar sprawił, że do Guinnessa wkrótce zaczęły napływać prośby o wypożyczenie obiektu. O zegar zabiegali zarówno właściciele domów handlowych, jak i przedstawiciele władz lokalnych z różnych części Wielkiej Brytanii. Postanowiono w odpowiedzi na te prośby skonstruować kilka nieco mniejszych, mobilnych wersji zegara. Pierwsze dwa gotowe były już we wrześniu 1952 r. W sumie skonstruowano osiem zegarów oraz jedną miniaturę wysoką na ok. 1,5 m (5 stóp). Wszystkie wożone były po całej Wielkiej Brytanii przez ponad siedem lat. Pojawiały się w domach



towarowych, na placach miejskich, wystawach, festynach czy targach, zawsze wzbudzając duże zainteresowanie. Trasy, po których wożono zegary, przebiegały zazwyczaj przez angielskie, walijskie i szkockie miejscowości nadmorskie<sup>418</sup>. Jeden z nich wypożyczony został na dwa lata do USA, dwa trafiły do Irlandii, skąd wywodzi się piwo Guinness. Tam eksponowane były między innymi w Galway oraz Dublinie.

Pokazom zegara zazwyczaj towarzyszył obsługujący mechanizm elektryk. W razie potrzeby reperował on konstrukcję, która ze względu na swą wysokość narażona była na uszkodzenie podmuchami wiatru<sup>419</sup>.

Niesamowite konstrukcje, jakimi były zegary, przez kolejne lata na dobre zagościły w świadomości Brytyjczyków. Jeszcze dziś na niektórych stronach internetowych można znaleźć wpisy osób, które pamiętają pokazy zegarów z dzieciństwa<sup>420</sup>. Akcja reklamowa z udziałem zegarów okazała się na tyle dużym sukcesem, że w 1959 r. władze Guinnessa postanowiły powtórzyć przedsięwzięcie. Wykonano wówczas ważący ponad cztery tony, umieszczony na ciężarówce zegar nazwany Guinness Time Piece (Kawałek czasu Guinnessa). Za design nowej odsłony zegara odpowiadali John Lansdell oraz Willy Szoomanski. Mechanizm wykonała firma F. B. Elcom Ltd<sup>421</sup>.

Oczywiście nie należy traktować Guinness Festival Clock jako samodzielnego dzieła Le Witt a i Hima. Nie można zapomnieć o roli pomysłodawcy – Martina Picka oraz o firmie Baume and Company Ltd, która skonstruowała cały niezwykle skomplikowany mechanizm. Trzeba też zaznaczyć, iż zwierzęta oraz sylwetka dozorca, które pojawiają się na zegarze, pochodzą z wcześniejszych plakatów i ulotek reklamowych autorstwa Johna Gilroya. Niemniej jednak to Le Witt i Him odpowiadali za zewnętrzną formę obiektu i obmyślenie sposobu jego działania, do którego później dostosowano mechanizm. Zegar, będący dzieckiem kilku ojców, zapisał się dużymi literami w historii brytyjskiego designu i reklamy. Przez kilka lat funkcjonowania zegary podziwiane były przez tysiące ludzi, co z jednej strony dowodzi sukcesu marketingowego firmy Guinness, z drugiej jednak świadczy wymownie o udanym projekcie Le Witt a i Hima. Warto też zwrócić uwagę na unikatowy i nowatorski charakter tej formy reklamy, jaką było połączenie zegara z elementami ruchomej instalacji.

Zegary z czasem niszczały i psuły się, aż w końcu ich naprawy stały się nieopłacalne. Do dzisiaj przetrwał tylko jeden egzemplarz – wspomnianej miniaturowej wersji zegara. Przechowywany w Guinness Museum w Dublinie, w 2000 r. przeszedł renowację, która przywróciła mu dawną sprawność<sup>422</sup>.

418 Trudno ustalić pełną listę miejsc, w których eksponowano zegary. Z różnych doniesień wiadomo jednak, iż widziane były m.in. w: Happy Mount Park w Morecambe, centrum handlowym John Lewis w Manchesterze, na deptaku w Southend-on-Sea, w londyńskim Royal Park oraz w wielu mniejszych miejscowościach Anglii, Szkocji i Walii, m.in.: Berwick-on-Tweed, Paighton, Barry Island, Folkestone, South Shields, Leamington Spa, Chester, Warrington, Brighton, Bristol, Weston-Super-Mare, Whitby, Trentham, New Brighton, Southsea, Rhyl, Prestatyn, Great Yarmouth, Ayr, a także na wyspie Sheppey.

419 *Festival Clock* [plik PDF, on-line, 12.05.2016 r.] [http://www.guinness-storehouse.com/en/docs/Festival\\_Clock.pdf](http://www.guinness-storehouse.com/en/docs/Festival_Clock.pdf)

420 Christopher Wrapson, *Guinness Clock, Another travelling 1950s version* [on-line, 12.05.2016 r.] [http://www.mybrightonandhove.org.uk/page\\_id\\_\\_9656.aspx](http://www.mybrightonandhove.org.uk/page_id__9656.aspx)

421 *The Guinness Festival Clock* [on-line, 13.05.2016 r.] <http://www.guinness.com/festivalclock.aspx>

422 *History of the Guinness Clocks* [on-line, 13.05.2016 r.] <http://www.bigginhill-history.co.uk/guinness-time/history.htm>

C 418 Artyści w ramach imprezy zrealizowali także przestrzenną instalację dla międzynarodowego koncertu spożywczego Nestle. Znany jedynie z archiwalnej fotografii projekt oparty był na szkieletowej konstrukcji przypominającej ogrodową altanę. Stanowił bramkę wejściową do jednej z atrakcji dla najmłodszych gości odwiedzających festiwalowe Pleasure Gardens – Nestle’s Playland – specjalnie przygotowany na tę okazję plac zabaw<sup>423</sup>.

C 419 Przy okazji Festival of Britain warto wspomnieć jeszcze o projekcie festiwalowego znaczka pocztowego opracowanego przez Studio Lewitt-Him w 1949 r., który zachował się w archiwum British Postal Museum. Był to projekt okazjonalny, przygotowany na mający odbyć się latem 1951 r. festiwal. Pomysł specjalnych znaczków narodził się niemal równoległe z ideą zorganizowania Festiwalu w 1947 r. Wysunął go parlamentarzysta Gifford Fox, podkreślając iż znaczki okazjonalne mogą być nie tylko materiałem kolekcjonerskim dla filatelistów, ale także doskonałym narzędziem reklamy<sup>424</sup>.

Projektem tworzenia znaczków festiwalowych pokierował Director of Postal Services General Post Office, J. E. Yates przy współudziale specjalistki pracującej dla Council of Industrial Design – C. G. Tormley. We współpracy z artystą Abramem Gamesem stworzyli oni listę sugerowanych twórców, którzy mogliby podjąć się stworzenia znaczków. Na liście znaleźli się Edmund Dulac, Mary Adshead, Enid Marx, Abram Games oraz, jako „świeże talenty”, Lynton Lamb, Victor Reinganum, Robin Day, John R. Barker, Hans Tisdall, a także Le Witt i Him<sup>425</sup>.

W dniu 30 grudnia 1949 r. rozstrzygnięto konkurs na znaczek, wyłaniając zwycięskie projekty spośród 25 prac nadesłanych przez szesnastu artystów. Znaczek Le Witt i Hima nie przeszedł jednak selekcji i nigdy nie został wydrukowany. Zwyciężyły wówczas bardziej symboliczne propozycje Edmunda Dulaca (znaczek za 2,5 pensa) oraz Abrama Gamesa (znaczek za 4 pency), który był jednocześnie autorem znaku graficznego całej imprezy. Emblemat festiwalu przedstawiający profil personifikacji Brytanii wkomponowany w różę wiatrów znaleźć można także na zaproponowanym przez Gamesa znaczku.

### Aranżacja wystaw i dekoracje teatralne

E 113  
-121 Na początku 1948 r. londyński Sadler’s Wells Theater zlecił Le Wittowi zaprojektowanie kostiumów i dekoracji do jednego z przedstawień baletowych dla dzieci. Była to adaptacja *Morceaux Enfants* Clauda Debussy’ego z choreografią Johna Crancko. Spektakl wystawiano w kwietniu 1948 r. pod tytułem *Children’s Corner*. W archiwum Michaela Le Witt’a znajduje się zbiór oryginalnych, wykonanych kredkami projektów kostiumów. Prace zawierają obok barwnych wizualizacji także wskazówki dla realizatorów wizji Le Witt’a – krawca Williama Chapella i kapeluszniczki Marie Hill. Zachowały się także zdjęcia ze spektaklu oraz czarno-biała reprodukcja scenografii. Był nią wielkoformatowy, zapewne powiększony techniką fotograficzną i drukowany w częściach, surrealistyczny obraz Le Witt’a<sup>426</sup>. Nie jest do końca jasne, z jakich powodów artysta zadanie to wykonał

423 Brama do Nestle’s Playland podczas Festival of Britain projektu Le Witt’a i Hima [fotografia, c. 1951] VA: AAD/1997/19/585

424 *1951 Festival of Britain* [on-line, 14.05.2017 r.] [http://www.postalheritage.org.uk/collections/getrecord/GB813\\_P\\_150\\_05\\_04\\_11](http://www.postalheritage.org.uk/collections/getrecord/GB813_P_150_05_04_11)

425 *Ibidem*.

426 Projekty i zdjęcia kostiumów oraz scenografii autorstwa Jana Le Witt’a wykonane dla Sadlers Wells Ballet [fotografie i rysunki kredkami, c. kwiecień 1948] MLW.

sam, bez udziału partnera. Jak wynika z listu z 2 stycznia, teatr zaproponował Le Wittowi 50 £ za wykonanie dekoracji<sup>427</sup>. Nie wiadomo, czy umowa ta obejmowała kostiumy, czy zostały one zlecone później. Nie udało odnaleźć się żadnych innych dokumentów dotyczących tego projektu.

W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych artyści zaczęli wykorzystywać swe umiejętności tworzenia aranżacji przestrzennych także w projektach reklamowych. Oprócz omówionych już wcześniej standów, stojaków, opakowań i innych trójwymiarowych elementów kampanii reklamowej dla firmy Schweppes, Le Witt i Him w 1953 r. wykonali także jedyny wspólny, udokumentowany projekt aranżacji wystawowej.

Ciekawy, bardzo nowoczesny projekt umeblowania i wystroju wnętrza artyści przygotowali dla holenderskiego zleceniodawcy N. V. Internationaal Rayon-Verkoopkantoor (Międzynarodowa Kompania Handlowa Rayon). Wiadomo, że dla firmy Rayon projektował w tym czasie także znany Himowi, być może jeszcze z czasów studiów w Niemczech, holenderski projektant Otto Treumann. Prawdopodobnie to dzięki niemu Le Witt i Him zostali zaangażowani do tego zadania.

Firma zamówiła u nich w 1953 r. projekt stoiska na coroczne targi wyrobów tekstylnych w Utrechcie. Stoisko powstało w celu promocji dwóch sztandarowych produktów firmy – sztucznego jedwabiu i nylonu. Aranżacja Le Witt i Hima jest dynamiczna, kolorowa i kontrastowa. Składają się na nią przestrzenne dekoracje ścian, umeblowanie i wyposażenie, a także dekoracje szyb witryny stoiska. Najciekawszymi elementami zaprojektowanymi przez Le Witt i Hima są białe-czerwone, nienaturalnie duże szachy pokryte reklamowanym sztucznym jedwabiem oraz kontrastowe białe-czarne fotele<sup>428</sup>. Aranżacja jest nowoczesna i ciekawa, doskonale koresponduje z syntetycznymi materiałami, będącymi zarazem reklamowanym produktem. Le Witt i Him zmierzili się podczas realizacji tego zadania z nowymi wyzwaniem w postaci projektu mebli i elementów dekoracyjnych, a nawet planszy i figur gry planszowej, jaką są szachy. Rozwinęli także swój warsztat dekoratorski, korzystając z coraz popularniejszych samoprzylepnych folii. Była to jednak ich ostatnia wspólna realizacja na tym polu. Doświadczenia zdobyte w zakresie aranżacji wnętrz, instalacji przestrzennych i meblarstwa, po rozwiązaniu spółki wykorzystać miał Him, który w późniejszych latach kontynuował tego typu realizacje z dużymi sukcesami.

## Inne sfery działalności artystycznej

W latach powojennych Studio Lewitt-Him zyskiwało na popularności. Rozpoznawalność w Wielkiej Brytanii zawdzięczali przede wszystkim reprodukowanym na masową skalę plakatom z czasu wojny oraz licznym realizacjom dla GPO, które dzięki rozpowszechnieniu w urzędach pocztowych w całym kraju, również miały szeroki zasięg. Spółka szybko została także dostrzeżona przez zleceniodawców z sektora prywatnego, co zaowocowało kolejnymi intratnymi kontraktami. Sytuacja finansowa artystów była stabilna, a oni zgodnie ze swoją doktryną realizowali tylko te projekty, które uznali za odpowiednie dla siebie. Sieć kontaktów wśród innych londyńskich designerów, wydawców i dyrektorów reklamowych rozrastała się. Dzięki wieloletniemu doświadczeniu na polu projektowania, artystów zaproszono również do powstającego wówczas elitarnego stowarzyszenia twórców grafiki

427 List od George'a Chamberlaina do Jana Le Witt [maszynopis listu, 2 stycznia 1948 r.] MLW.

428 Folder stoiska firmy N. V. Internationaal Rayon-Verkoopkantoor na targach tekstylnych w Utrechcie w 1953 r. [folder ilustrowany, 1953 r.] V/A: AAD/1997/19/581.

Alliance Graphique Internationale. O dokonaniach artystów na polu reklamy i plakatu często informowały profesjonalne czasopisma, niejednokrotnie poświęcając im kilkustronicowe monograficzne artykuły. Projekty dla licznych zleceniodawców zagranicznych świadczą również o zainteresowaniu twórczością artystów w innych krajach.

Him poświęcał się w tym czasie przede wszystkim pracy jako projektant, nawiązując znajomości przede wszystkim w kręgach designerów (m.in. z Henrym Henrionem, Tomem Eckerslym czy Hansem Schleglerem)<sup>429</sup>. Le Witt z kolei od 1945 r. coraz więcej czasu poświęcał malarstwu sztalugowemu – swojej pasji, którą wcześniej, ze względu na realia finansowe, musiał odsunąć na drugi plan. Jego aspiracje malarskie wspierają poznani niedługo po przyjeździe do Londynu przyjaciele: Henry Moore i krytyk Herbert Read<sup>430</sup>. W październiku 1947 r. odbyła się pierwsza indywidualna wystawa malarstwa Le Witt. W kolejnych latach mają miejsce kolejne prezentacje zarówno jego twórczości indywidualnej, jak prac graficznych wykonywanych we współpracy z Himem.

Artyści znajdowali także czas na działalność charytatywną. Zaangażowali się także w realizację jednego projektu na rzecz młodego państwa Izrael.

Dzięki stabilizacji sytuacji w Europie Le Witt i Him mogli kontynuować swe pasje podróżnicze. W kolejnych latach po wojnie obydwaj wielokrotnie opuszczali Wielką Brytanię, zarówno w związku z pracą zawodową, jak i w celach rekreacyjnych.

### Podróże i twórczość indywidualna Le Witt

Podróże były w życiu obydwu artystów zawsze ważnym elementem<sup>431</sup>. Zajmują one istotne miejsce we wspomnieniach każdego z nich, jak zresztą wskazywali, zagraniczne wyprawy miały także wpływ na ich twórczość. Obydwaj posiadali rozsianych po całym świecie znajomych i krewnych, z którymi utrzymywali kontakty. Podróże, jeśli nie miały charakteru służbowego, były dla nich czasem odpoczynku od realizacji komercyjnych zleceń. Mieli wtedy możliwość rozwijania własnych zainteresowań artystycznych i szukania inspiracji, przede wszystkim w architekturze, naturze i zagranicznych kolekcjach sztuki.

W archiwum Hima oraz w zbiorach jego krewnych zachowały się liczne szkicowniki, w których artysta utrzymywał miejsca, postacie i sytuacje napotymane podczas zagranicznych pobytów. Rysunki miały charakter szkicowy, często wykonywane były czym popadło, podobnie jak w twórczości Feliksa Topolskiego, służyły bardziej uchwyceniu chwili niż osiągnięciu formalnej doskonałości. Podobnie jak przed wojną, artysta podczas podróży chętnie sięgał również po pędzel, o czym świadczą gwasze z pejzażami miejskimi i wiejskimi, niestety nieopisane. Prace te jednak artysta malował hobbystycznie – dla siebie lub przyjaciół i rodziny, a głównym polem jego zainteresowań zawsze pozostawał design.

Inaczej do malarstwa podchodził Le Witt, który z czasem utracił zainteresowanie pracą na zlecenie i chciał coraz więcej czasu poświęcać nieskrępowanej oczekiwaniom klientów twórczości malarskiej. W czasie wolnym poświęcał się więc malarstwu, które dalekie jest jeszcze wtedy od jego dojrzałych osiągnięć. W twórczości z lat 1945-1955 wciąż widać poszukiwania – wyraźne są inspiracje kubizmem, surrealizmem i konstruktywizmem.

429 Ruth Artmonsky, *op. cit.*, s. 24.

430 Heber Read *et. al.*, *op. cit.*, s. 139.

431 Chronologię wydarzeń opisano na podstawie kalendarium życia Le Witt zachowanego w jego archiwum (opublikowanego także w monografii artysty), na gruncie analizy niekomercyjnych prac artystycznych z lat 1945-1955 oraz katalogów wystaw.



Zdaje się jednak kształtować w tym czasie charakterystyczna dla Le Witt paleta barw i chętnie stosowanych przez niego zestawień kolorystycznych.

W roku 1947 Le Witt otrzymał brytyjskie obywatelstwo. Tego samego roku, być może w towarzystwie Hima, odbył pierwszą po wojnie podróż na kontynent. Odwiedził Francję, Szwajcarię, Belgię i Luxemburg. W październiku miała miejsce jego pierwsza indywidualna wystawa malarstwa w londyńskim Zwemmer Gallery<sup>432</sup>. Doszła ona do skutku dzięki uznaniu i wsparciu ze strony właściciela galerii, Antona Zwemmera, który jako jeden z pierwszych dostrzegł malarski potencjał Le Witt<sup>433</sup>. Podczas ekspozycji prowadzono również sprzedaż prac. Jak wynika z zachowanego rozliczenia z listopada 1947 r., nowych właścicieli znalazło w sumie 18 obrazów Le Witt za łączną sumę 628 £, co po odjęciu marży galerii dało artyście kwotę nieco ponad 418 £. Było to w tamtym czasie całkiem sporą sumą, choć ceny rzędu 30-40 £ za obraz nie były oszałamiające. Wśród nabywców, których część ukrywała się pod pseudonimami, znaleźli się m.in. artysta i filantrop Peter Barker-Mill, reżyser Michael Powell, dyplomata amerykański John P. Davies, kolekcjoner Howard Bliss oraz przedsiębiorcy: Alan Sainsbury, Edward C. Dayson i John Weiser, a także organizacja British Council, która nabyła jedną pracę<sup>434</sup>.

Le Witt był ukontentowany sukcesem wystawy i dobrym przyjęciem przez krytyków. W jednym z listów do Hima pisanych wiele lat później wyznawał, że już wtedy powinien zakończyć z nim współpracę i poświęcić się wyłącznie malarstwu. Pod koniec 1947 r. Him zapadł jednak na poważną chorobę i niemal otarł się o śmierć. W tym czasie Jan i Alina Le Wittowie opiekowali się nim, a po wyzdrowieniu, na początku 1948 r., Le Witt zabrał partnera na rekonwalescencję do Irlandii, gdzie nie obowiązywały w tym czasie kartki na żywność i można było zapewnić lepszą dietę dochodzącemu do zdrowia Himowi<sup>435</sup>.

Jak się zdaje, Him, aby odwdziżyć się Le Wittowi za jego poświęcenie i opiekę, wziął w 1948 r. obowiązki związane z realizacją zleceń Studia na swoje barki. Wszystkie powstałe w tym czasie projekty sygnowane znakiem Lewitt-Him w istocie realizował samodzielnie Him. Jego partner mógł dzięki temu poświęcić się w pełni, zepchniętej do tej pory na margines, twórczości malarskiej. Him wspierał swego partnera nie tylko czynem, ale i słowem. W 1949 r. na łamach poświęconego sztuce nowoczesnej brytyjskiego pisma „The Studio” ukazał się artykuł Hima zatytułowany *The Whimsical Paintings of Jan Le Witt*. Był to za pewne pierwszy krytyczny tekst poświęcony malarstwu Le Witt, w dodatku autorstwa wieloletniego partnera, czyli osoby, która miała z nim w tym czasie najbliższy kontakt<sup>436</sup>.

W 1949 r. Le Witt odbył kolejną artystyczną podróż, tym razem do Włoch, które zawsze były jego inspiracją. Jak wspominał, wielki wpływ na jego twórczość miały zarówno tamtejsze krajobrazy i przyroda, jak i dzieła włoskich mistrzów. Odwiedził w tym czasie Sycylię, Kalabrię, Neapol, Pompeje, Rzym, Asyż, Florencję, Mediolan, Weronę i Wenecję.

Kolejna podróż wywarła na niego jeszcze większy wpływ – zafascynowały go i głęboko poruszyły krajobrazy i sięgająca czasów prehistorycznych przeszłość francuskiego regionu

432 Zwemmer Gallery – założona przez Holendra, Antona Zwemmera, galeria działająca w Londynie od końca lat dwudziestych do 1968 r. Specjalizowała się w sztuce awangardowej, chętnie promując debiutantów.

433 Herbert Read *et. al.*, *op. cit.*, s. 140.

434 *Jan Le Witt Exhibition* [rozliczenie sprzedaży obrazów z wystawy Jana Le Witt w Zwemmer Gallery, maszynopis, listopad 1947 r.] MLW.

435 List Jana Le Witt do George’a Hima [maszynopis listu, 5 sierpnia 1980 r.] VA: AAD/1997/19/495.

436 George Him, *The Whimsical Paintings of Jan Le Witt*, „The Studio” 1949, vol. 137, s. 108-110.



Dordogne, po którym podróżował w 1950 r. Odwiedził w tym czasie Cro-Magnon, Lascaux, Sarlat i Gouffres de Padirac. Sam wskazywał jako owoc inspiracji tą wyprawą obraz *Genesis*, który zapoczątkował całą serię płócien. Tego roku jego prace były wystawiane w ramach dwóch ekspozycji zbiorowych: wystawy Contemporary Art Society w Tate Gallery oraz przy okazji pokazu kolekcji Howarda Blissa w Leicester Galleries w Londynie.

W 1951 r. Le Witt, być może przy okazji Festival of Britain, poznał angielskiego poetę, redaktora „Poetry Review”, Johna Smitha. On oraz Herbert Read zachęcili artystę do spróbowania sił na polu poezji, która z czasem stała się obok malarstwa jego drugą pasją. Między 14 lutego a 10 maja ma miejsce kolejna indywidualna ekspozycja prac Le Witt’a, tym razem w londyńskiej Hanover Gallery. Kolejny rok również obfitował w podróże i nowe znajomości – po wystawie zbiorowej zorganizowanej w Sztokholmie, w której artyści wzięli udział pod szyldem Lewitt-Him, Le Witt odwiedził Kopenhagę. W Paryżu związało się w tym czasie towarzystwo artystyczne Alliance Graphique Internationale, do którego wraz z Himem zostali wkrótce zaproszeni. Między 7 a 18 października 1952 r. odbyła się kolejna indywidualna wystawa prac Le Witt’a, tym razem w Galleria San Marco w Rzymie. W tym czasie artysta poznał wybitnego pisarza Alberto Moravię, historyka i krytyka sztuki Lionello Venturiego oraz piosenkarza międzynarodowej sławy Marino Marini (lub rzeźbiarza o tym samym nazwisku). Następnie odwiedził włoskie Dolomity, gdzie w Cortina d’Ampezzo poznał malarzy – Gino Severiniego i Jacquesa Villona oraz rzeźbiarza Ossipa Zadkine’a. Prace Le Witt’a wystawiane były także w ramach ekspozycji *Collector’s Choice*, zorganizowanej w Tate Gallery przez Contemporary Art Society. W tym czasie Le Witt poświęcał się coraz bardziej malarstwu i jednocześnie coraz mniej chętnie angażował się w realizacje reklamowe. Ok 1952 r. relacje i współpraca Le Witt’a i Hima zaczęły się psuć, co ostatecznie doprowadziło do rozpadu spółki<sup>437</sup>.

C 430

Między 15 maja a 9 kwietnia 1953 r. odbyła się kolejna wystawa rysunków i malarstwa Le Witt’a w Zwemmer Gallery. W tym samym roku artyści odwiedzili Grecję oraz Izrael. Warto wspomnieć, że mniej więcej w tym samym czasie zaprojektowali okazjonalny plakat na zlecenie Keren Hayesod, znanej jako United Israel Appeal – organizacji syjonistycznej, powiązanej z The World Zionist Organization i Jewish Agency. Plakat był elementem kampanii mającej zbudować ciepły wizerunek młodego państwa, które zmagало się z wieloma przeciwnościami. Sama organizacja odpowiadała za pozyskiwanie funduszy, pomoc osadnikom w Izraelu oraz edukację kulturową żydowskiej diaspory na świecie. Projekt Le Witt’a i Hima przedstawia dwa pracujące na pustynnym polu traktory – wytyczone przez nie bruzdy układają się w widzianą z lotu ptaka wielką gwiazdę Dawida. Napis *Welcome to Israel = Keren Hayesod - United Israel Appeal* prezentowany w dwóch językach – na górze plakatu, po hebrajsku na szarym pasku biegnącym od prawej krawędzi arkusza oraz na dole, po angielsku, na pasku po lewej stronie – symetria ta podkreślała odmienny od pisma łacińskiego, hebrajski sposób zapisu od prawej do lewej.

W tym samym roku artyści odbyli również podróż do USA, gdzie w Nowym Jorku oraz Filadelfii, odbywały się wystawy ich wspólnej twórczości. W Nowym Jorku Le Witt poznał lewicującego amerykańskiego artystę o żydowsko-litewskich korzeniach, Bena Shahna. W Filadelfii z kolei dostał propozycję objęcia posady wizytującego profesora

437 Kalendarium życia Jerzego Hima obejmujące lata 1900-1975 [rękopis na podłużnym arkuszu, c. 1975] VA: AAD/1997/19/467.

w Philadelphia Museum School of Art, które było gospodarzem wystawy, z której jednak prawdopodobnie nie skorzystał.

Jesień 1954 r. Le Witt spędzał w Wenecji, gdzie nawiązał kontakt z Centro Studi Pittori dell'Arte del Vetro – ośrodkiem zrzeszającym twórców szkła artystycznego założonym w 1950 r. przez Egidio Costantiniego<sup>438</sup>. Instytucja była organizatorem warsztatów artystycznych w Murano – włoskim miasteczku słynącym z wielowiekowej tradycji w produkcji szkła. Spotkała się tam elita europejskich malarzy, którzy spędzając razem czas, poświęcali się projektowaniu szklanych naczyń i rzeźb, które następnie według projektu i pod czujnym okiem twórców wykonywali wprawieni dmuchacze. Oprócz Le Witta, w projekcie wzięli udział Alexander Calder, Georges Braque, Marc Chagall, Fred Fay, Renato Guttuso, Oscar Kokoschka, Le Corbusier, Henry Moore, Pablo Picasso, Gio Ponti i Gino Severini oraz związani z weneckim centrum szkła Aldo Bergamini, Mario Carraro, Bruno De Toffoli, Virgillio Guidi, Bruno Saetti, Fioravante Seibezzi i Armando Tonello. Wspomagali ich swoim rękodzielniczym kunsztem lokalni mistrzowie w dmuchaniu szkła: Aldo i Angelo Bon, Albino Carrara, Luigi Martens, Francesco Martinuzzi, Ermanno Nason, Archimede Seguso oraz Ferdinando Toso<sup>439</sup>. Le Witt podczas warsztatów zrealizował kilka projektów naczyń i szklanych rzeźb, w których wykonaniu pomagali mu I. V. R. Mazzega i Aureliano Toso. Na jednym ze zdjęć zachowanych w archiwum Michaela Le Witta widać Jana Le Witta i Chagalla bacznie obserwujących pracę dmuchacza, któremu wskazówki wydaje inny artysta.

Na zdjęciach zachowanych w archiwum artysty oraz publikowanych przy okazji aukcji zauważyć można trzy projekty wazonów, serię butelek z kolorowego szkła oraz rzeźby: *Rockfish*, *Triptych* oraz *Narcissus*. Butelki i wazony pojawiały się w ostatnich latach na francuskim rynku antykwarecznym, osiągając ceny od 1 500 do nawet 6 000 €.

W tym samym roku Le Witt zrezygnował niemal całkowicie z projektowania grafiki użytkowej i rozwiązał spółkę z Himem. Od tego czasu poświęcał się niemal wyłącznie malarstwu sztalugowemu, okazjonalnie grafice i poezji, wciąż wystawiając swoje prace.

### Alliance Graphique Internationale

Jak widać, Le Witt przez kolejne lata równoległe z pracą projektanta nawiązywał i rozwijał liczne kontakty z czołowymi artystami tego czasu oraz umacniał swoją pozycję w międzynarodowym środowisku malarzy. Jednocześnie wraz z Himem tworzyli kolejne udane realizacje grafik reklamowych i okładkowych dla popularnych czasopism. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych artyści dysponowali już nie tylko pokaznym portfolio przywiezionym z Polski, ale mieli też za sobą liczne doświadczenia zebrane na brytyjskim rynku – mogli pochwalić się wieloma udanymi realizacjami dla poważnych firm i instytucji. Pod względem rozpoznawalności dorównywali najpopularniejszym w tym czasie twórcom brytyjskim, z których wielu znali zresztą prywatnie. Ich błyskotliwe i często dowcipne projekty zachwycały w tym czasie krytyków i zyskiwały uznanie odbiorców.

W 1951 r. za swoje osiągnięcia w dziedzinie grafiki użytkowej artyści zaproszeni zostali jako przedstawiciele Wielkiej Brytanii do powstającego Alliance Graphique

438 *Peggy Guggenheim Collection: Egidio Costantini* [on-line, 9.06.2017 r.] [http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/biografia.php?id\\_art=41](http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/biografia.php?id_art=41)

439 Wykaz uczestników warsztatów szklarskich w Murano organizowanych przez Centro studi Pittori dell'arte del Vetrow [druk ulotny, c. 1954 r.] MLW.

Internationale – działającego do dziś, prestiżowego stowarzyszenia skupiającego międzynarodową elitę grafików i projektantów. Powstanie AGI było efektem okrzepnięcia na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych profesji designera oraz wytworzenia się środowiska osób, które się z tą profesją utożsamiały. Od lat dwudziestych, wraz z rozwojem drukarstwa, przemysłu, reklamy oraz rozkwitem ruchu wydawniczego formowały się w całej Europie skomplikowane relacje, na których oparta była współpraca instytucjonalnych i prywatnych zleceniodawców oraz projektantów rozmaitych specjalności. W 1951 r. pięciu artystów – dwóch szwajcarów – Donald Brun i Fritz Bühler oraz trzech Francuzów – Jean Colin, Jacques Nathan Garamond i Jean Picart le Doux – wyszło z inicjatywą powołania zrzeszenia, które miało integrować środowisko grafików reklamowych, ilustratorów, typografów, twórców plakatów i murali oraz innych projektantów. Idea była prosta – stowarzyszenie miało umożliwić wymianę myśli oraz nawiązywanie bliższych relacji między artystami, ponad kulturowymi czy państwowymi granicami. AGI zawiązane zostało oficjalnie w 1952 r. w Paryżu przez 65 artystów zaproszonych z całego świata. Wśród pierwszych członków znaleźli się najzdolniejsi i najbardziej uznani designerzy z dziesięciu krajów<sup>440</sup>. Wielką Brytanię reprezentowali w AGI Tom Eckersley, Barnett Freedman, Milner Gray, Ashley Havinden, F. H. K. Henrion, Pat Keely, Hans Schleger, Edward McKnight Kauffer, Le Witt i Him oraz jeszcze jeden utalentowany artysta o polsko-żydowskich korzeniach – Feliks Topolski.

Stowarzyszenie organizowało co najmniej raz w roku kongres, podczas którego założyciele oraz nowo przyjęci członkowie AGI spotykali się w wybranym miejscu. Pierwszy zjazd odbył się w 1952 r. w Londynie, a kolejne w 1953 r. w Paryżu oraz w 1954 r. w Bazylei, z której uczestnicy wspólnie udali się do malowniczego Zermattu<sup>441</sup>. Spotkania były czasem dyskusji, formułowania postulatów i pytań na temat kondycji ówczesnego projektowania i sztuki użytkowej na świecie. Kongresy sprzyjały także zacieśnianiu relacji między artystami, które niejednokrotnie przemieniały się w wieloletnie przyjaźnie. Artyści spotykali się także poza kongresami, w ramach przyjęć i kolacji, których organizatorami bywali także Le Witt i Him. Mieli oni okazję gościć członków AGI w swej pracowni na *afterparty* po londyńskim kongresie. Jak zaobserwować można na zachowanych fotografiach z tej imprezy, gości było tak wielu, że musieli siedzieć nawet na schodach<sup>442</sup>.

AGI organizowało także zbiorowe wystawy twórczości członków. W 1955 r. odbyła się w paryskim Luwrze pierwsza taka ekspozycja, na której pojawiły się również prace Le Witt i Hima, po raz ostatni występujących jako tandem. Jak zaobserwować można na pamiątkowym zdjęciu, do którego przy wielkim stole pozowali wszyscy twórcy obok swych plakatów, Le Witt i Him zaprezentowali na wystawie co najmniej dwa plakaty: wykonany dla GPO *Maze of London* oraz pracę dla AOA *Shrinking travel time*<sup>443</sup>. Artyści w kolejnych latach aktywnie uczestniczyli w spotkaniach AGI. Po rozpadzie spółki Le Witt dość szybko porzucił prace na zlecenie na rzecz malarstwa sztalugowego. Zapewne w związku z tym w 1961 r. z własnej woli zrezygnował z członkostwa w zrzeszeniu. Him pozostał członkiem AGI aż do śmierci, aktywnie uczestnicząc w życiu organizacji, szczególnie grupy jej brytyjskich reprezentantów, o czym zostanie nieco więcej powiedziane w dalszej części opracowania.

440 *Alliance Graphique Internationale* [on-line, 12.06.2017 r.] <http://a-g-i.org/about/>

441 *Ibidem*.

442 Zdjęcia z *afterparty* po londyńskim kongresie AGI w 1953 r. [fotografie, 1953 r.] PR.

443 [Zdjęcie uczestników wystawy AGI w 1955 r.], „Art and Industry” 1955, vol. 58, January to June, s. 3.

### Działalność charytatywna

Mimo że od końca wojny Le Witt i Him nie tworzyli już książek dla dzieci, wcale nie zapomnieli o najmłodszych. W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych artyści zaczęli wspomagać swoim talentem organizacje pokojowe i charytatywne. Najwcześniejszy projekt, wykonany dla Funduszu na Rzecz Dzieci ONZ (znanego szerzej jako UNICEF), pochodzi z początku lat pięćdziesiątych. Była to dowcipna kartka ze świątecznymi pozdrowieniami. Na zdobiącej ją grafice artyści przedstawili św. Mikołaja na saniach. Święty wraz z ciągnącymi sanie reniferami patrzy ze zdziwieniem na lecący ponad nimi samolot. Pomysł sprzedaży świątecznych kartek narodził się w 1949 r., kiedy po raz pierwszy przeprowadzono akcję. Sprzedano wtedy 25 000 kartek. W 1953 r. sprzedano ich już ponad dwa miliony, dzięki czemu zebrano prawie 95 000 \$. Oprócz Le Witt'a i Hima akcję wspierali m.in. Henri Matisse, Raoul Dufy, Dagmar Starke i Leon Weisgard. Kartki dystrybuowane były na całym świecie, drukowano je w pięciu językach, a życzenia wewnątrz nie miały żadnych odwołań religijnych, dzięki czemu były uniwersalne<sup>444</sup>.

W 1953 r. Le Witt i Him wykonali dla UNICEF-u serię pięciu obrazów zatytułowaną *Children at Play*. Były to pogodne sceny przedstawiające dzieci z różnych stron świata podczas typowych dla ich kręgu kulturowego zabaw, które jednocześnie, choć w nieco innych wariantach, znane są wszystkim dzieciom. Ukazani zostali bawiący się w lokalną odmianę znanej gry w klasy Pakistańczycy, grające w ciuciubabkę greckie dziewczynki, puszczający latawce mali Peruwiańczycy, bawiący się w chowanego Arabowie i wspinający się na wysoki pal filipińscy chłopcy. Prace Hima i Le Witt'a wsparły szczytny cel, jakim była działalność UNICEF, który w tym czasie pomagał ponad 20 milionom dzieci w 69 krajach. Prace pocztówkowe wykonane na rzecz organizacji na przestrzeni lat przez rozmaitych ilustratorów reprodukowano także w wydanej w 1960 r. w Nowym Jorku książce Elizabeth Coatsworth *The Children Come Running*<sup>445</sup>.

C 424

-429

### Wystawy

Podczas gdy przed wojną krytycy i muzealnicy traktowali sztuki użytkowe raczej marginalnie, po wojnie widać wyraźny wzrost zainteresowania plakatem i grafiką reklamową. Poza wystawami indywidualnymi Le Witt'a muzea i galerie zaczęły interesować się także fenomenalną twórczością reklamową i ilustratorską spółki Lewitt-Him. Ich prace prezentowane były przy okazji wystaw zbiorowych plakatu czy sztuki reklamowej, a także w ramach wystaw indywidualnych, o ile można tak nazwać ekspozycje prac dwóch osób.

Niewiele wiadomo na temat tych pierwszych prezentacji, gdyż nie udało się odnaleźć na ich temat prawie żadnych wiarygodnych źródeł. Można jednak odtworzyć kalendarium i lokalizację kolejnych wystaw, indywidualnych i zbiorowych, na których wystawiano ich prace.

Pierwsza po wojnie wystawa prac Studia miała miejsce w 1948 r. w Sztokholmie<sup>446</sup> i zbiegła się prawdopodobnie z premierą szwedzkiego tłumaczenia książki *Blue Peter*. Niektóre źródła informują także o kolejnej w owym roku wystawie, prezentowanej rękoma w Jerozolimie i Tel Aviwie<sup>447</sup>. Nie udało się jednak odnaleźć żadnych wiarygodnych

444 *UN Children's Fund Aided by Card Sales*, „Waukesha Daily Freeman” 1954, 23 April, s. 3.

445 Elizabeth Coatsworth, *The Children Come Running*, New York: Golden Press, 1960.

446 Ruth Artmonsky, *op. cit.*, s. 23.

447 *The Art of War, Le Witt & Him* [on-line, 25.07.2017 r.] [http://www.nationalarchives.gov.uk/theartofwar/artists/lewitt\\_him.htm](http://www.nationalarchives.gov.uk/theartofwar/artists/lewitt_him.htm) i inne.



źródeł potwierdzających te wydarzenia, a wszystkie znane publikacje jedynie powtarzają te same, lakoniczne informacje.

Jak wspomniano już wcześniej, w 1948 r. plakat Le Witt i Hima wykonany dla London Transport prezentowany był w Wiedniu w ramach International Poster Exhibition, największej zorganizowanej bezpośrednio po wojnie międzynarodowej wystawie plakatu. Za tę pracę artyści zostali wyróżnieni medalem<sup>448</sup>. Ich projekty prezentowano także za oceanem, przede wszystkim w nowojorskim Museum of Modern Art. Po raz pierwszy pojawiły się w USA już pod koniec 1942 r., podczas ekspozycji *New Posters from England*<sup>449</sup>. Kolejne dwie prace wykonane dla poczty w latach czterdziestych prezentowano podczas wystawy plakatu *Art in progress* w 1944 r.<sup>450</sup> Projekty wykonane dla AOA wystawiano z kolei w ramach kolejnych wystaw w MoMA: *New Posters from 16 Countries*<sup>451</sup>, *Modern art in your life*<sup>452</sup> w 1949 r. oraz *Travel Poster* w 1957 r.<sup>453</sup>

Prace Studia prezentowano także w 1950 r. w ramach indywidualnej wystawy zatytułowanej *Art to a Purpose*, zorganizowanej przez jerozolimską Szkołę Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Besaleel. Otwarcie odbyło się 17 czerwca<sup>454</sup>.

Dwa lata później, w 1952 r., w sztokholmskim Nationalmuseum, w ramach wystawy ośmiu brytyjskich artystów reklamowych zatytułowanej *8 Engelska Reklamtecknare / Eight British Artists*, prezentowano m.in. prace Le Witt i Hima<sup>455</sup>. Co ciekawe, na wystawie znalazły się nie tylko projekty komercyjne artystów, ale również ich indywidualne prace malarskie – olej *Ladybirds with umbrella* Le Witt i ciekawy, nieco kubistyczny gwasz *Agricultural machinery* autorstwa Hima.

W 1953 r. odbyła się ostatnia samodzielna wystawa prac Studia Lewitt-Him. Artyści zostali zaproszeni do USA przez Associated American Artists – nowojorską galerię założoną w 1934 r. Po otwarciu wystawy, 4 listopada, wydane zostało przyjęcie z udziałem artystów. Ekspozycję prezentowano do 18 listopada, po czym przeniesiono ją do Filadelfii. Tam udostępniana była w galerii jednej z najstarszych amerykańskich szkół artystycznych – Philadelphia Museum School of Art (obecnie działającą pod nazwą The University of the Arts)<sup>456</sup>. Biorąc pod uwagę propozycję posady profesora wizytującego, o której wspominał Le Witt, można zakładać, że w czasie pobytu w Filadelfii, artyści wygłosili gościnny wykład dla tamtejszych studentów. Le Witt zaproszony został w tym czasie także do jury

448 *Winner in Vienna International Poster Exhibition (Lewitt-Him)*, „Art and Industry”, 1949, March, s. 115.

449 *Exhibition 193: New Posters from England* [plik PDF, on-line, 25.07.2017 r.] [https://www.moma.org/documents/moma\\_master-checklist\\_325332.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325332.pdf)

450 *Art in progress* [on-line, 25.07.2017 r.] [https://www.moma.org/documents/moma\\_master-checklist\\_332978.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_332978.pdf)

451 *Exhibition 424: New Posters from 16 Countries* [plik PDF, on-line, 25.07.2017 r.] [https://www.moma.org/documents/moma\\_master-checklist\\_325690.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325690.pdf)

452 *Catalog of the Exhibition and List of Illustrations (Modern art in your life)* [plik PDF, on-line, 25.07.2017 r.] [https://www.moma.org/documents/moma\\_master-checklist\\_325687.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325687.pdf)

453 *Travel Posters, Museum Collection* [plik PDF, on-line, 25.07.2017 r.] [https://www.moma.org/documents/moma\\_master-checklist\\_326085.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326085.pdf)

454 Zaproszenie na otwarcie wystawy w Szkole Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Besaleel w Jerozolimie 17 czerwca 1951 r. [zaproszenie w języku hebrajskim i angielskim, druk ulotny, 1951 r.] JR.

455 *8 Engelska Reklamtecknare* [folder wystawy], Stockholm: Nationalmuseum, 1952, s. 6-7.

456 W. P. Jalspert, *Lewitt-Him, macht ichre Arbeit Spaß*, „Graphik”, 1955, nr 1, s. 16.



wystawy konkursowej organizowanej przez United Nations Art Club, mającego siedzibę w Nowym Jorku<sup>457</sup>.

### Krytyka

Twórczość artystyczna nigdy nie jest do końca wolna od zewnętrznych oddziaływań. Relacje te są szczególnie silne w przypadku sztuki użytkowej, za sprawą jej bliskiego powiązania z biznesem oraz dającego się dość jasno sprecyzować celu, którym jest trafianie w gusty odbiorcy. Twórcy, przynajmniej ci utrzymujący się ze sztuki, pozostają zawsze pod pewnym wpływem oczekiwań odbiorców oraz krytyków, którzy pełnią rolę komentatorów, przewodników, a niekiedy sędziów. Artyści komercyjni szybko zrozumieli, jak ważne w ich branży jest umiejętne kreowanie wizerunku nie tylko klientów, ale i własnego. Le Witt i Him opanowali, jak się zdaje, tę sztukę doskonale. Zнали mechanizmy działające w świecie komercyjnego projektowania graficznego, a dzięki wszechstronnym umiejętnościom łatwo odnajdywali się w nowych realiach – najpierw w Polsce, później w Wielkiej Brytanii, a z czasem także w środowiskach międzynarodowych. To jednak tylko połowa sukcesu – równie istotne było utrafienie w gusty odbiorców i jednocześnie stworzenie spełniającego swą rolę przekazu określonych treści. Le Witt i Him osiągnęli te cele dzięki wspólnie wypracowywanym koncepcjom, opartym często o dowcip, grę słów, absurd czy metaforę oraz dzięki ich doskonałej realizacji graficznej. Ich prace były lekkie w formie i jednocześnie oryginalne w pomysłach. Zachwycali umiejętnym doбором kolorów, motywów i doskonałą techniką malarską i rysunkową. Zleceniodawcy zawsze doceniali ich wnikliwe podejście do opracowywanych tematów. Nie było mowy o sztampie czy niedbałości – prace firmowane sygnaturą Lewitt-Him zawsze stały na wysokim poziomie. Warto jednak podkreślić, że swój szybki sukces, najpierw w Polsce, a później w Wielkiej Brytanii, zawdzięczali przede wszystkim połączeniu sił. Przed powstaniem Studia żaden z nich nie zdołał się bowiem wybić samodzielnie i dołączyć do ówczesnej czołówki projektantów. Nastąpiło to jednak już po paru zaledwie latach wspólnej działalności.

Działalność artystyczna Le Witt i Hima była relacjonowana, komentowana i oceniana w wielu publikacjach. Po latach świadectwa te składają się na dość wyraźny obraz tego, jak twórczość Studia odbierana była przez publiczność i krytykę w czasie jego funkcjonowania. Przedstawiony poniżej przegląd nie jest pełny, odnotowuje jednak najistotniejsze artykuły monograficzne i ważniejsze wzmianki o tandemie, które ukazywały się przede wszystkim na łamach fachowych czasopism poświęconych sztuce użytkowej i projektowaniu graficznemu oraz niekiedy także w książkach.

Twórczością Studia niedługo po jego powstaniu zainteresowali się krytycy i komentatorzy. O jego dokonaniach wspominały w latach trzydziestych „Wiadomości Literackie”, poświęcając mu nawet w 1936 r. obszerny artykuł we francuskojęzycznym dodatku „Pologne litteraire”<sup>458</sup>. Reprodukcyjne prace Le Witt i Hima pojawiały się także w latach 1935 i 1938 w „Roczniku Polskiej Grafiki Reklamowej”. Zapewne dzięki tym publikacjom artystami zainteresowano się także za zachodnią granicą – efektem tego była publikacja niedługiego artykułu o tandemie i obszerna prezentacja jego prac w lipcowym numerze niemieckiego „Gebrauchsgraphik” w 1936 r.<sup>459</sup> Dzięki międzynarodowemu zasięgowi tego czołowego w tym czasie pisma poświęconego projektowaniu graficznemu,

457 Herbert Read *et.al.*, *op. cit.*, s. 140.

458 *Levitt et Him*, „Wiadomości Literackie, Pologne Litteraire” 1936, nr 113-114, s. 8.

459 Eberhard Hölscher, *Levitt Him, Warsaw*, „Gebrauchsgraphik” 1936, July, s. 26-33.

o dwójce artystów z Polski dowiedziano się w Europie. Po przeprowadzce do Londynu Le Witt i Him, mimo pewnej, choć niezbyt szerokiej rozpoznawalności wśród angielskich twórców i organizatorów reklamy, musieli zająć się budowaniem swojej renomy niemal od początku. Pomocne w tym było przede wszystkim wydanie w trzech językach *Lokomotywy...* Tuwima, której fenomenalna oprawa graficzna została doceniona zarówno w Anglii, jak i we Francji. Humorem i błyskotliwością artystów zachwycał się na łamach numeru 66 dwujęzycznego „Arts et Métiers Graphiques” z 1939 r. francuski historyk i krytyk sztuki Andre Lejard. Zwracał uwagę na ich doskonałe zdolności plastyczne, a także niebywałą pomysłowość i humor, który niezwykle zręcznie potrafili wplatać w swoje realizacje reklamowe. Warto przytoczyć tu ostatni akapit tekstu, w którym Lejard informuje o przeprowadzce Le Witt i Hima do Londynu, stwierdzając: *So much the worse for Poland, and so much the better for England*. W istocie, trudno się z nim nie zgodzić. Biorąc jednak pod uwagę nadchodzącą wojnę, dla Le Witt i Hima decyzja o wyjeździe okazała się z perspektywy czasu więcej niż trafna.

Pierwsza wzmianka o artystach i prezentacja ich prac reklamowych na łamach angielskich periodyków profesjonalnych miała miejsce prawdopodobnie dopiero w 1939 r. W materiale ilustracyjnym artykułu *London Transport Publicity*, opublikowanego w prestiżowym „The Penrose Annual” zamieszczono reprodukcję doskonałego plakatu *London's Offer*<sup>460</sup>. W tym samym roku o artystach wspomnianano także na łamach „Art and Industry” przy okazji artykułu omawiającego zalety reklamy kolportowanej korespondencyjnie<sup>461</sup>. Doceniona została w nim, choć nie bezkrytycznie, jedna z pierwszych ulotek, jakie wykonali artyści w Anglii. Zaprezentowana została także ich doskonała grafika z folderu reklamującego morfinę firmy Roche, opatrzona adnotacją, że Le Witt i Him od niedawna działają na rynku brytyjskim. „Art and Industry” upodobało sobie przybyły z Polski tandem, którego prace wielokrotnie reprodukowało w kolejnych latach. Już w 1942 r. periodyk poświęcił im czterostronicowy artykuł zatytułowany wymownie *Lewitt-Him – a collaboration of ideals and ideas*<sup>462</sup>.

Ich prace ilustratorskie towarzyszyły wielu artykułom publikowanym przez pismo w czasie wojny i bezpośrednio po niej, m.in. *The poster in war-time Britain* Erica Newtona<sup>463</sup>, *Paul Colin looks at the world's war posters*<sup>464</sup> oraz *The Dutch fighting spirit 1939-45. The propaganda poster in the liberation of Holland*<sup>465</sup>, *British poster designers know their job*<sup>466</sup>. Numer z marca 1944 r. poświęcał także nieco miejsca muralowi pt. *Fables for the canteen* wykonanemu w fabryce Langley Alloys Ltd<sup>467</sup>.

Niedługo po wojnie monograficzny artykuł *Lewitt-Him and the uses of nonsense* poświęciła artystom Amabel Williams-Ellis w kwietniowym numerze „Art and Industry”

460 Christian Barman, *London Transport Publicity*, „The Penrose Annual” 1939, vol. 41, s. 50-54.

461 *Direct mail isn't waste*, „Art and Industry” 1939, January, s. 1-7.

462 *Lewitt-Him – a collaboration of ideals and ideas*, „Art and Industry” 1942, August, s. 38-41.

463 Eric Newton, *The poster in war-time Britain*, „Art and Industry” 1943, July, s. 2-16.

464 Paul Colin, *Paul Colin looks at the world's war posters*, „Art and Industry” 1945, September, s. 87-90.

465 *The Dutch fighting spirit 1939-45. The propaganda poster in the liberation of Holland*, „Art and Industry” 1946, July, s. 41-46.

466 *British poster designers know their job*, „Art and Industry” 1948, 44, s. 42-52.

467 *Fables for the canteen*, „Art and Industry” 1944, March, s. 88-89.

z 1947 r.<sup>468</sup>. W 1949 r. pismo donosiło z kolei o sukcesie tandemu na międzynarodowej wystawie plakatu w Wiedniu<sup>469</sup>. Po zakończeniu Festival of Britain John Barmas opublikował artykuł *Lewitt-Him versus Time*<sup>470</sup>, w którym zachwalał niezwykle festiwalowy zegar zaprojektowany przez artystów na zlecenie Guinnessa. Rok później, w 1953 r., czasopismo zamieściło kolejne kilkustronicowe podsumowanie ich działalności. Tym razem kunszt artystów zachwalał James de Holden Stone w artykule *Pair of Aces*<sup>471</sup>.

Po rozpadzie spółki redaktorzy pisma wciąż bacznie śledzili twórczość reklamową i ilustratorską Hima. W 1957 r. ukazał się poświęcony mu monograficzny artykuł Mary Gowing<sup>472</sup> oraz omówienie przestrzennych modeli przygotowywanych dla kampanii reklamowej firmy Schweppes<sup>473</sup>.

Już w 1941 r. działalność Studia zauważona została przez bogato ilustrowane angielskie pismo poświęcone designowi i reklamie – „Modern Publicity”<sup>474</sup>. Plakaty z czasu wojny oraz prace reklamowe prezentowane są w numerze z 1942 r.<sup>475</sup> Po wojnie Le Witt i Him wciąż obecni byli w obszernych, publikowanych przez pismo w kolejnych latach omówieniach grafik reklamowych, plakatów, okładek, etykiet, opakowań i obiektów wystawieniowych. Dowodem sympatii redakcji dla twórczości artystów jest powierzenie im zadania przygotowania okładki do numerów z lat 1951-1952<sup>476</sup>.

Karierze Le Witt i Hima bacznie przyglądały się także zagraniczne czasopisma poświęcone projektowaniu graficznemu. W latach powojennych jednym z najważniejszych ośrodków, w których rozwijano teorię projektownia graficznego i typografii, była Szwajcaria z jej sprawnie działającym przemysłem wydawniczym. W 1944 r. w Zurichu szwajcarski designer Walter Herdeg założył „Graphis, The International Journal of Visual Communication”. Czasopismo z definicji miało charakter międzynarodowy – prezentowało dokonania artystów z całego świata. Od początku wszystkie teksty ukazywały się w trzech językach: francuskim, niemieckim i angielskim. Pismo stało na wysokim poziomie merytorycznym i edytorskim, a druk ilustracji był bardzo dobrej jakości.

Po raz pierwszy twórczość Studia Lewitt-Him pojawia się na jego łamach w 1946 r. W numerze 14, dedykowanym niejako designowi brytyjskiemu, znajdują się aż cztery teksty, w których mowa jest o Le Wittcie i Himie. Autorem dwóch z nich, *British poster art during the war*<sup>477</sup> oraz *[British] Illustrated books for children*<sup>478</sup>, był Noel Carrington – angielski projektant książek, redaktor i wydawca, związany m.in. Oxford University Press i Penguin Books, w którym stworzył markę książek dla dzieci Puffin Books. Projekty reklamowe Studia służą także za przykłady w tekście Donalda McCullougha *Press*

468 Amabel Williams-Ellis, *Lewitt-Him and the uses of nonsense*, „Art and Industry” 1947, April, s. 104-111.

469 *Winner in Vienna International Poster Exhibition*, „Art and Industry” 1949, March, s. 115.

470 John Barmas, *Lewitt-Him versus Time*, „Art and Industry” 1952, March, s. 92-95, 102.

471 James de Holden Stone, *Pair of Aces*, „Art and Industry”, 1953, September, s. 82-89.

472 Mary Gowing, *George Him*, „Art and Industry”, 1957, May s. 152-157, 178.

473 *Point-of-sale plus*, „Art and Industry” 1957, June, s. 200-203.

474 *National Publicity*, „Modern Publicity” 1941, s. 65.

475 „Modern Publicity” 1942, s. 18, 51, 55, 92, 114.

476 [okładka], „Modern Publicity” 1951-52.

477 Noel Carrington, *British poster art during the war*, „Graphis” 1946, 14, s. 172-185, 271-273.

478 Noel Carrington, *Illustrated books for children*, „Graphis” 1946, 14, s. 220-237.

*advertising in Great Britain*<sup>479</sup>. Przedstawianie prac Le Witta i Hima przez angielskich autorów jako przykładów narodowej sztuki użytkowej świadczy, że w 1946 r. artyści zaliczani byli już do czołówki brytyjskich projektantów. Reprezentowali Wielką Brytanię na międzynarodowej scenie sztuki użytkowej, choć nie posiadali w tym czasie jeszcze nawet brytyjskiego obywatelstwa. Największym wyróżnieniem był obszerny, monograficzny artykuł poświęcony ich różnorodnej twórczości. Manuel Gasser, szwajcarski dziennikarz i krytyk, zwracał uwagę, że niewielu jest tak płodnych artystów o wciąż świeżym i oryginalnym podejściu, które wynikało z ich wzajemnej stymulacji i krytyki podczas wspólnego działania. Tekst uzupełniały reproduktowane projekty reklamowe, plakaty, ilustracje książkowe oraz murale. Pojawiały się również polskie akcenty – reprodukcja reklamy Roche oraz ilustracja z *Lokomotywy...*<sup>480</sup>.

W roku 1947 w „Graphis” pojawia się również niedługa nota o muralu stworzonym przez Le Witta i Hima dla Wood Bros<sup>481</sup>. W kolejnych latach ich prace ilustrowały artykuły: *American Overseas Airlines* G. O. Austen (1948)<sup>482</sup>, *British commercial art* (1950)<sup>483</sup> oraz *Recent air travel publicity* (1953) Charlesa Rosnera<sup>484</sup> i przy okazji relacji z Festival of Britain *The greatest collective achievement of the year 1951* Paula Reilly’ego<sup>485</sup>.

Piękne podsumowanie wieloletniej, wspólnej działalności artystów ukazało się w numerze 48 „Graphis” z 1953 r. Artykuł C. G. Tomrley’ego, zatytułowany jest *Lewitt-Him. Twenty years*, w tym bowiem roku Studio Lewitt-Him obchodziło dwudziestą rocznicę swojego powstania<sup>486</sup>.

O samodzielnych dokonaniach Hima po rozpadzie spółki informował czytelników pisma Charles Rosner, który odnotował ciekawy projekt ekspozycji wystawowej w Rotterdamie<sup>487</sup> oraz niemal dziesięciostronicowy artykuł, w którym podsumował jego indywidualną karierę od rozpadu do roku 1961<sup>488</sup>.

Niemiecki przemysł wydawniczy i reklamowy, bogaty w doskonale przedwojenne tradycje, odbudowywał się powoli po wyniszczającej wojnie. Niemieckojęzyczni czytelnicy łaknęli informacji ze świata designu. Le Witt i Him powrócili po wojnie na karty pisma, od którego właściwie rozpoczęła się ich międzynarodowa kariera. Zmieniła się co prawda lokalizacja redakcji, przeniesiona z Berlina do Monachium, ale poczytne już przed wojną, „Gebrauchsgraphik” wciąż istniało. W roku 1952 Anton Sailer opublikował artykuł poświęcony plakatom projektowanym dla General Post Office w Londynie<sup>489</sup>. Nie mogło w nim oczywiście zabraknąć reprezentacji prac spółki.

479 Donald McCullough, *Press advertising in Great Britain*, „Graphis” 1946, 14, s. 238-249.

480 Manuel Gasser, *Lewitt-Him*, „Graphis” 1946, 14, s. 200-211, 273-274.

481 [nota o muralu Wood Bros. projektu Studia Lewitt-Him], „Graphis” 1947, 18, s. 160.

482 G. O. Austen, *American Overseas Airlines*, „Graphis” 1948, 22, s. 118-122, 197-198.

483 Charles Rosner, *British commercial art*, „Graphis” 1950, 31, s. 206-249, 286-288.

484 Charles Rosner, *Recent air travel publicity*, „Graphis” 1953, 46, s. 124-133, 161-164.

485 Paul Reilly, *The greatest collective achievement of the year 1951 (Festival of Britain)*, „Graphis” 1951, 37, s. 294-313, 379.

486 C. G. Tomrley, *Lewitt-Him. Twenty years*, „Graphis” 1953, 48, s. 268-275, 331-333.

487 Charles Rosner, *An experiment in window display (De Bijenkorf, Rotterdam)*, „Graphis” 1957, 74, s. 522-527, 558.

488 Charles Rosner, *George Him*, „Graphis” 1961, 94, s. 146-155, 165-166.

489 Anton Sailer, *General Post Office in London*, „Gebrauchsgraphik” 1952, Februar, s. 9-17.



W 1953 r. opublikowany został, kolejny już, całościowy przegląd dokonań spółki na polu designu. E. Hölscher wspomina, iż to „Gebrauchsgraphik” miało przed laty zaszczyt przedstawić utalentowany artystyczny tandem międzynarodowemu środowisku osób profesjonalnie zajmujących się designem. Jak zauważał autor, Le Witt i Him stali się od tego czasu tak rozpoznawalni, że przybliżanie ich pracy zdaje się zbędne. W zakończeniu krótkiego tekstu wyrażone są zachwyt nad harmonią stylu i formy pary artystów oraz nadzieja na kolejne dobre prace<sup>490</sup>. Autor zapewne nie wiedział, że w tym czasie stosunki między Le Wittem i Himem były dalekie od harmonii, a nadchodzące projekty miały być ostatnimi wspólnymi realizacjami spółki.

Pismo co najmniej dwa razy prezentowało także samodzielne dokonania Hima – przy okazji aranżacji wystaw dla sklepu Bijenkorf<sup>491</sup> oraz w związku z doskonałą kampanią reklamową papierosów Overstolz, którą artysta realizował pod koniec lat pięćdziesiątych<sup>492</sup>.

W 1948 r. posiadające swe redakcje w Heidelbergu, Maiwald i Monachium wydawnictwo Verlag Karl Thiemig, wprowadziło na niemiecki rynek kolejny periodyk poświęcony sztuce reklamowej – „Graphik”. Od czerwca 1949 r. pismo publikowało obok artykułów w języku niemieckim, także ich angielskie streszczenia. Również z tym pismem współpracował wspomniany już Charles Rosner. W „Graphik” opublikował w 1949 r. tekst *Werbegraphik in England*<sup>493</sup>. Le Witt i Him wspomniani są także podczas relacji z wystawy brytyjskiej sztuki przemysłowej w Sztokholmie<sup>494</sup>.

Najbardziej jednak interesujący jest przegląd twórczości Studia opublikowany w numerze pierwszym z 1955 r. pod tytułem *Lewitt-Him, macht ichre Arbeit Spaß*<sup>495</sup>. O samodzielnej karierze Hima wspomniano później jeszcze przy okazji artykułu na temat projektowanych w 1957 r. kartek świątecznych<sup>496</sup>.

Twórczość artystów docierała nawet do miejsc dość egzotycznych. Wśród archiwaliów po Le Wittcie, zachowały się karty wyrwane z nieznanego, koreańskiego lub tajwańskiego czasopisma. Zamieszczenie biogramów obydwu artystów na osobnych stronach wskazuje, że nie działali już razem, chociaż wśród materiału ilustracyjnego znajduje się jedna ich wspólna praca<sup>497</sup>. Spory wybór prac Hima prezenował również założony w 1953 r. w Tokio kwartalnik „Idea”, poświęcony projektowaniu graficznemu i typografii. Znalazł się w nim kilkustronicowy artykuł o artyście w roku jego siedemdziesiątych urodzin<sup>498</sup>. Zainteresowanie Himem w tak odległym geograficznie i kulturowo kraju było związane z tłumaczeniem na japoński książek Franka Herrmanna o przygodach giganta Aleksandra, które ukazywały się z oryginalnymi ilustracjami Hima.

Działalnością Le Wittta i Hima interesowały się nie tylko periodyki fachowe, ale także popularne gazety i czasopisma kulturalne, które chętnie wspominały o ciekawszych

490 E. Hölscher, *Lewitt-Him, London*, „Gebrauchsgraphik” 1953, May, s. 2-11.

491 Alfred Kayser, *All the riches of the world displayed in the windows of the department-store Bijenkorf*, „Gebrauchsgraphik” 1957, October, s. 24-27.

492 *Knight Overstolz explores the present*, „Gebrauchsgraphik” 1957, I, s. 47-51.

493 Charles Rosner, *Werbegraphik in England*, „Graphik” 1949, 6, s. 238-247.

494 *Exhibition of art for industry in Stockholm National Museum*, „Graphik” 1952, s. 190-197.

495 *Lewitt-Him, macht ichre Arbeit Spaß*, „Graphik”, 1955, I, s. 14-23.

496 *New Year's cards*, „Graphik”, 1957, October, s. 16.

497 *Jan Le Witt, Jerzy Him* – biogramy artystów w nieznanym czasopiśmie azjatyckim [karty wyrwane z czasopisma, po 1955] MLW.

498 *George Him*, „Idea” 1970, 5 (100), s. 69-71.



realizacjach, jak festiwalowy zegar, czy organizowanych co jakiś czas wystawach. Oprócz londyńskiego „The Times”<sup>499</sup>, o artystach pisały m.in. „New York Times”, wydawany w Amsterdamie „Elseviers Weekblad” czy popularny szwedzki dziennik „Aftonbladet”. Dłuższych i krótszych wzmianek o fenomenalnym artystycznym tandemie pojawiało się w prasie popularnej i fachowej różnych krajów z pewnością więcej. Niestety, nie jest możliwe odnotowanie ich wszystkich. Przedstawiony jednak powyżej przegląd daje pewien obraz, jak dużą popularnością i uznaniem w świecie europejskiego designu cieszyli się Le Witt i Him w latach swej wspólnej działalności.

## Na rozstaju dróg, czyli rozpad spółki

Jako Studio Levitt-Him w Polsce, a później jako Lewitt-Him w Wielkiej Brytanii artyści działali razem nieprzerwanie przez dwadzieścia dwa lata. To jedna z najdłuższych trwających kooperacji tego typu. Przez ten czas zrealizowali wspólnie setki projektów reklamowych, dziesiątki okładek książkowych i plakatów oraz wiele innych projektów, które zostały przedstawione wcześniej. Artyści odnieśli w swojej pracy niezaprzeczalny sukces – doceniani przez publiczność i komentatorów, zapisali się w historii designu jako jedni z najciekawszych projektantów graficznych swojego czasu. Co jednak przerwało tę na pierwszy rzut oka doskonale funkcjonującą spółkę? Na podobnie stawiane pytania artyści odpowiadali zazwyczaj wymijająco, że powinno się raczej spytać, dlaczego tak długo razem pracowali<sup>500</sup>. Jako przyczyny zakończenia współpracy zazwyczaj podawali rozbieżność poglądów na sztukę oraz chęć poświęcenia się przez Jana Le Wittta malarstwu, co skłoniło go do porzucenia grafiki użytkowej.

Dziś, dzięki dostępowi do dokumentów i wspomnieniom krewnych, można nieco więcej powiedzieć o zakończeniu wieloletniej współpracy, której towarzyszyło też znaczne oziębienie stosunków między artystami. Jest to istotne dla uzyskania pełnego obrazu spółki oraz skomplikowanych relacji, jakie łączyły Le Wittta i Hima. Skutki tego wydarzenia miały także istotny wpływ na kilka później realizowanych przez artystów projektów artystycznych, o których mowa będzie dalej.

Na wstępie warto zauważyć, że źródła nie są zgodne co do daty zakończenia współpracy – niektóre wskazują na rok 1954, inne na 1955. Wynika to z zapewne z faktu, iż rozpad spółki był procesem rozciągniętym w czasie. Można przyjąć, że konflikt między artystami miał swój początek ok. 1952 r. Napięcie we wzajemnych relacjach osiągnęło szczyt w roku 1954, kiedy doszło do zerwania współpracy w praktyce – nie realizowali już wspólnie zleceń, Him wyprowadził się z domu, w którym razem mieszkali<sup>501</sup>. Do formalnego porozumienia między artystami doszło dopiero 9 czerwca 1955 r., kiedy zawarta została między nimi umowa prawna. Pierwszy jej punkt stanowił, iż współpraca między Janem Le Witttem a Georgem Himem zostaje rozwiązana z dniem 1 stycznia 1955 r. Porozumienie nie rozwiązało jednak wszystkich kwestii spornych, a kolejne napięcia nasilały się w latach 1956 i 1958. W tym czasie artyści komunikowali się już między sobą

499 *Hyphenated Designers*, „The Times” 1953, November 16.

500 *Po 44 latach...*, *op. cit.*

501 Kalendarium życia Jerzego Hima obejmujące lata 1900-1975 [rękopis na podłużnym arkuszu, c. 1975] VA: AAD/1997/19/467.

przede wszystkim za pośrednictwem mediatora<sup>502</sup>. Można więc uznać, że oficjalnie współpraca zakończyła się, zgodnie z tym co precyzuje podpisane przez nich porozumienie, 1 stycznia 1955 r. Tak więc spółka trwała do 1954 r.

Przedstawione w dalszej części fakty nigdy dotychczas nie zostały szerzej ujawnione. Dotarcie do nich było możliwe dzięki zgodzie Jane Rabagliati i Michaela Le Witta na odtajnienie jednej z teczek znajdujących się w londyńskim archiwum Hima, która miała pierwotnie pozostać zapieczętowana do 2020 r. Dokumenty w niej odnalezione pozwoliły w dużej części odtworzyć skomplikowane relacje, jakie łączyły artystów. Wgląd w wydarzenia tamtych lat burzy obraz spójnej i harmonijnej współpracy, jaki wyłania się często z lektury popularnych biogramów i artykułów. Poniższe fragmenty przez niektórych mogą zostać odebrane jako wnikające zbyt głęboko w prywatne sprawy pomiędzy artystami. Nie można jednak w rozważaniach nad wewnętrznym funkcjonowaniem spółki pominąć tak ważnych źródeł, które dają mniej zafałszowany obraz końcowego okresu ich współpracy niż wiadomości, jakie artyści sami decydowali się udostępnić – jednocześnie, jak się okazuje, skrupulatnie ukrywając przed światem ciemną stronę wzajemnych relacji. Spór był bowiem utrzymywany w możliwie pełnej dyskrecji przed zewnętrznymi obserwatorami, aby nie zaszkodzić reputacji obydwu stron. Przedstawione dalej informacje burzą być może nieskazitelny wizerunek doskonale układającej się współpracy. Ze względu jednak na wymogi naukowej rzetelności nie można pominąć przez grzeczność tych kwestii mimo ich kontrowersyjności. Dziś nie zaszkodzą już one interesom żadnego z artystów i w żadnym stopniu nie umniejszają ich niewątpliwych dokonań artystycznych na różnych polach sztuki. Autor ufa, że ujawnienia niektórych faktów nie będą mu mieli za złe także krewni artystów.

Przedstawione poniżej ustalenia nie składają się oczywiście na całościowy i w pełni obiektywny opis sytuacji, są bowiem obrazem wyłaniającym się przede wszystkim z korespondencji Hima z mediatorem, który pośredniczył w trudnych negocjacjach między obiema stronami. Nie są niestety znane listy drugiej strony tego sporu, czyli Le Witta. Dodatkowo, negocjacje, poza drogą korespondencyjną, prowadzone były podczas osobistych spotkań artystów oraz indywidualnie z mediatorem. Mimo to z zachowanych dokumentów można odtworzyć dość spójny przebieg samych pertraktacji między stornami, a dzięki nakreślanemu przez Hima kontekstowi przyjrzeć się bliżej skomplikowanym relacjom, jakie łączyły obydwu twórców. Choć jest to obraz jak wspomniano dość jednostronny, to jego prawdziwość zdają się potwierdzać wypowiedzi żyjących krewnych Hima i jego przyjaciół, którzy znali, przynajmniej częściowo, przebieg tamtych wydarzeń<sup>503</sup>.

## Przyczyny rozłamu

Żeby zrozumieć przyczyny rozpadu Studia, należy zastanowić się, dlaczego artyści tak długo współpracowali. Założyli spółkę niedługo po tym, jak się poznali. Decyzja, przynajmniej początkowo, była podyktowana zapewne bardziej względami praktycznymi niż wzajemną sympatią. Przyjaźń między nimi musiała z czasem umocnić się, w czym pomagały

502 Korespondencja Jerzego Hima z Ambros'em Appelbe[maszynopisy listów, 1955-1958]  
VA: AAD/1997/19/495.

503 Podobny obraz relacji między Le Wittem a Himem wyłania się ze wspomnień Jane Rabagliati, Phebe Robinov i Tessy Hagity.

odnoszone wspólnie sukcesy oraz dobrze układająca się współpraca. Cechy charakteru i umiejętności każdego z nich rekompensowały słabsze strony partnera, a praca przebiegała w ścisłej kooperacji. Artyści od przyjazdu do Anglii mieszkali również razem, więc spędzali ze sobą bardzo wiele czasu – łączyło ich wspólne studio, dom i praca. Jak wspomniano wcześniej, wiele ich również różniło, zwłaszcza pod względem temperamentu i charakteru. Tworząc jednak, artyści nawzajem dopełniali się, a ich kooperacja oparta na wzajemnej krytyce i wspólnej pracy koncepcyjnej dawała doskonałe efekty. Takiemu modelowi działalności artystycznej towarzyszyło jednak również ogromne napięcie – ci, którzy mieli okazję obserwować ich podczas pracy wspominają, że artyści wiecznie się spierali i kłócili, oczywiście w kwestiach dotyczących projektów. Zawsze jednak udawało im się dojść do wspólnego, lepszego rozwiązania z korzyścią dla finalnego efektu. Le Witt był człowiekiem mocnego charakteru, lubiącym stawiać na swoim, twardym negocjatorem. Cechy te pomagały w działalności biznesowej i sprawnym pozyskiwaniu klientów. Him był z kolei raczej introwertykiem. Doskonałymi zdolnościami manualnymi, inteligencją i wiedzą nadrabiał wrodzoną nieśmiałość, którą z wiekiem, jak się zdaje, udało mu się zwalczyć. Nie bał się z pewnością podejmowania dyskusji i polemiki z Le Wittem w kwestiach związanych z pracą, jednak, jak wynika ze wspomnień, obawiał się samodzielności, nawet pomimo wieloletniego doświadczenia w branży. Le Witt miał z kolei dominujący charakter, przez niektórych określany nawet jako tyrański<sup>504</sup>. Him po latach wyrzucał byłemu partnerowi, że ten umiejętnie grał na jego wrodzonym kompleksie niższości, samemu kreując się na artystę obdarowanego boskim talentem i umiejętnościami biznesowymi, jednocześnie redukując partnera do rzetelnego wyrobownika. Him wspominał, że po pewnym czasie zaczął rzeczywiście wierzyć w prawdziwość takiego stanu rzeczy. Miał nalegać na partnera, aby sygnowali jako Lewitt-Him nawet te prace, które wykonywał sam. Wynikało to z braku wiary we własne możliwości i obawy, że bez Le Wittta nie ma szans utrzymać się w branży. Praca była dla Hima bardzo ważna i to zapewne właśnie dlatego przez tak długi czas ulegał dominującemu wpływowi partnera.

Spółkę z pewnością cementował jej niewątpliwy sukces – najpierw w Polsce, później w Wielkiej Brytanii. Mimo początkowych trudności artyści, wspierając się nawzajem, byli w stanie przetrwać gorsze momenty i w stosunkowo krótkim czasie znaleźć się w czołówce ówczesnych projektantów. Dzięki temu napływały do nich intratne zlecenia, które przekładały się również na dość wysokie zarobki. To właśnie zapewne konieczność zapewnienia bytu sobie i rodzinie tak długo trzymała Le Wittta przy projektowaniu użytkowym. Him kochał ilustrować i tworzyć grafiki reklamowe. W odniesieniu do jego partnera nie jest to do końca pewne. Stosunek Le Wittta do sztuki użytkowej był raczej ambiwalentny – traktował ją głównie jako pracę zarobkową, po której oddawał się swej prawdziwej pasji, czyli malarstwu. Jak pisał po latach w liście do Hima, ich współpraca powinna była zakończyć się już w 1947 r., po pierwszej indywidualnej wystawie malarskiej Le Wittta<sup>505</sup>. Tak się jednak nie stało, gdyż artysta nie chciał porzucić Hima, który przechodził wówczas ciężką chorobę i był hospitalizowany. W kolejnych jednak latach Le Witt coraz bardziej pochłonięty był malarstwem. Praca komercyjna, na zlecenie i zgodnie z wytycznymi klienta zaczęła być dla niego przeszkodą w realizowaniu się jako artysty. Jak pisał, działał wówczas niejako przeciwko swym wewnętrznym przekonaniom, jednak wciąż zmagał się z wątpliwościami co do własnych malarskich możliwości.

504 Rozmowa z Tessą Hagity 26 lipca 2017 r. w Londynie.

505 List Jana Le Wittta do Georga Hima [maszynopis listu, 5 sierpnia 1980 r.] VA: AAD/1997/19/69.

Spółka trwała, jednak na podstawie stylu wielu późnych prac Studia domniemywać można, że kooperacja twórcza ulegała z biegiem lat rozluźnieniu – podczas gdy wśród wcześniejszych realizacji trudno wskazać dominujący wpływ któregoś z artystów, to późniejsze wskazują, iż pracowali nad nimi bardziej indywidualnie, raczej dzieląc się zleceniami niż wykonując je razem. Jak wynika z listu napisanego przez Hima do byłego partnera, przez ostatni rok (zapewne 1954) to on wykonywał wszystkie prace Studia, dając Le Wittowi swobodę i czas do namysłu nad tym, czym chce się zająć w przyszłości<sup>506</sup>.

Podczas gdy pierwsza dekada działalności Le Witt i Him przebiegała raczej w duchu partnerstwa i przyjaźni, to ostatnie dziesięć lat współżycia było okresem znacznie bardziej burzliwym. Relacje między artystami były coraz chłodniejsze i bardziej problematyczne. Nie spierali się już tylko o koncepcje i wykonanie realizowanych projektów, ale coraz częściej ich wizje sztuki przedstawiały się pokrywać. Le Witt chciał działać nieskrepowanie i poświęcać się wyłącznie malarstwu. Coraz bardziej przeszkadzała mu łaska designera i kojarzenie go z komercyjnym studium graficznym, co w jego odczuciu kłóciło się z wizerunkiem malarza. Narastała w nim z czasem coraz większa niechęć do komercyjnej pracy na zlecenie. Przełożyło się to na kontakty z klientami i samą pracę, którą pod koniec wspólnej działalności wykonywał już praktycznie tylko Him<sup>507</sup>. Kością niezgody stało się duże zlecenie na kampanię reklamową Schweppshire, z którym Him wiązał wiele nadziei. Le Witt uważał natomiast, że zlecenie to przerośnie możliwości ich niewielkiej firmy. Można przypuszczać, że wiązanie się w długoterminowy i czasochłonny kontrakt kolidowało z jego malarskimi aspiracjami<sup>508</sup>.

Rok 1952 Him odnotował w swoim kalendarium jako początek rozłamu w spółce. Dwa lata później konflikt sięgnął zenitu i artyści postanowili rozwiązać wspólną działalność. Choć wciąż mieszkali razem, relacje między nimi były w tym czasie bardzo napięte, zwłaszcza że wciąż trwały negocjacje co do warunków zakończenia współpracy. Dalej wybuchały między nimi kłótnie, a Le Witt miał wysuwać coraz to nowe roszczenia w stosunku do byłego partnera. Po powrocie do studia po dłuższej nieobecności podarł demonstracyjnie jeden z samodzielnych projektów Hima, wykonanych dla Schweppesa, który uznał za grubiański i niegodny wspólnej sygnatury Lewitt-Him<sup>509</sup>. Gdy Him w końcu przełamał się, aby zabrać ze wspólnego do niedawna Atelier część prac i projektów, został porzucany na ziemi, podarte na strzępy druki reklamowe wykonane do kampanii Schweppshire, które jak stwierdził, Le Witt uznał za bezwartościowe<sup>510</sup>. Widok ten sprawił, że opuścił natychmiast studio i nigdy już do niego nie powrócił<sup>511</sup>, zostawiając większość wspólnych projektów w rękach byłego partnera. Him we wspomnianym liście pisał do Le Witt, że ostatni etap ich koegzystencji był najgorszym i najbardziej poniżającym okresem w jego życiu<sup>512</sup>.

506 List George'a Hima do Jana Le Witt [maszynopis listu z naniesionymi ręcznie poprawkami, niedatowany, odpowiedź na list z 15 lipca 1980 r.] VA: AAD/1997/19/495.

507 *Ibidem*.

508 Rozmowa z Jane Rabagliati 23 lipca 2017 r. w East Grinstead.

509 List Jana Le Witt do George'a Hima [rękopis listu, 5 sierpień 1980 r.] VA: AAD/1997/19/69.

510 List George'a Hima do Jana Le Witt, [maszynopis listu z naniesionymi ręcznie poprawkami, niedatowany, odpowiedź na list z 15 lipca 1980 r.] VA: AAD/1997/19/495.

511 Rozmowa z Jane Rabagliati 23 lipca 2017 r. w East Grinstead.

512 List George'a Hima do Jana Le Witt, [maszynopis listu z naniesionymi ręcznie poprawkami, niedatowany, odpowiedź na list z 15 lipca 1980 r.] VA: AAD/1997/19/495.



## Przebieg i skutki secesji

Dla obydwu artystów zakończenie toksycznej relacji było z pewnością ulgą. W 1955 r. Him wyprowadził się do nowego domu przy 37B Greville Road w Londynie, gdzie niedługo później wprowadziła się niego dawna przyjaciółka, Maja Hoffmann. Tam też urządził swoją nową pracownię. Le Witt, który pozostał w ich dawnym domu, miał z kolei możliwość oddania się w pełni upragnionemu malarstwu sztalugowemu.

Po dość przykrym rozstaniu, które było wynikiem narastających różnic zdań i rozbieżnych oczekiwań co do przyszłości, relacje artystów przez długie lata pozostawały chłodne, a ich drogi zawodowe niemal całkowicie się rozeszły. Jak stwierdzał Him, byli zupełnie odmiennymi osobowościami. Po latach nie mógł zrozumieć, dlaczego na tak długo obojdwaj utknęli uwikłani w partnerstwo, które pozostawiło po sobie, obok doskonałego dorobku artystycznego, także gorycz i wiele przykrych wspomnień. Również Le Witt żałował, że współpracy nie zakończyli wcześniej. Zakończenie trwającej ponad dwadzieścia lat współpracy zawodowej nie było jednak wcale proste, tym bardziej ze strony nie rozstawały się w przyjaźni. Artyści musieli dojść do porozumienia w kwestiach finansowych dotyczących praw autorskich i podziału majątku firmy. Dodatkowo istniały także zobowiązania w związku z podjętymi jeszcze wspólnie zleceniami, które ktoś musiał dokończyć.

Po rozstaniu artyści kontaktowali się ze sobą przede wszystkim za pośrednictwem radcy prawnego. Nie zachowała się z tego czasu żadna korespondencja pomiędzy nimi. Udało się jednak uzyskać dostęp do części dokumentów, które powstały w związku z rozpadem spółki. Są to przede wszystkim umowa wraz z projektem aneksu zawarta między artystami oraz późniejsza korespondencja między Himem i adwokatem Ambroseem Appelbe, który pośredniczył w negocjacjach. Rekonstrukcja ówczesnych wydarzeń możliwa jest jedynie na podstawie korespondencji i dokumentów zgromadzonych przez Hima. Treść listów Le Witt'a jest nie znana lub znana jedynie z relacji Hima i Appelbego.

Nie wiadomo dziś dokładnie, jak przebiegały uzgodnienia między artystami prowadzone na przełomie lat 1954-1955, jednak z korespondencji wynika, że było im bardzo trudno dojść do akceptowanych przez obie strony uzgodnień. Między zerwaniem współpracy a podpisaniem porozumienia minęło osiem miesięcy, podczas których artyści negocjowali jego warunki. Według Hima Le Witt odrzucał bez dyskusji wszelkie zapisy, które były mu nie na rękę, zupełnie nie dbając o interesy drugiej strony. Him wspominał, że gdyby nie ustępstwa z jego strony, pertraktacje trwałyby, jak się wyraził, po sam sąd ostateczny<sup>513</sup>.

Him przytacza Appelbeemu dość dobitny przykład świadczący o tym, że Le Witt utrudniał mu rozpoczęcie samodzielnej kariery i zagarnął część rynkowego potencjału dawnej spółki na własny użytek. Le Witt, mimo iż po separacji posiadał własne atelier i telefon, nalegał na przejęcie także pracowni i telefonu firmy. Dodatkowo uniemożliwił rozesłanie do dawnych klientów i agentów informacji o rozpadzie spółki oraz nowych adresów każdego z nich. Nie udostępnił Himowi posiadanej bazy kontaktów ani nie zgodził się na to, aby ten stosowną informację rozesłał samodzielnie. Każdy zatem potencjalny klient wiedziony popularnością Studia Lewitt-Him, a nie wiedzący jeszcze o jego rozpadzie, trafiał wprost do Le Witt'a. Dawało mu to możliwość przejęcia dawnych

513 List George'a Hima do Ambrosea Appelbego [maszynopis listu, 3 sierpień 1956 r.]  
VA: AAD/1997/19/495.



zleceniodawców firmy z pominięciem byłego współnika<sup>514</sup>. Zastanawiające jest, dlaczego Le Wittowi tak zależało na bazie komercyjnych klientów, skoro miał zamiar poświęcić się malarstwu sztalugowemu, którego odbiorcami są z reguły zupełnie inne osoby. Wykonał co prawda samodzielnie jeszcze kilka projektów, jednak można powiedzieć, że praktycznie karierę na polu designu zakończył wraz z rozpadem spółki.

Negocjacje doprowadziły ostatecznie do sformułowania umowy, którą obydwaj zgodzili się zaakceptować, choć Him nie uważał jej za sprawiedliwą. Do podpisania porozumienia doszło 9 czerwca 1955 r. Umowa ta jest dla dziejów spółki dość istotna, dlatego poniżej streszczone zostanie dziewięć głównych punktów dokumentu:

- Spółka Lewitt-Him została rozwiązana z dniem 1 stycznia 1955 r.
- Wszystkie pieniądze spółki, w tym honoraria autorskie za opublikowane książki i inne projekty, podzielone zostały między stronami w równych częściach. Wszystkie zobowiązania finansowe i nieuregulowane rachunki spółki, strony miały spłacić również po połowie.
- Gdyby jedna ze stron osiągnęła jakiś zysk z prac tego samego typu, co realizowane wcześniej w ramach spółki, zobowiązuje się zapłacić należną część drugiej stronie (lub ewentualnie jej spadkobiercom).
- Należności, o których mowa w poprzednim punkcie wypłacane miały być przez trzy lata, poczynając od 01.01.1955 r., a ich wysokość miała wynosić do 20 % od zysku.
- W ramach zysków z kampanii prowadzonej dla firmy Schweppes, która przypadła Himowi oraz z tantiemów od sprzedaży książki *Vegetabull*, zilustrowanej przez Le Wittę, strony zobowiązywały się wypłacać sobie 25 % udziału w zysku przez okres kolejnych pięciu lat.
- W zamian za kontrakt na wykonanie instalacji ekspozycyjnej dla firmy Philips, Him zrzekał się pierwszych 100 £ pochodzących z honorariów autorskich za sprzedaż książki *Vegetabull*.

Nie miały podlegać rozliczeniu kontrakty pozyskane za pośrednictwem agentów, z wyjątkiem tych, którzy współpracowali ze studiem już wcześniej. Strony zobowiązały się nie wysuwać żadnych innych wzajemnych roszczeń poza zawartymi w powyższych punktach. Podział wspólnego majątku został ustalony w następujący sposób:

- Wszystkie meble i ruchomości zostały wycenione w celu określenia ich wartości. Każda ze stron otrzymała sprzęt o wartości połowy kwoty wyceny.
- Jan Le Witt odkupił od Hima 50 % jego udziałów w nieruchomości przy 117 Ladbroke Road w Londynie, które wyceniono na 3 500 £. Zobowiązał się także do spłaty jego części zadłużenia, która odjęta została od powyższej kwoty. Różnicę miał zapłacić byłemu współnikowi w gotówce do 1 września 1955 r., Him natomiast miał do tego czasu opuścić lokal.
- Him zobowiązał się do pokrycia połowy kosztów podstemplowania nieruchomości, jeśli niezależny ekspert uzna to za konieczne. Maksymalna kwota jaką miałby zapłacić miała nie przekroczyć 150 £.

514 *Ibidem*.

W tych kilku zwięzłych punktach artyści określili zasady podziału funkcjonującej ponad dwadzieścia lat firmy. Umowa ta, jak niebawem się okazało, nie rozstrzygała jednak wszystkich spornych kwestii. Już kolejnego roku wynikło między artystami nieporozumienie związane z rozliczeniami i ze sposobem dysponowania wykonanymi jeszcze wspólnie pracami. Him poprosił w tej sprawie o wsparcie Ambrosea Appelbego, radcę kancelarii Cliftons-Solicitors, który zgodził się zostać mediatorem w sporze. W liście z 17 maja 1956 r. obiecywał on doprowadzić do uporządkowania wszelkich kwestii finansowych, prawnych i ogólnej natury, które miały związek z zakończoną przed rokiem współpracą<sup>515</sup>. Him zaproponował, żeby to Le Witt spotkał się z mediatorem jako pierwszy, aby przedstawić swoje roszczenia<sup>516</sup>. Po spotkaniu Appelbe przesłał Himowi list od byłego partnera z prośbą o ustosunkowanie się do punktów 2 i 3. Nie udało się odnaleźć wspomnianego listu, jednak według słów Hima, znajdowały się w nim bezpodstawne roszczenia i oskarżenia, zakrawające na zniesławienie. Him odrzucał rzekome umowy ustne, na jakie powoływał się Le Witt, twierdząc, że zgadza się tylko na to, co zostało ustalone w umowie z czerwca 1955 r., a wcześniejsze długotrwałe negocjacje nie były wiążące. W dalszej części mowa jest o rozbieżnej interpretacji zapisów wcześniejszej umowy – Le Witt domagał się prawdopodobnie udziału w zyskach za projekty inne niż te realizowane wcześniej przez spółkę oraz od zleceń pozyskanych od agentów, z którymi jak twierdzi współpracował, choć Him temu zaprzeczał. Le Witt twierdził, że największym problemem jest brak zaufania ze strony byłego wspólnika, który zapewne oskarżał go o niewypłacanie mu udziału od kontraktów, które – jak uważał – Him zawdzięczał wcześniejszej renomie firmy. Prawdopodobnie domagał się także udziału w jego produkcjach dla telewizji, choć jak zaznaczał Him, Studio, mimo że działało na różnych polach, takich realizacji nie wykonywało. Artysta odrzucał roszczenia Le Witta, jednocześnie prosząc, aby ten sporządził listę klientów i agentów, którzy według niego powinni być objęci działaniem zapisów umowy z poprzedniego roku<sup>517</sup>. Kwestie te zostały zapewne wyjaśnione podczas dwustronnych spotkań lub w korespondencji, która się nie zachowała.

Kolejna korespondencja wskazuje, że sporne kwestie udało się nieco uporządkować, a napięcie między artystami nieco się zmniejszyło. Równocześnie pojawił się jednak nowy problem. Przy okazji wystawy Alliance Graphique Internationale, która odbywała się w 1956 r. w Paryżu, obydwaj artyści przygotowali autorskie prezentacje prac. Him przedstawił tylko prace wykonane samodzielnie, po rozwiązaniu współpracy, Le Witt natomiast sięgnął także po prace z okresu wspólnej działalności. Nie byłby to problemem, gdyby nie fakt, że podpisy nie wspominały nic o udziale Hima, który naturalnie zwrócił na to uwagę, domagając się dodania stosownej informacji. Le Witt nie chciał się zgodzić, argumentując, że doklejenie podpisu zniszczyłoby estetykę ekspozycji<sup>518</sup>. Appelbe radził zapomnieć o nieszczęśliwym incydencie, a Le Witt przyznał się do błędu. W kolejnej wymianie listów Him pisał, że zauważył, że z niektórych prac prezentowanych na wystawie zostały

515 List Ambrosea Appelbego do George'a Hima [maszynopis listu, 17 maja 1956 r.]

VA: AAD/1997/19/495.

516 List George'a Hima do Ambrosea Appelbego [maszynopis listu, 21 maja 1956 r.]

VA: AAD/1997/19/495.

517 List George'a Hima do Ambrosea Appelbego [maszynopis listu, 7 czerwca 1956 r.]

VA: AAD/1997/19/495.

518 List George'a Hima do Ambrosea Appelbego [maszynopis listu, 14 czerwca 1956 r.] oraz

odpowiedź: List Ambrosea Appelbego do George'a Hima [maszynopis listu, 22 czerwca 1956 r.]

VA: AAD/1997/19/495.

z premedytacją wycięte sygnatury. Domagał się w związku z tym doprecyzowania kwestii oznaczania autorstwa wspólnych prac na piśmie, aby uniknąć podobnych nieporozumień w przyszłości.<sup>519</sup> Wydawało się, że dzięki negocjacjom Appelbego z obiema stronami, z początkiem lipca udało się załagodzić spór i dojść do porozumienia, którego efektem miało być podpisanie aneksu do poprzedniej umowy<sup>520</sup>. Trzeciego sierpnia 1956 r. Him wystosował jednak do Appelbego list, w którym wyraził rozczarowanie jego raportem z mediacji. Miał wiele zastrzeżeń co do interpretacji wydarzeń przez radcę, dlatego w liście umieścił obszernie sprostowanie, dzięki któremu można poznać kolejne szczegóły dotyczące faktycznych relacji między artystami. Oczywiście z punktu widzenia Hima, gdyż tylko do jego korespondencji z Appelbem udało się dotrzeć.

W liście Him udowadniał, że to nie Le Witt, a on jest pokrzywdzoną stroną w sporze. Wspominał, że Le Witt przez cały okres trwania spółki uważał siebie za lepiej wykwalifikowanego w sprawach praktycznych i biznesowych. Zdanie Hima, którego uważał za naiwnego, nieefektywnego i pozbawionego żyłki do interesów, podczas podejmowania decyzji dotyczących spółki najzwyczajniej ignorował. Le Witt wymógł na partnerze, aby ten, poczynając od 1944 r., oddawał mu ze swojej połowy zysku dodatkowe 15 % za tę właśnie niejako samozwańczo zagarniętą, kierowniczą rolę w spółce. Dominacja Le Witt'a w połączeniu z silnym kompleksem niższości Hima doprowadziła z czasem do coraz większego zaburzania równowagi w partnerskiej relacji. W podejmowaniu decyzji Le Witt rzadko brał pod uwagę zdanie Hima, który z kolei obawiał się konfrontacji z partnerem. W ostatnich latach działalności dyktatura Le Witt'a miała dotyczyć już nie tylko kwestii biznesowych, ale również rozszerzyć się na kwestie artystyczne. Było to trudne do zniesienia dla Hima, który czuł się redukowany do roli pomocnika nie mającego żadnego głosu w sprawach firmy. Odbijało się to na jego poczuciu wartości i odbierało całą radość z pracy, którą wcześniej kochał. Dla podratowania zdrowia psychicznego Him uczestniczył w tym czasie w terapii prowadzonej przez dra Maya. To on pomógł mu zwalczyć kompleksy i wyrwać się z toksycznej relacji ze współnikiem.

Him stwierdził, że źródłem konfliktu, który rozstrzygnąć miał Appelbe, była niemożliwość zaakceptowania przez Le Witt'a faktu, iż jego były partner, którego w istocie traktował jak niewolnika, radzi sobie świetnie bez niego. Nie zgadzał się także z wysuwanymi przez Le Witt'a roszczeniami finansowymi dotyczącymi wykonywanych przez niego prac. Le Witt oczekiwał udziału z każdego projektu zblizonego zakresem do tych, które wykonywało Studio Lewitt-Him. Him wskazywał natomiast, że od początku wspólnej działalności prace związane z architekturą wystawienniczą, rzeźbą, instalacjami przestrzennymi, czy animacjami, wykonywał jedynie on, bez udziału Le Witt'a. Mimo to prace te publikowane były pod wspólną sygnaturą, a po rozpadzie spółki były partner zaczął zaliczać je do ich wspólnej działalności. Him wytykał także Le Wittowi, iż ten, pochłonięty malarstwem był często nieobecny i zrzucał na niego większość prac manualnych, samemu zajmując się przede wszystkim zarządzaniem firmą i pozyskiwaniem kontaktów, do którego nie dopuszczał mniej śmiałego partnera. Z krytyką Hima spotkała się także,

519 List George'a Hima do Ambrosea Appelbego [maszynopis listu, 23 czerwca 1956 r.]  
VA: AAD/1997/19/495.

520 List Ambrosea Appelbego do George'a Hima [maszynopis listu, 17 lipca 1956 r.]  
VA: AAD/1997/19/495.

po raz kolejny już, praktyka wycinania przez Le Witta ich wspólnych sygnatur z prac oraz nieinformowania o jego autostwie w przypadku prac niesygnowanych<sup>521</sup>.

Ten gorzki list, choć pisany z pewnością pod wpływem silnych emocji przez osobę będącą jedną ze stron sporu, daje jednak pewien obraz punktów ciężkości w skomplikowanej i wielopoziomowej relacji między artystami. Była ona z pewnością w dużej mierze uwarunkowana cechami ich charakterów, które stanowiły zarówno o sukcesie ich współpracy, jak i o jej postępującej degradacji na przestrzeni lat.

Oficjalne porozumienie nie zostało ostatecznie podpisane przez Hima, który odrzucał roszczenia byłego partnera. Wydaje się jednak, że mediacja przynajmniej w pewnym stopniu poskutkowała. Appelbe doradzał obu stronom, aby, jak się wyraził, pozwolili czasowi zagoić rany. Stanowiska każdego z nich w czasie negocjacji zostały wyklarowane i, jak można wnioskować z listu, interes żadnego nie był zagrożony<sup>522</sup>. Konflikt udało się zażegnać bez informowania o nim zewnętrznego świata i bez podejmowania jakichkolwiek akcji prawnych, mimo że Him odrzucił prawdopodobnie większość nowych roszczeń Le Witta, pozostając przy starej interpretacji umowy<sup>523</sup>.

Wydawało się, że wszystkie sprawy zamkniętej firmy są już zakończone. Artyści w tym czasie nie utrzymywali już ze sobą właściwie żadnych kontaktów poza niezbędnymi z punktu widzenia dotrzymania finansowych zobowiązań zawartych w umowie, których większość miała zresztą wygasnąć z końcem 1958 r. – po trzech latach od oficjalnego rozpadu spółki. Niespodziewanie jednak, 10 marca 1958 r., Him otrzymał od Appelbego list, w którym ten prosił go o ustosunkowanie się do nowych roszczeń Le Witta, które przedstawił w kilku punktach. Dotyczyły one przede wszystkim wątpliwości Le Witta, czy Him rzetelnie rozlicza się z nim z zysków określonych w umowie z 1955 r. Domagał się wglądu do umów i korespondencji Hima związanych ze zleceniami, od których procent miał otrzymywać, aby sprawdzić czy nic nie zostało pominięte. Wymieniał także firmy, z którymi Him współpracował, a rzekomo miał się z nim nie rozliczyć – American Whisky Co., Batchelor & Co. oraz niemiecką firmę Broz. Wyrażał też wątpliwość co do szczegółów rozliczeń od zleceń z firmą Schweppes. W ostatnim punkcie Le Witt wyrażał niezadowolenie, że Him organizuje w swoim atelier spotkania brytyjskiej reprezentacji Alliance Graphique Internationale, do którego on również należał. Najwyraźniej nie chciał odwiedzać nowej siedziby byłego partnera. Czuł się w związku z tym niekomfortowo, musząc tłumaczyć innym członkom stowarzyszenia, dlaczego nie bierze udziału w spotkaniach<sup>524</sup>.

Him, wyraźnie zirytowany nawracającymi oczekiwaniami, wystosował do Appelbego list, w którym stanowczo ustosunkował się do roszczeń Le Witta. Zadeklarował, że wszelkie zobowiązania zostały uregulowane, a żadne inne go nie obowiązują, zgodnie z pierwotną umową i brakiem jakichkolwiek innych porozumień zatwierdzonych przez obie strony. Podkreślił również, że nie zapłaci Le Wittowi za prace telewizyjne, czego ten domagał się jeszcze w 1956 r. Uważał, że Le Witt, który przez ostatnie trzy lata otrzymał

521 List George'a Hima do Ambrosea Appelbego [maszynopis listu, 3 sierpnia 1956 r.]  
VA: AAD/1997/19/495.

522 List Ambrosea Appelbego do George'a Hima [maszynopis listu, 4 września 1956 r.]  
VA: AAD/1997/19/495.

523 List George'a Hima do Ambrosea Appelbego [maszynopis listu, 14 marca 1958 r.]  
VA: AAD/1997/19/495.

524 List Ambrosea Appelbego do George'a Hima [maszynopis listu, 10 marca 1958 r.]  
VA: AAD/1997/19/495.



od niego z tytułu umowy ponad 4 000 £, nie ma prawa żądać więcej. Przez ten sam okres Le Witt wypłacił Himowi udział ze swoich realizacji w wysokości jedynie 305 £.

Him jednocześnie dawał do zrozumienia, że nie udostępni byłemu partnerowi żadnych dokumentów związanych z wykonywanymi przez niego zleceniami, a wszystkie rachunki, których dotyczyła umowa, zostały mu już przedstawione. Zauważył również, że od Le Witt'a nie wpłynęły żadne udziały od zysku ze sprzedaży angielskiej edycji książki *Vegetabull*. Skomentował to złośliwie twierdząc, że wpływów być może nie było w ogóle, gdyż sprzedaż książki na rynku brytyjskim okazała się jeszcze słabsza, niż w USA. Zaprzeczając temu, Le Witt musiałby uregulować zaległe honorarium dla Hima, natomiast przyznając, potwierdziłby porażkę zilustrowanej przez siebie książki, na co zapewne nigdy by się nie zdobył.

Uwagę dotyczącą spotkań AGI Him skomentował również dość cierpko, twierdząc, iż nie zdawał sobie sprawy z tego, że między nim a Le Wittem wciąż trwa konflikt, który uniemożliwia mu odwiedzenie jego studia. Zakończył uznając, że w tej perspektywie konflikt faktycznie istnieje, a on w przyszłości będzie unikał zapraszania byłego partnera w okolice swego domostwa<sup>525</sup>.

Spór ten omawiany był jeszcze przy okazji kilku osobistych spotkań obydwu artystów z mediatorem – 7, 18 i 20 marca 1958 r. Podczas ostatniego z nich Le Witt, którego wszystkie roszczenia zostały odrzucone, poinformował, że ma zamiar szukać arbitrażu w sądzie. Można powiedzieć, że mediacja Appelbego zakończyła się oficjalnie wraz z wysłaniem 24 marca listu do obydwu skłóconych artystów. Podkreślał w nim, że dołożył wszelkich starań, aby obniżyć napięcie między stronami podczas negocjacji w roku 1956. Uznał, że najważniejsze nierozstrzygnięte kwestie dotyczą przede wszystkim trzech zagadnień: oceny, czy prace Hima dla telewizji mogą być uznane za wchodzące w zakres prac spółki, i co za tym idzie obłożone opłatą dla Le Witt'a; uregulowania należności za amerykańskie i angielskie wydanie książki *Vegetabull*; rozstrzygnięcia, czy Him może zostać zobligowany do ujawnienia korespondencji, rachunków i umów zawieranych ze stronami trzecimi<sup>526</sup>.

Mimo początkowych zamiarów, nic nie wskazuje na to, że Le Witt wstąpił na drogę sądową. Him nie ugiął się pod presją byłego partnera, ale jak się zdaje zrezygnował także z własnych roszczeń dotyczących ostatniej zilustrowanej książki Le Witt'a, która nie odniosła zresztą rynkowego sukcesu. Większość zobowiązań finansowych między artystami wygasła z końcem 1958 r. Do 1960 r. Him wypłacał zapewne, zgodnie z umową, procent od zysku ze współpracy z firmą Schweppes. Le Witt nie musiał prawdopodobnie wypełniać swojej części zobowiązania dotyczącej honorariów za *Vegatabull*, gdyż książka nie cieszyła się powodzeniem. Później artystów nie łączyło już nic poza wspólną przeszłością i sporadycznymi kontaktami.

## Kontakty artystów po rozpadzie spółki

Napięcie między Le Wittem i Himem, jakie wytworzyło się podczas ostatniego etapu ich wspólnej działalności, spowodowało również zerwanie więzi między nimi. W kolejnych

525 List George'a Hima do Ambrosea Appelbego [maszynopis listu, 14 marca 1958 r.]  
VA: AAD/1997/19/495.

526 List Ambrosea Appelbego do George'a Hima [maszynopis listu, 24 marca 1958 r.]  
VA: AAD/1997/19/495.



latach kontaktowali się ze sobą wyłącznie za pośrednictwem mediatora, wspomnianego już radcy Appelbego, a jedynym powodem tych kontaktów były powracające co pewien czas spory.

Z czasem relacje uległy względnemu unormowaniu, jednak dalekie były od stosunków przyjacielskich. Jak wspomina Phebe Robinov, która była świadkiem jednej z niezapowiedzianych wizyt Le Witt'a w studiu Hima, jeszcze po latach od zamknięcia spółki ich stosunki były raczej oziębłe i dość rzadkie<sup>527</sup>. Le Witt poświęcił się niemal całkowicie malarstwu sztalugowemu, Him natomiast kontynuował prace na polu grafiki użytkowej. Ich relacje zawodowe, jak i towarzyskie zakończyły się wraz z rozpadem spółki. Żaden z artystów nigdy publicznie nie komentował wydarzeń, jakie towarzyszyły ich rozstaniu, chcąc zapewne zachować pozytywny obraz zbudowanej przez lata wspólnej marki. Pytania o powody rozstania zbywali zazwyczaj wymijającymi odpowiedziami lub przewrotnie odpowiadali: dlaczego nikt nie pyta, czemu tak długo razem pracowaliśmy? Szczegóły rozpadu Studia, dotyczące jedynie ich dwóch, woleli, jak się zdaje, zachować wyłącznie dla siebie.

Powracające jeszcze kilka lat później spory w związku z wysuwanymi przez Le Witt'a roszczeniami z pewnością nie wpłynęły pozytywnie na ich stosunki. W 1961 r. Le Witt zrezygnował z członkostwa w AGI, zapewne w wyniku utraty zainteresowania sztukami użytkowymi. Miało to zapewne również związek z jego niechęcią do uczestnictwa w spotkaniach brytyjskiej reprezentacji stowarzyszenia, które często organizowane były w studiu Hima.

Nie zachowało się wiele źródeł, które świadczyłyby o kontaktach między artystami w tym okresie. Oni sami zrećtnie omijali ten temat w późniejszych wywiadach. W londyńskim archiwum Hima zachowało się jednak kilka listów adresowanych do niego przez Le Witt'a oraz kopia jednej z jego odpowiedzi, wszystkie z początku lat osiemdziesiątych. Ich stosunki we wcześniejszych latach były zapewne neutralne, a kontakty sporadyczne. Wspomniana korespondencja wskazuje, że nawet po upływie ponad dwudziestu lat od zakończenia współpracy dochodziło między nimi do sporów.

Pierwszy z zachowanych listów, napisany przez Le Witt'a 15 lipca 1980 r., powstał na gruncie wspomnień, jakie w artyście wywołała opowieść włoskiego przyjaciela na temat jego ucieczki z nazistowskich Niemiec, gdzie groziła mu śmierć. Ta relacja, jak się zdaje, skłoniła Le Witt'a do przypomnienia dawnemu partnerowi, jak przed laty, niedługo przed wybuchem wojny opuścili za jego namową Polskę, zapewne ratując tym samym życie. Dzięki tej przelanej na papier reminiscencji Le Witt'a wiadomo, jak – przynajmniej w jego odczuciu – wyglądała ich sytuacja w tamtych czasie.

Jak twierdzi Le Witt, już kilka lat przed wybuchem wojny jego obawy co do bezpieczeństwa w Polsce zaczęły narastać. W stołecznej kawiarni Ziemiańskiej, gdzie spotykała się artystyczna i literacka elita ówczesnej Warszawy, zdobył sobie nawet przydomek alarmisty. W pisanim po ponad czterdziestu latach od tamtych wydarzeń liście Le Witt wyrzucał Himowi, że przez długi czas ignorował jego ostrzeżenia i był głuchy na jego prośby o podjęcie jakichś działań. Jednocześnie przyznawał, że porzucenie wszystkiego u szczytu popularności Studia Levitt-Him w Polsce i rozpoczynanie kariery od nowa, za granicą, było w istocie szalonym pomysłem. Jak wspomina Le Witt dalej, wewnętrzny instynkt wzywał go do wyjazdu, jednak nie wyobrażał sobie pozostawienia partnera w tak niepewnych czasach. Pisał: *In these days, remember, we were roped together like mountaineers*

527 Rozmowa z Phebe Robinov 27 czerwca 2018 r. w Londynie.

*and there was a bond of friendship between us (W tamych dniach, pamiętam, byliśmy związani ze sobą niczym alipiniści i łączyła nas przyjaźń).*

Le Witt wypominał Himowi, że ten nigdy nie potwierdził ani nie wspominał, że to właśnie dzięki jego dalekowzroczości, inicjatywie i uporowi wyjechał z Polski, dzięki czemu nie podzielił losu wielkiej liczby polskich Żydów, którzy zginęli w Holokauście. Uważał, iż partner nigdy nie docenił go za uratowanie życia. W konkluzji pytał Hima, czy jest poniżej jego godności pamiętanie o tak ważnym fakcie (zapewne chodziło o informację w wywiadzie udzielonym „Jewish Quaterly” – Le Witt pytał Hima, czy może kopię listu przesłać do Raphaela Scharfa – pisarza i eseisty, jednego z założycieli i redaktorów pisma). Artysta żalił się również, że po tak wielu latach od rozpadu spółki, która jak przypominał została rozwiązana za obustronnym porozumieniem, Him wciąż się na niego dąsa. List kończy ogólna konkluzja, iż na ich oczach domena projektowania graficznego podupadła, podobnie jak cała zachodnia cywilizacja<sup>528</sup>.

Him nie pozostał obojętny na uwagi Le Witt'a. W archiwum artysty zachowała się robocza wersja odpowiedzi, jaką przygotował na list urażonego, dawnego partnera. Twierdził, że zarzuty Le Witt'a są dla niego niezrozumiałe i oparte na błędnym osądzie jego stosunku do nadawcy. Na wstępie podkreśla, iż nigdy przed nikim nie zatajał faktu, że to dzięki wysiłkom Le Witt'a dał się namówić do opuszczenia Warszawy. Jak pisał, nie jest w stanie osądzić na ile Le Witt dzięki swej intuicji był w stanie przewidzieć Holokaust, jednak przypominał dawnemu partnerowi, że ten na kilka miesięcy przed wybuchem wojny entuzjastycznie namawiał go do powrotu do Warszawy, aby tam założyć spółkę z pewnym drukarzem, który nieco wcześniej odwiedził ich w Londynie. Dopiero stanowiąc list od przyszłej żony, Aliny, odwiódł go od tych planów.

Jak pisał Him, podczas lat wspólnej pracy mieli wiele wspólnych momentów, które chętnie wspomina w rozmowach telefonicznych, pomijając wszystkie negatywne artystycznej i życiowej koegzystencji, zwłaszcza w drugiej dekadzie działalności spółki. Jak wspominał, od początku nieustannie sprzeczali się i kłócili, jednak kłótnie te dotyczyły zawsze pracy. Właśnie dzięki nim udawało im się znaleźć nowe, wspólnie wypracowane rozwiązania, które okazywały się lepsze niż pierwotne pomysły każdego z osobna. Him zarzucał jednak Le Wittowi, że wszystko zmieniło się, gdy ten postanowił porzucić projektowanie graficzne na rzecz malarstwa. Od tego czasu w ich relacjach zabrakło miejsca na kompromis – Le Witt miał według niego forsować swoje pomysły, sprowadzając Hima do roli ich wykonawcy. Nawet po zakończeniu współpracy Le Witt miał wysuwać w stosunku do niego coraz to nowe roszczenia. Wspominał, iż był to dla niego bardzo przykry czas, kiedy bał się konfrontacji z zaborczym partnerem, a gdy w końcu się na nią zdecydował i odwiedził ich wspólne atelier, znalazł tam podarte przez Le Witt'a projekty swojego autorstwa, co ostatecznie wpłynęło na jego decyzję o wycofaniu się. Jak wspominał, było to najbardziej upokarzający czas w jego życiu, który wciąż wspominał z przykrością. Na zakończenie Him stwierdzał, iż Le Witt dokonał dobrego wyboru poświęcając się malarstwu sztalugowemu. Z własnej decyzji o pozostaniu na rynku sztuki użytkowej też był zadowolony. Zapewniał Le Witt'a, iż nie żywi do niego żadnej urazy. Stwierdzał, że zaskakujące jest, że osoby o tak różnych osobowościach jak oni, były w stanie trzymać się razem przez tak długi czas. Według niego wiele nieporozumień mogło oszczędzić im zakończenie partnerskiej spółki wcześniej, już w 1948 r., gdy Le Witt postanowił wejść na drogę malarstwa. Kończąc zaznacza, że z racji tak wielu gorzkich wspomnień, nie

528 List Jana Le Witt'a do George'a Hima [rękopis listu, 15 lipca 1980 r.] VA: AAD/1997/19/495.

widzi możliwości wskrzeszenia dobrych relacji z Le Wittem, bo ich czas bezpowrotnie przeminął<sup>529</sup>.

Na ten grzeczny, choć szczery do granic list Hima, Le Witt nie omieszkiał równie wyczerpująco odpowiedzieć. Na początku przyznał dawnemu partnerowi rację, iż w istocie porzucenie szalonego pomysłu wyjazdu z Wielkiej Brytanii do Polski w przededniu wojny zawdzięczają trzeźwo myślącej Alinie, która przyjechała do nich niedługo później.

*A camel is a horse designed by a committee* (*Wielbłąd to koń stworzony przez komitet*), pisał Le Witt. Jak pół-żartem twierdził, wszelkie artystyczne partnerstwa (wyłączając muzyków i tancerzy) powinny być zakazane przez prawo jako szkodliwe dla układu nerwowego oraz stanowiące zagrożenie dla muz, które rozkwitają w odosobnieniu. Podobnie jak Him stwierdzał, że na zawsze pozostanie dla niego tajemnicą, jak tak dziwaczny twór, jak Studio Lewitt-Him, mógł trwać przez ponad dwadzieścia lat. Le Witt zgadzał się, że ich współpraca powinna zakończyć się wiele lat wcześniej, wskazując na moment swej pierwszej indywidualnej wystawy w 1947 r. Twierdził, iż powinien ulec wówczas namowom Antona Zwemmera, który jako pierwszy dostrzegł jego malarski potencjał oraz namawiał do poświęcenia tej dziedzinie sztuki i porzucenia projektowania graficznego. Nie zdecydował się na to wówczas, mając na względzie podupadłego na zdrowiu Hima, którego nie chciał porzucić w trudnej sytuacji. Gdy ten przechodził operację i leczenie w Hammersmith Hospital, wspierał go w tym czasie wraz z żoną Aliną. Także po wyjściu Hima ze szpitala Le Wittowie otoczyli go opieką. W kontekście tych wspomnień Le Witt zarzucał byłemu partnerowi, że ma selektywną pamięć i nie chce pamiętać dobrych rzeczy, jakie ich łączyły. Zwrócił także uwagę, że z jego perspektywy roszczenia wysuwane w stosunku do Hima były całkowicie uzasadnione. Porzucając design, jak stwierdził, wypłynął na nowe wody, podczas gdy Him pozostał na stałym lądzie. Co więcej, uważał, że poświęcając się malarstwu i porzucając projektowanie graficzne wyświadczył Himowi przysługę. Według niego, kontynuując pracę na rynku projektowania, Him przejął korzyści wynikające ze zbudowanej wspólnymi siłami reputacji Studia. Le Witt twierdził także, że dawny partner nie powinien mu wypominać również pamiętnego roku, w którym musiał sam realizować wszystkie zlecenia Studia, gdy Le Witt oddawał się malarstwu. Pytał, czym jest jeden rok w porównaniu z ponad czterdziestoma laty, które Him zyskał decydując się na wyjazd z Polski, do którego go namówił.

Artysta kończył słowami, iż zawsze wierny był włoskiej maksymie *Ama il tuo sogno se pure ti tormenta* (*Kochaj swe marzenia, nawet jeśli cię dręczą*) i jak sądzi nie ma za co przeproszać<sup>530</sup>. Nie zachowała się odpowiedź Hima na ten list, choć jak się zdaje dalsza polemika była raczej zbędna.

Każdy z nich miał jak się wydaje własną wersję łączących ich relacji i przebiegu wydarzeń, które towarzyszyły rozpadowi spółki. Nie ulega jednak wątpliwości, że jeszcze wiele lat później wspomnienia tamtych dni wywoływały w nich spore emocje, a napięcie, choć w sposób naturalny wygasające z biegiem czasu, niekiedy powracało niespodziewanie.

Na kolejne zaognienie sytuacji, nie trzeba było długo czekać. Jeszcze w grudniu 1980 r. Le Witt pisał do byłego współnika oburzony jego wypowiedzią. Jak wynika z listu, Him miał podczas rozmowy z jednym z dyrektorów firmy Lettraset powiedzieć, iż malarstwo Le Witta jest abstrakcyjne. Opinia ta doszła zapewne do wiadomości zainteresowanego,

529 List George'a Hima do Jana Le Witta [maszynopis listu z naniesionymi ręcznie poprawkami, niedatowany, odpowiedź na list z 15 lipca 1980 r.] VA: AAD/1997/19/495.

530 List Jana Le Witta do George'a Hima [maszynopis listu, 5 sierpnia 1980 r.] VA: AAD/1997/19/495.

który bynajmniej nie uważał się wcale za malarza abstrakcjonistę. Sprowokowało go to do napisania listu, w którym zarzucał Himowi, iż ten wtrąca się w jego sprawy i komentuje jego sztukę, choć od trzydziestu lat nie widział żadnego z jego płócien ani nie uczestniczył w żadnej z licznych wystaw jego prac. Jak twierdził, zaskoczyło go, że osoba obdarzona tak dużą inteligencją jak Him, w ferowaniu swych opinii opiera się na plotkach i domysłach, które nie mają pokrycia w rzeczywistości. Le Witt pisał, iż nie życzy sobie, aby kojarzono go z „ajatollahami prostokąta”, których jak twierdzi, nie darzy dużym uznaniem. Krzywdzącą jego zdaniem wypowiedź uznał za wyraz animozji napędzanej zazdrością, którą jak twierdził, jest w stanie wyczuć z daleka. List zamyka *post scriptum*, w którym artysta pisał, iż sprawę można uznać za zamkniętą i nie oczekuje od Hima odpowiedzi<sup>531</sup>.

Mimo napiętych na początku lat osiemdziesiątych stosunków, artyści ostatecznie pojednali się niedługo przed śmiercią Hima. Zachowany list Le Witt'a z 5 marca 1982 r. utrzymany jest w znacznie cieplejszym tonie niż przytaczana wcześniej korespondencja. Him, coraz bardziej podupadający w tym czasie na zdrowiu, pragnął zapewne naprawić przed śmiercią niepoprawne relacje z dawnym kompanem. Jego listu nie udało się odnaleźć, zachowała się za to odpowiedź Le Witt'a. Otwiera ją zdanie, w którym wyraża on chęć pojednania: „*Forget and forgive*” *the commendable motto of men of goodwill: that's how it should be*. W dalszej części listu, artysta wspominał, że podczas konkursu artystycznego London-Paris zaczepili go studenci pełni podziwu dla wcześniejszych prac spod znaku Lewitt-Him. Jeden z nich miał rzec: *Your joint work was unique*. Le Witt skomentował tę pochwałę słowami: *Yes, it was worth fighting*, co jak się zdaje dobrze oddaje charakter ich pełnej sporów kooperacji. Jak jednak twierdził, był szczęśliwy, mogąc przekazać ten komplement dawnemu kompanowi broni (*comerade-in-arms*) ich wspólnej walki o perfekcję (*our joint quest for perfection*). Na zakończenie, wraz z żoną Aliną, życzył dawnemu partnerowi szybkiego powrotu do zdrowia. Ten niestety nie nastąpił – tego samego roku Him zmarł.

Po latach, w których ujawniały się nierzadko skrajne emocje, między dwoma artystami o tak odmiennych osobowościach, doszło ostatecznie do pojednania i puszczenia w niepamięć dawnych nieporozumień<sup>532</sup>.

Ciekawą pamiątkę po trwającej ponad dwadzieścia lat współpracy stanowią dwa obrazy zachowane w londyńskim archiwum Hima. Są to niedatowane portrety – pierwszy, sygnowany przez Le Witt'a portret zaczytanego Hima palącego papierosa, drugi, niesygnowany, zapewne malowany przez Hima, przedstawia pracującego przy płótnie Le Witt'a. Obydwa obrazy powstały jednak najpewniej wiele lat wcześniej, gdy współpraca między artystami układała się w najlepsze.

C 433

-434

531 List Jana Le Witt'a do George'a Hima [rękopis listu, 10 grudnia 1980 r.] VA: AAD/1997/19/495.

532 List Jana Le Witt'a do George'a Hima, ostatni spośród wymienianych między artystami [rękopis listu, 5 marca 1982 r.] VA: AAD/1997/19/495.



# Tworząc spółkę i tworząc w spółce

## – podsumowanie działalności Studia

W niniejszym rozdziale opisana zostanie działalność spółki Lewitt-Him w aspekcie artystycznym. Omówione zostaną stosowane przez artystów techniki, preferowane i najczęściej powtarzane chwytły ilustratorskie i motywy. W końcowej części pojawią się odpowiedzi na pytania: Co zdecydowało o sukcesie spółki? Jakie były przyczyny szybkiego wzrostu ich popularności w Polsce i w Wielkiej Brytanii? Co wyróżniało ich wspólnie wypracowany styl?

### Organizacja pracy w spółce i jej funkcjonowanie

Odtworzenie i poznanie relacji, jakie łączyły artystów oraz sposobu ich wspólnej pracy, nie jest dziś w pełni możliwe. Spowodowane jest to złożonością tych zagadnień oraz bardzo ograniczonymi źródłami na ten temat. Sami artyści szczegóły swej współpracy starali się zazwyczaj z premedytacją owiewać mgłą tajemnicy, jak się zdaje nawet przed członkami własnych rodzin. W wywiadach również zrezygnowali z odpowiedzi na pytania dotyczące szczegółów kooperacji. Udało się jednak dotrzeć do kilku dokumentów i świadectw, które uchylają rąbka tajemnicy na temat tego, jak przebiegała współpraca na przestrzeni lat, jakie zasady ją regulowały i jak wspólna działalność wpływała na realizację projektów.

Gdy artyści poznali się w 1933 r., obydwoj byli na początku artystycznej drogi. Na stołecznym rynku projektowania graficznego byli stosunkowo nowymi postaciami, o dość nikłej rozpoznawalności. Him zyskał już jednak pewne doświadczenie w Niemczech oraz mógł pochwalić się ukończeniem prestiżowej Akademii w Lipsku. Miał duże umiejętności plastyczne i był zaznajomiony z nowoczesnymi technikami graficznymi i drukarskimi, co było dużym atutem. Le Witt w tym czasie miał już za sobą realizację okładek książkowych dla kilku wydawców oraz projekt nowoczesnej czcionki hebrajskiej, której zasięg jednak był z oczywistych względów ograniczony jedynie do społeczności żydowskiej. Miał za sobą także kilka drobnych prac reklamowych zrealizowanych we współpracy z agencją Grafik i serię okładek wykonanych wspólnie z Juliuszem Krajewskim. Chętnie tworzył w tym czasie fotomontaże i realizacje typograficzne, jednak jego umiejętności graficzne stały na niższym poziomie. Mimo to, zapewne dzięki charyzmie, udawało mu się pozyskać zlecenia wystarczające na utrzymanie się w branży. Him z kolei, dysponujący doskonałym przygotowaniem malarskim i graficznym, był jednocześnie pozbawiony doświadczenia i kontaktów w Warszawie, w której nie mieszkał od lat. Miał zapewne trudności w wejściu na rynek i pozyskaniu ciekawych zleceń. Jako absolwent i słuchacz kilku akademii i uniwersytetów zapewne chętnie zbliżył się do środowiska członków KAGR-u, związanego ze stołecznymi uczelniami artystycznymi.

Zarówno Le Witt, jak i Him byli zapewne świadomi własnych ograniczeń. W zawartej w 1933 r. znajomości dostrzegli być może szansę, jaką dawało im połączenie sił. Him był niezwykle pracowity, posiadał duże umiejętności warsztatowe i dysponował lokalem w obszernym mieszkaniu rodziców, w którym mogła powstać firma. Le Witt z kolei miał już pewne rozeznanie w warszawskim rynku grafiki użytkowej, dysponował kontaktami wśród wydawców i miał tzw. siłę przebicia, której brakowało nieśmiałości Himowi. W ten sposób mogli więc kompensować swoje braki atutami partnera. Wspólna działalność



miała także inne zalety – zwiększała wydajność pracy, pozwalała realizować więcej zleceń oraz podnosiła poziom ich prac dzięki wzajemnej krytycznej ocenie i wspólnemu zaangażowaniu. Działalność pod wspólnym szyldem w pewnym stopniu odgrywała zapewne także rolę marketingową – nazwa Studia zapadała w pamięć, a dodatkowo świadczyła o domniemanej solidności – tandem to już firma, a nie jednoosobowa działalność nieznanego artysty bez solidnych referencji. Le Witt znał zalety takiej współpracy z poprzednich kooperatyw. Him zapewne również dostrzegł w takim artystycznym układzie szansę na sukces. Najbliższe lata miały pokazać, że zawiązanie spółki było trafną decyzją.

Niewiele wiadomo na temat formalnego aspektu ich współpracy w początkowym okresie. Zapewne przez pewien czas oparta była ona o dżentelmeńską umowę. Od 1933 r. większość prac sygnowali już wspólnym podpisem Levitt-Him. Ukazało się co prawda jeszcze kilka ich samodzielnych okładek (*Mikraa Alef* i kilka okładek Le Witt'a zaprojektowanych wspólnie z Krajewskim), ale przeważająca większość ich prac po 1933 r. jest sygnowana dwoma nazwiskami. Niewiele wiadomo, jak przebiegała współpraca od strony praktycznej. Doskonale dopracowanie pod względem koncepcji i wykonania wielu prac reklamowych z tego okresu świadczyć może jednak, że artyści bardzo ściśle współpracowali przy tworzeniu projektów. Wspólnie osiągnęli znacznie lepsze rezultaty niż wcześniej w pojedynkę. Był to dla nich również czas poznawania się – współpraca nawiązana została przecież niedługo po pierwszym spotkaniu w jednej z warszawskich kawiarni. Przez pierwsze lata wypracowywali zapewne sposoby współdziałania i określali swoje kompetencje oraz obowiązki. Przy dużej różnicy charakterów był to zapewne proces burzliwy, jednak doskonale rezultaty wspólnej pracy oraz szybko rosnące zainteresowanie usługami Studia cementowały współpracę. Można śmiało stwierdzić, że Le Witt i Him w ciągu trzech lat wspólnej działalności zdołali wybić się do czołówki działających w tym czasie w stolicy projektantów. Wykonali dziesiątki okładek do wielu poczytnych w tym czasie książek, czołowych warszawskich wydawnictw. Podejmowali współpracę z najpopularniejszymi pismami kulturalnymi, a wśród zlecniodawców pojawiały się bogate firmy farmaceutyczne i duże państwowe zakłady przemysłowe. Zwieńczeniem ich działalności w Polsce była niedościgniona w tym czasie pod względem ilustracji *Lokomotywa...*

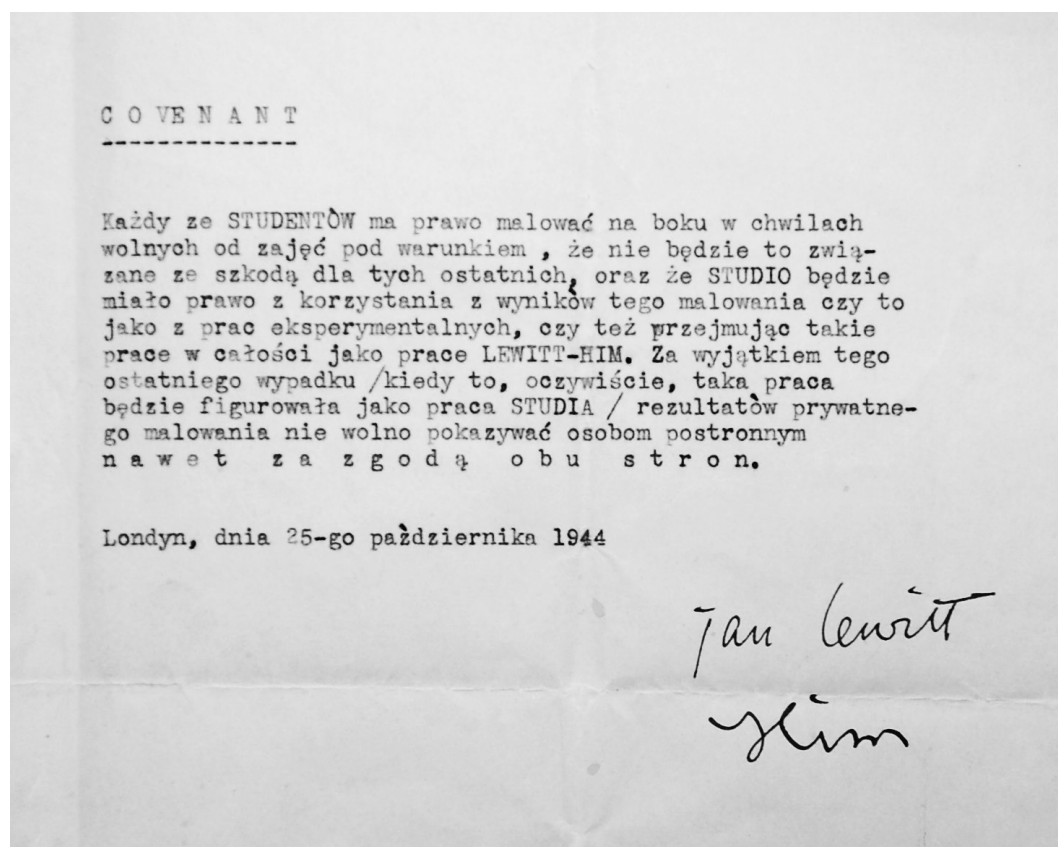
Ten szybki sukces na polskim rynku zwrócił na Le Witt'a i Hima uwagę zagranicznych obserwatorów – najpierw w Niemczech, później w Wielkiej Brytanii i Francji. Jak wynika z korespondencji między artystami, to Le Witt długo namawiał partnera na przeprowadzkę do Anglii, gdy możliwość taka pojawiła się w związku z zaproszeniem od galerii Lund Humphries i stypendium oferowanego przez Victoria & Albert Museum. Him, zapewne zadowolony z sukcesu, jaki odnosili w Polsce, nie był wcale skory do przeprowadzki, jednak chęć kontynuacji współpracy i nieustępliwość Le Witt'a sprawiły zapewne, że zgodził się w końcu na wyjazd. Była to kolejna dobra decyzja partnerów, tym razem nie tylko biznesowa, ale też życiowa.

Początki w Londynie były dla artystów trudne – ograniczone kontakty, nieznanostwo brytyjskich realiów oraz brak pozwolenia na pracę utrudniały im rozpoczęcie działalności. Le Witt, który jeszcze niedawno tak nalegał na wyjazd, chciał nawet niedługo przed wybuchem wojny wrócić do Polski, co jednak stanowczo odradziła mu przyszła żona, która niebawem dołączyła do artystów w Londynie. Dramatyczne wydarzenia, jakie rozgrywały się w Polsce, a później we Francji oraz brak możliwości powrotu skonsolidowały zapewne chwiejącą się w tym czasie w posadach spółkę. W nowej sytuacji artyści byli na siebie niejako skazani – szanse każdego z nich osobno na brytyjskim rynku były nikłe, ale razem mieli możliwość powtórzenia sukcesu, jaki udało im się odnieść w krótkim czasie

w Polsce. Dzięki udanym książkom dla dzieci, dobrym realizacjom propagandowym z czasu wojny oraz współpracy z General Post Office, która miała duży zasięg oddziaływania, artyści pod koniec wojny byli na tyle rozpoznawalni, że bez większych trudności mogli wkroczyć na odradzający się po wojnie, bardziej dochodowy rynek reklamowy.

Z tego czasu zachowało się w archiwum Hima kilka ciekawych dokumentów dotyczących uregulowań współdziałania artystów, m.in. umowa podpisana 25 października 1944 r. Dokument ten stanowił, że partnerowi, który pozyskał zlecenie, druga strona zapłacić ma dodatkowo 15 % od swojej części zysku. Umowa ta działała zapewne przede wszystkim na korzyść Le Witt'a, który odpowiadał w spółce za pozyskiwanie klientów i trzymał pieczę nad kontaktami z agentami reklamowymi. Dokument wyłączał z opłaty tantiemy za książki ilustrowane przez Studio w trakcie wojny. Jednocześnie wymieniał kilku kontrahentów pozyskanych przez Le Witt'a: W. S. Crawford Ltd, Cosmocord Ltd, Winsor & Newton Ltd oraz kampania *Think Twice* dla GPO. Him, dla którego podpisana umowabyła zapewne mniej korzystna, musiał przystać na warunki podyktowane przez Le Witt'a, gdyż nie czuł się zapewne jeszcze gotów na samodzielną działalność. Umowa podpisana została na okres roku i miała działać do 25 października 1945 r. Jak jednak wynika z późniejszej korespondencji między Himem a Appelbem, 15-procentowa marża za pozyskanie zlecenia była wypłacana także w kolejnych latach. Jedynie w 1948 r., kiedy Le Witt poświęcił się na rok wyłącznie malarstwu, a cały ciężar pracy graficznej spadł na Hima, artyści zrezygnowali z procentu od zysku partnera.

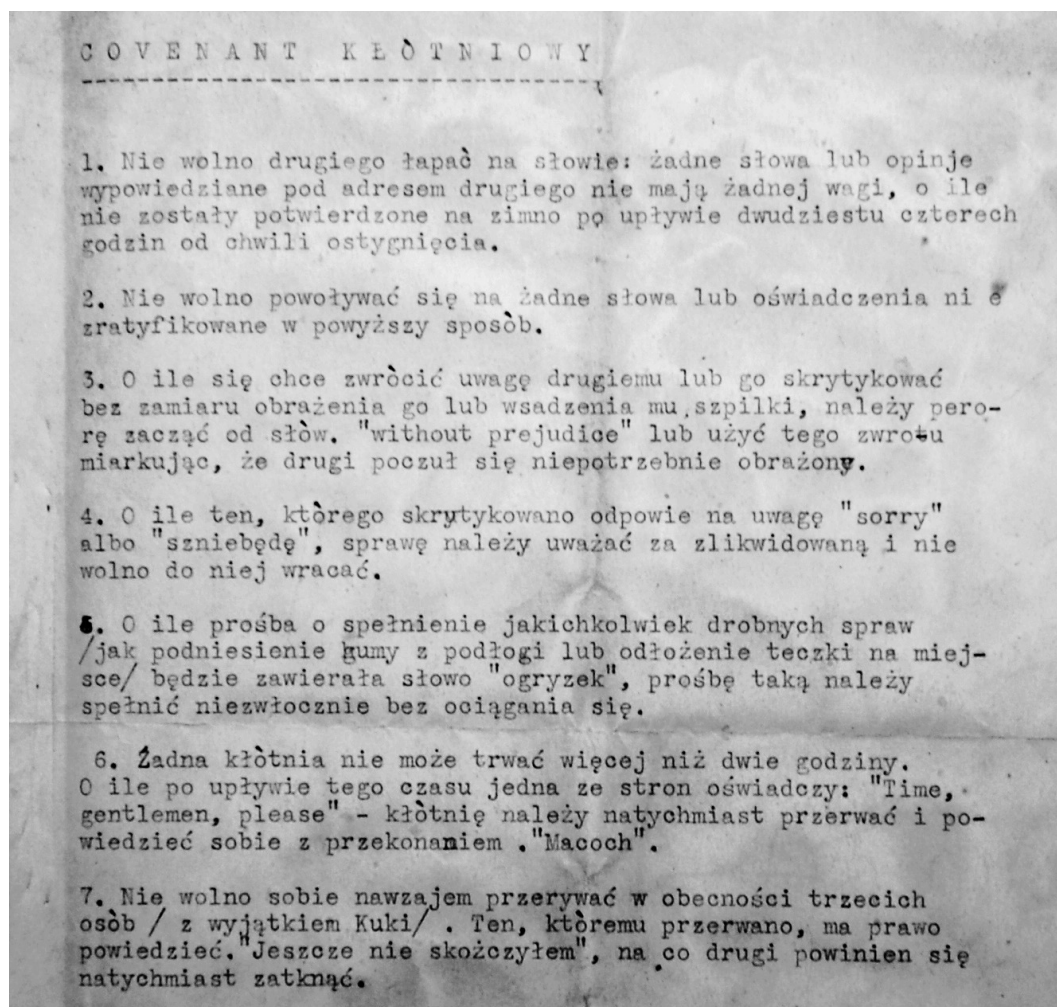
Z 25 października 1944 r. pochodzą także dwa mniej oficjalne, ale zapewne także wiążące uregulowania. Są to ostatnie znane dokumenty wymienione między artystami w języku polskim. Pierwszy, zatytułowany *Covenant*, pokazany jest w całości, gdyż rzuca światło na kwestię zbiorowego autorstwa prac Studia oraz podejścia do indywidualnej działalności twórczej w jego ramach.



Wyraźnie widać, że w tym czasie wspólna działalność w ramach Studia praktycznie wykluczała możliwość twórczości indywidualnej. Wszystkie prace wykonane nawet samodzielnie przez jednego z partnerów miały być potraktowane jako wspólne dzieło i opatrzone podwójną sygnaturą. Co więcej, rezultatów takiej prywatnej pracy nie wolno było nikomu pokazywać! Jest to niewątpliwie bardzo drastyczne rozwiązanie, które w znaczącym stopniu ograniczało twórczy indywidualizm każdego z artystów. Było ono jednak zapewne środkiem do zacieśnienia współpracy i budowania trwałej, wspólnej marki. Nie wiadomo, w jakim stopniu porozumienie to miało wpływ na indywidualne prace malarzkie Le Witta, których pierwsza wystawa odbyła się w 1947 r. Prezentowane obrazy artysta sygnował jako Le Witt i nie były one uznawane za efekt wspólnej pracy<sup>533</sup>.

Tego samego październikowego dnia 1944 r. artyści podpisali jeszcze jeden dokument, o nieco bardziej żartobliwym charakterze, chociaż w istocie jego treść dotyka poważnych problemów. Dokument zatytułowany *Covenant kłótniowy* obejmuje siedem punktów, które regulują zasady obowiązujące podczas sporów między artystami (do których podczas pracy nad projektami dochodziło zapewne często).

Aby nieco oddać poziom zażyłości między artystami oraz ukazać specyfikę języka, jakim się porozumiewali, dokument ten również przedstawiony jest w całości<sup>534</sup>.



533 Covenant [sgnowany ręcznie maszynopis umowy zawartej między Janem Le Wittem a Jerzym Himem, 25 października 1944 r.] VA: AAD/1997/19/495.

534 Covenant kłótniowy [sgnowany ręcznie maszynopis umowy zawartej między Janem Le Wittem a Jerzym Himem, 25 października 1944 r.] VA: AAD/1997/19/495.



Język, jakim napisano powyższy *Covenant* wskazuje, że artyści w 1944 r. byli w przyjacielskich stosunkach, a sam dokument traktowali raczej pół-żartem. Sporządzenie takiej umowy wskazuje jednak jasno, że kontakty między nimi były dość żywiołowe – we wzajemnych relacjach nie brakowało zapewne kłótni, docinków czy ostrej krytyki. Jak wskazuje punkt pierwszy, niekiedy w porywach emocji dochodziło między nimi do poważnych różnic zdań. Sformułowane zasady miały zapewne na celu deeskalację napięć wynikających z nieustającego ścierania się ze sobą dwóch twórczych indywidualności o odmiennych poglądach i charakterach. Wszystko jednak wskazuje, że w 1944 r. kłótnie te nie zagrażały jeszcze spółce, a po opadnięciu emocji artyści wracali do wspólnej pracy. Z czasem te napięcia musiały się jednak pogłębiać, doprowadzając do pogorszenia relacji między artystami, a w końcu do rozpadu Studia.

Trudno dziś odtworzyć dokładnie, w jaki sposób przebiegała wspólna praca nad projektami artystycznymi. Jej tryb różnił się zapewne w zależności od konkretnego projektu. Zmieniał się też z wraz z ewolucją relacji między artystami oraz rosnącą ilością zleceń, w których zapewne mogli z czasem zacząć przebierać. System ich pracy oparty był głównie na wspólnej pracy koncepcyjnej oraz wzajemnej krytyce podczas procesu tworzenia. Towarzyszyły temu z pewnością dyskusje, polemiki, a niekiedy nawet kłótnie. Opinia partnera i jego baczne, krytyczne spojrzenie z pewnością stymulowało artystów do większego wysiłku i pomagało uniknąć błędów. Zdanie partnera stanowiło też z pewnością zewnętrzny osąd dla koncepcji artysty, pozwalało skonfrontować jego wizję z możliwościami recepcyjnymi odbiorcy już na etapie powstawania szkicu. Taki tryb pracy z pewnością wpływał pozytywnie na jakość projektów, które faktycznie w wielu przypadkach są doskonałe pod względem koncepcji i treści, zachwycają metaforyką i dowcipem.

Pozostaje jednak pytanie, czy artyści wspólnie pracowali nad projektami podczas ich wykonywania – materialnego utrwalania. Wiele wskazuje, że tak. Obserwując samodzielne prace Le Witt'a i Hima, można rozpoznać charakterystyczne cechy stylu każdego z nich. W wielu pracach podpisanych sygnaturą Levitt-Him, a później Lewitt-Him, elementy te mieszają się niejednokrotnie, tak że trudno nawet ustalić pierwiastek dominujący. O tej wspólnej pracy można powiedzieć bardzo niewiele, gdyż artyści niechętnie dopuszczali kogokolwiek do siebie podczas tworzenia, które jak można domniemywać było procesem burzliwym i pełnym napięcia. Nieznany z nazwiska znajomy Hima i Le Witt'a, przytoczony przez Jane Rabagliati, podobno miał okazję widzieć, jak praca ta przebiegała. Według jego relacji artyści mieli siedząc przy dużym stole bardzo ściśle współpracować nad tworzeniem projektu – krytykować się nawzajem, dorysowywać i domalowywać kolejne elementy, a nawet poprawiać te stworzone przez partnera. O ile relacja ta jest prawdziwa, wskazuje na bardzo duży zakres współpracy, której ostateczny efekt był w istocie dziełem nie jednej, a dwóch osób.

To wyjątkowe podejście do pracy nad projektem, zakładające udział więcej niż jednej osoby w powstaniu dzieła, miało być może swe źródło we wpisanej przez wieki w świat sztuki relacji uczeń-mistrz. Mistrz krytycznie spogląda na dzieło ucznia, niejednokrotnie sięgając samemu po pędzel, ucząc i jednocześnie poprawiając podopiecznego. W przypadku Le Witt'a i Hima było jednak inaczej. Można mówić tutaj raczej o relacji partnerskiej, nazywając ją relacją mistrz-mistrz. Zakładała ona w praktyce aktywną, krytyczną ocenę współnika i drugiego artysty zarazem. Wypracowanie projektu, który zadowalał obydwu partnerów, poprzedzone było z pewnością licznymi dyskusjami nad koncepcją graficzną i sposobem realizacji. Wiedząc sporo o osobowościach obydwu artystów, można zakładać, że dyskusje towarzyszące pracy nad projektami były pełne emocji. Taki

tryb pracy, wpływający dodatnio na jakość realizowanych projektów, był zapewne jednym z kluczy do sukcesu i popularności Le Witta i Hima. Jednak atut ten po latach współpracy mógł okazać się również problemem, który ostatecznie doprowadził do rozpadu spółki. Artystom towarzyszyło nieustanne napięcie, a praca nad zleceniami zmuszała ich do ciągłego zderzania własnych, często rozbieżnych wizji. Można podejrzewać, że perspektywa dzielenia się tytułem autora może być dla artysty problematyczna. Nie wydaje się, aby przeszkadzało to Himowi, dla którego projektowanie graficzne było pasją. Nie widział zapewne we wspólnym wypracowywaniu projektów niczego złego. Problemem mogło to jednak być dla Le Witta, który projektowanie graficzne zaczął traktować z czasem jedynie jako źródło utrzymania, poświęcając się artystycznie i duchowo malarstwu. Niechęć do działalności artystycznej komercyjnej stała się z czasem tak duża, że całkowicie zerwał z projektowaniem graficznym, oddając się w pełni indywidualnej pracy twórczej. Chęć Le Witta do rozgraniczenia twórczości projektanckiej i malarskiej była na tyle duża, że używał różnej pisowni nazwiska i sygnatury, podpisując prace indywidualne (jako Le Witt) oraz w wykonane spółce z Himem (jako Lewitt).

Nie wszystkie jednak prace Studia powstawały przy równym zaangażowaniu obydwu artystów. Wiele było zapewne samodzielnymi dokonaniem któregoś z nich, które sygnowano jedynie, w myśl ustalonej zasady, wspólnym podpisem. Podczas gdy we wczesnych pracach Studia trudno rozpoznać dominujący styl któregoś z artystów, to w późniejszych realizacjach często dominuje kreska jednego z nich. Wraz z zyskaniem popularności i napływem większej ilości zleceń, ze względów praktycznych artyści zapewne odchodzili od trybu kooperacji na rzecz podziału poszczególnych prac pomiędzy siebie (choć element wspólnej pracy koncepcyjnej i krytyki zapewne wciąż odgrywały ważną rolę w procesie twórczym; każda praca musiała uzyskać akceptację obydwu partnerów). Ograniczenie tej współpracy nasilało się także z pewnością w końcowym okresie działalności spółki, wraz z pogorszeniem relacji między artystami. Nie wydaje się zasadna próba ustalenia, które projekty były wykonywane przez jednego z nich. Fakt zgody co do sygnowania prac i uznawania wszystkich za wspólny wytwór spółki Lewitt-Him, w pewien sposób stoi na straży integralności spuścizny Studia. Zachowały się jednak informacje o kilku pracach, które artyści wykonali samodzielnie, mimo że sygnowali je wspólnie. Wiadomo m.in., że Him samodzielnie namalował część ilustracji do kampanii Schweppshire oraz wykonał część projektów wystawienniczych. Jak zwracał uwagę, jego wyłącznym dziełem była większość prac przestrzennych – instalacji oraz stojaków wystawowych i ekspozycyjnych oraz rzeźb. Także wszystkie prace sygnowane przez Studio wykonane w 1948 r., w rzeczywistości były samodzielnym dziełem Hima, który wziął na siebie tym czasie wszystkie obowiązki w związku z malarskimi poszukiwaniami Le Witta. Ten z kolei samodzielnie stworzył zapewne wizerunek komara dla kampanii napoju Kia-Ora<sup>535</sup>.

Co do innych prac można dziś jedynie domniemywać, czy były wspólnym dziełem artystów, czy samodzielnymi realizacjami któregoś z nich. Aby jednak uszanować spuściznę firmy mającej tak duży wkład we współczesne projektowanie graficzne należy uznać, że wszystkie prace w mniejszym lub większym stopniu są ich wspólnym dziełem – wziąć należy bowiem pod uwagę nie tylko koncepcję i wykonanie samych projektów, ale też cały kontekst towarzyszący ich powstaniu – negocjacje ze zleceniodawcami, krytyczną ocenę

535 List George'a Hima do Ambrose'a Appelbe [maszynopis listu, 3 sierpnia 1956 r.]  
VA: AAD/1997/19/495.



projektów przez partnera i wreszcie akceptację jego pracy jako odpowiedniej do reprezentowania wspólnej marki.

Markę Studia przez lata artyści budowali wspólnie. Każdy z nich wносił do niej własne umiejętności i predyspozycje, które uzupełniały niejednokrotnie ograniczenia czy braki partnera. Współpraca ta, mimo niewątpliwego obciążenia, jakie niosła dla samych artystów, była niewątpliwie udana, a jej efekty wzbudzały i do dziś wzbudzają duże zainteresowanie.

## Pracownie i siedziby spółki

Gdy w 1933 r. powstała spółka Levitt-Him, lokalem dla nowopowstałej działalności stało się jedno z pomieszczeń rodzinnego mieszkania Hima w Warszawie. Zapewne tam też artyści tworzyli swoje pierwsze wspólne projekty. Od tego czasu przez kolejne 20 lat dzielili wspólną przestrzeń w kolejnych domach, które razem zamieszkiwali. Wiadomo, że Le Witt w późniejszym okresie posiadał również osobną pracownię przystosowaną do pracy malarskiej. Po wojnie, na potrzeby rozwijającej się firmy artyści kupili osobne studio przy Ladbroke Road (wcześniej służyło za nie poddasze wynajmowanego przez nich domu przy Holland Park Road). Niewiele wiadomo na temat wyglądu i wyposażenia tych pomieszczeń, które na początku wieku jako swą pracownię wykorzystywał Edmund Dulac. W albumie ze zdjęciami udostępnionym przez Phebe Robinov zachowała się jedna fotografia pracowni Le Witt'a i Hima przy Ladbroke Road. Duże i wysokie pomieszczenie było dobrze oświetlone dzięki znacznej powierzchni okien. Widoczne są regał z farbami i materiałami plastycznymi, kolejny z teczkami, pudełkami i arkuszami papieru oraz półka z książkami. Pod oknem umieszczona była komoda zastawiona pojemnikami z pędzlami. Na środku pomieszczenia stał długi stół, w kącie kolejne dwa złączone stoły oraz kilka mniejszych stolików w innych miejscach. Oprócz okien, światła dostarczały liczne lampy rozłokowane w różnych miejscach. Na ścianie pod oknem wisiały również pojedyncze projekty i zdjęcia. Nie wiadomo, jak wyglądały pozostałe części studia. Charakter pomieszczenia różnił się od typowej pracowni malarskiej – artyści pracowali nie na sztalugach, a na stołach. Duża przestrzeń, choć nieco zagracona, pozwalała zapewne na wygodną pracę dwóch osób jednocześnie – razem lub przy oddzielnych stanowiskach.

Lepiej udokumentowana jest pracownia Hima, z której artysta korzystał po rozpadzie spółki. Można jednak podejrzewać, że przynajmniej w zakresie wyposażenia przestrzenie te były dość podobne. Zachowało się sporo fotografii pomieszczenia urządzonego w zaadaptowanej stajni, a nawet wizerunki artysty podczas pracy. Po jednej stronie pracowni znajdował się złożony z kilku stołów i szafek blat w kształcie litery L. Przy głównym stanowisku widać telefon, dużą popielniczkę, papierosy i zapalki oraz akcesoria niezbędne do pracy: kubki z pędzlami, ołówkami i długopisami. Widoczne są także dwie sporych rozmiarów szklane kule wypełnione wodą do płukania pędzli i rozrzedzania farb. Artysta miał pod ręką także kuwetę do mieszania farb, papier i linijkę. Na szafce obok ustawione były projekty, książki oraz stos linijek, ekierki i innych przyborów kreślarskich. Na stole po przeciwnej stronie znajdowały się kolejne dwa stanowiska malarskie wyposażone w pędzle, stos tubek z farbami, butelki z rozcieńczalnikami i klejami, palety, zbiorniki z wodą i inne przydatne akcesoria, jak zamocowana na stałe temperówka. Na stole zainstalowana była także niewielka elektryczna dmuchawa przyspieszająca schnięcie farb. Obok stał jeszcze jeden, nieco wyższy stół z regulowanym nachyleniem blatu. W sumie wydzielone były

cztery stanowiska robocze. Pod ścianą, na której zawieszona była długa tablica z wykonanymi projektami, stało radio i masywna sztaluga z obrazem w antyramie. Po przeciwnej stornie pomieszczenia znajdowała się część rekreacyjna – całą ścianę pokrywał regał wypełniony książkami, rzezbami i ramkami. Obok znalazły miejsce dwa wygodne fotele oraz stół z czterema krzesłami i popielniczką, przy którym można było przyjmować gości. Światła dostarczały dwa szerokie rzędy okien oraz mocna lampa. Na piętrze było niewielkie łóżko, fotel i stolik z kilkoma krzesłami. Wnętrze zdobiły oprawione prace artysty, egzotyczne rzeźby i rośliny w doniczkach. Studio było wyposażone we wszystkie akcesoria niezbędne do pracy projektanta, rozlokowane wokół kilku oddzielnych stanowisk. Pełniło ono jednocześnie funkcję pracowni, biura, miejsca, gdzie można urządzić spotkanie z przyjaciółmi lub kontrahentami, ale też odpocząć po pracy. Okazjonalnie służyło także jako miejsce przyjęć, m.in. po odbywających się w Londynie spotkaniach Alliance Graphique Internationale. Studio spółki Lewitt-Him, jak i późniejsze samodzielne studio Hima, były częstymi miejscami spotkań brytyjskich reprezentantów Stowarzyszenia.

## Formy wyrazu artystycznego

Prace Le Witta i Hima charakteryzują się ogromną różnorodnością form artystycznych. Artyści nie ograniczali się wyłącznie do projektowania graficznego, choć ono właśnie było główną domeną ich działalności.

Pierwszym poważnym projektem Le Witta było wykonanie projektu nowoczesnej hebrajskiej czcionki Haim. Artysta w późniejszym okresie nie projektował już krojów pisma, jednak umiejętności liternicze z pewnością wykorzystywał przy innych okazjach.

Le Witt od początku swojej samodzielnej działalności jako grafik, jeszcze w Warszawie, realizował przede wszystkim projekty okładek. Him z kolei wykonywał w tym czasie liczne ilustracje satyryczne reprodukowane w niemieckich magazynach. Jednym z jego pierwszych projektów wykonanych w Polsce, jeszcze bez udziału Le Witta, była okładka i bogaty materiał ilustracyjny do hebrajskiego elementarza. Po rozpoczęciu wspólnej działalności Le Witt i Him obok projektów reklamowych, realizowali przede wszystkim zlecenia dla sektora wydawniczego. W Polsce projektowali przede wszystkim okładki do książek, rzadziej ilustracje (oprócz słynnej *Lokomotywy...*). Z tego okresu znane jest tylko kilka książek, do których wykonali, poza okładkami, również ilustracje. Dopiero podczas wojny rozwinęli działalność ilustratorską, publikując kilka udanych książek dla dzieci. Po wojnie jednak zrezygnowali praktycznie z pracy na tym polu, podobnie jak z projektowania okładek książkowych.

Artyści od początku działalności współpracowali również chętnie z wydawcami czasopism. W Polsce publikowali przede wszystkim serie fotomontaży, ale wykonali w tym czasie także dwie ciekawe okładki dla „Skamandra”. Podczas wojny kontynuowali współpracę z redakcją emigracyjnych „Wiadomości”, stworzyli również kilka rysunkowych ilustracji. Po 1945 r. wykonywali liczne, barwne okładki dla popularnych czasopism brytyjskich.

Poza realizacją ilustracji i okładek, Le Witt i Him szybko wyspecjalizowali się także w pracach reklamowych, które w swej istocie miały podobny cel, co okładki książek – zachęcić do zakupu reklamowanego produktu. Formy prac reklamowych Studia były różnorakie. Najczęściej miały postać ulotek lub inseratów w prasie i czasopismach. Często darzały się jednak również plakaty, a niekiedy nawet wielkoformatowe billboardy i murale.

Do prac reklamowych zaliczyć można także projekty opakowań (i etykiet) oraz liczne formy przestrzenne – stojaki wystawiennicze, dekoracje sklepowe czy instalacje ekspozycyjne, wykonywane dla rozmaitych podmiotów. Jedną z ciekawszych realizacji jest także wspomniana już interaktywna rzeźba-zegar, zaprezentowana na Festival of Britain, sponsorowana przez browar Guinness. Artyści projektowali także wystroje całych stoisk czy pawilonów wystawienniczych przy okazji różnego rodzaju targów. Jak się zdaje, w wykonaniu projektów przestrzennych miał przede wszystkim udział Him – jednym z jego pierwszych zleceń, jeszcze z czasu studiów w Lipsku, było wykonanie dekoracji teatralnych. On też po rozpadzie spółki, obok graficznych realizacji reklamowych, dalej projektował stojaki ekspozycyjne i aranżował wnętrza izraelskich pawilonów na wystawy Expo. Kontynuował także projektowanie opakowań. Wśród samodzielnych realizacji przestrzennych Hima warto wymienić także późniejsze projekty zabawek dla dzieci oraz ciekawe aranżacje wystaw muzealnych.

Artyści projektowali również elementy identyfikacji wizualnej dla firm – papiery firmowe, kalendarze, materiały promocyjne. Him po rozpadzie spółki rozszerzył tę działalność o projektowanie logotypów, liternictwa firmowego oraz papierów pakowych. Z czasem zaczął realizować także, samodzielnie i w zespołach, projekty związane z budowaniem marki czy opracowaniem kompleksowych identyfikacji wizualnych dla korporacji.

Niezależnie od realizacji graficznych, obydwaj artyści, zapewne od wczesnych lat, z zamiłowaniem malowali. W przypadku Hima malarstwo, w którym dominowały pejzaże, było raczej hobby – tworzone prace nie były przeznaczone na sprzedaż, ale raczej dla rodziny, ewentualnie do późniejszego wykorzystania w ramach prac Studia. Le Witt do malarstwa podchodził poważniej, z czasem stało się ono zresztą, po rozpadzie spółki, jego główną działalnością i podstawowym źródłem utrzymania. Okazjonalnie eksperymentował także z rzeźbami ze szkła i projektował kostiumy teatralne.

Le Witt i Him realizowali nie tylko projekty plastyczne. Tworzyli niekiedy również fabuły publikowanych w czasie wojny książek dziecięcych, m.in. opowiadania *Football's Revolt*. Le Witt, oprócz malarstwa, okazjonalnie poświęcał się także twórczości poetyckiej i eseistycznej, Him natomiast chętnie udzielał się w pismach branżowych.

Tak rozmaite pola artystycznej aktywności świadczą o ogromnym potencjale artystycznym Le Witta i Hima. Nie ograniczali się do konkretnych form, a dzieła takie, jak festiwalowy zegar wskazują, że byli w stanie realizować nowatorskie projekty nawet na polach, na których nie mieli wcześniejszego doświadczenia. Czas ich działalności był okresem kształtowania się profesji designera. Nie obowiązywały w tym czasie sztywne podziały i ścisła specjalizacja, o jakiej można mówić współcześnie. Działali na rozmaitych polach, które definiowane były oczekiwaniami rynku, nie przeszkadzało im to jednak w udzielaniu się w innych rodzajach artystycznego wyrazu. To właśnie otwartość i odwaga do podejmowania nowych, często wymagających wyzwań, była jednym z atutów elastycznego i prężnie działającego tandemu.

## Techniki i materiały

Le Witt i Him w swej pracy artystycznej posługiwali się różnymi technikami, zarówno malarskimi i rysunkowymi, jak i graficznymi. Przeważająca część ich realizacji to prace kolorowe – dwu-, trzy-, cztero- i wielobarwne. Wymagały one zastosowania

nowoczesnych technik reprodukcji. Poniżej przedstawione zostaną dominujące techniki, jakimi artyści się posługiwali oraz najważniejsze materiały plastyczne i narzędzia, jakie stosowali. Trudno dziś stwierdzić, jakie dokładnie materiały wykorzystywali w czasie wspólnej działalności, jednak w archiwum Hima zachował się pokaźny zbiór rozmaitych narzędzi i przyrządów oraz rachunków ze sklepów z akcesoriami dla artystów. Można podejrzewać, że artysta, który po rozpadzie spółki kontynuował działalność na polu grafiki użytkowej, raczej nie zmienił diametralnie preferencji w kwestii wykorzystywanych materiałów. Wiele informacji na ten temat przynosi również analiza poszczególnych projektów stworzonych przez Studio.

Należy dla porządku rozgraniczyć techniki, w jakich artyści tworzyli projekty od technik, jakimi były one później powielane na masową skalę. Omówione zostaną one osobno. Nieco miejsca zostało także poświęcone technice fotomontażu, która w twórczości Studia odegrała istotną rolę.

## Tworzenie projektu

Do dnia dzisiejszego zachowało się niewiele oryginalnych projektów, jakie przygotowywali wspólnie artyści. Archiwum Hima oraz zbiory jego krewnych obfitują za to w projekty późniejsze, wykonane przez artystę samodzielnie. Ponieważ jego warsztat artystyczny nie zmienił się bardzo po rozpadzie spółki, uznać można, że podobne techniki i materiały stosowali wcześniej.

Większość prac barwnych wykonywana była farbami, choć zdarzały się też projekty wykonywane kredkami (ołówkowymi lub pastelami). Projekty wykonywane farbami najczęściej malowane były na grubszym kartonie lub tekturze, czasem zagruntowanym, o rozmaitych formatach. Artyści używali zazwyczaj farb wodorozcieńczalnych – akryli lub gwaszy. Jako farby kryjące, nadawały się do wykonywania obrazów z wieloma szczegółami i nakładania kolejnych warstw. Farby takie schły znacznie szybciej niż farby olejne, co pozwalało nakładać kolejne warstwy w niedługim czasie. Proces schnięcia przyspieszały zapewne wykorzystywane przez artystów niewielkie dmuchawy powietrza. Farby wodorozcieńczalne pozwalały także łatwiej utrzymywać w czystości studio i jego wyposażenie, gdyż nie wymagały używania olejowych rozpuszczalników. Były one co prawda mniej trwałe i niż farby olejne, jednak w odniesieniu do projektów przygotowywanych przede wszystkim w celu sporządzenia na ich bazie odbitek fotograficznych i matryc do powielania graficznego trwałość nie odgrywała istotnej roli. Oczywiście inaczej było w przypadku malarstwa sztalugowego Le Witta, w którym dominującym materiałem jest farba olejna. Obrazy malowane z kolei w wolnym czasie przez Hima to najczęściej gwasze na kartonie.

Projekty monochromatyczne wykonywane były najczęściej cienkopisami lub długopisami. Artyści wykonywali duże ilości szkiców, a także rysowali przy okazji np. wyjazdów zagranicznych. W tego typu pracach Hima, których zachowało się bardzo wiele, pojawiają się praktycznie tylko rysunki wykonywane różnymi technikami. Artysta chętnie korzystał z flamastrów, cienkopisów, ołówków, kredek (pasteli i ołówkowych), stałówek, a niekiedy również grafitu czy węgla. Szkice najczęściej wykonywane były na luźnych kartkach gorszej jakości lub w szkicownikach. Obok materiałów malarskich i rysunkowych, Him często korzystał z wiszerów – zakończonych tępo wałków z rolowanego papieru, służących do rozcierania ołówka czy węgla. W archiwum zachowała się także cała gama innego rodzaju narzędzi i akcesoriów, z których artysta korzystał w swej pracy. Znaleźć można m.in. szpilory, noże, nożyki i nożyczki, różnych rozmiarów cyrkle, linijki, ekierki



i krzywki, które zapewne pomagały w tworzeniu modeli przestrzennych i projektów bardziej technicznych. Artysta korzystał także z innych pomocy, jak suwak logarytmiczny, tabele do przeliczania miar typograficznych i drukarskich z jednostek i systemów brytyjskich na kontynentalne. W archiwum zachowało się także kilka wzorników barw oraz papierów. Na potrzeby niektórych projektów artysta kupował specjalne materiały, jak folie czy metaliczne pastele w odcieniach złota, srebra i miedzi. W późnych pracach Him często sięgał także po sposoby na maskowanie i poprawianie błędów – wiele projektów do ostatniej jego książki, *Don Quixote*, nosi ślady korektora. Niekiedy artysta wycinał fragment projektu, z którego nie był zadowolony i podmieniał go, lub zaklejał nową, lepszą wersją. Poprawki te, jak i pewne niedociągnięcia, na które sobie pozwalał, i tak ginęły podczas procesu fotograficznej reprodukcji, o czym artysta doskonale wiedział.

## Techniki graficzne

Projekty przygotowane technikami malarskimi i rysunkowymi musiały zostać przeniesione na matryce w celu ich masowej reprodukcji w druku. Artyści bardzo wcześnie zaczęli korzystać z najnowszych technik drukarskich, wykorzystujących osiągnięcia fotografii – najpierw fotolitografii, a później techniki fotooffsetowej. Pozwalały one łatwo przenieść obraz z projektu na formę drukową oraz ułatwiały przygotowanie rastrowych matryc do druku kolorowego dzięki rozdzielaniu na barwy podstawowe. Niektóre z wczesnych projektów, jakie artyści wykonywali najpierw samodzielnie a później wspólnie, w początkach działalności spółki, przygotowywane były zapewne bardziej tradycyjnymi technikami graficznymi, bez udziału fotografii. Wśród wczesnych prac znaleźć można między innymi projekty przygotowane do druku techniką rotograwiury czy litografii kolorowej, wymagające przygotowania kilku form drukowych, osobnych dla każdego koloru.

Artyści sprawnie realizowali także prace typograficzne. Zaznajomieni z krojami pisma, umiejętnie dobierali liternictwo do projektów okładowych czy reklamowych, niekiedy samemu projektując elementy liternicze. Projekty te, mające często bardziej techniczny charakter, wymagały sprawnej pracy na siatce i znajomości optyki oraz geometrii.

Him już w taktie studiów w Lipsku zaznajomił się z najnowocześniejszymi wówczas technikami poligraficznymi (Niemcy były wówczas jednym z głównych ośrodków, gdzie szybko rozwijały się technologie poligraficzne). Le Witt był samoukiem, jednak zapewne szybko nadrobił braki wykształcenia podczas pracy, najpierw w agencji Grafik, a później współpracując ze starszym Himem. Obydwaj artyści żyli w czasie dynamicznego rozwoju i przemian drukarstwa. Ewolucję tę bacznie obserwowali i korzystali z nowych możliwości. Bardzo chętnie wykorzystywali precyzyjne i stosunkowo szybkie techniki fotograficznego przenoszenia obrazu na formę drukową. Aby sprawnie działać w branży projektanckiej musieli posiadać również pewną wiedzę z zakresu drukarstwa. Zrozumienie technik i poznanie procesów poligraficznych było kluczowe dla sprawnej współpracy z drukarzami, nadzoru nad procesem druku i kontrolą jego jakości.

## Fotomontaż

Ważne miejsce w twórczości Le Witta i Hima zajmował fotomontaż. Technika fotografii od początku XX w. szybko się rozwijała, a wraz z udoskonaleniem technologii upowszechniała się coraz bardziej w kręgach artystów. Dostrzegali oni potencjał szybkiej, precyzyjnej i doskonale odwzorowującej świat techniki reprodukcji.



W historii polskiej grafiki użytkowej fotomontaż zajmuje szczególne miejsce. Technika ta, najbardziej dziś kojarzona ze środowiskiem awangardy lat dwudziestych i przez nie spopularyzowana, wywarła duży wpływ na międzywojenną sztukę książki i reklamy. Fotomontaż szybko upowszechnił się wśród artystów, nie tylko tych wywodzących się ze środowisk awangardowych czy postawangardowych. Jako technika nowoczesna, atrakcyjna wizualnie i dająca duże możliwości eksperymentowania, znalazła szerokie zastosowanie w projektowaniu, co widać na przedwojennych okładkach, drukach reklamowych czy ilustracjach.

Jak wskazuje Jan Straus, fotografia jest precyzyjna i jednoznaczna, przez fotomontaż zostaje jednak pozbawiona swojego pierwotnego kontekstu, przez co traci na jednoznaczności<sup>536</sup>. Być może dlatego Le Witt i Him tak chętnie korzystali z tej techniki – warto podkreślić, iż często sami kreowali w swoich pracach obszary niejednoznaczności, budowali wymagające interpretacji metafory, bawili się słowami i znaczeniami.

Dla pisma „Skamander” artyści, jak już wspomniano, stworzyli dwie okładki – obydwie lekkie i dowcipne. Szczególnie jedna z nich wyróżnia się na tle pozostałych, gdyż zdobi ją grafika wykonana właśnie w technice fotomontażu. Na błękitnym tle umieszone zostało wycięte z fotografii popiersie starożytnego filozofa. Jego głowę obsiada stado malowanych, białych i czarnych ptaszków. Obraz jest ciekawą i dowcipną metaforą, którą interpretować można na rozmaite sposoby. Okładka stanowi interesujące połączenie techniki fotograficznej i elementów nierealistycznych, czyli wyciętych z papieru lub domalowanych. Zdaniem Jana Strausa jest to jedna z najwspanialszych polskich okładek międzywojennych, reprezentujących to, co najistotniejsze w grafice tego okresu: „pomysł, symboliczne myślenie, dowcip i perfekcję warsztatową”<sup>537</sup>.

Na łamach numerów 58 i 60 „Skamandra” z 1935 r. ukazały się również dwa ciekawe fotoreportaże autorstwa Le Witt i Hima, mające pewne cechy fotomontażu. Więcej na ich temat znaleźć można w rozdziale poświęconym współpracy z pismem.

Technikę fotomontażu Lewitt i Him wykorzystywali także chętnie przy projektach reklamowych. Wśród licznych ulotek wykonanych na zlecenie firm farmaceutycznych uwagę przyciąga szczególnie prospekt środka uspokajającego Spasmina. Tłem reklamy jest zbliżenie na spokojne, zamknięte oczy Alberta Einsteina, obok których domalowany jest czuwający stróż z pękiem kluczy. Hasło głosi: „Na straży spokoju – Spasmina”. Reprodukowany w kolorze projekt jest ciekawym połączeniem techniki fotograficznej i malarskiej.

W połowie lat trzydziestych (zwłaszcza w latach 1935-1936) Studio opracowało wiele projektów plakatów i ulotek reklamujących farmaceutyki, przede wszystkim na zlecenie firm Galen oraz Asmidar. W realizacjach tych bardzo często stosowana była technika fotomontażu, niekiedy w niezwykle nowatorski sposób. W projektach wykorzystujących technikę fotograficzną uwagę zwraca przede wszystkim śmiałe kadrowanie zdjęć, wykorzystywanie powiększeń oraz nietypowych perspektyw i oświetlenia. Częstokroć artyści łączyli techniki fotograficzne z tradycyjnymi technikami graficznymi lub malarskimi, tworząc intrygujące zestawienia elementów realnych i nierealistycznych. Wśród reklam, na które warto zwrócić uwagę, wymienić można ulotki zachęcające do zakupu środka na hemoroidy Proveinase Midy firmy Asmidar z 1936 r., magnezu Suprydoxyd pomagającego

536 Jan Straus, *Cięcie, fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce*, Warszawa: 40 000 Malarzy, 2014, s. 10.

537 *Ibidem*, s. 185.

na nadkwaśność (1935-1937), soli kąpielowej rado-jonowej firmy Galen (1935-1937), środków Rheumol – Galen (1936), Sebrog – Galen (1936) oraz Sterogyl firmy Asmidar (1936).

Zbiór ciekawych, humorystycznych kolaży fotograficznych autorstwa Le Witt'a i Hima znaleźć można także w wielkanocnym wydaniu „Wiadomości Literackich” z 1936 r. Składający się z siedmiu prac zbiór fotomontaży zatytułowany *Chwila wytchnienia*, przedstawia bohaterów warszawskich pomników, którzy postanowili zrobić sobie chwilę wytchnienia i zeszli z piedestałów. Na niezwykle zabawnych i doskonale wykonanych fotomontażach widać między innymi Kopernika podrzucającego globus, Zygmunta III Wazę uciekającego z kolumny oraz Jana III Sobieskiego biorącego udział w zawodach w skokach konnych. Uwagę zwraca staranność i duża precyzja wykonania kolaży<sup>538</sup>.

Wśród ulotek wykorzystujących fotomontaż wyróżnia się reklama leku Nauramina firmy Asmidar, wykonana między 1935 a 1937 r. Artyści postanowili ponownie wykorzystać wynalazek Wilhelma Röntgena (co Le Witt zrobił samodzielnie już wcześniej, przy okazji projektu okładki książkowej w roku 1933). Ulotka Neuraminy przedstawiała zdjęcie rentgenowskie czaszki ludzkiej z profilu na czarnym tle kliszy. W komorę mózgową wkomponowano, na żółtym polu, dwie postacie kowali wykuwających młotami jakiś przedmiot, co jest zapewne alegorią ciężkiej pracy umysłowej lub uniemożliwiającego ją pulsującego bólu. Metaforykę i siłę przekazu skierowanego zapewne przede wszystkim do pracowników umysłowych dopełnia zarys drucianych, okrągłych oprawek okularów, które jasno kontrastują na zdjęciu wykonanym z użyciem promieni X.

Jedną z ostatnich realizacji okładkowych Atelier wykonanych w Polsce był projekt obwoluty książki *Dwa końce świata*. Ten zbiór felietonów Antoniego Słonimskiego ukazał się w 1937 r. nakładem Wydawnictwa J. Przeworskiego. Ilustracja przedstawiała ubranego w szlafrok, leżącego na kozetce mężczyznę, który pochłonięty jest lekturą. Obok stoi niewielki stolik zastawiony prawdopodobnie lekarstwami. Nietypowa jest sceneria – tło stanowi bowiem fotografia jednego z warszawskich skrzyżowań (dziś Plac Piłsudskiego). Zacztywany pacjent leży więc na środku ulicy, w tle zaś widoczne są hotel Europejski oraz Krakowskie Przedmieście.

Po wyjeździe z Polski artyści praktycznie zrezygnowali z wykorzystywania fotomontażu, który nie był zbyt popularny w Wielkiej Brytanii. Swoje prace realizowali przede wszystkim z wykorzystaniem tradycyjnych technik malarskich i graficznych, niejako w opozycji do zyskujących po wojnie coraz większą popularność wykorzystywanych w reklamie i plakacie fotosów. Jednymi z ostatnich projektów wykorzystujących fotomontaż były wykonane prawdopodobnie w latach czterdziestych plakaty zachęcające dzieci do picia tranu. Stanowiły one część kampanii zachwalającej zdrowotne właściwości oleju oraz informującej, że można się w niego zaopatrzyć za darmo w centrach dystrybucji. Przekaz hasła „A free ride” (*Darmowa przejażdżka*) wzmacnia fotomontaż przedstawiający małego chłopca żeglującego wśród spienionych fal na łodzi, której kadłub tworzy okazały dorsz. Ciekawostką jest, że przedstawione na plakacie dziecko to syn Jana Le Witt'a – wówczas kilkuletni Michael. Na drugim plakacie z tego cyklu chłopiec przedstawiony został jako siedzący okrakiem na butelce tranu przyczepionej do wznoszącego się balonu z podpisem „Up we grow”.

538 Levitt-Him, *Chwila wytchnienia* [7 fotomontaży], „Wiadomości Literackie” 1936, nr 16 (648), s. 10-11.

Nie wiadomo nic na temat ewentualnych późniejszych prac wykonanych w technice fotomontażu, stworzonych pod szyldem Studia Lewitt-Him.

Do techniki tej powrócił jednak jeszcze parokrotnie sam Him wiele lat po rozpadzie spółki. Wśród okładek, jakie artysta przygotował dla czasopisma „New Middle East”, ponownie pojawia się zestawienie elementów malowanych ze zdjęciami. Na okładce numeru 39 z grudnia 1971 r. znalazła się ilustracja przedstawiająca posiedzenie Rady Bezpieczeństwa Organizacji Narodów Zjednoczonych. Uchwyceni podczas siadania reprezentanci wyglądają jakby kłaniali się dorysowanemu na środku koszowi wypełnionemu pognicionymi rezolucjami. Okładka jest zapewne komentarzem do nieskutecznych działań ONZ w stosunku do zaognionej sytuacji na Bliskim Wschodzie na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Doskonała praca w technice kolażu fotograficznego, przygotowana przez Hima na potrzeby plakatu i zaproszeń na wystawę zatytułowaną *Fat person singular*, prezentowana była w 1976 r. w London Collage of Printing w ramach przeglądu dorobku artystycznego Hima w zakresie projektowania graficznego. Fotomontaż przedstawia dużego, siedemdziesięcioletniego artystę trzymającego na rozłożonej dłoni małego siebie. „Duży” Him spogląda z uśmiechem na „małego” Hima sprzed siedemdziesięciu lat.

Prawdopodobnie ostatnim kolażem z wykorzystaniem fotografii, jaki wykonał Him, był portret Toma Eckersley’a, który znalazł się w pamiątkowym zbiorze opublikowanym na jego cześć w 1980 r. Teką wydana przez Arkwright Arts Trust w Londynie powielona została w 250 kopiach, z których 150 drukowano w kolorze. Znalazły się w niej portrety wybitnego brytyjskiego plakacisty wykonane przez innych brytyjskich artystów i designerów, którzy byli z nim związani. Prace zaprezentowane zostały na wystawie w londyńskim Camden Art Center. W tece stanowiącej katalog wystawy zamieszczono na luźnych kartach podziękowania, wstęp, biografię artysty, spis zawartości oraz 40 plansz z jego portretami. Him i Eckersley znali się i przyjaźnili prawdopodobnie już od lat czterdziestych. Połączyły ich zlecenia wykonywane dla tych samych klientów, z General Post Office na czele. Obydwaj byli również wieloletnimi członkami Royal Designers for Industry oraz Alliance Graphique Internationale.

Portret Toma Eckersley’a wykonany przez Hima to prawdopodobnie ostatnia praca artysty wykorzystująca technikę fotograficzną. Oryginał pracy znajduje się w londyńskim archiwum<sup>539</sup>.

Jak zauważa Jan Straus, wśród kilkudziesięciu realizacji okładek w Polsce, jedynie kilka zostało przez Le Wittę i Hima wykonanych z wykorzystaniem techniki fotomontażu<sup>540</sup>. Mimo to ich ciekawe projekty z pewnością są warte odnotowania. Wykorzystanie nowatorskich technik, jak zdjęcia rentgenowskie oraz zestawianie materiału fotograficznego z elementami malarskimi i rysunkowymi, wyróżnia okładki Studia na tle większości prac tego okresu. Artyści przemyśleli również niekiedy tę stosunkowo mało popularną poza kontynentem technikę na grunt brytyjski.

539 George Him, [portret Toma Eckersley’a], [fotografia portretowa podmalowana, c. 1980] VA: AAD/1997/19/447.

540 Jan Straus, *op. cit.*, s. 186.

## Warsztat ilustratorski

Jedną z najważniejszych przyczyn popularności spółki Lewitt-Him była z pewnością oryginalność prac. Zleceniodawcy zawsze mogli liczyć na oparty na solidnej pracy koncepcyjnej, niepowtarzalny projekt, do którego artyści podeszli w sposób indywidualny. Mimo ogromnej liczby rozmaitych realizacji Le Witt i Him umiejętnie unikali rutyny i sztampy. Obserwując jednak ich bogatą twórczość, można zaobserwować kilka chwytów ilustratorskich, które wykorzystywali szczególnie chętnie. Sprawdzały się one zarówno w ilustracjach książek dla dzieci, jak i niektórych projektach reklamowych. Powtarzalność tych schematów stanowiła niejako charakterystyczny element stylu spółki.

Prace Studia doskonale przyciągają oko odbiorcy – zmuszają wręcz do uwagi, baczniejszego przyjrzenia się, przestudiowania obrazu. Ten pożądaný z punktu widzenia wydawcy czy reklamodawcy cel artyści osiągnęli rozmaitymi sposobami. Jednym z nich było nasycanie ilustracji szczegółami. Artyści często przygotowywali projekty w formacie większym, lecz docelowo były one pomniejszane podczas procesu reprodukcji. Dzięki temu łatwo uzyskiwali dokładne, pełne elementów prace, które można było studiować niczym średniowieczne obrazy Hieronima Boscha. Bardzo często wykorzystywano również kompozycje dynamiczne, w których ważną rolę odgrywał ruch. W przedstawionych scenach często dominuje wrażenie zgiełku, rozgardiaszu, stłoczenia. To zamieszanie również miało skłaniać czytelnika do baczniejszej uwagi. Artyści chętnie stosowali także technikę multiplikacji tego samego lub podobnego elementu. Gromady ryb, psów, ptaków, tłum ludzi czy odzianych w identyczne uniformy żołnierzy to tylko przykłady, które licznie spotkamy zarówno we wspólnych realizacjach spółki, jak i później, w samodzielnych pracach Hima. One również pogłębiały uczucie zgiełku lub przeciwnie – uspokajały obraz przez nadanie mu rytmiki dzięki powtarzającemu się elementowi.

Efekt zaskoczenia artyści uzyskiwali przez zestawianie obok siebie elementów o diametralnie różnych gabarytach. Pocieszny bohater jednej z książek, mały czerwony parowóz, wygląda na naprawdę mały w porównaniu z innymi lokomotywami; Blue Peter zestawiany jest z kolei z muskularnym marynarzem. Jednym z bardziej znanych bohaterów wykreowanych z kolei przez Hima był gigant Aleksander, przy którym wszystko wydawało się malutkie. W twórczości Le Witta i Hima uwagę zwracają także ciekawe i w odniesieniu do ilustracji książkowej często różnorodne perspektywy. Wiele z nich wykorzystuje rzut izometryczny lub widok z lotu ptaka. Artyści w ciekawy sposób przedstawiali także perspektywy zamkniętych pomieszczeń.

Większość ich prac emanuje, nawet jeśli nie wprost, nienachalnym humorem, pogodą i lekkością. Można określić je mianem odprężających czy nawet relaksujących. Technika wykonania i styl są miłe dla oka, bohaterowie wydają się przyjaźni i mimo swej często fantastycznej natury bardzo realni dzięki mnogości szczegółów i atrybutów. Przedstawiane naprzemiennie sceny to uwodzą rytmiką i spokojem, to znów zachwycają zgiełkiem i ruchliwą chaotycznością. Chwyty te, przydatne w pracach reklamowych, znajdowały również doskonałe zastosowanie w ilustracjach książek dla dzieci. Dzięki bogactwu szczegółów wymagały od młodego czytelnika skupienia uwagi. Artyści doskonale opanowali umiejętność wciągania czytelnika w interakcję – zmuszenie do samodzielnej interpretacji, zastanowienia, rozgryzienia przerysowanej czy przedstawionej dosłownie metafory. Interakcje między czytelnikiem, tekstem i obrazem realizowano także przez splatanie elementów rysunkowych i tekstowych. Him podobny trik stosował już w *Mikraa Alef*. Podobne jednak przykłady można także znaleźć m.in. na kartce świątecznej



zaprojektowanej dla Domu Handlowego Braci Jabłkowskich czy w *Lokomotywie...* To właśnie zmuszenie obserwatora do refleksji, podawanie komunikatu nie w sposób dosłowny, a najczęściej za pomocą przenośni, było jedną z kluczowych umiejętności tandemu, które przyczyniły się do jego popularności. Odbiór pracy wymagał od obserwatora lub czytelnika zaangażowania inteligencji, powiązania tekstu z obrazem i samodzielnego dojścia do tego, co artyści chcieli przekazać. Obraz nie pełnił jedynie roli ozdobnej – wręcz przeciwnie, był głównym nośnikiem treści. Wyraźnie widać to szczególnie w projektach reklamowych, w których bardzo często przekaz nie jest oczywisty i wymaga od odbiorcy zainteresowania i namysłu, dzięki którym, po chwili dostrzec można błyskotliwy dowcip lub niecodzienną grę słów i obrazu.

## Najchętniej wykorzystywane motywy

Projekty wykonywane przez Studio Lewitt-Him były w większości niepowtarzalne i na swój sposób wyjątkowe. Każdą pracę artyści traktowali indywidualnie, nie ulegając rutynie i schematom. Można jednak zauważyć kilka motywów i zabiegów, które bardzo sobie upodobili. Na pierwszym miejscu z pewnością należy wymienić zamiłowanie do przedstawiania postaci zwierzęcych. Są one często protagonistami ilustrowanych przez Studio książek dziecięcych. Inne motywy, które artyści wykorzystywali, rozumiejąc zapewne fascynacje dzieci, nieobce też dorosłym, to urządzenia techniczne (z lokomotywami i pociągami na czele) oraz różnego rodzaju uniformy (w które z kolei obfitował londyński krajobraz). Nie brakuje również elementów baśniowych i fantastycznych.

Wśród zabiegów artystycznych, które w pewien sposób stanowią wizytówkę stylu Le Witta i Hima, wymienić można przede wszystkim stosowanie efektu dynamiki czy ruchu – ilustracje przedstawiają zazwyczaj jakąś akcję. Jak twierdził wielokrotnie Him, grafika użytkowa, żeby osiągnąć zamierzony skutek, musi opowiadać jakąś historię. Ilustracje artystów często są pełne humoru i szczegółów przykuwających uwagę czytelnika. Z kolei na spektakularny sukces na polu grafiki reklamowej wpływ miała z pewnością ich niezwykła umiejętność budowania obrazem dowcipnych metafor, nadających ilustracjom nowe znaczenia. Takie rozwiązania wymagały od obserwatora chwili refleksji i zastanowienia. Na podkreślenie zasługuje również perfekcja i swoboda w operowaniu perspektywą.

Po rozpadzie spółki wiele z przedstawionych cech stylu Studia Lewitt-Him dostrzec można również w samodzielnych projektach Hima, który wciąż zajmował się ilustrowaniem książki dziecięcej i grafiką reklamową oraz użytkową.

## Zwierzęta i antropomorfizm

Z baśniami dla dzieci nierozzerwalnie związane są zwierzęta. Dzięki swojej symbolice i utartym skojarzeniom z pewnymi cechami doskonale nadają się na bohaterów dziecięcych opowieści. Chytre lisy, wierne psy, mądre sowy, płochliwe strusie są częstymi postaciami literatury dziecięcej, uosabiając zachowania, które chce wyeksponować autor.

Zamiłowanie najmłodszych do zwierzęcych bohaterów oraz potencjał związanej nimi symboliki zauważali z pewnością także Le Witt i Him. Ich ilustracje książkowe i okładki obfitują w motywy zwierzęce. Wielokrotnie książki przez nich ilustrowane opowiadają losy bohatera zwierzęcego – niebieskiego psa Petera, pięciu głupiutkich kotów, papugi Squawky czy warzywnego byka Yoricka. Czasem królestwo zwierząt jest także miejscem



akcji ilustrowanych opowiadań, jak chociażby w przypadku ilustracji do wiersza *Ptasie radio*. Nawet jeśli zwierzęta nie są bohaterami ilustrowanych przez Studio opowiadań, bardzo często towarzyszą ludziom lub wzbogacają scenę rozgrywających się wydarzeń.

Niejednokrotnie przedstawiciele fauny widać także na ilustracjach dla dorosłych czy projektach reklamowych. Już okładki „Skamandra” z 1936 r. przedstawiają popiersie filozofa, na którym przysiadło stado ptaków oraz nurka w skafandrze karmiącego rybki. Podobne motywy pojawiają się również później, w powojennej twórczości Studia (m.in. plakat *Say it by cable*).

Zwierzęta u Le Witta i Hima są z reguły przyjazne – posiadając niektóre ludzkie cechy, często uśmiechają się bądź mrugają do czytelnika. Doskonale oddają emocje, okazując smutek, radość, zaskoczenie czy złość. Artyści nie dążyli do wiernego odwzorowania natury – ich bohaterowie są często przerysowani, przedstawieni w sposób humorystyczny. Ilustracje, wolne od dosłownego realizmu, są raczej uproszczeniem eksponującym istotne cechy. Motywy zwierzęce artyści chętnie wplatali także w projekty reklamowe – widać to m.in. w serii grafik dla firmy Kia-Ora, reklamach dla firmy Schweppes czy festiwalowym zegarze kompanii piwowskiej Guinness.

W pracach Studia, zwłaszcza tych przygotowywanych z myślą o najmłodszych, również nie brakuje antropomorfizacji. Zwierzętom nadawane są cechy ludzkie – chodzą niekiedy wyprostowane, mówią ludzkim głosem, noszą ubrania czy okulary. Ożywiane zostają także przedmioty, jak np. główny bohater książki Diany Ross – mały czerwony parowóz, który posiada oczy i usta.

## Definiowanie bohaterów przez wygląd

Ilustracja książkowa operuje zazwyczaj pewnymi skrótami myślowymi, często opartymi na popularnych stereotypach. Widoczne jest to szczególnie w pracach stworzonych z myślą o dzieciach, którym rozpoznanie bohaterów mają ułatwiać atrybuty czy strój przypisany ze względu na zawód, pozycję społeczną itp. Stosowanie podobnych zabiegów widoczne jest w wielu pracach Studia. Postaci są przedstawione w sposób adekwatny do odgrywanej roli, co nie jest oczywiście żadnym zaskoczeniem. Warto jednak zwrócić uwagę na doskonałą wyrazistość tych przedstawień u Le Witta i Hima. Artyści dbali o szczegóły – poza ubiorem adekwatne jest wyposażenie i aparycja postaci. Marynarz ma pasiastą koszulę, czapkę, jest rostry, z muskularnymi ramionami i zarostem. Grając na akordeonie, w zębach trzyma nieodłączną fajkę, a całość wizerunku dopełnia tatuaż z kotwicą. Podobnych przykładów, kolejarzy, piłkarzy, sędziów, żołnierzy, strażaków, polityków itd. można znaleźć dużo więcej. Wyraźna jest także fascynacja artystów różnego rodzaju uniformami i mundurami – one również odwzorowywane były z doskonałą precyzją. Him podobno bardzo interesował się historią mody, zwłaszcza wojskowej i miał na ten temat wielką wiedzę<sup>541</sup>. Widać to także w jego późniejszych, samodzielnych pracach. Artystów przybywających do Wielkiej Brytanii z zagranicy często fascynowało bogactwo kolorowych mundurów i uniformów używanych przez imperialnych urzędników i żołnierzy, które często znajdowało odzwierciedlenie w pracach ilustratorskich, np. w doskonałych rysunkach Feliksa Topolskiego.

541 Rozmowa z Tessą i Giorą Hagity 26 lipca 2017 r. w Londynie.

## Technika

Lata dwudzieste i trzydzieste w Polsce były czasem fascynacji nowoczesną techniką. Na ulicach pojawiało się coraz więcej samochodów. Lokomotywy, automobile oraz aeroplany przyciągały uwagę, były zwiastunem czegoś nowego, pobudzały wyobraźnię. Ludzi fascynowały podróże powietrzne, a kolej stawała się coraz powszechniejszym środkiem transportu. Zamożniejsi obywatele coraz chętniej otwierali swe portfele w salonach samochodowych. Fascynacje te miały także odzwierciedlenie w różnych gałęziach sztuki – obok poezji i literatury, także w sztukach graficznych – ilustracjach, plakatach, ulotkach. Nowoczesny przemysł i środki lokomocji generowały także coraz większe zapotrzebowanie na reklamę. Tematyka techniczna i śmiałe podejście do formy graficznej ówczesnych twórców zaowocowały wieloma ciekawymi projektami inspirowanymi motoryzacją, awiacją i mechaniką<sup>542</sup>.

Nie może zatem dziwić, że także Le Witt i Him chętnie sięgali w swej twórczości po motywy tego typu. Z 1934 r. pochodzi często reprodukowany plakat wykonany przez Studio dla producenta olejów silnikowych opatrzony chwytliwym hasłem reklamowym *Posiłek dla auta – oleje Galkar*. Motyw wozu strażackiego pojawia się z kolei w reklamie maści Inotyol.

Najchętniej jednak artyści wykorzystywali w swoich pracach motyw kolei. Czerwony skład pędzący po torach jest alegorią rosnącej gorączki w broszurze leku Depiryna z początku lat trzydziestych. To dzięki zilustrowaniu pierwszego wydania *Lokomotywy...* Juliana Tuwima zyskali rozgłos międzynarodowy, a ich twórczość opisano w pismach o międzynarodowym zasięgu, poświęconych grafice. Mały czerwony parowóz jest z kolei bohaterem książki *The Little Red Engine Gets a Name* Diany Ross. Motyw pociągu jeszcze kilkakrotnie pojawiał się w innych książkach dla dzieci ilustrowanych przez artystów wspólnie, a później przez samego Hima.

Nie można powiedzieć, iż nowoczesna technika była jednym z głównych motywów w projektach Studia. Le Witt i Him umiejętnie wykorzystywali jednak nośność związanych z transportem motywów – samolotów, rejsowych parostatków czy automobili. Przez lata artyści współpracowali także z licznymi firmami transportowymi, tworząc dla nich liczne projekty reklamowe (London Transport, American Overseas Airlines czy później samodzielne projekty Hima dla linii lotniczych El Al oraz koncernu motoryzacyjnego Ford).

Zauważyć można jednak postępujące w miarę upływu czasu odchodzenie od motywów technicznych na rzecz natury i świata zwierząt czy baśni. Ma to być może związek z rosnącą niechęcią Jana Le Wittta do technicyzacji współczesnego świata. Niechęć ta miała swe źródła w czasach młodości artysty, gdy pracował w zakładzie rewitalizacji maszyn. Z wiekiem awersja do techniki i maszyn pogłębiała się, coraz bardziej zbliżając go do natury. Miało to zapewne związek z jego twórczą i duchową ewolucją – od twardo stąpającego po ziemi grafika reklamowego do filozofującego malarza i poety. Ten zwrot w podejściu zaważył nie tylko na pracy artystycznej Le Wittta, ale również na jego współpracy z Himem. Le Witt nie był zadowolony z pracy jako grafik i ilustrator realizujący zlecenia – wołał ją zastąpić nieskrępowanym wyrażaniem siebie przez sztukę. Był to zapewne jeden z głównych powodów odwrotu Le Wittta od projektowania graficznego i w konsekwencji rozpadu firmy.

542 v. Piotr Rypson, *op. cit.*, s. 190-198.

Him po rozpadzie spółki nie zrezygnował z wykorzystywania w swoich pracach motywów związanych z techniką, jednak szczególnie ich nie eksponował. Nie miały one już zresztą tej samej mocy, co w przedwojennej Polsce – na ulicach Londynu lat sześćdziesiątych samochód nie był niczym niezwykłym, a lotnictwo cywilne przeżywało w tym czasie dynamiczny rozwój.

## Co złożyło się na sukces Spółki

Przez lata wspólnej działalności Studio Lewitt-Him stworzyło setki projektów reklamowych, dziesiątki okładek, kilka niezwykle ciekawych książek ilustrowanych. Artyści zaskarбили sobie sympatię odbiorców i uznanie krytyków oraz środowiska artystycznego. Dzięki niepowtarzalnemu stylowi szybko osiągnęli sukces, najpierw na rynku polskim, a później w Londynie. Zwracano uwagę przede wszystkim na doskonały, lekki humor i błyskotliwą metaforykę realizacji Studia. Artyści łączyli doskonały warsztat z wszechstronnym przygotowaniem intelektualnym. Dzięki połączeniu wiedzy i umiejętności byli w stanie uzyskać najwyższy poziom realizowanych prac. Wspólna działalność zwiększała także ich możliwości i pozwalała angażować się w coraz ambitniejsze projekty.

Jak już wspomiano, artyści dopełniali się pod wieloma względami. Wskutek różnic w edukacji, doświadczeniach życiowych, pochodzeniu czy temperamencie, wnosili do spółki indywidualny, właściwy każdemu z nich potencjał umiejętności plastycznych, intelektualnych i biznesowych. Ich współpraca pozwalała rekompensować deficyty, na jakie narażeni byli pracując samodzielnie. Le Witt, mimo braku wykształcenia artystycznego, posiadał doświadczenie zawodowe w różnych profesjach i samodzielnie nabyte umiejętności graficzne i malarskie, które z czasem udoskonalił. Od wczesnych lat wiele podróżował, fascynował się sztuką, z którą związał się zawodowo, gdy tylko nadarzyła się taka możliwość. Wcześniej osiągnięta samodzielność i zdanie na własne siły wykształciły w nim silny charakter i stanowczość. Obok umiejętności manualnych, wykazywał także spore umiejętności biznesowe. To on w dużej mierze odpowiadał za pozyskiwanie zleceń i kontakty z klientami. Mniej pewny siebie Him poświęcał się z kolei pracy artystycznej, która była jego pasją. Projektowanie ilustracji, które postanowił doskonalić w słynnej lipskiej szkole sztuki książki było jego dojrzałym wyborem. Artysta wcześniej odbywał studia prawnicze i religioznawcze zakończone uzyskaniem stopnia doktora. Odebrał gruntowne, wszechstronne wykształcenie, przechodząc wszystkie etapy nauczania. Wiele podróżował, mieszkał w Polsce, Rosji i Niemczech, gdzie zdobywał pierwsze doświadczenia na polu projektowania.

Wydaje się, że zespolenie tak różnych zasobów wiedzy i doświadczeń, które zdołali połączyć Le Witt i Him, dawało im tak doskonałą umiejętność tworzenia prac trafiających w gusty konkretnych grup odbiorców. Artyści obserwowali otaczający świat, ludzkie fascynacje i problemy, które przez swą sztukę przetwarzali i ukazywali w zaskakujący i ciekawy sposób. Większość prac Studia powstawała przy wysiłku i zaangażowaniu obydwu partnerów. Wspólnie przepracowywali oni temat oraz tworzyli i konfrontowali swe koncepcje. Nieustanna, krytyczna ocena projektów partnera z pewnością działała mobilizująco.

Dzięki inteligencji, unikatowemu stylowi i sprawnemu kreowaniu własnej marki artyści szybko przyciągnęli uwagę warszawskiego środowiska artystycznego i wydawniczego. Duża wydajność i wysoki poziom prac sprawiły, że w krótkim czasie znaleźli się

w czołówce twórców sztuki użytkowej. Również w Anglii dość szybko nawiązali kontakty w społeczności londyńskich projektantów i wydawców. Szybki sukces osiągnięty najpierw w Polsce, a później w Wielkiej Brytanii z pewnością cementował ich współpracę i dodatkowo motywował ich do działania.

Obaj bardzo lubili swoją pracę. Dla Hima sztuka użytkowa było świadomym wyborem i szybko stała się pasją jego życia, którą aktywnie uprawiał aż do śmierci. Stosunek Le Witta do projektowania na zlecenie był bardziej ambiwalentny. Gdy odkrył w sobie zdolności plastyczne, doszły do głosu jego aspiracje malarskie, które musiał na wiele lat porzucić ze względu na realia finansowe. Projektowanie na zlecenie dawało mu możliwość pracy związanej ze sztuką i jednocześnie zapewniało stabilność finansową. Z czasem jednak ambicje Le Witta odżyły, co spowodowało, że zaczął coraz bardziej oddalać się od sztuki użytkowej.

Popularność wśród odbiorców i zamawiających przekładała się także na wysokie zarobki. W Warszawie artyści inkasowali nawet 100 zł za projekt reklamowy, co w tym czasie było bardzo dobrą stawką. W 1937 r., gdy decydowali się na wyjazd do Wielkiej Brytanii, byli u szczytu popularności, a na brak klientów nie mogli narzekać. Po wyjeździe do Londynu ich sytuacja znacznie się pogorszyła – otrzymywali co prawda stypendium dla zagranicznych artystów fundowane przez Victoria & Albert Museum, jednak zanim odnaleźli się w nowym otoczeniu, musiało minąć nieco czasu. Chęć odniesienia sukcesu sprawiła zapewne, że artyści dynamicznie zaczęli budować swą pozycję na brytyjskim rynku sztuki użytkowej, sukcesywnie powiększając sieć kontaktów. Współpraca z jedną z najważniejszych brytyjskich instytucji – General Post Office oraz plakaty wykonywane w czasie wojny dla rządu pozwoliły im w ciągu kilku lat zająć mocną pozycję na londyńskiej scenie projektowania graficznego. Dzięki temu po wojnie łatwo nawiązali współpracę z branżą reklamową, która zapewniała dobre zarobki. Kolejne lata były czasem stabilizacji – Le Wittom urodził się syn, wraz z Himem kupili także dom, w którym urządzili wspólne atelier. Praca pozwalała im na wygodne życie, realizowanie swych pasji (Him spełniał się projektując, Le Witt w wolnym czasie mógł pozwolić sobie na rozwijanie twórczości malarskiej).

Motywujący był dla artystów z pewnością także dobry odbiór wykonywanych przez nich projektów przez krytyków, którzy w swoich opiniach nie szczędzili słów uznania. Zapraszano ich także do stowarzyszeń artystycznych, co również podnosiło prestiż spółki. Znalazszy się w czołówce projektantów i osiągnąwszy po niespokojnym czasie wojny stabilizację, kontynuowali obrany wcześniej kierunek działalności zawodowej. Artyści z pewnością mieli świadomość korzyści wynikających ze wspólnej pracy. Him nie chciał samodzielności, bojąc się, iż nie poradzi sobie bez bardziej obrotowego Le Witta. Ten z kolei godził pracę zawodową z uprawianym w wolnym czasie malarstwem sztalugowym, jednak od debiutanckiej wystawy indywidualnych prac jego stosunek do współpracy z Himem zaczął się zmieniać. Widząc zainteresowanie ze strony kolekcjonerów i krytyki, Le Witt utwierdził się w przekonaniu, iż zdoła zaistnieć jako malarz. Od tego czasu coraz więcej energii poświęcał twórczości indywidualnej, zrzucając część obowiązków na partnera. Doprowadziło to z czasem do kryzysu w relacjach między artystami i zerwania współpracy. Him, mimo swych obaw, bez problemu kontynuował działalność projektanta, odnosząc samodzielnie duże sukcesy, zwłaszcza na polu ilustracji książkowej. Le Witt po rozpadzie spółki zerwał niemal całkowicie ze sztuką użytkową. Jako malarz, sprawnie promując swą indywidualną działalność, przez pewien czas cieszył się sporym zainteresowaniem krytyków i galerii na całym świecie, które jednak z czasem zdecydowanie osłabło.

Mimo ciekawych realizacji indywidualnych, Hima na polu projektowania, a Le Witta na polu malarstwa, po rozpadzie spółki nigdy nie osiągnęli już tak doskonałych rezultatów, jak te, które były efektem ich kooperacji. Świadczy o tym fakt, iż to właśnie dzięki niej są do dziś najbardziej rozpoznawalni, a po upływie tak wielu lat, ich wspólne prace wciąż wzbudzają zainteresowanie.

Po roku 1954 współpraca artystyczna Le Witta i Hima nie była już nigdy kontynuowana, a kontakty między nimi były sporadyczne. Artyści pracowali od tego czasu na własną rękę, podążając zupełnie różnymi drogami. Le Witt wykonał jeszcze kilka zleceń z zakresu projektowania graficznego, jednak później oddał się niemal całkowicie, jak już wspomniano, malarstwu sztalugowemu. Him z kolei kontynuował działalność jako ilustrator i projektant, rozszerzając jeszcze bardziej wachlarz realizowanych form. Obydwaj, jak się zdaje, po raz kolejny odnieśli sukces, tym razem sygnując prace tylko własnymi nazwiskami.



# Po rozpadzie spółki

## George Him

Niedługo po zakończeniu współpracy z Le Wittem Him nabył dom przy 37 B Greville Road w Londynie, gdzie, jak udało się ustalić, w zaadaptowanej stajni urządził swą pracownię i biuro. Przez pewien czas zamieszkiwała z nim dawna przyjaciółka z Lipska, Maja Hoffmann, która przyczyniła się zresztą do jego przyjazdu do Wielkiej Brytanii<sup>543</sup>. Niedługo po jej wyprowadzce artysta poznał mieszkającą w sąsiedztwie Shirley Elizabeth Harman (z domu Rhodes), z którą ożenił się pod koniec 1968 r. Zamieszkali razem z dwiema córkami Shirley, Jane oraz Phebe, w jej sąsiednim domu przy Greville Road<sup>544</sup>.

Po rozpadzie spółki Him kontynuował pracę w branży, w której wcześniej działał wspólnie z Le Wittem. Wciąż tworzył liczne grafiki reklamowe, coraz częściej podejmując jednak poważniejsze projekty związane z kampaniami wizerunkowymi czy kompleksowym opracowaniem identyfikacji wizualnych korporacji. Wykonał także szereg doskonałych projektów sprzętów i ekspozycji wystawienniczych. Umiejętności te przydały mu się także podczas realizacji szeregu projektów aranżacji wystawowych, które wykonywał w kolejnych latach. Artysta ze znacznie większą aktywnością zaczął także współpracować z wydawcami, realizując wiele okładek i ilustracji do książek, przede wszystkim dziecięcych, dzięki którym zaskarbił sobie sympatię najmłodszych czytelników. Podejmował także współpracę z wydawcami czasopism, tworząc serie doskonałych okładek.

Him wykroczył wielokrotnie poza wcześniejsze obszary działalności, podejmując współpracę z telewizją i twórcami filmów animowanych, czy tworząc projekty zabawek i gier dla dzieci. Jego twórczość z biegiem lat zyskiwała coraz szerszy zasięg – wiele

543 Rozmowa z Tessą i Giorą Hagity 26 lipca 2017 r. w Londynie.

544 Rozmowa z Jane Rabagliati 22 października 2016 r. w East Grinstead.

ilustrowanych przez niego książek tłumaczono na inne języki, a z zagranicy, szczególnie z Izraela i USA, napływały także okazjonalnie ciekawe zlecenia, które artysta chętnie przyjmował.

Niemal do końca życia Him wiele podróżował. Wyjazdy miały charakter zarówno zawodowy – przy okazji wystaw, czy zleceń wymagających pracy poza Londynem, jak i rekreacyjny – jako wakacyjne wypadki zagraniczne, z których zachowały się liczne szkicownicy i rysunki (m.in. z Grecji, Hiszpanii, USA czy Izraela).

Obawy Hima o swoją przyszłość po rozpadzie spółki nie sprawdziły się. Dzięki osiągniętej przez lata współpracy z Le Wittem renomie na londyńskim rynku projektowania graficznego, dość łatwo przyciągnął grono nowych klientów, zainteresowanych jego samodzielnymi usługami. W pracy nie było zastoju – po rozpadzie Studia Him kontynuował tworzoną z dużym rozmachem we współpracy ze Stephenem Potterem kampanię dla firmy Schweppes. Początki były jednak dość niepewne, zwłaszcza że Le Witt przechwycił dużą część kontaktów spółki. Him musiał też wypłacać byłemu partnerowi przez kolejne trzy lata po rozpadzie spółki procent od zysku ze zrealizowanych zleceń dla klientów, których pozyskał wcześniej Le Witt. Przyczyniło się to jednak zapewne do tego, że Him otworzył się na nowe możliwości współpracy, także ze zleceniodawcami z zagranicy oraz na nowe formy działalności, których nie praktykowało wcześniej Studio. Wraz z osiągnięciem stabilizacji finansowej i wygaśnięciem zobowiązań w stosunku do Le Witta, artysta powrócił także do zawsze lubianej ilustracji książkowej, tworząc na przestrzeni lat szereg doskonałych realizacji skierowanych do dzieci i dorosłych.

Him zaczął się w tym czasie także coraz aktywniej udzielać społecznie. Działał charytatywnie, brał udział w spotkaniach z dziećmi, imprezach promujących czytelnictwo najmłodszych czy spotkaniach autorskich. Udzielał się także w brytyjskich i międzynarodowych organizacjach zrzeszających artystów. Od końca lat sześćdziesiątych wykładał projektowanie graficzne. Na przestrzeni lat jego twórczość prezentowana była na kilku wystawach indywidualnych.

Jak wspominają krewni artyści, praca była jego wielką pasją. Kariera projektanta była dla niego świadomym wyborem, którego jak się zdaje, nigdy nie żałował. Po rozpadzie spółki Him mógł więc nieskrępowanie podążać w kierunku realizacji własnych zainteresowań. Zgodnie z wypowiedzią z 1961 r., czuł się spełniony w swojej pracy. Warto przytoczyć fragment wspomnianej wypowiedzi:

*My work take up all my skill, all my knowledge, all wit and recollection: it is the complete expression of myself as an individual. I am tremendously happy with it*<sup>545</sup>. [Moja praca angażuje wszystkie moje umiejętności, całą moją wiedzę, cały dowcip i pamięć: jest to całkowite wyrażenie siebie jako jednostki. Jestem z tego ogromnie zadowolony.]

Artysta z całą pewnością lubił zawód projektanta. W wywiadach, na pytanie o ulubioną formę rekreacji, odpowiadał niekiedy przewrotnie – praca<sup>546</sup>.

545 Him, „Youth Aliyah Review” 1961, Autumn, s. 28.

546 George Him [wycinek prasowy, niedatowany] „The Observer”, VA: AAD/1997/19/241.

# Książki

## Ilustracje i projekty graficzne

Tworzenie grafik książkowych, choć nie było głównym ani jedynym polem działalności Hima, zajmowało w jego twórczości bardzo ważne miejsce. Pierwsza (i właściwie również ostatnia) jego indywidualna praca wykonana w Polsce była książką ilustrowaną. Wraz z Le Wittem w kolejnych latach zdobyli popularność dzięki licznym okładkom książkowym i wreszcie dzięki doskonałej *Lokomotywie...*, która pomogła im zaistnieć także za granicą. Mimo kilku udanych realizacji na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych, po drugiej wojnie światowej studio zaprzestało niespodziewanie działalności ilustratorskiej. Była ona zapewne bardziej czasochłonna niż realizacja projektów reklamowych, które ponadto były bardziej dochodowe.

W końcowym okresie współpracy powstał jednak pomysł wskrzeszenia postaci warzywnego byka, znanego z wojennych plakatów. Nie wiadomo dziś, od którego z artystów wyszła inicjatywa stworzenia ilustrowanej książki *Vegetabull*. Projekt ten jednak w ramach podziału zleceń przypadł Le Wittowi (choć zachowały się również nigdy nieopublikowane projekty Hima), dlatego zostanie omówiony w kolejnym rozdziale.

Do ilustracji książkowej artysta powrócił dopiero po kilku latach samodzielnej działalności, zapewne gdy uzyskał względną stabilizację i stały napływ zleceń, które dawały komfort wyboru. Nie ciążyły na nim już także zobowiązania finansowe w stosunku do byłego partnera.

Pierwsza od czasu *Mikraa Alef* ilustrowana samodzielnie przez Hima książka wydana została w 1960 r. Była to pierwsza i zarazem tylko jedna z dwóch realizacji ilustratorskich artysty, skierowanych do czytelników dorosłych. Jak się bowiem zdaje, to przede wszystkim ilustracja dla dzieci zajęła w twórczości Hima wyjątkowe miejsce. Na tym polu wykonał kilka doskonałych prac, które przyniosły mu dużą popularność w Wielkiej Brytanii i zagranicą. Poza nielicznymi wyjątkami, artysta zazwyczaj podejmował długotrwałą współpracę z wybranymi autorami, czego efektem jest kilka serii książkowych zdobionych jego ilustracjami. Obserwować można w nich charakterystyczny, w pełni ukształtowany styl, który przede wszystkim widoczny jest w sposobie kreowania postaci. Him wykorzystywał również wiele chwytów ilustratorskich wypracowanych we wcześniejszych realizacjach.

W kolejnych latach zapraszały artystę do współpracy najpoważniejsze brytyjskie wydawnictwa. Tworzył ilustracje do książek najpoczytniejszych w tym czasie autorów dziecięcych, jak Frank Herrmann, Leila Berg czy Jim Rogerson. O popularności i dobrych wynikach sprzedaży tych tytułów świadczą mogą kolejne, liczne części serii o przygodach Króla Wilbura czy olbrzyma Alexandra. Niektóre z realizacji miały także swoją kontynuację (a niekiedy początek) w postaci plansz do telewizyjnych *Jackanory* (rodzaj programów, w których autor lub aktor czytał bajkę, czemu towarzyszył pokaz ilustracji). Niektóre z książek ukazały się wraz z oryginalnymi ilustracjami także w tłumaczeniu na języki obce – jedna z nich także w języku polskim. Grafiki Hima były często integralną częścią publikacji, a wydawcy chętnie eksponowali nazwisko lubianego ilustratora na okładkach czy stronach tytułowych, zazwyczaj na równi z samym autorem tekstu. Świadczy to o pozycji Hima na brytyjskim rynku wydawniczym. Jego ilustracje nie stanowiły dodatku do tekstu, a równorzędny składnik publikacji. Dzięki zachowanym materiałom

można dziś przyrzeć się także finansowemu wymiarowi działalności ilustratorskiej Hima. W archiwum artysty znajdują się dokumenty związane z wynagrodzeniem za niektóre wykonane projekty – przede wszystkim są to umowy wydawnicze obejmujące honoraria autorskie oraz rozliczenia tantiemów, dzięki którym można wnioskować o liczbie sprzedawanych egzemplarzy książek. Zachowany materiał nie pozwala co prawda odtworzyć w pełni sytuacji finansowej artysty, jednak rzuca pewne światło na jego zarobki, przynajmniej te, których źródłem była branża wydawnicza<sup>547</sup>.

Warto zauważyć, iż artysta niekiedy wykraczał znacznie poza rolę ilustratora, zajmując się całościowym projektem publikacji. Dzięki szerokiemu wachlarzowi umiejętności oraz niewątpliwemu doświadczeniu w branży wydawniczej angażowano go także do projektowania aranżacji graficznej, doboru czcionek czy materiałów. Także zapiski na nielicznych oryginalnych projektach grafik okładowych i ilustracji wskazują, iż dawał on osobom odpowiedzialnym za druk wskazówki, jak prawidłowo przygotować czy rozmieścić plansze graficzne w publikacji. W ramach projektów tworzył ręcznie makiety książek z dokładną wizualizacją koncepcji. Oznaczał w nich miejsca, w których powinien znaleźć się tekst i planował rozkład ilustracji w taki sposób, żeby współgrały z postępem fabuły. Him rozrysowywał także układy stron tytułowych, paginacji, okładek i innych elementów typograficznych. Wraz z instrukcjami dotyczącymi stosowania krojów pism i odstępów, zestawem nadających się do reprodukcji ilustracji oraz makieta, artysta dostarczał kompletny projekt książki<sup>548</sup>. Zakres jego prac często znacznie wykraczał więc poza ilustrację książkową, z którą jest kojarzony.

Poniżej zaprezentowane zostaną w porządku chronologicznym (na tyle, na ile jest to możliwe w przypadku wydań w kilku częściach, które ukazywały się na przestrzeni kilku lat) książki oraz serie, do których ilustracje wykonał Him w latach 1960-1982. Z zestawienia tego wyłączono przedstawione w dalszej kolejności druki wykonane na rzecz państwa Izrael.

### *Zuleika Dobson or an Oxford Love Story* [1960]

D 8-23 Pierwsze ilustracje książkowe po rozpadzie spółki Him stworzył samodzielnie dopiero w 1960 r. Zdobiły one powieść Henry’ego Maximiliana Beerbohma, znanego jako Max Beerbohm (1872-1956). Autor był brytyjskim eseistą, rysownikiem i krytykiem, który szeroki rozgłos zdobył jako komik, karykaturzysta i dandys pod koniec lat dziewięćdziesiątych XIX w. Jego jedyna powieść, wydana po raz pierwszy w 1911 r., okazała się ogromnym sukcesem. *Zuleika Dobson or an Oxford Love Story*<sup>549</sup>, bo o niej mowa, to satyryczna opowieść o życiu akademickim w Oxfordzie ery edwardiańskiej. Bohaterką książki jest tytułowa Zuleika Dobson, pełniąca w książce rolę *femme fatale*. Oszałamiająco piękna

547 Umowy wydawnicze z Methuen Children’s Books, Thames Television, AD Peters & Co., William Heinemann, Faber and Faber, McGraw Hill Book Company, Hodder and Stoughton, J. M. Dent, Macmillan Education, Brockhampton Press oraz J. B. Lippincott Company [maszynopisy, 1964-1981] VA: AAD/1997/19/503 oraz tzw. Royalty Statements wydawców: Associated Book Publishers Ltd, J M Dent & Sons Ltd, Hodder and Staunton Limited, Macmillan oraz Thames Television Limited [druki bankowe, 1966-1979] VA: AAD/1997/19/35.

548 Makiety książek oraz projekty układów graficznych i typograficznych rozmaitych publikacji zgromadzone w różnych jednostkach w ramach George Him’s Archive [projekty, techniki mieszane, 1954-1981] VA: AAD/1997/19.

549 Max Beerbohm, *Zuleika Dobson or an Oxford Love Story*, okł., il. i oprac. graf. George Him, New York: Limited Edition Club, 1960.

prestigitorka, wcześniej guwernantka, dzięki swym koneksjom rodzinnym dostaje się do zdominowanego przez mężczyzn uniwersytetu w Oxfordzie. Jej niespotykana uroda przysparza jej wielbicieli, z czego wynika wiele komicznych, choć często tragicznych w skutkach sytuacji. Imię bohaterki nawiązuje zresztą do starotestamentowej *femme fatale* – znanej w Biblii jako żona Potifara, która w Koranie i żydowskich legendach występuje właśnie pod imieniem Zuleika. Powieść, będąca satyrą na opowiadania miłosne, wyśmiewającą przywary członków społeczności uniwersyteckiej końca XIX w., odniosła ogromny sukces i doczekała się wielu wznowień. W kilku z nich zaznaczył swój udział również George Him.

W roku 1960 ukazało się nakładem nowojorskiego Limited Edition Club luksusowe, kolekcjonerskie wydanie mającej już ugruntowaną pozycję książki Beerbohma. Limited Edition Club był założonym przez George'a Macy'ego w 1929 r. wydawnictwem, którego celem było publikowanie w niskich nakładach (zazwyczaj 1500 egz.) pięknie wydanych i ilustrowanych książek reprezentujących klasykę literatury, które trafiały do wąskiego grona subskrybentów. Z czasem wydawnictwo rozwinęło się pod szyldem Heritage Press, którego publikacje trafiały do księgarń. Nie zarzucono jednak drukowania serii luksusowych – wręcz przeciwnie – do Limited Edition Club z czasem dołączyły nowe odłamy firmy: The Heritage Club, The Heritage Illustrated Bookshelf oraz The Junior Heritage Club.

Właśnie Heritage Press zamówiło u Georga Hima projekt graficzny oraz serię szesnastu ilustracji do eleganckiego wydania książki w ramach Limited Editions Club. Wstępem opatrzył ją znany brytyjski księgarz, wydawca i producent radiowy Douglas Cleverdon. Książka wydana została, jak większość pozycji w serii, w limitowanym nakładzie 1500 egzemplarzy, własnoręcznie sygnowanych przez Hima. Każdy egzemplarz, noszący wszelkie znamiona edytorskiego luksusu, wyposażony był w ochronny beżowy futerał. Twarda oprawa wykonana została z użyciem okładki pokrytej błękitnoszarym, lnianym płótnem, z tłoczonym fioletową i czarną farbą ozdobnikiem przedstawiającym gotycki budynek uniwersytetu w Oxfordzie. Na grzbiecie widoczne są tłoczone złotymi literami tytuł oraz imię i nazwisko autora, oddzielone od siebie eleganckimi ornamentem przedstawiającym dwie sowy.

Jak można się dowiedzieć z sygnowanej własnoręcznie przez artystę karty tytułowej, przygotował on projekt typograficzny oraz ilustracje, które wykonane zostały w Londynie. Na ich podstawie płyty do odbitek kolorowych wykonała firma L. van Leer & Co. w Amsterdamie. Do składu dzieła Him wybrał barokową antykę Bulmer autorstwa Williama Martina. Czerpany papier o szarej tonacji i żeberkowej strukturze został wyprodukowany specjalnie dla tego wydania w papierni Curtis Paper Company w Newmark (Delaware).

Wydanie zdobi szesnaście całostronicowych kolorowych plansz Hima, które w dowcipny sposób ilustrują fabułę książki. Gdziekolwiek zamieszczono także mniejsze, szkicowane czarną kreską rysunki, prezentujące wybrane motywy. Wyklejka przedstawia gotyckie budynki Oxfordu na tle fioletowego nieba. Ponad nimi z białych obłoków wynurzają się greccy bogowie. Styl ilustracji jest utrzymany w klasycznej dla Hima formie – dowcipny, przypominający jego inne ilustracje, znane zwłaszcza z książek dla dzieci. Różna jest za to kolorystyka, bardziej mroczna, choć wykorzystująca wiele kontrastowych barw. Dominują kolory fioletowy, różowy oraz niebieski, choć zdarzają się ilustracje, w których przeważa żółć i zieleń.



Obok wydania luksusowego, dostępnego wyłącznie dla subskrybentów, Heritage Press wypuściło do sprzedaży również wydanie mniej kosztowne, choć również stojące na bardzo wysokim poziomie. Od edycji Limited Editions Club różnił je wykonany z nieco gorszej jakości materiałów czarny futerał, gorszej klasy papier oraz nieco inna szata graficzna oprawy (tłoczenia wykonane białą i czarną farbą, okładka pokryta beżowym płótnem, inna aranżacja grzbietu książki). Wydanie popularne nie było sygnowane ręką ilustratora<sup>550</sup>.

Pełne humoru i akcji ilustracje Hima zostały zapewne ciepło przyjęte przez czytelników amerykańskich, gdyż niedługo potem, w 1961 r., londyńskie wydawnictwo Penguin Books przygotowano edycję popularną książki w przystępniejszej cenie. Wydana w serii Penguin Modern Classics edycja różni się znacząco układem typograficznym, okładką oraz użytymi materiałami. Wykorzystane zostały zarówno barwne, jak i czarno-białe ilustracje Hima, jednak jakość reprodukcji jest zdecydowanie gorsza niż w pierwowzorze. Pomarańczową okładkę zdobi czarno-biała ilustracja przedstawiająca bohaterkę książki przyglądającą się z uśmiechem nieudanej próbie samobójczej zakochanego w niej Diuka Dorset. Penguin Books wznowił edycję z ilustracjami Hima ponownie w 1967 r.<sup>551</sup>.

Warto wspomnieć, że ilustracje te zostały niedawno wykorzystane ponownie – zdoła bowiem francuskie wydanie powieści Beerbohma w tłumaczeniu Philippe Néela z 1931 r. Wydana przez Monsieur Toussaint Louverture w 2010 r. edycja imituje, choć nie w sposób identyczny, pomarańczową okładkę znaną z serii Penguin Books i zawiera ten sam zestaw ilustracji<sup>552</sup>.

#### *Look inside* [c. 1960]

Ilustracje i okładka Hima zdobią także broszurę zatytułowaną *Look Inside*<sup>553</sup>. Ten szesnastostronicowy, bogato ilustrowany druk mieści w sobie popularnonaukowy tekst przybliżający czytelnikom procesy zachodzące w ludzkim organizmie. Tekst jest anonimowy, choć w nocie okładkowej autor przedstawiony jest jako *lekarz i wykładowca w znanej londyńskiej szkole medycznej*. Him stworzył ciekawą oprawę graficzną w postaci licznych, biało-czerwono-czarnych ilustracji. W doskonały i niekiedy zabawny sposób ilustrują one omawiane zjawiska medycznej natury. Metaforyka tych prac przypomina nieco tę z przedwojennych projektów reklam, wykonywanych dla firm farmaceutycznych. Broszura jest niedatowana, jednak styl prac wskazuje na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Wydawcą było Newman Neame Take Home Books Limited, które publikowało w latach 1958-1965 ilustrowane popularnonaukowe broszury dotyczące różnych zagadnień – od inwestowania na giełdzie po fizykę fuzji atomowej. Do współpracy zapraszano najczęściej specjalistów z danej dziedziny.

#### *Squawky, the One-up Parrot* [1964]

Stephen Potter (1900-1969) był brytyjskim autorem, znanym przede wszystkim z poradników, często prezentowanych później także w radiu i telewizji. Jego ostatnim

550 Max Beerbohm, *Zuleika Dobson or an Oxford Love Story*, okł., il. i oprac. graf. George Him, New York: Heritage Press, 1960.

551 Max Beerbohm, *Zuleika Dobson or an Oxford Love Story*, okł. i il. George Him, London: Penguin Books, 1961 i 1967.

552 Max Beerbohm, *Zuleika Dobson or an Oxford Love Story*, okł. i il. George Him, tłum. Philippe Néel, Toulouse: Monsieur Toussaint Louverture, 2010.

553 *Look Inside*, il. i okł. George Him, London: Newman Neame Take Home Books Limited, [c. 1960].

wydanym za życia dziełem było jednak opowiadanie dla dzieci, które napisał dla swojego dziewięcioletniego wówczas syna. Stworzenie ilustracji do książkowego wydania powierzono Himowi. Obaj twórcy znali się doskonale, gdyż od pierwszej połowy lat pięćdziesiątych tworzyli wspólnie kampanię reklamową dla firmy Schweppes.

Czterdziestoosmiostronicowa książka zatytułowana *Squawky, the One-up Parrot*<sup>554</sup>, wydana w twardej oprawie, ukazała się po raz pierwszy w 1964 r. Wydały ją tego roku dwa wydawnictwa: w USA J. B. Lippincott Company, a w Londynie William Heinemann Ltd<sup>555</sup>. Rok później pojawiło się drugie brytyjskie wydanie, a w 1967 r. książkę wznowił w Stanach Zjednoczonych wydawca z Eua Claire (Wisconsin) E. M. Hale and Company<sup>556</sup>. Kolejne wydania różniły się papierem oraz nieco zmienioną aranżacją okładki.

Him jest autorem zarówno grafiki okładkowej, jak i ilustracji w bloku książki. Na okładce przedstawiono tytułową bohaterkę – papugę, trzymającą w pazurach czerwoną kredkę, którą właśnie napisała widoczny ponad nią tytuł. Na IV stronie okładki również znajduje się podobizna egzotycznego ptaka, tym razem tukana. Okładka i ilustracje są trójbarwne – zielono-pomarańczowo-czarne. Na stronie tytułowej oraz w dalszych częściach tekstu zdarzają się również rysunki czarno-białe. Najczęściej pojawiają się na nich tytułowa Squawky oraz inne ptaki i ludzie, których napotyka na swej drodze papuga. Za pomocą ilustracji zaaranżowane są także niektóre elementy tekstowe. Rysunki różnej wielkości przeplatają tekst, ale zdarzają się również większe ilustracje, zajmujące całą stronę. Doskonale dobrane kontrastowych barw – pomarańczowej i zielonej sprawia, że książka prezentuje się bardzo atrakcyjnie i przyciąga uwagę. Cała opowieść, z uwagi na długość i stosunkowo nieduży stopień pisma, przeznaczona była zapewne dla starszych dzieci lub do czytania przez rodziców.

W roku 1982 ukazało się nakładem Naszej Księgarni polskie wydanie książki w wersji ilustrowanej przez Hima. Co ciekawe, na okładce występuje on jako George, a nie Jerzy Him. Bajkę przetłumaczył Antoni Marianowicz pod tytułem *Skrzeczek, przygody dziwoptaka*<sup>557</sup>. Z zachowanych listów wynika, że Marianowicz był w kontakcie z Himem, który pomagał w negocjacjach z angielskim wydawcą książki. Jak można wnioskować na podstawie korespondencji, obydwaj znali się prywatnie i chętnie spotykali przy okazji wizyt Marianowicza w Londynie. Polska edycja ukazała się, w odróżnieniu od wydania Brytyjskiego, w miękkiej oprawie, która, podobnie jak ilustracje, jest taka sama jak w wydaniu oryginalnym.

#### Seria *The Giant Alexander* [1964-1975]

Frank Herrmann urodził się w Niemczech, skąd wraz z rodziną wyjechał w 1937 r. do Wielkiej Brytanii. Studiował m.in. w Magdalen College w Oxfordzie oraz na London University. Po zakończeniu studiów z zakresu literatury angielskiej rozpoczął w 1947 r. pracę jako składacz w wydawnictwie Faber & Faber, gdzie zyskał doświadczenie w zakresie

554 Stephen Potter, *Squawky, the One-up Parrot*, okł. i il. George Him, New York: J. B. Lippincott Company, 1964.

555 Stephen Potter, *Squawky, the One-up Parrot*, okł. i il. George Him, London: William Heinemann Ltd, 1964 i 1965.

556 Stephen Potter, *Squawky, the One-up Parrot*, okł. i il. George Him, Eua Claire: E. M. Hale and Company, 1967.

557 Stephen Potter, *Skrzeczek, przygody dziwoptaka*, okł. i il. George Him, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1982.

projektowania książek. W roku 1956 przeniósł się do wydawnictwa Methuen, w którym szybko awansował na stanowisko dyrektora odpowiedzialnego za design oraz produkcję publikacji. Szerszej publiczności znany jest przede wszystkim jako autor serii pięciu książek o przygodach olbrzyma Aleksandra, zatytułowanej *The Giant Alexander*. Książki pierwotnie napisane zostały dla czwórki dzieci Herrmanna. Wydane drukiem odniosły duży sukces wydawniczy, sprzedając się w ponad 600 tysiącach egzemplarzy na całym świecie. Ilustracje do wszystkich części serii wykonał George Him. Nie wiadomo, kiedy artysta poznał Herrmanna, jednak późniejsza, utrzymywana przez wiele lat korespondencja świadczy o łączących ich dobrych relacjach<sup>558</sup>.

Pierwsza z książek, zatytułowana *The Giant Alexander*<sup>559</sup>, ukazała się w 1964 r. Wydawcą serii w Wielkiej Brytanii była firma, w której pracował Herrmann, czyli Methuen. Kolejne części opowiadają o przygodach dobrodusznego olbrzyma Alexandra, którego spotykają różne przygody w świecie ludzi. Pierwsza część przygód giganta okazała się na tyle dużym sukcesem, że już następnego roku trafiła na rynek amerykański, wydana przez oficynę McGraw-Hill, która była także wydawcą pozostałych części<sup>560</sup>. Kolejne części ukazywały się od tego czasu w USA równoległe lub z górnym rocznym opóźnieniem w stosunku do edycji brytyjskich. Wszystkie książki serii ukazały się w twardych okładkach. W zależności od edycji były one wielobarwne, drukowane na kredowym, naklejonym na tekturę papierze lub dwubarwne, odbijane bezpośrednio na powlekającym tekturę płótnie. Okładki oraz obwoluty różniły się od siebie w edycjach brytyjskich i amerykańskich, a także w kolejnych wznowieniach.

Dobre przyjęcie pierwszej części skłoniło autora do kontynuowania przygód giganta. Kolejne części, wciąż wydawane przez Methuen, które ukazały się w serii, to: *The Giant Alexander and the Circus* wydany w 1966 r.<sup>561</sup>, *The Giant Alexander in America* wydany w 1968 r.<sup>562</sup>, *The Giant Alexander and Hannibal the Elephant* w 1971 r.<sup>563</sup> Ostatnim tomem cyklu była wydana w 1975 r. książka *All about the Giant Alexander*<sup>564</sup>. Był to tom poświęcony ciekawostkom na temat giganta, wyjaśniający m.in., jak Alexander stał się olbrzymem, skąd bierze ubrania oraz co gotuje i czym się odżywia. W otwierającej tom nocie dla dorosłych czytelników (*A note for grown-ups*) autor wyraża podziękowania za wielką ilość listów, które wspólnie z Himem otrzymali. Herrmann dziękuje także w pochlebnych słowach Himowi za jego trud włożony w przygotowanie cudownych, jego zdaniem, ilustracji do serii. Przygody Alexandra były z różną częstotliwością wznawiane do połowy lat osiemdziesiątych (najpóźniejsze wydanie *All about the Giant Alexander* pochodzi z 1986 r.<sup>565</sup>).

558 Listy od Franka Herrmanna do Georga Hima [maszynopisy listów, 1976-1979]  
VA: AAD/1997/19/497.

559 Frank Herrmann, *The Giant Alexander*, okł. i il. George Him, London: Methuen, 1964.

560 Frank Herrmann, *The Giant Alexander*, okł. i il. George Him, New York: McGraw-Hill, 1965.

561 Frank Herrmann, *The Giant Alexander and the Circus*, okł. i il. George Him, London: Methuen, 1966.

562 Frank Herrmann, *The Giant Alexander in America*, okł. i il. George Him, London: Methuen, 1968.

563 Frank Herrmann, *The Giant Alexander and Hannibal the Elephant*, okł. i il. George Him, London: Methuen, 1971.

564 Frank Herrmann, *All About The Giant Alexander*, okł. i il. George Him, London: Methuen, 1975.

565 Frank Herrmann, *All About The Giant Alexander*, okł. i il. George Him, [London]: Picollo Books, 1986.

Herrmann zazwyczaj umieszczał na stronie kontrtytułowej dedykacje – dla swoich dzieci: Piersa, Marka oraz Jeremy’ego, a także dla współpracującej z nim w Methuen Olive Jones – redaktorki książek dziecięcych.

Wielobarwne i czarno-białe ryciny znajdują się na niemal wszystkich stronach opowiadań, dopełniając wizualnie wykreowaną przez Herrmanna fabułę. W większości kolorowe, pełne szczegółów i humorystycznych elementów, wykonane zostały w lubianym przez dzieci stylu Hima. Nieodłącznie pojawia się także wielu bohaterów zwierzęcych, tak lubianych przez ilustratora. Artysta wykorzystał także swoje standardowe chwytły ilustratorskie, jak multiplikowanie podobnych elementów oraz zestawianie dużych obiektów z całkiem małymi. Dzięki uprzejmości rodziny, na witrynie internetowej poświęconej twórczości Hima zamieszone zostały skany oryginalnych projektów ilustracji do książki. Do kolorowania ilustracji artysta wykorzystywał przede wszystkim farby w technice mieszanej – akwarele, farby plakatowe i akrylowe. Rysunki czarno-białe wykonywane były z kolei grafitem<sup>566</sup>.

Na podstawie pierwszej części serii telewizja BBC zrealizowała w 1969 r. odcinek *Jackanory* – cyklu słuchowisk telewizyjnych, w których aktorom i pisarzom czytającym książki dziecięce towarzyszyły pokazy plansz z ilustracjami, w tym przypadku wykonanymi przez Hima.

Na ostatniej stronie ostatniego tomu serii znajduje się reklama muzycznej wersji książki o przygodach olbrzyma Aleksandra. Słuchowisku towarzyszyła muzyka oraz osiem piosenek skomponowanych przez Bryana Barnes’a. Jak informuje nota, nagranie jest odpowiednie dla dzieci w wieku 6-9 lat i było z sukcesem prezentowane już w ponad 100 szkołach podstawowych. Dystrybucją zajmowała się filia Methuen – Pan Books.

Pierwsze części przygód olbrzyma przetłumaczono także na język niemiecki. *Der riesengrosse Alexander*<sup>567</sup> oraz *Der riesengrosse Alexander und der kleine Timmy*<sup>568</sup> ukazały się w 1968 r. nakładem Engelbert Verlag. W 1979 r. pojawiło się wznowienie pierwszej części serii, tym razem pod tytułem *Fridolin, der freundliche Riese*. Książka ukazała się w miękkiej oprawie, nakładem wydawnictwa Maier, ze zmienioną ilustracją na okładce<sup>569</sup>.

Oryginalne projekty ilustracji do książek wykonane przez Hima, archiwum Franka Herrmanna oraz nagrania telewizyjne i słuchowisko na podstawie bajki znajdują się obecnie w kolekcji Seven Stories, the Centre for Children’s Books w Newcastle Upon Tyne, któremu autor przekazał je jako dar w dwóch transzach – w 2010 oraz 2012 r.

### *Two Plays for Puritans* [1966]

W roku 1966 Him zrealizował kolejne zlecenie dla nowojorskiego Limited Edition Club. Było to eleganckie wydanie zbioru trzech dramatów Georga Bernarda Shaw, zatytułowane *Two Plays for Puritans*<sup>570</sup>. W książce opublikowano sztuki *The Devil’s Disciple* (*Uczeń diabła* z 1897 r.), *Caesar and Cleopatra* (*Cezar i Kleopatra* z 1898 r.) oraz *Captain Brassbound’s Conversion* (*Nawrócenie kapitana Brassbounda* z 1900 r.). Zbiór poprzedzony jest obszernym wstępem Shawa, w którym przedstawiał on swe uwagi dotyczące dramatu.

566 Giant Alexander [on-line, 27.01.2018] <http://www.georgehim.co.uk/giant.html>

567 Frank Herrmann, *Der riesengrosse Alexander*, okł. i il. George Him, Balve: Engelbert Verlag, 1968.

568 Frank Herrmann, *Der riesengrosse Alexander und der kleine Timmy*, okł. i il. George Him, Balve: Engelbert Verlag, 1968.

569 Frank Herrmann, *Fridolin, der freundliche Riese*, okł. i il. George Him, Ravensburg: Maier, 1986.

570 George Bernard Shaw, *Two Plays for Puritans*, New York: Limited Edition Club, 1966.



Książka przygotowana została z wielką starannością i zastosowaniem najlepszych materiałów – jak pozostałe wydawane przez Limited Editions Club publikacje i tym razem nakład został ograniczony do 1500 egzemplarzy. Każdy z nich został odręcznie podpisany przez Hima w kolofonie. Frontową, krwistoczerwoną stronę twardej okładki zdobią dwa tłoczone złotem orły – jeden amerykański, drugi rzymski, trzymający emblemat z literami SPQR (skrót właściwej nazwy Cesarstwa Rzymskiego – Senatus Populus Romanus). Jest to nawiązanie do czasów, w których rozgrywają się dwa z trzech dramatów. Na grzbiecie znalazły się inicjały Geорга Bernarda Shawa i tytuł zbioru, wkomponowane w złotoczarny proporzec legionistów z czasów Cesarstwa, zwieńczony złotym orłem. Do książki dołączony jest ochronny kartonowy futerał w kolorze oliwkowym, z tłoczonymi na czarnej apli złotymi inicjałami autora, zwieńczonymi złotym orłem, odpowiadające zdobieniom grzbietu książki.

Dwustupiętnastostronicową książkę zdobi czternaście całostronicowych kolorowych plansz oraz ogromna liczba mniejszych, czarno-białych rysunków wykonanych piórką i podmalowanych tuszem. Plansze barwne, które Him dostarczył pierwotnie w postaci czarno-białych rysunków, zostały pokolorowane w studiu Waltera Fishera w Nowym Jorku. Alegoryczne i pełne humoru ilustracje przypominają stylem te, które ukazały się w książce *Zuleika Dobson...* Również i w tym przypadku Him odpowiadał za ukształtowanie graficzne i aranżację typograficzną książki. Z noty drukarskiej dowiedzieć można się, że artysta wybrał do druku czcionkę Plantin w adaptacji firmy Monotype. Druk wykonała firma Bloomfield z Connecticut.

Ilustracje wykonane przez Hima doskonale odwzorowują realia historyczne i geograficzne, w których osadzone są poszczególne dramaty Shawa. Zachwycają dopracowaniem szczegółów ubiorów postaci czy elementów architektonicznych. Wykonane zostały z wielką starannością, cechuje je lekkość i charakterystyczna dla Hima kreska.

Równolegle do ekskluzywnego ukazało się wydanie popularne, wprowadzone na rynek przez spółkę-matkę Limited Editions Club, Heritage Press. Edycja cechuje się nieco mniej wyszukаныmi materiałami i nieco inną aranżacją okładki, utrzymanej w zielonej kolorystyce, z innym zestawem tłoczeń<sup>571</sup>.

Publikacje Limited Editions Club, dla których materiał ilustracyjny oraz koncepcję graficzną opracował Him, można uznać za jego najokazalsze prace książkowe. Zachwycają one doskonałym projektem, a także wysokiej jakości drukiem i starannie dobranymi materiałami. Książki, w zamyśle kierowane do wąskiego grona subskrybentów serii wskazują, iż artysta bardzo sprawnie potrafił dostosować swój warsztat nie tylko do treściowej warstwy publikacji, ale także do możliwości technicznych i materiałowych, na jakie pozwolić mógł sobie wydawca.

### *Folk Tales for Reading and Telling* [1966]

Leila Berg (1917-2012) była brytyjską autorką książek dziecięcych i publicystką oddaną walce o prawa dzieci. W młodości swoje pierwsze pisarskie kroki stawiała jako dziennikarka pisma „The Daily Worker”. Po drugiej wojnie światowej, po założeniu rodziny, zaczęła pisać teksty dla najmłodszych czytelników. Zadebiutowała wydaną w 1948 r. książką *Fourteen What-Do-You-Know Stories*<sup>572</sup>. Talent pisarski wspierała fachową wiedzą pedagogiczną, którą czerpała z publikacji postępowych anglosaskich pedagogów

571 George Bernard Shaw, *Two Plays for Puritans*, New York: Heritage Press, 1966.

572 Leila Berg, *Fourteen What-Do-You-Know Stories*, il. Stanley Jackson, London: Epworth Press, 1948.



i psychologów dziecięcych, jak Susan Isaacs, Alexander Neill, William Duane czy John Holt<sup>573</sup>. Berg opublikowała kilkadziesiąt książek, które zdobyły dużą popularność. Zarówno autorka, jak i jej wydawcy rozumieli, jak dużą rolę w książce dziecięcej odgrywa ilustracja i atrakcyjna forma zewnętrzna. Dzięki temu do współpracy z poczytną pisarką zapraszano wielu doskonałych brytyjskich rysowników i grafików. Wśród nich znalazł się także George Him.

Współpraca autorki i ilustratora okazała się bardzo owocna. Od połowy lat sześćdziesiątych stworzyli wspólnie kilka ciekawych realizacji. Były to zarówno książki z opowiadaniem przeznaczonymi do czytania przez rodziców, jak i dość nowatorskie jak na tamte czasy publikacje dla dzieci dopiero uczących się czytać oraz nieco starszych, które umiejętność tę wciąż doskonaliły. Publikacje zwracały uwagę na relacje między dziećmi oraz wielokulturowy charakter brytyjskiego społeczeństwa. Ilustracje Hima na równi z tekstem realizowały zamierzenia pedagogiczne – każda rycina, zgodnie z koncepcją artysty, ilustrowała jakiś fragment historii. Wyobraźnię odbiorców pobudza szeroka paleta barw i szczegółów, a także nieodłączny humor. Nie brakuje także bardzo lubianych przez dzieci motywów zwierzęcych. Z licznych listów, jakie zachowały się w archiwum artysty wynika, że podczas pracy nad publikacjami był w stałym kontakcie z autorką. Przesyłał jej wstępne szkice, a ona niekiedy sugerowała pewne zmiany, np. dotyczące wyglądu bohaterów. Współpraca między nimi układała się pomyślnie, a Berg bardzo ceniła talent Hima i chętnie powierzała mu przygotowanie ilustracji do książek własnych, a także do serii, których była pomysłodawczynią. Jego rysunek, przedstawiający kota czytającego książkę o kotach ozdobił okładkę broszury informacyjnej *Books about Birth*, przygotowanej przez Berg oraz Judy Hall. Ulotka zawierała obok wstępu autorki, zestawienie sugerowanych przez nią książek pomocnych w wyjaśnieniu dziecku, w jaki sposób przyszło na świat.

Barwne prace Hima zdobią wydaną w 1966 r. książkę *Folk Tales for Reading and Telling*<sup>574</sup>. Jest to zbiór zaadaptowanych przez Berg ludowych baśni i opowiadań pochodzących z różnych stron świata. W nocie na końcu książki autorka zachęca nie tylko do czytania, ale i opowiadania zawartych w książce historii, dając przy tym wskazówki, jak dobrze opowiadać i w jaki sposób zainteresować dzieci. Co ciekawe, spis treści, który wyszczególnia osiemnaście opowiadań, obok tytułu i miejsca pochodzenia baśni podaje także szacunkowy czas opowiadania – od 4 do 10 minut. Ten prosty, ale jednocześnie sprytny zabieg z pewnością pomagał rodzicom starającym się uspić swoje pociechy. Książkę zdobią liczne ilustracje nawiązujące do tekstu opowiadań. Cała książka usiana jest 25 czarno-białymi i kolorowymi obrazkami. Układ ich jest różnorodny – od małych, szkicowych rysunków po całostronicowe barwne ilustracje. Wszystkie jednak łączy pogodny styl Hima i dowcip, często wynikający z przewrotności samych opowiadań. Rysunki czarno-białe wykonane tuszem i piórką były podmalowane i cieniowane pędzlem. Ilustracje barwne, zazwyczaj całostronicowe, pełne są kontrastowych kolorów i szczegółów. Artysta w swoich pracach starał się oddać również geograficzne pochodzenie opowiadań i ich bohaterów. W opowiadaniach ze Skandynawii pojawiają się psocące trolle o owłosionych pośladkach, bohaterem bajki afrykańskiej jest królik i pasiasty słoń, z kolei legendę z Haiti *Uncle Bouki and the horse* ozdobi ilustracja przedstawiająca dwie czarnoskóre rodziny z dziećmi jadące na jednym koniu. W zależności od szerokości geograficznej, zmienia się

D 70  
-79

573 *Leila Berg* [on-line, 27.02.2018 r.] <https://www.revolvy.com/page/Leila-Berg>

574 *Leila Berg, Folk Tales for Reading and Telling*, okł. i il. George Him, London: Brockhampton Press, 1966.

na ilustracjach pogoda oraz ubiór bohaterów. Nie brakuje również elementów fantastycznych, jak trolle, drzewo obrosnięte puddingami czy piernikowy chłopiec.

Książka po raz pierwszy została wydana w 1966 r. przez Brockhampton Press (w Stanach Zjednoczonych ukazała się w tym samym roku nakładem wydawnictwa World Publishing<sup>575</sup>). Jaskrawożółta, twarda oprawa obleczone została obwolutą, na której eksponowany jest jeden z barwnych obrazów zamieszczonych w bloku książki (ilustracja do opowiadania *The little man with big feet*). Na obwolucie znaleźć można także informację o autorce oraz o ilustratorze książki. Za wykonanie ilustracji artysta otrzymał 250 £ w dwóch ratach. Inkasował także tantiemy w wysokości 6.5 % ceny sprzedaży każdego egzemplarza. Jak wynika z rozliczenia, od kwietnia 1978 do marca 1979 r. (ponad dziesięć lat od wydania pierwszego) w Wielkiej Brytanii sprzedane zostało 768 kopii książki, za co Him otrzymał dodatkowo 153 £<sup>576</sup>.

Książka okazała się dużym sukcesem w Wielkiej Brytanii. Autorka została uhonorowana za swoją twórczość w 1974 r. prestiżową nagrodą The Eleanor Farjeon Award, przyznawaną za wybitne osiągnięcia na polu literatury dziecięcej. Wznowienie z 1973 r. ukazało się w miękkiej okładce ze zmienioną ilustracją (za której przygotowanie zapłacono artyście dodatkowe 100 £). Książka doczekała się w kolejnych dekadach nowych edycji u różnych wydawców. Nieodłącznie towarzyszyły jej jednak ilustracje stworzone przez Hima. Do wznowienia z 1976 r. przygotowywanego przez Pan Books Ltd zamówiono u Hima dwie dodatkowe prace, które nie pojawiły się w wydaniu pierwszym (nota copyrightowa datuje je na 1976 r.)<sup>577</sup>. Kolejne edycje pojawiły się w roku 1980 (wydawnictwo Hodder and Stoughton, okładka z pasiastym słoniem zakładającym kombinezon)<sup>578</sup> oraz w 1984 (małoformatowa edycja wydana przez Magnet Books pod zmienionym tytułem *Topsy turvy tales* (na okładce ilustracja z opowiadania *The man who knew better*)<sup>579</sup>. Pod koniec 1980 r. wydawnictwo Hodder & Stoughton informowało Hima, że licencją na wydanie książki z jego ilustracjami interesuje się niewymieniony z nazwy wydawca z Japonii, planujący zrealizować edycję dwujęzyczną<sup>580</sup>. Wydanie książki, choć doszło do skutku 1984 r., nie zawierało już ilustracji Hima<sup>581</sup>.

### *Russian Pronunciation Illustrated* [1966]

Urodzony na terenie zaboru rosyjskiego Jerzy Him z językiem rosyjskim miał kontakt od wczesnego dzieciństwa. Rodzina prowadziła na wschodzie interesy, a on sam w ostatnich latach edukacji uczęszczał do szkół rosyjskich. W roku 1917 rozpoczął studia na Uniwersytecie Moskiewskim, które przerwane zostały przez rewolucję październikową. Rosyjskim do końca życia władał jednak biegle, co potwierdza zachowana korespondencja z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

575 Leila Berg, *Folk Tales for Reading and Telling*, okł. i il. George Him, Cleveland: The World Publishing Company, 1966.

576 Royalty Statements za książkę *Folk Tales for Reading and Telling* [dokumenty finansowe, 1978-1979] VA: AAD/1997/19/35.

577 Leila Berg, *Folk Tales for Reading and Telling*, okł. i il. George Him, London: Pan Books Ltd, 1976.

578 Leila Berg, *Folk Tales...*, okł. i il. George Him, London: Hodder & Stoughton Ltd, 1980.

579 Leila Berg, *Topsy turvy tale*, okł. i il. George Him, London: Magnet Books, 1984.

580 List Jennifer Luithlenm do Georga Hima [maszynopis listu, 6 listopada 1980 r.] VA: AAD/1997/19/499.

581 Leila Berg, *Folk Tales*, 世界の民話, tłum. Osaki Masanori, Tōkyō: 南雲堂, 1984.

Oprócz niewątpliwych umiejętności rysowniczych, biegła znajomość języka rosyjskiego była z pewnością atutem, dzięki któremu zaangażowano Hima do wykonania ilustracji do książki *Russian Pronunciation Illustrated*<sup>582</sup>. Jej autorem był prof. Dennis Ward, wykładowca i założyciel studium języka rosyjskiego i języków słowiańskich na Uniwersytecie w Edynburgu.

Książka jest wprowadzeniem do rosyjskiej pisowni i wymowy dla początkujących. Dzięki publikacji, czytelnik mógł poznać litery alfabetu rosyjskiego, zasady wymowy oraz podstawowe słowa i konstrukcje gramatyki rosyjskiej. Każdej prezentowanej głosce, słowu czy zdaniu towarzyszy rysunek Hima ułatwiający zrozumienie i zapamiętanie. Mimo ilustrowanej formy, książka nie jest adresowana do dzieci. Zadaniem rysunków jest pobudzanie skojarzeń i ułatwianie zrozumienia rosyjskich zdań i słów, które prezentowane są w formie oryginalnej oraz w zapisie fonetycznym, zgodnym ze standardami anglosaskimi.

Wydawcą książki, która ukazała się w roku 1966, było Cambridge University Press. Publikacja formatu A5 liczy 102 strony. Rozpoczyna ją wstęp autora, w którym wyjaśniono rolę, jaką odgrywają rysunki Hima. Okładka koloru czerwonego, wykonana z miękkiego, powlekanego kartonu, przedstawia białą gwiazdę (zapewne nawiązanie do symbolu Związku Radzieckiego), na tle której przechodzi korowód ludzi i zwierząt niosących bukwy. Zamieszczono na niej, oprócz podstawowych danych bibliograficznych, także informacje dotyczące autora ilustracji.

Rysunki, rozpoczynające się od strony 12, wykonane zostały prostą, szkicową kreską w charakterystycznym dla Hima stylu. Przedstawiają przedmioty, ludzi, sytuacje i czynności w pogodny sposób, który z pewnością przypadł do gustu zarówno młodszym, jak i starszym odbiorcom. Rysunki, których w książce jest ponad 600, rozmieszczone są w liczbie od trzech do szesnastu na pojedynczej stronie. Z reguły są niewielkich rozmiarów, porównywalnych ze znaczkiem pocztowym, choć te większe zajmują ok. ¼ wysokości strony. Same kształty pokazane są za pomocą linii, cienie natomiast wypełnione zostały plamami z czarnych kropek. Do ich wykonania artysta używał samoprzylepnej taśmy pokrytej fakturą rastra z czarnych kropek. Wycinał z niej fragmenty w kształcie cienia i naklejał bezpośrednio na rysunki, uzyskując ciekawy efekt, który po reprodukcji fotograficznej maskował kontur taśmy<sup>583</sup>. Technikę tę artysta stosował też sporadycznie przy innych projektach (zwłaszcza w ilustracjach prasowych), ale jak się zdaje pomysł takiego rozwiązania, narodził się właśnie przy okazji tej realizacji.

### *The Day with the Duke* [1969]

W 1969 r. ukazała się kolejna ciekawa, ilustrowana przez Hima książka dla dzieci: *The Day with the Duke*<sup>584</sup>. Wydało ją mające swoją siedzibę w Leicester wydawnictwo Brockhampton Press, z którym artysta współpracował już wcześniej przy opracowaniu zbioru baśni i legend *Folk Tales...* Równocześnie ukazało się bliźniacze wydanie amerykańskie, opracowane przez The World Publishing Company w Nowym Jorku<sup>585</sup>. Autorką

582 Dennis Ward, *Russian Pronunciation Illustrated*, okł. i il. George Him, Oxford: Oxford University Press, 1966.

583 Projekty ilustracji [rysunki cienkopisem na papierze z elementami folii samoprzylepnej, c. 1966] VA: AAD/1997/19/228.

584 Ann Thwaite, *The Day with the Duke*, okł. i il. George Him, Leicester: Brockhampton Press, 1969.

585 Ann Thwaite, *The Day with the Duke*, okł. i il. George Him, New York: The World Publishing Company, 1969.

książki jest Ann Thwaite (ur. 1932), brytyjska pisarka i krytyczka literatury dziecięcej, znana również jako autorka biografii angielskich literatów, m.in. Alana Milne'a, Edmunda Gosse'a czy Frances Burnett.

Książka formatu zbliżonego do A4 oprawiona została w twardą okładkę, oklejona błyszczącym, foliowanym papierem z nadrukowaną kolorową ilustracją Hima. Przedstawia ona okazały herb tytułowego diuka, na którym skacze i bawi się dwoje dzieci – chłopiec i dziewczynka, będący głównymi bohaterami fabuły. Personalia autorki książki oraz ilustratora wkomponowane zostały w żółte wstęgi wychodzące z hełmu wieńczącego herb. IV strona okładki powielił motyw ze strony I.

Ilustracje w książce są niezwykle interesujące, wciągają bowiem młodego czytelnika w interakcję. Wykraczają daleko poza ilustrowanie tekstu, prowadząc samemu równoprawną, obrazkową narrację. Już strona tytułowej widnieje informacja „A story by Ann Thwaite for picture by George Him”, co wskazuje, że to tekst został napisany do ilustracji, a nie na odwrót. Fabuła książki opowiada historię dwójki dzieci, Nicka i Kathy, które wyjeżdżają z rodzicami na wycieczkę, aby zwiedzić niezwykle okazały pałac Diuka Dorset. Tytułowy diuk jest osobą bardzo nieśmiałą – nie znosi szeptów w rodzaju „zobacz, to diuk!”. Lubi jednak doglądać swojej posiadłości i wiedzieć co się w niej dzieje, dlatego, aby uniknąć wścibskich uwag odwiedzających jego pałac, przebiera się i chowa w różnych zakamarkach posiadłości. Zdanie „If you watch very carefully you will see him again” zachęca czytelników do poszukiwania ukrytego lub przebranego diuka na kolejnych pełnych szczegółów ilustracjach. Ukrywającego się arystokratę zdradza jednak za każdym razem charakterystyczny orli nos. Nick i Kathy gubią się, czy raczej uciekają rodzicom, zaraz po przyjeździe do rezydencji w Dorset i postanawiają zwiedzić ją na własną rękę. Przemierzając kolejne komnaty pałacu i innych zabudowań na terenie posiadłości diuka, wciąż napotykać ukrywającego się przed turystami nieszczęśnika.

Ciekawy i stosunkowo nowatorski jak na tamte czasy jest zabieg wciągnięcia czytelnika w interakcję z ilustracjami i poszukiwania na nich ukrytych elementów. Pomysł wykorzystany przez Hima zdobył sobie w kolejnych dekadach wielu wielbicieli, szczególnie za sprawą serii książek-łamiągłówek *Where's Wally?* (polskiemu czytelnikowi znanej jako *Gdzie jest Wally?*), których motywem przewodnim jest odnalezienie ukrytego w tłumie innych postaci bohatera w pasiastym swetrze. Serię stworzoną przez Brytyjczyka Martina Hardforda publikacja Hima wyprzedza jednak o 15 lat, ale i Him nie był zapewne pierwszym artystą, który tworzył tego typu prace. Znane są również powojenne ilustracje niemieckiego twórcy Hansa Jürgena Pressa, które wykorzystywały podobną metodę aktywizacji czytelnika przez interakcję z obrazem. Sama koncepcja takich obrazów nawiązuje prawdopodobnie do niemieckich *Wimmelbilderbuch*, czyli obrazów z mnogością detali, wywodzących się z twórczości Pietera Bruegela (starszego) czy Hieronima Boscha. Trudno odpowiedzieć na pytanie, czy koncepcja książki była autorskim pomysłem Hima, czy też efektem zewnętrznej inspiracji. Nie wiadomo także, jak przebiegała współpraca ilustratora z autorką, która jak się zdaje przygotowała tekst do zarysu fabuły, jaki wyznaczają barwne prace Hima. Wiadomo jednak, iż artysta przywiązywał dużą wagę do tego, aby jego ilustracje opowiadały jakąś historię. Historię Diuka można uznać za jeden z najdoskonalszych tego przykładów.

Ilustracje w książce są bardzo kolorowe i bogate w szczegóły. Pojawiają się zarówno obrazy całostronicowe, jak i mniejsze, którym na stronie towarzyszy tekst. Oryginalne projekty wykonane zostały prawdopodobnie kredkami, proces reprodukcji fotograficznej, a później druku offsetowego sprawił, iż barwy są intensywne i mocno nasycone.



### Seria *The Little Nippers* [1972]

Być może dzięki sukcesom i licznym wznowieniom książek dziecięcych Hima oraz pomyślniej współpracy artysty z Leilą Berg, artystę zaangażowano wkrótce do realizacji kolejnych edycji skierowanych do najmłodszych dzieci. Były to przede wszystkim książki przygotowywane z myślą o wspomaganiu nauki i doskonaleniu umiejętności czytania.

Leila Berg, utalentowana autorka, była także pomyslową, dostrzegającą problemy najmłodszych pedagożką o lewicowych poglądach. Zwróciła uwagę na wyraźne braki w obecnych na ówczesnym rynku księgarskim materiałach czytelniczych dla dzieci. Obserwacje i rozmowy z najmłodszymi czytelnikami doprowadziły ją do wniosku, że dzieci nie interesują puste zwroty w rodzaju „John widzi łódkę”. Uznała, że czytanki dla najmłodszych powinny zostać mocno osadzone w realiach prawdziwego, niezbyt czasem przyjaznego świata, z którym dzieci klasy pracującej mają na co dzień kontakt. Owocem jej przemyśleń było powstanie serii *The Nippers*, zapoczątkowanej w 1971 r. przez wydawnictwo edukacyjne Macmillan. Na serię składały się niewielkie, tryskające humorem, ale zarazem realistyczne czytanki, które przemawiały do dzieci ich własnym językiem.

Początkowo Berg pisała książeczki samodzielnie, z czasem znalazła jednak innych autorów – pedagogów, biegłych w krótkich formach dla dzieci, którzy zdecydowali się wziąć udział w zaproponowanej przez nią inicjatywie wydawniczej. Oprócz Berg, w serii publikowali m.in. laureat Nagrody Bookera Joseph L. Carr oraz dramaturg Trevor Griffiths. Do współpracy zaproszono, poza Himem, także innych ilustratorów, takich jak: Richard Rose czy Joaen Beales.<sup>586</sup>

Seria *Nippers*, początkowo traktowana z podejrzliwością ze względu na potoczny język i zerwanie z dotychczasowymi konwencjami książki dziecięcej, szybko zyskała dużą popularność. Do autorki i wydawcy zaczęły docierać głosy o potrzebie stworzenia podobnej serii dla dzieci poniżej piątego roku życia, które dopiero uczą się czytać. Tak zapoczątkowana została seria dla maluchów, zatytułowana *The Little Nippers*. Książeczki były cienkimi, kolorowo ilustrowanymi broszurami liczącymi kilkanaście stron w formacie kwadratu. W porównaniu z serią *Nippers*, książki *Little Nippers* były mniejszego formatu i objętości. W serii tej ilustracje jeszcze silniej dominowały na tekstem i tworzyły solidną bazę dla treści słownej.

Him, który miał okazję ilustrować wcześniejsze opowiadania Berg, zaproszony został do współpracy. Wykonał projekty okładek i ilustracje do dwóch części serii jej autorstwa, wydanych w 1972 r.: *Well I Never!*<sup>587</sup> oraz *Knitting*<sup>588</sup>. Obydwie są krótkimi, nieprzyciągającymi ilością tekstu historyjkami, których bohaterami są dzieci. Ilustracje Hima są kolorowe i w doskonały sposób dopełniają treść, prowadząc równoległą, obrazkową narrację. Pierwsza z książeczek doczekała się tłumaczenia na język duński, które ukazało się w 1980 r. nakładem Munksgaards Forlag<sup>589</sup>.

Artysta stworzył także ilustracje do książek *My Auntie*<sup>590</sup> Janet McNeil oraz *Bubu's Street*<sup>591</sup> Beryl Gilroy, które także ukazały się ramach serii *Little Nippers*. Wszystkie książki serii łączyła podobna konwencja graficzna, oparta o proste, kolorowe ilustracje, ściśle

586 *The Nippers Series* [on-line, 27.06.2018 r.] <http://www.aspects.net/~leilaberg/nipperintro.html>

587 Leila Berg, *Well I Never!*, okł. i il. George Him, London: Macmillan, 1972.

588 Leila Berg, *Knitting*, okł. i il. George Him, London: Macmillan, 1972.

589 Leila Berg, *Han tog min cykel!*, okł. i il. George Him, København: Munksgaard, 1980.

590 Janet McNeill *My Auntie*, okł. i il. George Him, London: Macmillan, 1977.

591 Beryl Gilroy, *Bubu's Street*, okł. i il. George Him, London: Macmillan, 1977.



powiązane z fabułą opowiadań. Z zachowanych szkiców i korespondencji wnioskować można, że artysta przygotowywał także wstępne szkice do jeszcze jednej książki Janet McNeill – *Grrrr*<sup>592</sup>. Wydawcy uznali jednak, iż są one zbyt mało zróżnicowane i posiadają zbyt ubogie tła<sup>593</sup>. Książka ukazała się ostatecznie pod tytułem *Growlings*<sup>594</sup>, z ilustracjami Richarda Rose’a. Choć treściowo zbliżone, różniły się sposobem i techniką wykonania od prac Hima, których oryginalne szkice zachowały się do dziś.

#### Seria *Language in Action* [1974]

D 99 Być może na fali popularności książek Leili Berg ilustrowanych przez Hima współpracę artysty zaproponowało w 1974 r. wydawnictwo Macmillan Education. Jej owocem jest *Ann and Ben*<sup>595</sup> – dwunastostronicowa, ilustrowana czytanka dla dzieci uczących się języka angielskiego. Przeznaczona była do nauczania wczesnoszkolnego. Broszura ukazała się w serii *Language in Action* skierowanej do najmłodszych dzieci. Bohaterami książki jest para dzieci – tytułowi Ann i Ben, które przedstawiane są w różnych sytuacjach. Kolorowe ilustracje Hima, poza walorem estetycznym, odgrywają również rolę edukacyjną, pobudzając skojarzenia i ułatwiając zrozumienie tekstu. Za projekt i treść książki opowiadał dr Joyce M. Morris.

Broszura ukazała się w rzadko stosowanym, leżącym formacie, z kartami zszytymi metalowymi spinkami wzdłuż krótszego boku. Oprawa miękka, wykonana z fakturowanego kartonu, zdobiona była kolorową ilustracją przedstawiającą tytułowych bohaterów, przypominającą nieco wcześniejsze realizacje artysty do serii *Little Nippers*.

D 100 -101 W podobnej konwencji, tym jednak razem z myślą o grupie najmłodszych dzieci, nieumiejących jeszcze czytać, ukazała się książeczka *Ww*<sup>596</sup>. Jest to prawdopodobnie autorskie dzieło Hima, które wyłącznie za pomocą graficznego przekazu pomaga poznać literę „W” i zaczynające się na nią słowa. Na kolejnych stronach prezentowane są sceny rodzajowe, na których widać rozmaite osoby, przedmioty i zdarzenia, zaczynające się na „W” oraz przedmioty które układają się w charakterystyczny, zygzakowaty kształt, ułatwiający jego zapamiętanie.

#### Seria *Stepping Stones*

D 102 -104 Wśród licznych inicjatyw wydawniczych Leili Berg znalazła się seria dla dzieci, *Stepping Stones*, mająca na celu poszerzenie zasobu słownictwa i rozwijanie umiejętności czytania. We współpracy z autorką Him wykonał okładki oraz liczne ilustracje do dwóch książek planowanych w ramach serii. Poświęcone były one przygodom dwóch sióstr – Trish oraz Penny. Wydawcą była międzynarodowa firma Hodder & Stoughton. Obydwie historie, nad którymi artysta wraz z autorką pracowali na przełomie lat 1978 i 1979, osadzone zostały w realiach angielskiej prowincji, a same bohaterki są przedstawicielkami klasy średniej, do której zapewne adresowano publikacje. Miały ukazać się dwie części: *Trish and Mister Brown* oraz *Penny and the Children Outside*, poświęcone przygodom każdej z sióstr.

592 Szkice ilustracji do książki Janet McNeill *Grrrr* autorstwa George’a Hima [makieta broszury z kolorowymi ilustracjami wykonanymi kredkami, c. 1974 r.] VA: AAD/1997/19/360.

593 List Elizabeth Weaver do George’a Hima [maszynopis listu, 24 maja 1974 r.] VA: AAD/1997/19/498.

594 Janet McNeill, *Growlings*, okł. i il. Richard Rose, London: Macmillan, 1977.

595 Joyce M. Morris, *Ann and Ben*, okł. i il. George Him, London: Macmillan, 1974.

596 *Ww*, okł. i il. George Him, London: Macmillan, 1974.

Projekt graficzny zdominowany jest przez obejmujące większą część strony, kolorowe ilustracje Hima, pod którymi, na białych paskach, prowadzona jest narracja słowna<sup>597</sup>. Artysta za wykonanie projektów otrzymał 200 £. Jak wynika z zachowanej korespondencji, autorka nie była zbyt zadowolona ze współpracy z wydawcą<sup>598</sup>. Proces publikacji przeciągał się, a wydawnictwo odkładało datę wydania, aż do czasu wygaśnięcia umowy. Doprowadziło to zapewne do wycofania się autorki ze współpracy. Książki ostatecznie nigdy nie trafiły do sprzedaży, mimo że jak wynika z zachowanej w archiwum próbnej kolorowej odbitki, ilustracje i skład były już gotowe do druku. Po zerwaniu współpracy z Hodder & Stroughton Him i Berg nie powrócili już do tego projektu.

### *Seria King Wilbur the Third* [1976]

Kolejną serią książek dziecięcych, do których ilustracje opracował Him, była saga opowiadająca o perypetiach króla Wilbura III. Autorem bajek był Jim Rogerson, twórca ponad czterdziestu wydanych w Wielkiej Brytanii poradników i opowiadań dla dzieci.

W cyklu ukazały się cztery części przygód niesfornego króla. Wszystkie zostały wydane w 1976 r. nakładem oficyny J. M. Dent & Sons. Książki, z których każda liczy 20-24 strony, ukazały się w twardej, kolorowej oprawie i prostokątnym formacie, zbliżonym proporcjami do kwadratu (18,5 x 21,5 cm). Wydanie książek poprzedził cykl opowiadań o przygodach króla Wilbura, zrealizowany w formie telewizyjnych słuchowisk *Jackanory*, emitowany w latach 1974-1976 na antenie Thames Television. Na okładkach wszystkich książek serii znajduje się żółte logo stacji Thames Television i informacja o wcześniejszej formie realizacji. Poszczególne części cyklu noszą następujące tytuły: *King Wilbur the Third and the Bicycle*, *King Wilbur the Third Rebuilds his Palace*, *King Wilbur the Third's Birthday Present* oraz *King Wilbur the Third and the Bath*<sup>599</sup>.

Książkę zdobią czarno-białe i kolorowe ilustracje, z których część prezentowana była wcześniej w postaci plansz przygotowanych do *Jackanory*. Stylem i klimatem przypominają one ilustracje Hima z książek takich, jak *The Day with the Duke* czy *The Adventures of King Midas*.

Na witrynie internetowej prowadzonej przez spadkobierców Hima znaleźć można skany plansz, które prezentowane były w telewizyjnych realizacjach bajek Rogersona z lat 1974-1976. Wykonane zostały zapewne tuszem i wykończone farbami plakatowymi i akwarelami. Są one wesołymi ilustracjami zmagania tytułowego króla-gapy, który musi mierzyć się z różnymi, często komicznymi, sytuacjami. Ilustracje dobrze nadawały się do realizacji w formie *Jackanory*, oraz później, zapewne po uzupełnieniu o nowe, także do publikacji w książce.

*King Wilbur the Third and the Bicycle* oraz kolejna ilustrowana książka artysty, o której mowa będzie dalej, zdobyły w 1977 r. drugą nagrodę w konkursie na ilustrację książkową

597 Kolorowe odbitki próbne książek *Trish and Mister Brown* oraz *Penny and the Children Outside* [odbitki kolorowe, druk offsetowy, c. 1978-1979] VA: AAD/1997/19/355.

598 List Jane Osborn do George Hima [maszynopis listu, 16 marca 1979 r.] VA: AAD/1997/19/499

599 Jim Rogerson, *King Wilbur the Third and the Bicycle*, okł. i il. George Hima, London: J. M. Dent & Sons, 1976; Jim Rogerson, *King Wilbur the Third Rebuilds his Palace*, okł. i il. George Hima, London: J. M. Dent & Sons, 1976; Jim Rogerson, *King Wilbur the Third's Birthday Present*, okł. i il. George Hima, London: J. M. Dent & Sons, 1976; Jim Rogerson, *King Wilbur the Third and the Bath*, okł. i il. George Hima, London: J. M. Dent & Sons, 1976.

im. Francisa Williama. Zwycięskie prace eksponowano na specjalnej prezentacji w londyńskiej Albert Hall<sup>600</sup>.

### *The Adventures of King Midas* [1976]

D 112  
-113

*The Adventures of King Midas*<sup>601</sup> jest kolejną książką, której pierwowzorem było opowiadanie i plansze przygotowane na potrzeby programu *Jackanory*. Podobnie jak cykl książek o królu Wilburze III, książkę wydała oficyna J. M. Dent & Sons, która upodobała sobie serie mające początki w popularnych programach telewizyjnych. Adaptację greckiego mitu o słynącym z głupoty i zachłanności królu przygotowała Lynne Reid Banks (ur. 1929) – brytyjska autorka pisząca dla dzieci i dorosłych, której popularność przyniosła w latach sześćdziesiątych debiutancka powieść *The L-Shaped Room*.

Wydana w 1976 r. książka liczy 95 stron. Jak informuje tekst promocyjny na IV stronie okładki, nadaje się idealnie dla dziesięciolatków i młodszych dzieci, a jej atrakcyjność podnoszą doskonale ilustracje wykonane przez Hima. Pierwowzorem ilustracji, na podstawie których wykonane zostały ryciny do książki, były plansze przygotowane na potrzeby zrealizowanego przez stację BBC programu *Jackanory*. Opowieść została nagrana i wyświetlona w 1974 r. pod tytułem *The Golden Touch*. W rolę narratora wcielił się brytyjski aktor filmowy Michael Gough<sup>602</sup> (znany najbardziej z roli kamerdynera Alfreda w serii filmów o Batmanie).

Książka wydana została w twardej oprawie, z kolorową ilustracją na okładce, przedstawiającą króla Midasa zamieniającego kwiat w złoto. Wnętrze zdobi ponad 60 ilustracji różnych rozmiarów – od niewielkich rysunków, po całostronicowe czy nawet ciągnące się przez dwie strony rozwarcia, okazałe kolorowe plansze. Część ilustracji jest czarno-biała, wykonana piórką i tuszem. Pozostałe są barwne, o dużej gamie żywych kolorów. Wykonane przez Hima prace są bardzo wesołe, a sama fabuła jest nieco strywalizowana. Opowieść Banks pokazuje Midasa raczej jako nierozsądnego nieudacznika, a nie jak w większości adaptacji chciwego despotę. Wizerunek wykreowany przez Hima jest ciepły w odbiorze i pełen humoru. Na ilustracjach oraz w samej opowieści znajduje się wiele lubianych przez dzieci postaci baśniowych, jak smoki, czarownice czy ożywionych elementów przyrody. Prace Hima jak zawsze obfitują w szczegóły oraz chętnie wykorzystywane przez niego multiplikacje jakiegoś elementu (np. rysunek ze strony tytułowej, ciągnący się przez dwie strony, przedstawiający rząd identycznych, stojących na baczność lokajów).

Adaptacja mitu autorstwa Banks doczekała się wznowienia w 1992 r., jednak w zmiennej szacie graficznej, którą przygotował Joseph A. Smith.

### *The Adventures of Don Quixote* [1980]

Opisane przez Miguela de Cervantesa przygody Don Kiszota ukazały się drukiem po raz pierwszy w 1604 r. w Madrycie. Dzięki licznym tłumaczeniom powieść szybko zyskała ogromną popularność w całej Europie, a później na świecie. Do Polski Don Kiszot dotarł w 1781 r. pod tytułem *Historia czyli dzieje y przygody przedziwnego Don Quischotta z Manchy*. Na język angielski książka została przetłumaczona znacznie wcześniej, jeszcze za życia samego autora, w 1612 r. (część pierwsza, część druga ukazała się w 1620 r.). Przez wieki książka doczekała ogromnej ilości wydań w wielu językach. Niezwykle ciekawa jest

600 List Vicki Webster do George'a Hima [maszynopis listu, 2 marca 1977 r.] VA: AAD/1997/19/500.

601 Lynne Reid Banks, *The Adventures of King Midas*, London: J. M. Dent & Sons.

602 Lynne Reid Banks: King Midas [on-line, 3.07.2018 r.] <http://www.georgehim.co.uk/tv.html>

także historia edycji ilustrowanych dzieła Cervantesa. W Polsce od pierwszej publikacji książki, wydania Don Kichota podjęło się ponad 39 wydawców, z czego aż 28 zdecydowało się na wzbogacenie treści o ilustracje<sup>603</sup>.

Jeszcze przed wojną w ilustrowaniu jednej z tych edycji brał udział dawny partner Hima – Jan Le Witt. W 1936 r. zaprojektował on wraz z Juliuszem Krajewskim okładkę do *Przygód Don Kiszota z Manszy*, które ukazały się nakładem Nowego Wydawnictwa. Niespełna 50 lat później przygody błędnego rycerza przyszło zilustrować Himowi. Wydanie z jego ilustracjami jest szczególnie interesujące co najmniej z kilku powodów. Po pierwsze, z uwagi na niebagatelną liczbę 216 zdobiących je ilustracji (nie licząc okładki); po drugie, była to ostatnia książka, jaką artysta zilustrował; po trzecie, ze względu na pokaźną kolekcję szkiców do książki, które zachowały się w londyńskim Victoria and Albert Museum. Te ocalałe szkice i rysunki pozwoliły na prześledzenie kolejnych etapów powstawania projektu ilustracji – od najwcześniejszego zarysu, aż do efektu finalnego.

*The Adventures of Don Quixote* ukazała się w 1980 r. jednocześnie w USA (nakładem nowojorskiego Methuen Inc.)<sup>604</sup> oraz w Wielkiej Brytanii (Methuen Children's Books Ltd)<sup>605</sup>. Do wydania wykorzystano przekład Johna Cohena z 1950 r. Autorką wstępu była Olive Jones, wydawczyni książek dziecięcych. Książka drukowana w formacie zbliżonym do A5 liczy 208 stron.

Him był autorem zarówno ilustracji, jak i opracowania graficznego książki. Twardą okładkę oklejoną ciemnobrązowym płótnem zdobi tłoczona złotem postać ubranego w koszulę nocną Don Kiszota wymachującego szpadą. Na grzbiecie książki wytłoczone zostały złotymi literami tytuł, nazwisko autora oraz nazwa wydawcy (Methuen). Okładkę chroni drukowana na powlekanym, błyszczącym papierze obwoluta w kolorze jasnobrązowym (choć do dziś, na skutek działania promieni UV, wiele obwolut przybrało odcień zielony, a nawet żółty). Rysunek na I i IV stronach okładki tworzy jedną całość, przedzieloną informacjami na grzbiecie. Przez okładkę galopuje Don Kiszot w pełnym rynsztunku, za nim podąża jego wierny giermek Sancho Pansa. W tle mającą wiatraki oraz zamek. Na skrzydełkach obwoluty znaleźć można notę o książce oraz reklamę *Wyspy skarbów* i *Alicji w krainie czarów* z ilustracjami Mervyn Peake. W archiwum Hima zachował się zaawansowany, choć nie ostateczny projekt, wskazujący, że artysta nie tylko wykonał ilustrację okładkową, ale również zaaranżował układ obwoluty. Rysunek oraz liternictwo na projekcie wykonane zostały piórkim, białym i czarnym tuszem. Kolory tła oraz postać Don Kichota, która w ostatecznej wersji pozostała biała, wykończone zostały suchymi pastelami w kolorach pomarańczowym, białym i niebieskim.

Artysta zaprojektował także układ efektownej strony tytułowej oraz frontyspisu, na których rozciąga się okazały rysunek przypominający ilustrację z okładki, jednak wykonany inną techniką i wzbogacony o dodatkowe elementy, takie jak smok czy pasterz ze stadem owiec. W kamień przydrożny wkomponowano zapisany rzymskimi cyframi rok wydania oraz nazwę wydawcy. W archiwum zachował się wczesny szkic także tych stron, wykonany ołówkiem na kalce. Widoczna jest siatka układu tekstu, która została

603 Olga Konatowska-Ciszek, *Don Kichot Miguela Cervantesa – estetyka i ukształtowanie graficzne polskich edycji*, „Studia o Książce i Informacji” 2013, 32, s. 10-11.

604 Miguel de Cervantes, *The Adventures of Don Quixote*, okł. i il. George Him, tłum. John Cohen, New York: Methuen Inc., 1980.

605 Miguel de Cervantes, *The Adventures of Don Quixote*, okł. i il. George Him, tłum. John Cohen, London: Methuen Children's Books Ltd, 1980.



w kolejnych wersjach projektu zmodyfikowana. Po lewej stronie widoczne są adnotacje Hima dotyczące kroju oraz stopnia pisma, jakim proponował złożyć tytuł i dane autora.

Kolejne ilustracje, jakie występują w książce, to rysunek przedstawiający czterech rycerzy, umieszczony nad spisem treści, oraz całostronicowy rysunek przedstawiający Alonso Quixano zaczytanego w książce. U jego stóp piętrzą się stosy innych książek, zaś w tle, nad jego głową, kłębi się tłum rycerzy, księżniczek i magów, będący alegorią wyobrażeń, które stały się jego obsesją.

Na pierwszej stronie z tekstem znajduje się zdobienie przedstawiające pas, szpadę i ostrogę. Każdy z ośmiu rozdziałów zdobi od 7 do 28 ilustracji. Ich układ i wielkość są bardzo zróżnicowane – od zupełnie niedużych, znajdujących się na marginesie, po całostronicowe czy rozciągające się przez obydwie strony rozkładu. Rysunki ściśle towarzyszą treści, obrazując wydarzenia, postacie czy miejsca opisane w tekście. Styl znany z wcześniejszych prac Hima jest jak zwykle pełen humoru. Nie brakuje również elementów ponadnaturalnych oraz zwierząt. Ilustracje są kreskowe i monochromatyczne, reproduktowane czarną farbą. W sumie książkę zdobi ponad dwieście różnorodnych rycin.

Zgromadzony w Archive of Art And Design przy Victoria and Albert Museum zbiór szkiców i projektów do książki<sup>606</sup> pozwala przyrzeć się bliżej warsztatowi Hima, stosowanym przez niego technikom oraz etapom realizacji ilustracji do książki. Zbiór nie jest co prawda kompletny, ale pozwala wyodrębnić reprezentatywną grupę ilustracji i na tej podstawie prześledzić cały proces ich powstawania. Oczywiście artysta nie posługiwał się tym samym schematem postępowania przy realizacji wszystkich swoich projektów. Zachowane kalki i wczesne szkice sporządzone zostały do ostatniej przygotowanej przed śmiercią publikacji Hima. Bardzo prawdopodobne, że szkice i wstępne projekty powstałe przy okazji realizacji wcześniejszych zleceń artysta wyrzucał po ich zakończeniu, gdyż zajmowały dość dużo miejsca. W londyńskim archiwum do dziś pozostały przede wszystkim wersje finalne projektów lub nawet wydrukowane już odbitki próbne. Z tego względu komplet projektów do *The Adventures of Don Quixote* jest wyjątkowy – pokazuje bowiem kolejne etapy powstawania ilustracji.

Pierwsze szkice artysta wykonywał na białym, niezbyt grubym kartonie, za pomocą czarnego lub niebieskiego długopisu bądź czarnego cienkopisu. Na tym etapie opracowywał ogólną koncepcję ilustracji – jej kompozycję, ułożenie oraz wygląd postaci i najważniejszych elementów. Szkice te wykonane były szybką, niezbyt dokładną kreską, która jedynie zarysowuje to, co w ilustracji kluczowe. Dopiero w kolejnych etapach naniesione zostawały poprawki i wypracowany dokładny kształt konturu oraz szczegóły. Arkusze z tymi wstępnymi szkicami mają zróżnicowane formaty, w zależności od rozmiarów rysunków. Nie wiadomo, czy artysta pracował na już pociętych arkuszach, czy zostały one wycięte później z większych arkuszy, dla łatwiejszej organizacji pracy i dalszej obróbki.

Kolejnym etapem pracy nad ilustracją było wykonanie za pomocą ołówka szkiców na kalce technicznej. Pod spód artysta podkładał zapewne pierwszy szkic i dopiero wtedy wypracowywał dokładniejsze kształty, poprawiał błędy kompozycji i proporcje oraz uzupełniał rysunek o szczegóły. Na tym etapie zarys rysunku odpowiadał już temu, który

606 Pierwsze szkice Geoga Hima do książki *The Adventures of Don Quixote* [44 szkice długopisem na papierze, naklejone na 9 arkuszy A3, c. 1980] VA: AAD/1997/19/73; Wstępne projekty [37 rysunków długopisem na papierze, c. 1980] VA: AAD/1997/19/74; Kalki z rysunkami [ok. 200 kalki naklejonych na arkusze A4, c. 1980] VA: AAD/1997/19/78; Ostateczne wersje rysunków z poprawkami artysty [ok. 200 wydruków ilustracji z poprawkami naniesionymi długopisem i korektorem, c. 1980] VA: AAD/1997/19/75.



ostatecznie miał znaleźć się w książce. Ponieważ jednak wymagał on jeszcze przerysowania na czysto, artysta nie tracił na tym etapie czasu na dopracowywanie szczegółów i cieniowanie. Zarysowywane były jedynie podstawowe linie tworzące szkic i najważniejsze cienie. Praca ołówkiem pozwalała Himowi poprawiać kształty tak, aby były gotowe do dalszego przerysowania bez ryzyka pomyłki.

Następnym etapem pracy było wykonanie właściwych rysunków, na podstawie których później sporządzano matryce do druku. Wykonywane były na białym cienkim kartonie za pomocą czarnego długopisu. Dla uzyskania efektów faktury oraz do cieniowania i rozjaśniania niektórych partii artysta stosował także biały długopis. Bardzo duże podobieństwo do rysunków z etapu drugiego pozwala sądzić, że artysta sporządzał je na podświetlanym stole z podłożonymi pod spód wcześniejszymi szkicami lub transferował obraz z kalki na papier albo przenosił go za pomocą fotokopiarki. Dopiero na tym etapie rysunki nabierały ostatecznego kształtu – dopracowywane były szczegóły, dodawane cienie i faktury. Him wykonując ostateczne szkice, nie dążył do perfekcji – wiedział, że w procesie reprodukcji i przenoszenia ich na płyty offsetowe wszelkie niedociągnięcia ulegną zatarciu wraz z wyostreniem obrazu i zwiększeniem jego kontrastu. Z tego powodu rysunki tworzone na tym etapie pełne są śladów po korektorze i zmian, które wskazują na drobne poprawki. Niekiedy zaobserwować można, że niektóre partie rysunków, z których artysta nie był zadowolony, zostały najzwyczajniej wycięte i zastąpione doklejonym kawałkiem papieru, na którym powtórzył rysunek. Dodatkowo artysta wykańczał projekty białym długopisem, łągodząc niektóre czarne kreski bądź nadając ceniom delikatniejszy charakter. Po zakończeniu tego etapu rysunki były gotowe do reprodukcji. Tak przygotowany materiał trafił do firmy Keyspools Ltd mieszczącej się w Golborne (Anglia). Tam rysunki fotografowano i na podstawie zdjęć przygotowywano formy w postaci blach do druku offsetowego. Finalne projekty Hima mają różne kształty – część jest prostokątna, a część wycięta z drobnym marginesem wokół rysunków. Zapewne sam artysta wycinał je z większych arkuszy, aby łatwiej manipulować ich układem w trakcie komponowania poszczególnych stron. Przy każdym rysunku znajduje się także numer odpowiadający stronie, na której miał się on znaleźć. Numery te zostały prawdopodobnie dodane już po wykonaniu diapozytywów do przygotowania form drukowych.

Zakładając, że każdy z 216 rysunków przeszedł przez wszystkie trzy etapy można sądzić, że do całej książki Him wykonał co najmniej 648 szkiców o różnym poziomie zaawansowania. W praktyce było ich zapewne znacznie więcej, gdyż artysta zniszczył zapewne te, które uznał za nieudane, zwłaszcza w pierwszym etapie prac.

Zgromadzone w archiwum Hima projekty oraz zaprezentowane tutaj przykłady pozwalają prześledzić etapy pracy nad ilustracjami, jakie wykonywał artysta podczas całego procesu twórczego. Warto jednak przypomnieć, iż w momencie prac nad omawianą publikacją miał już 80 lat, a stan jego zdrowia pogarszał się. Na projektach widać momentami drganie ręki oraz liczne poprawki korektorem. Było to zapewne spowodowane pogorszeniem, w wyniku choroby, sprawności manualnej, co nie przeszkodziło mu jednak wykonać kilkuset szkiców do pięknego wydania kultowej książki, która była zwieńczeniem jego ilustratorskiej kariery.

### **Książki nieopublikowane**

Warto na zakończenie wspomnieć także o kilku książkach, które nigdy nie zostały wydane. Wiadomo o nich dzięki zachowanym w archiwum Hima projektom i korespondencji z wydawcami.

D 128  
-131

Oprócz wspomnianych już nieopublikowanych ilustracji do serii *Stepping Stones*, w archiwum artysty zachowały się m.in. projekty do jego autorskiej wersji książki *Vegetabull*, która ostatecznie wydana została z ilustracjami Le Witta. Nie były to jeszcze gotowe projekty, ale próbny, kartonowy model książki ze szkicowymi, malowanymi ilustracjami i zaznaczonym miejscem na tekst<sup>607</sup>. Znacząco różnią się one od projektów wykonanych przez byłego partnera, które ostatecznie trafiły do druku.

D 132  
-135

Jak wynika z korespondencji z przedstawicielami Thames Television oraz Leilą Berg, artysta chciał stworzyć pod koniec lat siedemdziesiątych ilustracje do *Just so Stories* Rudyarda Kiplinga, które bazować miały na wykonanych wcześniej planszach do telewizyjnego programu *Jackanory*. Ilustracje miały zdobić wydanie planowane przez oficynę Macmillan. Ze względu na sprzeciw Kipling Estate, które preferowało wydania z oryginalnymi ilustracjami autora, edycja ta nigdy nie doszła do skutku<sup>608</sup>.

W kwietniu 1979 r. z Himem skontaktował się Ernst Pasakarnis, przedstawiciel niemieckiego Ferdinand Schöningh Verlag z siedzibą w Paderborn. Wydawnictwo planowało wydać książkę do nauki technicznego języka angielskiego i poszukiwało odpowiedniego ilustratora z obszaru Wielkiej Brytanii, której kulturowy klimat miał być uchwycony w warstwie graficznej. Publikacja miała składać się z książki podstawowej i kieszonkowego poradnika. Him miał zrealizować ok. 12 ilustracji do tego ostatniego. Mimo iż przesłane przez niego, humorystyczne prace spodobały się zarówno autorowi, jak i redakcji, ostatecznie zdecydowano, że kieszonkowy poradnik zilustruje twórca oprawy graficznej głównej części podręcznika. Him za przygotowanie przykładowych projektów otrzymał czek na 40 £<sup>609</sup>. Żadnego ze szkiców nie udało się odnaleźć.

Jak wynika z korespondencji prowadzonej w czerwcu i lipcu 1979 r., wydawnictwo Methuen Children's Books Ltd zwróciło się do Hima z prośbą o wykonanie rysunków do zbioru opowieści biblijnych Ruth Manning Sanders – brytyjskiej autorki książek dla dzieci, znanej szczególnie z adaptacji legend. Wymieniane listy świadczą, że Him przygotował przykładowe szkice do książki, która miała się ukazać pod tytułem *Stories from the Old Testament*. Projekty nie zostały jednak zaakceptowane przez zarząd wydawnictwa jako zbyt „kreskówkowe”. Obawiano się, że nowoczesny styl ilustracji może nie przypadnąć do gustu potencjalnym odbiorcom książki o tradycyjnych przyzwyczajeniach. Hima poinformowano, że niestety zdecydowano się na innego ilustratora, a za jego pracę przesłano czek opiewający na 60 £<sup>610</sup>. Wydanie tej książki nie doszło ostatecznie do skutku. W londyńskim archiwum zachowała się do dziś jedna z ilustracji przygotowanych przez Hima, przedstawiająca Jonasza połykanego przez wieloryba<sup>611</sup>.

Na początku 1980 r. artysta kontaktował się także z rozpoczynającą w tym czasie karierę, dziś uznaną pisarką dla dzieci, Sally Grindley. Him chwalił opowiadanie *Beesneeze Affair*, a autorkę nazwał Queen Bee. Radził jej jednak, aby kosztem dialogów, nieco

607 *Vegetabull* [makieta książki autorstwa George'a Hima, wykonana farbami, c. 1954 r.]

VA: AAD/1997/19/379.

608 List Marylin Malin do George'a Hima [maszynopis listu, 14 marca 1977 r.] VA: AAD/1997/19/500.

609 Korespondencja George'a Hima z Ernstem Pasakarnisem [maszynopisy listów, 20 kwietnia, 6 marca, 2 maja, 22 lutego 1979 r.] VA: AAD/1997/19/383.

610 Korespondencja George'a Hima z Marylin Malin [maszynopisy listów, 25 czerwca i 5 lipca 1979 r.] VA: AAD/1997/19/497.

611 Rysunek przedstawiający Jonasza połykanego przez wieloryba autorstwa George'a Hima [rysunek ołówkiem na papierze, c. 1979 r.] VA: AAD/1997/19/555.

więcej miejsca poświęciła na akcję, która jak twierdził, w książce dziecięcej jest niezbędna. Zachęcał, aby przesłała mu kolejne wersje i wyrażał chęć zilustrowania książki, do której już miał kilka pomysłów<sup>612</sup>. Publikacja ta nigdy nie została jednak wydana.

W Londyńskim archiwum Hima zachował się także nieukończony projekt jego autorskiej książki *London Scrapbook*. Był to zapewne jeden z ostatnich projektów, którego powstanie przerwała choroba i śmierć artysty. Przygotowany w postaci książkowego modelu, zawierał okładkę, wyklejkę, stronę tytułową oraz kilka stron bloku, jednak bez tekstu<sup>613</sup>. Nie wiadomo do końca, jaka była koncepcja publikacji, można jednak podejrzewać, że miał być to swego rodzaju przewodnik po mieście, z którym artysta związał swoje życie od 1937 r. Nie są niestety znane żadne szczegóły tej ciekawie zapowiadającej się inicjatywy.

D 136  
-140

## Okładki

Kilka lat po rozpadzie spółki Him powrócił także do projektowania okładek książkowych. Podczas gdy ilustracje książkowe artysta tworzył przede wszystkim z myślą o najmłodszych czytelnikach, jego okładki zdobią jedynie publikacje dla odbiorców dorosłych. Okładki tworzone przez Hima samodzielnie, choć różnią się znacząco stylem i techniką od tych wykonanych wspólnie z Le Wittem, podobnie jak publikacje przedwojenne zwracają uwagę ciekawym, metaforycznym ujęciem tematu, a niekiedy i humorem. Najaktywniej artysta współpracował z firmą Penguin Books. Dwie okładki zdobią także publikacje emigracyjnej Oficyny Poetów i Malarzy Krystyny i Czesława Bednarczyków. Osobną grupę stanowią wydawane przez różnych londyńskich wydawców na przestrzeni kilku lat publikacje związane tematycznie z narodem żydowskim. Znanych jest w sumie dziewięć okładek wykonanych przez Hima, nie licząc oczywiście tych, które towarzyszyły wcześniej omówionym ilustracjom książkowym.

### Penguin Books

Wydawnictwo Penguin Books, założone Allena Lane'a w 1935 r., dzięki ciekawemu repertuarowi oraz niskim cenom bardzo szybko osiągnęło wielki sukces, stając się w trakcie II wojny światowej jednym z czołowych wydawców na brytyjskim rynku. Niedługo po wojnie zatrudniło wybitnego niemieckiego typografa Jana Tschicholda, któremu powierzono zadanie udoskonalenia i ujednoczenia formy graficznej książek wydawnictwa. W tym czasie ukształtowany został charakterystyczny, wyrazisty styl typograficzny okładek, w które często wkomponowywano grafiki różnych autorów.

Pierwsza ilustracja projektu Hima zdobiła jedną z charakterystycznych, pomarańczowych okładek najważniejszej serii wydawnictwa, *Penguin Classics*. Wydana w 1958 r. *The Conscience of the Rich*<sup>614</sup> była trzecią (choć opublikowaną dopiero jako siódma) z popularnej serii nowel *Stangers and Brothers*, autorstwa brytyjskiego filozofa i pisarza Charlesa Percy'ego Snow'a. Prosta, dichromatyczna grafika Hima przedstawia elegancko ubranych ludzi, stojących wzdłuż długiego, nakrytego do posiłku stołu. Grafika ta znalazła się także

D 143

612 List George'a Hima do Sally Grindley [maszynopis listu, 23 kwietnia 1980 r.]  
VA: AAD/1997/19/501.

613 George Him, *London Scrapbook* [makieta książki wykonana technikami mieszanymi, nieukończona, c. 1970-1980] VA: AAD/1997/19/368.

614 Charles Percy Snow, *The Conscience of the Rich*, okł. George Him, London: Penguin Books, 1958.

na okładce wznowienia, które ukazało się w 1962 r. Pozostałe książki Snow'a wydane przez Penguin Books ozdobione są grafikami innych artystów.

- D 141 Od początku lat sześćdziesiątych wydawnictwo zaczęło odchodzić od tradycyjnego, jednolitego układu graficznego okładek. Zaowocowało to powstaniem wielu ciekawych projektów, przełamujących powtarzalność dawnego schematu. W kolejnych dwóch pracach Him podjął temat popularnych, choć wymagających wysiłku intelektualnego gier – szachów i brydża. W 1960 r. wykonał okładkę książki *The Chees Mind*<sup>615</sup>, autorstwa brytyjskiego szachisty i pisarza Geralda Abrahamsa. Utrzymana w zielono-brązowej kolorystyce scena przedstawia dwóch graczy pochylonych w skupieniu nad szachownicą. Są oni jednak jej integralną częścią – ich twarze i ciała pokrywają charakterystyczne dwukolorowe pola. Okładka, której oryginalny, wykonany farbami projekt zachował się w londyńskim archiwum, jest prawie symetryczna i operuje przede wszystkim prostymi kształtami geometrycznymi. Doskonale przedstawienie „umysłu szachisty” sprawiło zapewne, że
- D 142 artyście powierzono kolejny, tym razem brydżowy poradnik. W 1961 r. ukazał się *Bridge*<sup>616</sup> autorstwa Terence'a Reese'a – angielskiego gracza i autora książek poświęconych tematyce brydżowej. Na okładce zaprojektowanej przez Hima, z ciemno fioletowym tłem kontrastują zielony stół brydżowy i sylwetki czterech zasiadających przy nim „graczy” – karcianej damy, króla oraz waleta. W odwrocie czwartej karty-gracza wkomponowane zostało imię i nazwisko autora, logo wydawnictwa z charakterystycznym pingwinem oraz cena, którą tradycyjnie umieszczano na obwolucie. Całości dopełniał umieszczony w górnej części, wyrazisty tytuł zbudowany z rzucających cień, białych, blokowych liter, w których puncce zastąpiono symbolami karcianych kolorów. Książka musiała cieszyć się sporym zainteresowaniem, gdyż w kolejnych latach dwukrotnie ją wznawiano. Wydania z 1963 i 1968 r. ukazały się jednak ze znacząco zmodyfikowaną okładką. Klimatyczne ciemne tło zastąpiono jednolitym jaskrawo-żółtym kolorem. Ciekawe liternictwo pierwotnego tytułu zastąpiono zwykłym, bezszerfowym krojem pisma, zniknęły także elementy wkomponowane w odwrocie jednej z kart. Nie wiadomo dziś, w jakim stopniu Him miał wpływ na modyfikację grafiki w kolejnych edycjach – w jego archiwum zachował się oryginalny projekt okładki tylko pierwszego wydania, można więc sądzić, że kolejne przygotowało już wydawnictwo (modyfikacje polegały jedynie na redukcji oryginalnego projektu, więc wydawnictwo być może pominęło wymóg autoryzacji przez autora).

- D 308 W tym czasie artysta wykonywał dla Penguin Books nie tylko okładki. Był autorem projektów kilku stojaków do prezentacji książek oraz standów przedstawiających uchylającego kapelusza, sympatycznego pingwina. Him zaprojektował także w tym czasie okładkę katalogu *Classified List 1960 Penguin Books*. Humorystyczny, barwny, projekt przedstawiał stojącego na stosie książek pingwina wieszającego na ścianie oprawione w ramki zdjęcia z podobiznami ptaków.

- D 144 -145 Z nieznanych przyczyn (choć nie można wykluczyć związku z nieautoryzowaną modyfikacją projektu okładki książki *Bridge*) współpraca Hima z Penguin Books ustała na ponad piętnaście lat, podczas których estetyka okładek wydawnictwa bardzo się zmieniła. Kolejna pozycja z okładką Hima ukazała się dopiero w 1978 r. Tym razem była to książka publicystyczna, zatytułowana *College in crisis*<sup>617</sup>. Autorem był dziennikarz, wówczas pracujący w redakcji „Times Higher Education Supplement”, David Hencke. Na okładce

615 Gerald Abrahams, *The Chees Mind*, okł. George Him, London: Penguin Books, 1960.

616 Terence Reese, *Bridge*, okł. George Him, London: Penguin Books, 1961.

617 David Hencke, *College in crisis*, okł. George Him, London: Penguin Books, 1978.



umieszona została grafika przedstawiająca kilka białych budynków sybolizujących uniwersytety, z wbitymi w dachy, pomarańczowymi siekierami. Jak wynika z korespondencji oraz zachowanych w archiwum szkiców, projekt ten był modyfikacją pierwotnego zamysłu artysty, zgodnie z którym grafika miała pokrywać całą powierzchnię pierwszej strony okładki wraz z wkomponowanym w nią, nieco inaczej zaaranżowanym tytułem. Na życzenie wydawcy<sup>618</sup> projekt został jednak dostosowany do typowego układu, tak aby nadawał się do wkomponowania w białe tło okładki, na którym dominował masywny czarny tytuł.

Na podstawie korespondencji udało się ustalić, że w tym samym czasie artyście przesłano także maszynopis książki *Fiction and the reading public* autorstwa angielskiej krytyczki i eseistki Queenie D. Leavis. W archiwum artysty zachowały się dwa, oparte o zupełnie różne koncepcje, wykonane kolorowymi flamastrami, projekty okładek<sup>619</sup>. Nie wiadomo, czy zdołał przedstawić je wydawcy. Jak wynika z listu z 29 czerwca 1978 r., po licznych dyskusjach redakcja zdecydowała się na okładkę wykonaną techniką fotograficzną (książka z tą okładką prawdopodobnie nigdy się nie ukazała). Była to ostatnia realizacja artysty wykonana dla brytyjskiego potentata branży wydawniczej, Penguin Books

D 146  
-147

### Oficyna Poetów i Malarzy

Pod koniec lat siedemdziesiątych Him jeszcze raz nawiązał współpracę, po ponad trzydziestoletniej przerwie, ze środowiskiem literackim polskiej emigracji. W 1945 r. Jan Olechnowicz założył w Londynie wydawnictwo Orbis, które dzięki rządowej pożyczce wykupiło maszyny zlikwidowanej oficyny M. I. Kolin i niejako kontynuowało jej dzieło<sup>620</sup>. W 1972 r. księgarnię Orbis Books kupił emigracyjny wydawca Jerzy Kulczycki. Jak wynika z jego korespondencji z Himem z października 1976 r., to właśnie dzięki inicjatywie wydawniczej Orbisu ukazała się *Fraszka ważka nieważka* Tadeusza Polanowskiego<sup>621</sup>. W post scriptum wspomnianego listu Kulczycki pisał, że nie wiadomo jeszcze, czy książka ukaze się nakładem wydawnictwa Odnowa (którego sam był właścicielem), czy też w Oficynie Poetów i Malarzy, założonej przez małżeństwo emigracyjnych wydawców – Krystynę i Czesława Bednarczyków. Warto zauważyć, że korespondencja między Himem a Kulczyckim prowadzona była w języku polskim. Ostatecznie poemat Polanowskiego, mieszkającego w tym czasie w Szwecji, ukazał się nakładem OPiM, której zresztą głównym dystrybutorem był Orbis. Wiadomo także, dzięki zachowanym adresownikom Hima, że artysta znał Bednarczyków – nie wiadomo jednak, czy znajomość ta zawiązała się wcześniej, czy też przy okazji omawianej współpracy. Sygnowana przez Hima, okładka wydanej w 1977 r. książki przedstawiała na limonkowym tle leżącego na grzbiecie słonia przebitego ostrzem wyrastającym z ogona ważki. Taka realizacja tematu podyktowana była niejako oczekiwaniami samego autora, który w liście do Hima sugerował grafikę z nabitą na szpilkę, tytułową ważką<sup>622</sup>. Ta ciekawa i dość abstrakcyjna

D 148

618 List Davida Pelhama do George'a Hima [maszynopis listu, 29 czerwca 1978 r.]

VA: AAD/1997/19/501.

619 Projekt okładki *Fiction and the reading public* [projekt wykonany flamastrami na papierze, c. 1978]

VA: AAD/1997/19/174.

620 Anna Supruniuk *et. al.*, *op. cit.*

621 Tadeusz Polanowski, *Fraszka ważka nieważka*, okł. George Him, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1977.

622 List Tadeusza Polanowskiego do George'a Hima [rękopis listu, 19 lutego 1976 r.]

VA: AAD/1997/19/275/4.



wizualizacja myśli Polanowskiego, zrealizowana przez Hima, musiała przypaść do gustu autorowi. W londyńskim archiwum Hima zachował się egzemplarz *Fraszki...* z dedykacją Polanowskiego:

*Dzięki za slonia i z góry za Pstrego konia!  
Wspaniałemu Himowi*

*Tadeusz P.*

D 149

Pstry koń, o którym mowa, to bohater wierszy i fraszek Polanowskiego, które niebawem ukazać się miały w Oficynie Bednarczyków. W 1979 r. Oficyna wydała bowiem zbiór tekstów zatytułowany *Na pstrym koniu*<sup>623</sup>. Utrzymana w bordowej kolorystyce grafika okładki przedstawia błazna siedzącego na nakrapianym w grochy białym koniu, przelatującym nad budynkami z zatkniętymi na ich szczytach flagami z różnymi symbolami. Prawdopodobnie publikacja ta była ostatnim owocem współpracy artysty ze środowiskiem emigracyjnym.

### Judaika

Od końca lat pięćdziesiątych Him nawiązywał coraz ściślejsze kontakty z Izraelem, gdzie osiadało wielu jego krewnych oraz przyjaciół. Druki tam wydane i inne inicjatywy mające związek z państwem Izrael omówione zostaną w dalszej części. Przedtem jednak warto wspomnieć o kilku książkach z okładkami Hima, związanych z kulturą żydowską, wydanych w Londynie.

D 150

Pierwsza z tych publikacji to nowela *A chair for the prophet* autostwa Claude Marie Vinedon, podpisanej jako Claude<sup>624</sup>. Vinedon, znana później pod nazwiskiem męża Durrell, była aktywistką syjonistyczną, a opublikowaną w 1959 r. nowelę także zaklasyfikować można do nurtu literatury syjonistycznej. Książkę w twardej oprawie wydało wydawnictwo Faber and Faber, a zamieszczoną na obwolucie ilustrację przygotował Him. Przedstawia ona ulicę, na której widać mężczyznę w mycce prowadzącego osła ciągnącego cysternę i mężczyznę przy stoisku gazetowym. Widoczny fragment gazety z hebrajskim liternictwem tytułu jasno wskazuje na miejsce akcji. Him dzięki umiejętnemu stosowaniu kontrastów i stonowanych, choć intensywnych kolorów, uzyskał ciekawy efekt, imitujący mocne nasłonecznienie, będące nieodłącznym elementem palestyńskiego klimatu. Całości dopełnia ciekawe, odrębne liternictwo tytułu, będące integralną częścią projektu.

D 151

Him, choć nie był religijny, czuł silną więź ze społecznością żydowską. Jak wynika z relacji pasierbic, wydarzenia Holokaustu, podczas którego stracił wielu krewnych i przedwojennych przyjaciół, głęboko nim wstrząsnęły. Wiele lat zajęło mu uporanie się z traumą wywołaną relacjami z okrutnych wydarzeń, jakie miały miejsce w kraju, w którym spędził młodość. Z czasem artysta zaczął podejmować prace, którymi jak się zdaje chciał upamiętnić tragedię narodu żydowskiego. Jedną z pierwszych takich inicjatyw był projekt grafiki okładkowej do książki *Journey through Hell* Reski Weiss<sup>625</sup>. Autorka, pochodząca z rodziny węgierskich Żydów, przetrwała Holokaust i opisała wstrząsające wydarzenia, których była świadkiem. Obwoluta zaprojektowana przez Hima również jest porusza-

623 Tadeusz Polanowski, *Na pstrym koniu*, okł. George Him, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1977.

624 Claude [Claude Marie Vinedon], *A chair for the prophet*, okł. George Him, London: Faber & Faber, 1959.

625 Reska Weiss, *Journey through Hell*, okł. George Him, London: Vallentine Mitchell, 1961.

jąca. Na krwistoczerwonym tle artysta przedstawił orszak łysych postaci maszerujących ogrodzoną drutem kolczastym drogą w kierunku budynku, z którego kominów bucha czarny dym. Praca ta dowodzi, że artysta potrafił umiejętnie realizować tematy nie tylko lekkie i zabawne, ale również poważne, a nawet najbardziej osobiste, które wiązały się z tragedią jego narodu. Książka Weiss ukazała się w 1961 r. nakładem londyńskiego wydawnictwa Vallentine Mitchell, specjalizującego się w publikacjach dotyczących historii narodu żydowskiego. Misją wydawnictwa było także upowszechnienie relacji ocalałych z Holocaustu. Ich pamiętniki i wspomnienia oficyna publikuje do dziś.

15 czerwca 1969 r. w Londynie odbyła się konferencja poświęcona Żydom w Związku Radzieckim. Zorganizowała ją najstarsza organizacja reprezentująca brytyjską diasporę – Board of Deputies of British Jews. Była ona także wydawcą pięćdziesięciosześcioronnicowego sprawozdania z konferencji, które opublikowano w 1969 r. pod tytułem *Light on Soviet Jewry*<sup>626</sup>. Na zdominowanej kolorem czerwonym okładce przedstawiono tłum postaci stłoczonych w obrębie wysokiego muru, układającego się w kształt czerwonej gwiazdy – obok sierpa i młota, najbardziej rozpoznawalnego symbolu świata komunistycznego. W archiwum artysty zachował się projekt okładki tego niskonakładowego druku. Jest on ciekawy ze względu na zastosowaną technikę. Oryginalny projekt składa się bowiem z dwóch arkuszy – pierwszy, z głównym rysunkiem, wykonany został grafitem; na niego nałożony został drugi arkusz – przezroczystej folii, na którą artysta nakleił z kolei prześwitującą folię koloru czerwonego, w której wycięte zostały obrys gwiazdy i cienie postaci. Dzięki temu uzyskał precyzyjny, dichromatyczny obraz o wysokim kontraście białych elementów wybijających się z czerwonego tła<sup>627</sup>. Bardzo możliwe, że podobną technikę zastosował już wcześniej, przygotowując okładkę do *Russian Pronunciation Illustrated* (nie zachował się niestety jej oryginalny projekt).

Ostatnim projektem wśród tej grupy książek była okładka antologii *Jewish Perspectives, 25 years of jewish writing*<sup>628</sup>. Zamieszczono w niej teksty kilkunastu pisarzy żydowskich w wyborze Jacoba Sonntaga, żydowskiego wydawcy urodzonego na Ukrainie, lecz mieszkającego w Anglii. Publikacja promowana była przez „The Jewish Quarterly”, pismo założone i redagowane przez Sonntaga, który aktywnie promował żydowskich pisarzy tworzących w języku angielskim. Antologię wydała w 1980 r. londyńska oficyna Secker & Warburg. Him zaprojektował okładkę z błękitnym tłem, na którym widnieje oko wkomponowane w białą gwiazdę Dawida, co jest jasnym nawiązaniem do tytułu. Warto wspomnieć o polskim akcencie publikacji – wśród autorów, których teksty zaprezentowano w zbiorze, znalazł się m.in. Antoni Słonimski.

## Współpraca z czasopismami

Po rozpadzie spółki Him wciąż chętnie, choć już nie z taką intensywnością jak dawniej, tworzył okładki czasopism. Prawdopodobnie podejmował w tym czasie współpracę już tylko z pismami, których tematykę uważał za interesującą lub w których wspieranie miał ochotę się zaangażować. W efekcie stworzył wiele oryginalnych i pomysłowych okładek.

626 *Light on Soviet Jewry*, okł. George Him, London: Board of Deputies of British Jews, 1969.

627 Projekt okładki książki *Light on Soviet Jewry* autorstwa George’a Hima [rysunek i folia kolorowa, c. 1969] VA: AAD/1997/19/38.

628 *Jewish Perspectives, 25 years of jewish writing*, wybór Jacob Sonntag, okł. George Him, London: Decker & Warburg, 1980.

W 1955 r., u schyłku wspólnej działalności, Le Witt i Him podjęli współpracę ze wspomnianym już wcześniej pismem „The Composing Stick”. Ich praca zdobyła pierwszą z serii kolorowych, ilustrowanych okładek tego branżowego periodyku. Po rozpadzie Studia współpracę z wydawcą pisma, firmą James Upton Ltd, kontynuował samodzielnie Him, wykonując projekty do jeszcze pięciu numerów: 13, 15, 17, 18 i 20<sup>629</sup>. Prace te świadczą o niezwyklej zdolności Hima do przedstawiania nawet mało zabawnych tematów w humorystyczny sposób. Ilustracje okładek w różnym stopniu nawiązują do pracy zecerów i drukarzy, przedstawionych jednak w nieco absurdalnych sytuacjach. Pomysły bazują często na metaforyce lub grze słów. Okładka numeru 13, w której na pierwszy plan wybija się tematyka marynistyczna, pozornie zdaje się w ogóle nie być powiązana z tematem drukarstwa. Przedstawiony jest na niej widok pokładu oraz mostka statku – tytuł czasopisma wkomponowany jest w miejsce nazwy statku, a numer umieszczony na jego kominie. Po baczniejszym przyjrzeniu się pracy dostrzec można niewielką tabliczkę z napisem „Galley” – słowo to w języku angielskim oznacza zarówno rodzaj statku, jak i szufelkę zecerską. Na pokładzie stoją nad kasztami zecerzy ubrani w marynarskie czapki, a kucharz wyrzuca za burtę nieudane odbitki, które porywają mewy. Motywy zwierzęce, tak lubiane przez Hima, pojawiają się także w kolejnych pracach.

Doskonała jest okładka numeru 15, na której zobaczyć można redaktorów spożywających za pomocą pęset zecerskich posiłek składający się z liter przypominających makaron. Jako serwetki służą im pokreślone arkusze korekt, rozłożone na stole stworzonym z formy drukowej. Dodatkowo, w zgrabnie wkomponowanym w obraz tytule pisma pojawia się zabawny rebus: słowo „Stick” przedstawiono w postaci rysunkowej – jako drewnianą laskę (jest to jedno ze znaczeń tego angielskiego słowa).

Równie ciekawie zaaranżowano liternictwo tytułu numeru 18. Okładka przedstawia raketę kosmiczną ubraną w garnitur i melonik. Na konstrukcyjnej rampie ubrani w zecerskie stroje tragarze pakują do niej kolejne elementy wyposażenia drukarni – prasę, regał z kasztami itp. Na rampie zawieszona jest plansza z tytułem pisma. Za pomocą czerwonych znaków korektorskich słowo „Stick” przerobiono tym razem na „Sputnick”. Nie można oprzeć się wrażeniu, iż okładka ta jest kolejną odsłoną pomysłu, który przed dwudziestu laty wykorzystany został na okładce pisma „Skamander”, przerobionego wtedy na „Skafander”.

Wykonane przez Hima okładki przyciągają uwagę kolorami i ciekawą formą, ale jednocześnie wymagają od obserwatora chwili skupienia. Bogactwo szczegółów oraz ukrytych znaczeń i metafor zawartych w dowcipnych projektach Hima skłania niemal do studiowania jego prac w poszukiwaniu kolejnych zabawnych akcentów. Projekty te są widowym dowodem, iż po rozpadzie spółki artysta samodzielnie doskonale sobie radził z tworzeniem błyskotliwych i wciągających koncepcji, z których wcześniej słynęło Studio Lewitt-Him.

Po umiejętności Hima sięgnęła w 1958 r. działająca w branży papierniczej londyńska firma Bowater Paper Corporation, która w latach trzydziestych stała się jednym w najważniejszych w Wielkiej Brytanii dostawców papieru gazetowego. Po wojnie produkcję podporządkowano potrzebom rynku opakowań oraz papierów higienicznych, które stanowiły nową, dynamicznie rosnącą niszę na rynku. Od 1950 r. firma nieregularnie publikowała własne czasopismo „The Bowater Papers”, mające głównie charakter

629 [okładki], „The Composing Stick” 1956-1958, nr 13, 15, 17, 18 i 20.

reklamowo-promocyjny<sup>630</sup>. Obok artykułów o tematyce papierniczej i poligraficznej, pismo było swego rodzaju wzornikiem papierów i technik, jakie oferowała firma. Wydawca nie stronił od niestandardowych zgięć, perforacji, wkładek i wklejek z różnych materiałów – pismo miało imponować potencjalnym klientom, udziałowcom i konkurentom. Do opracowania strony graficznej pisma, którego w sumie ukazały się na przestrzeni ośmiu lat cztery numery, firma zapraszała utalentowanych grafików, m.in. Henriego Henriona. Realizację grafiki okładkowej numeru czwartego, który ukazał się w 1958 r., powierzono z kolei Himowi<sup>631</sup>. Artysta w sprytny sposób zagospodarował pierwszą i czwartą stronę okładki. Motywem łączącym obie strony jest pień drzewa, który rozpada się, pocięty na mniejsze pniaki. Na pierwszej stronie jest to zwykła sosna, z której umyka ruda wiewiórka. W tle, obok szkółki leśnej, odpoczywa dwóch drwali opartych o siekiery. Na stronie czwartej drewniane pieńki zostały z kolei zastąpione belami papieru – offsetowego, pakowego i innych. W tle widoczne są z kolei statki, na które żurawie pakują role papierów firmy. Ta wdzięczna grafika, podobnie jak realizacje dla „Composing Stick”, ujmuje branżową metaforę i bogactwem szczegółów. Nie zabrakło także ocieplającego obraz motywu zwierzęcego<sup>632</sup>. W numerze znalazła się jeszcze jedna praca graficzna Hima – na skrzydełku, będącym przedłużeniem pierwszej strony okładki. Przedstawiono na nim wysoką choinkę, której korzenie splatają się w napis Bowaters, na gałęziach zaś, białą czcionką nadrukowano rozmaite typy produkowanych przez firmę papierów drukarskich, pakowych, technicznych, higienicznych itd.

D 158

Popis umiejętności ilustratorskich i jednocześnie błyskotliwy graficzny komentarz artysty do sytuacji na Bliskim Wschodzie obserwować można w licznych okładkach, które Him wykonał w latach 1968-1971 dla pisma „New Middle East”. Był to niezależny, międzynarodowy miesięcznik poświęcony sprawom bliskowschodnim. Redakcja starała się obiektywnie komentować bieżące wydarzenia oraz sytuację w regionie. Zwracano uwagę na napięte stosunki między Żydami i Palestyńczykami, konflikty w świecie arabskim czy ingerencje USA i ZSRR. Him, żywo zainteresowany tymi sprawami, był od pierwszego numeru, wydanego w październiku 1968 r., głównym ilustratorem pisma. Miesięcznik miał pacyfistyczny charakter, szczególną uwagę poświęcając sprawom uchodźców czy łamania praw człowieka. Idee te, bliskie artyście, sprawiły zapewne, że postanowił wesprzeć pismo swymi pracami. Są to jedne z niewielu realizacji Hima, które podejmowały tematy polityczne. Artysta, mimo niewielkiego dorobku w tej tematyce, poradził sobie jednak z zadaniem doskonale. W ciągu czterech lat wykonał 31 projektów okładek, w których nie uciekał od tematów trudnych. Jego graficzne komentarze o charakterystycznej, znanej z prac reklamowych metaforze, celnie komentują sytuację polityczną i społeczną na Bliskim Wschodzie. Ilustracje cechuje mocny przekaz, w którym artysta nie stroni od ostrej satyry<sup>633</sup>.

D 159  
-185

Okładka pierwszego numeru z października 1968 r. sygnalizowała, że pismo poświęcone będzie skomplikowanym międzynarodowym relacjom na Bliskim Wschodzie. Ilustracja Hima przedstawia różnokolorowe kwiaty, w których pąki wkomponowane

630 *Bowater Papers* [on-line, 27.11.2018 r.] <https://gsalibrarytreasures.wordpress.com/2010/05/13/bowater-papers/>

631 [okładka i skrzydełko], „The Bowater Papers”, 1958, nr 4.

632 Dzisiejsi producenci papieru zapewne nie zdecydowaliby się na podobną metaforę, odwołującą się do wycinki drzew, z których w dodatku umykać muszą urocze rude wiewiórki.

633 [okładki], „New Middle East” 1968-1971, nr 1-31.



zostały różne herby i symbole. W centralnym punkcie znajdują się palestyńska i izraelska gwiazda otoczone przez symbole ONZ, Syrii, Turcji, Jordanii, Iranu, Egiptu i innych państw regionu. Obraz, który jak wynika z zachowanej w archiwum podpisanej odbitki artysta zatytułował *The new look of the middle east*, jest pogodny i pełen nadziei. Kilka okładek stanowi swego rodzaju graficzny apel o pokój. Numer ze stycznia 1970 r. zdobi gołąb trzymający gałązkę oliwną. Jego sylwetkę tworzą gęsto pisane białym atramentem pacyfistyczne i prospołeczne hasła. Okładka z marca 1971 r. przedstawia z kolei pisklę wykluwające się z jajka z napisem „peace”. Małego ptaka otaczają celujący doń z pistoletów żołnierze w hełmach, na których widnieją flagi skonfliktowanych państw. Okładka numeru z września 1969 r. jest swego rodzaju przestrożą. Po pustynnej, pokrytej kraterami (a może lejami po bombach?) planecie spaceruje dwóch astronautów z flagą ONZ. Kratery podpisane są nazwami miast: Cairo, Suez, Jeruzalem, Beirut itd. Inna ilustracja, z maja 1971 r., przedstawia chmurę, na której w rozkroku siedzi Abraham. Na jego kolanach wiszą dwaj chłopcy – żydowski i arabski. Prorok ze srogą miną smaga sznurem obydwu „łobuzów” po obnażonych pośladkach. Prace Hima zwracają uwagę na trudne relacje łączące i dzielące narody niespokojnego regionu. Wciąż wybuchające konflikty artysta zobrazował trafnie w kwietniu 1969 r. Jego praca przedstawia duży kaktus, którego pędy ubrane w charakterystyczne, arabskie, tureckie i żydowskie nakrycia głowy, starają nawzajem zadźgać się sztyletami. W tle widnieją ciągnące się po horyzont rzędy nagrobków.

Wiele prac komentowało także skomplikowane relacje między Żydami a Palestyńczykami. Doskonałą metaforą tych stosunków jest grafika okładki z lutego 1971 r., przedstawiająca dwóch dżokejów jadących w przeciwnych kierunkach na dwugłowym koniu. Ich absurdalny wyścig oglądają żydowscy i arabscy żołnierze z karabinami oraz unoszący się ponad anioł z literami „UNO” (ONZ) na białej tunice. Pełna nadziei, jak się okazało płonnych, jest praca przedstawiająca dwóch chłopców, palestyńskiego i izraelskiego, puszczających wspólnie białe gołębie. Nad nimi powiewa flaga łącząca palestyńskie i żydowskie symbole. Całości dopełnia biały napis „federation?”. Artysta zwracał także uwagę na tragiczną sytuację narodu palestyńskiego. Na jednej z prac widnieje szlochający chłopczyk przepasany pieluchą z palestyńskiej flagi, którego w przeciwnych kierunkach ciągną dwaj ubrani w mundury mężczyźni. Jeden, gwiazdą Dawida na czapce, kusi chłopca lizakiem, drugi, w arafatce, trzyma pas. Na trudną drogę, czekającą naród palestyński i żydowski, zwraca uwagę grafika imitująca planszę popularnej gry *Snakes and Ladders*. Na startowym polu usianej wężami i drabinami planszy stoją dwa pionki z flagami skłóconych nacji.

Artysta ostro komentował także angażowanie się wielkich mocarstw w sprawy Izraela i ościennych państw. Numer z marca 1969 r. zdobi grafika przedstawiająca mapę Bliskiego Wschodu, na której płaczą się kable czterech czerwonych telefonów z flagami USA, ZSRR, Francji i Chin. Okładka z sierpnia 1970 r. przedstawia dwie przypalające zupełnie przysadziste kucharki – jedną w barwach USA, drugą w kolorach Związku Radzieckiego. Na ich fatalne umiejętności kulinarne patrzą z zatkanymi nosami izraelskie i arabskie dzieci siedzące po przeciwnych stronach długiego stołu. Najsilniejszą wymowę wydaje się mieć okładka przedstawiająca scenę lalkowego teatryku. Na jej deskach toczą krwawy bój wyposażone w kije i granaty marionetki ubrane w żydowskie i arabskie stroje. Ponad nimi nachylają się ubrani w czarne stroje lalkarze, których zdradzają jednak maski obleczone flagami USA, Anglii, Chin i Francji. Dramatyzmu dodaje przekazowi wymalowany krwią napis „...but the blood is real...” Him, dostrzegając ingerencję Stanów Zjednoczonych i ZSRR, zwracał także uwagę na rosnące wpływy chińskie w regionie, mające związek z zainteresowaniem Kanałem Sueskim, który w tym czasie był kością niezgody zarówno

między mocarstwami, jak i państwami Bliskiego Wschodu. Chiny inwestowały w tym czasie intensywnie w kompanie i nieruchomości rozlokowane na brzegach Kanału.

Artysta nie oszczędzał także w swoich pracach Organizacji Narodów Zjednoczonych, która była bezradna wobec zaognionej sytuacji na Bliskim Wschodzie na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Poza wspomnianą już pracą z pokrytym kraterami księżycem, wymowna jest okładka grudnia 1971 r. Tło grafiki stanowi zdjęcie sali obrad ONZ. Na jej środku artysta umieścił rysunek przedstawiający kosz na śmieci, z którego wysypują się pogniecione rezolucje.

Okładki stanowiły także częstokroć komentarz aktualnych wydarzeń na Bliskim Wschodzie. W swych pracach artysta poruszał m.in. temat zmian politycznych w Iranie i Izraelu, kryzys uchodźczy z 1970 r., kiedy ponad 80 tysięcy Palestyńczyków musiało uciekać w związku z kryzysem w relacjach jordańsko-syryjskich. Przemeblowanie na scenie politycznej w Libii Him trafnie ujął, przedstawiając grono polityków z różnych frakcji, którzy deliberują nad tym, czyj portret powiesić na ścianie, a zdeorientowani montażyści przymierzają kolejno wizerunek pułkownika Kadafigo i jego głównych politycznych rywali.

Prace wykonywane były różnymi technikami – farbami, kredkami, flamastrami oraz technikami mieszanymi. Nie brakuje także kolaży, które łączą w sobie elementy fotograficzne, wycięte rysunki oraz techniki malarskie. Większość z nich charakteryzuje się dużą liczbą intensywnych kolorów, choć zdarzają się także projekty bardziej stonowane, a także dwubarwne. Artysta dostosował swój styl budowania graficznych metafor, wypracowany podczas tworzenia projektów reklamowych, do potrzeb satyry politycznej. Prace obfitują w przedstawienia symboliczne. Liczne są odwołania do symboliki religijnej czy narodowej. Często pojawiają się również stereotypy narodowe ukazywane za pośrednictwem ubioru, charakterystycznych nakryć głowy czy flag lub barw państwowych. Prace zachwycają bogactwem szczegółów i dopracowaniem detali, dzięki czemu przyciągają uwagę i prowokują obserwatora do rozszyfrowania metaforycznego przekazu.

Wydawane w Londynie pismo „New Middle East” ukazywało się do 1971 r., po czym z nieznanых przyczyn zostało zlikwidowane. Him wykonał najpewniej okładki wszystkich numerów miesięcznika. Prace te są wyjątkowe, ponieważ artysta niezwykle rzadko angażował się w działalność polityczną. Jak się jednak zdaje, w tym czasie, mimo niewątpliwego uznania dla determinacji narodu izraelskiego wykazywanej przy budowaniu państwa, Him był coraz bardziej krytyczny w stosunku do władz izraelskich. Dostrzegał złożoność relacji izraelsko-palestyńskich oraz ingerencje wielkich mocarstw w sprawy pozornie autonomicznych państw. Martwiła go także z pewnością coraz bardziej napięta sytuacja na Bliskim Wschodzie, która doprowadziła do cierpienia wielu ludzi – zarówno Żydów jak i Arabów. Być może wykorzystując własny talent, chciał zwrócić na te problemy uwagę brytyjskiej społeczności.

Him podjął także współpracę z dwoma działającymi w Londynie pismami kierowanymi do społeczności żydowskiej. Znana jest noworoczna kartka datowana na 1958 r., wykonana dla tygodnika „The Jewish Chronicle”<sup>634</sup>. Założone w 1841 r. pismo, ukazujące się do dziś, jest najstarszym nieprzerwanie ukazującym się periodykiem żydowskim na świecie. Ciekawa grafika autorstwa Hima zdobi okładkę numeru specjalnego z 1958 r.

D 495

634 Kartka świąteczna wykonana przez George’a Hima dla „The Jewish Chronicle” [kartka składana, kolorowa, c. 1958] VA: AAD/1997/19/230.

zatytułowanego *Israel Reborn*<sup>635</sup>. Prace Hima okazjonalnie pojawiały się również na łamach pisma. W 1968 r. poświęcono całą kolumnę na zreprodukowanie jego szkiców z podróży do Izraela<sup>636</sup>. Tygodnik chętnie informował także o wystawach artysty. Wątek ten nie jest do końca zbadany, jednak wydaje się, iż Him sympatyzował z brytyjskimi środowiskami syjonistycznymi, a organizacje i wydawnictwa żydowskie chętnie korzystały z jego umiejętności.

W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych Him podjął współpracę z żydowskim kwartalnikiem poświęconym kulturze i literaturze „Jewish Quarterly”. Zaprojektował dla czasopisma znak graficzny, który po raz pierwszy zaprezentowano jako ilustrację okładkową w jubileuszowym numerze z 1973 r.<sup>637</sup>. Znak, będący kompozycją wielkich liter „J” i „Q”, zaadaptowano jako logo i używany był na okładce, obok tytułu, co najmniej do roku 1981<sup>638</sup>. Pismo chętnie publikowało także informacje na temat twórczości Hima oraz Le Witt, zapewne za sprawą jednego z redaktorów i założycieli periodyku – Rafaela „Felka” Scharfa. Był on urodzonym w Krakowie pisarzem i dziennikarzem żydowskiego pochodzenia, który w 1938 r., podobnie jak Le Witt i Him, wyemigrował do Londynu. Jak wynika z zachowanej korespondencji, artyści znali Scharfa być może jeszcze przed wojny. Projekt logotypu dla „Jewish Quarterly” oraz zainteresowanie pisma ich twórczością było zapewne efektem tej znajomości.

## Kampanie reklamowe i wizerunkowe

Dzięki wieloletniej wspólnej działalności z Le Wittem Him zdobył wielkie doświadczenie w zakresie projektowania reklam, toteż po rozwiązaniu Studia szybko znalazł swoje miejsce na rynku. Przez kolejne lata realizował liczne zlecenia dla firmy Schweppes, które przejął po podziale spółki. Duży rozmach kampanii oraz efektywność projektów sprawiły być może, że Himem szybko zaczęli interesować się poważni zleceniodawcy z różnych branż. Artysta realizował zlecenia m.in. dla przemysłu motoryzacyjnego, rafineryjnego, spożywczego, tekstylnego, meblowego czy tytoniowego. Wykonał także kilka prac dla branży poligraficznej oraz turystycznej. Wśród zleceniodawców artysty znajdowały się także podmioty państwowe, np. zależne od władz Izraela linie lotnicze El Al, czy agencje rządowe nadzorujące kampanie promujące australijskie produkty w Wielkiej Brytanii.

Z biegiem lat do grona jego zleceniodawców dołączały kolejne firmy brytyjskie oraz duże koncerny o międzynarodowym charakterze, z których wiele miało swoje siedziby w Londynie. Dzięki swym szerokim kontaktom oraz zaangażowaniu w działalność różnych organizacji żydowskich z czasem stał się również twórcą rozpoznawalnym w Izraelu. Zaowocowało to pozyskaniem paru poważnych kontraktów, daleko wykraczających poza kompetencje grafika reklamowego. Him z czasem poszerzył zakres swej działalności, realizując nie tylko projekty reklamowe, ale także szeroko zakrojone kampanie wizerunkowe.

Artysta, mimo że działał przede wszystkim na polu projektowania graficznego, nigdy nie był zamknięty na inne formy twórczej realizacji. Odznaczał się w tej kwestii dużą kreatywnością i umiejętnością łączenia zdolności plastycznych z kompetencjami

635 [Okładka] „The Jewish Chronicle” 1958, April, special issue.

636 George Him, *Pages from Israel Sketchbook* [rysunki], „The Jewish Chronicle Supplement” 1968, April 17, s. 27.

637 [Okładka] „Jewish Quarterly” 1973, vol. 21, no 1.

638 [Okładki] „Jewish Quarterly” 1973-1981.

intelektualnymi. Najliczniej reprezentowane są reklamy w formie inseratów prasowych, które były, podobnie jak dziś, jedną z najpopularniejszych form reklamowych. Artysta projektował nie tylko ilustracje, ale całe układy graficzne i typograficzne różnego rodzaju dokumentów: ulotek, folderów, broszur i innych druków reklamowych. Projekty te wyróżniały się nieszampowym podejściem do tematu i wysoką jakością materiału ilustracyjnego, doskonale skomponowanego z towarzyszącym mu tekstem. Niekiedy sam był inicjatorem publikacji, dla których szukał wydawców czy współautorów. Him jest także autorem kilku plakatów, z których niektóre reprodukowano w postaci wielkoformatowych billboardów. Niekiedy tworzył także przestrzenne, wykonywane z zadrukowanego kartonu standy reklamowe i elementy dekoracyjne, podobne do tych, które powstawały w czasie wcześniejszej współpracy z firmą Schweppes.

Z czasem artysta zaczął wykraczać poza grafikę reklamową i z powodzeniem tworzył także elementy identyfikacji wizualnej dla rozmaitych podmiotów. Efektem tej działalności są liczne logotypy i znaki firmowe oraz projekty innego rodzaju elementów wizerunkowych, jak papiery firmowe, papeterie, wizytówki czy inne materiały promocyjne. Prace te wymagały znacznie większej precyzji, a nawet technicznego podejścia w projektowaniu. Him doskonale sobie radził nie tylko z pędzlem, ale także z papierem milimetrym, suwakiem logarytmicznym i przyborami kreślarskimi. Coraz częściej podejmował się także opracowywania logotypów i elementów literniczych, o czym świadczą zachowane w archiwum projekty. Takie prace również wymagały nieco odmiennych kompetencji, związanych z projektowaniem krojów pisma.

Duże doświadczenie Hima, jego wszechstronne wykształcenie oraz analityczne podejście sprawiły, że z czasem zaczęto powierzać mu coraz poważniejsze zlecenia, daleko wykraczające poza zakres pracy projektanta. Wymagały one nie tylko kompetencji graficznych, ale również szeroko zakrojonej pracy koncepcyjnej, oceny rozwiązań, a nawet koordynowania międzynarodowych zespołów złożonych z projektantów i wykonawców.

Artysta wiele w tym czasie podróżował w związku z wykonywanymi zleceniami – często odwiedzał Izrael, a podczas realizacji projektu dla El Al wizytował wielokrotnie biura firmy na całym świecie, gdzie nadzorował i koordynował modernizację wnętrza i rozwiązań komunikacyjnych.

Him przez ponad 25 lat samodzielnej działalności wykonał wielką liczbę rozmaitych projektów dla poważnych, międzynarodowych kompanii, których nawet dziś nikomu nie trzeba przedstawiać. Obok wspomnianych już firm El Al i Schweppes, realizował prace dla kompanii takich, jak Ford, Guinness, Osram, British Petroleum czy Shell. Współpracował także z podmiotami z branży wydawniczej i poligraficznej, jak magazyn „Times”, koncern wydawniczy Penguin Books czy firmy poligraficzne Technicolor i Bowater Papers. Wykonywał również liczne projekty dla mniejszych zleceniodawców, które przedstawione zostaną dalej. Kilkukrotnie podejmował także zlecenia od klientów zagranicznych, przede wszystkim z Izraela i Niemiec.

Spore rozproszenie projektów oraz ich efemeryczny charakter sprawiają, że niemożliwe jest dziś odtworzenie pełnego obrazu twórczości reklamowej Hima. Część prac prezentowana była tylko na łamach czasopism, część funkcjonowała jako druki ulotne czy plakaty. Dziś odnalezienie wielu z nich w zbiorach publicznych jest bardzo trudne lub wręcz niemożliwe. Z kolei projekty elementów identyfikacji wizualnej, z reguły niesygnowane, są niekiedy niemożliwe do rozpoznania, o ile nie zostały udokumentowane przez samego twórcę lub ewentualnie zleceniodawcę, co po upływie kilkudziesięciu lat bywa także niemożliwe do sprawdzenia. Dużą trudność rodzi często datowanie



niektórych projektów, zwłaszcza tych, które nie były częściami innych druków z wyraźnie oznaczoną datą wydania. Z tego względu w poniższym, niekompletnym z konieczności zestawieniu, nie da się zachować porządku chronologicznego. Jest ono jedynie zasygnalizowaniem różnorodności tematów oraz form, jakie artysta realizował na przestrzeni ponad ćwierć wieku, gdy prowadził samodzielnie komercyjną działalność artystyczną. Udokumentowanie poszczególnych realizacji jest także bardzo zróżnicowane co do stopnia szczegółowości. Te najciekawsze zostaną omówione poniżej. Z niektórych jednak realizacji zachowały się po latach tylko pojedyncze szkicowe projekty czy odbitki próbne. Jeśli nie udało ustalić się okoliczności ich powstania, zostaną one jedynie wspomniane w zestawieniu.

D 189  
-246  
D 262  
-291  
D 247  
-261

Jak wspomiano, przez pierwsze lata po rozpadzie spółki głównym zamawiającym u Hima projekty reklam i dekoracji, była produkująca napoje gazowane szwajcarska firma Schweppes, która od początku lat pięćdziesiątych prowadziła intensywną kampanię na brytyjskim rynku. Rozpoczęta wraz ze Stephenem Potterem kampania Schweppshire kontynuowana była przez blisko dziesięć kolejnych lat – aż do 1964 r. W ramach współpracy powstały sygnowane już tylko przez Hima ilustracje, które prezentowano razem z krótkimi tekstami Pottera w formie serii inseratów, drukowanych w poczytnych brytyjskich gazetach i magazynach ilustrowanych. Him projektował także liczne, utrzymane w podobnej stylistyce, co uniwersum Schwepshire, kartonowe standy reklamowe. Te sprytne, składane konstrukcje, wykonane z pokrytego kolorowym drukiem kartonu, pozwalały w prosty sposób zbudować efektowne elementy wystawiennicze. Były stosunkowo tanie w produkcji, łatwe w transporcie i można było składać je bezpośrednio w miejscu sprzedaży. Projekty dostosowane były do standardów butelek i puszek wykorzystywanych przez firmę Schweppes. Warto podkreślić, że one same także oklejone były etykietami projektu Hima, bazującymi na minimalizmie i kontrastach kolorystycznych<sup>639</sup>. Prezentowane butelki często stawały się niejako integralną częścią instalacji – zastępowały wiosłarzy na kartonowym kajaku, żołnierza w wartowniczej budce czy piłkę do rugby, na którą rzucają się papierowi zawodnicy. Podobnych pomysłów Hima zrealizowano dziesiątki, a ich różnorodność zachwycała publiczność, krytyków i znawców sztuki reklamowej. Projekty były zróżnicowane pod względem wymiaru – od niewielkich stojaków na jedną butelkę oranżady, po skomplikowane konstrukcyjnie standy, wysokie niekiedy na ponad 1,5 m. Poszczególne elementy doskonale nadawały się do łączenia w grupy i kompozycje wystawowe, w których tworzyły niemal ożywające, pełne bohaterów sceny. W ten sposób, niewielkim kosztem, firma mogła dostarczać proste do skomponowania na miejscu, wieloczęściowe zestawy, za pomocą których łatwo można było zaaranżować witrynę wystawienniczą lub ożywić sklepowe półki.

Świadome podejście Hima do kwestii efektywności reklamy znalazło uznanie postępowego działu marketingu firmy Schweppes. W zarządzie kompanii zasiadały osoby, które rozumiały, jak ważny dla produktu jest design jego opakowania i jak silnie efektowny wygląd przekłada się na wzrost sprzedaży<sup>640</sup>. W ich przekonaniu dobry produkt, aby trafić do klienta, wymagał też dobrego projektu graficznego. Do tego zadania zaangażowano właśnie Hima. Współpraca ta, sądząc po czasie jej trwania oraz liczbie wykonanych projektów, musiała przebiegać bardzo pomyślnie. Część z tych prac, poskładana,

639 Zaprojektowane przez George'a Hima etykiety na butelki dla firmy Schweppes [etykiety, druk kolorowy, c. 1955] VA: AAD/1997/19/148.

640 *Point-of-sale plus*, „Art and Industry” 1957, June, s. 200-203.

przechowywana jest w londyńskim archiwum artysty. Inne zachowały się wyłącznie na zdjęciach. Brak sygnatur na realizacjach przestrzennych często nie pozwala jednoznacznie określić, które z nich powstały w czasie współpracy Hima z Le Wittem, a które już po rozpadzie spółki. Wspólnym projektem był z pewnością zestaw lilipuciej armii herbu Schweppshire, który nawiązywał do mającej miejsce w 1953 r. koronacji królowej Elżbiety II. Nakładki na butelki, imitujące mundury i uniformy, konie oraz powozy, pozwalały stworzyć miniaturowy pochód koronacyjny, który był wówczas głównym wydarzeniem publicznym w Wielkiej Brytanii. Można przyjąć, że kolejne projekty były już samodzielnymi pracami Hima. Powstały m.in. serie *Loyal Court of Schweppes*, na które składały się stojaki w kształcie średniowiecznych rycerzy, dworzan, błaznów oraz króla i królowej. W 1956 r., z okazji igrzysk olimpijskich w Melbourne, wypuszczono z kolei serię stojaków w kształcie sportowców z atrybutami rozmaitych dyscyplin: pływaków, rugbistów, krykiecistów, dżokejów, tenisistów, biegaczy. Serii towarzyszyły także stojaki w kształcie sportowych pucharów. Pojawiały się serie o tematyce orientalnej, kolonialnej, a także prezentujące motywy zwierzęce i roślinne. Mimo różnaitości tematów, łączyła je przyciągająca uwagę barwność oraz wielka pomysłowość w sposobach prezentacji butelek z gazowanymi napojami. Produkty jechały na słoniach, zwisały z pęków kwiatów, wyglądały przez okna karek czy spoczywały w objęciach pociesznego psa i kota. Taki sposób prezentacji budował swego rodzaju narrację i ożywiał monotony krajobraz sklepowych półek, jednocześnie wyraźnie wyróżniając reklamowany produkt.

W 1959 r. firma Schweppes wykupiła brytyjską spółkę Chivers and Sons, producenta dżemów i marmolad, jedną z głównych marek przetworów owocowych, której tradycje sięgały drugiej połowy XIX w. Kryzys po II wojnie światowej oraz niezdolność do unowocześnienia procesu produkcji spowodowały obniżenie jej pozycji na rynku<sup>641</sup>. Firma Schweppes przejęła fabryki oraz markę wciąż dobrze kojarzoną przez brytyjskich konsumentów. Unowocześnieniu produkcji towarzyszyła także zmiana wyglądu opakowań. Udana, przygotowane wcześniej przez Hima reklamy napojów Schweppes skłoniły firmę do powierzenia mu także tego zadania. Him wykonał serię etykiet, którymi oklejano słoiki owocowych dżemów i marmolad. Stylistyka tych projektów była elegancka, dominowały elementy typograficzne, w których artysta umiejętnie łączył kroje szeryfowe i groteski. Motywem przewodnim była wstęga zwinięta w kształt położonej na boku ósemki, której część pokryta została metaliczną, złotą farbą. W tym samym czasie przedsiębiorstwo Schweppes przejęło także innego brytyjskiego producenta przetworów owocowych, firmę Hartleys. Przeprojektowanie opakowań dżemów tej marki również powierzono Himowi, czego efektem były typograficzne naklejki o kształcie kwadratu<sup>642</sup>. Po zmianie wyglądu opakowań sprzedaż dżemów Hartleys wyraźnie wzrosła. Dyrektor zarządzający firmy Schweppes, Frederick Hooper, sukces ten przypisywał właśnie Himowi i zaprojektowanym przez niego etykietom<sup>643</sup>. Można zaryzykować stwierdzenie, iż artysta był przez prawie dekadę jedną z osób mających największy wpływ na estetykę produktów i charakter projektów reklamowych kompanii Schweppes w Wielkiej Brytanii.

D 292  
-294

D 295  
-297

641 *Histon: Economic history* [W:] *A History of the County of Cambridge and the Isle of Ely*, ed. A. P. M. Wright, C. P. Lewis, London: Victoria County History, 1989, s. 97-101 [on-line, 12.11.2018 r.] <http://www.british-history.ac.uk/vch/cambs/vol9/pp97-101>

642 Zaprojektowane przez George'a Hima dla firmy Chivers and Sons etykiety na słoiki z dżemami [etykiety, druk kolorowy, c. 1960] VA: AAD/1997/19/594.

643 Ruth Artmonsky, *op. cit.*, s. 63.

D 298 Firma w tym czasie była także właścicielem marki niemieckiej wody mineralnej Apollinaris (od 2006 r. źródło wody i marka należą do koncernu Coca-Cola). Etykieta zaprojektowana przez Hima dla butelkowanej wody, jest bardzo oszczędna w srodki wyrazu – oprócz typograficznej nazwy produktu, projekt bazuje wyłącznie na prostych kształtach trójkąta, koła i kropli. Podobnie jak pozostałe etykiety Hima, projekt oparty jest na kontrastowych zestawieniach kolorystycznych, tym razem bieli, czerni i czerwieni<sup>644</sup>.

D 301 W kolejnych latach artysta przyjmował także zlecenia od innych producentów z branży spożywczej, choć były to zazwyczaj prace na znacznie mniejszą skalę niż realizowane dla Schweppesa. Znana jest jedna grafika wykonana dla producenta piwa Guinness. Slogan *Guinness for Strength* ujął przedstawiając cyrkowego tresera, który jedną ręką trzyma całą tygrysią rodzinę (ustawioną niczym słynni muzycy z Bremy). W drugiej ręce jak, łatwo zgadnąć, trzyma pokal wypełniony ciemnym trunkiem.

D 302 Znany jest także projekt jednej grafiki reklamowej dotyczącej lodów firmy Walls' – brytyjskiego producenta żywności, od 1930 r. należącego do angielsko-holenderskiego koncernu Unilever<sup>645</sup>. W londyńskim archiwum zachował się także projekt etykiety na pudełku owocowych galaretek, produkowanych przez londyńskiego producenta żywności, firmę J. Lyons & Company<sup>646</sup>. Nie wiadomo, czy projekty reklamowe produktów Walls' i J. Lyons zostały wykorzystane. Artysta był także autorem etykiet w kształcie słonecznikowego kwiatu, przeznaczonych do butelek z olejem tłoczonym z pestek tej rośliny, produkowanym przez firmę Vasja Products na początku lat sześćdziesiątych<sup>647</sup>.

D 304 -307 Obok producentów żywności, niejako naturalnym odbiorcą usług reklamowych Hima stały się firmy związane z branżą wydawniczą. Wydawcy książek i czasopism, które przecież także są produktami rynkowymi, również w rozmaity sposób walczyły o klientów za pomocą reklamy. Firma Penguin Books, dla której Him projektował liczne okładki książek, zamówiła u niego projekty kilku wariantów stojaków do prezentacji nowości wydawniczych w księgarniach i na targach. Koncepcją i budową przypominały te, wykonywane dla firmy Schweppes, choć były bardziej stonowane i oczywiście zdobione nieodłącznym motywem pociesznego pingwina uchylającego kapelusza<sup>648</sup>.

D 313 -319 Serię ciekawych reklam artysta wykonał także dla jednej z najpoczytniejszych brytyjskich gazet codziennych – pisma „The Times”. Odnaleziono zostało w sumie siedem projektów z serii *Top People take The Times*. Tylko w przypadku trzech jest pewne, że zostały one wykorzystane w ramach kampanii reklamowej. Projekty te bazują na przekazie, iż dziennik jest pismem z klasą, obowiązkową lekturą przedstawicieli społecznych wyżyn – dżentelmenów ubranych w nienaganne czarne garnitury i meloniki. Dwa plakaty *Top People take The Times wherever they go* mają z kolei skłaniać do lektury „The Times” na wakacjach, a nawet podczas wyprawy na safari, co zapewne było odzwierciedleniem

644 Etykieta wody mineralnej Apollinaris [etykieta, druk kolorowy, c. 1960] VA: AAD/1997/19/594.

645 Projekty opakowań dla Wall's Ice Cream [opakowania, druk kolorowy, c. 1960] VA: AAD/1997/19/114.

646 Projekt opakowania galaretek owocowych firmy J. Lyons [opakowanie, druk kolorowy, c. 1960] VA: AAD/1997/19/208.

647 Projekt etykiety oleju słonecznikowego Vasja [etykieta, druk kolorowy, c. 1960] VA: AAD/1997/19/152.

648 Standy reklamowe dla wydawnictwa Penguin Books [modele kartonowe, c. 1960] VA: AAD/1997/19/182.

dużego zasięgu pisma<sup>649</sup>. Prace te reprodukowano w formie plakatów (ponad 100 x 150 cm) oraz wielkoformatowych, pionowych banerów, które eksponowano w najruchliwszych miejscach Londynu, jak dworce kolejowe czy węzły komunikacyjne.

W formie plakatów i wielkoformatowych billboardów, drukowanych w kilku segmentach, prezentowano także reklamę wykonaną przez Hima dla producenta żarówek – firmę Osram. Plakat *Osram the Wonderful Lamp*, przypomina raczej kadr z filmu animowanego niż reklamę żarówek. Przedstawia grającą na werblu postać w kształcie gwiazdy, której głowę tworzy uśmiechnięta, rozświetlona żarówka<sup>650</sup>. W archiwum artysty zachował się oryginał jeszcze jednego projektu wykonanego dla firmy Osram, jednak nie wiadomo, czy został on wykorzystany<sup>651</sup>.

D 320  
-323

Pięć ciekawych projektów, które reprodukowano w formie inseratów w kolorowych magazynach, artysta stworzył w latach siedemdziesiątych dla londyńskiej firmy Technicolor Limited – dostawcy rozwiązań w zakresie nagrywania i przetwarzania kolorowego obrazu filmowego. Wszystkie reklamy reprezentują slogan *Collor tells – if it's Technicolor*. Różnią je za to zajmujące większą część strony, kolorowe ilustracje Hima, przedstawiające sceny, których motywem przewodnim jest wybrany kolor, co znajduje także odzwierciedlenie w wykorzystanej przez artystę paletce barw. Ilustracjom towarzyszą podpisy pomagające w interpretacji: *Yellow Dogs*, *Purple Passages*, *Green Pastures*, *In the Pink* czy *Having the Blues*. Artysta umiejętnie skomponował doskonałe, pełne głębi obrazy, ograniczając się do użycia odcieni jednego tylko koloru, skontrastowanego z czernią i bielą<sup>652</sup>.

D 324  
-328

Him wykonał także w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych kilka zleceń dla szwajcarskiego producenta mebli, lamp i systemów oświetlenia, firmy Kimdan. Artysta zaprojektował logotyp, w którym kształt klasycznej majuskuły łacińskiej zastąpiły geometryczne, białe i czarne uproszczone kształty liter. Zaprojektował dla tego zleceniodawcy także kilka druków reklamowych oraz papier firmowy. Przy realizacji artysta wykazał się dużym zrozumieniem dla szwajcarskich standardów w zakresie projektowania. Dominują w nich elementy typograficzne i bezszeryfowe kroje pisma, choć artysta wykorzystał także elementy wykonane technikami rysunkowymi i fotograficznymi, które zręcznie wkomponowane zostały w minimalistyczne układy<sup>653</sup>.

D 329  
-331

Powrót do znanej już z wcześniejszych realizacji dla firmy Schweppes formy kolorowych inseratów, składających się z ilustracji oraz towarzyszącego jej niedługiego tekstu prozatorskiego lub popularnonaukowego, obserwować można również w projektach wykonanych dla koncernu paliwowego Shell. Firma w drugiej połowie lat pięćdziesiątych publikowała kilka serii reklam bazujących na podobnej formie. Him stworzył co najmniej cztery grafiki do cyklu zatytułowanego *Legends of the Sea*, który w sumie składał się z co najmniej 20 części. Publikowano je w ogólnokrajowych magazynach ilustrowanych, np.

D 332  
-334

649 Projekty reklamowe dla kampanii *Top People take The Times* [rysunki kredkami, odbitki próbne, wielkowymiarowe plakaty w częściach, c. 1960] VA: AAD/1997/19/62, AAD/1997/19/112 i AAD/1997/19/303.

650 Plakat *Osram the Wonderful Lamp* [plakat wielkoformatowy w częściach, c. 1957] VA: AAD/1997/19/627.

651 Projekt reklamowy dla firmy Osram [projekt wykonany farbami na kartonie, c. 1957] VA: AAD/1997/19/243.

652 Projekty reklamowe dla firmy Technicolor [nadbitki inseratów prasowych, druk kolorowy, c. 1955-1960] VA: AAD/1997/19/149.

653 Projekty reklamowe i logotyp dla firmy Kimdan [druki reklamowe, projekty wykonane technikami mieszanymi oraz rysunki logotypu, c. 1970] VA: AAD/1997/19/591 i AAD/1997/19/596.



w „Country Life”. Seria prezentowała graficzne oraz tekstowe interpretacje morskich legend wywodzących się z różnych kultur starożytności. Him zilustrował m.in. greckie mity o Odyseuszu i syrenach oraz o bogu Tyfonie (ang. Typhoon znaczy też tajfun), a także o wywodzącym się mitologii perskiej gigantycznym ptaku Ruku czy arabską opowieść o magnetytowej górze<sup>654</sup>. Tworząc projekty, artysta posługiwał się techniką malarską przypominającą nieco stylem ilustracje z kampanii Schweppeshire oraz prace wykonane dla Technicolor Ltd. Jest to jedna z wielu realizacji osadzonych w tematyce epoki starożytnej, którą artysta był zafascynowany już od młodych lat.

D 335 Firma Shell była w tym czasie połączona z innym brytyjskim koncernem paliwowym – British Petroleum. Dla BP artysta wykonał także co najmniej jeden projekt, którego oryginał zachował się w londyńskim archiwum. Obrazowa grafika przedstawia napędzany benzyną *BP super* samochód, którego maska zamienia się w stado pędzących rumaków (alegoryczne przedstawienie wzrostu mocy, mierzonej w motoryzacji w koniach mechanicznych)<sup>655</sup>. Nie wiadomo, czy projekt został wykorzystany na masową skalę.

D 336 Nieznane są także okoliczności powstania trzech, znanych jedynie z fotograficznych reprodukcji, prac wykonanych przez Hima dla amerykańskiego koncernu motoryzacyjnego Ford. Prace przedstawiają samochody tej marki, wylatujące niczym pszczoły z gigantycznego ula czy podróżujące na pokładzie kontenerowca w wakacyjnych kapeluszach niczym wczasowicze na luksusowym wycieczkowcu. Ilustracje te stanowiły być może materiał graficzny jakiegoś większego druku reklamowego firmy, zachęcającego do importu aut do Wielkiej Brytanii. Zupełnie nieudokumentowana jest także praca reklamowa dla producenta skarpetek Total Socks, o której wiadomo jedynie dzięki jednemu zachowanemu oryginalnemu projektowi.

D 340 Artysta obok prac reklamowych projektował także elementy identyfikacji wizualnych rozmaitych firm. Zachowało się m.in. logo wykonane dla bliżej nieznanego marki Coffee Table, należącej dla równie tajemniczej firmy Dovetail Designed for You Ltd<sup>656</sup>. Him wykonał także składające się z dopasowanych do siebie liter L i S logo londyńskiej firmy Language Studies Ltd<sup>657</sup> oraz zgeometryzowany znak firmowy dla biura podróży Horizon Holidays, z motywem słońca zachodzącego za horyzont<sup>658</sup>.

D 343 Pod koniec lat siedemdziesiątych, w ramach projektu rebrandingu, artyście powierzono przygotowanie logotypów oraz projektów papieru firmowego dla londyńskiej spółki Crosby House Group Ltd oraz powiązanych z nią spółek-siostr i spółek-córek: Jezerite Investments Ltd, Jezerite Securities Ltd, Jezerite Holdings Ltd, Jezerite Property Services Ltd, UK Investments Trust, Rightwise Ltd, Old Rectory Ltd i być może innych powiązanych spółek (których pełna lista jest znacznie dłuższa). Na potrzeby projektów artysta stworzył krój pisma obejmujący podstawowy zestaw znaków minuskuły i majuskuły. Krój wykorzystano do składu nagłówków oraz tekstów towarzyszących znakom firmowym.

654 Projekty reklamowe dla kampanii *Legends of the Sea* firmy Shell [nadbitki inseratów prasowych, druk kolorowy, c. 1960] VA: AAD/1997/19/103.

655 Projekt reklamowy benzyny BP super wykonany przez Gegorge'a Hima dla British Petroleum [rysunek, kredki na papierze, c. 1960] VA: AAD/1997/19/197.

656 Projekt logotypu marki Coffe Table [rysunki oraz wydruk logotypu, c. 1964] VA: AAD/1997/19/117.

657 Projekt logotypu firmy Language Studies Ltd [rysunki oraz wydruk logotypu, c. 1975-1978] VA: AAD/1997/19/491.

658 Projekt logotypu firmy Horizon Holidays [rysunki oraz wydruk logotypu, c. 1975] VA: AAD/1997/19/384 i AAD/1997/19/590.

Projekt jest ciekawą, mocno zgeometryzowaną wariacją, inspirowaną zapewne literami szablonowymi. Jak wynika z korespondencji z przedstawicielem Crosby House Group, artysta inkasował 50 £ za dzień pracy nad projektem. Wiadomo na podstawie rachunku wystawionego 24 marca 1980 r., że na przygotowanie logotypu, wizytówek, specjalnego kroju pisma i kilku wariantów papierów firmowych artysta poświęcił pięć dni roboczych, inkasując w sumie 250 £ (plus zwrot poniesionych kosztów). Kolejny rachunek, z czerwca tegoż roku, opiewał na kolejne 250 £ za przygotowanie następnych projektów wizytówek i papeterii firmowych. Projekty składające się z makiet z naniesionymi wymiarami, rozkładem elementów i wytycznymi dla drukarzy oraz wzorcowy alfabet liter do składu nagłówków i logotypów artysta przekazał do druku londyńskiej firmie poligraficznej Royle, która była dostawcą materiałów papierniczych dla grupy Crosby House<sup>659</sup>.

W latach sześćdziesiątych Him wykonał także projekty ciekawych, choć dość nieporęcznych paczek zapalek, które stanowiły prawdopodobnie materiał promocyjny londyńskiego luksusowego domu handlowego Liberty of London. Długie na 30 cm, mieszczące aż 150 zapalek rozkładane paczki, zdobiły motywy imperialne – orszak królewski na czerwonym tle oraz ustawieni w szeregu żołnierze królewskiej gwardii. Ten drugi motyw został ciekawie zaaranżowany graficznie na podłużnym opakowaniu. Na jednej jego stronie widoczne są nogi, a po drugiej torsy i głowy stojących na baczność wartowników w charakterystycznych wysokich czapkach. Jednakowi na pozór żołnierze różnią się jednak nieodłącznymi w twórczości Hima detalami – miną, wąsami czy przypiętymi na piersi medalami. Charakterystyczne, podłużne zapałki projektował w tym czasie dla Liberty of London także inny, wywodzący się z Europy Centralnej projektant, Willy de Majo. Opakowania te zrywają z tradycyjną konwencją paczki zapalek jako przedmiotu mieszczącego się w kieszeni (ze względu na swą nietypową długość) oraz taniego (opakowania były starannie wykonane z powlekaney, błyszczącej tektury doskonałej jakości).

Około roku 1962 Him zaprojektował także kolejną ozdobną nakładkę na szyjkę butelki, tym razem imitującą głowę koguta. Rozwiązanie promocyjne, z powodzeniem wykorzystywane w kampanii dla Schweppesa, tym razem przyozdobiło butelki napoju alkoholowego Dubonnet, marki Cock's Head Crowner<sup>660</sup>.

Ciekawym projektem Hima, łączącym w sobie cechy zarówno kampanii reklamowej, jak i wizerunkowej, jest seria druków promujących produkty australijskie w Wielkiej Brytanii. Związki z Australią, będącą brytyjskim terytorium zależnym, zawsze były bliskie. Jak się zdaje, pod koniec lat pięćdziesiątych rząd brytyjski postanowił zachęcić obywateli do importowanych zza oceanu produktów spożywczych. Zleceniodawcą tej prowadzonej od ok. 1958 r. kampanii był działający w Londynie Australia House. Kierownikiem kampanii był dyrektor działu Trade Publicity, Ken Balantyne. Him, znany na brytyjskim rynku reklamowym, już wcześniej miał okazję brać udział w kampaniach produktów australijskich. Wspólnie z Le Wittem projektował etykiety dla popularnej w Australii, nowozelandzkiej marki napojów Kia Ora. Około 1950 r. artyści wykonywali także rysunki do reklam butów i wyrobów skórzanych eksportowanych na rynek australijski, zlecone przez Leather Footwear and Allied Industries Export Corporation<sup>661</sup>, organ powiązany

659 Korespondencja i projekty wykonane dla kompanii Old Rectory oraz powiązanych z nią spółek [korespondencja, dokumenty i projekty graficzne, c. 1980] VA: AAD/1997/19/105 i AAD/1997/19/439.

660 Projekt nakładki na butelkę Dubonnet, marki Cock's Head Crowner [nakładka na butelkę, druk kolorowy, c. 1962] VA: AAD/1997/19/219.

661 *At I.R.O.*, „The Australian Women's Weekly” 1950, March, Saturday 25, s. 29.

D 350  
-351

D 352  
-353

z odpowiedzialnym za wspieranie wymiany handlowej z koloniami Board of Trade. Udana realizacja wcześniejszych zleceń spowodowały, że i tym razem to właśnie Himowi powierzono część oprawy graficznej kampanii prowadzonej pod hasłem *Discover the Sunshine*.

W 1958 r. artysta zaprojektował dla kampanii znak graficzny przedstawiający słońce, którego rozchodzące się we wszystkie strony promienie miały kształt... bumerangów. W swych lekkich i dowcipnych grafikach Him często odwoływał się do motywów najczęściej kojarzonych z odległą Australią, takich jak misie koala i kangury czy właśnie broń Aborygenów. Kampania nie była reklamą konkretnych marek, a raczej grup produktów spożywczych eksportowanych na rynek brytyjski, których konsumpcję starano się stymulować. Były to przede wszystkim wyroby mleczne, jak masło oraz sery, a także puszkowane owoce, rodzynki i australijskie wina. Oprócz zaprojektowanego przez Hima logo, które towarzyszy części materiałów przygotowanych na rzecz kampanii, artysta zilustrował także kilka druków o charakterze reklamowym. Zachowały się m.in. kolorowe plakaty, na których stereotypowa brytyjska para przedstawicieli klasy średniej podziwiała australijskie krowy lub stara się otworzyć nieproporcjonalnie wielką butelkę australijskiego wina. Inny plakat promujący spożycie szlachetnego trunku przedstawiał z kolei ubraną we frak kangurkę, trzymającą niczym kelner tacę z kieliszkiem wina. Z jej torby, dowcipnie, choć z dzisiejszej perspektywy niezbyt pedagogicznie, wystają dwa małe kangurki, trzymające miniaturowe kieliszki wypełnione czerwonym płynem.

Znane są także dwie bogato ilustrowane przez Hima broszury promujące australijskie produkty wśród różnych grup odbiorców. Pierwsza, kilkunastostronicowa, wydana w poziomym formacie, skierowana do dzieci, nie ma charakteru reklamowego. Jest połączeniem kolorowanki i opowiadania dla najmłodszych. Głównymi bohaterami są Susan i Peter – dwoje brytyjskich dzieci, których marzenie o podróży do Australii spełnia wykopany w ogrodzie magiczny bumerang. Rysunkowe ilustracje Hima przedstawiające różne motywy i sceny charakterystyczne dla promowanego kontynentu, przeznaczone są do pokolorowania. Druga broszura przeznaczona jest dla odbiorców starszych, choć ilustracje Hima i tym razem są lekkie, pełne humoru i witalności. Okładkę druku zdobi przedstawiony na czerwonym tle oficjalny uniform zarezerwowany dla najwyższych rangą brytyjskich dyplomatów. W pustą przestrzeń między mundurem a zdobnym bikornem wkomponowany został tytuł *You are an Australian Ambassador*. Druk miał informować o doskonałej jakości importowanych z Australii produktów spożywczych: masła, serów, puszkowanych i suszonych owoców. Treść urozmaicają test wiedzy o australijskiej żywności, grafika obrazująca etapy produkcji i transportu owoców, mapy poglądowe pokazujące, z których części Australii pochodzą wybrane dobra. Na ostatnich stronach znajdują się także przepisy na tradycyjne australijskie dania. Rozwarcie dwóch środkowych stron wypełnia drukowana na czarnym tle, alegoryczna grafika przedstawiająca równoważących się na szalach wagi i połączonych uściskiem dłoni angielskiego lwa i australijskiego kangura. Rozwarcie stron poświęconych wyrobom mleczarskim zdobi z kolei ciekawa wariacja Hima na temat znanego z wcześniejszych projektów warzywnego byka. Tym razem sympatyczny byk, przeżuwający czerwony kwiat, stworzony został z kostek masła, serowych trójkątów i ogona z charakterystycznie wygiętego *couteau à fromage*. Motyw ten pojawiał się także w formie inseratów drukowanych w czasopismach i gazetach.

Him odpowiadał także za projekt australijskiego stoiska na Ideal Home Exhibition w Londynie w 1960 r. Głównym motywem obszernej, wielobarwnej instalacji był pochod rodziwych australijskich zwierząt, ładujących na arkę promowane produkty spożywcze.

Tłumowi złożonemu z dziobaków, emu, kuców australijskich oraz ptactwa uważnie przygląda się biblijny Noe. Do drugiej części stoiska, zatytułowanej *Australian Kitchen*, zapraszał z kolei sympatyczny miś koala. Zachowała się także jedna zdobiona ilustracją Hima okazjonalna kartka pocztowa, wydana przy okazji wystawy. Grafika jest malarską adaptacją przestrzennej instalacji z arką Noego (być może była wizualizacją projektu, którą postanowiono wykorzystać w postaci kartki promującej stoisko)<sup>662</sup>.

Artysta wykonał także grafikę zdobiącą okazjonalną kartę świąteczną, utrzymaną w australijskim klimacie. Drukowana w pionowym formacie, składana kartka przedstawia misia koalę trzymającego przyozdobioną gwiazdami choinkę. Niewykluczone, że artysta stworzył ten projekt na własne potrzeby, wykorzystując jedynie motyw, nad którym w tym czasie pracował<sup>663</sup>.

Kampania trwała co najmniej trzy lata, od 1958 do 1960 r., a przedstawiona powyżej lista prac Hima nie jest prawdopodobnie kompletna. Poza pochlebnym artykułem w piśmie „Graphis”<sup>664</sup>, nie udało się odnaleźć więcej informacji na temat tego ciekawego przedsięwzięcia.

W zakresie działalności reklamowej artysta nie ograniczał się jedynie do projektów przeznaczonych dla brytyjskiej publiczności, wykonywał także szereg prac na potrzeby zleceniodawców zagranicznych.

Znane są dwie kampanie reklamowe skierowane na rynek niemiecki. Nie mają one zapewne związku z wcześniejszą, przedwojenną pracą Hima w tym kraju – prawdopodobnie są wynikiem bliskich relacji z niemieckimi projektantami, związanymi m.in. z AGI. Ważną rolę odegrała także z pewnością jego biegła znajomość języka niemieckiego.

Pierwsze projekty skierowane do niemieckiej publiczności powstały już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych (zapewne od 1958 r.). Była to niezwykle efektowna seria reklam prasowych oraz materiałów wizualnych (m.in. standów reklamowych i plakatów) przygotowanych dla producenta papierosów marki Overstolz. Nazwa pochodziła od nazwiska średniowiecznego rodu patrycjusza z Kolonii, gdzie mieściła się siedziba właściciela marki – firmy Haus Neuerburg. Paczki zdobiła nazwa firmy wkomponowana w stylizowany herb. Kampanie reklamowe nawiązywały przede wszystkim do motywów średniowiecznych – przede wszystkim postaci rycerza.

Bohaterem serii grafik Hima i towarzyszących im krótkich tekstów jest zakuty w średniowieczną zbroję rycerz Overstolz (Ritter Overstolz), który musi zmierzyć się z różnymi wyzwaniem, jakie stawia przed nim współczesny świat. Kilkudzaniowe opisy przedstawiają codzienne sytuacje współczesnych ludzi, których, jak można zgadnąć, dobrym towarzyszem jest papieros Overstolz. Na serii dowcipnych ilustracji przedstawiono średniowiecznego rycerza usiłującego „zaparkować” rumaka na parkingu pełnym samochodów, przedostającego się przez kontrolę graniczną czy towarzyszącego na przerwie pracownikom budowlanym. Rycerz uczestniczy w telewizyjnym talk-show, którego prowadzący pali papierosa (w tym czasie nie był to niezwykle widok), wynajmuje pokój w hotelu (podczas gdy boye starają się wyprowadzić z lobby konia) czy robi

662 Plakaty, zdjęcia, druki reklamowe i projekty dla kampanii *Discover the Sunshine* [zdjęcia, projekty i druki różnymi technikami, c. 1958-1960] VA: AAD/1997/19/87, AAD/1997/19/160, AAD/1997/19/190, AAD/1997/19/193, AAD/1997/19/229, AAD/1997/19/300, AAD/1997/19/582 i AAD/1997/19/606.

663 Kartka świąteczna z koalą [karta składana, druk dwubarwny, c. 1960] VA: AAD/1997/19/230.

664 Charles Rosner, *Advertising Art for Australia Abroad*, „Graphis” 1960, nr 90, s. 326-329.



zakupy w sklepie, podczas gdy czworonożny towarzysz zjada warzywa z półek. Kolorowe, pełne szczegółów ilustracje bazujące na nieco absurdalnym humorze, przypominają projekty wykonywane dla firmy Schweppes. Podobna jest także ich forma. Drukowane były w postaci całostronicowych, czarno-białych lub kolorowych inseratów prasowych, publikowanych w niemieckich czasopismach ilustrowanych. Znane jest co najmniej siedemnaście prac z tej serii<sup>665</sup>.

Poza grafikami prasowymi Him przygotował także inne elementy kampanii. W londyńskim archiwum zachował się do dziś kartonowy stojak reklamowy ponadmetrowej wysokości, kształtem przypominający średniowieczną wieżę warowną, zbudowaną z paczek papierosów zamiast cegieł. Dokumentacja fotograficzna zgromadzona w archiwum przez Hima przedstawia, jak stojak prezentował się po rozłożeniu. Na jego szczycie stał bohater kampanii – Ritter Overstolz, trzymający dumnie kopię z nazwą marki wypisaną na chorągwi<sup>666</sup>. Zachowały się w oryginale lub na reprodukcjach także trzy zaprojektowane przez artystę plakaty, na których sympatyczny rycerz częstuje papierosem piszącą na maszynie sekretarkę, fotografa i motocyklistę. Plakaty miały wymiary zbliżone do 120 na 170 cm, a uwagę przyciągał duży kontrast osiągnięty dzięki zastosowaniu białego tła uwydatniającego kolorowe elementy graficzne i czarną nazwę marki<sup>667</sup>. Kampanię marki Overstolz i udział Hima szybko zauważyło pismo „Gebrauchsgraphik”, poświęcając jej osobny artykuł zatytułowany *Ritter Overstolz erforscht die Gegenwart / Knight Overstolz explores the present*<sup>668</sup>.

D 393  
-403

W tym samym czasie, ok. roku 1958 r., Him współpracował także z niemiecką firmą Formica, która była producentem mebli z płyt laminowanych imitujących różnego rodzaju materiały (metal, drewno, kamień, tworzywa itp.). Him był autorem logotypu z motywem żółwia, który był zapewne uosobieniem wytrzymałości i długowieczności produktu. Artysta był także autorem ilustrowanej broszury w poziomym formacie oraz reklam w postaci kolorowych inseratów. Ich głównym bohaterem był zrezygnowany diabeł, rozczarowany nieudanymi próbami zniszczenia i zabrudzenia mebli, które producent polecał jako trwałe i łatwe do czyszczenia. Zachowane w archiwum oryginalne projekty niektórych prac pozwalają zrekonstruować technikę, jaką zostały wykonane. Są one oryginalnymi kolażami, wykorzystującymi fotografie, kolorowe folie, kolorowe wycinki oraz elementy malowane farbami. Do stworzenia innych artysta posłużył się z kolei wyłącznie technikami malarskimi i rysunkowymi.

Him od końca lat pięćdziesiątych coraz aktywniej udzielał się także w życiu społeczności żydowskiej. Podejmował współpracę z żydowskimi organizacjami w Wielkiej Brytanii oraz zacieśniał relacje z Izraelem, w którym osiadło wielu jego krewnych i znajomych. Z czasem relacje te zaowocowały także zainteresowaniem ze strony komercyjnych zleceniodawców w Izraelu, dla których doświadczony projektant o międzynarodowej renomie wydawał się wart zatrudnienia, zwłaszcza gdy chodziło o ambitne kampanie wizerunkowe. Him co prawda nie posługiwał się wprawnie językiem hebrajskim, jednak

665 Nadbitki inseratów prasowych z reklamami papierosów Overstolz [nadbitki, druk kolorowy, c. 1958-1960] VA: AAD/1997/19/150 i AAD/1997/19/588.

666 Kartonowe modele ekspozycyjne dla Overstolz [modele kartonowe i ich fotografie, c. 1958] VA: AAD/1997/19/181.

667 Trzy plakaty reklamowe dla dla Overstolz [reprodukcje fotograficzne plakatów, c. 1958] VA: AAD/1997/19/579.

668 *Ritter Overstolz erforscht die Gegenwart / Knight Overstolz explores the present*, „Gebrauchsgraphik” 1958, no 11, s. 47-51.

go rozumiał, a co bardziej istotne, zaznajomiony był ze znakami alfabetu i pisowni (warto przypomnieć, że w latach trzydziestych ilustrował hebrajski elementarz).

Jak się zdaje najciekawszą działalnością komercyjną podjętą przez Hima w Izraelu jest jego wieloletnia współpraca z liniami lotniczymi El Al. Była ona związana z długotrwałym i wymagającym projektem zespołowym. W ramach jego realizacji Him miał okazję pracować wspólnie z grupą doskonałych europejskich i izraelskich projektantów różnych specjalności.

Pod koniec lat pięćdziesiątych, dzięki staraniom nowego dyrektora El Al, Efraima Ben-Arzi, linie lotnicze zaczęły dynamicznie rozwijać swoją działalność i sieć połączeń, także transatlantycznych. Rok 1960 był pierwszym od początku działalności, kiedy firma odnotowała zyski. Od tego czasu rozpoczęła się ekspansja i rozwój floty samolotów oraz sieci połączeń El Al<sup>669</sup>. Rozszerzanie działalności wiązało się także z koniecznością podjęcia odpowiednich działań reklamowych, które były wcześniej zaniedbywane ze względu na lokalny charakter linii oraz ograniczone fundusze. Wraz z rosnącą liczbą pasażerów z całego świata sytuacja ta musiała się radykalnie zmienić. Kierownictwo El Al podjęło zdecydowane kroki w celu zbudowania wizerunku firmy, przeznaczając na te cele poważne środki finansowe. Mniej więcej od początku lat sześćdziesiątych rozpoczął się długotrwały i wielowątkowy proces budowania korporacyjnego wizerunku linii. Him uczestniczył w tym przedsięwzięciu niemal od samego początku, aż do wyhamowania działań PR-owych pod koniec lat siedemdziesiątych.

Pierwsze zetknięcie Hima z izraelskimi liniami miało miejsce wiele lat wcześniej, podczas jego pierwszej podróży do Izraela w 1952 r., kiedy po siedemnastu latach rozłąki miał spotkać się z krewnymi (zapewne siostrą i jej mężem). Na zainteresowanie El Al wpłynęły zapewne także liczne opowieści odwiedzającej go w Londynie Sary Ismailov – żony jednego z siostrzeńców, pracującej w tych liniach jako stewardesa. Artysta był głęboko poruszony jej śmiercią w katastrofie lotu El Al 402 w 1955 r., nad Bułgarią<sup>670</sup>.

Pierwszy zawodowy kontakt z liniami EL Al. artysta nawiązał w 1961 r. Najwcześniejszy dokument świadczący o współpracy pochodzi z 17 czerwca 1961 r. Jest to raport Hima na temat wizerunku i identyfikacji wizualnej firmy, jaki artysta przygotował dla dyrektora zarządzającego. W przeprowadzonej między marcem a czerwcem ekspertyzie Him ocenił różne czynniki wpływające na wizerunek firmy. Przez kilka miesięcy przyglądał się funkcjonowaniu linii oraz konsultował najistotniejsze kwestie z różnymi osobami, czego efektem był przedstawiony kierownictwu *Report on Design Matters*<sup>671</sup>. Przedstawiał on podstawowe problemy wizerunkowe kompanii i zawierał sugestie działań, jakie należy podjąć w celu ich rozwiązania.

Władze El Al doceniły koncepcyjny i analityczny wysiłek Hima i powierzyły mu opracowanie planu modernizacji elementów wpływających na wizerunek firmy. W listopadzie 1961 r. artysta objął stanowisko *design consultant*. Przedstawił jednocześnie zarządowi pismo, w którym jasno określał zakres swoich obowiązków i wymagania, jakie stawiał, aby móc efektywnie wykonać swoje zadanie. Zwracał uwagę na konieczność stworzenia dobrej komunikacji wewnątrz firmy i sprawnego informowania o podejmowanych

669 *El Al Israel Airlines Ltd* [on-line, 28.11.2018 r.] <http://www.company-histories.com/El-Al-Israel-Airlines-Ltd-Company-History.html>

670 George Him, *I met El Al* [nadbitka z czasopisma, pochodzenie nieznane, niedatowana] VA: AAD/1997/19/401.

671 George Him, *Report on Design Matters* [maszynopis, 17 czerwca 1961 r.] VA: AAD/1997/19/403.

działaniach promocyjnych i wizerunkowych. Jako konsultant miał odpowiadać za uzgodnienia na etapie planowania, zlecenie zadań projektantom poszczególnych elementów, ocenę i poprawki wstępnych projektów, przekazywanie gotowych projektów do wykonania, oraz kontrolowanie jakości wykonania materiałów wizualnych. Artysta zaznaczał, że jako osoba odpowiedzialna za aspekty wizualne firmy musi mieć decydujący głos przy podejmowaniu decyzji w tych sprawach. Zgłaszał także potrzebę większej swobody przemieszczania, gdyż powierzone mu zadania wymagały odwiedzania biur firmy na całym świecie oraz licznych spotkań i konsultacji, które chciał prowadzić osobiście<sup>672</sup>.

W uzupełnieniu załączał *Design development programme* – plan działań, jakie uważał za niezbędne w celu poprawy jakości identyfikacji wizualnej firmy. Wskazywał, iż wypracowanie odpowiednich rozwiązań wymaga licznych eksperymentów, konsultacji i przedsięwzięć na wielu płaszczyznach. Sugerował także osoby, które mogłyby wesprzeć działy odpowiedzialne za identyfikację, m.in. zaprzyjaźnionego holenderskiego grafika, Ottona Treumanna. Him zwracał uwagę zarządu, że sprawna i stojąca na wysokim poziomie modernizacja wymagać będzie zaangażowania dodatkowych zasobów ludzkich oraz usprawnienia w firmie mechanizmów administracyjnych pozwalających sprawniej podejmować odpowiednie działania<sup>673</sup>.

Pierwszym etapem wieloletniego procesu naprawczego było wykrycie najważniejszych problemów oraz elementów identyfikacji wizualnej wymagających zmian lub poprawienia. Zadaniem tym zajął się Him, przedstawiając szczegółowy *Report on the design problems of El Al*. Zwracał w nim uwagę na potrzebę poprawy wrażeń pasażerów podczas lotu, jakości materiałów reklamowych, wystroju biur, druków korporacyjnych, uniformów oraz elementów identyfikacji wizualnej. Przeprowadzona przez niego analiza jest wnikliwa i zwraca uwagę na najistotniejsze problemy związane z wizerunkiem firmy. Drugą częścią raportu jest szczegółowy zarys działań, jakie artysta zalecał podjąć w celu poprawy. Uporządkowanie kwestii wizerunkowych miało polegać w pierwszej kolejności na ujednoczeniu emblematów i elementów identyfikacji wizualnej. Him sugerował ich przeprojektowanie, aby podkreślić wejście El Al w nową, dojrzałą fazę. Kolejnym krokiem miało być uporządkowanie designu druków reklamowych firmy oraz zwiększenie kontroli nad działaniami lokalnych oddziałów firmy w tym zakresie. Artysta zwracał uwagę na potrzebę podniesienia jakości typograficznej materiałów publikowanych przez firmę. Po uporządkowaniu kwestii wizerunkowych zalecał usprawnienie mechanizmów kontroli jakości materiałów wizualnych i komunikacji wewnątrz firmy. Proponował także modernizację sposobu funkcjonowania działów El Al odpowiedzialnych za promocję.

W kolejnej części dokumentu znalazła się lista zagadnień wymagających pogłębionej analizy – jak uatrakcyjnić podróże samolotami El Al i umilić czas spędzony na pokładzie, jak poprawić jakość posiłków podawanych na pokładach, jak ulepszyć wygląd kabin samolotowych oraz ubiór personelu pokładowego oraz jak wykorzystać czas odprawy i przyjęcia na lotnisku, aby budować pozytywny wizerunek linii. Wstępną analizę aktualnego stanu i potrzeb El Al w zakresie designu kończy szkicowy plan działań zmierzających do opracowania szczegółowej koncepcji rebrandingu firmy, którego miał

672 *Responsibilities of Design Consultant* [W:] George Him, *Addendum to the Report on the Second Quarter (June–Sept. 1961)* [maszynopis, 28 listopada 1961 r.] VA: AAD/1997/19/403.

673 *Design Development Programme* [W:] George Him, *Addendum to the Report on the Second Quarter (June–Sept. 1961)* [maszynopis, 28 listopada 1961 r.] VA: AAD/1997/19/403.

podjąć się Him wraz zespołem zaangażowanych do projektu specjalistów-projektantów i wykonawców<sup>674</sup>.

Główny zespół opracowujący elementy uniwersalne oraz pracujący koncepcyjnie działał w Izraelu. W projekt zaangażowani byli także pracownicy El Al oraz projektanci i architekci poza Izraelem, w miejscach, gdzie znajdowały się modernizowane oddziały firmy. Him jako konsultant miał okazję współpracować z obiema tymi grupami. Projekt obejmował bardzo szeroki zakres prac, któremu jeden, nawet bardzo zdolny artysta nie mógł poddać. Modernizacji i unifikacji uległy niemal wszystkie istotne elementy wizualne, z jakimi obcować mógł klient El Al – od logotypu po zasłony w samolotach. Projekt angażował rozmaitych specjalistów: architektów, dekoratorów wnętrz, grafików, projektantów tkanin i form przemysłowych, specjalistów od reklamy oraz licznych wykonawców i drukarzy. Poza pracownikami działów odpowiedzialnych za działania reklamowe do projektu zaangażowano licznych niezależnych projektantów, przede wszystkim z Izraela. Wiadomo, że swój udział w projekcie mieli m.in. Dan Reisinger, Otto Treumann, Ben Arzi, Dora Gad, Tessa Hagity.

Pierwszym etapem projektu było stworzenie nowego znaku firmowego i logotypu. Zadania tego podjął się osobiście Him, zapraszając do współpracy zaprzyjaźnionego Ottona Treumanna, mającego już doświadczenie w projektowaniu logotypów (modernizował m.in. logo holenderskich linii lotniczych KLM). Z zachowanych zdjęć, na których uchwycono artystę podczas pracy oraz z licznych szkiców i rysunków odnalezionych w archiwum wynika, iż tworzenie nowego logo było poprzedzone opracowaniem kilku wersji znaku, z których jedną zdecydowano się ostatecznie doprowadzić do postaci finalnej. Efektem pracy Hima i Treumanna jest typograficzny logotyp oparty na kształcie kwadratu. Zgeometryzowane, bezszeryfowe litery o stałej grubości kreski, również oparte na kwadratowej siatce, ułożone są parami, jedna pod drugą. Wyrzyski i kontrastowy projekt, doskonale nadający się do różnych zastosowań i łatwy do odwzorowania na różnych (nie tylko płaskich) powierzchniach, powstał w dwóch wersjach językowych – hebrajskiej oraz łacińskiej, co było jednym z podstawowych założeń. Prosty, ale jednocześnie przyciągający uwagę logotyp doskonale prezentował się także w kontrze, co pozwalało wykorzystywać go w wielu wariantach. Unowocześniono także znak graficzny linii – zaprojektowaną w 1947 r. przez Franza Krausa skrzydlatą gwiazdę Dawida, która do tej pory, stanowiła główny symbol El Al<sup>675</sup>.

Wprowadzenie w 1963 r. nowego logotypu pociągało za sobą konieczność modernizacji wielu elementów wizualnych, którym towarzyszyć miał znak. Zmian wymagały malowanie samolotów, bilety, druki korporacyjne i reklamowe czy mundury personelu pokładowego i naziemnego. Wiele z projektów tych elementów zachowało się w londyńskim archiwum artysty, jednak nie ma pewności, czy zostały stworzone przez niego, czy jedynie trafiły do niego jako do głównego koordynatora projektu. Po estetyce części z nich można podejrzewać, że to właśnie Him stał za projektami m.in. kilku odmian papieru firmowego i listowego oraz przeznaczonych dla niego kopert. Artysta prawdopodobnie tworzył okazjonalnie także druki ulotne dla El Al, zwłaszcza publikowane w języku angielskim (m.in. kieszonkową ulotkę zatytułowaną *How to pack 20 kilos* czy wydany w formie

674 George Him, *Report on the design problems of El AL* [maszynopis, niedatowany, c. 1962-1965] VA: AAD/1997/19/403.

675 Rachel Neiman, *EL AL's new airliner features retro design*, [on-line, 12.11.2018 r.] <https://www.israel21c.org/el-als-new-airliner-features-retro-design/>



składanej mapy informator o połączeniach linii). Zaprojektował także zapewne wzory tkanin używanych jako obicia oraz naszywki na uniformach personelu pokładowego<sup>676</sup>.

W tym samym czasie podejmowano decyzje na temat ogólnych założeń i kierunków kreowania wizerunku El Al. Wspecjalizowani projektanci tworzyli inne elementy identyfikacji wizualnej, takie jak oznaczenia pojazdów i samolotów, elementy ich wystroju (zasłony, popielniczki, serwetki, ideogramy na pokładzie) czy różnego rodzaju druki firmowe (bilety, kalendarze, broszury reklamowe, rozkłady lotów itd.). Zaprojektowany został na potrzeby druków firmowych nagłówekowy krój pisma, nawiązujący nieco do liter wykorzystanych w logotypie<sup>677</sup>. Jako kompatybilne do niego kroje podstawowe wybrano pisma Venus, Folio i Univers. Prawdopodobnie wszystkie te projekty Him konsultował z innymi twórcami i doradcami podczas swych licznych wizyt w Izraelu.

W 1964 r. przystąpiono do modernizacji głównego biura El Al znajdującego przy lotnisku w Lod pod Tel Avivem (obecnie Port Lotniczy Ben Guriona). Him stworzył przy tej okazji dość szczegółową instrukcję dotyczącą budowy nowego budynku. Poruszał w niej potrzebę powiązania funkcjonalności budynku z jego formą, a także zwracał uwagę na potrzebę dostosowania elementów wizerunkowych także do gustów zagranicznych gości przy jednoczesnym zachowaniu izraelskiej tożsamości. W instrukcji przekazywał także wytyczne dotyczące projektowania biur, ich klimatu, wystroju, rozmieszczenia oznaczeń i innych elementów<sup>678</sup>. Główne założenia dotyczące wrażeń, jakie powinny wywierać rozwiązania wizualne obecne w izraelskiej siedzibie El Al, znalazły wkrótce zastosowanie także podczas modernizacji kolejnych, zagranicznych oddziałów.

Po modernizacji podstawowych elementów identyfikacji wizualnej firmy oraz głównej siedziby firmy, około 1965 r., przystąpiono do kolejnego etapu, tj. zaprojektowania, w oparciu o nowe wytyczne, wystroju najważniejszych zagranicznych biur El Al. Akcja prowadzona była przez kilka kolejnych lat i obejmowała oddziały w największych miastach, z których połączenia oferował przewoźnik. Dzięki odpowiedniemu doborowi kolorów, materiałów i oświetlenia wystrój biur miał wprowadzać ciepłą atmosferę przywodzącą na myśl słoneczny, śródziemnomorski klimat. Dodatkowym elementem były regularnie zmieniające się witryny wystawowe skierowane do przechodniów mijających placówki linii. W kwestii wystroju i aranżacji wnętrz Him zdawał się na lokalnych architektów, dekoratorów i wykonawców, samemu jednak aktywnie wyznaczając kierunek działań i kontrolując ich efekty. Gruntowną modernizację przeprowadzono w pierwszej kolejności w najważniejszych oddziałach firmy: w Nowym Jorku (gdzie zadanie to powierzono architektom z Sampton Associates), Brukseli (architekt M. J. Fishman), Frankfurtu (architekci Fautz & Rau), Londynie (Fishman-Spyer Associates) i Rzymie (I&L Rubino)<sup>679</sup>. W dalszej kolejności nowy wygląd nadano oddziałom w Paryżu, Nicei, Glasgow, Teheranie, Genewie, Hadze, Berlinie, Monachium, Wiedniu, Sztokholmie, Amsterdamie, Atenach oraz Stambule. Do każdego projektu podchodzono indywidualnie, wykorzystując inwencję lokalnych projektantów. Dzięki szeroko zakrojonej akcji

676 Różnego rodzaju projekty związane ze zmianą wizerunku linii El Al [różne obiekty i projekty, c. 1961-1973] VA: różne jednostki archiwalne, materiały bardzo rozproszone, zob. katalog on-line kolekcji.

677 Projekt kroju pisma dla firmy El Al [projekt kroju znaków łacińskich, c. 1966] VA: AAD/1997/19/98.

678 [George Him], *El Al Israel Airlines Head Office, Lod Airport, Israel, General Instructions Regarding the building of new offices* [maszynopis, 1 sierpnia 1964 r.] VA: AAD/1997/19/403.

679 George Him, *Ten architects in search of a solution* [nadbitka z czasopisma, pochodzenie nieznane, data nieznana] VA: AAD/1997/19/401.

rearanżacji, biura zyskały nowoczesny i elegancki wygląd, z pewnością wyróżniający je pod względem estetyki spośród innych tego typu placówek.

Aby ujednoczyć stronę wizualną i rozwiązania dekoracyjne w całej sieci biur i oddziałów firmy, centrala El Al opublikowała w 1968 r. podręcznik zatytułowany *El Al Offices Design and Maintenance Manual*. Był on zbiorem szczegółowych wytycznych na temat wystroju i aranżacji przestrzeni biur stacjonarnych i stanowisk na lotniskach, stosowania emblematów i elementów literniczych oraz procedur związanych z obsługą klienta. W sierpniu 1968 r. ukazał się także poradnik stosowania znaków firmowych zatytułowany *Advertising Directives – El Al Logo*, kierowany zapewne do zagranicznych działów odpowiedzialnych za reklamę<sup>680</sup>.

Po siedmiu latach od rozpoczęcia współpracy El Al Him przedstawił prezydentowi kompanii raport na temat osiągnięć, jakie udało się wypracować w kwestii wizerunku linii. W poufnym liście adresowanym do Ben Arziego podkreślał, że mimo pozytywnych zmian, wiele elementów wciąż wymaga ulepszenia. Zwracał uwagę, że wiele działów firmy wciąż pozostaje obojętne w kwestiach wizerunku, a on jako konsultant nie ma możliwości wyjścia z inicjatywą i ingerowania w sprawy poszczególnych departamentów<sup>681</sup>. Przesławał jednocześnie raport zatytułowany *Design Consultancy Progress Report*<sup>682</sup>.

W kolejnych latach Him pozostawał konsultantem ds. designu i doradzał w rozmaitych kwestiach związanych z aranżacją nowych biur, drukami promocyjnymi czy opracowaniem elementów zdobniczych i wystrojem samolotów. Prowadził także wizytacje w zagranicznych biurach oraz kontrole jakości elementów mogących mieć wpływ na wizerunek. Przedstawiał władzom EL Al raporty, w których zwracał uwagę na zaobserwowane problemy lub sugerował podejmowanie działań uznanych przez niego za konieczne.

W 1969 r. przedstawił ośmiostronicowy raport zatytułowany *The Visual Image of El Al Israel Airlines*, w którym omawiał najważniejsze osiągnięcia w kwestii kreowania wizerunku El Al oraz proponował dalsze sposoby jego ulepszenia<sup>683</sup>. Podczas kluczowych etapów projektu w kolejnych latach artysta spędzał wiele czasu za granicą – na spotkaniach z zespołem i zleceniodawcami w Izraelu oraz w innych krajach, gdzie znajdowały się biura linii, które wizytował. W londyńskim archiwum znajdują się kalendarze artysty obejmujące, z pewnymi przerwami, lata od 1968 aż do śmierci. Dają one obraz intensywności prac wykonywanych w ramach projektu dla El Al oraz związanych z nimi podróży. W 1968 r. artysta wizytował biura firmy w Johannesburgu, Paryżu, Nicei, Brukseli, trzy razy odwiedził Genewę oraz cztery razy Izrael. W 1969 r. ponownie odwiedził Brukselę, przebywał w Glasgow i Teheranie, dwa razy złożył wizyty w Paryżu, trzy w Monachium, pięć razy w Rzymie. W kolejnym, 1970 r., ponownie odwiedzał kilkakrotnie biura w Genewie, Paryżu i Berlinie. Złożył także pięć wizyt w Izraelu. W kolejnych latach udawał się także do Frankfurtu, Hagi, Brukseli, Manchesteru, Wiednia, Paryża, Sztokholmu, Aten i Rzymu.

680 *Advertising Directives – El Al Logo* [instrukcja dla pracowników El Al, 22 sierpnia 1968 r.]  
VA: AAD/1997/19/400.

681 List George'a Hima do Bena Arziego [maszynopis listu, 27 października 1967 r.]  
VA: AAD/1997/19/403.

682 [George Him], *Design Consultancy Progress Report* [maszynopis, październik 1967 r.]  
VA: AAD/1997/19/403.

683 George Him, *The Visual Image of El Al Israel Airline* [maszynopis, 30 maja 1969 r.]  
VA: AAD/1997/19/403.

W niekompletnych dziś kalendarzach artysty odnotowano na przestrzeni lat 1968-1982 ponad trzydzieści wizyt w Izraelu (choć było ich prawdopodobnie jeszcze więcej)<sup>684</sup>.

Kontrakt Hima z El Al kończył się z dniem 31 marca 1978 r. Współpraca z izraelskim przewoźnikiem zakończyła się w praktyce zapewne nieco wcześniej, w 1977 r. Zachował się list Reniego Feinsteina, adresowany do Hima, w którym wiceprezydent kompanii dziękował artyście za dwudziestoletnią konstruktywną współpracę. Po wygaśnięciu oficjalnych zobowiązań kontakt artysty z firmą nie zakończył się jednak całkowicie. W działach związanych z reklamą brali udział jego wieloletni współpracownicy. Zachował się przyjacielski list z początku 1979 r., którego autorem był Joram Kagan – nowy kierownik departamentu reklamy. Przesyłał on Himowi materiały na temat działań promocyjnych El Al oraz zapowiadał swoją wizytę podczas odwiedzin w Londynie, w trakcie której chciał prosić Hima o konsultacje w zakresie najważniejszych planowanych przedsięwzięć reklamowych. Jednocześnie Kagan ubolewał nad coraz większymi ograniczeniami w kwestii promocji oraz zmniejszeniem przez firmę funduszy na reklamę<sup>685</sup>.

Wynagrodzenie Hima na początku współpracy z liniami wynosiło, jak można wnioskować z przygotowanego w 1961 r. raportu, 25 £ za dzień pracy nad projektem. Artysta został niebawem zatrudniony w El Al na stanowisku *design consultant*, z czym wiązała się także ustalona pensja i zakres obowiązków. Wszelkie prace wykraczające poza konsultacje, przede wszystkim związane z projektowaniem graficznym, wyceniane były osobno. Z zachowanych rachunków, wynika, że w ostatnich latach pracy wypłacano mu 150 £ co trzy miesiące, co daje 600 £ rocznie. Firma pokrywała także wszelkie koszty związane z projektami i podróżami oraz wynagradzała artystę dodatkowo za prace wykraczające poza jego podstawowe obowiązki. Pozycja *design consultant* uprawniała go także do podróżowania samolotami linii za darmo (oczywiście w pierwszej klasie)<sup>686</sup>.

Częste wizyty w Izraelu pozwoliły Himowi poszerzyć kontakty w państwie żydowskim, a także podjąć okazjonalnie inne zlecenia – komercyjne oraz takie, których realizacja pociągała go ze względu na zainteresowania czy pobudki ideologiczne, o czym mowa będzie nieco dalej.

D 419  
-421 W 1966 r. artysta zaprojektował emblemat dla izraelskiego krajowego przewoźnika lotniczego, firmy Arkia, której spółką-matką i większościowym udziałowcem były linie El Al. Typograficzny logotyp stworzony został ze zgeometryzowanych znaków, choć bardziej zaokrąglonych niż te, które wykorzystano w projekcie dla El Al. Podobnie jak w tamtym przypadku, i tym razem powstały wersje dla dwóch skryptów – hebrajskiego i łacińskiego<sup>687</sup>. Arkia jako linie o zasięgu krajowym miały jednak nieporównywalnie mniejsze od El Al potrzeby w zakresie kreowania marki.

D 422  
-425 W latach 1968-1969 r. Him zaangażowany został także do stworzenia elementów nowej identyfikacji wizualnej sieci izraelskich domów handlowych Hamashbir Lazarchan. Współpraca ta jest niestety stosunkowo słabo udokumentowana. Him jest autorem znaku graficznego sieci, kojarzącego się z bryłami starożytnych budowli. W londyńskim archiwum zachował się także szereg materiałów wizualnych, zapewne również

684 Appointments Diaries 1968-1982 [książkowe kalendarze George'a Hima z lat 1968-1982; brak kalendarza za 1974 r.] VA: AAD/1997/19/250 do /272.

685 List Jaroma Kagana do George'a Hima [maszynopis listu, 7 stycznia 1979 r.] VA: AAD/1997/19/403.

686 List Z. Livneh do George'a Gima [maszynopis listu, 5 kwietnia 1977 r.] VA: AAD/1997/19/403.

687 Projekt logotypu dla linii lotniczych Arkia [projekty logotypu, c. 1966] VA: AAD/1997/19/220.

zaprojektowanych przez artystę, na których widnieje wspomniany logotyp; należą do nich m.in. trzy warianty kolorystyczne papieru pakowego, torby z papieru oraz wizytówka<sup>688</sup>. W czasie realizacji projektu dla Hamashbir Lazarchan Him był zaangażowany przede wszystkim w kontrakt dla El Al. Można jednak zakładać, że częste wizyty w Izraelu pozwoliły mu równolegle realizować mniejszy projekt dla sieci sklepów. Jak wynika z zapisów artysty w terminarzach, kolejne zlecenia dla tej firmy realizował ponownie w latach 1975-1978, kiedy powstały m.in. projekty stojaków reklamowych oraz papierów firmowych, z których niestety nie wszystkie zachowały się do dzisiaj<sup>689</sup>.

## Stoiska i ekspozycje wystawowe

Przez kolejne lata Him wykonywał nie tylko projekty graficzne, ale i przestrzenne. Podczas pracy dla El Al aktywnie uczestniczył w projektowaniu dekoracji i elementów wystroju, tworzył stojaki reklamowe i ekspozycyjne dla firm Schweppes, Overstolz czy Penguin Books. Kilkakrotnie był także zaangażowany w projekty pawilonów wystawienniczych. Kontynuując niejako tradycje spółki Lewitt-Him, okazjonalnie podejmował się projektów wystaw sklepowych i stoisk firmowych prezentowanych na różnego rodzaju targach. Były to zazwyczaj tworzone z dużym rozmachem projekty dla czołowych europejskich marek. Choć projektów tego typu nie powstało wiele, to ich udane, nieschematyczne realizacje ogniskowały często zainteresowanie branżowej prasy jak „Display, International Display & Exhibition Review” czy „Store and Shops”.

Jedne z pierwszych stoisk przygotowanych do wystawiania na targach Him zaprojektował dla firmy Philips. Niewiele wiadomo na temat okoliczności powstania tych projektów, choć fotografia jednego z nich zdobiła okładkę czasopisma „Display” z października 1955 r<sup>690</sup>. Jak wynika ze zdjęć zachowanych w archiwum Hima, zrealizowane zostały co najmniej dwa projekty okazałych stoisk. Głównymi elementami projektów były oparte na eliptycznych i stożkowatych kształtach instalacje ekspozycyjne oraz kilkumetrowe rzeźby z motywem arlekinów. Było to udane zderzenie klasycznego motywu rozrywkowego z futurystyczną estetyką ekspozycji, na której prezentowano najnowsze modele telewizorów i radiodbiorników. Na zdjęciach artysty zachowały się także stanowiące pierwowzór projektów, makiety wykonane w pomniejszonej skali<sup>691</sup>. Stoiska czynne były w trakcie imprezy Radio Show w 1955 r. a za ich wykonanie odpowiadała firma City Display Organisation. Pismo „Display” określiło projekt Hima jako przełom, wyprzedzający o co najmniej dziesięć lat inne ówczesne koncepcje wystawiennicze. Według zamieszczonego opisu konstrukcja zawierała około pięćdziesięciu ruchomych, metalowych figur<sup>692</sup>. Świadczyłyby to o kolejnej po Guinness Festival Clock, instalacji Hima, która była nie tylko przestrzenna, ale i animowana.

688 Projekt logo, papiery pakowe, torba papierowa, wizytówka dla sieci sklepów Hamashbir Lazarchan [różne obiekty, c. 1968-1969] VA: AAD/1997/19/305, AAD/1997/19/314, AAD/1997/19/587, AAD/1997/19/592.

689 Appointments Diaries 1975-1978 [książkowe kalendarze, 1975-1978] VA: AAD/1997/19/259 do /264, *passim*.

690 [Okładka], „Display, International Display & Exhibition Review” 1955, October.

691 Zdjęcia stoisk wystawowych firmy Philips [fotografie czarno-białe, c. 1955] VA: AAD/1997/19/585.

692 *Radio Show*, „Display: The International Display and Exhibition Review” 1955, October, s. 40.



Najokazalsza instalacja wystawowa wykonana według projektu i pod nadzorem Hima powstała w Holandii. Zleceniodawcą projektu imponującej witryny wystawowej, zatytułowanej *The Wealth of the World*, była sieć luksusowych domów handlowych De Bijenkorf. Firma przywiązywała dużą wagę do promocji w formie wystawienniczych witryn. Utrzymywała nawet cały dział zajmujący się ich cotygodniową rearanżacją. Z okazji otwarcia nowej filii w Rotterdamie, w 1957 r., zlecono jednak to zadanie niezależnemu projektantowi. Imponującą, obliczoną na 18 okien wystawowych instalację Hima zaprezentowano podczas otwarcia sklepu. Zrealizowana w duchu internacjonalizmu wystawa ukazywała ogromną różnorodność tytułowych bogactw świata<sup>693</sup>. Była to długa, zapewne na kilkadziesiąt metrów ekspozycja w formie wystawy składającej się z kilku tematycznych sekcji, które płynnie przechodziły jedna w drugą. Wśród nich znajdowały się sektory zatytułowane: *Glass, Metals, The Machine, China, Silk, Fur, Linen, Coal, Wood, Wool, Feathers* oraz dwie instalacje bardziej ogólne. Wystawa zachwycała rozmachem i różnorodnością – obok rozmaitych materiałów użytych do konstrukcji poszczególnych części, artysta wykorzystał także szeroką gamę motywów i form artystycznych. W bardzo dynamicznej, niemal ożywającej realizacji wykorzystał różnej wielkości rzeźby, wstęgi tkanin, lalki, modele drzew i surrealistyczne konstrukcje. Dzięki głębokiej symbolice elementów oraz obrazowej narracji, instalacja niekiedy bardziej przywodzącej na myśl teatr lalkowy niż wystawę sklepową.

Projekt wzbudził duże zainteresowanie w piśmiennictwie branżowym. Obszerny artykuł zatytułowany *An experiment in window display* poświęcało mu czasopismo „Display” w czerwcu 1957 r. Charles Rosner nazywał realizację Hima współczesną baśnią, a poszczególne witryny porównywał do książkowych ilustracji<sup>694</sup>. Była to z pewnością jedna z oryginalniejszych aranżacji tego typu, wymagająca ogromnego wysiłku zarówno od artysty, jak i od wykonawców, z którymi współpracował.

Artysta wykonał także świąteczną instalację wystawową na zlecenie londyńskiego Council of Industrial Design, organizacji powstałej w 1944 r. w celu promowania idei projektowania uniwersalnego (inclusive/universal design). Council od 1956 r. prowadził Design Centre, zlokalizowane przy Haymarket. Centrum stanowiło zaplecze wystawowe i promocyjne organizacji. Bożonarodzeniowa instalacja Hima zdominowana była przez kubistyczne bryły przedstawiające motywy świąteczne – renifera, św. Mikołaja i jego pomocników. W ich postaci artysta dodatkowo wkomponował półki i komory przeznaczone do prezentacji produktów<sup>695</sup>. Wśród władz Council of Industrial Design zasiadało wiele osób związanych z organizacją Festival of Britain. Him w tym kręgu był oczywiście również dobrze znany. Publikował też okazjonalnie na łamach wydawanego przez Council pisma „Design Magazine”<sup>696</sup>.

## Filmy animowane i produkcje telewizyjne

Kino i telewizja nie były ulubionymi mediami Jerzego Hima, jednak jako ceniony grafik i ilustrator, uwielbiany szczególnie przez najmłodszych, angażował się także do współpracy

693 Charles Rosner, *An experiment in window display*, „Display” 1957, June, s. 522.

694 *Ibidem*.

695 Zdjęcia aranżacji wystawowej zaprojektowanej dla Design Centre (Haymarket, Londyn) w 1956 r. [fotografie kolorowe, c. 1956] VA: AAD/1997/19/579.

696 George Him, *...Including the kitchen sing*, „Design Magazine” 1959.

przy produkcji filmów animowanych. Nie tworzył co prawda samych animacji, ale projekty postaci oraz piękne plansze do programów telewizyjnych dla dzieci.

## Filmy animowane studia Halas & Batchelor

John Halas, znany wcześniej jako János Halász, był pionierem węgierskiego kina animowanego, uczniem innego wybitnego węgierskiego twórcy, George'a Pala (właśc. György Pál Marczincsak). Wraz ze współnikami założył w 1932 r. pierwsze na Węgrzech studio animacji Coloriton. W roku 1936 Halas wyemigrował do Wielkiej Brytanii, gdzie cztery lata później wraz z żoną Jay Batchelor założył w Londynie studio Halas and Batchelor. Tworzyli w nim animowane produkcje kinowe i telewizyjne, zwłaszcza reklamowe i propagandowe. W ich studiu powstał także w 1954 r. pierwszy brytyjski animowany film pełnometrażowy – ekranizacja *Folwarku zwierzęcego* Georga Orwella, którego realizację współfinansowała amerykańska agencja CIA w ramach kulturowej ofensywy przeciwko blokowi sowieckiemu (twórcy prawdopodobnie nie byli świadomi, kto stał za finansowaniem projektu)<sup>697</sup>.

Studio, poza *Animal Farm*, zrealizowało ponad 60 produkcji animowanych dla dzieci i dorosłych, zyskując dużą popularność na Wyspach Brytyjskich. Z parą animatorów współpracował także epizodycznie George Him, który w latach 50. był już w Wielkiej Brytanii uznanym grafikiem i ilustratorem.

W 1955 r. artystę zaangażowano do prac nad projektem filmu animowanego *Midsummer Night Dream* na podstawie dramatu *Sen nocy letniej* Szekspira. Zachowały się do dziś szkice bohaterów w interpretacji Hima (m.in. szkic postaci Nicka Bottoma, znanej polskim czytelnikom jako Spodek). Film nie został jednak dokończony. Jego produkcja została wstrzymana z powodu dużej liczby innych projektów<sup>698</sup>. Jak pisze Jez Stewart w „Journal of Film Preservation”, ambitny projekt, ze względu na niską dochodowość został wyparty przez zlecenia sponsorowane<sup>699</sup>, związane z kampaniami reklamowymi takich marek, jak Gas Council, BP, Esso, Philips, Seagram czy Monsanto. Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte były dla Halasa i Batchelor okresem znaczącego sukcesu, zwłaszcza komercyjnego. Swoją rolę miał w tym również Him, który współpracował przy tworzeniu dwóch animowanych filmów reklamowych.

Pierwszy film, do którego Him projektował oprawę graficzną, zlecił producent Seagram Whiskey. Dziesięciminutowa animacja *The first 99 (a history of spirits)* ukażała się w 1958 r. Joy Batchelor reżyserowała oraz współtworzyła scenariusz do filmu wraz Tomem Orchardem<sup>700</sup>.

697 1954 film version of *Animal Farm* by Halas and Batchelor [on-line, 7.02.2019 r.] <https://www.bl.uk/collection-items/1954-film-version-of-animal-farm-by-halas-and-batchelor>

698 *Art and Animation - A History of Halas & Batchelor - Part 5* [on-line, 19.02.2016 r.] <http://halas-batchelor75.co.uk/art-and-animation-a-history-of-halas-5/>

699 Jez Stewart, *Starting Steps: Discovering the Halas & Batchelor Collection at the BFI National Archive* [online, 19.02.2016 r.] <http://www.readperiodicals.com/201204/2981035301.html>

700 *Project for Midsummer Night Dream 1955* [on-line, 20.02.2016 r.] <http://www.georgehim.co.uk/animation.html>

Drugi z nich, z 1959 r.<sup>701</sup> lub 1961 r.<sup>702</sup>, zatytułowany *For Better for Worse*, wyprodukowany został na zlecenie holenderskiego koncernu Philips Electrical Industries. Nie jest to typowy materiał reklamowy. Animacja stylizowana jest raczej na paradokument, w którym narratorem jest spiker. Opowiadał o zaletach telewizji oraz o tym, jak łatwo mogą zamienić się one w wady. Scenariusz napisała Joy Batchelor, a film reżyserowali John Halas oraz Peter Sachs. George Him odpowiadał za koncepcję graficzną i projekt postaci, które potem zaanimowali Harold Whitaker, Geoff Loynes, Tom Bailey<sup>703</sup>. Projekt ten zapewne ma związek z wcześniejszymi zleceniami realizowanymi przez Hima dla firmy Philips. Nazwa filmu nawiązywała zapewne do kinowej komedii o tym samym tytule, wyświetlanej w 1954 r. W animacji ukazano pozytywne, ale również negatywne skutki oglądania telewizji. Film zwracał uwagę na hipnotyzujący efekt telewizji, wypieranie przez nią innych form aktywności czy agresywne reklamy. Zalety tej formy rozrywki i komunikacji przeważały jednak nad potencjalnym ryzykiem. W filmie ukazano wiele postaci ludzkich, jednak motywem przewodnim i jedynymi stałymi bohaterami są personifikacje negatywnych i pozytywnych efektów telewizji w postaci diabła i anioła z głowami otoczonymi konturem ekranu. Graficzną koncepcję postaci oraz scenerii akcji, prawdopodobnie opracował Him, który w początkowych napisach pojawia się na pierwszym miejscu. Jego postacie są „kreskówkowe”, wyraziste i nieco karykaturalne. Dzięki uwypukleniu pewnych cech czy elementów ubioru można łatwo ustalić pochodzenie czy profesję bohaterów. Dziś film dostępny jest on-line (niestety, wyłącznie na terenie Wielkiej Brytanii) na stronach British Film<sup>704</sup>. *For Better for Worse* jest przykładem otwartości Hima na nowe formy i wprawy, z jaką był w stanie dostosowywać swój warsztat ilustratorski do różnych mediów, nie tylko papierowych. Kreacje jego postaci nie ustępują atrakcyjnością bohaterom najpopularniejszych w tym czasie kreskówek i filmów animowanych. Współpraca z Halas & Batchelor była epizodem w karierze artystycznej Hima, jednak wysoka jakość efektów tej kooperacji jest warta odnotowania. Niewykluczone, że artysta brał udział także w innych projektach Studia, jednak nie został on nigdzie odnotowany (w przypadku spotów reklamowych informacje o ich autorach często bywają pomijane).

Artystę doceniał także sam John Halas. W opublikowanym wiele lat później biograficznym wspomnieniu poświęconym Himowi opisywał go jako fascynującą osobowość. Ich współpracę, trwającą niemal dwanaście lat, określał jako przywilej. Doceniał logiczne i analityczne podejście Hima do tematu i jego dużą dbałość o rozwijanie historii w kierunku końcowej konkluzji. Styl i wycucie kolorów przez artystę określał jako perfekcyjne, zwracając jednocześnie uwagę na niezwykle szybką jego pracę<sup>705</sup>.

## *Jackanory* dla BBC i Thames Television

W 1965 r. stacja BBC po raz pierwszy wyemitowała program z cyklu *Jackanory*. Był to rodzaj słuchowiska telewizyjnego, w którym znani aktorzy czytali książki dla dzieci.

701 *Filmography 1958-68* [on-line, 20.02.2016 r.] <http://www.halasandbatchelor.co.uk/Films.asp?1=1>

702 *For Better, For Worse (1961)* [on-line, 20.02.2016 r.] <http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6a35de43>

703 *For Better, For Worse (1961)*, *op. cit.*

704 *For Better, For Worse* [plik audiowizualny on-line, dostęp tylko na terenie Wielkiej Brytanii, 7.02.2019 r.] <https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-for-better-for-worse-1961-online>

705 John Halas, *op. cit.* s. 256-257.

W czasie opowiadania ukazywały się statyczne (niekiedy też wzbogacone o proste elementy ruchome), ilustrujące treść opowiadań obrazy, które rysowane były specjalnie na potrzeby ekranizacji. Narratorzy początkowo występowali siedząc w fotelu, który z czasem zastąpiono sceneriami nawiązującymi do klimatu czytanej książki. Około piętnastominutowe odcinki emitowane były codziennie, od poniedziałku do piątku. W założeniu seria miała rozbudzać zainteresowanie literaturą i pobudzać czytelnictwo wśród najmłodszych. O jej dużej popularności świadczyć może fakt, iż emitowana była nieprzerwanie do 1996 r. Do rysowania obrazów na potrzeby *Jackanory* zapraszano rozmaitych rysowników i ilustratorów książki dziecięcej. Wśród nich znalazł się również Hima. Jego prace zdobiły kilka serii *Jackanory*, najczęściej powiązanych z cyklami ilustrowanych przez artystę książek.

Prace Hima można było zobaczyć po raz pierwszy w 1969 r., w realizacji na podstawie książki Franka Herrmanna – *The Giant Alexander*, którą czytał Michael Gough. Kolejna ilustrowana przez artystę *Jackanory* to *The Adventures of King Midas*, autorstwa Lynne Reid Banks. Zaprezentowała ją w 1969 r. aktorka komediowa Hattie Jacques<sup>706</sup>. Na podstawie plansz wykonanych do programu i uzupełnionych o nowe rysunki artysta i autorka zrealizowali siedem lat później ilustrowane wydanie opowieści.

Wnioskować można, iż realizacji dla BBC było więcej. W londyńskim archiwum artysty wśród korespondencji zachował się list z 26 maja 1976 r., którego nadawcą był Michael Cook – asystent produkcji sekcji programów dziecięcych BBC. Dziękował on Himowi za przygotowanie plansz do *Jackanory*, podczas którego czytana była jedna z późniejszych części przygód olbrzymia Aleksandra. W liście przedstawiciel BBC wyrażał zachwyt ilustracjami i informował, że zobaczyć je będzie można w najbliższy piątek o 4.35 (domyślać się więc można, że program nadany został o 16.35, 28 maja 1976 r.<sup>707</sup>).

W formule podobnej do *Jackanory* prezentowano literaturę dla najmłodszych w londyńskiej stacji Thames Television. Specjalnie stworzone przez Hima plansze ozdobiły realizację *Just So Stories (Takie sobie bajeczki)* Josepha Rudyarda Kiplinga z 1976 r. Narratorem była Frankie Howerd. Seria opowiadań Kiplinga wyemitowana została w sześciu półgodzinnych odcinkach. Jak wynika z późniejszej korespondencji, m.in. z Leilą Berg i Marylin Malin, Hima dążył do opublikowania swoich ilustracji w formie książkowej. Wydanie to nie doszło jednak do skutku, ze względu na brak zgody Kipling Estate, będącej dysponentem praw do publikacji prac autora<sup>708</sup>. Później prace Hima wykorzystane były w latach 1974, 1975, 1976, przy kolejnych telewizyjnych realizacjach części serii *King Wilbur* Jima Rogersona. Artysta stworzył także ilustracje do wersji książkowej widowiska.

W rękach rodziny Hima zachowały się także oryginalne, dużego formatu plansze malowane farbami, przedstawiające sceny biblijne, także przygotowane zapewne na potrzeby *Jackanory*<sup>709</sup>. Jak wynika z zachowanych w archiwum artysty szkiców i projektów, zajmował się on nie tylko projektem graficznym, ale również planował ruch kamery po obrazie czy zestawienia ruchomych elementów pierwszego planu ze statycznym tłem. Obrazom towarzyszyły niekiedy adnotacje artysty dotyczące realizacji<sup>710</sup>. Same ilustra-

706 Lynne Reid Banks: *King Midas* [on-line, 21 listopada 2016 r.] <http://www.georgehim.co.uk/tv.html>

707 List Michaela Cooka do George'a Hima [maszynopis listu, 26 maja 1976 r.]  
VA: AAD/1997/19/500.

708 List Marylin Malin do George'a Hima [maszynopis listu, 14 marca 1977 r.] VA: AAD/1997/19/500.

709 Plansze do *Jackanory Bible Stories* [plansze dużego formatu malowane farbami, c. 1975] JR.

710 Plansze do *Jackanory Just So Stories* Josepha Kiplinga [kalki i obrazy na kartonie wykonane różnymi technikami, c. 1976] VA: AAD/1997/19/367.



cje były barwne, malowane najczęściej farbami wodnymi na arkuszach dużego formatu. Obrazy były kontrastowe i wyraziste, a poszczególne obiekty obrysowane są zazwyczaj delikatnym, czarnym konturem.

Współpraca z telewizją była dla artysty nie tylko szansą poszerzenia kręgu odbiorców, ale również całkiem intratnym zajęciem. Z zachowanej korespondencji wynika, iż otrzymywał ok. 10 £ za jedną ilustrację. Za 48 ilustracji do serii sześciu półgodzinnych odcinków o królu Wilburze artysta otrzymał więc 480 £<sup>711</sup>. Kolejna seria, składająca się z 56 prac, dała artyście kwotę 560 £<sup>712</sup>. Kilka lat później za podobną serię ilustracji do sześciu odcinków opowiadań Kiplinga zainkasował według kontraktu 840 £, czyli w przeliczeniu 120 £ za odcinek. W przypadku powtórnego wyświetlenia artysta otrzymywałby prowizję w wysokości 50%, czyli dodatkowe 70 £<sup>713</sup>.

Kolejne zaproszenia do telewizyjnych realizacji oraz będące ich rozwinięciem publikacje książkowe świadczą o popularności opraw wizualnych Hima przygotowywanych do *Jackanory*. Popularne telewizyjne programy emitowane w częściach przez kilka dni w porach wysokiej oglądalności były z pewnością skuteczną formą reklamy dla drukowanych adaptacji. Artysta, specjalizujący się przede wszystkim w ilustracji prasowej i książkowej, rozumiał szczególne wymogi medium, jakim jest telewizja. Jak twierdził, telewizja nie jest życiem, a jedynie jego sublimacją, przez co szczególnie ważne jest, aby projektując na potrzeby tego medium designer umiał zbudować wizję życia, przetworzyć ją i pokazać we własny sposób.

## Zabawki i puzzle

Him przez cały okres działalności zawodowej był otwarty na nowe formy twórczej ekspresji. Umiejętności, jakie posiadał w zakresie ilustracji dziecięcej oraz wyobrażenia przestrzenna, która wielokrotnie ujawniała się przy różnego rodzaju projektach wystawienniczych, pozwoliły mu wejść także w świat projektowania zabawek. W londyńskim archiwum do dziś zachowały się niektóre z gier i przedmiotów dostarczających najmłodszym rozrywkę oraz liczne projekty i rysunki techniczne, które przygotowywał dla producentów<sup>714</sup>.

Artysta zaprojektował serię modeli zwierząt z ruchomymi kończynami, przeznaczoną dla najmłodszych dzieci. W serii zabawek *Twizzle Town Circus* pojawiły się m.in. wielbłąd, pies, struś, lew, żyrafa, cyrkowy koń oraz treser. Zwierzątka, produkowane przez Britains Ltd, sprzedawane były w osobnych pudełkach. Jak wynika z dokumentacji zarejestrowanej w amerykańskim urzędzie patentowym, projekty powstały ok. 1961 r.<sup>715</sup>. Modele zaprojektowane przez Hima zrealizowano także w znacznie większej skali – na jednym z archiwalnych zdjęć widoczny jest duży (zapewne ponadmetrowej wysokości) model wielbłąda oraz konia<sup>716</sup>. Zdjęcie nie jest opisane, a okoliczności powstania tych

D 464  
-468

711 List N. T. Mustoe do George'a Hima [maszynopis listu, 14 czerwca 1974 r.] VA: AAD/1997/19/500.

712 List N. T. Mustoe do George'a Hima [maszynopis listu, 14 listopada 1975 r.] VA: AAD/1997/19/500.

713 List N. T. Mustoe do George'a Hima [maszynopis listu, 9 grudnia 1975 r.] VA: AAD/1997/19/500.

714 Projekty zabawek pochodzące z różnych lat [modele, projekty, prototypy, egzemplarze zabawek i puzzli, c. 1955-1970] VA: Him-7.

715 *Toy Camel*, „Official Gazette of the United States Patent Office” 1962, 783, s. 236.

716 Figurki zwierząt z serii *Twizzle Town Circus* [plastikowe figurki w oryginalnych pudełkach, c. 1961] VA: AAD/1997/19/276/3 [wielbłąd], /4 [struś], /6 [lew i pies], /8 [różne zwierzęta].

figur nie są znane, wiadomo jednak, iż nadawały się do prezentacji pod gołym niebem, być może na placach zabaw lub w formie rzeźb plenerowych.

W archiwum artysty zachowała się także spora liczba modeli budynków składanych z cienkiego, pomalowanego tworzywa sztucznego, elementów krajobrazu, a także figurek ludzi i zwierząt. Choć figurki i projekty nie zachowały się w komplecie, można wnioskować, że były podzielone na kilka serii: piratów i brytyjskich marynarzy (z armatami i fortami), Indian i amerykańskich traperów (z zestawem tipi i domków z bali), farmę oraz serię, której głównymi elementami były modele samochodu, autobusu i pociągu, którym towarzyszył budynek dworca<sup>717</sup>. Artysta wykonywał projekty w rzucie oraz rysunki techniczne z zaznaczonymi wymiarami oraz miejscami łączeń, dzięki czemu można było zbudować figurki<sup>718</sup>. Nie udało się ustalić, kto był producentem serii i czy wyszła ona poza fazę prototypu.

Zachowały się także oryginalne projekty układanek składających się z malowanych obrazków, na których znajdowały się nogi, torsy i głowy różnych postaci. Zabawa polegała na dopasowywaniu ich, choć mieszanie różnych elementów z pewnością było również satysfakcjonujące i zabawne. W archiwum znajduje się kilka kompletów takich puzzli, każdy składający się z sześciu postaci<sup>719</sup>. Projekty te są niedatowane i nigdy zapewne nie weszły do masowej produkcji, jednak ich znaczące zróżnicowanie stylowe może wskazywać, że wykonane zostały być może jeszcze za czasów współpracy z Le Wittem. Mogły być próbami realizacji tego samego tematu przez każdego z nich osobno. O projekcie nie wiadomo niestety nic więcej, a współautorstwo Le Witta jest jedynie domniemane.

Znane są także projekty zabawek, które stanowiły materiały promocyjne wykorzystywane przy okazji kampanii reklamowych.

Pierwszy z nich obejmuje sześć zestawów kilkunastoelementowych puzzli z rysunkami Hima. Zebranie i dopasowanie trzech odpowiednich zestawów pozwalało na stworzenie pełnej ilustracji. W sumie powstały dwa komplety takich puzzli. Na wszystkich widoczne są dzieci wykorzystujące na różne sposoby owoce czarnej porzeczki. Na puzzlach nie umieszczono żadnego logotypu ani nazwy producenta, jednak tematyka wskazuje na firmę produkującą oranżadę winogronową – zapewne Kia Ora lub Schweppes<sup>720</sup>. Drukowane małą czcionką numery w dolnych narożnikach mogą wskazywać, że w wersji kolekcjonerskiej dodawano je do butelek lub wielopaków napoju, zwiększając w ten sposób ich atrakcyjność dla dzieci.

Dla zabicia nudy najmłodszych pasażerów linii El Al Him zaprojektował z kolei miniaturowy, składany, kartonowy domek, w którym dostrzec można dzieci, które wraz z rodzicami obchodzą żydowskie święto Sukkot przy pięknie zastawionym stole. Ta ciekawa zabawka świadczy o sporej pomysłowości Hima, który potrafił w prosty sposób z płaskiego kartoniku uczynić pełnoprawną, trójwymiarową zabawkę, która była ładna i jednocześnie angażowała dzieci do samodzielnego działania. Kartonik z nacięciami do wykonania modelu znajdował się w estetycznej kopercie z nazwą święta Sukkot drukowaną

717 Figurki piratów, żołnierzy, Indian, kowbojów i farmerów oraz miniaturowe elementy krajobrazu [modele z tworzywa, 68 elementów, c. 1960] VA: AAD/1997/19/576.

718 Projekty typu *blueprint* do wykonania miniaturowych, składanych figurek [projekty na dużych arkuszach, c. 1960] VA: AAD/1997/19/100.

719 Puzzle do zabawy w dopasowywanie części ciała [płaskie kafelki, malowane ręcznie, c. 1954] VA: AAD/1997/19/276/11.

720 Puzzle z ilustracjami George'a Hima [puzzle, 2 razy po trzy komplety, c. 1960] VA: AAD/1997/19/276/1.

D 469

-474

D 475

-476

D 415

-418

po hebrajsku oraz antykwą. Na odwrocie znajdowała się instrukcja wykonania oraz krótka nota w językach angielskim i hebrajskim na temat obchodów Święta Szalasów<sup>721</sup>. Praca ta powstała zapewne w okresie intensywnej współpracy artysty z El Al w latach sześćdziesiątych lub siedemdziesiątych. Podobnego rodzaju konstrukcje, często wykorzystywane w książce dla dzieci, cieszyły się w kolejnych dekadach niesłabnącym zainteresowaniem najmłodszych, jednak sam Him nigdy w swoich projektach książkowych nie stosował tej formy.

## Działalność charytatywna, kulturalna i społeczna

Po latach pracy Him zyskał w Wielkiej Brytanii popularność jako ilustrator książek dziecięcych, był doceniany zarówno przez publiczność w różnym wieku, jak i kręgi profesjonalne związane z projektowaniem graficznym. Wyrazem tego były liczne zaproszenia do udziału w imprezach, szczególnie związanych z książką dla dzieci. Him, jak się zdaje, chętnie uczestniczył w takich inicjatywach. Wspierał także różnego rodzaju organizacje i akcje dobroczynne – brytyjskie, izraelskie oraz o zasięgu międzynarodowym. Działalność ta zasługuje na odnotowanie, tym bardziej że często wiązała się nie tyle ze wsparciem finansowym, którego udzielał, co z jego działalnością jako projektanta.

D 484 Artysta wspierał, jak wspomniano, organizacje charytatywne – zachowały się m.in. listy z podziękowaniami za dary, zapewne w postaci oryginalnych prac, od SHAC The Housing Aid Centre<sup>722</sup>, Half Moon Theater<sup>723</sup> oraz Annual Valentine Show<sup>724</sup>. Grafiki Hima znalazły się także na kartkach-cegiełkach organizacji Care, która budowała w Wielkiej Brytanii spółdzielnie, w których mogły żyć i pracować wspólnie osoby niepełnosprawne. Za przygotowanie kart odpowiadała School of Graphic Design Leicester Polytechnics, z którą artysta związany był w latach siedemdziesiątych<sup>725</sup>.

D 485 -487 Him wykonywał również projekty drobnych druków przy okazji różnych wydarzeń kulturalnych. Jego grafika zdobi okładkę broszury towarzyszącej wystawie zaprzyjaźnionego projektanta Ottona Treumanna w Israel Museum w Jerozolimie w 1975 r.<sup>726</sup>. Grafiki do zaproszeń zamawiała także u artysty zaprzyjaźniona z nim Ann Rachlin, związana z fundacją Play with Music. Jego prace zdobią m.in. zaproszenia na koncerty dla dzieci Black and White Monster<sup>727</sup> oraz imprezę z okazji Halloween *Sing to your broomstick*<sup>728</sup>.

721 Kartonowa składana zabawka zaprojektowana dla linii El Al [kartonowy model składany, umieszczony w kopercie, c. 1960-1970] VA: AAD/1997/19/276/2.

722 List Hilary Sheme do George'a Hima [rękopis listu, niedatowany] JR.

723 List Loesje Sanders do George'a Hima [maszynopis listu, 12 lutego 1960 r.] JR.

724 List podpisany imieniem Mel, z rysunkiem głowy, adresowany do George'a Hima [rękopis listu, 14 stycznia 1977 r.] JR.

725 Kartka-cegiełka świąteczna z ilustracją George'a Hima dla organizacji Care [kartka składana, druk dwubarwny, c. 1975] VA: AAD/1997/19/494.

726 Zaproszenie na wystawę Ottona Treumanna w Israel Museum w Jerozolimie w 1975 r. [karta składana, 1975 r.] JR.

727 Zaproszenie na koncert dla dzieci *Black and White Monster* organizowany przez Fun with Music [zaproszenie czarno-białe, c. 1977] VA: AAD/1997/19/596.

728 Zaproszenie na koncert dla dzieci *Sing to your broomstick* organizowany przez Fun with Music [zaproszenie czarno-białe, c. 1977] VA: AAD/1997/19/596.

Za wykonanie tego ostatniego projektu artysta otrzymał zapłatę w wysokości 50 £<sup>729</sup>. Niewielka grafika przedstawiająca fortepian, wiolonczelę oraz klarnet, umieszczona jest z kolei na zaproszeniu na koncert, który odbył się 19 czerwca 1975 r. w londyńskiej Wigmore Hall<sup>730</sup>. Jednym z występujących był Edward May, zapewne znany Himowi. Dla tegoż muzyka artysta zaprojektował także ekslibris z przedstawieniem pudła grającego na wiolonczeli<sup>731</sup>. Jest to jedyny znany ex libris autorstwa Hima.

D 486  
-488

Na fali popularności ilustrowanych książek Him zapraszany był także do licznych szkół podstawowych na spotkania z najmłodszymi odbiorcami jego prac. Podczas takich spotkań tworzył na żywo rysunki, które później ofiarowywał odwiedzonym placówkom. Wiadomo, że odwiedził m.in. londyńską Westfields School<sup>732</sup> oraz szkoły w Hertfortshire<sup>733</sup>, New Barnet<sup>734</sup> i Gillingham<sup>735</sup>. Z tych ostatnich odwiedzin zachowała się korespondencja z podziękowaniami od dyrektorki, pani S. Dyble. Nauczycielka pisała, że od czasu jego wizyty dzieci wciąż o nim rozmawiają, rysują i piszą listy, które postanowiła załączyć<sup>736</sup>. Są one uroczym świadectwem sympatii i podziwu, jaki wzbudził swoimi umiejętnościami rysowniczymi wśród odwiedzanych dzieci. Niektóre ze spotkań Him odbywał w towarzystwie autorów ilustrowanych książek, np. w czerwcu 1979 r. złożył wizytę wraz z Frankiem Herrmannem w szkole w Highbury Park<sup>737</sup>.

Artysta uczestniczył także niekiedy w targach książki, m.in. w Blackwell Children's Book Fair, gdzie był zapraszany przez wydawnictwo J. M. Dent & Sons Ltd w latach 1976<sup>738</sup> i 1977<sup>739</sup> r. Być może ta współpraca przyczyniła się do powierzenia mu opracowania identyfikacji wizualnej National Children's Book Week 1977 r., którego J. M. Dent również było sponsorem. Organizator tygodnia książki, The Publishers Association, Children's Book Division, zamówił u artysty projekt logo imprezy oraz papieru firmowego, a także plakat i poziomy baner. Him zaprojektował znak przedstawiający sowę czytającą książkę. Został on wybrany na emblemat imprezy jako jeden z trzech projektów zgłoszonych przez różnych artystów. Motyw sowy pojawia się także na pozostałych elementach promocyjnych

D 489  
-492

729 Listy Ann Rachlin do George'a Hima [maszynopisy listów, 11 lutego i 29 lipca 1977 r.]  
VA: AAD/1997/19/596.

730 Zaproszenie na koncert w Wigmore Hall w Londynie [zaproszenie drukowane, 19 czerwca 1975 r.]  
VA: AAD/1997/19/102.

731 Ex libris Edwarda Maya zaprojektowany przez George'a Hima [ex libris, niedatowany]  
VA: AAD/1997/19/102.

732 List E. A. Oldham do George'a Hima [maszynopis listu, 21 listopada 1978 r.] VA: AAD/1997/19/502.

733 List Grace Hallworth do George'a Hima [maszynopis listu, 23 lipca 1979 r.] VA: AAD/1997/19/502.

734 AAD/1997/19/502.

735 List W. Jenkinson (?) do George'a Hima [maszynopis listu, 19 stycznia 1978 r.]  
VA: AAD/1997/19/502.

736 Prace dzieci z Barnsole Infant School w Gillingham załączone do listu S. Dyble z 10 maja 1978 r.  
[maszynopis listu i prace dziecięce wykończone kredkami, c. 1978] AAD/1997/19/502.

737 List Franka Herrmanna do George'a Hima [maszynopis listu, 14 sierpnia 1979 r.]  
VA: AAD/1997/19/497.

738 List Elizabeth Newlands do George'a Hima [maszynopis listu, 30 września 1976 r.]  
VA: AAD/1997/19/502.

739 List Elizabeth Newlands do George'a Hima [maszynopis listu, 13 czerwca 1977 r.]  
VA: AAD/1997/19/502.



imprezy<sup>740</sup>. Jak wynika z korespondencji, po wykonaniu projektów artysta zwrócił uwagę organizatorom, że zapłata w wysokości 120 £ za zlecony zakres prac jest nieadekwatna do realiów rynkowych, zgodnie z którymi wyceniłby swoją pracę na kwotę rzędu 1000 £<sup>741</sup>. Z pewnością uznał jednak usprawiedliwienia organizatorów, którzy, jak tłumaczyli, na przygotowanie całej imprezy dysponowali jedynie skromnym budżetem 1000 £<sup>742</sup>. List z przeprosinami wystosowano zresztą na papierze zaprojektowanym przez artystę, dzięki czemu wiadomo dziś, jak wyglądał, gdyż nie zachowały się żadne inne arkusze.

D 493  
-494

Artysta projektował także plakaty i ulotki przy okazji National Library Week. Druki te, w kilku wariantach kolorystycznych tła i elementów graficznych, łączył motyw czwórki czytających dzieci<sup>743</sup>. Nie wiadomo nic więcej na temat okoliczności powstania tych projektów, jednak wśród patronów imprezy znajdowało się wielu wydawców, z którymi artysta miał okazję wcześniej współpracować – Collins, Methuen, Faber & Faber, J. M. Dent czy Macmillan Books.

Artysta kontynuował także tradycję zapoczątkowaną jeszcze w czasie współpracy z Le Wittem, okazjonalnie drukując własne kartki świąteczne i noworoczne, które rozsyłał potem do bliskich. Zachowało się kilka takich projektów. Zdobily je zazwyczaj specjalnie przygotowane grafiki z motywami świątecznymi lub biblijnymi oraz reprodukcje niepublikowanych malarskich prac, które artysta tworzył zapewne dla przyjemności. Część z tych oryginalnych obrazów wciąż znajduje się w rękach jego krewnych, inne zachowały się wyłącznie w reprodukcjach na okazjonalnych kartkach<sup>744</sup>.

Artysta aktywnie wspierał także izraelskie i żydowskie organizacje charytatywne i społeczne.

## Działalność na rzecz społeczności żydowskiej i państwa Izrael

Jak wiadomo, rodzice artysty byli polskimi Żydami, jednak jak się zdaje daleko było im zarówno do religijnej ortodoksji, jak i ruchów syjonistycznych. Należeli do dość zamożnych przedstawicieli diaspory, którzy byli dobrze zasymilowani z polską społecznością. Do kształcenia dzieci przywiązywano w rodzinnym domu artysty dużą wagę, o czym świadczą zatrudniane do jego opieki francuskie guwernantki oraz edukacja w świeckich szkołach, jaką odebrał. Him czuł z pewnością przynależność do społeczności żydowskiej, na co wskazują liczne jego działania, jednak nie wiadomo nic na temat tego, aby praktykował religię judaistyczną. Jak wspomina Susanne Pinter, studentka artysty, również emigrantka pochodzenia żydowskiego, często dyskutowali na temat paradoksu bycia, ale zarazem niebycia Żydem<sup>745</sup> (zapewne w kontekście nie zawsze pokrywających się, ale jednak nierozzerwalnie związanych aspektów przynależności religijnej i narodowej). Artysta,

740 Projekty znaku graficznego oraz innych materiałów wizualnych dla National Children's Book Week [rysunki, kalki, baner, plakat, c. 1977] VA: AAD/1997/19/88, /112, /303 i /596.

741 List George'a Hima do Johna Opie'go [maszynopis listu, 20 lipca 1977 r.] VA: AAD/1997/19/502.

742 List Johna Opie'go do George'a Hima [maszynopis listu, 4 sierpnia 1977 r.] VA: AAD/1997/19/502.

743 Plakaty i ulotki przygotowane na National Library Week [plakaty i ulotki barwne, c. 1960] VA: AAD/1997/19/239 i /607.

744 Kartki świąteczne i noworoczne projektowane przez George'a Hima [kartki, druk kolorowy, różne lata] VA: AAD/1997/19/230.

745 Wiadomość e-mail od Susanne Pinter z dnia 7 stycznia 2019 r.

choć nie był osobą religijną, nigdy nie wstydził się swego pochodzenia. Utrzymywał liczne kontakty z przedstawicielami diaspory w Polsce i Wielkiej Brytanii oraz z rodziną i przyjaciółmi osiadłymi w Izraelu. Him nigdy nie należał do ruchu syjonistycznego<sup>746</sup>, jednak wśród jego krewnych i znajomych nie brakowało osób zaangażowanych w budowanie państwa Izrael. Sam wielokrotnie odwiedzał Izrael, po raz pierwszy w 1952 r.<sup>747</sup>. Jeszcze przed wojną do Palestyny wyemigrowała wraz z mężem siostra artysty, Eugenia. Podczas licznych wizyt Hima w Izraelu widywali się, odwiedzając wspólnie m.in. Jerozolimę<sup>748</sup>. Po jej śmierci w 1975 r. wciąż utrzymywał kontakt z żyjącym w Izraelu siostrzeńcem, prawdopodobnie o imieniu Nick<sup>749</sup>. Jak się zdaje, jeszcze z czasów przedwojennych przetrwała znajomość z późniejszym burmistrzem Jerozolimy, Teddym Kollekiem. Him utrzymywał kontakt także z wieloma artystami pochodzenia żydowskiego – Ottonem Treumannem, Mają Hoffmann, Tessą i Giorą Haggity czy Danem Reisingerem.

Zagłada Żydów w trakcie II wojny światowej i osobista trauma Hima po śmierci wielu jego krewnych i znajomych w Warszawskim Getcie wywarły ogromny wpływ na artystę. Jeszcze przez wiele lat po wojnie Holokaust był dla niego tematem trudnym i wywołującym głębokie emocje<sup>750</sup>. Wydarzenia te były dla niego również bodźcem do włączenia się w informowanie społeczności międzynarodowej o przeszłych i współczesnych losach narodu żydowskiego, czego wyrazem były projekty wystaw i publikacji promujących Izrael oraz upamiętniających wydarzenia Holokaustu i jego ofiary. Dzięki wysiłkom artysty do skutku doszła jedna z pierwszych w zachodnim świecie wystaw poświęconych historii Warszawskiego Getta. Po rozpadzie spółki artysta zaczął także aktywniej uczestniczyć w działalności na rzecz społeczności żydowskiej w Wielkiej Brytanii i Izraelu. Do współpracy zaczęły go z czasem zapraszać zarówno agencje rządowe, jak i izraelscy zleceniodawcy z sektora prywatnego. Him chętnie wspierał także rozmaite żydowskie organizacje dobroczynne i społeczne, zwłaszcza działające na użytek dzieci i młodzieży. Największe jednak zainteresowanie artysta wykazywał w kwestii wystaw i publikacji dotyczących Jerozolimy oraz działań mających na celu upamiętnienie ofiar Holokaustu. Niestety, ze względu na dynamicznie zmieniającą się sytuację geopolityczną Izraela oraz często niewystarczające zasoby finansowe zleceniodawców, wiele z tych inicjatyw nie doszło do skutku.

Jak relacjonuje Nigel Reynolds w wywiadzie przeprowadzonym z Himem, artysta zniechęcił się z czasem do władz izraelskich ze względu na rosnący ideologiczny nacjonalizm. Jak twierdził, ze względów politycznych nie doszła do skutku jego wystawa o Jerozolimie, na której ukazać chciał zarówno społeczność żydowską, jak i arabską<sup>751</sup>. Wyrazem tej powściągliwości wobec władz są także niektóre z okładek wykonanych dla pisma „New Middle East”, o których pisano wcześniej. Mimo swego krytycznego nastawienia do kwestii politycznych, Him wciąż chętnie odwiedzał Izrael, dla którego mieszkańców miał

746 *The Israel Pavilion at the Expo 68 in Montreal* [plansza informacyjna z wystawy Fat Person Singular, 1976 r.] VA: AAD/1997/19/302.

747 George Him, *I met El Al* [nadbitka z czasopisma, pochodzenie nieznane, niedatowana] VA: AAD/1997/19/401.

748 Fotografia George'a Hima wraz z siostrą Jenią Aczarkan i jej synem [fotografia czarno-biała, c. 1960 r.] PR.

749 Listy siostrzeńca (prawdopodobnie Nicka Acharkana) do George'a Hima [maszynopisy listów, jeden niedatowany, drugi datowany na 25 września 1974 r.] PR.

750 Rozmowa z Jane Rabagliati 23 lipca 2017 r. w East Grinstead.

751 Nigel Reynolds, *Design Democracy* [wywiad z Georgem Himem, wycinek z nieznanego gazety, niedatowany] VA: AAD/1997/19/516.

wiele podziwu za wytrwałość i zaangażowanie w budowanie państwa mimo rozmaitych przeciwności. Z racji zainteresowań, artystę fascynowała również buźliwa historia regionu, zwłaszcza w czasach starożytnych.

## Brytyjskie i międzynarodowe organizacje żydowskie

Po rozpadzie spółki Him wykonał wiele prac na rzecz brytyjskich i międzynarodowych organizacji żydowskich. Prawdopodobnie najdłuższą współpracę nawiązał z Youth Aliyah – organizacją założoną przez Rechę Freier w 1933 r., po objęciu przez Adolfa Hitlera władzy w Niemczech. Celem Youth Aliyah była relokacja żydowskich dzieci i młodzieży z terenów zagrożonych nazizmem i osiedlenie ich na terenie Palestyny. Ewakuowani z Europy młodzi Żydzi trafiali do kibuców i wiosek młodzieżowych, gdzie organizowano prace społeczne i szkoły, w których nauczano m.in. uprawy roli i języka hebrajskiego. Organizacja, wspierana przez Światową Organizację Syjonistyczną, odegrała dużą rolę w ratowaniu wielu młodych Żydów przed, w trakcie oraz po drugiej wojnie światowej.

D 496  
-500

Jedną z pierwszych prac wykonanych przez Hima dla Youth Aliyah była prawdopodobnie oprawa graficzna niedatowanego folderu *7 Steps to Citizenship*, wydanego również we francuskiej wersji językowej pod tytułem *Les 7 marches vers l'avenir*. Krótka broszura, drukowana w wydłużonym pionowym formacie, była bogato ilustrowanym przewodnikiem po działalności organizacji. Można stwierdzić, że to właśnie dwubarwne ilustracje Hima są głównym nośnikiem treści, a tekst stanowi jedynie uzupełnienie. Na pierwszej stronie druku pojawił się po raz pierwszy motyw układających się w kształt gwiazdy Dawida, sylwetek tańczących dzieci. Znak ten towarzyszył kilku kolejnym realizacjom wykonanym przez artystę dla Youth Aliyah.

D 501

W roku 1957, czyli 5718 wg kalendarza żydowskiego, artysta zaprojektował podręczny kalendarz bloczkowy dla członków i przyjaciół organizacji. Ciemnozieloną okładkę zdobiła grafika przedstawiająca dwoje kibucników podlewających przymocowaną do tyczki roślinę, na której rosnących liściach umieszczony jest tytuł: *Children and Youth Aliyah Calendar 5718*.

D 502

W roku 1959 Him ponownie wspomógł organizację, podejmując się kolejnego projektu kalendarza, tym razem jubileuszowego. Umieszczoną centralnie na bordowym tle okładki liczbę 25 otacza laurowy wieniec. Spomiędzy jego liści wyglądają uśmiechnięte buzie dzieci. Być może kalendarzy projektu Hima ukazało się więcej, jednak udało się odnaleźć okładki jedynie dwóch opisanych powyżej.

Z okazji wspomnianego jubileuszu 25-lecia powstała także pamiątkowa publikacja w postaci książki. Jej wydawcą, podobnie jak wcześniejszych kalendarzy, był Children & Youth Aliyah Committee for Great Britain z siedzibą w Londynie. Publikacja podaje informacje na temat historii i osiągnięć Youth Aliyah z okazji ćwierćwiecza jej działalności<sup>752</sup>.

D 503  
-507

Niewielka książka formatu zbliżonego do A5 wydana została w dwóch wersjach – z kartonową okładką z nadrukiem oraz w oprawie twardej z obwolutą. Na twardej, obciągniętej żółtym płótnem okładce tłoczony był znak graficzny przedstawiający sześcioro dzieci trzymających się za ręce, których sylwetki układały się w kształt gwiazdy Dawida, wzorowany na tym z okładki wcześniejszego folderu *7 Steps...* Ilustracja na obwolucie przedstawia z kolei dzieci wznoszące konstrukcję, czy też rusztowanie, którego belki także

752 *25 Years of Youth Aliyah*, okł., il. i proj. graf. George Him, London: Children & Youth Aliyah Committee for Great Britain, 1959.

układają się w gwiazdę Dawida. Na żółtej tablicy zwisającej z rusztowania widnieje złożony wersalikami tytuł *25 Years of Youth Aliyah*. Na tylnej stronie obwoluty znajduje się dalszy ciąg grafiki przedstawiająca konstrukcję rusztowania. W dolnej jego części siedzi para dzieci – chłopiec i dziewczynka. Na górze, w lewym narożniku, do konstrukcji przyczepiona jest flaga ze znakiem organizacji. Poszczególne elementy informacyjne zostały naturalnie wplecione w formę ilustracji okładki, stając się jej integralnymi częściami.

Na stronie przedtytułowej, oprócz tytułu, zamieszczono także lata działalności organizacji wg kalendarza gregoriańskiego (1934-1959) oraz hebrajskiego (5694-5719). Frontystron skomponowany jest z kilkunastu rozmieszczonych na zgaszonym, pomarańczowym tle czarno-białych portretów uśmiechniętych dzieci. Na stronie tytułowej, oprócz tytułu i danych wydawcy, w centrum zamieszczono 7 rozłożonych na planie gwiazdy Dawida zdjęć młodych Izraelczyków.

W książce opsono historię działalności organizacji oraz osoby, które zbudowały i wspierały przez lata Youth Aliyah. Tekst w bloku, złożony w chorągiewkę równaną do lewej strony, o nieregularnej szerokości łamu, przeplatają zdjęcia, rysunki, mapy i diagramy, czego efektem jest bardzo różnorodny układ graficzny. Książkę zdobi łącznie 80 zdjęć przedstawiających dzieci i młodzież uratowaną przez organizację, a także osoby z nią związane. Inne fotografie przedstawiają przemieszczanie dzieci do placówek na terenach Palestyny, życie w kibucach, lekcje, pracę, zabawę oraz codzienne zajęcia w obozach. Na rozwarciu stron 8-9 znajduje się grafika przedstawiająca na tle lazuru nieba drut kolczasty, na którym powiewa strzęp opaski obozowej z gwiazdą Dawida. Grafice towarzyszy dedykacja dla tych, których nie udało się uratować z Zagłady. Książkę zdobią także cztery wykonane pomarańczową lub lazuru kreską rysunki Hima przedstawiające dzieci przynoszące bańki z mlekiem, grające na fletach itp. Treść urozmaicają diagramy i mapy zaaranżowane w ciekawy, graficzny sposób. Mapy przedstawiają drogi ewakuacji młodzieży z Europy, Azji i Afryki Północnej do Palestyny oraz lokalizację kibuców, ośrodków i domów dziecka, prowadzonych przez Youth Aliyah. W formie diagramów przedstawiono m.in. informacje dotyczące liczby dzieci uratowanych w poszczególnych latach oraz losów pierwszych 45 tys. młodych ludzi, których objęła opieką organizacja. W formie klasycznych wykresów słupkowych przedstawiono także odsetek wychowanków, którzy znają hebrajski oraz ich ocenę działalności organizacji.

Na końcu książki zamieszczono listy autorów wykorzystanych zdjęć oraz sponsorów jubileuszowej edycji, wśród których figuruje m.in. George Him. Na ostatniej stronie znajdują się także podziękowania dla artysty za zaprojektowanie i edycję książki.

Publikacja ukazała się w trzech wersjach językowych – angielskiej, niemieckiej oraz francuskiej. Projekt graficzny wszystkich trzech wydań oraz ich okładki są takie same. Wszystkie drukowano w Wielkiej Brytanii.

Na tej publikacji współpraca Hima z Youth Aliyah nie zakończyła się. Artysta zaprojektował dla organizacji także co najmniej jeden plakat oraz kilka wersji pamiątkowych dyplomów dla donatorów, m.in. druk *Certificate of Adoption*, ofiarowywany darczyńcom, którzy opłacili roczne utrzymanie jednego z podopiecznych organizacji. Stylizowany na poważny dokument druk ocieplają intensywne kolory oraz rysunkowy wizerunek dziecka umieszczony w okienku wyciętym we frontowej karcie składanego arkusza.

W ciągu kolejnych lat artysta wykonał także liczne projekty przeznaczone do reprodukcji w postaci okazjonalnych kart pocztowych, które Youth Aliyah wysyłała darczyńcom i przyjaciom organizacji z okazji Święta Trąbek, czyli żydowskiego nowego roku. Kartki sprzedawano także w formie cegiełek z adnotacją, że zakup jednego zestawu

D 508  
-512

D 513  
-533



pozwała na wyżywienie przez dobę jednego dziecka w Izraelu. Piękne kolorowe ilustracje tworzone przez Hima przedstawiały żydowskie dzieci, które wspólnie pracują, uczą się i bawią. Prace były pogodne i emanowały dziecięcym entuzjazmem. W sumie znanych jest kilkanaście takich projektów. Wszystkie karty drukowano w Wielkiej Brytanii.

Władze organizacji doceniały z pewnością wkład artysty, który wszystkie prace ofiarowywał nieodpłatnie. Świadectwem tego uznania są zachowane listy z podziękowaniami i wyrazami podziwu dla sztuki Hima. Dwustronicowy artykuł z serii *Who is who in Youth Aliyah*, poświęcony Himowi i jego pracy na rzecz organizacji, ukazał się w 1961 r. w „Youth Aliyah Review”. Artysta działał także w brytyjskim Komitecie Organizacyjnym Youth Aliyah do roku 1977, w którym musiał zrezygnować z funkcji, zapewne ze względów zdrowotnych<sup>753</sup>. Za wieloletnią pomoc otrzymał 6 maja 1981 r. tytuł dożywotniego honorowego członka brytyjskiego komitetu organizacji<sup>754</sup>.

D 534  
D 536  
-538

Artysta wykonał także kilka projektów dla innych organizacji żydowskich. W 1968 r. przygotował m.in. logotyp dla Great Britain and Ireland Federation of Woman Zionists. Wiadomo także o współpracy z Zionist Federation of Great Britain, dla której w 1974 r. przygotował projekt zaproszenia na spotkanie z działaczem syjonistycznym Sivanem Raananem. Na druku pojawił się motyw wzgórza porośniętego drzewami w kształcie Menor. W podobnym duchu zrealizowany był projekt okolicznościowej karty dla Jewish National Fund, dla którego artysta zaprojektował także logo. Składało się ono ze zgeometryzowanych, konturowych liter łacińskich i hebrajskich.

D 539  
-540

Artysta zaprojektował również okładkę dla rocznika ORT, organizacji działającej od 1880 r., wspierającej edukację i rozwój młodzieży żydowskiej na całym świecie, obecnie działającej pod nazwą World ORT. Na okładce *ORT Year Book 1959* widnieje dwubarwny fotomontaż łączący elementy graficzne i fotograficzne. Grafika przedstawia uśmiechniętego chłopca otoczonego przez nieproporcjonalnie duże w stosunku do niego narzędzia i przybory kojarzone z różnymi profesjami. W podobnym duchu zrealizowany został także projekt pionowego banneru, w którym w masywne litery ORT wkomponowano fotograficzne podobizny dorosłych i dzieci zajętych nauką i pracą.

W 1981 i 1982 r. National Council for Soviet Jewry zaprosiła artystę do sędziowania w dziecięcym międzynarodowym konkursie na kartkę pocztową<sup>755</sup>. Niestety, stan zdrowia związany, nie pozwolił mu uczestniczyć w obradach konkursowego jury.

Za działalność na rzecz Youth Alliah, Federation of Woman Zionist, Zionist Federation of Great Britain oraz projekt Israel Corner podczas Hulton's Boys and Girls Exhibition 1958 (o którym niestety nie wiadomo nic więcej), na cześć Hima zasadzono 23 drzewa w specjalnym lesie niepodległości, utworzonym w Lakisz z okazji dziesięciolecia państwowości izraelskiej, pośród ruin starożytnego kananejskiego miasta leżącego na równinie Szefera. W archiwum artysty zachował się pamiątkowy dyplom wydany z tej okazji przez Jewish National Fund<sup>756</sup>.

753 List Maxa Brainisa do George'a Hima [maszynopis listu, 5 kwietnia 1977 r.] VA: AAD/1997/19/63.

754 List Derricka Kleemana do George'a Hima [maszynopis listu, 4 maja 1981 r.] VA: AAD/1997/19/67.

755 List Joy Paul do George'a Hima [maszynopis listu, 27 stycznia 1982 r.] VA: AAD/1997/19/69; List od Andrew'a Balcombe'a do George'a Hima [maszynopis listu, 21 maja 1981 r.] VA: AAD/1997/19/67.

756 *Forest of Independence, Lachish, Israel* [dyplom wydany przez Jewish National Fund, niedatowany] VA: AAD/1997/19/70.

## Wystawy Expo 1958, 1961 i 1967

W dniach od 17 kwietnia do 19 października 1958 r. odbywała się w Brukseli Wystawa Światowa, znana również pod nazwą Expo 58. Była to pierwsza po drugiej wojnie światowej tego typu impreza, podczas której państwa z całego świata prezentowały swój dorobek kulturalny, naukowy i techniczny.

Obok państw zachodnich i konkurujących z nimi krajów bloku wschodniego, swoje pawilony zaprezentowali na wystawie także uczestnicy spoza Europy. Imprezę, zorganizowaną z niezwykle dużym rozmachem, odwiedziło ponad 41 milionów gości z całego świata<sup>757</sup>. Dla młodego państwa Izrael była to doskonała okazja do zaznaczenia swojej suwerenności, umocnienia pozycji na arenie międzynarodowej oraz ocieplenia wizerunku po wciąż aktualnym wówczas kryzysie sueskim. Pawilon Izraela, który zaprojektowali architekci i plastycy pod kierownictwem Arieha Sharona, prezentował historię narodu żydowskiego, dzieje młodego państwa oraz jego osiągnięcia gospodarcze i kulturalne<sup>758</sup>.

Ekspozycji towarzyszyło niewielkich rozmiarów wydawnictwo książkowe *Israel The Story of a Nation*<sup>759</sup>, zawierające zwięzłą i atrakcyjnie przedstawioną informację na temat państwa Izrael i jego mieszkańców. Książeczka o objętości 122 stron, wydana została w formacie zbliżonym do A6, w miękkiej, kartonowej okładce.

Pierwsza strona okładki, zaprojektowana przez Hima, to wielobarwna grafika na pomarańczowym tle, przedstawiająca chłopca pielęgnującego drzewko oliwne. Na czwartej stronie okładki, na zielonym tle, znajduje się umieszczona centralnie grafika przedstawiająca trzy małe domki, za którymi wyrastają nowoczesne, białe budynki.

Treść, której autorem również jest Him<sup>760</sup>, podzielona została na pięć części prezentujących kolejno: historię narodu żydowskiego, powstanie państwa Izrael, rozwój rolnictwa i przemysłu, jego ustrój polityczny i społeczny oraz zestawienie danych liczbowych i diagramy. Każdy rozdział rozpoczyna całostronicowa, dwu- lub trójbarwna plansza z grafiką, nawiązującą symbolicznie do następującej po niej treści (w jednym przypadku wykorzystany został fotomontaż). Całość książeczki, w której tekst jest raczej dodatkiem do obrazu, wypełniają zdjęcia oraz jedno- i dwubarwne grafiki. Układ ilustracji jest bardzo zróżnicowany i ciekawy. Gdziekolwiek pojawiają się barwne aple, mapy oraz fotomontaże. Przedstawiony materiał fotograficzny jest bardzo różnorodny, dobrany tak, aby w interesujący sposób zaprezentować historię, kulturę oraz gospodarkę Izraela. Nota na ostatniej stronie książki podaje proveniencję zdjęć w następującej kolejności: Photo Service of Jewish Agency, Government Press Division, Hans H. Pin, Prior, Miriam Yaron, Peter Meiron, Beno Rotenberg, Bristol Aircraft Ltd, Keystone, Kluger. Jak wynika z kolofonu, autorem edytorskiego ukształtowania publikacji oraz ilustracji w książce jest George Him.

Wśród ilustracji dominują proste, niewielkie rysunki towarzyszące zdjęciom i tekstowi książki. Zdarzają się jednak również większe, nawet całostronicowe plansze (poza tymi

757 Valerie Piette, Gonzague Pluvinage, *Discovering the world: visiting Expo 58* [W:] *Expo 58: Between utopia and reality* [on-line, 25 sierpnia 2018 r.] <https://books.google.pl/books?id=NgJDAoGnJw-MC&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false>, s. 155.

758 Benjamin Idelson, Arieh Elhanani, *Israel Pavilion, Brussels World Expo - 1958* [on-line, 25 sierpnia 2018 r.] <http://www.ariesharon.org/Archive/Public-Buildings/Israel-Pavilion-Brussels-1958/i-9wrqTnH>

759 *Israel The Story of a Nation*, okł., il. i proj. graf. George Him, Jerusalem: The Government Printer; Amsterdam: L. van Leer N. V., 1958.

760 *Israel – Story of a Nation* [on-line, 12 stycznia 2019 r.] <http://www.georgehim.co.uk/israel.html>

rozpoczynającymi rozdziały). Przedstawiają one przeważnie widoki i sceny nawiązujące do dawnej oraz współczesnej historii Izraela (mędrzec studiujący zwój Tory, życie w kibucu itp.), a także sylwetki Izraelczyków należących do różnych klas i wykonujących różne zawody. W książce znajduje się również kilka barwnych, całostronicowych ilustracji o pejzażowym charakterze. Powstały one prawdopodobnie podczas wizyty artysty w Izraelu w 1952 r.<sup>761</sup>.

Na szczególną uwagę zasługują wykonane przez Hima diagramy i wizualizacje danych liczbowych. Są to ciekawe, kolorowane kompozycje, łączące w sobie atrakcyjną formę plastyczną z informacyjnością kartogramów i diagramów. W ten sposób zaprezentowane zostały m.in. skala i drogi napływu Żydów do państwa Izrael, wysokość produkcji rolnej czy dane na temat importu i eksportu towarów. Dane, przedstawiane zazwyczaj w formie słupków lub wykresów, artysta zastąpił graficznymi przedstawieniami. Nad kalendarium w postaci osi czasu, zawierającym najważniejsze daty dla narodu żydowskiego od starożytności po współczesność, umieszczona jest grafika przedstawiająca podążający w prawą stronę korowód postaci. Ich stroje sugerują kolejne epoki – od czasów niewoli egipskiej, przez czasy cesarstwa rzymskiego, okres diaspory, wiek XIX, okres międzywojenny, Holokaust, po całkiem współczesnego żołnierza z karabinem i zamykającego pochod rolnika niosącego snop zboża. Kolorystyka grafik, plansz, apli i diagramów jest bardzo różnorodna. Dominują jednak barwy stonowane, nieco zgaszone – zieleń, czerwień, błękit oraz kolor pomarańczowy.

Informator przygotowany został z myślą o gościach z różnych stron świata, dlatego oprócz wersji anglojęzycznej ukazały się także wersja francuska (pod tytułem *Israel, l'histoire d'un peuple*), niemiecka (*Israel, die Geschichte eines Volkes*) oraz holenderska (*Israel, de geschiedenis van een volk*). Wszystkie cztery warianty różni tylko język – forma graficzna, układ oraz materiał ilustracyjny pozostaje niezmienny. Wszystkie wydrukowane zostały w Amsterdamie, nakładem holenderskiej firmy wydawniczej L. van Leer N. V. na zlecenie The Government Printer (drukarni rządowej) z siedzibą w Jerozolimie.

Całość, mimo kieszonkowego formatu, miękkiej oprawy i zgaszonych barw, prezentuje się bardzo atrakcyjnie. Układ zdjęć i treści jest bardzo różnorodny i nieschematyczny, urozmaicony dodatkowo barwnymi rysunkami Hima oraz mapami i diagramami. Nie udało się ustalić, czy druk ten był udostępniany odwiedzającym pawilon gościom za darmo czy odpłatnie. Wiadomo jednak, że wzbudził duże zainteresowanie także w samym Izraelu. Jak wspominał w liście przyjaciel Hima, Teddy Kollek, późniejszy burmistrz Jerozolimy związany w tamtym czasie z rządem Davida Ben Guriona, jest to najlepszy druk tego typu, jaki miał okazję widzieć i, jak podkreślał, opinię tę podzielali także jego współpracownicy. Przytaczał również anegdotę, według której podczas jednego z posiedzeń rady ministrów w Knesecie, Premier został zaatakowany przez przedstawicieli frakcji religijnej, którzy twierdzili, że w ulotkach publikowanych przez agendy rządowe w celu promowania turystyki w Izraelu, jest zbyt wiele odniesień do zabytków historycznych związanych z chrześcijaństwem. Na zarzut ten Ben Gurion miał według relacji Kolleka wyjąć i odczytać w całości zebranych politykom broszurę przygotowaną przez Hima. Jej wyważony tekst, ukazujący kulturowe bogactwo i różnorodność Izraela, jednocześnie chwalać osiągnięcia młodego państwa, wytrącił podobno wszelkie argumenty oponentom premiera<sup>762</sup>.

761 *Pages from George Him's sketchbook on a visit to Israel in 1952* [on-line, 12 stycznia 2019 r.] <http://www.georgehim.co.uk/middleeast.html>

762 List od Teddy'ego Kolleka do George'a Hima [maszynopis listu, 4 kwietnia 1958 r.] PR.

Him nie tylko zaprojektował i zilustrował broszurę, ale również pomagał w przygotowaniu izraelskiego pawilonu na Expo 1958 jako konsultant do spraw wystawy<sup>763</sup>. Nie wiadomo, jaką dokładnie rolę odegrał, pewne jest natomiast, że ekspozycję Izraela uznano za jeden z najciekawszych wśród 120 prezentowanych pawilonów. Przez trzy miesiące obiekt odwiedziło niemal trzy miliony gości. Był to z pewnością duży sukces dla pracującego przy projekcie czterdziestoosobowego zespołu, w skład którego wchodził politycy (m.in. zaprzyjaźniony z Himem Teddy Kollek), dyrektorzy artystyczni, architekci, dekoratorzy, różnego rodzaju artyści i konsultanci, specjaliści od oświetlenia i fotografowie<sup>764</sup>. Dzięki tej współpracy Him mógł zapewne nawiązać znajomości z izraelskim środowiskiem artystycznym i osobami związanymi z branżą projektowania użytkowego. Artystę chętnie angażowano także przy okazji niektórych następnych wystaw światowych.

D 556  
-558

Prawdopodobnie przy okazji kolejnych Expo Wydział Informacji Ministerstwa Spraw Zagranicznych Izraela zamówił u Hima projekt oprawy graficznej anglojęzycznego informatora niewielkiego formatu, promującego Izrael – *Facts about Israel 1961*<sup>765</sup> (oraz *1962*<sup>766</sup>).

D 559  
-569

Artysta zaprojektował okładkę z ciekawym motywem – w zdjęciu przedstawiającym pustynny krajobraz znajduje się wyrwa, której brzegi układają się w kształt gwiazdy Dawida; w jej centrum widoczny jest zielony, rolniczy krajobraz z polami i sadami, co jest zapewne alegorią agrarnej rewolucji, jaka miała miejsce wraz z rozwojem gospodarczym i demograficznym państwa. Całostronicowe, dwubarwne ilustracje w różnych kolorach zdobią także karty otwierające kolejne rozdziały informatora: *General Information, Past and Present, State and Institution, Economy, The Land, The People, Social Welfare* itd. Artysta zaprojektował także graficzne diagramy stanowiące uzupełnienie treści. Broszura ukazała się po raz pierwszy w 1961 r., jednak została wznowiona także w 1962 r., zapewne przy okazji kolejnych targów Expo. Edycje nie różnią się pod względem estetycznym ani treściowym w kolejnym wydaniu, zmieniona została jedynie data na okładce.

Do współpracy przy organizacji izraelskiego pawilonu na targi światowe Him został zaproszony ponownie w 1964 r. W tym bowiem czasie rozpoczął pracę zespół przygotowujący pawilon na mające odbyć się w Montrealu Expo 67. Kierownikiem zespołu został Yaacov Yannai, Him natomiast objął ważną funkcję dyrektora do spraw designu. Artysta przedstawił własną koncepcję pawilonu, która została zaakceptowana, jednak jak sam pisał, przez kolejne lata, w toku pracy licznych architektów i artystów projekt uległ znacznym zmianom, tak że niewiele pozostało z jego pierwotnej wizji. Faktycznie, zachowane w archiwum plany pawilonu i poglądowe rysunki ekspozycji wykonane kredkami bardzo odbiegają od ostatecznej realizacji, którą oglądać można m.in. na zdjęciach w pamiątkowym folderze<sup>767</sup>. Mimo to zajęć przy organizacji pawilonu z pewnością nie brakowało – jak wynika z korespondencji, artysta spędził w Montrealu 30 dni na nadzorowaniu i koordynacji prac nad realizacją wystawy. Z zachowanej korespondencji wynika,

D 570  
-574

763 *The Israel Pavilion at the Brussels 1958 World Exhibition*, „Journal of Engineers and Architects in Israel” 1958, nr 12, [broszura dołączona do grudniowego numeru pisma zawiera wykaz zaangażowanych osób oraz fotorelację z ekspozycji].

764 *Ibidem*.

765 *Facts About Israel 1961*, okł., il. i oprac. graf. George Him, Jerusalem: The Information Division, Ministry For Foreign Affairs, 1961.

766 *Facts About Israel 1962*, okł., il. i oprac. graf. George Him, Jerusalem: The Information Division, Ministry For Foreign Affairs, 1962.

767 *The Synopsis of the Pavillon of Israel at the Universal and International Exhibition Montreal 1967* [maszynopis, c. 1967] VA: AAD/1997/19/275/9.



że stawka dzienna za jego pracę uzgodniona została na 20 £. Dodatkowo pokrywano wszelkie koszty związane z podróżą i pobytem w Kanadzie. Pawilon spotkał się z dużym zainteresowaniem – dla zwiedzających był dostępny aż do marca 1970 r.<sup>768</sup>.

## Upamiętnienie ofiar Holokaustu

Jak wspomniano, Him, wrażliwy na tragiczny los własnego narodu, dostrzegł niewystarczającą wiedzę społeczeństwa brytyjskiego o wydarzeniach, jakie miały miejsce podczas drugiej wojny światowej w Polsce. Chętnie zaangażował się więc w organizację pierwszej w Anglii wystawy<sup>769</sup> poświęconej wydarzeniom związanym z Holokaustem, tym bardziej że miała ona dotyczyć przede wszystkim historii Warszawskiego Getta, gdzie zginęli jego bliscy.

D 575  
-581

*Warsaw Ghetto Exhibition* prezentowana była między 13 a 23 lipca 1961 r., w londyńskiej Herbert Samuel Hall. Duże zainteresowanie skłoniło organizatorów do powtórnej prezentacji wystawy w Hackney Town Hall w Londynie, w dniach od 30 maja do 6 czerwca 1962 r.<sup>770</sup>. Ekspozycja, na której prezentowano dokumenty, pamiątki i fotografie z Warszawskiego Getta, miała przybliżyć londyńczykom jego tragiczną historię. Warto zaakcentować, że była to jedna z pierwszych tego typu wystaw w zachodnim świecie po drugiej wojnie światowej. Organizację ekspozycji wspierało wiele organizacji i osób prywatnych, które wspomogły organizatorów finansowo i merytorycznie. Wśród instytucji, które udzieliły pomocy, wymieniono m.in. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie oraz Polską Bibliotekę w Londynie.

Aranżacją wystawy zajęło się trzech projektantów: Gunther Hoffstead, Brian Coysten oraz George Him. Zachowały się zdjęcia, na których widać artystów omawiających układ ekspozycji nad trójwymiarową makietą, z której wynika, że wystawę prezentowano w dwóch dużych oraz dwóch mniejszych salach. Przestrzeń ekspozycyjna zaaranżowana była bardzo różnorodnie – na zachowanych fotografiach zobaczyć można m.in. ścianę stylizowaną na oklejony plakatami i gwiazdami Dawida mur getta, z kolei materiał fotograficzny prezentowano w antyramach zawieszonych na ścianach, sztalugach oraz na specjalnej, zespawanej z metalowych rur konstrukcji.

Him był także autorem plakatu promującego wystawę. Utrzymany w odcieniach szarości i czerni, przedstawia scenę symbolizującą zapewne powstanie w getcie – na tle ruin unosi się ręka trzymająca pistolet. Na ramieniu widoczna jest poszargana biała przepaska z gwiazdą Dawida. Motyw z plakatu wykorzystany został także w wielkoformatowym banerze umieszczonym przy wejściu na wystawę oraz na okładce krótkiego, towarzyszącego jej folderu.

W połowie lat siedemdziesiątych do artysty zgłosił się niejaki Alexander Bernfes – posiadacz ogromnej kolekcji zdjęć z warszawskiego getta, na których publikację liczył<sup>771</sup>. Obydwaj znali się zapewne od początku lat sześćdziesiątych, kiedy współpracowali przy tworzeniu *Warsaw Ghetto Exhibition*. W 1980 r. Him postanowił podjąć

768 List George'e Hima do Yana Yannai [maszynopis listu, 4 marca 1970 r.] VA: AAD/1997/19/573.

769 Ruth Artmonsky, *op. cit.*, s. 67.

770 *Warsaw Ghetto Exhibition* [folder wystawy, reedytowany, na II stronie okładki wklejona informacja o drugiej edycji wystawy, 1962] VA: AAD/1997/19/537.

771 List George'a Hima do Yitzhaka Arada [maszynopis listu, 25 października 1975 r.] VA: AAD/1997/19/540.

próbę realizacji autorskiego projektu książki zatytułowanej *Life and Death in Warsaw Ghetto, A Photographic Chronicle 1939-1945*. Miała być to fotograficzna opowieść o historii warszawskiego getta. Przygotował koncepcję i szkicowy projekt zaplanowanej na ponad 300 stron książki, na której bogaty materiał ilustracyjny składać miało się 500 zdjęć. Fotografie pierwotnie miały pochodzić z bogatej, gromadzonej przez ponad 40 lat kolekcji Bernfesa, który zaproponował początkowo artyście udostępnienie swoich materiałów. W związku z tym, że koncepcja książki opracowana przez Hima odbiegała od jego wyobrażenia wycofał jednak niespodziewanie swoje materiały<sup>772</sup>. Pod koniec życia, w akcie desperacji, nie mogąc znaleźć instytucji zainteresowanej jego kolekcją, miał rzekomo zniszczyć lub wyprzedać swoje archiwum<sup>773</sup>. Him, nie chcąc porzucić ambitnego projektu, zmuszony był w związku z tym pozyskać nowe zdjęcia, po które zwracał się do rozmaitych instytucji, m.in. polskiego Archiwum Badania Zbrodni Hitlerowskich, Archiwum KC PZPR, Archiwum Muzeum Historii Warszawy<sup>774</sup> oraz do izraelskiego Ghetto Fighters' House<sup>775</sup>. W kosztownej publikacji nie widzieli szansy na zysk wydawcy komercyjni, do których zwrócił się artysta (zachowała się m.in. korespondencja z Weidenfeld & Nicolson). Wsparcia szukał więc u innych potencjalnie zainteresowanych publikacją sponsorów instytucjonalnych (m.in. Holocaust Survivors Memorial Foundation) i prywatnych, z których większość jednak nie wyrażała chęci sponsorowania projektu. W 1975 r., wspierany przez Raphaela Scharfa, bezskutecznie próbował nakłonić do wsparcia publikacji instytut Yad Vashem<sup>776</sup>. Publikacją zainteresował się dopiero pod koniec 1980 r. izraelskie wydawnictwo Dvir Publishing z siedzibą w Tel Aviwie, które nie upatrywało w publikacji szansy na zysk, lecz mimo to gotowe było wydać książkę. Artysta na przełomie lat 1980-1981 prowadził w tej sprawie ożywioną korespondencję z oficyną. Otrzymał nawet na poczet przyszłej publikacji symboliczną zaliczkę w wysokości 200 \$<sup>777</sup>. Niestety, potencjalny koszt realizacji przedsięwzięcia, związany z dużym rozproszaniem materiału zdjęciowego, przerósł, jak się zdaje możliwości firmy. W 1983 r., już po śmierci Hima, jego koncepcją zainteresował się ponownie instytut Yad Vashem<sup>778</sup>, i tym jednak razem nie udało się doprowadzić tego ambitnego wydania do końca. Książka ostatecznie nie została opublikowana. Pamiątki po tej szczytnej inicjatywie to projekt okładki przedstawiającej płonącą gwiazdę Dawida na czarnym tle oraz szkicowa makieta układu graficznego książki, które zachowały się w londyńskim archiwum artysty<sup>779</sup>. Liczne listy kierowane do instytucji, wydawców i osób prywatnych świadczą o dużym zaangażowaniu

772 List George'a Hima do Alexandra Bernfesa [maszynopis listu, 29 października 1979 r.] VA: AAD/1997/19/540.

773 List George'a Hima do Janusza Luksa [maszynopis listu, 27 sierpnia 1980 r.] VA: AAD/1997/19/540.

774 *Ibidem*.

775 List Cwi Szner do George'a Hima [maszynopis listu, 9 października 1980 r.] VA: AAD/1997/19/540.

776 List George'a Hima do Yitshak Arad [maszynopis listu, 25 października 1975 r.] VA: AAD/1997/19/540.

777 Korespondencja George'a Hima z E. Hausmanem [maszynopisy listów, 11 sierpnia i 24 października 1980 r., 26 lutego 1981 r.] VA: AAD/1997/19/435.

778 List Shirley Him do Izchaka Arada [maszynopis listu, 23 czerwca 1983 r.] VA: AAD/1997/19/569.

779 *Life and Death in Warsaw Ghetto, A Photographic Chronicle 1939-1945* [korespondencja, notatki, materiały, makieta i szkice do książki, techniki mieszane, c. 1980-1981] VA: Him-4-14.

Hima w projekt poświęcony upamiętnieniu ofiar, wśród których znaleźli się także jego najbliżsi.

Na początku lat osiemdziesiątych Him podjął także współpracę z Auschwitz in England Initiative Group. Stowarzyszenie planowało zorganizować ekspozycję poświęconą wstrząsającej historii obozu w Oświęcimiu. Him był dobrze zaznajomiony z tematem, posiadał także umiejętności i doświadczenie zdobyte we wcześniejszych projektach, do których nie tylko przygotowywał koncepcje graficzne, ale także pozyskiwał materiały. W sprawie reprodukcji zdjęć i materiałów do wystawy kontaktował się z licznymi instytucjami, przede wszystkim w Polsce i Izraelu. W listopadzie 1980 r., w towarzystwie Davida Rosenberga, złożył nawet wizytę w Muzeum w Oświęcimiu. Szczątkowe informacje, jakie zachowały się w archiwum na temat tej inicjatywy wskazują, iż Him przed końcem kwietnia 1981 r. dostarczył szkicowe projekty i plany wystawy, za co otrzymał wynagrodzenie w wysokości 1000 £<sup>780</sup>. Ten projekt, niestety, również nie został ukończony, a wystawa ostatecznie nigdy nie została zrealizowana. Powodem było zapewne pogorszenie stanu zdrowia artysty i jego śmierć rok później.

## Masada

W latach 1963-1965 zespół archeologów pod kierownictwem prof. Yigaela Yadina prowadził szeroko zakrojone prace wykopaliskowe w położonej nad Morzem Martwym starożytnej żydowskiej twierdzy z czasów Heroda. Wkrótce odkrycia izraelskich badaczy oraz niezwykle historia, jaką opowiedziały ruiny Masady, zostały okrzyknięte przez prasę największym odkryciem archeologicznym od czasu odnalezienia grobowca Tutenchamona. Położona na skraju Pustyni Synajskiej warownia stała się jednym z ostatnich punktów oporu zelotów podczas wojny żydowskiej. Zdominowani przez oblegające twierdzę oddziały rzymskie obrońcy, w obliczu nieuchronnej klęski, postanowili zabić swe żony i dzieci, po czym nawzajem odebrali sobie życie. Najwyższej klasy odkrycia archeologiczne, którym towarzyszyła nośna historia, szybko zwróciły uwagę światowych obserwatorów. Swego rodzaju patronat medialny nad wykopaliskami objął popularny brytyjski tygodnik wydawany od 1791 r., „The Observer”. Pismo publikowało informacje o prowadzonych przez archeologów pracach, opisano w nim również tragiczną historię żydowskich obrońców z początku naszej ery.

To właśnie czasopismo było jednym z głównych sponsorów wystawy archeologicznych D 588  
-594  
znalezisk z Masady, a prof. Yadin, zapewne znający Hima osobiście, nalegał, aby to właśnie jemu powierzyć wykonanie projektu ekspozycji. Artysta, znany ze swego zamiłowania do historii starożytnej, bez wahania się zgodził<sup>781</sup> i został jej głównym projektantem. Nie zachowało się wiele dokumentów na temat początków tego projektu, ale jak wnioskować można z wywiadu udzielonego „Jewish Quarterly”, Him był zaangażowany nie tylko w aranżację wystawy, ale także w opracowanie jej koncepcji merytorycznej, poprzedzone szczegółowym zapoznaniem się z historią starożytnej twierdzy oraz efektami wykopalisk izraelskich archeologów. W konsultacji z profesorami Yadinem i Gideonem Foersterem przygotował koncepcję wystawy oraz opracował projekt ekspozycji i jej logo. Odpowiadał także za stworzenie plansz, makiety oblężenia wraz z setkami malowanych figurek minia-

780 Rachunek za wykonanie szkiców do wystawy Auschwitz in England oraz inne dokumenty związane z projektem [zapiski, szkice, korespondencja c. 1981; rachunek z 22 kwietnia 1981 r.]

VA: AAD/1997/19/514 i AAD/1997/19/516.

781 *George Him – an interview*, „Jewish Quarterly” 1966, vol. 14, issue 4, s. 27.

tuowych żołnierzy, koni i katapult oraz przestrzennego modelu twierdzy w Masadzie. W ich wykonaniu artyście pomagał izraelski projektant Giora Hagity<sup>782</sup>. Pozyskana została także dużych rozmiarów replika rzymskiej katapulty, którą wypożyczył dr E. W. Madsen<sup>783</sup>. Ekspozycję zrealizowano z dużym rozmachem, prezentując obok eksponatów archeologicznych także zdjęcia z wykopalisk, wspomniane makiety, modele oraz rysunki opowiadające historię obrońców twierdzy.

Obok „Observera”, wśród głównych sponsorów wystawy znaleźli się Terence Kennedy, Miriam Sacher oraz The Wolfson Foundation. Jednak to medialny potencjał czasopisma przyczynił się w dużej mierze do ogromnego sukcesu prezentacji zorganizowanej w londyńskim Royal Festival Hall w 1966 r. Między 23 listopada a 15 grudnia ekspozycję zwiedziło ponad milion gości. Następnie wystawa ruszyła w świat, odwiedzając USA, Francję, Niemcy, Belgię, Holandię, Szwecję i Szwajcarię, ciesząc się niesłabnącym zainteresowaniem<sup>784</sup>. W sztokholmskim Museum of National Antiquities artysta miał zaszczyt oprowadzać po ekspozycji przyszłego króla, w tym czasie jeszcze księcia, Karola Gustawa<sup>785</sup>. W Stanach Zjednoczonych wystawę prezentowano od 1968 do 1969 r. w nowojorskim Jewish Museum, Detroit w Institute of Fine Arts oraz w Chicago w Museum of Natural History, gdzie jak odnotowało pismo „Archeology”, odwiedziło ją między majem a sierpniem ponad 93 tysiące gości<sup>786</sup>.

Ogromna frekwencja oraz międzynarodowy zasięg wystawy pozwalają uznać ją za najbardziej spektakularne osiągnięcie Hima w zakresie projektowania wystaw. Artysta, interesujący się historią starożytności, z pewnością czerpał dużą przyjemność z realizacji tego projektu oraz z nadarzającej się przy tej okazji możliwości współpracy ze światowej klasy archeologami. Większość obiektów wystawowych, poza eksponatami archeologicznymi, po zakończeniu wystawy została przekazana wydziałowi studiów klasycznych Uniwersytetu w Liverpoolu<sup>787</sup>.

## Jerozolima

Ze wszystkich miast Bliskiego Wschodu największym sentymentem Him darzył z pewnością Jerozolimę. Na przestrzeni lat odwiedził miasto wielokrotnie, ostatni raz w 1981 r.<sup>788</sup>. Utrzymywał także ciepłe relacje z wieloletnim burmistrzem miasta, Teddym Kollekiem. Niewykluczone, że to jego wsparciu artysta zawdzięcza po części swój udział w kilku projektach związanych z promocją Jerozolimy.

W roku 1976 Ambassador International Cultural Foundation z siedzibą w Los Angeles nawiązała współpracę z jerozolimskim instytutem archeologii. Efektem tej współpracy był zamiar zorganizowania wystawy zatytułowanej *Jerusalem Revealed Archeological*

782 Rozmowa z Giora Hagity 26 lipca 2017 r. w Londynie.

783 List Williama Birda do George'a Hima [maszynopis listu, 23 listopada 1975 r.] VA: AAD/1997/19/382.

784 *Masada Exhibition* [plansza informacyjna z wystawy *Fat Person singular*] VA: AAD/1997/19/308.

785 Zdjęcie Karola Gustawa i George'a Hima zwiedzających *Masada Exhibition* podczas prezentacji w Sztokholmie [zdjęcie czarno-białe, wycinek z nieznaney gazety, c. 1967] JR.

786 *Masada Exhibit Draws Large Crowds*, „Archeology” 1969, vol. 22, no 2, s. 141.

787 Korespondencja George'a Hima i Williama Birda [rękopisy i maszynopisy listów, 23 listopada 1975, 1 grudnia 1975 i 2 stycznia 1976 r.] VA: AAD/1997/19/68.

788 *George Him's Jerusalem*, wstęp Teddy Kollek, il. George Him, Jerusalem: Jerusalem Foundation, 1982, s. 1.



D 596 *Exhibition*, poświęconej historii miasta ukazanej przez pryzmat odkryć archeologicznych. Do stworzenia koncepcji i projektu ekspozycji zaproszono Hima mającego już w tym czasie bogate doświadczenie w projektowaniu wystaw, także archeologicznych. Artysta podszedł do zadania bardzo poważnie – opracowanie projektu poprzedziły intensywne poszukiwania źródłowe, zwiedzanie miasta, zapoznanie się z dostępnym materiałem oraz zdobycie informacji o możliwych do pozyskania eksponatach. Jego praca, jak wcześniej, nie ograniczała się jedynie do aranżacji przestrzeni wystawienniczej, lecz dotyczyła również koncepcji ekspozycji, jej zawartości i specyfiki narracji. W londyńskim archiwum zachowały się obszerne wykazy potencjalnych źródeł fotografii i innych materiałów, a także osób, z którymi artysta chciał się skontaktować. Prace i poszukiwania prowadził podczas dwóch wizyt w Jerozolimie, które w sumie trwały 29 dni. Ich efektem było przygotowanie szkicowych projektów ekspozycji oraz obszernego opisu jej założeń merytorycznych.

Wynagrodzenie artysty w wysokości 100 \$ dziennie oraz wszystkie koszty związane z pobytem w Jerozolimie pokrywała fundacja Ambassador. W sumie za przeprowadzenie badań i przygotowanie wstępnego projektu wystawy artysta zainkasował 2900 \$. Przedsięwzięcie nigdy nie wyszło z fazy planowania – powodem był brak chęci współpracy izraelskich muzeów z amerykańskim sponsorem, który nie cieszył się dobrą reputacją. Artysta sam nie rozumiał do końca, co właściwie uniemożliwiło sfinalizowanie projektu<sup>789</sup>. Był tym jednak niewątpliwie rozczarowany. W jednym z listów do prezydenta Instytutu Archeologii w Jerozolimie, Yigaela Yadina, zwracał uwagę, że doniosłe odkrycia archeologiczne ostatnich lat domagają się publicznej prezentacji<sup>790</sup>. Wystawa w formie zaprojektowanej przez artystę nigdy nie doszła do skutku.

D 598 -599 Nie był to jednak ostatni projekt Hima związany z Jerozolimą. W 1977 r. organizacją wystawy z okazji dziesięciolecia zjednoczenia miasta zainteresowany był wydawca pisma „Observer”. Him przygotował projekt koncepcyjny wystawy mającej prawdopodobnie nosić tytuł *Rejoice with Jerusalem Exhibition*<sup>791</sup>. Niestety, ze względu na inne priorytety związane z unowocześnieniem czasopisma „Observer”, najpierw odroczył, a później całkowicie zrezygnował z projektu. Pokryto jednak wszystkie wydatki artysty związane z przygotowaniem wstępnej koncepcji<sup>792</sup>.

D 597 Wszystkie opisane powyżej niezrealizowane przedsięwzięcia nie zniechęciły jednak Hima do podejmowania w latach późniejszych kolejnych artystycznych inicjatyw związanych z Jerozolimą. Zapewne pod koniec lat siedemdziesiątych nawiązał współpracę z Jerusalem Foundation. Dla tej organizacji zaprojektował między innymi znak graficzny, w którym geometryczne, konturowe litery, których kształty oparto na kwadracie, układają się w motyw starożytnej wieży zwieńczonej flankami. Kolejną, zapewne autorską inicjatywą Hima była opracowana i zaprojektowana przez artystę książka *For Jerusalem and all her people*, której wydawcą miała być również miejska fundacja. Wiadomo, że objętość zaplanowana była na nieco ponad pięćdziesiąt stron. Publikację zdobić miały 24

789 List Rogera Avirama do George’a Hima [maszynopis listu, 22 sierpnia 1976 r.]  
VA: AAD/1997/19/382.

790 List George’a Him do Yigaela Yadina [maszynopis listu, 12 listopada 1976 r.]  
VA: AAD/1997/19/382.

791 *Rejoice with Jerusalem Exhibition* project [opis projektu wystawy, maszynopis, c. 1976]  
VA: AAD/1997/19/385.

792 List Rogera Harrisona do George’a Hima [maszynopis listu, 29 marca 1977, 1 kwietnia 1977 r.]  
VA: AAD/1997/19/38.

kolorowe ilustracje oraz mniejsze czarno-białe winiety. Losy książki nie są dziś do końca znane, jednak, zapewne z powodu braku funduszy<sup>793</sup>, publikacja nigdy nie doszła do skutku w formie przewidzianej przez Hima. Do dziś zachował się jedynie opis projektu wydawniczego, kolorowy, wykonany kredkami szkic okładki oraz nieukończony projekt układu graficznego w formie makiety.

Kolejny niesfinalizowany projekt był dla Hima z pewnością sporym rozczarowaniem. Pomysł odżył co prawda w roku 1982, jednak zrealizowano go w okrojonej wersji, a artysta nie doczekał publikacji. Niewielka objętościowo, choć elegancko wydana broszura pod tytułem *George Him's Jerusalem*<sup>794</sup>, ukazała się dopiero po jego śmierci. Projekt druku zdominowany jest przez czerń, z którą kontrastują jedynie składany w kontrze tekst przedmowy oraz biel reprodukowanych szkiców artysty, które powstały podczas jego licznych wizyt w Jerozolimie. Krótkim wstępem upamiętnił Hima i jego oddanie dla miasta burmistrz Jerozolimy i zarazem przyjaciel artysty Teddy Kollek.

Z relacji Tessy i Giory Hagity wynika, iż Kollek planował również powierzenie Himowi stworzenia muzeum upamiętniającego pierwszego premiera Izraela i męża stanu, Davida Ben Guriona<sup>795</sup>. Dom Ben Guriona w Tel Aviwie został otwarty dla publiczności w 1974 r., nie wiadomo jednak, czy Him miał ostatecznie udział w projekcie ówczesnej ekspozycji. Jak się zdaje, temat ten nie był dla niego tak pociągający, jak wcześniejsze ekspozycje mające związek z interesującą go historią starożytną.

D 600  
-601

## Działalność dydaktyczna

Artysta nie bez powodu zyskał reputację profesjonalisty, uzdolnionego wielu dziedzinach. W kręgach artystycznych był także znany z wszechstronnego wykształcenia, dużej wiedzy, akademickiego przygotowania i przenikliwości umysłu. Z biegiem lat udało mu się także przezwyciężyć wrodzoną nieśmiałość i introwertyzm. Pozwoliło mu to dzielić się swoim doświadczeniem i wiedzą z młodymi adeptami sztuki użytkowej. Artystę chętnie zapraszały na gościnne wykłady rozmaite uczelnie artystyczne. Niekiedy proszono go także o konsultacje w zakresie programów i form nauczania przedmiotów związanych z designem. Z czasem zaproponowano mu także dłuższą współpracę w zakresie kształcenia studentów projektowania graficznego.

Niestety, dokumenty zachowane w londyńskim archiwum artysty niewiele mówią na temat jego współpracy z placówkami kształcącymi młodych artystów przed rokiem 1970, o ile taka w ogóle miała miejsce. Wiadomo jedynie, że w 1960 r. artysta został nominowany z ramienia Society of Industrial Artist do jury ekspertów w corocznym konkursie projektów reklamowych. Organizatorem konkursu była duża londyńska firma wydawniczo-poligraficzna C. & E. Layton. Hima wraz z trzema innymi artystami zaproszono do sędziowania w części konkursu przeznaczonej dla studentów uczelni plastycznych, która

793 List Ruth Cheshin do George'a Hima [maszynopis listu, 26 listopada 1981 r.]  
VA: AAD/1997/19/435.

794 *George Him's Jerusalem*, wstęp Teddy Kollek, il. George Him, Jerusalem: Jerusalem Foundation, 1982.

795 Rozmowa z Tessą i Giorą Hagity 26 lipca 2017 r. w Londynie.

odbyła się w 1961 r. pod nazwą The Layton Students Awards<sup>796</sup>. Rok później artystę zaproszono do jury głównych części konkursu – The Layton Trophy oraz The Layton Colour Trophy, w których wybierano najlepsze reklamy prasowe roku. W księdze pamiątkowej konkursu ukazała się obszerna i dość interesująca relacja artysty, który wypowiedział się na temat imprezy oraz szerzej – kondycji brytyjskiego designu. Dość krytycznie oceniał poziom nadesłanych na konkurs prac. Jak stwierdzał ostro, prace uznane za najlepsze, są co najwyżej nie tak złe, jak pozostałe. Artysta wyrażał zaniepokojenie stagnacją, jaka zapanowała w brytyjskiej grafice reklamowej – branży z definicji kreatywnej, która tymczasem promuje projekty zachowawcze, bezwartościowe, powielające jedynie schematy. Jak pisał, brytyjska reklama straciła duszę – nie ma charakteru, humoru, poczucia ekscytacji. Wątpliwe były także jego zdaniem sposoby wyłaniania zwycięskich projektów. W jego opinii powinny być przede wszystkim doceniane projekty odważne, o oryginalnym podejściu do tematu<sup>797</sup>. Organizatorzy konkursu, mimo uderzającej także w nich samej krytyki Hima, zdecydowali się opublikować jego szczery tekst w corocznym wydaniu poświęconym przebiegowi i laureatom imprezy. Hima jednak nigdy więcej nie zaproszono już do grona konkursowego jury Leytown Awards.

Pierwsze dokumenty potwierdzające pracę artysty na polu dydaktyki pochodzą z 1972 r. Hima do współpracy zaprosiła wówczas (a być może jeszcze wcześniej) Politechnika w Leicester. Kierownictwo tamtejszego wydziału artystycznego, School of Art, obejmował w tym czasie Jerzy Dunin-Brzeziński, znany w Wielkiej Brytanii jako George Karo – polski artysta osiadły po II wojnie światowej w Londynie, którego Him znał zapewne z Society of Industrial Artist, w którym obydwaj działali. W trakcie jego ponadtrzydziestoletniego kierownictwa Wydział Grafiki Politechniki w Leicester znalazł się w czołówce brytyjskich placówek kształcących w zakresie designu. Opracowany przez niego system kształcenia opierał się przede wszystkim na współpracy z nauczycielami zatrudnianymi w niepełnym wymiarze godzin – w większości czynnymi projektantami i artystami. Wielu wykładowców rekrutowało się z Londynu, skąd przyjeżdżali, zazwyczaj na dwa dni w tygodniu. W szkole nie prowadzono tradycyjnych wykładów, a większość zajęć miała charakter praktyczny – prowadzący wyznaczali studentom rozmaite projekty, konsultowali je i oceniali, a dzięki stworzonym pracom, absolwenci posiadali pod koniec kursu pokaźne portfolio. Po pierwszym roku, gdy studentów wprowadzano w temat designu, następowała specjalizacja w jednym z czterech kierunków: reklamie, projektowaniu informacji, ilustracji lub projektowaniu dla mediów audiowizualnych<sup>798</sup>.

To zapewne Jerzy Karo zaproponował Himowi współpracę z uczelnią – jak wynika z zachowanej korespondencji, łączyły ich nie tylko stosunki formalne, ale także przyjaźń<sup>799</sup>. Od semestru letniego roku akademickiego 1972/1973 Him objął stanowisko starszego wykładowcy w ograniczonym wymiarze godzin – wciąż bowiem aktywnie pracował jako projektant, a do Leicester był zmuszony dojeżdżać z Londynu koleją (artysta sam nie prowadził samochodu, ale jak wynika z zachowanych rachunków, chętnie korzystał z taksówek). Okres ten jest stosunkowo dobrze udokumentowany dzięki zachowanej korespondencji artysty z uczelnią, sylabusom zajęć, treści niektórych zadań oraz wspo-

796 Listy Johna Sime'a do George'a Hima [maszynopisy listów, 11 sierpnia 1960, 12 sierpnia 1960 r.] VA: AAD/1997/19/396

797 [wypowiedź George'a Hima na temat konkursu], „Layton Awards Annual” 1962, s. 10.

798 Wiadomość e-mail od Nicka Robinsona z 7 stycznia 2019 r.

799 List George'a Hima do Jerzego Karo [maszynopis listu, 17 czerwca 1976 r.] VA: AAD/1997/19/505.

mnieniom samych studentów<sup>800</sup> i współpracowników artysty<sup>801</sup> z Leicester, do których udało się dotrzeć.

Him nauczał przede wszystkim na pierwszym roku kursu. Początkowo prowadził przedmioty zatytułowane Graphics, później także Emblem and Logotype. Miały one przede wszystkim charakter warsztatowo-konwersatoryjny. Jak wspomina Susanne Pinter, podczas pierwszych zajęć Him stwierdził, iż nie może nazywać siebie designerem ktoś, kto nie umie narysować tygrysa na rowerze. Na tym polegało też pierwsze zadanie, które było dla wielu studentów dużym zaskoczeniem. Dzięki temu sprawdzianowi artysta mógł ocenić, którzy słuchacze mają największy potencjał twórczy.

W archiwum artysty zachowały się liczne opisy projektów, jakie realizowali studenci oraz przygotowywane przez niego plany zajęć. Him wykazywał się dużą kreatywnością w przygotowywaniu zadań i ćwiczeń dla swych podopiecznych. Podczas różnych kursów, artysta zadawał studentom wykonanie projektów m.in.:

- autoprezentacyjnej broszury
- okładek płyt winylowych *Marsylianki*, *Międzynarodówki*, *Hymnu Bojowego Republiki*, oratorium *Mesjasz* Georga Friedricha Händla, chóru gregoriańskiego, płyty *Jesus Christ Superstar*.
- plakatu realizującego slogan: Make Britain GREAT Britain again.
- kartki życzeniowej lub walentynkowej z elementem niespodzianki (w archiwum zachował się jeden z tych projektów, który zapewne rozbawił artystę – wewnątrz składanej na kształt origami kartki, widniał napis „Him to głupol”)
- identyfikacji wizualnej trzech potencjalnych organizacji z różnych branż, które swój projekt chcą nazwać Bantam (odmiana ozdobnej kury karłowatej)
- wdrażania logotypu w formie projektu torebki butiku, papieru firmowego oraz emblematu na frontowej ścianie kina.
- plakatu uświadamiającego dzieci o konieczności przechodzenia przez jezdnię po zebrze.
- plakatu meczu finałowego Pucharu Anglii
- logo kempingu dla nudystów
- papieru do notatek dla klubu jachtowego
- opakowania prezentowej edycji pudełka dla brandu whiskey, puszki dezodorantu w sparyu, pudełka czekoladek

800 Udało się skontaktować ze studentami artysty z Leicester Polytechnics: Mian Ng, Davidem Worthingtonem, Nickiem Robinsonem, Susanne Pinter i Tonym Pashleyem. To dzięki ich wspomnieniom odtworzono obraz prowadzonych przez Hima zajęć dydaktycznych. O tym, jak lubiany był Him przez swoich podopiecznych, świadczyć może entuzjazm, z jakim podzielili się oni swoimi wspomnieniami na jego temat po niemal pięćdziesięciu latach. Wielu z nich wciąż pamięta projekty, które wspólnie realizowali na pierwszych latach studiów.

801 Udało się nawiązać korespondencję e-mailową z Nickiem Robinsonem, który współpracował z Himem w trakcie roku akademickiego 1975/76. Robinson pozostaje także w kontakcie z Jeffem Averym, z którym Him przez kilka lat prowadził kurs w Leicester.



- niewielkich publikacji lub ulotek na różne tematy (najczęściej wymagające od studentów również pracy koncepcyjnej)
- ilustracji do książki *Akenfield, Portrait of an English Village*, autorstwa Ronalda Blythe'go
- kalendarza
- innych realizacji grafik reklamowych, ilustracji i logotypów<sup>802</sup>.

Him przygotowywał zadania pod kątem ich faktycznej wartości dla studentów, których chciał jak najlepiej przygotować do działania w realiach rynkowych. Na przykład, aby przygotować ich do pracy w ograniczonym czasie, niektóre projekty miały bardzo krótki, niekiedy jednodniowy termin realizacji. Instrukcje zawierały szczegółowe wymagania oraz wskazówki, jak poprawnie wykonać projekt. Wyraźnie widać, że artysta starał się pobudzać kreatywność studentów oraz skłaniać ich do szukania nowych rozwiązań. Jego zadania, choć często humorystyczne, dotyczyły najistotniejszych wyzwań pracy projektanta. Starał się także zwracać studentom uwagę, że design powinien opierać się przede wszystkim na sztuce, a nie badaniach marketingowych<sup>803</sup>.

Him często współpracował z innym wykładowcą Leicester Polytechnic – młodym nauczycielem Jeffem Avery'em<sup>804</sup>. Idea ich zajęć polegała na prowokowaniu studentów do stworzenia takiej koncepcji, aby powstałe idee przetworzyć później w inteligentne i kreatywne interpretacje graficzne.

Wśród dokumentów zachowały się także refleksje i uwagi Hima na temat głównych problemów i wyzwań, jakie dostrzegał podczas pracy dydaktycznej. W podobnych raportach zwracał uwagę władz wydziału na możliwości udoskonalenia programu studiów i efektywniejszego wykorzystania czasu zajęć<sup>805</sup>. Jak się zdaje, Him był bardzo zaangażowany w pracę w Leicester Polytechnic. W kierowanym przez Karo wydziale nie wystawiano ocen poszczególnym pracom studentów, a jedynie analizowano je i poddawano bieżącej krytyce. Ocena następowała na koniec roku przed komisją złożoną z kilku projektantów, na podstawie wszystkich wykonanych prac. Na bazie tych ocen tworzono ranking punktowy studentów w skali do 100 punktów. Jak wspomina Nick Robinson, pod koniec roku 1976 przeprowadzono komisyjną ocenę prac bez udziału Hima. Gdy artysta dowiedział się o tym, wyraził głęboką dezaprobatę dla działań pozostałych wykładowców, z których ocenami w wielu wypadkach się nie zgadzał. Pod groźbą zakłócenia porządku obrad najbliższego zebrania Him zażyczył sobie powtórnej oceny, której dokonano. Jak wspomina Robinson, ranking studentów uległ sporym zmianom, i to nie tylko za sprawą samego Hima, ale również innych oceniających, którzy po raz drugi mogli przyrzeć się tym samym projektom i zrewidować swoje wcześniejsze opinie<sup>806</sup>.

802 Opisy zadań i projektów realizowanych przez Hima podczas zajęć dydaktycznych w School of Graphics Leicester Polytechnic [maszynopisy, niedatowane, c. 1972-1976] VA: AAD/1997/19/505.

803 *Ibidem*.

804 Wiadomości e-mail od Jane Rabagliati z 13 grudnia 2018 r. oraz od Davida Worthingtona z 4 stycznia 2019 r.

805 George Him, *First year course (based on the assumption that students are also people). Some preliminary considerations* [maszynopis, 1 lipca 1975 r.] VA: AAD/1997/19/505.

806 Wiadomość e-mail od Nicka Robinsona z 7 stycznia 2019 r.

Jak wspomina z kolei inny absolwent Leicester Polytechnic, David Worthington, Him przy pierwszym kontakcie był nieco onieśmiałający. Bynajmniej nie przez swój sposób bycia, który daleki był od władczości, ale raczej przez nietuzinkowy wygląd i głos. Spoglądając na zdjęcia artysty, łatwo zauważyć, iż był ponadprzeciętnego wzrostu (mierzył niemal 2 metry), co w połączeniu z masywną budową ciała czyniło z niego osobę dość majestatyczną. Jak jednak podkreślają jego dawni przyjaciele i studenci, największe wrażenie robił głos artysty – głęboki, tubalny, a nawet grzmiący. Jak stwierdził Worthington, był to najgłębszy głos jaki miał okazję kiedykolwiek słyszeć<sup>807</sup>.

Susanne Pinter zapamiętała Hima jako życzliwego, ale jednocześnie krytycznego i surowego oceniającego. W trakcie projektowania motywował studentów do intensywniejszej pracy. Przy pierwszym kontakcie niektórych napawał lękiem z powodu wysokiego wzrostu oraz donośnego głosu. Studentów, w których dostrzegał potencjał, wspierał także w sprawach życiowych, gdy widział taką potrzebę. Otaczał opieką szczególnie przybyszów z zagranicy, którzy, tak jak pochodząca spoza Wielkiej Brytanii Pinter, często czuli się w Leicester zagubieni i osamotnieni<sup>808</sup>. Być może dostrzegał ich problemy, gdyż sam spotykał się z podobnymi podczas swych zagranicznych studiów, najpierw w Moskwie, a potem w Berlinie, Bonn i w Lipsku, gdzie integrację z grupą utrudniał mu, poza narodowością, także wiek, którym przewyższał większość kolegów i koleżanek.

Mian Ng wspomina z kolei artystę jako dowcipnego, pełnego poczucia humoru nauczyciela, który tworzył dobrą atmosferę i sprawiał, że zajęcia były angażujące. Jak zauważała, miał także doskonałe relacje ze wszystkimi studentami pochodzącymi z różnych państw i środowisk. Dobrze sprawdzał się w roli mentora i doradcy, zwracającego szczególną uwagę na potrzeby informacyjne wielokulturowego, brytyjskiego społeczeństwa. Jak wspomina, w trakcie kursu tworzyli wiele projektów plakatów, ilustracji czy prac typograficznych. Ng wspomina także z nostalgią, iż artysta podczas zajęć zawsze nosił ze sobą ołówek przyczepiony sznurkiem do paska spodni. Jak twierdził, wciąż gubił ołówki, a w ten sposób jeden zawsze miał pod ręką. Większość osób, które miały okazję pobierać od Hima naukę lub współpracować z nim w Leicester, wspomina także jego nieodłączny papieros, który cmił niemal nieustannie.

Po studiach Ng i Him utrzymywali kontakt i okazjonalnie spotykali się w jego londyńskim studiu. Podczas jej podróży po Europie Him skontaktował ją z zaprzyjaźnionymi projektantami mieszkającymi zagranicą. Ng, dopiero rozpoczynająca swą zawodową karierę, wspomina te spotkania jako ekscytujące i bardzo wartościowe merytorycznie. Him doradzał jej także w kwestiach profesjonalnych<sup>809</sup>. Personalia Ng udało ustalić się właśnie dzięki zachowanym w archiwum referencjom, jakie artysta wystawił jej na zapytanie od Midlands Arts Centre w 1979 r.<sup>810</sup>.

Współpraca Hima ze School of Art w Leicester zakończyła się niespodziewanie w 1976 r. Miało to związek z nieporozumieniem, do jakiego doszło między artystą a pełniącym funkcję dziekana Duninem-Brzezińskim. Z korespondencji wynika, że Him był rozczarowany jego decyzją dotyczącą organizacji pleneru projektowego w Lowestoft, w kwestii którego miał inną wizję. Dodatkowo nie został poinformowany przez organizatorów wyjazdu o zmianach wprowadzonych w programie. Zmusiło go to do zmiany

807 Wiadomość e-mail od Davida Worthingtona z 4 stycznia 2019 r.

808 Wiadomość e-mail od Susanne Pinter z 7 stycznia 2019 r.

809 Wiadomość e-mail od Mian Ng z 17 kwietnia 2018 r.

810 List George'a Hima do Roberta Atkinsa [maszynopis listu, 31 grudnia 1979 r.] VA: Him-2-2.

wcześniejszych instrukcji, przez co, jak się wyraził, stracił autorytet wśród studentów. Nick Robinson nie zapamiętał jednak, aby w czasie wyjazdu Him lub studenci zgłaszali jakiegokolwiek zażalenia co do organizacji projektu<sup>811</sup>. Być może słaba według niego organizacja pleneru i niedługo potem pominięcie go przy ocenie prac studenckich, o czym wspomniano wcześniej, przesądziły o rezygnacji artysty z dalszej współpracy z Leicester Polytechnic, która zakończyła się w połowie czerwca 1979 r.

Przyjaźń Hima i Karo ostatecznie nie ucierpiała na tych wydarzeniach (być może sytuacja została później wyjaśniona, choć nie wiadomo dziś, jaka była dokładnie jej istota). W zakończeniu listu rezygnacyjnego Him mimo wszystko dziękował Brzezińskiemu za namówienie go do pracy dydaktycznej, z której czerpał dużą przyjemność, a dobrych wspomnień z nią związanych nie przyćmiewały ostatnie nieporozumienia<sup>812</sup>. Kilka lat później artysta wystawił Duninowi-Brzezińskiemu pochlebne referencje, gdy ten ubiegał się o posadę dyrektora National College of Art and Design w Dublinie<sup>813</sup>.

W lipcu 1981 r. do artysty zwrócił się Dennis Prestidge, który nawiasem mówiąc był pomysłodawcą wspomnianego pleneru w Lowestoft w 1976 r., a w tym czasie także koordynatorem History of Art and Design and Associated Studies na Leicester Polytechnic. Zaproponował artyście wygłoszenie wykładu poświęconego rozwojowi i kierunkom sztuki oraz projektowania graficznego w latach międzywojennych, zwracając uwagę na jego osobiste doświadczenie. Politechnika oferowała za poświęcony czas wynagrodzenie w wysokości 40 £ oraz pokrycie kosztów związanych z podróżą i pobytem. Prawdopodobnie był to ostatni pobyt artysty w Leicester.

Him współpracował także w latach siedemdziesiątych z innymi szkołami projektowania graficznego w Wielkiej Brytanii. Współpraca ta miała jednak charakter bardziej okazjonalny. W 1973 r. do artysty zwróciły się władze Birmingham Collage of Art and Design, prosząc go o konsultacje i ocenę programu nauczania kursu Graphic Design. W celu oceny przygotowania szkoły do prowadzenia kierunku zaproszono Hima na dwa dni do Birmingham, gdzie artysta zwiedził szkołę i hospitał zajęcia. Him, znany ze swego analitycznego i krytycznego podejścia, wprost zwrócił uwagę na elementy, które były według niego wadliwe, m.in. system oceniania, zbyt mała praktyczność programu i jego zamknięcie na dokonania najnowszego designu. Zachęcał także władze Birmingham Polytechnic do zatrudnienia jako nauczycieli w niepełnym wymiarze godzin praktykujących grafików. Zwracał uwagę, że należy poszukiwać kandydatów w Londynie, gdyż tam skupiają się największe talenty, powiązane z brytyjską branżą reklamową i graficzną<sup>814</sup>. Artystę zaproszono także w czerwcu 1973 r. do uczestnictwa w ocenie dyplomów studentów<sup>815</sup>.

W 1975 r. artysta został z kolei poproszony przez kierownictwo STD Education Committee Dunstable College o doradztwo przy ocenie prac konkursowych studentów z 22 szkół artystycznych<sup>816</sup>.

Wiadomo także, że artysta został zaproszony, zapewne za ramienia RDI, do jury konkursu studenckiego Design Bursaries Competition w 1978 r. W komisji sekcji graficznej

811 Wiadomość e-mail od Nicka Robinsona z 7 stycznia 2019 r.

812 List George'a Hima do Jerzego Karo [maszynopis listu, 17 czerwca 1976 r.] VA: AAD/1997/19/505.

813 List Jerzego Karo do George'a Hima [rękopis listu, 7 maja 1980 r.] VA: AAD/1997/19/505.

814 List George'a Hima do W. H. Price'a [maszynopis listu, 7 lipca 1973 r.] VA: Him-10.

815 List W. H. Price'a do George'a Hima [maszynopis listu, 11 czerwca 1973 r.] VA: Him-10.

816 List Susan D. Price do George'a Hima [maszynopis listu, niedatowany, c. 1975 r.] VA: Him-10.

zasiadało obok niego jeszcze trzech wybitnych brytyjskich projektantów związanych z RDI: Hans Schleger, Abram Games oraz J. F. K. Henrion<sup>817</sup>.

Him utrzymywał także kontakt z londyńskimi szkołami kształcącymi w zakresie projektowania graficznego. Prawdopodobnie od ok. 1973 r. współpracował okazjonalnie z The London College of Printing. Wiadomo, że uczestniczył m.in. w wystawie prac dyplomowych w 1979 r.<sup>818</sup>.

W tym samym roku Department of Extra-Mural Studies University of London zaprosił artystę do wygłoszenia gościnnego wykładu pt. *The Graphic Arts and the Formation of Taste* podczas konferencji zatytułowanej *Communication in '30's*. Był to wykład zamawiany, a wynagrodzenie wynosiło 25 £.

W kwietniu 1979 r. artysta wygłosił także gościnny wykład w Department of Graphic Design and Printing, North Staffordshire Polytechnic. Jak wynika z korespondencji z organizatorem, wystąpienie zostało doskonale przyjęte przez studentów oraz pracowników<sup>819</sup>. Otrzymał wynagrodzenie przysługujące konsultantom w wysokości 42 £<sup>820</sup>.

Him zyskał z czasem także rozpoznawalność w Izraelu, który zresztą często odwiedzał. Od początku istnienia państwa prym w zakresie kształcenia artystycznego wiodła sięgająca swoimi korzeniami początków XX w. Szkoła Sztuk Pięknych i Rzemiosł Artystycznych Besaleel. Również z tą uczelnią związany był Him. Nieco światła na jego kontakty z Besaleel rzuca list adresowany do prof. Aviatara z 1976 r. Jak pisał artysta, jego związki z uczelnią trwały już wówczas od niemal ćwierć wieku, choć ostatnio odwiedzał akademię przed dziesięć laty, w towarzystwie Willema Sandberga i Mishy Blacka z Londynu. Opracowywali oni w tym czasie opinię dla kanadyjskiego rządu, który chciał dofinansować rozwój izraelskiego designu. Jak wspomina artysta, uczelnia była w tym czasie opuszczona i zdekonstruowana do tego stopnia, iż nie widział dla niej nadziei. Stwierdził jednak, że w od tego czasu wiele się zmieniło – szkoła odżyła i została doskonale przeorganizowana pod kierownictwem Dana Hofnera. Po ostatniej wizycie, w 1976 r., chwalił ogromny wysiłek włożony w rozwój placówki, której wyposażenia, jak twierdził, mogła pozazdrościć jej niejedna szkoła w Wielkiej Brytanii. Podczas wizytacji na wydziale grafiki, który najbardziej go interesował, jego uwagę zwrócili młodzi, świetli nauczyciele oraz entuzjastyczni studenci, a także wszechobecna atmosfera przygody<sup>821</sup>. Himowi zaproponowano nawet krótkoterminowy kontrakt na prowadzenie zajęć dla studentów akademii. W 1978 r. Yarom Vardimon z Graphic Design Department zaprosił artystę do udziału w trzytygodniowym projekcie, w trakcie którego przez trzy dni w tygodniu miał prowadzić sześciogodzinne warsztaty. Akademia oferowała zwrot kosztów podróży i pobytu w Izraelu<sup>822</sup>. Nie jest pewne, jaka była odpowiedź artysty, ale jak się zdaje, był w tym czasie zaangażowany w inne projekty. Utrzymywał jednak z uczelnią kontakt, o czym świadczą m.in. listy od ówczesnego dyrektora Dana Hofnera<sup>823</sup>.

817 *Design Bursaries 1978 Competition*, „Journal of the Royal Society of Arts” 1979, vol. 127, no 5275, s. 391-401.

818 Appointment Diary 1973 [kalendarz artysty, 1973 r.] VA: AAD/1997/19/257.

819 List Cal Swann do George’a Hima [maszynopis listu, 3 kwietnia 1979 r.] VA: Him-10.

820 List Cal Swann do George’a Hima [maszynopis listu, 6 lutego 1979 r.] VA: Him-10.

821 List George’a Hima do A. Aviatara [maszynopis listu, 17 June 1976 r.] VA: Him-10.

822 List Yaroma Vardinoma do George’a Hima [maszynopis listu, 13 listopada 1978 r.] VA: Him-10.

823 List Dana Hoffnera do George’a Hima [maszynopis listu, 3 stycznia 1979 r.] VA: Him-10.



W maju 1980 r. ponownie odwiedził Wydział Sztuk Pięknych Besaleel i uczestniczył w zajęciach, podczas których zapewne opowiadał studentom o pracy projektanta. Opiekun grupy, Yehuda Bacon, wyrażał zadowolenie z jego wizyty oraz pisał, że uczestnicy byli bardzo zainteresowani i zainspirowani spotkaniem z nim<sup>824</sup>.

Zapewne na przestrzeni lat artysta brał udział także w innych inicjatywach związanych z kształceniem młodych artystów, jednak nie udało się odnaleźć innych dokumentów na ten temat.

## Działalność w zrzeszeniach artystów

Jak wspomniano wcześniej, Him wraz z Le Wittem przyjęci zostali w poczet pierwszych członków powstającego w 1951 r. Alliance Graphique Internationale. Le Witt, który z czasem odszedł od sztuk graficznych, zrezygnował z członkostwa dziesięć lat później, Him natomiast pozostał członkiem stowarzyszenia aż do śmierci. W miarę możliwości uczestniczył w dorocznych, często kilkudniowych kongresach AGI oraz w spotkaniach brytyjskiego komitetu organizacji, które niekiedy odbywały się w jego studiu.

D 602  
-604

Brytyjska sekcja AGI kierowana najpierw przez F. H. K. Henriona, a później przez Colina Forbesa zrzeszała czołówkę angielskich projektantów. Zapewne dzięki członkostwu w AGI Him miał okazję nawiązywać przyjacielskie stosunki z londyńskimi kolegami z branży, m.in. Davidem Gentlemanem, Tomem Ecklersley'em, Patem Keelym, Ashley'em Havindenem czy z wspomnianym już Henrionem. W archiwum artysty zachowało się kilka listów, które wymieniał z zagranicznymi członkami AGI, m.in. Jacquesem Garamondem – jednym z założycieli stowarzyszenia, z którym korespondował w języku francuskim<sup>825</sup>. Him utrzymywał także kontakty z niektórymi z polskich reprezentantów AGI, m.in. Romanem Cieślewiczem, Janem Lenicą czy Henrykiem Tomaszewskim<sup>826</sup>. Sylwetka Hima była także kilkakrotnie prezentowana na łamach okazjonalnych publikacji wydawanych przez AGI, poświęconych twórczości zrzeszonych artystów, m.in. w *Exempla graphica*<sup>827</sup> czy *AGI Graphic Design Since 1950*<sup>828</sup>.

Z czasem kontakty Hima z innymi reprezentantami brytyjskiego designu zacieśniły się. Doceniano jego inteligencję, krytyczne podejście i doskonale realizacje artystyczne. Śmiało można stwierdzić, że artysta jeszcze w czasie współpracy z Le Wittem znalazł się w czołówce londyńskich projektantów. Po rozpadzie spółki zarówno publiczność, jak i środowisko doceniły także jego samodzielne prace na polu sztuki użytkowej. Już w listopadzie 1956 r. mianowany został członkiem The Society of Industrial Artists and Designers<sup>829</sup> – towarzystwa skupiającego najwybitniejszych twórców sztuki użytkowej oraz promującego wysokie standardy w tej dziedzinie. Artysta uczestniczył w życiu SIA, okazjonalnie

824 List Yehudy Bacona do George'a Hima [maszynopis listu, 4 czerwca 1980 r.] VA: Him-10.

825 List Jacquesa Garamonda do George'a Hima [maszynopis listu, 5 sierpnia 1981 r.]  
VA: AAD/1997/19/416.

826 Korespondencja z różnych lat (VA: Him-2-2) oraz adresowniki artysty (VA: AAD/1997/19/51 do /57).

827 Manuel Gasser, *Exempla graphica, case histories of seventyeight works by seventyeight members of the Alliance Graphique Internationale*, Zürich: Hug & Söhne, [1967].

828 *AGI Graphic Design...*, op. cit.

829 *A Member of The Society of Industrial Artists and Designers* [dyplom członkowski SIA, listopad 1956 r.] VA: AAD/1997/19/70.

publikując także w wydawanym przez towarzystwo periodyku – „SIA Journal”<sup>830</sup>. Pismo poświęciło Himowi interesujący, obszerny artykuł biograficzny w numerze z marca 1960. Jak wynika z niekompletnej dziś korespondencji, artysta pod koniec 1970 r. na własne życzenie, choć z niewyjaśnionych powodów, zrezygnował z członkostwa w towarzystwie. Jako że statut nie przewidywał takiej możliwości, artyście zaproponowano status członka emerytowanego, dzięki czemu mógł zachować wszelkie dotychczasowe przywileje<sup>831</sup>.

Z wiekiem artysta zyskał renomę oraz idące w ślad za nią uznanie środowiska artystycznego Wielkiej Brytanii. Jego wyrazem było zaproszenie do grona członków The Faculty of Royal Designers for Industry, znanego też jako RDI. Stowarzyszenie było podgrupą prestiżowego The Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, znanego szerzej jako The Royal Society of Arts (w skrócie RSA). RDI wydzielono z RSA w 1936 r., aby promować wysokie standardy projektowania przemysłowego i użytkowego oraz wzmacniać status profesji designera. Tytuł Royal Designer for Industry przyznawany jest jedynie obywatelom Wielkiej Brytanii, którzy osiągnęli najwyższy poziom w dziedzinie projektowania przemysłowego. Jak wynika z protokołu obrad RDI z 4 maja 1977 r., zaproszenie Hima w poczet członków zaproponował Newille Ward oraz ówczesny przewodniczący Jack Howe. Jego nominację gorąco poparł David Gentleman, który zwracał uwagę na dynamikę, oryginalność i pomysłowość prac Hima oraz utrzymywany przez niego od lat najwyższy poziom artystyczny. George Mackie zwracał też uwagę na jego wcześniejsze dokonania wspólnie z Le Wittem. Podkreślano też jego osiągnięcia artystyczne, przede wszystkim doskonałą kampanię Schweppshire, projekt Masada Exhibition oraz uwielbiany przez dzieci zegar zaprezentowany podczas Festival of Britain<sup>832</sup>. Pierwszego listopada 1978 r. Him odebrał dyplom RDI podczas oficjalnej ceremonii, na której przemawiał projektant Gordon Russel<sup>833</sup>. Od tego czasu artysta uczestniczył w organizowanych przez towarzystwo zebraniach, okazjonalnych wspólnych obiadach i innych imprezach. Zaproszenie do RDI było niewątpliwym wyróżnieniem. Wydarzenia tego nie przeoczyli także znajomi artysty, o czym świadczą zachowane listy z gratulacjami. Krótki biogram artysty i innych nowo przyjętych członków towarzystwa ukazał się w sierpniowym numerze „Journal of the Royal Society of Arts” z 1977 r.<sup>834</sup>.

Przynależność do zrzeszenia projektantów przemysłowych wiązała się także bezpośrednio z członkostwem w RSA, którego RDI było częścią. O wyborze na członka (Fellow) The Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce Him poinformowany został w liście z 10 października 1977 r.<sup>835</sup>.

Artystę zaproszono także do członkostwa w Society of Typographic Designers – brytyjskiego towarzystwa zrzeszającego zawodowych typografów i projektantów publikacji. Jego celem było podniesienie standardów pracy oraz kształcenia w zakresie sztuki typograficznej i projektowania graficznego, a także zbudowanie pola do debaty na temat aktualnych problemów. Działalność Hima w STD jest niestety stosunkowo

830 v. George Him, Raymond Dew, *An Interpretation*, „SIA Journal” 1958, October, s. 7-8 *et al.*

831 List W. I. Dickson do George’a Hima [maszynopis listu, 3 grudnia 1970 r.] VA: AAD/1997/19/485.

832 Gordon Russel, *Skill*, „Journal of the Royal Society of Arts” 1978, vol. 127, no 5269, s. 41.

833 List Helen Auty do George’a Hima [maszynopis listu, 12 lipca 1978 r.] VA: AAD/1997/19/485.

834 [biogramy nowych członków], „Journal of the Royal Society of Arts” 1977, vol. 126, no 5265, August, s. 504.

835 List sekretarza Royal Society of Arts do George’a Hima [list drukowany seryjnie, podpisany ręcznie, podpis nieczytelny, 10 października 1977 r.] VA: AAD/1997/19/485.

słabo udokumentowana – wartościowy wydaje się jedynie list z 1972 r., który podobnie jak w przypadku listu z SIA, jest odpowiedzią na rezygnację Hima. W imieniu władz towarzystwa George Burton informował Hima, że w związku z jego wieloletnim wsparciem dla STD oraz uznaniem dla jego pracy twórczej rada proponuje mu dożywotnie honorowe członkostwo w stowarzyszeniu (Honorary Life Membership of the Society)<sup>836</sup>. Niestety, w archiwach STD (obecnie działającego pod nazwą International Society of Typographic Designers), nie zachowała się żadna dokumentacja z tamtych lat<sup>837</sup>. Początki współpracy artysty z STD miały jednak miejsce znacznie wcześniej. „Journal of Royal Society of Arts” odnotował wykład artysty zatytułowany *Him speaks*, który wygłoszony został podczas spotkania Society of Typographic Designers w dniu 29 listopada 1962 r., w londyńskim Overseas House<sup>838</sup>.

Artysta uczestniczył także aktywnie w życiu środowiska związanego z rynkiem wydawniczym i reklamowym Londynu, w którym obracał się praktycznie od przyjazdu do Wielkiej Brytanii w 1937 r. Z czasem kontakty te zaowocowały licznymi przyjaźniami i rozbudową sieci znajomości wśród osób powiązanych z branżą, w której pracował. Od drugiej połowy lat pięćdziesiątych, a być może wcześniej, artysta należał do Double Crown Club. Był to założony w latach dwudziestych klub zrzeszający najważniejszych i najbardziej wpływowych londyńskich drukarzy, wydawców, ilustratorów i projektantów książek. Zjazdy członków odbywały się najczęściej w formie wspólnych obiadów, po których wygłaszane były wystąpienia poświęcone różnym aspektom branży wydawniczej. Od samego początku spotkaniom tym towarzyszyły specjalnie drukowane zaproszenia, do których zaprojektowania angażowano członków klubu. Him wykonał co najmniej dwa projekty takich druków: na 138. obiad klubu, który odbywał się w 1957 r., oraz na spotkanie 183., w 1966 r. Jest także prawdopodobnie autorem zaproszenia na 187. obiad towarzystwa, podczas którego, 30 listopada 1966 r., sam wygłosił wykład zatytułowany *Design as a Marketable Commodity* (Dizajn jako towar rynkowy).

Rysunek Hima zdobi także ulotkę wydaną w 1963 r. przez ICOGRADA – International Council of Graphic Design Associations – międzynarodową radę stowarzyszeń grafików i projektantów<sup>839</sup>. Nie wiadomo nic więcej o związkach artysty z tą organizacją, choć jak się zdaje, Him znał założyciela rady – Willy’ego de Majo, pochodzącego z Wiednia designera, który od 1939 r. także mieszkał w Londynie. Artysty mieli okazję poznać się podczas realizacji oprawy wizualnej Festival of Britain.

Wiadomo także o co najmniej jednym wykładzie Hima podczas kongresu Design and Industries Association w Londynie w 1961 r. Według relacji Robina Mudie’go, jego wystąpienie było zarazem dowcipne i poważne. Artysta poruszał istotne problemy, z jakimi według niego borykała się w tym czasie branża projektowania graficznego i reklamy. Zwracał uwagę na niechęć zlecniodawców do projektów odważnych, przez co dominują przede wszystkim prace sztamowe i bezpieczne. Krytycznie wyrażał się także na temat coraz większych barier, jakie tworzą korporacyjne struktury dużych kompanii,

836 List George’a Burtona do George’a Hima [rękopis listu, 13 kwietnia 1972 r.] VA: AAD/1997/19/471.

837 Wiadomość e-mail od Davida Coates’a z 1 marca 2019 r.

838 *Forthcoming meetings*, „Journal of Royal Society of Arts” 1962, vol. 110, no 5076, s. 867-868.

839 *George Him at Home to ICOGRADA delegates and their friends* [ulotka, 26 kwietnia 1963 r.] University of Brighton, Design Archives, Ref: GB 1837 DES/RHZ/1/1/20.

uniemożliwiający zaistnienie dobrych i ambitnych kampanii reklamowych<sup>840</sup>. Nie wiadomo o żadnych innych związkach artysty z DIA, choć nie są one wykluczone.

W Wielkiej Brytanii na różnego rodzaju dokumentach i listach o charakterze oficjalnym zwykło się często pisać, obok tradycyjnego Esq. (odpowiednik naszego Sz. P.), także rozmaite skróty świadczące o posiadanych oficjalnych tytułach czy przynależności do prestiżowych stowarzyszeń. Przez lata swej naukowej i zawodowej kariery artysta zgromadził takich dopisków pokaźną liczbę. Na liście z 17 października 1977 r. informującym o przyznaniu mu członkostwa w Royal Society for the Encouragement of Arts and Crafts można odczytać „George Him Esq., Ph. D., F. S. T. D., A. G. I., R. D. I.”. Sam artysta również okazjonalnie używał dopisków, m.in. Ph. D., czy R. D. I. w korespondencji oficjalnej.

Przynależność do rozmaitych zrzeszeń i klubów skupiających przedstawicieli branży, w której działał Him, miała z pewnością pozytywny wpływ na jego karierę. Rosnąca sieć znajomości w kręgach londyńskich wydawców, projektantów, autorów i drukarzy mogła być pomocna przy pozyskiwaniu nowych zleceń. Przynależność do prestiżowych stowarzyszeń była swego rodzaju potwierdzeniem jakości i gwarancją zaufania, która także zachęcać mogła poważnych klientów. Zaproszenia do tych elitarnych stowarzyszeń twórców świadczą o niewątpliwym uznaniu, jakim cieszył się Him w kręgach brytyjskich projektantów i teoretyków. Poza tym uczestnictwo w życiu intelektualnym społeczności zajmującej się zawodowo sztuką użytkową było dla artysty z pewnością pociągające. Z zachowanych materiałów wynika, że chętnie udzielał się w dyskusjach, wygłaszał prelekcje oraz publikował na łamach wydawanych przez towarzystwa periodyków.

## Twórczość publicystyczna

Himowi, choć był przede wszystkim praktykiem, nieobca była jednak także refleksja teoretyczna nad sztuką użytkową. Analityczny umysł i przygotowanie akademickie sprzyjały obserwacjom własnej branży, którą niejednokrotnie krytycznie oceniał. Jego szerokie znajomości i doświadczenie pozwalały mu się także rzeczowo wypowiadać na temat różnych kwestii związanych z projektowaniem graficznym. Efektem tych przemyśleń są liczne teksty, które na przestrzeni lat ukazywały się w periodykach poświęconych sztuce użytkowej. Są one dowodem na to, że Him niemniej biegle niż pędzlem, władał również piórem, a jego zdolności intelektualne nie ustępowały talentowi plastycznemu.

Najwcześniejszy znany tekst autorstwa Hima, opublikowany w Wielkiej Brytanii, pochodzi z 1949 r. Artykuł *The Whimsical Paintings of Jan Le Witt* opublikowany w czasopiśmie „The Studio” jest ciepłym, krytycznym omówieniem dokonań Le Witt na polu malarstwa oraz krętej drogi, jaka go ku niemu wiodła. Tekstu nie można traktować jako oceny w pełni niezależnej – w tym czasie artyści wciąż blisko ze sobą współpracowali, osiągając spore sukcesy na brytyjskim rynku projektowania.

W kolejnych latach Him jeszcze kilkakrotnie proszony był o przygotowanie opisów twórczości i dokonań innych zaprzyjaźnionych artystów działających na polu sztuki użytkowej. W 1961 r. ukazał się w szwajcarskim „Graphis” jego artykuł poświęcony Jeanowi Davidowi, izraelskiemu projektantowi i malarzowi wywodzącemu się z kręgu przedwojennej awangardy rumuńskiej<sup>841</sup>. W 1977 r., wraz z Paulem Randem, poświęcił z kolei na łamach pisma tekst Hansowi Schlegerowi, znanemu również pod pseudonimem Zéro,

840 Robin Mudie, *Him and the Fifteen Doors*, „The Architects’ Journal” 1961, no 681, May 11, s. 109-110.

841 George Him, *Jean David*, „Graphis” 1961, no 97, s. 418-423, 445, 447.



z którym od lat utrzymywał znajomość<sup>842</sup>. Za napisanie artykułu, który zamówił u artysty osobiście Walter Herdeg, założyciel pisma, wypłacono standardową stawkę 65 £<sup>843</sup>.

Him jest także autorem eseju wprowadzającego do katalogu wystawy poświęconej pamięci Toma Eckersley'ego, która odbywała się w 1980 r. w Camden Arts Centre. Jest to pochlebny tekst, poświęcony dokonaniom projektanta, z którym Him przyjaźnił się od lat czterdziestych. Obydwaj pracowali w czasie wojny dla GPO, a po jej zakończeniu znaleźli się wśród pierwszych reprezentantów Wielkiej Brytanii w AGI<sup>844</sup>.

Doskonała znajomość branży, długoletnie doświadczenie oraz szacunek, jakim artysta cieszył się wśród kolegów, skłaniały go niekiedy do dzielenia się ze środowiskiem krytycznymi uwagami na temat kondycji współczesnej sztuki użytkowej i reklamowej. Oprócz wspomnianego już wcześniej kontrowersyjnego komentarza, jaki ukazał się w księdze pamiątkowej konkursu Layton Awards, artysta dość odważnie, choć często w gorzkich słowach, artykułował swe refleksje na temat branży. Szczególnie krytycznie podchodził do sektora reklamowego, którego kryzys często opisywał w branżowych periodykach. Szczególnie ubolewał nad dominacją biurokracji i wzrostem korporacyjnych struktur, które niejednokrotnie paraliżowały sprawne działania reklamowe. Niepochlebnie wyrażał się także o kierownikach działów promocji, którzy preferowali rozwiązania bezpieczne, odrzucając często projekty nowatorskie i przełamujące schematy. Jako przykłady podobnych tekstów wymienić można m.in. *I blame the advertisers*, opublikowany na łamach „Advertiser's Weekly”<sup>845</sup> oraz teksty zamieszczane przez pismo „Art & Industry”: *Cabbages or Kings?*<sup>846</sup>, a także list otwarty artysty z okazji srebrnego jubileuszu periodyku<sup>847</sup>.

W archiwum Hima zachował się także niezwykle ciekawy z dzisiejszej perspektywy, trzystronicowy maszynopis zatytułowany *Electronic revival*, poświęcony wejściu sztuki użytkowej w epokę cyfrową. Tekst nie jest datowany, jednak można podejrzewać, że pochodzi z końca lat siedemdziesiątych. Artysta, mimo zaawansowanego już wówczas wieku, bardzo szybko zwrócił uwagę na pierwsze zastosowania komputerów na polu projektowania graficznego i architektury, jednocześnie bardzo wnikliwie analizując szanse i zagrożenia, jakie mogą powodować. Jak twierdził, niezależnie od chęci branża projektancka wkraczała w tym czasie w *Design-by-Pushbutton-Age*. Him zwracał uwagę, iż profesja designera, wraz z okrzepnięciem po II wojnie światowej, weszła w fazę stagnacji. Zamiast szukać nowych ścieżek, podążała coraz częściej za modą, a sami designery nie kształtowali już wrażliwości estetycznej odbiorców, a wręcz sami podążali za ich upodobaniami. Artysta uważał, że komputery z czasem uzyskają zdolność samodzielnego generowania udanych projektów na podstawie zadanych wymagań i tym samym ograniczą zapotrzebowanie na profesjonalnych projektantów. Przyczyniać miały się do tego również masowa produkcja i media, które wytworzyły zarówno popyt, jak i podaż na „jednodniową oryginalność” – szybko wymyśloną, ale równie szybko zapomnianą i zastąpioną kolejną. Według niego nie sprzyjało to rozwojowi kreatywności, wręcz przeciwnie – wywierało na artystów presję, aby dostosować się do rynkowych realiów. Nie wiadomo,

842 George Him, Paul Rand, *Hans Schleger (Zéro)*, „Graphis” 1977, no 188, s. 518-525, 566.

843 List Waltera Herdega do George'a Hima [maszynopis listu, 24 grudnia 1976 r.] VA: Him-2-2.

844 Maszynopis eseju wprowadzającego, przygotowanego do teki pamiątkowej *Tom Eckersley: Posters and other graphic work* [maszynopis, niedatowany, c. 1980] VA: AAD/1997/19/447.

845 George Him, *I blame the advertisers*, „Advertiser's Weekly” 1959, August 21, s. 20, 24.

846 George Him, *Cabbages or Kings?*, „Art & Industry” 1955, July, s. 18-21.

847 George Him, *Letter to Art & Industry on its silver jubilee*, „Art & Industry” 1951, July, s. 7.

czy tekst ten ukazał się drukiem, jednak wiele wskazuje, że był raczej wygłoszony w formie odczytu. Z treści wynika, że kierowany był do członków Royal Faculty of Designer oraz Society of Industrial Artists.

Odnalezione dokumenty i publikacje świadczą, że Him aktywnie uczestniczył również w dyskusjach prowadzonych w Faculty of Royal Designers for Industry oraz Royal Society of Arts na temat różnych aspektów sztuk użytkowych. Niektóre z tych wypowiedzi odnotowane zostały w sprawozdaniach publikowanych na łamach „Journal of Royal Society of Arts”<sup>848</sup>.

Him niekiedy komentował także osiągnięcia izraelskiej sztuki użytkowej. Oprócz wspomnianego już biogramu Jeana Davida, na łamach „Graphis” ukazał się w 1963 r. jego tekst *Israel: Graphic arts in a young country*<sup>849</sup>, będący próbą podsumowania dokonań Izraela na polu designu w ciągu piętnastu lat od proklamacji niepodległości. W archiwum artysty zachowały się także karty wyrwane z nieznanego czasopisma, na których znajduje się artykuł Hima zatytułowany *I met El Al*. Jest to zapis osobistych wspomnień artysty związanych z izraelskimi liniami lotniczymi, w których Him przez wiele lat był konsultantem do spraw wizerunkowych<sup>850</sup>.

## Wystawy i nagrody

Twórcy sztuki użytkowej niemal od początku funkcjonowania tej gałęzi sztuki w postaci wyodrębnionej profesji chętnie prezentowali swoje prace w ramach wystaw indywidualnych i zbiorowych. Taka forma przedstawiania projektów, wcześniej rzadko obecnych w salach wystawienniczych, pozwalała ocenić je w oderwaniu od ich naturalnego środowiska czy kontekstu. Była to także doskonała okazja do promowania i budowania rangi nowej formy sztuki, której rola przez długi czas umniejszana była przez konserwatywne kręgi artystów i krytyków ze względu na jej komercyjny charakter. Wystawy zbiorowe były okazją do porównania dokonań różnych twórców i grup artystycznych. Często imprezy takie organizowane były w formie konkursów, podczas których nagradzano najciekawsze prace i tym samym wyróżniano ich autorów. Him, zarówno w czasie współpracy z Le Wittem, jak i później, chętnie brał udział w podobnych wydarzeniach. Za swoją pracę był także wielokrotnie doceniany. Świadczą o tym liczne nagrody, a także królewskie stypendium.

Nie wiadomo nic o indywidualnych wystawach Hima z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Pierwszą dużą indywidualną wystawę artysta zorganizował zapewne dopiero w 1976 r. Ekspozycja zatytułowana autoironicznie *Fat Person Singular* prezentowała najważniejsze prace stworzone przez Hima zarówno samodzielnie, jak i w ramach spółki Lewitt-Him. Wystawa zorganizowana została z okazji pięćdziesięciolecia pracy artystycznej Hima (w 1926 r. wykonał w Niemczech swoje pierwsze zlecenie) i miała charakter przekrojowy. Licznie reprezentowane były prace ilustratorskie oraz reklamowe. Artysta

D 605  
-609

848 v. Gerald Barry, *The influence of the Festival of Britain on design to-day* [tekst wykładu i zapis dyskusji], „Journal of Royal Society of Arts” 1961, vol. 109, no 5059, s. 503-515; Wally Olins, *Corporate identity – the myth and the reality* [tekst wykładu i zapis dyskusji], „Journal of Royal Society of Arts” 1979, vol. 127, no 5272, s. 208-223.

849 George Him, *Israel: Graphic arts in a young country*, „Graphis” 1963, no 108, s. 268-277, 343-344.

850 George Him, *I met El Al* [nadbitka z czasopisma, pochodzenie nieznanne, niedatowana]  
VA: AAD/1997/19/401.

przygotował także ciekawy plakat wystawy, w którym powrócił po raz kolejny do techniki fotomontażu, wykorzystując dwa zdjęcia samego siebie – w wieku lat pięciu oraz siedemdziesięciu pięciu. „Stary” Him, trzyma na otwartej dłoni „młodego”, spoglądając na niego z uśmiechem. Wystawa prezentowana była od 3 do 21 maja 1976 r. w London College of Printing, szkole, z którą artysta podejmował wcześniej okazjonalną współpracę.

D 605

Kolejna wystawa, która odbyła się prawdopodobnie także w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, miała miejsce w Foyer Gallery, działającej przy North Staffordshire Polytechnic. Była to prezentacja graficznych prac Hima, zatytułowana *it's h!m*. Niewiele dziś wiadomo o tym wydarzeniu. Zachował się jedynie ciekawy plakat wystawy, zapewne autorstwa samego Hima. Na szarym tle, z widocznymi w górnej części arkusza chmur wyłania się *manicula* – mała ręka, wywodzący się ze średniowiecza znak dłoni z wyciągniętym palcem wskazującym. Kieruje on wzrok obserwatora do lewego dolnego narożnika plakatu, gdzie niewielkim białym pismem zamieszczono tytuł i informacje o lokalizacji wystawy (ale nie jej dacie). Dzięki minimalistycznej formie i niewielkiej ilości elementów graficznych dobrze skonstrastowanych z tłem plakat jest bardzo wyrazisty i skutecznie zwraca uwagę.

W 1979 r. Him nawiązał współpracę z londyńską Ben Uri Gallery. Założona w 1915 r. instytucja od początku działała jako muzeum i organizacja charytatywna promująca sztukę artystów żydowskich, a później emigracyjnych w ogóle. Galeria co roku organizowała w okresie przedświątecznym jarmark Ben Uri Picture Fair, podczas którego prowadzono sprzedaż dzieł sztuki dostarczanych przez zaprzyjaźnionych artystów. Him dostarczył na jarmark w 1979 r. 112 oryginalnych prac z zastrzeżeniem, że w razie potrzeby może się zgłosić do nowych właścicieli, aby je zreprodukować<sup>851</sup>. Były to przede wszystkim oryginalne ilustracje książkowe, m.in. z *Folk Tales*, *Day with the Duke* czy *Zuleika Dobson*, a także plakaty, a nawet tkanina zaprojektowana dla El Al. Jak wynika z rozliczenia z galerią, sprzedane zostało w sumie 46 prac za łączną kwotę 2087 £ (z czego 25 % trafiło jako prowizja do galerii Ben Uri).

D 611  
-614

Kolejna prezentacja prac Hima w Ben Uri Gallery miała miejsce w 1981 r., między 16 czerwca a 17 lipca. Była to kolejna przeglądowa wystawa prac artysty, zatytułowana *Him Ancient and Modern*. Prezentowano przede wszystkim ilustracje książkowe, prace reklamowe, a także plansze tworzone dla telewizji oraz rysunki wykonane przez Hima w Izraelu podczas wizyt w 1951 oraz 1980 r. Wystawa była zapewne autorskim pomysłem Hima, a Ben Uri udostępniła jedynie lokal. Jak wynika z umowy zawartej między galerią a artystą, to Him pokrywał koszt druku zaproszeń i katalogów, reklamy, zmontowania ekspozycji i wernisażu<sup>852</sup>. Wystawa była ostatnią publiczną ekspozycją prac Hima za jego życia i stanowiła niejako podsumowanie wieloletniej kariery artystycznej.

Twórczość Hima prezentowana była także niekiedy przy okazji wystaw zbiorowych, m.in. w 1978 r. podczas *AGI Design Conference Exhibition*<sup>853</sup>. Jako jeden z szesnastu artystów reprezentował też Wielką Brytanię podczas odbywającego się w Bratysławie Biennale

851 Price list [list prac wystawionych na sprzedaż podczas Ben Uri Picture Fair, 1979 r.]

VA: AAD/1997/19/493.

852 *Exhibition Contract, Ben Uri Gallery* [umowa między Georgem Himem a Ben Uri Gallery, dotycząca wystawy *Him Ancient and Modern*, 26 stycznia 1981 r.] VA: AAD/1997/19/504.

853 List Evy Svensson do George'a Hima [maszynopis listu, 6 października 1978 r.]

VA: AAD/1997/19/416.

of Illustrations. Zgłosił wtedy do konkursu książki z serii o olbrzymie Aleksandrze, które współtworzył wraz z pisarzem Frankiem Herrmannem<sup>854</sup>.

Hima zapraszano także na otwarcia i wernisaże innych imprez artystycznych. W 1976 r. gościł na wystawie *European Illustration*, zorganizowanej w Design Centre przy londyńskim Haymarket<sup>855</sup>, obecny był również na wernisażu wystawy prac Harry'ego Blackera w Lauderdale House w Highgate w 1981 r., której patronował ORT<sup>856</sup>.

W 1966 r. prace artysty wyróżnione zostały w zorganizowanym przez International Center for Typographic Arts projekcie *Typomundus 20*. Jego zwieńczeniem była publikacja książkowa z najbardziej znaczącymi przykładami typografii XX wieku<sup>857</sup>. Artysta otrzymał od centrum, kojarzonego przede wszystkim ze szwajcarską szkołą typografii, certyfikat doskonałości, będący wyrazem uznania jego dokonań w zakresie projektowania różnego rodzaju publikacji.

W 1977 r. Hima wyróżniono w zorganizowanym przez Victoria & Albert Museum konkursie ilustratorskim im. Francisa Williama za książki *King Willbur and the Bicycle* oraz *Adventures of King Midas*. Zdobył wówczas drugą nagrodę *ex aequo* z trzema innymi uczestnikami (pierwsze miejsce również dzieliło trzech ilustratorów). Nagroda wynosiła 50 £. Konkursowi towarzyszyła ekspozycja wyróżnionych książek, która odbywała się w muzealnej Library Gallery między 16 marca a 22 maja<sup>858</sup>.

Pod koniec lat siedemdziesiątych artysta został doceniony także za swą wieloletnią pracę i wkład w brytyjską sztukę użytkową przez królową. Od ok. 1978 r. pobierał stałe wynagrodzenie na mocy Civil List Pension. Civil List jest specjalną listą płac przyznawanych wedle uznania przez króla lub królową (obecnie pokrywanych z budżetu państwa). Pensja wynosiła początkowo 450 £ rocznie. W 1980 r. podwyższono ją do 550 £<sup>859</sup>, a w lutym 1982 r., niedługo przed śmiercią artysty, do 700 £<sup>860</sup>.

## Kontakty z Polską oraz Polonią

Po drugiej wojnie światowej kontakty zarówno Hima, jak i Le Witta z kręgami polskiej emigracji w Londynie osłabły. Nie oznacza to jednak, że artysta całkowicie stracił kontakt z Polonią. Świadczą o tym m.in. opisane wcześniej zlecenia na okładki otrzymywane od Orbisu, będącego niejako spadkobiercą wydawnictwa M. I. Kolin, oraz prace wykonane dla Oficyny Poetów i Malarzy Krystyny i Czesława Bednarczyków.

Dokonaniami Hima okazjonalnie interesowała się także polonijna prasa. Pochlebny, monograficzny artykuł poświęcił mu na łamach londyńskich „Wiadomości” emigracyjny

854 *Biennale of Illustrations Bratislava 1975: Britihs Entry* [załącznik do listu Douglasa Martina do George'a Hima, 28 kwietnia 1975 r.] VA: Him-2-2.

855 List Edwarda Booth-Clibborna do George'a Hima [maszynopis listu, 14 września 1976 r.] VA: Him-2-2.

856 List Ronalda Channinga do George'a Hima [maszynopis listu, 7 maja 1981 r.] VA: Him-2-2.

857 Max Caffisch, Hans Neuburg, *Typomundus 20*, New York: Reinhold Pub.; London: Studio Vista Ltd; Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1966.

858 List R. W. Lightbown do George'a Hima [maszynopis listu, 24 lutego 1977 r.] VA: Him-2-2.

859 List C. V. Peterson do George'a Hima [maszynopis listu, 11 lutego 1980 r.] VA: AAD/1997/19/70.

860 List C. V. Peterson do George'a Hima [maszynopis listu, 10 lutego 1982 r.] VA: AAD/1997/19/70.



malarz i krytyk Marek Żuławski przy okazji indywidualnej wystawy, jaką artysta zorganizował w 1976 r. w londyńskim College of Printing<sup>861</sup>.

Hima zapraszano także na spotkania Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie, lecz jego związki z tą organizacją nie są dobrze udokumentowane<sup>862</sup>.

Wiadomo także, że Him znał, być może jeszcze z Polski, innego wybitnego emigracyjnego artystę, który osiadł w Londynie – Feliksa Topolskiego. Obracał się on zresztą w podobnych co Le Witt i Him kręgach – najpierw w Warszawie związany był tak jak oni z redakcją „Skamandra” i „Wiadomości Literackich”, a później w Londynie aktywnie współpracował ze środowiskiem polonijnym oraz działał na polu ilustracji książkowej, niejednokrotnie współpracując z tymi samymi co Studio Lewitt-Him wydawcami. Niewiele wiadomo na temat relacji łączącej Hima i Topolskiego, wydaje się jednak, że był to stosunek przyjacielski. W zachowanym liście z 1978 r. Keith Mackenzie prosił Hima o przesłanie mu nowo opublikowanej książki zdobionej rysunkami Topolskiego *Face to Face*<sup>863</sup> oraz o dedykację rysownika. Jak pisał Mackenzie, Topolski, owszem, dedykację sporządził, jednak jej część znalazła się na osobnym arkuszu papieru, który zachował. Jak zaznaczył, aby dokończyć transakcję, Him miał odwiedzić go osobiście w jego londyńskim studiu, w jednej z arkad pod mostem Waterloo. Ta niezwykła forma zaproszenia zaskoczyła pośredniczącego Mackenzie’go, który wyraził uznanie dla wyrafinowanego humoru Polaków<sup>864</sup>.

Przy różnych okazjach, m.in. w trakcie spotkań czy wystaw międzynarodowych stowarzyszeń artystycznych w Londynie oraz zagranicą, Him spotykał niekiedy twórców z Polski. Wspominał np. o spotkaniach z Lenicą, Tomaszewskim czy Mroszczakiem. Bardzo cenił sobie polską powojenną szkołę plakatu, uważając, że stoi na bardzo wysokim poziomie artystycznym. Jak się wyraził, jest „na pewno, najlepsza w Europie”<sup>865</sup>.

Him utrzymywał także okazjonalne kontakty z krajem. Intensywnie korespondował z różnymi organizacjami, które posiadały fotograficzną dokumentację Holokaustu. Miało to związek przede wszystkim z poszukiwaniami prowadzonymi przez niego na potrzeby publikacji i wystaw dotyczących warszawskiego getta i obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu. Jak wynika z niekompletnych dziś już listów, korespondencja ta prowadzona była w języku polskim, którym Him wciąż sprawnie się posługiwał (również aktywną korespondencję z siostrą Eugenią Acharkan, osiadłą w Izraelu oraz z kuzynką Anną Kipper, mieszkającą po wojnie w Kolumbii, prowadził w języku polskim). Po polsku pisywał także do pozostałych w kraju przedwojennych znajomych, z którymi jeszcze wiele lat po wojnie utrzymywał kontakt. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych intensywnie kontaktował się Antonim Marianowiczem, w związku z polską edycją ilustrowanej przez Hima opowieści o gadającej papudze – Squawky, która w polskim tłumaczeniu została Skrzeczkim. Utrzymywał także kontakty z Erykiem Lipińskim, któremu przed wojną wraz z Le Wittem przekazali przed wyjazdem z Polski część swoich

861 Marek Żuławski, *Him*, „Wiadomości” [Londyn] 1976, nr 33 (1585), s. 5.

862 W archiwum artysty zachowało się tylko jedno zaproszenie, na spotkanie z prof. Tymonem Terleckim organizowane przez PTNO, mające odbyć się 30 marca 1982 r. w Londynie.

863 *Face to Face*, ed. Hugh Burnett, il. Feliks Topolski, London: Cape, 1964. Książka była zwieńczeniem serii programów typu talk-show, podczas których w trakcie prowadzonego wywiadu Topolski na żywo portretował zaproszonego gościa.

864 List Keitha Mackenzie’go do George’a Hima [maszynopis listu, 3 stycznia 1978 r.] VA: Him-2-2.

865 *Po 44 latach...*, *op. cit.*, s. 16-17.

kontraktów. To właśnie Eryk Lipiński przeprowadził z artystą wywiad podczas jego pierwszej po wojnie wizyty w Polsce. Do kraju artysta zdecydował się przyjechać dopiero po 44 latach, w 1980 r. Być może wcześniej nie czuł się na siłach, aby odwiedzić miasto, w którym zginęło tak wielu jego krewnych i znajomych. Wpływ na to miała zapewne także polityka władz komunistycznych w kwestii obywateli pochodzenia żydowskiego, która mogła budzić w artyście obawy. Wyprawa do Polski na początku lat osiemdziesiątych miała związek z opracowywaną przez niego wystawą poświęconą Auschwitz, w sprawie której kontaktował się m.in. z przedstawicielami Głównej Komisji ds. Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce. W trakcie swej wizyty odwiedził Warszawę, która, jak stwierdził w ogóle nie przypominała miasta, które zapamiętał sprzed wojny<sup>866</sup>. W kraju Hima ponownie pojawił się jeszcze w marcu 1981 r., zapewne również w związku ze zbieraniem materiałów na temat Holokaustu, jednak niewiele wiadomo o przebiegu tej wizyty<sup>867</sup>.

Z zapisanych przez artystę danych teledadresowych wynika, iż musiał także na przestrzeni lat kontaktować się w Londynie z polonijnymi ośrodkami, m.in. z Polskim Ośrodkiem Społeczno-Kulturalnym, polską ambasadą oraz przedstawicielami londyńskiej emigracji: Markiem Żuławskim, Franciszką i Stefanem Themersonami, a także wspomnianymi już Feliksem Topolskim, Krystyną i Czesławem Bednarczykami oraz Jerzym Dunin-Brzezińskim. Notatnik Hima zawiera również adresy mieszkających w Polsce Jana Brzechwy, Juliana Tuwima, Jana Lenicy czy Antoniego Słonimskiego<sup>868</sup>. Nie są niestety znane żadne dokumenty świadczące o kontaktach między nimi.

866 *Ibidem*.

867 *Appointments Diary 1981* [terminarz artysty, 1981 r.] VA: AAD/1997/19/270.

868 Adresowniki Hima z różnych lat [siedem adresowników, c. 1945-1982] VA: AAD/1997/19/51 do /57.

# Jan Le Witt

Jak wynika z różnych wypowiedzi Le Witt, zamiłowanie do sztuki czystej było w nim obecne od lat młodości, jednak dopiero mniej więcej od 1945 r. ponownie zaczął myśleć poważnie o karierze malarskiej. Mimo to jeszcze niemal przez 10 lat pozostawał w spółce działającej w zupełnie innym obszarze sztuki. Działalność reklamowa i ilustratorska stała się pewnym źródłem dochodu, a pozycja Studia Lewitt-Him na brytyjskim rynku była już w tym czasie coraz bardziej ugruntowana. Zupełnie inaczej prezentowała się rozpoznawalność Le Witt jako malarza. Z czasem miało się to jednak zmienić. Przez kolejne lata Le Witt prowadził niejako podwójne życie – zajmując się zawodowo twórczością komercyjną, natomiast w czasie wolnym oddając się malarstwu sztalugowemu. Jego indywidualna działalność malarska rozwinęła się znacząco jeszcze w czasie wspólnej pracy z Himem. Malowane przez Le Witt obrazy były jednak wyłączone z postanowień firmowych zawartych między nim a partnerem. Jego twórczość, dzięki sprawnej autopromocji i własnemu zaangażowaniu zaczęła z czasem przyciągać uwagę krytyków, muzeów i galerii. Gdy w 1954 r. rozpadła się spółka, artysta miał już w Wielkiej Brytanii ugruntowaną pozycję jako malarz.

Le Witt zdecydowanie zamierzał porzucić projektowanie graficzne na rzecz nieskrępowanej działalności malarskiej. Pojawienie się grona odbiorców zainteresowanych jego obrazami pozwoliło mu z czasem zrealizować to zamierzenie, a sprzedaż płócien zastąpiła dotychczasowe źródło utrzymania. Jego sytuację materialną poprawiały także korzystne warunki wynegocjowane podczas rozwiązywania umowy z Himem, dzięki którym ten ostatni zobowiązany był przez kilka lat wypłacać mu procent od swego zysku z prac reklamowych (układ działał również w drugą stronę, jednak Le Witt prac na tym polu praktycznie po roku 1955 już nie wykonywał, więc jego wpłaty na rzecz Hima były znikome). Le Witt wykonał bezpośrednio po rozpadzie spółki jeszcze kilka prac reklamowych, jedną okładkę do czasopisma oraz wydał jedną ilustrowaną książkę, wynikało to jednak zapewne ze zobowiązań przyjętych w końcowym okresie działania spółki, a nie chęci pozostania w branży graficznej. Po wywiązaniu się z tych prac Le Witt całkowicie odciął się od tworzenia na zlecenie. Malował, tworzył niekiedy grafiki warsztatowe, a także rozwijał swe zainteresowanie poezją. Okazjonalnie eksperymentował także m.in. na polu projektowania tkanin artystycznych. W kolejnych latach wciąż wiele podróżował, aktywnie wystawiał i zacieśniał swe znajomości z artystami londyńskimi oraz zagranicznymi. Do sztuki użytkowej już nigdy nie powrócił. Jak się zdaje, dopiero samodzielna, nieskrępowana twórczość malarska zaspokoila jego artystyczne ambicje, a dokonanego wyboru nigdy nie żałował.

## Grafika książkowa i reklamowa

Bezpośrednio po rozpadzie spółki artysta wykonał kilka prac, które przypadły mu w ramach podziału wcześniej zawartych kontraktów lub były pochodnymi wcześniejszych projektów.

E 2-7 Najważniejszym projektem, jaki przejął Le Witt przy podziale zleceń, była książkowa wariacja na temat warzywnego byka, znanego z propagandowych plakatów Studia Lewitt-Him z czasu wojny. *The Vegetabull*<sup>869</sup> to ilustrowana opowieść dla dzieci, której

869 Jan Le Witt, *The Vegetabull*, London: Collins, 1956.

głównym bohaterem jest zbudowany z warzyw byk. Jego tylnie nogi to pory, przednie odnóża i rogi zbudowane są z czerwonych marchewek, a korpus jest zbiorem rzep, cukinii, kabaczków i papryk. Ogon tworzy cebula z pękiem zielonego szczypioru. Tytuł książki to pomysłowa gra angielskich słów *vegetable* (warzywo) oraz *bull* (byk). Sam bohater jest rozwinięciem pomysłu, który Le Witt wspólnie z Himem wykorzystali w okresie wojny na jednym ze zleconych przez Ministry of Food plakatów promujących spożycie warzyw.

Historia, której Le Witt był także autorem, opowiada o przygodach młodego byczka imieniem Yorick, który całe życie jadł trawę. Marzył jednak o warzywach, których nie wolno mu było jeść, gdyż zarezerwowane były dla dzieci, aby te rosły zdrowe i silne. Pewnego razu niesforny byk wkradł się jednak do ogrodu warzywnego i skonsumował wszystkie rosnące w nim plony. Po tym wydarzeniu jego ciało zamieniło się w kłębowisko warzyw, które rozkradły zachęcone apetycznym widokiem ptaki, pozostawiając po byczku jedynie cień i głęboki głos. Zrozpaczony swoimi czynami i kondycją Yorick postanowił naprawić wyrządzone szkody i wyruszył w podróż – opuszczając rodziną Mandolię, zerwał z drzewa mandolinowego jeden instrument i wskoczył do morza. Niesiony falami dotarł do odległego lądu, gdzie dzięki bohaterskiej akcji pościgowej i schwytaniu złodzieja został obdarowany dużą ilością złota. Za zgromadzone fundusze kupił warzywa i nasiona, które samolotem dostarczył wkrótce na ojczystą Mandolię, gdzie zrzucił je na spadochronie. Od tego czasu stał się bohaterem wyspy, uwielbianym szczególnie przez dzieci i został mianowany strażnikiem warzywnego ogrodu. Sam na wszelki wypadek zadawała się jednak od tej pory wyłącznie trawą, do której niechęć przysporzyła mu wcześniej tak wielu kłopotów.

Wielobarwna okładka utrzymana w zielono-niebieskiej tonacji przedstawia tytułowego bohatera książki dryfującego na drewnianych kłodach po niebieskim oceanie. U jego stóp siedzą dwa małe, białe ptaszki. Tytuł oraz imię i nazwisko autora tekstu i ilustracji ułożone są z nieregularnych, czarnych liter w granatowe łaty. Czwarta strona okładki zawiera ilustrację przedstawiającą dalszy ciąg sceny ze strony pierwszej – przedstawionych jest na niej 31 białych ptaszków dryfujących na kłodach.

Zabawną kompozycję ma rozwarcie stron kontrtytułowej i tytułowej – ilustracja po lewej przedstawia statek, na którego dziobie stoi gromada marynarzy patrzących przez lunety skierowane na stronę tytułową, gdzie zamieszczono tytuł, personalia autora oraz dedykację: „For my son Michael Alexander”.

W książce znajdują się łącznie 24 ilustracje (nie licząc wyklejki i okładki), w tym 6 całostronicowych i 3 zajmujące całe rozwarcie. Dominują chłodne barwy, zwłaszcza kolor zielony i niebieski, które ożywiają zazwyczaj żółte akcenty. Niektóre ilustracje mają wypełnione tło, inne z kolei kontrastują z bielą papieru. Książka oprawiona jest w kartonową okładkę oklejoną papierem z nadrukowaną ilustracją. Nietypowy jest zaokrąglony grzbiet pozbawiony napisów. Wewnętrzne strony wierzchniej i spodniej okładki pokryte zostały wyklejką przedstawiającą poziome linie, wśród których widać trzy rogate byki żujące trawę. Format książki zbliżony do nieco przyciętego u podstawy A4.

Wydawcą książki w Wielkiej Brytanii było wydawnictwo Collins. Na rynku amerykańskim książkę opublikowało znane wydawnictwo Harcourt Brace & Co.<sup>870</sup>

Trzeba zaznaczyć, iż motyw warzywnego byka nie jest do końca samodzielny tworem Jana Le Witta – motyw Vegetabulla pojawiał się już wcześniej w kampanii społecznej realizowanej w 1946 r. przez Studio Lewitt-Him. Wszystko wskazuje zresztą, że sam

870 Jan Le Witt, *The Vegetabull*, New York: Harcourt Brace & Co., 1956.



pomysł publikacji książkowej datować można również na czas ich wspólnej pracy. W londyńskim archiwum Hima zachował się projekt pierwowzoru książki, nad którą pracowali obydwaj jeszcze w czasie istnienia spółki. Składa się on z kompletnej strony tytułowej i kontrtytułowej oraz zestawu ilustracji w różnych stadiach zaawansowania. Niektóre z nich korespondują tematycznie z tymi, które znalazły się w ostatecznej wersji autorstwa Le Witt'a (np. ilustracja przedstawiająca tłum marynarzy z lunetami na pokładzie statku – w obu przypadkach umieszczona na stronie kontrtytułowej). Niektóre jednak wydają się nie mieć z nią związku tematycznego, co może wskazywać, że były przygotowywane do dwóch różnych opowieści, które łączy jedynie ogólny koncept i postać głównego bohatera. Opierając się na materiale ilustracyjnym obydwu wersji, można stwierdzić, iż obydwaj artyści przedstawiali odrębne wizje przygód warzywnego byczka.

Duże różnice między pierwowzorem a książką opublikowaną przez Le Witt'a wskazują, iż głównym autorem ilustracji tego pierwszego był prawdopodobnie Jerzy Him (to on zachował zresztą w swoich zbiorach wspomnianą makietę). W momencie rozpadu spółki w 1954 r. Jan Le Witt przejął i dokończył (a właściwie stworzył od nowa) rozpoczęty projekt, na który był już zapewne podpisany kontrakt, o czym świadczyć może strona tytułowa pierwowzoru z danymi amerykańskiego wydawnictwa Harcourt Brace i datą 1955<sup>871</sup>. W ramach podziału zobowiązań po rozpadzie Studia Le Wittowi przypadł *Vegetabull*, Himowi natomiast kontrakt z firmą Schweppes. Artyści zobowiązali się wzajemnie do wypłacania byłemu partnerowi 25% zysku od wspomnianych projektów. Dla Le Witt'a był to układ zdecydowanie lepszy. Podczas gdy realizowana przez Hima kampania była dość dochodowa, to niestety, książka Le Witt'a nie odniosła dużego sukcesu. Zarzuca się jej, iż ilustracje są zbyt smutne i zimne, jak na książkę dla dzieci oraz pozbawione werwy charakterystycznej dla wcześniejszych, wspólnych prac artystów. Kto wie, jak potoczyłyby się sprawy, gdyby zostało doprowadzone do końca wydanie pierwszej wersji z ilustracjami Hima.

Po wydaniu *Vegetabull* Le Witt udzielał się na polu sztuki książkowej niezwykle rzadko. Jego grafiki zdobią jedynie *Wiersze* Czesława Miłosza wydane w 1967 r. przez londyńską Oficynę Poetów i Malarzy<sup>872</sup>. Ten 344-stronicowy zbiór poezji zdobią zaprojektowane przez Le Witt'a wyklejki oraz abstrakcyjne grafiki na okładce i stronie tytułowej. Co ciekawe, książka ukazała się prawdopodobnie w dwóch wersjach, z różnymi grafikami na okładce<sup>873</sup>. Okładkę dla OPiM wykonał zapewne grzecznościowo lub z zamiłowania do poezji Miłosza (Oficina była wydawnictwem niszowym, o niewielkich możliwościach finansowych). Niewykluczone, że artysta nie wykonał grafik specjalnie na potrzeby wydania, a jedynie użył już istniejących. Później Le Witt poświęcał się już właściwie wyłącznie malarstwu, jedynie okazjonalnie wykorzystując swe prace w publikacjach, m.in. w kilkustronicowej broszurze pamiątkowej wydanej w hołdzie zmarłemu amerykańskiemu poecie i pisarzowi Charlesowi Reznikoffowi<sup>874</sup>.

871 *Vegetabull revisited* [on line, 18.02.2016] <http://vintageposterblog.com/2010/08/11/vegetabull-revisited/>

872 Czesław Miłosz, *Wiersze*, okł. Jan Le Witt, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1967.

873 Tak przynajmniej wnioskować można z reklam książki przedstawiających jej okładkę w dwóch różnych wersjach, zamieszczonych w „Oficynie Poetów” – czasopiśmie wydawanym przez K. i Cz. Bednarczyków – założycieli wspomnianej Oficyny Poetów i Malarzy w Londynie. Nie udało się niestety dotrzeć do oryginałów obydwu edycji tego niskonakładowego druku, dlatego nie ma pewności, czy faktycznie ukazały się drukiem dwie wersje okładek, czy jedynie dwie różne reklamy.

874 Charles Reznikoff, *Te Deum*, proj. graf. i il. Jan Le Witt, London: Menard Press, [1976].

Znana jest także jedna okładka zaprojektowana dla listopadowego numeru magazynu „Punch” z 1956 r.<sup>875</sup>. Wcześniej artysta tworzył już okładki dla czasopisma, sygnując je wspólnie z Himem. Po przygotowaniu grafiki przedstawiającej kurę zonglującą jajkami Le Witt zaprzestał jednak dalszej współpracy z satyrycznym periodykiem. Nie są znane żadne inne wykonane przez niego samodzielnie ilustracje okładkowe ani książkowe.

Le Witt, przejmując adres, telefon oraz księgi kontaktowe dawnej spółki, stał się niejako kontynuatorem wspólnie wypracowanej przez lata marki. Potencjał ten nie został jednak wykorzystany, albowiem artysta wykonał jedynie kilka grafik reklamowych, po czym całkowicie zrezygnował z działalności na polu sztuki użytkowej. Około 1955 r. powstała seria reklam na potrzeby przemysłu farmaceutycznego, nawiązująca do słynnych prac, które w latach trzydziestych artysta wykonywał wraz z Himem w Warszawie. Nawet ich metaforyka jest dość podobna, choć nieco mniej jednoznaczna. Projekty wykonane są jednak w zupełnie odmiennym, charakterystycznym dla Le Witt’a stylu: przygaszonych kolorach, z wykorzystaniem dużych plam barwnych o nieregularnych brzegach, w klimacie konstruktywizmu i ekspresjonizmu. Prace te różnią się znacząco od pełnych szczegółowości, dążących do naiwnego realizmu projektów Hima – reklamy Le Witt’a podążają bardziej ku surrealizmowi i formom abstrakcyjnym, choć nie zrywają całkowicie z przedstawieniami figuratywnymi. Jedna z grafik tej serii sygnowana jest dwoma nazwiskami – Lewitt-Him, jednak styl wyraźnie wskazuje na rękę Le Witt’a. Pozostałe grafiki noszą już sygnaturę *Lewitt 55* lub nie są sygnowane w ogóle. W sumie znanych jest osiem projektów, które powstały prawdopodobnie bezpośrednio po rozpadzie spółki. Co ciekawe, większość z nich przygotowana została na rynek niemiecki. Były to kolorowe ulotki, być może reprodukowane także w formie inseratów, dotyczące środka Deltacortril na artretyzm (trzy projekty), kropli do nosa Tyzine (również trzy projekty) oraz syropu na kaszel Codylsirup (jeden projekt, którego datowanie budzi największą wątpliwość, gdyż różni się stylem od pozostałych). Zachowała się także jedna ulotka w języku angielskim, reklamująca tabletki antykoncepcyjne Amenorone Forte. Do projektów tych udało się dotrzeć dzięki zbiorom przechowywanym przez krewnych artysty. Nie wiadomo nic na temat późniejszej działalności artysty na polu grafiki reklamowej, czy szerzej – grafiki użytkowej.

Po swoje umiejętności graficzne i doświadczenie w projektowaniu okładek Le Witt sięgnął jeszcze tylko raz – przy okazji wydanej w 1971 r. monografii poświęconej jego osobie<sup>876</sup>. Z nakładu 4000 egzemplarzy pięćdziesiąt kopii było numerowanych i wydanych ze specjalnie zaprojektowaną przez artystę graficzną obwolutą. Nie udało się niestety dotrzeć do żadnego z tych nielicznych, specjalnych egzemplarzy. Pozostała część nakładu miała standardowe obwoluty, z kolorową, fotograficzną reprodukcją obrazu *Delta* z 1967 r. Rok później książka ukazała się także w tłumaczeniu na język francuski. Edycja, której wydawcą było paryskie Editions Cercle d’Art, choć drukowana w tym samym formacie, wydana została z odmienną okładką – tym razem obciągniętą beżowym płótnem, ze złotym tłoczeniem stylizowanym na malowaną pędzlem sygnaturę artysty. To eleganckie wydanie chroniło przed zniszczeniem specjalne, również pokryte płótnem, a wyścielone atłasem pudełko<sup>877</sup>.

875 [okładka], „Punch” 1956, no 6064, 14 November.

876 Herbert Read *et. al.*, *op. cit.*

877 Herbert Read, Jean Cassou, John Smith, *Jan Le Witt*, Paris: Editions Cercle d’Art, 1972.

## Malarstwo, grafika warsztatowa, rysunek i tkaniny

Pasję malarską, jak wspomniano, Le Witt odkrył w sobie dość wcześnie – jeszcze przed poznaniem Hima. Niedługo po debiucie na rynku projektowania graficznego usiłował wyjechać do Paryża, aby studiować u tamtejszych mistrzów. Niestety, sytuacja materialna oraz brak możliwości podjęcia pracy zarobkowej we Francji zmusiły go do powrotu do Warszawy. Niezrealizowane marzenie o malarskiej karierze towarzyszyło mu jednak przez kolejne lata pracy w charakterze projektanta. Równoległe z nią, w wolnym czasie, z coraz większą intensywnością tworzył i ulepszał swój malarski warsztat. Znalazło to odzwierciedlenie w kilku wystawach zorganizowanych między 1944 a 1954 r. Jak wynika z dostępnej korespondencji oraz materiałów biograficznych i autobiograficznych, praca komercyjna z czasem stawała się dla chcącego działać nieskrępowanie Le Wittta coraz bardziej nieznośna. Było to zapewne głównym powodem rozpadu spółki, po którym artysta mógł oddać się w pełni swej długo ograniczanej pasji. Rezygnacja z projektowania na zlecenie była jego świadomym wyborem. Zainteresowanie malarstwem Le Wittta ze strony kolekcjonerów i galerii pozwoliło mu po rozpadzie spółki dość szybko zastąpić honoraria za prace na zlecenie dochodami ze sprzedaży obrazów.

E 19-77

Malarstwo sztalugowe było z pewnością ulubioną formą artystycznego wyrazu Le Wittta. Wyraźnie rozgraniczał sztukę wysoką od sztuki użytkowej, którą z czasem stracił zainteresowanie. To podwójne życie, malarza i projektanta, akcentował m.in. odmiennymi sygnaturami prac – podczas gdy prace reklamowe i ilustratorskie podpisywał wspólnie z partnerem jako Lewitt-Him, to prace malarskie bardzo wcześnie zaczął sygnować jako Le Witt. Różnice wskazać można w wykorzystywanych technikach. Dynamika pracy w branży reklamowej i wydawniczej wymagała szybkości i efektywności, dlatego przy realizacji tego typu projektów artyści posługiwali się najczęściej kryjącymi farbami o krótkim czasie schnięcia, jak gwasze, tempery czy farby akrylowe. W malarstwie sztalugowym Le Witt najchętniej posługiwał się z kolei farbą olejną, która daje znacznie większe możliwości operowania plamą barwną, mieszania farb czy różnicowania malatury. Podobnie, łatwy do transportu i reprodukcji, choć mniej trwałe karton zastępowany zostawał płótnem malarskim, wymagającym zabiegów przygotowawczych, ale zarazem gwarantującym długowieczność dzieła. Obrazów nie obejmowały także dawne ograniczenia związane z formatem – Le Witt, obok niewielkich płócien, wykonywał często prace dużo większe, niekiedy dochodzące do monumentalnych rozmiarów.

Styl malarski Le Wittta jest trudny do jednoznacznego zdefiniowania, gdyż wyraźnie zmieniał się i ewoluował na przestrzeni lat. Przez cały okres artystycznej działalności doskonalił swój warsztat i rozwijał własne podejście do sztuki. Formował i indywidualizował również styl, który jednak zmieniał się za sprawą kolejnych fascynacji i inspiracji. Śledząc chronologicznie zestawione prace artysty, dostrzec można różnego rodzaju poszukiwania i eksperymenty. Pierwsze prace, w kontekście późniejszego, ukształtowanego stylu, określić można jako eksperymenty i próby formalne, nawiązujące często do stylistyki kubizmu, surrealizmu czy konstruktywizmu. Około 1957 r. artysta wspominał, iż przechodził twórczy kryzys, podczas którego zredefiniował swe podejście do sztuki. Coraz częściej próbował splecać malarstwo z poezją, aby nadać mu bardziej uduchowiony ton<sup>878</sup>. Był to także czas doskonalenia przekazu wizualnego, który w dojrzałej formie pojawił się mniej więcej od 1968 r. Zaznaczają się wówczas wyraźnie wpływy konstruktywizmu

878 *Ibidem*, s. 140.

i kubizmu, a malarstwo Le Witta z biegiem lat podąża coraz bardziej ku abstrakcyjności. Sam artysta niechętny był jednak przypisywaniu jego twórczości jakichkolwiek cech kierunkowych. Warto przypomnieć ostrą reakcję na wypowiedź Hima, który nazwał sztukę Le Witta „abstrakcyjną”. W późniejszym okresie, zapewne w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, artysta zafascynowany był formą japońskich dwuwierszy haiku, a jej pewne cechy starał się wykorzystać w przekazie malarskim.

Próbując znaleźć korelacje wczesnej sztuki Le Witta z innymi twórcami, najbardziej trafne wydaje się porównanie jego kształtującego się malarstwa z wczesnymi pracami Pieta Mondriana czy Marca Chagalla. Z czasem styl artysty dojrzał i zbliżył się ostrością i siłą wyrazu do ekspresjonizmu. Choć forma u Le Witta zazwyczaj podąża ku abstrakcji, swe źródła posiada w naturalnym czy realnym wzorcu, który artysta przetwarzał.

Malarstwo Le Witta często bazowało na grze kolorystycznej i kompozycyjnej tła oraz figury. Artysta chętnie posługiwał się przede wszystkim barwnymi plamami kontrastowych kolorów, których nieostre granice zdawały się przenikać i rozmywać, co wykorzystywał, zestawiając ze sobą często kontrastowe kolory. Jasne plamy, zdające się świecić, wyraźnie kontrastują z fragmentami niksującymi niczym w mroku. W ten sposób osiągał efekt głębi i tajemniczości, będącej zapewne manifestacją chęci dotarcia do istoty natury i wszechświata. Artysta chętnie posługiwał się plamami tworzącymi desień lub fakturę, niekiedy osiąganą przez nakładanie i mieszanie grubszych warstw farby. W paletcie barw Le Witta dominowały beże, szarości oraz kolory przybrudzone w różnych odcieniach. Artysta chętnie zestawiał je z kontrastowymi, nasyconymi elementami w innych kolorach – czerwonym, niebieskim, fioletowym, zielonym, żółtym czy pomarańczowym. Rozpiętość kolorystyczna najczęściej bazuje na konfrontacji zgaszonych i przybrudzonych kolorów tła z żywymi i czystymi kolorami, które budują kontrast i zarazem wprowadzają do kompozycji pewną dynamikę.

Le Witt okazjonalnie zajmował się także rysunkiem i grafiką warsztatową, przede wszystkim litografią. Formalnie prace te bardzo zbliżone są do prac malarskich, choć plamy barwne charakteryzuje większa ostrość kształtów. Wykonywane z kolei przez artystę rysunki i szkice są najczęściej linearne, choć zdarzają się również takie, które operują kontrastowymi plamami wypełnionymi pociągnięciami ołówka lub grafitu. Wykazują one podobieństwa do prac malarskich, choć mają bardziej linearny charakter. Znane są z reprodukcji ekspresyjne, malarskie i rysunkowe studia postaci czy obiektów. Artysta w latach sześćdziesiątych projektował także okazałe tkaniny artystyczne. Kilimy te tkane były na jego życzenie we francuskim Aubusson, słynącym od średniowiecza z warsztatów tkackich specjalizujących się w gobelinach.

Grafika i rysunek znacznie ustępują jednak miejsca malarstwu, które stało się najważniejszym obszarem działalności artysty po 1955 r. (choć już z wcześniejszych lat znany jest całkiem okazały zbiór płócien). Dorobek malarski Le Witta szacować można na kilkaset (zapewne w przedziale 200-400) obrazów, przede wszystkim olejnych i gwaszy. Artysta tytułował je najczęściej w języku francuskim. Podanie pełnej listy prac jest dziś praktycznie niemożliwe. Większość obrazów jeszcze za życia artysty trafiała do muzeów i galerii na całym świecie, a także do rąk prywatnych kolekcjonerów. Obrazy początkowo sprzedawano przede wszystkim przy okazji ekspozycji w galeriach, jednak z czasem Le Witt zgromadził grono stałych odbiorców, którzy chętnie nabywali jego prace. Wielu z nich to dziś osoby anonimowe, jednak na podstawie publikowanych katalogów wystaw, spisów ilustracji czy szczątkowo zachowanych dokumentów, można przedstawić wstępną listę

E 78  
-112

E 39-41



kolekcji instytucjonalnych i prywatnych, do których trafiły obrazy i grafiki Le Witt'a. Trzeba jednak pamiętać, że mogły one zmienić właścicieli czy lokalizacje.

Pierwszą grupę stanowią kolekcje publiczne i instytucjonalne, najczęściej należące do różnego rodzaju galerii i muzeów. Wśród nich wymienić można: Musée National d'Art Moderne w Paryżu, Muzeum Narodowe w Warszawie (które prawdopodobnie przekazało dar artysty, w którego skład wchodziły również płótna malarskie, do Muzeum Plakatu w Wilanowie), Israel Museum w Jerozolimie, Museum and Art Gallery w Halifaxie, Musée Grimaldi w Antibes, Galerie Numaga w Auvernier-Neuchâtel, City Art Gallery w Middlesborough oraz londyńska galeria Tate Modern (gdzie znajduje się jedna litografia Le Witt'a, przekazana w darze przez Institute of Contemporary Prints<sup>879</sup>). Wśród właścicieli prac Le Witt'a znalazły się także inne instytucje, m.in. Contemporary Art Society, British Council czy British Aluminium Company w Londynie<sup>880</sup>.

Wśród prywatnych kolekcjonerów obrazów Le Witt'a najpoważniejszym, jak się zdaje, był zamieszkały w Toronto Martin Goldberg, kanadyjski wydawca i właściciel oficyny Scamander Fine Art. Wśród innych osób prywatnych, które były w posiadaniu obrazów, rysunków i grafik Le Witt'a, pojawiają się: baronowa Alix de Rothschild, Pierre Emmanuel, Max Ingrand, E. J. Nahmias i Jacques Lacroche z Paryża, Armand Montesquieu z Nicei, Jean Mazoyer z St Germain-en-Laye, Arlene Jones z Genewy, Alice v. Guggenberger z Lugano, S. Nielssen ze Sztokholmu, Peter Sammartino z Rutherford New Jersey, H. C. Henriquez z Curaçao, Hirsh-Montclair z New Jersey, Ernst Schroeder z Berlina, Ivan Obolensky z Nowego Jorku oraz Herbert Read, Anton Zwemmer, Roger Leach-Murray, Wilfred Evil, John Wisner, Peter Barker-Mill, Alan Sainsbury, Howard Bliss, Michael Powell, John Smith, Jack Mason i Mina Dyason z Londynu. Odnotowane zostały także kolekcje prywatne w Monte Carlo, Lugano, Toronto, Zurichu i Londynie, należące do osób, które zapewne chciały pozostać anonimowe. Część obrazów artysta pozostawiał sobie, innymi obdarowywał rodzinę – przede wszystkim żonę i syna<sup>881</sup>. Dziś dość pokaźna grupa tych prac znajduje się w rękach krewnych artysty – Michaela Le Witt'a i jego żony Grażyny, mieszkających w Cambridge.

Podane informacje bazują najczęściej na zestawieniach sprzed wielu lat, dlatego mogą nie być zgodne ze stanem aktualnym – zbiory migrują, instytucje łączą się, dzielą i znikają, a ich majątek podąża różnymi drogami. Podobnie właściciele prywatni – z czasem umierają, niekiedy pozbywają się swych zbiorów jeszcze przed śmiercią. Większość wymienionych powyżej prywatnych kolekcjonerów dziś już z pewnością nie żyje, dlatego stworzenie aktualnej listy posiadaczy prace Le Witt'a pozostaje wciąż kwestią otwartą.

Duże rozproszenie prac oraz bardzo trudny do uzyskania wgląd w zbiory prywatnych kolekcjonerów sprawiają, że pretendująca do kompletności inwentaryzacja i pełna analiza twórczości malarskiej Le Witt'a to zadanie dziś omal niemożliwe do realizacji. Z pracami malarskimi można się obecnie zapoznać w dużej mierze jedynie za pośrednictwem różnej jakości, kolorowych i czarno-białych reprodukcji. Z tego powodu twórczość malarska Le Witt'a została potraktowana jedynie sygnałnie i wciąż stanowi otwarte pole do dalszych badań.

879 *Axial Image, Jan Le Witt* [on-line, 2.01.2019 r.] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/le-witt-axial-image-po6333>

880 Herbert Read *et. al., op. cit.*, s. 166-168 [Index of plates]; *Jan Le Witt, 20 lat twórczości malarskiej* [katalog wystawy] Warszawa: Zachęta, 1967, s. 14-15.

881 Herbert Read *et. al., op. cit.*, s. 166-168 [Index of plates].

Przedstawione zostaną jednak poglądy krytyków współczesnych artystów, którzy podejmowali się analizy jego twórczości. Obcowali oni ze sztuką Le Witta w czasie jej największej popularności – poprzez uczestnictwo w wernisażach, obecność na wystawach, a niejednokrotnie także na gruncie osobistych spotkań czy wywiadów z Le Wittem. Trzeba przy tym pamiętać, że w ciągu wielu lat działalności artystycznej styl oraz poglądy Le Witta na sztukę dojrzewały i co za tym idzie zmieniały się. Uzyskanie pełnego obrazu tych przemian wymagałoby zestawienia jego manifestów artystycznych i tekstów krytycznych z pełniejszym i bardziej przekrojowym materiałem ikonograficznym, do którego dostęp jest, jak wspomniano, ograniczony.

Najważniejszym i zarazem pierwszym tekstem, w którym omówiono wczesne malarstwo Le Witta, jest artykuł autorstwa jego ówczesnego partnera – Georga Hima. Ukazał się on w 1949 r. na łamach brytyjskiego periodyku „The Studio”. Him we wstępie zwracał uwagę na przenikliwość Le Witta i jego niezwykle spojrzenie, dzięki któremu w rzeczach na pozór błahych był w stanie odnaleźć głębię. Jego proces twórczy Him opisywał jako transfigurację, podczas której obiekty rzeczywiste są interpretowane i przenoszone do wewnętrznego świata, którego manifestacją jest jego twórczość. Życie Le Witta to według Hima malowanie własnego świata, takiego, jakim chce, aby był. Już w tym wczesnym tekście zwracał uwagę, iż malarstwo pochłonęło Le Witta bardzo szybko i do reszty. Uważał, że w pracy projektanta doskwierały mu ograniczenia i narzucane wymagania i dopiero nieskrępowana twórczość pozwalała jego wyobraźni rozwijać się w wyznaczonych przez niego samemu kierunkach. Obiekty przedstawiane na wczesnych obrazach z lat czterdziestych są, jak stwierdzał Him, owocami wyobraźni Le Witta, skrywającymi się w zakamarkach jego snów – uzbrojone w parasolki biedronki, słonie z kielkującymi trąbami, ryby w ceremonialnym tańcu to nie tylko fantastyczne twory, ale – jak uważał Him – obiekty osadzone we własnym solidnym świecie. Jest to wewnętrzny świat Le Witta, który ciężką pracą artystyczną jest w stanie uchwycić i wyrazić ulotne wizje dostarczane przez własną wyobraźnię. Według Hima nie jest to malarstwo abstrakcyjne, ale również jego związki ze światem realnym nie są bezpośrednie.

Him chwalił styl malarski partnera za bogactwo kształtów i faktur, delikatny błysk barw, a przede wszystkim za wszechobecność ducha błogości. Charakter malarstwa Le Witta nadawać miało jego nie-obiektowe budowanie tła, pełnego głębi i klimatu, budowanego przez subtelne zmiany kolorów i tekstur. Jak twierdzi Him, dodają one dwuwymiarowym pracom malarskim trzeci wymiar, różny jednak od znanego nam z otaczającej rzeczywistości. Według niego styl Le Witta nie był jednak stały – wciąż zmieniał się i ewoluował. Artysta zauważał, że u Le Witta ścierają się wciąż na nowo pociąg do solidności z umiłowaniem delikatnych detali. Wydaje się, że ta ostatnia konstatacja znajduje potwierdzenie także w późniejszych pracach.

Jak twierdził Him, we wczesnych etapach malarskiej drogi Le Witt inspirował się przede wszystkim twórczością Pabla Picassa i Paula Klee, która stała się dla niego drogowskazem podczas poszukiwania własnego stylu. Ich wpływy zostały jednak szybko przewyżczone, a Le Witt wykształcił własny malarski język, który łączy jednak ze wspomnianymi mistrzami powinowactwo podobnie rozumianego celu sztuki. Jak zauważał Him, Le Witt jest dopiero na początku swej malarskiej ścieżki. Wyrażał chęć obserwowania, jak dalek będzie rozwijać się jego twórczość będąca w istocie efektem konfrontacji zainteresowania światem zewnętrznym z jego wewnętrznym uniwersum<sup>882</sup>.

882 George Him, *The Whimsical Paintings of Jan Le Witt*, „The Studio” 1949, vol. 137, s. 108-110.

Przez długi czas krytycy spoglądali na twórczość Le Witta przede wszystkim przez pryzmat jego prac reklamowych i ilustratorskich, co nie do końca odpowiadało ambicjom artysty. Nawet pisma poświęcone malarstwu, gdy pisały o Le Wicie, zwracały przede wszystkim uwagę na jego doniosłe sukcesy na polu designu, które przyćmiewały rosnący dopiero w tym czasie dorobek malarski. Krytycy zwracali jednak uwagę na dużą rozpiętość jego umiejętności, które obejmowały poza projektowaniem graficznym, także projektowanie choreografii i kostiumów teatralnych, a nawet form przestrzennych, takich jak np. zegar przygotowany na Festival of Britain. Na początku lat pięćdziesiątych rozdziło się także zamiłowanie Le Witta do dawnej sztuki włoskiej – w tym czasie fascynowało go wczesne malarstwo włoskie, szczególnie mistrzowie tacy, jak Giotto di Bondone, Jacop Tintoretto, Piero della Francesca czy Simone Martini<sup>883</sup>. Zamiłowania te nie miały jednak bezpośredniego przełożenia na styl artysty.

W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych malarstwo Le Witta krytycy odczytywali przede wszystkim jako abstrakcję lub przynajmniej silne do niej dążenie. Chwalono jego prace za harmonijność kolorów, których blask nadaje dynamikę kompozycjom. Zwracano jednak uwagę na brak unikalności języka malarskiego Le Witta, u którego dopatrywano się wpływów stylistycznych z centralnej i wschodniej Europy, porównując go niekiedy do Adlera<sup>884</sup>.

Le Witt chętnie promował swoją sztukę i objaśniał swe artystyczne idee. W wywiadzie udzielonym w 1953 r. Mabel Elliott wyjaśniał, iż jego paleta barw nie jest ponura, ale wywodzi się, podobnie jak jego malarstwo, ze snów. Dzięki czerniom i sepii oraz kontrastowym rozbłyskom bieli mógł uzyskać atmosferę dramatyzmu i ożywić kompozycje. Jak wspominał, jego obrazy pochodzą z serca, nie z umysłu, a najbliższym mu artystą był w tym czasie Picasso. Jak twierdził, jego sztuka nie operuje pojęciem ideału. Przez osiemnaście miesięcy pracował wyłącznie nad jednym tematem – studium siedzącej kobiety. Pozowało mu dziesięć różnych modelek, w tym żona Alina i jak stwierdzał, każde malarskie studium było inne. W tym czasie Le Witt pracował bardzo intensywnie – jak twierdził, cały dzień i pół nocy. Na urlop wybierał się do Włoch, oczywiście aby malować<sup>885</sup>. W tym okresie musiał dzielić jeszcze swój czas między pracę projektanta a malarstwo sztalugowe, uprawiane w wolnych chwilach. Z czasem jednak artysta wycofał się całkowicie z projektowania komercyjnego, rezygnując ze spółki z Himem. Dopiero wówczas mógł w pełni poświęcić się czystej sztuce. Był to czas twórczych poszukiwań i ostatecznej kryształizacji stylu i koncepcji Le Witta. Po kryzysie twórczym, jaki miał miejsce na przełomie lat 1957-1958, sposób myślenia o sztuce, jak i styl artysty uległy zmianie i odrodziły się w formie uznawanej przez niego za dojrzałą. Na pierwsze publiczne wystawienie swych prac zdecydował się w 1959 r. W kolejnych latach kilkakrotnie prezentował swą twórczość w ramach wystaw indywidualnych, które wzbudziły zaciekawienie europejskiej publiczności artystycznej i krytyków.

Szczególne zainteresowanie krytyków angielskich wywołała jego indywidualna ekspozycja w londyńskiej Grosvenor Gallery w 1961 r. Prasa wyróżniała prace Le Witta na tle innych malarzy abstrakcyjnych wystawiających w tym czasie w Londynie. W jego gęstych i ciężkich formach Eric Newton dostrzegał ducha Rembrandta. Jak pisał, w twórczości

883 *Portrait of the Artist No 55: Jan Le Witt*, „Art News & Review” 1951, 10 March, s. 16.

884 *Exhibitions*, „The Spectator” 1953, vol. 190 (24 April), s. 513.

885 Mabel Elliott, *Artist Jan Le Witt Explains All These Pictures* [wycinek z nieznanego czasopisma, niedatowany c. 1953] MLW.

Le Witta światło wylania się z mrocznych form, sprawiając wrażenie, iż rozbłysło na wczesnych etapach procesu twórczego. Proces ten, długotrwały i staranny, nie pozostawiał miejsca na przypadek. Kolejne warstwy prześwitujących emalii tworzyły wrażenie, iż płótna nie zostały stworzone, a wyewoluowały do ostatecznej formy<sup>886</sup>.

Przez krytyków Le Witt postrzegany był, jak wspomniano, przede wszystkim jako twórca malarstwa abstrakcyjnego. Jak twierdził Edward Lucie-Smith, mimo znaczących tytułów, w jego pracach nie powinno upatrywać się obrazu figuratywnego. Jego doskonałości dopatruje się w bogatej i mrocznej kolorystyce i doskonałym operowaniu teksturą i impastem. Głębia uzyskiwana dzięki kontrastom przywołała krytykowi na myśl formę abstrakcyjnych rzeźb Barbary Hepworth, w których, podobnie jak w malarstwie Le Witta, przeciwważają się kontury i pasaże oraz masa i ciężar<sup>887</sup>.

W krótkim wywiadzie dla „Evening Standard” z 1961 r. Le Witt zabrał głos w kwestii uznawania go za malarza abstrakcjonistę. Sam stawiał wówczas pytanie – *czy jestem abstrakcyjny czy figuratywny?* Jak twierdził, podczas jego ostatniej wystawy w Paryżu krytycy spierali się w tej kwestii. Sam enigmatycznie odpowiadał – *czy muszę być jednym lub drugim?* Jak mówił, nazywa się go abstrakcjonistą z tego względu, że jego sztuka sugeruje zamiast oznajmiać. Zaznaczał jednak, iż ma ona głębokie oparcie w naturze, z której kolorystyki i tajemniczości czerpie. Swoje malarstwo porównywał w tym aspekcie z twórczością Ivon Hitchens, której abstrakcyjne formy również miały swoje głębokie odniesienia w rzeczywistości<sup>888</sup>. U Le Witta była to jednak rzeczywistość wewnętrzna, a na to, iż jego prace trudno porównywać z pejzażami czy martwymi naturami w tradycyjnym ujęciu, zwracali uwagę również krytycy francuscy<sup>889</sup>.

Jak informował magazyn „What’s on in London” przy okazji wystawy w Grosvenor Gallery i towarzyszącego jej happeningu Tinangle of Muses, muzyka była Le Wittowi bardzo bliska. Artysta tworzył w swym studio przy akompaniamencie płyt odtwarzanych przez wysokiej jakości gramofon, a wiele z jego prac nosi tytuły mające muzyczne konotacje. W jego twórczości można obserwować wizualną dźwięczność i harmonijność, której źródła krytycy dopatrują się w inspiracji właśnie muzyką. Zauważano niejednokrotnie, że Le Witt był także miłośnikiem poezji. W aktach duchowego odprężenia tworzył wiersze, utrwalając je tylko w jednym egzemplarzu i naklejając na odwrocie obrazu, który go zainspirował. Zwracano także uwagę na inne pola twórczej aktywności – projekty wykonywane dla teatru, kilimy tkane w Aubusson czy szkła artystyczne<sup>890</sup>.

W Polsce o Le Wittie przypomniano sobie, niestety na krótko, przy okazji dużej wystawy jego prac w warszawskiej Zachęcie. Oprócz licznych wzmianek w ówczesnej prasie, sylwetkę artysty z uwzględnieniem jego prac malarskich przybliżyło polskiemu czytelnikowi w 1968 r. pismo „Projekt”. W niedługim, lecz bogato ilustrowanym artykule Ignacy Witz, odwołując się do słów Jeana Cassou, zwracał uwagę na głęboko zakorzoną w malarstwie Le Witta polskość, której nie osłabił wieloletni pobyt na emigracji. Jak pisał Witz, artysta, podobnie jak wielu twórców sztuki użytkowej, porzucił dawne

886 Eric Newton, *Purely Visual Meaning*, „Manchester Guardian” 1961, 4 March, s. 4.

887 Edward Lucie-Smith, *Jan Le Witt*, „Art News” [wycinek z czasopisma, niedatowany] MLW.

888 *In between*, „Evening Standard” 1961, 6 March, s. 4.

889 *Jan Le Witt*, „Le Figaro” 1960, 24 Mai, s. 5.

890 Harald Hallowe, Max Chapman, *Art*, „What’s on in London” 1961, March 10, s. 14.



zajęcie, aby w pełni poświęcić się sztuce czystej, wolnej od ograniczeń, nieskrępowanej i podyktowanej wewnętrzną potrzebą<sup>891</sup>.

Najlepszy kontakt z artystą mieli zaprzyjaźnieni z nim krytycy i literaci: Pierre Emmanuel, Herbert Read, John Smith i Jean Cassou. Prawdopodobnie najgłębszą, choć być może nie do końca obiektywną, krytyczną analizę twórczości Le Witt'a zaprezentowali oni w tekstach zebranych w monografii poświęconej artyście, wydanej w 1971 r. Stanowiła ona swego rodzaju podsumowanie jego dotychczasowej pracy, a jej autorami byli obserwatorzy towarzyszący artyście w kolejnych latach jego twórczej drogi, mogący obserwować ewolucję jego stylu.

Pierre Emmanuel był francuskim poetą i członkiem Akademii Francuskiej, w latach 1969-1971 prezesem Pen Clubu. Znany był ze swego krytycznego stosunku do kondycji współczesnej cywilizacji, co światopoglądowo zbliżało go z pewnością do Le Witt'a. Poznali się w Paryżu w 1960 r. i szybko nawiązała się między nimi przyjaźń. Emmanuel był przez lata zaangażowany w rozwój twórczy Le Witt'a – wspierał jego poetyckie aspiracje, pisywał wstępy do jego katalogów czy poematy inspirowane jego malarstwem. Wydaną w 1971 r. monografię poświęconą Le Wittowi otwierają dwa dedykowane malarzowi wiersze autorstwa Emmanuela. Jest on także autorem wstępu zatytułowanego *A Domain of the Spirit*. Opisował w nim swe wewnętrzne przeżycia związane z obcowaniem z płótnami Le Witt'a. Zwracał uwagę, iż przenoszą one odbiorcę we własny, wewnętrzny świat kreowany przez artystę. Jako poeta widział ułomność prób przekładania czy też opisu dzieł malarskich za pomocą języka. Jak pisał Emmanuel, w odbiorze prac Le Witt'a pomocne są ich symboliczne tytuły, które pozwalają interpretować świat barw kreowany przez artystę. Według Emmanuela malarstwo Le Witt'a stymuluje nie umysł czy emocje a ducha, pozostawiając w pamięci więcej niż tylko obrazy. Sztuka Le Witt'a jest według poety głęboko zakorzeniona w naturze. Jego formy nie niszczą jej jednak, a transformują, chroniąc jej ducha przed niszczycielskim wpływem współczesnej cywilizacji. Le Witt dla Emmanuela zdaje się stać w opozycji do, jak się wyraża, terrorystów sztuki, za jakich zapewne uważał artystów nowoczesnych, tworzących w nurcie pop-artu<sup>892</sup>.

Jedną z pierwszych znajomości, jakie Le Witt nawiązał w kręgach artystycznych po przybyciu do Wielkiej Brytanii, było poznanie Herberta Read'a. Był on uznanym historykiem sztuki, poetą, eseistą i krytykiem oddanym idei anarchizmu. Podobnie jak Le Witt, poświęcał się refleksji nad negatywnym wpływem rozwoju przemysłowego na sztukę i kulturę. Read z czasem zaprzyjaźnił się z Le Witt'em i wielokrotnie wspierał jego poczynania artystyczne. W monografii z 1971 r. opublikował obszerny esej krytyczny zatytułowany *The art of Jan Le Witt*. Jak zauważał, Le Witt stał w opozycji do artystów współczesnych, ukierunkowanych na czystą plastyczność formy, nie warunkowaną subiektywnym odczuwaniem czy konceptem. Malarstwo Le Witt'a definiuje jego własnymi słowami – „sztuka jest kaligrafią uczuć”. W swojej koncepcji artystycznej Le Witt postulował organiczny związek sztuki i natury. Odrzucał działalność artystyczną, która miałaby ograniczać się do czystego projektowania, na wzór pracy inżyniera. Jednocześnie sztuka Le Witt'a jest manifestacją jego wewnętrznego uniwersum, które swe źródło miało w jego odczuwaniu świata. Read zwracał uwagę na mistrzowskie operowanie barwą i fakturą, za których pomocą artysta budował głębię i atmosferę wciągającą odbiorcę do świata jego wewnętrznych odczuć. W tej perspektywie Le Witt jawi mu się jako twórca romantyczny – chcący

891 Ignacy Witz, *Jan Le Witt*, „Projekt” 1968, 1 (63), s. 41-45.

892 Pierre Emmanuel, *A domain of spirit* [W:] Herbert Read *et. al.*, *op. cit.*, s. 9-11.

za pośrednictwem sztuki ukazać swe wnętrze. Jego sztuka nie neguje rzeczywistości – przeciwnie, jest wręcz jej pozytywną afirmacją<sup>893</sup>.

Przy okazji pierwszego spotkania z Pierrem Emmanuelem Le Witt nawiązał także znajomość z Jeanem Cassou – francuskim poetą, pisarzem i wpływowym krytykiem sztuki. W latach 1946-1965 pełnił on funkcję dyrektora Musée National d'Art Moderne. Cassou był również wielbicielem twórczości Le Witt, czego najpełniejszym wyrazem jest dwudziestostronicowy esej jego autorstwa zamieszczony w monografii poświęconej artyście. W Le Wicie Cassou dostrzega kosmopolitę, twórcę, którego sztuki nie można rozpatrywać w kategoriach narodowych, czy nawet ponadnarodowych. Język jego sztuki, jak stwierdza krytyk, jest uniwersalny, tak jak duch naszych czasów. Mimo to Cassou dostrzegał w pełnej emocjonalnego ładunku sztuce Le Witt echa jego polskiego temperamentu oraz marzycielskiego romantyzmu, który według niego wpisany jest w ducha Polaków. Jednocześnie zwraca uwagę, iż nie tylko przedwojenna ojczyzna odegrała rolę w ukształtowaniu artysty, ale także jego żydowskie korzenie oraz silne zakotwiczenie w kulturze brytyjskiej. Cassou podkreślał również trudną i krętą drogę, która doprowadziła Le Witt najpierw do sztuk użytkowych, a w końcu do malarstwa. Postrzegał on Le Witt jako reprezentanta elity brytyjskiej inteligencji artystycznej, z którym chętnie obcowali najwybitniejsi przedstawiciele sztuki europejskiej. W jego sztuce dostrzegał głębokie relacje z muzyką, jej harmonią i rytmem, którymi emanują według niego płótna Le Witt. Technika artysty nie operowała geometrią ani konturem. Formę tworzyły masy cieni, światła i kolorów, pomiędzy którymi granice były zatarte. To właśnie dzięki doskonałemu, opartemu na kontrastach operowaniu kolorem Le Witt budował głębię, w której harmonijnie łączyły się spokój i wigor. Podobnie jak Emmanuel, Cassou zwracał uwagę, iż tytuły u Le Witt nie narzucają interpretacji, a jedynie zwracają uwagę odbiorcy na pierwotne źródło, z którego wywodzi się dzieło malarza<sup>894</sup>.

W 1951 r., zapewne przy okazji wystawy w Hanover Gallery, Le Witt poznał brytyjskiego poetę i redaktora „Poetry Review”, Johna Smitha. Był on jedną z pierwszych osób, które zachęciły Le Witt do twórczości lirycznej. Prawdopodobnie obydwaj artyści podziwiali nawzajem swoją sztukę. W monografii poświęconej Le Wittowi znalazło się kilka tekstów Smitha: esej zatytułowany *The dance and sleep of the world*; retrospektywna refleksja dotycząca ewolucji stylu Le Witt, którą obserwował na przestrzeni lat oraz sześć wierszy inspirowanych pracami malarskimi Le Witt. Reprodukcje obrazów zestawione są z wierszami na rozkładówkach książki.

W esaju poświęconym Le Wittowi Smith rozprawia się z najważniejszymi, mylnymi przekonaniem dotyczącymi artysty. Jak zaznacza na wstępie, malarstwo Le Witt nie powinno być uznawane za abstrakcyjne. Artysta według niego dokonuje „penetracji rzeczywistości”, aby dotrzeć do abstrakcyjnej, naturalnej istoty obiektów. Źródła jego sztuki oraz wszelkie inspiracje są jednak zawsze głęboko zakorzenione w naturze, tematem zaś wszystkich jego prac jest w istocie życie samo w sobie. Zwraca też uwagę, iż mimo silnych związków zarówno z Polską, jak i z Anglią, próby opisu sztuki Le Witt przez pryzmat narodowości są bezcelowe. Jak jednak stwierdza, Le Witt, podobnie jak Conrad, należy do wąskiego grona twórców, których sztuka rozbrzmiała w pełni dopiero poza krajem urodzenia, który porzucili na rzecz nowej ojczyzny. W swym tekście Smith dokonuje także własnej interpretacji najważniejszych prac malarskich Le Witt reprodukowanych

893 Herbert Read, *The art of Jan Le Witt* [W:] *ibidem*, s. 13-23.

894 Jean Cassou, *Jan Le Witt* [W:] *ibidem*, s. 49-59.

w książce. Analiza ta, bardzo poetycka, dotyka zarówno koncepcyjnej, jak i formalnej warstwy tych dzieł, nie pomijając także ich materialnej struktury i techniki malarskiej. Jak jednak podkreśla Smith kończąc swój wywód, prace te nie są celebracją osoby artysty, a afirmacją złożonego świata, który przedstawiają<sup>895</sup>.

Ostatnim tekstem, zamykającym poświęconą Le Wittowi monografię, jest drugi esej Smitha, tym razem skupiający się na ewolucji, jaką artysta przeszedł jako malarz na przestrzeni kilkudziesięciu lat. Podczas gdy wcześniejsze teksty dotyczyły przede wszystkim prac dojrzałych, stworzonych w stylu, który artysta sam uznawał za właściwy, dopiero w *A steadfast vision* Smith przygląda się rozwojowi artystycznemu Le Witt'a od początku jego przygody z malarstwem. Poeta stwierdza, iż retrospektywny przegląd twórczości Le Witt'a potwierdza tezę o jego stabilnym i kierunkowym rozwoju na przestrzeni lat, a ostatnie prace są dojrzałymi owocami tego samego drzewa co dawniej. W jego twórczości jest jednak wyraźnie dostrzegalna tendencja, obecna także u wielu innych twórców jego czasu – odejście od realizmu w stronę formalnej abstrakcji oraz rezygnacja ze zbędnej dekoracyjności. Smith podkreśla także, że Le Witt malarstwem zajął się dość późno, przechodząc przed tym dość wyboistą zawodową i twórczą drogę. Porównuje artystę do Daumiera jako do twórcy, którego geniusz również przez długi czas nie mógł w pełni rozkwitnąć, uwikłany w zewnętrzne ograniczenia. Dla Le Witt'a takim ograniczeniem malarskiej swobody była przez wiele lat praca w charakterze projektanta form użytkowych. Smith zaznaczał, że na tym polu Le Witt odniósł niebywałe sukcesy, najpierw w Polsce, a później w Wielkiej Brytanii, przez co jest wciąż rozpoznawany (być może wbrew własnej intencji) jako designer. Istotne wydaje się tutaj wyeksponowanie ambicji Le Witt'a, która po pierwsze pchnęła go ku malarstwu, a później prowokowała do poszukiwań właściwego stylu. Jak stwierdza Smith, to nie oczekiwania publiczności czy krytyków skłaniały go do rozwoju, ale wewnętrzna potrzeba znalezienia własnego języka artystycznej wypowiedzi, za którego pośrednictwem mógł wyrazić się w pełni jako malarz.

Przytaczana monografia jest, jak wspomniano, podsumowującym omówieniem pracy malarskiej Le Witt'a do 1971 r. Wszyscy autorzy, których teksty się w niej znalazły, byli bliskimi przyjaciółmi artysty, a autorem koncepcji publikacji był zapewne sam Le Witt. Znalazły się w niej także jego własne refleksje spisane w formie sentencji. Nie będą one poddane szczegółowemu omówieniu, gdyż ich poetycka materia daje zbyt szerokie pole do interpretacji, a w większości nie dotyczą one sztuki, a raczej światopoglądu artysty.

O malarskiej twórczości Le Witt'a, przez większość środowiska polonijnego w Wielkiej Brytanii wciąż kojarzonej z pracami reklamowymi i ilustracjami, obszerny tekst napisał w 1973 r. Mieczysław Paszkiewicz dla londyńskich „Wiadomości”. Artykuł zatytułowany *Uczeń czarnoksiężnika* zawiera wyciąg z tekstów wspomnianej już monografii oraz autorские refleksje krytyczne Paszkiewicza. Postanowił on przypomnieć czytelnikom pisma zanego i lubianego niegdyś grafika reklamowego i ilustratora, który niespodziewanie zmienił branżę, co jak się zdaje, nie zostało wcześniej odnotowane przez polonijną prasę w Londynie. Doświadczony krytyk zwracał uwagę na dużą trudność wyrażenia słowami uczuć, jakie wzbudzają w nim obrazy Le Witt'a. Jak twierdził, tematem wielu z nich jest tworzenie życia, próba ukazania pierwotnych form i kształtów. Artysta wnikał jednak według niego w ich naturę, skrytą pod zewnętrzną powłoką istotę. W ten właśnie sposób sztuka Le Witt'a porusza ukryte, czy też uśpione w odbiorcy uczucia. Tekst Paszkiewicza

895 John Smith, *The dance and sleep of the world* [W:] *ibidem*, s. 61-71.

jest najobszerniejszym krytycznym omówieniem twórczości Le Witt'a w języku polskim (choć opublikowanym poza granicami kraju)<sup>896</sup>.

Karierze malarskiej Le Witt'a z pewnością pomagały znajomości z licznymi krytykami i zaangażowanie artysty w autopromocję. Już za czasów spółki reklamowej Lewitt-Him artysta dał się poznać jako dobry organizator, sprawny w działaniach biznesowych i pozytywnie nastawiony do klientów. Umiejętności te, wykorzystane do kreowania własnego wizerunku jako malarza, z pewnością pomogły mu zdobyć zainteresowanie galerii, mediów poświęconych sztuce oraz mecenasów gotowych nabywać jego prace. Na przestrzeni lat artysta aktywnie zaznaczał swoją obecność podczas licznych podróży, nawiązując nowe kontakty w kręgach artystów i inteligencji europejskiej oraz uczestnicząc w międzynarodowym życiu kulturalnym.

## Wystawy indywidualne i zbiorowe

Po debiutanckiej, indywidualnej wystawie w londyńskiej Zwemmer Gallery w 1947 r. Le Witt coraz więcej czasu poświęcał malarstwu. Kolejne prezentacje jego prac odbyły się w 1951 r. w Hanover Gallery (Londyn), w 1952 r. w Galleria San Marco (Rzym), w 1953 r. ponownie w Zwemmer Gallery oraz w 1954 r. w galerii American Artists Association w Nowym Jorku. Po rozpadzie spółki odbyło się kolejnych osiem indywidualnych wystaw twórczości malarskiej i graficznej Le Witt'a.

Pierwszą z nich była indywidualna wystawa malarstwa w Mediolanie pod koniec 1956 r. Ekspozycja zatytułowana *Pittori europei d'oggi Le Witt* prezentowana była między 1 a 14 grudnia w nieistniejącej już Galleria Appolinaire mieszczącej się przy via Brera. Ulotkę towarzyszącą wystawie opatrzył krótkim tekstem krytycznym, zatytułowanym *Le Witt pittore poeta*, właściciel galerii, Guido la Noche<sup>897</sup> – włoski kolekcjoner, krytyk, handlarz dzieł sztuki i wydawca<sup>898</sup>.

Po wystawie w Mediolanie artysta przez pewien czas przechodził twórczy kryzys, który jednak zaowocował ostatecznie krystalizacją i dojrzałością stylu. Następne lata były czasem intensywnej pracy twórczej, której efekty zdecydował się pokazać publiczności dopiero w 1959 r. W związku z brakiem zainteresowania ze strony galerii londyńskich, postanowił udać się do malarskiej stolicy Europy. Kolejna indywidualna wystawa prac, która doszła do skutku dopiero na przełomie maja i czerwca 1960 r., odbyła się w paryskiej Galerie Lacloche, należącej do twórcy kunsztownej biżuterii, jubilera-artysty, Jacquesa Lacloche'a. Założona w 1936 r. galeria, początkowo działająca jako sklep z biżuterią, z czasem rozszerzyła swoją działalność, otwierając się na inne pola sztuki. Le Witt, powracając na artystyczną scenę po ponad trzyletniej przerwie, zadbał o dobre rozreklamowanie wydarzenia. Informacje o wystawie odnotowały liczne czasopisma i dzienniki

896 Mieczysław Paszkiewicz, *Uczeń czarnoksiężnika*, „Wiadomości” [Londyn] 1973, nr 19 (1415), s. 3.

897 *Pittori europei d'oggi Le Witt* [ulotka wystawy, Mediolan, 1-14 grudnia 1966 r.], MLW.

898 Barbara Taccone, Teresa Spignoli, *Guido Le Noci* [on-line, 21.01.2019 r.] <http://www.verbapicta.it/dati/editori/le-noci>



francuskie<sup>899</sup>, włoski „Le Figaro”<sup>900</sup> oraz polskie „Życie Warszawy”<sup>901</sup>. Wystawie towarzyszył elegancko wydany folder ze wstępem Pierre’a Emmanuela<sup>902</sup>. Po zakończeniu ekspozycji jeden z najważniejszych obrazów, zatytułowany *Roc d’Or*, nabyło Musée National d’Art Moderne, którego dyrektorem był w tym czasie właśnie Pierre Emmanuel, bliski przyjaciel Le Witt’a.

Kolejna ekspozycja prac malarskich artysty w Wielkiej Brytanii zorganizowana została w 1961 r. w londyńskiej Grosvenor Gallery. Była to galeria promująca sztukę nowoczesną, założona przez amerykańskiego pisarza i socjologa Erica Estoricka. Nazwa nawiązywała zapewne do działającej w latach 1877-1890 w Londynie niezależnej galerii, założonej przez brytyjskiego malarza Coutts’a Lindsay i jego żonę Caroline Blanche. Ekspozycji, w ramach której prezentowano trzydzieści płócien z lat 1959-1961 (oraz jedno z 1957 r.) towarzyszył krótki katalog ze wstępem Pierre’a Emmanuell<sup>903</sup>. Z okazji otwarcia wystawy artysta zorganizował w swym studiu popołudniowe spotkanie poświęcone malarstwu, poezji i muzyce, zatytułowane *Trinangle of Muses*. Pierwszego marca 1961 r., przy Holland Park Avenue, odbyła się niewielka wystawa czterech płócien Le Witt’a, której towarzyszyły druk z tekstem Johna Smitha, deklamacja wierszy i wykonywana na żywo muzyka. Swoje poezje prezentowali: Bernard Kops, Edward Brash, Jeremy Robson, John Smith, Muriel Spark oraz Agnes Bernelle, która odczytała dwa wiersze Le Witt’a. Oprawę muzyczną stworzyli Carla Pini, John Chambers i Benjamin Zander, wykonując fragmenty Triu smyczkowego op. 9, nr 3 Ludwiga van Beethovena<sup>904</sup>. Wydarzenie to zyskało szeroki rezonans i odnotowane zostało przez angielską prasę<sup>905</sup>.

Zapewne w związku z dużym zainteresowaniem pierwszą ekspozycją, w 1963 r. prace Le Witt’a wystawiono w paryskiej Galerie Lacleche po raz drugi. Trzydzieści płócien z lat 1961-1963 prezentowano od 15 maja do 15 czerwca. Wystawie towarzyszył niedługi, elegancko wydany folder z wykazem prac, krótką biografiją, a także wierszem Pierre’a Emmanuela zatytułowanym *Jan Le Witt* oraz refleksjami samego artysty w formie złotych myśli<sup>906</sup>.

Znaczącym wyróżnieniem było dla artysty zaproszenie do Musée Picasso we francuskim Antibes. Zlokalizowane w średniowiecznym Château Grimaldi, gdzie w 1946 r. zamieszkiwał przez pewien czas Pablo Picasso, stało się muzeum poświęconym temu artyście. Co roku urządzano jednak jedną indywidualną wystawę innego rozpoznawalnego malarza. W 1965 r. zaproszenie do udziału w takiej właśnie wystawie otrzymał Le Witt. Między 18 sierpnia a 2 października prezentowano 50 jego prac: obrazów olejnych,

899 M.in. „L’Express” z 12 maja, „L’Information” z 26 maja, „Paris-press-*l’intransigeant*” z 17 maja, „La Corrèze républicaine et socialiste Brive” z 21 maja, „Arts” z 18 maja oraz numery majowe „Connaissance des Arts” i „Plaisir de France” z 1960 r.

900 *Jan Le Witt*, „Le Figaro” 1960, 24 mai, s. 4.

901 *Wystawa Levitta w Paryżu*, „Życie Warszawy” 1960, nr 112, 11 maja, s. 4.

902 *Le Witt peintures* [katalog wystawy], Paris: Galerie Lacleche, 1960.

903 *Paintings Jan Le Witt* [katalog wystawy, Londyn, 3-23 marca 1961 r.] National Art Library, sygn. 99.0577.

904 *Trinangle of Muses* [program w formie maszynopisu, 1 marca 1961] MLW.

905 Harold Hollowe, *ART*, „What’s on in London” 1961, March 10, s. 14; *In between*, „Evening Standard” 1961, 6 March; Cecily Ben Tovin, *Trinangle of the Muses*, „The Tribune” 1961, 3 March.

906 *Jan Le Witt, Peintures récentes* [katalog wystawy], Paris: Galerie Lacleche, 1963.

gwaszy, rysunków i arrasów, które artysta wykonał przez ostatnie siedem lat. Wydarzeniu towarzyszył piętnastostronicowy, francuskojęzyczny, ilustrowany katalog<sup>907</sup>.

W 1967 r., po niemal trzydziestu latach Le Witt powrócił do Polski, już nie jako grafik reklamowy i twórca okładek, lecz jako malarz o międzynarodowej renomie. Jego przedwojenne dokonania nie zostały w kraju jeszcze zapomniane, jednak w tym czasie to jego twórczość malarska wzbudzała największe zainteresowanie. Indywidualny pokaz prac artysty zorganizowała w październiku warszawska Zachęta. Wydarzenie było podsumowaniem dwudziestoletniej pracy malarskiej artysty i zarazem doskonałą okazją do przypomnienia o nim polskiej publiczności. W stołecznej galerii prezentowano obszerny wycinek twórczości artysty, na który składało się w sumie 46 prac olejnych, 25 gwaszy, 60 rysunków oraz dwa kilimy, które powstały między 1958 a 1967 r. Ostatni z wystawianych obrazów, zatytułowany *Mazowsze*, powstał na krótko przed wystawą, zapewne już po przyjeździe Le Witt do Polski. Artystę ciepło przywitała krajowa prasa, która obszernie recenzowała okazałą wystawę i jednocześnie na nowo przedstawiała polskim czytelnikom znanego sprzed wojny grafika, a później uznanego malarza<sup>908</sup>. Z okazji wydarzenia Zachęta opublikowała także dość okazały, kolorowo ilustrowany katalog z wykazem prac, opatrzony wstępem Jeana Cassou<sup>909</sup>. Po zakończeniu ekspozycji artysta przekazał Muzeum Narodowemu w Warszawie w darze jeden ze swych olejnych obrazów, zatytułowany *Geneza* oraz kolekcję dwudziestu prac graficznych z lat 1930-1956. Jednocześnie zdeponował 43 prace graficzne wykonane w latach 1933-1954 we współpracy z Himem<sup>910</sup>. Obiekty te przechowywane są aktualnie w Muzeum Plakatu w Wilanowie.

Tego samego roku płótna Le Witt prezentowano także w londyńskiej Drian Gallery podczas jubileuszowej ekspozycji, na której zebrano ponad dwieście prac 141 artystów, którzy związani byli z Londynem (m.in. Oswell Blakestone, Raquel Forner, Max Chapman, Margaret Geddes, A. Oscar, Conroy Maddox, Donald Pass, Maryon Kantaroff, Eddie Wolfram, Orlando Pelayo, Cecil Stephen, Angela Ker, Nebojša Mitrić, Stefan Strocen czy pochodzący z polski Josef Herman, Marian Bohusz-Szyszko)<sup>911</sup>.

Trzy lata później, w 1970 r., odbyła się kolejna duża ekspozycja prac Le Witt. Retrospektywną wystawę gościła przez ponad sześć tygodni (od 18 czerwca do 4 sierpnia) wenecka Ala Napoleonica w Museo Correr przy placu św. Marka. Organizatorem wydarzenia był Wydział Sztuk Pięknych Comune di Venezia (Gminy Wenecja), a na otwarcie zapraszał wieloletni burmistrz miasta, Giovanni Favaretto Fisca<sup>912</sup>. Prezentacja ta miała być podsumowaniem dotychczasowej pracy malarskiej artysty.

Na kolejne dziesięć lat Le Witt zrezygnował z publicznego wystawiania. Można odnieść wrażenie, że po wystawie w Wenecji i publikacji monografii poświęconej jego malarstwu w 1971 r., artysta nieco się wycofał. Lata 1971-1988 są bowiem bardzo słabo

907 *Jan Le Witt* [katalog wystawy], Antibes: Musée d'Antibes, Château Grimaldi, 1965.

908 *Jan Le Witt – wystawa w Zachęcie*, „Życie Warszawy” 1967, 5 października; *Ignacy Witz, Witkacy i Le Witt w Zachęcie*, „Życie Warszawy” 1967, 18 października; Ewa Garztecka, *Spotkanie po 30 latach*, „Trybuna ludu” 1967, 24 października.

909 *Jan Le Witt, 20 lat twórczości malarskiej* [katalog wystawy], Warszawa: Zachęta, 1967.

910 Dwa listy Stanisława Lorentza do Jana Le Witt [maszynopisy listów wraz z wykazem zdeponowanych prac i dokumentami potwierdzającymi dar i depozyt, 18 i 19.10.1967 r.] MLW.

911 Max Wykes-Joyce, *op. cit.*, s. 31-45.

912 *Mostra Personale di Jan Le Witt* [zaproszenie na wystawę i wernisaż], Venezia: Sala Napoleonica, 1970. MLW.

udokumentowane – nie wiadomo o żadnych jego wystawach w tym czasie, niewiele też informacji można znaleźć o jego innych zajęciach. Przyczyną było zapewne pogorszenie kondycji zdrowotnej, które uniemożliwiło mu intensywną pracę, a z czasem zmusiło do przeprowadzki do krewnych.

Dopiero w 1989 r. Le Witt zdecydował się ponownie pokazać swe prace publiczności. Nie mieszkał już w tym czasie w Londynie. Przeprowadził się do Cambridge, gdzie zamieszkał z rodziną syna, związanego ze słynną uczelnią. W ramach wystawy w tamtejszym Fitzwilliam Museum, specjalizującym się w sztuce i archeologii, zaprezentowane zostały wykonywane w poprzednich latach niewielkie formy malarskie, inspirowane formą japońskich poematów haiku. Le Witt pod koniec lat osiemdziesiątych zafascynowany był tą formą poetycką, w której sam także tworzył, a niektóre jej cechy starał się przekładać na język malarstwa. Seria obrazów *Haiku* pokazywana była w Octagon Gallery między 11 stycznia a 2 kwietnia. Jak wynika z zachowanej korespondencji, część spraw związanych z organizacją wystawy, która rozpoczęła się dużo wcześniej, bo w czerwcu 1987 r.<sup>913</sup>, wzięli na siebie syn i żona artysty. Wnioskować można, że Le Witt w tym czasie był już w gorszej kondycji zdrowotnej. Wystawa nie była niestety zorganizowana z takim rozmachem, jak wcześniejsze – ze względu na skromne fundusze muzeum musiało zrezygnować z kolorowych plakatów i wernisażu<sup>914</sup>. Nie jest też dobrze udokumentowana, podobnie jak seria obrazów *Haiku* wykonanych w późniejszych latach. Wspomniana ekspozycja była ostatnią indywidualną prezentacją obrazów Le Witt'a.

Prace artysty pojawiały się także niekiedy w ramach wystaw zbiorowych. W roku 1955 wziął udział w IX edycji Premio Lissone, czyli konkursu malarskiego połączonego z doroczną wystawą sztuki nowoczesnej, zorganizowanego we włoskim Lissone. Początkowo do udziału zapraszano jedynie artystów włoskich, jednak od 1952 r. konkurs stał się imprezą o randze międzynarodowej. Wielka Brytania nie miała własnej reprezentacji, dlatego Le Witt został dopisany do grupy artystów francuskich (z czym zapewne nie było problemu ze względu na zapis jego nazwiska)<sup>915</sup>. Na przestrzeni lat prace malarskie artysty zobaczyć można było także na licznych wystawach zbiorowych, m.in. na wystawach Contemporary Art Society organizowanych w londyńskiej Tate Gallery w 1950 i 1952 r., na wystawie New Vision w Londynie w 1957 r., podczas paryskich Salon d'automne w 1963 r. i Salon de Mai w 1964 r., na wystawie Leeds University Arts Festival w 1965 r., w Miami Museum w 1966 r. Jego obrazy prezentowane były także w ramach pokazu kolekcji baronowej Alix de Rothschild, który miał miejsce w Musée des Beaux-Arts de Caen w 1970 r. O późniejszych wystawach zbiorowych, na których wystawiano prace artysty, nic nie wiadomo.

## Twórczość poetycka i pisarska

Le Witt wykraczał niejednokrotnie poza obszar malarstwa i grafiki, tworząc m.in. szkła czy tkaniny artystyczne. W przeszłości zdarzało mu się również projektować kroje pism oraz kostiumy teatralne. Z czasem odkrył w sobie zamiłowanie do poezji, które rozbudzili zaprzyjaźnieni z nim Hebrert Read i John Smith. Artysta w ciągu wielu lat działalności

E 156

913 List Michael Jaffe do Michaela Le Witt'a [maszynopis listu, 25 August 1987 r.] MLW.

914 List Jane Munro do Mr. & Mrs. Le Witt [maszynopis listu, 26 August 1988 r.] MLW.

915 *IX Premio Lissone 1955*, [katalog wystawy konkursowej, on-line, 6.09.2018 r.] <http://www.comune.lissone.mb.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/7307>

nawiązał znajomości i utrzymywał kontakty z wieloma poetami i literatami. Jego malarstwo było także głęboko powiązane z poezją, co wielokrotnie starał się podkreślać. Wspomnieć można poetycko-muzyczny wernisaż *Tinangle of Muses* oraz wieszce towarzyszące jego pracom w katalogach czy monografiach. Pisywał także inspirowane własnymi obrazami wiersze, które zgodnie z anegdotą zapisywał tylko w jednym egzemplarzu przyklejonym na odwrocie płótna. Okazjonalnie, obok twórczości poetyckiej, tworzył także teksty o charakterze przypowieści oraz pisywał eseje.

Niestety, niewiele wiadomo o twórczości poetyckiej artysty. Zachowało się jedynie kilka jej przykładów przedrukowywanych w katalogach wystaw czy monografiach artysty, gdzie pomieszczono 8 wierszy oraz refleksje spisane w formie aforyzmów, które traktować można jako kwintesencję poglądów artysty na sztukę i świat. Zapewne publikował także w periodykach poetyckich, jednak nie udało się odnaleźć zbyt wielu przykładów, które to potwierdzają. Na początku lat osiemdziesiątych zainteresował się, jak już wspomniano, poezją japońską, szczególnie formami gatunku haiku. Sam także pisywał stylizowane na haiku dwuwiersze.

Monograficzna prezentacja twórczości literackiej i artystycznej Jana Le Witt znalazła się w 1982 r. w czasopiśmie „European Judaism: A Journal for the New Europe”. Znaleźć w niej można m.in. bardzo lubiane przez artystę krótkie formy poetyckie stylizowane na japońskie haiku, 3 dłuższe wiersze oraz 3 przypowieści. Całość zdobią grafiki artysty<sup>916</sup>. Rok później pojawiły się na łamach wspomnianego czasopisma kolejne wiersze Le Witt, w zbiorze zatytułowanym *Encounters with Shadow*<sup>917</sup>.

W monografii artysty wydanej w 1971 r. znalazł się jego eseistyczny tekst zatytułowany *Art is a tell-tale brick...* Jest to swego rodzaju protest, czy też apel artysty, w którym zwraca uwagę na brak poszanowania natury przez współczesnego, zachłystniętego poczuciem władzy człowieka. Le Witt twierdził, że sztuka przestała być dla człowieka naturalną, niemal biologiczną potrzebą, towarzyszącą mu od zarania dziejów. Dopatrywał się związków między gwałtem współczesnej cywilizacji dokonywanym na naturze a upadkiem sztuki współczesnej. Zagrożenie dla wrodzonej kreatywności upatrywał w kulturze negacji, mechanicznej unifikacji, konformizmie, „histerii” anty-sztuki oraz wulgarności sztuki popularnej. Tekst jest protestem artysty, niemogącego pogodzić się z faktem, iż sztuka z centralnego miejsca, jakie zajmowała przez wieki w kulturze Zachodu, zepchnięta została na peryferia zainteresowania kultury masowej. Powodów takiego stanu doszukiwał się w postępującym w czasie oddalaniu się człowieka od natury. Szczególnie interesujące są ostatnie ustępy tego niedługiego tekstu, w których Le Witt kreśli osobistą wizję ideału artysty. Według niego zadaniem artysty jest przedstawianie rzeczywistości tak, jak jest przez niego odczuwana, a nie wymyślona. Sztuka powinna być dla niego osobistym poszukiwaniem samego siebie, niezakłóconym przez naukę czy technologię. Le Witt uważał także, że sztuka uwikłana w komercyjne formy wyrazu nie może się rozwijać<sup>918</sup>. W monografii znalazło się także 8 wierszy artysty, z których dwa zadedykowane zostały Diego Valeriemu i Lewisowi Mumfordowi. Na kolejnych stronach zamieszczono z kolei pięćdziesiąt dziewięć jedno- lub kilkuzdaniowych refleksji i aforyzmów artysty na różne

916 Jan Le Witt, *Poems, Parables, Art*, „European Judaism: A Journal for the New Europe” 1982, vol. 16, no 1 (Summer), s. 30-37.

917 Jan Le Witt, *Encounters with Shadow*, „European Judaism: A Journal for the New Europe” 1983, vol. 17, no 1 (Summer), s. 19-22.

918 Jan Le Witt, *Art is a tell-tale brick...* [W:] Herbert Read *et. al.*, *op. cit.*, s. 44-47.



tematy, m.in. moralności, czasu, wszechświata, kultury i cywilizacji ludzkiej. Jest to zapis z pogranicza poezji i filozofii, w którym zawarty został niejako światopogląd artysty i jego spojrzenie na rozmaite kwestie, zwłaszcza duchowe<sup>919</sup>.

Problemy, na jakie napotyka sztuka we współczesnym społeczeństwie artysta opisywał także w tekście *Art for the temple or gimmicks for the funfairs?* Ukazał się on w 1982 r. w numerze trzecim pisma „Temenos” – periodyku poświęconego sztukom wyobraźni, zadedykowanego artystom, poetom, pisarzom i myślicielom jako pole do wymiany poglądów. W swym tekście Le Witt kreśli z dużą erudycją swoje wyobrażenie na temat sztuki oraz nawiązuje do wielu wybitnych artystów i literatów, m.in. Ezry Pounda, Goethego, Michała Anioła, Octavio Paza. Jednocześnie wieszczył upadek sztuki współczesnej i krytycznie odnosił się do koncepcji Orwalda Spenglera, Mondriana czy Duchampa i jego kontynuatorów, których widział wśród twórców związanych z pop-artem. Artykułowi towarzyszą trzy kolorowe reprodukcje obrazów artysty oraz dwie monochromatyczne grafiki. Tekst zamyka niedługi wiersz bez tytułu<sup>920</sup>.

Na łamach „Temenos” Le Witt opublikował w 1984 r. tekst – *Without art the world will die*. Jest to kolejny eseistyczny manifest, w którym artysta w oparciu o liczne odniesienia kulturowe kreśli swą wizję sztuki. Ponownie krytycznie wyrażał się o współczesnych mu przedstawicielach nurtów awangardowych, których za Pierrem Emmanuelem nazywał „terrorystami sztuki”<sup>921</sup>.

Wybór kilku krótkich refleksji Le Wittta na temat sztuki wydrukowały także londyńskie „Wiadomości” w maju 1973 r.<sup>922</sup>. Kilkanaście nieco bardziej filozoficznych aforyzmów artysty w formie sentencji i krótkich form poetyckich ukazało się niedługo potem na pierwszej stronie numeru z 17 czerwca 1973 r.<sup>923</sup>.

W rękach rodziny Le Wittta znajduje się także kilka zachowanych esejów w formie maszynopisów, co do których nie ma pewności, czy kiedykolwiek ukazały się drukiem. Są to ciekawe teksty, które rzucają nieco światła na poglądy artysty na temat sztuki oraz różnych aspektów współczesnego świata.

*My credo* to jednostronicowy, niedatowany maszynopis przechowywany przez spadkobierców artysty. W krótkim tekście kreśli on opartą na własnym przekonaniu wizję uduchowionego artysty. Jak pisał, w sercu każdy artysta jest propagatorem własnej wizji życia. Twierdził, że wyobraźnia jest fundamentem każdej sztuki oraz podstawowym składnikiem samego aktu kreacji. Ponadczasowy świat wyobraźni wykracza według niego poza ramy ujęć historycznych. Przesłaniem tekstu jest stwierdzenie, iż tylko wyobraźnia jest w stanie wyzwolić człowieka z tyranii faktu. Wymaga ona zanurzenia się w głąb istoty świata, a nie ślizgania się po jego powierzchni. Taką formę twórczego działania dostrzegał u dawnych mistrzów, a współcześnie realizowali ją według niego m.in. Braque, Chagall, Morandi, Zao Wou-Ki czy Klee. Artysta i sztuka zawierają w myśl poglądów Le Wittta pierwiastek metafizyczny, są uduchowione, czy jak się wyraża sakramentalne<sup>924</sup>. Le Witt nie praktykował żadnego obrządku religijnego, był jednak jak się zdaje osobą wierzącą, choć nie identyfikującą się z żadnym konkretnym wyznaniem. Czerpał z pewnością z tra-

919 Jan Le Witt, *reflections* [W:] Herbert Read *et. al.*, *op. cit.*, s. 37-42.

920 Jan Le Witt, *Art for the temple or gimmicks for the funfairs?*, „Temenos” 1982, vol. 3, s. 91-104.

921 Jan Le Witt, *Without art the world will die*, „Temenos” 1984, vol. 5, s. 91-99.

922 Jan Le Witt, *Refleksje o sztuce, z notatnika artysty*, „Wiadomości” [Londyn] 1973, nr 18 (1414), s. 1.

923 Jan Le Witt, *Aforyzmy i refleksje*, „Wiadomości” [Londyn] 1973, nr 24 (1420), s. 1.

924 Jan Le Witt, *My Credo* [maszynopis, niedatowany] MLW.

dycji żydowskiej (nie należy zapominać, że wychowywał go przez pewien czas dziadek Maggid) oraz chrześcijańskiej, był otwarty na inne kultury, które niejednokrotnie go inspirowały. Wiadomo, że w późnych latach życia fascynowała go poezja i filozofia Dalekiego Wschodu (przede wszystkim japońska).

Na kryzys współczesnej cywilizacji zwracał po raz kolejny uwagę w czterostronicowym tekście zatytułowanym *The Wayward Age*. Jak pisał, współczesne industrialne społeczeństwo jest szkaradne, represyjne i niszczy ludzkiego ducha. Odcięty od swej duchowej mocy człowiek próbuje tanią stymulacją znajdować spełnienie i zaspokajanie własnego ego. Według Le Witta człowiek porzucił spokojny rytm życia na rzecz kakofonii bezplanowej egzystencji zanurzonej w iluzji. Po raz kolejny podkreślał zgubny wpływ maszyn, które nazywa tworam i kuglarstwa i podstęp, a nie wyobraźni, w której upatruje się jedyne go wyzwolenia spod dyktatu świata owładniętego manią faktu. Ponownie manifestował swoją opinię o kryzysie współczesnej sztuki, potępiając historyczną fascynację pop-artem, któremu odbiera miano sztuki, twierdząc, iż prawdziwe dzieła zostaną zapamiętane, a mody przeminą. Artysta z sentymentem odwołuje się do początków sztuki współczesnej i stawia za wzór École de Paris. Krytycznie ocenia awangardowe nurty odwołujące się do anarchizmu, nihilizmu, trywialnego humoru czy materializmu<sup>925</sup>.

Ostatnim zachowanym maszynopisem Le Witta jest tekst *Galloping Technology*. Artysta zwracał w nim uwagę na problemy, z jakimi mierzyć musi się ludzkość w czasach współczesnych. Za Kierkegardem powtarzał: jednostka nie jest w stanie pomóc swej epoce, może jedynie głosić jej upadek. Jak twierdził, jesteśmy świadomi upadku wiary człowieka w cywilizację i rozpadu struktur społecznych, który prowadzi ku nieuchronnej katastrofie. Źródła wszelkiego zła dopatrywał się w gwałtownym postępie technologicznym i jego długofalowych skutkach ekologicznych i społecznych. Uważał, że ludzie z twórców maszyn staną się ich niewolnikami, a społeczeństwo ogarnie technologiczne szaleństwo. Le Witt był przekonany, iż żadna maszyna nie powinna urosnąć do rangi wyższej niż człowiek, choć jak sam zauważał, pogląd taki odbierany jest niczym przejaw współczesnego luddyzmu<sup>926</sup>.

Na podstawie tekstów, do jakich udało się dotrzeć, Le Witt jawi się jako artysta o głębokiej refleksji intelektualnej i ideowej. Uderza przede wszystkim jego krytyczny stosunek do stanu współczesnej cywilizacji zachodniej, która oddaliła się od natury na rzecz pogoni za postęmem technologicznym. Był przeciwnikiem kultury masowej. Bliski był mu spirytualizm, a odarcie współczesnego świata z duchowości wyraźnie go zasmucało. Podobnie nie znajdowała u niego uznania sztuka nowoczesna, zdominowana przez pop-art i postmodernistyczne nurty awangardowe, w których dopatrywał się znamion upadku i wulgaryzacji współczesnej kultury.

## Podróże i życie społeczne

Le Witt na przestrzeni lat wielokrotnie podróżował. Kilkukrotnie zmieniał także swe miejsce zamieszkania. W wieku osiemnastu lat wyruszył w kilkuletnią podróż po Europie i Bliskim Wschodzie, osiadając dopiero w 1933 r. na jakiś czas w Warszawie. Po kilku latach, w 1937 r., już po nawiązaniu współpracy z Himem, obaj zdecydowali się ponownie

925 Jan Le Witt, *The Wayward Age* [maszynopis, niedatowany] MLW.

926 luddyzm – angielski radykalny ruch społeczny skierowany przeciwko rewolucji przemysłowej na początku XIX w.; formą jego działania było m.in. niszczenie maszyn.

zmienić miejsce zamieszkania i podjęli decyzję o wyjeździe do Londynu. Niedługo po przyjeździe do Wielkiej Brytanii Le Witt nawiązał pierwsze przyjaźnie w angielskim środowisku artystycznym, m.in. z Herbertem Readem i Henrym Moorem. Początkowo sytuacja materialna w nowym miejscu oraz czas, jaki artyści musieli poświęcić na zdobycie renomy na brytyjskim rynku projektowania, ograniczyły zapewne ich możliwości podróżowania i uprawiania turystyki. Niedługo potem wyjazdy stały się praktycznie niemożliwe ze względu na wybuch wojny. Po jej zakończeniu Le Witt i Him w dalszym ciągu mieszkali i pracowali w Londynie

Wraz z osiągnięciem względnej stabilizacji w Wielkiej Brytanii, w kolejnych latach Le Witt powrócił do pasji podróżniczej, odwiedzając rozmaite miejsca rekreacyjnie lub w związku z działalnością artystyczną. Nadane w 1947 r. obywatelstwo brytyjskie pozwalało mu nieskrępowanie przemieszczać się po niemal całym świecie. Dzięki temu artysta mógł aktywnie uczestniczyć w życiu kulturalnym i nawiązywać kontakty w międzynarodowych kręgach artystycznych. Jeszcze w tym samym roku wyruszył w swoją pierwszą powojenną podróż po Europie, odwiedzając Francję, Szwajcarię, Belgię i Luksemburg. Kolejny, 1948 rok spędził z kolei w Irlandii, gdzie zapewne opiekował się Himem dochodzącym do zdrowia po ciężkiej chorobie<sup>927</sup>.

Warta odnotowania wydaje się szczególnie jego podróż do Włoch w 1949 r. Była to jego pierwsza wizyta w kraju, do którego wielokrotnie w kolejnych latach miał powracać. Jak sam wspomina w autobiograficznych zapiskach, podróż ta i kolejne, miały głęboki wpływ na jego malarstwo. Podczas wizyty w 1949 r. Le Witt odwiedził Sycylię, Kalabrię, Neapol, Pompeje, Rzym, Asyż, Florencję, Mediolan, Weronę i Wenecję. Zachwycał go włoski klimat, urzekały krajobrazy, kultura oraz wielkie dzieła sztuki, jakie miał okazję podziwiać w muzeach Italii.

W roku 1950 artysta ponownie odwiedził drugi z ulubionych krajów – Francję, w której za młodu, bez powodzenia próbował rozpocząć swą malarską karierę. Tym razem odwiedził departament Dordogne, słynący z odkryć archeologicznych z okresu paleolitu. Trasa artysty przebiegała przez Abri de Cro-Magnon, jaskinię Lascaux, Sarlat-la-Canéda oraz Gouffre de Parirac, słynące z niezwykłych formacji skalnych i jaskiń. Jak sam twierdził, podróż do „prehistorycznej Francji” wywarła na nim ogromne wrażenie. Był zafascynowany i poruszony niezwykłością naturalnych krajobrazów, którymi inspirował się, tworząc m.in. obrazy z serii *Genesis*.

Le Witt od lat pięćdziesiątych zaczął nawiązywać coraz liczniejsze znajomości w środowiskach malarzy, literatów i poetów. W 1951 r., być może przy okazji wystawy w Hanover Gallery, poznał poetę Johna Smitha, z którym niebawem się zaprzyjaźnił. Jak wspominał, to Smith, obok Herberta Reada zachęcił go do podjęcia pierwszych prób poetyckich. W 1952 r. odwiedził przy okazji wystawy Sztokholm, a w drodze powrotnej przez krótki czas przebywał w Kopenhadze. Następnie odwiedził Rzym, gdzie odbywała się jego indywidualna wystawa. Tam poznał m.in. wybitnego pisarza Alberta Moravię, krytyka sztuki Lionella Venturiego i Marino Mariniego (nie udało się ustalić, czy chodzi o rzeźbiarza, czy kompozytora i piosenkarza). Tego samego roku powtórnie odwiedził Włochy, tym razem Dolomity, gdzie w słynnym kurorcie Cortina d'Ampezzo poznał rzeźbiarza Ossipa Zadkine'a oraz malarzy Gino Severiniego i Jacquesa Villona. W tym samym czasie

927 Chronologia wydarzeń przedstawionych w tym rozdziale ustalona została na podstawie kalendarium zamieszczonego w: Herbert Read *et. al., op. cit.*, s. 138-141, które osobiście sporządził sam artysta. Przypisami w tym rozdziale wyróżniono więc jedynie informacje, pochodzące z innych źródeł.

Le Witt wraz z Himem zaproszeni zostali do grona członków powstającego we Francji międzynarodowego stowarzyszenia artystów Alliance Graphique Internationale.

W 1953 r. artysta odwiedził Grecję i Izrael, a także USA, gdzie w Nowym Jorku jego prace malarskie prezentowane były w Associated American Artists Gallery. W tym czasie zaproponowano mu posadę profesora wizytującego w Philadelphia Museum College of Art. Jak odnotował Le Witt w swoim kalendarium, w Nowym Jorku poznał Bena Shahna – urodzonego na Litwie amerykańskiego artystę tworzącego w duchu realizmu społecznego.

Następnego roku celem podróży uczynił z kolei Wenecję oraz pobliskie Murano, gdzie wziął udział w warsztatach tworzenia szkła artystycznych. W ich trakcie poznał, obok licznych włoskich twórców, także Marca Chagalla, którego twórczość bardzo cenił.

W 1955 r. przybył do Francji, a później, przy okazji wystawy i konkursu do Premio Lissone we Włoszech. Tam, w Mediolanie, w Palazzo Reale oglądał wystawę sztuki etruskiej, która, jak odnotował, wywarła na nim silne wrażenie.

W kolejnym roku podążał dalej tropem kultury etruskiej i odwiedził m.in. Chiusi, Montepulciano, Radicofano i Cortonę, które wywołały w nim wspomnienia z odwiedzin we francuskim Dordogne przed kilku laty. Jak twierdził, podróż ta była głębokim doświadczeniem, które poszerzyło jego wrażliwość na „prymitywną” estetykę. W tym samym czasie za namową przyjaciela, malarza Jeana Picarta Le Deux, tworzył projekty tkanin artystycznych. Ich wykonanie powierzone zostało mistrzom tkackim z warsztatu Tabard, w słynącym z produkcji gobelinów francuskim Aubusson. Jesienią Le Witt ponownie odwiedził Wenecję, gdzie kontynuował prace nad szkłem artystycznym. Podczas tej wizyty poznał włoskiego poetę i krytyka Diego Valeriego.

W 1957 r. Le Witt odwiedził po raz kolejny Mediolan, gdzie odbywała się wystawa jego prac. Po niej artysta przeszedł kryzys twórczy. Przez kolejny rok poświęcał się intensywnej pracy malarskiej, w trakcie której zapoczątkowana została m.in. seria obrazów *Genesis*. W tym czasie artysta zapewne mniej podróżował, większość czasu spędzając w pracowni.

Dopiero w 1960 r. postanowił zaprezentować swe ostatnie twórcze dokonania w paryskiej Galerie Lacloche. Przy okazji tej wystawy ponownie odwiedził Francję, gdzie poznał malarza Jeana Piauberta oraz poetów Pierre'a Emmanuela i Jeana Cassou, z którymi niebawem się zaprzyjaźnił.

W następnym, 1961 r., poznał najpierw, zapewne przy okazji wystawy w Londynie, kanadyjskiego wydawcę Martina Goldberga, który stał się jednym z głównych nabywców jego prac, a jesienią we Francji, szwajcarskiego rzeźbiarza Alberto Giacomettiego. W tym samym roku, w związku z odejściem od sztuk użytkowych, zrezygnował z członkostwa z Alliance Graphique International i wybrany został na członka Société Européenne de Culture – założonej przez włoskiego filozofa Umberto Campagnolo w 1950 r. organizacji zrzeszającej czołowych artystów i intelektualistów europejskich. Jednym z celów stowarzyszenia była integracja i niwelowanie podziałów między środowiskami kulturalnymi wschodniej i zachodniej Europy.

W 1962 r. Le Witt podróżował do Hiszpanii. Podczas tej wizyty szczególnie zapisała się w jego pamięci twórczość Francisca Goi i Diego Velázqueza, których obrazy miał okazję podziwiać w Muzeum Narodowym Prado w Madrycie. Z Półwyspu Iberyjskiego artysta udał się dalej na południe, do Maroka.

Następny, 1964 rok artysta poświęcił przede wszystkim twórczości malarskiej, odwiedził jednak Paryż, gdzie jego prace prezentowano podczas wystawy indywidualnej oraz dorocznego Salon d'Automne. Poznał wówczas brytyjską poetkę i uczoną Kathleen Raine,



z którą niebawem połączyła go przyjaźń. W londyńskim studiu artysty przy Holland Park Avenue odbyło się także przyjęcie z okazji siedemdziesiątych urodzin Herberta Reada, które uświetnili swoją obecnością m.in. Henry Moore, Roland Penrose, Stephen Spender, Anthony Bell oraz aktor Michael Redgrave, który zachwycił gości recytacją poezji<sup>928</sup>.

W roku 1965 najważniejszym wydarzeniem dla Le Witt'a była z pewnością duża wystawa jego prac we francuskim Antibes, gdzie na doroczną wystawę w Muzeum Picassa zaproszono właśnie jego. Jesienią z kolei odbył podróż do Wiednia, gdzie poznał austriackiego rzeźbiarza Fritza Wotruba. Zaproponowano mu w tym czasie także objęcie katedry malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Le Witt jak się zdaje nigdy nie pragnął kariery akademickiej, choć niewykluczone, że okazjonalnie wygłaszał gościnne wykłady. Był, jak częstokroć podkreślał, samoukiem i nie odebrał żadnego wykształcenia w zakresie sztuki. Być może z tego względu sceptycznie podchodził do nauczania sztuki. W tym samym roku podróżował także do Niemiec, gdzie odwiedził Berlin, Stuttgart i Monchium.

W roku 1966, przy okazji wystawy zbiorowej w Miami Museum, przyjechał prawdopodobnie do USA i zwiedzał Florydę. Spędzał także czas w Szwajcarii i w nadmorskiej miejscowości Forte dei Marmi w Toskanii.

W 1967 r. Le Witt ponownie przybył do Hiszpanii, gdzie podróżował przez Madryt, Seville, Malagę i Cueva de Nerja. Tegoż roku, po raz pierwszy od wyjazdu w 1937 r. odwiedził Polskę, gdzie w warszawskiej Zachęcie odbywała się duża, indywidualna prezentacja jego prac. Jak wspominał w wywiadzie dla „Życia Warszawy”, błędził po mieście, starając się przypomnieć sobie miejsca sprzed wojny. Jak stwierdził, miasto ogromnie się od tego czasu zmieniło – jedynie Stare Miasto i Krakowskie Przedmieście pozostały takie same, jak je zapamiętał z dawnych lat. Ucieszyło także odnalezienie domu na ul. Kredytowej, w którym mieściła się jego przedwojenna pracownia<sup>929</sup>. W tym czasie artysta został powołany do Conseil Exécutif (czyli rady wykonawczej) wspomnianego już Société Européenne de Culture (SEC). Zaproszony został także w poczet członków międzynarodowego stowarzyszenia pisarzy International PEN (obecnie pod nazwą PEN International). Tego samego roku poznał wybitnego amerykańskiego uczonego, Lewisa Mumforda, którego przedstawił mu zaprzyjaźniony brytyjski pisarz George Buchanan.

W roku 1968 artysta wiele podróżował. Jednym z celów jego wjazdy był Izrael, gdzie zwiedził Jerozolimę, podziwiał naturalne piękno formacji Massady oraz pustynie Synajską i Negew. Zapewne podczas tej wizyty poznał w Tel Avivie francuską intelektualistkę Simone de Beauvoir<sup>930</sup>. W tym samym roku wyruszył w podróż po Związku Radzieckim, gdzie miał okazję podziwiać bogate kolekcje moskiewskiej Galerii Tretiakowskiej oraz leningradzkiego Ermitażu, w którym jego uwagę przykuły okazałe ikony. Trasa jego podróży wiodła także przez Nowogród i Zagorsk. Tego samego roku po raz kolejny zawitał do Włoch, spędzając czas w Wenecji oraz Vento, gdzie zwiedzał okazałe wille projektu szesnastowiecznego weneckiego architekta Andrea Palladio.

W 1969 r. Le Witt podróżował do Amsterdamu, a także po raz kolejny do Wenecji. Jego częste wyjazdy do Włoch wiązały się zapewne z pracą na rzecz SEC, którego siedziba

928 *Request the pleasure of your company...* [druk okazjonalny, zaproszenie na przyjęcie urodzinowe Herberta Read'a, c. 1964] MLW.

929 *Jan Le Witt – wystawa w Zachęcie*, „Życie Warszawy” 1967, 5 października, s. 4.

930 Margaret Crosland, *Simone de Beauvoir, The Woman and Her Work*, London: Heinemann Educational Books, 1992, s. 420.

mieściła się właśnie w Wenecji. Artysta w tym czasie nawiązywał liczne znajomości w kręgach włoskiej inteligencji, spotykał artystów, ambasadorów, polityków i przedstawicieli kultury<sup>931</sup>. Wziął także udział w genewskiej konferencji kulturalnej *Rencontres Internationales de Geneve*. Jej temat temat przewodni brzmiał *Histoire et société d'aujourd'hui* (*Historia i społeczeństwo dzisiaj*). Prawdopodobnie przy okazji tego wydarzenia poznał francuskiego filozofa Jeana Wahla. Później Le Witt po raz kolejny odwiedził Francję (przy okazji wystawy w Caen) oraz Włochy, gdzie miała miejsce wystawa będąca podsumowaniem jego twórczości malarskiej.

Po wspomnianej wystawie artysta na wiele lat zrezygnował z publicznego prezentowania swych prac. Niewiele można zdobyć wiadomości o jego działalności i podróżach w latach 1970-1991. W tym czasie poświęcał się zapewne malarstwu oraz aktywnie działał na rzecz SEC. Z korespondencji z Himem wynika także, że wciąż utrzymywał liczne kontakty we Włoszech. W 1973 r. po raz kolejny wziął udział w genewskich spotkaniach międzynarodowych *Rencontres Internationales*, tym razem w ich XXIV edycji, zatytułowanej *Le besoin religieux* (*Potrzeba religii*).

Le Witt wspominany jest jako osoba o niezwyklej inteligencji i sile ducha – cechy te przyczyniły się zapewne do sprawnego prowadzenia spółki Lewitt-Him, a później do umiejętnego kreowania własnej kariery malarskiej. Artysta nie miał problemu z nawiązywaniem znajomości, które były zresztą przez wiele lat nieodłącznym elementem jego pracy. Utrzymywał powiększającą się z biegiem lat sieć kontaktów w całej Europie, a nawet poza jej granicami. Jego znajomości sięgały niekiedy jeszcze czasów przedwojennych, jak chociażby przyjaźń z Raphaelem „Felkiem” Scharfem. Po przeprowadzce do Londynu Le Witt szybko zaczął nawiązywać kontakty w kręgach artystyczno-wydawniczych. Prowadził także bogate życie towarzyskie. W gronie jego przyjaciół pojawiali się poeci, pisarze, rzeźbiarze, malarze i krytycy. Po wojnie w jego studiu spotykali się artyści – muzycy, poeci i malarze, aby dyskutować o sztuce. W jednym z takich spotkań uczestniczył nawet Julian Tuwim podczas swej wizyty w Londynie<sup>932</sup>. Liczne podróże i zagraniczne wystawy oraz zaangażowanie w SEC poszerzały grono znajomych artysty, szczególnie we Francji i we Włoszech.

Artysta nie stracił także kontaktu z przedstawicielami londyńskiej Polonii, uprawiającymi malarstwo czy poezję. Le Witt związany był z Drian Gallery założoną w Londynie przez Halimę Nałęcz. Artysta miał także kontakt z innymi artystami związanymi z galerią m.in. ze Zbigniewem Adamowiczem, Markiem Żuławskim, Piotrem Potworowskim, Stefanem Knappem czy Lutką Pink<sup>933</sup>.

Od lat siedemdziesiątych, być może w związku z pogarszającą się kondycją zdrowotną, artysta musiał prawdopodobnie zredukować swoją aktywność, przestał m.in. wystawiać swe prace. Zapewne poświęcał się w tym czasie przede wszystkim twórczości warsztatowej, poezji i eseistyce. Wiadomo, że co najmniej do 1977 r. udzielał się także w SEC<sup>934</sup>. Okres ten nie jest zbyt dobrze udokumentowany, a źródła są dość skąpe. Le Witt w tym czasie nieco wycofał się z życia publicznego, być może w związku z pogorszeniem kondycji zdrowotnej – aż do roku 1989 nie odnotowano żadnej indywidualnej wystawy jego prac.

931 List Jana Le Witt do George'a Hima [rękopis listu, 5 sierpnia 1980 r.] VA: AAD/1997/19/69.

932 Informacja uzyskana od Michaela Le Witt podczas rozmowy w Cambridge 28 października 2016 r.

933 Max Wykes-Joyce, *op. cit.*, s. 13.

934 *Comprendre*, Venezia: Société européenne de culture, 1977, s. 233.

Twórczością Le Wittę na różnych polach sztuki oraz wystawami jego prac interesowały się na przestrzeni lat periodyki informacyjne oraz czasopisma dedykowane zagadnieniom sztuki. Zainteresowanie to widoczne było w Anglii, gdzie pisano o nim w „The Tribune”, „Evening Standard”, „The Times”, „The Sunday Times”, „Time and Tide”, „The Listener”, „The Guardian”, „The Spectator”, „Penguin New Writing”, „New Statesman”, „News Chronicle”, „Catholic Cherald”, „Jewish Chronicle”, „Dziennik Polski”, „Arts Review”, „Contemporary Review”, „Apollo”, „Art Illustrated”, „The Studio” oraz „Art News and Review”. Twórczość malarską Le Wittę omawiała już w 1952 r. prasa włoska, m.in. „La Fierra Letteraria”, „Il Giornale d’Italia”, „Paese Sera”, „La Voce degli Italiani”, „Corriere d’Informazione”, „Il Mondo”, „La Corresse Republicaine”, „Domus”, „Avanti” czy weneckie czasopismo „Comprendre”. O Le Wicie donosiły, zwłaszcza w związku z jego wystawami, także pisma francuskie: wydawane w Paryżu „Connaissance des Arts”, „L’Information”, „Plaisir de France”, „Cahiers du Musée de Poche”, „L’Express”, „Le Figaro”, „Le Monde”, „Paris-Presse”, „Arts, Le XX<sup>e</sup> siècle”, „Cimaise”, „Combat”, emigracyjna „Kultura”, a także wydawane w Nicei „Nice Martin” i „Le Patriote”. W innych krajach twórczością malarską Le Wittę media interesowały się okazjonalnie – w Polsce zamieszczały o nim informacje (przy okazji wystawy w Zachęcie) takie czasopisma, jak „Życie Warszawy”, „Trybuna Ludu”, „Projekt” czy wydawane w Krakowie „Życie Literackie”; w USA „New York Times” i „New York Herald Tribune”; w Niemczech, wydawany w Baden-Baden „Schri-Kunt-Schri”; w Belgii wydawane w Brukselii „Des Beaux Arts” i „Quadrum”, a w Izraelu (przy okazji wizyty artysty w tym kraju w 1968 r.) „Jerusalem Post”. Niedługi artykuł ukazał się w 1960 r. w japońskim czasopiśmie „Idea”<sup>935</sup>. Zainteresowanie mediów osłabło jednak wraz ze stopniowym wycofywaniem się Le Wittę z życia publicznego.

935 Obszerny wykaz źródeł prasowych na temat Le Wittę znaleźć można na końcu katalogu jego indywidualnej wystawy w Zachęcie w 1967 r., z kolei dość pokaźna bibliografia towarzyszy monografii: Herbert Read *et. al.*, *op. cit.*

# *Mors et post mortem*

## Śmierć

Jerzy Him w ostatnich latach życia zmagał się z rakiem płuc, zapewne wywołanym wieloletnim, nałogowym paleniem tytoniu. Zapisy w *appointment diaries* artysty z 1982 r., dokonywane coraz bardziej chwiejnym pismem, wskazującym na pogarszający się stan zdrowia świadczą, iż w tym czasie Him coraz częściej, zamiast z klientami, widywał się z lekarzami – dr Douch i Dr Hardwick<sup>936</sup>. Niemal do końca życia artysta był jednak czynny zawodowo i sprawny intelektualnie, o czym świadczą zachowane prace oraz listy. Nagłe pogorszenie stanu jego zdrowia nastąpiło w pierwszych miesiącach 1982 r. Trafił wówczas do Royal Free Hospital w londyńskiej dzielnicy Camden, gdzie zmarł 4 kwietnia 1982 r. w wieku 81 lat<sup>937</sup>. Pozostawił żonę oraz dwie dorosłe już pasierbice – Jane i Phebe. Pogrzeb kremacyjny odbył się 13 kwietnia w Golders Green Crematorium przy 62 Hoop Lane w Londynie<sup>938</sup>.

W londyńskim archiwum zachowało się kilka listów kondolencyjnych od przyjaciół i znajomych artysty przysłanych jego żonie, Shirley Him. Informacja o śmierci zamieszczona została na łamach najpoczytniejszych brytyjskich gazet – „The Telegraph” oraz „The Times”. Klepsydry, którym towarzyszyły krótkie noty biograficzne o jego życiu i twórczości zamieściły m.in. pisma „AJR Journal”<sup>939</sup> wydawany przez Association of Jewish Refugees oraz branżowy „Design”<sup>940</sup>. Obszerny biogram Hima znalazł się także na łamach „Journal of The Royal Society of Arts”, gdzie bliski artyście projektant, David Gentleman, postanowił podsumować i upamiętnić jego najważniejsze dokonania. Zwracał w nim uwagę na niezwykłą spostrzegawczość, inteligencję, a także odwagę twórczą i humor zmarłego przyjaciela. Wspominał, iż Him był skromny, ale jednocześnie dumny ze swojej profesji, której współczesny kryzys zasmucał go i napawał złością. Był surowym krytykiem pretensjonalności i projektów słabej jakości, zawsze entuzjastycznie podchodził jednak do prac oryginalnych i spójnych. Sam do końca życia pozostał aktywny zawodowo, co znajdowało uznanie wśród przedstawicieli branży. Uważany był za znaczącego artystę, który tworzyć zaczynał w czasie poprzedniej, jak ją nazywał Gentleman, heroicznej epoki designu<sup>941</sup>.

Him umierając, znajdował się w czołówce brytyjskich ilustratorów i grafików reklamowych. Doceniano jego doświadczenie oraz doskonałe realizacje z wcześniejszych lat. Znajdowało to wyraz w angażowaniu go w różnego rodzaju inicjatywy kulturalne oraz zaproszeniach do krajowych i międzynarodowych stowarzyszeń twórców. W ostatnich latach życia wieloletnią działalność artystyczną Hima w Wielkiej Brytanii doceniono,

936 Appointments Diary 1982 [kalendarz artysty, 1982 r.] VA: AAD/1997/19/272.

937 *Death, Certified copy of an entry Pursuant to the Births and Deaths Registration Act 1953* [formularz wypełniony maszynowo, sygnował Gillian Barley, 5 kwietnia 1982 r.] VA: AAD/1997/19/70.

938 *Certificate for Burial of Ashes of a Body Cremated at Golders Green Crematorium, Cremation no. 252281* [formularz wypełniony maszynowo, sygnował D. Davies, 13 kwietnia 1982 r.] VA: AAD/1997/19/70.

939 *George Him*, „Association of Jewish Refugees” 1982, June, s. 8.

940 F. H. K. Henrion, *George Him (obituary)*, „Design” 1982, July, s. 9.

941 David Gentleman, *George Him*, „Journal of The Royal Society of Arts”, 1982, vol. 139, no 5311, June, s. 433-434.



wpisując go na królewską Civil List Pension. Można powiedzieć, że na polu sztuk użytkowych Him po latach ciężkiej pracy osiągnął niewątpliwy sukces, zapisując się na stałe w historii europejskiego projektowania. Artysta do ostatnich dni otoczony był przez rodzinę i przyjaciół, z którymi utrzymywał ożywione kontakty. Z ostatnich listów wynika, że pogodził się także ze swym dawnym, wieloletnim współnikiem.

Jan Le Witt, młodszy od Hima, przeżył zmarłego w 1982 r. współnika o niespełną dekadę. Ostatnie lata spędził w Cambridge, gdzie mieszkał wraz z żoną Aliną i synem Michaeliem oraz jego rodziną. Problemy ze zdrowiem ograniczyły co prawda jego aktywność, jednak artysta nigdy nie zrezygnował ze swej malarskiej pasji. Malowane pod koniec lat osiemdziesiątych niewielkie obrazy, nawiązujące do japońskich krótkich form poetyckich haiku, prezentowano na ostatniej indywidualnej wystawie jego prac Fitzwilliam Museum w 1989 r. Zachowana korespondencja w sprawie organizacji ekspozycji, częściowo prowadzona w jego imieniu przez krewnych, wskazuje, iż w tym czasie artysta nie był już w stanie samodzielnie koordynować organizacji wystawy.

Zmarł otoczony przez rodzinę w wieku 83 lat, 21 stycznia 1991 r. w Cambridge<sup>942</sup>. Tam też został pochowany.

Ograniczone w ostatnich latach życia możliwości aktywnego uczestnictwa w świecie sztuki, śmierć wielu dawnych przyjaciół oraz podeszły wiek tych, którzy jeszcze żyli – wszystko to spowodowało, że odejście Le Witt'a nie odbiło się znaczącym echem w ogólnokrajowej prasie i czasopiśmie artystycznych. Do końca lat siedemdziesiątych artysta aktywnie działał na rzecz propagowania swojej twórczości i zmiany wizerunku – chciał być kojarzony przede wszystkim z malarstwem, a nie ze sztuką użytkową. Wysiłki te, wspierane biznesowym talentem i zaangażowaniem, przynosiły przez długi czas całkiem dobre rezultaty. W późniejszych jednak latach, wraz ze spadkiem aktywności twórczej, zmalało także niestety zainteresowanie mediów jego malarstwem. Le Witt miał zapewne już w tym czasie grono wiernych odbiorców, więc mogło nie zależeć mu na wystawianiu prac w galeriach czy muzeach, jednak jak pokazały następne lata, po śmierci jego malarstwo zdecydowanie straciło na popularności. Z biegiem czasu coraz mniej liczne stawało się również grono sympatyzujących z artystą krytyków i przyjaciół, którzy chętnie promowali wcześniej jego sztukę.

## Spuścizna Le Witt'a i Hima

Nie ulega wątpliwości, że dzięki obfitującej w sukcesy, wieloletniej działalności najpierw w Polsce, później w Wielkiej Brytanii, spółka Lewitt-Him na trwałe zapisała się w historii projektowania graficznego XX w. Nie podobna mówić o polskiej przedwojennej sztuce reklamowej czy ilustracji książkowej bez przytoczenia nazwisk Him i Le Witt (który w polskim piśmiennictwie często występuje jako Levitt). Zrealizowana przez nich oprawa graficzna *Lokomotywy...* przytaczana jest często jako przykład najdoskonalszej przedwojennej sztuki ilustratorskiej. Podobnie w Wielkiej Brytanii historycy designu zwracają uwagę na ich oryginalne plakaty, projekty reklamowe czy ilustrowane książki dla dzieci, na których dorastały pokolenia urodzone przed i w trakcie II wojny światowej. Na ich twórczość spogląda się dziś przede wszystkim przez pryzmat okresu wspólnej działalności, której efektem są najbardziej znane ich prace ilustratorskie oraz plakaty propagandowe z czasu wojny.

942 [informacja o śmierci Jana Le Witt'a], „England & Wales Death Index 1916-2007”, vol. 9, s. 886.

Mniej znana współcześnie i w dużej mierze dotychczas niezbadana jest ich działalność samodzielna – zwłaszcza w okresie poprzedzającym powstanie spółki w 1933 r. Także ich twórczość po zakończeniu współpracy, gdy ponownie oddali się działalności samodzielnej, podążając w zupełnie różnych kierunkach, była dotychczas zbadana w dość nikłym stopniu i tylko skromnie omówiona. Po rozwiązaniu spółki Him kontynuował pracę w branży reklamowej i wydawniczej, odnosząc duże sukcesy na polu sztuki użytkowej. Można stwierdzić, że jego późniejsze dokonania są niejako kontynuacją rozwijaną na bazie wcześniej zbudowanej wraz z Le Wittem marki. Le Witt z kolei po rozpadzie spółki bardzo szybko porzucił pracę projektanta i podążył w stronę upragnionej sztuki czystej, poświęcając ostatnie dekady życia malarstwu sztalugowemu. Pogarszająca się wraz z wiekiem kondycja zdrowotna przeszkodziła mu w wypromowaniu swej sztuki do poziomu, który zapewniłby mu trwałe miejsce wśród czołowych przedstawicieli powojennego malarstwa europejskiego. Bariery stanowiły też zapewne czynniki geograficzne i językowe – Le Witt działał jako malarz szczególnie aktywnie we Francji i we Włoszech, co wpłynęło na niedostateczne rozpropagowanie tej sfery jego działalności w Wielkiej Brytanii. Podobnie w Polsce, mimo darów dla Muzeum Narodowego w Warszawie oraz znaczącej wystawy, która odbyła się u schyłku lat sześćdziesiątych w Zachęcie, jego twórczość malarska pozostaje dziś niemal całkowicie zapomniana. Zapewne z tych względów współcześnie nie tylko Him, ale także Le Witt kojarzony jest przede wszystkim ze sztuką użytkową, z którą przecież w dojrzałych latach niemal całkowicie zerwał i nawet nie chciał być z nią wiązany.

Bariery geograficzne i językowe, a także trwające przez wiele dekad rozdzielenie Europy żelazną kurtyną sprawiły, iż przedwojenna działalność Le Witt'a i Hima jest w Wielkiej Brytanii bardzo słabo znana. Podobnie, choć na odwrót, sprawa ma się w Polsce – większość publikowanych w kraju opracowań skupia się przede wszystkim na okresie przedwojennej działalności artystów, o ich dokonaniach po wyjeździe z Polski informując jedynie sygnałnie lub wcale. Taka sytuacja nie pozwalała na pokazanie pełnego spektrum ich twórczości na przestrzeni lat oraz ewolucji ich artystycznych karier, które miały przecież wymiar międzynarodowy.

Materialną spuściznę Le Witt'a i Hima stanowią liczne ilustrowane przez nich publikacje, które mają swe miejsce na półkach kolekcji bibliotecznych, muzealnych i prywatnych. W zbiorach muzealnych, szczególnie w ramach działów dokumentacji życia społecznego i sztuki użytkowej, przechowywane są także projektowane przez nich plakaty czy druki reklamowe. Prace malarskie Le Witt'a rozproszone są po kolekcjach muzealnych i prywatnych na całym świecie, co niestety sprawia, że dostęp do nich jest bardzo utrudniony. Najobszerniejszy zbiór pamiątek po artyście przechowywany jest dziś przez zamieszkałą w Cambridge rodzinę jego syna – Michaela Le Witt'a. Samodzielna działalność artystyczna Hima jest znacznie lepiej udokumentowana i łatwiej dostępna dla badaczy dzięki skrupulatnie zbieranym przez samego artystę materiałom. Po jego śmierci były one w komplecie przechowywane przez żonę Shirley, a później przekazane niemal w całości do udostępnianego publicznie Archive of Art and Design, działającego przy Victoria and Albert Museum, gdzie znajdują się obecnie. Żyjące pasierbice artysty, Jane Rabagliati oraz Phebe Robinov, do dziś przechowują pokaźny zbiór pamiątek po ojczymie. To przede wszystkim dzięki ich wysiłkom pamięć o Himie wciąż jest w Wielkiej Brytanii żywa – wspierają one inicjatywy wydawnicze związane z jego działalnością, służą pomocą zainteresowanym badaczom oraz utrzymują witrynę internetową poświęconą artyście. Pamiątki po artystach rozsiane są po rozmaitych miejscach – przykładem może być m.in.

miniatura zaprojektowanego przez nich zegara przechowywana w muzeum Guinnessa w Dublinie. Niestety, część projektów, np. niektórych druków ulotnych, murali, stoisk czy witryn ekspozycyjnych, ze względu na swój efemeryczny charakter nie dotrwała do dzisiaj. Ze względu na straty spowodowane II wojną światową oraz upływ czasu nie przetrwały w zasobach dostępnych publicznie lub w ogóle także niektóre z prac Hima wykonanych w Niemczech oraz podczas późniejszej działalności Studia w Polsce. Niektóre z najrzadszych okładek czy druków reklamowych ilustrowanych przez artystów przed wojną znajdują się dziś wyłącznie w rękach prywatnych kolekcjonerów.

## Zainteresowanie artystami współcześnie

Dokonania Le Witt'a i Hima do dziś cieszą się dużym uznaniem wśród badaczy i miłośników sztuki użytkowej XX w. W Polsce, dzięki swej krótkiej, acz pełnej sukcesów działalności przed wojną w Warszawie, są często wymieniani wśród najważniejszych projektantów grafiki reklamowej lat dwudziestych<sup>943</sup>. Publiczności anglojęzycznej znani są szczególnie ze swych plakatów propagandowych, okładek i ilustracji oraz projektów reklamowych wykonywanych już w Wielkiej Brytanii. Biogramy artystów znaleźć można w większości poważnych anglojęzycznych informatorów dotyczących powojennej sztuki użytkowej<sup>944</sup>.

Działalność artystyczna Le Witt'a i Hima wzbudza dziś również zainteresowanie użytkowników Internetu. Reprodukacje prac artystów niejednokrotnie udostępniają także blogerzy<sup>945</sup> oraz użytkownicy popularnych serwisów, takich jak Pinterest. W Polsce projekty Le Witt'a i Hima chętnie zamieszczają i komentują także użytkownicy portalu Facebook za pośrednictwem grupy dyskusyjnej *Polska okładka (i obwoluta) 1917-1949*.

Prace wykonywane w Wielkiej Brytanii przez Studio Lewitt-Him podziwiać można niekiedy przy okazji ekspozycji poświęconych dawnej sztuce reklamowej czy propagandowej, m.in. w londyńskich Victoria and Albert Museum, The Postal Museum czy London Transport Museum. Twórczość artystów zyskała także uznanie za oceanem. Ich prace wielokrotnie prezentowano w salach ekspozycyjnych Museum of Modern Art w Nowym Jorku (w ostatnich latach podczas wystaw: *Underground Gallery: London Transport Posters 1920s-1940s*, *Counter Space: Design and the Modern Kitchen Century of the Child: Growing by Design, 1900-2000*, *Designing Modern Women 1890-1990*). Przy okazji tych wystaw rozpoczęto publikowanie reprodukcji plakatów i pocztówek zaprojektowanych przez Le Witt'a i Hima, które cieszyły się dużym zainteresowaniem w muzealnym butik<sup>946</sup>.

Nie są to jedyne reprodukcje ich prac, jakie można nabyć współcześnie. W Polsce, w 2013 r. ukazało się trójjęzyczne wydanie *Lokomotywy... – po polsku, niemiecku i francusku*.

943 v. Piotr Rypson, *op. cit.*; Michał Warda, *Jan Lewitt, Jerzy Him, op. cit.*; Michał Warda, *Plakat i reklama, op. cit.*; Maria Łącka, *op. cit.*

944 v. Jonathan Woodham, *A Dictionary of Modern Design*, Oxford: Oxford University Press, 2016; *AGI Graphic Designs Since 1950, op. cit.*; *Contemporary Designers, op. cit.*; *Dictionary of British Book Illustrators, op. cit.*

945 Blogi anglojęzyczne: <https://martinklasch.blogspot.com>; <https://clivehicksjenkins.wordpress.com>; <https://fishinkblog.com/>; <https://blogs.ncl.ac.uk/childrensliteratureinnewcastle/>; <https://postalheritage.wordpress.com>; <http://vintageposterblog.com>; oraz polskie: <http://7410z.blogspot.com>; <http://zakazaneksiazki.blox.pl/>; <http://blok-krytyczny.blogspot.com>; <http://mukla.blox.pl>; <http://slowemmalowane.blogspot.com>.

946 Rozmowa z Jane Rabagliati 23 lipca 2017 r. w East Grinstead.

Nie jest to jednak wydanie faksymilowe (nie zawiera pozostałych wierszy, różni je format i układ ilustracji), a jedynie edycja wykorzystująca prace Studia Levitt-Him. Publikacja ta była wspólnym przedsięwzięciem Towarzystwa Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas i Instytutu Książki<sup>947</sup>. Ciekawsze edytorsko wydają się przedsięwzięcia podejmowane w Wielkiej Brytanii. Z inicjatywy działu publikacji Victoria & Albert Museum, w 2015 r. opublikowano, po ponad 75 latach od pierwszego wydania, faksymilową edycję doskonałej książki *The Football's Revolt*<sup>948</sup>. Posiada ona twardą okładkę z obwolutą, oraz format odpowiadające wydaniu z 1939 r. Sukces książki zwrócił zapewne uwagę wydawców komercyjnych. W drugiej połowie 2017 r. angielsko-amerykańskie wydawnictwo Thames and Hudson Ltd wskrzesiło doskonałą *Lokomotywę...* w edycji z ilustracjami Le Witt'a i Hima<sup>949</sup>, których pierwsze wydanie na rynku brytyjskim miało miejsce w 1939 r. Na nienadwyżone przez upływ czasu humor i kreatywność rymów Tuwima oraz ilustracji Studia Lewitt-Him zwrócili uwagę współcześni recenzenci, m.in. w „New York Journal of Books”, „Kirkus Reviews”, „The Wall Street Journal”. Obydwie wymienione faksymilowe edycje charakteryzuje doskonała jakość druku oraz wykorzystanych materiałów. Każdą z nich wciąż można nabyć za cenę ok. 11-12 £.

*Lokomotywa...* z ilustracjami Le Witt'a i Hima doczekała się także, po ponad osiemdziesięciu latach od wydania pierwowzoru, edycji w języku niemieckim. *Die Lokomotive* ukazała się w 2018 r. nakładem Lipskiego wydawnictwa Leiv<sup>950</sup>.

O niegasnącym zainteresowaniu indywidualną twórczością Hima świadczyć może planowana na 2020 r. indywidualna wystawa jego prac na polu ilustracji książkowej, przygotowywana przez londyński House of Illustration pod kuratelą Olivi Ahmad<sup>951</sup>.

Nieco mniejszym jak się zdaje zainteresowaniem galerii i muzeów cieszy się indywidualna twórczość Le Witt'a. Nie wiadomo o żadnych publicznych ekspozycjach jego prac po 1989 r. Znajdują one jednak amatorów na rynku antykwarycznym. W ostatnich latach na aukcjach internetowych i tradycyjnych pojawiały się wielokrotnie jego obrazy, grafiki oraz szkła artystyczne. Ceny wykonanych przez niego akwarel i barwnych litografii wahają się między 100 a 350 £. Gwasze i prace olejne z kolei, w zależności od rozmiarów, sprzedawały się w ostatnich latach w cenach od 100 do nawet 900 £. Najwyższe jednak ceny osiągały współcześnie unikatowe szkła artystyczne, które wg projektów artysty wykonywali weneccy mistrzowie szklarscy w latach pięćdziesiątych. Kolorowe wazy i butelki z tego okresu wyceniane są dziś między 1500 a 6000 €<sup>952</sup>. W 2012 r. martwa natura autorstwa Le Witt'a, być może jeszcze przedwojenna, wystawiona była w polskim serwisie aukcyjnym Allegro za 1800 zł<sup>953</sup>.

Dużym zainteresowaniem kolekcjonerów cieszą się także prace reklamowe i propagandowe Le Witt'a i Hima. Dobrze zachowane plakaty z czasu wojny osiągnęły na rynku

947 *Lokomotywa. The Locomotive. Die Lokomotive* [on-line, 21 marca 2018 r.] <http://universitas.com.pl/produkt/3215/Lokomotywa-The-Loomotive-Die-Lokomotive>

948 Lewitt-Him, *The Football's Revolt*, London: V&A Publishing, 2015.

949 Julian Tuwim, *Locomotive*, il. Lewitt-Him, London: Thames & Hudson, 2017.

950 Tuwim Julian, *Die Lokomotive*, okł.i il. Jan Lewitt und George Him, Leipzig: Leiv Leipziger Kinderbuch, 2018.

951 Wiadomość e-mail od Jane Rabagliati z 30 lipca 2018 r.

952 Ceny ustalono na podstawie serwisów Invaluable.co.uk oraz [www.FindArtInfo.com](http://www.FindArtInfo.com)

953 *Jan LeWitt „Martwa natura”* [on-line, 2 grudnia 2018 r.] <https://archiwum.allegro.pl/oferta/jan-lewitt-quot-martwa-natura-quot-i2361211058.html>



antykwarem ceny rzędu 1000-1300 £. Późniejsze plakaty *Studia* pojawiają się w cenach od 300 do 800 £, w zależności od rzadkości i stanu zachowania.

Ceny książek ilustrowanych przez Le Witta i Hima różnią się w zależności od lat i miejsca wydania, nakładów, w jakich były publikowane, a także stanu zachowania. Przedwojenne czasopisma i książki z okładkami *Studia* zakupić można na polskim rynku antykwarem za 50-200 zł. Znacznie wyższa jest cena pierwszego wydania *Lokomotywy...*, za które oferenci oczekują od 350 do nawet 1100 zł za lepiej zachowane egzemplarze<sup>954</sup>. Na brytyjskim rynku antykwarem dostępne są niekiedy druki polonijne w atrakcyjnych cenach (od kilkunastu do kilkudziesięciu funtów). Droższe są książki dla dzieci ilustrowane przez Le Witta i Hima przed i w trakcie wojny. Ich ceny oscylują między 120 a 240 \$, choć za nieliczne egzemplarze wydanej w 1939 r. *Locomotive...* trzeba zapłacić nawet 500-750 \$ w zależności od stanu<sup>955</sup>. Prace te, zarówno w Polsce jak i w Wielkiej Brytanii, cieszą się niesłabnącym zainteresowaniem aktywnego, choć niezbyt licznego środowiska kolekcjonerów i wielbicieli sztuki użytkowej i ilustracji książkowej pierwszej połowy XX wieku.

Warto również przypomnieć o trwałym miejscu, jakie zajął Le Witt w kulturze piśmienniczej Izraela i żydowskiej diaspory. Zaprojektowany przez niego w latach dwudziestych bezszeryfowy krój pisma hebrajskiego Haim jest chętnie używany w różnego rodzaju drukach w języku hebrajskim i jidysz aż do dnia dzisiejszego. Krój doczekał się także digitalizacji i doprowadzenia do postaci fontu komputerowego. Pismo Haim uważane jest dziś przez badaczy za przełom w liternictwie hebrajskim, które po wiekach estetycznego marazmu odmienione zostało w duchu modernizmu właśnie przez Le Witta. Mimo że nie tylko Le Witt wpadł w tym czasie na pomysł opracowania hebrajskich znaków pozbawionych szeryfów i opartych na geometrycznych kształtach, to jednak jego projekt wszedł do masowej produkcji jako czcionka, która szybko zdobyła popularność w Polsce i Palestynie, a po wojnie również w Izraelu.

954 Ceny ustalono na podstawie serwisów Allegro.pl i Archiwum.Allegro.pl

955 Ceny ustalono na podstawie serwisów Amazon.com i ABEBooks.com





**Zakończenie**





Niniejsza praca, rekonstruująca życie i twórczość dwóch artystów – Jana Le Witta i Jerzego Hima – oraz funkcjonowanie stworzonego przez nich studia projektowego, ma z założenia charakter biograficznej monografii. Trudno zatem wskazać w niej typowy problem badawczy, który wymagałby rozstrzygnięcia w zakończeniu. Na wstępie sformułowano jednak kilka hipotez, do których warto się odnieść na gruncie analizy przedstawionego materiału faktograficznego. Wynikające z niej wnioski można przypisać do trzech obszarów omówionych w kolejnych częściach zakończenia.



# Fenomen Studia Lewitt-Him i źródła sukcesu jego twórców

Lata dwudzieste były dla reklamy graficznej w Polsce okresem dynamicznych zmian. Rozwój przemysłu i handlu stworzył zapotrzebowanie na usługi świadczone przez artystów komercyjnych różnych specjalności. Działania reklamowe, których celem było przede wszystkim zwiększenie atrakcyjności samego produktu, bądź opakowania, obejmowały także plakaty, ulotki oraz prasowe inseraty. Równie dużą rolę odgrywały okładki książek i czasopism, które stanowią swego rodzaju „opakowanie” druku, którym powinny wyróżnić się na tle pozostałych. Wizualny przekaz reklamowy i propagandowy wzmacniano również za pośrednictwem form przestrzennych – aranżacji witryn, wystaw sklepowych, rzeźb i instalacji reklamowych, sklepowych stojaków czy stoisk wystawowych. Rozpiętość form była zatem duża i wykraczała często poza sferę projektowania graficznego. Sprzyjało to zarazem tworzeniu się specjalizacji poszczególnych artystów i różnicowaniu ich warsztatów. Innym zjawiskiem wyraźnie widocznym na rynku polskiej sztuki użytkowej w okresie międzywojennym jest zawiązywanie się artystycznych spółek autorskich. Na swego rodzaju wysyp swych spółek w latach międzywojnia zwracała już wcześniej uwagę m.in. Maria Łącka<sup>956</sup>, ich ważną rolę w polskiej grafice tego okresu dostrzega także Piotr Ryspon<sup>957</sup>.

W powstawaniu kolektywów dwóch lub większej liczby twórców upatrywać można odpowiedzi na wymagania, jakie przed artystami stawiała działalność wolnorynkowa. Model oparty o wieloaspektową współpracę kilku artystów często okazywał się optymalnym rozwiązaniem, pozwalającym na poprawienie jakości czy wydajności. Zwiększał także

956 v. Maria Łącka, *op. cit.*, s. 325-327.

957 v. Piotr Ryspon, *Nie gęsi...*, *op. cit.*, *passim*.



szansę na zaspokojenie różnorodnych potrzeb komercyjnych klientów. Praca w ramach spółki sprzyjała dyscyplinie, pozwalała zwiększyć szybkość realizacji, a dzięki wykorzystaniu rozmaitych talentów poszczególnych partnerów wzrastał jej potencjał rynkowy i artystyczny. Pewną rolę odgrywał też z pewnością element wizerunkowy – spółka mogła dla poważnych zleceniodawców uchodzić za bardziej wiarygodnego wykonawcę niż samotny artysta działający indywidualnie. Przejawów takiego kreowania profesjonalnego wizerunku dopatrywać się można m.in. w samych nazwach, takich jak „atelier”, „studio” i „agencja”. Również Le Witt i Him na początku swej działalności używali nazwy Studio lub Atelier Levitt-Him. Z praktyki tej zrezygnowali po wyjeździe do Wielkiej Brytanii.

Szczególnie istotny wydaje się rynkowy aspekt działalności wspomnianych spółek. Zysk co prawda dzielony był pomiędzy partnerów, jednak model pracy pozwalał z reguły realizować projekty w większej liczbie, co przekładało się na większe wpływy. Nie zawsze kluczowa była szybkość pracy. Kilkuosobowe spółki mogły podejmować się większych projektów, którym jeden artysta mógłby nie sprostać. Często angażowały one różne umiejętności poszczególnych partnerów.

W Polsce w okresie dwudziestolecia międzywojennego działała spora liczba mniejszych i większych firm, realizujących usługi z zakresu sztuki użytkowej. Powstawały one od pierwszej połowy lat dwudziestych, jednak szczególne nasilenie tendencji do zawiązywania twórczych kooperatyw obserwować można od przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. Wśród najważniejszych spółek działających w tym czasie wymienić można Atelier dkb, Atelier Girs-Barcz, Atelier Grafiki Reklamowej Ruch, Atelier Graficzne Zakładu Braci Koziańskich, Atelier Grafiki i Malarstwa Reklamowego St. Geniusz, Atelier Grafiki Polskiej Agencji Telegraficznej, Studio (Atelier) Levitt-Him, Atelier Mewa, Atelier Plakat, Agencję Grafik, Agencję Reklamową Decor, Atelier Reklamy Artystycznej Ara, lwowskie Atelier Leopoldstadt. Listę tę zapewne można jeszcze nieco wydłużyć. Podobnie, choć nieco na odmiennych zasadach, działały również spółdzielnie rękodzieła artystycznego, m.in. warszawska Spółdzielnia Artystów Plastyków „Ład”. Spółki te różniły się pod wieloma względami – modelem pracy, relacjami, jakie łączyły członków, trwałością czy zakresem działalności. Warto podkreślić, że wśród założycieli i członków podobnych spółek nie brakowało czołowych twórców sztuki użytkowej tego czasu.

Kooperacje artystów przybierały różną formę. Niekiedy specjalne studia graficzne powoływały do życia poważne podmioty, jak miało to miejsce w przypadku Atelier Grafiki Polskiej Agencji Telegraficznej, którym kierowali od 1934 r. Henryk Mund, a od 1938 r. Kazimierz Mann. Mann związany był wcześniej z Atelier Ruch. Działo ono przy Polskim Towarzystwie Księgarni Kolejowych i realizowało przede wszystkim jego zlecenia. Istniały również firmy, które nie ograniczały się do realizacji projektów wyłącznie dla jednego klienta. Często bowiem obserwować można tendencje do nawiązywania dłuższych relacji między zleceniodawcami a spółkami artystycznymi. Przykładem może być m.in. działalność Atelier Girs-Barcz, które choć podejmowało zlecenia od różnych podmiotów, swoje najważniejsze projekty zrealizowało we współpracy z Główną Księgarnią Wojskową. Niektóre studia specjalizowały się w konkretnych gałęziach projektowania bądź formach, jak Atelier Plakat Tadeusza Gronowskiego, które służyło przede wszystkim z realizacji plakatowych. Niekiedy artystów łączyły przyjaźnie, jak miało to miejsce z pewnością w przypadku Le Witta i Hima, ale i Girs i Barcza. Zdarzały się również związki jeszcze poważniejsze, a mianowicie małżeństwa, które wspólnie prowadziły działalność artystyczną. Przykładem mogą być tutaj Stefan i Franciszka Themersonowie, czy Antonii Wajwód i Jadwiga Hładki, którzy wraz z Edwardem Manteufflem tworzyli spółkę Mewa.

Różny był zarówno poziom zażyłości współników, jak i stopień formalizacji spółek. Czasem bywały one firmami w pełnym tego słowa znaczeniu, niekiedy przypominającymi nawet artystyczne manufaktury, zatrudniające wielu grafików; inne były luźnymi kooperacjami, niekiedy krótkotrwałymi lub ograniczonymi do pewnej liczby zleceń, jak miało miejsce w przypadku niedługiej współpracy Le Witta z Leonem Chejfecem, a później z Juliuszem Krajewskim. Podobną współpracę, o różnej trwałości, często niesformalizowaną, nawiązywali m.in. Bolesław Surafło i Tadeusz Kryszak, Hryniewiecki i Osiecki, Nowicki i Sandecka, Bowbelski i Górski, Stypiński i Skolimowski, a Tadeusz Gronowski projektował niekiedy wspólnie z Felicjanem Kowarskim. Konfiguracje te niekiedy ulegały zmianom, a zdarzało się, że ci sami artyści uczestniczyli w kilku kolejnych twórczych kooperacjach.

Czas działania spółek był także bardzo zróżnicowany – niekiedy ich żywot ograniczony był do trwania konkretnego projektu. Wiele z nich funkcjonowało jednak dłużej – nawet kilka lat. Można domyślać się, iż powody rozpadu bywały różne (ekonomiczne, ambicjonalne, osobiste itd.), jednak najważniejszą przyczyną był wybuch drugiej wojny światowej, kiedy to z oczywistych względów działalność tego typu spółek została w dużym stopniu ograniczona (choć niektóre, jak Atelier Girs-Barcz, jeszcze w czasie okupacji drukowały artystyczne wydawnictwa poza oficjalnym obiegiem). Podczas II wojny światowej zginęło bądź znalazło się na emigracji wielu wybitnych twórców sztuk użytkowych lat trzydziestych. Studio Levitt-Him, które w tym czasie działało już w pod nazwą Lewitt-Him w Londynie, nie było narażone na podobne perturbacje. Współpraca Le Witta i Hima, nawiązana w 1933 r., jest z pewnością najdłuższą wspólną działalnością artystyczną, która swe początki miała w przedwojennej Polsce. Trwała nieprzerwanie przez dwadzieścia jeden lat. Dla porównania, istniejące przed wojną w kraju spółki działały najdłużej sześć lat, a większość rozpadała się znacznie szybciej.

Długotrwałość współpracy świadczy o swego rodzaju fenomenie Studia Lewitt-Him, które stało się pewnego rodzaju reliktem poprzedniej epoki, którą w Polsce przerwał wybuch drugiej wojny światowej. Jednak to nie tylko sprzyjające okoliczności pozwoliły kontynuować artystom współpracę przez tak długi czas. Niekiedy było wręcz odwrotnie – to jak się zdaje trudna sytuacja, w jakiej artyści znaleźli się po przyjeździe do Wielkiej Brytanii, scementowała spółkę, na której powtórny sukces obydwaj liczyli. Artyści przez większość czasu współpracowali ze sobą bardzo blisko, dzieląc razem nie tylko studio, ale też kolejne domy, w których razem mieszkali. W tym czasie zrzekli się w pewnej mierze swej twórczej indywidualności na rzecz wspólnie budowanej marki, której nazwą sygnowali niemal wszystkie swoje prace. Wyrzeczenia te rekompensowały im zapewne liczne zalety, jakie dostrzegać musieli we wspólnej pracy.

Sposób działania wspomnianych spółek, zrzeszających dwóch i więcej artystów, również przybierał różne formy i uzależniony był w dużej mierze od relacji, jakie łączyły współników. Niestety, rekonstrukcja organizacji ich pracy jest dziś bardzo trudna ze względu na niewielką ilość informacji na ten temat. Można jednak z dużym prawdopodobieństwem wskazać dwa schematy, w ramach których organizowano tego typu firmy. Pierwszy przypominał model pracy realizowany w dawnych warsztatach rzemieślniczych, gdzie wokół mistrza odgrywającego rolę lidera skupieni byli czeladnicy realizujący przydzielone przez niego zadania. W realiach wolnorynkowych mistrza zastępował szef, a czeladników zatrudnieni u niego artyści wykonujący powierzone prace. Zakładać można, że ich twórcza niezależność mogła być w takim systemie w pewnym stopniu ograniczona i podporządkowana nie tylko wizji klienta, ale i głównego projektanta. Można przyjąć,

że na podobnej zasadzie działało m.in. Atelier Reklama Tadeusza Gronowskiego. Drugi model oparty był o relacje partnerskie, łączące poszczególnych artystów uczestniczących w spółce. Zakłada on domyślnie pewną równorzędność partnerów, choć nie wyklucza (np. ze względów prawnych czy organizacyjnych) osoby lidera. Relacja partnerska mogła jednak przebiegać na wielu płaszczyznach i mieć różny charakter. Układ taki mógł ograniczać się jedynie do wspólnego pozyskiwania zleceń, dzielenia się zyskiem i pracy pod tym samym szyldem, przy zachowaniu względnej autonomii poszczególnych partnerów, którzy projekty realizowali w istocie samodzielnie. Jak jednak pokazują przykłady, kooperacja między partnerami bywała niekiedy znacznie ściślejsza. Przejawiać się mogła we wspólnej pracy koncepcyjnej, dyskusjach na temat realizacji projektu, krytycznej oceny wytworów partnera podczas pracy. Taki system współdziałania sprzyjał podniesieniu jakości pracy i z pewnością działał motywująco. Tego typu model bliskiej współpracy realizowali najpewniej m.in. Anatol Girs i Bolesław Barcz. U Le Witta i Hima wszystkie z wymienionych elementów kooperacji były obecne, artyści poszli jednak o krok dalej. Wiele wskazuje, że nad niektórymi z projektów pracowali wspólnie nie tylko na poziomie planowania, ale również wykonania. W przypadku wielu prac nie można stwierdzić, iż wyszły one spod pędzla jednego autora. Realizowany przez nich model współpracy zakładał bowiem ingerencję drugiej strony nie tylko w formie komentarza czy krytycznej oceny, ale wręcz fizycznej modyfikacji autorskiego dzieła. Z czasem, być może ze względów praktycznych, a być może ze względu na wzrost napięcia między Le Wittem i Himem, artyści odstąpili od modelu kooperacyjnego na rzecz dzielenia się poszczególnymi zleceniami, a w końcowym etapie działalności nawet dzielenia się funkcjami w spółce (przypomnijmy, że Le Witt w późniejszych latach jedynie pozyskiwał zlecenia, podczas gdy Him był ich głównym wykonawcą). Niestety źródła i opracowania na temat działalności podobnych spółek niewiele mówią na temat wewnętrznej organizacji ich pracy. Trudno więc stwierdzić, czy podobne praktyki były udziałem także innych twórców. Kwestie te bywały zresztą, jak w przypadku Le Witta i Hima, z premedytacją, ze względów marketingowych, owiewane przez samych artystów mgiełką tajemnicy.

Obok niewątpliwego talentu artystycznego Le Witta i Hima, to właśnie wypracowany przez nich model wspólnej działalności w ramach artystycznego studia można uznać za główne źródło sukcesu, jaki odnieśli najpierw w Polsce, a później w Wielkiej Brytanii.

Artyści rozumieli i umieli sprawnie wykorzystać zalety płynące ze wspólnej pracy. Dzięki wspólnemu wysiłkowi koncepcyjnemu oraz stałej wzajemnej krytyce dawała ona możliwość zwiększenia liczby realizowanych zleceń, dostarczała dodatkowej motywacji oraz wpływała pozytywnie na jakość powstających projektów. Dostrzegali również u partnera cechy i umiejętności, które rekompensowały ich własne braki czy ograniczenia. Pozwalały im one spotęgować mocne strony i zarazem zniwelować słabe, co nie byłoby możliwe w ramach działalności na własną rękę.

Szybki sukces komercyjny w Polsce, który w ciągu mniej więcej trzech lat wyniósł ich do czołówki działających w kraju projektantów graficznych, z pewnością utwierdził ich w przekonaniu o słuszności współpracy. Być może to również wzajemne oparcie, jakie dawało partnerstwo, skłoniło ich do poważniejszego rozważenia możliwości wyjazdu do Wielkiej Brytanii. Dynamiczny rozwój kariery w Polsce dawał im zapewne nadzieję na powtórzenie podobnego scenariusza w Londynie, do którego w 1937 r. postanowili wyjechać.

W Wielkiej Brytanii Le Witt i Him natrafili jednak początkowo na spore trudności z wejściem na rynek komercyjnych zleceń. Ta trudna sytuacja, którą pogłębił wybuch

drugiej wojny światowej i brak możliwości powrotu, paradoksalnie scementowały jednak ich związek. Artyści wyszli z założenia, że razem mają większą szansę na sukces w nowym środowisku niż działając osobno. Pewną rolę odegrała w tym czasie także ich krajowa renowacja, która pomogła w nawiązaniu współpracy z londyńskimi wydawcami polonijnymi.

Założenia okazały się słuszne – z czasem sytuacja Le Witta i Hima ustabilizowała się, a rozpoznawalność na brytyjskim rynku była coraz bardziej widoczna. Już pod koniec wojny ich kariera znów nabrała tempa, pozwalając im w dość krótkim czasie wejść do czołówki brytyjskich projektantów. Artyści cieszyli się renomą w londyńskich kręgach związanych z rynkiem wydawniczym i reklamowym, a na ich prace spoglądano z dużym zainteresowaniem.

Odniesiony sukces i możliwa dzięki niemu stabilizacja (m.in. założenie przez Le Witta rodziny) skłoniły artystów do kontynuacji współpracy po zakończeniu wojny. Pewną rolę w jej utrzymaniu odegrał efekt „złotej klatki”, w jakiej się znaleźli. Ich relacje z czasem zaczęły się bowiem pogarszać, wizje sztuki stawały się coraz bardziej rozbieżne a chęć samorealizacji narastała (zwłaszcza u Le Witta). Z drugiej strony praca w ramach spółki o ugruntowanej rynkowej pozycji dawała im jednak dobre źródło dochodu oraz komfort, jakiego nie mieliby pracując samodzielnie. Mimo postępującego z czasem wzrostu napięcia, który doprowadził do pogorszenia ich stosunków, artyści bardzo długo nie mogli zdecydować się na zerwanie współpracy. Le Witt, mimo iż chciał realizować się jako malarz, miał świadomość, że ze sprzedaży obrazów nie będzie zapewne w stanie utrzymać rodziny. Him z kolei, przez wrodzoną nieśmiałość i brak pewności siebie, tkwił w dość toksycznej relacji w obawie, że sam nie będzie w stanie poradzić sobie z pozyskaniem zleceń i kontaktami z klientami. To zapewne te obawy sprawiły, iż obydwaj tak długo tkwili w spółce, której żaden z nich w końcowym okresie już nie chciał. Dopiero kulminacja napięć w 1954 r. doprowadziła ostatecznie do zerwania współpracy, co niestety wiązało się także z popsuciem relacji osobistych między artystami. Na szczęście ich początkowe obawy dotyczące samodzielnej kariery nie sprawdziły się, a rozwiązanie spółki po dwudziestu z górą latach było, jak się zdaje, ulgą dla każdego z nich.

Trzeba jednak pamiętać, że to właśnie na wspólnej działalności budowane były także w dużej mierze ich późniejsze indywidualne sukcesy. Le Witt, mówiąc kolokwialnie, przebranżowił się ze sztuk użytkowych, na od dawna upragnione sztuki czyste. Jego malarzski debiut miał jednak miejsce dość późno. Rozgłos jako malarz zdobył w podeszłym już wieku i zawdzięczał go przede wszystkim znajomościom nawiązanym we wcześniejszych latach, gdy pracował jako projektant. Zainteresowanie jego osobą było również wynikiem zainteresowania właśnie jego przeszłością – nie uszło uwadze krytyków, iż malarstwem artysta zajął się dopiero będąc u szczytu popularności jako designer. Wzbudzało to zainteresowanie, gdyż w malarskim środowisku niewiele osób przebyło podobną drogę. Sam Le Witt jak się zdaje chciał zerwać z etykietą designera, która w perspektywie jego malarskich aspiracji, jawiła mu się zapewne jako niewłaściwa, a co ważniejsze nie odpowiadająca jego zreformowanemu pogłądowi na sztukę, który odrzucał jej komercyjny wymiar.

Również Him w dużej mierze zawdzięczał swój indywidualny sukces na rynku projektowania wcześniejszym doświadczeniom i rozpoznawalności, jaką zdobył w Wielkiej Brytanii podczas pracy z Le Wittem. W przeciwieństwie do dawnego partnera, który zerwał całkowicie ze sztuką użytkową, Him chciał dalej realizować się jako projektant. Dopiero jednak zrzucenie jarzma zaborczego partnera pozwoliło mu w pełni rozwinąć



skrzydła. Był już co prawda w tym czasie w dość zaawansowanym wieku, jednak bogate doświadczenie, jakie posiadał oraz niegasnący jeszcze przez kolejne kilka dekad zapał do pracy, pozwoliły mu z dużymi sukcesami kontynuować pracę na rynku projektowania graficznego.

Him, mimo zmagania z chorobą, pozostał czynny zawodowo niemal do samej śmierci. Praca projektanta była przez całe dorosłe życie jego pasją. W przypadku Le Witta było nieco inaczej – przeszedł on długą i krętą zawodową oraz artystyczną drogę, zanim znalazł właściwe dla siebie miejsce, koncentrując się na malarstwie i poezji. O sukcesie oraz rozpoznawalności obu artystów stanowią jednak przede wszystkim ich wspólne osiągnięcia na polu sztuk użytkowych. Również dziś uwagę badaczy przyciągają szczególnie ich dokonania z okresu wspólnej działalności w ramach Studia.

Burzliwa, ale jednocześnie przynosząca doskonałe rezultaty współpraca Le Witta i Hima doskonale wpisuje się w koncepcję *twórczego ścierania się* (*creative abrasion*) opisaną przed dwudziestu laty przez Jerry'ego Hirshberga. Jego model zakłada, iż nad projektem powinna pracować para projektantów różniących się umiejętnościami, stylem, doświadczeniem, wiedzą itd. Takie zderzenie odmiennych, twórczych postaw zogniskowanych na tym samym zadaniu, otwiera możliwość wypracowania nowatorskich rozwiązań. Ważnym aspektem takiej współpracy jest krytyczna analiza pomysłów partnera i konfrontacja ich z własnymi<sup>958</sup>.

Model opisany przez Hirshberga, wieloletniego projektanta motoryzacyjnej marki Nissan, jest wyartykułowaniem tendencji, która w sztukach użytkowych obecna była już co najmniej od międzywojnia. Współcześnie artyści sztuki użytkowej również chętnie łączą się w ramach studiów graficznych czy projektowych, dostrzegając w tym szansę na zwielokrotnienie twórczego i biznesowego potencjału. Być może sukces Le Witta i Hima przyczynił się w pewnym stopniu do upowszechnienia modelu kooperacyjnej pracy twórczej, którego różne aspekty można dostrzec dziś zarówno w niewielkich, kilkusobowych studiach projektanckich, jak i praktykach korporacyjnych, opartych o pracę grupową nad projektami kreatywnymi.

958 v. Jerry Hirshberg, *The Creative Priority, Putting Innovation to Work in Your Business*, New York: Harper-Business, 1998.

# Komercjalizacja sztuki i profesjonalizacja zawodu designera w XX w.

Le Witt i Him zarówno w Polsce, jak i w Wielkiej Brytanii zaliczani są do najciekawszych twórców sztuki użytkowej swego czasu. Okres ich wspólnej działalności zbiegł się w czasie z ważnym zjawiskiem, jakim było kształtowanie się profesji designera - zawodowego artysty, kojarzonego przede wszystkim z realizacją zleceń klientów biznesowych i instytucjonalnych. Zawód projektanta komercyjnego zyskał warunki do rozwoju z początkiem rewolucji przemysłowej, jednak dopiero w pierwszej połowie XX w. zyskał odrębną tożsamość i zaczął być profesją, z którą wielu artystów świadomie się identyfikowało<sup>959</sup>.

Wiek dwudziesty był czasem, gdy sztuka zaczęła coraz częściej splatać się z biznesem i polityką, zwiększając jednocześnie, dzięki rozwojowi poligrafii i środków masowego przekazu, swój zasięg na niespotykaną wcześniej skalę. Nowe cele, jakie zaczęto stawiać przed sztuką, miały związek przede wszystkim z umasowaniem produkcji, coraz powszechniejszym dostępem do dóbr konsumpcyjnych oraz rozwojem społeczeństw, w których działalność propagandowa i informacyjna odgrywały ważną rolę. Wzrost poziomu edukacji sprzyjał z kolei upowszechnianiu umiejętności czytania, która pobudzała rynek wydawniczy i prasowy. Zmiany te obserwować można we wszystkich krajach Europy, choć miały one różne tempo i specyfikę, zależną od lokalnych uwarunkowań historycznych, politycznych, społecznych i ekonomicznych.

Choć początki profesjonalizacji zawodu designera datować można na wiek XIX, zwłaszcza na okres, który nastąpił po rewolucji przemysłowej, to jednak dopiero wiek XX był czasem, w którym sztuka uległa komercjalizacji w stopniu znacznie większym niż miało to miejsce wcześniej. Zmiany społeczne i gospodarcze wytworzyły zapotrzebowanie na nowego rodzaju usługi związane z kształtowaniem wizualnym przekazów reklamowych, informacyjnych, kreowaniem wizerunku produktów czy przestrzeni publicznej.

959 v. Paulina Rojek-Adamek, *Designery, rola zawodowa projektanta w oglądzie socjologicznym*, Warszawa: Scholar, 2019.

Rozwój przemysłu warunkował postępujące rozdzielanie procesu produkcji od etapu projektowania, wymagającego osobnych wykwalifikowanych specjalistów, wśród których coraz częściej pojawiali się artyści odpowiedzialni za reklamę oraz aspekty wizualne samych produktów. Sztuka użytkowa, podporządkowana merkantylnym realiom i wymogom reklamy, pod wieloma względami różniła się od sztuki czystej. Ze wzrostem znaczenia użytkowego i służebnego charakteru sztuki zmniejszyła się swoboda twórcza artystów na rzecz sprawnego odpowiadania na oczekiwania zlecniodawców i publiczności. Powstanie profesji designera było więc odpowiedzią na zapotrzebowanie zmieniającego się rynku i oczekiwania społeczne.

Interesujące może być spojrzenie na początki profesjonalizacji zawodu designera przez pryzmat artystycznych biografii Jana Le Witt i Jerzego Hima.

Okres działalności Studia LeWitt-Him w Polsce przypada na najciekawsze lata w przedwojennej polskiej sztuce użytkowej. Walka konkurencyjna na rynku w połączeniu z coraz większymi możliwościami technicznymi i napływem wzorców z zagranicy wytworzyły w tym czasie w Polsce podatny grunt dla działalności zawodowych projektantów różnych specjalności. W obliczu początkowego braku uczelni kształcących specjalistów w zakresie sztuki użytkowej pierwsi jej przedstawiciele wywodzili się z rozmaitych środowisk – przede wszystkim z absolwentów uczelni artystycznych (graficy, malarze, rzeźbiarze) oraz wydziałów architektury (a także projektowania wnętrz). Brak sformalizowanych wymagań co do wykształcenia umożliwiał zaistnienie w obszarze designu także osobom bez przygotowania plastycznego, takim jak Le Witt, który był samoukiem.

Działalność Studia w Wielkiej Brytanii przypada głównie na lata powojenne, kiedy projektowanie graficzne w zachodniej Europie, wciąż nieco zanurzone we wzorcach przedwojennych, powoli dopiero zaczęło zyskiwać nowy wymiar wywołany zmianami społecznymi, rynkowymi i technologicznymi, jakie nastąpiły w drugiej połowie XX w.

„Sztuka użytkowa” jest pojęciem bardzo obszernym i niejednoznacznym. W jego zakres wpisać można rozmaite formy twórczości, które łączy w istocie jedynie kryterium użyteczności. Z tego względu również pojęcie designera czy projektanta jest trudne do zdefiniowania czy opisanie bez dodatkowych wyjaśnień. Artyści działający w tym obszarze specjalizowali się niejednokrotnie w konkretnych typach prac. Doskonałym tego przykładem jest spółka Le Witt i Hima, kojarzona w Polsce przede wszystkim z działalnością na polu projektowania graficznego, zwłaszcza w dziedzinie reklamy i projektowania okładek. Potrzeby rynku oraz motywacje finansowe i ambicjonalne skłaniały artystów niekiedy do wychodzenia poza sztywne ramy wąskich specjalizacji czy nawet ograniczenia do medium graficznego. Przez lata swej działalności Le Witt i Him współpracowali przede wszystkim z sektorem reklamowym i wydawniczym, jednak zakres ich prac częstokroć wykraczał daleko poza przygotowanie prac na potrzeby powielenia drukiem. Przypomnieć można o ich udanych przedwojennych instalacjach wystawowych, projektach przestrzennych stoisk ekspozycyjnych, witryn sklepowych czy ruchomego zegara dla firmy Guinness. Le Witt jeszcze przed powstaniem spółki zaprojektował także krój pisma, który doczekał się realizacji w postaci odlanej czcionki. Him z kolei w późniejszych latach współpracował z producentami filmów animowanych, projektował wystawy, a także pracował w roli eksperta w zakresie kształtowania wizerunku. Na przyjmowanie wielu zleceń, i co za tym idzie realizowanie często nowych form, wpływ miała zarówno koniunktura, jak i możliwości wykonawcze samych artystów. Jak wspominał Him, w obliczu nowych wyzwań i braku schematów działania, problemy trzeba było rozwiązywać doraźnie, a praca połączona była z ustawiczną nauką i poszerzaniem warsztatu. Wraz ze zwiększaniem zakresu

kompetencji artyści mogli podejmować coraz ambitniejsze i bardziej wymagające zlecenia. Z czasem zyskali renomę, która w przypadku Hima pozwoliła mu daleko wykroczyć poza szeroko rozumiany zakres pracy designera, sytuując go niekiedy w roli eksperta, nauczyciela czy kierownika ambitnych projektów zespołowych.

Obserwując kolejne etapy artystycznej działalności Le Witta i Hima, można bardziej szczegółowo zrekonstruować sieć skomplikowanych relacji prywatnych i zawodowych, w jakie uwikłani byli także inni artyści działający na polu sztuki użytkowej i designu w tamtym czasie.

Gdy Le Witt i Him rozpoczynali swą działalność, profesja artysty komercyjnego miała już w dużej mierze ugruntowany status, o czym świadczą mogą powstające w tym czasie w całej Europie różnego rodzaju koła i związki zrzeszające twórców użytkowych. W Polsce taką rolę pełniły Koło Artystów Grafików Reklamowych oraz Polski Związek Reklamowy, które przez dość długi czas spełniały także istotną rolę pośrednika między artystami a poważnymi zleceniodawcami państwowymi i prywatnymi. Jak już wspomniano, kwestię otwartą pozostawało, i jak się zdaje wciąż pozostaje, określenie formalnych granic, w ramach których działali projektanci. Przemysł i rynek usług generują tak rozmaite zapotrzebowania dotyczące promocji, budowania wizerunku czy kreowania produktów, że bardzo trudno jest w ogóle mówić o granicach designu w odniesieniu do formy realizacji. Kreatywność ujawniali artyści różnych specjalności, dysponujący różnymi umiejętnościami: malarskimi, graficznymi, rzeźbiarskimi, literniczymi, typograficznymi, architektonicznymi, dekoratorskimi, kaligraficznymi, fotograficznymi itd. Niejednokrotnie jednak praktyka zmuszała artystów do przekraczania granic między technikami lub łączenia ich. Dzięki własnej pomysłowości oraz wykorzystywaniu postępu technicznego paleta możliwości warsztatowych wciąż się rozszerzała. Różne formy realizacji Le Witta i Hima, podobnie jak wielu innych artystów tego czasu, były poniekąd wynikiem konfrontacji pomysłowości i możliwości warsztatowych z ograniczeniami narzucanymi przez dostępną technologię oraz wymaganiami zleceniodawców.

Pojęcie i rola zleceniodawcy wydają się bardzo istotne w kontekście rozważań nad sztuką użytkową. Jego rola jest bowiem bardzo ważna w całym procesie powstawania dzieła, którym nazwać można wytwór sztuki użytkowej. Formalnie zleceniodawcą projektu bywa najczęściej podmiot gospodarczy lub instytucja, jednak w praktyce decyzje podejmowane są przez konkretne osoby lub grupy odpowiedzialne za sprawy promocji, reklamy czy kreowanie wizerunku. Nie zawsze można wyraźnie określić, czy daną osobę powinno uznawać się za faktycznego zleceniodawcę, czy jedynie za pośrednika reprezentującego gremia decyzyjne, np. zarząd firmy. Podobną rolę łącznika pełnić mógł agent, który także jest często integralnym elementem łańcucha łączącego zleceniodawcę z wykonawcą projektu. Jak wynika z zachowanej korespondencji Hima oraz innych materiałów źródłowych na temat spółki Lewitt-Him, artyści w kwestii realizowanych projektów kontaktowali się z różnymi przedstawicielami zlecających je podmiotów. Byli to m.in. dyrektorzy i kierownicy działów ds. reklamy, marketingu, kreowania wizerunku (czy też nie mający dokładnych polskich odpowiedników pracownicy odpowiedzialni za działania w zakresie określanym po angielsku jako *public relations* czy *publicity design*), redaktorzy, przedstawiciele zarządów, a niekiedy nawet główni dyrektorzy instytucji. Warto jednak zauważyć, że zwłaszcza w przypadku dużych korporacji osoby, z którymi bezpośrednio kontaktowali się artyści, nie zawsze miały prawo podejmowania samodzielnych decyzji dotyczących planowanych zleceń. Najczęściej byli to jedynie reprezentanci, którzy przedstawiali tylko potrzeby i opinie zarządu firmy,



kolegium redakcyjnego czy kierownictwa korporacji. W efekcie łańcuch osób związanych z realizacją projektów był w praktyce często dłuższy niż wynikałoby to ze schematu *zleceniodawca* → (*ew. pośrednik*) → *zleceniobiorca*. Nie oznacza to jednak, że artyści będący głównymi wykonawcami projektu mieli bezpośredni kontakt ze wszystkimi, którzy mieli wpływ na jego realizację.

W kontekście roli i znaczenia zleceniodawcy warto zauważyć, że na dzieło sztuki użytkowej nie powinno spoglądać się jedynie jako na efekt działalności osób bezpośrednio zaangażowanych w jego wykonanie. Każdy projekt komercyjny, w mniejszym lub większym stopniu, odzwierciedlać musiał bowiem zamysł zleceniodawcy. Zadowolenie go i zaspokojenie jego potrzeb można uznać za prymarny, choć często nieartykułowany cel działania artystów komercyjnych. Nie sposób ignorować istotnej roli jaką odgrywa zleceniodawca w powstaniu każdego projektu: to do niego bowiem należy zazwyczaj inicjatywa, on jest także fundatorem całego przedsięwzięcia, bez którego nie mogłoby ono zaistnieć. Obok wymagań treściowych, może on w pewnym stopniu wpływać także na formę realizacji, preferowane środki wyrazu czy inne aspekty projektu, jak np. docelowy format, ilość użytych barw (mająca związek z kosztami druku) czy jakość zastosowanych materiałów. Współcześnie podobnej analogii można dopatrywać się np. w relacjach między producentem a reżyserem filmu.

Za istotny można uznać także technologiczny aspekt komercjalizacji sztuk użytkowych, widoczny na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, docieranie do szerokich rzesz odbiorców wymagało umiejętnego przygotowania projektów na potrzeby powielenia ich metodami poligraficznymi lub rozpowszechniania za pomocą mediów o dużym zakresie oddziaływania. Technika rozpowszechniania i jej szczegółowe aspekty, np. technika druku, w sposób znaczący narzucały artystom określone rozwiązania realizacyjne. Wśród twórców sztuki użytkowej, którym zależy zazwyczaj na efektywności pracy, wyraźna jest tendencja do podążania za nowinkami technicznymi i baczego przyglądania się nowym technologiom, które wykorzystać można w działalności artystycznej. W Polsce w latach międzywojennych bardzo chętnie eksperymentowano na przykład z technikami fotograficznymi, czego efektem są liczne fotomontaże z tego okresu. Warto tu przypomnieć o jednym z najciekawszych z nich – stworzonym przez Le Witta projekcie wykorzystującym zdjęcie rentgenowskie. Ograniczenia dotyczące wykorzystanych technologii czy materiałów wynikać mogły zarówno z ich dostępności w danym czasie, jak i możliwości finansowych zleceniodawcy, który pokrywał koszty związane z realizacją projektu i jednocześnie musiał uwzględniać potencjalny zysk z poczynionej inwestycji.

Masowe reprodukowanie czy emitowanie wytworów sztuki użytkowej wiązało się także z uwikłaniem ich w zależność od osób i podmiotów odpowiedzialnych za rozpowszechnianie. W tej perspektywie twórcy sztuki użytkowej nie są ostatnimi ogniwami w łańcuchu umożliwiającym zaistnienie dzieła na masową skalę. Projektanci dostarczali zazwyczaj prototyp, oryginalny projekt, który dzięki wykorzystaniu odpowiednich technologii zostawał zwielokrotniony, powiększony czy wyemitowany, dzięki czemu docierać mógł do szerokiej rzeszy odbiorców. Wymuszało to na artystach zarówno dobre zaznajomienie z kwestiami technicznymi, jak i konieczność bliskiej współpracy ze specjalistami biorącymi udział w kolejnych etapach związanych z rozpowszechnianiem. W odniesieniu do projektów powielanych drukiem, jakie najczęściej wykonywali Le Witt i Him, byli to przede wszystkim fachowcy z zakresu poligrafii – zecerzy, drukarze czy technicy przygotowujący różnego rodzaju formy drukowe. Jak wynika z zachowanych oryginalnych projektów, artyści nanosili na nie szczegółowe wytyczne i wskazówki dotyczące sposobu

reprodukcji i powielenia, krojów pism, ich stopni, światel, a także rozmieszczenia elementów na stronie. W archiwum Hima zachowywały się korygowane odbitki próbne, które świadczą, iż artysta był odpowiedzialny za nadzór nad poprawnym odwzorowaniem projektu w druku i sprawował kontrolę nad jakością powielanego dzieła.

Le Witt i Him, którzy często w swych działaniach wykraczali poza obszar projektowania graficznego, współpracowali także często z podwykonawcami i specjalistami z innych dziedzin niż tylko drukarstwo. Wspomnieć można tu m.in. o realizacji mechanicznego zegara, którego projekt wizualny opracowany przez Le Witta i Hima ożywał dzięki mechanizmom specjalnie wykonanym według ich wskazówek przez firmę zegarmistrzowską. Przy realizacjach wystawowych i ekspozycyjnych artyści z pewnością korzystali także z usług wykonawców, którzy dysponowali zapleczem technicznym do budowania często dużej wielkości instalacji zaprojektowanych przez artystów. Him miał także okazję współpracować przy kilku filmach animowanych, w których stworzone przez niego postacie ożywili zawodowi rysownicy-animatorzy ze studia Halas & Batchelor. Le Witt z kolei, projektując czcionkę Haim również współpracować musiał z kreślarzami z zakładów Idzkowskiego, a następnie powierzyć wykonanie matryc wykwalifikowanym grawerom. Nawet wiele lat później, tworząc swe szkła artystyczne i tkaniny (będące niejako na pograniczu sztuki użytkowej – ze względu na praktyczne przeznaczenie, i czystej – ze względu na unikatowy charakter), korzystał z pomocy zawodowych dmuchaczy szkła z Murano, czy mistrzów tkackich z Aubusson.

W przedstawionej perspektywie artyści użytkowi nie mogą być traktowani jako jedyni, ani ostateczni wykonawcy. Zaistnienie ich dzieł lub rozpowszechnienie na masową skalę jest często zależne od szeregu osób dysponujących fachową wiedzą i zapleczem technicznym umożliwiającym ich wykonanie, powielenie czy emisję. Również możliwości techniczne i profesjonalizm tych osób mają często znaczny wpływ na ostateczny kształt realizacji, pod którą podpisuje się projektant.

Praca Le Witta i Hima na polu ilustracji książkowej i reklamowej często wiązała się z ograniczeniem swobody i autonomii wypowiedzi artystycznej. Zarówno w medium książkowym, jak i pracach reklamowych, publikowanych w różnej formie, komunikat wizualny zestawiany był często z przekazem werbalnym. Niekiedy jego treść tworzona była przez samych artystów (jak działo się w przypadku wielu wymyślonych przez nich sloganów reklamowych czy tekstów książek ilustrowanych przez nich podczas wojny). Często zdarzało się jednak, iż uzgodnienie treści przekazu słownego i graficznego wymagało porozumienia między twórcami grafiki a copywriterem bądź pisarzem, odpowiadającym za przygotowanie tekstu lub fabuły. Niekiedy współpraca ta była bardzo bliska, jak chociażby podczas wieloletniej kampanii reklamowej realizowanej przez Hima i Stephena Pottera dla firmy Schweppes. Jak wynika z zachowanej korespondencji, Him wielokrotnie kontaktował się także w sprawach ilustracji z autorami książek, których opinie i wskazówki mógł uwzględnić. Te zawodowe interakcje często przeradzały się w relacje towarzyskie czy nawet przyjaźnie, trwające niekiedy jeszcze wiele lat po zakończeniu wspólnych projektów.

Przedstawione powyżej, wielopoziomowe zależności wskazują, iż sztuka użytkowa w znacznie większym stopniu niż sztuka czysta uzależniona jest od uwarunkowań zewnętrznych i nieprawdziwe byłoby stwierdzenie, że jej wytwory były samodzielny i autonomicznym dziełem projektantów. Oczywiście odgrywali oni w powstaniu projektów i wykreowaniu ich warstwy wizualnej decydujący wpływ, jednak swoboda ich twórczego działania ograniczana była zazwyczaj przez pewne granice nakreślone przez

zleceniodawcę. Proces twórczy uwikłany był częstokroć w sieć skomplikowanych relacji i oddziaływań daleko wykraczających siłą i zakresem poza te, które towarzyszyły sztukom czystym. Zaistnienie dzieła oraz jego forma warunkowane były zazwyczaj przez wizję zleceniodawcy, a kształt, jaki przybierała realizacja, mógł również podlegać jego ocenie czy kontroli. Ostateczny efekt był także w pewnym stopniu pochodną uwarunkowań technicznych i jakości usług oferowanych przez zewnętrzne podmioty odpowiadające za powielenie czy wykonanie projektów.

Te zewnętrzne oddziaływania, od których wolni są z reguły przedstawiciele sztuk czystych, stanowią o specyfice sztuk użytkowych. Ich wytwory, mimo iż, co niepodważalne, przypisywane są konkretnym twórcom (lub jak w przypadku Le Witt'a i Hima spółkom artystycznym), były w istocie dziełem znacznie bardziej kolektywnym, na którego kształt wpływ miało więcej osób uczestniczących w kolejnych etapach jego powstawania. Dopiero próby odtworzenia tej skomplikowanej siatki zależności pozwalają w pełniejszy sposób przyjrzeć się kontekstowi powstawania poszczególnych projektów.

Praca nad projektem zleconym poprzedzona jest zazwyczaj etapem uzgodnień między zamawiającym a zleceniobiorcą, który określa różne jej aspekty. Sam proces wykonania poprzedza z kolei intensywna praca koncepcyjna, która w przypadku Le Witt'a i Hima również przez długi czas przebiegała zespołowo, przy aktywnym zaangażowaniu obydwu partnerów. Praca designera nie kończyła się z momentem przygotowania projektu. Jak wskazują zachowane archiwalia, artyści czuwali nad kolejnymi etapami na drodze do jego powielenia i rozpowszechnienia – kontrolowali skład elementów typograficznych, przygotowanie form drukowych, oceniali jakość próbnych odbitek druków i ich zgodność z projektem.

W pracy designera liczyły się więc również negocjacje oraz uzgodnienia prowadzone z różnymi osobami związanymi z projektami. Wymagało to od artystów nie tylko zdolności plastycznych, ale również umiejętności pozwalających sprawnie komunikować się i współpracować z innymi specjalistami na różnych etapach pracy. W przypadku Le Witt'a i Hima, rolę tę przez długi czas pełnił pierwszy z nich. Le Witt, dzięki większej pewności siebie, odpowiadał w spółce za pozyskiwanie klientów i negocjacje z nimi. Po rozpadzie współpracy Him, który kontynuował działalność na polu sztuki użytkowej samodzielnie, zmuszony był wziąć te obowiązki na własne barki, z czym mimo początkowych obaw dobrze sobie poradził.

Prowadzenie profesjonalnej działalności projektanckiej wiązało się także z obowiązkami wynikającymi z prowadzenia firmy. Niezbędne były więc także różnego rodzaju umiejętności biznesowe, pozwalające sprawnie pozyskiwać i utrzymywać klientów czy zarządzać finansami. Praca designera wymagała często nawiązywania kontaktów, a w przypadku większych projektów i spółek, umiejętności pracy w zespole. Jak zauważał jednak Him, model pracy w branży kreatywnej na przestrzeni dekad ulegał pewnym zmianom. Z zachowanych świadectw wynika, że artysta cenił sobie osobiste kontakty ze zleceniodawcami i kolegami z branży, które przez długi czas były jej nieodłącznym elementem. Z biegiem lat, jak zauważał, stawały się one jednak coraz trudniejsze. Szczególne problemy artysta dostrzegał w odniesieniu do instytucji i korporacji, w których rozbudowana struktura organizacyjna często paraliżowała sprawne działania wizerunkowe przez rozmycie odpowiedzialności, wydłużenie czasu decyzji czy brak dobrej komunikacji między poszczególnymi jednostkami organizacyjnymi. Twórcy komercyjni musieli się jednak do takiej specyfiki współpracy z korporacjami dostosować.

Praca na zlecenie zawsze obarczona jest pewnymi ograniczeniami wynikającymi z upodobań czy potrzeb zamawiającego, którego oczekiwania projektant musi spełnić w pierwszej kolejności. Dla wielu artystów rygor ten był z pewnością dużą barierą, tym bardziej, że ograniczanie twórczej swobody postępowało wyraźnie na przestrzeni kolejnych dekad. Nie ulega jednak wątpliwości, że branża designerska wraz ze wzrostem zapotrzebowania na jej wytwory, w pierwszej połowie XX w. przyciągnęła mimo tych ograniczeń wielu utalentowanych twórców, którzy w szybkim czasie wynieśli ją do rangi pełnoprawnej gałęzi sztuki. Nie bez znaczenia była też zapewne możliwość uczynienia z tego typu pracy stabilnego i całkiem dobrego źródła dochodu. Na przykładzie Le Witt'a i Hima wyraźnie widać, że artyści o ich pozycji (pomijając początkowe gorsze lata, gdy dopiero budowali swą renomę), cieszyli się dobrymi zarobkami, dzięki którym mogli komfortowo żyć, tworzyć i uczestniczyć w międzynarodowym środowisku artystycznym. Praca w branży projektowania graficznego, choć objęta pewnymi ograniczeniami, wciąż dawała dość dużą twórczą swobodę oraz możliwość samorealizacji. Wiązała się także z prestiżem związanym z uznaniem środowiska, krytyków oraz odbiorców.

Dla twórców sztuki użytkowej znaczenie miała przede wszystkim skala jej oddziaływania. Sztuka nie była już uwięziona w salach ekspozycyjnych muzeów i galerii czy schowana za zamkniętymi drzwiami prywatnych kolekcji. Dzięki rozwojowi przemysłu i poligrafii wytwory sztuki użytkowej stały się dostępne dla szerokich mas społeczeństwa za pośrednictwem kolorowych plakatów, ilustrowanych czasopism i książek, efektownych witryn czy przyciągających uwagę opakowań na sklepowych półkach. Zasięg oddziaływania nie ograniczał się już więc do wąskiego grona krytyków i amatorów sztuki.

Szeroki rezonans społeczny dotyczył także twórczości Le Witt'a i Hima. Ich plakaty pojawiały się na ulicach, w szkołach, zakładach pracy, na stacjach metra czy w rozbudowanej sieci placówek pocztowych; tworzone przez nich okładki książek i czasopism zachęcały do lektury odwiedzających księgarnie czy salony prasowe; szeroko zakrojone kampanie reklamowe za pośrednictwem ulotek, prasowych inseratów czy wielkoformatowych billboardów w najruchliwszych węzłach komunikacyjnych również nastawione były na dotarcie do jak najszerszego grona odbiorców. To szerokie oddziaływanie dawało nowe możliwości, ale rodziło również wyzwania. Artyści użytkowi uzyskali możliwość kształtowania wizualnego przestrzeni publicznej i prywatnej. Dawało to niespotykaną wcześniej możliwość oddziaływania na gusta społeczeństwa. Oprócz słownego przekazu propagandowego czy reklamowego pozwalało twórcom kreować także komunikat wizualny, który obok warstwy informacyjnej, mógł oddziaływać na poczucie estetyki odbiorców.

Jak wskazano wcześniej, wytwory sztuki użytkowej, choć ostateczną formę nadawali im projektanci, były najczęściej efektem pracy wielu osób. Działalność w branży reklamowej i wydawniczej osadzona była w skomplikowanej siatce relacji prywatnych i zawodowych, w których uczestniczyły różne osoby i instytucje. Rozpatrywanie zjawiska sztuki użytkowej wyłącznie przez pryzmat jej materialnych wytworów nie jest zatem spojrzeniem pełnym. Artyści w tej branży nie działali bowiem wyłącznie indywidualnie – każde działanie podlegające warunkom zlecenia komercyjnego było w mniejszym lub większym stopniu kompromisem między wizją artysty a oczekiwaniami zamawiającego. Patrząc na zjawisko szerzej można powiedzieć, iż na kształtowanie krajobrazu sztuk użytkowych oraz co za tym idzie estetyki masowego odbiorcy, do którego była ona kierowana, wpływ mieli nie tylko sami artyści. Na kształt i formę tych inicjatyw w dużym stopniu oddziaływały także oczekiwania klientów, możliwości techniczne, a z czasem także badania marketingowe czy badania opinii publicznej.



Taki stan rzeczy odbierał twórcom sztuki użytkowej część artystycznej wolności. Dla niektórych było to niemożliwe do zaakceptowania, o czym świadczy całkowite zerwanie Le Witta z twórczością komercyjną w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Podczas gdy dla niego praca na zlecenie stała się z czasem nieznośna, Him nie widział problemu w uprawianiu twórczości komercyjnej. Konieczności spełnienia wymagań stawianych przez zleceniodawcę nie traktował jako ograniczenia, lecz jako intelektualne wyzwanie, któremu należało sprostać. Według dostępnych informacji był zadowolony ze swej pracy, która jak się zdaje w pełni go satysfakcjonowała i zaspokajała jego twórcze aspiracje.

Trzeba jednak zauważyć, iż na przestrzeni dekad proporcja między swobodą artystyczną twórcy a wymaganiami narzucanymi przez klienta zmieniała się. Na kształt sztuk użytkowych coraz większy wpływ zaczęły mieć różnego rodzaju mody i upodobania odbiorców, nad którymi coraz częściej zaczynały być prowadzone badania marketingowe. Zmiany te zauważał już w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Him, choć jako doświadczony twórca, o ugruntowanej pozycji i dużej autonomii, sam nie do końca zapewne im podlegał.

Nie ulega wątpliwości, że artyści działający na polu sztuk użytkowych w wieku XX stali się samostanowiącą o sobie grupą zawodową. Szybki rozwój branży od lat dwudziestych, zacieśnianie relacji na szczeblu lokalnym i międzynarodowym, rozwój i zwiększanie zasięgu fachowego piśmiennictwa – wszystko to sprzyjało integracji środowiska i zarazem pozytywnie wpływało na podniesienie jakości świadczonych usług. O zbiorowej świadomości jako grupy zawodowej mogą świadczyć różnego rodzaju krajowe i międzynarodowe stowarzyszenia, jakie zawiązywali artyści użytkowi różnych specjalności. Uczestnictwo w nich wiązało się zarówno z korzyściami towarzyskimi, jak i biznesowymi. W latach międzywojennych coraz częściej sztukami użytkowymi zaczynały interesować się także galerie, które zapewne musiały uwzględniać zainteresowania szerszej publiczności.

Wielowymiarowe uwikłanie sztuk użytkowych w kontekst komercyjny stanowi o ich odmienności od sztuk czystych. Kontekst ten jak i sama sztuka podlegały zmianom na przestrzeni dekad wraz z przemianami gospodarczymi i społecznymi. Jest to, obok formy artystycznej, najistotniejszy wyznacznik w odniesieniu do którego można analizować dzieła sztuki użytkowej i opisywać jej twórców. Splot tych wewnętrznych i zewnętrznych uwarunkowań kształtował estetykę kolejnych okresów w kulturze wizualnej XX stulecia. Warto obserwować je w odniesieniu do kontekstów wynikających z oczekiwań szeroko pojętej publiczności, wymagań rynku w ramach którego powstawały, krytyki branżowej, a także uwarunkowań technicznych, jakim podlegały.

Rekonstrukcja pełnego obrazu w badaniach historycznych nigdy nie jest osiągalna. Także w odniesieniu do Le Witta i Hima odtworzenie sieci skomplikowanych relacji, które ich dotyczyły, było możliwe jedynie w pewnym stopniu. Przypadło bowiem wiele prac, które stworzyli oraz dokumentów towarzyszących ich powstaniu. Życie i twórczość Le Witta oraz tym bardziej Hima są jednak na tle innych twórców ich czasów stosunkowo dobrze udokumentowane, choć trudno dostępne. Dotyczy to zwłaszcza okresu powojennego w Wielkiej Brytanii. Tym bardziej istotne wydawało się zarysowanie, na ile było to możliwe, szerszego kontekstu ich działalności komercyjnej, który ma w przypadku sztuki użytkowej równie istotne znaczenie, jak analiza estetyczna czy ikonograficzna.

Warto zwrócić również uwagę na wpływ komercjalizacji sztuki na techniki powstawania prac artystycznych. Wymaganiami, jakie stawiała przed projektantami działalność wolnorynkowa, były często szybkość i wydajność pracy. Artyści rezygnowali więc z dawnych graficznych i malarskich technik warsztatowych na rzecz technik i

materiałów pozwalających na szybką pracę. W działalności komercyjnej nie było bowiem czasu na powolne, ręczne wykonywanie matryc graficznych czy nakładanie kolejnych warstw długo schnącej olejnej farby. Graficzne techniki warsztatowe ustąpiły miejsca szybkim technikom fotograficznym, udoskonalanym dla potrzeb poligrafii, wykorzystywanym początkowo głównie do reprodukcji. Jako autonomiczny środek wyrazu artystycznego fotografia na dobre zagościła w ilustracji książkowej i reklamowej, szczególnie w postaci fotomontażu, który w przedwojennej Polsce rozwijał się w ciekawym kierunku. Do przygotowania samych projektów również wykorzystywano materiały pozwalające na szybką pracę – farby olejne wyparte zostały przez szybko schnące kryjące farby wodne, które dodatkowo miały tę zaletę, że nie wymagały pracy z rozpuszczalnikami i ułatwiały zachowanie narzędzi w czystości. Artysty coraz częściej zamieniali także grafity i piórka na wygodniejsze w użyciu długopisy, flamastry i cienkopisy. Można więc stwierdzić, że oczekiwana przez zleceniodawców i odbiorców szybkość i efektywność pracy, uzyskiwana za pośrednictwem nowych technik i materiałów, nadawała w pewnym sensie kierunek estetyce projektowania graficznego ery przedkomputerowej.



# Poza- i ponadnarodowy wymiar twórczości Le Witt a Hima

Nie sposób spoglądać na twórczość Le Witt a Hima w oderwaniu od kontekstów kulturowych i społecznych krajów i narodów, w jakich osadzona była ich działalność zawodowa w kolejnych okresach kariery. W kontekście ich mobilności rozważyć należy oddziaływania zmiennych czynników językowych, rynkowych czy kulturowych, wynikających ze specyfiki poszczególnych krajów, w których zamieszkiwali i twórczo pracowali.

Niewiele wskazuje na to, żeby Le Witt lub Hima utożsamiali się wyraźnie z narodowością polską. Przynajmniej do lat czterdziestych porozumiewali się jednak między sobą w języku polskim, a Le Witt jeszcze w podeszłym wieku deklarował, iż myśli po polsku (też zapewne chodziło o język). Nie wydaje się jednak, by Polskę traktowali jako ojczyznę – niewątpliwie darzyli ją jednak sentymentem. To w Polsce spędzili młodość, odebrali edukację oraz rozpoczęli z niemałymi sukcesami karierę artystyczną. W trakcie wojny aktywnie wspierali swoimi usługami także działania wydawnicze polskiego rządu emigracyjnego. W Polsce żyły również ich rodziny, choć część krewnych wyemigrowała jeszcze przed wojną do Palestyny. Miało to związek z żydowskimi korzeniami obydwu twórców. Należeli do w pełni zasymilowanych przedstawicieli diaspory, a przynależność do społeczności żydowskiej miała związek raczej z aspektem kulturowym, a nie religijnym, choć jak się zdaje, młodość Le Witt a była za pośrednictwem dziadka maggida znacznie bardziej zanurzona w judaizmie. Po wyjeździe do Wielkiej Brytanii obydwaj twórcy byli głęboko wstrząśnięci agresją III Rzeszy na Polskę oraz dochodzącymi z okupowanych terenów informacjami o zagładzie Żydów.

Artystów cechowały pacyfizm, wielka otwartość umysłów oraz ciekawość świata. Wyrazem tego są podejmowane przez nich od młodych lat podróże. Hima przemieszczał się przede wszystkim w związku z podejmowaną edukacją, u Le Witt a wynikało to z kolei z konieczności podążania za chlebem. Wczesnych ścieżek obydwu z nich nie można więc porównywać, jednak doświadczenia młodości nauczyły ich obu mobilności i łatwości przystosowywania się do zmiennych warunków. Były to cechy, które przydały się w



dalszych etapach ich kariery. Sam Him wielokrotnie podkreślał, że doświadczenia zebrane podczas studiów w Moskwie oraz na niemieckich akademiach, ukształtowały go jako projektanta i wielokrotnie przydawały się w pracy artystycznej.

To w pewnej mierze za pośrednictwem takich właśnie twórców-podróżników, jak Le Witt i Him, trendy artystyczne rozprzestrzeniały się ponad granicami państw. Niektórzy badacze wskazują na przenikanie wpływów zagranicznych do polskiej ilustracji, a nawet dopatrują się w *Lokomotywie* Le Witt'a i Hima inspiracji twórczością Władimira Lebediewa z połowy lat dwudziestych<sup>960</sup>. Podobnych inspiracji można zapewne wskazać więcej – w ideograficznych diagramach, które po raz pierwszy pojawiają się już w *Na tropach Smętka* z 1936 r., dopatrywać można się inspiracji dokonania na polu grafiki informacyjnej wypracowanymi w połowie lat trzydziestych w duchu modernizmu przez socjologa i ekonomistę Otto Neuratha we współpracy z ilustratorem Gerdem Arntzem. Być może te pierwsze poważne próby wizualizacji informacji Him miał okazję poznać w trakcie studiów w Lipsku. W twórczości Le Witt'a i Hima nie brakuje również wyraźnych inspiracji dziełami historycznymi – najtrafniejszym przykładem wydaje się *Vegetabull*, w którym dostrzec można przecież pomysł, który niemal pół wieku wcześniej wykorzystał w swych warzywnych portretach Giuseppe Arcimboldo. Brytyjscy obserwatorzy twórczości Studia Lewitt-Him zwracali uwagę nie tylko na oryginalność ich prac, lecz także na kontynentalną egzotykę, nieobecną w pracach artystów rodzimych.

Od 1937 r. artyści mieszkali w Wielkiej Brytanii, z którą związani byli do końca życia. Tuż przed wybuchem II wojny światowej z uwagi na małą ilość zleceń rozważali co prawda powrót do Polski, jednak w obliczu wydarzeń z września 1939 r. plany te szybko porzucili. Lata wojny paradoksalnie były okresem dynamicznego rozwoju ich kariery w Wielkiej Brytanii oraz czasem, w którym zaczęli wyrabiać sobie renomę na londyńskim rynku projektowania. Po wojnie ich sytuacja zawodowa i osobista ustabilizowała się i można się domyślać, że nie mieli w planach powrotu do zniszczonej wojną Polski, nad którą dodatkowo zawisło widmo komunizmu. W kraju nie pozostali już w tym czasie żadni ich krewni – wszyscy, którym nie udało się uciec, zginęli podczas Holokaustu. Ta osobista trauma przez wiele lat powstrzymywała ich przed odwiedzinami kraju swej młodości.

Obywatelstwo brytyjskie, które Le Witt i Him otrzymali po wojnie, umocniły ich przynależność do Zjednoczonego Królestwa. Bardzo długo byli jednak postrzegani jako artyści emigracyjni, o polskich korzeniach – wspominało o tym częstokroć w poświęcanym im artykułom i notom biograficznym. Choć zarówno Le Witt jak i Him dostosowali swe nazwiska do wymogów brytyjskich, tak że nie wskazywały wyraźnie na ich narodowość, zawsze postrzegani byli jako artyści napływowi, wywodzący się z kręgów emigracyjnych. Nie stanęło to jednak na przeszkodzie umacniającej się asymilacji i integracji zarówno Le Witt'a, jak i Hima z brytyjskimi środowiskami artystycznymi i wydawniczymi. Zyskali licznych przyjaciół i cieszyli się szacunkiem na równi z angielskimi kolegami. Dowodem tego mogą być liczne zaproszenia do reprezentowania Wielkiej Brytanii na międzynarodowych wystawach czy w stowarzyszeniach artystycznych. Artyści jak się zdaje uznali Anglię za swoją nową ojczyznę – tam założyli rodziny i postanowi osiąść.

W późnych latach działalności Le Witt'a i Hima, gdy ich pozycja ugruntowana była już nie tylko w Wielkiej Brytanii, ale w całej Europie, zyskali status artystów o międzynarodowej renomie. Le Witt w najlepszych latach wystawiał swe prace na całym świecie, uczestnicząc również w życiu europejskiej elity intelektualnej. Him, zapraszany do

960 v. *Themersonowie i Awangarda*, red. Paweł Polit, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2013, s. 65.

prestizowych stowarzyszeń twórców użytkowych, odniósł również sukces komercyjny, świadcząc swe usługi dla wielu międzynarodowych marek. Wizerunek artysty kosmopolitycznego wzmocniły ciekawe projekty, jakie realizował szczególnie w Izraelu, z którym również czuł się duchowo związany.

Zadać można pytanie, jak zmieniające się wraz z miejscem zamieszkania warunki wpływały na ich działalność artystyczną. Jakie czynniki decydowały o kolejnych przeprowadzkach? Jakie problemy i szanse związane z pracą w różnych krajach pojawiały się dla nich w kontekście kariery artystycznej?

Sami artyści, jak wspomniano, nie deklarowali wyraźnie jakiegokolwiek przynależności narodowościowej. Od młodych lat podróżowali. Le Witt za młodu przemierzył Europę i Bliski Wschód imając się różnych zajęć i poszukując własnej ścieżki. Him z kolei podróżował w związku edukacją, najpierw do Rosji idąc ścieżką kariery, jaką wybrał dla niego ojciec, później do Niemiec, poszukując już własnej drogi. Ta zawiodła go do lipskiej Akademii, gdzie postawił pierwsze kroki na polu sztuki. Po debiucie ilustratorskim w Niemczech, który nie przyniósł mu większego sukcesu, postanowił, podobnie jak Le Witt, powrócić w 1933 r. na stałe do Polski. Podczas długich podróży nie tracili bowiem łączności z krajem – tutaj wciąż mieszkali ich krewni, znajomi i to właśnie do Polski co jakiś czas powracali, gdy następowały najważniejsze zwroty w ich życiu. Podróże nie wiązały się jednak dla żadnego z nich ze stresem czy uciążliwością, o czym świadczy m.in. ich niebywała zdolność nauki języków obcych – przypomnijmy, że zarówno Le Witt, jak i Him biegle posługiwali się przynajmniej czterema językami, a kilkoma innymi w stopniu przynajmniej zadowalającym.

Artyści umiejętnie przystosowywali się do życia i pracy w zmieniających się warunkach społecznych i rynkowych. O powrocie do Polski Him zdecydował najprawdopodobniej z uwagi na niewielką liczbę zleceń w Niemczech. W dynamicznie rozwijającej się polskiej gospodarce dostrzegał być może dobry znak dla działalności w branży, w której funkcjonował. Na polskim rynku reklamowym, znacznie mniej rozwiniętym niż ten w Niemczech, panowała wówczas mniejsza konkurencja. W Polsce wyraźny był też deficyt szkół kształcących w zakresie sztuki użytkowej. W tym kontekście zdobyte za granicą wykształcenie i umiejętności Him mógł uznać za swój atut. Prawdopodobnie również Le Witt dostrzegł szansę na stabilizację w powrocie do Polski i podjęciu pracy jako artysta komercyjny. Choć nie posiadał wykształcenia, a jego doświadczenie było niewielkie, braki te nadrabiał talentem, a bardziej nawet umiejętnościami negocjacyjnymi. Głównym motorem napędowym jego wczesnej kariery był projekt kroju pisma *Haim*, do którego przekonał Jana Idźkowskiego, właściciela warszawskiej odlewni czcionek, po powrocie z Palestyny. Warto zauważyć, że Le Witt był w tym czasie niespełna dwudziestokilkuletnim mężczyzną bez znaczących referencji.

Sprzyjająca w latach trzydziestych sytuacja dla branży reklamowej w Polsce oraz efektywne połączenie cech i umiejętności, jakie wnosili do spółki Le Witt i Him, pozwoliły im w ciągu paru lat zdobyć uznanie i rozpoznawalność w warszawskich kręgach związanych ze sztuką użytkową, ilustracją i reklamą.

W Polsce artyści pracowali bardzo intensywnie, konsekwentnie budując swą renomę w określonych specjalnościach – przede wszystkim tworząc ilustracje okładkowe dla książek i czasopism oraz zapewne bardziej dochodowe grafiki reklamowe. Nie uciekali jednak w razie potrzeby także od innych form. Ich sztandarowe dzieło – oprawa graficzna *Lokomotywy* – stała się zwieńczeniem ich kariery w Polsce i jednocześnie jednym z najważniejszych przykładów osiągnięć polskiej szkoły ilustracji, która rozwijała się przed

II wojną światową<sup>961</sup>. Można mówić o wykształceniu się rodzimego stylu narodowego, niejednorodnego i trudnego do zdefiniowania, jednak wyraźnie nasyconego myślą modernistyczną, czerpiącego z ekspresjonizmu i konstruktywizmu. Na wyodrębnienie podobnego prądu sztuk użytkowych wskazywał już wcześniej Piotr Rypson<sup>962</sup>. Przed wojną rozwój tego stylu najlepiej zaobserwować można na okładkach książek i niektórych czasopism, w drukach reklamowych, a dopiero w późniejszej kolejności na plakatach. Jego cechy charakterystyczne widać, poza realizacjami Studia Levitt-Him, także w niektórych pracach Tadeusza Gronowskiego, Kazimierza Manna, Zbigniewa Jaworskiego, Jadwigi Hładki, Eugeniusza Pichella, Atelier Mewa, lwowskiego Atelier Leopoldstadt, we wczesnych grafikach Feliksa Topolskiego czy we wspólnych pracach Macieja Nowickiego ze Stanisławą Sandecką oraz u Franciszki i Stefana Themersonów. W wielu ich pracach pojawiają się pewne podobieństwa stylu i twórczego przetwarzania zadanego tematu, a charakter ich twórczości można określić mianem polskiej szkoły ilustracji modernistycznej, czerpiącej wyraźnie z awangardy, Bauhausu i konstruktywizmu. Bliskie były im kubistyczne formy, zabawy słowem, absurd, humor, karykatura czy surrealizm.

Wskazane powyżej cechy stanowiły o pewnej odmienności i niezależności polskiego projektowania graficznego międzywojnia od trendów dominujących w innych krajach. Pokłosiem tego nurtu grafiki użytkowej było pośrednio powstanie po wojnie polskiej szkoły plakatu, która czerpała z przedwojennych osiągnięć, wzbogacając je i rozwijając alternatywnie w stosunku do głównych koncepcji obserwowanych za granicą. Podobnie jak przedwojenne dzieła krajowych ilustratorów, charakteryzowało ją często nietuzinkowe, błyskotliwe, niekiedy przewrotne podejście do tematu, operowanie graficzną metaforą oraz wykorzystywanie technik i rozwiązań niekiedy wymuszonych ograniczeniami materiałowymi.

Kilkadziesiąt okładek przygotowanych przez Studio Levitt-Him, niezliczone prace reklamowe, rysunki i fotomontaże gazetowe czy mniej liczne, choć niemniej udane plakaty tworzone przez artystów między 1933 a 1937 r., doskonale wpisują się w wizualny krajobraz, jaki kreowali w tym czasie w Polsce artyści związani ze sztukami użytkowymi, zwłaszcza projektowaniem graficznym. Ich prace stanowią kwintesencję przedwojennego inteligentnego humoru, często ocierającego się o absurd lub pobudzającego do zastanowienia. Doskonale wykorzystywali gry słów czy zabawne konteksty sytuacyjne. Sprawnie budowali także znaczenia łatwo rozpoznawalne dla szerokiego kręgu odbiorców. Swoją warsztat dostosowali do możliwości, jakie dawały w tym czasie polskie firmy poligraficzne oraz budżetów, jakimi dysponowali zlecciodawcy. Artyści sprawnie wykorzystywali jednak wszelkie dostępne nowe rozwiązania techniczne, zwłaszcza związane z rozwojem fotografii. Sami wnieśli również niemały wkład w bardzo interesujący nurt twórczości fotomontażowej, która w Polsce spotkała się w tym czasie z wielkim zainteresowaniem. Ich ostatnia przygotowana w kraju książka, *Lokomotywa*, stała się swego rodzaju ikoną przedwojennej polskiej ilustracji książkowej i przykładem jej największych osiągnięć. W momencie wydania zyskała uznanie krytyków zarówno w kraju, jak i za granicą, a z czasem okrzyknięto ją jedną z najciekawszych w pełni modernistycznych książek dla dzieci wydanych przed wojną.

961 cf. Jiwone Lee, *Polska Szkoła Ilustracji* [praca doktorska], Poznań: Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2007; Joanna Olech, *Polska szkoła ilustracji – lata 60., 70., „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa”* 2010, nr 4 (291), s. 127-131.

962 Piotr Rypson, *Nie gęsi...*, *op. cit.*, s. 12-13.

Realizacje Le Witta i Hima były inspiracją dla pokolenia artystów debiutujących w Polsce po wojnie. Wśród polskich twórców, u których można dopatrywać się elementów stylu lub metaforyki pośrednio lub bezpośrednio inspirowanej twórczością Le Witta i Hima, wymienić można przede wszystkim doskonałych powojennych plakacistów – Tadeusza Trepkowskiego, Henryka Tomaszewskiego czy Janusza Stannego.

Le Witt i Him, podobnie jak wielu innych artystów żydowskiego pochodzenia urodzonych na początku XX wieku, mieli istotny udział w kształtowaniu estetyki i kultury artystycznej swego czasu. Ich pochodzenie, przynajmniej w środowiskach, w jakich obracali się Le Witt i Him, nie stanowiło żadnej przeszkody, która wykluczałaby ich z jakiegokolwiek sfery aktywności. Tendencje te ulegały jednak zmianom wraz z dojściem do głosu ideologii nacjonalistycznych i wzrostem antysemityzmu.

Obok zmian gospodarczych i społecznych, druga połowa lat trzydziestych była także czasem rosnącej niepewności Żydów zamieszkujących środkową Europę. Dojście do władzy Hitlera w Niemczech oraz umacnianie się nacjonalizmów w różnych krajach nie było dobrym zwiastunem dla przedstawicieli wszelkich mniejszości. Le Witt i Him jak się zdaje nie doświadczyli osobiście żadnych form prześladowania w okresie, który spędzili w Polsce – środowiska, w których się obracali, były od takich działań przeważnie dalekie – nie mogły jednak ująć ich uwadze antysemityczne incydenty, do których coraz częściej dochodziło w kraju oraz za zachodnią granicą.

To zapewne wzrost niesprzyjających nastrojów, w tym czasie wciąż bagatelizowanych przez dużą część społeczności żydowskiej, był jednym z czynników, które skłoniły artystów do decyzji o opuszczeniu Polski. Musiała być to jednak decyzja niełatwa. W drugiej połowie lat trzydziestych byli oni bowiem u szczytu popularności jako graficy reklamowi i ilustratorzy, realizujący zlecenia najpoczytniejszych periodyków kulturalnych, monopolistów państwowych i dużych koncernów z różnych branż. Ich status w środowisku stołecznych grafików użytkowych był wysoki, cieszyli się także przychylnością krytyków i komentatorów. Nie dziwi więc, że pozytywnie nastawionemu do idei wyjazdu Le Wittowi przez długi czas nie udawało się namówić partnera. Him, który w tym czasie dobiegał już lat czterdziestu, nie chciał rezygnować z marki, jaką zbudowali w Polsce, gdzie mieszkała także prawie cała jego rodzina. Wyjazd oznaczał rozpoczęcie wszystkiego niemal od początku.

Artyści nie zignorowali jednak szansy, jaka pojawiła się na fali zainteresowania ich twórczością wśród obserwatorów zagranicznych. Bogato ilustrowany, pochlebny artykuł w „Gebrauchsgraphik” zainicjował zapewne ich międzynarodową karierę i przyczynił się do zaproszenia przez londyńską galerię Lund Humphries. Ważnym czynnikiem motywującym stało się prawdopodobnie także przyznanie stypendium przez Victoria & Albert Museum, a dla Hima dodatkowo namowy osiadłej w Anglii kilka lat wcześniej koleżanki z czasu studiów w Lipsku, Maji Hoffman.

Coraz bardziej niepewna przyszłość w Polsce oraz kusząca perspektywa przeniesienia Studia za granicę skłoniły Le Witta i Hima do wyjazdu. Uwierzyli zapewne, bazując na wspólnych doświadczeniach z ostatnich lat, że w Wielkiej Brytanii w krótkim czasie uda im się powtórzyć sukces, jaki zdołali odnieść w Warszawie.

Nie mylili się, choć droga na szczyt była tym razem znacznie bardziej kręta i jak się zdaje znacznie bardziej uzależniona od czynników zewnętrznych. Zmiana kraju miała bowiem implikacje wykraczające znacznie poza zmianę adresu i przejście na inny język. Zmianie uległ cały kontekst prawny, rynkowy i środowiskowy, w jakim się znaleźli. Mimo sympatii, jaką darzyli ich właściciele galerii Lund Humphries oraz nieliczni znawcy kontynentalnej



sztuki użytkowej, jacy mieli okazję zetknąć się z twórczością polskiego tandemu, kontaktów w Londynie praktycznie nie mieli. Poza znacznie obniżonym potencjałem rynkowym i wizerunkowym, musieli borykać się również pewnymi ograniczeniami natury prawnej – przypomnijmy, iż początkowo zezwolenie na pobyt uniemożliwiało im podjęcie jakiegokolwiek pracy zarobkowej. Biegle opanowanie języka, zapoznanie się ze specyfiką rynku londyńskiego oraz znalezienie pierwszych kontrahentów wymagało czasu. Początkowo sytuacja artystów w Wielkiej Brytanii była na tyle niepewna, że – jak wynika z ich korespondencji – jeszcze w przededniu wojny rozważali powrót do Warszawy. Pozostali jednak w Londynie, a myśli o powrocie zaniechali ostatecznie po agresji III Rzeszy na Polskę i wydarzeniach, które później nastąpiły.

Paradoksalnie, dla Le Witta i Hima czas wojny był momentem, w którym ich kariera artystyczna w Wielkiej Brytanii zaczęła nabierać tempa. Sprzyjający im od przyjazdu do Londynu dyrektorzy Lund Humphries oraz General Post Office objęli w tym czasie stanowiska w rządowych agencjach odpowiedzialnych za propagandę. Zapewne dzięki tym znajomościom artyści otrzymali zlecenia na plakaty drukowane w ramach różnych akcji władz państwowych.

Wraz z zajmowaniem przez wojska hitlerowskie kolejnych obszarów Rzeczypospolitej, ruszyła wielka fala uchodźców, wśród których znaleźli się przede wszystkim wojskowi oraz przedstawiciele polskiej inteligencji. Wielu z nich przez Francję dotarło do Wielkiej Brytanii, gdzie od czerwca 1940 r. znalazł się także Rząd Rzeczypospolitej Polskiej na uchodźstwie. Do Londynu dotarł także Mieczysław Grydzewski, który reaktywował pod zmienioną nazwą („Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie”) swoje przedwojenne czasopismo „Wiadomości Literackie”. Szybko powiększająca się Polonia londyńska miała również swoje potrzeby czytelnicze i informacyjne, na co odpowiadało przede wszystkim wydawnictwo M. I. Kolin, które związało się w tym czasie zarówno z polskim rządem, jak i redakcją „Wiadomości Polskich...”.

Wydawanie gazet oraz książek polskich w Wielkiej Brytanii stwarzało zapotrzebowanie na usługi graficzne. W tym kontekście Le Witt i Him stawali się jako graficy wyborem niejako oczywistym: mieli już pewne rozeznanie na londyńskim rynku, posiadali kontakty wśród drukarzy, a z redaktorami „Wiadomości Polskich...” znali się jeszcze sprzed wojny. Wydawnictwo M. I. Kolin powierzało im oprawę graficzną najważniejszych swoich wydawnictw – także tych reprezentacyjnych, publikowanych w języku angielskim w celu propagowania sprawy polskiej wśród społeczności brytyjskiej. Le Witt i Him dzięki swej fenomenalnej, wydanej także po angielsku *Locomotive...* byli już w tym czasie zapewne najbardziej rozpoznawalnymi polskimi ilustratorami w Wielkiej Brytanii.

Niewiele wiadomo na temat kontaktów Le Witta i Hima z przedstawicielami wojennej emigracji. Na podstawie analizy liczby publikacji w kolejnych latach wnioskować można, że współpraca z wydawnictwami emigracyjnymi przebiegała w czasie wojny bardzo owocnie. Znacznie osłabła jednak po jej zakończeniu. Miało to zapewne związek z coraz silniejszymi podziałami politycznymi w kręgach polonijnych, które były zresztą poniekąd odbiciem sytuacji w kraju. Le Witt i Him, którzy jak się zdaje nie myśleli o powrocie, nie chcieli się zapewne angażować w spory i postanowili zwrócić swe zainteresowanie ku zleceniodawcom brytyjskim. Nie oznacza to jednak, że relacje z przedstawicielami Polonii całkowicie po wojnie ustały, jednak przede wszystkim ukierunkowane zostały na środowisko artystyczne. Le Witt i Him utrzymywali kontakty m.in. z osiadłymi w Londynie Feliksem Topolskim, Franciszką i Stefanem Themersonami, Markiem Żuławskim czy Jerzym Duninem-Brzezińskim. Jeszcze po rozpadzie spółki obydwaj niezależnie nawiązali

także epizodyczną współpracę z emigracyjną Oficyną Poetów i Malarzy prowadzoną przez Krystynę i Czesława Bednarczyków. Były to już jednak przede wszystkim kontakty wynikające z sympatii lub grzeczności, a klientelę Le Witta i Hima po wojnie zdominowali przede wszystkim zleceniodawcy brytyjscy.

Na obecność polskich artystów i ludzi książki w Wielkiej Brytanii zwracali uwagę badacze zainteresowani kulturą emigracyjną, m.in. Andrzej Kłossowski<sup>963</sup>, Mirosław Supruniuk<sup>964</sup>, Danuta Wróblewska<sup>965</sup> czy Jolanta Chwastyk-Kowalczyk<sup>966</sup>. Wielokrotnie podkreślano ich wkład w kulturę polonijną i aktywne uczestnictwo w życiu kulturalnym kraju, w którym osiedli. Artyści, zwłaszcza z kręgu wojennej i powojennej emigracji często zmagali się z różnymi problemami – brakiem znajomości, kontaktów, trudnościami materialnymi czy koniecznością godzenia działalności twórczej z pracą zarobkową. Stosunkowo lepiej radzili sobie twórcy, którzy do Wielkiej Brytanii przybyli przed wojną, a ich wyjazd z kraju był przemyślanym wyborem, a nie koniecznością. Zazwyczaj znali oni doskonale język, niekiedy posiadali międzynarodowe znajomości lub zapewnioną pracę. Obok Le Witta i Hima do Londynu w połowie lat trzydziestych przybyło przynajmniej dwóch innych artystów, którzy w latach wojny i później odnieśli w Wielkiej Brytanii sukcesy na polu sztuk plastycznych. Mowa o malarzu Marku Żuławskim (który jest jednak kojarzony przede wszystkim ze sztuką emigracyjną) oraz o doskonałym rysowniku Feliksie Topolskim. Wszyscy ze wspomnianych cechowali się dużą mobilnością i zamiłowaniem do podróży, co zapewne ułatwiało im podjęcie decyzji o przeprowadzce za granicę. Żuławski, urodzony w Rzymie, po studiach artystycznych w Warszawie wyjechał w 1935 r. na stypendium do Paryża, aby ostatecznie osiąść rok później w Londynie. Topolski po studiach w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, wyruszył w podróż po Europie, pracując jakiś czas we Francji i Włoszech. Do Londynu przyjechał w 1935 r. jako korespondent „Wiadomości literackich”, a po 1939 r. zaciągnął się do armii, gdzie służył jako artysta wojenny. Dzięki tej pracy zdobył duże uznanie, towarzysząc oddziałom brytyjskim na wszystkich frontach. Poznał w tym czasie również Filipa, księcia Edynburga, który po wojnie stał się jego przyjacielem i mecenasem wspierającym go w karierze.

Przedwojenny Londyn przyciągał artystów nie tylko z Polski. Słabnące już w wieku XX podziały klasowe oraz rozwój nowych środków transportu przyczyniły się do zwiększenia mobilności obywateli większości europejskich państw. Rosła zarówno migracja ludności wiejskiej do miast, gdzie rozwijał się przemysł, jak również zwiększała się mobilność międzynarodowa. Artyści, jako grupa, której praca od wieków była częstokroć związana z podróżami, również korzystali z możliwości wyjazdu w poszukiwaniu lepszego życia. Powody i motywacje tych wyjazdów bywały rozmaite – ekonomiczne, osobiste, ambicjonalne. Nieobojętny był również z pewnością fakt wzrostu napięcia na kontynencie w związku z coraz większą ekspansją faszystów i komunizmu. Warto zaznaczyć, iż wielu artystów napływających do wielokulturowego Londynu z krajów europejskich, miała

963 v. Andrzej Kłossowski, *Ludzie polskiej...*, *op. cit. et al.*

964 v. Mirosław Supruniuk, „Trwałość i płynność”, *sztuka polska w Wielkiej Brytanii w XX w. – wstęp do opisu*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2006, z. 1–2 (7–8), s. 127–159.

965 v. Danuta Wróblewska, *Wokół Londynu [W:] Między Polską a światem: kultura emigracyjna po 1939 r.*, red. Marta Fik, Warszawa: Krąg, 1992.

966 v. Jolanta Chwastyk-Kowalczyk, *Świat bez granic...*, „Rocznik Bibliologiczno-Prasoznawczy” 2010, t. 2/13, s. 221–244, *et al.*

żydowskie korzenie. Opuszczali oni tereny Polski, Czechosłowacji, Niemiec, Węgier, Rumunii, Białorusi, Ukrainy czy Rosji obawiając się często represji ze względu na swe pochodzenie lub status społeczny. Jak zauważa Robin Kinross, przed wojną migracja z centralnej Europy (zwłaszcza Niemiec) do Wielkiej Brytanii była dość nieliczna i obejmowała przede wszystkim przedstawicieli klas uprzywilejowanych, którzy nie migrowali ze względów ekonomicznych. Sytuacja zmieniła się po roku 1938, gdy represje władz nazistowskich wobec społeczności żydowskiej wyraźnie się nasiliły. Zdaniem Kinrossa, w dość wąskiej grupie działających w Wielkiej Brytanii przed wojną zawodowych designerów, stosunkowo duży udział mieli właśnie artyści emigracyjni. Artyści brytyjscy z kolei żywo interesowali się rozwojem projektowania na kontynencie. Wyraźne wpływy środkowoeuropejskich trendów graficznych obserwować można m.in. w pracach McKnight Kauffera z końca lat dwudziestych, czy Ashleya Havindena, który jako jeden z pierwszych wprowadził na grunt brytyjski założenia nowej typografii Tschicholda<sup>967</sup>.

Kinross uważa, że od pierwszej połowy lat trzydziestych to Londyn przejął po Paryżu rolę miejsca, do którego przybywali artyści, szczególnie zajmujący się sztuką komercyjną. Pierwsza zauważalna fala emigracyjnych twórców, z której wielu podążyło potem dalej do USA, napłynęła do Wielkiej Brytanii z Niemiec po zamknięciu w 1933 r. Bauhausu. W tym czasie do stoicy Imperium Brytyjskiego przyjechali m.in. Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Marcel Breuer czy Jan Tschichold, który ostatecznie osiadł w Szwajcarii.

Kolejni artyści przybywali, szczególnie z Niemiec i centralnej Europy, wraz z umacnianiem się władzy nazistowskiej. Do Wielkiej Brytanii przyjechali wówczas doskonali designerzy, którzy odebrali wykształcenie w najlepszych europejskich szkołach kształcących w zakresie sztuki użytkowej, a w krajach, które opuszczali, częstokroć sytuowali się w czołówce ówczesnych projektantów lub teoretyków designu. Wśród najważniejszych wymienić można, w ramach dalekiego od kompletności wyliczenia, postacie takie jak: John [Herzfeld] Heartfield, Otto Neurath, Hans Schleger, F. H. K. Henrion, Lewis Woudhuysen, Ernest Hoch, Berthold Wolpe, Hans Schmoller, Jakob Hegner, George [Teltscher] Adams, Rolf Brandt, Willy de Majo, Germano Facetti, Anthony Froshaug, Hermann Hecht, Romek Marber, John Tomkins [Julius Teichner], Jacqueline Groag, Gaby Schreiber, Feliks Topolski, czy wreszcie Le Witt i Him.

Wszyscy oni wpisują się w jeszcze większą grupę artystów emigrujących przed i po II wojnie światowej z kontynentu na Wyspy Brytyjskie. To właśnie im w dużej mierze przypisuje się współcześnie zaszczepienie ducha przedwojennego modernizmu w sztuce i estetyce brytyjskiej. Wielu badaczy właśnie w twórcach emigracyjnych widzi katalizator transformacji, jaka rozpoczęła się w brytyjskim projektowaniu przed wojną i nadało mu dojrzały kształt w latach powojennych. Do dziś na rolę twórców emigracyjnych w kształtowaniu powojennej kultury brytyjskiej zwracają uwagę badacze i komentatorzy. W swych pracach na kwestie te, poza Kinrossem, zwracała wcześniej uwagę m.in. Monica Bohm-Duchen<sup>968</sup>, która przyglądała się szczególnie wpływowi, jaki wywarli na brytyjską sztukę artyści żydowskiego pochodzenia, którzy do Wielkiej Brytanii przybywali w latach trzydziestych z nazistowskich Niemiec. W ostatnich dekadach chętnie o ich wkładzie przypominano m.in. w ramach organizowanego przez autorkę *Insiders/Outsiders Festival*. O artystach emigracyjnych przypominają również szerokiej publiczności

967 Robin Kinross, *Emigré Graphic Designers in Britain, Around the Second World War and Afterwards*, „Journal of Design History” 1990, Vol. 3, No. 1, s. 35-57.

968 Monica Bohm-Duchen, *Art and the Second World War*, London: Lund Humphries, 2013.

czołowe brytyjskie galerie i muzea, jak Tate Gallery, Jewish Museum London czy Victoria & Albert Museum, które w ostatnim czasie zorganizowało m.in. konferencję poświęconą emigracyjnym artystom żydowskim w Wielkiej Brytanii oraz prowadziło szeroko zakrojoną digitalizację ich prac, zgromadzonych w Archive of Art and Design.

To właśnie międzynarodowa mieszanka artystów, rodzimych, jak i napływających z całej Europy, a nawet USA czy Ameryki Południowej, kształtowała estetykę brytyjskiej przestrzeni publicznej tuż przed II wojną światową oraz bezpośrednio po niej. Artyści ci potrafili doskonale odpowiedzieć na nowe potrzeby, jakie generowało wielokulturowe społeczeństwo, w którym coraz większy udział stanowiły mniejszości, do których sami często się zaliczali. Migracje ludności sprzyjały także migracjom idei i prądów artystycznych. To właśnie wpływowi artystów emigracyjnych przypisuje się wprowadzenie projektowania brytyjskiego w nurt modernizmu. Wielu z nich kojarzonych jest także z nurtami publikowania wyrastającego na gruncie żywych wówczas ideologii lewicowych, przełamujących dominujące wcześniej wpływy tradycyjne i konserwatywne, które hamowały rozwój brytyjskiego designu w pierwszych dekadach XX w.

Trend ten można łączyć z szerszym, choć do tej pory marginalizowanym w refleksji naukowej nurtem radykalnego publikowania, o którym pisze Kimberley Reynolds. Według niej to właśnie wywodzący się z rozmaitych grup społecznych i środowisk literaci, wydawcy, redaktorzy i ilustratorzy, szczególnie związani z publikacjami dla dzieci, przyczynili się w znacznym stopniu do zbudowania w Wielkiej Brytanii postępowego, egalitarnego, współczesnego społeczeństwa. W opisywanej przez nią literaturze dla dzieci, kształtującej młode pokolenia, ogniskowały się według niej zyskujące w tym czasie na popularności idee modernizmu, ruchów lewicowych i edukacji progresywistycznej. To właśnie książka dla dzieci, miała szansę zaszcześcić te idee już u najmłodszych odbiorców i za ich pośrednictwem pozwolić im rozkwitnąć w kolejnych dekadach, które wprowadziły społeczeństwo brytyjskie do czasów współczesności. Co ważne, Reynolds uznaje w tym procesie udział zarówno pedagogów, literatów i wydawców, jak i osób odpowiedzialnych za kształtowanie skierowanych do dzieci komunikatów wizualnych, w tym ilustratorów. Le Witt i Hima autorka określa zresztą najbardziej modernistycznymi z ilustratorów dziecięcych działających w Wielkiej Brytanii w latach bezpośrednio przed oraz w trakcie II wojny światowej<sup>969</sup>.

Branża, w której działali Le Witt i Him, miała równocześnie wymiar lokalny i globalny. Wyraźnie widać powstawanie sieci relacji na poziomie kraju czy nawet miasta (choć zarówno Warszawa, jak i Londyn są stolicami, w których z reguły skupiają się twórcy komercyjni chcący realizować najpoważniejsze zlecenia). Artyści na poziomie lokalnym czy regionalnym łączyli się w ramach różnego rodzaju stowarzyszeń, kół czy mniej formalnych grup. Integrowała ich także współpraca z tymi samymi podmiotami, bądź realizacja wspólnych projektów. Przy różnych okazjach nawiązywali więc koleżeńskie kontakty, które mogły się przeradzać w relacje biznesowe lub prywatne. Siatkę tych powiązań zagęszczwały różnego rodzaju relacje z innymi osobami związanymi z branżą kreatywną. W Warszawie lat dwudziestych i trzydziestych nastąpiło dość duże zintegrowanie środowisk inteligenckich, którego wyrazem była ówczesna, słynąca z wielu inicjatyw artystycznych „kultura kawiarniana”. Jej podmiotami byli w tym czasie literaci różnych specjalności, wydawcy, księgarze, krytycy, tłumacze, ale także artyści plastycy, zwłaszcza ci starający się zaistnieć na polu sztuki użytkowej. Również w londyńskim środowisku

969 Kimberley Reynolds, *op. cit.*, *passim*.



powiązaniem z branżą kreatywną można obserwować podobne zależności. To dzięki znajomości i wsparciu osób o ustalonej pozycji w środowisku Le Witt i Him mogli zaistnieć i postawić pierwsze kroki na londyńskim rynku projektowania. Wydaje się, że relacje te z upływem dekad słabły, choć niezupełnie, czego wyrazem może być działający z różną aktywnością do czasów współczesnych Double Crown Club, zrzeszający elitę londyńskich wydawców, ilustratorów, drukarzy, projektantów i innych osób związanych z branżą wydawniczą, które przywiązują dużą wagę do estetycznych walorów druku.

Z drugiej strony elita projektantów, która reprezentowała najwyższy poziom artystyczny, często wykraczała ponad wymiar lokalny czy narodowy. Dzięki pracy dla poważnych międzynarodowych koncernów ich twórczość oddziaływać mogła na odbiorców z różnych krajów. Obserwować można także od lat dwudziestych wykształcenie się międzynarodowego środowiska artystów i krytyków zajmujących się sztuką użytkową. Przejawem tego było powstawanie w różnych miejscach Europy branżowych czasopism, które często pretendowały do rangi periodyków międzynarodowych, o czym świadczy m.in. ich reprezentacyjna forma oraz kilkunajdziesiętność. „Arts et Metiers Graphique”, „Penrose Annual”, „Gebrauchsgraphik” czy „Rocznik Polskiej Grafiki Reklamowej” odgrywały ważną rolę w promowaniu osiągnięć projektowania graficznego poszczególnych nacji na arenie europejskiej i jednocześnie stworzyły warunki do wytworzenia się branżowej relacji, wykraczającej ponad podziały terytorialne. Odbiorcami pism byli także dyrektorzy artystyczni i reklamowi dużych spółek, którzy dzięki nim mogli obserwować najważniejsze światowe trendy i poszukiwać potencjalnych wykonawców dla swych projektów.

Wspomniane pisma i towarzystwa nie tylko integrowały środowisko, lecz również przyczyniały się do podnoszenia poziomu artystycznego prac i wzmagały ducha współzawodnictwa. Były także swego rodzaju gwarancją jakości i solidności usług, którą często brali pod uwagę dyrektorzy reklamowi znajdujący się nierzadko w gronie prenumeratorów. Tworzące się jeszcze przed wojną międzynarodowe środowisko artystyczne nabrało nowego wymiaru po wojnie. Migracje artystów w latach wojny oraz wcześniejsze sprzyjały rozwinięciu się sieci kontaktów i więzów łączących artystów różnych narodowości. Wyrazem stabilizacji i roli tych powiązań było powstawanie różnego rodzaju międzynarodowych stowarzyszeń zrzeszających twórców związanych ze sztukami użytkowymi. Pojawiło się także grono obserwatorów i krytyków, którzy chętnie komentowali ich dokonania. Wzrost znaczenia międzynarodowych korporacji również podnosił zapotrzebowanie na usługi artystów o międzynarodowym uznaniu. Hima zapraszali do współpracy m.in. zleceniodawcy w Izraelu, natomiast Le Witt przez wiele lat aktywnie zaangażowany był w działalność kulturalną we Włoszech.

Sztuka oddziaływała ponad granicami państw. Twórczość Le Witta i Hima przenikała różnymi kanałami poza Wielką Brytanię, a niekiedy nawet poza Europę (warto wspomnieć zainteresowanie japońskich pism poświęconych grafice użytkowej czy tłumaczenia ilustrowanych przez Hima książek, wydawane na całym świecie). Prace Le Witta i Hima stanowiły również z pewnością inspirację dla innych artystów. Na ich plakatach i okładkach wychowywało się pokolenie dorastających przed wojną, a debiutujących po jej zakończeniu artystów, z których wielu odniosło znaczące sukcesy, zwłaszcza w sztuce plakatu. Być może warzywnym bykiem inspirował się szwajcarski grafik Herbert Leupin, projektując w 1949 r. plakat Engrais Lonza, przedstawiający zbudowanego z ziemniaków, porów, marchwi i buraków kurczaka. Le Witt podczas gościnnych wykładów, a Him podczas regularnej pracy warsztatowej ze studentami Leicester Polytechnics, mieli okazję



bezpośrednio kształcić młodych adeptów sztuki zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i poza jej granicami.

Le Witt i Him, poza tym, że mieli swój aktywny wkład w rozwój sztuki kolejnych krajów, które zamieszkiwali i odwiedzali, znaleźli się także w elitarnym gronie projektantów o międzynarodowym zasięgu i renomie. Doceniani przez krytyków i cieszący się uznaniem międzynarodowego środowiska artystycznego, dzięki zasięgowi swych prac mieli istotny wpływ na kształtowanie kultury wizualnej swojej epoki. Ich prace mogą do dziś być uznawane za jedne z najlepszych i najbardziej reprezentatywnych przykładów sztuki użytkowej w XX w., zarówno w skali narodowej, jak i międzynarodowej.



# Bibliografia





# Prace

Źródła podzielono na dwie części: książki oraz czasopisma. Uznano, że najodpowiedniejszy do tej części spisu będzie układ chronologiczny, zachowany w obrębie poszczególnych poddziałów. Standardowy opis bibliograficzny został w miarę możliwości uzupełniony o informacje na temat autorstwa poszczególnych komponentów wizualnych (okładek, ilustracji, układów graficznych i typograficznych). W opisach zachowana jest pisownia pochodząca z opracowywanego dokumentu. Wszystkie informacje które nie pochodzą z samego dokumentu ujęto w nawiasy kwadratowe.

Źródła archiwalne, do których znaleźć można odesłania w tekście, nie zostały wykazane. Wszystkie dokumenty przechowywane w Archive of Art and Design przy Victoria & Albert Museum w Londynie, objęte są osobnym katalogiem, dostępnym on-line. Pozostałe archiwalia pochodzą z kolekcji prywatnych, więc dostęp do nich jest ograniczony. Z tych względów jako źródła wymienione zostały poniżej jedynie dokumenty powielone techniką poligraficzną, przy których powstaniu mieli swój udział Le Witt lub Him.

# Książki

Zestawienie obejmuje książki, do których artyści przygotowali ilustracje, okładkę, układ graficzny, tekst lub fabułę. Zdecydowano się także odnotować tutaj książki inspirowane publikacjami artystów i wydane współcześnie, faksymile ich prac.

Podzielono je na trzy główne grupy – książki, które artyści współtworzyli razem oraz te, w których Jan Le Witt i Jerzy Him mieli swój wkład osobno. W przypadku wydań antydatowanych, porządkowane będą one według daty właściwej, natomiast publikacje niedatowane według domniemanej daty publikacji. Wznowienia i dodruki,

o ile miały miejsce, odnotowane będą w ramach opisu wydania pierwszego. W obrębie poszczególnych lat zachowano porządek alfabetyczny według nazwiska autora lub w przypadku jego braku, według tytułu.

W zestawieniu starano się ująć wszystkie znane wydania i edycje poszczególnych druków. Spis dążył do kompletności, jednak ze względów szerzej opisanych we wstępie pracy, istnieje ryzyko pewnych braków.

## Jan Le Witt

[1933]

- Ballantyne Rober, *Łowcy Goryli*, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, il. Juliusz Krajewski, Warszawa: Nowe Wydawnictw [c. 1933].
- Bird Robert Montgomery, *W puszczech Ameryki*, oprac. Teodor Szablowski, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, Nowe Wydawnictwo [c. 1933].
- BUDUJ. *Poradnik dla budujących dom własny*, oprac. graf. i obwol. Jan Levitt, Warszawa: Dom-Osiedle-Mieszkanie, 1933.
- Budzińska Marja, *Dobra macocha*, okł. Jan Levitt [?], Warszawa: Biblioteka Książek Błękitnych, 1933.
- Choromański Michał, *Zazdrość i medycyna*, okł. Jan Levitt, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933.
- Cooper James Fenimore, *Kolonja na kraterze*, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, Warszawa: Nowe Wydawnictwo [c. 1933].
- Defoe Daniel, *Robinson Kruzo*, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, il. Juliusz Krajewski, Warszawa: Nowe Wydawnictw [c. 1933].
- Hichens Robert, *Milcząca potęga*, okł. Jan Levitt i Leon Chejfec, Warszawa: Powszechna Spółka Wydawnicza Płomień, 1933.
- Iwaskiewicz Jarosław, *Panny z Wilka*, okł. Janusz Levitt, Warszawa: Gebethner i Wolff, Brzezina, 1933.
- Kingston William, *Przygody dzielnego marynarza*, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, il. Juliusz Krajewski, Warszawa: Nowe Wydawnictw [c. 1933].
- Mauriac François, *Rodzina Frontenac*, okł. Jan Levitt, tłum. Marja Rafałowicz-Radwanowa, Warszawa: Biblioteka Tygodnika Ilustrowanego, 1933.
- Meissner Janusz, *Żwirko i Wigura, załoga R.W.D.*, okł. Janusz Levitt, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933.
- Miguel de Cervantes, *Przygody Don Kiszota z Manszy*, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, il. Juliusz Krajewski, Warszawa: Nowe Wydawnictw [c. 1933].
- Nowakowski Zygmunt, *Przylądek dobrej nadziei*, [okł. Jan Levitt] Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933.
- Osteno Marta, *Życie na wzgórzu*, okł. Jan Levitt, Warszawa: Powszechna spółka wydawnicza Płomień, 1933.

- Read Mayne, *Biały wódz indjan*, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, il. Juliusz Krajewski, Warszawa: Nowe Wydawnictwo [c. 1933].
- Swift Johnatan, *Podróże Guliwera*, okł. Janusz Levitt i Juliusz Krajewski, il. Juliusz Krajewski, tłum. N. Ostrowska i S. Raciążkówna, Warszawa: Nowe Wydawnictwo [c. 1933].
- Wierzyński Kazimierz, *Granice Świata*, okł. Janusz Levitt, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933.
- [1956]
- Le Witt Jan, *The Vegetabull*, London: Collins, 1956.
- Le Witt Jan, *The Vegetabull*, New York: Harcourt Brace & Co, 1956.
- [1967]
- Miłosz Czesław, *Wiersze*, okł. Jan Le Witt, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1967.
- [1971]
- Le Witt Jan, *Art is a tell-tale brick...* [W:] *Herbert Read et. al., Jan Le Witt*, London: Routledge & Kegan Paul, 1971, s. 44-47.
- Le Witt Jan, *Reflections* [W:] *Herbert Read et. al., Jan Le Witt*, London: Routledge & Kegan Paul, 1971, s. 37-42.
- [1976]
- Reznikoff Charles, *Te Deum* [broszura], proj. graf. i il. Jan Le Witt, London: Menard Press, [1976].

## Jerzy Him

- [1936]
- Wajngarten Jerahmiel, *Mikraa alef, liszenat halimudim hariszonah*, oprac. graf. Jerzy Himmelfarb, Varšah [Warszawa]: E. Gitlin, 5697 [1936].
- [1958]
- Israel The Story of a Nation*, okł., il. i proj. graf. George Him, Jerusalem: The Government Printer; Amsterdam: L. van Leer N.V., 1958.
- Snow Charles Percy, *The Conscience of the Rich*, okł. George Him, London: Penguin Books, 1958.
- [1959]
- 25 Years of Youth Aliyah*, okł., il. i proj. graf. George Him, London: Children & Youth Aliyah Committee for Great Britain, 1959.
- Claude [Claude Marie Vincendon], *A chair for the prophet*, okł. George Him, London: Faber & Faber, 1959.

[1960]

Abrahams Gerald, *The Chees Mind*, okł. George Him, London: Penguin Books, 1960.

Beerbohm Max, *Zuleika Dobson or an Oxford Love Story*, okł., il. i oprac. graf.  
George Him, New York: Limited Edition Club, 1960.

Beerbohm Max, *Zuleika Dobson or an Oxford Love Story*, okł., il. i oprac. graf.  
George Him, New York: Heritage Press, 1960.

*Look Inside*, il. i okł. George Him, London: Newman Neame Take Home Books  
Limited, [c. 1960].

Max Beerbohm, *Zuleika Dobson or an Oxford Love Story*, okł. i il. George Him, London:  
Penguin Books, 1961 i 1967.

[1961]

*Facts About Israel 1961*, okł., il. i oprac. graf. George Him, Jerusalem: The Information  
Division, Ministry For Foreign Affairs, 1961.

Reese Terence, *Bridge*, okł. George Him, London: Penguin Books, 1961.

Weiss Reska, *Journey through Hell*, okł. George Him, London: Vallentine Mitchell, 1961.

[1962]

*Facts About Israel 1962*, okł., il. i oprac. graf. George Him, Jerusalem: The Information  
Division, Ministry For Foreign Affairs, 1962.

[1964]

Herrmann Frank, *The Giant Alexander*, okł. i il. George Him, London: Methuen, 1964.

Potter Stephen, *Squawky, the One-up Parrot*, okł. i il. George Him, New York:  
J. B. Lippincott Company, 1964.

Potter Stephen, *Squawky, the One-up Parrot*, okł. i il. George Him, London:  
William Heinemann Ltd, 1964 i 1965.

[1965]

Herrmann Frank, *The Giant Alexander*, okł. i il. George Him, New York: McGraw-Hill,  
1965.

[1966]

Berg Leila, *Folk Tales for Reading and Telling*, okł. i il. George Him, London:  
Brockhampton Press, 1966.

Berg Leila, *Folk Tales for Reading and Telling*, okł. i il. George Him, Cleveland:  
The World Publishing Company, 1966.

Herrmann Frank, *The Giant Alexander and the Circus*, okł. i il. George Him, London:  
Methuen, 1966.

Shaw George Bernard, *Two Plays for Puritans*, New York: Heritage Press, 1966.

Shaw George Bernard, *Two Plays for Puritans*, New York: Limited Edition Club, 1966.

Ward Dennis, *Russian Pronunciation Illustrated*, okł. i il. George Him, Oxford: Oxford University Press, 1966.

[1967]

Potter Stephen, *Squawky, the One-up Parrot*, okł. i il. George Him, Eua Claire: E. M. Hale and Company, 1967.

[1968]

Herrmann Frank, *Der riesengrosse Alexander und der kleine Timmy*, okł. i il. George Him, Balve: Engelbert Verlag, 1968.

Herrmann Frank, *Der riesengrosse Alexander*, okł. i il. George Him, Balve: Engelbert Verlag, 1968.

Herrmann Frank, *The Giant Alexander in America*, okł. i il. George Him, London: Methuen, 1968.

[1969]

*Light on Soviet Jewry*, okł. George Him, London: Board of Deputies of British Jews, 1969.

Thwaite Ann, *The Day with the Duke*, okł. i il. George Him, Leicester: Brockhampton Press, 1969.

Thwaite Ann, *The Day with the Duke*, okł. i il. George Him, New York: The World Publishing Company, 1969.

[1971]

Herrmann Frank, *The Giant Alexander and Hannibal the Elephant*, okł. i il. George Him, London: Methuen, 1971.

[1972]

Berg Leila, *Knitting*, okł. i il. George Him, London: Macmillan, 1972.

Berg Leila, *Well I Never!*, okł. i il. George Him, London: Macmillan, 1972.

[1974]

Morris Joyce M., *Ann and Ben*, okł. i il. George Him, London: Macmillan, 1974.

*Ww*, okł. i il. George Him, London: Macmillan, 1974.

[1975]

Herrmann Frank, *All About The Giant Alexander*, okł. i il. George Him, London: Methuen, 1975.

[1976]

Banks Lynne Reid, *The Adventures of King Midas*, okł. i il. George Him, London: J. M. Dent & Sons, 1976.

Berg Leila, *Folk Tales for Reading and Telling*, okł. i il. George Him, London: Pan Books Ltd, 1976.



Rogerson Jim, *King Wilbur the Third and the Bath*, okł. i il. George Hima, London: J. M. Dent & Sons, 1976.

Rogerson Jim, *King Wilbur the Third and the Bicycle*, okł. i il. George Hima, London: J. M. Dent & Sons, 1976.

Rogerson Jim, *King Wilbur the Third Rebuilds his Palace*, okł. i il. George Hima, London: J. M. Dent & Sons, 1976.

Rogerson Jim, *King Wilbur the Third's Birthday Present*, okł. i il. George Hima, London: J. M. Dent & Sons, 1976.

[1977]

Gilroy Beryl, *Bubu's Street*, okł. i il. George Him, London: Macmillan, 1977.

McNeill Janet, *Growlings*, okł. i il. Richard Rose, London: Macmillan, 1977.

McNeill Janet, *My Auntie*, okł. i il. George Him, London: Macmillan, 1977.

Polanowski Tadeusz, *Fraszka ważka nieważka*, okł. George Him, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1977.

Polanowski Tadeusz, *Na pstrym koniu*, okł. George Him, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1977.

[1978]

Hencke David, *College in crisis*, okł. George Him, London: Penguin Books, 1978.

[1980]

Berg Leila, *Folk Tales for Reading and Telling*, okł. i il. George Him, London: Hodder & Stoughton Ltd, 1980.

Berg Leila, *Han tog min cykel!*, okł. i il. George Him, København: Munksgaard, 1980.

Cervantes Miguel de, *The Adventures of Don Quixote*, okł. i il. George Him, tłum. John Cohen, New York: Methuen Inc., 1980.

Cervantes Miguel de, *The Adventures of Don Quixote*, okł. i il. George Him, tłum. John Cohen, London: Methuen Children's Books Ltd, 1980.

*Jewish Perspectives, 25 years of jewish writing*, wybór Jacob Sonntag, okł. George Him, London: Decker & Warburg, 1980.

[1982]

*George Him's Jerusalem*, wstęp Teddy Kollek, il. George Him, Jerusalem: Jerusalem Foundation, 1982.

Potter Stephen, *Skrzeczek, przygody dziwoptaka*, okł. i il. George Him, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1982.

[1984]

Berg Leila, *Folk Tales*, 世界の民話, tłum. Osaki Masanori, Tokyo: 南雲堂, 1984.

Berg Leila, *Topsy turvy tale*, okł. i il. George Him, London: Magnet Books, 1984.

[1986]

Herrmann Frank, *All About The Giant Alexander*, okł. i il. George Him, [London]: Picollo Books, 1986.

Herrmann Frank, *Fridolin, der freundliche Riese*, okł. i il. George Him, Ravensburg: Maier, 1986.

[2010]

Beerbohm Max, *Zuleika Dobson or an Oxford Love Story*, okł. i il. George Him, tłum. Philippe Néel, Toulouse: Monsieur Toussaint Louverture, 2010.

## Levitt-Him / Lewitt-Him

[1933]

Choynowski Piotr, *Młodość, miłość, awantura*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Gebethner i Wolf, 1933.

Maxwell William Babington, *Oto mój mąż*, obwol. Levitt-Him, tłum. Marja Rafałowicz-Radwanowa, Warszawa, Powszechna Spółka Wydawnicza „Płomień”, 1934 [prawdopodobnie antedat., 1933].

Siedlecki Adam Grzymała, *Miechowiec & Syn*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Gebethner i Wolf, 1934 [antedat. 1933].

Szelburg-Zarembina Ewa, *Sygnaly*, okł. Levitt-Him [?], Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933.

[1934]

Boguszewska Helena, *Cale życie Sabiny*, obwol. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1934.

Bunin Iwan, *Czara życia*, okł. Levitt-Him, tłum. Jan Lorentowicz, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1934.

Bunin Iwan, *Pan z San Francisco*, okł. Levitt-Him, tłum. Wacław Rogowicz, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1934.

Bunin Iwan, *Wieś*, okł. Levitt-Him, tłum. Jan Lorentowicz, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1934.

Choromański Michał, *Opowiadania dwuznaczne*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1934.

Hulka-Laskowski Paweł, *Mój Żyrardów, z dziejów polskiego miasta i z życia pisarza*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1934.

Mansfield Katherine, *Garden Party*, okł. Levitt-Him, tłum. Bolesława Kopelówna, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworskiego, 1934.

Reed John, *Dziesięć dni które wstrząsnęły światem*, obwol. Levitt-Him, tłum. Aleksander Dobrot [właśc. Wiktor Grosz], Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1934.

Słonimski Antonii, *Dwa końce świata*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworskiego, 1934.

Słonimski Antonii, *Heretyk na ambonie*, obwol. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworskiego, 1934.

Smith Helen Zenna, *Pasierbice wojny*, obwol. Levitt-Him, tłum. H. Bukowska, Warszawa: Powszechna Spółka Wydawnicza „Płomień”, 1934.

Winawer Bruno, *Śpiew drutów*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1934.

Wrzos Konrad, *Kiedy znowu wojna?*, okł. Levitt-Him Warszawa: Gebethner i Wolff, 1934.

[1935]

Čapek Karol, *Hordubal*, obwol. Levitt-Him, tłum. Paweł Hulka-Laskowski, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1935.

Čapek Karol, *Meteor*, obwol. Levitt-Him, tłum. Paweł Hulka-Laskowski, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1935.

Čapek Karol, *Zwyczajne życie*, obwol. Levitt-Him, tłum. Paweł Hulka-Laskowski, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1935.

Engelbrecht Helmut, Frank Hanighen, *Handlarze śmiercią*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1935.

*Kalendarz „Łącznika Poczтового” na rok 1936*, okł. Levitt-Him, [Warszawa]: Reklama Pocztowa Sp. z.o.o., [1935].

Kingsley Charles, *Heroje czyli klechdy greckie o bohaterach*, okł i ilustr. Levitt-Him, tłum. Waław Berent, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1935, 1946 i 1950.

Ostenseo Marta, *Wody pod Ziemią*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Płomień, 1935.

Petersen Nis, *Ulica Sandalników, opowieść rzymska z czasów Marka Aureliusza*, obwol. i okł. Levitt-Him, tłum. Zbigniew Grabowski, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1935.

[1936]

Ammers-Küller Jo van, *Jenny próbuje małżeństwa*, okł. Levitt-Him, tłum. Róża Centnerszwerowa, Warszawa: Powszechna Spółka Wydawnicza Płomień „Płomień” 1937 [prawdopodobnie antedat.; 1936].

Ammers-Küller Jo van, *Jenny zostaje aktorką*, okł. Levitt-Him, tłum. Róża Centnerszwerowa, Warszawa: Wydawnictwo „Płomień” 1937 [antedat.; 1936].

Borredon Chassaing De [broszura], *Wskazówki praktyczne dla młodych matek*, il. i okł. Studio Levitt-Him, Warszawa: Druk Norma [c. 1936].

Dr Pietraszek [właśc. Julian Tuwim], *A to pan zna?*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1936.

Fleming Peter, *Przygoda Brazylijska*, tłum. Aleksander Dobrota [właśc. Wiktor Grosz], okł. Levitt-Him, Warszawa: J. Przeworski, 1936.

*Liryki francuscy*, T. 1, wybór i tłum. Stefan Napierski, okł. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicz, 1936.

- Mortkowicz[-Olczakowa] Hanna, *W Palestynie 1936, obrazy i zagadnienia*, fot. Edward Poznański, okł. Levitt-Him, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze [J. Mortkowicz], 1936.
- Neumann Alfred, *Krystyna, królowa Szwedzka* [na okł. tytuł: *Krystyna, królowa Szwecji*], okł. Studio Levitt-Him, tłum. Marcei Tarnowski, Warszawa: Wydawnictwo „Płomień”, 1937 [antedat.; 1936].
- Prawdin Michał [właśc. Michael Charol], *Carat wali się w gruzy*, okł. Levitt-Him, tłum. F. Wielecki, Warszawa: Nowe Wydawnictwo, [1936].
- Prawdin Michał [właśc. Michael Charol], *Dżyngis Chan, zdobywca świata*, okł. Levitt-Him, tłum. Karolina Beylin, Warszawa: Nowe Wydawnictwo, [1936].
- Uzdrowiska Polskie. Klisze i druk w układzie graficznym*, oprac. W. Przywieczerski, okł. Levitt-Him, układ graf. Stanisław Brzęczkowski, Warszawa: Związek Uzdrowisk Polskich, 1936.
- Wańkiewicz Melchior, *Na tropach Smętka*, wyd. II, obwol., okł. i il. Levitt-Him, Warszawa: Biblioteka Polska w Bydgoszczy, 1936.
- Worcell Henryk, *Zakłęte rewiry*, okł. Levitt-Him, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1936.
- [1937]
- Piłsudski Józef, *Pisma zbiorowe, wydanie prac dotychczas drukiem ogłoszonych*, T. 3 [innych nie odnaleziono], okł. Levitt-Him, Warszawa: Instytut Józefa Piłsudskiego, 1937.
- Recouly Raymond, *Franciszek Józef, zmierzch cesarstwa*, obwol. Levitt-Him, tłum. Helena Hellerówna, Warszawa: Powszechna Spółka Wydawnicza „Płomień”, 1937.
- Tuwim Julian, *Lokomotywa, Rzepka, Ptasia radio*, okł., il. i ukł. graf. Levitt-Him, Warszawa: Wydawnictwo J. Przeworski, 1937.
- [1938]
- Lewitt-Him, *The Football's Revolt*, London: Minerva Publishing, 1938.
- Tuwim Julien, *La locomotive, le navet, la radio des oiseaux*, okł., il. i ukł. graf. Levitt-Him, tłum. Paul Cazin, Paris: Éditions Arts et Métiers Graphiques, [1938].
- [1939]
- Tuwim Julian, *Locomotive, The Turnip, The Birds' Broadcast*, okł., il. i ukł. graf. Levitt and Him, tłum. Bernard Gutteridge, William J. Peace, London: Minerva Publishing, [1939].
- [1940]
- Informator dla Polaków w Anglii*, oprac., okł. i il. Lewitt-Him, Londyn: M. I. Kolin 1940.
- Poland's Martyrodrom, German Inavasion Photographs and Facts*, wstęp Philip Noel-Baker, oprac. graf. Lewitt-Him, Londyn: M. I. Kolin, 1940.
- [1941]
- Lewitt-Him, *Polish Panorama*, Londyn: M. I. Kolin 1941.

Pruszyński Ksawery, *Droga wiodła przez Narvik*, okł. Lewitt-Him, Londyn: M. I. Kolin, 1941.

*Underground Poland Speaks*, okł. Lewitt-Him, Londyn: Liberty Publication, 1941.

*Wiersze o Warszawie*, zebrał Mieczysław Grydzewski, obwol. Lewitt-Him, Londyn: M. I. Kolin 1941.

[1942]

Ross Diana, *The Little Red Engine gets a Name*, okł. i il. Lewitt-Him, London: Faber & Faber, 1942.

[1943]

Hemar Marian, *Adolf the Great*, okł. Lewitt-Him, London: The New Europe Pub. Co., 1943.

Hemar Marian, *Adolf Wielki*, okł. Lewitt-Him, Londyn: M. I. Kolin, 1943.

Lewitt-Him, *Blue Peter*, słowa Alina Lewitt, London: Faber & Faber, 1943.

Żołnierz polski w Norwegii, fotogr. N. M. Neuman, ukł. graf. i okł. Lewitt-Him, Londyn: M. I. Kolin, 1943.

*Polish Troops in Norway*, fotogr. N. M. Neuman, układ graf. i okł. Lewitt-Him, Londyn: M. I. Kolin, 1943.

[1944]

*Beautiful Poland Album*, oprawa graficzna Lewitt-Him, London: Orbis, [c. 1944-5].

*Five Silly Cats*, okł. i il. Lewitt-Him, słowa Alina Lewitt, [Londyn]: Minerva Publishing Co. Ltd, [1944].

*Justice Outlawed. Administration of Law In German-occupied territories*, wstęp Henry Slessor, okł. Lewitt-Him, London: Liberty Publications, 1944.

[1945]

Ross Diana, *The Little Red Engine gets a Name*, okł. i il. Lewitt-Him, Transatlantic Arts, 1945.

[1948]

Lewitt-Him, *Blå Peter, En berättelse om en liten hund*, słowa Alina Lewitt, [Stockholm]: KF: S Bokförlag, 1948.

[1949]

*Where to dine in London and Paris, A guide in chart form listing 200 restaurants*, okł. i winiety Lewitt-Him, London: Ram's Head Press, [1949].

[1950]

Lewitt-Him, *Hupikék Péter*, słowa Alina Lewitt, tłum. Éva Pálosy, Budapest: Franklin-Társulat Kiadása, [c. 1950].



[1991]

Słonimski Antonii, *Dwa końce świata*, okł. z wykorzystaniem grafiki Levitt-Him z I wyd., Warszawa: Książka i Wiedza, 1991.

[2013]

Tuwim Julian, *Lokomotywa. The Locomotive. Die Lokomotive*, tłum. Wolfgang von Polentz, Marcel Weyland, wykorzystano il. Levitt-Him [w układzie innym niż w pierwotnym wydaniu], Kraków: TAIWPN Universitas; Instytutu Książki, 2013.

[2015]

Lewitt-Him, *The Football's Revolt*, London: V&A Publishing, 2015.

[2017]

Tuwim Julian, *Locomotive*, okł. i il. Lewitt-Him, London: Thames & Hudson, 2017.

[2018]

Tuwim Julian, *Die Lokomotive*, okł. i il. Jan Lewitt und George Him, Leipzig: Leiv Leipziger Kinderbuch, 2018.

## Czasopisma

Zestawienie obejmuje czasopisma do których artyści przygotowali ilustracje, okładki lub reklamy. W wykazie uwzględniono także różnego rodzaju teksty autorstwa Le Witt a i Hima, które ukazywały się w prasie lub czasopismach. Przedstawiono je w porządku chronologicznym.

Wykaz podzielono na trzy działy – samodzielnych prace Le Witt a i Hima oraz ich wspólne realizacje z lat 1933-1954.

## Jan Le Witt

[1956]

Le Witt Jan, [okładka], „Punch” 1956, no 6064, 14 November.

[1973]

Le Witt Jan, *Aforyzmy i refleksje*, „Wiadomości” [Londyn] 1973, nr 24 (1420), s. 1.

Le Witt Jan, *Refleksje o sztuce, z notatnika artysty*, „Wiadomości” [Londyn] 1973, nr 18 (1414), s. 1.

[1982]

Le Witt Jan, *Art for the temple or gimmicks for the funfairs?*, „Temenos” 1982, vol. 3, s. 91-104.

Le Witt Jan, *Poems, Parables, Art*, „European Judaism: A Journal for the New Europe” 1982, vol. 16, no. 1 (Summer), s. 30-37.

[1983]

Le Witt Jan, *Encounters with Shadow*, „European Judaism: A Journal for the New Europe” 1983, vol. 17, no. 1 (Summer), s. 19-22.

[1984]

Le Witt Jan, *Aforyzmy i refleksje*, „Wiadomości” [Londyn] 1973, nr 24 (1420), s. 1.

Le Witt Jan, *Refleksje o sztuce, z notatnika artysty*, „Wiadomości” [Londyn] 1973, nr 18 (1414), s. 1.

Le Witt Jan, *Without art the world will die*, „Temenos” 1984, vol. 5, s. 91-99.

## Jerzy Him

[1929-1933]

Himmelfarb Georg, [ilustracje], „Kölner Illustrierte”, „Das Heft”, „Die Woche”, „Leipziger Illustrierte”, „Neue Illustrierte Zeitung”, „Jugend”, „Reisedienst”, „Reclams Universum”, „Wochenschau”, „Hamburger Illustrierte”, „Karstadt Magazin”, „Hackebeils”, „Scherls Magazin”, c. 1929-1933, *passim*.

[1949]

Him George, *The Whimsical Paintings of Jan Le Witt*, „The Studio” 1949, vol. 137, s. 108-110.

[1951]

Him George, *Letter to Art & Industry on its silver jubilee*, „Art & Industry” 1951, July, s. 7.

[1955]

Him George, *Cabbages or Kings?*, „Art & Industry” 1955, July, s. 18-21.

[1956]

Him George, [okładki], „The Composing Stick” 1956-1958, nr 13, 15, 17, 18 i 20.

[1958]

Him George, [okładka i skrzydełko], „The Bowater Papers”, 1958, nr 4.

Him George, Raymond Dew, *An Interpretation*, „SIA Journal” 1958, October, s. 7-8.

[1959]

Him George, *...Including the kitchen sing*, „Design Magazine” 1959.

Him George, *I blame the advertisers*, „Advertiser's Weekly” 1959, August 21, s. 20, 24.

[1961]

Him George, *Jean David*, „Graphis” 1961, no 97, s. 418-423, 445, 447.

[1963]

Him George, *Israel: Graphic arts in a young country*, „Graphis” 1963, no 108, s. 268-277, 343-344.

[1968]

Him George, [okładki], „New Middle East” 1968-1971, nr 1-31.

Him George, *Pages from Israel Sketchbook* [rysunki], „The Jewish Chronicle Supplement” 1968, April 17, s. 27.

[1973]

[Okładki z logo autorstwa Hima], „Jewish Quarterly” 1973-1981.

Him George, [Okładka], „Jewish Quarterly” 1973, vol. 21, no 1

[1977]

Him George, Rand Paul, *Hans Schleger (Zéro)*, „Graphis” 1977, no 188, s. 518-525, 566.

## Lewitt-Him

[1934]

Levitt-Him, [reklama], „Łącznik Pocztowy” 1934, nr 6, s. 10.

Levitt-Him, [Reprodukcja plakatu], „Świat” 1934, nr 24 (16.06), s. 4.

[1935]

Levitt-Him, [reklama] „Wiadomości Literackie” 1935, nr 21 (601), s. 8.

Levitt-Him, [reklama], „Architektura i Budownictwo. Miesięcznik ilustrowany” 1935, nr 11, s. IV.

Levitt-Him, [reklamy produktów zakładów przemysłowych w Starachowicach], „Przegląd Techniczny”, 1934-1935, *passim*.

Levitt-Him, *12 fotografów widzi okno* [reportaż fotograficzny], „Skamander” 1935, R. 9, z. 60, po s. 289 [wyłączone z numeracji].

Levitt-Him, *Krzywy gwóźdź...* [reklama], „Rocznik Polskiej Grafiki Reklamowej” 1935 i 1938.

Levitt-Him, *Portrety współczesnych pisarzy polskich w interpretacji Levitta i Hima* [rysunek satyryczny], „Skamander” 1935, R. 9, z. 58, po s. 129 [wyłączone z numeracji].

Levitt-Him, *Stal Starachowice* [reklama], „Inżynieria i Budownictwo. Organ Związku Polskich Inżynierów Budowlanych” 1939, nr 5, s. III.

[1936]

Levitt-Him, [okładka], „Skamander” 1936, R. 10, z. 67.

Levitt-Him, [reklama] „Wiadomości Literackie” 1936, nr 48 (680), s. 6.

Levitt-Him, [reklama], „Wiadomości Literackie” 1936, nr 48 (680), s. 6.

Levitt-Him, *Arcydzieła malarstwa i rzeźby przystosowane do użytku dzieci i młodzieży* [grafiki], „Szpilki” 1936, nr 45 (22 listopada), s. 5.

Levitt-Him, *Chwila wytchnienia* [7 fotomontaży], „Wiadomości Literackie” 1936, nr 16 (648), s. 10-11.

Levitt-Him, *Mr. Globe choruje* [opowieść obrazkowa z fotomontaży], „Wiadomości Literackie” 1936, nr 53/54 (685/686), s. 12-13.

Levitt-Him, *Straty zwalczają czułe wodomierze* [fotomontaż], „Pomiar” 1936, R. 3, nr 6, s. 38.

Lewitt-Him, *Warszawa w wyobraźni...* [8 rysunków], „Wiadomości Literackie” 1936, nr 6 (638), s. 4-5.

[1937]

Levitt-Him, [okładka], „Skamander” 1937, R. 11, z. 81-83.

Levitt-Him, [reklama], „Wiadomości Literackie” 1937, nr 52/53 (738/739), s. 23.

Levitt-Him, *Już czas wyrzucić stare przyrządy na złom* [fotomontaż], „Pomiar” 1937, R. 4, nr 7, s. 11.

Słonimski Antonii [tekst], Levitt-Him [fotomontaże], *Stalin imperatorem proletariatu*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 14 (700), s. 12.

[1940]

Lewitt-Him, *L'ordre règne à Varsovie* [ilustracja], „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1940, nr 1, s. 1.

Lewitt-Him, *Nowy Świat* [ilustracja], „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1940, nr 16/17, s. 4.

[1942]

Lewitt-Him, [reprodukcje plakatów] „Modern Publicity” 1941, s. 65; 1942, s. 18, 51, 55, 92, 114.

[1943]

Lewitt-Him, [reklamy], „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1940, nr 41/42, 43, 45, 46; 1941, nr 49, 50, 51/52; 1943, nr 47.

[1950]

Lewitt-Him, [okładka], „Contact the Magazine of Pleasure” 1950, May/June.

[1951]

Lewitt-Him, [okładka], „Modern Publicity” 1951-52.

[1952]

Lewitt-Him, [okładka], „Telecommunications Journal” [London] 1952, May.

Lewitt-Him, [okładka], „Collins Magazine” 1952, May.

Lewitt-Him, [okładka], „Collins Magazine” 1952, July.

Lewitt-Him, [okładka], „Collins Magazine” 1952, September.

[1953]

Lewitt-Him, [okładka], „Collins Magazine” 1953, January.

[1954]

Lewitt-Him, [okładka], „Punch” 1954, no 5932, May 31.

Lewitt-Him, [okładka], „Punch” 1954, no 5961, December 15.

[1955]

Lewitt-Him, [okładka], „The Composing Stick” 1955, no 10.





# Opracownia

Zestawienie obejmuje wszelkie teksty, które zawierały informacje pomocne podczas pisania pracy. W jednym ciągu wymieniono książki, artykuły w czasopismach oraz dokumenty on-line. Opisy uporządkowane zostały w porządku alfabetycznym według nazwisk autorów, lub w przypadku ich braku według tytułów (dla dokumentów on-line były to nagłówki najlepiej wyróżnione typograficznie lub ewentualnie opis sekcji *title* witryny). Zestawienie zawiera 274 nienumerowane opisy.

*1951 Festival of Britain* [on-line, 14.05.2017 r.] [http://www.postalheritage.org.uk/collections/getrecord/GB813\\_P\\_150\\_05\\_04\\_11](http://www.postalheritage.org.uk/collections/getrecord/GB813_P_150_05_04_11)

*1954 film version of Animal Farm by Halas and Batchelor* [on-line, 7.02.2019 r.] <https://www.bl.uk/collection-items/1954-film-version-of-animal-farm-by-halas-and-batchelor>

*8 Engelska Reklamtecknare* [folder wystawy], Stockholm: Nationalmuseum, 1952.

*A book children will love*, „The Spectator” 1939, 8 December, s. 37.

*A piquant thought* [on-line, 13.02.2017 r.] <http://www.shelfappeal.com/a-piquant-thought/>

*Abraham Ostrzega* [on-line, 11.02.2019 r.] [https://zacheta.art.pl/public/upload/download/Abraham%20Ostrzega\\_%20zeszyt%20oprasowy.pdf](https://zacheta.art.pl/public/upload/download/Abraham%20Ostrzega_%20zeszyt%20oprasowy.pdf)

*Abram Games* [on-line, 20.10.2017 r.] <http://www.abram-games.com/>

*AGI Graphic Design Since 1950*, ed. Ben Bos, Elly Bos, s.l.: Thames & Hudson, 2007.

*Alliance Graphique Internationale* [on-line, 12.06.2017 r.] <http://a-g-i.org/about/>

*Alliance Graphique Internationale*, „Art and Industry” 1955, vol. 58, January to June, s. 3.

- Allner W. H., *Posters, Fifty artists and designers analyze their approach, their methods, and their solution to poster design and poster advertising*, New York: Reinhold Publishing Corporation, 1952.
- Art and Animation - A History of Halas & Batchelor - Part 5* [on-line, 19.02.2016 r.] <http://halasbatchelor75.co.uk/art-and-animation-a-history-of-halas-5/>
- Art in progress* [plik PDF, on-line, 25.07.2017 r.] [https://www.moma.org/documents/moma\\_master-checklist\\_332978.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_332978.pdf)
- Artmonsky Ruth, *Jan Le Witt and George Him*, Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2008.
- Artmonsky Ruth, *Unashamed Artists*, London: Artmonsky Arts, 2014.
- At I.R.O.*, „The Australian Women's Weekly” 1950, March, Saturday 25, s. 29.
- Austen G. O., *American Overseas Airlines*, „Graphis” 1948, 22, s. 118-122, 197-198.
- Axial Image, Jan Le Witt* [on-line, 2.01.2019 r.] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/le-witt-axial-image-p06333>
- Banaczyk Władysław, *3 telegrams to the Delegatura in Warsaw, with requests for information* [on-line, 4.05.2018 r.] [http://www.infocenters.co.il/gfh/notebook\\_ext.asp?book=66998&lang=ENG](http://www.infocenters.co.il/gfh/notebook_ext.asp?book=66998&lang=ENG)
- Barman Christian, *London Transport Publicity*, „The Penrose Annual” 1939, vol. 41, s. 50-54.
- Barmas John, *Lewitt-Him versus Time*, „Art and Industry” 1952, March, s. 92-95, 102.
- Barry Gerald, *The influence of the Festival of Britain on design to-day* [tekst wykładu i zapis dyskusji], „Journal of Royal Society of Arts” 1961, vol. 109, no 5059, s. 503-515.
- Bednarska-Ruszajowa Krystyna, *Nowe metody badań nad książką dawną w Polsce*, „Historyka” 1996, t. 26, s. 65.
- Bohm-Duchen Monica, *Art and the Second World War*, London: Lund Humphries, 2013.
- Bojko Szymon, *Polska sztuka plakatu : początki i rozwój do 1939 roku*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, 1971.
- Bowater Papers* [on-line, 27.11.2018 r.] <https://gsalibrarytreasures.wordpress.com/2010/05/13/bowater-papers/>
- British poster designers know their job*, „Art and Industry” 1948, 44, s. 42-52.
- BT Archive* [on-line, 12.01.2018 r.] <http://www.btplc.com/Thegroup/BTsHistory/BTgrouparchives/index.htm>
- Cabrelly E. A., *The successful partnership of Lewitt & Him*, „Art & Industry” 1950, October, s. 123.
- Caffisch Max, Hans Neuburg, *Typomundus 20*, New York: Reinhold Pub.; London: Studio Vista Ltd; Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1966.
- Carrington Noel, *British poster art during the war*, „Graphis” 1946, 14, s. 172-185, 271-273.

- Carrington Noel, *Illustrated books for children*, „Graphis” 1946, 14, s. 220-237.
- Carrington Noel, *State and Industrial Design in Great Britain*, „Graphis” 1947, no 18, s. 108-117, 160.
- Cassou Jean, *Jan Le Witt* [W:] Herbert Read *et. al.*, *Jan Le Witt*, London: Routledge & Kegan Paul, 1971, s. 49-59.
- Catalog of the Exhibition and List of Illustrations (Modern art in your life)* [plik PDF, on-line, 25.07.2017 r.] [https://www.moma.org/documents/moma\\_master-checklist\\_325687.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325687.pdf)
- Cățelușul albastru* [on-line, 24.04.2017 r.] <http://teatrulreginamaria.ro/trupa-arcadia/catelusul-albastru/>
- Chwastyk-Kowalczyk Jolanta, *Świat bez granic...*, „Rocznik Bibliologiczno-Prasoznawczy” 2010, t. 2/13, s. 221-244.
- Children's Books – First Instalment*, „The Spectator” 1939, 17 November, s. 712.
- Coatsworth Elizabeth, *The Children Come Running*, New York: Golden Press, 1960.
- Colin Paul, *Paul Colin looks at the world's war posters*, „Art and Industry” 1945, September, s. 87-90.
- Comprendre*, Venezia: Société européenne de culture, 1977.
- Contemporary Designers*, ed. Colin Naylor, Chicago, London: St. James Press, 1990.
- Crosland Margaret, *Simone de Beauvoir, The Woman and Her Work*, London: Heinemann Educational Books, 1992.
- Czuma Mieczysław, Mazan Leszek, *Maczanka krakowska, czyli świat z pawim piórem*, Kraków: Anabasis, 2004.
- Design Bursaries 1978 Competition*, „Journal of the Royal Society of Arts” 1979, vol. 127, no 5275, s. 391-401.
- Direct mail that isn't waste*, „Art and Industry” 1939, vol. 26, no. 151, January, s. 1-7.
- Dorobek i plany Wydawnictwa J. Przeworskiego*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 16 (596), s. 3.
- Drugi Powszechny Spis Ludności z dnia 9 grudnia 1931 r.: wyniki ostateczne opracowania spisu ludności z dn. 9.XII.1931 r. w postaci skróconej dla wszystkich województw, powiatów i miast powyżej 20 000 mieszkańców Rzeczypospolitej Polskiej*, s. 4 [on-line, 1.06.2018 r.] <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication?id=17009>
- Dunin Janusz, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci*, Wrocław: Ossolineum, 1991.
- Eckersley Tom, *Poster Design*, London; New-York: Studio Publications, 1954.
- El Al Israel Airlines Ltd* [on-line, 28.11.2018 r.] <http://www.company-histories.com/El-Al-Israel-Airlines-Ltd-Company-History.html>
- Elie Marian, *Pióra, którymi Levitt i Him rysowali swoje „pióra na gwiazdkę”* [rysunek], „Wiadomości Literackie” 1937, nr 51 (737), s. 4.

- Emmanuel Pierre, *A domain of spirit* [W:] Herbert Read *et. al.*, Jan Le Witt, London: Routledge & Kegan Paul, 1971, s. 9-11.
- Eryk Lipiński – życie i twórczość* [on-line, 4.01.2019 r.] <https://culture.pl/pl/tworca/eryk-lipinski>
- Eryk Lipiński* [on-line, 4.01.2019 r.] <https://culture.pl/pl/tworca/eryk-lipinski>
- Exhibition 193: New Posters from England* [plik PDF, on-line, 25.07.2017 r.] [https://www.moma.org/documents/moma\\_master-checklist\\_325332.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325332.pdf)
- Exhibition 424: New Posters from 16 Countries* [plik PDF, on-line, 25.07.2017 r.] [https://www.moma.org/documents/moma\\_master-checklist\\_325690.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_325690.pdf)
- Exhibition of art for industry in Stockholm National Museum*, „Graphik” 1952, s. 190-197.
- Exhibitions*, „The Spectator” 1953, vol. 190 (24 April), s. 513.
- Fables for the canteen*, „Art and Industry” 1944, March, s. 88-89.
- Festival Clock* [plik PDF, on-line, 12.05.2016 r.] [http://www.guinness-storehouse.com/en/docs/Festival\\_Clock.pdf](http://www.guinness-storehouse.com/en/docs/Festival_Clock.pdf)
- Filmography 1958-68* [on-line, 20.02.2016 r.] <http://www.halasandbatchelor.co.uk/Films.asp?1=1>
- Folga-Januszewska Dorota, *Oto sztuka polskiego plakatu*, Warszawa: Bosh, 2018.
- Fonts* [plik XLS, on-line, 19.02.2017 r.] <users.wfu.edu/yipcw/is/xptest/fonts.xls>
- For Better, For Worse (1961)* [on-line, 20.02.2016 r.] <http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b6a35de43>
- For Better, For Worse* [plik audiowizualny on-line, dostęp tylko na terenie Wielkiej Brytanii, 7.02.2019 r.] <https://player.bfi.org.uk/free/film/watch-for-better-for-worse-1961-online>
- Forthcoming meetings*, „Journal of Royal Society of Arts” 1962, vol. 110, no 5076, s. 867-868.
- Foster R. F., Yeats W. B., *A Life II: The Arch-Poet 1915-1939*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Frankowska Magdalena, Frankowski Artur, *Henryk Berlewi*, Gdańsk: Czysty warsztat, 2009.
- Freunde der graphischen Kunst (Biographical details)* [on-line, 5.05.2018 r.] [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/term\\_details.aspx?bioId=15000](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=15000)
- Galiad Computers - Shmuel Guttman* [on-line, 19.02.2017 r.] <http://luc.devroye.org/fonts-47189.html>
- Garztecka Ewa, *Spotkanie po 30 latach*, „Trybuna ludu” 1967, 24 października.
- Gasser Manuel, *Exempla graphica, case histories of seventyeight works by seventyeight members of the Alliance Graphique Internationale*, Zürich: Hug & Söhne, [1967].
- Gasser Manuel, *Lewitt-Him*, „Graphis” 1946, no 14, s. 200-211, 273-274.



- Gentleman David, *George Him*, „Journal of the Royal Society of Arts”, 1982, vol. 130, no 5311, June, s. 433-434.
- George Him – an interview*, „Jewish Quarterly” 1966, vol. 14, issue 4, s. 27.
- George Him* [on-line, 4.04.2017 r.] <http://www.diana-ross.co.uk/lewhim/him.htm>
- George Him*, „Association of Jewish Refugees” 1982, June, s. 8.
- George Him*, „Idea” 1970, 5 (100), s. 69-71.
- George Him*, „Journal of the Royal Society of Arts” 1977, vol. 126, no 5265, s. 504.
- Giant Alexander* [on-line, 27.01.2018] <http://www.georgehim.co.uk/giant.html>
- Gowing Mary, *Georg Him*, „Art and Industry”, 1957, May s. 152-157, 178.
- Grafika reklamowa*, „Świat” 1934, nr 24 (16.06), s. 6.
- Guinness Clock* [on-line, 10.05.2016 r.] <http://www.batterseapark.org/history/festival-of-britain/guinness-clock/>
- H. A. Rothholz 1919–2000* [on-line, 10.11.2017 r.] <http://www.rennart.co.uk/rothholz.html>
- Halas John, *George Him* [W:] *Contemporary Designers*, ed. Naylor, Colin, London: St James Press, 1990, s. 256-257.
- Hallowe Harald, Chapman Max, *Art*, „What’s on in London” 1961, March 10, s. 14. *Jan Le Witt*, „Le Figaro” 1960, 24 Mai, s. 5.
- Henrion F. H. K., *George Him (obituary)*, „Design” 1982, July, s. 9.
- Hey’re all in town for Christmas!*, „The Sydney Morning Herald” 1940, Tuesday 10 December, s. 10.
- Him George, *The Whimsical Paingings of Jan Le Witt*, „The Studio” 1949, vol. 137, s. 108-110.
- Him*, „Youth Aliyah Review” 1961, Autumn, s. 28.
- Histon: Economic history* [W:] *A History of the County of Cambridge and the Isle of Ely*, red. A. P. M. Wright, C. P. Lewis, London: Victoria County History, 1989, s. 97-101 [on-line, 12.11.2018 r.] <http://www.british-history.ac.uk/vch/cambs/vol9/pp97-101>
- History of the Atlantic Cable & Undersea Communications, Say it by cable* [on-line, 10.11.2017 r.] <http://atlantic-cable.com/Article/SayItByCable/index.htm>
- History of the Guinness Clocks* [on-line, 13.05.2016 r.] <http://www.bigginhill-history.co.uk/guinness-time/history.htm>
- Hirshberg Jerry, *The Creative Priority, Putting Innovation to Work in Your Business*, New York: Harper-Business, 1998.
- Holden Stone James de, *Pair of Aces*, „Art and Industry”, 1953, September, s. 82-89.
- Hollowe Harold, *ART*, „What’s on in London” 1961, March 10, s. 14
- Hölscher E., *Lewitt-Him, London*, „Gebrauchsgraphik” 1953, May, s. 2-11.
- Hölscher Eberhard, *Levitt Him, Warschau*, „Gebrauchsgraphik” 1936, Juli, s. 26-33.

- Hryniewiecki Jerzy, *Z wystawy Drogowej*, „Arkady” 1935, nr 6, s. 346-354.
- Hutton Noel, *Christmas Books for the Children*, „The Argus” [Melbourne] 1944, Saturday 9 December, s. 6.
- Hyphenated Designers*, „The Times” 1953, November 16.
- Idelson Benjamin, Elhanani Arie, *Israel Pavilion, Brussels World Expo - 1958* [on-line, 25 sierpnia 2018 r.] <http://www.ariesharon.org/Archive/Public-Buildings/Israel-Pavilion-Brussels-1958/i-9wrqTnH>
- Ignacy Lindenfeld* [W:] *J.M. Dent & Sons Records, 1834-1986*, Wilson Library at the University of North Carolina at Chapel Hill, folder 2177 [on-line, 23.04.2015] <https://finding-aids.lib.unc.edu/11043/>
- Ignacy Witz, Witkacy i Le Witt w Zachęcie*, „Życie Warszawy” 1967, 18 października.
- In between*, „Evening Standard” 1961, 6 March, s. 4.
- [informacja o śmierci Jana Le Witt], „England & Wales Death Index 1916-2007”, vol. 9, s. 886.
- Informacja o zmarłych* [on-line, 11.02.2019 r.] <http://www.nekrologi-baza.pl/zmarly/89548>
- Israel - Story of a Nation* [on-line, 12 stycznia 2019 r.] <http://www.georgehim.co.uk/israel.html>
- IX Premio Lissone 1955*, [katalog wystawy konkursowej, on-line, 6.09.2018 r.] <http://www.comune.lissone.mb.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/7307>
- Jan Le Witt – wystawa w Zachęcie*, „Życie Warszawy” 1967, 5 października, s. 4.
- Jan Le Witt* [katalog wystawy], Antibes: Musée d'Antibes, Château Grimaldi, 1965.
- Jan Le Witt*, „Le Figaro” 1960, 24 mai, s. 4.
- Jan Le Witt, 20 lat twórczości malarskiej* [katalog wystawy] Warszawa: Zachęta, 1967.
- Jan Le Witt, Peintures récentes*, [katalog wystawy] Paris: Galerie Lacolche, 1963.
- Jan Lewitt - George Him meseregenye alapjen* [on-line, 24.04.2017 r.] [http://lilliput.sziglieti.ro/index.php?s=5&lang=hu&a=2&id\\_darab=839](http://lilliput.sziglieti.ro/index.php?s=5&lang=hu&a=2&id_darab=839)
- Jaspert W. P., *Lewitt-Him, mach ihre Arbeit Spaß*, „Graphik” 1955, nr 1, s. 19.
- Jerusalem Type Foundry* [on-line, 19.02.2017 r.] <http://luc.devroye.org/fonts-55644.html>
- Kayser Alfred, *All the riches of the world displayed in the windows of the department-store Bijenkorf*, „Gebrauchsgraphik” 1957, October, s. 24-27.
- King Catherine, *For Children*, „The West Australian” 1939, Saturday 25 November, s. 4.
- Kinross Robin, *Emigré Graphic Designers in Britain*, „Journal of Design History” 1990, vol. 3, no 1, s. 35-57.
- Kłossowski Andrzej, *Anatol Girs – artysta książki*, Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1989.
- Kłossowski Andrzej, *Na obczyźnie. Ludzie Polskiej książki*, Wrocław: Ossolineum, 1984.
- Knight Overstolz explores the present*, „Gebrauchsgraphik” 1957, 1, s. 47-51.

- Konatowska-Ciszek Olga, *Don Kichot Miguela Cervantesa – estetyka i ukształtowanie graficzne polskich edycji*, „Studia o Książce i Informacji” 2013, 32, s. 10-11.
- Książka adresowa związku żyd. Stowarzyszeń humanitarnych „B'nei B'rith” w Rzeczpospolitej Polskiej w Krakowie*, Kraków, 1932 [on-line, 2.01.2019 r.] <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/223446?id=223446>
- Księgarnia polska w Szkocji*, „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1940, nr 37, s. 5.
- Le Witt peintures* [katalog wystawy], Paris: Galerie Laclouche, 1960.
- Lee Jiwone, *Polska szkoła ilustracji* [rozprawa doktorska], Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2007.
- Leila Berg* [on-line, 27.02.2018 r.] <https://www.revolvy.com/page/Leila-Berg>
- Letraset. A Catalog of Hebrew Typefaces* [wzornik pism], Letraset Limited, 1986.
- Letter; from Harold Hutchison to F.H.K. Henrion, 29 Oct 1948* [on-line, 23.11.2017 r.] <https://www.ltmuseum.co.uk/collections/collections-online/archives/item/2007-3370>
- Lewitt et Him*, „Wiadomości Literackie, Pologne Litteraire” 1936, nr 113-114, s. 8.
- Lewitt-Him – a collaboration of ideals and ideas*, „Art and Industry” 1942, August, s. 38-41.
- Lewitt-Him*, „Graphik” 1955, nr 1, s. 14.
- Lilliput Társulat, Jan Lewitt, George Him* [on-line, 24.04.2017 r.] [http://lilliput.szigligeti.ro/index.php?s=5&lang=hu&a=2&id\\_darab=931](http://lilliput.szigligeti.ro/index.php?s=5&lang=hu&a=2&id_darab=931)
- [lista członków KAGR], „Reklama” 1937, nr 6, s. 13.
- Literatura Polska nad Tamizą*, „Ilustrowany Kuryer Codzienny” 1939, nr 27, piątek, 27 stycznia, s. 6.
- Lynne Reid Banks: King Midas* [on-line, 21 listopada 2016 r.] <http://www.georgehim.co.uk/tv.html>
- Lynne Reid Banks: King Midas* [on-line, 3.07.2018 r.] <http://www.georgehim.co.uk/tv.html>
- Łącka Maria, *Koło Artystów Grafików Reklamowych* [W:] *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. Juliusza Starzyńskiego, Wrocław, Warszawa, Kraków: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1966.
- Majewski Jerzy S., *Artystyczna Warszawa bywała w Stylu* [on-line, 11.07.2018 r.] [http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,54420,14410219,Artystyczna\\_Warszawa\\_bywala\\_w\\_Stylu\\_\\_\\_Zawsze\\_kolejka\\_.html](http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,54420,14410219,Artystyczna_Warszawa_bywala_w_Stylu___Zawsze_kolejka_.html)
- „*Mały Przegląd*”, *Stary Redaktor Korczak i dzieci* [on-line, 27.01.2019 r.] <http://www.publio.pl/maly-przeglad-stary-redaktor-korczak-i-dzieci,art4812.html>
- Marmari Hanoh, שימגה, מיה תבו שיטפה, הנטקה מיה [on-line, 3.01.2019 r.] <http://www.the7eye.org.il/20107>
- Masada Exhibit Draws Large Crowds*, „Archeology” 1969, vol. 22, no 2, s. 141.

- McCullough Donald, *Press advertising in Great Britain*, „Graphis” 1946, 14, s. 238-249.
- Mieczysław Szczuka, oprac. A. Stern i M. Berman, Warszawa: Wyd. Artystyczne i Filmowe, 1965.
- Mikołajewski Jarosław, *Lokomotywa i inne wesołe wierszyki* [on-line, 11.01.2018 r.] <http://wyborcza.pl/1,75517,1786015.html>
- Morcinek Gustaw, *Na tropach Smętka*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 11 (697), s. 5.
- Mr Lewitt-Him Messrs, „The Composing Stick” 1955, no 10, s. 5.
- Mudie Robin, *Him and the Fifteen Doors*, „The Architects’ Journal” 1961, no 681, May 11, s. 109-110.
- Muzeum Historii Żydów Polskich ma nowe logo [on-line, 3.01.2019 r.] <http://tvnwarszawa.tvn24.pl/informacje,news,muzeum-historii-zydow-polskich-ma-nowe-logo,74177.html>
- Nalewki [on-line, 8.05.2018 r.] <http://varshe.org.pl/teksty-zrodlowe/o-miejscach/15-nalewki>
- National Publicity, „Modern Publicity” 1941, s. 65.
- Naturalization Notice, „The London Gazette” 1947, 17 October, s. 4899.
- Neiman Rachel, *EL AL’s new airliner features retro design*, [on-line, 12.11.2018 r.] <https://www.israel21c.org/el-als-new-airliner-features-retro-design/>
- New Year’s cards, „Graphik”, 1957, October, s. 16.
- Newton Eric, *Purely Visual Meaning*, „Manchester Guardian” 1961, 4 March, s. 4.
- Newton Eric, *The poster in war-time Britain*, „Art and Industry” 1943, July, s. 2-16.
- Niebieski Piesek [Folder teatralny] Lublin: Państwowy Teatr Lalek i Aktora, 1966.
- Niebieski Piesek [Folder teatralny] Warszawa: Teatr Baj, s. a.
- Niebieski Piesek [on-line, 24.04.2017 r.] <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/Olsztyn/1,28,114457,Niebieski-Piesek.html>
- Niebieski Piesek [on-line, 24.04.2017 r.] <http://www.pleciuga.pl/spektakl/4/niebieski-piesek>
- [nota o muralu dla Wood Bros], „Graphis” 1947, no 18, s. 160.
- „Nowa Książka” 1933-1937, [zapowiedzi wydawnicze].
- Nowe logo Muzeum Historii Żydów Polskich [on-line, 3.01.2019 r.] <http://pzl.pl/news/view/161>
- Obituaries, „The Times” [London] 1940, no 48740, 7 October, s. 6.
- Olech Joanna, *Polska szkoła ilustracji – lata 60., 70.*, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 4 (291), s. 127-131.
- Olins Wally, *Corporate identity – the myth and the reality* [tekst wykładu i zapis dyskusji], „Journal of Royal Society of Arts” 1979, vol. 127, no 5272, s. 208-223.
- Oshri Orna, *Haim, The Typeface* [on-line, 2.01.2019] <http://www.haaretz.com/haim-the-typeface-1.186221>

- Overworked porter driven mad!* [on-line, 5.01.2019 r.] [http://www.nationalarchives.gov.uk/theartofwar/prop/production\\_salvage/INF3\\_0085.htm](http://www.nationalarchives.gov.uk/theartofwar/prop/production_salvage/INF3_0085.htm)
- Pages from George Him's sketchbook on a visit to Israel in 1952* [on-line, 12 stycznia 2019 r.] <http://www.georgehim.co.uk/middleeast.html>
- Pamiętki z Warszawy*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1957, nr 56, s. 4.
- Paszkiewicz Mieczysław, *Uczeń czarnoksiężnika*, „Wiadomości” [Londyn] 1973, nr 19 (1415), s. 3.
- Peggy Guggenheim Collection: Egidio Costantini* [on-line, 9.06.2017 r.] [http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/biografia.php?id\\_art=41](http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/biografia.php?id_art=41)
- Peppin Brigid, Micklethwait Lucy, *Dictionary of British Book Illustrators. The Twentieth Century*, London: John Murray, 1983.
- Pesach Steven (Istvan) Irsai* [on-line, 3.01.2019 r.] [http://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/my\\_homeland/about\\_steven.asp](http://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/my_homeland/about_steven.asp)
- Phillips Hellen, *Yung Elizabethans, young readers and an incomplete vision* [W:] *The New Elizabethan Age: Culture, Society and National Identity after World War II*, ed. Irene Morra, Rob Gossedge, London; New York: I.G. Tauris, 2016.
- Piątkowska Renata, *Elementarze*, „CWISZN, żydowski kwartalnik o literaturze i sztuce” 2013, nr 3, s. 39.
- Pietrek Niebieski* [Folder teatralny] Kraków: Państwowy Teatr Lalek Groteska, 1966.
- Piette Valerie, Pluinage Gonzague, *Discovering the world: Visiting Expo 58* [W:] *Expo 58: Between utopia and reality*, s. 155 [on-line, 25 sierpnia 2018 r.] <https://books.google.pl/books?id=NgJDAoGnJwMC&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false>
- Pig Clubs* [on-line, 26.11.2017 r.] <https://caitlinmary98.wordpress.com/2015/08/26/pig-clubs/>
- Po 44 latach*, Eryk Lipiński rozmawia z Jerzym Himem, „Szpilki” 1981, nr 1 (2054), s. 16-17.
- Point-of-sale plus*, „Art and Industry” 1957, June, s. 200-203.
- Poland in Pictures and a witty commentary*, „The Catholic Press” [Sydney], 1941, Thursday 11 December, s. 23.
- Portrait of the Artist No 55: Jan Le Witt*, „Art News & Review” 1951, 10 march, s. 16.
- Portrait of the Artist No 55: Jan Le Witt*, „Art News & Review” 1951, 10 March, s. 16.
- Post Office: Publicity* [on-line, 20.10.2017 r.] [http://www.postalheritage.org.uk/collections/getrecord/GB813\\_P\\_110](http://www.postalheritage.org.uk/collections/getrecord/GB813_P_110)
- Post Office: Publicity artwork and designs* [on-line, 20.10.2017 r.] [http://www.postalheritage.org.uk/collections/getrecord/GB813\\_P\\_109](http://www.postalheritage.org.uk/collections/getrecord/GB813_P_109)
- Prais Simon, *Design considerations affecting the simultaneous use of Latin (English) and Hebrew Typography* [on-line, dostęp po wypełnieniu formularza, 26.09.2016 r.] <http://www.hebrewtypography.me.uk/Hebrew%20Typography%20Thesis.html>



- Project for Midsummer Night Dream 1955* [on-line, 20.02.2016 r.] <http://www.georgehim.co.uk/animation.html>
- Propaganda graficzna pożyczki inwestycyjnej*, „Arkady, rocznik polskiej grafiki reklamowej” 1935, maj, s. 46.
- Radio Show*, „Display, The International Display and Exhibition Review” 1955, October, s. 40.
- Read Herbert, Cassou Jean, Smith John, *Jan Le Witt*, London: Routledge & Kegan Paul, 1971.
- Read Herbert, Cassou Jean, Smith John, *Jan Le Witt*, Paris: Editions Cercle d'Art, 1972
- Read Herbert, *The art of Jan Le Witt* [W:] Herbert Read *et. al.*, *Jan Le Witt*, London: Routledge & Kegan Paul, 1971, s. 13-23.
- Reilly Paul, *The greatest collective achievement of the year 1951 (Festival of Britain)*, „Graphis” 1951,37, s. 294-313, 379.
- Rennie Paul, *GPO Posters*, Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2010, s. 5.
- Reynolds Kimberley, *Left Out, The Forgotten Tradition of Radical Publishing for Children in Britain 1910-1949*, Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Rickards Maurice, *SLA Profile: George Him*, „Society of Industrial Artists Journal” 1960, March.
- Ritter Overstolz erforscht die Gegenwart / Knight Overstolz explores the present*, „Gebrauchsgraphik” 1958, No 11, s. 47-51.
- Rojek-Adamek Paulina, *Designerzy, rola zawodowa projektanta w oglądzie socjologicznym*, Warszawa: Scholar, 2019.
- Rosner Charles, *Advertising Art for Australia Abroad*, „Graphis” 1960, nr 90, s. 326-329.
- Rosner Charles, *An experiment in window display (De Bijenkorf, Rotterdam)*, „Graphis” 1957, no 74, s. 522-527, 558.
- Rosner Charles, *British commercial art*, „Graphis” 1950, vol. 6, no 31, s. 206-249, 286-288.
- Rosner Charles, *George Him*, „Graphis” 1961, vol. 18, no 94, s. 146-155, 165-166.
- Rosner Charles, *Recent air travel publicity*, „Graphis” 1953, 46, s. 124-133, 161-164.
- Rosner Charles, *Werbegraphik in England*, „Graphik” 1949, 6, s. 238-247.
- Russel Gordon, *Skill*, „Journal of the Royal Society of Arts” 1978, vol. 127, no 5269, s. 41.
- Rypson Piotr, *Czerwony monter, Mieczysław Berman, grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków: Karakter, 2017.
- Sadan Meir, מייזן [Haim] [on-line, 3.01.2019 r.] <http://oketz.com/fonts/haim.html>
- Sailer Anton, *General Post Office in London*, „Gebrauchsgraphik” 1952, Februar, s. 9-17.
- Salon Zimowy, LXIX Grudzień-Styczeń 1932-1933*, Warszawa: Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Plastycznych, 1933 [on-line, 8.05.2018 r.] <https://cbj.jhi.pl/documents/972812/1/>
- Selection of 1940's poster work by Lewitt-Him produced in Britain* [on-line, 26.11.2017 r.] <http://www.georgehim.co.uk/1940s.html>

- Smith John, *The dance and sleep of the world* [W:] Herbert Read *et. al.*, Jan Le Witt, London: Routledge & Kegan Paul, 1971, s. 61-71.
- Spartacus Educational* [on-line, dostęp archiwalny 17.04.2010 via <https://archive.org>] <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/2WWevacuation.htm>
- Stewart Jez, *Starting Steps: Discovering the Halas & Batchelor Collection at the BFI National Archive* [on-line, 19.02.2016 r.] <http://www.readperiodicals.com/201204/2981035301.html>
- Supruniuk Anna, Supruniuk Mirosław, *Grydzewski – heurysta i erudyta*, [on-line, 17.07.2018 r.] [https://www.bu.umk.pl/Archiwum\\_Emigracji/Gry2.htm](https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/Gry2.htm)
- Supruniuk Mirosław, „*Trwałość i płynność*”, *sztuka polska w Wielkiej Brytanii w XX w. – wstęp do opisu*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2006, z. 1-2 (7-8), s. 127-159.
- Szablowska Anna, *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2005.
- Szapkowski Małgorzata, „*Wiadomości Literackie*” *prawie dla wszystkich*, Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2012.
- Szydłowska Agata, Misiak Marian, *Chaim z Warszawy* [on-line, 8.05.2018 r.] <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5828-chaim-z-warszawy.html>
- Szydłowska Agata, Misiak Marian, *Chaim: owoc wielokulturowej Warszawy* [W:] *PanEuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków: Karakter, 2015, s. 78.
- Taccone Barbara, Spignoli Teresa, *Guido Le Noci* [on-line] <http://www.verbapicta.it/dati/editori/le-noci>
- Taking cover* [on-line, 12.03.2017 r.] <http://www.shelfappeal.com/taking-cover/>
- Taylor Philip M., *If War Should Come: Preparing the Fifth Arm for Total War 1935-39*, „*Journal of Contemporary History*” 1983, vol. 16, no. 1, s. 32-3.
- The Art of War, Le Witt & Him* [on-line, 25.07.2017 r.] [http://www.nationalarchives.gov.uk/theartofwar/artists/lewitt\\_him.htm](http://www.nationalarchives.gov.uk/theartofwar/artists/lewitt_him.htm)
- The British Postal Museum & Archive* [on-line, 12.01.2018 r.] <http://www.postalheritage.org.uk/>
- The Dutch fighting spirit 1939-45. The propaganda poster in the liberation of Holland*, „*Art and Industry*” 1946, July, s. 41-46.
- The Guinness Festival Clock* [on-line, 10.05.2016 r.] <http://www.guinntiques.com/festivalclock.aspx>
- The Israel Pavilion at the Brussels 1958 World Exhibition*, „*Journal of Engineers and Architects in Israel*” 1958, nr 12 [w formie osobnej broszury].
- The Nippers Series* [on-line, 27.06.2018 r.] <http://www.aspects.net/~leilaberg/nipperintro.html>
- The polish font scene* [on-line, 3.01.2019 r.] <http://luc.devroye.org/poland.html>

- The 'Travel Goods' Section of the 'Britain Can Make It' Exhibition* [on-line, 15.03.2017 r.] <https://vads.ac.uk/large.php?uid=81611&sos=1> et. al.
- The 'Wet Weather Section' of the 'Britain Can Make It'* [on-line, 15.03.2017 r.] <https://vads.ac.uk/large.php?uid=81648&sos=3> et. al.
- Thomasson Anna, *A Curious Friendship: The Story of a Bluestocking and a Bright Young Thing*, London: Macmillan, 2015.
- Themersonowie i Awangarda*, red. Paweł Polit, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2013.
- Tomrley C. G., *Lewitt-Him. Twenty years*, „Graphis” 1953, 48, s. 268-275, 331-333.
- Tomsley C. G., *Lewitt-Him*, „Graphis” 1953, no 105, s. 270.
- Tovin Cecily Ben, *Trinangle of the Muses*, „The Tribune” 1961, 3 March.
- Toy Camel*, „Official Gazette of the United States Patent Office” 1962, 783, s. 236.
- Travel Posters, Museum Collection* [plik PDF, on-line, 25.07.2017 r.] [https://www.moma.org/documents/moma\\_master-checklist\\_326085.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326085.pdf)
- Tuwim dla dzieci*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 14 (753), s. 4.
- UN Children's Fund Aided by Card Sales*, „Waukesha Daily Freeman” 1954, 23 April, s. 3.
- V&A Archives: George Him, illustrator, graphic and exhibition designer: papers* [on-line, 2.01.2019 r.] <https://www.vam.ac.uk/archives/unit/ARC51240>
- Vegetabull revisited* [on line, 18.02.2016] <http://vintageposterblog.com/2010/08/11/vegetabull-revisited/>
- Walcą o polskość Malewicza* [on-line, 15.02.2016] <http://www.dziennik.com/publicystyka/artukul/walcza-o-polskosc-malewicza>
- Wallis Mieczysław, *Grafika reklamowa*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 27 (554), s. 5.
- Wańkowicz Melchior, *Karafka La Fontaine'a*, t. I, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1983.
- Warda Michał, *Jan Lewitt, Jerzy Him* [W:] *Piękni XX-wieczni*, red. Jacek Mrowczyk, Kraków: Karakter, 2018, s. 104-111.
- Warda Michał, *Jan Lewitt, Jerzy Him* [W:] *VeryGraphic: Polish Designers of the 20th Century*, ed. Jacek Mrowczyk, Warsaw: Adam Mickiewicz Institute, 2015, s. 104-111.
- Warda Michał, *Plakat i reklama*, Warszawa: Edipresse, 2015.
- Whalley Joyce, Chester Tessa, *A History of Children's Book Illustration*, London: John Murray, 1988.
- Wiadomości bieżące, Organizacja działu naftowego...*, „Przemysł naftowy. Organ Krajowego Towarzystwa Naftowego we Lwowie” 1935, nr 18, s. 560.
- „Wiadomości Literackie” 1934 (nr 17, 19, 27, 36), 1935 (19, 21, 28, 42, 48), 1936 (29, 32), 1937 (1, 2, 4, 11, 17, 42, 47) [informacje o nowościach i zapowiedzi wydawnicze w działach: *Tydzień bibliograficzny, Książki nadestane, Wśród książek*].
- Williams-Ellis Amabel, *Lewitt-Him and the uses of nonsense*, „Art and Industry” 1947, April, s. 104-111.

- Winner in Vienna International Poster Exhibition (Lewitt-Him)*, „Art and Industry”, 1949, March, s. 115.
- Winner in Vienna International Poster Exhibition*, „Art and Industry” 1949, March, s. 115.
- Witz Ignacy, *Jan Le Witt*, „Projekt” 1968, 1 (63), s. 41-45.
- Woodham Jonathan, *A Dictionary of Modern Design*, Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Wrapson Christopher, *Guinness Clock, Another travelling 1950s version* [on-line, 12.05.2016 r.] [http://www.mybrightonandhove.org.uk/page\\_id\\_\\_9656.aspx](http://www.mybrightonandhove.org.uk/page_id__9656.aspx)
- Wróblewska Danuta, *Wokół Londynu* [W:] *Między Polską a światem: kultura emigracyjna po 1939 r.*, red. Marta Fik, Warszawa: Krağ, 1992.
- Wykes-Joyce Max, *Drian Galleries*, London: K. Izumi Art Publications, 2009.
- Wystawa grafików reklamowych*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 26 (658), s. 5.
- Wystawa grafików reklamowych*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 26 (658), s. 5.
- Wystawa Levitta w Paryżu*, „Życie Warszawy” 1960, nr 112, 11 maja, s. 4.
- Yardeni Ada, *The book of Hebrew Script*, Jerusalem: Oak Knoll Pr, 1991.
- Z literatury pięknej i książek dla młodzieży*, „Dziennik Urzędowy Kuratorjum Okręgu Szkolnego Lubelskiego” 1934, nr 9 (63), s. 409-410.
- Zagrodzki Janusz, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, Łódź: Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, 2014.
- Zdrenka Magdalena, *Historia Polskiego Projektowania cz. III Lewitt i Him to szczęśliwe połączenie*, [on-line, 12.06.2016] <http://archiwum.stgu.pl/historia-polskiego-projektowania-3>
- Zvika Roseberg* [plik PDF, on-line, 19.02.2017 r.] <http://www.klingspor-museum.de/KlingsporKuenstler/Schriftdesigner/Rosenberg/ZRosenberg.pdf>
- Żuławski Marek, *Him*, „Wiadomości” [Londyn] 1976, nr 33 (1585), s. 5.
- דוד רבוקטרט - תיבת הונ ותלומ [on-line, 3.01.2019 r.] <http://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1000341876&fid=3342&nagish=1>
- מ בציע ימ? [on-line, 3.01.2019 r.] [http://ezerfamily.blogspot.com/2010/08/blog-post\\_6663.html](http://ezerfamily.blogspot.com/2010/08/blog-post_6663.html)





# Indeks osób

## A

Abrahams Gerald 248  
 Aczarkan Dymitr [też Acharkan] 48  
 Aczarkan Eugenia [z domu Himmelfarb;  
 też Acharkan] 48, 283, 311  
 Adamowicz Zbigniew 335  
 Adams-Teltscher George 372  
 Adshead Mary 176  
 Allner W. 156  
 Amicis Edmondo de 49  
 Ammers-Küller Jo van 92, 96, 109  
 Appelbe Ambros 81, 150-151, 191, 194, 196-  
 200, 206, 209  
 Arcimboldo Giuseppe 140, 366  
 Armstrong John 155  
 Arntz Gerard 366  
 Artmonsky Ruth 12, 57, 58, 72, 123, 126, 143,  
 161, 171, 178, 183, 260, 290  
 Ashford C. F. 170  
 Attlee Clement 126, 151, 172  
 Aureliusz Marek 103  
 Avery Jeff 297-298  
 Aviatar A. 301-302  
 Avichai Echud 61-62

## B

Bacon Yehuda 302  
 Bailey James 170  
 Bailey Tom 273

Balantyne Ken 264  
 Ballantyne Robert 68  
 Banaczyk Władysław 48,  
 Banks Lynne Reid 242-243, 277  
 Barcz Bolesław 73, 88, 134, 350-352  
 Barker-Mill Peter 179, 318,  
 Barker John R. 154, 176,  
 Barnes Bryan 233  
 Bartłomiejczyk Edmund 74  
 Batchelor Joy 275-276, 359  
 Bayer Herbert 59  
 Bąk Wojciech 87  
 Beales Joaen 239  
 Beaumont Leonard 157  
 Beauvoir Simone de 334  
 Beddington Jack 152  
 Bednarczyk Czesław 31, 247, 250, 310-311, 314,  
 371  
 Bednarczyk Krystyna 31, 247, 250, 310-311, 314,  
 371  
 Beerbohm Maximilian Henry 228-230  
 Beethoven Ludvig von 326  
 Bell Anthony 334  
 Bell Clive 152  
 Ben Gurion David 270, 289, 295  
 Ben-Arzi Efraim 267,  
 Berent Waclaw 106-107  
 Berg Leila 227, 235-236, 239-241, 246, 277  
 Bergamini Aldo 181  
 Berlewi Henryk 13, 61

## B

Berman Mieczysław 13, 74, 77, 85, 108  
Bernella Agnes 326  
Bernfes Alexander 291  
Bialik Chaim Nachman 60, 65  
Black Misha 170, 301  
Blacker Harry 309  
Blakestone Oswald 327  
Bliss Howard 179-180, 318  
Bosch Hieronim 218, 238  
Boguszevska Helena 91, 102,  
Bohm-Duchen Monica 372  
Bohusz-Szysko Marian 327  
Bon Aldo 181  
Bon Angelo 181  
Borman Antoni 87  
Borowski Wacław 87  
Borredon Chassaing De 80-81  
Borysowicz Zdzisław 131  
Bottom Nick 275  
Bowbelski A. 351  
Brandt Rolf 272  
Braque Georges 65, 181, 330  
Brash Edward 326  
Breuer Marcel 372  
Brun Donald 182  
Bruegel Pieter [starszy] 238  
Brzechwa Jan 31, 311  
Brzęczkowski Stanisław 111  
Buchanan George 334  
Buchholtzowa Janina 70  
Büchler Fritz 182  
Budzińska Maria 70  
Bunin Iwan 91, 96, 99-100  
Burnett Frances 238  
Burnett Hugh 310  
Burton George 304

## C

Calder Alexander 181  
Campagnolo Umberto 333  
Čapek Karel 92, 96, 103  
Carr Joseph L. 239  
Carrara Albino 181  
Carraro Mario 181  
Carrington Noel 170-171, 187  
Carroll Lewis 174  
Cassou Jean 15, 57, 315, 321-323, 327, 333  
Castro Adolphe de 137-138  
Cazin Paul 92, 116, 122  
Cervantes Miguel de 68, 243  
Cézanne (Paul) 65  
Chagall Marc 181, 317, 330, 333  
Chambers John 326  
Chapman Max 321, 327  
Chardin Jean 65  
Chejfec Leon 66, 70, 351  
Chopin Fryderyk 89

Choromański Michał 67, 87, 97, 100, 106-107  
Choynowski Piotr 97, 105  
Chrostowski-Ostoja Stanisław zob. Ostoja  
-Chrostowski Stanisław  
Cichy Ryszard 23, 33, 38, 97  
Cieślewicz Roman 302  
Clark Kenneth 152  
Claude zob. Vincendon Marie Claude  
Cleef Heinz van 62  
Coatsworth Elizabeth 183  
Cohen John 243  
Colin Jean 182  
Colin Paul 186  
Conrad Joseph 323  
Conroy Maddox 327  
Cook Michael 277  
Cooper James Fenimore 68  
Corbusier Le 181  
Costantini Egidio 181  
Coysten Brian 291  
Crancko John 176  
Crutchley Tristram 126, 138, 152  
Czermański Zdzisław 88-89  
Czerny Henryk 66

## D

Daszewski Władysław 87, 89  
Daumier Honore 324  
David Jean 306-307  
Davies John P. 179  
Day Robin 176  
Dayson Edward C. 179  
Debussy Claud 176  
Defoe Daniel 68,  
Dobson Zuleika 228-230, 234, 308  
Douch (dr) 337  
Doux Jean Picart le 182  
Duane William 235  
Duchamp Marcel 330  
Dufy Raoul 183  
Dulac Edmund 150, 157-158, 176, 210  
Dumas Tancredé 88  
Dunin-Brzeziński Jerzy 296-297, 299, 300, 311,  
370  
Dunin Janusz 11, 116  
Durell Claude zob. Vincendon Marie Claude  
Dyason Mina 318  
Dyble S. 281

## E

Eckersley Tom 126, 143, 152, 157, 165, 178, 182,  
217, 306,  
Eile Marian 91, 93  
Einstein Albert 215  
Elliott Mabel 320,  
Elżbieta II 167, 259

Emmanuel Pierre 318, 322-323, 326, 333  
 Engelbrecht Helmut 92, 103  
 Erbar Jakob 59  
 Estorick Eric 326  
 Evil Wilfred 318

## F

Facetti Germano 372  
 Fay Fed 181  
 Feinstein Reni 272  
 Fisca Giovanni Favaretto 327  
 Fisher Walter 234  
 Fishman J. M. 271  
 Fleming Peter 104  
 Foerster Gideon 293  
 Forbes Colin 302  
 Forner Raquel 327  
 Francesca Piero della 320  
 Franciszek Józef 92, 109  
 Fraser Eric 157  
 Freedman Barnett 182  
 Freier Recha 284  
 Froshaug Anthony 372

## G

Gad Dora 269  
 Galewski Tadeusz 98, 106  
 Gamburg Jefim 146  
 Games Abram 126, 143, 152, 157, 176, 301  
 Garamond Jacques 302  
 Garamond Nathan 182  
 Gardner James 152, 170-171  
 Gasser Manuel 169, 188, 303  
 Geddes Margaret 327  
 Gentleman David 54, 141, 302-303, 337  
 Gérard Isidor Ignac Jean [Grandville] 130  
 Giacometti Alberto 333  
 Gilroy John 173-175  
 Girloy Beryl 240  
 Girs Anatol 13, 73, 88, 134, 350-352  
 Gitlin Anna 56  
 Gitlin Elias 54, 56  
 Gitlin Ewa-Chawa 56  
 Gliwa Stanisław 13  
 Goethe Johan Wolfgang von 330  
 Golan Michael 60  
 Goldberg Martin 318, 333  
 Gorki Maksym 58  
 Górski Z. 351  
 Gosse Edmund 238  
 Gottlieb William Paul 88  
 Gough Michael 242, 277  
 Goya Francisco 411  
 Grandville *zob.* Gérard Isidor...  
 Grant Duncan 157  
 Gray Milner 182

Gregory Peter 118, 121, 125, 138  
 Griffiths Trevor 239  
 Grindley Sally 247  
 Grirerson John 152  
 Groag Jacqueline 372  
 Gronowski Tadeusz 13, 77, 87, 112, 350-352, 368  
 Gropius Walter 372  
 Grossman W. (inż) 85  
 Grydzewski Mieczysław 87, 89, 93, 116, 130, 132-133, 137, 370,  
 Guggenberger Alice von 318  
 Guidi Virgillio 181  
 Gutmann Samuel 64  
 Gutteridge Bernard 92, 116  
 Guttuso Renato 181  
 Gyul Urban 146-147

## H

Hagity Giora 23, 33, 220, 225, 293, 295  
 Hagity Tess 23, 33, 119, 191-192, 220, 225, 269, 283, 295  
 Halas John 72, 275-277, 359  
 Halász János *zob.* Halas John  
 Hall Judy 235  
 Händel Friedrich Georg 297  
 Hardford Martin 238  
 Hardwick (dr) 337  
 Harman Shirley *zob.* Him Shirley E.  
 Havinden Ashley 182, 302, 372  
 Heartfield [Herzfeld] John 372  
 Heath Alec 170  
 Hecht Hermann 372  
 Hegner Jakob 372  
 Hemar Marian 136  
 Hencke David 249  
 Henriquez H. C. 318  
 Henrion Frederic H. K. 154, 157-159, 178, 182, 253, 301-302, 337, 372  
 Hepworth Barbara 321  
 Herdeg Walter 187, 306  
 Herman Josef 327  
 Hermann Frank 189, 227, 232-233, 277, 282, 309  
 Herrmann Jeremy 233  
 Herrmann Mark 233  
 Herrmann Piers 233  
 Herzl Teodor 55  
 Hichens Robert 70  
 Him Shirley E. 29, 225, 292, 337, 339  
 Himmelfarb Eugenia *zob.* Aczarkan Eugenia  
 Himmelfarb Henryka 48, 50-51  
 Himmelfarb Jakób 47-48, 51, 54  
 Hirshberg Jerry 354  
 Hitchens Ivon 321  
 Hitler Adolf 90, 107, 130-131, 136, 284, 369  
 Hładki Jadwiga 74, 88, 93, 99, 113, 350, 368  
 Hoch Ernest 372

## H

Hoffman Maja 119, 194, 225, 283, 369  
Hoffstead Gunther 291  
Hofner Dan 302  
Holden Stone James de 187  
Hölscher Eberhard 118, 185, 189,  
Holt John 235  
Homer 80  
Hooper Frederick 260  
Howe Jack 303  
Howerd Frankie 277  
Hryniewiecki Jerzy 74, 85  
Hulka-Laskowski Paweł 102-103

## I

Idźkowski Jan 59-62, 359, 367  
Iłkiewiczówna Kazimiera 111  
Ingrand Max 318  
Iontef Yanek 33, 64-65  
Irsai István 59-60,  
Irshai István Pesach zob. Irsai István  
Irzykowski Karol 87, 90  
Isaacs Susan 235  
Ismailov Sara 267  
Iwaszkiewicz Jarosław 67, 90

## J

Jacques Hattie 277  
James Philip 118  
Jankowska Janina 88, 116  
Jaworski Zbigniew 368  
John Edmund 74  
Jones Arlene 318  
Jones Olive 233, 243

## K

Kadafi Muammar 255  
Kagan Joram 272,  
Kamiński Zygmunt 87  
Kantaroff Maryon 327  
Karo George zob. Dunin-Brzeziński Jerzy  
Karol Gustaw 293  
Karol II Stuart 151  
Kauffer Mc Knight Edward 121, 152, 155, 157,  
182, 372  
Keely Pat 182, 302  
Kennedy Terence 293  
Ker Angela 327  
Kern Ludwik Jerzy 93  
Kertész André 88  
Kestelman Maurice 170  
Kingsley Charles 106-107  
Kingston William 68  
Kinross Robin 122, 372  
Kipling Rudyard 246, 277-278  
Kipper Anna 48, 311

Kiper Henryka zob. Himmelfarb Henryka  
Kiperowie Karol i Markus 50  
Kisling Moïse 88, 93  
Klee Paul 65, 319, 330  
Kleiner Juliusz 90  
Kleinisinger A. H. 98  
Kłossowski Andrzej 11, 13, 371  
Knapp Stefan 335  
Koblenz Debora 57  
Kohn Heinrich Fritz zob. Henrion Henri Kay  
Kohn Maurycy 132, 137  
Kokoschka Oskar 181  
Kollek Teedy 283, 289, 294-295  
Konarska Janina 87  
Konopnicka Maria 133  
Kopernik Mikołaj 13, 216  
Kops Bernard 326  
Korczak Janusz 55  
Koren Eliasz 64  
Korengold Eliasz zob. Koren Eliasz  
Kornacki Jerzy 91  
Kossak-Szczucka Zofia 91  
Kowarski Felicjan 351  
Kozak L. 56  
Kozłowski Jerzy Mieczysław 91  
Krajewski Juliusz 66-69, 204-205, 243, 351  
Kramsztyk Roman 87  
Kraus Franz 270  
Kryszak Tadeusz 351  
Krzywicka Irena 87  
Kuczborska Irena 88  
Kukiel Mariusz 123  
Kulczycki Jerzy 249-250  
Kulisiewicz Tadeusz 88  
Kurtyka Tadeusz zob. Worcell Henryk

## L/Ł

Lacloche Jacques 318, 325-326, 333  
Lamb Lynton 176  
Lane Allen 247  
Laskowski-Hulka Paweł zob. Hulka-Laskowski  
Paweł  
Le Deux Picart Jean 333  
Le Witt Alina 69, 128, 145-147, 150, 179,  
202-203, 320, 338  
Le Witt Grażyna 23, 28, 32, 150, 161, 318  
Le Witt Michael 23, 28, 32, 37-38, 57, 61, 128,  
150, 161, 176, 181, 191, 216, 318, 328, 335, 339  
Le Witt Sol 42  
Leach-Murray Roger 318  
Leavis Queenie D. 249  
Lebiediew Władimir 366  
Lechoń Jan 132-133  
Lejard Audre 186  
Lenartowicz Teofil 133  
Lenica Jan 31, 302, 310-311  
Lesli S. C. 170

Leupin Herbert 374  
 Levitt Aaron 57  
 Levitt Itzak 57  
 Levitt Julian 57  
 Lindemann Emil 58, 65, 66, 87  
 Lindenfeld Ignacy 116, 122-123, 132, 137  
 Lindsay Caroline Blanche 326  
 Lindsay Coutts 326  
 Lipiński Eryk 28, 31, 74, 84, 113, 120, 311  
 Lipski Tadeusz 88  
 Lorentowicz Jan 99  
 Loynes Geoff 276  
 Lucie-Smith Edward 321  
 Łącka Maria 11, 65-66, 74-75, 121, 340, 349

## M

Mackie George 303  
 Mackenzie Keith 310,  
 Macy George 229  
 Madsen W. E. 293  
 Majo Willy de 263, 305, 372  
 Malczewski Rafał 88  
 Malin Marylin 246-247, 277-278  
 Mann Kazimierz 350, 368  
 Manteuffel Edward 74, 88, 93, 99, 116, 350  
 Marber Romek 372  
 Marianowicz Antoni 231, 311  
 Marini Marino 180, 332  
 Markiewicz Ignacy 50  
 Marmari Henoch 61  
 Martens Luigi 181  
 Martin William 229  
 Martini Simone 320  
 Martinuzzi Francesco 181  
 Marx Enid 157, 176  
 Masaccio 65  
 Masereel Frans 88  
 Mason Jack 318  
 Matejko Jan 94  
 Matisse Henri 65, 183  
 Mauriac François 69  
 May (dr) 197  
 May Edward 281  
 Mazzega I. V. R. 181  
 McCullough Donald 187-188  
 McNeil Janet 240  
 Meiron Peter 288  
 Meissner Janusz 66  
 Melcer Wanda 87  
 Michał Anioł 330  
 Mickiewicz Adam 12, 34, 37, 90, 133, 136, 368  
 Mill-Barker Peter 179, 318  
 Milne Alan 238  
 Miłosz Czesław 314  
 Misiak Marian 33, 58-60  
 Mitrić Nebojša 327  
 Moholy-Nagy László 82, 372

Molcho Ilan 61  
 Mondrian Piet 317, 330  
 Montclair-Hirsh 318  
 Montesquieu Armand 318  
 Montgomery Robert 68  
 Moore Henry 122, 178, 181, 332, 334  
 Morandi Giorgio 330  
 Moravia Alberto 180, 332  
 Morris M. Joyce 240  
 Mortkowicz Hanna 112  
 Mortkowicz Jakub 96, 111-112  
 Mościcki Ignacy 55, 129  
 Mroszczak Józef 310  
 Mucharski Jan 66, 77  
 Mudie Robin 305  
 Müller Hermann Paul 165  
 Mumford Lewis 329, 334  
 Mund Henryk 350  
 Murry Kathleen Mansfield 100  
 Mussolini Benito 90

## N

Nachshen Donia 157-158  
 Nahmias J. E. 318  
 Nałęcz Halina 335  
 Nałkowska Zofia 90  
 Napierski Stefan 111  
 Nash Paul 152  
 Nason Ermanno 181  
 Néel Philippe 230  
 Neill Alexander 235  
 Neurath Otto 366, 372  
 Newton Eric 186, 320-321  
 Ng Mian 23, 33, 297, 299-300  
 Nielsen S. 318  
 Nobel Alfred 67, 99, 100  
 Noche Guido la 325  
 Noel-Backer Philip 134-135  
 Norwid Cyprian Kamil 133  
 Nowaczyński Adolf 91  
 Nowakowski Zygmunt 67  
 Nowicki Maciej 351, 368

## O

Obolensky Ivan 318  
 Obrębska Maria 88  
 Olechnowicz Jan 137, 249  
 Orchard Tom 276  
 Orwell George 275  
 Oscar A. 327  
 Oshri Orna 40, 59, 63  
 Osiecki Stefan 351  
 Ostenso Marta 70, 108,  
 Ostoja-Chrostowski Stanisław 111



## P

### P

Pal George 275  
 Pál Marczinesak György *zob.* Pal George  
 Palladio Andrea 334  
 Pálosy Éva 146,  
 Parandowski Jan 90-91  
 Pasakarnis Ernst 246  
 Pashley Tony 23, 297  
 Pass Donald 327  
 Paszkiewicz Mieczysław 324-325  
 Pate Sosna 60  
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 87  
 Paz Octavio 330  
 Peace William J. 92, 116  
 Peake Mervyn 244  
 Pelayo Orlando 327  
 Penrose Roland 334  
 Petersen Nis 75, 92, 103  
 Piasecki Stanisław 91  
 Piaubert Jean 333  
 Piątkowska Renata 55  
 Picasso Pablo 65, 181, 319, 320, 326, 334  
 Pichell Eugeniusz 368  
 Pick Frank 126, 138, 158  
 Pick Martin 173, 175  
 Pietraszek Dr *zob.* Tuwim Julian  
 Piłsudski Józef 55, 96, 112, 216  
 Pin H. Hans 288  
 Pini Carla 326  
 Pink Lutka 335  
 Pinter Susanne 23, 283, 297, 299  
 Piotrowski Tadeusz 93, 99, 108  
 Piper John 152, 173  
 Podkowiński Władysław 94  
 Padlewski Włodzimierz 88  
 Polanowski Tadeusz 249-250  
 Potifar 229  
 Potter Stephen 163, 165, 226, 231, 258, 359  
 Potworowski Piotr 335  
 Pound Ezra 330  
 Powell Michael 179, 318  
 Poznański Edward 112  
 Prawdin Michał 92, 96, 110  
 Prais Simon 33, 61  
 Press Hans Jürgen 238  
 Prestidge Denis 300  
 Pronaszko Zbigniew 87  
 Prusicka Alina *zob.* Le Witt Alina  
 Pruszyński Ksawery 135  
 Przeworski Jakub 92-93, 96, 98-105, 113, 116,  
 122-123, 216

### R

Rabagliati David 27, 32  
 Rabagliati Jane 23, 27, 32, 37, 38, 50, 148, 191,  
 193, 208, 225, 283, 298, 339-341

Rachlin Ann 281  
 Raczkiewicz Władysław 129  
 Redgrave Michael 334  
 Raine Kathleen 333  
 Rajnfeld Józef 88  
 Rand Paul 306  
 Read Herbert 15, 33, 57-58, 65, 68, 120, 122,  
 130, 159, 178-180, 185, 315, 318, 322-323, 328-  
 330, 332, 334, 336  
 Recouly R. Raymond 92, 109  
 Reese Terence 248  
 Reid Mayne Thomas 68  
 Reilly Paul 188  
 Reinganum Victor 176  
 Reisinger Dan 23, 33, 269, 283  
 Reiss Manfred 157-158  
 Rejtan Tadeusz 94  
 Rembrandt van Rijn 320  
 Renner Paul 59  
 Rennie Paul 33, 126, 152, 157  
 Renoir Auguste 93  
 Reynolds Kimberly 117, 124, 145, 147, 373  
 Reynolds Nigel 284  
 Reznikoff Charles 314  
 Rhodes Shirley E. *zob.* Him Shirley E.  
 Robinov Phebe 23, 27, 32, 37-38, 51, 54, 148, 191,  
 200, 210, 339  
 Robinson Nick 23, 297, 299, 300  
 Robson Jeremy 326  
 Roj-Kozłowska Helena 91  
 Rogerson Jim 227, 241-242, 278  
 Röntgen Wilhelm 66, 216  
 Rose Richard 239-240  
 Rosenberg David 292  
 Rosenberg Zvika 64  
 Rosner Charles 166, 188-189, 265, 274  
 Ross Diane 144-145, 172, 220-221  
 Rotenberg Beno 288  
 Rothholz Arnold 126, 152, 157-158  
 Rothschild Alix de 318, 328  
 Różańska Eugenja 88  
 Russel Gordon 303  
 Rypson Piotr 11, 13, 23, 26, 33, 84-85, 94, 97,  
 221, 340, 368  
 Rytardowie *zob.* Kozłowski Jerzy Mieczysław  
 i Roj-Kozłowska Helena

### S

Sacher Miriam 293  
 Sachs Peter 276  
 Saetti Bruno 181  
 Sailer Anton 188  
 Sainsbury Alan 179, 318  
 Sammartino Peter 318  
 Sandberg Willem 301  
 Sandecka Stanisława 351, 368  
 Sanders Ruth Manning 246

Scharf Raphael „Felek” 201, 256, 291, 335  
 Schlegler Hans „Zéro” 152, 154, 157-158, 178,  
 182, 301, 306, 372  
 Schmoller Hans 372  
 Schreiber Gaby 372  
 Schroeder Ernst 318  
 Schwarzbart Ignacy 48  
 Seguso Archimede 181  
 Seibezzi Fioravante 181  
 Sempołowska Stefania 51  
 Severini Gino 180-181, 332  
 Severini Ponti 181  
 Shahn Ben 180, 333  
 Sharon Arieh 287  
 Shaw Bernard George 234, 382  
 Shlonsky Avraham 62  
 Siedlecki Adam Grzymała 105  
 Siemiątkowski Waclaw 66  
 Sienkiewicz Henryk 104  
 Sieroszewski Waclaw 90  
 Skiwski Jan Emil 91  
 Skłodowska-Curie Maria 50  
 Skłodowska-Szalay Helena 50  
 Skolimowski Jerzy 351  
 Słonimski Antoni 31, 87, 90-92, 97, 101, 133,  
 216, 252, 311  
 Słowacki Juliusz 133  
 Smith Helen Zenna 108,  
 Smith Joseph A. 243  
 Smith John 15, 57, 180, 315, 318, 322-324, 326,  
 328, 332  
 Snow Charles Percy 248  
 Sobieski Jan III 216  
 Sonntag Jacob 251-252  
 Spark Muriel 326  
 Spender Stephen 334  
 Spengler Oswald 330  
 Spitzer Moshe 62  
 Stalin Józef 90  
 Stanny Janusz 369  
 Starke Dagmar 183  
 Steichen Edward 88  
 Stephen Cecil 327  
 Stewart Jez 275-276  
 Straus Jan 11, 23, 33, 38, 97, 112, 215, 217  
 Strocen Stefan 327  
 Stryjeńska Zofia 88  
 Strzemiński Władysław 13  
 Stypiński Andrzej 351  
 Supruniuk Anna 116, 130, 137, 249, 371  
 Supruniuk Mirosław 116, 130, 137, 249, 371  
 Surafko Bolesław 351  
 Sutherland Graham 152  
 Swift Johnatan 68  
 Szancer Jan Marcin 117  
 Szczuka Mieczysław 13  
 Szpakowska Małgorzata 89-90  
 Szukiewicz Wojciech 62

Szydłowska Agata 58-59,  
 Szyszko-Bohusz Marian 327  
 Świętochowski Aleksander 91

## T

Tallents Stephen 126, 138, 151-152, 154, 157, 158  
 Tapir Gabriel 61  
 Tartakover David 24, 33, 60, 64, 65  
 Teichner Julius zob. Tomkins John  
 Terlecki Tymon 310  
 Themerson Franciszka 31, 116, 131, 311, 350, 366,  
 368, 370  
 Themerson Stefan 31, 311, 350, 366, 368, 370  
 Thwaite Ann 238  
 Tintoretto Jacop 320  
 Tisdall Hans 176  
 Toffoli Bruno De 181  
 Tomaszewski Henryk 302, 310, 369  
 Tomkins John 372  
 Tonello Armando 181  
 Topolski Feliks 31, 79, 87-89, 101, 131, 136, 178,  
 182, 220, 310-311, 368, 370-372  
 Tormley C. G. 176  
 Toso Aureliano 181  
 Toso Ferdinando 181  
 Travers Michael 63  
 Treumann Otto 177, 268-269, 281, 283  
 Trepkowski Tadeusz 369  
 Tschichold Jan 248, 372  
 Tunkel Yosef 62  
 Tuwim Julian 84, 91-92, 97, 104-105, 113, 116-  
 117, 122-123, 133, 170, 186, 221, 311, 335, 341

## U

Uccello Paolo 65  
 Unger Hans 157-158

## V

Valerie Diego 329, 333  
 Vardimon Yarom 302  
 Velázquez Diego 333  
 Venturi Lionello 180, 332  
 Vickery John 155  
 Villon Jacques 180, 332  
 Vinedon Claude Marie 250  
 Vinci Leonardo da 65

## W

Wahl Jean 335  
 Wajngarten Jerachmiel 54-55  
 Wallis Mieczysław 75, 93  
 Wańkiewicz Melchior 87, 92, 98, 110-111  
 Ward Dennis 237  
 Ward Newille 303

## W

Warda Michał 12, 23, 33-34, 38, 58, 82-85, 340  
Waza Zygmunt III 90, 134, 216  
Wazówna Krystyna 109  
Weiser John 179  
Weisgard Leon 183  
Weiss Reska 251  
Whitaker Harold 276  
Wiechecki Stefan 91  
Wieniewicz Aleksander 78-79, 81  
Wierzyński Kazimierz 67, 133  
Wigura Stanisław 66  
William Francis 242, 309  
Williams-Ellis Amabel 123, 186-187  
Winawer Bruno 97, 101-102  
Winton Roman 79  
Wiser John 318  
Wittlin Józef 91  
Witz Igracy 321-322, 327  
Wojwód Antoni 74, 87-88, 93, 99, 350  
Wolfram Eddie 327  
Wolpe Berthold 372  
Wołoszynowski Julian 91  
Wood Leslie 145  
Worcell Henryk 92, 97, 107  
Worthington David 23, 297-299  
Wotrub Fritz 334  
Woudhuysen Lewis 372  
Wou-Ki Zao 330  
Wróblewska Danuta 371  
Wrzos Konrad 107  
Wyspiański Stanisław 94

## Y

Yadin Yigael 292-294  
Yannai Yaacov 290  
Yaron Mirlin 288  
Yates J. E. 176

## Z/Ż

Zadkine Ossip 180, 332  
Zander Benjamin 326  
Zarembina-Szelburg Ewa 102  
Zaruba Jerzy 31, 89  
Zawistowski Władysław 87  
Zdrenka Magdalena 11-12  
Zegadłowicz Emil 91  
Zéro **zob.** Schleger Hans  
Zuber René 88  
Zwemmer Anton 179-180, 202, 318, 325  
Żeleński-Boy Tadeusz 90  
Żuławki Marek 31, 88, 133, 310-311, 335, 370-371  
Żwirko Franciszek 66  
Żyw Aleksander 131

# Spis treści

<b>Wstęp</b>	7
Wprowadzenie	9
Stan badań	11
Zakres i zasięg badań	14
Cele pracy	17
Wykorzystane metody badawcze	22
Metoda bibliograficzna	22
Metody biograficzne	23
Kwerendy archiwalne i biblioteczne	23
Metody historii sztuki	24
Metoda pragmatyczna	24
Wykorzystane źródła	25
Charakter i badanie materiałów źródłowych	25
Rodzaje źródeł, sposób cytowania i metoda opisu	27
Dostępność i umiejscowienie źródeł	29
Archiwum Hima	30
Osoby prywatne i ich zbiory	32
Kolekcje muzealne	34
Kolekcje biblioteczne	34
Układ pracy	35
Układ bibliografii	36
Materiał ilustracyjny	37
Uwagi wstępne	39
Problemy związane z nazwą spółki oraz personaliami artystów	39
Kwestie tożsamości narodowej	42

<b>Życie i twórczość Jana Le Witt'a i Jerzego Hima</b>	<b>45</b>
<b>Przed powstaniem spółki</b>	<b>47</b>
Jerzy Him	47
Dzieciństwo i młodość	48
Edukacja i studia	50
Praca w Niemczech	52
Powrót do Polski	54
Jan Levitt	57
Dzieciństwo i młodość	57
Podróże i praca	58
Powrót do Polski	58
Haim	59
Początki kariery artystycznej	65
Okładki do książek	66
<b>Spółka artystyczna Lewitt-Him</b>	<b>71</b>
Polska	72
Spotkanie w Warszawie i zawiązanie spółki	72
KAGR	74
Pierwsze zlecenia	76
Projekty reklamowe i propagandowe	76
Przemysł farmaceutyczny	78
Inne prace reklamowe i propagandowe	82
Współpraca z czasopismami	86
„Skamander”	87
„Wiadomości Literackie”	89
„Pomiar”	94
„Szpilki”	94
Kalendarz „Łącznika Poczтового”	94
Okładki i ilustracje książkowe	95
Jakub Przeworski	98
Gebethner i Wolff	105
Powszechna Spółka Wydawnicza „Płomień”	108
Inne wydawnictwa	110
<i>Lokomotywa, Rzepka i Ptasia Radio</i>	113
Decyzja o wyjeździe	118
Wielka Brytania	121
Przeprowadzka i początki działalności w Wielkiej Brytanii	121
II wojna światowa	129
Współpraca z organizacjami emigracyjnymi	130
„Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie”	130
M. I. Kolin	132
Zlecenia rządowe	138
Zlecenia reklamowe	143
Książka dziecięca	144



Po II wojnie światowej	148
Kampanie reklamowe	150
General Post Office	151
London Transport	158
Transport lotniczy	159
Przemysł spożywczy	161
Inne branże	165
Okładki czasopism	166
Wykraczając poza projektowanie graficzne	169
Murale i instalacje przestrzenne	169
Festival of Britain	172
Aranżacja wystaw i dekoracje teatralne	176
Inne sfery działalności artystycznej	177
Podróże i twórczość indywidualna Le Witt'a	178
Alliance Graphique Internationale	181
Działalność charytatywna	183
Wystawy	183
Krytyka	185
Na rozstaju dróg, czyli rozpad spółki	190
Przyczyny rozłamu	191
Przebieg i skutki secesji	194
Kontakty artystów po rozpadzie spółki	199
Tworząc spółkę i tworząc w spółce	204
Organizacja pracy w spółce i jej funkcjonowanie	204
Pracownie i siedziby spółki	210
Formy wyrazu artystycznego	211
Techniki i materiały	212
Tworzenie projektu	213
Techniki graficzne	214
Fotomontaż	214
Warsztat ilustratorski	218
Najchętniej wykorzystywane motywy	219
Zwierzęta i antropomorfizm	219
Definiowanie bohaterów przez wygląd	220
Technika	221
Co złożyło się na sukces Spółki	222
<b>Po rozpadzie spółki</b>	<b>225</b>
George Him	225
Książki	227
Ilustracje i projekty graficzne	227
Książki nieopublikowane	245
Okładki	247
Penguin Books	247
Oficyna Poetów i Malarzy	249
Judaika	250
Współpraca z czasopismami	251

Kampanie reklamowe i wizerunkowe	256
Stoiska i ekspozycje wystawowe	273
Filmy animowane i produkcje telewizyjne	274
Filmy animowane studia Halas & Batchelor	275
<i>Jackanory</i> dla BBC i Thames Television	276
Zabawki i puzzle	278
Działalność charytatywna, kulturalna i społeczna	280
Działalność na rzecz społeczności żydowskiej i państwa Izrael	282
Brytyjskie i międzynarodowe organizacje żydowskie	284
Wystawy Expo 1958, 1961 i 1967	286
Upamiętnienie ofiar Holokaustu	290
Masada	292
Jerozolima	293
Działalność dydaktyczna	295
Działalność w zrzeszeniach artystów	302
Twórczość publicystyczna	305
Wystawy i nagrody	307
Kontakty z Polską oraz Polonią	309
Jan Le Witt	312
Grafika książkowa i reklamowa	312
Malarstwo, grafika warsztatowa, rysunek i tkaniny	316
Wystawy indywidualne i zbiorowe	325
Twórczość poetycka i pisarska	328
Podróże i życie społeczne	331
<i>Mors et post moretem</i>	337
Śmierć	337
Spuścizna Le Witt'a i Hima	338
Zainteresowanie artystami współcześnie	340

## **Zakończenie** 345

Fenomen Studia Lewitt-Him i źródła sukcesu jego twórców	349
Komercjalizacja sztuki i profesjonalizacja zawodu designera w XX w.	355
Poza- i ponadnarodowy wymiar twórczości Le Witt'a i Hima	365

## **Bibliografia** 377

Prace	379
Książki	379
Jan Le Witt	380
Jerzy Him	381
Lewitt-Him / Lewitt-Him	385
Czasopisma	389
Jan Le Witt	389
Jerzy Him	390
Lewitt-Him / Lewitt-Him	391
Opracowania	395

## **Indeks osób** 409



