

ARCHIWUM EMIGRACJI

W poprzednich zeszytach m.in.:

Czesław Miłosz, *Bieliński i jednorożec*

Jan K. Kapera, *Od Guggenheim Museum do Currier Gallery. Jan Lebenstein — Kronika Amerykańska*

Ryszard Löw, *Literatura polska w przekładach hebrajskich*

Czesław Miłosz, *Wielkie pokuszenie. Dramat intelektualistów w krajach demokracji ludowej*

Tymon Terlecki, *Głos diabelskiego adwokata (w sprawie literatury na emigracji)*

Lajos Pálfalvi, *Recepcja Józefa Mackiewicza na Węgrzech*

Tymoteusz Karpowicz, *Władca wyspy czystej świadomości. O poezji Zdzisława Marka*

Stanisław Szukalski, *Niemy śpiewak. Rozdział z autobiografii*

M.A.S., *Emigracja i SB — jeden dokument, wiele pytań*

Krzysztof Cieszkowski, *The Tate Gallery and Poland*

Karolina Famulska-Ciesielska, „*Alija Gomułkowska*”. *Obraz odwilży w oczach Żydów — pisarzy polskich, którzy wyemigrowali z Izraela w latach 1957–1958*

Wacław Lewandowski, *Donosy na Józefa Mackiewicza*

Konrad Tatarowski, *Hilary Krzysztofiak*

Paweł Bem, *Światopogląd Konstantego Jeleńskiego. Próba rekonstrukcji*

Adam F. Kola, „*obdarowuje Pan nas tutaj ciągle...*”. *Manfreda Kridla pomoc dla Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*

Krzysztof Tarka, *Wywiad PRL na tropie Kazimierza Sabbata*

Marta Chrzanowska-Foltzer, „*Rozmowy prowansalskie*” — *polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś*

Listy A. Bobkowskiego i K. A. Jeleńskiego do M. Grydzewskiego, J. Kosińskiego do J. Chałasińskiego, M. Wertenstein do K. Kott, J. Stempowskiego do J. i W. Kościałkowskich, W. Gombrowicza do T. Terleckiego, Mariana Bohusza-Szysko do Józefa Jaremy oraz korespondencja M. Chmielowca z H. Elzenbergiem, listy różnych osób do M. Modzelewskiej, korespondencja Kazimierza i Haliny Wierzyńskich z Ludwikiem Krzyżanowskim

Rozmowy z Z. Michałowskim, S. Frenklem, J. Czapskim, W. Gombrowiczem, J. Nowakiem-Jeziorańskim, Cz. Miłozem, B. Taborskim, J. Giedroyciem, W. Iwaniukiem i K. Wierzyńskim, J. Baranowską, A. Kossowskim

Wspomnienia m.in. o: T. Karren-Zagórskiej, T. Nowakowskim, J. Kowalewskim, T. Wittlinie, R. Kowalewskiej, K. Brandysie, S. Kotwicz, A. Bogusławskiej, J. Kotcie, P. Łabużku (Baro), E. Neusteinie, J. Eichlerze, Ł. Gliksman, A. Tomaszewskim, R. Chwolesie, J. Eichlerze, N. Grosie, J. Kościałkowskiej, M. Paszkiewicz, O. Scherer, W. Leitgeberze, T. Żencykowskim, B. Czaykowskim, A. Pomianie, A. Pospieszalskim, W. Żeleńskim, G. Boruckim, J. Pietrkiewicz, Z. Romanowiczowej, K. Romanowicz, Idzie Fink, Aleksandrze Wernerze

Artykuły przeznaczone do kolejnych zeszytów pisma powinny być przesyłane w formie elektronicznej (WORD, RTF) wraz z krótkim streszczeniem w języku angielskim:

Archiwum@bu.uni.torun.pl

Informacje dla autorów oraz zasady recenzowania artykułów:

http://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/gazeta/autorzy-artykuly.html

ADRES REDAKCJI:

Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytecka, ul. Gagarina 13, 87-100 Toruń

tel. (48-56) 611 43 91

Redakcja informuje, że prezentowana wersja czasopisma (papierowa) jest wersją pierwotną (referencyjną).

ARCHIWUM EMIGRACJI

STUDIA * SZKICE * DOKUMENTY

ROK 2012

ZESZYT (1-2) 16-17

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA
TORUŃ 2012

ARCHIWUM EMIGRACJI
ŹRÓDŁA I MATERIAŁY DO DZIEJÓW EMIGRACJI POLSKIEJ PO 1939 ROKU

XLVI–XLVII

Pod redakcją
Stefanii Kossowskiej i Mirosława A. Supruniuka

REDAKCJA:

Ewa Bobrowska (redaktor-korespondent, Paryż), Beata Dorosz, Zbigniew Girzyński, Adam F. Kola, Jarosław Koźmiński (redaktor-korespondent, Londyn), Joanna Krasnodębska (sekretarz redakcji), Gabriela Lewandowska (red. językowy), Wacław Lewandowski (z-ca red. naczelnego; historia literatury), Rafał Moczkoan (sekretarz redakcji), Jan W. Sienkiewicz (historia sztuki), Anna Supruniuk (źródła i dokumenty), Mirosław A. Supruniuk (red. naczelny), Mariusz Wołos (historia)

NAUKOWA RADA REDAKCYJNA:

Egidijus Aleksandravičius (Litwa), Alice-Catherine Carls (USA), Swietłana Czerwonaja (Rosja), Anna Frajlich (USA), Douglas Hall (Wielka Brytania), Jerzy R. Krzyżanowski (USA), Wojciech Ligęza, Józef Olejniczak, Krzysztof Pomian (Francja), Dobrochna Ratajczakowa, Władysław Stepniak, Aleksej Wasiliew (Rosja)

KOLEGIUM DORADCZE:

Zofia Bobowicz (Francja), Maja E. Cybulska (Anglia), Ryszard Löw (Izrael), Krzysztof Muszkowski (Anglia), Lech Paszkowski (Australia)

Rysunek na okładce: Stanisław Frenkiel

© Copyright by Archiwum Emigracji, Toruń 2012
© Copyright by Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2012

ISSN 2084-3550
ISSN (seria) 2084-0993

Tłumaczenie streszczeń: Klaudyna Longinus, autorzy
Korekta: Joanna Krasnodębska, Paulina Matysiak



UNIwersytet Mikołaja Kopernika
Wydawca (Publisher): ul. Gagarina 11, 87-100 Toruń, Polska
Mirosława Buczyńska (*contact person*) tel. +48 56 611 42 27,
e-mail: mirbucz@umk.pl, www.umk.pl

www.wydawnictwoumk.pl

Dystrybucja (Subscription information): ul. Reja 25, 87-100 Toruń
Ewa Fot (*contact person*) tel./fax +48 56 611 42 38,
e-mail: books@umk.pl, www.kopernikanska.pl/
Nakład: 300 egz.

SPIS TREŚCI

ARTYSTKI POLSKIE W ŚRODOWISKU PARYSKIM: WOKÓŁ ALICJI HALICKIEJ

Ewa Bobrowska, <i>Przedmowa</i>	9
Ewa Bobrowska, <i>Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku</i>	11
Joanna Tomalska, <i>Sztuka, miłość i medycyna: Anna Bilińska-Bohdanowiczowa (1857–1893) w świetle wspomnień męża</i>	28
Agnieszka Kluczevska-Wójcik, <i>Feliks Jasiński — mecenas polskich artystek</i>	38
Anna Wierzbicka, „ <i>Jak tu nie być feministą</i> ”. <i>O zapomnianych malarkach polskich w Paryżu w latach 1900–1914</i>	45
Małgorzata Dąbrowska, <i>Bourdelle — mistrz i inspirator. Polskie rzeźbiarki w Paryżu</i>	63
Artur Winiarski, <i>Alicji Halickiej poetycka utopia pejzażu</i>	76
Ewa Ziemińska, <i>Sara Lipska — artystka wszechstronna. Wyjątkowa uczennica Dunikowskiego</i>	82
Katarzyna A. Cybulska, <i>Rola badań budowy technicznej i rozpoznania warsztatu artysty na przykładzie twórczości Meli Muter</i>	90
Światosław Lenartowicz, <i>Podróże Zofii Stryjeńskiej i ich paryskie etapy</i>	101
Paula J. Birnbaum, <i>Tamara de Lempicka: The Modern Woman Personified</i>	116
Marta Chrzanowska-Foltzer, <i>Czy tylko Paryż? Kilka uwag na temat polskich artystek na południu Francji</i>	127
Mirosław A. Supruniuk, <i>Nowe rozdanie. Polskie artystki w Galerie Lambert Zofii i Kazimierza Romanowiczów</i>	142
Joanna Krasnodębska, „ <i>Angielka w Paryżu</i> ”. <i>Listy Haliny Korn-Żuławskiej do męża (maj–czerwiec 1950)</i>	156
Jan Wiktor Sienkiewicz, <i>Francuskie światło, litewska ziemia. O malarstwie Joanny Wierusz-Kowalskiej-Turowskiej</i>	175
Katarzyna Lewandowska, <i>Czarne słońca, białe księżycy — śmierć w sztuce Aliny Szapocznikow i Angeliki Markul</i>	183

HISTORIA LITERATURY

Artur Jabłoński, <i>Obraz recepcji powieści w odcinkach na łamach „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza” w latach 1949–1965 w świetle listów od czytelników</i>	193
--	-----

HISTORIA

Lilla Barbara Paszkiewicz, <i>Kontrowersje wokół postaw więźniów brzeskich w świetle korespondencji Adama Ciołosa i Stefanji Sigaliny-Liebermanowej z 1942 roku</i>	211
Beata Dorosz, „ <i>Lechoń w Algierze</i> ”, <i>czyli o pewnej (nieodegranej) roli dyplomatycznej</i>	233
Krzysztof Tarka, <i>Agent w „Kulturze” pożądanym. Nie urzeczywistniony plan zwerbowania przez wywiad PRL Mariana Pankowskiego</i>	250
Krzysztof Tarka, <i>Bolesław Sulik — łącznik z Londynu</i>	264
Arkadiusz Kierys, <i>Paweł Jasienica versus Józef Mackiewicz. Czyja droga donikąd?</i>	278

HISTORIA SZTUKI

- Lidia Gerc, „*Studies in Polish Architecture*” by Jerzy Faczyński..... 311
Joanna Klara Teske, *Behold!!! The Protong — Potop i Małpoludy, czyli teodycea Stanisława Szukalskiego*..... 320

WSPOMNIENIA – BIOGRAFIE

- Jan Jaworowski, Krysia *Eichlerówna — Wspomnienie. Krystyna Eichler (1921–2012)*..... 331
Karolina Famulska-Ciesielska, *Filip Istner (1912–1990)* 334
Anna Frajlich, *Portfolio staje się dziedzictwem. Bartek Małysa (1947–2012)*..... 338
Joanna Rostropowicz-Clark, *Opowieści z zatrzymanego czasu. Jadwiga Maurer (1930–2012)* 341
Edward Zyman, *Heroizm życiowych wyborów. Nelli Turzańska-Szyborska (1917–2012)* 344

RECENZJE

- Wacław Lewandowski, *Ślady zaniedbań* (Paweł Tański, *Ślad. Świat poetycki Jerzego Hordyńskiego*, Toruń 2012, Wydawnictwo UMK)..... 349

KOMUNIKATY

- Monika Nowak, *Madame Werten — artystka i propagatorka sztuki. Tropy z Muzeum Polskiego w Ameryce*..... 353
Spis ilustracji 361
Lista recenzentów 364

CONTENTS

POLISH FEMALE ARTISTS AROUND ALICJA HALICKA

Ewa Bobrowska, <i>Preface</i>	9
Ewa Bobrowska, <i>Suffragists? Polish female artists in Paris between the 19th and 20th century</i>	11
Joanna Tomalska, <i>The art of love and medicine. Anna Bilińska-Bohdanowiczowa (1857–1893) in the light of her husband's memories</i>	28
Agnieszka Kluczevska-Wójcik, <i>Feliks Jasiński—the patron of Polish female artists</i>	38
Anna Wierzbicka, <i>“One has to be a feminist here”. On the forgotten female artists active in Paris during the years 1900–1914</i>	45
Małgorzata Dąbrowska, <i>Bourdelle—the master and inspirer. Polish sculpturesses in Paris</i>	63
Artur Winiarski, <i>Alicja Halicka's artistic utopia of the landscape</i>	76
Ewa Ziemińska, <i>Sara Lipska: versatile artist. Dunikowski's exceptional apprentice</i>	82
Katarzyna A. Cybulska, <i>The role of technical structure and identification of artist's technique on the basis of Mela Muter's creativity</i>	90
Światosław Lenartowicz, <i>The travels of Zofia Stryjeńska and their Parisian stage</i>	101
Paula J. Birnbaum, <i>Tamara de Lempicka — uosobienie współczesnej kobiety</i>	116
Marta Chrzanowska-Foltzer, <i>Is there only Paris? A few remarks about Polish female artists in Southern France</i>	127
Mirosław A. Supruniuk, <i>The new deal. Polish artists in Zofia and Kazimierz Romanowicz's Galerie Lambert</i>	142
Joanna Krasnodębska, <i>„An Englishwoman in Paris”: Halina Korn-Żuławska's letters to her husband (May–June 1950)</i>	156
Jan W. Sienkiewicz, <i>French light, Lithuanian land—the paintings of Joanna Wierusz-Kowalska-Turowska</i>	175
Katarzyna Lewandowska, <i>Black suns, white moons—death in the art of Alina Szapocznikow and Angelika Markul</i>	183

HISTORY OF LITERATURE

Artur Jabłoński, <i>The picture of the reception of serials in “Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” in 1949–1965 through the letters from the readers</i>	193
---	-----

HISTORY

Lilla B. Paszkiewicz, <i>The controversy arisen by the prisoners in Brześć attitude as seen in the light of the correspondence between Adam Ciołkosz and Stefania Sigalina-Libermanowa from year 1942</i>	211
Beata Dorosz, <i>“Lechoń in Algeria”—about a certain (unfulfilled) diplomatic role</i>	233
Krzysztof Tarka, <i>An agent in “Kultura” desired. The unfulfilled plan of enlisting Marian Pankowski by the intelligence of the People's Republic of Poland</i>	250
Krzysztof Tarka, <i>Bolesław Sulik—laison officer from London</i>	264

Arkadiusz Kierys, <i>Paweł Jasienica versus Józef Mackiewicz. Whose road to nowhere?</i>	278
--	-----

HISTORY OF ART

Lidia Gerc, “ <i>Studies in Polish Architecture</i> ” by Jerzy Faczyński.....	311
Joanna Klara Teske, <i>Behold!!! The Protong—The Flood and Ape-men, the theodicy of Stanisław Szukalski</i>	320

MEMOIRS / BIOGRAPHIES

Jan Jaworowski, <i>Krysia Eichlerówna — A Memory. Krystyna Eichler (1921–2012)</i>	331
Karolina Famulska-Ciesielska, <i>Filip Istner (1912–1990)</i>	334
Anna Frajlich, <i>Portfolio becomes legacy. Bartek Matysa (1947–2012)</i>	338
Joanna Rostropowicz-Clark, <i>Tales from frozen time. Jadwiga Maurer (1930–2012)</i>	341
Edward Zyman, <i>The Heroism of life choices. Nelli Turzańska-Szyborska (1917–2012)</i>	344

REVIEWS / POLEMICS

Wacław Lewandowski, <i>The traces of negligence</i> (Paweł Tański, <i>Ślad. Świat poetycki Jerzego Hordyńskiego</i> , Toruń 2012, Wydawnictwo UMK).....	349
---	-----

PROPOSITIONS

Monika Nowak, <i>Madame Werten—artist and promoter of art. Traces from the Polish Museum of America</i>	353
List of illustrations	361
List of reviewers	364

**ARTYSTKI POLSKIE W ŚRODOWISKU PARYSKIM:
WOKÓŁ ALICJI HALICKIEJ**

Zwiększający się udział kobiet w życiu społecznym na przełomie XIX i XX wieku znalazł swoje odbicie również w dziedzinie sztuki. Trudna, szczególnie dla kobiet, sytuacja na scenie artystycznej porozbiorowej Polski, a zwłaszcza ograniczony dla nich dostęp do wyższych uczelni artystycznych zachęcał je do wyjazdów na studia za granicę. Paryż, tętniący życiem kulturalnym, oferujący szerokie możliwości kształcenia i działalności wystawienniczej, przyciągnął, począwszy od końca XIX wieku, licznych polskich twórców. Jedną czwartą z nich stanowiły kobiety. Pobyt w Paryżu pozwalał im nie tylko na rozwijanie własnego talentu. Wraz z postępem internacjonalizacji środowiska artystycznego światowej stolicy sztuki mnożące się kobiece stowarzyszenia twórcze i wystawy sztuki kobiet otwierały przed nimi nowe perspektywy zawodowe. W okresie międzywojennym paryska scena, niezwykle ożywiona w epoce tzw. szalonych lat nadal oferowała kobietom większe możliwości rozwoju talentu niż odzyskujące po rujnującym okresie rozbiorów siły i energię ośrodki polskie. Po drugiej wojnie światowej, kiedy Polska znalazła się w bloku krajów demokracji ludowej, choć Paryż tracił stopniowo swoje znaczenie na rzecz Nowego Jorku, to jednak wciąż był przedmiotem marzeń i tęsknoty artystek.

Wystawa twórczości Alicji Halickiej, jednej z najwybitniejszych polskich Paryżanek, jaka odbyła się w Willi La Fleur w Konstancinie w 2011 roku, wydała nam się znakomitą okazją do podjęcia dyskusji nad losami i twórczością polskich artystek, czynnych nad Sekwaną, próby usytuowania ich zarówno w środowisku polskim, francuskim, jak i międzynarodowym. Kim były Polki-artystki w Paryżu na przestrzeni ostatnich stu lat, począwszy od ostatniego dziesięciolecia XIX wieku? Jaka była ich percepcja artystycznej sceny tego miasta? Jak wpisuje się ich twórczość w historię polskiej sztuki? Czy ich szeroki udział w życiu artystycznym znajduje dziś odbicie w badaniach? Czy ich dzieła zajmują tyleż samo miejsca w salach muzealnych, co dzieła mężczyzn? Szczególnie ważny temat stanowiła kwestia kondycji artystki-emigrantki. Czy różniła się ona od kondycji artysty-emigranta? W jakim stopniu fakt oddalenia od ojczyzny i życia w innej kulturze wpływał na ich twórczość? Czy ograniczał się on do przejmowania przez emigrantów modelu kulturowego nowej ojczyzny, czy też spotkanie, a czasem wręcz zderzenie rozmaitych kultur dawało w efekcie nową jakość? W jaki sposób owo geograficzne, fizyczne, ale i kulturowe oddalenie odbija się dziś jeszcze na procesach badawczych i stosowanej przez historyków sztuki metodologii, a także na interpretacji wyników badań?

Powyższe pytania podjęte zostały zarówno przez badaczy z Polski, jak i z zagranicy, a także tych, którzy sami mają za sobą długi pobyt, nie tylko naukowy, za granicą. Teksty zebrane w niniejszym tomie reprezentują różne punkty widzenia i opierają się na różnego rodzaju źródłach, zarówno archiwalnych, jak i wtórnych, m.in. relacjach prasowych, wobec których wypadało zachować wysoki krytycyzm, w czym niewątpliwie pomocna jest dobra znajomość paryskich realiów. Większość tekstów ma charakter monograficzno-biograficzny i przedstawia nowe aspekty twórczości słynnych artystek, bądź twórczyni zapomniane lub niewystarczająco znane. Autorzy pochyłili się m.in. nad losami i twórczością Anny Bilińskiej, Olgi Boznańskiej, Meli Muter, Alicji Halickiej, Sary Lipskiej, Tamary Łempickiej, Zofii Stryjeńskiej, czy Joanny Wierusz-Kowalskiej. Inni skoncentrowali się na analizie socjologiczno-historycznej polskiego środowiska artystycznego w Paryżu w różnych okresach, obejmującej systemy kształcenia, czy strategię zawodowe, mających prowadzić do osiągnięcia uznania i sukcesów, zarówno na forum kolonii polskiej, jak i środowiska międzynarodowego. Podjęta została również próba spojrzenia na inne ośrodki artystyczne we Francji niż Paryż, w szczególności na południe Francji, zwane popularnie „wielką pracownią śródziemnomorską”. Pozwoliło to rozszerzyć horyzont badawczy i zwrócić uwagę na twórczyni, które bądź to dzieliły swój czas pomiędzy stolicę i odległe od niej prowincje, bądź to świadomie unikały paryskiego zgiełku. Nie pominięto wpływu wybitnych postaci polskiego i francuskiego życia artystycznego, z Feliksem Jasińskim w roli mecenasa na czele, na rozwój karier artystycznych Polek. Cennym uzupełnieniem była rekonstrukcja obrazu polskiego Paryża, widzianego oczyma „cudzoziemki” — polskiej artystki z Londynu, Haliny Korn-Żuławskiej. Jej spojrzenie, czułe i krytyczne zarazem na miasto i jego artystyczne oblicze, rzuca nowe światło na wciąż mało znaną historię polskiego środowiska twórczego w stolicy Francji po drugiej wojnie światowej. Bez względu na przyjętą metodologię i punkt wyjścia większość badaczy podkreśla w swoich tekstach specyficzną sytuację, jakiej znalazły się polskie twórczyni w Paryżu w kontekście innego, nowego modelu kulturowego i społecznego, i wynikające stąd trudności.

Pomimo szerokiego wachlarza podjętych tematów i rezultatów, wzbogacających dotychczasowy stan wiedzy, mamy świadomość, że prezentowane w niniejszym tomie teksty nie wyczerpują w najmniejszym stopniu rozległego pola badań, jakim są kariery polskich artystek w środowisku paryskim. Wręcz odwrotnie, wydaje się, że otwierają one nowe perspektywy, w szczególności w zakresie badań komparatystycznych nad rolą i osiągnięciami polskich twórczyń w aspekcie międzynarodowym. Ustalenie całego bogactwa wkładu polskich artystek w rozwój paryskiej awangardy na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci powinno przyświecać kolejnym projektom badawczym.

Ewa Bobrowska

Redakcja składa podziękowanie Markowi Roeflerowi, współorganizatorowi konferencji w Konstancinie, za pomoc i zgodę na wykorzystanie wizerunków dzieł sztuki znajdujących się w jego posiadaniu.



EMANCYPANTKI? ARTYSTKI POLSKIE W PARYŻU NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

Ewa BOBROWSKA (Paryż)

W 1913 roku Wacław Gąsiorowski, pisarz, wybitna postać polskiej kolonii artystycznej we Francji, opublikował na łamach warszawskiego „Tygodnika Ilustrowanego” alarmujący artykuł zatytułowany *Emigracja intelektualna*¹. Wobec zatrważającego, jego zdaniem, zjawiska opuszczania ziem polskich przez intelektualistów autor przeprowadził trwającą ponad rok ankietę w kręgach emigracyjnych Paryża. Z zebranych przez niego danych wynikało, że w 1913 roku przebywało w Paryżu 299 polskich artystów, w tym około 80 kobiet. Sześćdziesiąt osiem spośród tych ostatnich uprawiało malarstwo, a dziesięć rzeźbę. Do tej liczby dodać trzeba pewną część pokaźnej, bo liczącej około pięciuset osób, rzeszy studentów. Według nowszych badań², w latach 1890–1918 odbyło krótszy lub dłuższy pobyt w Paryżu około 160 polskich artystek. Stanowi to blisko jedną czwartą wszystkich polskich twórców, których pobyt w stolicy Francji udało się w tym okresie odnotować. Wartości te potwierdzają wyniki uzyskane przez Wacława Gąsiorowskiego³. W okresie, kiedy kariera zawodowa artystek nie była jeszcze

¹ W. Gąsiorowski, *Emigracja intelektualna*, Tygodnik Ilustrowany 1913 nr 16, s. 306; nr 17, s. 325–326.

² Dane te oparte są na informacjach, zgromadzonych przeze mnie w leksykonie artystów polskich, czynnych w Paryżu w latach 1890–1918, będącym częścią mojej rozprawy doktorskiej „Les artistes polonais en France 1890–1918. Communautés et individualités”, Université Paris I, 2001. Leksykon ten stale uzupełniam i aktualizuję (wersja aktualizowana w posiadaniu autorki). Dane te potwierdzają inne publikacje, jak np. H. Bartnicka-Górska i J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005, s. 17, a także strony adresowe w *Roczniku Towarzystwa Polskiego Literackiego-Artystycznego*, Paryż 1911.

³ H. C. White, C. A. White, *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris 1991 szacują liczbę kobiet malarek we Francji na podstawie ich udziału w salonach paryskich na jedną trzecią liczby wszystkich artystów. Wynika z tego, że udział Polek był nieco mniejszy niż średnia obliczona dla artystów różnych narodowości. Porównanie ilościowe według narodowości byłoby zresztą bardzo interesujące.

społecznie ani oczywista, ani zaakceptowana, i wymagała od wybierających ją kobiet oporu i przewyciężenia oporu rodziny i społecznych tabu, była to liczba bardzo istotna.

Przyczyn, dla których na przełomie XIX i XX wieku Paryż stał się artystyczną stolicą Polaków, było wiele⁴. Miasto było gościnne dla nękanym polityką zaborców polskich uchodźców politycznych i oferowało im nie tylko schronienie, ale także względną swobodę działań politycznych i kultywowania tożsamości narodowej. Pomimo przegranej wojny z Prusami rozkwit ekonomiczny we Francji sprawiał, że Paryż stał się — dzięki intensywnie działającym galeriom i marszantom⁵ — światowym centrum handlu sztuką. *Ville-lumière*, artystyczna stolica ówczesnego świata odznaczała się niezwykle ożywioną i pobudzającą atmosferą intelektualną, bujnym życiem artystycznym, znaczącym coraz to innymi, nowymi trendami. Bogate kolekcje sztuki dawnej pozwalały nie tylko studiować techniki mistrzów, ale dawały także możliwości zarobkowania malowaniem kopii. Władze III Republiki sprzyjały rozwojowi sztuki, stwarzając jej szerokie możliwości wystawiennicze. Na przełomie XIX i XX wieku w Paryżu wciąż jeszcze najważniejsze były salony. Były one zarówno konsekracją kariery zawodowej, jak i platformą wymiany poglądów artystycznych, przeglądem panujących tendencji, stanowiąc równocześnie wielki, dysponujący doskonałą reklamą w postaci obszernych sprawozdań prasowych, sklep z dziełami sztuki, odwiedzany przez liczne rzesze zwiedzających. Paryż stał się również ważnym centrum kształcenia artystycznego. W odróżnieniu od Monachium jednak to nie prestiżowa Szkoła Sztuk Pięknych była jego najmocniejszym argumentem. Dostęp do niej był bowiem dla obcokrajowców utrudniony. Dobrze rozwinięty system szkół prywatnych, tzw. akademii, w liczbie ok. dwudziestu⁶, otwartych dla cudzoziemców, zapewniał rzetelne i przystępne w cenie nauczanie⁷.

Trudna pod koniec XIX wieku zarówno z powodów politycznych, jak i ekonomicznych sytuacja artysty w Polsce w okresie zaborów została już dokładnie zanalizowana gdzie indziej⁸. Dla kobiet podejmujących karierę artystyczną była ona jeszcze trudniejsza. Dostęp do wyższego wykształcenia artystycznego był dla nich kluczowy. Jak podkreśla pionierka badań nad historią sztuki kobiet, Linda Nochlin w swoim fundamentalnym tekście *Why Have There Been No Great Women Artists?*⁹, to właśnie brak instytucji, pozwalających zdobyć kobietom odpowiednie narzędzia do uprawiania zawodu na równi z mężczyznami, był ich najważniejszym handicapem. Jedyna na ziemiach polskich wyższa szkoła artystyczna w Krakowie oficjalnie została otwarta dla kobiet w 1914 roku, a pierwsze studentki przyjęła w 1920 roku¹⁰. W Warszawie dostępna zarówno dla mężczyzn, jak i dla kobiet Szkoła Sztuk Pięknych zaczęła działać w 1904 roku. Wypełnić tę

⁴ Por.: E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004.

⁵ Już w latach 60. XIX wieku Paul Durand-Ruel wprowadził nową koncepcję handlu sztuką. Po roku 1880 pojawiają się w Paryżu liczne nowe galerie i marszandzi, m.in. Georges Petit (1881), Ambroise Vollard (1894), a następnie Berthe Weil, Chéron, Bernheimowie, Paul Guillaume, Georges Thomas, Druet, Kahnweiler. W okresie pierwszej wojny światowej rozpoczęła swoją działalność Leopold Zborowski.

⁶ Pierwszą z nich była tzw. Académie Suisse, założona przez byłego modela w okresie Restauracji (wśród której uczniów byli m.in. Ingres, Courbet, Cézanne), a następnie Académie Charpentier, Colarossi, Académie des Champs-Élysées, Vitti, Délecluse, Grande Chaumière, Ranson i inne.

⁷ G. Monnier, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris 1995, s. 72.

⁸ Por. np.: E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji*.

⁹ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, *Art News* 1971 nr 69, s. 22–39.

¹⁰ Por. listy studentów w: *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, oprac. J. E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesieńska, W. Ślesieński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 225–444.

lukę próbowały szkoły prywatne, które zaczęto otwierać na ziemiach polskich od lat 90. XIX wieku. Niektórzy ich fundatorzy, a dokładniej fundatorki, jak Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Tola Certowicz, czy Maria Niedzielska, wykorzystywały w założonych przez siebie zakładach nabyte w Paryżu doświadczenia¹¹. Ani jednak szkoły prywatne, ani prestiżowe i popularne krakowskie Wyższe Kursy dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego¹², nie wykraczały poza średni poziom studiów.

Nie mogąc uzyskać odpowiedniego wykształcenia w kraju, młode polskie adeptki sztuki zaczęły wyjeżdżać za granicę, między innymi do Paryża. Choć Francuzki uzyskały czynne prawo wyborcze dopiero w 1944 roku, a Polki, którym historia powierzyła wyjątkową rolę „matek” narodu i „Siłaczek”, odpowiedzialnych za jego przetrwanie, już w 1918, to jednak pod koniec XIX wieku Francja mogła przybyszkom znad Wisły zaoferować różne zdobycze ruchów feministycznych. Nie na darmo ruchy te początek swój wzięły w tendencjach filozoficznych francuskiego oświecenia. Już od 1803 roku we Francji kobiety mogły uczęszczać do szkół zawodowych, gdzie uczono rysunku do celów przemysłowych. Należała do nich np. bezpłatna Państwowa Szkoła Rysunku dla Dziewcząt (*École nationale du dessin pour les jeunes filles*), w której uczono dyscyplin dekoratorskich i użytkowych¹³, uznanych za odpowiednie dla temperamentu i charakteru kobiet, mających odznaczać się skromnością, cierpliwością i zdolnością do imitacji. Aż do lat 60. XIX wieku panująca we Francji ideologia nie pozwalała kobietom postugiwać się sztuką jako narzędziem do osiągnięcia sławy i zaspokojenia próżności, a tylko w celu zapewnienia „domowego szczęścia”. Wszelkie ambicje równorzędnej rywalizacji z mężczyznami w dziedzinie sztuk pięknych uznawano wręcz za groźne dla ustalonego porządku społecznego. Z powodu społecznych i seksualnych tabu, a także ograniczeń instytucjonalnych, kobiety nie mogły w dostępnych dla nich szkołach państwowych uprawiać rysunku postaci ludzkiej z natury, a w szczególności studium aktu, będącego niezbędnym narzędziem akademickiej kompozycji i pracy nad najszlachetniejszym, według ówczesnej opinii, z gatunków — malarstwem historycznym¹⁴. Jednak już od połowy XIX wieku widoczne były osiągnięcia francuskich artystek, z Rosą Bonheur¹⁵ na czele, w walce o prawa kobiet. Dzięki staraniom rzeźbiarki Héléne Bertaux (1825–1909), wystawiającej również pod nazwiskiem pani Leonowej Bertaux¹⁶,

¹¹ Np. otwarta w 1892 roku w Warszawie szkoła powracającej z Paryża Anny Bilińskiej-Bohdanowiczowej, czy szkoła Toli Certowiczówny otwarta w 1893 roku w Krakowie.

¹² Uczęszczały na nie artystki związane później z Paryżem, m.in.: Leona (Leonია) Bierkowska, malarka (1855–1925), Olga Boznańska (1865–1940), Janina Broniewska, rzeźbiarka, malarka (1886–1947), Maria z Kłopotowskich Chmielowska, malarka (1867–1929), Klementyna Mien, malarka (1870–1954), Jadwiga Gałęzowska (Malinowska-Gałęzowska), malarka (1876–1948), Helena Lustgarten-Ogrodzka, malarka (1876–1958), Blanka Mercère, malarka (1885–1937), Luna Drexler, rzeźbiarka (1882–1933), Maria Gizbert-Studnicka, malarka (1868–1955), Wanda Kossecka, malarka (1893–1955), Małgorzata Łada-Maciągowa, malarka (1881–1969), Matylda z Wodaków Meleniewska, malarka (1869–1930), Aniela Pająkówna, malarka (1864–1912), Eleonora Plutyńska, malarka (1886–1969), Irena z Serdów Zbigniewiczowa, malarka (1863–1954).

¹³ Do dyscyplin tych należały m.in.: miniatura, ilustracja botaniczna, projektowanie porcelany, dywanów, wachlarzy, parawanów czy biżuterii.

¹⁴ Por.: L. Nochlin, *Why Have There Been*, s. 22–39.

¹⁵ Rosa Bonheur była pierwszą kobietą odznaczoną Legią Honorową za swoją pracę artystyczną w 1865 roku.

¹⁶ Podkreślić należy, że artystka wystawiała pod takim właśnie nazwiskiem: pani Leonowa Bertaux, a nie jak pisze Joanna Sosnowska w swojej publikacji *Poza kanonem: sztuka polskich artystek 1880–1939* (Warszawa 2003), jako Léon Bertaux, co sugerowałoby, że wystawiając używała tożsamości swego konkubenta, a później męża. Héléne Bertaux, choć aktywnie zaangażowana

studentki uzyskały formalnie wstęp do paryskiej Szkoły Sztuk Pięknych w 1897 roku¹⁷, a od roku 1903 mogły stawać do konkursu Prix de Rome. Sama Bertaux już w 1873 otworzyła pierwszą prywatną pracownię rzeźby dla kobiet, a w 1881 roku założyła Związek Kobiet Malarek i Rzeźbiarek (Union des femmes peintres et sculpteurs), któremu przewodniczyła przez wiele lat. Również prywatne szkoły artystyczne zapewniały kobietom nowoczesne, takie same jak mężczyznom, metody kształcenia.

Założona w 1868 przez malarza Rodolphe'a Juliana prywatna szkoła artystyczna, tzw. akademia, oferowała tak wysoki poziom nauczania i profesorów takiej rangi, że przyciągała uczniów z całego świata. Około połowę studentów, w tym wiele kobiet, stanowili obcokrajowcy. Najliczniejsi wśród nich byli Amerykanie, a także Anglicy, Niemcy, Szwajcarzy, Austriacy, Skandynawowie oraz artyści z Europy Środkowej i Wschodniej. Wszyscy, bez względu na płeć, kształceni byli według tych samych metod, opartych na zaleceniach Ingesa, według których podstawą nauki był rysunek nagiego modelu z natury. Podobnie jak w Szkole Sztuk Pięknych system nauczania opierał się na osobnych dla każdej z technik (malarstwo, rzeźba, rysunek) pracowniach, prowadzonych przez poszczególnych profesorów. W trosce o dobro moralne Julian odstąpił jednak od pierwotnego pomysłu pracowni koedukacyjnych i wprowadził osobne kursy dla kobiet i mężczyzn. Przez Akademię Julian przewinęło się na przestrzeni trzydziestu lat, od 1880 do pierwszej wojny światowej, około dziewięćdziesięciu Polaków, w tym mniej więcej dwadzieścia kobiet¹⁸. Polski kobiecy epizod na Akademii zainaugurowała Zofia Stankiewicz, która w 1880 r. zapisała się do pracowni Tony'go Robert-Fleury'ego. W 1882 roku wstąpiła tam polecona przez nią Anna Bilińska¹⁹ oraz Tola Certowicz²⁰, uczennica wspomnianej Héléne Bertaux i innego francuskiego rzeźbiarza, René de Saint-Marceaux. W 1884 dołączyła późniejsza działaczka feministyczna, Maria Dulębianka²¹, która studiowała u Tony'ego Roberta-Fleury'ego i Williama Bouguereau. Rok później wstąpiła tam zaprzyjaźniona z Bilińską Maria

żowana w walkę o prawa kobiet w dziedzinie sztuki, nie podawała się za mężczyznę, wystawiając pod męskim pseudonimem, jak sugeruje Sosnowska. Paradoksalnie, przyjęła tradycyjną we Francji (ale używaną również dawniej w Polsce) formę nazwiska kobiet zamężnych, w której to imię kobiety zastąpione jest imieniem jej małżonka. Przyjmując tę formę nazwiska kobieta traci niejako własną osobowość na korzyść męża. Wydaje się, że ten drobny fakt może zasadniczo zmienić interpretację działalności artystki na polu feminizmu, nie umniejszając przy tym jej zasług. W 1896 roku była ona jedyną kobietą członkiem jury rzeźby w Salonie Artystów Francuskich, a także pierwszą rzeźbiarką, która otrzymała złoty medal I klasy na Wystawie Światowej w 1889 roku.

¹⁷ Praktycznie prawo to weszło w życie dopiero w 1900; por.: M. Sauer, *L'entrée des femmes à l'Ecole des beaux-arts: 1880–1923*, Paris 1990.

¹⁸ Informacje na temat studiów Polek w Académie Julian zaczerpnięte są z ich biogramów opublikowanych w kolejnych tomach *Słownika artystów polskich i w Polsce działających*, katalogów wystaw: C. Fehrer, *The Julian Academy, Paris 1868–1939*, New York 1989 oraz *Overcoming All Obstacles: the Women of the Académie Julian*, G. P. Weisberg, J. R. Becker [ed.], New York 1999; André Del Debbio Collection w Paryżu, księgi wpisów do Académie Julian „Catalogue général des élèves dames depuis 1868”, rkp. (dalej: „Catalogue général”).

¹⁹ Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, malarka (1857–1893), studiowała malarstwo i rysunek na Akademii Julian u Tony'ego Roberta-Fleury'ego, J. J. Lefebvre'a i Williama Bouguereau; C. Fehrer, *The Julian Academy*.

²⁰ Tola (Teofila) Certowicz (Czertowicz), rzeźbiarka (1862–1918), studiowała rzeźbę na Akademii Julian u Antonina Mercié i Henri'ego Chapu w latach 1882–1893; C. Fehrer, *The Julian Academy*. Wg „Catalogue général” studiowała tam w latach 1884–1889 w pracowni rzeźby.

²¹ Maria Dulębianka, malarka (1861–1919) w latach 1884–1886 studiowała na Akademii Julian; C. Fehrer, *The Julian Academy*.

Gażycz²², która powróciła na Akademię w latach 1891–1895. W drugiej połowie lat 80. XIX wieku wśród studentek były Leona Bierkowska²³, Aniela Poray-Biernacka²⁴ i Drużbacka, oraz w 1889 r. Aniela Pająkówna. W następnym dziesięcioleciu uczęszczały tam Dziewanowska²⁵, Matylda Meleniewska, Leokadia Łempicka²⁶, Wanda Cichocka-Nałęcz²⁷, Stanisława Karłowska²⁸, córka Wojciecha Gersona, Maria²⁹, a ponoć także malarka Antonina Duninówna. W XX wieku kontynuowały naukę w Akademii Julian malarki: Anna Gramatyka³⁰ (1901–1904), Zofia Lesman z domu Chylińska (ok. 1905), Irena Łuczyńska-Szymanowska i Michalina Tekla Nowicka-Kwiatkowska (1906), Małgorzata Ładówna (1906–1907), Blanka Mercère (1908) i Celina (Czesława?) Sunderland (1910–1914).

Studia w Akademii Julian zapewniały uczennicom nie tylko porady i korekty doświadczonych profesorów. Zachęcano je także do nieskrępowanej twórczości. W szkole panowała atmosfera absolutnej wolności artystycznej. Nawet regularnie organizowane konkursy, których celem było przygotowanie studentów do udziału w konkursie Prix de Rome, nie były obowiązkowe. Rozstrzygano je anonimowo, zwycięzcom przyznawano nagrody pieniężne, a nazwiska ich były publikowane w specjalistycznym tygodniku, „La Revue des Beaux-Arts”. Choć kobiety mogły ubiegać się o Prix de Rome dopiero od 1903 roku, były one zachęcane już wcześniej do udziału w szkolnych konkursach. Celem Juliana było bowiem przygotowanie ich do rywalizacji, jaka panowała w zawodzie artysty, wyrobienie w nich pewności siebie i podejścia, które pozwoliłoby im w przyszłości stawić czoła trudnościom i przeciwnościom artystycznego losu. Jak pisze Catherine Fehrer³¹, pionierka badań nad historią Akademii Julian, zaletą tej instytucji był nie tylko sam system nauczania. Była ona także miejscem spotkań i wymiany myśli w łonie społeczności studenckiej z całego świata, odznaczającej się różnorodnością i rozmaitością tradycji i bagażu kulturalnego.

²² Maria Gażycz studiowała u T. Robert-Fleury’ego, A. W. Bouguereau i J. J. Lefebvre’a, w grudniu 1885 uzyskała tam wyróżnienie.

²³ Leona (Leonia) Bierkowska w latach 1885–1887 studiowała rysunek u Lefebvre’a i Boulanger’a; C. Fehrer, *The Julian Academy*.

²⁴ Aniela Biernacka (Poray-Biernacka), malarka (1858–1918), od 1888 roku studiowała u Julesa Lefebvre’a, Jeana-Paula Laurensa i Jeana-Josepha Benjamina-Constanta; C. Fehrer, *The Julian Academy*. (Wg „Catalogue général” studiowała tam w latach 1886–1892 w pracowni 27, polecona przez Annę Bilińską.)

²⁵ Dziewanowska, studiowała w pracowni B Akademii Julian w latach 1890–1892.

²⁶ Leokadia Łempicka, malarka (ur. przed 1865–1913), w 1893 wyjechała do Paryża na dalsze studia artystyczne na Akademii Julian, dzieliła wówczas pracownię z Anną Paszkiewicz, malarką i rzeźbiarką.

²⁷ Wanda Cichocka-Nałęcz, malarka (1875–?), studiowała przez cztery lata na Akademii Julian u Jeana-Josepha Benjamina-Constanta i Jeana-Paula Laurensa; C. Fehrer, *The Julian Academy*. Wg „Catalogue général” studiowała tam w 1895 roku w pracowni 27.

²⁸ Stanisława Karłowska, malarka (1876–1952), studiowała na Akademii Julian (malarstwo i rysunek) ok. 1895; C. Fehrer, *The Julian Academy*.

²⁹ Maria Józefa Gerson-Dąbrowska, rzeźbiarka, malarka, krytyk sztuki, pisarka (1869–1942), studiowała na Akademii Julian u D. Puecha, A. W. Bouguereau i G. Ferriera w latach 1896–1898; C. Fehrer, *The Julian Academy*. Wg „Catalogue général” studiowała tam w 1896.

³⁰ Anna Gramatyka-Ostrowska, malarka, graficzka (1882–1958), prawdopodobnie od 1900 do 1904 uczyła się w Szkole Sztuk Pięknych u Jean-Paula Laurensa. Wg C. Fehrer (*The Julian Academy*) studiowała u Laurensa na Akademii Julian od 1901 do 1904.

³¹ Por.: G. P. Weisberg, *The Women in the Académie Julian*, [w:] *Overcoming All Obstacles*, s. 13–25; C. Fehrer, *The Julian Academy*, s. 3–4.

Około dwudziestu Polek studiowało również na Akademii Colarossi³². Pierwszą z nich była wspomniana Maria Gizbert-Studnicka, której studia przypadły na lata 1895–1900. Pozostałe były to głównie artystki urodzone pod koniec lat 1870 i w latach 80. XIX wieku Akademia Colarossi wydawała im się z pewnością instytucją bardziej awangardową, niż Akademia Julian, na którą uczęszczało poprzednie pokolenie. Na założonej w 1904 roku Académie de la Grande Chaumière, gdzie uczyła przez pewien czas Olga Boznańska, udało nam się zidentyfikować dziesięć Polek³³. Były one często uczennicami Émile’a Antoina Bourdelle’a w pracowni rzeźby, a ich studia przypadły głównie na lata 1908–1913. Na pobliskiej Académie Vitti, gdzie również nauczala Boznańska odnotowano trzy polskie studentki³⁴. Te, które przybyły do Paryża w początkach XX wieku, wybierały też studia u Maurice’a Denis na założonej w 1908 roku Akademii Ranson. Być może przyciągał je też fakt, że nauczał tam inny słynny nabista, przyjaciel Maurice’a Denis, Paul Sérusier, w swoim czasie kochanek Gabrieli Zapolskiej. Do 1918 roku na Akademii Ranson studia odbyło osiem Polek, a wśród nich Alicja Halicka³⁵.

Ponad połowa odnotowanych przez nas artystek udała się do Paryża, by tam podjąć, bądź kontynuować studia artystyczne. Aż do drugiej połowy lat 90. XIX wieku paryskie akademie były dla polskich artystek pierwszymi zagranicznymi uczelniami, do jakich one uczęszczały. Później przyjeżdżały już one często do Paryża nie tylko po studiach w Polsce, ale także w szkołach Monachium lub Wiednia. Oprócz lub zamiast studiów w prywatnych akademiach niektóre z nich wybierały École des Beaux-Arts (od kiedy było to możliwe) lub bardziej tradycyjny sposób kształcenia w pracowniach mistrzów, w tym również u osiedlonych w Paryżu Polaków, np. u Olgi Boznańskiej, jak

³² Były wśród nich: Zofia Albinowska-Minkiewiczowa, malarka (1886–1971), Nina Alexandrowicz, malarka, rzeźbiarka (1877–1945), Jadwiga Gałęzowska (Malinowska-Gałęzowska), Maria Gizbert-Studnicka, Helena (Chaja) Głogowska, rzeźbiarka (1893–1972), Anna Harland Zajączkowska, malarka (1883–1930), Zofia Katarzyńska-Pruszkowska, malarka (1887–1957), Wacława Kiślańska, Wanda Komorowska, graficzka, malarka (1873–1946), Felicja Kossowska, malarka (1886–1956), Stefania Kossowska-Daniel, malarka (1872–1952), Maria Koźniewska-Kalinowska, malarka (1875–1968), Ewa Lorentowicz z Rościszewskich, malarka (1873–1944), Helena Lustgarten-Ogrodzka; Irena Łuczyńska-Szymanowska, malarka (1890–1966) czy Maria Niedzielska, malarka (1876–1947), Leokadia Maria Ostrowska (Łodzianka de Ostrowska, Łodzianka-Ostrowska), malarka (1875 lub 1879–1952), Aniela Pająkówna. Mówi się również o krótkiej tam nauce Meli Muter (1876–1967). W przypadku polskich studentek na Akademii Colarossi musimy zaufać podawanym przez nie same lub ich biografów informacjom, nie mogąc oprzeć się na źródłach archiwalnych, pochodzących z samej Akademii. Na krótko przed zamknięciem Akademii w 1930 roku małżonka jej właściciela spaliła bowiem archiwa szkoły, by zemścić się w ten sposób za zdrady męża.

³³ Zofia Billauer-Węgierkowa, malarka, scenografka (1893–po 1975); Janina Broniewska; Helena (Chaja) Głogowska, Karolina Grabowska, malarka, rzeźbiarka (1861–1920), Wanda Kossecka, Helena Lustgarten-Ogrodzka, Mela (Maria, Melania) Muter (Mutermilch), Kazimiera Pajzderska-Mańczyńska z Hellerów, rzeźbiarka, malarka (1879–1959), Emilia Bibiana Parczewska, malarka (1877–1962), Maria Schayer (Górska-Schayer), malarka (1878–1944).

³⁴ Maria Koźniewska-Kalinowska, Eleonora Onimichowska z Kotwicz-Spleszyńskich, malarka (1869–1962), Maria Zaręba.

³⁵ Oprócz Halickiej uczęszczały tam: Zofia Baudouin de Courtenay, malarka (1887–1967) w latach 1908–1909; Zofia Bojczuk z Nalepińskich, malarka, graficzka (1885–1938?) również w latach 1908–1909, obie należące do grupy Bizantynistów, Felicja Kossowska w 1911/1912, Michalina Krzyżanowska, malarka (1883–1962) w 1907, Stefania Łazarska z Krautlerów, malarka (1886 lub 1887–1977), Zofia Trzczińska-Kamińska, rzeźbiarka (1890–po 1972) w latach 1911–1912.

to miało miejsce w przypadku Stanisławy Marii Kraszewskiej³⁶, Marii Koźniewskiej-Kalinowskiej³⁷, Eleonory Plutyńskiej czy Emilii Parczewskiej. Jak wskazują przytoczone powyżej dane, Polki nierzadko studiowały kolejno w kilku akademiach, szukając bądź to najkorzystniejszych warunków, bądź najodpowiedniejszych profesorów, metod nauczania czy nauczanych trendów.

Polki zaczęły przyjeżdżać do Paryża w latach 80. XIX wieku. W pierwszym dziesięcioleciu przybyło ich tam ok. dwunastu, a w latach 90. ok. osiemnastu. Najwięcej jednak, bo ok. pięćdziesięciu, pojawiło się nad Sekwaną w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku. Tendencja ta utrzymywała się również w latach 1910–1918. Ponad jedna czwarta z nich, czyli około czterdziestu (wyłączywszy z naszych obliczeń te artystki, które znamy jedynie z nazwiska) osiedliła się tam bądź na stałe, bądź spędziła tam dużą część swego aktywnego życia zawodowego. Należą do nich, obok Olgi Boznańskiej i Meli Muter, którym poświęcimy nieco więcej miejsca, Anna Bilińska, Alicja Halicka, Sara Lipska, Nina Alexandrowicz, Ela Dziubaniuk, Tola Certowicz, Karolina Grabowska, Zofia Grużewska, Stanisława Kraszewska-Strzemboszowa, Stefania Łazarska, Aniela Pająkówna, Maria Rubczak (wystawiająca pod męskim pseudonimem Guy Bertin), Zofia Święcka-Martin, Zofia Piramowicz czy Helena Kwiatkowska.

Wspomniany wyżej Wacław Gąsiorowski pisał w ten sposób o sytuacji polskich artystek w Paryżu:

kobiety artystki niemal wszystkie i nawet te, które zdobyły sobie rozgłos, posiadają bądź własne kapitałiki i dochody, nie mające nic ze sztuką wspólnego, bądź zaopatrzenie domowe. Nędza pośród nich bywa wyjątkowym zjawiskiem. Ma to swoje bezpośrednie następstwo w sumie pracy. Ilość dzieł artystek Polek na wystawach paryskich jest stosunkowo trzy razy większa, niż artystów Polaków³⁸.

Idąc śladem Gąsiorowskiego, zanalizowałam³⁹ nie liczbę wystawianych prac, a liczbę wystawiających, co pozwoliło mi na wyciągnięcie wielu wniosków. W 1884, roku założenia Salonu Niezależnych, wystawiało na nim dwóch Polaków. Udział ten wzrastał stopniowo, by osiągnąć liczbę pięćdziesięciu jeden osób w 1913 roku. Kobiety Polki w osobie panny Elli Rubis, uczestniczyły po raz pierwszy w Salonie Niezależnych w 1888 roku, stanowiąc 33 procent wystawiających Polaków. Proporcja ta regularnie wzrastała. Gwałtowny skok nastąpił w 1910 roku, kiedy to liczba uczestniczących w Salonie Polaków wzrosła z trzynastu do trzydziestu czterech (czyli nieco mniej niż trzykrotnie), w tym kobiet z czterech do piętnastu (niemal czterokrotnie). W 1910 roku kobiety stanowiły 44 procent wystawiających Polaków. Przed samą wojną, w 1914 roku kobiety stanowiły ok. 41 procent wystawiających.

Proporcje te przedstawiały się nieco inaczej w przypadku Salonu Jesiennego. W roku jego założenia, 1903, wystawiło na nim swoje prace sześciu polskich artystów. Liczba ich zwiększała się rokrocznie i w 1907 roku doszła do czternaściorga, w tym dwie kobiety (czyli niecałe 15 procent). W 1913 roku było czterdziestu ośmiu Polaków, w tym piętnaście kobiet, co stanowiło ok. 31 procent. O ile więc liczba wszystkich

³⁶ Por. jej obraz *Boznańska malująca portret pianisty Radwana*, 1903, Biblioteka Polska w Paryżu, a także Boznańskiej *Portret Stanisławy Kraszewskiej-Strzemboszowej*, 1905, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

³⁷ Boznańska namalowała *Portret Marii Koźniewskiej-Kalinowskiej* ok. 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie, w depozycie w Muzeum Okręgowym w Toruniu.

³⁸ W. Gąsiorowski, *Emigracja intelektualna*.

³⁹ W oparciu o listy artystów opublikowane w: H. Bartnicka-Górska i J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*.

Polaków wystawiających na Salonie Jesiennym i na Salonie Niezależnych była porównywalna (odpowiednio 48 i 51), o tyle liczba uczestniczących w nich kobiet miała się jak 5:7. Różnica ta tłumaczy się, być może, tym, że udział w Salonie Jesiennym był uwarunkowany decyzją jury, prawdopodobnie mniej sprzyjającego kobietom.

Kolejnym interesującym kryterium osiągnięć artystycznych są zakupy dzieł, dokonane przez rząd francuski⁴⁰ do kolekcji państwowych. Wśród zakupionych w ten sposób prac Polek znalazły się dwie prace Niny Aleksandrowicz⁴¹, jedna praca Jadwigi Bohdanowicz-Konczewskiej⁴², jeden obraz Ireny Reno (wł. Hassenberg)⁴³; dwie prace Wandy Chełmońskiej⁴⁴; dzieła Alicji Halickiej⁴⁵; nieznane nam dziś prace któreś z pańien Kwiatkowskich w latach 1908, 1925 i 1928; dzieła Sonii Lewickiej w 1911, w 1926, w 1928 (*Droga z Orange*) i w 1938 (pośmiertnie). Prace Blanki Mercère, których nie udało się zlokalizować, miały jakoby zostać zakupione w 1910 roku. Trzy zakupione przez państwo francuskie obrazy Olgi Boznańskiej są dziś w zbiorach paryskiego Muzeum Orsay⁴⁶. Około dziesięć prac Meli Muter jest rozparcelowanych w Muzeum Sztuk Pięknych w Lyonie, Nantes, w Musée Goya w Castres, w Muzeum Sztuki i Historii w Belfort, Muzeum Pont-Aven, w Muzeum Narodowym Sztuki Nowoczesnej w Paryżu i w Muzeum Sztuki Nowoczesnej Miasta Paryża. W tym samym interesującym nas okresie rząd francuski zakupił prace ok. trzydziestu artystów polskich mężczyzn (czyli trzy razy więcej niż kobiet). Jeśli jednak wziąć pod uwagę, że kobiety stanowiły jedną czwartą polskiej kolonii artystycznej we Francji, proporcja ta jest dowodem sukcesu polskich artystek.

Portret panny Dygat Olgi Boznańskiej jest jednym z pierwszych zakupów dzieł Polaków przez rząd francuski. Kariera malarki służyć może jako znakomite studium przypadku polskich „emancypantek” w Paryżu. Boznańska reprezentuje grupę polskich artystek, które przybyły do stolicy Francji już jako dojrzałe twórczynie. Okres jej artystycznej edukacji, odbytej w Krakowie m.in. na wspomnianych Kursach Baranieckiego i w prywatnych szkołach monachijskich, należał już dawno do przeszłości. W 1898 roku, w chwili osiedlenia się w Paryżu miała ona 33 lata i duże sukcesy, odniesione m.in. w Monachium i w Paryżu, liczne wystawy, m.in. w Warszawie, Berlinie, Dreźnie, Pradze, Wiedniu, Londynie, Lwowie, a prace jej zdobywały medale i były przedmiotem zakupów muzealnych. Jednak to udział w paryskim Salonie w 1896 miał dla niej znaczenie symboliczne: był konsekracją kariery i potwierdzał słuszność wyboru jej drogi życiowej. Świadczy o tym jej często cytowany, entuzjastyczny list do ojca z 18 kwietnia 1896⁴⁷ o przyjęciu jej dwóch prac na Salon. Dwa lata później Boznańska osiadła w Paryżu, by zostać wielką, uznaną artystką. Wydaje się, że to właśnie ta ambicja kazała jej odrzucić zaszczytną propozycję Juliana Fałata objęcia kierownictwa

⁴⁰ Dokumenty dotyczące zakupów państwowych zachowane we francuskich archiwach narodowych nie zawsze są spójne i kompletne, stąd konieczność ich bardzo ostrożnej interpretacji.

⁴¹ *Kwiaty* (zakupione w 1928 roku, obecnie w Muzeum w Cahors), oraz *Kwiaty* (zakupione w 1937 roku, obecnie w Muzeum w La Rochelle).

⁴² *Jawajka*, zakupiona w 1928 roku, obecnie w Muzeum w Cambrai.

⁴³ Aktualnie w Musée Château w Dieppe.

⁴⁴ Zakupiony w 1927 roku gwasz *Procesja* jest aktualnie w zbiorach Musée d'Orsay.

⁴⁵ *Martwa natura ze skrzypcami*, 1918 (dziś w Muzeum Sztuk Pięknych w Bordeaux); *Martwa natura*, przed 1925, zakupiona w 1926 oraz *Place de la Concorde*, 1933, zakupiony w 1938 (oba dzieła dziś w Muzeum Narodowym Sztuki Nowoczesnej w Paryżu).

⁴⁶ *Portret panny Dygat*, zakupiony w 1904; *Portret młodej kobiety*, zwany też *Portretem młodej kobiety w bieli*, zakupiony w 1912; *Portret pani D.*, zakupiony w 1913.

⁴⁷ H. Blum, *Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości*, Kraków 1964, s. 37–38.

katedry malarstwa dla kobiet w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Nie miejsce tu na wspomnienie całej historii w szczegółach⁴⁸. Artystka miała różne powody, by nie przyjąć tej propozycji. Jednym z nich była uraza do mieszkańców swego rodzinnego miasta z powodu odrzucenia jej obrazu z jednej z oficjalnych wystaw⁴⁹. Jednak słowa:

Gdybym musiała z obowiązku być w Krakowie, byłoby mi smutno pewnie, ale myśl, że obowiązek mnie tam trzyma, byłaby nagrodą, ale ja nie czuję i nie uczułam się zobowiązana poświęcać swego malarstwa i siebie samej dla kilku głupich nadętych panien, które z braku innego zajęcia brałyby się na kilka miesięcy do sztuki. Na to jest mi mój zawód zanadto ważny⁵⁰

— należy z pewnością interpretować jako ambicję osiągnięć, dla których pobyt w Paryżu był warunkiem koniecznym. Dowodem na to, że to nie sama praca pedagoga ją zniechęcała, było przyjęcie roli profesora na Akademii Vitti⁵¹ w Paryżu w 1908 roku, gdzie wśród studentów byli Polacy. Rok później wśród siedmiu jej uczennic — Amerykanek, Angielek i jednej Litwinki zaakceptowała dwie Polki⁵². Należy wierzyć, że nie były to „głupie, nadęte panny”, jakie obawiała się spotkać w pracowni kobiecej krakowskiej

⁴⁸ W 1896 roku złożona została petycja uczennic kursów Baranieckiego do władz galicyjskich o przyznanie im prawa kształcenia się w krakowskiej szkole sztuk pięknych. Jakkolwiek dyrekcja szkoły przyznała, że: „Stan umysłowy wykształcenia w ogóle kobiet zwłaszcza w kraju naszym w obecnym czasie tak się bardzo korzystnie rozwinął i takie niespodziewane z niego powstały następstwa, iż w każdym kierunku polskie kobiety mają już teraz wybitne u nas znaczenie. Nie tylko w literaturze krajowej, lecz nadto w dziedzinie sztuk pięknych wykazują one szereg przedstawicielek mających ustalony już rozgłos; dość wspomnieć nazwiska panien Certowiczówny, Bierkowskiej, Dulembianki, Roźniatowskiej, Milewskiej, Pająkówny itp. — nie mówiąc już o Bilińskiej, Boznańskiej, których prace na zagranicznych wystawach są bardzo cenione, a nawet poszukiwane. Ta dążność w kraju naszym kobiet do prac umysłowych i wybitne ich stanowiska tym bardziej godne są i podziwiane, i pochwalmy, że one wyłącznie tylko mocą mrówczej pracy charakteru swego i wytrwałością niezwykłą na takie pochlebne stanowiska wybić się zdołały, nie tylko nie mając żadnej za sobą opieki, ani rządowej, ani społecznej, lecz nadto spotykając wszędzie albo zawady, albo nawet niezwykłe trudności”; cyt. za: *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, s. 207–208. Dyrekcja uczelni uzależniła jednak możliwość kształcenia kobiet od powiększenia gmachu szkolnego oraz liczby profesorów, bowiem „nauki i wykłady dla nich odbywałyby się w odosobnieniu, w sali przeznaczony dla nich osobno”. Jak donosiła z kolei prasa wiedeńska: „W myśl nowej organizacji zakład ten [Szkola Sztuk Pięknych — E.B.] uzyska na przyszłość prawo przyjmowania kobiet. Obecnie dziewczęta, które mają zamiłowanie i talent do malarstwa i rysunków kształcą się na tutejszych wyższych kursach Baranieckiego. Wysłały one niedawno do Koła Polskiego i Ministerstwa Oświaty petycję, aby wolno im było kształcić się w szkole malarstwa lub Akademii. Jak donoszą obecnie z Krakowa, pragnieniu temu stanie się zadość, a kierowniczką oddziału żeńskiego Akademii malarstwa zostanie rodowita krakowianka, polska malarka Olga Boznańska...”; *Neue Freie Presse* (Wiedeń) 6.04.1896, cyt. za: H. Blum, *Olga Boznańska. Zarys życia*, s. 130.

⁴⁹ Por.: tamże, s. 41.

⁵⁰ Tamże, s. 42.

⁵¹ Por.: List Olgi Boznańskiej do Julii Gradomskiej, Paryż, 1908, w: H. Blum, *Olga Boznańska*, Warszawa 1974, s. 70.

⁵² W dniu 24 stycznia 1909 pisała w ten sposób do Ludwika Pugeta: „Chciał Sz. Drogi Pan mieć wiadomości po pierwszej lekcji mojej. Otóż są tylko trzy uczennice, czwarta umarła, Angielka [...]”; H. Blum, *Olga Boznańska*, s. 70. Pod koniec roku sytuacja była inna, w dniu 20 grudnia donosiła bowiem Julii Gradomskiej: „[...] wiesz, że jestem profesorem w akademii prywatnej od mojego powrotu. Mam siedem uczennic, dwie Polki, panna Kurnatowska, której ojciec jest bogatym obywatelem w kaliskiej guberni i zarządcą dóbr na Podolu w okolicy Żyto- mierzka. Druga jest Litwinka z Wilna. Reszta Angielki i Amerykanki”; tamże, s. 72.

uczelni. Wyżej cytowane zdanie świadczy również o opinii, jaką artystka miała na temat Krakowa jako ośrodka artystycznego i jego mieszkanek jako artystek, które nie mogły zajmować się sztuką inaczej, jak tylko z braku lepszego zajęcia, amatorsko, na kilka miesięcy. Zastrzeżeń tych nie miała wobec studentek uczących się w Paryżu. Sama była najlepszym przykładem, że Kraków mógł wydać przecież twórców wielkiej klasy.

Jej paryska strategia sukcesu polegała na częstym i regularnym wystawianiu oraz zdobywaniu i gruntowaniu sławy portrecistki. W 1898 zorganizowała wystawę indywidualną w galerii Georgesa Thomasa (wspólnie ze swoim kuzynem, zajmującym się grafiką reprodukcyjną, Danielem Mordantem, który zapewne ułatwił akceptację młodej artystki w tej znanej paryskiej galerii, aczkolwiek i Ślewiński miał tam wystawy w 1897 i 1898). Jej wystawy w galeriach należały jednak do wyjątków. Najczęściej brała udział w salonach. Salonowi Société nationale des beaux-arts pozostała wierna przez ponad trzydzieści lat. To dzięki uczestnictwu w salonach rząd francuski dokonał zakupów jej dzieł. Udział w Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku przyniósł jej wyróżnienie. Choć wystawiała zarówno kwiaty, jak i martwe natury, to jednak nacisk kładła na portrety. Początkowo prezentowała portrety modeli nieznanymi szerszej publiczności. Ich nazwiska często zastępowały inicjały. Portretowała zarówno Polaków, jak i przedstawicieli innych narodowości, w tym ważne osobistości z francuskiego świata sztuki, jak wspomnianego wyżej Georgesa Thomasa (1899); krytyka Henri-Pierre'a Roché (1906); marszanda i kolekcjonera Louisa Libaude'a (1907), poetę i krytyka Pierre'a Tourniera (ok. 1912), poetę, dramaturga i krytyka teatralnego, bibliofila i amatora Edouarda Franchettiego (ok. 1912); krytyka sztuki, autora licznych książek, m.in. na temat Mary Cassatt, Achille'a Segarda (ok. 1910). Dopiero jednak w 1911 roku zdecydowała się pokazać na salonie portrety znanych osobistości, używając w tytule ich pełnego nazwiska. Byli to poeci: zapomniana dziś Edmée Delebecque oraz Belg piszący po francusku, Emile Verhaeren. Rok później Boznańska wystawiła portret francuskiej pisarki Gabrielle Reval⁵³. W 1913 roku wreszcie zaprezentowała portret cenionego we Francji autora *Quo Vadis?*, laureata Nagrody Nobla, Henryka Sienkiewicza⁵⁴. Znane nazwiska portretowanych przyciągnęły uwagę krytyków, którzy mówili o artystce coraz lepiej i coraz więcej. Zaczęły pojawiać się artykuły monograficzne⁵⁵.

Obok salonów, malarka uczestniczyła w wystawach grupowych organizowanych w galeriach, np. z grupą Intymistów i Syntetystów w Galerii Devambeza w 1909, 1910 i w 1913. Wystawiała tam w międzynarodowym, mieszanym towarzystwie m.in. Isabel Beaubois, Hélène Dufau, Jane Poupelet, Henri Caro-Delvaille'a, braci Schnegg, Raymonda Wooga, Gastona La Touche, Beatrice How, Ernesta Laurenta, Dufresne'a, Lemordanta, Signaca czy Klingsora oraz właściciela galerii, francuskiego malarza, autora scen religijnych i portretów, André Devambeza.

Artystka nie stroniła także od wystaw w towarzystwie kobiet. Być może zachęcił ją do tego złoty medal zdobyty na Wystawie Kobiet Malarek w Londynie w 1900 roku. W latach 1909 (w Galerie des Artistes Modernes), 1910⁵⁶, 1913 (w galerii Roger Levesque) i 1919 uczestniczyła w wystawach małej, międzynarodowej grupy Les Quelques (Kilka), skupiającej malarki i rzeźbiarki. Wystawy te nie wzbudzały entuzjazmu kryty-

⁵³ Wystawiony w ramach wystawy zakupów państwowych *Les achats de l'Etat*, Szkoła Sztuk Pięknych, Paryż, 1912, obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie.

⁵⁴ Wystawiony pod nr 158, Salon de la société nationale des beaux-arts, Paryż, 1913.

⁵⁵ Por.: M. Goth, *Olga de Boznańska*, Gil Blas (Paryż) 10.09.1913; tenże, *Olga de Boznańska*, L'Art et les Artistes 1913 nr 105, s. 129–134.

⁵⁶ W 1910 roku w Galerie des Artistes Modernes odbyła się czwarta, a druga z udziałem Boznańskiej, wystawa „Quelques”, w towarzystwie około trzydziestu innych artystek, w tym Meli Muter.

ki, choć prace samej Boznańskiej były dobrze oceniane⁵⁷. Artystka wzięła udział również w ekspozycjach, organizowanych przez dwa inne stowarzyszenia kobiece. W 1912 pokazała ona swe prace w galerii Roger Levesque w Paryżu wraz z założonym sześć lat wcześniej amerykańskim stowarzyszeniem International Art Union. Na wystawie tej za obraz *Macierzyństwo*⁵⁸ zdobyła nagrodę Whitney Hoff Museum, ufundowaną przez Grace Whitney Hoff, znaną filantropkę i kolekcjonerkę. W 1913 roku artystka uczestniczyła w wystawie Unes Internationales w paryskiej Galerie Reitlinger. Na początku lat 30. XX wieku Boznańska związała się z innym kobiecym stowarzyszeniem artystycznym Femmes artistes modernes, założonym w 1931 roku⁵⁹, z którym wystawiała przez cały okres jego istnienia, czyli do 1938 roku⁶⁰.

Również jej quasi-indywidualne ekspozycje odbywały się w gronie kobiecym. W 1909 roku była główną bohaterką kobiecej wystawy „Cent tableaux. L'Exposition des «Mademoiselle». L'oeuvre d'Olga de Boznańska. Deux tableaux de C.-H.Dufau. Deux pastels de Geneviève Granger”⁶¹ w Petit Musée Beaudouin, obszernej galerii, usytuowanej przy eleganckiej, handlowej ulicy Saint-Honoré, w samym sercu burżuazyjnego, prawobrzeżnego Paryża. Boznańska pokazała tam około trzydziestu dzieł. Pochlebny dla artystki wstęp do niewielkiego katalogu sygnowany był przez zaprzyjaźnionego z nią kustosa Muzeum Luksemburskiego w Paryżu, Leonce'a Bénédite'a⁶². Louis Vauxcelles, znany paryski krytyk, choć nie popierał samego kontekstu wystawy, zorganizowanej w lokalu wziętego jubilera, chwalił śmiałość wyboru Boznańskiej jako artystki wiodącej⁶³. Uważał bowiem, że dzieła jej, „podobizny niepokojące i tajemnicze, pełne intensywnego życia wewnętrznego”, wprawiały w zakłopotanie burżuazyjną publiczność:

Panna Boznańska nie robi portretu sukni, kapelusza, etoli, czy kolii brylantowej [...] Stara się ona oddać uczucia, melancholijne lub czułe uśmiechy, głęboki smutek, żywe lub bolesne emocje, a także charaktery⁶⁴.

Edouard Sarradin pisał zaś o niej w ten sposób:

⁵⁷ J.-L. Vaudoyer, *Petites expositions — International Art Union*, La Chronique des arts et de la curiosité 23.01.1909, s. 280; tenże, *Petites expositions. Les Quelques*, La Chronique des arts et de la curiosité 15.05.1909.

⁵⁸ Autor i tytuł nieznani, wycinek z paryskiej gazety Gil Blas (19.09.1912), Biblioteka Czarotorskich Muzeum Narodowe w Krakowie, rkp. nr 1068.

⁵⁹ Więcej na temat tego stowarzyszenia, w którym wystawiały również inne polskie artystki: Mela Muter, Alicja Halicka, Nina Aleksandrowicz i Tamara de Łempicka zob.: P. Birnbaum, *Women Artists in Interwar France*, Farnham–Burlington 2011.

⁶⁰ Por. katalogi wystaw: *Les Femmes artistes modernes. Exposition de peintures-sculptures arts décoratifs*, du 12 février au 1 mars 1932, Théâtre Pigalle, 12 rue Pigalle, Paris 1932; *Les Femmes artistes modernes. Exposition de peintures-sculptures arts décoratifs*, du 24 mai au 10 juin 1934, La Maison de France, 101 avenue des Champs-Élysées, Paris 1934; *Les Femmes artistes modernes. Exposition de peintures-sculptures arts décoratifs*, du 28 mai au 7 juin 1935, Galerie Bernheim-Jeune, Paris 1935; *Les Femmes artistes modernes. Exposition de peintures-sculptures*, du 20.08 au 4 septembre 1937, Pavillon des expositions, Esplanade des Invalides, Paris 1937.

⁶¹ *Cent tableaux. L'Exposition des „Mademoiselle”. L'oeuvre d'Olga de Boznańska. Deux tableaux de C.-H.Dufau. Deux pastels de Geneviève Granger*, [katalog wystawy], Paris 1909, przedmowa: Léonce Bénédite.

⁶² Tamże.

⁶³ L. Vauxcelles, *Le Petit Musée Beaudouin*, Gil Blas (Paryż) 29.08.1909.

⁶⁴ Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet w Paryżu, Fonds Vauxcelles 166, L. Vauxcelles, *Peinture féminine*, [tytuł czasopisma nieznan] 12.12.1909, wycinek prasowy; por.: J. F. Schnerb, *Exposition des „Mademoiselle”*, La Chronique des arts et de la curiosité 12.12.1909.

Najrozmaitsze i najbardziej zniuansowane szarości zlewały się w jakąś melodię tak pełną słodyczy i doskonałości, że można by ją odnaleźć tylko u Whistlera. Ale to wcale nie był Whistler, tak jak portret pędzla Berthe Morisot nie jest portretem namalowanym przez Moneta⁶⁵.

W kobiecy kontekst wpisywała się także kolejna wystawa quasi-indywidualna⁶⁶ artystki, którą zorganizowała ona w roku 1912 w Lyceum Club w Paryżu wraz z francuską rzeźbiarką Jane Poupelet⁶⁷.

Boznańska nie należała jednak do wojujących feministek. Nie udało się dotychczas natrafić na ślady jej żywszych kontaktów np. ze znaną w Paryżu polską pisarką, dziennikarką i malarką, zaangażowaną w ruch feministyczny we Francji, Marią Szeligą (1854–1927), choć obie panie zetknęły się ze sobą wielokrotnie w polskim środowisku intelektualnym Paryża⁶⁸. Szeliga (wł. Maria Mirecka), działaczka patriotyczna, a także członkini Gminy Narodowo-Socjalistycznej, założycielka Union Universelle des Femmes, publikująca w czasopiśmie „La Revue Féministe”, uczestniczka kongresów, przybyła do Paryża w 1878 roku. W 1897 roku założyła Théâtre Féministe, który stanowił platformę wypowiedzi dla autorek dramatycznych. Na jego deskach wystawiła swoją sztukę *L'Ornière (Koleina)*, akcentującą kwestie emancypacyjne kobiet. W 1908 roku założyła polską sekcję stowarzyszenia Salon International, do której należały także Maria Gierszyńska, Melania Rajchman (publikująca we Francji pod pseudonimem J. Orka), hrabina Skarbek oraz przyjaciółka i uczennica Boznańskiej, Stanisława Maria Kraszewska.

Boznańska nie brała także udziału w wystawach o charakterze kobiecym poza Francją, nie licząc kilku wystaw w Londynie⁶⁹ oraz zorganizowanej w 1917 roku we Lwowie I Wystawy Sztuki Artystek Polskich, aczkolwiek wystaw za granicą, w Europie i w Stanach Zjednoczonych, nie zaniedbywała. Nie zabiegała również o to, by znaleźć się na łamach prasy feministycznej, która zauważyła ją stosunkowo późno i początkowo pisała o niej zresztą niezbyt pochlebnie⁷⁰. Prasa ta jednak skwapliwie skorzystała z rosnącej sławy polskiej artystki, żeby rewindykować prawo kobiet do posiadania artystycznego geniuszu⁷¹. Wystawy kobiece były dla Boznańskiej kolejną okazją do pokazania swoich prac. Organizowane przez grupy lub stowarzyszenia, wymagały one od niej niewątpliwie mniej wysiłku, niż wystawy indywidualne. Jednak na pytanie, czy w efekcie były one najlepszą z możliwych artystycznych strategii, należałoby odpowiedzieć przecząco. Mające często jeśli nie złą, to w każdym razie umiarkowaną prasę, nie przynosiły takich efektów, jak zakupy państwowe i pochlebne krytyki, jakie dawał udział w salonach.

⁶⁵ E. Sarradin, *Les portraits de Mlle Olga de Boznanska*, Le Journal des Débats 26.12.1909.

⁶⁶ M. Elder, *Des expositions*, La Vie 1912 nr 6.

⁶⁷ „Exposition de peinture et de sculpture”, Lyceum Club, Paris 1912.

⁶⁸ W jedynym liście Marii Szeligi do Olgi Boznańskiej z 18 września 1903, Szeliga wyraża nadzieję osobistego poznania malarki; Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Książąt Czartoryskich, sygn. 1063, korespondencja Olgi Boznańskiej.

⁶⁹ *Women Exhibition*, Earl Court, New Gallery, Londyn 1900 (artystka zdobyła tam złoty medal); *Eleventh Annual Exhibition*, Women's International Art Club, Grafton Gallery, Londyn 1910.

⁷⁰ C. Misme, *Les Oeuvres de femmes au Salon de la Société nationale des beaux-arts*, La Française 1910 nr 159.

⁷¹ Taż, *Les Oeuvres de femmes au Salon de la Société nationale des beaux-arts*, La Française 1912 nr 240, Taż, *Les Oeuvres de femmes au Salon de la Société nationale*, La Française 1913 nr 277.

Powszechnie uważa się, że Boznańska poświęciła osobiste szczęście dla sztuki. Kwestia poświęcenia szczęścia osobistego dla kariery zawodowej, tak sprzecznej z ówczesnymi poglądami na rolę kobiety, według których nie powinna ona była osiągać mistrzostwa w żadnej dziedzinie, jest w przypadku Boznańskiej delikatna. Często wspomina się o długoletnim narzeczeństwie z malarzem Józefem Czajkowskim, brutalnie przez niego zerwanym. Równie często zapomina się o kilku kolejnych przyjaźniach z mężczyznami, które zapewne należały do kategorii *amitiés amoureuses*, a wśród nich z Franciszkiem Mączyńskim, Bohdanem Faleńskim, Wiktorem Backiem czy Włodzimierzem Świątłowskim. Choć obiegowe opinie starają się zamknąć Boznańską w czterech ścianach jej pracowni, to jednak zachowana korespondencja i dzieła świadczą o jej ożywionym życiu towarzyskim i licznych podróżach. Życie artystki było całkowicie zdominowane przez jej pracę zawodową, ale widzieć w tym fakcie należy jej konsekwentny, wolny wybór, poddyktowany ambicją i pragnieniem osiągnięcia sukcesu. Z czasem ambicja ta zamieniła się w całkowitą samorealizację w pracy. Stało się to jednak dopiero po pierwszej wojnie światowej, kiedy z wiekiem artystka ostatecznie poniechała zamiaru założenia rodziny, zaś zupełnie odmieniona rzeczywistość „szalonych lat” sprzyjała sukcesom młodszych pokoleń i ich nowej, spektakularnej, agresywnej i agresywnie propagowanej sztuce. Czy wynikającą stąd samotność zdołały wypełnić seanse pozowania modeli, czy malowane od czasu do czasu sceny macierzyństwa, tego nie wiemy.

Podsumowując artystyczne osiągnięcia malarki powiedzieć należy, że być może nie osiągnęła ona sukcesów na miarę swego talentu. Nie stała się prawdziwą gwiazdą rodzącego się „star systemu”, jak to było np. w przypadku Tamary Łempickiej. Z dzisiejszego punktu widzenia nie jesteśmy w stanie dokładnie określić, jaka była właściwość jej pozycja w ówczesnym artystycznym świecie. Jak wiadomo, już wówczas korespondenci rodzimej prasy mieli tendencje do wyolbrzymiania sukcesów polskich artystów zagranicą, w tym również w Paryżu, uprawiając rodzaj „propagandy sukcesu” ku „pokrzepieniu serc”. Równocześnie jednak dopiero dziś odkrywamy, że krytycy w prasie amerykańskiej⁷² mówią o niej regularnie i w superlatywach w sprawozdaniach z wystaw i salonów. Charakter samej artystki, skromnej, ambitnej i z pewnością również dumnej, nie pozwalał jej zabiegać o sławę. Czy znaczenie miała także jej płeć? Sto lat temu samotna kobieta, wychowana w cieplarnianych warunkach, nie była praktycznie przygotowana do stawienia czoła trudnościom życiowym. A jednak fakt bycia kobietą nie przeszkodził jej w osiągnięciu pozycji wziętej portrecistki, uczestniczeniu w bardzo licznych wystawach zarówno lokalnych, jak i międzynarodowych, zdobywaniu medali i wyróżnień, członkostwie w prestiżowych stowarzyszeniach artystycznych, zakupach państwowych, przyciągnięciu uwagi krytyki, czy wreszcie prowadzeniu pracy pedagogicznej. Paryż i jego sprzyjająca artystom atmosfera i dobra organizacja warunków artystycznego działania jej to na pewno ułatwiły i uczyniły z niej nie zagrożoną feministkę, ale modelową emancypantkę.

⁷² Por. m.in.: *International Exhibition at Pittsburgh*, American Art News 7.05.1910; *Paris Letter*, American Art News 1910 nr 31, s. 5; *Paris Letter*, American Art News 1911 nr 26, s. 5; *Annual Exhibition Carnegie Institute*, Fine Arts Journal 1914 nr 6, s. 288–295; *The New Salon*, American Art News 1914 nr 29, s. 2, 5; D. Defries, *Olga de Boznańska*, The American Magazine of Art — Art and Progress 1917 t. 10; *Pittsburgh*, American Art News 1918 nr 32, s. 3; M. C., *Paris Letter*, American Art News 1920 nr 31, s. 3; *Sales at Pittsburgh*, American Art News 1920 nr 30, s. 6; *Sales at Pittsburgh*, American Art News 1920 nr 34, s. 5; M. C., *Paris Enjoys Great Polish Art Display*, American Art News 1921 nr 33, s. 7; *Art in Belgium*, American Art News 1921 nr 14, s. 3; M. C., *Paris*, American Art News 1922 nr 31, s. 1–10; H. S. C., *Salon des Tuileries Proves a Success*, The Art News 1923 nr 34, s. 1, 6; H. S. C., *Paris*, The Art News 1924 nr 40, s. 7.

Młodsza o dwanaście lat od Boznańskiej, urodzona w 1876 roku Mela Muter, udała się do Paryża w 1901, a więc zaledwie trzy lata później. W przeciwieństwie do swojej starszej koleżanki, była nie tylko mężatką, ale również matką. Nie miała też za sobą studiów. W Paryżu uczęszczała krótko na Akademię Colarossi, i być może także na Akademię Grande Chaumière (ta jednak powstała dopiero w 1904 roku). Sama artystka uważała się za artystycznego samouka.

Muter zdaje się być dokładnym przeciwieństwem Boznańskiej pod każdym względem, i osobistym, i artystycznym. Charakter twórczości obu malarek był porównywany już za ich życia⁷³. Tak widział ich artystyczne przeciwieństwo młody francuski krytyk Max Goth, admirator talentu Boznańskiej, później związany z Francisem Picabia i ruchem Dada:

Tu obok Olgi de Boznańskiej mam ochotę umieścić Mutermilch, o wizerunkach mniej delikatnie ekspresyjnych, mniej refleksyjnie pieścizliwych, ale o finezji psychologicznej równie mocnej i bardziej bezpośredniej. Boznańska opowiada drżącym głosem, Muter wydaje sądy i oskarża. Na styl Boznańskiej składa się naturalna swoboda, urok, pieścizota. Styl Muter jest gwałtowny, niewzruszony w swej przemocy, ostry, napięty aż do krzyku, *à la Van Gogh*⁷⁴.

Czy jednak przeciwieństwo stylistyki mocarnej i dominującej Muter i drżącej i pieścizliwej Boznańskiej znajdowało odbicie w ich osobowości?

Muter już jako młoda mężatka, uległa urokowi poety Leopolda Staffa. Nawet jeśli ta wielka miłość pozostała niespełniona, to małżeństwo z literatem Michałem Mutermilchem uległo rozkładowi. Choć artystka zajmowała się regularnie synem, to jednak nie mieszkała z rodziną. W czasie pierwszej wojny światowej zakochała się we francuskim działaczu socjalistycznym, Raymondzie Lefebvre, z którym, po uzyskaniu rozwodu, planowała małżeństwo. Tragiczna śmierć Lefebvre'a w Związku Radzieckim w 1920 roku, w drodze powrotnej z kongresu III Międzynarodówki w Moskwie, głęboko dotknęła artystkę. Załamana, wyjechała z synem na wakacje w 1921 roku na Lazurowe Wybrzeże. Tam zawarła krótkotrwałą znajomość ze słynnym angielskim krytykiem i teoretykiem sztuki, a także malarzem, Rogerem Fry'em. W 1925 roku związała się *amitié amoureuse* z Rainerem Marią Rilke, a ich wzruszająca korespondencja trwała aż do śmierci poety w 1926.

W odróżnieniu od Boznańskiej, Muter uprawiała nie tylko malarstwo portretowe, ale także pejzażowe, w którym osiągnęła mistrzostwo. Sławę jednak zdobyła jako portrecistka. Na salonach przed pierwszą wojną światową przedstawiała głównie portrety osobistości polskiej kolonii, np. bliskiego przyjaciela, malarza Leopolda Gottlieba (1904), przyszłego noblisty, pisarza Władysława Reymonta i jego żony (ok. 1907), czynnego w Paryżu krytyka artystycznego Antoniego Potockiego (ok. 1911), czy wreszcie pozującego wcześniej Boznańskiej Henryka Sienkiewicza (1915). Krytyka francuska zauważyła jej talent już w 1904 roku, czego dowodem może być następująca wypowiedź:

Spośród niemal wszystkich kobiet, jakie przybyły do Francji, by studiować sztukę, pani Mutermilch zdecydowanie się wyróżnia. Przyjeżdżając bowiem, żeby uczyć się u naszych mistrzów, przywiozła ze sobą niezbędny bagaż, który pozwala jej faktycznie skorzystać z tych nauk, których uczeń pozbawiony talentu nie potrafiłby zrozumieć. Dlatego pani Mutermilchowa już osiągnęła tak znakomite rezultaty. Jej obrazy podobać się

⁷³ Por.: H. Zbierzchowski, *Z pracowni artystów polskich w Paryżu. Boznańska, Mutermilchowa*, Tygodnik Ilustrowany 1910 nr 40, s. 804–805; M. Goth, *Au Salon de la Nationale. Le portrait*, Les Hommes du jour 1913 nr 278.

⁷⁴ M. Goth, *Au Salon de la Nationale. Le portrait*, Les Hommes du jour 1913 nr 278.

mogą z dwóch powodów: są skomponowane według reguł malarskich i promieniują zdrową i prawdziwą poezją⁷⁵.

Rząd francuski zakupił pierwszą jej pracę, grafikę *Zmęczeni*, do zbiorów państwowych już w 1910 roku. Potem miały miejsce następne, wspomniane wyżej zakupy. Już przed pierwszą wojną światową Muter portretowała ważne postacie paryskiej sceny artystycznej, jak np. poetę Paula Forta ok. 1905 roku czy meksykańskiego malarza Diego Rivere w 1913 roku. Związek z Lefebvrem pozwolił jej poznać i portretować działaczy intelektualnej lewicy francuskiej, a wśród nich pisarzy Henri Barbusse'a czy Romaina Rollanda, laureata Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w 1915 roku. Malowała swoich bliskich, kolegów artystów, muzyków, literatów, polityków, dyplomatów, działaczy, marszandów, arystokratów różnych narodowości⁷⁶. W przeciwieństwie do Boznańskiej organizowała wystawy indywidualne w galeriach, bywała w artystycznym i intelektualnym świecie, a wyrazem sukcesu finansowego była willa zbudowana dla niej w dzielnicy Montparnasse przez wziętego francuskiego architekta Auguste'a Perreta. Mając bardzo liczne sposobności do prezentacji swoich dzieł Muter zdecydowała się na udział w wystawach o charakterze kobiecym dopiero u szczytu sławy⁷⁷. Nie posłużyła się tego rodzaju okazjami do budowania swojej kariery, jak po części uczyniła to Boznańska. Czy małżeństwo i macierzyństwo przeszkadzało jej w prowadzeniu zawodowej kariery? Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna, bowiem życie artystki było burzliwe. Z pewnością dążyła do ustabilizowanego i trwałego związku z mężczyzną. Los na to nie pozwolił.

Do wspomnianych powyżej poważnych osiągnięć doszła samodzielnie, ze stygmatem rozwodu, dotknięta osobistymi nieszczęściami. Światowy kryzys, a potem druga wojna światowa, kiedy to jako Żydówka z pochodzenia, choć przyjęła katolicyzm, musiała się ukrywać, zepchnęły ją z głównego nurtu artystycznego życia. Krucha, drobna Boznańska szła przez życie może z pozoru drobnym, niepewnym krokiem, ale odrzucała konsekwentnie wszystko (i wszystkich), co mogło odwieść ją od wyznaczonego celu, jakim był jej własny zawód. Okazała, monumentalna Mela Muter, idąc uparcie do przodu szukała emocjonalnego oparcia w mężczyznach, nie tylko wypełniając heroicznie i z samozaparciem rolę bolesnej matki, ale realizując się przede wszystkim jako artystka, co sama podkreśliła mówiąc: „nie jestem kobietą, jestem malarzem”⁷⁸. Zarówno Boznańska, jak i Muter doszły do wyznaczonego celu, jakim było uprawianie trudnego zawodu artysty, samodzielnie, jako kobiety samotne, emancypantki, każda odgrywając tę rolę na swój sposób.

Podsumowując nasze rozważania musimy stwierdzić, że polskie artystki, które zaczęły pojawiać się w Paryżu od lat 80. XIX wieku, stanowiły istotną grupę wśród czynnych tam polskich twórców. W odróżnieniu od mężczyzn nie przyjeżdżały tam na ogół z powodów politycznych. Jednak pojedyncze artystki, sympatyzujące na przełomie XIX i XX wieku z ruchami socjalistycznymi i wolnościowymi, jak np. Maria Mi-

⁷⁵ J. d'A., *Mme Mütermilchowa*, Bruits de Paris 19.06.1904.

⁷⁶ Por.: E. Bobrowska, *Portret „szalonych lat”: Mela Muter na międzynarodowej scenie artystycznej Paryża*, [w:] *Mela Muter. Malarstwo / Peinture*, [pod red. M. A. Supruniuka, S. Majocha], Toruń 2010.

⁷⁷ Były to wystawy: „Exposition des «Quelques»”, Galerie des Artistes Modernes, Paryż, 1910; *Exposition d'un groupe de femmes peintres*, Galerie Bernheim-Jeune, Paryż, 1928; wystawy stowarzyszenia Les Femmes artistes modernes, w których uczestniczyła, podobnie jak Boznańska, w latach 1931–1938; por.: P. Birnbaum, *Women Artists in Interwar France; Exposition des femmes artistes de France à Prague*, [katalog wystawy], Praha, 1937.

⁷⁸ R. Demeurisse, *Mela Muter*, L'Europe nouvelle 11.07.1931, s. 951.

recka Szeliga, znalazły tam schronienie. Również przyczyny ekonomiczne nie były tak istotne w przypadku kobiet. Panujący ówczesnie model społeczny nie nakładał na nie konieczności samodzielnego zarabiania na życie, czy utrzymania rodziny. Jak pisze wspomniany wielokrotnie Waław Gąsiorowski, wyjazdy artystek były najczęściej „sponsorowane” przez ich rodziny. Dopiero specyficzna sytuacja rodzinna, rezygnacja z małżeństwa (pierwotna, jak to miało miejsce w przypadku Boznańskiej, bądź wtórna w przypadku Meli Muter) i wybór samodzielnej kariery zmuszały je do zarobkowania. Francja, zwłaszcza w okresie kryzysu przełomu lat 20. i 30. XX wieku, jak wskazuje analiza życiorysów zarówno Boznańskiej, jak i Muter, była dla nich trudnym terenem do osiągnięcia odpowiednich dochodów.

Polki przyjeżdżały do stolicy Francji głównie z powodów artystycznych: w celu zdobycia wykształcenia artystycznego bądź zakosztowania atmosfery kulturalnej Paryża, o której zresztą najczęściej mowa w ich wspomnieniach i dziennikach. Na trudne do zdefiniowania pojęcie atmosfery kulturalnej składało się zarówno dziedzictwo kulturalne, jakim miasto dysponowało — jego uroda, zabytki, muzea, jak i ożywiona scena kulturalna — salony, wystawy, galerie, międzynarodowe środowisko artystyczne i intelektualne. Większość Polek przyjeżdżała do Paryża na stosunkowo krótkie pobyty, najczęściej na studia. Pobytu te wiązały się często z pierwszymi próbami konfrontacji z międzynarodowym środowiskiem artystycznym poprzez udział w salonach i wystawach. Należy podkreślić, że debiut za granicą był dla nich tym łatwiejszy, że miał miejsce z dala od ich własnej grupy odniesienia, odbywał się niejako anonimowo i istniały szanse, że w razie ewentualnego niepowodzenia informacja o nim nie dotrze łatwo do ich własnego środowiska. Rezultatem podróży było rozszerzenie horyzontów zarówno kulturalnych, jak i artystycznych. Trudno więc mówić o innych osiągnięciach studentek, czy świeżych absolwentek poza samym faktem ukończenia studiów i artystycznym debiutem. Warto natomiast przyjrzeć się osiągnięciom tych czterdziestu kobiet, które według naszych badań osiadły we Francji bądź na stałe, bądź na dłuższy pobyt, a którym ten kraj zapewniał w części chociaż równe prawa z mężczyznami, jak możliwość wystawiania na salonach, zdobywania nagród, zakupów państwowych. Innymi słowy, jeśli oprzeć się na tezie Lindy Nochlin, że to system instytucjonalny kreuje emancypantki, to mogły one faktycznie nimi być.

Jednak mimo ogromnego postępu badań nad historią polskich twórców poza granicami kraju, aktualny ich stan wciąż jeszcze nie pozwala na rzetelne podsumowanie karier wszystkich osiadłych w Paryżu artystek. Nie wydaje się prawdą stwierdzenie, że gdyby faktycznie były one znane i uznane, to by się o tym wiedziało (nawiązuję tu nie tylko do słynnego artykułu Nochlin, ale także do znanego francuskiego powiedzenia). Stwierdzenie takie nie bierze pod uwagę specyfiki zjawiska emigracji. Zdobywanie uznania, a następnie zachowanie pamięci o artyście nabierają na obczyźnie zupełnie innych wymiarów. Konieczność adaptacji do obcych warunków, w tym nauczenia się języka oraz kodów społecznych i obyczajowych, obowiązujących w danym kraju, zabierają emigrantom dużo czasu i energii, w tym również energii emocjonalnej. Poradzenie sobie z poczuciem samotności, obcości, inności i braku przynależności do grupy odniesienia jest procesem trudnym i emocjonalnie „energochłonnym”. Brak oparcia w osiadłej od pokoleń rodzinie i jej relacjach, znajomościach i koneksjach zdecydowanie ogranicza możliwości awansu społecznego i zawodowego. Ograniczone są także ich możliwości materialne: w większości emigranci rozpoczynają od przysłowiowej „łyżki”⁷⁹. Francja i jej przywiązanie do

⁷⁹ Bardzo pouczająca jest w tym względzie stała ekspozycja w muzeum Cité nationale de l’histoire de immigration w Paryżu, gdzie zobaczyć można przedmioty, z jakimi imigranci przybywali do Francji, w tym wzruszające kartonowe walizki.

tradycji w analizowanym okresie była zdecydowanie inna niż Stany Zjednoczone, gdzie wszyscy do pewnego stopnia byli imigrantami (aczkolwiek i to stwierdzenie jest wielkim uproszczeniem). We Francji talent nie był wyłącznym wystarczającym atutem, żeby się „przebić”, choć niektórzy francuscy historycy imigracji takie właśnie wygłaszają opinie. Jeden z najwybitniejszych historyków imigracji, Ralph Schorr mówiąc o kategorii notabli, siłą rzeczy nielicznych, wśród imigrantów, zalicza do niej bogatych arystokratów, przemysłowców i bogatych kupców, a także pisarzy i artystów, skupionych głównie w Paryżu. Uważa on, że ich integracja nie przedstawiała jakichkolwiek poważniejszych problemów,

ponieważ osoby te, najczęściej dwujęzyczne, którym obce były problemy materialne, z wyjątkiem niektórych artystów jeszcze nie uznanych, nawiązywały łatwo kontakty z francuskimi kolegami i w sposób naturalny wchodziły w społeczeństwo nowej ojczyzny⁸⁰.

Zdaje się jednak, że wniosek ten wysnuty został na podstawie ograniczonej znajomości międzynarodowego środowiska artystycznego Paryża na przełomie XIX i XX wieku, a głównie studium przypadku, a raczej wyjątku Picassa. Już analiza sytuacji Chaima Soutine'a, nie mówiąc o innych artystach imigrantach z kręgu La Ruche czy szerzej tzw. Ecole de Paris, pozwoliłaby na skorygowanie twierdzenia, że wszyscy artyści imigranci szybko nauczyli się języka, zdobywali sławę i łatwo integrowali się w odpowiadającym ich aspiracjom środowisku francuskim. Mówiąc o osiągnięciach artystek polskich we Francji, musimy dokładnie zdawać sobie sprawę, że na kwestię kobiecą nakłada się tu jeszcze kwestia emigracji, która wymaga dalszych, intensywnych badań.

SUFFRAGISTS? POLISH FEMALE ARTISTS IN PARIS BETWEEN THE 19TH AND 20TH CENTURY

The author analyses the question of professional strategies of about 160 Polish female artists who came to Paris from 1890 to 1918 to study and/or to begin or continue their artistic careers. Paris was in full intellectual and economic flowering and could offer them much more than provincial centres of partitioned Poland. A historical and quantitative analysis shows female's involvement in Parisian system of artistic education, salons and official artistic purchase by the Republic of France. The case studies of the careers of two most distinguished Polish female artists in Paris: Olga Boznańska and Mela Muter serve as examples of two different ways leading to a success, both for females, and for emigrants.

KEY WORDS: Feminine art; Polish art between the 19th and 20th century; Polish art abroad; Polish art in Paris; Polish female artists; Olga Boznańska; Mela Muter; Académie Julian; Paris salons.

⁸⁰ R. Schorr, *Histoire de l'immigration en France de la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris 1996, s. 10.



SZTUKA, MIŁOŚĆ I MEDYCyna: ANNA BILIŃSKA- -BOHDANOWICZOWA (1857–1893) W ŚWIETLE WSPOMNIEŃ MEŻA

Joanna TOMALSKA (Białystok)

Jeden z obrazów na stałej wystawie Muzeum Podlaskiego w Białymstoku jest przez wielu bywalców Muzeum uważany za najlepsze bądź jedno z najlepszych dzieł. Płótno, oprawione w złożone ramy zdobione gipsaturą, przedstawia okazały bukiet kwiatów umieszczony na skromnym, beżowo-ugrowym tle lekko przyciemnionym w dolnej partii (il. 9). Obraz od wielu lat należy do zespołu Galerii Malarstwa Polskiego Muzeum Podlaskiego w Białymstoku¹ i przedstawia osiem bujnych peonii: trzy czerwone, trzy białe, i dwie w zgaszonym fiolecie. Kwiaty zostały ustawione w szklanym, brązowym wazonie wypełnionym wodą. Sposób malowania przejrzystego szklanego naczynia z zaznaczonymi blikami i półplastycznymi dekoracjami na brzuścu, budzi powszechny zachwyt zwiedzających niezaprzeczalnym realizmem, niewątpliwą umiejętnością odtwarzania przedmiotu. Czasem odbiorcy poszukują ukrytych w nim treści: wielu, znających bliżej biografię autorki, w jednym ze złamanych kwiatów odczytuje metaforyczne przedstawienie niespełnionej miłości autorki do Wojciecha Grabowskiego. Czy w barwach kwiatów można też dojrzeć nuty patriotyzmu, uzupełnionego symbolicznym żalobnym fioletem?

W zbiorach białostockiej galerii są przechowywane jeszcze dwa inne dzieła artystki, nie budzące już takich emocji widzów, oba przedstawiają pejzaże. Pierwszy, z biegnącą niemal prostopadle do dolnej krawędzi drogą z lewej i lekkim wzniesieniem

¹ A. Bilińska, *Peonie*, płótno, olej, 59 × 56, sygn. ukośnie w lewym dolnym rogu: „Anna Bilińska/ Siechaniów 1886”; Muzeum Podlaskie w Białymstoku (dalej: MPB). Dział Sztuki, nr inw. MB/S/350, J. Hościłowicz, *Karta inwentarzowa zabytku*, mps. Obraz zakupiony w 1966 roku z prywatnych zbiorów z Warszawy; od 1976 roku eksponowany w zespole Galerii Malarstwa Polskiego MPB.

porośniętym liściastymi krzewami i lasem w głębi, to pejzaż ze sztafażem². Na dalszym planie w głębi na prawo od osi pionowej autorka umieściła ujętą ukośnie, zwróconą w trzech czwartych w prawo, pochyloną kobietę w białej bluzce, ciemnoczerwonej długiej spódnicy i brązowej chuście okrywającej głowę. Kobiecie, której twarzy nie widzimy, towarzyszy potraktowane szkicowo stojące dziecko. Ciemny koloryt z przewagą brązów rozświetla jedynie jasna bluzka kobiety i nieco rozjaśnione w lewej części niebo. Dzieło jest datowane na lata 80. XIX wieku³.

Drugiemu pejzażowi, z pagórkami i kępą drzew w centralnej części, z seledynowym wysokim niebem i płomiennie fioletowo-różowymi obłokami, wieczorne oświetlenie nadaje rysu niezwykłości, przydając obrazowi nie tylko ostre kontrasty światła i cienia, lecz także mrocznej nieco tajemniczości. Obraz jest sygnowany w prawym dolnym rogu: „Anna Bilińska / Boyardville 1890”⁴. Oba pejzaże są raczej rodzajem malarskich notatek miejsca niż skończonymi obrazami. Od fotograficznie realnych *Peonii* różni je brak dbałości o szczegóły i ciemny, zgaszony koloryt, w którym dominują chromowe zielenie i nasycone brązy.

Warto się bliżej przyjrzeć tej sygnaturze, świadczy ona bowiem, iż Anna Bilińska nie ograniczała swego pobytu do Paryża i sztuki, wybierała się także na krótsze lub dłuższe pobyty do różnych miejsc we Francji.

Nie wiadomo, jak długo bawiła w Boyardville, owianym legendami miasteczku we wschodniej części wyspy Oléron, w departamencie Charente-Maritime. Tu znajduje się równie sławny, co przez wiele lat powstający fort, położony na piaszczystej morskiej łasze. Według legend w XVII wieku miał w tym miejscu osiąść na mieliźnie hiszpański galeon⁵. Fakt, że Bilińska właśnie tu przebywała, wydaje się o tyle znaczący dla jej biografii i rozwoju, że w owym czasie niewielu Polaków zwiedzało tę część Francji. To również dowód, że Anna Bilińska nie wybierała utartych dróg, była równie samodzielna, jak niezależna. Nie można wykluczyć, że w czasie tej wyprawy po raz pierwszy spotkała przyszłego męża, Antoniego Bohdanowicza, w rodzinnych zbiorach przyszłego wydawcy pamiętnika malarki zachowała się bowiem wiadomość o pobycie Antoniego na wyspie Oléron⁶. Kiedy bawił tam Antoni? Czy oboje kierowali się romantycznymi legendami, związanymi z tym miejscem? Niestety, nic więcej o tym pobycie nie wiemy.

Anna Bilińska w czasie pracy nad opisanymi obrazami liczyła ok. dwadzieścia dziewięć lat — w przypadku pierwszego i trzydzieści trzy lata podczas malowania ostatniego obrazu; zmarła niedługo potem, mając zaledwie trzydzieści sześć lat (rok dłużej żył Vincent van Gogh). Przedwcześnie zmarłych wybitnych twórców można wyliczyć bardzo wielu: Giorgione zmarł w wieku trzydziestu trzech lat, Witold Wojtkiewicz — trzydziestu, Władysław Podkowiński — dwudziestu dziewięciu. Wiadomo,

² A. Bilińska, *Pejzaż*, płótno, olej, 43,5 × 56,5, sygn. w prawym dolnym rogu: „A. Bilińska”; MPB. Dział Sztuki, nr inw. MB/S/1191, J. Hościłowicz, *Karta inwentarzowa zabytku*, mps. Obraz nabyty w 1977 r. z prywatnych zbiorów w Warszawie.

³ MPB. Dział Sztuki, J. Hościłowicz, *Karta inwentarzowa zabytku*, mps.

⁴ A. Bilińska, *Pejzaż*, płótno, olej, 31,4 × 45, sygn. w prawym dolnym rogu: „A. Bilińska/ Boyardville 1890”; MPB. Dział Sztuki, nr inw. MB/S/2127, J. Kosińska, *Karta inwentarzowa zabytku*, mps. Obraz przekazany przez Muzeum Narodowe w Warszawie w 1979 roku.

⁵ F. von Rudtorffer, *Militär-geographie von Europa*, Praga 1839, s. 83.

⁶ Zygmunt Bohdanowicz-Kościński, potomek rodziny Bohdanowiczów, jest autorem wydanego w pięciu egzemplarzach bogato ilustrowanego tomu *Rodzina Bohdanowiczów* (dalej: Album), liczącego 450 stron formatu A4; jeden egzemplarz jest przechowywany w zbiorach Muzeum w Tykocinie, Oddział MPB, nr inw. MT/430/7/12.

że wybrańcy bogów umierają młodo, i nigdy się nie dowiemy, jak wiele straciła cywilizacja z powodu tych przedwczesnych śmierci.

Koleje losu przedwcześnie zmarłej żony i malarki, zatytułowane jakże znacząco *Anna Bilińska. Kobieta, Polka i artystka w świetle jej dziennika i recenzyj wszechświatowej prasy*⁷ opisał — wiele lat po śmierci bohaterki — jej mąż, lekarz Antoni Bohdanowicz⁸. Dlaczego tak długo czekał z publikacją? We wstępie do książki Bohdanowicz wyjaśniał tę zwłokę tak:

Kilkrotnie brałem je [dziennik i listy Bilińskiej] do ręki, wiedziałem, że milczeć wiecznie nie mogę, że winienem jej wiele, że jeżeli nie o kobiecie, to o artystce dać światu znać muszę o wielkiej, zapomnianej⁹.

Zauważmy, że Bilińska-kobieta, nie zaś artystka, pojawia się w tym wyliczeniu na pierwszym miejscu. Zapewne taka kolejność nie była bez znaczenia.

Malarka Anna Bilińska-Bohdanowiczowa¹⁰, skądinąd córka lekarza, przyszła na świat w 1857 roku w Złotopolu na terenie dzisiejszej Ukrainy, tam też spędziła dzieciństwo. Jej pierwszym nauczycielem w latach 1869–1872, był w Wiatce Michał Elwiro Andriolli¹¹. Jak łatwo policzyć, młodziutka uczennica liczyła wówczas ok. dwanaście lat.

Celem pierwszej wielkiej podróży była Warszawa, gdzie ok. 1875 roku została uczennicą Wojciecha Gersona. Artystka miała ok. osiemnaście lat, i dzięki udzielanym lekcjom rysunku i muzyki utrzymywała (samodzielna!) pracownię w Warszawie przy Nowym Świecie 2. Jako dwudziestopięcioletka wyruszyła w kolejną, jeszcze dalszą podróż, towarzysząc przyjaciółce Klementynie Krassowskiej w wyprawie do Monachium, Wiednia, Salzburga i północnych Włoch. Jak wynika z notatek, nie tylko zwiedzała muzea, ale także kontaktowała się z polskimi malarzami, m.in. Józefem Brandtem, Stanisławem Witkiewiczem i Aleksandrem Świeszewskim. W tym czasie spotkała malarza Wojciecha Grabowskiego, który stał się wybrankiem jej serca. Anna Bilińska wyruszyła w podróż w 1882 roku, wcześniej — i z innych przyczyn, niż kryjący się przed sekwestраторami podatkowymi Władysław Ślewiński¹². Jak można wnioskować z jej zapisków przebyła iście imponującą trasę, a wśród odwiedzanych miast znalazły się: Monachium, Wiedeń, Treviso, Roncegno, Padwa, Wenecja, Triest, Wiedeń, Allond, Baden, Kraków, Warszawa, Berlin, Paryż, do którego wzdychała w Krakowie: „Tu nie ma co robić, trzeba starać się koniecznie wyjechać do Paryża”¹³.

Kiedy pojawiła się możliwość wyjazdu do Paryża z Zofią Stankiewicz, Anna Bilińska nie zastanawiała się długo. Jak się wydaje, bez żalu zrezygnowała z myśli o studiowaniu w Krakowie pod kierunkiem Jana Matejki i w listopadzie 1882 roku wyruszyła do Paryża. Na podbój świata miała „w woreczku 150 rubli”, ale zabrała ze sobą nie tylko pieniądze, także:

⁷ Tytuł na okładce i stronie tytułowej różnią się; na stronie tytułowej: *Anna Bilińska podług jej dziennika, listów i recenzyj prasy*.

⁸ A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska, kobieta, Polka i artystka w świetle jej dziennika i recenzyj wszechświatowej prasy*, Warszawa 1928.

⁹ Tamże, s. 7.

¹⁰ *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. J. Maurin-Białostocka i in., t. 1, Warszawa 1971, s. 167–169; *Artystki polskie: katalog wystawy*, [red. nauk. kat. A. Morawińska], Warszawa 1991, s. 109–113.

¹¹ Tamże; A. Wyleżyńska, *Anna Bilińska*, *Bluszcz* 1929 nr 11, s. 11.

¹² W. Jaworska, *Władysław Ślewiński*, Warszawa 1991, s. 8; A. Morawińska, *Symbolizm w malarstwie polskim 1890–1914*, Warszawa 1997, s. 211.

¹³ Album, s. 65.

skarby bezcenne: swoją wiarę w siebie, gorączkowość pracy w obawie każdego dnia straconego, na jaką jedynie pierwsza młodość zdobyć się może; marzenia przyszej działalności pedagogicznej w kraju, o szkole rysunkowej dla kobiet; wielką fizyczną i duchową odwagę, wielką dumę i niezależność. Od osób które znały ją w pierwszych jeszcze latach pobytu jej w Paryżu, gdy nieraz walczyć musiała z ciężkimi bardzo warunkami materialnymi nie mało słyszałam o wielkiej godności własnej, jaką Anna Bilińska posiadała, o szlachetnej dumie odrzucającej każdą pomoc¹⁴.

Uczyła się w Académie Julian w pracowni dla kobiet pod kierunkiem Juliana i Tony'ego Robert-Fleury. Gabriel P. Weissberg zwraca uwagę, że Anna Bilińska była pierwszą polską artystką — niezależnie od płci — która na miejsce studiów wybrała Paryż, nie Monachium¹⁵. Warto podkreślić ten wybór.

Po wyjeździe Zofii Stankiewiczówny i jej matki Bilińska została w Paryżu sama i zamieszkała przy rue de la Tour d'Auvergne nr 19.

Debiutowi artystycznemu towarzyszyły wydarzenia ważne i dramatyczne: w 1884 roku po raz pierwszy wystawiła na Salonie swój rysunek, wkrótce potem zaś zmarł jej ojciec. Jego śmierć miała dla malarki fatalne konsekwencje: pozostała bez środków do życia. Dziwnym zbiegiem okoliczności jesienią tegoż roku zmarła jej przyjaciółka Klementyna Krassowska. To ona zapisała malarce kwotę, pozwalającą na w miarę swobodne życie. Anny Bilińskiej nie ominął jednak inny cios, jakim było pogorszenie stanu zdrowia Wojciecha Grabowskiego i jego rychła śmierć w 1885 roku we Lwowie. Latem 1886 roku na krótko przyjechała do Warszawy. Po powrocie do Paryża wynajęła większą pracownię przy rue de Fleurus. Pełniła wówczas funkcję przełożonej pracowni w Académie Julian. Rachel Mader podkreśla, iż Bilińska, która jako dwudziestopięciolatka przyjechała do Paryża na naukę, już po dwóch latach prowadziła własny kurs¹⁶. W innym zaś miejscu podnosi, iż szczeble artystycznej kariery Anny Bilińskiej niemal idealnie spełniały postulaty nakreślone przez Edouarda Chartona w odniesieniu do kształcenia artystów, niezależnie od płci¹⁷. Zgodnie z kategoriami Chartona wykształcenie artysty powinno się składać z kilku faz: kursów początkowych, studiów w atelier starych mistrzów, nauki w szkołach sztuk pięknych, podróży artystycznych i otwarcia własnej pracowni. W pracowni przy rue de Fleurus

gdzie już do końca jej życia pozostała i gdzie co środa gromadzili się rodacy i przyjaciele [...], krytyka wita wschodzącą „gwiazdę polarną” bardzo życzliwie, zachwycając się jej portretami, kwiatami i kompozycjami¹⁸.

Do Polski przyjeżdżała w tym czasie kilkakrotnie (w 1883, 1885 i 1886 roku) — wtedy powstały eksponowane w białostockiej Galerii *Peonie*. Wyjeżdżała też do Normandii, Bretanii oraz w okolice Paryża. Chętnie malowała portrety, które bez wątpienia

¹⁴ W. Jaworska, *Władysław Ślewiński*, s. 211.

¹⁵ G. P. Weissberg, *The Women of the Academie Julian: The Power of Professional Emulation*, [w:] G. P. Weissberg, J. R. Becker, *Overcoming All Obstacles: The Women of the Academie Julian*, [katalog wystawy], New York 1999, s. 43.

¹⁶ R. Mader, *Star der Oberfläche — Selbstinszenierung in der Gegenwart*, [w:] *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst: Akten zur internationalen Tagung „Kunstgeschichte der Gegenwart schreiben” der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz, 11. und 12. Oktober 2002, Winterthur*, Hrsg. J. Gelshorn Bern–Oxford 2004, s. 73 i n.

¹⁷ Taż, *Beruf Künstlerin, Strategien, Konstruktionen und Kategorien am Beispiel Paris 1870–1900*, Berlin 2009, s. 28 i n. Edouard Charton (1809–1890) prawnik, publicysta, autor m.in. *Guide pour le choix d'un état ou dictionnaire des professions*, Paris 1842.

¹⁸ Wyleżyńska, *Anna Bilińska*, s. 11.

łatwiej mogła sprzedać wśród polskiej kolonii w Paryżu¹⁹. Namalowany w 1887 roku autoportret przyniósł jej popularność, zyskała możliwość wystawiania obrazów w Warszawie, Paryżu i Londynie.

W zbiorach rodziny zachowała się fotografia, przedstawiająca Annę Bilińską przy pracy, pochodząca z 1889 roku²⁰. Zdjęcie prezentuje artystkę z lewego boku, siedzącą na pustej plaży w Beg-Meil w Bretanii, z rozłożonym szkicownikiem i pudłem z farbami (il. 7). Nie wiemy, w jakiej porze roku wykonano tę fotografię, trudno jednak nie zauważyć, że sepiowy odcień przydaje kartonikowi rysu melancholii i opuszczenia.

W 1892 roku poślubiła lekarza, doktora nauk medycznych Antoniego Bohdanowicza i w tym samym roku wróciła do Warszawy. Przez wiele lat odkładała pieniądze na organizację szkoły sztuk pięknych dla kobiet²¹. Niestety, realizacji planów przeszkodziła choroba serca, która stała się przyczyną jej przedwczesnej śmierci. Upalne lato 1892 roku było dla artystki bardzo męczące, odnowiła się choroba reumatyczna, która bardzo osłabiła jej chore serce. Chroniąc się przed wysoką temperaturą pozostawała w pracowni. Zachowana fotografia przedstawia ją siedzącą w składanym fotelu, przy małym okrągłym stolyczku z małą lampką i suszącymi się ziołami²² (il. 8). Wkrótce potem Bohdanowiczowie przyjechali do Warszawy, i tu Anna Bilińska-Bohdanowiczowa zmarła 8 kwietnia 1893 roku. Została pochowana na Cmentarzu Powązkowskim. Mimo że żoną pozostawała nadzwyczaj krótko, owdowiały lekarz trzydzieści pięć lat po jej śmierci wydał oparty na dzienniku artystki tom wspomnień.

Kim był mąż artystki, tak wytrwale i wiernie pielęgnujący pamięć o niej? Na ile portret nakreślony w tomie, spisowanym przecież wiele lat po śmierci malarki, był kreacją, podyktowaną pragnieniem przekazania czytelnikowi odczuć autora?

W zbiorach rodzinnych zachowała się wzruszająca laurka, adresowana do matki:

Z powinszowaniem Imienin
Droga Mamo!
Gdybyś była tak szczęśliwa
Jak ja mamó życzę tobie
Rozkosz tylko byś prawdziwą
Znała w każdej życia dobie.
Nie znaj nigdy mamó droga:
Co jest bólu chwila sroga
Co jest smutku nawet cień
Niech Ci się nadzieje kwieć
Niech Ci zawsze słońce świeci
Szczęsny będzie każdy dzień.

Laurka, ozdobiona dziecięcym ołówkowym rysunkiem pary łabędzi, została podpisana „Wdzięczny syn, Antoni Bohdanowicz”²³.

Brat Antoniego, Zygmunt Bohdanowicz, pisał, iż ród Bohdanowiczów wywodził się z „drobnych ziemian — szlachty”. Przyszły lekarz i żołnierz Antoni Edmund Stanisław Bohdanowicz urodził się w Jaziewie na Litwie²⁴ w 1858 roku, uczył się zaś

¹⁹ R. Mader, *Star der Oberfläche*, s. 74.

²⁰ Album, s. 68.

²¹ Tę wiadomość zawdzięczam Zygmuntowi Kościelskiemu.

²² Album, s. 69.

²³ Tamże, s. 55.

²⁴ Wiadomość o miejscu urodzenia na Litwie podaje wiele źródeł, w istocie Jaziewo jest położone ok. 25 km na południe od Augustowa w obecnym województwie podlaskim; matka,

w Łomży, ale naukę przerwał. Przyczyną przerwania nauki należy zapewne upatrywać w ówczesnej sytuacji politycznej. Młody buntownik ukończył gimnazjum w Mariampolu i zapisał się na studia medyczne na Uniwersytecie Warszawskim²⁵. Przerwał studia na skutek nie znanych dziś zatargów z ówczesnym kuratorem oświaty, osławionym Aleksandrem Apuchtinem. Około 1882 roku był już w Paryżu, gdzie podjął pracę jako retuszer w zakładzie fotograficznym Nadara²⁶ z pensją 250 franków miesięcznie.

Co skłoniło młodego buntownika do opuszczenia kraju? Dlaczego wyjechał do Paryża? Nie znamy odpowiedzi na te pytania. Czy powodem była potrzeba niezależności Antoniego, czy też relegacja z Uniwersytetu na skutek politycznych przekonań? Ten trop może potwierdzać fakt, iż nie mógł przyjechać na dłużej do Warszawy nawet po śmierci żony, na dzień pogrzebu czekał bowiem w Krakowie.

Poczucie finansowej niezależności pozwoliło Antoniemu myśleć o studiach medycznych. Pisał prace naukowe, podejmował też próby literackie. Był więc człowiekiem pracowitym, o wszechstronnych zainteresowaniach i niespełnionym literatem.

W czerwcu 1892 roku poślubił Annę Bilińską. Świadcami ze strony artystki byli najstarszy syn Adama Mickiewicza, Władysław²⁷, oraz Józef Gałęzowski, członek Rządu Narodowego w powstaniu styczniowym i prezes Muzeum Polskiego w Rapperswilu²⁸. Władysław Mickiewicz, wydawca i tłumacz, był w owym czasie jedną z najważniejszych postaci polskiej emigracji²⁹. Józef Gałęzowski, jeden z bohaterów powstania, w październiku 1863 roku wraz z Romualdem Trauguttem i Józefem Jankowskim podjął się formowania nowego Rządu Narodowego. W czerwcu 1864 roku wyjechał do Paryża. Miał się zająć dostawą broni dla powstańców. Fakt, że takie osobistości podjęły się roli świadków, dowodzi niewątpliwie, że artystka cieszyła się w środowisku polskiej emigracji wielką estymą.

Przy wyborze świadków ślubu można w charakterze młodej malarki dojrzeć wyjątkowo silne nuty patriotyczne: z jednej strony syn wieszcz, z drugiej zaś bohater powstania styczniowego to demonstracja postawy niewymagająca komentarza. Odmienne było w przypadku Antoniego Bohdanowicza. Narzeczonemu w charakterze świadków nie towarzyszyli rodacy, lecz dwaj lekarze: dr Noël Halle i dr Joachim Albarrán³⁰, jeden z najwybitniejszych w owym czasie urologów. Wybór tej postaci wyda-

Anastazja z Mocarskich, wywodziła się z Tykocina; Zygmuntowi Kościelskiemu dziękuję za zwrócenie mi na to uwagi; por.: Album, s. 53–62.

²⁵ Wszystkie dane biograficzne podają za Zygmuntem Kościelskim.

²⁶ Właśc. Gaspard-Félix Tournachon (1820–1910), francuski fotograf, dziennikarz, rysownik, karykaturzysta, jeden z najwybitniejszych fotografów XIX wieku; N. M. Chawcross, *Gaspard-Félix Tournachon*, [w:] *Encyclopaedia of nineteenth-century photography*, ed. J. Hannavy, New York 2008, s. 974.

²⁷ Władysław Mickiewicz (1838–1926), pisarz, tłumacz, działacz emigracyjny; G. J. Lerski, *Historical Dictionary of Poland 966–1945*, Greenwood 1996, s. 352–353.

²⁸ W. Śladkowski, *Emigracja polska we Francji 1871–1918*, Lublin 1980, s. 46, 59; M. Turowicz, *Józef Gałęzowski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 7, Kraków 1958, s. 248–250.

²⁹ A. Kłossowski, *Ambasador książki polskiej w Paryżu: Władysław Mickiewicz*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, passim.

³⁰ Joaquín Albarrán (właśc. Joaquín Albarrán María y Dominguez, 1860–1912), wybitny lekarz francuski pochodzenia kubańskiego, od 1878 roku w Paryżu, profesor na Wydziale Medycyny, pionier w dziedzinie chirurgii urologicznej, w 1912 roku nominowany do Nagrody Nobla w dziedzinie medycyny; C. D. Haagensen, W. E. Lloyd, *A Hundred Years of Medicine*, Washington 1943, s. 305.

je się interesujący, choć nie znamy powodów, dla których Bohdanowicz wybrał właśnie tego lekarza.

Po śmierci żony Bohdanowicz, nieutulony w żalu wdowiec, wyjechał jako lekarz do kopalni miedzi w Kalifornii, gdzie pracował przez rok. Zachowane w zbiorach rodzinnych zdjęcia z tego okresu przedstawiają szczupłego, brodatego mężczyznę w jasnym ubraniu, z głową przykrytą kapeluszem z okazałym rondem, siedzącego na koniu na tle skalistego pejzażu. Zdjęcie, datowane na 1894 rok, zostało wykonane w Puerto de Santa Rosalia w Meksyku³¹. Po powrocie do Europy zamieszkał w Szampanii, by po kilku latach przenieść się do Biarritz. Z miejscowości Avize w Szampanii pochodzi kolejna fotografia z rodzinnych zbiorów, datowana na sierpień 1897 roku, przedstawiająca go wspartego na kierownicy roweru³².

W początkach XX wieku, ok. 1901–1903, pracował w Nicei. Po wybuchu pierwszej wojny światowej, mimo zaawansowanego na owe czasy wieku (miał 56 lat) wstąpił jako lekarz do armii francuskiej. Portretowa fotografia z nieznanego czasu ukazuje Antoniego we francuskim mundurze, z okazałymi, siwymi wąsami i krzaczastymi brwiami, patrzącego z czytelną melancholią wprost w obiektyw aparatu³³. W uznaniu zasług Bohdanowicz został odznaczony Croix de la Guerre. Niedługo potem z armią Hallera wrócił do Polski. Pracował jako lekarz naczelny w Centralnej Stacji Zbornej w Krakowie, później także w Łomży, Sieradzu i Maciejowicach. Bywał częstym gościem u brata Zygmunta w Tykocinie, gdzie powstawał tom wspomnień poświęconych żonie. Zmarł w Warszawie w listopadzie 1928 roku³⁴.

Jaką postać przedstawia czytelnikowi Antoni Bohdanowicz, człowiek głęboko zaangażowany w sprawy społeczne, oddany swemu zawodowi lekarz i gorący patriota? W jakim stopniu oparte na dzienniku Bilińskiej wspomnienia są portretem idealizowanym, literacką kreacją, opartą nie tylko na głębokim uczuciu do przedwcześnie zmarłej żony, lecz także pragnieniu przypomnienia wielkiej artystki? W cytowanym wstępie napisał: „Jeśli nie o kobiecie, to o artystce dać znać światu muszę, przypomnieć muszę o wielkiej, zapomnianej...”³⁵.

Tytuł tomu: *Anna Bilińska, kobieta, Polka i artystka w świetle jej dziennika i recenzji wszechświatowej prasy* wskazuje, z jakiego rodzaju literaturą mamy do czynienia. Istotną sprawą jest fakt, że autorem książki był nieodrodny syn XIX wieku, szarmancki wobec dam, kierujący się specyficznymi dla tej epoki kategoriami, w tym poczuciem honoru, które rozumiano wówczas jako ochronę czci najbliższych, kobiet zaś w szczególności. Bez wątpienia owdowiały lekarz tak długo czekał z publikacją opracowanych, nie zaś oryginalnych dzienników artystki z uwagi na żyjących krewnych Anny Bilińskiej i jej przyjaciół, jak zauważa wnikliwa czytelniczka omawianych wspomnień, Joanna Sosnowska³⁶. Trzeba też dodać, że dziennik Anny Bilińskiej obejmował okres dość krótki: od lutego 1882 roku do czerwca 1886 — w sumie cztery i pół roku. Jak wynika z notatek (cytowanych przez męża) pisała go nie tylko, by odnotować

³¹ Album, s. 78–79.

³² Tamże, s. 89.

³³ Tamże, s. 99.

³⁴ Wszystkie dane biograficzne Antoniego Bohdanowicza za: Z. Kościelski-Bohdanowicz, *Antoni Bohdanowicz (1858–1928)*, Gazeta Wyborcza, Gazeta Stołeczna, 6–7.12.2008, s. 12; Album, passim; zob. też: P. Szarejko, *Słownik lekarzy polskich XIX w.*, t. 3, Warszawa 1995, s. 43 i n.

³⁵ A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska*, s. 7.

³⁶ J. Sosnowska, *Zwyczajna kobieta*, [w:] tejże, *Poza kanonem, Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 20.

różne wydarzenia, ale bardziej, by analizować własny charakter, bieżące wydarzenia i swoją w nich rolę. Analizowała swoje wady: „Widzę że zaczynam plotkować, więc kończę”³⁷. Pisania zaprzestała rok po śmierci Wojciecha Grabowskiego, kiedy przeżywała załamanie nerwowe. Krótko przedtem zmarła jej przyjaciółka i ojciec, splot bolesnych wydarzeń wpłynął na pogorszenie stanu psychicznego malarki, miał też wpływ na jej twórczość — w tym okresie mało malowała³⁸.

Po tych chwilach młodych i beztronskich zwierzeń przychodzi jeden cios za drugim: śmierć ojca, śmierć przyjaciółki, śmierć ukochanego³⁹

— nic dziwnego, że zanotowała w dzienniku: „Płacę jak dziecko”. Snuje myśli o śmierci i grobie przy zmarłym narzeczonym: „Kwiatków nasypcie nam dużo, dużo bławatków polnych”⁴⁰.

W dziennikach Anna Bilińska eksponowała swoją potrzebę wolności i niezależności, co przyznaje Bohdanowicz. Dla XIX-wiecznej obyczajowości, widzącej kobietę wyłącznie jako tę, którą musi się opiekować jej mąż lub — w przypadku kobiet niezamężnych — przynajmniej rodzina, był to z pewnością problem niełatwy. Kobiecość była przecież utożsamiana z bezradnością i słabością. Tymczasem Bilińska nie ukrywała swoich poglądów, pisząc w liście do przyjaciółki w niezbyt zawoalowanej formie, że małżeństwo jest dla niej ograniczaniem możliwości⁴¹, jej ambicją zaś było utrzymywanie się z własnej pracy.

Jak wykazała J. Sosnowska, Antoni Bohdanowicz nie napisał o żonie wszystkiego: jednym z pominiętych szczegółów był fakt wynajmowania przez artystkę pracowni w Warszawie i to wbrew woli rodziców⁴². Mimochodem jednak dowiadujemy się o zdecydowanym charakterze naszej bohaterki, która nie wahała się sprzeciwić woli rodziców, by osiągnąć wyznaczony cel. Była kobietą nie tylko twórczą, o zdecydowanych poglądach, lecz także samodzielną i zaradną, nie skarżyła się na ciasnotę paryskiej pracowni, sama zdecydowała o wyprowadzce od Zofii Stankiewiczówny i jej matki już po półrocznym pobycie w Paryżu, nie bacząc na trudności materialne i ewentualną opinię społeczną.

Ciekawe, że Antoni Bohdanowicz podkreślał cechy, które świadczyły o odwadze i determinacji artystki, a zatem właściwości charakteru zwykle uznawane za „męskie”. Zapewne dla zrównoważenia wizerunku, a może dla uwypuklenia cech, przypisywanych zwyczajowo mężczyznom, silnie uwypuklał patriotyzm Bilińskiej, która „oburzała się, gdy ktoś z kolegów celowo czy wskutek zaniedbania nie zaznaczył na wystawach zagranicznych dostatecznie swej od narodów zaborczych odrębności”⁴³, a nawet ćwiczyła się w strzelaniu z pistoletu, by wziąć udział w kolejnym powstaniu.

Czy była emancypantką? Czy jej zamiarem był udział w obyczajowej rewolucji, polegającej m.in. na umożliwieniu rzeszom kobiet dostępu do nauki w akademiach i na uniwersytetach? Czy dlatego „snuł się jej po głowie” cykl kompozycji poświęconych

³⁷ A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska*, s. 70.

³⁸ *Anna Bilińska i Antoni Bohdanowicz, Portret niedokończony*, [katalog wystawy]. Wystawa zorganizowana w ramach obchodów 25-lecia Muzeum w Tykocinie, Oddział MPB, Tykocin 2001, s. 20 i n.

³⁹ A. Wyleżyńska, *Anna Bilińska*, s. 11.

⁴⁰ Tamże, s. 12.

⁴¹ A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska*, s. 8.

⁴² J. Sosnowska, *Zwyczajna kobieta*, s. 12.

⁴³ A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska*, s. 132.

kobietom, pod takim właśnie wspólnym tytułem: *Kobiety?* Ów cykl miał nie tylko przedstawiać bohaterki „w różnych fazach życia ze strony dodatniej i ujemnej: obowiązki kobiety i jej rola w rodzinie i społeczeństwie”, lecz także — co interesujące — pomóc im w wybraniu właściwej drogi⁴⁴. Czy oznacza to, że od takich wahań nie była wolna sama artystka, czy przeciwnie — wiedziała czego chce i z żelazną konsekwencją dążyła do celu?

Sama artystka odżegnywała się od ruchów emancypacyjnych:

Nie lubię emancypantek — tych z krótkimi włosami, co udają mężczyzn i brawurą osiągnąć szczęście myślą⁴⁵.

Cytowany fragment świadczy też o uświadomionej potrzebie realizowania sztuki, spełniającej określone zadania, sztuki tendencyjnej, z ducha pozytywistycznej, uczącej i wskazującej drogę. Tak rozumiała sztukę, i co więcej — nie akceptowała hasła sztuki dla sztuki: „Powiadają, że sztuka istnieje sama dla siebie. Ja trochę innego jestem zdania”.

Bohdanowicz w wielu fragmentach wspomnień podkreśla, w jak trudnych warunkach pracowała Bilińska w początkach pobytu w Paryżu⁴⁶, by w ten sposób wydobyć jej cechy charakteru, takie jak dobroć, zaradność, determinacja i konsekwencja w dążeniu do celu. „Kocha wszystko i wszystkich — wszystko co dobre i piękne, wszystkich do dobra i piękna dążących”, zaś z jej dziennika „czysta atmosfera miłości dla sztuki bije z każdej strony”.

Lektura dziennika, który wypełniają z reguły krótkie, dość rzeczowe notatki, informujące o przybyciu do kolejnych miast (Krakowa, Kijowa, Warszawy, Berlina, Paryża) i lapidarne uwagi o stanie ducha, jak tu: „czuję się dziwnie rozstrojona i smutna”⁴⁷. Znaczną część notatek zajmują suche informacje — zapis wydarzeń, planów, czasem uwag usłyszanych od nauczycieli, w równej mierze krytycznych, jak pochwalnych:

Korekta Robert-Fleury: bardzo źle! Proporcje figur fatalne, kompozycja niejasna — jednym słowem źle wszystko. Ze zmartwienia idę na wystawę studiować Bastien Lepage'a i innych⁴⁸.

Dziennik malarki, jakkolwiek opracowany przez Antoniego Bohdanowicza, nie zaś w wersji spisanej przez autorkę, jest znakomitym źródłem wiadomości o realiach życia artystycznego w Polsce i warunkach, w jakich pracowali polscy malarze w Paryżu, także o metodach ówczesnej nauki. Wydaje się najbardziej prawdopodobne, że Antoni Bohdanowicz przedstawił przedwcześnie zmarłą żonę jako ideał kobiety, Polki i artystki — zgodnie z ideałami epoki, w której żył i której był nieodrodnym synem. Warto również podkreślić, że uwypuklał cechy zmarłej żony, w owym czasie uznawane za „męskie”.

Nie znamy metod pracy malarki, jednakże obecność w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu jej obrazu przedstawiającego puszcę w Fontainebleau wydaje się potwierdzać przypuszczenie, iż bliskie jej były postawy barbizończyków. Być może fascynacja pejzażem kazała malarce podróżować po całej Francji — od Bretanii i Normandii po centralną część kraju. Jakie znaczenie mają zapisy, potwierdzające, że była w tych miejscach? Czy zamierzała dokumentować swą twórczość pejzażową?

⁴⁴ Tamże, s. 46–47.

⁴⁵ Tamże, s. 93.

⁴⁶ J. Sosnowska, *Zwyczajna kobieta*, s. 43.

⁴⁷ A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska*, s. 34.

⁴⁸ Tamże, s. 44.

Wydaje się, że Antoniego Bohdanowicza zafascynowała w młodej artystce przede wszystkim jej niezależność, która przecież cechowała także jego charakter. Być może dlatego tak silnie związał się uczuciowo z malarką?

Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, jedna z najbardziej interesujących polskich artystek, marzycielka o niezwyklej sile osobowości, kobieta zarówno ambitna, jak niezależna, pozostaje postacią zbyt mało w polskiej sztuce rozpoznaną. Była artystką wszechstronną, malowała portrety, pejzaże, sceny rodzajowe. Zamierzała też malować wielkie sceny historyczne, na co nie wystarczyło już sił. Być może zresztą zdecydowały o tym inne przyczyny?

Jakkolwiek jej twórczość nosi przede wszystkim cechy realizmu, z pewnością nieobce jej były rozwiązania impresjonistów. W jej życiorysie nadal wiele jest niejasności i decyzji, których powodów nie znamy. Już wybór Paryża jako miejsca studiów wskazuje na niekonwencjonalne podejście artystki do problemu rozwijania talentu — znaczna część Polaków wybierała w owym czasie raczej Monachium niż Paryż. Mimo że w Monachium Bilińska także przebywała, postawiła na Paryż. Anna Bilińska należała zatem do tych, którzy w jakimś sensie przecierali szlaki nowej sztuce, była bowiem jednym z wczesnych przybyszów ze wschodniej części Europy. Czy niezależność charakteru skłoniła ją do takiego wyboru życiowej drogi? Jaki wpływ na dokonywane wybory miała jej życiowa sytuacja, np. majątkowa? Warto też podkreślić, że nie ograniczała się do pobytu w Paryżu, przeciwnie, podobnie jak Józef Szermentowski⁴⁹ podróżowała po Francji, choć nie znamy wszystkich miejsc, które zwiedziła. Czy podobnie jak Szermentowskiego (który zwiedzał Francję już wkrótce po otrzymaniu pięcioletniego stypendium rządowego) fascynowała ją szkoła barbizońska i nowe spojrzenie na problem malowania pejzażu? Wiele na to wskazuje. Niestety, przy obecnym stanie badań wiele pytań nadal pozostaje bez odpowiedzi.

THE ART OF LOVE AND MEDICINE. ANNA BILIŃSKA-BOHDANOWICZOWA (1857–1893) IN THE LIGHT OF HER HUSBANDS' MEMORIES

Despite the fact, that Anna Bilińska-Bohdanowiczowa is one of the most interesting Polish female artists, as of yet no monograph was written about her. Three of her paintings for years have been housed in Muzeum Podlaskie in Białystok. The content of the article focuses on introducing the untimely demised painter through her husbands'—Antoni Bohdanowicz—memoirs published many years after her death.

KEY WORDS: Polish painting in the 19th century; female Polish artists; artistic migration; Polish artists in Paris; memoirs.

⁴⁹ I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski 1833–1876: katalog wystawy*, Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, Warszawa 1969, passim; A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie: romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989, s. 303 i n.



FELIKS JASIEŃSKI — MECENAS POLSKICH ARTYSTEK

Agnieszka KLUCZEWSKA-WÓJCIK (Toruń)

Przemysłowiec, szczęśliwy nabywca arcydzieła podpisanego przez Chełmońskiego, wyliczył, ile go kosztowała jedna kuropatwa i każe zgadywać liczbę wszystkim zwiedzającym. Przy takich mecenasach sztuce w żadnym razie nie grozi upadek. O nędzo ludzka! Każdy artysta, który odniósł sukces za granicą, pewien jest upłynienia tutaj tytułu obrazów, ilu jest żydowskich bankierów przekonanych, że trzeba mieć na ścianie Siemiradzkiego albo Matejkę, tak jak się ma lokaja, kucharza i łożę w Operze. Młodzi, choćby mieli talent, niech na nic nie liczą. A tymczasem ten kraj, najmniej artystyczny spośród istniejących, produkuje tłum artystów różnego autoramentu. To prawda, że zwiewają aż się kurzy, gdyż w tej mdłej atmosferze oddychanie jest raczej niemożliwe, ale przecież ta gęś znosi jaja, z których wykluwają się orlęta

— pisał, z właściwą sobie bezpośredniością, w *Manggha. Les promenades à travers le monde, l'art et les idées* Feliks Jasiński¹.

Autor *Manggha*, kolekcjoner i krytyk muzyczny „Chimery”, już wkrótce zasłynął jako propagator sztuki japońskiej w Polsce, zaś jego książka, opublikowana w 1901 roku równocześnie w Paryżu i w Warszawie, blisko tysięcznicowy zbiór esejów, stanie się rodzajem manifestu artystycznego, określającego profil jego przyszłej działalności, której ważną częścią będzie wspieranie młodej polskiej sztuki; wspieranie, jak to sam ujął, tych „orląt”, które nie znajdując w kraju odpowiednich warunków do rozwoju talentu musiały szukać szczęścia poza jego granicami.

Podobnie jak jego przyszli podopieczni i podopieczne, Jasiński (urodzony w 1861 roku w Grzegorzewicach, k. Mszczonowa) wykształcenie zdobywał przede wszystkim za granicą. Wyniesione z Warszawy poglądy artystyczne, ukształtowane w kręgu Witkiewiczowskiego „Wędrowca”, pogłębiał w czasie pobytów studyjnych w Paryżu w latach 80. i 90. XIX wieku (1883–1886 i 1897–1900). Tam też miał okazję zapoznać się z rodzącym się właśnie nowym rynkiem sztuki — systemem marszand-krytyk, żeby

¹ [F. Jasiński] Félix, *Manggha. Les promenades à travers le monde, l'art et les idées*, Paris–Varsovie 1901, s. 10; cyt. za: E. Miodońska-Brooks, M. Cieśla-Korytowska, *Feliks Jasiński i jego Manggha*, Kraków 1992, s. 67.

sięgnąć po klasyczny już termin zaproponowany przez Harissona i Cynthię White² — i związanymi z nim nowymi formami szeroko rozumianego mecenatu artystycznego.

Zdobyte doświadczenia zaczął wprowadzać w życie natychmiast po powrocie do Polski, w 1901 roku w Warszawie, gdzie zadebiutował jako krytyk muzyczny „Chimery” oraz organizator wystaw i towarzyszących im konferencji. W obu rolach wypadł znakomicie: zarówno artykuły w „Chimerze”, szczególnie zaś wspomnienie pośmiertne o Wojciechu Gersonie, zatytułowane znamienne *W sprawie drobnego nieporozumienia*³, jak i prezentacje grafiki w salach redakcji czasopisma, a przede wszystkim sztuki japońskiej w Zachęcie wzbudziły żywą — delikatnie rzecz ujmując — reakcję krytyki i publiczności⁴.

Gwałtowność sporów nie wynikała jedynie z ostrego tonu wystąpień kolekcjonera. Oskarżając Gersona, jednego z najwybitniejszych i najbardziej wpływowych przedstawicieli warszawskiego świata artystycznego, Jasiński zwracał się *de facto* przeciw całemu środowisku. To władze Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (TZSP), Klasy Rysunkowej, oficjalna krytyka, wreszcie „niedokształcona” publiczność, wspólnie ponoszące odpowiedzialność za katastrofalny stan polskiej sztuki, były prawdziwym — i nieskrywanym — celem jego ataków.

Kompromis okazał się niemożliwy i kolekcjoner, obrażony wycofał obiecaną wcześniej TZSP darowiznę, po czym opuścił Warszawę. Przez Zakopane i Lwów skierował się do Krakowa, w którym osiadł już na stałe, z początkiem 1902 roku, i z którym pozostał związany do swojej śmierci w roku 1929. Oczekiwany przez przyjaciół-malarzy, przyjęty ciepło przez publiczność, szybko wrósł w krakowski pejzaż kulturalny. Zamieszkał „przy zbiorach”, na rogu Rynku i ulicy św. Jana. Jego niewielkie mieszkanie było miejscem spotkań krakowskiej bohemy i, od listopada 1903 roku, lokalem klubu gromadzącego sympatyków Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”⁵. Sam gospodarz klubu, „oficjalny kolekcjoner” — jak określała go prasa krakowska już w 1901 roku — czy też „odbiorca obrazów towarzystwa” — jak ironicznie stwierdzała Jadwiga Mehofferowa — doskonale czuł się w podwójnej roli ambasadora i *éminence grise* „Sztuki”: wypożyczał obrazy ze swojej kolekcji na kolejne wystawy, udzielał wsparcia przy ich organizacji, pośredniczył w kontaktach zagranicznych. Od 1903 roku, czyli momentu sporządzenia pierwszej wersji testamentu, mieszkanie zamieniło się w „Oddział im. Feliksa Jasińskiego Muzeum Narodowego w Krakowie”: „Musée Feliks Jasiński”, jak głosił napis na pieczęci widniejącej odtąd na wszystkich oficjalnych dokumentach i korespondencji kolekcjonera.

Od początku swojej kariery Jasiński wspierał rodzącą się polską awangardę. Jego zbiory rozrastały się wraz z kolejnymi jej manifestacjami: konkursem na pomnik Mickiewicza w Krakowie, „sprawą” Kurzawy, pierwszymi wystawami „polskich impresjo-

² Por.: H. C. White, C. A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in French Painting World*, New York [1965].

³ F. Jasiński, *W kwestii drobnego nieporozumienia*, *Chimera* 1901 t. 1 z. 2, s. 354–356.

⁴ Por.: A. Kluczeńska-Wójcik, „*Nie piszę aby się Wam podobać*”. *Feliks Jasiński — „skandalista”*, [w:] *Stawa i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII–XX wieku*, red. D. Konstantynow, Warszawa 2008, s. 141–162.

⁵ Zob.: A. Łada-Cybulski, *Muzeum Feliksa Jasińskiego*, *Krytyka* 1903 z. 12, s. 401–403; Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie (dalej: AMNK), Spuścizna F. Jasińskiego, S1/15, *Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet Maryi Niedzielskiej w Krakowie, ul. Kolejowa L. 3*, prospekt, s. 199–214. O klubie „Sztuka” zob. m.in.: Muzeum Tatrzańskie, ZR/W/28/II, listy F. Jasińskiego do S. Witkiewicza (Kraków, 3 XI 1903 r.); Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Rękopisów, 633/81, listy S. Witkiewicza do F. Jasińskiego (Zakopane, 5 XI 1903 r.).

nistów” Podkowińskiego i Pankiewicza. W okresie krakowskim zbiory wzbogacały się o prace artystów związanych z Towarzystwem Artystów Polskich „Sztuka” i Akademią Sztuk Pięknych: Jana Stanisławskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Jacka Malczewskiego, Juliana Fałata, Józefa Mehoffera, Stanisława Dębickiego..., a z młodszych — Wojciecha Weissa; a potem także ich uczniów: Stanisława Kamockiego, Józefa i Stanisława Czajkowskich, Stanisława Podgórskiego, Ludwika Misky’ego, Włodzimierza Błockiego... Wszystkich ich znał osobiście, towarzyszył im w codziennej pracy, odwiedzał ich pracownie, wystawy... Nic więc dziwnego, że w zbudowanej przez niego galerii znalazły się dzieła wszystkich najwybitniejszych twórców epoki, nie tylko tych cieszących się uznaniem publiczności, ale przede wszystkim takich, których dorobek doceniono dopiero po latach, artystów i — co szczególnie warte podkreślenia — artystek. Jak bowiem sam wielokrotnie podkreślał: „sztuka jest jedna”⁶.

Ponieważ jego kolekcja stanowić miała wierne odbicie przemian w polskiej sztuce nie mogło zabraknąć w niej dzieł jednej z fundatorek „szkoły polskiej”, „Paryżanki” Olgi Boznańskiej. Świadectwem osobistej znajomości kolekcjonera z Boznańską jest zachowana korespondencja z lat 1905–1909, dotycząca głównie zakupu dzieł artystki: ośmiu obrazów olejnych, pastelu i rysunku kredką⁷. I tak wraz z wczesnymi, ale dojrzałymi już kompozycjami pejzażowymi (*Zabudowania miejskie I i II*, 1885), do zbiorów trafiły także rodzajowa scenka *Ze spaceru* (1889), trzy szkice portretowe (1886–1893), *Wnętrze* (1906), portret kolekcjonera (z buddyjską kapliczką, 1907) i komentowany szeroko w listach autoportret malarki (1906), doskonale ilustrujące skalę jej talentu.

O dzieła Boznańskiej Jasiński musiał zabiegać. W przypadku debiutantek fakt zakupu obrazu do kolekcji stawał się swojego rodzaju nobilitacją. Listę tych mniej znanych, lub całkiem już dzisiaj zapomnianych, otwierała związana z monachijską secesją Małgorzata Kurowska (1853–1907), a z bliższych kolekcjonerowi — niezwykle aktywna w krakowskim środowisku Jadwiga Mehofferowa (1871–1956), wykształcona w Monachium i Paryżu, *spiritus movens* większości konfliktów, które co jakiś czas mąciły spokojną atmosferę artystycznej stolicy Młodej Polski. Z Krakowem związane były także Stefania Daniel-Kossowska (1872–1952), uczennica Szkoły Sztuki Stosowanej im. Strogonowa w Moskwie, Académie Colarossi w Paryżu i krakowskiej Szkoły Marii Niedzielskiej, Małgorzata Łada-Maciągowa (1881–1969), studentka kursów Baranieckiego i paryskiej Académie Julien, wreszcie Aneri (1888–1981) — Irena Weissowa, która po studiach w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (u Karola Tichego) trafiła do pracowni swojego przyszłego męża, Wojciecha Weissa. Jasiński kupił także jeden pejzaż Pii Marii Górskiej (1878–1974), siostry Konstantego Marii, swojego najbliższego przyjaciela z dzieciństwa. Najmłodszą w tym gronie Zofię Stryjeńską (1891–1976), która edukację artystyczną rozpoczęła także u Marii Niedzielskiej w Krakowie (przed wyjazdem do Monachium), Jasiński wspierał w momencie debiutu na scenie artystycznej. Mimo sukcesów na paryskiej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w 1925 roku Stryjeńska pozostawała do niedawna artystką niemal zapomnianą przez polską historię sztuki.

O ile zgromadzony przez Jasińskiego zbiór obrazów, ilustrując główne tendencje w malarstwie polskim końca XIX i początków XX wieku, wyróżniał się wyraźnie na tle osiągnięć kolekcjonerskich epoki, o tyle towarzysząca mu galeria rzeźby, przez sam

⁶ F. Jasiński, *Jakiej sztuki Polsce trzeba?*, Świat 1914 nr 14, s. 8.

⁷ Por.: *Olga Boznańska 1865–1940. Materiały do monografii*, zebrala i oprac. H. Blumówna, Warszawa 1949, s. 54–56; M. Rostworowska-Książek, *Portret za mgłą: opowieść o Oldze Boznańskiej*, wyd. 2, Kraków 2005, s. 135–136.

fakt swojego istnienia, była zjawiskiem zupełnie wyjątkowym. Znalazły się w niej bowiem zarówno dzieła Antoniego Kurzawy i Konstantego Laszczki, jak i Xawerego Dunikowskiego, rzeźby Stanisława Kazimierza Ostrowskiego, Ludwika Pugeta czy Jana Szczepkowskiego — obok tych dłuta Jana Bolesława Góralczyka, Henryka Gliensteina, Henryka Hochmana czy Edwarda Wittiga. W zilustrowaną w ten sposób historię polskiej rzeźby przełomu wieków Jasiński włączył dzieła innej słuchaczki wspomianej już Szkoły Marii Niedzielskiej, swojej „uczennicy”, młodziutkiej Olgi Niewskiej — portret kolekcjonera i autoportret artystki.

Dzięki zreformowanej przez Juliana Fałata Akademii Sztuk Pięknych Kraków był w czasach Jasińskiego prawdziwym centrum polskiego szkolnictwa artystycznego. Organizacja studiów, przyznająca studentom sporą autonomię, kadra złożona z najwybitniejszych polskich artystów, w znacznej części przyjaciół kolekcjonera, oraz program, uwzględniający grafikę, sztukę dekoracyjną i zajęcia plenerowe, odpowiadały wymogom nowoczesnego systemu kształcenia. Jedynym, za to bardzo poważnym minusem był fakt, że Akademia była zamknięta dla kobiet. Pierwszą polską uczelnią otwartą dla adeptek malarstwa będzie utworzona w 1904 roku warszawska Szkoła Sztuk Pięknych. Krakowska Akademia zacznie przyjmować studentki dopiero w roku 1920. Lukę tę starały się zapełnić instytucje prywatne, z których pierwszymi były uruchomione w 1895 roku przy Miejskim Muzeum Techniczno-Przemysłowym im. dr. Adriana Baranieckiego, w ramach Wyższego Zakładu Naukowego dla Kobiet, kursy rysunku, i otwarta w 1897 roku Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet Toli Certowiczówny. W sztukach dekoracyjnych wyspecjalizowane były szkoła prowadzona przez J. Bukowskiego, J. Szczepkowskiego i W. Tetmajera oraz szkoła Lucyny Kotarbińskiej. Jednak najpopularniejsza była założona w roku 1908 Szkoła Sztuk Pięknych dla kobiet Marii Niedzielskiej.

Wykształcona w Monachium (u Szymona Holossy’ego) i Paryżu (w Académie Colarossi) Niedzielska zorganizowała szkołę według ulepszonych monachijsko-paryskich wzorów, z programem przewidującym sześć godzin atelier lub pleneru dziennie, dwie godziny anatomii i historii sztuki tygodniowo, tydzień pejzażu w plenerze na semestr, konkurs co dwa miesiące i doroczną wystawę prac uczennic. Od początku istnienia szkoły Jasiński był jej rzecznikiem prasowym i opiekunem:

Łaskawy Pan był tak dobry dla mnie, ośmielam się prosić jeszcze o jedną rzecz dla mnie bardzo ważną. Czy Szanowny Pan nie zechciałby łaskawie posłać do „Głosu Narodu” parę słów o mojej szkole? Zdanie Pana jest u nas bardzo cenione, byłoby to prawdziwe szczęście dla mnie gdyby Pan zechciał wyrazić swoją opinię o szkole

— prosiła Niedzielska. Dodając:

Myślę, że jej kierunek poważny jest zgodny z wymaganiami i zapatrywaniami Szanownego Pana⁸.

Rzeczywiście cel szkoły, jakim było „danie możliwości kobietom polskim nabycia w kraju wykształcenia artystycznego w zakresie sztuk plastycznych, zarówno pod względem technicznym, jak niemniej pod względem ogólnego rozwoju i wyrobienia estetycznego”⁹ całkowicie pokrywał się z oczekiwaniami kolekcjonera.

Zaangażowany w działanie szkoły Jasiński pomagał także w doborze kadry, złożonej z jego przyjaciół-malarzy, profesorów krakowskiej ASP, z Leonem Wyczółkow-

⁸ AMNK, Spuścizna F. Jasińskiego, S1/15, list M. Niedzielskiej do F. Jasińskiego [1908?], s. 199–214.

⁹ AMNK, Spuścizna F. Jasińskiego, S1/15, *Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet*.

skim i Józefem Pankiewiczem na czele. Lekcji udzielali również Stanisław Dębicki, Jacek Malczewski i Wojciech Weiss.

Widziałam się wczoraj z prof. Wyczółkowskim, i obiecał mi, nadal pozostać profesorem mojej szkoły. Sądząc, że w tym wypadku zawdzięczam wiele wpływowi Szanownego Pana, spieszę przesłać słowa najgorętszej i niezapomnianej wdzięczności¹⁰

— pisała, w 1910, dyrektorka.

Ona sama prowadziła kurs malarstwa i rysunku dla dzieci, obejmujący naklejanki, wycinanki i kompozycję.

W programie szkoły znalazły się także „Wykłady o sztuce i ćwiczenia z demonstracjami w Muzeum p. Feliksa Jasińskiego”¹¹. Do swojej funkcji kolekcjoner podchodził z całkowitą powagą, jak tego dowodzą zachowane w jego prywatnym archiwum notatniki¹². Plan konferencji, gromadzących co tydzień w mieszkaniu przy ulicy św. Jana około dwudziestu słuchaczek przewidywał m.in. wykłady dotyczące stylu, stylizacji, dekoracji, roli indywidualności w sztuce, stosunku artysty do natury. Następne spotkania poświęcone były historii sztuk graficznych (od Dürera i Rembrandta po Wyczółkowskiego i Pankiewicza) i sztuce japońskiej. Wszystkie uzupełniane były „zajęciami praktycznymi” — pokazami dzieł z kolekcji. Jasiński koncentrował swoją uwagę na szczególnie mu bliskich, a niedocenianych jeszcze gałęziach sztuki: grafice oryginalnej, polskiej i obcej, sztukach dekoracyjnych i sztuce japońskiej. Nigdy natomiast nie mówił o polskiej sztuce współczesnej (z wyjątkiem Matejki), w zamian za to organizując wizyty w pracowniach swoich przyjaciół. W zajęciach uczestniczyły przede wszystkim uczennice Szkoły Marii Niedzielskiej — z Zofią Stryjeńską i Ewą Łuskiną, przyszłą historyczką sztuki — i szkół Sternschussowej i Krasnodębskiej¹³. Jasiński prowadził także „komplety” dla studentów ASP. Ale konferencje i pokazy przyciągały również sporą grupę „wolnych słuchaczek” — wśród których znalazła się nawet Maria Skłodowska — oraz damy z krakowskiego *bonne société*¹⁴. Jasiński przyjmował je wszystkie, traktując ten typ spotkań jako okazję do działań „marketingowych” na rzecz swoich przyjaciół-artystów i uczennic-artystek. Choć czasem musiał zmagać się z niepożądanymi „skutkami ubocznymi”, takimi jak prośby o przeniesienie zajęć z powodu „zmęczenia po balu”.

Przywiązujący tak wielką wagę do rozwoju sztuki „we wszystkich jej przejawach” i walczący o zniesienie podziałów pomiędzy poszczególnymi jej gatunkami, Jasiński zaangażował się aktywnie w ruch odnowy polskiego rzemiosła artystycznego. Wierny uczeń Stanisława Witkiewicza, wyrósł na jednego z najbardziej rozpoznawalnych obrońców i propagatorów stylu zakopiańskiego¹⁵. O ile jednak jego udział w polemikach wokół stylu jest ogólnie znany, o tyle jego publikacje dotyczące przeniesienia zaleceń Witkiewicza w codzienne życie kobiet polskich zostały całkowicie zapomniane. Jasiński nie

¹⁰ AMNK, Spuścizna F. Jasińskiego, list M. Niedzielskiej do F. Jasińskiego z 30 kwietnia 1910.

¹¹ AMNK, Spuścizna F. Jasińskiego, S1/15, *Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet*.

¹² AMNK, Spuścizna F. Jasińskiego, S1/9, s. 139–199.

¹³ MNK, Dział Rękopisów, 633 t. 2, list W. Krasnodębskiej do F. Jasińskiego.

¹⁴ AMNK, Spuścizna F. Jasińskiego, S1/9, s. 139–199.

¹⁵ Por.: A. Kluczevska-Wójcik, „What art Poland needs”. In *search of the Polish national style at the beginning of the 20th century*, [w:] *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*. Jubilee International Conference Celebrating the 200th Anniversary of the First Lecture on the History of Art at Vilna/Vilnius University, (15 September 1810), The Centre of Contemporary Art, Toruń, September 14–16, 2010, ed. J. Malinowski, vol. 2, Toruń 2012, s. 149–154.

tylko pisał o wystawach urządzanych przez polskie artystki („Willa góralska” w 1902 roku¹⁶) i odpowiadał na listy z prośbami o praktyczne porady, ale nawet sam zaprojektował suknię w stylu polskim (komentowaną w prasie krakowskiej i warszawskiej)!

Jeden z członków-założycieli stowarzyszenia Polska Sztuka Stosowana (w 1901 roku) był gorącym stronnikiem powołanych do życia w 1913 Warsztatów Krakowskich, wspierając je publikacjami i gromadząc dzieła twórców ruchu. Kiedy w kilka miesięcy po zawiązaniu warsztatów, ich członkowie zorganizowali Pracownię Batiku, przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym, Jasiński wsparł również i ich wysiłki. W pierwszych latach pracownią kierował Antoni Buszek, który zatrudnił do batikowania grupę młodych dziewcząt bez wykształcenia, chcąc w ten sposób odwołać się do ich „nieskażonej” wyobraźni plastycznej. Inspiracją była (jak twierdzi Maria Wrońska-Friend) założona w 1911 przez Paula Poireta pracownia „Martine”, o której Buszek słyszał w czasie swojego pobytu w Paryżu¹⁷. Konsekwentnie stosowana nowa metoda pedagogiczna i stała obecność wzorów jakimi były batiki jawajskie ze zbiorów Jasińskiego dały doskonałe artystycznie rezultaty, potwierdzone nagrodami na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. Zatrudnione w Warsztatach Krakowskich batikarki jeszcze po latach wspominały częste wizyty kolekcjonera w pracowni, podczas których oglądano tkaniny jawajskie, porównując je z tymi z wytworzonymi przez nie. Ich najlepsze przykłady, dzieła siostr Zofii i Józefy Kogutówien, w naturalny sposób uzupełniły kolekcję Jasińskiego, podobnie jak zdobiona techniką batiku na drewnie bomboniera Zofii Nawary¹⁸.

W 1920 roku Feliks Jasiński ostatecznie zapisał gromadzoną latami kolekcję Muzeum Narodowemu w Krakowie. Spośród ponad 15 tys. składających się na nią obiektów liczebnością i znaczeniem wyróżniały się zbiór sztuki Dalekiego Wschodu, zespół rzemiosła artystycznego, z kobiercami wschodnimi i pasami polskimi, kolekcja grafiki polskiej i europejskiej końca XIX i początków XX wieku i wreszcie — galeria malarstwa i rzeźby polskiego modernizmu.

Darowizna Jasińskiego stanowiła dla muzeum niezwykle cenny nabytek w zakresie sztuki polskiej końca XIX i początku XX wieku, pozostający do dziś bazą prezentacji sztuki modernizmu w głównych galeriach gmachu¹⁹. W cennym i zróżnicowanym zbiorze grafiki i plakatu, obok dzieł mistrzów gatunku: Piranesiego, Goyi, Klingera, Redona, znalazły się plansze sygnowane przez „odnowicieli” polskiej grafiki artystycznej, niemal wszystkich, z Pankiewiczem i Wyczółkowskim na czele, tworząc trzon jednego z największych polskich gabinetów rycin²⁰. Przekazane przez Mangghę zbiory sztuki japońskiej uplasowały krakowskie muzeum pośród największych tego typu publicznych kolekcji Europy²¹.

¹⁶ Wystawa p.t. „Willa góralska i jej wewnętrzne urządzenie” zorganizowana została w krakowskiej siedzibie TZSP; zob. m.in. *Kronika powszechna*, Tygodnik Ilustrowany 1902 nr 4, s. 77.

¹⁷ M. Wrońska-Friend, *Antoni Buszek i pracownia batiku Warsztatów Krakowskich*, [w:] tejże, *Sztuka woskiem pisana. Batik w Indonezji i Polsce*, Warszawa 2008, s. 143.

¹⁸ Taż, *Feliks „Manggha” Jasiński: kolekcjoner batików jawajskich i polskich*, [w:] tejże, *Sztuka woskiem pisana*, s. 123–126.

¹⁹ Lista obrazów i rzeźb z kolekcji F. Jasińskiego w: A. Kluczevska-Wójcik, „Feliks Manggha-Jasiński (1861–1929), collectionneur et animateur de la vie artistique en Pologne” [rozprawa doktorska], t. 4: Annexe 1–2, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1998.

²⁰ Zob.: A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks Manggha Jasiński (1861–1929) collectionneur d'estampes*, *Nouvelles de l'Estampe* 2006 nr 205, s. 6–20.

²¹ W zestawieniu największych kolekcji sztuki japońskiej w Europie MNK plasuje się na miejscu 22; za: Pitt Rivers Museum w Oxfordzie; *Japanese Collections in European Museums*.

W 1921 roku, już po oficjalnym przekazaniu zbiorów do Muzeum Narodowego, Jasiński ufundował, przy Akademii Umiejętności w Krakowie, nagrodę dla młodych polskich grafików, rzeźbiarzy i muzyków. Wśród jej laureatów znalazły się między innymi rzeźbiarka Olga Niewska i artystki graficzki Maria Gutkowska i Stanisława Miodowiczówna²². Przyznawana do 1938 roku „nagroda im. Feliksa Jasińskiego” — pomyślana jako uzupełnienie „polskiego Nobla” fundacji Probusego Barczewskiego — pozostała ostatnim przedsięwzięciem Jasińskiego: „wyznaniem wiary” i testamentem kolekcjonera i mecenasa polskich artystów i artystek.

FELIKS JASIEŃSKI—THE PATRON OF POLISH FEMALE ARTISTS

Feliks Manggha-Jasiński (1861–1929), a donator to the National Museum in Kraków, since the beginning of his career has supported the budding Polish avant-garde. Many works of the most renowned creators of the period, both male and female, the ones recognized by the public and those whose work was appreciated years later. Together with the works of Olga Boznańska, Jadwiga Mehofferowa and Aneri (Irena Weissowa), the collection was supplemented by works by debuting artists Zofia Stryjeńska and Olga Niewska—the collector’s “pupils.” One of the main problems the young female art disciples met with was the limited access to education. Aware of that fact Jasiński supported private art schools in Kraków, conducting private history of art lessons illustrated with works of art. He was committed to the restoration of Polish craftsmanship and supported the Kraków Workshops, especially the Studio Batik. In 1921 he funded a prize for young Polish graphic artists, painters and musicians at the Academy of Learning.

Key words: Feliks Jasiński; collecting; art patronage; Polish art of the 19th and 20th century; Polish female artists; art education; batik.

Reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter 2003, ed. J. Kreiner, vol. 1, Bonn 2005, s. 43.

²² Por.: Rocznik PAU (Kraków) 1923/1924–1937/1938.



„JAK TU NIE BYĆ FEMINISTĄ”. O ZAPOMNIANYCH MALARKACH POLSKICH W PARYŻU W LATACH 1900–1914

Anna WIERZBICKA (Warszawa)

„Istotnie, jak tu nie być «feministą», gdy się jest Polakiem, zwłaszcza zaś w Paryżu” — stwierdził Zygmunt Lubicz Zaleski w roku 1924¹. I trudno nie przyznać mu racji. W swoim artykule Zaleski wylicza całą rzeszę kobiet, które na paryskim bruku „dzięki żywotnej zdobywczości i woli upartej w organizowaniu losu własnego” osiągnęły sukces — Marię Skłodowską-Curie w dziedzinie nauki, psychologkę Józefę Marię Joteykową, literatkę i tłumaczkę Marię Rakowską, literatkę i krytyczkę sztuki Marię Kasterską-Sergesco, a także muzyczki Wandę Landowską, Jadwigę Wierzbicką i Wandę Lachowską. Jednak wiodącą postacią artykułu Zaleskiego będzie Nina Aleksandrowicz — artystka, której ekspozycji w paryskiej Galerie Devambezy krytyk poświęci swoją publikację. Obok Aleksandrowicz, Zaleski wymienia również inne malarzki polskie działające w tym czasie we Francji: Helenę Kwiatkowską i Zofię Piramowicz. Wszystkie trzy oraz przebywające w stolicy Francji przed pierwszą wojną światową Leokadia Maria Ostrowska, Maria Koźniewska, Blanka Mercère, Zofia Fedorowicz, Alicja Hohermann, Reno Hassenberg, Stefania Ordyńska-Morawska, Zofia Lewicka czy Wanda Wolska pozostawały w cieniu artystek najbardziej znanych: Olgi Boznańskiej, Meli Muter i Alicji Halickiej. Powyższa grupa kobiet-malarek — prócz biogramów w słownikach i haseł w katalogach wystaw² — nie doczekała się, jak dotąd,

¹ [Zygmunt Lubicz Zaleski] Z. L. Z., *Jak tu nie być feministą*, Kurier Warszawski 1924 nr 57, s. 4.

² Biogramy: Nina Aleksandrowicz (aut.: J. Derwojed), Zofia Fedorowicz i Irena Hassenberg (aut.: H. Bartnicka-Górska), Alicja Hohermann, Helena Kwiatkowska i Zofia Lewicka (aut.: E. Sandel), Blanka Mercère (aut.: I. Bal), Leokadia Maria Ostrowska i Zofia Piramowicz (aut.: J. Polanowska), [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze, rzeźbiarze i graficy*, t. 1–7 Warszawa 1971–2003; Biogramy: Nina Aleksandrowicz (aut.: A. Rudzińska), Wanda Chelmońska (aut.: A. Tyczyńska) i Maria Koźniewska

szerszego omówienia. Ich twórczość uległa rozproszeniu — pojedyncze prace znaleźć można w zbiorach państwowych, kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą, a znamy ją głównie z reprodukcji w czasopiśmie i katalogach wystaw³. Artystki te różniły się wiekiem, choć wszystkie urodziły się na przełomie XIX i XX wieku: od najstarszych z nich Leokadii Marii Ostrowskiej (Łódzia de Ostrowska, Łódzia-Ostrowska), Marii Koźniewskiej (ur. 1875) i Heleny Kwiatkowskiej (1882–1956), do Alicji Hohermann (Hoherman) (ur. 1902). Dokładna data urodzenia Wandy Wolskiej (Vandy Voskiej, Wanżu) nie jest znana. Nina Aleksandrowicz wychowywała się w Paryżu, gdzie studiowała chemię i fizykę. Następnie uczyła się rysunku i malarstwa w Warszawie u Miłosza Kotarbińskiego, potem w Monachium u Simona Hollósy'ego, u którego odbyła „studia plenerowe” w Fönid nad Balatonem. Powróciła do Paryża i rozpoczęła naukę rysunku i rzeźby u Henri'ego Désiré Gauquiégo w Académie Colarossi. Droga artystyczna Aleksandrowicz pokazuje szlak, który przeszło wiele artystek polskich osiadłych w Paryżu w pierwszej połowie XX wieku, które, po nauce w Monachium (Olga Boznańska), czy studiach w prywatnych szkołach artystycznych, w tym także żeńskich⁴ (Leokadia Ostrowska, Mela Muter, Blanka Mercère, Zofia Piramowicz), wyjeżdżały na dalszą edukację do Paryża. W stolicy Francji z reguły wybierały studia w jednej z prywatnych akademii (Leokadia Maria Ostrowska, Maria Koźniewska, Alicja Halicka, Mela Muter, Wanda Wolska, Wanda Chodasiewicz), gdzie uczyły się według żywego nurtu sztuki, a kadre pedagogiczne stanowili czołowi artyści epoki. Choć oczywiście niektóre (Wanda Chełmońska, Zofia Lewicka, Blanka Mercère) nadal wstępowały do paryskiej École nationale des beaux-arts, w której kobiety mogły studiować od roku 1896 (od 1903 roku brały udział w konkursie Prix de Rome).

Leokadia Maria Ostrowska, Maria Koźniewska, Blanka Mercère

Odejście od haseł pozytywistycznych na rzecz mistycyzmu, gnozy, metafizyki charakterystyczne dla końca i początku XX wieku, fascynacja filozofią Arthura Scho-

(aut.: E. Micke-Broniarek), [w:] *Artystki polskie*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, red. nauk. A. Morawińska, aut. R. Bobrow [i in.], Warszawa 1991, s. 78–79, 129–131. Przytaczane na dalszych stronach tekstu dane biograficzne dotyczące omawianych malarek pochodzą z tych haseł. W roku 2001 odbyła się wystawa Ireny Hassenberg: *Irena Hassenberg-Reno, „Paryż – Nowy Jork”*, październik–listopad 2001, tekst J. Ficner, Poznań 2001. Twórczość Zofii Lewickiej została przedstawiona na wystawie w roku 2006 („Sonia Lewitska 1874–1937”, Musée Mainssieux, Voiron 2006) oraz w: V. Susak, *Ukrainian Artists in Paris: 1900–1939*, Kijów 2010. Prace Stefani Ordynskiej-Morawskiej były eksponowane w roku 1963 w Muzeum Śląskim we Wrocławiu oraz w roku 1964 w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, a także na wystawie „Damy polskiej sztuki” w Salonie Wystawowym „Marchand” w Warszawie (8 marca – 3 kwietnia 2010). Wykonywane w Maroku prace Zofii Piramowicz, o dużej wartości etnograficznej, były tematem wystawy w krakowskim Muzeum Etnograficznym w roku 1972; E. Waligóra, *Folklor Maroka w malarstwie Zofii Piramowicz*, Kraków 1972. O artystce pisał również M. Kwaśny, *Twórczość Zofii Piramowicz*, [w:] *Ars Armeniana. Sztuka ormiańska ze zbiorów polskich i ukraińskich*, Muzeum Zamojskie, Zamość 2011, s. 140–145.

³ Por. recenzje i sprawozdania z ekspozycji zamieszczone w wydawanych w Paryżu piśmie: „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique”, „Polonia” oraz „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique”, oraz drukowane w kraju w „Kurierze Warszawskim”, „Tygodniku Ilustrowanym”, „Bluszczu”, „Świecie”, „Kobiecie Współczesnej”, „Pani” i „Wiadomościach Literackich”; por. szersze oprac. zawierające te teksty: A. Wierzbicka, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Diariusz wydarzeń z wyboru tekstów*, cz. 1: *Lata 1900–1921*, Warszawa 2012.

⁴ Por. wykaz szkół artystycznych dla kobiet w: *Artystki polskie*, s. 371–374.

penhauera i Fryderyka Nietzschego przyniesie nie tylko nowe spojrzenie na artystę, który stanie teraz ponad społeczeństwem i będzie tworzył „sztukę dla sztuki”, ale także na kobietę. Odkrycie — dzięki badaniom Zygmunta Freuda i Carla Gustava Junga — seksualności, psychoanalizy i subiektywności przyczyni się do wyraźnego podziału i walki płci. Kobieta, postrzegana jako inna, także w sensie artystycznym, stanie się zagrożeniem dla mężczyzny, również w związku z coraz silniejszym ruchem emancypacyjnym. Zostanie okrzyknięta *femme fatale*, będzie wiązana z rozwiązłością, chucią, upadkiem moralnym, podsycanym przez publikacje dowodzące jej niższości, np. Maxa Nordaua i Otto Weininger⁵. Krytyka artystyczna tego czasu, zdominowana przez mężczyzn, podejdzie do twórczości kobiet z dystansem, ostrożnością, a nawet lekceważeniem⁶. *L'Art féminin* to termin, wokół którego toczyło się wiele dyskusji w epoce fin-de-siècle'u, zwłaszcza w dobie powstania Union des femmes peintres et sculpteurs⁷. Teoretycy, recenzenci i sprawozdawcy wyraźnie rozróżnią „męski” (twardy, silny) i „kobiecy” (miękki, delikatny) sposób malowania, twórczości „kobiecej” nadając wartość niższą od „męskiej”⁸. Termin sztuka „kobieca” czy sztuka kobiet miał wydźwięk pejoratywny i łączył się z nieudolnością oraz z dyletanctwem⁹.

W otwierającym nowy wiek roku 1900 odbyły się dwie wystawy istotne dla moich rozważań. Wystawa Światowa, w której dzieła polskich malarzy i rzeźbiarzy rozproszone były w trzech sekcjach: rosyjskiej, austriackiej i niemieckiej, oraz, mająca stanowić suplement tej pierwszej — retrospektywna ekspozycja dziewięćdziesięciu dzieł polskich twórców (zarówno zmarłych, jak i żyjących) w Galerie Georges Petit, która wywołała ogromną polemikę w prasie¹⁰. W obu udział wzięła Leokadia Ostrowska (1875

⁵ Zob.: M. Nordau, *Degeneration*, New York 1895; O. Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Vienna–Leipzig 1903 (wyd. polskie: *Charakter i płeć*, tłum. O. Ortwin, Lwów 1911).

⁶ Choć, trzeba przyznać, coraz więcej pisarzy i teoretyków zaczęło pisać na temat sztuki kobiet. Guillaume Apollinaire poświęcił im artykuł *Les peintresses* w „Le Petit bleu” (5.04.1912); zob.: G. Apollinaire, *Chroniques d'art (1902–1918)*, textes réunis, avec préface et notes, par L.-C. Breunig, Paris 1960, s. 235–239; A. Salmon, *L'Art féminin du XXe siècle*, [w:] tegoż, *La jeune peinture française*, Paris 1912.

⁷ T. Garb, *L'Art féminin: The formation of a critical category in late nineteenth-century France*, *Art History* 1989 nr 1, s. 51 i n.; zob. też: S. Bovenschen, *Czy istnieje estetyka kobieca?*, [w:] *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, Warszawa 1987, s. 123–159.

⁸ Takie rozróżnienie niewątpliwie podsycali publikacje dotyczące różnicy płci oraz mózgu kobiet i mężczyzn, do których, na gruncie francuskim, należała książka Alfreda Fouillée, *Tempérament et caractère selon les individus, les sexes et les races* (Paris 1895). Podział na „męski” i „kobiecy” styl sięga wieku XVIII i XIX, kiedy to rola kobiet była jednoznacznie związana z domem, zaś sztukę, w bardzo akademickim rozumieniu, dzielono na „męską” — opartą na intelekcie i „kobieca” — związaną z dekoracyjną, powierzchowną formą wypowiedzi artystycznej; zob.: *Femininity and Masculinity in Eighteenth-century Art and Culture*, ed. by G. Perry, M. Rossington, Manchester–New York 1994.

⁹ T. Garb, *L'Art féminin: The formation of a critical category*, s. 51 i n.; zob. też: S. Bovenschen, *Czy istnieje estetyka kobieca?*, s. 123–159.

¹⁰ Na temat udziału Polaków w Wystawie Światowej 1900 roku zob.: E. Bobrowska-Jakubowska, „Le milieu des artistes polonais en France 1890–1918. Communautés et individualités”, praca doktorska pod kierunkiem F. Levaillant, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris 2001; też, *Artyści polscy we Francji 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004; A. M. Drexlerowa, A. K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005. Na temat wystawy w Galerie Georges Petit zob.: A. Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków francuskich*, Warszawa 2009, s. 35–36.

lub 1879–1952), która przyjechała do Paryża w roku 1895 uzyskawszy stypendium im. Leopolda Kronenberga¹¹. W Académie Colarossi uczyła się w latach ok. 1896–1897 u Carolusa-Duranda, Ferdinanda Humberta i Léona Bonnata. *Portrait de jeune femme* pokazany na wystawie polskiej w 1900 roku, jak stwierdził Alexander Schurr „urzekal tonacją i kompozycją”¹². Pracę o podobnym temacie *Studium kobiety* przedstawiła na Wystawie Światowej, choć pominięto ją w katalogu tejże¹³. Ostrowska zaistniała w Paryżu trzy lata wcześniej, kiedy to „liczną kolekcję swych prac [...] wystawiła w osobnym lokalu na widok publiczny”¹⁴ oraz udziałem w Salon société des artistes français w roku 1899, na którym pokazała „pastelowy portret”¹⁵. Następnie wystawiała w roku 1903 na Salon de la société nationale des beaux-arts, na którym, obok prac Boznańskiej i Muter, krytyka odnotowała jej *Portrait de M.C.H* — „udany pastel, jakże przyjemny dla oka — jasnowłosa modelka w kapeluszu z szerokim rondem jest prawdziwą pięknoscą”¹⁶. W tym samym roku Ostrowska wyjechała wraz z mężem, bułgarskim skrzypkiem i kompozytorem Petko Jordanov Naumovem do Sofii, gdzie *nota bene* była pierwszą kobietą biorącą udział w tamtejszych wystawach publicznych¹⁷. Do stolicy Francji powróciła w roku 1905, już bez męża, za to z synem i z matką, i została tam do 1911 roku. W roku 1908 wzięła udział w Salonie Jesiennym wystawiając *Portrait de Germaine*¹⁸. W następnym roku krajowi i zagraniczni recenzenci odnotowali jej udział w wystawie „Femmes peintres et sculpteurs”. Cztery pastele artystki spotkały się z „zaszczytnym odznaczeniem” a krytyka „podnosiła koloryt barwny, artyzm i wdzięk utworów, wśród których na pierwszym miejscu postawiono *Nimfę wśród grot morskich* i *Śmieszkę*”¹⁹. Na pokazie francuskiego związku kobiet malarek i rzeźbiarek (Union des Femmes peintres et sculpteurs) w roku następnym portrety Ostrowskiej również zostały wyróżnione i — podobnie jak poprzednio — sprawozdawcy chwalili „wdzięk oraz gorący koloryt pięknych pastelów”, które pokaże także na ekspozycji związku w 1912 roku²⁰. Latem 1911 roku malarka zamieszkała w Warszawie. Można również przypusz-

¹¹ Wcześniej uczęszczała na wieczorowe kursy rysunku Arkadiusza Jasińskiego w Muzeum Rolnictwa i Przemysłu w Warszawie, być może pobierała naukę w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona lub uczyła się u Kazimierza Alchimowicza.

¹² A. Schurr, *Exposition rétrospective d'oeuvres des Peintres Polonais (1800–1900)*, Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique 1900 nr 142, s. 124; zob. też: *Exposition rétrospective d'oeuvres des peintres polonais du 1^{er} avril au 25 mai*, Galerie Georges Petit, [Paris 1900], poz. 70.

¹³ [Kazimierz Kelles-Krauz] K. Kr., *Listy z wystawy*, Kurier Warszawski 1900 nr 305, s. 3.

¹⁴ *Kronika powszechna: Z malarstwa*, Tygodnik Ilustrowany 1897 nr 16, s. 318.

¹⁵ [Stefan Krzywoszewski] Stef. Krz., *Artyści polscy w tegorocznych salonach paryskich*, Kraj 1899 nr 19, s. 38; zob. też: *Kronika powszechna: Z malarstwa*, Tygodnik Ilustrowany 1899 nr 26, s. 514. W roku 1900 planowała też ekspozycję w swoim atelier przy ul. Delambre. Nie wiadomo jednak, czy doszła do skutku; *Kronika paryska*, Głos Wolny 1900 nr 6, s. 7.

¹⁶ [Florian Trawiński] F. T., *Salons de 1903. Salon de la Société Nationale*, Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique 1903 nr 178, s. 111; zob. też: *Kronika powszechna: Sztuka*, Tygodnik Ilustrowany 1903 nr 18, s. 359.

¹⁷ *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1912 nr 122, s. 5. Wykonała wówczas, na zamówienie wyższych sfer, szereg portretów wybitnych osobistości ze świata politycznego, wśród nich: cara Ferdynanda, króla bułgarskiego oraz ministrów i ich żon (Cankova, Karavelova, Szyszmanova, Gaduła i innych).

¹⁸ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005, s. 147–149; E. Pożerski, *Au Salon d'Automne*, Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique 1908 nr 244, s. 311.

¹⁹ *Z Paryża*, Bluszcz 1909 nr 26, s. 287; zob. też: *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1909 nr 128, s. 3.

²⁰ *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1910 nr 91, s. 7.

czać, że to właśnie malowane w Paryżu prace pokazała na ekspozycji kilkunastu swoich dzieł w Zachęcie w następnym roku:

Artystka wystawiła szereg pastelowych portretów i główek kobiecych, traktowanych z iście kobiecym wdziękiem i z dużym zasobem kultury. Posiada gorący, złotawy koloryt, modeluje umiejętnie i subtelnie, umie podkreślić w odtwarzanych postaciach estetyczne i piękne ich cechy — zaleta cenna dla portrecistki urody kobiecej²¹.

Większość jej dzieł uległa zniszczeniu lub rozproszeniu w czasie drugiej wojny światowej, a prace z okresu paryskiego znane są jedynie z bardzo niewielu biało-czarnych reprodukcji. Artystka, doceniana za życia, zwłaszcza w Paryżu, popadła w zapomnienie na długie lata. Dopiero w roku 1976 jej syn — Jan Ostrowski-Naumoff przypomniał twórczość malarki artykułem w londyńskich „Wiadomościach”²².

Maria Koźniewska (1875–1968) debiutowała na Salonie 1903 roku, dwoma płótnami: *Portrait de femme*, *Étude de femme*. Artystka przyjechała do Paryża rok wcześniej prawdopodobnie za namową Józefa Pankiewicza, u którego uczyła się w latach 1893–1902. W stolicy Francji studiowała początkowo w Académie Vitti, następnie w Académie Colarossi u portrecisty Antonio de la Gandara i u Luc-Oliviera Mersona. *Portret kobiety* określony został jako ponury — nie wzbudził entuzjazmu recenzenta (Floriana Trawińskiego), podobnie jak *Nostalgia* Boznańskiej (pokazana na tym samym salonie). Portret Koźniewskiej przedstawiający kobietę „o czarnych włosach, ciemnej karnacji, w ciemno czerwonej bluzce przybranej czarnym tiulem, jest wyjątkowo posępny, a na dodatek brak mu przestrzenności” — stwierdził krytyk²³. Publikujący pod pseudonimem „Nemo” Kazimierz Waliszewski debiut Koźniewskiej powitał życzliwiej: „kobiecy portret i studium kobiece innej początkującej warszawianki, panny Koźniewskiej, choć obietnice dopiero stanowiące” przedkładał nad *Portret młodego poety* Meli Muter pokazany także na tym salonie²⁴. Udział w Salonie société nationale des beaux-arts następnego roku przyniósł Koźniewskiej — i Boznańskiej — do której znowu została porównana — przychylniejsze recenzje:

Po zeszlórocznych prawie studiach, mających jeszcze na sobie piętno Akademii i markę korekty profesorskiej — dała teraz pracę dojrzłą, skoncentrowaną — doskonale odczuty portret [*Portret matki*], pełen bardzo wielkich znamion istotnego talentu, ale mającego, niestety, silną inklinację do podobieństwa z pracami pani Boznańskiej. Jest w portrecie panny Koźniewskiej pewna tendencja do rozlanej szarzyzny prac p. Boznańskiej, a owego zapatrzenia się na prace tej artystki, bynajmniej nie zapiszę na dobro panny Koźniewskiej. W sztuce polskiej wystarcza nam jedna pani Boznańska²⁵.

²¹ [Zofia Skorobohata-Stankiewicz] Sk. St., *Polonia*. Warszawa, Echo Literacko-Artystyczne 1912 z. 2, s. 263; zob. też: *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1911 nr 185, s. 4.

²² J. Ostrowski, *Zagubiona polska pastelista*, *Wiadomości* 1976 nr 51(1603), s. 4.

²³ J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969; zob. też: *Société nationale des beaux-arts, Catalogue illustré du Salon de 1903*, Paris 1903; [Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki] K. D.-S., *Z listów do „Bluszczu”*, *Bluszcz* 1903 nr 18, s. 214, *Kronika powszechna: Sztuka*, Tygodnik Ilustrowany 1903 nr 18, s. 359.

²⁴ [Kazimierz Waliszewski] Nemo, *Listy paryskie*, *Życie i Sztuka* (dod. do: Kraj) 1903 nr 17, s. 6–7 (zawiera repr. obu prac).

²⁵ [Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki] K. D.-S., *Z listów do „Bluszczu”*, *Bluszcz* 1904 nr 21, s. 249–250; zob. też: [Kazimierz Waliszewski] Nemo, *Z salonu paryskiego*, *Życie i Sztuka* (dod. do: Kraj) 1904 nr 16, s. 3.

Uczestniczyła również w Salon de la société nationale des beaux-arts w 1905 roku²⁶. Paryski Salon Niezależnych roku 1906 przyniósł jej dobre recenzje: malarka — czytamy w „Tygodniku Ilustrowanym” — „poczyniła duże postępy, wystawia portret kobiecy, skromny i pełen harmonii. Bardzo dobre malarstwo i rzetelne rzemiosło”²⁷. Jej *Portret* [kobiety z psem-chartem] z 1906 roku, „odznaczający się doskonałą plastyką oraz prostotą kompozycji i prawdziwie malarskim sposobem ujęcia przedmiotu. Nie jest to banalna «podobizna», lecz prawdziwy obraz, w którym uwzględniono prawdziwe wymagania dzieła sztuki plastycznej”, charakteryzował dobrze uchwycony wyraz twarzy i dopracowane detale²⁸. Rok później pokaże: portrety (*Portrait, L'enfant à l'orange*) i kwiaty (*Anémones, Renoncules* oraz dwie prace — *Tulipes*)²⁹. Koźniewska była przede wszystkim portrecistką, choć malowała także — olejem lub pastelem — sceny rodzajowe, akty, pejzaże i kwiaty. Jej prace z tego zakresu wyróżniał melancholijny, zadumany, nieco smutny wyraz twarzy portretowanych, ukazanych przeważnie w trzech czwartych, w pozycji siedzącej, na neutralnym tle. Spokojne, pozbawione ekspresji, uczuć i gestów postaci, wykonane były miękko, harmonijnie zestrojoną barwą i łagodnym modelunkiem stąd *toute proportion gardée* ich pokrewieństwo z płótnami Boznańskiej, z którą pozostawała w przyjaźni i u której mieszkała³⁰. Na Salonie 1908/1909 wystawiła: *Portret* [siedzącej kobiety w kapeluszu, ze sznurem koralu na bluzce], który „inteligentnie i kondensywnie malowany [...] przynosi prawdziwy zaszczyt autorce”³¹, portrety też wystawiła na Salonie w roku 1909/1910 (*Portret p. J. K., Portret dr. S., Portret artysty muzyka F. S.*)³². Koźniewska:

rozkłada plamy barwne, zestrąja i tonuje, dotyka pędzlem na sposób majsterski francuski, osiąga efekty całej współczesnej umiejętności technicznej w oddaniu barwnych zespołów natury. Krewni się poniekąd z Boznańską, choć bardziej od niej konkretna, mniej zagadkowa i mniej mglista. Mniej za to pewna i mniej bogata. [...] Reasumuje w barwnej powierzchni wewnętrzną istotę portretowanej osoby: malowanie — by tak rzec — dośrodkowe: barwa, jej przejścia i tony są tu celem, ku któremu ściąga się wyraz i istota wewnętrzna³³

— scharakteryzował jej warsztat sprawozdawca „Świata”. Taki sposób malowania, skupiony przede wszystkim na biegłości technicznej, autor artykułu nazwał „galijskim”,

²⁶ W. Gąsiorowski, *Wiosenny turniej sztuki*, Wędrowiec 1905 nr 22, s. 402.

²⁷ *Nasze ryciny*, Tygodnik Ilustrowany 1908 nr 38, s. 768. Koźniewska zaprezentowała tam portrety (w tym *Portrait d'un jeune poète, Dame en bleu i Méditation [Rozmyślania]* (il. 10), krajobrazy i widok z Bretanii (*Paysage, Rivière en brume i Église bretonne*) oraz kwiaty (dwa płótna *Roses*); zob.: H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 35.

²⁸ *Nasze ryciny*, Tygodnik Ilustrowany 1906 nr 30, s. 590 (repr. pracy na okładce).

²⁹ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 39.

³⁰ Świadectwem przyjaźni obojga artystek jest portret Koźniewskiej namalowany przez Boznańską: *Portret malarki Marii Koźniewskiej*, olej na płótnie, 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie. Płótno Boznańskiej, a także prace Koźniewskiej, pokazano na wystawie „Przeoczenie” (14 X 2010 – 16 I 2011), Łódź, Pałac Herbsta, kurator Agnieszka Skalska-Graczyk.

³¹ A. Gawiński, *Piąty Salon Doroczny*, Tygodnik Ilustrowany 1908 nr 50, s. 1006–1007; *V Wystawa doroczna*, grudzień–styczeń 1908, Warszawa 1908, poz. 8; repr. s. 10.

³² *VI-a wystawa doroczna, salon 1909–1910*, grudzień–styczeń, Warszawa 1909, poz. 67–69; repr. *Portret p. J. K.*, il. nlb 35; *Sprawozdanie komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1909*, Warszawa 1909, s. 16. Zob. też: H. Piątkowski, *VI Wystawa Doroczna*, Tygodnik Ilustrowany 1909 nr 49, s. 1001–1002; W. Wankie, *Szósta wystawa „Doroczna” w Warszawie*, Świat 1909 nr 50, s. 10.

³³ [Józef Jankowski] J. *Nasze salony artystyczne. Maria Koźniewska*, Świat 1908 nr 48, s. 3 (repr. trzech prac artystki: *Portret dziecka, Bretonka, Portret panny Eli M.*).

różniącym się od „odśrodkowych gorących pędów natury słowiańskiej ton i barwę jedynie w posłudze wiodących (Matejko)”³⁴. Dobry warsztat i technikę malarka zawdzięczała niewątpliwie swoim francuskim pedagogom, także portrecistom, jak również Boznańskiej, która udzielała jej wskazówek i której twórczość znała. Stąd prawdopodobnie pewna inklinacja Koźniewskiej w stronę malarstwa symbolicznego (*Rozmyślania*), charakterystycznego dla wczesnej twórczości zarówno Boznańskiej (*Nostalgia*), jak Muter (*Melancholia*). Bliski zapewne twórczości Boznańskiej był jej *Portret mężczyzny* wystawiony na Salon de la société nationale des beaux-arts w 1911 roku „Maria Koźniewska pokazała dobry portret zamysłonego mężczyzny. Całość jest utrzymana w szarych, harmonijnych tonach, nieco zgaszonych”, napisał w swojej recenzji Edward Pożerski³⁵. Uczciwie przyznać jednak trzeba, że *oeuvre* artystki, choć sprawne warsztatowo, pozbawione było wyrazu, a malowane przez nią postaci sprawiają wrażenie sztywno upozowanych kukiełek. Maria Koźniewska powróci do kraju w 1911 roku, gdzie będzie kontynuowała działalność malarską przede wszystkim jako portrecistka.

W 1910 roku francuscy krytycy sztuki piszący do pism „Journal de débats” i „Gaulois” zwrócili uwagę na kolejną Polkę — Blankę Mercère (1885–1937). Jej *Portret matki* (siedzący) pokazany na Salon société des artistes français, otrzymał *Prix du Salon — Encouragement spécial d’État*, „bardzo trudną do osiągnięcia, w tym roku bowiem w dziale malarstwa nagród tych wydano zaledwie trzy, z tych jedną naszej rodaczce”³⁶. Wówczas też została zauważona przez Wacława Gąsiorowskiego:

Na czele kobiet-malarek, poza Boznańską, idzie panna Blanka Mercère (warszawianka i Polka), której portret *Moja matka*, zdobył miejsce na „cimezie”, zdobył bez trudu, bo portret naturalnej wielkości jest doskonale rysowanym — i tak doskonale, że tej zasadniczej sztuki wielu może Mercèrownie pozazdrościć. Koloryt spokojny, modelowanie twarzy i rąk bez zarzutu. Profesor Humbert winien być dumnym z pierwszego popisu swej uczennicy³⁷.

Przyznano jej również stypendium na wyjazd do Włoch. Jak zawiadamił „Kurier Warszawski” po zamknięciu Salonu Mercère została poproszona o wystawienie portretu w Salonie Biarritz-Bayonne. Nie było to pierwsze wyróżnienie, które spotkało tę malarkę, która przyjechała do Paryża w 1908 roku mając za sobą wskazówki udzielane jej w Monachium przez Józefa Brandta, naukę w warszawskiej Szkole Rysunkowej (u Adama Badowskiego) oraz w Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie. W Krakowie lekcji udzielał jej także Leon Wyczółkowski, w Zakopanem natomiast uczyła się rysunku w Zakładzie dla Dziewcząt Jadwigi Zamoyskiej. Już w okresie studiów paryskich (1908–1914, początkowo w Académie Julian, następnie École nationale des beaux-arts u portrecisty Jacquesa-Fernanda Humberta³⁸ i grafi-

³⁴ Tamże. Dychotomia tych dwóch „szkół” — słowiańskiej i francuskiej, mająca oczywiście swoje źródło w filozofii Hippolyte’a Taine’a, będzie wyraźna w krytyce artystycznej tego czasu, podejmującej coraz częściej wątek dotyczący sztuki narodowej. Na ten temat zob.: A. Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939*, s. 36–39, 296–307, 316–330.

³⁵ E. Pożerski, *Les Artistes Polonais aux Salons des Champs-Élysées. Société Nationale des Beaux-Arts*, Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique 1911 nr 275, s. 157; *Société nationale des beaux-arts. Catalogue illustré du salon de 1911*, Paris 1911, poz. 765.

³⁶ *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1910 nr 200, s. 3; zob. też: *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1910 nr 177, s. 7.

³⁷ [Wacław Gąsiorowski] Wac. Gąs., *Wystawa salonów wiosennych paryskich*, Świat 1910 nr 23, s. 4 (repr. pracy).

³⁸ W. Bunikiewicz, *Blanka Mercère (jej życie i dzieło)*, Warszawa 1938, s. 14; [Wacław Gąsiorowski] Wac. Gąs., *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego”*, Kurier Warszawski 1913 nr

ka Paula Baudiera) otrzymywała „zachęty” pieniężne, odznaczenia i nagrody Institut de France³⁹. Podczas studiów wyróżniono ją również medalem trzeciej klasy za pracę o tematyce rodzajowej *Opowiadanie babuni*, którego, jak podkreślała krytyka, nigdy dotąd żadna Polka nie osiągnęła⁴⁰. Zaprzyjaźniona z domem Władysława Mickiewicza i Marii Goreckiej, których sportretowała, oraz literatem i krytykiem sztuki Wacławem Gąsiorowskim i literatem Wacławem Gasztowtem, pozostawała w bliskich kontaktach z malarzem Luc-Olivierem Mersonem i Marcelim Krajewskim. Krajewski wywarł duży wpływ na rozwój artystyczny i intelektualny malarki⁴¹. Jej obrazy, początkowo o miękkim modelunku i nieznacznych śladach impresjonizmu, w późniejszym czasie wyróżniał silnie zaznaczony kontur. W roku 1912 — jak czytamy w „Świecie”:

W oficjalnym Salonie znów jest panna Blanka Mercèrówna z obrazem rodzajowym, przedstawiającym nieco leciwego „Amora”, lecz Amora dobrze rysowanego, tłumaczącego wybornie medale, zdobyte ostatnio przez p. M. w Szkole Sztuk Pięknych⁴².

W tym samym roku uzyskała także nagrodę imienia Franza Stürlera za ilustrację.

Wielkie to odznaczenie z uwagi na to, że walka rozgrywała się ostatecznie między jedną Polką a dziewięciu uczniami Cormona. Panna M. jest wskazana przez prof. Humberta do turnieju o „Prix de Rome”, a właściwie o wywalczenie malarkom wstępu do Willi Medyceuszów, kędy postać dopiero raz nóżka kobiety-rzeźbiarki [sic!]⁴³

— jak donosił Wacław Gąsiorowski. W 1913 roku Mercère otrzymała również zaszczytne wyróżnienie za akt *Marta* (o wydłużonej sylwecie postaci, wzbudzającej skojarzenia z *oeuvre* szesnastowiecznych manierystów) (**il. 11**). Prawdopodobnie na tym samym Salonie wystawiła też płótno *Macierzyństwo*⁴⁴.

Blanka Mercèrówna obchodzi swój trzeci Salon — pisał Gąsiorowski — i w sposób niebywale hardy: wystawiła akt kobiecy naturalnej wielkości. Podkreślamy wyraz hardy, bo trzeba dużej pewności siebie, dużego talentu, aby dostać się z „aktem” do Salonu. Jury nie ma wyrozumiałości dla anatomii, nie ma litości dla błędu. Praca Mercèrówny jest, bez obłudy, bez przesady, dojrzała, jest dziełem dużego artyzmu, wytworem doskonałej znajomości techniki malarskiej. W roku ubiegłym na tym samym miejscu

150, s. 4; prawdopodobnie był to „karton” o temacie religijnym repr.: Tygodnik Ilustrowany 1913 nr 26, okładka. Zob. też pracę o podobnej tematyce: *Święta noc*, Tygodnik Ilustrowany 1910 nr 52, s. 1051 (repr.).

³⁹ *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1910 nr 200, s. 3. Wczesna twórczość pozostałych malarek polskich zwracała uwagę jury i pedagogów: ok. 1897 roku Leokadia Ostrowska ukończyła Académie Colarossi z wyróżnieniem, a w roku 1903 Maria Koźniewska zdobyła tam złoty medal za studium aktu.

⁴⁰ *Konkurs w paryskiej szkole sztuk pięknych*, Świat 1912 nr 4, s. 3 (repr. obrazu, którego miejsce przechowywania nie jest znane); zob. też: [Wacław Gąsiorowski] Wacł. Gąs., *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego”*, Kurier Warszawski 1912 nr 28, s. 7–8.

⁴¹ W. Bunikiewicz, *Blanka Mercère*, s. 17.

⁴² W. Gąsiorowski, *Artyści polscy w salonach paryskich*, Świat 1912 nr 20, s. 6 (repr. płótna, s. 7). Pokazane wraz z dziełem *Marta* i *Autoportretem* na wystawie indywidualnej artystki w TZSP w 1921 roku.

⁴³ [Wacław Gąsiorowski] Wacł. Gąs., *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego”*, Kurier Warszawski 1912 nr 71, s. 3.

⁴⁴ *Akt*, Tygodnik Ilustrowany 1913 nr 18, s. 343 (repr.); *Macierzyństwo*, Tygodnik Ilustrowany 1913 nr 49, okładka (repr.). W 1914 roku oba płótna zostały zakupione do zbiorów prywatnych (*Akt* nabył Andrzej Rotwand, a *Macierzyństwo* Piotr Drzewiecki); zob.: *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1914 nr 43, s. 5. Obecne miejsce przechowywania obrazów nie jest znane.

wróżyliśmy Lencowi medal, dziś wróżymy Mercerównie nagrodę, będzie ją miała, bo bardzo na nią zasługuje⁴⁵.

I jeszcze jedna recenzja, którą warto przytoczyć:

[Mecèrówna] wystawiła akt kobiety naturalnej wielkości. Rzecz doskonała, prześliczna, mogąca śmiało konkurować z pierwszorzędnymi mistrzami nagości. Naga kobieta p. Mercèrówny posiada coś specyficznego, coś tak charakterystycznego w wyrazie i wykonaniu, że to nie mogło ująć uwagi sędziów. P. Mercerówna ma wszelkie dane na artystkę wielkiej miary, której wszystko w życiu zdaje się uśmiechać⁴⁶.

Zwróćmy uwagę na te dwa teksty, w obu autor podkreśla odwagę artystki, która, jako jedna z pierwszych, w tym gatunku artystycznym, konkurowała z mężczyznami, w dodatku zdobywając nagrodę. Wystawienie *Aktu (Marthe)* przez kobietę, w dodatku cudzoziemkę (choć mającą ojca Francuza i francuskie nazwisko), wydaje się więc wydarzeniem nie do przecenienia, wartym odnotowania. W roku 1914 artystka wzięła udział w Salon des artistes français, na którym przedstawiła dwa płótna: *Portret M. M. [Portret matki, stojący]* i *Portret p. Meysztowiczowej*, za który otrzymała brązowy medal⁴⁷. W roku 1911 Blanka Mercère wstąpiła do paryskiego Towarzystwa Teozoficznego, by następnie podzielić poglądy osiadłego na jakiś czas w Paryżu Jana Bieleckiego, propagatora czynnego życia ewangelicznego⁴⁸. Głęboka religijność i poszukiwanie wartości duchowych nie pozostały bez wpływu na jej *oeuvre*. Portretowała przede wszystkim ludzi w podeszłym wieku o uduchowionych, zamyślonych twarzach, wskazujących na bogate życie wewnętrzne. Jej prace w tym czasie wyróżnia nie tylko pogłębiony wyraz psychologiczny postaci, ale także znakomity warsztat, operowanie szerokimi plamami barwnymi, duża dbałość o szczegóły, także stroju i staranne wykończenie, zwłaszcza partii rąk.

Wymienione artystki (podobnie jak Boznańska) uczestniczyły głównie w salonach (Société nationale des beaux-arts i Artistes français), a ich *oeuvre* związane było z tradycyjnym akademickim nurtem sztuki. W związku z tym zyskały większą przychylność krytyków, wówczas jeszcze nie wypowiadających się pozytywnie o poczynaniach awangardy. Dobre malarki, pracowite, sprawne warsztatowo i kompozycyjnie były nagradzane w czasie studiów i osiągnęły sukcesy także po powrocie do kraju. Co zatem dał tym artystkom pobyt w Paryżu? Niewątpliwie warsztat i sprawność techniczną uzyskaną dzięki studiom u znanych malarzy, konserwatywnych, ale uczących dobrego rzemiosła. Paryskie sukcesy podnosiły ich prestiż i wzbudzały szacunek w kraju, gdzie nastawiona tradycyjnie krytyka i prasa patrzyła przychylnym okiem na ich biegłość warsztatową, styl i tematykę. Polscy recenzenci podkreślali fakt, iż, jak w wypadku Blanki Mercère, „z paryskich szkół [malarki te] nie przywiozły do kraju zamiłowania

⁴⁵ [Wacław Gąsiorowski] Wac. Gąs., *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego”*, Kurier Warszawski 1913 nr 135, s. 6. Zob. też: [Wacław Gąsiorowski] W. G., *Blanka Mercèrówna*, Tygodnik Ilustrowany 1913 nr 26, s. 509 (nr 18, s. 343 repr. *Aktu*); tenże, *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego”*, Kurier Warszawski 1913 nr 170, s. 7.

⁴⁶ S. Auerbach, *Paryski Salon Wiosenny*, Złoty Róg 1913 nr 26, s. 3.

⁴⁷ *Ze świata artystycznego*, Polonia 1914 nr 17, s. 6; B. Długoszowski, *Salon Tow. Artystów Francuskich w Paryżu*, Świat 1914 nr 30, s. 5 (repr. obu prac). *Portret M. M. [Michaliny z Brzozowskich Mercère]*, olej na płótnie, sygn., 1914 znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie, miejsce przechowywania drugiego portretu nie jest znane (repr. także: W. Bunikiewicz, *Blanka Mercère*, s. 19).

⁴⁸ Na temat związków Mercère z Janem Bieleckim zob.: W. Bunikiewicz, *Blanka Mercère*, s. 18.

do różnych «najnowszych» dziwołógów, ale przede wszystkim dobrą szkołę⁴⁹. Warto też zwrócić uwagę na jeszcze jedną sprawę — wszystkie trzy, bardzo odważnie, malowały akty, otrzymując za nie nagrody. Jako jedne z pierwszych polskich malarek zwróciły uwagę na ciało, nagość, płęć (wcześniej akty rysowała Anna Bilińska, a rzeźbiła Tola Certowiczówna) nie tyle, jak można sądzić, pod wpływem estetyki Stanisława Przybyszewskiego, co swoich francuskich koleżanek i pedagogów⁵⁰. Portret, martwa natura, malarstwo rodzajowe, rzadziej, ale jednak — akt, to tematyka, którą preferowały. Tematyka ta wpisywała się znakomicie w hasło *l'art féminin*, zgodnie z którym kobieta powinna się realizować w profesji artystycznej, jednocześnie nie zaniedbując swojej roli jako żony i matki. Słowem, jak chciały francuskie działaczki Union des femmes peintres et sculpteurs, kobieta winna być „kobieca” zarówno w sensie artystycznym, jak zawodowym, dbać o trwałość rodziny i tradycji, i dbać o tę tradycję także w sensie zawodowym — promując oraz wykonując *oeuvre* podejmującą „tradycyjną” tematykę, służącą odrodzeniu sztuki (zwłaszcza francuskiej)⁵¹. Grupa pozostałych polskich malarek poszła nieco inną drogą.

Nina Aleksandrowicz, Reno Hassenberg, Stefania Ordyńska-Morawska, Zofia Lewicka, Helena Kwiatkowska, Zofia Piramowicz

Również Nina Aleksandrowicz (1877–1945 lub 1946) ukończyła Académie Colarossi ze srebrnym medalem. Pierwsza wzmianka o twórczości tej malarki, rzeźbiarki i dekoratorki pochodzi z 1903 roku. Wówczas to, wraz z mężem Karolem Homolacsem, urządziła pokaz swoich prac (malarskich i rzeźbiarskich) w sklepie artystycznym Latoura we Lwowie. W 1906 roku „Tygodnik Ilustrowany” zamieścił dwie reprodukcje rzeźb artystki, pokazane na paryskim Salon de la société nationale des beaux-arts tego roku: dwa *Biusty* [kobiety] i *Polskiego Żyda* odznaczające się „doskonałym wykończeniem, oryginalnością w traktowaniu, prawdziwie artystycznym ujęciem i układem modelowanych osób”⁵². Alexander Schurr stwierdził wówczas, iż artystka „swą śmiałą fakturą cechującą popiersie Polki i maskę polskiego Żyda dała dowód sprawnego warsztatu”⁵³. Ekspresyjny *Polski Żyd*, sprawozdawczyni „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique” kojarzył się z „manierę Trubetzkója”⁵⁴. To nie bez powodu Aleksandrowicz, wówczas jeszcze eksponująca pod podwójnym nazwiskiem — Aleksandrowicz-Homolacs, nazwana została „rzeźbiarką o dużym temperamencie artystycznym”⁵⁵. Prace artystki o tej tematyce, utrzymane w konwencji realistycznej, wyróżniają się dobrą charakterystyką postaci i silną ekspresją, czego przykładem jest *Beethoven*, rzeźba znana z ilustracji reprodukowanej w roku 1908, wystawiona na

⁴⁹ [Adam Breza] A. B., *X-a wystawa „Doroczna” w Warszawie*, Świat 1913 nr 51, s. 16; *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1912 nr 122, s. 5.

⁵⁰ J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 123–128.

⁵¹ T. Garb, *L'art féminin*, s. 48.

⁵² *Nasze ryciny*, Tygodnik Ilustrowany 1906 nr 31, s. 611; repr. obu prac: tamże, s. 596.

⁵³ A. Schurr, *Salon des artistes français*, Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique 1906 nr 215, s. 158; zob. też: L. A., *Z paryskich wystaw*, Czas 1906 nr 202, s. 2.

⁵⁴ S. M. Kaniowa-Kraszewska, *Les artistes polonais aux Salons de 1906*, Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique 1906 nr 216, s. 189; Paweł Trubeckoj (Trubecki) był rzeźbiarzem wykonującym głównie popiersia inspirowane twórczością Rodina.

⁵⁵ Tamże.

Salonie paryskim tegoż roku i odznaczająca się „poprawnością modelowania i powagą ekspresji artystycznej”⁵⁶.

Kolejna informacja o Aleksandrowicz pojawi się w roku 1910 w związku z Salonem Niezależnych, w którym wzięła udział wystawiając rzeźby animalistyczne: *Basset*, *Marabut*, *Papiers*, *Poules*, wszystkie z gipsu oraz *Opinion* i *Raie*, z piaskowca⁵⁷. Także i te prace zyskały pozytywną opinię krytyki:

Z Polaków wyróżniają się korzystnie rzeźby Niny Aleksandrowicz-Homolacs — czytamy w „Kurierze Warszawskim”. — W studiach jej zwierząt z natury jest swoboda i opanowanie techniki, a w kompozycji *Opinia* — doskonale pochwycenie i oddanie satyrycznej strony życia. Jest w tym rys pewnej szlachetnej karykatury, nieprzejaskrawionej zbytnio, jest modelowanie lekkie i swobodne⁵⁸.

Artystka eksponowała w doborowym towarzystwie polskich malarzy i rzeźbiarzy cenionych przez publiczność i krytykę francuską, których nazwiska pojawiają się w recenzjach Guillaume’a Apollinaire’a czy André Salmona, m.in. członków grupy tak zwanych neobizantyjczyków, Leopoldem Gottliebem, Eugeniuszem Zakiem, Bolesławem Biegasem, Melą Muter i... Reno Hassenberg (1884–1954)⁵⁹, która wystawiała po raz pierwszy na Salonie Jesiennym 1907 roku, pokazując pięć prac: studia kwiatów, pejzaż i dwa *panneau décoratif* i której płótna również przyciągnęły uwagę krytyków⁶⁰. Na Salonie Niezależnych w roku 1908 Hassenberg przedstawiła dzieła: *Panneau décoratif*, *Rivière bretonne*, *Temps gris*, *Bouteille et Oranges* i dwie *Nature morte*, a na kolejnym dwa obrazy: *Corbeille de fruits* i *Maison à Taormine*⁶¹. Krajobrazy artystki krytyk Adolf Basler uważał za komponowane „z dużą inteligencją”⁶². Malarka wzięła też udział w Salonie Jesiennym tego roku — „Rena Hassenberg jest bardzo nowoczesna w swej twórczości. *Les Amandiers*, *Coin de Jardin Sycylia*, *Paysage Sicilien*, *Les Pommes* przypominają nieco prace Gauguina” pisał wówczas Edward Pożerski⁶³. W następnym roku wystawiła aż osiem prac: studia kwiatów, widoki ze Szwajcarii i *La Danseuse de Tanagra*⁶⁴. Na Salonie Niezależnych roku 1910 z kolei pokazała cztery

⁵⁶ *Nasze ryciny*, Tygodnik Ilustrowany, 1908 nr 38, s. 768 (repr. rzeźby: temże, s. 753).

⁵⁷ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 46.

⁵⁸ W. Kiślańska, *Salony paryskie*, Kurier Warszawski 1910 nr 133, s. 7.

⁵⁹ Wystawa w poznańskiej Galerii Ego w październiku 2001 roku rzuciła więcej światła na tę artystkę, która w wieku dziewiętnastu lat wyjechała z Polski do Niemiec, aby studiować litografię. Po dwóch latach w Monachium przyjechała do Paryża, największe sukcesy odnosząc w latach 20.; zob.: *Rozmowa z Marią Taszycką o Irenie Hassenberg-Reno, której prace prezentowane są w poznańskiej Galerii Ego*, Gazeta Wyborcza (dod. poznański 30.10.2001); *Irena Hassenberg-Reno*, „Paryż–Nowy Jork”, [katalog wystawy] X–XI 2001, Poznań 2001 (tekst J. Ficner). Przytaczane wypowiedzi Adolfa Baslera, Edwarda Pożerskiego i innych recenzentów świadczą o dobrej recepcji *oeuvre* artystki.

⁶⁰ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 146; [Władysław Strzembosz] Strzem., *Echa polskie z Paryża. (Korespondencja własna Kur. Warsz.)*. Paryż, w październiku, Kurier Warszawski 1907 nr 295, s. 2–3.

⁶¹ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 42 i 43; A. Basler, *Salony paryskie. II (Dokończenie)*, Literatura i Sztuka 1908 nr 20, s. 3 (dod. do: Nowa Gazeta nr 316).

⁶² A. Basler, *Salony paryskie. II (Dokończenie)*, Literatura i Sztuka 1909 nr 13, s. 2 (dod. do: Nowa Gazeta nr 209).

⁶³ E. Pożerski, *Au Salon d’Automne*, s. 311.

⁶⁴ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 148; [Wacław Gąsiorowski] W. G., *Jesienny salon paryski*, Świat 1909 nr 46, s. 12.

dzieła, podobnie jak poprzednie znane jedynie z tytułów: *Les céleris*, *Vase de fleurs*, *Paysage de Sicile*, *Village de Sicile*⁶⁵. „Talent [Hassenberg] wciąż się rozwija — jej martwa natura i krajobrazy są traktowane szlachetnie” — donosiła Wacława Kiślańska, rzeźbiarka parająca się także krytyką⁶⁶. Równie dobrze wyrazi się o artystce Basler:

pani Hassenberg utrzymuje się zawsze na wysokim poziomie w swych ze smakiem malowanych dekoracjach. Czy to są martwe natury, czy krajobrazy, więcej dba o kompozycję szlachetną, niż o sztuczki wirtuozowskie⁶⁷.

W tym samym roku na Salonie Jesiennym artystka zaprezentowała widoki z Sanary, kwiaty i martwą naturę⁶⁸.

W 1910 roku Polacy zaznaczyli swoją obecność wyjątkowo licznie. Wśród interesujących nas artystek, obok Aleksandrowicz, Hassenberg i Ordyńskiej-Morawskiej, pojawiła się, po raz pierwszy, Zofia Lewicka (1882–1937) z sześcioma pracami: krajobrazami — *Paysage (arbre)*, *Paysage (montagne)*, *Paysage (petite place bretonne)*, *Nature morte* i tematyką rodzajową: *Esquisse* oraz *La chimère* wystawionymi na Salonie Niezależnych oraz dwiema pracami pokazanymi w Salonie Jesiennym (*Entrée de Nevil* i *Petite place en Bretagne*)⁶⁹. Lewicka, której ojciec był Ukraińcem, przebywała w Paryżu od 1905 roku. Po studiach w École nationale des beaux-arts, nawiązała bliskie kontakty z malarzami francuskimi: Raoulem Dufy, André Dunoyer de Segonzakiem, Émilem-Ottonem Frieszem. Wyszła za mąż za malarza Jeana Marchanda. W roku 1911, kolejnym bardzo płodnym dla polskich twórców roku, w Salonie Niezależnych Hassenberg będzie wystawiała sześć prac, głównie martwe natury i sceny rodzajowe z Bretanii, Lewicka zaś przedstawi siedem dzieł, wśród nich rodzajową: *Le baiser*, a prócz niej *Composition décorative*, martwą naturę i trzy studia⁷⁰. Jednak obie malarzki, choć prezentowały pokaźną liczbę obrazów, nie zostaną zauważone przez krytykę skupiającą się wówczas przede wszystkim na pracach Eugeniusza Zaka, Leopolda Gottlieba, Jerzego Merkla, Tadeusza Makowskiego, Józefa Pankiewicza, Olgi Boznańskiej i Meli Muter. Lewicka ponadto weźmie udział w Salonie Jesiennym roku 1911 (*Le parc*)⁷¹, a Hassenberg w tymże następnego roku (dziewięć pejzaży m.in. z Korsyki i martwe natury)⁷².

W roku 1910 *Portretem* na Salonie Jesiennym debiutowała Stefania Ordyńska-Morawska (1882–1968), która przyjechała do Paryża po studiach w akademii malarzkiej we Florencji⁷³. Jej akwaforty — *Pont-Neuf (il. 12)*, *La Vague* — wystawione dwa lata później zostaną zauważone⁷⁴.

⁶⁵ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 45.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ A. Basler, *Salon Niezależnych w Paryżu. II*, *Literatura i Sztuka* 1910 nr 12, s. 2 (dod. do: *Nowa Gazeta* nr 208).

⁶⁸ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 151–152; w 1911 roku Hassenberg wzięła udział, razem z Eugeniuszem Zakiem, w wystawie zbiorowej w Galerie de l'Amateur.

⁶⁹ Tamże, s. 47, s. 152.

⁷⁰ Tamże, s. 50, 51; W. Gąsiorowski, *Polscy artyści w Salonie paryskim*, *Świat* 1911 nr 21, s. 7.

⁷¹ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 154.

⁷² [Marcin Samlicki] mrs., *Polacy w paryski Salonie jesiennym*, *Świat* 1912 nr 46, s. 5.

⁷³ Stefania Ordyńska-Morawska z domu Stanik, była żoną reżysera Ryszarda Ordyńskiego, a następnie Władysława Morawskiego; przed 1918 rokiem wystawiała pod nazwiskiem jednoczłonowym Ordyńska; zob.: H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 152.

⁷⁴ Tamże, s. 156.

W dziale grafiki znajdują się również dwie akwaforty p. *Steffanii Ordyńskiej*, z których motyw paryski, pt. *Pont Neuf* ma efektownie przeprowadzone oświetlenie i ładnie kolorowo wyzyskane przejścia w tonach. Pani O. zapowiada się z nich, jako zdolna akwaforzystka⁷⁵

— czytamy w „Świecie”. W roku 1911 na Salon de la société nationale des beaux-arts w dziale sztuki dekoracyjnej zobaczymy prace kolejnej interesującej nas artystki Heleny Kwiatkowskiej (zm. 1956) — o której studiach i nauce nie wiemy nic — prezentującej „wspaniałe *Słońca*”⁷⁶. Jak możemy się domyślać były to dwa *panneau*, które wystawiła w sekcji sztuki dekoracyjnej. W tym czasie malarka prawdopodobnie mieszkała już w Paryżu. Debiutowała rok wcześniej, na tym samym salonie, obrazem *Czerwona dama*, który według Kiślańskiej, był „symfonią barw i wyrazu. Ten pąsowy, brutalnie jaskrawy koloryt szaty uderza przede wszystkim kontrastem, jaki stanowi z twarzą kobiety młodej, raczej jasną, w której artystka świadomie podkreśla pewne wyidealizowanie”⁷⁷. Praca ta, jak zauważył Gąsiorowski, nie spotkała się jednak z przychylnością francuskiej krytyki, została „skarykaturowana przez [pismo] «Comédie»”, prócz niej artystka pokazała „ładne” *Chryzantemy*⁷⁸. W 1913 roku na Salon de la société nationale des beaux-arts wystawiła kolejny *Szkic dekoracyjny*, który „udał się w zupełności”⁷⁹ i był portretem kobiety. „Jest dziwacznie ubrana, ale rysunek i kolory dobre”, odnotował Parmentier⁸⁰. W tym samym roku pokazała w warszawskiej Zachęcie na Salonie 1913/1914 roku — na którym wystawiały także Koźniewska, Mercère, Hassenberg, Ordyńska-Morawska — dwie prace: *Fragment średniowieczny* i *Fragment biblijny* (il. 13)⁸¹. Jak odnotował Jan Kleczyński były to „śmiałe próby syntetycznego rysunku, który szczególnie w głowie średniowiecznej umiał wydobyć siłę i wdzięk ekstazy, a w biblijnej stworzyć oczy i usta niezwykle wymowne”⁸². Te dzieła, bardzo interesujące, wskazują na malarkę o dużym talencie, operującą szerokimi płaszczyznami, dużymi formami, silnie zaznaczonym konturem i nieznaczną geometryzacją form. Artystka, podobnie jak Stefania Ordyńska-Morawska, okres pierwszej wojny światowej spędziła w Paryżu, gdzie zaistniała ponownie w dwudziestolecie.

Nina Aleksandrowicz, tymczasem, choć wystawiała „u Niezależnych” również brała udział w Salonie société nationale des beaux-arts. W 1912 roku pokazała tam swoje animalistyczne rzeźby, które spotkały się z pozytywną opinią krytyki:

Nina Alexandrowicz-Homolacs wspaniale wymodelowała sępa. Ptak, z głową skuloną między skrzydłami, spada na niewidoczną ofiarę. Gipsowa rzeźba jest mistrzowskim dziełem⁸³

⁷⁵ [Marcin Samlicki] mrs., *Polacy w paryskim Salonie jesiennym*, s. 5; zob. też: [Wacław Gąsiorowski] Wac. Gąs., *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego”*, Kurier Warszawski 1912 nr 305, s. 3.

⁷⁶ E. Pożerski, *Les Artistes Polonais aux Salons des Champs-Élysées*, s. 157; *Société nationale des beaux-arts, Catalogue illustré du salon de 1911*, Paris 1911, poz. 2477–2478.

⁷⁷ W. Kiślańska, *Salony paryskie*, Kurier Warszawski 1910 nr 189, s. 6.

⁷⁸ [Wacław Gąsiorowski] Wacł. Gąs., *Wystawa salonów wiosennych paryskich*, s. 4.

⁷⁹ S. Auerbach, *Paryski Salon Wiosenny*, s. 2; *Société nationale des beaux-arts. Catalogue illustré du Salon de 1913*, Paris 1913, poz. 691.

⁸⁰ A. Parmentier, *Les artistes polonais aux Salons de 1913. Société Nationale des Beaux-Arts*, Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique 1913 nr 300, s. 210.

⁸¹ *Salon 1913*, TZSP, grudzień–styczeń, Warszawa 1913, poz. 149–150.

⁸² J. Kleczyński, *Salon 1913 r.*, Sfinans 1913 z. 72, s. 523; zob. też: [Adam Breza] A. B., *X-a Wystawa „Doroczna” w Warszawie*, Świat 1913 nr 50, s. 11 (repr. *Fragment biblijny*).

⁸³ E. Pożerski, *Les Artistes Polonais aux Salons des Champs-Élysées*, s. 157; *Société nationale des beaux-arts. Catalogue illustré du salon de 1912*, Paris 1912, poz. 1760.

— zachwycał się Pożerski. W 1913 natomiast wystawiła na oficjalnym salonie „przedni” pastel *Coq*, pokazany w dziale rysunku⁸⁴. Malarka — wraz z Hassenberg i Lewicką — wzięła udział w Salonie Niezależnych roku 1912 (Hassenberg wystawiła: *L'âge d'or, Adam et Eve, Paysage*; Lewicka: *La Campagne, Nature morte, Étude*; Aleksandrowicz: *Lapins, Canards i Oies* — „studia gęsi i królików”, które, jak można sądzić, były pracami malarskimi)⁸⁵. Prace te znamy jedynie z tytułów, krytyka wypowiadała się o nich skąpo, choć Wacława Kiślańska zauważyła, iż „noszą znamiona poważnych studiów”⁸⁶. W tym czasie recenzenci najobszerniej opisywali *oeuvre* Lewickiej:

pani Lewicka, która zdradza prawdziwy liryzm w swych na modłę starych prymitywnych sztychów, obrazkowo komponowanych krajobrazach — zauważył Adolf Basler. — Naiwność jej jednak nie jest upozorowaną. Pani Lewicka posługuje się nawet formułą kubizmu, ale w miarę i opierając się na zasadach kompozycji szkoły Giotto'a [Giotto], szuka rytmu w układzie linii i w symetrycznym ustosunkowaniu płaszczyzn. Kompozycje jej są prawdziwie malarskie. Wielka powaga cechuje przede wszystkim jej obrazy⁸⁷.

Wszystkie trzy artystki spotkały się w Salonie Niezależnych 1913 roku (Reno Hassenberg pokazała trzy prace — *Village corse, Les dahlias i Un pot de geranium*; Zofia Lewicka dwa pejzaże i martwą naturę, a Nina Aleksandrowicz rysunek *Marie-Jeanne* oraz *Bigoudenne i Femme de Beuzec*, które prawdopodobnie były pracami malarskimi przedstawiającymi Bretonki)⁸⁸. Adolf Basler raz jeszcze zauważył Lewicką, zaliczając ją do twórców „archaizujących”, to znaczy nawiązujących do Wielkiej Tradycji (prócz niej wymienił jeszcze Mojżesza Kislinga, Simona Mondzaina i Franciszka Rerutkiewicza), którzy dobre opanowanie rzemiosła i zasad kompozycji zawdzięczali swemu pedagogowi Józefowi Pankiewiczowi.

Smętniejszy [od prac Mondzaina], ale i bardziej uduchowiony, jest koloryt form w kompozycjach, pełnych liryzmu, pani Lewickiej — pisał Basler. — Archaizowane, na modłę szkoły Giotto, są one jednak bardzo malarskie w swym rytmicznym układzie linii i w symetrycznym ustosunkowaniu płaszczyzn. Są to prawdziwie religijne ewokacje natury, przyćmiewające świeżością swoją upozorowane mistycznie kompozycje obrazowe Zaka, który operuje tylko formułą, wprawdzie integralną, ale martwą...⁸⁹.

Krytyk zwrócił uwagę na fakt, że dzieła uczniów Pankiewicza, także Lewickiej, charakteryzowała harmonia barw i form, umiejętnie połączonych. Obrazy artystki, tak od strony technicznej, jak i kompozycyjnej były zapewne ciekawsze od sztuki innych polskich twórców skoro w kwietniu 1913 roku malarka miała ekspozycję indywidualną w Galerie Berthe Weill („u Weill” wystawiła także, w roku 1922, Alicja Halicka)⁹⁰. Artystka pokazała wówczas 25 rysunków i akwarel z lat 1908–1913 o tematyce pejza-

⁸⁴ [Wacław Gąsiorowski] Wac. Gąs., *Korespondencje „Kurieria Warszawskiego”*, Kurier Warszawski 1913 nr 108, s. 7; *Société nationale des beaux-arts, Catalogue illustré du Salon de 1913*, Paris 1913. poz. 1278.

⁸⁵ S. J. Kozłowski, *Salon „Niezależnych” 1912 r.*, Złoty Róg 1912 nr 17, s. 15.

⁸⁶ W. Kiślańska, *Salony Paryskie* [!], *Bluszcz* 1912 nr 27, s. 309.

⁸⁷ A. Basler, *Salony paryskie. III*, *Literatura i Sztuka* 1912 nr 19, s. 3 (dod. do: *Nowa Gazeta* nr 305).

⁸⁸ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 55–56.

⁸⁹ A. Basler, *Salony paryskie. II*, *Literatura i Sztuka* 1913 nr 17, s. 3 (dod. do: *Nowa Gazeta* nr 282).

⁹⁰ *L'Art décoratif*, styczeń-czerwiec 1913 (dod. kwiecień 1913), s. 2.

zowej, rodzajowej, a także studia głów i martwe natury. Wstęp do katalogu napisał Charles Malpel⁹¹. Sam fakt zorganizowania pokazu prac w galerii, gdzie wystawiali także Matisse, Picasso i Modigliani, świadczy o tym, że dzieła Lewickiej zwróciły uwagę marszandów i krytyki francuskiej. Prace Reno Hassenberg eksponowane na Salonie Niezależnych 1913 roku również nie umknęły uwadze Baslera. Pokazany tu krajobraz malarki, wraz z pejzażami Jana Rubczaka i Adam Grabowskiego, opisze jako dzieło „bardziej zewnętrznie pojęte zbyt malownicze, ale nie pozbawione siły i pełne nawet dowcipu kompozycyjnego”⁹². Wówczas też do grona interesujących nas artystek dołączy Zofia Piramowicz (1880–1958), która wystawi *Études décoratives*. Malarka, ormiańskiego pochodzenia, przyjechała do Paryża pod koniec 1912 roku po studiach w szkole sztuk dekoracyjnych w Dreźnie, a wcześniej nauce w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie i u Miłosza Kotarbińskiego. Powodem jej wyjazdu z Polski był zawód uczuciowy malarki, zaręczonej z Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem, którego poznała w Zakopanem w roku 1902 i z którym utrzymywała kontakt listowny do 1939 roku. Salon Jesienny 1913 roku zaprezentuje kolejne płótna Hassenberg: krajobraz, martwą naturę i *panneau décoratif* oraz *Souvenir de Russie* Zofii Lewickiej⁹³. *Wazon z kwiatami* — to tytuł płótna, który Hassenberg prześle na warszawski Salon 1913/1914 roku⁹⁴.

Na Salonie Niezależnych 1914 roku Hassenberg przedstawiła trzy obrazy o podobnej tematyce, jak poprzednie, Lewicka zaś, wśród trzech dzieł po raz pierwszy wystawiła drzeworyt, którym będzie się zajmować w późniejszych latach⁹⁵. Zofia Piramowicz z kolei pokaże płótna o tematyce, jak się zdaje rodzajowej (*Tentation, Eve, Tango*)⁹⁶. Był to ostatni salon przed wybuchem Wielkiej Wojny. Ogółem wystawiało pięćdziesięciu jeden artystów polskich, w tym — dziewiętnaście kobiet. Obecność polskich twórców, także malarów, była więc ogromna. Spróbujmy jednak odpowiedzieć na pytanie jak wyglądała ich wczesna twórczość? Odpowiedź nie jest prosta, ponieważ, prócz paru reprodukcji, ich wczesne *oeuvre* w większości nie zachowało się. Informacji o twórczości tych artystek dostarczają nam głównie wypowiedzi krytyków, nie zawsze bezstronne. Rzeźby Niny Aleksandrowicz zyskały pozytywne recenzje, dzieła bez wątpienia ekspresyjne, o dobrej charakterystyce postaci, przedstawionych w popiersiu. Jej rzeźby animalistyczne znane są jedynie z tytułów. Nie wiadomo więc, czy artystka inspirowała się dziełami francuskiego rzeźbiarza animalisty François Pompona, choć jest to prawdopodobne. Można sądzić, że rysunki Aleksandrowicz przedstawiające ptaki i zwierzęta, nosiły pewne cechy satyryczne. Prace te pokazała bowiem na Salonie Humorystów w 1914 roku — „wystawia Pani Nina Homolacs-Alexandrowicz” — jak czytamy w „Polonii” — „kilka obrazków z życia... kaczek: kaczki są bardzo wdzięczne, serdecznie roześmiane i malowane dekoracyjnie”⁹⁷.

Równie pozytywne recenzje zebrała Zofia Lewicka, zaliczona do artystek inspirowanych się tradycją muzealną, znajdującą w przeszłości, w tym wypadku w sztuce Giotta, źródło natchnienia. Tą drogą poszło duże grono artystów polskich działających w Paryżu: Antoni Buszek, Michajło Bojczuk, Eugeniusz Zak, Jerzy Merkel, Władysław

⁹¹ *Exposition des peintures, aquarelles, dessins de Mme Lewitzka (Sonia)*, [préface par Ch. Malpel], du 10 au 27 avril 1913, Galerie de Berthe Weill, Paris 1913.

⁹² A. Basler, *Salony paryskie. II*, s. 3.

⁹³ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 159.

⁹⁴ *Salon 1913*, poz. 93.

⁹⁵ Tamże, s. 59–60; zob. też: A. Schurr, *50^e Exposition de la Société des artistes indépendants*, Polonia 1914 nr 5, s. 4.

⁹⁶ Tamże, s. 60.

⁹⁷ *Ze świata artystycznego*, Polonia 1914 nr 9, s. 6.

Granzow i Eli Nadelman, czerpiąc z prymitywów włoskich, malarstwa bizantyjskiego i klasycznej rzeźby greckiej. Odmienną ścieżkę wybrała Rena Hassenberg, która, jak przyznali niektórzy krytycy, była „nowoczesna”; podobnie jak szereg innych polskich malarzy i malarek stawiających pierwsze kroki na paryskim gruncie — Mela Muter, Mojżesz Kisling, Simon Mondzajn (Mondszejn), Henryk Hayden, Alicja Halicka, Leopold Gottlieb, Roman Kramsztyk, których wczesne płótna zdradzają eksperymenty z nowymi kierunkami w sztuce. Sądzić można, że lekko kubizowała, malując, jak wielu polskich artystów działających w tym czasie w Paryżu, „cézannowskie” pejzaże i martwe natury. Jednak — co przyznawali współcześni im krytycy — wczesną, paryską twórczość malarzy i malarek polskich, nierzadko noszącą jeszcze ślady impresjonizmu i symbolizmu, trudno było łączyć z jednym stylem. Jeśli uświadomimy sobie, że w roku 1905 debiutowali fowiści, w roku 1908 Pablo Picasso i Georges Braque zainicjowali kubizm, w 1910 roku Filippo Marinetti opublikował *Manifeste du futurisme*, w roku 1911 kubiści „salonowi” wystawiali na Salonie Jesiennym, a w roku 1913 Guillaume Apollinaire ochrzcił nowy kierunek — orfizm — to można stwierdzić, że ich *oeuvre* było zapóźnione. Zapóźnione na paryskiej scenie artystycznej, scenie można powiedzieć awangardowej, ale nie w kraju, gdzie nadal preferowano malarstwo historyczne, religijne, rodzajowe i portret (podobnie zresztą jak francuskie salony). Już sama tematyka prac Hassenberg czy Kwiatkowskiej — pejzaże i martwe natury, do czasu Cézanne’a uznane za drugorzędne — wskazuje na to, że obie artystki podjęły, zapewne nieśmiało jeszcze — próby eksperymentów z nowymi prądami w sztuce. Wystawione w 1915 roku w Zachęcie „kapryśne impresje p. Reny Hassenberg należą również do kolportażu najnowszych prądów, modnych a przejściowych” — zauważył recenzent „Świata”⁹⁸. Warto dodać, że Hassenberg i Lewicka były artystkami polskimi, które, obok Boznańskiej, Halickiej i Muter, zauważył Guillaume Apollinaire w sprawozdaniach z paryskich salonów do pisma „L’Intransigeant”⁹⁹. W roku 1910 wspomniał o Hassenberg, która „wypowiada się z wdziękiem, przywodzącym na myśl sztukę japońską”, w 1913 roku spostrzeże również „bardzo bogatą martwą naturę” artystki¹⁰⁰. Będzie także śledził rozwój Lewickiej, w roku 1910 odnotuje jej „pogodny obraz [...] przedstawiający nagą parę tańczącą w parku”, a w roku 1912 uzna jej pracę za jedną z najlepszych kompozycji na Salon des Indépendants wykonanych przez kobietę:

Artystka zna pejzaże Celnika [Henri Rousseau] — pisał w recenzji — lecz potrafi zachować własny styl. Obraz *La Campagne* tchnie uczuciem przejmującym niczym pieśń rodzimych wieśniaków¹⁰¹.

Także pokazany w następnym roku obraz *Les paysages de Roussillon* urzekł Apollinaire’a rzetelnością i poetyckością, subtelnością i inspiracją kubizmem¹⁰².

W latach 1900–1914, tych pierwszych latach kształtowania się kolonii polskiej w Paryżu, wyraźnie były więc dwa nurty twórczości artystek polskich: „akademicki”, który reprezentowały malarki specjalizujące się w portrecie, zdradzającym dobry warsztat, staranne wykończenie i znajomość kompozycji (Ostrowska, Koźniewska, Mercère) i „nowoczesny” — wyróżniający się lekką geometryzacją formy, często nazywaną przez krytykę „dekoracyjnością” (Hassenberg, Kwiatkowska, Ordyńska-Moraw-

⁹⁸ [Adam Breza] Ab, *TZSP w Warszawie*, Świat 1915 nr 7, s. 11.

⁹⁹ Irena Hassenberg, mieszkająca wówczas w dzielnicy Montparnasse, znała Apollinaire’a osobiście; J. Ficner, *Irena Hassenberg-Reno*, „Paryż–Nowy Jork”, s. nlb.

¹⁰⁰ G. Apollinaire, *Chroniques d’art.*, s. 128, 342.

¹⁰¹ Tamże, s. 79, 227.

¹⁰² Tamże, s. 295.

ska). Artystek należących do tego drugiego nurtu było więcej. Już w roku 1911 Wacław Gąsiorowski zauważył, że „na 24 artystki — aż 12 woli niezależną sztukę”¹⁰³. Nawiązująca do tradycji muzealnej Zofia Lewicka natomiast reprezentowała nurt „klasycyzny”, charakterystyczny także dla początku wieku. Do klasycznych wzorów Rafaela, Poussina, Chardina i Puvis de Chavannesa sięgali Renoir, Cézanne, Seurat i Gauguin. Zagorzałym zwolennikiem powrotu do owego „nowego klasycyzmu” i łacińskich korzeni, sztuki wprowadzającej ład i porządek, opartej na Wielkiej Tradycji był nie tylko Maurice Denis, ale także ideolodzy i krytycy sztuki skupieni wokół monarchistycznego ruchu *l’Action française*¹⁰⁴. W Polsce powrót do klasycznej tradycji lansował Ludwik Hieronim Morstin i pismo „Museion”. Był to jednak klasycyzm tak zwany „żywy”, nowoczesny, często nawet, jak w wypadku Lewickiej, lekko skubizowany, „klasycyzny” bardziej w wyborze tematyki, aniżeli stylu.

W czasie pierwszej wojny światowej aktywność interesujących nas malarek była ogromna. Organizowały wystawy, angażowały się w akcje charytatywne, wykonywały rysunki i plakaty o treści patriotycznej. A ich twórczość nie miała już nic wspólnego z *l’art féminin*. Blanka Mercère i Zofia Lewicka podjęły przeciw tematykę powszechnie uznaną za „męską” — rysowały sceny wojenne, zniszczone wsie, bitwy, rannych żołnierzy, projektowały plakaty agitacyjne. Działalność malarek współgrała z nastrojem tych lat, który przyspieszył emancypację kobiet i „feminizację” miejsc pracy, zwłaszcza we Francji. Kobiety przejęły teraz rolę nieobecnych, walczących na froncie mężczyźni. Coraz więcej kobiet pracowało w fabrykach i zajmowało ważne funkcje na państwowych posiadach. „Pracujące kobiety” stały się też elementem propagandy państwowej. Były często przedstawiane na filmach przygotowywanych przez „sekcję kinematograficzną” armii francuskiej, a także na pocztówkach, w prasie i literaturze, między innymi w książkach Léona Abensoura i Marie de la Hire (Marie Weyrich). Kobieta stała się także bardziej wyzwolona seksualnie. Niedługo po zakończeniu działań wojennych, w roku 1920, ukazała się nowela Colette (Sidonie-Gabrielle Colette) *Chéri*, traktująca o niezależnych, wyzwolonych „kokotach”, chętnie czytana, zarówno przez mężczyzn, jak kobiety. W roku 1922 natomiast Victor Margueritte, powieściopisarz i dramaturg popierający emancypację, opublikował powieść *La Garçonne*, w której stworzył obraz nowej kobiety. Kobiety-chłopczycy — zdolnej do przeżyć seksualnych (w związkach zarówno lesbijskich, jak heteroseksualnych), niezależnej finansowo (bohaterka prowadzi galerię przy rue la Boétie), żyjącej z dala od burżuazyjnej rodziny. Lata 20. przyniosą dalszą emancypację kobiety. Pojawi się coraz więcej właścielek galerii. Obok Berthe Weill, pierwszej „marszandki”, galerie otworzyły między innymi: Katia Granoff, Jeanne Bucher i Lucy Krogh. Coraz więcej kobiet zajmowało się krytyką artystyczną, coraz więcej malarek i rzeźbiarek uczestniczyło w ekspozycjach. Udział polskich artystek w organizowanych w tym czasie w Paryżu wystawach, indywidualnych i zbiorowych, był ogromny.

Przytoczone przeze mnie cytaty z tekstów krytyków polskich relacjonujących poszczególne wystawy pozwalają prześledzić poszczególne etapy i rozwój twórczości malarek polskich działających we Francji. Oczywiście możemy zarzucić tym teoretykom brak obiektywności, nadmierne popieranie artystów polskiej narodowości, czy też pisanie recenzji na zamówienie, ale, w moim pojęciu, mają one wartość dokumentu. Artykuły te, jako jedne z niewielu, a wyjazdy twórców z kraju z reguły nie spotykały

¹⁰³ W. Gąsiorowski, *Polscy artyści w Salonie paryskim*, Świat 1911 nr 21, s. 7.

¹⁰⁴ Na ten temat szerzej w: A. Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939*, s. 144–151 i n. (tu też bibliografia).

się z pozytywną oceną teoretyków, informowały o poczynaniach polskiej kolonii artystycznej w Paryżu. Jako jedne z niewielu zawierały opisy prac, często niezachowanych, oraz analizę twórczości malarek. Jako takie mogą okazać się nieocenione przy identyfikacji ich dzieł oraz stanowić ważny materiał dla przyszłych monografistów, którzy, mam nadzieję, zajmą się szczegółową analizą życia i twórczości tych, mniej znanych, artystek. Teksty pisane przez krytyków (Adolfa Baslera, Wacława Gąsiorowskiego, Wacławę Kiślańską, Stanisławę Kaniową-Kraszewską, Alexandra Schurra, Kazimierza Waliszewskiego), naocznych świadków i współuczestników paryskich wydarzeń w świecie sztuki i aktywnych członków polskiej kolonii, mają więc ogromne znaczenie. Pozwalają nam poznać bliżej *oeuvre* tych malarek i rzeźbiarek, które nadal czekają, na szersze opracowanie.

“ONE HAS TO BE A FEMINIST HERE.” ON THE FORGOTTEN FEMALE ARTISTS ACTIVE IN PARIS DURING THE YEARS 1900–1914

During the years 1900–1914 in the capital of France one could find a large number of Polish female artists, who worked in the shadow of those well-known. Among them were: Leokadia Maria Ostrowska, Maria Koźniewska, Blanka Mercère, Nina Aleksandrowicz. These artists referred to the traditional, academic styles in art and presented their oeuvre on the Salon de la Société nationale des beaux-arts and Salon de la Société des artistes français. A separate group of female-artists was formed by, among others, Reno Hassenberg, Helena Kwiatkowska, Stefania Ordyńska-Morawska who experimented with the new avant-garde trends. The artistic output of both groups was described and promoted by critics born in Poland (Adolf Basler, Wacław Gąsiorowski, Wacława Kiskańska, Stanisława Kaniowa-Kraszewska, Alexander Schurr, Kazimierz Waliszewski) whose texts, published both in the French and Polish press, often serve as the only document concerning their oeuvre.

KEY WORDS: Polish female artists; Polish art in Paris; Parisian salons.



BOURDELLE — MISTRZ I INSPIRATOR. POLSKIE RZEŹBIARKI W PARYŻU

Małgorzata DĄBROWSKA (Kraków)

Od początku XX wieku w Polsce możemy zaobserwować u młodych adeptek sztuki niezwykle zainteresowanie rzeźbą, dyscypliną, która, z racji wymaganego wysiłku fizycznego, uchodziła za typowo męską. To fascynacja o tyle zaskakująca, że skazuje jej zwolenniczki na peryferie rynku sztuki — możliwość uzyskania zlecenia jest bowiem niezwykle ograniczona. Niewiele w tym czasie stawiano pomników, a konkurencja była bardzo silna. W wspomnianym okresie w dużych miastach działało wielu utalentowanych, dobrze wykształconych specjalistów w tej dziedzinie. Trudno było także o zamówienia od osób prywatnych ze względu na słabe obycie ze sztuką w naszym społeczeństwie i brak wzorców. Nawet zamówienia portretowe stanowiły rzadkość, nie mówiąc już o świadomej pasji kolekcjonerskiej prowadzącej do gromadzenia zbiorów rzeźb czy wzbogacania zespołów architektonicznych o dekoracje rzeźbiarskie. Niektóre artystki próbowały sił w sztukach użytkowych w celu zapewnienia sobie źródła utrzymania. Potrafiły wiele poświęcić, aby zaistnieć w swoim zawodzie, odbywało się to jednak ze zmiennym szczęściem.

Omawiając ich drogę twórczą nie sposób nie wspomnieć o tym, w jaki sposób rzeźbiarki zdobywały wykształcenie. Powodem wielkiego zainteresowania kształceniem zagranicą były ograniczenia narzucane przez polski system edukacyjny — kobiety były skazane na pobieranie nauki w szkołach prywatnych oraz w pracowniach artystów¹. Od 1904 roku przyszłe artystki mogły uczęszczać na zajęcia prowadzone w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. W Krakowie Akademia udzieliła na to zgody dopiero w 1920 roku. To, co wydaje się nam dzisiaj oczywiste, nie było takim w dawnych czasach — ograniczenie dostępu do renomowanych uczelni publicznych wpływało na

¹ Należy w tym miejscu nadmienić, iż jedną z prywatnych szkół artystycznych dla panien w Krakowie założyła po powrocie z Paryża Tola Certowiczówna w 1897. Inicjatywa zainspirowana przez Académie Julian przetrwała dziesięć lat i została zamknięta z powodu braku środków.

braki warsztatowe, a uzupełnienie poważnych luk w wykształceniu wiązało się z koniecznością wyjazdu zagranicę w o wiele silniejszym stopniu niż w wypadku mężczyzn. Młode rzeźbiarki musiały pokonać opór rodziny wzbraniającej pannom, w większości z dobrych domów, podróży w nieznane i narażenia się na szereg niewygód i niebezpieczeństw. Ich determinacja w podejmowaniu decyzji o podjęciu nauki we Francji natrafiała na wielkie bariery, także finansowe. W tym czasie panowało przekonanie, że powinno się łożyć przede wszystkim na kształcenie przyszłych żywicieli rodziny, (w oficjalnych szkołach kobiety mogły przebywać co najwyżej jako wolne słuchaczki, tak więc uzyskanie stypendium ze względu na ich status było praktycznie rzecz biorąc niemożliwe). W Paryżu, który uchodził wtedy za stolicę artystyczną świata, wiele prywatnych szkół i *ateliers* mistrzów oferowało w tym czasie doskonałe umiętności rzeźbiarskich. Przybysze znaną z Wisły wyraźnie kierowali się przede wszystkim do jednej pracowni — prowadzonej przez Emile'a-Antoine'a Bourdelle'a.

Nie zawsze relacja „wybitny artysta w roli nauczyciela a studentka” prowadziła do rozwinięcia indywidualności. Paradoksalnie, wśród warszawskich uczennic Dunikowskiego w Szkole Sztuk Pięknych nie można wyłonić wielkich indywidualności. Czym wyjaśnić więc fascynację twórczością Bourdelle'a i niebywałą siłę przyciągania jego osobowości twórczej? Młodzi rzeźbiarze znali sztukę francuskiego mistrza jeszcze zanim opuścili granice Polski. Waclaw Lednicki w ten sposób opisuje drogę artystyczną swej siostry Maryli:

Studiowała w Moskwie i w Warszawie, ale nie była zadowolona ze swych nauczycieli. Bourdelle był mistrzem z jej marzeń. Gdy tylko otrzymała dyplom ze szkoły, do której uczęszczała w Warszawie, prosiła rodziców, by zabrali ją tam. Zaraz po przyjeździe do Paryża szybko dostała się do ukochanego Bourdelle'a i w jakieś sześć miesięcy stała się jego ulubioną uczennicą².

Również Stefan Zbigniewicz, stypendysta rządu francuskiego pisze w liście do ojca w 1928 roku:

wpiszę się do Académie de la Grande Chaumière, aby zobaczyć jak pracuje ten Cosmopolis³.

W tym zdaniu zawarta jest żartobliwa aluzja do wielości inspiracji w sztuce francuskiego artysty, który umiejętność twórczej transpozycji wpływów przekazał swoim uczniom.

Można zastanawiać się nad przyczynami niezwyklej popularności paryskiego mistrza wśród licznych obcokrajowców, i to niezależnie od ich wieku i doświadczenia. Wykłady i zajęcia praktyczne w Académie de la Grande Chaumière stały się, zwłaszcza dla młodych rzeźbiarzy z całego świata, referencją, punktem odniesienia do rozważań na temat istoty rzeźby i dalszych perspektyw rozwoju tej dyscypliny. Kontakt z wybitnym profesorem, poruszonym pasją dla sztuki, odsłaniającym w spektakularny sposób nie tylko tajniki warsztatu, ale własne niezwykle emocjonalne podejście do aktu twórczego był bardzo inspirujący. Oprócz nauki zasad kompozycji, anatomii, które wchodziły w skład kanonu nauczania, Bourdelle posiadał niezwykłą zdolność do przekazywania wiedzy na temat odległych epok w sztuce i naprowadzał swych podopiecznych na odnajdywanie wspólnych wątków, łączących tradycję z nowoczesnością. Sta-

² *In memoriam: Maryla Lednicka*, ed. by W. Lednicki, San Francisco 1950, s. 1.

³ Instytut Sztuki PAN w Warszawie, Zbiory Specjalne, list Stefana Zbigniewicza do ojca, [b.d.].

nowczo odwoził ich od naśladownictwa stylów czy epok, uczył dyscypliny duchowej, szczerości przeżycia.

Warto podkreślić jego ogromne zaangażowanie na polu pedagogicznym i długi staż profesorski (wykładał w Académie de la Grande Chaumière od 1909 do 1929 roku). Wśród jego uczniów należy odnotować tak ważne nazwiska dla współczesnej rzeźby jak Alberto Giacometti, Germaine Richier, Emmanuel Auricoste, Etienne Hajdu, Otto Gutfreund, Vera Muchina. Dla wielu kontakt z mistrzem umożliwił krystalizację ich drogi artystycznej, warto w tym miejscu posłużyć się cytatem:

Daję im wolność, nie próbuję na nich wpływać, pragnę im wpoić zdolność pracowania zgodnie z ich własnym temperamentem artystycznym [...] sposób wyrażania się jest bez znaczenia⁴.

W tym wskazaniu tkwi sekret jego oddziaływania na kilka pokoleń rzeźbiarzy — mistrz pomagał rozwijać indywidualny talent i nie krępował osobistych przekonań czy upodobań. Dla Polaków Bourdelle był postacią mającą szczególne znaczenie — jego fascynacja polską kulturą, przekazana mu przez słynnego historyka Micheleta, została pogłębiona przez lekturę dzieł największych polskich poetów romantycznych. Zaangażowanie mistrza w sprawy polskie obejmowało deklaracje na rzecz niepodległości naszego kraju, udział we wszelkich możliwych komitetach popierających nasze polityczne racje i dążenie do niezależności, także w sprawach sztuki (figuruje wśród członków założycieli Szkoły Malarstwa Gustawa Gwozdeckiego obok André Salmona, Władysława Mickiewicza, Teodora Axentowicza, Gustawa Gwozdeckiego, Xawerego Dunikowskiego)⁵. Bourdelle wykonał także projekt i nadzorował odlew pomnika najwybitniejszego polskiego romantyka (pomnik Mickiewicza erygowany w Paryżu, place de l'Alma). Artysta zdołał zawrzeć w nim nie tylko interpretację osobowości wielkiego poety, ale również nawiązać do jego dzieł literackich wyjątkowo trafnie ujmując ich nastroje. Należy w tym miejscu nadmienić, iż mistrz zrzekł się honorarium, jedynym kosztem, który poniosła strona polska był zwrot za materiały.

Relacje z mieszkającym w Paryżu krytykiem, Mieczysławem Goldbergem (Goldbergiem) miały niebagatelny wpływ na ewolucję jego poglądów na temat sztuki. To jeden z rzadkich artystów tego czasu, którego prace zostały wystawione w Polsce (w 1909 roku w Zachęcie w Warszawie, w 1910 roku w Zachęcie i Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie — ekspozycja zorganizowana z inicjatywy towarzystwa „Rzeźba”⁶), co obok relacji młodych adeptów sztuki powracających z Paryża i przychylnych artykułów w prasie stanowiło niebagatelny czynnik jego popularności⁷. Nic dziwnego, że między francuskim artystą a jego uczniami znad Wisły nawiązywała się szczególna więź, serdeczność, a nawet przyjaźń, która wykraczała daleko poza przyjęte klasyczne kontakty ucznia z pedagogiem.

Wspomniany fakt nie pozostał niezauważony przez polskie i francuskie środowisko naukowe — w 1996 roku została przygotowana wystawa „Bourdelle i artyści pol-

⁴ Instytut Sztuki PAN w Warszawie, *Warszawianka* 1926 nr 105 z 19.04, wycinek prasowy.

⁵ Fotografia w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu.

⁶ Wystawa zorganizowana przez stowarzyszenie „Rzeźba” w 1910 roku prezentowała m.in. prace Charpentiera, Dalou, Bourdelle’a, to samo stowarzyszenie zorganizowało wystawę prac Bourdelle’a w Zachęcie, w 1911 również w Warszawie miała miejsce wielka retrospektywa sztuki francuskiej, na której pokazano 40 rzeźb m.in. Bourdelle’a.

⁷ Nie bez znaczenia było opublikowanie książki Czesława Poznańskiego *Rzeźba francuska XIX i XX wieku* (Lwów 1909); sztuka Bourdelle’a, w którego kręgu obracał się autor, zajęła we wspomnianej pracy poczesne miejsce.

scy”⁸. Co najmniej zdumiewający jest fakt, iż nie odniesiono się w niej w jakikolwiek sposób do szczególnego zjawiska masowego wręcz napływu polskich artystów do jego pracowni, nie wyciągnięto jakichkolwiek wniosków. Kilka zagubionych prac jego dawnych wychowanków zostało umieszczonych obok dzieł grafików i malarzy, których relacje z mistrzem były co najmniej epizodyczne.

A przecież przez atelier tego artysty przewinęło się wiele wybitnych osobowości. Fakt, że przewidywany i logiczny szczyt ich kariery przypadł na lata, w których trwała wojna, nie umniejsza w niczym ich zasług. W dodatku na przykładzie prac polskich uczniów można bez trudu prześledzić, na jak podatny grunt padły nauki Bourdelle’a i w jaki sposób zainspirowały do twórczej interpretacji głoszonych przez niego idei. To bardzo nośny temat dla historyka sztuki.

W początkach działalności pedagogicznej Bourdelle’a jego polscy uczniowie to przede wszystkim kobiety: Jadwiga Bohdanowicz (1913–1916), Janina Broniewska (1909–1915), Urszula Bucholz⁹ (ok. 1913), Luna Drexler (ok. 1909), Helena Głogowska (ok. 1911), Wacława Kiślańska (ok. 1913), Maryla Szczytt-Lednicka (1913–1914, 1919), Kazimiera Pajzderska-Mańczyńska (1907–1910), dwóch mężczyzn — Piotr Hermanowicz (1912–1915) oraz przyszły profesor Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, Władysław Skoczylas (1909).

W 1919 roku przybywają nad Sekwanę pracować pod kierunkiem autora pomnika Mickiewicza Wanda Jurgielewicz i Olga Niewska (obydwie od 1919), następnie Jakub Cytrynowicz (po 1920), Mika Mickun (okres międzywojenny, ale brak dokładnej daty), Li Kopanicka (w 1927), Helena Zielińska (1926) i Stefan Zbigniewicz (1926). Pracownia Bourdelle’a była otwarta dla innych polskich rzeźbiarzy, nie można jednak stwierdzić z całą pewnością czy zaliczali się do jego uczniów. Mowa tu o Janie Szczepkowskim, Zofii Trzcinińskiej-Kamińskiej, Marcinie Rożku i Jacku Pugecie. Podana lista została opracowana na podstawie polskich źródeł, archiwa Muzeum Bourdelle’a ciągle są w trakcie opracowania i można mieć nadzieję na to, że możliwe będzie uzyskanie z czasem bardziej ścisłych danych. Niektóre informacje wymagają potwierdzenia — córka artysty, Rhodia Dufet-Bourdelle twierdziła¹⁰, że tylko Jakub Cytrynowicz, Mika Mickun, Leopold Kretz i Olga Niewska mogą być uważani za uczniów ojca. W tym twierdzeniu zawarta jest pomyłka — Leopold Kretz pojawił się w Paryżu po śmierci Bourdelle’a i pracował w jego atelier oddanym do dyspozycji innym rzeźbiarzom. Trzy inne nazwiska są faktycznie związane z wyżej wymienioną pracownią. Jednak kontakty z mistrzem innych ważnych polskich twórców nie są nawet wspomniane.

Ocena twórczej drogi artystek, które kształciły się pod kuratelą francuskiego mistrza, napotyka jednak na naturalną barierę. Niewiele prac z okresu paryskiego zostało przywiezionych do kraju (duże rozmiary, waga sprawiały, iż koszty transportu były wysokie, przekraczające możliwości finansowe), prace sprzedane we Francji nie zostały zinwentaryzowane i nie figurują w kolekcjach publicznych. Innym utrudnieniem, które uniemożliwia dostęp do oryginałów, były zniszczenia jakich doznały pracownie rzeźbiarskie w czasie drugiej wojny światowej. Rzadko kiedy udawało się coś uratować z pożogi, a i powojenne losy artystek były często niełatwe. Były one zmuszone pozbywać się swych prac za niewielką cenę.

⁸ *Autour de Bourdelle: Paris et les artistes polonais, 1900–1918*. Les musées de la Ville de Paris, Musée Bourdelle, 23 octobre 1996–19 janvier 1997, conception de l’exposition et du catalogue E. Grabska, Paris 1996.

⁹ Niekiedy używała formy Buchholzówna.

¹⁰ Rozmowa autorki z Rhodią Dufet-Bourdelle przeprowadzona w czerwcu 1994 roku.

Wszystkie te czynniki sprawiają, że jedynym naprawdę wiarygodnym źródłem wiedzy na temat ich twórczości są katalogi paryskich Salonów i nielicznych wystaw indywidualnych, komentarze w prasie polskiej i francuskiej (na ogół kroniki opisujące bieżące wydarzenia). Zaledwie kilka obiektów wchodzi w skład kolekcji polskich muzeów¹¹. W przypadku omawianych artystek nie wydano na ich temat oddzielnych, monograficznych opracowań (z jednym wyjątkiem Maryli Szczytt-Lednickiej¹²), nie zachowały się pamiętniki, ani inne źródła pisane o charakterze biograficznym. O pamięć o ich twórczości nie zadbały także rodziny, które prawdopodobnie traktowały działalność artystyczną swych matek i babek jako hobby, źródło personalnej satysfakcji bardziej niż poważany zawód mogący zapewnić byt rodzinie, godny uwiecznienia czy chociażby pieczołowitego przechowania.

Żelazna kurtyna po drugiej wojnie światowej dopełniła czary goryczy. Przez dziesiątki lat polscy historycy sztuki nie mieli możliwości prowadzenia badań zagranicą, a przez ten czas zatarły się wszelkie ślady we wspomnieniach, podobnie jak i wiadomości na temat miejsca przechowywania dzieł. Wszystko to sprawia, że paradoksalnie praca nad działalnością polskich artystów w Paryżu w okresie międzywojennym jest trudniejsza od strony dostępu do materiału faktograficznego niż prowadzenie badań nad sztuką początku wieku.

Niekiedy o twórczości rzeźbiarek można wnioskować zaledwie na bazie kilku fotografii i na tym urywa się ślad po artystce. Tak jest w przypadku Urszuli Buchholz. Zaledwie kilka zdjęć z wystawy Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts z 1913 musi wystarczyć za cały komentarz do jej twórczości. Podobnie z Heleną Głogowską — Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie przechowuje jej *Macierzyństwo*. Prace innej artystki, Heleny Zielińskiej, autorki pełnych uczucia, realistycznych portretów przechowywane są w Muzeum Narodowym w Warszawie. Nie doczekały się one prezentacji szerszej publiczności, skazane na przebywanie w magazynie, równe zawieszaniu w niebycie.

Początkujące artystki nie przyciągały uwagi biografów i nie doczekały się, z cytowanym wcześniej wyjątkiem, opracowania podsumowującego na bieżąco ich dokonania. Czy jednak ta sytuacja jest inna niż w wypadku mężczyzn-rzeźbiarzy? Można odnieść wrażenie, że nie. Na temat artystów, których szczyt działalności przypadł na okres międzywojenny i których rozwój artystyczny został przerwany przez wojnę, brakuje także podstawowych danych, choć na pewno procentowo brak dostępu informacji na temat kobiet-artystek jest bardziej dotkliwy. Spory wpływ na liczbę i stan zachowanych dzieł ma sama technika. W polskich domach rzeźba gości rzadko, a jeżeli, to będzie to raczej tani materiał, głównie ceramika i gips, które jak wiadomo są mało trwałe. Po drugie, dla samych artystów kucie w materiale lub przygotowanie odlewów wymagało sporego nakładu sił i środków — wykonanie szkicu ołówkiem i szkicu rzeźbiarskiego dzieli cała skala trudności. Naturalne ograniczenia działają na niekorzyść rzeźby zarówno w fazie produkcji, jak i potem w jej zachowaniu.

Wielu z polskich artystów, w tym kobiet wystawiało swe prace regularnie na Salonach i otrzymywało pozytywne opinie krytyki. Bourdelle nie wahał się użyć swych znajomości i poświęcić czasu, by pomóc w organizacji wystaw swych uczennic. Pisał

¹¹ Po kilka prac Bohdanowicz, Miki Mickun, Luni Drexler (z wczesnego okresu przed Bourdelle'em), Heleny Zielińskiej, w innych wypadkach pojedyncze rzeźby rozsiane po różnych muzeach.

¹² *In memoriam: Maryla Lednicka*; [J. W. Jarocinski] Waldemar George, *Maryla Lednicka*, Milano [b.r.].

wstępy do katalogów ekspozycji, które odbywały się zagranicą, poprzez swoje poparcie znacząco przyczynił się do rozwoju ich kariery jak świadczy napisanie przedmowy do wystawy prac Miki Mickun, która odbyła się w 1928 roku i została zorganizowana przez Muzeum w Buffalo (potem prezentowana w Nowym Jorku i w San Francisco). Artystki wyrażały wdzięczność, pomagając mistrzowi w pracach rzeźbiarskich prowadzonych pod jego kierownictwem. Tak było w wypadku Janiny Broniewskiej i prawdopodobnie Jadwigi Bohdanowicz. Fotografia z pracowni pokazuje dzieło tej ostatniej *Młody malarz* na tle reliefów do Théâtre des Champs-Élysées¹³.

Zdolność do łączenia różnych tradycji i spajania ich w dziele rzeźbiarskim charakteryzuje uczniów Bourdelle'a, podobnie jak pełne pietyzmu podejście do przeszłości, łączenie jej z nowoczesnym sposobem rozumienia formy. O ile u Polaków nie można dostrzec inspiracji sztuką egzotyczną, o tyle nie stronią oni od studium obcych typów etnicznych. Tak naprawdę czują się związani z europejskim dziedzictwem historycznym, które stanowi dla nich źródło ciągle nowych przeżyć artystycznych. Charakter ich twórczości nie umyka obcym recenzentom. Wystawa Jadwigi Bohdanowicz w Galerie de la Jeune Europe jest skomentowana w tym duchu:

W rzeźbie, mamy do czynienia z jakością, a nie z ilością. Tę ostatnią przedstawiła pani Jadwiga Bohdanowicz (galeria de la Jeune Europe): wychodząc od lekcji Bourdelle'a, zachowała własne odczucia głębsze i bardziej delikatne; udoskonaliła swą sztukę w kontakcie ze sztuką średniowieczną, później poprzez studium włoskiego renesansu; w ten sposób uzyskała [...] syntezę [...], która pozwala pokładać wiarę w jej przyszłość¹⁴.

Każda z polskich uczennic stara się wprowadzić w życie prawa nowej rzeźby i połączyć archaizm z nowoczesnym rozumieniem formy. Należy zauważyć, że nie można mówić o naśladownictwie manieri francuskiego mistrza, choć rzeźbiarki, podobnie jak on, podejmują bliskie mu tematy, takie jak portret i rzeźba religijna. Kilka przykładów może w oczywisty sposób zaprezentować skalę zdolności twórczych naszych rzeźbiarek, różnorodność ich zainteresowań i fascynacji. Interesujące jest to, jak artystki starszego pokolenia zmieniły pod wpływem wielkiego Francuza swój sposób widzenia oraz to jak silnie oddziałal na młode, kształtujące się dopiero osobowości.

Zacznijmy od artystek starszej daty. Kazimiera Pajzderska-Mańczyńska przyswaja sobie lekcję Bourdelle'a w sposób dość powierzchowny. Wystarczy porównać *Portrait Władysława Mickiewicza* wykonany w manierze realistycznej (1911) z późniejszym o osiemnaście lat medalem z okazji Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu (**il. 18**), w którym można się doszukać analogii z postaciami kobiecymi dłuta Bourdelle'a (analogiczna poza i specyficzny zmysł dekoracyjności). Dla innych, w tym dla Luny Drexler, kontakt z Bourdelle'em pozwolił na odejście od secesyjnej stylizacji i podążenie w stronę syntezy — jak świadczy o tym zestawienie *Blue Boy* (ok. 1905) z Muzeum Narodowego w Krakowie i pomnika nagrobnego Marii Konopnickiej z Cmentarza Łyczakowskiego we Lwowie¹⁵. W tym ostatnim przyswaja sobie lekcje syntezy — doprowadza do eliminacji detali w partii twarzy, natomiast dekoracyjnie potraktowane zostają szczegóły stroju. Interesujące jest prześledzenie zmiany w stylu artystki o wyrazistej indywidualności, która pod wpływem Bourdelle'a przejmuje nowy sposób

¹³ Fotografia w Zbiorach Specjalnych PAN w Warszawie.

¹⁴ *Expositions visitées, L'Art et les artistes* październik 1933, s. 69.

¹⁵ Obecny pomnik jest repliką dzieła Luny Drexler zaginionego podczas drugiej wojny światowej; informacja za: S. Nicieja, *Cmentarz Łyczakowski we Lwowie 1786–1986*, Wrocław 1988.

obrazowania. Luna Drexler znana jest przede wszystkim z symbolistycznych portretów. Zanim po wyjeździe z Paryża artystka związała swe losy ze Lwowem, uczestniczyła jeszcze w ważnym przedsięwzięciu artystycznym i duchowym — budowie Goetheanum w Dornach. W szkicach do niezachowanych reliefów¹⁶ można odnaleźć inspiracje reliefami mistrza, zwłaszcza dekoracjami do Théâtre des Champs-Élysées. Podobne jest budowanie ekspresyjnego napięcia pomimo zrównoważenia elementów, tak samo jak specyficzna gradacja rytmiczna akcentów. W innych kompozycjach, takich jak *Wskrzeszenie córki Jaira* (1924) oraz *Anioł trzymający siedmioramienny krzyż* (1932), daje o sobie znać mistycyzm, który potęguje się w miarę drogi twórczej. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że w dorobku artystki znajduje się ponad dwieście rzeźb, w znaczącej większości zaginionych.

Nie tylko Luna Drexler, ale także inne polskie rzeźbiarki usiłowały wystawiać prace i realizować swe aspiracje poza Francją i Polską. Niekiedy pobyt w tych dwóch krajach był związany z licznymi podróżami — wyjazd z Paryża nie musiał być definitywny. I tak, Jadwiga Bohdanowicz, która kształciła się u Bourdelle'a przed 1916 rokiem, powraca nad Sekwanę w latach 20., prezentuje swe dzieła w Stanach Zjednoczonych, aby definitywnie osiedlić się we Włoszech. Niektóre z jej prac wzbudzają entuzjastyczne reakcje krytyków i środowiska artystycznego. W Portrecie Ali Khana (1925) (il. 16) uderza podporządkowanie dyscyplinie, eliminacja detali, którym towarzyszy harmonijne przejście pomiędzy planami. Na Salonie w 1929 roku Despiou określił tę pracę jako „one of the outstanding exhibits”¹⁷. Inne dzieło tej samej artystki *Jawajka* (1926) sprowokowało taką pochlebłą opinię jej nauczyciela:

Głowa *Jawajki* pani Jadwigi Bohdanowicz¹⁸ jest osiągnięciem artystycznym o wielkiej wartości [...] Pani Bohdanowicz studiowała wiele lat pod moim kierunkiem z innymi młodymi rzeźbiarzami i szczególnie cenię sobie jej talent¹⁹.

Analogie z twórczością Bourdelle'a są niekiedy bardzo bliskie. To druga strona medalu — zetknięcie z silną osobowością może zaowocować zapożyczeniem, wyciszeniem własnego temperamentu artystycznego. A jednak Bohdanowicz czerpie z kontaktu z mistrzem przede wszystkim lekcję formy i nawet jeśli powtarza analogiczną pozę, jej intencje są odmienne. Delikatny modelunek stanowi jej cechę charakterystyczną. *Kobieta z dzieckiem* (nie datowana) przywodzi na myśl *Szlachetne brzemie* (1910) będące dziełem jej nauczyciela. Kobieta kroczy trzymając dziecko i opierając je o brzuch, szata opina ciało podkreślając jego kształty, długie włosy opadają na ramiona, niewygładzona powierzchnia jest identyczna w obu przypadkach. Na tym jednak podobieństwa się kończą — archaizująca stylizacja, wydłużone proporcje charakteryzują pracę Polki, podczas gdy u Bourdelle'a akcent położony jest na masywność konstrukcji.

W *Portrecie Bourdelle'a* (1912) można odnaleźć związek z *Nocą* (1899–1900) francuskiego rzeźbiarza. Praca pochodzi z okresu, który można określić jako symbolistyczny. Śladem swego mistrza Bohdanowicz poszukuje ciągle nowych źródeł inspiracji, przechodzi okres fascynacji egzotycznymi typami twarzy. Nie przejmuje jednak

¹⁶ Własność rodziny w Krakowie.

¹⁷ Wstęp do katalogu *Exhibition of sculptures by Jadwiga Bohdanowicz*, Balzac Galleries, New York, March 3rd to 15th, 1930, New York 1930.

¹⁸ Obecnie w Muzeum w Cambrai.

¹⁹ Słowa Antoine'a Bourdelle'a; cyt. za: wstęp do katalogu *Exhibition of sculptures by Jadwiga Bohdanowicz*.

wschodnich elementów dekoracyjnych ani odmiennego rozumienia formy. Sposób jej potraktowania nie ma jednak nic wspólnego z azjatyckimi prawidłami. Obecna jest w nich bowiem jasna, klarowna struktura o ściśle europejskim rodowodzie. Konstrukcja i ekspresja łączą się w nierozzerwalną całość.

Artystka nie marnuje żadnej okazji do tego, by „zaistnieć”. Świadczy o tym udział w Salonach, wystawy we własnej pracowni, prezentacje twórczości zagranicą. Zaskakujące może się wydawać, że nawet wsparcie udzielane przez najwybitniejszych twórców tego czasu, ani zakup do państwowego muzeum (zaszczyt, który rzadko przypadał w udziale obcokrajowcom) nie pomogło w stworzeniu trwałych podstaw do rozwinięcia kariery. Niestety współpraca z manufakturą w Sèvres, która miała powielać w dużych nakładach jej dekoracyjne rzeźby, nie przyniosła wielkich dochodów ani zwiększenia popularności. Od 1934 roku Bohdanowicz przebywała we Włoszech²⁰, a jednak nie udało jej się uzyskać sławy i zainteresowania równego Maryli Szczytt-Lednickiej. Wspomniana rzeźbiarka staje się na długie lata jedną z ulubionych portrecistek rzymskiej arystokracji, doprowadzając do perfekcji trudną sztukę rzeźbienia w karraryjskim marmurze. Śmiałe, syntetyczne, a jednak pełne sentymentu ujęcia zjednały jej wielu zwolenników, także w Stanach Zjednoczonych. W *Czarnym aniele* (1922) daje o sobie znać lekkość, wdzięk i pełna swobody stylizacja. Przykucnięta postać, której formy są modelowane szerokimi liniami, zwraca uśmiechniętą twarz w stronę widza. Znajomość reguł rzeźby pozwala obdarzonej talentem artystce prowadzić swobodny dialog ze sztuką przeszłości — odnajdujemy nawiązanie do polskiej sztuki średniowiecznej. Giętkie, przestyliżowane formy, naturalność pozy, pogoda odbiegają od ekspresyjnej z ducha interpretacji właściwej innym uczennicom wielkiego Francuza.

Esej krytyczny do publikacji dotyczącej jej twórczości napisał jeden z najwybitniejszych krytyków polskiego pochodzenia działających zagranicą — Waldemar George, co dobitnie świadczy o pozycji młodej rzeźbiarki²¹. Autorem wstępu do katalogu prac prezentowanych w galerii Botega Della Poesia był sam Carlo Carrà, który określił kreacje Lednickiej jako „poetyckie marzenie o antyku”²². Podobną interpretację można odnaleźć w ustach brata artystki, profesora slawistyki, Wacława Lednickiego:

Włochy dały klasyczny dotyk i barokowe bogactwo jej rzeźbom. [...] Jej rzeźba stała się bardziej swobodna, pełniejsza werwy w ekspresji; przedstawienie prawdy, szczęścia, miłości i smutku stało się bardziej ludzkie²³.

Szczytt-Lednicka podobnie jak inne polskie uczennice Bourdelle’a, niezwykle chętnie sięga do tematyki religijnej nawiązując do średniowiecznych pięknych madonn — przykładem *Madonna* (1921) (il. 14). Pomimo obecnej stylizacji (z jednej strony aluzje do średniowiecza, z drugiej pokrycie całego korpusu regularnie powtarzającymi się krzywymi), artystce udało się zachować lekkość i wdzięk. Dziewczęca, uśmiechnięta twarz Madonny oparta na masywnej szyi, okolona została dekoracyjnie potraktowanymi warkoczami.

Nawiązanie do tematyki religijnej pojawia się również w twórczości Janiny Broniewskiej. W *Immaculata conceptio masoviensis* (1925) operuje ona manierystycznie wydłużoną pozą. Twarz jest potraktowana realistycznie, podczas gdy cały korpus jest ukryty pod arbitralnie nałożoną siatką rytmicznie powtarzających się linii. Jej inna praca,

²⁰ W 1936 roku Bohdanowicz jest członkiem polskiej organizacji artystycznej „Kapitol”.

²¹ [J. W. Jarocinski] Waldemar George, *Maryla Lednicka*.

²² Wstęp do katalogu wystawy *Marie Lednicka-Szczytt* zorganizowanej w galerii Bottega di Poesia w Mediolanie (styczeń 1926).

²³ *In memoriam: Maryla Lednicka*, s. 2.

Słowianka została uhonorowana złotym medalem na Wystawie Światowej w Paryżu w 1937 roku. Forma gubi się pod nadmiarem ornamentów, pokrywających ją gęstą siecią. Fakt wyróżnienia tej rzeźby dowodzi kulminacji tendencji dekoracyjnych, które zdominowały sztukę europejską. Broniewska znakomicie wpisała się w ten popularny nurt. W okresie międzywojennym artystka odchodzi od równowagi, która charakteryzowała jej twórczość w czasie, gdy pracowała pod kuratelą mistrza. Portret mistrza, wykonany w czasie, gdy uczęszczała do Académie de la Grande Chaumière, miał młodopolską aurę, ale również ścisłą, rygorystyczną konstrukcję. To hołd ucznia wobec nauczyciela — tak jak to uczynił sam Bourdelle tworząc wiekopomny wizerunek Rodina.

Wanda Jurgielewiczowa to artystka, która znana jest tylko z kilku prac, których zdjęcia były zamieszczone w międzywojennych czasopiśmie. Zafascynowana postacią marszałka Piłsudskiego tworzy relief *Rycerze*. We wspomnianej rzeźbie najwybitniejszy polski polityk epoki międzywojennej odziany w średniowieczną zbroję, leży niemal idealnie symetrycznie. Na diagonalu z obu stron, w regularnych odstępach umieszczone zostały miniaturowe postaci rycerzy, potraktowane w zasadzie jak ornament. Przekraczanie granic czasowych jest w tym wypadku dozwolone, ciągłość tradycji jest uzasadniona więzią duchową pomiędzy współczesnością a przeszłością. Patriotyczne uczucia znajdują co najmniej zaskakujący wyraz, gdyby nie majestatyczna postać wodza, kompozycja byłaby całkowicie pozbawiona spójności.

Inna wybitna rzeźbiarka, Zofia Trzcńska-Kamińska powołuje się na relacje z francuskim artystą, ale nie wiadomo w zasadzie na ile były one bliskie. Jedno jest pewne, w miejsce stylizacji dekoracyjnej, właściwej innym rzeźbiarkom z kręgu Bourdelle'a, wprowadza ona silną, tektoniczną formę. Wykazuje się rzadką u kobiet zdolnością do tworzenia rzeźby pomnikowej, w dużej skali. Pod jej dłutem nawet temat Matki Boskiej z dzieciątkiem zyskuje monumentalną redakcję. Z racji wspomnianych właściwości swych prac jest bardzo ceniona. Jej prace pomnikowe i sakralne doczekały się realizacji, co w międzywojennej Polsce było niezwykle rzadkie. Najsłynniejszym jej dziełem był niezaprzeczalnie poznański pomnik Woodrowa Wilsona. Niewątpliwy wpływ na otrzymywanie zleceń miało kilka czynników — szczerść jej patriotycznych przekonań, mająca niebagatelne znaczenie przy pracy nad rzeźbą historyczną czy pomnikową (należy tytułem anegdoty wspomnieć, iż artystka zaciągnęła się do Legionów w 1915 roku w męskim przebraniu), arystokratyczne pochodzenie, wreszcie fakt, iż jej mąż pracował jako nauczyciel rysunku na Politechnice Warszawskiej, co sprawiało, że utalentowane, artystyczne małżeństwo miało ułatwione kontakty w środowisku. Trudno ocenić, w jakim stopniu na jej styl wpłynął francuski artysta, a w jakim Edward Wittig (nauczyciel w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie) oraz jej berlińscy i wiedeńscy profesorowie. Czy podczas pobytu w Paryżu czerpała wiedzę z bezpośrednich kontaktów z Bourdelle'em, czy podziwiała jego rzeźby poza pracownią, mogąc się przy tym powołać na filiację duchową?

Spośród polskich rzeźbiarek Mika Mickun podzielił najpełniej bliski jej mistrzowi kult dla sztuki greckiej. Jej postacie o pełnych formach, stylizowanych rysach (oczy o migdałowatym kształcie, mięsiste wargi, opadające falami włosy), są niezwykle zmysłowe. Deformując ich rysy artystka sięga do różnych źródeł inspiracji, nie tylko do antycznej Grecji, ale także do starożytnej Asyrii, czy nawet do Afryki. Jej ceramiczne prace zauważa recenzent „L'Art vivant”:

Głowa młodej dziewczyny z terrakoty pokrytej złotą emalią poszukuje kunsztownych materii z cierpliwością właściwą dawnym mistrzom²⁴.

²⁴ J. G., *La sculpture au Salon des Tuileries*, L'art vivant 1928, s. 405.

Fascynacja dla tej specyficznej techniki ma swe źródło w rodzinnej tradycji²⁵. Jednak artystka eksperymentuje z tradycyjnym podejściem do problemu koloru, niekiedy posługuje się nim tak, by nadać rzeźbie nierealną atmosferę, świadomie wprowadza pęknięcia glazury wywołując malarskie efekty. Jeszcze dalej posuwa się w *Kobiecie siedzącej na postumencie* (1935). Portretowana jest na wpół naga; nosi przezroczystą suknię w czerwone, kwieciste wzory, urozmaicone błękitnymi i zielonymi nieregularnymi plamami. Strój bardziej podkreśla jej kształty niż je zakrywa. W dodatku jedną ręką dotyka piersi. Twarz o regularnych rysach przybiera pretensjonalny wyraz. Zupełnie nieoczekiwany akcent pojawia się w górnej części twarzy — z czoła spływają czarne krople farby. Niepokojące, erotyczne rzeźby Mickun nie doczekały się należnego im uznania.

Artystka wykracza poza przyjęte konwencje, a jednak i w tym przypadku można odwołać się do polichromowanej rzeźby *Portret pani Keller* (1921) francuskiego artysty, który w latach 20. eksperymentował z kolorem. Nie można jednak wykluczyć hipotezy, że wpływ na abstrakcyjne użycie koloru miał kontakt z pracami Xawerego Dunińskiego, dla którego był to sposób na wytrącenie widza z równowagi, odejście od realizmu pomimo doskonałego uchwycenia osobowości portretowanego.

O Mice Mickun, pochodzącej z zamożnej rodziny wypowiadała się w pełnym zardrości tonie Zofia Nałkowska. Autorka *Medalionów* tak oto opisuje sytuację finansową młodej rzeźbiarki:

By mieć taką bluzkę jak Mika, musiałabym pewnie pracować pół miesiąca po parę godzin dziennie [...] a Mika przez cały dzień nic nie robi, uczy się wiecznie malarstwa i rzeźby, ma znowu jechać do Paryża i posiada taką moc ubrań [...] a wszystko dlatego, że ojciec jej, na którego to paczka mówi: „ten stary Mickun, mała” ma fabrykę kaflí. Można być smutną²⁶.

A jednak i ona zaznała trudnych chwil — w okupowanym Paryżu chroniła się w dawnej pracowni swego mistrza, aby uciec przed prześladowaniami²⁷. Po drugiej wojnie światowej artystka rzeźbiła przede wszystkim maski o spękanej fakturze, intensyfikującej grę kolorów.

Bourdelle zainspirował polskie artystki do twórczego dialogu z przeszłością, do odkrycia jej w nowej perspektywie — archaiczna Grecja, ale też średniowiecze (niejednokrotnie w ludowej wersji), renesans, dialog z różnymi nurtami rzeźby współczesnej otworzyły drogę do interpretacji. Nauka w atelier francuskiego mistrza dała omawianym rzeźbiarkom doskonałe podstawy techniczne, które sprawiły, iż mogły one swobodnie wybierać pomiędzy różnymi estetykami unikając przy tym naśladownictwa. To lekcja emancypacji, samodzielnego myślenia, wprowadzania indywidualnej organizacji plastycznej.

Należy żałować, iż z niewielkimi wyjątkami dawne uczennice Bourdelle'a nie podjęły wyzwania na polu twórczości pomnikowej, rzadko parały się rzeźbą dekoracyjną, która wchodziłaby w dialog z architekturą. Brak znaczących zamówień ograniczył z pewnością ich wyobraźnię i nie pozwolił zmierzyć się z narracyjnie potraktowanym tematem. Ich najciekawsze realizacje to sztuka o kameralnym charakterze — portret i kompozycje rodzajowe. Ich ulubioną domeną był i pozostał portret, w którym

²⁵ Ojciec artystki kierował fabryką fajansu, a jej brat Julian Mickun był zatrudniony jako asystent Karola Tichego w Szkole Sztuk Pięknych i prowadził zajęcia z ceramiką.

²⁶ Z. Nałkowska, *Dzienniki*; cyt. za: K. Moisan-Jabłonowska, *Mika Karolina Mickun — zarys biografii i twórczości*, Biuletyn Historii Sztuki 1996 nr 1–2, s. 33–45.

²⁷ Rozmowa autorki z Rhodią Dufet-Bourdelle, przeprowadzona w kwietniu 1987 roku.

z wielką biegłością udawało im się odtworzyć nie tylko rysy modelu, ale przede wszystkim jego psychikę. Rzucająca się w oczy stylizacja jest w gruncie rzeczy podkreśleniem konstrukcji. Młode rzeźbiarki pociąga rytm i tkwiące w nim możliwości transpozycji natury. To efekt gry prowadzonej z formą, opartej na wiedzy i refleksji. Ścisła konstrukcja jest nieodłącznym elementem studium modelu, organicznie z niego wynika. Harmonia rodzi się z pogodzenia napięć.

Patrząc na kreacje polskich artystek trudno nie przywołać opinii mistrza:

Aby oddać twarz, zobaczyć ją i dokonać jej syntezy trzeba magicznego wejrzenia, gdyż należy odnaleźć twarz ukrytą. Każdy portret bez tego jest tylko smutnym trupem²⁸.

Polskie rzeźbiarki potrafiły rozwijać własną indywidualność twórczą pozostając w kręgu oddziaływania wybitnego artysty. Dla nich samych, dla ich wewnętrznej ewolucji paryski epizod był niezwykle ważny gdyż ukształtował je, pozwolił skryzystalizować poglądy na sztukę. Czy kontakt z jedną z najwybitniejszych osobowości ówczesnej rzeźby — Antoinem Bourdelle'em mógł zrekompensować brak perspektyw i możliwości spełnienia? Czy możliwość kształcenia się pod jego okiem, doznawania coraz to nowych przeżyć twórczych dawała wystarczającą energię do stawiania czoła przeciwnościom losu, w tym tej najtrudniejszej dla artysty — brakowi zainteresowania?

W zasadzie prawie żadna z wspomnianych artystek, pomimo pracowitości i talentu, nie doczekała się kariery. Co było tego przyczyną? Czy silna konkurencja na rynku rzeźbiarskim? Czy brak zleceń?

Nie na wszystkich ciążyła przecież konieczność utrzymania siebie i swych bliskich. Mika Mickun była córką bogatego przemysłowca, nie musiała liczyć się z ograniczeniami natury finansowej. Próbowała swych sił także za oceanem, a jednak nie zdołała osiągnąć prawdziwego sukcesu w kategoriach artystycznych i finansowych, choć wykazała się pomysłowością i odwagą. Występowała w kabaretach, pracowała jako projektantka mody w Londynie (zdjęcia jej projektów zamieszczał „Daily Mirror”). Nawet powodzenie Maryli Szczytt-Lednickiej we Włoszech było chwilowe, a pamięć jej twórczych osiągnięć przetrwała przede wszystkim dzięki zaangażowaniu jej brata. Podobnie w wypadku Miki Mickun — fakt przejścia jej spuścizny przez osoby zafascynowane jej twórczością zaowocował powierzeniem zbiorów instytucji muzealnej i opracowaniem twórczości. Tego szczęścia nie miały pozostałe rzeźbiarki.

Wspomnianym artystkom nie brakowało konsekwencji w trudnym zawodzie rzeźbiarza. Nie zamykały się w wąskim kręgu Polonii i otwierały się na nowe możliwości i propozycje. Bardzo pomocny był Bourdelle, który poprzez wspomniane wcześniej interwencje chciał nadać ich działaniom międzynarodową rangę. Polki nie stroniły także od ekspozycji sztuki mających charakter przeglądu współczesnych nurtów i tendencji, jakimi były paryskie Salony. Wysyłały także swoje prace na najbardziej znaczące wystawy w kraju. A może zabrakło odrobiny szczęścia, która pozwoliłaby wejść w nowe środowiska, cieszyć się poparciem znanego krytyka, zdobyć wsparcie marszanda?

Może wina leży także po stronie Polonii, która nie zabiegała o to, aby wspierać swych artystów? Nawet pochlebne komentarze w prasie polskiej i francuskiej nie były w stanie sprowokować reakcji potencjalnych kolekcjonerów i zleceńodawców. Co mogło być tego przyczyną? Czy to efekt nadprodukcji artystycznej epoki? Przecież już wtedy niezwykle trudno było przyciągnąć uwagę, a jeszcze trudniej ją utrzymać. Paryż, ówczesna stolica kulturalna świata nie rozpieszczala artystów, a zwłaszcza obcokra-

²⁸ E. A. Bourdelle, *Ecrits sur l'art et sur la vie*, Paris 1977, s. 73.

jowców. W dodatku w odniesieniu do kobiet istniało podejrzenie, że zainteresowanie sztuką to przejściowa fanaberia, zanim wezmą na siebie obowiązki rodzinne.

Paradoksalnie, zaledwie kilka prac i niewyraźne zdjęcia w międzywojennych czasopismach, to patrząc z dzisiejszej perspektywy wszystko, co pozostało po intensywnym życiu twórczym, podjętym bez względu na konsekwencje osobiste, w tym na brak możliwości pełnej realizacji, jaką daje mogąca zapewnić godziwe środki utrzymania praca w zawodzie.

Podobnie traktowano ich twórczość w ojczyźnie, gdzie brak zamiłowania do sztuki ograniczył rynek zbytu. Walka o zaistnienie na polskiej scenie artystycznej wymagała jeszcze więcej poświęcenia i determinacji niż zagranicą. Udziałem żadnej z wspomnianych artystek nie była spektakularna kariera taka jak Alicji Halickiej czy Meli Muter, i to pomimo niewątpliwego talentu. Ich pracę artystyczną trudno rozpatrywać w kategoriach sukcesu, chociaż pozytywne opinie krytyki i współczesnych artystów mogły wywołać euforię. Zaangażowanie malarki i rzeźbiarki jest nieporównywalne pod względem finansowym i nakładu pracy.

Można odnieść wrażenie, że i dzisiaj wspomniane artystki doznają niesprawiedliwości. O ile wcześniej były odsuwane przez mężczyzn na drugi plan, o tyle obecnie spychane są na boczny tor przez szkołę krytyki feministycznej. W większości są one skazane na zapomnienie, lekceważenie czy niezrozumienie. *Gender* i *queer*, które w każdym procesie twórczym doszukują się uwarunkowania płcią, podejście traktowane jako przeżytek w badaniach na Zachodzie, robi obecnie wielką karierę w Polsce. Co się dzieje ze sztuką kobiet, które nie eksponowały własnej seksualności i traktowały twórczość jak pełną zaangażowania pracę artystyczną bez żadnego *parti pris*?

Prace niektórych z omawianych uczennic Bourdelle'a zostały wystawione na dwóch ekspozycjach: „Kobiety artystki”²⁹ (1991) oraz „Różowa alternatywa”³⁰ (2008). Tytuły dają do myślenia — odczytanie w perspektywie feministycznej, dla artystek o rozwiniętej indywidualności, wykonujących swój zawód z pasją, wydaje się być co najmniej krzywdzące. Na marginesie obecnych rozważań warto wspomnieć, iż coraz częściej tworzy się z pozoru feminizującą perspektywę badania prac artystycznych. Sztandarowym przykładem może być stała ekspozycja w Muzeum Narodowym w Krakowie — Marta Deskur obok Katarzyny Kozyry, Katarzyny Kobro, Marii Pinińskiej-Bereś, Aliny Szapocznikow, Alicji Żebrowskiej.

Jaki można w tym wypadku znaleźć wspólny mianownik poza płcią? Wśród wymienionych postaci tak przecież różne jest podejście do istoty sztuki, przekonania estetyczne i tak odmienny światopogląd i problematyka prac.

Czyżby kobieta stanowiła nową kategorię w refleksji nad sztuką? Jako podmiot, temat czy twórca?

Trzeba przestrzec przed przyjmowaniem tego rodzaju punktu widzenia w badaniach nad twórczością zapomnianych, czy raczej zaniedbanych artystek, których nieliczne prace przechowywane w rezerwach muzeów ciągle czekają na odkrycie.

²⁹ *Artystki polskie* [katalog wystawy], [aut. kat. R. Bobrow i in., red. nauk. kat. A. Morawińska]. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991.

³⁰ Wystawa zorganizowana przy okazji konserwacji zbioru rzeźb Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni oraz Muzeum Łazienek Królewskich w Warszawie przez Joannę Torchałę.

BOURDELLE—THE MASTER AND INSPIRER. POLISH SCULPTRESSES IN PARIS

The article is devoted to Polish sculptresses, pupils of Emile Antoine Bourdelle. The women who have chosen this profession had to complete their artistic education abroad. In Paris, they have tried to display works in Salons and individual exposition, some of them had some success abroad—in the United States or in Italy. Their career was never so brilliant as female painters. Their works forgotten and neglected need to be rediscovered and deeply analyzed.

KEY WORDS: Bourdelle's atelier; 20th century sculpture; female artists.



ALICJI HALICKIEJ POETYCKA UTOPIA PEJZAŻU

Artur WINIARSKI (Konstancin)

Pośród artystek, pochodzących z Polski związanych z paryskim środowiskiem artystycznym pierwszej połowy XX wieku, miejsce przypadające Alicji Halickiej (1889–1974)¹ było szczególne pod wieloma względami. Gruntowne wykształcenie, w tym znajomość języków obcych, wszechstronność zainteresowań artystycznych, a także związek z kubistą Ludwikiem Markusem², pozwoliły urodzonej w Krakowie artystce być bezpośrednim obserwatorem, a także uczestnikiem paryskiej awangardy artystycznej. Alicja Halicka przyjaźniła się z wieloma pierwszoplanowymi postaciami artystycznego i literackiego *milieu* Paryża, знаła m.in.: Juana Grisa, Guillaume’a Apollinaire’a, Maxa Jacoba, Georges Braque’a, André Bretona, Maxa Ernsta, Tristana Tzara oraz Jeana Arpa. Miała okazję poznać również członków grupy Bloomsbury³. W Stanach Zjednoczonych współpracowała z wybitnymi twórcami broadwayowskiego baletu m.in.: z Igorem Strawińskim oraz Georgesem Balanchine’em⁴.

¹ Dotychczasowe informacje dotyczące dat urodzin i śmierci artystki przekazywane były w literaturze w dwóch wersjach (1895–1975) lub też (1884–1975). Brak natomiast jest jakichkolwiek źródeł potwierdzających zasadność używania którejkolwiek z tych wersji. Zgodnie z najnowszymi badaniami, udokumentowanymi certyfikatem małżeństwa oraz potwierdzeniem zgonu, prawidłowe daty życia artystki to: 20 grudnia 1889 – 30 grudnia 1974.

² Markus znany później jako Marcoussis — pseudonim, którego artysta używał za namową Apollinaire’a.

³ Znajomość z członkami grupy zapoczątkowana została poprzez Rogera Fry’a, przyjaciela Halickiej i Marcoussisa. Roger Fry był miłośnikiem francuskiej sztuki i poznał twórczość Halickiej na wystawie „French Art 1914–1919” zorganizowanej przez Leopolda Zborowskiego i Oswalda Sitwella w Mansard Gallery w 1919 roku. Halicka i Marcoussis poznali także krytyka Clive’a Bella. Pośród londyńskich znajomych znaleźli się również współtwórcy wertycyzmu m.in.: Wyndham Lewis i Ezra Pound, jak również prozaik i krytyk Ford Madox Ford i jego żona Stella Bowen.

⁴ Współpraca Halickiej z kompozytorem Igorem Strawińskim oraz tancerzem i choreografem Georgesem Balanchine’em miała miejsce podczas pobytu Halickiej w Stanach Zjednoczonych w latach 1935–1938. Halicka projektowała dekoracje i kostiumy do baletu Igora Strawińskiego *Pocałunek wieszczki* (*The Fairy’s Kiss*), którego premiera miała miejsce 27 kwietnia 1937 w The Old Metropolitan Opera House w Nowym Jorku. Poza tym Halicka wykonała także dekoracje do baletów: *Ogród publiczny* oraz *Poślubiłam anioła*.

Niemożliwym jest podjęcie rozważań na temat twórczości pochodzącej z Krakowa artystki, pomijawszy kontekst osobisty, wszak to postać Louisa Marcoussisa wpłynęła na artystyczne wybory podejmowane przez Halicką. Z jednej strony związek z Marcoussisem otworzył Halickiej możliwość uczestniczenia w najważniejszych wydarzeniach tamtego czasu dzięki poznaniu wielu znakomitych osobistości świata literackiego i artystycznego, z drugiej zaś strony był pewnego rodzaju ograniczeniem dla ambitnej artystki. Obecnie przypuszcza się, iż Halicka właśnie przez silną osobowość artystyczną swojego męża nie mogła lub nie chciała w pełni realizować swoich zainteresowań malarstwem kubistycznym⁵ oraz rozwijać pracy nad grafiką warsztatową⁶.

Przyjąwszy taki punkt widzenia, w którym rozwój artystycznej kariery Halickiej podyktowany był czynnikami od niej niezależnymi, trudno nie dostrzec również jego pozytywnych następstw. Porzucając kubizm, Halicka szukała innych form realizacji własnego talentu. Niewykluczone, iż na kanwie tych poszukiwań artystka zainteresowała się projektowaniem tkanin, co w konsekwencji zaowocowało oryginalną serią tzw. wytłaczanych romansów wykonywanych w latach 20., lub wspomnianymi wyżej sukcesami w realizacjach scenicznych broadwayowskiego baletu.

To, co było cechą wspólną obojga małżonków Halickiej i Marcoussisa to z pewnością głębokie zainteresowania poezją. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż młoda artystka przybyła z Krakowa była częstym gościem w domu Władysława Mickiewicza przy ulicy Guénégaud 7, gdzie kultywowana była tradycja poezji romantycznej. Oprócz Halickiej w poniedziałkowych spotkaniach w domu Mickiewicza brali udział m.in.: malarz Tadeusz Makowski, rzeźbiarz Edward Wittig oraz historyk literatury, krytyk i poeta Zygmunt Lubicz-Zaleski⁷.

Ponadto Halicka i Marcoussis często gościli w swoim domu poetę i teoretyka kubizmu Guillaume'a Apollinaire'a — poznanego przez Ludwika jescze w 1910 roku w cyrku Médrano. Apollinaire jadał obiady i kolacje w domu Marcoussisa i Halickiej, a wspólnie spędzone chwile stawały się okazją do dyskusji o poezji. Autor *Alkoholi* często nosił przy sobie tomik poezji, w którym ciągle zmieniał interpunkcję, i deklamował swoje wiersze. W swoich wspomnieniach Halicka opisywała wspólne spotkania, oddając nastrój panujący podczas recytacji wierszy przez Apollinaire'a:

Miał bardzo piękny głos i lubił deklamować wiersze w osobliwej pozie: siedząc przykłąk na jedno kolano, a brzuch wystawał mu z fotela⁸.

To właśnie tę cechę umiejętności poddania się poetyckiemu nastrojowi u Halickiej podkreślała Julia Hartwig, wywodząc ją wraz z pochodzeniem artystki z: „młodopolskiego, oczadziałego od nastrojów Krakowa”⁹.

⁵ Taką tezę przytaczają Krzysztof Zagrodzki oraz Paula J. Birnbaum za Jeanine Warnod; por.: K. Zagrodzki, *Alicja Halicka: mistrzowie Ecole de Paris*, [katalog wystawy]. Villa la Fleur w Konstancinie, 22 września–31 grudnia 2011, Warszawa 2011, s. 19; P. J. Birnbaum, *Women Artists in Interwar France: Framing Femininities*, Farnham–Burlington 2011, s. 142; por. także: J. Warnod, *Alice Halicka et ses Souvenirs*, Terre d'Europe 1974 nr 48, s. 3.

⁶ Louis Marcoussis, był wziętym i uznanym grafikiem. Wiemy, iż Halicka uprawiała grafikę, a zwłaszcza akwafortę i litografię. Artystka nie kryła zadowolenia, iż o jej litografiach pochlebnie miał wyrażać się Henri Matisse, odwiedzając drukarnię Chatel, gdzie pracowała w latach 20.; por.: A. Halicka, *Wczoraj*, s. 111. Obecnie znanych jest kilka realizacji graficznych m.in. portrety Serge'a Lifara i René Crevela wykonane techniką akwaforty, czy też litografia przedstawiająca Plac Zgody w Paryżu (1955).

⁷ A. Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939*, Warszawa 2009, s. 20.

⁸ A. Halicka, *Wczoraj: wspomnienia*, autoryzowany przekł. W. Błońska, Kraków 1971, s. 55.

⁹ J. Hartwig, *Apollinaire*, Warszawa 2010, s. 238.

Umiejętność wydobycia nastroju, stanowiącego tak w poezji, jak i malarstwie środek dotarcia do istoty utworu, stała się także jedną z najważniejszych cech malarstwa Alicji Halickiej. Nastrojowość w jej obrazach budowana jest poprzez charakterystyczne zastosowanie środków formalnych, które w różnych etapach jej twórczości przejawiały się bądź to w kontrastowych zestawieniach czystych plam barwnych, bądź też drgającej szmaragdowej kolorystyce spowijającej pejzaże paryskie. Celna charakterystyka owej poetyckości malarstwa Halickiej była przedmiotem komentarza w „The American Magazin of Art”:

Sztukę Halickiej cechuje umiejętność tworzenia swej wizji poetyckiej w oparciu o precyzyjny rysunek, precyzyjny i zwięzły przy jednoczesnej tendencji do chwytania przelotnego momentu — ona to tak wyjaśnia: istotę przedmiotu osiąga się nie przez konkretność obiektu, a raczej przez nastrój. W swych obrazach z Placu Zgody w Paryżu osiągnęła ona właśnie tę przemijającą i zmienną atmosferę. Mityczne rżące konie, heroldowie i boginie, fragmenty bram żelaznych, obelisk, odległy Crillon, przypadkowo napotkane składane krzesła stały się luźnymi symbolami zespolonymi nastrojem, w momencie spotkania się jej inteligencji z nastrojem południa czy pachnącej lawendą nocy na Placu Zgody¹⁰.

Te dążenia Halickiej zauważali krytycy sztuki dość wcześnie, bo w latach 20. XX wieku. Waldemar George postrzegał jej malarstwo jako pewnego rodzaju *ars poetica*, podkreślał również liryzm w jej twórczości:

Paryż odkrył Alicję Halicką bardzo niedawno. Wszechstronna ta artystka jest przede wszystkim poetką. Środki ekspresji, którymi włada, dobór kolorów, rysunek falisty, nerwowy, chwilami abstrakcyjny, a czasami realistyczny, wskazuje, że jej artystyczny światopogląd jest na wskroś liryczny [...] Alicja Halicka podkreśla, podnosi i egzaltuje wygląd swoich obrazów dzięki swym odkryciom poetycznym, które jej pozwalają prawie że równocześnie wydobyć i podkreślić sens wzruszeniowy i sens malarski przedmiotu¹¹.

Sama Halicka również przyznawała, iż kluczem do jej twórczości jest poetycki charakter malowanych przez nią obrazów. Literacki wymiar jej twórczości nie opierał się jednak na wykorzystaniu anegdoty. Obraz — według artystki — nie służył do przekazywania narracji, będąc niejako na usługach literatury, powinien się jednakże posługiwać środkami właściwymi dla dzieła poetyckiego w sferze formalnej. W jednym z wywiadów artystka tak mówiła o roli poezji w jej sztuce:

Nie jestem ani kubistką, ani naturalistką, ani impresjonistką, ani surrealistką. Po prostu pragnę wyrażać poetyckość i chcę, żeby wynikała nie z literatury, nie z tematu, ale z treści plastycznej obrazu¹².

Obrazy Halickiej emanują poetyckim nastrojem nie tylko w warstwie formalnej, czy też wynikają, jak chciałaby artystka, jedynie z „treści plastycznej”. Ważna jest także, o czym Halicka nie wspomina w przytoczonym fragmencie wywiadu, tematyka obrazu.

Jednym z bardziej żywotnych tematów w sztuce Alicji Halickiej był pejzaż, a zwłaszcza pejzaż miejski. Halicka przejawiała wyjątkową dociekliwość w obserwacji miasta jako żywego organizmu. Wiązało się to z pewnego rodzaju świeżością spojrzenia na

¹⁰ Cyt. za: *Wystawa malarstwa Alicji Halickiej (Paryż)*, [katalog wystawy], przedm. J. Casou. Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1956, s. 8.

¹¹ [J. W. Jarociński] Waldemar George, *Sylwety artystyczne*, *Pani* 1924 nr 1–2, s. 30–31.

¹² H. Kowzan, *Baśń barw: letni wieczór w Tuileries*, *Świat* 1956 nr 41, s. 10.

rozwój miasta, jego historię, architekturę i symbolikę. W tych malarskich zapiskach, nie zabrakło także miejsca na osobisty stosunek uczuciowy artystki do „portretowanych” miejsc.

Rozwój pejzażu w twórczości Alicji Halickiej

Stosunkowo niewiele wiemy o malarskich zainteresowaniach Halickiej z okresu studiów w Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej w Krakowie, czy też jej pobytu w Monachium. Nie znamy jej obrazów z tamtego czasu. Sama artystka również nie wspomina nic o tematach jej malarskich zainteresowań. Wiadomo jednak, iż od lat dziecięcych przejawiała zainteresowanie rzeźbą miejską. Jako mała dziewczynka zachwycała się rzeźbą, głównie zaś fontannami oraz elementami miejskiej architektury. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż po kilkudziesięciu latach Halicka przywołała wspomnienia z dzieciństwa, w których podziwiała piękno wiedeńskiej architektury i rzeźby:

Mijałyśmy barokowe fontanny, morskie potwory pluły wodą u stóp kamiennych bogiń. W „Volksgarten” Medea rozpacziała nad trupami swych pomordowanych dzieci. Z dachu Parlamentu ulatywały kwadrygi z brązu¹³.

W latach 30. Halicka powróci do zakłętej w kamieniu mitologii i uczyni ją jednym z naczelných tematów swojego malarstwa.

W pierwszych latach po przyjeździe do Paryża, Halicka nie przejawia zainteresowania pejzażem w swoim malarstwie. Gros przedstawień stanowią wtedy martwe natury, portrety oraz sceny rodzajowe. W tej tematyce artystka podejmuje zagadnienia zbieżne z poszukiwaniami kubistów, a mianowicie dotyczące konstruowania przestrzeni w obrazie obrazu oraz jego kompozycji. Do tych zagadnień sukcesywnie Halicka włącza również problem koloru, jako ważnego czynnika kształtującego obraz.

Dopiero w serii gwaszy przywiezionych z krakowskiego Kazimierza w latach 1919 i 1921 oraz na obrazach olejnych o podobnej tematyce, pojawia się przestrzeń miejska. Wówczas pejzaż jest jedynie tłem dla rozgrywających się scen.

Bardzo ważnym etapem w rozwoju pejzażu w malarstwie Halickiej były akwarele z początku lat 20. Spośród znanych prac z tego okresu warto wymienić dwie: *Rue Lepic* ulubioną uliczkę artystki¹⁴ oraz widok na Montmartre. W pracach tych zaznacza się echo kubistycznych doświadczeń artystki widoczne zwłaszcza w zestawianiu poszczególnych „cytatów rzeczywistości” na zasadzie collage’u oraz podporządkowywaniu ich kompozycji całości. Zastosowanie takiej poetyki, było zabiegiem celowym, u podłoża którego leżała chęć uchwycenia substancji żyjącego miasta, jego temperamentu, dynamizmu oraz zmienności.

W latach 30. Halicka malowała głównie pejzaże Paryża. Najważniejszym, i niemalże obsesyjnym, tematem jej przedstawień stał się Plac Zgody. Jeden z bardziej znanych obrazów z tego cyklu pochodzi z 1933 roku i należy do zbiorów muzeum sztuki współczesnej w Paryżu (Musée national d’art moderne w Centre Georges Pompidou). W pejzażach paryskich, czy też nieco późniejszych nowojorskich dostrzegalne są wpływy innych artystów, a zwłaszcza Giorgio de Chirico i Jeana Dufy’ego. Halicka znała twórczość Chirico, oglądając chociażby obrazy tego artysty w kolekcji Paula

¹³ A. Halicka, *Wczoraj*, s. 9.

¹⁴ „Uwielbiałam ulicę Lepic. Pełno tam było jarzyn i owoców po śmiesznie niskich cenach”; por.: tamże, s. 61.

Guillaume'a. Spotykała go także podczas swojego pobytu w Nowym Jorku¹⁵. W sztuce urodzonego w Grecji artysty, przejawiają się reminiscencje antycznej kultury, pewnego rodzaju tęsknota za nią. Halicka niewątpliwie eksplorowała antyczny topos. Plac Zgody był dla niej z pewnością swego rodzaju kontynuacją spuścizny antycznej. W swoich wspomnieniach przeciwstawiała architekturę Paryża zabudowie Nowego Jorku, widząc w tym mieście z kolei swoisty romantyzm:

Malowałam posągi Placu Zgody i jego cudowny architektoniczny klasycyzm, kontrastujący z wyuzdanym romantyzmem wielkiego amerykańskiego miasta¹⁶.

Nie tylko w tematyce, ale także w sferze formalnej dostrzec można pokrewieństwa z malarstwem Chirico, zwłaszcza w sposobie malowania koni, gdzie artystka posługuje się barwną wibrującą kreską. Halicka tworzy własne „muzeum wyobraźni” z obrazami łączącymi w sobie historię z teraźniejszością, poetycką wizję z realistycznym pejzażem. W obrazach tego muzeum artystka konstruuje przestrzeń miejską, której głównym bohaterem nie jest przewijający się tłum. W obrazach Halickiej miasto ożywiane jest swoją historią — haniebną lub triumfalną, mitologią drzemającą w pomnikach miejskich fontann i mostów, czy wreszcie symbolami pustych krzesel.

Zestawienia kolorystyczne w pejzażach z Nowego Jorku czy późniejsze pejzaże z Indii polegały na subtelnych dominantach błękitów lub też kontrastowych zestawieniach błękitów i czerwieni. Tego rodzaju efekty kolorystyczne sytuowały malarstwo pochodzącej z Krakowa artystki blisko twórczości Raoula, a zwłaszcza Jeana Dufy. Widoki Tuileries malowane technikami wodnymi, podkreślały swobodę wypowiedzi oraz wrażliwość i delikatność artystki.

W przedstawieniu *Paryż w Godzinie G*¹⁷ antyczny świat legnie w gruzach. Tragiczna w skutkach druga wojna światowa, przyniosła Halickiej-artystce wiele przykrych doświadczeń. Razem z Marcoussisem i córką musiała opuścić Paryż, osiadając najpierw w Vichy, a później w pobliskim Cusset¹⁸. Przedwczesna śmierć Marcoussisa w 1941 roku była dla Halickiej dodatkowym ciosem, otwierającym kolejny etap tułaczki, tym razem w Marsylii, Vienne, Chamonix, Sallanches.

W latach powojennych Halicka skupiała się prawie wyłącznie na malowaniu pejzaży miejskich. Obrazy powstające wówczas były pokłosiem podróży artystki do Indii, które odwiedziła w 1952 roku (owocem tej wyprawy był cykl *Cuda Indii*), Związku Radzieckiego oraz Polski, gdzie odbyła się jej wystawa w 1956 roku w warszawskiej Zachęcie. W pejzażu warszawskim Alicja Halicka również śledziła historię miasta zapisaną w jego pomnikach. Malowała między innymi Łazienki Królewskie oraz Stare Miasto. Najciekawszym obiektem pędzla Halickiej z tego czasu jest *Widok na Stare Miasto* z 1958 roku, (il. 22) obraz utrzymany w tonacjach zieleni — charakterystycznej kolorystyce dla późnego okresu twórczości artystki. Typowe dla Halickiej malarstwo zostało wpisane w kompozycję tradycyjnej weduty. Zastosowanie klasycznej kompozycji nie było naśladownictwem¹⁹, ale zabiegiem celowym. Artystka podkreślała tym

¹⁵ Tamże, s. 177.

¹⁶ Tamże, s. 257.

¹⁷ Obraz z cyklu *Godziny Paryża*. Oryginalny tytuł z języka francuskiego brzmi *Paris à l'Heure H*, co można odczytywać jako nawiązanie do amerykańskiego określenia lądowania w Normandii jako D-Day.

¹⁸ Obie miejscowości położone w Oweranii należały do tzw. wolnej strefy, utworzonej w wyniku zawieszenia broni podpisanego pomiędzy Niemcami i Francją 22 czerwca 1940 roku.

¹⁹ Przykładem, do którego Halicka mogła się odwoływać jest obraz *Panorama Warszawy* przypisywany Christianowi Melichowi, namalowany ok. 1625 roku i znajdujący się w Bayeri-

samym znaczenie historii w dziejach miasta i zrozumienie tejże historii przez artystę. Obraz był dokumentacją heroicznego momentu w historii miasta, które podniosło się ze zgliszczy wojennych.

Jednym z ostatnich akordów twórczych Halickiej, był przedstawiany m.in. w warszawskiej Kordegardzie w 1968 roku cykl płócien pt. *Bramy Paryża*. W odróżnieniu od poprzednich pejzaży ukochanego miasta, artystka skupiała się na jego przedmieściach, wśród których pojawiły się przedstawienia La Rotonde de la Villette. Na innych pejzażach tego cyklu przed oczami widza piętrzyły się olbrzymie mury, bloki mieszkalne, a niekiedy fabryki i ich dymiące kominy. Odległa kraina heroicznego czasu młodości Alicji Halickiej i jej artystycznego otoczenia, której symbolami były wzgórza Montmartre i majestatyczna bazylika Sacré-Cœur, czy też Wieża Eiffle'a, zarysowywały się jedynie w tle industrialnego pejzażu „teraźniejszości”.

ALICJA HALICKAS' ARTISTIC UTOPIA OF THE LANDSCAPE

Alicja Halicka, one of the most important Polish-born female painters of the 20th century, was a member of the French Avant-garde Movement. Along with her husband, the cubist painter Louis Marcoussis, Halicka was strongly influenced by modern poetry. In her art and particularly in landscapes she combines some fragments of the visual world with dreams, poetry and mythology. She observes towns and cities through their history and their monuments and sculptures.

KEY WORDS: Alicja Halicka; Louis Marcoussis; Guillaume Apollinaire; poetry; utopia; School of Paris; Ecole de Paris; Montmartre; Montparnasse; Igor Stravinsky; ballet; Georges Balanchine.

sche Staatsgemäldesammlungen in Monachium, którego kopia znajduje się w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Stołecznego Warszawy.



SARA LIPSKA — ARTYSTKA WSZECHSTRONNA. WYJĄTKOWA UCZENNICA DUNIKOWSKIEGO

Ewa ZIEMBIŃSKA (Warszawa)

Xawery Dunikowski — mistrz rzeźby i wybitny pedagog — wykładał w Szkole Sztuk Pięknych (późniejszej Akademii Sztuk Pięknych) w Warszawie, następnie w ASP w Krakowie i w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Wykształcił wielu artystów należących dziś do grona najwybitniejszych twórców rzeźby polskiej XX wieku, między innymi Janinę Broniewską, Jacka Pugeta, Marię Jaremę, Henryka Wicińskiego, Tadeusza Kopera, Alinę Ślesieńską, Barbarę Zbrożynę, Bronisława Chromego czy Jerzego Beresia. Nie kształtował uczniów jako wiernych swoich naśladowców, ale pomagał im zrozumieć kanony sztuki i starał się wyzwolić w nich własną indywidualność.

Jedną z jego uczennic była Sara Lipska. W polskiej historii sztuki artystka właściwie nieobecna, znana zaś we francuskich publikacjach na temat designu, mody i rzeźby. Rzeźbiarka, malarka, projektantka wnętrz, kostiumów i dekoracji teatralnych, grafiki użytkowej i mody. Większość życia spędziła w Paryżu. Współpracowała z Siergiejem Diagilewem i jego Baletami Rosyjskimi w Operze Paryskiej, Heleną Rubinstein, Antoine'm de Paris (Antonim Cierplikowskim) — słynnym fryzjerem polskiego pochodzenia i mecenasem sztuki, projektantem mody Paulem Poiret, domem mody Maison Myrbor czy architektką Adrianną Gorską. Na paryskich Champs-Élysées i w Monte Carlo prowadziła butiki z autorskimi projektami ubrań. Prezentowała swoje prace na wielkich wystawach, m.in. Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w 1925 roku i Wystawie Światowej w 1937 roku w Paryżu. Uczestniczyła w paryskich Salonach: Jesiennym, Niezależnych i Tuileryjskim.

Sara Lipska była nie tylko jedną z ważniejszych uczennic dla Dunikowskiego, ale także jedną z ważniejszych osób w jego życiu, choć sam artysta mało o niej mówił. Poznali się w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie Lipska, zaraz po jej utworzeniu w 1904 roku, podjęła studia w pracowni rzeźby, którą prowadził młody, wówczas

29-letni, Xawery Dunikowski. Sara Lipska do szkoły była zapisana, i tak też występowała przez cały okres nauki, jako Sara Lipszyc¹. Nie są znane powody, z jakich nastąpiła ta zmiana nazwiska. Zrozumiała byłaby zmiana z Lipszyc na Lipską, próbująca zatuszować żydowskie pochodzenie Sary czy służąca zbliżeniu do społeczeństwa polskiego². W akcie urodzenia artystki widnieje nazwisko Lipska, to samo jakie nosił jej ojciec — Mendel Jozek Lipski³. Sara Lipska pochodziła z zamożnej rodziny, która z pewnością wspierała ją finansowo i opłacała naukę w szkole. Artystka wybrała trudny, szczególnie dla młodych kobiet, kierunek — rzeźbiarstwo. Szybko stała się ulubioną studentką profesora, jego modelką i żoną. We wspomnieniach z pierwszych lat działalności Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie Jan Brzeziński, artysta malarz, w spisie nazwisk uczennic i uczniów SSP z lat 1904–1907, „którzy złożyli swój wkład w dziedzinie sztuk plastycznych, pedagogiki i szerzenia kultury estetycznej” wymienia nazwisko Sary Lipszyc⁴. Na fotografii z 1904 roku pochodzącej z archiwum Brzezińskiego⁵ przedstawiającej profesorów, studentki i studentów SSP w Warszawie we wnętrzu jednej z sal szkoły, została także sfotografowana Sara Lipska (il. 25). Na odwrocie fotografii zostały umieszczone nazwiska niektórych sportretowanych osób. Obok nazwiska Sary Lipszyc znajduje się dopisek — „muza prof. Dunikowskiego”. Inny uczeń SSP, Zygmunt Kamiński, w swoich wspomnieniach o szkolnych koleżankach wymienia Sarę Lipszycową — „model Dunikowskiego z wczesnej epoki jego twórczości”⁶.

W 1906 roku Lipska i Dunikowski prawdopodobnie wspólnie wyjechali w podróż do Syrii i Palestyny. Dla Sary, z pochodzenia Żydówki, wyprawa była z pewnością ważnym przeżyciem. Niestety, nie zachowały się właściwie żadne relacje ani dokumenty z wyjazdu. Wiemy, że podróż była zainspirowana i odbyła się w towarzystwie malarza Leopolda Gottlieba, który jechał do Palestyny, by objąć katedrę malarstwa w Szkole Sztuk i Rzemiosła „Bezalel”⁷. O wspólnej podróży do Palestyny wspomina Lipska w jednym z listów do Xawerego Dunikowskiego:

¹ X. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 32; Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Sprawozdanie z dotychczasowej działalności Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych za czas od marca 1904 do czerwca 1907.

² Wielu Polaków wyznania mojżeszowego także w celu integracji ze społeczeństwem polskim zmieniało swoje nazwiska czy nawet imiona; por.: A. Jagodzińska, *Akulturacja i integracja Żydów Warszawy*, s. 229–234.

³ Sara Lipska urodziła się 7 grudnia 1882 roku w Mławie, w zaborze rosyjskim, w żydowskiej rodzinie. Była córką Mendela Jozeka Lipskiego (lat 27) i Ruchli z domu Goldsztejn (lat 23), zamieszkałych w Mławie. Ojciec był handlarzem, pochodził z Kalisza. Matka urodziła się w Mławie. Wraz z Sarą urodził się jej brat bliźniak Elja Salomon Lipski; Archiwum Państwowe m.st. Warszawy, Oddział w Mławie, nr zespołu 56, Akta stanu cywilnego wyznania mojżeszowego w Mławie, powiat mławski, z lat 1856–1930, Akta urodzenia rok 1882, sygn. 64, nr 73 — Elja Salomon Lipski, sygn. 64, nr 74 — Sara Lipska.

⁴ Biblioteka Narodowa, sygn. III 10 441, Jan Brzeziński, Pierwsze lata 1904-5-6-7 działalności Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, rps.

⁵ Biblioteka Narodowa, Zbiory Ikonograficzne, sygn. 54 004, IF 59962/ III-15, Zdjęcie grupowe profesorów, studentek i studentów we wnętrzu jednej z sal szkoły. Warszawa, Szkoła Sztuk Pięknych 1904, neg.

⁶ Z. Kamiński, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975, s. 180.

⁷ A. Tanikowski, *Portret podwójny z czasów młodości. Leopold Gottlieb i Xawery Dunikowski*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo. Rzeźba. Grafika. Krytyka artystyczna*. Materiały z konferencji naukowej, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 21–23 września 2005, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2006, s. 47.

Złoty,

Dziękuję Mu również za wiadomości o trybie twórczej Jego pracy, którą zawsze podziwiam i odczuwam również to niewygasłe zamięłowanie i zapal do malarstwa. Było tak zawsze; pamiętam (malowanie szpachlą w Palestynie, malowanie w Paryżu)⁸.

W październiku 1908 roku ze związku Lipskiej i Dunikowskiego rodzi się córka — Maria Xawera Dunikowska. Przychodzi na świat w Brukseli⁹. Na akcie urodzenia córki widnieje podpis rzeźbiarza, który uznał dziecko, dając mu swoje nazwisko.

Pod koniec 1912 roku¹⁰ Sara Lipska wraz z córką opuszcza na zawsze Polskę i wyjeżdża do Paryża. Być może jedzie tam wraz ze swoją przyjaciółką z czasów studiów, Zofią Piramowicz (1880–1958), która także w końcu 1912 roku osiedla się w stolicy Francji. Rzeźbiarka zamieszkała w dzielnicy Montparnasse, przy ulicy Campagne-Première¹¹, gdzie żyło wielu polskich artystów. Zaraz po przyjeździe podjęła współpracę z Siergiejem Diagilewem (1872–1929) i jego Baletami Rosyjskimi. Pracowała w zespole Leona Baksta¹², wielkiego scenografa i kostiumologa Baletów. Wpływ Baksta na Lipską jest bardzo widoczny, szczególnie w sposobie prowadzenia kreski, doborze ornamentów i kolorystki. Bakst był także kolekcjonerem sztuki azjatyckiej. W swoich dekoracjach i kostiumach odwoływał się bardzo często do sztuki orientalnej. Jest to szczególnie wyraźne w takich baletach jak *Kleopatra*, *Szeherazada* czy *Ognisty ptak*. Zespół Diagilewa od początku swojej działalności, od 1909 roku, zachwycał paryską publiczność. Wielu artystów chciało z nim pracować. Do projektowania dekoracji i kostiumów zostali zaangażowani między innymi Pablo Picasso, Natalia Gonczarowa, Michaił Łarionow, André Derain, Henri Matisse, Juan Gris, José-Maria Sert, Georges Braque czy Naum Gabo i Anton Pevsner. Sara Lipska współpracowała z Baletami Rosyjskimi do 1929 roku, kiedy to, wraz ze śmiercią Diagilewa, zespół przestał istnieć.

W drugiej połowie lat 30. artystka podjęła próbę ponownej współpracy z Operą Paryską. W liście do ówczesnego dyrektora opery, Jacques'a Rouché (1862–1957), który w planach miał wystawienie *Pieśni nad pieśniami* według Arthura Honeggera, proponuje mu swój udział w pracach nad dekoracjami, podkreślając swoją znajomość tematów biblijnych i liter hebrajskich¹³. Jest to jeden z niewielu przykładów, w którym Sara Lipska przywołuje swoje żydowskie pochodzenie. W jej twórczości nie ma ani tematów związanych z historią narodu żydowskiego ani nawet żadnych żydowskich motywów.

W 1914 roku do Paryża przyjeżdża Xawery Dunikowski. Nie wiadomo dokładnie kiedy, prawdopodobnie w pierwszym kwartale — list Dunikowskiego do Ludwika Puszeta (Pugeta) z marca 1914 roku jest wysłany z adresu paryskiego¹⁴. Początkowo zamieszkał razem z Sarą Lipską i ich córką, jak rodzina. Jednak „wielki” rzeźbiarz nie

⁸ Archiwum prywatne w Paryżu, list Sary Lipskiej do Xawerego Dunikowskiego z 6 sierpnia 1953.

⁹ Archiwum Miejskie w Brukseli, akt urodzenia z 9 października 1908.

¹⁰ Sara Lipska w liście z 16 lutego 1945 do Zygmunta Lubicz Zaleskiego pisze, że do Paryża przyjechała pod koniec roku 1912; Biblioteka Polska w Paryżu, zbiory rękopiśmienne, Akc. 3888, [Działalność Zygmunta Lubicz Zaleskiego jako koordynatora do spraw stypendiów i zasiłków dla uczonych oraz artystów w latach 1945–1948].

¹¹ Dokładny adres Sary Lipskiej to 31 bis rue Campagne-Première.

¹² Bibliothèque Nationale de France, archiwum Musée d'Opéra, FR BNF 39756388/1, list Sary Lipskiej do Jacques'a Rouché z 11 lipca 1935.

¹³ Tamże, FR BNF 39756388/2, list Sary Lipskiej do Jacques'a Rouché z 14 lutego 1937.

¹⁴ Instytutu Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, nr inw. 237, list Xawerego Dunikowskiego do Ludwika Puszeta z 21 marca 1914.

mógł odnaleźć się w codziennych obowiązkach wspólnego życia i opieki na dzieckiem. Helenie Blum, jednej z badaczek jego twórczości, podczas rozmowy w 1945 roku, opowiadał o tym okresie. Blum pisze:

W Paryżu było mu zrazu bardzo ciężko, nie miał z czego żyć, dużo czasu zajmowało mu rodzinne [przerobione na codzienne — E.Z.] życie, sprzątanie, kupowanie w sklepiku¹⁵.

Dunikowski w wywiadzie podaje, że w Paryżu mieszkał przy rue François Gilbert nr 8 bis¹⁶. Tu od marca 1916¹⁷ roku mieściła się jego pracownia.

W lecie 1914 roku Balety Rosyjskie Diaghilewa udały się do Wielkiej Brytanii na *tournée*. Razem z nimi pojechali Sara Lipska i Xawery Dunikowski. Blum pisze:

Nie było jednak innych zamówień i wyjechał na wezwanie do Londynu, robił portrety Szalajapina, Bokina, Karsawiny, lecz wkrótce wybuchła wojna, więc ostatnim statkiem wyjechał do Paryża¹⁸.

Dunikowski wstąpił do Legionu Bajończyków, polskiego oddziału ochotników w Bayonne, wchodzącego w skład Legii Cudzoziemskiej.

„Mile wspomina te czasy paryskie, gdy mu się świetnie powodziło. Ale nic go nie wiąże z Paryżem”¹⁹. Podczas rozmowy z Heleną Blum Dunikowski nie wspomina ani o Sarze, ani o córce. One obie przez długi czas nie istnieją ani w wywiadach udzielanych przez artystę, ani we wspomnieniach, ani w żadnych informacjach biograficznych o rzeźbiarzu. Jednakże przez cały okres twórczości Dunikowskiego powstają prace, związane zarówno z Sarą Lipską, jak i ich wspólną córką.

Sara Lipska fascynowała Dunikowskiego swoją urodą, niezależnością, temperamentem. Ta fascynacja, pomimo, że Sara nie była jedyną kobietą w jego życiu, trwała aż do śmierci rzeźbiarza. Przez cały okres twórczości wielokrotnie ją portretował. Rysy twarzy jednej z *Kobiet brzemiennych*, najbardziej znanego cyklu rzeźbiarskiego Dunikowskiego, są rysami Sary Lipskiej. Rzeźba ta wykonana została w 1906 roku, Lipska wówczas była studentką artysty w warszawskiej SSP. Z okresu paryskiego pochodzą liczne portrety Sary — *Głowa dwuwymiarowa*, wykonana w różnych materiałach — cemencie, drewnie, gipsie²⁰ oraz dwie wersje *Głowy Sary*²¹. W 1915 roku Dunikowski namalował piękny, całopostaciowy portret Lipskiej — *Sara w zielonej sukience*²², dziś znajdujący się w kolekcji prywatnej. W tym samym roku powstały dwa obrazy, obecnie wchodzące w skład kolekcji Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni,

¹⁵ Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, H. Blum, „Xawery Dunikowski. Rozmowy przeprowadzone z artystą w 1945 roku”, mps., s. 8.

¹⁶ Tamże, s. 12.

¹⁷ Informacja za: A. Kodurowa, *Biografia*, [w:] tejże, *Xawery Dunikowski: rzeźby, obrazy, rysunki. Katalog*, przedm. S. Lorentz. Muzeum Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 1975, s. 14.

¹⁸ Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, H. Blum, „Xawery Dunikowski”, s. 8.

¹⁹ Tamże, s. 13.

²⁰ Xawery Dunikowski, *Głowa dwuwymiarowa*, cement, 50 × 32 × 33 cm, nr inw. MKr 49; gips, 51 × 31 × 31 cm, nr inw. MKr 1062; drewno, 65 × 40 × 31,5 cm, nr inw. MKr 29, własność Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni, oddział Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej: MNW).

²¹ Xawery Dunikowski, *Głowa Sary*, gips polichromowany, 47 × 31 × 30 cm, nr inw. MKr 406; brąz patynowany, 48 × 31,5 × 30 cm, nr inw. MKr 28, własność MNW.

²² Xawery Dunikowski, *Sara w zielonej sukience (Sara en vert)*, olej na kartonie, kolekcja prywatna, Paryż.

przedstawiające lalki²³, zapewne te, którymi bawiła się Xawera. W latach 30. artysta namalował kilka portretów córki²⁴, miał także możliwość się z nią spotkać. Prawdopodobnie tuż przed aresztowaniem i wywiezieniem artysty do obozu koncentracyjnego w Auschwitz powstaje obraz *Kobieta przy sztalugach*²⁵, przedstawiający Sarę Lipską podczas malowania. W obrazie powojennym *Żywioty mórz*²⁶ możemy dopatrzeć się twarzy Sary podobnej do wcześniejszego wizerunku rzeźby — głowy dwuwymiarowej. W 1920 roku Dunikowski dostaje propozycję objęcia katedry rzeźby w krakowskiej ASP. Przyjmuje ją i podejmuje decyzję o wyjeździe z Paryża. Paryską pracownię likwiduje ostatecznie w styczniu 1923 roku²⁷. Od tej pory z Sarą będą spotykali się sporadycznie przy okazji przyjazdów rzeźbiarza do Paryża, ale do śmierci Dunikowskiego w 1964 roku, będą prowadzili ze sobą korespondencję.

Najciężej rozstawał się z Paryżem, gdy likwidował pracownię.
— Żegnałem młodość, nadzieję, złudzenia. Przyjąłem brzemię odpowiedzialności i od tej chwili żyłem pracą²⁸.

Okres międzywojenny to dla twórczości Sary czas najbardziej intensywnego rozwoju. W tych latach dekoruje dwa paryskie apartamenty Antoine'a Cierplikowskiego — jego słynny *maison de verre* przy rue Saint Didier, ukończony w 1929 roku i późniejszy, usytuowany w pobliżu wieży Eiffla, przy rue Paul Doumer. Wszystkie jej projekty były bardzo nowatorskie, utrzymane w duchu funkcjonalizmu. Jednym z głównych twórców, którymi się posługiwała, było grube, przemysłowe szkło. Z niego wykonane były schody, ścianki działowe i wiele elementów wyposażenia, jak stół czy krzesła. Wpływ na taką stylistykę miał z pewnością także sam Cierplikowski, znany z zamiłowania do nowoczesności i ekstrawagancji²⁹. Dla niego Sara Lipska projektowała również stroje i przebrania na bale, jak na przykład strój księcia perskiego, w którym Antoine pokazał się na balu dobroczynnym u hrabiego Volpi w Wenecji w 1922 roku³⁰ czy strój Buddy, w którym został sportretowany na obrazie Keesa van Dongena³¹.

Sara Lipska była także autorką wielu okładek pisma poświęconego modzie, wydawanego przez Cierplikowskiego w latach 1932–1937 „Antoine Document”. Projektowaniem dla czasopism zajmowała się jeszcze w Warszawie przed wyjazdem do Paryża. Za

²³ Xawery Dunikowski, *Lalka*, olej na tekturze, 57,5 × 48 cm, sygn.: *Xawery Dunikowski/Paris*, nr inw. MKr 617; *Martwa natura z lalką*, olej na płótnie, 62 × 80 cm, sygn.: *Xawery Dunikowski Paryż*, nr inw. MKr 180, własność MNW.

²⁴ Xawery Dunikowski, *Portret córki*, ok. 1932, olej na desce, 90 × 110 cm, MKr 576; *Portret córki w pomarańczowej sukni*, 1936, olej na desce, 53 × 43,5 cm, MKr 566, własność MNW.

²⁵ Xawery Dunikowski, *Kobieta przy sztalugach*, 1940, olej na desce, 92 × 116 cm, sygn.: *Xawery Dunikowski 1940 Kraków*, MKr 587, własność MNW.

²⁶ Xawery Dunikowski, *Żywioty mórz*, 1948, olej na płótnie, 175 × 86 cm, MKr 503, własność MNW.

²⁷ A. Kodurowa, *Biografia*, s. 14.

²⁸ W. Sokorski, *Xawery Dunikowski*, Warszawa 1978, s. 83.

²⁹ Więcej na ten temat w katalogu wystawy *Fryzjer w trumnie*, red. nauk. J. Torchała, E. Ziemińska, A. A. Szablowska, Królikarnia, 5 lipca – 27 sierpnia 2006, oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 2006.

³⁰ [A. Cierplikowski] Antoine, *J'ai coiffé le monde entier*, présentation et propos recueillis par J. Durtal, Paris 1963, s. 173 („Quelques pas en arrière”).

³¹ Kees van Dongen, *Portret Antoine'a Cierplikowskiego w stroju wschodnim*, 1927?, olej na płótnie nabitym na sklejkę, 160 × 130 cm, sygn.: *van Dongen*, nr inw. M.Ob. 2025, Muzeum Narodowe w Warszawie.

jedną z okładek, do katalogu składu futer firmy Tytusa Kowalskiego, w 1910 roku otrzymała nagrodę³². Ilustrowała także książkę Janusza Korczaka *Moški, Joški i Srule*³³.

Wielkim sukcesem było opublikowanie projektów wnętrz i mebli Sary Lipskiej, powstałych we współpracy z René Martin (1891–1977) w książce *Le style moderne. Contribution de la France* wydanej w 1925 roku w Paryżu³⁴. Wstęp do niej napisał Henry van de Velde, a znalazły się tam projekty, obok Lipskiej i Martina, takich twórców jak: Le Corbusier, Robert Delaunay czy Robert Mallet-Stevens.

W latach 30. Sara Lipska pracowała dla Heleny Rubinstein (1872–1965), „cesarzowej piękna”, jak nazywał ją Jean Cocteau. Projektowała dla niej wystrój butików, witryn sklepowych, afisze reklamowe, a także flakony perfum. Poznały się zapewne dzięki Antoine’owi i szybko zaprzyjaźniły. Tuż przed drugą wojną światową artystka przeprowadziła się do domu wybudowanego przez Rubinstein przy boulevard Raspail.

Dzięki kontaktom z paryskim towarzystwem, Antoinem i Heleną Rubinstein, Sara Lipska pozyskiwała nowych zleceniodawców. Projektowała między innymi wystrój wnętrz w wiejskim domu księżnej Natalie Paley³⁵, rosyjskiej księżniczki, aktorki, żony projektanta mody Luciena Lelonga. Współpracowała także z architektką Adrianną Gorską (1899–1969), siostrą Tamary Łempickiej, przy renowacji i przebudowie domu Barbary Harrison w podparyskim Rambouillet³⁶.

Wielką pasją Sary Lipskiej było projektowanie mody. Od 1924 roku współpracowała z domem mody Myrbor, zajmując się projektowaniem dla nich strojów i wystrojem wnętrz. Maison Myrbor współpracował także z takimi artystami jak Pablo Picasso, Georges Braque czy Fernand Léger.

W 1925 roku Sara otworzyła butik ze swoimi projektami przy ulicy Belloni w dzielnicy Montparnasse. Musiał mieć powodzenie, skoro w 1934 roku przeniosła go na avenue des Champs-Élysées. Na tej samej ulicy znajdowały się butiki takich projektantów jak Jeanne Lanvin czy Giovanni Schiaparelli. Butik prowadziła do 1939 roku³⁷.

Współpracowała także z projektantem mody Paulem Poiretem (1879–1944). Wiele sukni, zaprojektowanych przez Sarę, przypominało projekty Poireta. Zdobione były kamieniami, ornamentem kwiatowym i haftem, wywodzącym się ze sztuki orientalnej. Używała lekkich i zwiewnych materiałów.

Artystka prowadziła także własną pracownię rzeźby i dekoracji wnętrz (Lipska Sculpteur Décorateur) przy rue Froidevaux w Paryżu i drugą w Monte Carlo.

O życiu Sary Lipskiej w czasie drugiej wojny światowej mało wiadomo. Z listopada 1943 roku pochodzi jej dowód osobisty, wydany w Paryżu. Być może mieszkała

³² J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Warszawa 1969, s. 197.

³³ Pierwsze wyd.: 1909; drugie: 1922, jako Sara Lipszycowa.

³⁴ *Le style moderne. Contribution de la France*, introduction de H. Van de Velde, Paris 1925, plansza XLVIII Une chambre à coucher, de Lipska et Martin, Copyright by A. Calavas, Paris 1925; plansza IV Un atelier d’artiste, de Lipska et Martin, Copyright by A. Calavas, Paris 1925; plansza XIV Des Meubles, de Lipska et Martin, Copyright by A. Calavas, Paris 1925.

³⁵ B. Chavanne, B. Gaudichon, *Catalogue raisonné des peintures des XIXe et XXe siècles (artistes nés après 1774) dans les collections du Musée de la ville de Poitiers et de la Société des antiquaires de l’Ouest*, [Poitiers] 1988.

³⁶ C. Bonney, *Adrienne Gorska: Milka Bliznakov Prize Final Report, International Archive of Women in Architecture 2002*, [on-line]. [Dostęp: październik 2012]. Dostępny w WWW: <http://spec.lib.vt.edu/IAWA/inventories/Gorska/gorska-2.html>.

³⁷ Taką informację podaje Maria Xawera Dunikowska w liście do kustosa Musée Alphonse Georges Poulain w Vernon z 22 marca 1987 roku.

razem z córką wówczas w stolicy Francji. Wsparcia materialnego udzieliło jej, jak sama wspomina, towarzystwo Aide aux Emigrants³⁸.

Po wojnie Lipska pracowała ze słynnym tancerzem, dawnym solistą Baletów Rosyjskich, Sergem Lifarem, projektując dekoracje i kostiumy do jego przedstawień. Tancerz, po śmierci Diagilewa, współpracował stale z Operą Paryską, wystawiającą wiele pozycji z jego repertuaru. Lifar cenił Sarę jako dawną współpracownicę samego mistrza i Leona Baksta. Ich wspólnym projektem miał być balet *Taniec ptaków*³⁹ (il. 27). Skomponowanie muzyki zamierzano powierzyć Olivierowi Messianowi. Projekt nie doczekał się jednak realizacji.

Dużym sukcesem artystki była nagroda na Salon de l'Art Libre w Palais des Beaux Arts de la Ville de Paris za rzeźbę przedstawiającą pianistę Artura Rubinsteina⁴⁰ (il. 23). Jest to praca, w której odnaleźć można wpływ Dunikowskiego z wczesnego okresu jego twórczości. Sara Lipska doskonale oddała fizjonomię pianisty, duże oczy, gęste brwi, wydatne usta i nos, wysokie czoło. Artystka wiele uwagi poświęciła na opracowanie charakterystycznej dla Rubinsteina fryzury. Jest to jedna z jej ostatnich rzeźb, gdy ją tworzyła miała ponad osiemdziesiąt lat.

Do końca życia Dunikowskiego w 1964 roku, artyści prowadzili ze sobą korespondencję. Przez przeszło pół wieku pisywali do siebie. W listach adresowanych do Dunikowskiego widzimy, że rzeźbiarz był dla Sary najważniejszy, był jej wielką miłością, jej mistrzem (często w listach zwraca się do niego — „Mistrzu”). Pomimo, że jako młoda kobieta, młoda matka, miała małe wsparcie z jego strony, przez cały czas darzyła go uwielbieniem. Z pewnością trudno jej było łączyć obowiązki domowe, zarabianie na życie, z pełną swobodą twórczością artystyczną. A jednak udawało jej się często łączyć pracę zarobkową z kreacją artystyczną, z artystycznym spełnieniem.

Dla Dunikowskiego sztuka zawsze była na pierwszym miejscu. Sara Lipska była dla niego tuż po niej. Rzeźbiarz uważał, że:

Artysta nie powinien się żenić, tak jak ksiądz. Albo sztuka, albo żona. Albo sakralna służba, albo babskie baby. Innego wyjścia nie ma⁴¹.

Sara Lipska niechętnie mówiła o swojej twórczości. Nie pozostawiła po sobie żadnych wspomnień, żadnych pamiątek, które dziś mogłyby pomóc w poznaniu jej osoby i twórczości. Nie jest mi znany ani jeden autoportret artystki.

Związana była ze światem mody i kręgiem teatralnym. Z przeglądu jej dorobku artystycznego wynika, że obracała się w najlepszym paryskim środowisku, pracując jako projektantka wnętrza, mody, rzeźbiarka i malarka. Będąc kobietą, emigrantką z Polski, samodzielnie wychowując dziecko, jako artystka dokonała bardzo wiele.

³⁸ „Podczas wojny obecnej pobierałam od czasu do czasu, od towarzystwa «Aide aux Emigrants» zapomogi i w krytycznych chwilach, dzięki Pani Thuillier Landry, byłam wspomaganą i chronioną od grożącego mi niebezpieczeństwa”; Biblioteka Polska w Paryżu, zbiory rękopiśmienne, Akc. 3899/2, Korespondencja Zygmunta Lubicz Zaleskiego z lat 1950–1967, K-L, list Sary Lipskiej z 1964 r.

³⁹ Część z projektów kostiumów do baletu zachowało się w kolekcji Musée de la Ville de Poitiers.

⁴⁰ Sara Lipska, *Artur Rubinstein*, cement, podstawa marmurowa, 50 × 46 × 37 cm, nr inw. THL Rz 269, Biblioteka Polska w Paryżu.

⁴¹ W. Sokorski, *Xawery Dunikowski*, s. 46.

SARA LIPSKA: VERSATILE ARTIST. DUNIKOWSKI'S EXCEPTIONAL APPRENTICE

Sara Lipska (1882–1973) was talented in several fine arts. She worked with sculpture and painting; designed interiors as well as theatre sets and costumes; she even worked as a book illustrator. She spent most of her professional life in Paris, where she associated herself with the artistic avant-garde and where she enjoyed great success. Her relationship with Dunikowski influenced her life immensely. They met at the School of Fine Arts in Warsaw, where he taught sculpture as a young professor and where she began to study in 1904. In Paris she worked for Sergey Diaghilev's Ballets Russes performing at the Paris Grand Opera and for Antoine Cierplikowski, a well-known hairdresser and a fashion designer of Polish origins. Sara Lipska's artistic output shows that she moved among the best Parisian circles. The artist exhibited her works, among others, at several Paris Salons.

KEY WORDS: Sara Lipska; Xawery Dunikowski; Antoni Cierplikowski; Paris; the School of Fine Arts in Warsaw; sculpture; design.



ROLA BADAŃ BUDOWY TECHNICZNEJ I ROZPOZNANIA WARSZTATU ARTYSTY NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI MELI MUTER

Katarzyna A. CYBULSKA (Toruń)

„Il faut aimer la matière dont on se sert”

Mela Muter¹

Mimo iż informacje o budowie obrazu nie zawsze mają bezpośredni wpływ na interpretacje o charakterze humanistycznym, to jednak mają zasadnicze znaczenie dla wyjaśnienia, jakimi środkami osiągnięto konkretny wyraz artystyczny dzieła, pozwalają ponadto zrozumieć, w jaki sposób poszczególne elementy, niekiedy wydawałoby się mało istotne, współtworzą jego skomplikowaną strukturę, oraz jaki proces technologiczny temu towarzyszy².

Wybór rodzaju użytych przez artystę podobraz: płóciennego (a co za tym idzie rodzaju i splotu płótna), metalowego, tektury, sklejk czy deski i ich przygotowanie, a także charakter zaprawy lub jej brak, oraz wybór spoiwa, pigmentów, tworzyw i dodatkowych elementów (szczególnie istotny w sztuce nowoczesnej), mają znaczenie w budowaniu nie tylko formy, ale także w przekazie samej treści dzieła, wpływając zasadniczo na jego odbiór, jego wartości artystyczne, estetyczne, na jego ogólny charakter. Ponadto ułatwiają i pozwalają na wyodrębnienie poszczególnych etapów twórczych, a więc i określenie charakterystycznego dla każdego malarza sposobu myślenia artystycznego. Rejestrują jego zmagania się z materią, w której pracuje, poszukiwania właściwych środków wyrazu, sposobu przekazania własnej wizji. A co także bardzo istotne pomagają ponadto ocenić jego umiejętności techniczne. Dzięki badaniom bu-

¹ Kolecja Liny i Bolesława Nawrockich, M. Muter, „Guide de la Peinture”, [b.d.], rkp., s. 19.

² G. Bastek, G. Janczarski, *Dlaczego malarstwo weneckie*, [w:] *Serenissima — światło Wenecji: dzieła mistrzów weneckich XIV–XVIII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w świetle nowych badań technologicznych, historycznych i prac konserwatorskich*, [oprac. i red. kat. G. Bastek, G. Janczarski, A. Ziomba]. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999, s. 49.

dowy technicznej staje się jasne, co naprawdę kształtuje owe subtelności stylu danego artysty i decyduje o ostatecznym wyrazie obrazu.

Badania budowy technicznej dzieł sztuki mają za zadanie odpowiedzieć na podstawowe pytania: jakie materiały zostały użyte do powstania konkretnego obiektu, jakiej były jakości, w jakiej ilości zostały wykorzystane oraz w jaki sposób. Z ilu warstw oryginalnych (technologicznych) zbudowane jest dane dzieło sztuki, jakiej grubości są te warstwy oraz jaki mają skład. Poza materiałami zastosowanymi w procesie tworzenia dzieła, badaniom podlegają również materiały dodane podczas konserwacji lub reperacji, tzw. elementy wtórne. Istotne jest określenie, jaki one mają wpływ na ostateczny odbiór dzieła, a na ile je zafałszowują czy przekłamują. Badaniom podlegają także zjawiska powstałe w wyniku naturalnego procesu starzenia się dzieła lub jego przyspieszonej degradacji, co pozwala na poznanie przyczyn i mechanizmów procesów niszczenia, tak by móc im skutecznie zapobiegać, powstrzymać je i minimalizować ich skutki. Pozwalają ponadto zrozumieć zjawisko dobrego lub złego stanu zachowania obiektu, bez względu na jego wiek (oczywiście poza uszkodzeniami mechanicznymi), starając się ustalić jakie materiały czy technika przyczyniły się do tego, że konkretne dzieło jest np. tak wyjątkowe i dobrze zachowane lub co, niestety ma również miejsce, staje się z czasem coraz bardziej nieczytelne.

Badania analityczne pozwalają na wydobycie wiedzy bezpośrednio z samego dzieła, niekiedy także na weryfikację tekstów źródłowych, których studia, już od czasów starożytnych, poprzez średniowiecze i okres nowożytny, były i są nieocenioną skarbnicą wiedzy odnoszącą się do rozwoju technik malarskich.

Jak zauważa Zofia Kaszowska, tzw. badania podstawowe, których celem jest „jedynie” identyfikacja materiałów, powinny być systematycznie kontynuowane. Mimo iż stan wiedzy o materiałach i technikach w różnych okresach, miejscach i warsztatach oraz artystach uległ znacznemu rozbudowaniu, to nie wszystko zostało dotąd należycie jeszcze rozpoznane i przestudiowane. Owa, pewnego rodzaju „baza danych”, jak ją określa badaczka, winna być stale poszerzana, tak by stanowiła wartościowy materiał odniesienia dla kolejnego pokolenia badaczy³.

W ostatnich latach obserwujemy bardzo szybki rozwój metod analitycznych oraz ich znaczne udoskonalenie⁴. Intensywnie stosuje się tzw. badania nieniszczące, które są

³ Z. Kaszowska, *Możliwości i ograniczenia metod analitycznych stosowanych w badaniach technologicznych gotyckich malowideł tablicowych*, *Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, 2010 t. 19, s. 13.

⁴ Wykonywane są standardowo badania podstawowe, polegające na ocenie wyglądu obrazu w świetle rozproszonym, skośnym i przechodzącym, rejestracji fluorescencji wywołanej promieniowaniem ultrafioletowym, rejestracji wyglądu malowidła w bliskiej podczerwieni, jak również rentgenografia, reflektografia w ultrafioletcie czy też reflektografia w zakresie bliskiej podczerwieni z selektywną rejestracją barw.

Identyfikuje się podobrazia, wypełniacze i pigmenty warstw malarskich oraz zapraw, a także ich spoiwa. Do najczęściej stosowanych w tym celu metod analitycznych należą: techniki mikroskopowe, mikrochemiczne, kroplowe (te należą także do mikrochemicznych), rentgenowska analiza fluorescencyjna (XRF), chromatografia gazowa (GC), spektroskopia w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR) oraz chromatografia gazowa połączona ze spektrometrią masową (GC-MS). W celu określenia stratygrafii warstw wykonuje się przekroje poprzeczne próbek i poddaje badaniom mikroskopowym rejestrując między innymi ich wygląd w bliskiej podczerwieni w fałszywych barwach czy też fluorescencję w ultrafioletcie. Przekroje poprzeczne bada się także za pomocą energodispersyjnej mikroanalizy rentgenowskiej z zastosowaniem mikroskopu elektronowego (SEM-EDS) oraz spektroskopii ramanowskiej (RS). Kiedy oglądamy układ warstw malarskich w przekroju stratygraficznym, widzimy i zaczynamy rozumieć w jaki sposób

niezbędne w sytuacji, gdy z danego obszaru malowidła nie można pobrać próbek do badań, czy to ze względu na dobry stan zachowania warstwy malarskiej, oraz wysoką wartość artystyczną obrazu, czy też są uznane za niedopuszczalne ze względu na zasady etyki konserwatorskiej⁵.

Przykład wybitnej polskiej malarki, artystki École de Paris — Meli Muter⁶, oraz badania nad jej twórczością od strony technologii i techniki pozwalają przybliżyć i scharakteryzować jej warsztat malarski odsłaniając po części jego tajniki i możliwości, a tym samym wrażliwość malarską i geniusz artystki⁷ (il. 28).

Należy pamiętać, iż przez stulecia obrazy budowano logicznie, opierając się na gruntownej znajomości materiału i prawidłowym jego stosowaniu. W dawnych szkołach technika była ogniwem łańcucha tradycji, opartej na wiedzy i umiejętności zdobytej przez poprzedników, do której każdy mistrz dodawał coś własnego. Wiek XIX, a tym bardziej XX, w którym tworzyła Muter, były okresem zasadniczej zmiany, „Nową erą”, w której produkcją materiałów malarskich nie zajmowali się już sami artyści, a wyspecjalizowane manufaktury i firmy artystyczne, co oczywiście miało swój wpływ na brak bezpośredniej kontroli nad metodami, jakością i rodzajem materiałów używanych do produkcji farb, mediów, werniksów⁸ oraz przygotowaniem podobrazii⁹. To wszystko niewątpliwie przekładało się także na stan zachowania obrazów, ale również zmieniło samo podejście artystów do ich pracy, gdzie strona techniczna i tradycyjnie rozumiane rzemiosło malarskie zaczęły mieć znaczenie drugorzędne.

artysta uzyskiwał kolor i fakturę poszczególnych plam barwnych, jak budował swój obraz. Dostrzegamy zmiany optyczne pigmentów i spoiw, jak również warstwy wtórne, będące czy to przemaalowaniem, czy ingerencją restauratorów. Ów przekrój jest poniekąd świadectwem historii obrazu, już sam w sobie jest dokumentem.

⁵ Zob. m.in.: *Scientific Examination for the Investigation of Paintings. A Handbook for Conservator — Restorers*, eds. D. Pinna, M. Galeotti, R. Mazzeo, Firenze 2009; J. Rogóż, *Zastosowanie technik nieniszczących w badaniach konserwatorskich malowideł ściennych*, Toruń 2009.

⁶ Wł. Maria Melania Mutermilch (1876 Warszawa – 1967 Paryż), jedna z wielkich postaci kobiecego ówczesnego malarstwa i jedna z najwybitniejszych portrecistek swego czasu; por.: *Mela Muter (1876–1967). Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich*, [katalog wystawy]. Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 1994–luty 1995, oprac. B. Brus-Malinowska, B. Nawrocki, Warszawa 1994; J. Malinowski, B. Brus-Malinowska, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007; E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004; A. Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004; E. Bobrowska-Jakubowska, *Portret „szalonych lat”*: *Mela Muter na międzynarodowej scenie artystycznej Paryża*, [w:] *Mela Muter. Malarstwo / Peinture*, [red. M. A. Supruniuk, S. Majoch], Toruń 2010.

⁷ Dzieła Muter nie były do tej pory przedmiotem wnikliwych technologicznych i konserwatorskich analiz. Wszystkie analizowane obiekty należą do prywatnej kolekcji Liny i Bolesława Nawrockich, stanowiącej wystarczająco reprezentatywny materiał badawczy dla badań nad warszta-tem artystki; K. A. Cybulska, *Historia kolekcji: Mela Muter w zbiorach Bolesława i Liny Nawrockich*, [w:] *Mela Muter. Malarstwo / Peinture*, s. 41–46. Przedstawione w niniejszym artykule wyniki badań są częścią większego projektu, realizowanego przez autorkę w ramach pracy doktorskiej w Zakładzie Technologii i Technik Malarskich Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

⁸ Wówczas kupowanych w tubach lub słoiczkach gotowych produktów.

⁹ Podobrazia płócienne były wówczas dostępne w handlu już zazwyczaj zagruntowane, na krosnach lub cięte z wałka na metry. Podobnie podobrazia tekturowe.

Mela Muter wypowiedziała się w różnych technikach, tj. malarstwie olejnym, akwareli, rysunku, grafice, wykonywanych na różnych podłożach, papierowych, płóciennych, tekturowych, skleje, które niejednokrotnie artystka wykorzystywała powtórnie, malując zarówno na awersach, jak i rewersach swoich podobrazii¹⁰. Mimo iż w zasadzie była samoukiem, miała świetnie opanowany warsztat akademicki, rysunek i samą technikę malowania. Potrafiła również bardzo szybko wypracować swój nader charakterystyczny sposób wypowiedzi artystycznej, gdzie strona techniczna dzieł miała kluczowe znaczenie w ich odbiorze. Już w pierwszych recenzjach odnoszących się do twórczości Muter krytycy niejednokrotnie zwracali szczególną uwagę nie tylko na podejmowane przez artystkę tematy, ale na specyfikę jej warsztatu malarskiego, charakterystyczne środki wyrazu i technikę, w jakiej je osiąga.

Już w 1907 roku Tadeusz Jaroszyński na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, pisząc o indywidualnej wystawie Meli Muter w Warszawie, wskazywał na wzory, z których czerpie w swojej twórczości, wymieniając mistrzów: Gauguina, van Gogha, oraz polskich, Wyspiańskiego i Boznańską. Szczególnie podkreślał doskonałość warsztatową prac artystki, ich harmonię i „skończoność”, wyrobienie zawodowe młodej malarki, którym nie ustępowała poziomowi swych inspiratorów¹¹. Z kolei Wacław Gąsiorowski, wspominając o uczestnictwie Muter w Salonie paryskim, tego samego roku, pisał o jej interesującym, choć jednak według niego zmanierowanym sposobie malowania¹².

W 1910 roku Henryk Zbierzchowski opublikował artykuł na temat dwóch artystek polskich, mieszkających i tworzących w Paryżu: Olgi Boznańskiej i Meli Muter właśnie. Odnosił się do różnorodności tematycznej, ale także technicznej dzieł Muter, skłaniając się jednocześnie do wniosków krytyki francuskiej zestawiającej jej twórczość z malarstwem van Gogha. Ponadto Zbierzchowski podkreślił wielką indywidualność, oryginalność oraz aktualność prac Muter, z ujawniającym się w nich silnym temperamentem twórczym, jednocześnie podkreślając, iż malarka nie identyfikuje się z żadną ze współczesnych szkół artystycznych¹³. Po wystawie w Barcelonie w Galerii Dalmau, w 1911 roku hiszpański krytyk Manuel Rodriguez Codolá zwrócił uwagę na różnorodność technik, jakimi się posługuje artystka, jak ją określił — eksperymentatorka. Zwrócił uwagę na rygorystyczną dyscyplinę jej przemyślanych kompozycji, wyzbytych przypadkowości, a obfitych w wyszukane środki ekspresji. Podkreślił, że już w pierwszych dziełach widoczny jest wyśmienity warsztat i silna osobowość artystki, a jej prace przedstawiają ogromną wartość artystyczną, treściową, a przede wszystkim techniczną¹⁴. W 1923 roku, po trzeciej indywidualnej wystawie Muter w Warszawie, Władysław Skoczylas w recenzji z wystawy podkreślił otwartość Muter na nowe kierunki w sztuce, jej świadome liczne inspiracje, z zachowaniem jednakże własnej indywidualności twórczej, uznając za główne cechy charakteryzujące jej malarstwo monumentalizm i deformację. Zwrócił uwagę, iż kompozycje artystki mają cechy malarstwa współczesnego, a autorka stosuje w nich interesujące i nowatorskie

¹⁰ Przykłady dwustronnie malowanych obrazów w twórczości artystki zostały omówione m.in. w artykule: J. Olszewska-Świetlik, K. A. Cybulska, *Konserwator wobec autorskich zmian w dziełach sztuki — zagadnienia etyczne i estetyczne na przykładzie twórczości Meli Muter*, [w:] *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, red. E. Szmít-Naud, B. J. Rouba, J. Arszyńska, Warszawa-Toruń, 2012, s. 229–246.

¹¹ T. Jaroszyński, *Nowe talenty*, Tygodnik Ilustrowany 1907 nr 43, s. 876.

¹² W. Gąsiorowski, *Artyści polscy w Salonach paryskich*, Świat 1907 nr 30, s. 4.

¹³ H. Zbierzchowski, *Z pracowni artystów polskich w Paryżu: Boznańska i Mutermilchowa*, Tygodnik Ilustrowany 1910 nr 40, s. 803–805.

¹⁴ M. Rodriguez Codolá, *Mela Mutermilch*, Museum 1911 t. 1, s. 401–419.

zabiegi techniczne¹⁵. Mieczysław Wallis natomiast w artykule z wystawy Muter w TZSP przypomniał jak wielką renomą cieszy się jej malarstwo na świecie. Zwrócił uwagę na oryginalną estetykę, prostotę i monumentalność jej kompozycji.

[...] Wybitnym rysem malarki jest dążenie do monumentalności. [...] Ambitnie zmierza ona do tego, co proste, wielkie i mocne. [...] Owo dążenie do monumentalności przejawia się w zamiłowaniu do wielkiego formatu obrazów (zwłaszcza portretów), w posługiwaniu się wielkimi liniami i wielkimi, niemal jednolitymi plamami barwnymi, w wysiłkach mających na celu osiągnięcie mocniejszej, spoistszej budowy obrazu. Jak dalece artystce zależy na dużych zwartych powierzchniach, o tym świadczy między innymi to, że w portretach z oczu zwykle zaznacza ona tylko brwi i powieki, mniemając, że dokładniejsze wykończenie oka, zwłaszcza zaś zaznaczenie tęczęwki i źrenicy rozerwałoby całość twarzy [...].¹⁶

Dostrzegając w jej pracach liczne inspiracje: pointyлизmem — w punktowym sposobie malowania partii twarzy i rąk, malarstwem van Gogha — w żywej kolorystyce i ekspresyjnych pociągnięciach pędzla oraz Cézanne'a w konstruowaniu kompozycji obrazu, podkreślał jednocześnie, że była artystką niezależną, nienależącą do żadnej z grup artystycznych.

[...] Wszystkie utwory p. Muterowej odznaczają się wyrafinowanym kunsztem, świadomym swoich sposobów i środków, umiejącym korzystać mądrze ze zdobyczy poprzedników. Od pointylistów wzięła ona sposób kładzenia farb drobnymi kreskami, stosowany przez nią, zwłaszcza do malowania twarzy i rąk; od Van Gogha pochodzi także wyciąganie plam barwnych w pasma oraz łączenie tych pasm w fale, wiry i pęki. Wpływ Cézanne'a i jego szkoły ujawnia się najsilniej w krajobrazach dolin górskich i wybrzeży morskich o horyzoncie zamkniętym ze wszystkich stron górami lub zgoła bez horyzontu; w dążeniu do równowagi mas; w lekkiej stylizacji geometrycznej wzgórz, domów, drzew; w niezbyt ścisłym liczeniu się z prawidłami perspektywy.¹⁷

Wallis odniósł się również do stłumionego kolorytu prac malarki, widząc w tym techniczny świadomy zabieg, jak sądził uzyskany przez stosowanie przez nią, chropowatego niezagruntowanego płótna.

Barwy na obrazach p. Muterowej są zwykle matowe, stłumione, co pochodzi, jak się zdaje, z używanego przez malarkę — grubego i chropowatego — gatunku płótna, silnie wysysającego farbę. Paleta p. Muterowej składa się przeważnie z żółtej ochry, cynobru, seledynowej i oliwkowej zieleni, kobaltu, ultramarynu i fioleto. Niekiedy artystka pozwała płótnu przeświecać poprzez farbę; kiedy indziej znowu biel pozostawionego zupełnie bez zamalowania płótna służy jej jako czynnik kolorystyczny w sposób podobny, jak np. akwareliście biel papieru. [...].¹⁸

Dużo miejsca technicznej stronie prac artystki poświęcił także Jan Żyznowski, odrębność jej malarstwa widząc w stosowaniu świadomych niedopowiedzeń i w wyważonych tonacjach barwnych¹⁹. Również Jan Centnerszwer podkreślał zainteresowanie artystki różnymi technikami plastycznymi i doskonale ich opanowanie, a co dość interesujące, świetlisty koloryt prac tłumaczył stosowaniem przez artystkę specjalnego

¹⁵ W. Skoczylas, *Z Zachęty Sztuk Pięknych: Wystawa prac Melanii Muter w TZSP*, Tygodnik Ilustrowany 1923 nr 15, s. 234–235.

¹⁶ M. Wallis, *Kronika. Sztuki plastyczne*, Przegląd Warszawski 1923 nr 25, s. 129–130.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ J. Żyznowski, *Z Zachęty. Wystawa Meli Muter*, Rzeczpospolita 1923 nr 86, s. 3.

rodzaju płótna²⁰. Robert Rey w uzyskaniu specyficznego nastroju prac widział stosowanie przez Muter odpowiednich zabiegów technicznych²¹. W 1927 roku w związku ze zorganizowaną w Galerii Josepha Billieta wystawą artystki, Rey napisał artykuł, którego znaczną część poświęcił właśnie analizie technicznej dzieł Muter. Zauważył, że technika pustych miejsc, stosowana przez artystkę, nie ma związków z dywizjonizmem Seurata, Signaca czy Grossa, a w niej właśnie upatrywał wielkość i oryginalność malarstwa Muter, jednocześnie zaznaczając, że swoje kompozycje konstruowała w oparciu o zasadę kontrastów.

To w 1913 zobaczyłem po raz pierwszy dzieła sygnowane Mela Muter. Jej technika wydawała mi się wtedy bardzo charakterystyczna. Pomiędzy jednym a drugim dotknięciem pędzla rozciągał się interwał, w którym płótno pozostawało nagie; ale mógłby zostać wypełniony jedynie nieuniknionymi wariacjami. Skoro tak, po co je wypełniać? [...]. Technika ta, trzeba stwierdzić, nie ma nic wspólnego z dywizjonizmem Seurata, Signaca czy też Grossa. Pozwala ona natomiast Meli Muter tworzyć obrazy niezwykle silne w wyrazie, skoro są na nich zaznaczone same, choćby tylko drobne akcenty...²².

Mieczysław Sterling pod koniec lat 20. XX wieku pisał o Muter jako o bezkompromisowej, kierującej się instynktem w malarstwie, doskonałej portrecistce:

Malarka ta nigdy nie szła na kompromisy. Nie szukała łatwej popularności, pozwalała wypowiadać się instynktowi z niepohamowaną swobodą. Jeżeli ulegała wpływowi, to artystów najbardziej rewolucyjnych. Wpływy były przejściowe, wychodziła spod nich przewagą własnej indywidualności, na której zbudowała osobistą swoją formę²³.

André Salmon zauważył, że artystka swoim stylem i podejmowaną w pracach problematyką, wykracza daleko poza sztukę akademicką, dając zapowiedź sztuki nowej, wolnej od skostnienia, niezależnej, broniącej indywidualności twórczej²⁴. Paul Sentenac z kolei pisał:

[...] Mela Muter [...] przekłada swe artystyczne emocje na rzetelną materię, na farbę gęstą i szeroko nakładaną, na te jasne, złagodzone barwy zestawione zawsze z delikatną harmonią, które charakteryzują paletę tej artystki, rozpoznawalnej spośród tysiąca innych²⁵.

Również Jacques Millet pisał o fakturalnym potraktowaniu powierzchni płótna, w którym widział nawiązanie do van Gogha²⁶.

Z przytoczonych wyżej fragmentów recenzji widać, iż stosowana przez Muter technika oraz materiały nie były niedostrzegane przez krytykę. Wręcz przeciwnie, jakże często widziano siłę sztuki Muter właśnie od strony jej techniki.

Śmiało możemy stwierdzić, że jej autorski warsztat i sposób pracy były wynikiem głębokich studiów i olbrzymiego doświadczenia. A techniczna strona pracy nie była obojętna artystce ani w jej twórczości, ani w ocenie przez nią twórczości jej kolegów.

²⁰ J. Centnerszwer, *Z Zachęty. Wystawa Meli Muter*, *Nasz Przegląd* 1923 nr 15, s. 3.

²¹ R. Rey, *Mela Muter*, *Der Cicerone* 1926 nr 9, s. 286.

²² Tenże, *Mela Muter*, *Art et Décoration* 1927, nr 303, s. 65.

²³ M. Sterling, *Z paryskich pracowni. August Zamoyski — Mela Muter*, *Głos Prawdy* 1929 nr 6, s. 3.

²⁴ A. Salmon, *Le peinture de Mela Muter*, *Pologne Littéraire* 1933 nr 87, s. 5.

²⁵ P. Sentenac, *Les expositions par Paul-Sentenac. Galerie de la Renaissance, La Renaissance* 1930/6.

²⁶ J. Millet, *Mela Muter à la Galerie Nosedà* [katalog wystawy], Avinion 1948.

Ów świadomy według Muter brak dbałości o jakość stosowanych przez artystów materiałów, ich niewiedza oraz dyletantyzm, jak też nie zawsze uczciwe działania handlarzy materiałami malarskimi, nie były jej obojętne. Muter wielokrotnie wypowiadała się bardzo krytycznie, niekiedy wręcz pogardliwie, na temat nieświadomości artystów, o ich lekkomyślności i lenistwie, podkreślając iż taki stan rzeczy prowadzi nie tylko do upadku rzemiosła malarskiego, jak określała pracę malarzy, ale także do zupełnego niezrozumienia istoty malarstwa, nawet przez nich samych. W swoim dzienniku Muter pisze:

[...] Trzeba przyznać że my malarze pracujemy w bardzo delikatnej materii, najbardziej ze wszystkich... [...] Ze wszystkich starożytnych dzieł najmniej zachowało się właśnie malarstwo. Mamy greckie pomniki, rzeźbiarskie i architektoniczne, rzemiosło, gliniane wazy, grzebienie, klejnoty, meble. To wszystko zostało w większej liczbie niż dzieła malarskie. Więc z powodu kruchości malarstwa musimy otoczyć nasze dzieło większą troską jako malarze, większą niż inni artyści²⁷.

Tylko malarz, sam swoją pracą i troską może zadbać by jego dzieło przetrwało, poznać dogłębnie technikę, którą się posługuje²⁸.

I dalej:

[...] Widzimy dzisiaj jak malarze walczą z różnymi trudnościami w technice malarskiej. Widzimy że ich dzieła już za życia ich autorów niszczą się szybko: ciemnieją, żółkną, pokrywają się krakelurami. I widzimy jak nadchodzi godzina jak dzieło będzie nie do rozpoznania i może zniknąć całkiem. Nasze sumienie rzemieślnika budzi się i szukamy sposobów żeby chronić nasze obrazy przed tym niebezpieczeństwem. I to doprowadziło mnie, żeby przedsięwziąć poszukiwania w stronę dzieł dawnych mistrzów, które przetrwały, świeże, nietknięte przez wieki. Przeanalizować te, które przetrwały, na ścianie, na płótnie, na desce. Dawni malarze pokrywali ściany malowidłami nie tylko wzruszającymi, ale też trwałymi, o czym należy pamiętać. One przetrwały znaki czasu, nie poddały mu się²⁹.

[...] w zgiełku nie mamy czasu na kontemplację i refleksję, nie sprawdzamy osobiście, tylko zostawiamy innym ten trud. I zostawiamy to pierwszemu lepszemu — komukolwiek³⁰.

Skupiając się tylko na wybranych zagadnieniach warsztatu Muter i jego ogólnej charakterystyce oraz prezentując tylko część przeprowadzonych badań budowy technicznej jej dzieł, jedynie je sygnalizując, wiemy że artystka bardzo chętnie wykorzystywała pod malarstwo olejne podobrazia płócienne, o różnym splocie i gęstości. Nieco rzadziej tekturę czy sklejkę. I tylko na początku twórczości malowała niekiedy na gotowych podobrazach fabrycznych, których później się nie spotyka w jej twórczości³¹. Przeważnie podobrazia przygotowywała sama. Artystka stosowała zawsze biały grunt, najczęściej kredowy i kazeinowy³², robiony własnoręcznie, naniesiony zazwyczaj

²⁷ M. Muter, „Guide de la Peinture”, s. 1–2.

²⁸ Tamże, s. 19.

²⁹ Tamże, s. 1.

³⁰ M. Muter, *En marge de ma Peinture*, Les Cahiers de l’Etoile 1929 nr 7, s. 84.

³¹ Przykładem może być obraz *Melancholia* — *autoportret* czy *Autoportret w świetle księżycy*.

³² W znacznej liczbie obrazów w warstwie gruntu zidentyfikowano spoiwo kazeinowe z dodatkiem oleju lnianego, między innymi w *Brzozach*, *Dziewczynce na krześle*, *Portrecie mężczyzny w białej tunice*, *Portrecie Anglika* lub samo spoiwo kazeinowe, np. w *Portrecie pani Lefebvre* czy *Autoportrecie w turbanie I*. Badania fizykochemiczne wykazały, iż nie ma zależności pomiędzy użytym spoiwem a składem wypełniaczy. Niekiedy zaprawa jest na bazie gipsu i bieli

mniej lub bardziej starannie w jednej warstwie. Jego faktura uzależniona jest od sposobu nałożenia zaprawy na powierzchnię podobrazia, a tym samym już na tym etapie odzwierciedla koncepcję artystki. Niekiedy była nakładana nożem lub szpachlą, innym razem za pomocą wałka nadając powierzchni „gruzelkową” i chropowatą fakturę, która w sposób dość jednoznaczny sprawia, że mamy wrażenie jakby była to powierzchnia malowidła ściennego — efekt chropowatego tynku. Czasami, gdy została dodatkowo przeszlifowywana, daje efekt gładkiej ściany. Przeprowadzone na części obrazów badania spoiw warstwy malarskiej wykazały, iż w większości analizowanych przypadków spoiwem jest olej³³, ale też dość często identyfikowano temperę³⁴.

W sposobie opracowania malarskiego obrazów Muter nie ma schematów. Struktura warstw barwnych jest zróżnicowana zarówno w poszczególnych okresach twórczości artystki, jak i w określonych fragmentach konkretnego obrazu. W dojrzałych pracach plama malarska jest drobna i rozwibrowana. W partii twarzy lekko, swobodnie i punktowo kładziona, w partiach np. ubioru, bardziej płaska, niekiedy znacznie szczelniej wypełnia przestrzeń. Uzyskane na palecie barwy artystka nakładała miejscowo plamą, która mieszała się z warstwami spodnimi, jeśli te były niedostatecznie wyschnięte. Jedne partie wykonane są mięsistą gęstą farbą, która niekiedy wprowadzana była w jednej warstwie niekiedy wieloetapowo, wówczas są to krater i sople różnokolorowej farby. Na wielu obrazach artystki zauważyć można metodę tzw. przecierek, czyli malowania półsuchym pędzlem w taki sposób, że gęsta farba pozostaje jedynie w spłotach płótna, pozwalając oddziaływać warstwom spodnim. W wielu przypadkach obrazy powstawały w kilku sesjach, stąd też można zaobserwować wprowadzanie kolorów zarówno mokre w mokre, jak i mokre na suche. Niekiedy te fragmenty zostawały zamalowywane zostawiając prześwitujące obszary, dodatkowo migoczących barw. W obrębie tych fragmentów warstwa malarska jest chropowata i szorstka. Artystka uzyskała ją poprzez nawarstwienie coraz grubszych impastów, prawdopodobnie odsączonej dodatkowo farby. W wielu obrazach poza pędzlem zauważamy użycie szpachelki w nanoszeniu warstw barwnych, jak też użycie odwrotnej strony pędzla.

Często w obrazach Muter barwa podobrazia i jego faktura ma udział w kolorystyce i ostatecznym odbiorze estetycznym obrazu. Taką sytuację obserwujemy m.in. w *Portrecie Leopolda Staffa*, gdzie artystka wykorzystwała podłoże tekturowe, jego ciepły ton, jako jeden ze składników budujących strukturę barwną dzieła, gdzie gładka powierzchnia i kolor podobrazia tekturowego jedynie przeklejonego, bez warstwy zaprawy

cynkowej, innym razem kredy, bieli tytanowej i prawdopodobnie litoponu, w innych przypadkach wypełniacz może stanowić mieszanina węglań wapnia otrzymanego sztucznie, bieli cynkowej i białego bolusu.

³³ Głównie lniany, niekiedy modyfikowany dodatkiem oleju makowego, lub sam makowy. Przykład mogą stanowić obrazy: *Brzozy*, gdzie w warstwie malarskiej zidentyfikowano olej lniany z niewielką ilością oleju makowego, *Portret pani Lefebvre*, gdzie spoiwo warstwy malarskiej stanowi mieszanina oleju makowego i lnianego, oraz *Portret Leopolda Staffa*, gdzie w partii tła użyto oleju lnianego, natomiast twarz poety o miękko budowanej formie i wyróżniającej się delikatnej fakturze namalowana została, mokre w mokre, z zastosowaniem oleju makowego, z niewielkim dodatkiem oleju lnianego. Olej makowy, który był zalecany do stosowania właśnie w jasnych partiach obrazu, gdyż żółknie mniej niż olej lniany, artystka z pewnością użyła świadomie. Prawdopodobnie zastosowała go w partii karnacji ze względu na jego jeszcze inną właściwość — farby na oleju makowym, impasty lub pół kryjące, można bez obawy przez dłuższy czas, sześć, osiem dni, nakładać wilgotne w wilgotne.

³⁴ Czego przykładem są między innymi obrazy: *Autoportret w turbanie I*, który artystka namalowała tłustą temperą na zaprawie kazeinowej, czy *Pietà — kompozycja*, namalowany temperą kazeinową na zaprawie olejnokazeinowej.

w sposób zdecydowany wpływa na charakter i estetykę obrazu. W partii tła kładzione laserunkowo oszczędnie i płasko plamy barwne, miejscami w dwu i trzech warstwach stworzyły gładką i błyszczącą materię malarską, uzyskaną dzięki wprowadzeniu znacznej ilości spoiwa z pigmentem o wyszukanych zestawieniach kolorystycznych głębokich zieleni, brązów oraz czerni, nadając całości ciemny koloryt. Sylwetka poety, szybki szkic postaci, sugestywny, wrażliowy w przestrzeni tła zarysowany czarną energiczną kreską, wypełnioną półprzezroczystą plamą barwną w brązowym tonie (il. 30). Z kolei w portrecie *Chany Orloff*, podobrazie papierowe, jedynie przeklezione, artystka traktuje podobnie jak w malarstwie akwarelowym, wykorzystując jego kolor jako kolor tła i do którego niejako „dopasowuje” kolorystykę barwną całego przedstawienia³⁵. Taką sytuację obserwujemy niemal przez całą twórczość artystki, również na podobrazach płóciennych, gdzie zarówno kolor i faktura płótna, jak i warstwa zaprawy, prze-mycone przez artystkę między plamami koloru farby budowały ostateczny efekt kolorystyczny i fakturalny danego przedstawienia. Np. w *Portrecie oficera czolgisty*, biel w partii kołnierzyka z prawej strony to nic innego jak zaprawa, tutaj lekko przeszlifowana. Z kolei w bardzo interesującym znacznych rozmiarów obrazie *Dachy w Ondarroa*, faktura i kolor płótna oraz oszczędnie, fragmentami założona zaprawa i na niej warstwa malarska, nie wypełniają szczelnie całej powierzchni podobrazia, gdzie między formami barwnymi pozostawione zostały znaczne przestrzenie nie zagruntowanego surowego płótna, które nadają całemu przedstawieniu lekkości i świeżości.

Na zaprezentowanych przykładach wyłania się nam obraz rozwoju twórczego Muter, gdy w ślad za zmianą formalną idzie zmiana techniki malowania — sposób kładzenia farby, wielkość plam barwnych, ich dobór i nasycenie. Z biegiem lat powierzchnia obrazów Muter, z gładkiej, ulega rozbudowaniu w swej strukturze, a kolorystyka z ciemnej, brązowo-zielonej tonacji ulega znacznemu rozjaśnieniu. Paleta operuje śmiałymi zestawieniami barwnymi, a plama kładzona jest nonszalancko, ekspresyjnie, ale jednak precyzyjnie na powierzchnię zagruntowanego mniej lub bardziej „szczelnie” i gładko podobrazia. Dojrzała artystycznie Muter maluje obrazy na emulsyjnych gruntach kazeinowych i wapiennych, bardziej chudo i coraz mniej dźwięcznymi kolorami. Powierzchnia obrazów z warstwą zaprawy jest zdecydowanie matowa, nie werniksowana. Brak werniksów na powierzchni obrazów jest zabiegiem celowym, powodującym charakterystyczne stłumienie tonów barw. Na niektórych obrazach poprzez osłabienie nasycenia głębi kolorów efekt wizualny obrazu olejnego na zaprawie kazeinowej zbliżony był do tempery lub malarstwa freskowego, celowo i świadomie osiągnięty. Matowość powierzchni, zastosowanie chłonnych i półchłonnych gruntów stanowią immanentną część ich świadomie budowanej estetyki, są również świadectwem znajomości technik malarskich i warsztatu starych mistrzów, a także warsztatu artystów wówczas awangardowych, będących nie bez wpływu na twórczość artystki, jak wymieniani już Cézanne, Renoir, van Gogh, Gauguin, neoimpresjoniści, którzy sami przygotowywali i przeklejali swoje podobrazia³⁶. Technika, jaką operowała Muter, wyrosła również i z ich spuścizny, gdzie artyści ci już w XIX wieku wykorzystywali chude grunty emulsyjne.

Wydawać by się również mogło, że twórczość Meli Muter, zwłaszcza tę dojrzałą, cechuje niekiedy brak dbałości o jakość używanych materiałów, gdzie na dalszy plan

³⁵ K. A. Cybulska, *Mela Muter's Paintings on Cardboard — Preliminary Analysis*, [w:] *Interdisciplinary Research on the Works of Art*, red. J. Olszewska-Świetlik, J. M. Arszyńska, B. Szmelter-Fausek, Toruń 2012, s. 273–288.

³⁶ A. Callen, *The Art of Impressionism. Painting Technique and the Making of Modernity*, New Haven 2000, s. 51–52.

schodzi przestrzeganie reguł technologii i technik malarskich. Co obserwujemy w wykorzystywaniu wydawałoby się nie najlepszych, przypadkowych podobrazii, szybko i niestarannie przygotowanych, szczególnie w latach 40. i później. Czy świadome wykorzystywanie tego samego podobrazia z obu jego stron. Czy choćby przykład wspomnianych autorskich przekształceń obrazów, polegających na zmniejszaniu formatów, wprowadzaniu zmian w kompozycji oraz przemalowań wykonywanych po latach na wcześniejszych swoich przedstawieniach, często z odwrotnym skutkiem³⁷. Ta sytuacja to efekt prawdopodobnie ciężkiej sytuacji finansowej, która utrzymała się aż do jej śmierci w 1967 roku, w jakiej znalazła się artystka podczas drugiej wojny światowej.

Wiele prac Meli Muter nosi znamię jakby nieskończonych — „puszczonych”, o podobnym efekcie jak w akwareli, gdzie istotne jest pierwsze wrażenie, jego rejestracja, szybka reakcja na walor i formę. Tę wrażeniowość i ekspresję artystka przynosi również na płótno, gdzie efekt ów wzbogaca dodatkowo o fakturę. Niejednokrotnie pozostawia obrazy niedokończone, z dużymi fragmentami niezamalowanego kompozycyjnie podobrazia. Co z pewnością jest wynikiem poszukiwania właściwych środków wyrazu, temperamentu artystki, ale również celem samym w sobie. Szczególnie jest to widoczne w pejzażach, ale także portretach i kompozycjach figuralnych, które buduje podobnie jak w malarstwie akwarelowym, tylko wykorzystując inne środki techniczne.

W 1965 roku Muter, która już od jakiegoś czasu nie pracowała z powodu choroby oczu — katarakty, poddała się operacji. Po odzyskaniu wzroku, zaczęła na nowo poprawiać swoje dawne obrazy, przemalowując je częściowo lub całkowicie. Podpisywała również swoje wcześniejsze prace, pierwotnie będące bez sygnatur³⁸. Wówczas też namalowała jeden ze swoich ostatnich obrazów — *Portret dr Bolesława Nawrockiego*³⁹ (il. 29). I mimo iż była już osiemdziesięciodziewięcioletnią starszą panią, portret ten jest ostatnim „akordem” jej wielkiego talentu, wrażliwości na kolor, posiada nadal precyzyjną kreskę oraz typową dla Muter interesującą fakturę i plamę barwną.

Podsumowując twórczość Muter w kontekście jej warsztatu artystycznego, nie można nie odnieść wrażenia, że rozpatrywanie efektu końcowego w analizowanym malarstwie musi mieć swoje odniesienie do odpowiedniej interpretacji techniki i użytych materiałów, zwłaszcza jeśli ów efekt w dużej mierze od nich zależy, a tak właśnie jest w przypadku omawianej twórczości, gdzie w sposób oczywisty widać iż efekty końcowe uzależnione są i wręcz zdeterminowane sposobem przygotowania wszystkich warstw składających się na budowę dzieła malarskiego. Analiza budowy technicznej obrazów autorstwa Meli Muter, malarstwa przecież dwudziestowiecznego, mimo iż

³⁷ Obrazem, który może posłużyć za przykład zmiany koncepcji artystycznej jest pierwotnie dość dużych rozmiarów obraz *Melancholia — Autoportret*, przedstawiający siedzącą z profilu w ciemnej sukni i w kapeluszu, młodszą artystkę. Po autorskiej korekcie formatu, obecny wymiar obrazu wynosi 26 × 38 cm, ograniczając się jedynie do przedstawienia samej głowy malarki. Archiwalne zdjęcie obrazu sprzed zmiany formatu, znajduje się w archiwum Bolesława i Liny Nawrockich.

³⁸ Pomysł poprawiania swoich obrazów powstałych niemal przed pół wiekiem, wywołał konflikt między artystką a B. Nawrockim, który usiłował ją przekonać, że nie jest to właściwe i by tego nie robiła, gdyż niektóre z prac wymagają raczej gruntownej konserwacji, niż autorskich „korekt”. Niestety bez rezultatu; patrz: B. Nawrocki, *Mela Muter — garść wspomnień*, [w:] *Mela Muter (1876–1967)*, s. 8; tenże, *Kalendarium*, s. 15.

³⁹ Do jego wykonania jako podłoża użyła odwrocenie innego dzieła — *Słoneczniki w wazonie z pejzażem w tle*, datowanego na lata 1940–1950.

powszechnie uważanego za świadectwo odejścia od tradycyjnego warsztatu i znajomości technologii malarskiej, jest przykładem, gdzie obraz, na który składa się podobrazie, jego przygotowanie oraz warstwy barwne, to złożony, żmudny proces — świadomy zabieg artysty. A sama twórczość Muter to zapis jej zmagania, nie z materią malarską, bo ta się jej poddaje, ale ze sposobem wypowiedzi artystycznej, ostatecznym wyrazem — samej koncepcji, ale nie formalnej, a koncepcji możliwości technicznych, najbardziej zasadnego dla niej wyboru techniki, która jest jednocześnie zmaganiem się z prawdą o rzeczywistości, którą przedstawia, o świecie, w którym przyszło jej żyć, o emocjach, które nią i jej modelami targają.

Sztuka i malarstwo były dla Meli Muter treścią życia, ale także zawodem i jako zawodowa artystka uprawiała je tak, jak powinno się uprawiać swój zawód, z wielką pasją, której była skłonna podporządkować wszystko i podporządkowała wszystko. To one pomogły zmierzyć się jej z otaczającą ją rzeczywistością, utratą najbliższych, z ludzką nędzą, samotnością, wreszcie starością. A technika Meli Muter jest jej najbardziej wymiernym i trafnym sposobem wypowiedzi artystycznej, wręcz manifestacją ważności podejmowanych przez nią tematów, ma niewątpliwie swoje źródło w znajomości technologii i technik malarskich i w świadomym nimi eksperymentowaniu, a co za tym idzie, także w twórczym czerpaniu ze współczesnych artystce kierunków i nurtów.

Przytoczone przykłady nie stanowią jeszcze pełnej charakterystyki warsztatu artystki, ale odsłaniają po części jego tajniki i możliwości, porządkując wiedzę na temat tak charakterystycznego warsztatu malarskiego. A zgromadzone dane mogą stanowić wyjście dla przyszłych badań i analiz twórczości samej Muter, jak również dla badań nad malarstwem École de Paris i malarstwem dwudziestowiecznym w ogóle.

THE ROLE OF TECHNICAL STRUCTURE AND IDENTIFICATION OF ARTIST'S TECHNIQUE ON THE BASIS OF MELA MUTER'S CREATIVITY

The research of the technical structure of art works aim towards answering basic questions: what materials are used, what is their quality, in what quantity and how they are used. On how many original (technological) layers does the structure of work of art, how thick and of what composition are they. Apart from materials used in the process of art creation, materials added during conservation or reparation, so called secondary elements, are also a subject to research. It is important to determine what influence they have on the final perception of the work, and to what extent they may falsify or tamper with it. The information on the painting's structure does not always directly influence the interpretation of its humanistic character, however it does have a crucial meaning in explaining what means were used in order to obtain a concrete artistic expression of the work of art. Moreover, it allows to understand how the individual elements, sometimes of little importance as it may seem, co-create its complicated nature and by what technological process accompanies it.

KEY WORDS: technical structure research; artist's workshop; technology of painting.



PODRÓŻE ZOFII STRYJEŃSKIEJ I ICH PARYSKIE ETAPY

Światosław LENARTOWICZ (Kraków)

Nie wiem czemu, ale te moje podróże zagraniczne to istne cacka — ożywcze iście stacje. Ile razy byłam gdziekolwiek, to nagryzłam się, nauganiałam, nawściekałam, nakompromitowałam — i zdrowie straciłam. I nic nie użyłam, żadnych ludzi ciekawych nie poznałam i nigdy nie żyłam życiem kulturalnym za granicą [Genewa 1946]¹.

Paryż był miejscem największego triumfu artystycznego Zofii Stryjeńskiej (1891–1976), ale był nade wszystko miejscem jej porażek życiowych². Pobyty w Paryżu, z których jeden trwał piętnaście lat, podzieliły jej życie na etapy i były tłem ważnych w nim zwrotów.

Pierwsze podróże Zofii Lubańskiej

Zarówno środowisko rodzinne, jak i sytuacja polityczna (zabór austriacki) spowodowały, że naturalnym dla Zofii Lubańskiej kręgiem kulturowym były kraje niemieckojęzyczne, a marzeniem młodej artystki, do którego realizacji z wielką determinacją dążyła, były studia w monachijskiej Akademii³. Tam zetknęła się ze światem sztuki

¹ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, pamiętnik przygotowała do druku, wstępem, przypisami i indeksem opatrzyła M. Grońska, t. 1, Warszawa 1995, s. 31.

² Artykuł jest kontynuacją przemyśleń autora na temat twórczości i biografii Zofii Stryjeńskiej w związku z wystawą monograficzną artystki, zorganizowaną przez Muzeum Narodowe w Krakowie w 2008 roku (pokazaną również w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz Muzeum Narodowym w Poznaniu), zawartych w katalogu: *Zofia Stryjeńska 1891–1976*. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie. Październik 2008 – styczeń 2008, koncepcja, układ oraz red. nauk. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008.

³ Nowych szczegółów dotyczących dzieciństwa i młodości artystki dostarczył niepublikowany pamiętnik jej ojca Franciszka Lubańskiego (dalej: F. Lubański, „Pamiętnik 1894–1923”) przechowywany w zbiorach rodzinnych. Za jego udostępnienie składam podziękowanie Zofii Stryjeńskiej. Fragmenty dotyczące pobytu na studiach w Monachium były cytowane w: J. Stryjeński, *O Matce słów kilka*, [w:] Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 21–22; *Kalendarium*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 421. Nowe informacje dotyczące pobytu artystki w Monachium (m.in. adresy stacji) za: E. Klaputh, *Tancerz i podlotek czyli monachijski rok Zofii Stryjeńskiej*, Przegląd Polski (dod. do: Nowy Dziennik) 5.12.2008, s. 6, 11.

europiejskiej również w jej awangardowym wydaniu, tam też ugruntowała swoją koncepcję własnej drogi artystycznej, której była wierna do końca życia. Koncepcja ta oparta była w skrócie na dwóch założeniach: technicznym — użycie farb wodnych i papieru jako podstawowych materiałów malarskich oraz ikonograficznym — zainteresowanie światem baśni, folkloru, legend, wierzeń z terenów Polski. Wyartykułowanie tych założeń w czasie krótkich studiów w Monachium (październik 1911 – wrzesień 1912) dowodzi świadomości możliwości artystycznych i wiary we własne siły młodej artystki. Akademia nie wpłynęła jednak w żaden widoczny sposób na technikę jej pracy i tematykę zainteresowań. Osiągnąwszy wymarzony cel, artystka po powrocie z Monachium postanowiła świadomie zrobić krok wstecz, pomijając akademickie nauki i bazując na tym, czego nauczyła się wcześniej w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych Marii Niedzielskiej. Wystawienie „dziecinnych”, ale profesjonalnie i z ogromnym wysiłkiem opracowanych *Bajd* w Pałacu Sztuki w Krakowie, w grudniu 1912 roku, zapewniło jej pierwszy sukces artystyczny i finansowy⁴.

Drugim miastem przyciągającym Zofię był Wiedeń, gdzie mieszkali krewni ze strony matki, których Anna ze Skrzyńskich czasem odwiedzała. Dziadek artystki jako oficer austrowęgierski dłuższy czas mieszkał w Wiedniu⁵. Wiedeń i Praga były miejscami podróży ojca Zofii, Franciszka Lubańskiego, w celach handlowych. Tam też Zofia podróżowała często, nawet według współczesnych nam kryteriów. Wyjazdy opisane przez ojca artystki w jego pamiętniku przedstawiały się następująco: wycieczka z ojcem i bratem Tadeuszem do Wiednia (1909); „podróż epokowa w naszym życiu” na południe Europy (Wiedeń, Triest, Wenecja) — po raz pierwszy zobaczyli wtedy morze (1910); studia w Monachium (październik 1911 – wrzesień 1912), przerwanie przyjazdem do domu na Wielkanoc; kilkudniowy pobyt z matką w Wiedniu w czasie powrotu ze studiów (1912); ucieczka z domu do Wiednia i Monachium (1 kwietnia – 3 sierpnia 1913); pobyt w Dreźnie (początek czerwca – koniec lipca 1914); wyjazd z siostrą Jancią na dziesięć dni do Wiednia, gdzie przebywała ich matka (czerwiec 1915). W roku 1916 poza domem spędziła sześć miesięcy: 28 stycznia „Zosia znów wyjechała w świat, rzekomo do Wiednia”. 23 lipca ojciec otrzymał list z Pragi donoszący o „nowem przykrem położeniu Zosi”. Pojechał tam po nią i razem wrócili przez Wiedeń do Krakowa 31 lipca⁶.

Kiedy 4 listopada 1916 roku Zofia Lubańska poślubiła Karola Stryjeńskiego, zmienił się, pod wpływem męża, kierunek zagranicznych zainteresowań artystki. Chcąc podsumować i zamknąć „monachijski” okres swego życia, namalowała w tym samym roku niezwykle osobisty i oryginalny formalnie cykl akwarel *Romans z życia nieznanego artysty*, który jakby na znak zerwania z dawnymi czasami, zniszczyła sama kilka lat później⁷.

Karol Stryjeński wychowany został w umiłowaniu kultury romańskiej. Rodzina Stryjeńskich, dzięki zasługom dziadka Karola, Aleksandra Stryjeńskiego (1804–1875), posiadała obywatelstwo szwajcarskie⁸. Ojciec Karola, architekt Tadeusz Stryjeński,

⁴ Ś. Lenartowicz, *O Bajdach*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 271–272.

⁵ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 30. W roku 1908 zmarła babka Zofii ze strony matki, co Zofia Stryjeńska opatrzyła pod koniec życia własnoręczną uwagą, nazywając ją Babcią wiedeńską; zob.: F. Lubański, „Pamiętnik 1894–1923”, s. nlb.

⁶ F. Lubański, „Pamiętnik 1894–1923”, s. nlb.

⁷ Ś. Lenartowicz, *O cyklu „Romans”*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 248–250.

⁸ J. Stryjeński, *O Matce słów kilka*, s. 23; S. T. Sroka, *Stryjeński Aleksander*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, z. 183, Warszawa–Kraków 2007, s. 505–507.

urodził się i wychował w Genewie, a studiował m.in. w Paryżu, utrzymywał bliskie stosunki z rodziną i przyjaciółmi w Szwajcarii i Francji⁹.

Naturalne więc było, że Karol wiązał duże nadzieje dotyczące swojej własnej kariery artystycznej, ale także dotyczące rozkwitu talentu swojej żony z *Ville Lumière*.

Pełny pasji twórczej i energii Karol swoimi marzeniami o sukcesie w Paryżu zaraził Zofię. Zaraz po ślubie rozpoczęli planowanie wyjazdu do Paryża.

Paryż pierwszy raz (1919–1920)

Pierwszy pobyt Stryjeńskiej w Paryżu jest najbardziej tajemniczy ze wszystkich. Wyjazd ten był dotychczas datowany ogólnie na rok 1919¹⁰. Datowanie to oparte jest m.in. na pamiętniku Stryjeńskiej, w którym chronologia wydarzeń z tych lat nie jest jasna. Obecnie możemy dowiedzieć się więcej dzięki pamiętnikowi Franciszka Lubańskiego, który odnotował dochodzące do niego echa tej eskapady.

Nie jest jasne na jak długo małżonkowie chcieli tam wyjechać. Wydaje się, że Karol mógł brać pod uwagę nawet wyjazd na stałe o czym świadczy, cytowana niżej, informacja dotycząca sprzedaży i depozytu mebli. Trzeba jednak pamiętać, że Stryjeńscy zostawiali w Krakowie roczną córkę Magdalenę, którą zajmowali się najpierw rodzice Zofii, a następnie Karola. Franciszek Lubański pisze w pamiętniku pod rokiem 1919:

Dnia 8 września Zosia wyjechała na dłuższy czas w podróż. Najpierw do Warsz[awy], a potem stamtąd ma jechać z Karolem do Paryża a nawet dalej. Zostawiła 1000 K na pielęgnowanie Magdzi. Karol wyjechał za nią dnia 12 września, częścią sprzedawszy, częścią pochowawszy swoje meble i rzeczy u znajomych i u nas. [...] Dnia 4 października przyjechała Zosia z Karolem [...]. Karol wyjechał 6go a Zosia 7go października do Warszawy. [...] Dnia 16go [października] Zosia i Karol wyjechali pociągiem koalicyjnym do Paryża¹¹.

W 1920 r. notuje:

Zosia pisuje rzadko z Paryża, 15 marca ma jechać z Karolem do Londynu. [...] Karol powrócił z Paryża 4go października ale bez Zosi, rzekomo dlatego, że nie chciała jechać. [...]

Zosia w październiku telefonowała o pieniądze. Dnia 15listop[ada] otrzymaliśmy telegram od Zosi w którym donosi, że jest bez *sous*. Jesteśmy wobec tego bezradni, bo wysyłka pieniędzy jest bardzo utrudniona i kurs franka bardzo wysoki, 28-30 Mp. [Marki polskich] Dolar 400 Mp, Marka niemiecka 7 Mp. [...] Dnia 6 grudnia o 4tej nad ranem przyjechała niespodzianie Zosia z Paryża. Wszyscy w domu zerwali się ze snu witając i ściskając ją serdecznie. Po dwudniowym pobycie wyjechała do Warszawy w sprawie swoich zamówionych prac i obrazów. Ponieważ Tazio jechał do War-

⁹ J. Laskownica, *Stryjeński (Ludwik) Tadeusz*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, z. 183, s. 519–523. W 1921 roku założył on Stowarzyszenie Przyjaciół Francji, a w 1926 został jego prezesem. „Teść będąc półkrwi Francuzem [...] Zawiązał w tym czasie towarzystwo «Les amis de la France», będące w kontakcie z p. Rosą Bailly i innymi sympatykami Polski z Paryża, a na obiadach u niego i herbatkach zawsze można było wytropić kilku protegowanych Gallów. Parlowano o *amitié franco-polonaise*, o wstrętnych «salboszach», w ogóle dwaj grenadierzy Heinego nie byli większymi francuzofilami, jak mój teść. Przyczyniał się do tego i nastrój dopiero co rozpoczętej wojny światowej, ogólne niesympatie do Austrii i Niemiec, nieśmiałość, a ustawiczne polskie nadzieje patriotyczne”; Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 58.

¹⁰ Por. m.in.: M. Grońska, *Zofia Stryjeńska*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 15; J. Laskownica, *Stryjeński (Ludwik) Tadeusz*, s. 503.

¹¹ F. Lubański, „Pamiętnik 1894–1923”, s. nlb.

sz[awy] w interesach handlowych wiec pojechali razem i razem wrócili za dni kilka. Święta Bożego Narodzenia przeszły nam wcale przyjemnie.

Pobyt nie zamknął się więc, jak sądzono dotąd, w 1919 roku, lecz trwał ponad rok. Nieco więcej wiadomości podaje sama artystka, w dość wrywkowy i chaotyczny sposób w swoim pamiętniku¹². Wyjazd do Warszawy poprzedzający podróż do Paryża, jak pisze Stryjeńska, miał związek z koniecznością przygotowania paszportów i obecnością na otwarciu wystawy w Zachęcie, na której odniosła duży sukces. Problem w tym, że takiej wystawy w tym czasie nie było¹³. W tej chwili są dwa możliwe wyjaśnienia tej chronologicznej nieścisłości. Pierwszy taki, że Stryjeńska wspomina, jak proponuje Maria Grońska, swój sukces w czasie Salonu Wiosennego w 1921. Drugi, że łączy w tekście dwa wyjazdy do Warszawy, o których wspomina Franciszek Lubański w swoim pamiętniku, mianowicie z lutego 1919 roku, w czasie którego przygotowywała z Karolem swoją wystawę trwającą w kwietniu i maju tego roku w Zachęcie oraz ten, o którym mówi cytowany powyżej fragment, bezpośrednio poprzedzający wyjazd do Paryża.

Na podstawie pamiętnika Zofii można odtworzyć przebieg tej burzliwej eskapady¹⁴. Do Paryża wyjechali razem z Zygmuntem Dygatem, bratem Adama, późniejszego męża siostry Stryjeńskiej, Stefanii, który miał zamiar rozpocząć tam studia u Ignacego Jana Paderewskiego (został później jednym z jego najlepszych uczniów w Morges). Zamieszkali w hoteliku koło Panteonu, następnie na rue de Rennes, a później korzystając z gościny znajomego Zygmunta Dygata, który wyjeżdżając pozostawił im swoje mieszkanie na Avenue de Versailles. Na końcu przenoszą się do pracowni Jana Wacława Zawadowskiego, który wyjechał nad morze. Zapewne dzięki kontaktom i poleceniom Tadeusza Stryjeńskiego, Stryjeńscy szybko zawierali nowe znajomości i mogli odwiedzać polskie znakomitości Paryża — „od ruchu i przepychu paryskiego zakręciło mi się w głowie”. Stryjeńska wymienia wśród poznanych m.in.: Stefana Frenkla, skrzypka i kompozytora; hrabiostwo Łubieńskich i Rzewuskich; Marię i Władysława Mickiewiczów; „bibliofila starego hrabiego Zamoyskiego”; inżyniera Stefana Drzewieckiego, na przyjęciu u którego słuchali gry Ferruccio Busoniego. Największe wrażenie wywarła na Zofii, jak się wydaje, Olga Boznańska, której poświęca w pamiętniku cały akapit z charakterystycznym dla siebie humorem charakteryzując jej postać i sposób pracy. U Olgi Boznańskiej spotkała jej siostrę Izę oraz rzeźbiarkę Jadwigę Bohdanowicz-Konczewską i Artura Rubinsteina. Poznała także przedstawicieli bohemy artystycznej, głównie podczas częstych pobytów w kawiarniach Café de la Rotonde i du Dôme. Wśród spotykanych tam osób byli: Louis Gross (Ludwik Gros), Włodzimierz Terlikowski, Adolf Basler, Alfred Kubin, Tsugouharu Foujita, Jan Rubczak, Xawery Dunikowski, Leopold Zborowski, Mojżesz Kisling, sławne modelki Aisza (Aïcha) i Kiki, Louis Marcoussis i Alicja Halicka¹⁵. Były to przede wszystkim osoby pochodzenia polskiego. Nieznajomość języka stanowiła dla Stryjeńskiej barierę, którą mogła pokonywać tylko za pośrednictwem Karola.

Cały pobyt w Paryżu naznaczony jednak został nieporozumieniami z Karolem, które w końcu doprowadziły do chwilowego zerwania. Był to pierwszy trudny okres

¹² Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 43–49.

¹³ Tamże, s. 75, przyp. 93. Maria Grońska uważa, że autorce chodziło o otwarcie Salonu Wiosennego 4 marca 1921.

¹⁴ Tamże, s. 44–48.

¹⁵ Alicja Halicka w swoich wspomnieniach zatytułowanych *Wczoraj* (autoryz. przekł. W. Błońska, Kraków 1971) nie wspomina o Stryjeńskiej.

ich małżeństwa, a pobyt w Paryżu jeszcze bardziej uwydatnił różnice charakterów. Wtedy też Zofia po raz pierwszy zaczęła podejrzewać, że Karol ożenił się z nią głównie dla jej talentu, co było tezą popularną wśród niektórych znajomych¹⁶. Po wyczerpaniu funduszy i braku nadziei na powodzenie planów związanych z pobytem, Karol po otrzymaniu pieniędzy od ojca wyjechał. Zofia postanowiła zostać dłużej, lecz jej stan psychiczny nie pozwalał na pracę. Po dwóch miesiącach trudnej egzystencji także wróciła do Krakowa po otrzymaniu pieniędzy od swego ojca. Ciekawym epizodem jest planowany wyjazd do Londynu, o którym zamieszcza informację w swoim pamiętniku Franciszek Lubański. Być może był on związany z propozycjami tajemniczego „bogatego Żyda Löwenfelda” posiadającego w Londynie teatr. Proponował on Stryjeńskiej kontrakt na dwa lata, pod warunkiem zerwania z Karolem, na co Zofia nie przystała.

Przeglądnijmy się temu, co wiemy na temat artystycznej działalności Stryjeńskiej w czasie tego wyjazdu. Jedyne, także w tym wypadku dość lakoniczne, źródłem informacji pozostaje dla nas pamiętnik Zofii.

Wydaje się, że Karol i Zofia mieli „na Paryż” plany wystawowe, o czym świadczy fragment opisujący podarcie w gniewie przez Zofię przywiezionych z Krakowa prac. Opowieść o tym epizodzie kończy zdaniem:

Z podartymi pracami związane były projekty na Paryż — ponieważ jednak w tym stanie nie można ich było nikomu pokazać, strata dałaby się wynagrodzić zabraniem się do nowej pracy i zgromadzeniem choćby skromnego materiału wystawowego.

Karol w Paryżu przeżył fascynację drzeworytem:

Wynalazł jakiegoś Japończyka, u którego kupuje płytki gruszone i bukszpanowe i dłutka. Na stole u nas pełno porozkładanych smarów, tamponów, papierów do drzeworytu. Ołóweczki wyostrzone, twarde i miększe, puder, szczyryk, pędzelki, tektury.

Być może wtedy powstały dwa drzeworyty, datowane na 1919 rok, których odbitki znajdują się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie. Sygnowane ołówkiem przez Karola i Zofię zostały zapewne wykonane przez Karola według projektu Zofii¹⁷. Wiemy też, że dzięki Stefanowi Frenklowi udało się pozyskać z wydawnictwa Hachette zamówienie dla Zofii na ilustracje do *La Reine Pédauque* Anatola France’a, które wykonała. Było to idealne dla Zofii zlecenie wzięwszy pod uwagę jej dotychczasowe sukcesy ilustratorskie¹⁸. Tyle możemy się dowiedzieć od samej artystki.

Jednak najciekawszymi dziełami z punktu widzenia badacza dorobku Stryjeńskiej, które, jak można z dużym prawdopodobieństwem sądzić, powstały podczas jej pierwszego pobytu w Paryżu, są obrazy, o których powstaniu autorka milczy. Chodzi o trzy krajobrazy paryskie, stanowiące pod względem formalnym zespół, a różniące się znacznie od reszty twórczości malarki. Pierwszy z nich to obraz *Wyspa Cité*¹⁹ (il. 31), drugi *Wyspa św. Ludwika od strony Quai d’Anjou* znany jest z katalogu aukcyjnego Domu Aukcyjnego Agra-Art i znajduje się obecnie w nieznanym autorowi zbiorach prywatnych²⁰, trzeci, ukazujący *Widok Rue des Saules z Maison Rose na Montmartrze*, (il. 32) ujawnił się w 2011 roku w handlu antykwarycznym w Paryżu i znajduje się obecnie w zbiorach prywatnych w Polsce.

¹⁶ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 46, przyp. 120.

¹⁷ *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 362–363, nr kat. V.2.9–V.2.10.

¹⁸ Tamże, s. 363–366, nr kat. VI.I.I.1–VI.I.I.10.

¹⁹ Tamże, s. 312, nr kat. III.I.11, własność Towarzystwa Historyczno-Literackiego (Biblioteki Polskiej w Paryżu), nr inw. M 395.

²⁰ Tamże, nr kat. III.I.12.

Wszystkie te obrazy są namalowane farbą olejną na płótnie, czego Stryjeńska w tym czasie w ogóle nie robiła, pracując farbą wodną na papierze. Pod względem formalnym obrazy te nie nawiązują do żadnych znanych prac malarki z tego okresu. Nie wdając się w szczegółową analizę dzieł, można pokrótce stwierdzić, że charakteryzuje je subtelna kolorystyka, lekkość form i „kubizacja” — cechy przypominające jej późniejsze obrazy z lat 30. Tam widzimy takie same drzewa malowane lekkimi pociągnięciami pędzla i możemy odnaleźć „wygłodniałego” chudego psa namalowanego na widoku rue des Saules. Ulice na obrazach są puste, postacie ludzi zredukowane do sztafażu, co też niezwykle dla Stryjeńskiej, dla której zawsze głównym tematem był człowiek. Dwa obrazy (*Wyspa Cité* i *Widok Rue des Saules*) są sygnowane: „STRYJEŃSKA” w sposób wykluczający rękę artystki. Sygnatura na drugim z tych obrazów sprawia wrażenie niedokończonej. Sygnatura na obrazie z Biblioteki Polskiej wzbudzała zapewne wątpliwości skoro zwrócono się do artystki w 1956 roku o poświadczenie autentyczności tego dzieła. Oświadczenie takie znajdujące się na odwrocie obrazu brzmi: „Poświadczam autentyczność tego dawnego szkicu / Z. Stryjeńska / (Z. Stryjeńska) 1956”. Nie znający autora tych dzieł historyk sztuki, na pierwszy rzut oka ich stylistykę określić może jako krąg École de Paris. Ta ewidentna stylistyczna przynależność obrazów do określonego kręgu artystycznego może być dla nas kluczem do zagadki ich powstania i odrębności w ramach *oeuvre* Stryjeńskiej.

Znając sytuację finansową Stryjeńskiej w Paryżu i niewątpliwą jej znajomość produkcji malarskiej w tym okresie chociażby tworzonej przez *Dômiers*²¹ można postawić tezę, iż omawiane obrazy powstały na sprzedaż. Stryjeńska, która zawsze i przez całe życie podpisywała swoje dzieła, w tym wypadku tego nie zrobiła. Dlaczego? Zapewne nie dowiemy się nigdy. Być może łatwiej było sprzedać dzieła anonimowego autora? W każdym razie obrazy te pozostają jednymi z najbardziej tajemniczych dzieł artystki. Do malarstwa pejzażowego, o ile wiemy z zachowanych dzieł, artystka powróciła jeszcze tylko raz, też w Paryżu, w latach 50. malując nostalgiczny obraz przedstawiający polski pejzaż (il. 34).

Paryż po raz drugi 1925

Drugi pobyt Stryjeńskiej w Paryżu wiąże się z jej największym triumfem artystycznym — uznaniem i nagrodami na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu Artystycznego (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*). Przypomnijmy, że artystka wykonała tam dekorację salonu honorowego w pawilonie polskim w formie sześciu *panneaux* (każde o wymiarach 310 × 395 cm), projekt tkaniny do saloniku przy gabinecie w tymże pawilonie oraz pokazała dwa projekty plakatów, ilustrowane przez siebie książki, teki litograficzne oraz zabawki wykonane według jej projektu. Wykonała także okładkę katalogu sekcji polskiej tej wystawy. Otrzymała Grand Prix w czterech dziedzinach: 1. dekoracji artystycznej za malarstwo, 2. plakatu, 3. tkaniny, 4. ilustracji książkowej oraz *Diplôme d'honneur* w dziale zabawek. Została także odznaczona Krzyżem Kawalerskim Legii Honorowej. Paryska ekspozycja ma bogatą literaturę. Wszyscy badacze są zgodni, że wystawa była dla twórczości artystki punktem kulminacyjnym i przypieczętowaniem jej sukcesu²². Nowe ustalenia dotyczące historii powstania i dalszych dziejów „dekoracji paryskiej” oraz intrygującej zamiany obrazów przedstawiających miesiące przedstawiłem w kata-

²¹ Bywalców kawiarni du Dôme.

²² D. Suchocka, *O sukcesie Zofii Stryjeńskiej*, Biuletyn Historii Sztuki, 1981 nr 4, s. 411.

logu wystawy monograficznej²³. Tutaj jedynie przypomnę najważniejsze fakty z pobytu artystki w Paryżu. Na początku lat 20. nastąpiły zmiany w jej życiu rodzinnym. W 1922 roku przyszedł na świat jej synowie bliźniacy Jan i Jacek, a Karol Stryjeński otrzymał posadę dyrektora Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Dlatego przez jakiś czas artystka mieszkała z mężem w Zakopanem. Tam też otrzymała latem 1924 od Jerzego Warchałowskiego, pełniącego funkcję komisarza komitetu organizacyjnego wystawy paryskiej, propozycję wykonania sześciu obrazów dekoracyjnych oraz projektów dwóch tkanin (w końcu powstała jedna). Rozdarcie pomiędzy chęcią pozostania z dziećmi a wielką szansą artystycznej realizacji oraz niepewna sytuacja rodzinna powodowały napięcie między Warchałowskim a artystką, a także jej mężem. *Panneaux* Stryjeńska malowała w pomieszczeniach Zamku Królewskiego w Warszawie od października 1924 do marca 1925 roku. Później przetransportowano je do Paryża i Stryjeńska pojechała tam domalować jeszcze „ pewne szczegóły”. Otwarcie wystawy nastąpiło 20 maja. Z pamiętnika artystki dowiadujemy się, że skłócony z żoną Karol Stryjeński wyjechał do Paryża razem z Wojciechem Jastrzębowskiem. „Ja po raz drugi przywlokłam się tam ze swoją nieuporządkowaną duszą” pisze artystka w pamiętniku i dalej zwierza się:

Nie bawiły mnie wcale ani prace koło pawilonu, ani szumne otwarcie wystawy, gale, honory, zaszczyty, odznaczenia, przyjęcia, bo na tle tych fanfar tryumfalnych przeżyłam najokropniejsze męki moralne upokorzenia i rany, których do dzisiaj nie mogę zagoić. Tam straciłam kompletnie grunt pod nogami i resztę wiary w siebie²⁴.

Dalej opisuje dramatyczną scenę agresywnej sprzeczki z Wojciechem Jastrzębowskiem przed pawilonem polskim świadcząca o załamaniu nerwowym, poczuciu niedowartościowania i odsunięcia. Zajście to było bezpośrednim powodem zakończenia tego pobytu w Paryżu, podobnie jak poprzedniego, rozstaniem małżonków²⁵. Nerwowa atmosfera i pilne prace przy obrazach zapewne nie sprzyjały innej aktywności artystycznej, nie wiemy nic o dziełach powstałych w czasie dwumiesięcznego pobytu w Paryżu.

Paryż po raz trzeci 1927

O trzecim pobycie Zofii Stryjeńskiej w Paryżu wiemy najmniej. Po rozwodzie z Karolem, przeprowadzonym w 1927 roku, artystka przeniósł się na stałe do Warszawy. W 1929 roku wyszła za mąż za aktora Artura Klemensa Sochę. W swoim pamiętniku okres ten opisuje bardzo skrótowo. Możemy się z niego dowiedzieć, że małżonkowie odbyli w 1931 roku podróż obejmującą m.in. Niceę, odwiedziny w szwajcarskiej posiadłości Ignacego Jana Paderewskiego Riond Bosson w Morges²⁶. Jak można wywnioskować z pamiętnika, Stryjeńska poznała w Warszawie drugą żonę pianisty, Helenę z Rosenów²⁷. Do spotkania z Paderewskimi prawdopodobnie nie doszło, bowiem, jak pisze w drugim tomie swego pamiętnika:

[...] natrafiłam na lokaja francuza, który mnie nawet do ogrodu nie dopuścił. Na trawie w lesie leżałam i przez gałęzie krzaków spoglądałam, jak Paderewski z sekretarzem

²³ Ś. Lenartowicz, *O obrazach wielkoformatowych i panneaux dekoracyjnych*, [w]: *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 234–237.

²⁴ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 63.

²⁵ O nieporozumieniach między Zofią a Karolem w Paryżu zob.: M. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka*, Warszawa 1968, s. 179–180.

²⁶ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 107.

²⁷ Tamże, s. 64.

Strakaczem odjeżdżają do Gugaudine [*sic!*] i jak tenże lokaj zatrząskuje drzwi samochodu [...]”²⁸.

Małżonkowie odwiedzili także Paryż i zwiedzili tam, otwartą 6 maja, Wystawę Kolonialną. Wizyta w Paryżu przypadła na koniec sierpnia, o czym świadczy list artystki do Zofii i Zdzisława Jachimeckich z informacją, że wystawa zawiodła jej oczekiwania²⁹.

Paryż po raz czwarty

Pamiętnik Stryjeńskiej jest ciągłą relacją o rozterkach i problemach życia osobistego, zawodowego, kroniką rozdarcia pomiędzy chęcią zorganizowania życia rodzinnego a koniecznością pracy. Problemy te narastają w czasie wojny³⁰. W 1940 roku jej syn Jacek przedostał się do Francji, gdzie wstąpił do 2. Dywizji Strzelców Pieszych. Ranny w czasie walki, przedostał się następnie do Szwajcarii, gdzie go internowano. Jako że Zofii i dzieciom przysługiwało po Karolu Stryjeńskim obywatelstwo szwajcarskie, rozpoczęła starania o wyjazd do tego neutralnego kraju. W tym celu napisała w 1941 roku do szwagra Władysława Stryjeńskiego z prośbą o wyrobienie paszportów, które otrzymała rok później. Jednak dzieci Magda i Jan odmówili opuszczenia wtedy Polski ze względów patriotycznych³¹. Jesienią 1944 z lęku przed zbliżającym się frontem, artystka, wraz z chorą matką, zamieszkała w letnim domu rodziny Stryjeńskich w Poroninie, gdzie na zaproszenie siostry Karola Joanny od października znaleźli schronienie, po upadku powstania warszawskiego, uciekinierzy z Warszawy. Wśród nich był siostrzy Józefa Czapskiego: Maria, Leopoldyna Łubieńska i Róża Platerowa z rodziną. Opisując życie w „Domu na Grapie” Stryjeńska wspomina Józefa Czapskiego, z którym „brnęłam niejedną raz w sokratesowe dialogi. Jest on teraz w Egipcie”³². W listopadzie 1944 roku Jan i Magda postanowili wyjechać do Wiednia, gdzie istniejącemu poselstwu szwajcarskiemu groziła likwidacja, w celu przeprowadzenia formalności związanych z wyjazdem do Szwajcarii. Zofia pozostała z matką.

We wrześniu 1945 roku Stryjeńska podjęła decyzję o wyjeździe do Szwajcarii by spotkać się z dziećmi. Pierwszą próbą była podróż pociągiem sanitarnym Francuskiego Czerwonego Krzyża. Zakończyła się ona w Otwocku, gdzie pod wpływem nagłego impulsu postanowiła wysiąść (po zwiedzeniu muzeum w Katowicach wróciła do Warszawy). Po paru dniach ponownie postanawia jechać, tym razem ciężarówką Szwajcarskiego Czerwonego Krzyża. Po dojechaniu do Pragi, którą zwiedziła oczekując na ukończenie formalności przed wjazdem do amerykańskiej strefy okupacyjnej, dręczona wątpliwościami postanowiła wracać i wsiadła do pociągu powrotnego. Po otrzymaniu przygnębiających wieści od dzieci — Jacek przebywał we Włoszech w domu ozdrowieńców po przebytej żółtaczce i malarii (nie widziała go sześć lat), Jan pracował jako kreślarz w Zurychu, Magda znajdowała się w Londynie — postanowiła podjąć kolejną próbę wyjazdu po 10 stycznia 1946 roku nie żegnając się z nikim. Po dotarciu do Szwajcarii została umieszczona w Desinfektionslager Margarethen na czternastodniową kwarantannę, skąd zawiadomiła dzieci o przybyciu. W lecie 1946 wynajęła w Genewie wraz z synem Jackiem mieszkanie przy Boulevard des Philosophes 2 i rozpoczęła planowanie wystawy oraz opracowywanie swojego ogólnego credo artystycznego

²⁸ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 31.

²⁹ Biblioteka Naukowa PAN PAU w Krakowie, Zbiory Specjalne, sygn. 8003.

³⁰ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 263–394.

³¹ Tamże, s. 304–305; *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 427–429.

³² Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 359.

i synestezji³³. Podjęła także nieudaną próbę wydania albumu *Polish Dances and Costumes* w londyńskim wydawnictwie Rools Books Comp³⁴. W celu znalezienia w Londynie nowego wydawcy lub odebrania prac postanowiła pojechać do Wielkiej Brytanii. By otrzymać wizę brytyjską zmuszona była załatwić formalności w Paryżu. W ten sposób przybyła tu po raz czwarty.

Paryż, Paryż — zimny, szary, powojenny, ale jak zawsze czarowny z tą swoją nieuchwytną atmosferą sztuki i zmysłowości. Ze swymi cudami, architektonicznymi perspektywami, z dyszącym miastem podziemnym metra, ze swymi zaułkami, zakamarkami, tradycjami. Serce świata³⁵.

Zamieszkała w hotelu Parisiana na rue Chabrol, gdzie też zatrzymała się jej siostra Janina z mężem z zamiarem wyjazdu do Nowego Jorku. Nie jest jasne, ile trwał ten pobyt Stryjeńskiej w Paryżu. Z tekstu pamiętnika wynika, że nie uzyskawszy wizy brytyjskiej wyjechała z powrotem do Genewy po Wielkanocy, która przypadła w 1947 roku na 6–7 kwietnia. Wiemy też, że wizę francuską przedłużała czterokrotnie, więc można przypuszczać, że pobyt trwał około czterech miesięcy. O swojej działalności artystycznej w Paryżu artystka pisze mało. Dowiadujemy się, że właśnie wtedy napisała swoje dziełko literackie poświęcone dobremu wychowaniu *Światowiec nowoczesny* pod pseudonimem Prof. Hilar. Wykonała też, polecona przez siostrę, portret pewnej Ormianki „za parę tysięcy”. Wtedy też powstała, na zamówienie ambasady polskiej, okładka do książeczki będąca jedynym znanym dziełem Stryjeńskiej o stylistyce socrealistycznej, którą autorka opisuje jako „broszurę propagandową na konferencję w Moskwie” a w rzeczywistości nosząca tytuł *La Pologne et ses terres recouvrées*³⁶ oraz drugą (której nie udało się odnaleźć) na festiwal muzyki Szymanowskiego³⁷. Poznała też wtedy Jeana Louis Barrault, aktora i reżysera, z którym wiązała projekt pantomimy na podstawie *Metamorfoz* Owidiusza³⁸.

Paryż po raz piąty — dwa dni w 1947

Prawdopodobnie w czerwcu 1947 roku Stryjeńska otrzymała od siostry Janiny list o chorobie matki. Wyruszyła do Krakowa zatrzymując się na krótko w Paryżu w znanym już z poprzedniego pobytu hotelu. Tam spotyka siostrę, która nie wyjechawszy do USA zamieszkała w Brukseli. Tym razem pobyt trwał dwa dni i przy pomocy *attaché* polskiej ambasady Zygmunta Kolankowskiego udało się jej uzyskać bilet pierwszej klasy. W czasie pobytu w Polsce, który miał się okazać ostatnim i trwał do końca września 1947, Stryjeńska przebywała też w Warszawie, gdzie udało się jej otrzymać subwencję w Ministerstwie Kultury. Złożyła też podanie o zezwolenie na prowadzenie kukiełkowego teatru objazdowego. Spotkała się też ze znajomymi w kawiarni Kopcuszek. W Krakowie rozpoczęła próby teatru lalkowego, który zainaugurował działanie w Rabce w lipcu³⁹.

³³ *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 414, nr kat. XII.8; tamże: A. Małodobry, *O synestezji, czyli flirt z awangardą*, s. 288.

³⁴ Odnaleziono zostały jedynie dwie karty z tego albumu przechowywane w Muzeach Narodowych w Warszawie i Gdańsku; por.: *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 381, nr kat. VI.2.2.6.

³⁵ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 76.

³⁶ *La Pologne et ses terres recouvrées*, [rys. na okł. Z. Stryjeńska], Paris: Bureau d'Informations Polonaises, 1947.

³⁷ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 77.

³⁸ Tamże, s. 79.

³⁹ *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 401–402, nr kat. VII.9, VII.10.2.

Paryż po raz szósty (1947–1962)

1 października 1947 roku Stryjeńska jest ponownie w Paryżu:

Myślałby kto, że przyciągnął mnie tu magnetyczny Babilon, tymczasem chodzi o ratowanie skrzyni z obrazami i walizy ze szkicami *Witezjonu* i *Pieśni Wielkanocnej* od rekwizycji.

Chodziło prawdopodobnie głównie o dzieła, które zastawiła w lombardzie przy Boulevard Georges-Favon 19 w Genewie⁴⁰. W związku z brakiem miejsca w hotelowym pokoju i częstymi podróżami, artystka zostawiała swoje rzeczy i dzieła także w przechowalniach dworcowych, o czym pisze jej syn Jacek⁴¹. Zamieszkała jak zwykle w hotelu przy rue Chabrol. Wśród bogactwa informacji, jakie artystka podaje w swoim pamiętniku przybierającym w końcowych latach jego prowadzenia formę niesystematyczną, warto wyłuskać informacje o środowisku, w jakim się obracała. Cały czas w tle opowieści przewija się wątek ciężkiej sytuacji finansowej, jednak jak się wydaje umiała sobie z nią poradzić cały czas utrzymując się z pracy artystycznej, ale też często pożyczając pieniądze. Nasiliła się też choroba oczu „wykluczając tę nieomylną chłamańnię pędzlem, jaka mnie dawniej cechowała”⁴². Pozostawione w Genewie długi powodowały nie najlepsze stosunki w tamtejszym środowisku znajomych i rodziny. Z kart pamiętnika można odczytać bezradność z powodu znalezienia się w potrzasku między chęcią utrzymania kontaktu z Polską, gdzie żyła jej schorowana matka, ale gdzie zupełnie nie widzi dla siebie perspektyw, a Genewą, gdzie zamieszkać nie może. Paryż okazał się w miarę dogodnym miejscem, jak się wydaje, w zamiarze chwilowego pobytu. Tutaj miała potencjalnych odbiorców swoich prac wśród Polaków, mogła też znaleźć pokrewne jej dusze wśród mieszkających tam polskich artystów. Nawiązała współpracę z Club des Relations Intellectuelles Internationales i weszła w skład komisji do spraw wystaw przez niego organizowanych. Tam spotkała po latach Irenę Pokrzywnicką, z którą, jak się wydaje, łączyła ją bliska znajomość przed wojną. Żyjącą na uboczu i mającą kontakty z polską ambasadą Stryjeńską środowisko polonijne uważało za osobę niepewną co do poglądów politycznych. Zaproszona na śniadanie do Jerzego Putramenta pisze:

Dużo zastałam też malarów znajomych z Polonii paryskiej, co mnie trochę zaskoczyło, jako że dochodziły mnie z ich sfer niekiedy docinki na temat mych poglądów „lewicowych”, co jest absurdem. Absurdem jest z tego powodu, że ciągle jeszcze nie mogę się zorientować do czego zmierza tzw. komunizm marksistowski. A przy tym dziko nienawidzę w ogóle spraw politycznych. *Apage satana!*⁴³

Potwierdza to też relacja o zachowaniu Józefa Czapskiego w czasie obiadu, kiedy z powodu obecności Stryjeńskiej nakazał rozmawiającemu z nim dziennikarzowi Aleksandrowi Jancie-Pończyńskiemu ściszyć głos. Zajście to zakończyło się „na podstawie dawnej znajomości i obustronnej sympatii wyściskaniem się”⁴⁴. Odwzajemniana sympatia do Józefa Czapskiego była kontynuowana przez wnuka Stryjeńskiej, Łukasza, artystę malarza, który odwiedzał Czapskiego i pozostawał z nim w kontakcie kore-

⁴⁰ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 80.

⁴¹ J. Stryjeński, *O Matce słów kilka*, s. 25.

⁴² Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 129.

⁴³ Tamże, s. 133.

⁴⁴ Tamże.

spondencyjnym⁴⁵. Jednak z nawiązaniem bliższych znajomości towarzyskich miała kłopoty i zaczęła ich szukać poza czysto polskim środowiskiem: „W poszukiwaniu pewnych umysłowości niezrównoważonych, musujących ponad poziom «hajlajfu», których mi brak do egzystencjalizmu”⁴⁶ stała się bywalczynią legendarnej dziś

kawiarni egzystencjalistów Tabou na St. Germain gdzie baby siedzą boso, w portkach i swetrach kradzionych atletom, które leżą na nich jak frak na psie, i gdzie od czasu do czasu wdziera się tłum i wali filozofów po karku parasolami i lagami. Coś dla mnie⁴⁷.

Odnotowuje też zamknięcie Tabou w sierpniu 1948 roku⁴⁸. Na kartach pamiętnika pisze na bieżąco, często skrótowo i mało zrozumiale, o różnych planach zarobkowych, z których niektóre są zwieńczone sukcesami, lecz większość upada. Artystka ma też przygnębiającą świadomość, że zarówno w Polsce, jak w USA jej przedwojenne prace są przedmiotem plagiatów. Jako przykłady można przypomnieć chociażby kompozycje z teki *Tańce polskie*, rozpowszechniane na różnego rodzaju przedmiotach przez wszystkie właściwie polskie fabryki ceramiki⁴⁹ albo karty pocztowe⁵⁰.

W 1948 roku pisze:

Z paryskiego terenu wielkiej pociechy nie widać. Miesiące całe dreptania, pertraktacji, obietnic, bałamuctwa, wyczekiwania po sekretariatach jupiterów wydawniczych, nie wydały żadnych efektów⁵¹.

Rok ten obfitował też w ważne wydarzenia życiowe. W kwietniu w Krakowie zmarła matka Stryjeńskiej. W lecie odwiedził ją syn Jan. W listopadzie córka Magdalena wyszła za mąż, a syn Jacek ożenił się. W pamiętniku większość stron zajmują sprawy rodzinne, głównie troska o dzieci. Jednym z „sukcesów” w tym czasie było wydanie książki o dobrym wychowaniu, czyli *Światowca nowoczesnego*, przygotowanej rok wcześniej⁵². Próba sprzedaży tych książek przed kościołem polskim zakończyła się usunięciem jej przez księdza⁵³. O potrzebach finansowych świadczy wpis listopada 1948 roku:

Jedyna jest możliwość siedzieć tu w hotelu i wyduszać z rajzbratu, wściekając się i klnąc, 2-3 tysiące franków tygodniowo na jaskiniową egzystencję. I tak idzie z dnia na dzień⁵⁴.

W związku z pogłębiającą się chorobą oczu postanawia jechać do profesora Jana Ruszkowskiego w Londynie w celu przebadania. Odwiedziła też w Brukseli siostrę sprzedając tam wśród Polaków swoje reprodukcje. Pobyt Stryjeńskiej w Londynie, jak można wnioskować z pamiętnika przypadł na przełom lat 1948–1949. Przebadana oczy i udało jej się sprzedać kilka prac, jednak nie powiodły się plany zawarcia umów na albumy,

⁴⁵ Biblioteka Książąt Czartoryskich, Archiwum Czapskich 2293, zawiera trzy listy Łukasza Stryjeńskiego z lat 1971–1973.

⁴⁶ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 115.

⁴⁷ Tamże, s. 107.

⁴⁸ Tamże, s. 145.

⁴⁹ Zob.: B. Kostuch, *O „Tańcach polskich” na ceramice*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 285–287.

⁵⁰ Zob.: M. Sosenko, *O pocztówkach*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 292–293.

⁵¹ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 127.

⁵² [Z. Stryjeńska] Prof. Hillar, *Światowiec nowoczesny. Zasady dobrego wychowania czyli tak zwany savoir-vivre*, Paris [1948]; tytuł okładkowy: *Zasady dobrego wychowania czyli tak zwany savoir vivre: światowiec nowoczesny*.

⁵³ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 128.

⁵⁴ Tamże, s. 151.

o których marzyła. Firma J. Rools Book & Comp. zamówiła u niej bożonarodzeniowe karty świąteczne.

Rok 1949 to podróże do Brukseli i Genewy (lipiec), gdzie „na mieście nie bardzo może się pokazywać ze względu na wierzcycieli”⁵⁵. Z Genewy odwiedza, z barwnie opisanymi w pamiętniku przygodami, Zurych (gdzie otrzymuje zaległe pieniądze w Edition Benz) i Berno. Po powrocie wynajmuje pierwszą swoją pracownię w Paryżu w budynku YMCA. W styczniu 1950 roku wygłasza odczyt w Musées Royaux d’Art et d’Histoire w Brukseli⁵⁶. Pamiętnik Stryjeńskiej kończy się właśnie w tym roku. Nie wiemy zatem z pierwszej ręki, jak toczyły się jej losy w Paryżu do 1962 roku, kiedy to jej syn Jan wynajął dla niej małe mieszkanie w Genewie przy Rue de l’Avenir 4 (obecnie Bloch). Odtąd zaczął się genewski okres życia artystki, o którym wiemy niewiele. Z wrywkowych informacji, przechowywanych w rodzinnej pamięci, wnioskować można, że Stryjeńska w Genewie znacznie ograniczyła swoją aktywność artystyczną.

Jak większość Polaków na emigracji Zofia Stryjeńska nie zdołała, pomimo opisanych powyżej prób, wyjść towarzysko i artystycznie poza środowisko polonijne. Niewątpliwie istotną tego przyczyną była bariera językowa. Opanowanie języka francuskiego jedynie w stopniu podstawowym stało się też w Genewie barierą trudną do przekroczenia w kontaktach z wnukami⁵⁷. Natomiast ograniczone kontakty towarzyskie w ramach Polonii trzeba złożyć na karb charakteru artystki i jej stylu życia. Powojenna bieda i konieczność zaspokajania podstaw egzystencji, których opis zajmuje w pamiętniku większość tekstu, były losem większości artystów emigracyjnych. Jednak trzeba zauważyć, że pracowitość artystki i jej przedsiębiorczość zapewniały jej byt bez konieczności podejmowania innych prac zarobkowych, co w tym czasie można uznać za sukces. Jej, jak się wydaje, stosunkowo duża produkcja malarska w znacznej części znalazła odbiorców w Ameryce. W 1972 roku artystka otrzymała nagrodę Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego w Nowym Jorku za całokształt twórczości, której przyznanie symbolicznie pokazuje, gdzie przeniosła się popularność jej twórczości. Stryjeńska do Stanów Zjednoczonych Ameryki chciała pojechać zawsze (po wojnie m.in. w celu odnalezienia swego największego rozmiarami dzieła *Uczta Wierzyńka*, wysłanego na Wystawę Światową w Nowym Jorku w 1939 roku). Z podróży tą wiązała marzenia i sny o spełnieniu artystycznym⁵⁸. Mimo, że podróż ta nigdy nie doszła do skutku, trafiły tam jej powojenne obrazy.

Twórczość z lat emigracji paryskiej — próba charakterystyki

Chcąc odtworzyć ogólny obraz twórczości Zofii Stryjeńskiej z lat emigracji spędzonych w Paryżu musimy odnieść się do zachowanych dzieł. Zgromadzony podczas przygotowań do wystawy monograficznej materiał przybliżył znacznie obraz tej twórczości.

Stryjeńska, artystka książki, także w powojennej rzeczywistości pragnęła kontynuować swoje ulubione przedwojenne formy wydawnicze, jakimi były wykonywane w technikach graficznych oraz drukiem albumy i teki. Ta forma publikacji umożliwiała rozpowszechnianie także samodzielnie wyjętych z nich kart, co dawało dodatkowe możliwości zarobkowe i szerszy krąg odbiorców. Próby wydania takich prac, generujących dla wydawnictwa duże koszty i dających niepewny zysk, podobnie jak w wypad-

⁵⁵ Tamże, s. 191.

⁵⁶ *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 414, nr kat. XII.7.

⁵⁷ M. Sokołowska Jaques-Dalcroze, B. Stryjeński, W. Stryjeńska, Ł. Stryjeński, *To i owo, co o niej wiemy*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 15–18.

⁵⁸ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 297–301.

ku wspomnianego albumu „londyńskiego”, kończyły się w większości niepowodzeniami. Tak też było z przygotowanym w 1947 roku, planowanym również na rynek anglosaski, albumem *Ethnographical Polish Costumes*⁵⁹. Ciekawostką jest, przygotowany w 1950 roku projekt drugiego wydania książki *Światowiec nowoczesny*, wzbogacony ilustracjami⁶⁰. Artystka miała też w Paryżu niewątpliwe sukcesy wydawnicze, do których należy zaliczyć przede wszystkim wydanie dwóch tek metalorytów. Pierwsza z nich to *Panteon polski* — wydanie pierwsze w 1950 roku, wydanie drugie w 1954 roku, oba w paryskim Wydawnictwie Tadeusza Wallicha⁶¹. Przygotowane zostało też wydanie trzecie w 1964 roku, które nie doszło do skutku w paryskim Wydawnictwie Jana Maderskiego⁶². Druga teka to *Tańce polskie*, także wydana u Tadeusza Wallicha w 1954 roku, zawierająca pięć plansz, nawiązujących do jednego z najbardziej znanych przedwojennych wydawnictw Stryjeńskiej — teki *Tańce polskie*⁶³.

W czasach paryskich artystka z determinacją poszukując środków do życia opracowała oryginalny pomysł przygotowania do sprzedaży fragmentów litografii pochodzących z jej największej przedwojennej teki *Polish Peasants' Costumes*. Wycinając fragmenty kart teki z postaciami, obmalowując je farbą i podpisując ołówkiem tworzyła jakby autorskie plagiaty sprzedając takie kompozycje mało zorientowanym w jej twórczości nabywcom⁶⁴.

Tworząc w trudnych warunkach lokalowych kompozycje malarskie, Stryjeńska zmieniła swoją ulubioną przedwojenną technikę malarską, czyli farbę wodną na podkładzie papierowym, na farbę olejną lub wodną stosując podłoże płócienne. Zmianę tę można tłumaczyć w różny sposób. Najbardziej prawdopodobnym wytłumaczeniem jest zmiana gustów klienteli, która wymagała (po zawierusze wojennej) bardziej pewnego podłoża niż łatwy do zniszczenia karton. Obrazy kupowane często przez Polaków z USA musiały przeżyć podróż statkiem, były tam też bardziej cenione obrazy olejne niż „papierowe”, podobnie jak we Francji, gdzie dzieła na papierze tradycyjnie cieszą się o wiele mniejszym zainteresowaniem niż wykonane na płótnie. Zmiana techniki pociągnęła za sobą zmiany estetyczne — barwy stały się mniej świetliste, pociągnięcia pędzla „cięższe” i mniej swobodne. Nieumiejętności techniczne artystki w przygotowaniu płócien uwidaczniają się dziś w postaci sypiącej się w wielu obrazach farby położonej na nieodpowiednio przygotowanym płótnie.

Tematem obrazów malowanych w latach 50. i 60. są przede wszystkim kompozycje będące autorskimi replikami szeroko znanych, dzięki reprodukcjom, dzieł przedwojennych. Do takich należą liczne przedstawienia żniwiarzy, górali, dziewcząt rzucających wianki na wodę, kompozycje z cyklu *Sobótki* i przedstawienia dzieci z rozpropagowanego przed wojną na pocztówkach cyklu *Młoda wieś polska*⁶⁵. Produkcja tego rodzaju była dość znaczna, o czym świadczy m.in. datowana na około 1960 paryska kolekcja zawierająca czternaście takich prac (w sumie dwadzieścia) zgromadzona przez ks. Alojzego Franciszka Nosala i ofiarowana przez kolekcjonera Tarnowowi⁶⁶.

⁵⁹ *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 381, nr kat. VI.2.2.7.

⁶⁰ Tamże, s. 382, nr kat. VI.2.2.9.

⁶¹ Tamże, s. 360, nr kat. V.1.5.

⁶² Zachował się projekt okładki tego wydania; por.: tamże, s. 345, nr kat. III.2.13.

⁶³ Ś. Lenartowicz, *O sztuce książki*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 269–270.

⁶⁴ Tenże, *O tece „Polish Peasants' Costumes”*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 265–266.

⁶⁵ Tenże, *O cyklu „Młoda wieś polska”*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 257–259.

⁶⁶ M. Popiel, *Polska sercem malowana. Tarnowska kolekcja obrazów Zofii Stryjeńskiej*, Tarnów 2005; *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 336–340, nr kat. III.I.134–III.I.141, III.I.144–III.I.155.

Obrazy te są zwykle średniej wielkości (maksymalny rozmiar ok. 87 × 68 cm). Największą znaną kompozycją (100 × 150 cm) wykonaną na emigracji, około 1950 roku jest obraz zamówiony przez Jana Kiepurę *Pojenie cielaka*⁶⁷. Obraz jest nieco zmienioną kompozycją znaną z przedwojennej kartki pocztowej wydawnictwa Galeria Polska (nr 966). Obrazami, o których wiemy, że powstawały, ale znamy ich zaledwie kilka z lat 40., były malowane na zamówienie portrety. Wydaje się jednak, że ten sposób zarabiania, od którego notabene, Stryjeńska rozpoczynała swoją artystyczną drogę, nie był częsty. Zupełnie odrębnym dziełem namalowanym w Paryżu ok. 1950 roku jest obraz przedstawiający polski pejzaż z pochyloną nad strumieniem wierzba i polami⁶⁸. Ma on ciekawą kompozycję opartą na zachwianej perspektywie i jest jednym z najciekawszych obrazów artystki stworzonych po wojnie.

Dużą grupą obrazów, których ikonografia została przez Stryjeńską opracowana po wojnie, będącą wynikiem jej przemyśleń w tym czasie są obrazy o tematyce religijnej. Tematyka ta interesowała artystkę zawsze (np. cykle: *Pascha* (1917–1918), *Siedem Sakramentów* (1922), jednak zainteresowanie to wzrosło wyraźnie w czasie wojny. Jeszcze w Polsce namalowała kilka gwaszy na papierze przedstawiających Madonny. Pełne lekkości obrazy zrywają z katolicką tradycją ikonograficzną. Madonny są eleganckimi kobietami ubranymi w bluzki, którym Dzieciątko wyrwa się z rąk⁶⁹. W latach 50. i 60. Madonny stają się bardziej hieratyczne, jednak pomysły ikonograficzne nadal pozostały świeże⁷⁰. W latach 50. Stryjeńska zyskała, głównie wśród Polaków w USA i kręgach kościelnych we Francji, popularność jako malarka religijna⁷¹. Dwa jej obrazy znalazły się w ołtarzach francuskich kościołów (w okolicy Paryża⁷² oraz w Bruay-La-Buissière). W wychodzącym w Michigan polskim czasopiśmie religijnym „Sodalis” ukazał się w tym czasie artykuł — wywiad omawiający twórczość religijną Stryjeńskiej⁷³. W artykule znajduje się omówienie wielu obrazów artystki, wiadomości o osobach w USA, w których kolekcji znajdują się obrazy religijne oraz ciekawe informacje o podejściu malarki do tematyki religijnej. Wynika z niego, że obrazy te były kompozycjami wynikającymi m.in. z analizy ikonografii chrześcijańskiej oraz własnych przemyśleń religijnych. Oprócz przedstawień maryjnych Stryjeńska opracowała w latach 50. kilka interpretacji ikonograficznych, z których na szczególną uwagę zasługuje na pewno obraz o charakterze ołtarzowym *Zmartwychwstanie* (Muzeum Polskie w Ameryce)⁷⁴, który dzięki dynamice przedstawienia i ciekawej kolorystyce jest zerwaniem z dotychczasowym podejściem artystki do formy. Można zaryzykować twierdzenie, że tę zmianę zawdzięcza Stryjeńska swojemu synowi Jackowi, w którego witrażach zrealizowanych w genewskich kościołach postaci wynurzają się z abstrakcyjnych form. W tym samym muzeum znajduje się obraz, świadczący o żywym zainteresowaniu współczesnym życiem religijnym i zagadnieniami ikonogra-

⁶⁷ *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 317, nr kat. III.I.104; Ś. Lenartowicz, *O obrazie „Pojenie cielaka” i Janie Kiepurze*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 260.

⁶⁸ Obraz w kolekcji prywatnej; *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 332, nr kat. III.I.113.

⁶⁹ Tamże, s. 328, nr kat. III.I.89–III.I.91.

⁷⁰ Dobrymi przykładami są obrazy reprodukowane w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 339, nr kat. III.I.111, III.I.155.

⁷¹ Szerzej o malarstwie religijnym artystki por.: Ś. Lenartowicz, *O malarstwie religijnym po 1939 roku*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 261.

⁷² Opiekun świątyni prosi o nieujawnianie miejsca.

⁷³ J. Pabis, *Motywy religijne w twórczości Zofii Stryjeńskiej*, *Sodalis* (Orchard Lake) 1957 nr 6(360), s. 37–40.

⁷⁴ *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 333, nr kat. III.I.119.

fii przedstawiający *Św. Dominika Savio* (il. 33) pochodzący z kolekcji zgromadzonej przez bp. Alfreda Abramowicza w Chicago. Zamówiony ok. 1950 roku w związku z beatyfikacją (1950) lub kanonizacją (1954) tego świętego, przedstawia chłopca w momencie wizji. Znamienne jest, że obrazami religijnymi są dwie ostatnie, już niedokończone kompozycje, rozplanowane na płótnach w ostatnich latach życia w Genewie⁷⁵. Jedyna znana aktywność wystawiennicza Stryjeńskiej w Paryżu również dotyczyła sztuki religijnej. W 1953 wzięła ona udział w wystawie „Notre-Dame dans l’art des artistes polonais en France” wystawiając obraz pt. *Sainte-Vierge*⁷⁶.

Niewątpliwie Stryjeńska jest dziś, obok Olgi Boznańskiej, najbardziej znaną artystką polską wśród tych, które w różny sposób związały swe życie z Paryżem i Francją. Jednak jej twórczość emigracyjna na tę sławę nie miała wpływu. W Polsce świadomość tego, że artystka spędziła w Paryżu piętnaście lat swego życia, a na emigracji dwadzieścia dziewięć jest niewielka. Paryskie środowisko artystycznie nie wywarło, podobnie zresztą jak wcześniej akademii monachijskiej, wpływu na twórczość malarki. Czy zatem był to zmarnowany czas dla jej sztuki? Jak wszystko w jej życiu, także odpowiedź na to pytanie wymyka się prostym odpowiedziom. Być może wartość spuścizny artystycznej Stryjeńskiej z tego okresu polega przede wszystkim na stworzeniu świeżej ikonografii religijnej, zrywającej z kanonicznymi przedstawieniami, która mimo tego znalazła uznanie także wśród kleru Kościoła katolickiego. Poważne zaangażowanie w tym względzie stawia Stryjeńską na czele polskich malarzy religijnych w latach 50. i 60., mimo że w Polsce ta gałąź jej twórczości nie była znana i daremnie szukać jej prac w kościołach w ojczyźnie.

Obrazy malowane na emigracji, na zamówienie wyrobionych pod względem estetycznym duchownych, w kilku przypadkach przeznaczone do kultu, stanowią dowód ostatniego sukcesu artystycznego Zofii Stryjeńskiej. Są one pod względem podejścia do tematu kontynuacją myślenia z wczesnych lat twórczości, będących świadectwem jej indywidualnego i emocjonalnego stosunku do wiary i co za tym idzie całkowicie samodzielnych ikonograficznie. Źródeł tej samodzielności należy szukać w modernistycznych poszukiwaniach nowych sposobów odczytywania prawd objawionych. W twórczości Stryjeńskiej czytelny jest wpływ tendencji spojrzenia na Pismo Święte, które można określić jako zwrócone „w stronę człowieka”, oparte przede wszystkim na pismach Ernesta Renana, ale także (jak przystało na umiarkowaną awangardzistkę) narodowej tradycji⁷⁷.

THE TRAVELS OF ZOFIA STRYJEŃSKA AND THEIR PARISIAN STAGE

The article is devoted to Zofia Stryjeńskas’ (1891–1976) travels abroad and her fates during emigration after World War II. The most important aim of her travels, as well as a safe haven during emigration was Paris. The author discusses the artists’ individual stays in Paris and characterizes her works connected with them.

KEY WORDS: Zofia Stryjeńska; artistic migration.

⁷⁵ Tamże, s. 342–343, nr kat. III.I.168–III.I.169.

⁷⁶ *Notre-Dame dans l’art des artistes polonais en France*. 31.10–15.11.1953, Séminaire polonais à Paris, Paris 1954, nr kat. 69; inf. od Ewy Bobrowskiej.

⁷⁷ Modele odczytania Biblii w okresie modernizmu w Polsce określa: D. Trzeźniowski, *Modernistyczna Biblia. Modele lektury*, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy — postawy — tradycje*, red. B. Bobrowska, S. Fita, J. A. Malik, Lublin 2004, s. 435–456.



TAMARA DE LEMPICKA: THE MODERN WOMAN PERSONIFIED

Paula J. BIRNBAUM (USA)

In 1918 Tamara de Lempicka was among many artists who fled the tumultuous Bolshevik Revolution for a new life in Paris. The ambitious daughter of an affluent Polish mother and Russian merchant father, she dreamed from her early days of a glamorous life in the center stage as both liberated *femme moderne* and fashionable portraitist of the European social elite. She developed her early attraction to painting after discovering the Renaissance masters during a childhood trip to Italy. Soon afterward she enrolled in formal art school in St. Petersburg. De Lempicka's greatest artistic achievement ultimately was her unique ability to construct a public persona as both a serious painter and alluring modern woman in the decadent climate of interwar Paris.¹ This essay will explore how some of de Lempicka's most provocative painted portraits and nudes make an original contribution to the visual representation of modernity, sexuality and consumerism from a female perspective.

¹ See Laura Claridge, *Tamara de Lempicka: A Life of Deco and Decadence* (New York: Clarkson Potter, 1999) for a biographical account of how de Lempicka fashioned herself as a society portraitist of French and White Russian aristocracy in Paris in the 1920s. The artist's daughter offers a first-hand account in Baroness Kizette de Lempicka-Foxhall and Charles Phillips, *Passion By Design: The Art and Times of Tamara de Lempicka* (New York: Abbeville, 1987). The literature on de Lempicka is vast, and only partially cited in this essay. For more on de Lempicka and her female colleagues in Paris, see Paula J. Birnbaum, *Women Artists in Interwar France: Framing Femininities* (Aldershot: Ashgate, 2011); Paula J. Birnbaum, "Painting the Perverse: Tamara de Lempicka and the Modern Woman Artist," in *The Modern Woman Revisited*, ed. Whitney Chadwick and Tirza Latimer (Rutgers University Press, September 2003), 95–107. See also Alain Blondel, *Tamara de Lempicka: Catalogue Raisonné 1921–1979* (Lausanne and Paris: Editions Acatos, 1999); Suzanne Tise-Isoré, ed. *Lempicka* (Paris: Flammarion, 2006); *Tamara de Lempicka: Art Deco Icon* (London: Royal Academy of Arts, 2004).

From the time she set foot on French soil, de Lempicka was driven to advance herself both professionally and socially. She arranged to study in the ateliers of prominent French painters Maurice Denis and André Lhote, and soon after began to exhibit and sell her paintings at the local salons and galleries. By 1925 she had her first solo exhibition in Milan, and the avant-garde writers Jean Cocteau, Gabriele d'Annunzio, and F. T. Marinetti were among her new friends and acquaintances. She was part of an elite and socially progressive Parisian artistic circle, as evidenced by her attendance at several of the American expatriot Nathalie Barney's literary salons in the mid-1920s.² There she described sniffing cocaine with the likes of André Gide, as well as making connections with a host of prospective patrons. She was known to have indulged regularly in sexual liaisons with women and men whom she met at such gatherings, as anyone who was professionally useful became an interesting prospect.

By 1928 de Lempicka divorced her husband, Tadeusz Lempicki, and soon afterward sent her young daughter to boarding school to accommodate her busy social and professional life. The following year she chose to paint herself in the driver's seat of a shiny, green Bugatti sports-car, perhaps symbolic of her new-found freedom from family obligations (**Figure 35**).³ Now an iconic image in the history of modernism, the artist appears clad in a fashionable racing cap, leather gloves and billowing gray scarf. Her *Self-Portrait* gives visual representation to the emergence of the Parisian modern woman or *garçonne* (bachelor girl), a new social and literary category epitomized by the mass media's promotion of images of young, ostensibly emancipated and economically independent women.⁴ Much has been written about the new freedoms of European women (and, in particular, women artists and writers) during the *Années Folles*. In these years, mythologized as a utopian age of opportunity, increasing numbers of expatriate modern women converged on Paris as the center of cultural production and the capital of sexual tolerance. It is commonplace that World War I had redefined gender relations in France.⁵ With roughly 1.4 million men killed and 4.3

² See Claridge, *Tamara de Lempicka*, 94, 96–97; Suzanne Rodriguez, *Wild Heart: A Life: Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris* (New York: Harper Collins, 2003); Diana Souhami, *Wild Girls: Paris, Sappho, and Art—the Lives and Loves of Natalie Barney* (New York: Macmillan, 2005).

³ See Alain Blondel, *Tamara de Lempicka: Catalogue Raisoné 1921–1979*, 196–197 (catalogue number B.115). All of Lempicka's paintings discussed in this essay will be referenced with the Blondel catalogue number as cited above. See also Alain Blondel's website that accompanies the catalogue raisonné: <http://www.en.lempickacatalogue.com>.

⁴ See *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, eds. Whitney Chadwick and Tirza Latimer; Tirza True Latimer, *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2005); *Essays on Women's Artistic and Cultural Contributions 1919–1939: Expanded Social Roles for the New Woman Following the First World War*, eds. Paula Birnbaum and Anna Novakov (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2009).

⁵ The literature on French feminism between the World Wars is vast and cannot be fully cited here. Among the secondary sources consulted: Christine Bard, *Les filles de Marianne: histoire des féminismes 1914–1940* (Paris: Fayard, 1995); Laurence Klejman and Florence Rochefort, *L'égalité en marche: le féminisme sous la Troisième République* (Paris: Presses de la Fondation nationale des sciences politiques : Des femmes, 1989); Sian Reynolds, *France Between the Wars: Gender and Politics* (London/New York: Routledge, 1996); Mary Louise Roberts, *Civilization Without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France, 1917–1927* (Chicago: University of Chicago, 1994).

million wounded, French demographics were radically altered for decades.⁶ A large population of widowed and unmarried women joined the workforce both during and after the Great War, challenging popular expectations of bourgeois femininity in the modern French family structure.

In her *Self Portrait* of 1929 de Lempicka is indeed staking a claim to a specific kind of female modernity through her appropriation of imagery that nonetheless connotes the wealth and power that remained inaccessible to most real working women.⁷ She pays homage to the machine-based modernist aesthetic of the Italian futurist Filippo Marinetti, whom she met in Paris in 1924, some fifteen years after his famous Futurist manifesto celebrated “the beauty of speed” and birth of a revolutionary movement from his position in the driver’s seat of car.⁸ The metallic-colored leather cap, single leather glove and arresting scarf adorning the artist appear to be adapted from men’s racing or flying clothes, suggesting her choice to connect herself to fashionable images of affluent women who could afford to enjoy male-dominated pastimes. She depicts her own facial features as mannequin-like; the large, heavily-lidded eyes, thinly arched brows, straight nose and bright red lips promote the look of modern femininity typical of fashion advertising of the period.⁹ By choosing to represent herself in the driver’s seat of a car, de Lempicka played to the link between the elite *garçonne* image and the new consumer culture.¹⁰ The painting was in fact commissioned by a female editor of the popular German fashion magazine, *Die Dame*, after she apparently encountered the nearly divorced Lempicka behind the wheel of what was actually a yellow Renault while vacationing in Monte Carlo.¹¹ It appeared on the cover of the magazine in 1929 to promote the German ideal of the modern woman, who in this case happened to be a professional painter.¹²

A closer look at the formal composition of de Lempicka’s self-image reinforces the conflicted nature of this fashionable fantasy of female agency and mobility. While the shiny, green facade of the vehicle provides a clear pictorial frame with screws neatly in place, the cloistered interior space offers a confusing array of bodily imagery. The artist’s head is crammed into the upper corner of the composition, while her body is compressed and fragmented within the narrow cavity of the vehicle. Her prominent, gloved hand looks artificial and fetishized, severed from the rest of her arm by the

⁶ Roger Price, *A Concise History of France* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1993), 219. Almost eight million men had been mobilized and 1,322,100 (16.6 percent) of them killed. In addition, the mobilization of so many young men caused a drastic fall in the birth rate during the four years of the war.

⁷ See Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection* (New York: Columbia University Press, 1996), 128–129.

⁸ See F. T. Marinetti, “The Foundation and Manifesto of Futurism,” trans. R.W. Flint, *Marinetti’s Selected Writings* (London, 1971), reprinted in *Art in Theory: 1900–1990*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Oxford and Cambridge, MA: Blackwell, 1992), 145–149. For more on Lempicka’s encounters with Marinetti see Claridge, *Tamara de Lempicka*, 106.

⁹ Blondel, *Tamara de Lempicka*, 196, cites André Kertész’s cover photograph for the popular weekly magazine, *Vu*, 3 October 1928, of a woman seated behind the steering wheel dressed in apparel by the popular couturier Hermès as a possible source of inspiration for Lempicka’s 1929 *Self-Portrait*.

¹⁰ Mary Louise Roberts, *Civilization without Sexes*, 78.

¹¹ *Die Dame* (Berlin, July 1929), cover image. For more on this anecdote see Claridge, *Tamara de Lempicka*, 149, and Lempicka-Foxhall and Philips, *Passion By Design*, 76.

¹² The editors of *Die Dame* regularly commissioned female artists, including Hannah Höch, to contribute illustrations that would appeal to their targeted readership of modern career women.

green vertical strip of the car frame. And what are we to make of the thick appendages of steel-colored material that rise so unnaturally from the artist's neckline? It seems unclear as to whether this is actually a continuation of her scarf, or a mechanized part of the vehicle's interior pressing in upon her. For all of the seductive qualities of this image of female modernity, Lempicka's 1929 *Self-Portrait* also conveys a strong sense of physical containment and repression that leave the viewer questioning the ultimate message. Interestingly, the deformation of the female body in this painting appears to be an integral part of the artist's commodification of the *garçonne* image in an age of rising industrialism.

While de Lempicka made portraits as a means to explore fashionable forms of social and sexual identity, the theme of the female nude offered her a more explicit vehicle from which to confront active sexual desire. Painting the nude presented her with a means for proclaiming a professional identity within the patriarchal codes of Western art history, as well as for evoking female agency on her own terms. Her nudes reveal her investment in pushing the limits of naturalism as a way of challenging associations between sexuality, deformity, and the female body. I am particularly interested in exploring how the voluptuousness of Lempicka's imagery suggests her own erotic contemplation and spectatorial pleasure in women's bodies, rather than making larger claims about her identity and/or sexual practices.

We can begin to address some of these issues by analyzing *La Belle Rafaela* of 1927 (**Figure 36**), de Lempicka's painting of a voluptuous female bather, which strategically plays to the Western conventions of the *odalisque*, or languidly reclining and sexually available inhabitant of a harem. Originally exhibited at the 1927 *Salon d'Automne*, this work stands as one of the artist's best-known paintings of the female nude and offers a venue for deeper analysis of the complicated politics of spectatorship at play in her work.¹³ With eyes closed, full red lips parted, and one arm posed provocatively behind her head, the model solicits our gaze even while she appears fully self-absorbed. De Lempicka confronts her viewer with a close-up image of the subject's full-figured form. A bright white light illuminates the rounded contours of flesh stretched diagonally across the canvas.

While the lighting accentuates the figure's distended face, neck, breasts, and abdomen, a shadow is cast horizontally across the lower midriff, strategically obscuring the pubic area from view. To heighten the viewer's experience of her model's curvaceous physique, de Lempicka has reduced the background composition to basic geometric planes of black, gray, and red tones. She has chosen to crop her subject further by concealing the model's lower calves, ankles, and feet with a plush red blanket whose color echoes the shade of lipstick that covers her swollen upper lip. The alluring red fabric disappears behind the model's right calf, reemerging in the awkwardly painted space between her right hand and illuminated breast. Here, in a gesture of self-absorbed pleasure, the model awkwardly extends two thick fingers to graze the top portion of her breast. Close scrutiny reveals that both breasts are void of nipples, and her arms and legs are oddly out of proportion with the rest of her body. In fact, the closer one looks at this painting, the stranger the body appears; its exaggerated deformity is reinforced by the lack of expected detail in some places and the greater detail in others (such as the fingers that seem to walk across the heavily abstracted breast).

¹³ Monsieur Baudry purchased *La Belle Rafaela* following its exhibition at the Parisian Salon des Indépendants in 1927. See Blondel, *Tamara de Lempicka*, 164–65 (catalogue number B.87).

De Lempicka's visual strategies become clear if we compare *Belle Rafaela* to Manet's canonical image of modernity, *Olympia* of 1863. While Manet invites us to look at Olympia's body from the side, de Lempicka presents her reclining nude from a rotated, foreshortened perspective. She angles her model's legs so as to give the viewer access to her pubic area. It is as if the viewer were in the process of moving directly onto of the nude's ample body, confronting her, dead-on and from the same level, in a sexually charged manner. De Lempicka uses perspective here to claim explicitly the fantasy of sexual control from a female perspective. She appears to have invited her viewers, female or male of whatever sexual orientation, into bed with her model, Rafaela.

In her biography of her mother, Kizette de Lempicka-Foxhall describes de Lempicka's infatuation with Rafaela, identified as a prostitute whom she first sighted while exercising in the Bois de Boulogne.¹⁴ Rafaela sat for de Lempicka for over a year. De Lempicka portrayed her in at least four large-scale paintings of the nude. These works reframe the relationship described by Manet between heterosexual male artist/viewer and the object of his gaze—the female prostitute. They offer an explicitly female artist's (and viewer's) perspective on desire for the female model and potential lover.

Theorists of female spectatorship differ on how the dynamics of sexual desire and preference play out when women produce or contemplate images of other women that they identify as erotic.¹⁵ But it seems that the voluptuousness of de Lempicka's imagery in *Belle Rafaela* is informed by her own erotic contemplation and voyeuristic pleasure in women's bodies. De Lempicka's representations of the female body speak of an interaction between her identification with her subject matter and her sexual desire and pleasure in objectifying her models.

This concept of a shifting female gaze permits speculation about the artist's individual dynamics of spectatorship, but also about those of her intended audience and patrons, who ranged from wealthy heterosexual male industrialists to openly lesbian Parisian aesthetes. Included among this latter group were two women whom de Lempicka painted in provocative portraiture: the Duchess Marika de la Salle, 1924 (**Figure 37**) and Suzy Solidor, 1933, a popular chanteuse and owner of a lesbian nightclub who orchestrated her own self-representation by commissioning over one hundred painted portraits of herself.¹⁶ Recent scholarship has suggested that there was an existing, if elite, market for lesbian and bisexual art among affluent female artists and patrons who traveled in the circle of the American expatriate painter Romaine

¹⁴ Lempicka-Foxhall, *Passion By Design*, 82. See novelist Ellis Avery's fictionalized account of the relationship between de Lempicka and her model, Rafaela, and the resulting nude portraits in *The Last Nude* (New York: Riverhead, 2012).

¹⁵ Tricia Laughlin describes an iconography of lesbian desire at play in Lempicka's practice in "Tamara de Lempicka's Women," *Art Criticism* 13, no. 1 (1998): 97–106. See also Caroline Evans and Lorraine Gammen "The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing," in *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, eds. Paul Burstyn and Colin Richardson (London/New York: Routledge, 1995), 32–27.

¹⁶ See de Lempicka's *Portrait of the Duchess de la Salle* (1925, oil on canvas, 161.3 × 95.9 cm, private collection), reproduced in Blondel, *Tamara de Lempicka*, 148–49 (B.72); and *Portrait of Suzy Solidor* (1933, oil on panel, 46 × 33 cm, Cagnes, Château Musée de Cagnes) (B.173) and Suzy Solidor, *Cent peintres – un modèle* (Paris: La Nef de Paris, 1970), 95. See Latimer, *Women Together/Women Apart*, 105–35 on Solidor's self-fashioning in this and other portraits she commissioned in this period.

Brooks and her lover, Natalie Barney.¹⁷ Given her range of clientele, de Lempicka likely aimed to produce a large body of female imagery that evoked different subcultural meanings depending upon the audience.

It is open to speculation whether de Lempicka was overtly commenting on her own life in a painting like *Belle Rafaela* or simply playing to her understanding of the art market. While her biography offers an image of the modern woman artist who remained class conscious, her reputation as a society portraitist and painter of the nude became all the more fashionable in certain circles because of her bisexuality and rejection of bourgeois values of domesticity. In only a few years time, de Lempicka enjoyed a widespread reputation as an alluring female artist who painted cubist-inspired portraits and sensual nudes in a stylized manner that emphasized the social status of her sitters. Notable Parisian couturiers became patrons, and she soon possessed a magnificent wardrobe comprised of gifts from her new clients. De Lempicka commissioned the French architect Robert Mallet-Stevens (1886–1945) to design her sleek, modernist studio in 1929 at 7 rue Méchain in the fourteenth arrondissement of Paris, and the artist's sister, architect Adrienne Gorska (1899–1969), designed the iron and chrome-filled entrance hall.¹⁸ Photographs of her decadent studio parties regularly graced the society pages of magazines and newspapers. Journalists actively promoted her identity as *femme fatale* in a series of Hollywood-style photographic portraits set in the studio in the 1930s. Critics relished her Greta Garbo looks of “sumptuous blond hair” and “exquisite hands, adorned with blood-red fingernails,” calling to mind de Lempicka's own seductive paintings of women. Another described her long nine-hour workdays in her studio, with interruptions in portrait sittings allowed only for “champagne, bath, and massage.” De Lempicka traveled extensively and led a privileged life, setting herself apart from the more bohemian and experimental aesthetics and politics of some of her avant-garde Parisian colleagues. While she remained politically disengaged, the artist's work aligned with fascist ideologies that were prevalent in Europe in the 1930s.¹⁹

Many Parisian art critics during the interwar years were preoccupied with the ways in which de Lempicka's work attempted to both modernize and critique canonical images of the female nude. Arsène Alexandre, the regular art critic for *Le Figaro*, championed de Lempicka's oeuvre as embodying all the contradictions inherent in

¹⁷ See Joe Lucchesi, “An Apparition in a Black Flowing Cloak: Romaine Brooks's Portraits of Ida Rubinstein,” *Amazons in the Drawing Room: The Art of Romaine Brooks*, ed. Whitney Chadwick (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000), 73–87; Latimer, *Women Together/Women Apart*.

¹⁸ See Georges Ramon, “Architectures modernes—L'atelier de Mme. de Lempicka,” in *Mobilier et Décoration* (January 1931) for a detailed account of de Lempicka's studio, including 15 photographs by Grivot. See also Tag Gronberg, “‘Le Peintre installé par la femme’; Femininity and the Woman Painter,” in *Tamara de Lempicka: Art Deco Icon*, 47–56.

¹⁹ While I cannot fully explore the subtle intersection between modernism and fascism at play in de Lempicka's practice in this article, her work was patronized by a dying class of wealthy European and White Russian nobility who followed Action Française, a right-wing, supposedly royalist group led by Charles Maurras. For more on the intersection between modernism and fascism among female modernist writers and artists of the period see: Erin G. Carlstrom, *Thinking Fascism: Sapphic Modernism and Fascist Modernity* (Stanford: Stanford University Press, 1998); Nancy Locke, “Valentine de Saint-Point and the Fascist Construction of Woman,” in *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, eds. Matthew Affron and Mark Antliff (Princeton: Princeton University Press, 1997), 73–100; Chadwick, *Amazons in the Drawing Room*, 13 and 39, n.13.

what he called her “perverse Ingrism.”²⁰ For Alexandre, works like *Belle Rafaëla*, offering a sensualized form of classicism in vogue in Paris during the 1920s, called to mind Ingres’s famous *Grand Odalisque* of 1814. However, de Lempicka’s identity as a female artist who painted explicitly erotic, and at times distorted, images of women challenged Ingres in terms of the traditional sexual politics of spectatorship. Ingres’s famous odalisque, with her small and exquisitely painted face and head attached to strangely elongated limbs, was regarded as scandalous when the painting was first exhibited in 1819. While one can imagine such a response to the excessively swollen quality of de Lempicka’s nude *Rafaëla*, we must bear in mind that Alexandre’s “perverse Ingres” epithet spread among the Parisian art world in the post–World War I years, a time when the backlash of right-wing politics had caused a number of critics to overlook such distortions in favor of a post-cubist return to order.²¹

Eight years earlier, in 1921, Alexandre himself celebrated Ingres as a kind of postwar panacea: “the personification of French attributes of neatness, clarity, luminous enthusiasm, of intelligent good—all qualities that allowed the French to annihilate the enterprises of brutality and arrogance.”²² For many critics invested in a classical revival, naturalistic images of the female body became a foundation upon which cultural rejuvenation and national stability could be imagined. Alexandre praised de Lempicka for her appropriation of Ingres’s aesthetic, with its allusions to clarity, purity, and chastity, for her own aim—what he described as an “impression of modernity”—while alluding to the potentially erotic and untamed characteristics of the female body.²³

By dubbing de Lempicka the “perverse Ingres” of her day, Alexandre expressed a contemporary awareness that paintings such as *Belle Rafaëla* did in fact offer something different to the viewing public—its obvious departure from Greco-Latin form and perspective was disturbing, its bold, erotic treatment of the female nude sensually arousing. Alexandre’s language evokes Freud’s classic 1905 theories of perversion, which suggested that sexual drives from fetishism to “inversion” and masturbation were in fact the primordial erotic tendencies from which “normal” reproductive heterosexuality evolved.²⁴ Whereas Freudian theory normalizes what was

²⁰ Arsène Alexandre, “Le Salon d’Automne,” *Le Figaro*, November 3, 1928, 2. Alexandre elaborated on what he intended by “perverse Ingrism” in “Tamara de Lempicka,” *La Renaissance de l’Art Français et des industries de Luxe* (July 1929): 331–37. *La Renaissance* was a politically conservative interwar art journal, edited by Alexandre, that sought to preserve the ideals of a “pure” and nationalist French aesthetic during the Reconstruction period.

²¹ See Kirsten Hoving Powell, “Le Violon d’Ingres: Man Ray’s Variations on Ingres, Deformation, Desire, and de Sade,” *Art History* 23, no. 5 (December 2000): 772–99. Powell elucidates how Ingres’s art experienced a complicated revival among both conservative and avant-garde artists and writers following World War I. Note that the painter André Lhote—whose 1921 essays on Ingres are thoughtfully analyzed by Powell—became de Lempicka’s teacher in Paris in 1922 and is known to have inspired in her a deep admiration for his aesthetic. See André Lhote, *La Peinture, Le Cœur et l’esprit* (Paris: Les Éditions Denoel et Steele, 1933, first published in 1921).

²² Cited in Powell, “Le Violon d’Ingres,” 774 and n.5; Arsène Alexandre, “Comprendre Ingres, c’est comprendre la Grèce et la France,” *La Renaissance de l’Art Français et des industries de Luxe* 4 (May 1921): 201.

²³ Alexandre, “Tamara de Lempicka,” *La Renaissance de l’Art*, 331.

²⁴ See Sigmund Freud’s theory of infantile “polymorphous perversity” in *Three Essays on a Theory of Sexuality* (1905). Feminist critic Elizabeth Grosz describes Freud’s definition of perversion as: “a deviation from an instinctual activity, the insinuation of a gap between a drive

once considered sexual deviation, de Lempicka's work flaunts the varied pleasures of active female sexual desire in a way that critics like Alexandre may have found shocking. "Perverse" is a term that recurs throughout the criticism of the works of female artists of this period in response to imagery of the female body. Alexandre—by evoking a theory much popularized in France by the late 1920s—suggested to his readers that works like *Belle Rafaëla* opened up a space for non-normative or non-heterosexual spectatorship, a space where a female artist dares to express her palpable desire for a female model.²⁵

De Lempicka joined a group called the *Société des Femmes Artistes Modernes* in 1931, a vibrant women's art collective in Paris that attracted many painters and sculptors engaged with the depiction of modern womanhood, including her Polish colleagues Olga Boznanska (1865–1940), Alice Halicka (1884–1975) and Mela Muter (1876–1967).²⁶ Publicly identified by its initials of FAM, the group organized annual exhibitions throughout the 1930s featuring the work of female artists from various points of origin and historical moments. FAM regularly staged exhibitions of both contemporary and deceased women artists. These exhibits helped to construct and transmit a more inclusive history of art and raise public awareness of the work of previously marginalized women of different social classes, as well as national, ethnic, and religious backgrounds. During the 1930s FAM was known as an ambitious and prominent group, was reviewed regularly in the press and thought by many to challenge prior stereotypes of "women's art" in France. De Lempicka was among the group's most prominent members, and she often competed for prime exhibition space with French painters Suzanne Valadon (1865–1938) and Marie Laurencin (1883–1956).

One way that FAM constructed a history of women artists and the nude by taking on recognizable biblical and mythological themes from the history of Western art. For women artists throughout history, taking on such classic themes offered an obvious pretext to tackle the subject matter of the nude and sexuality in a context that was deemed acceptable for their respective audience. De Lempicka was one of several FAM artists who painted the biblical theme of *Adam and Eve* (**Figure 38**) as a means to challenge historical narratives about female sexuality. The fundamental Judeo-Christian creation myth offered a powerful iconography of heterosexual desire, fertility, and the creation of the world that was available to her for revision. She exhibited her *Adam and Eve* with FAM on three separate occasions: first in 1933 at the Maison de France, located on the commercial Champs-Élysées (following its original exhibition at the Salon des Indépendants in 1932); a second time in 1937 at the Exhibition Pavilion of

and its aims and objects, then all sexuality is a deviation, all desire perverse, all pleasure an amalgam of heterogeneous component drives that refuse any simple subordination to genital and reproductive functions." See Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion* (New York: Routledge, 1995), 160.

²⁵ For many feminist theorists, the domain of perverse desire offers a model for lesbian or "queer" subjectivity that lies outside the realm of biological reproduction and allows for a more fluid exploration of shifting sexualities and pleasures. See Teresa de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (Bloomington/Indianapolis: University of Indiana Press, 1994).

²⁶ See Paula Birnbaum, *Women Artists in Interwar France*, for a full account of FAM. See also the following related publications: Paula Birnbaum, "Constructing a Matrilineal History of Art in Interwar France," in *Aurora: the Journal of the History of Art* v. 4 (2003), 155–73; Paula Birnbaum, "Alice Halicka's Self-Effacement," in *Diaspora and Modern Visual Culture: Representing Africans and Jews*, ed. Nicholas Mirzoeff (London: Routledge, 2000), 207–223.

the Esplanade des Invalides; and a third time in Prague in 1937, at the historic Obecní dům, when the group joined forces with another organization known as the Circle of Czech Women Artists.²⁷

De Lempicka's *Adam and Eve* refuses a history of pastoral representations of Eden and radically modernizes the biblical theme. She positions her nude figures in a physical embrace before a steel-colored, post-cubist cityscape. Adam's muscular forearm wraps around Eve's ribcage and grazes the underside of her breast. A flesh-toned apple in Eve's elevated hand is the only remnant of paradise here—its spherical shape echoed in the single breast exposed below—suggesting the implicit connection between Eve's sexuality and the fruit of knowledge. De Lempicka strategically employs a close-up perspective that suggests that the sexual energy inspired by her figures' youthful bodies can hardly be contained by the parameters of the picture plane. Their smooth, athletic-looking physiques are carefully modeled and brightly illuminated to emphasize the physical attractiveness they offer to each other as well as to the viewer. The rippling musculature of Adam's back, buttocks, thighs, and upper arm swells with vitality and power, suggesting de Lempicka intent to eroticize his body.

De Lempicka's *Adam and Eve* was commissioned originally to serve as the poster image advertising the contemporary French film *Sexualism*.²⁸ While no trace of this film or synopsis of its content has been identified to date, the artist's own records indicate that the Préfecture de Police censored her painting as an inappropriate advertisement for the film. De Lempicka chooses to turn Adam's back to the viewer and avoid representation of his genitals, while still eroticizing his body through the exaggeration of musculature. The artist also poses Eve seductively; bright frontal lighting draws attention to her single exposed breast with erect red nipple at its center, its spherical shape evocative of modern machinery. Her arm appears plumply sensuous and lacks the muscular definition of Adam's, whereas her fingers are carefully delineated by the application of bright-red nail polish that echoes the color of her painted lips and exposed nipple. De Lempicka often applied bright red paint to highlight the lips, breasts, and fingernails of her female nudes—perhaps as a means to titillate her viewers with the look of modern femininity.

De Lempicka was fond of repeating certain anecdotes about the creation of *Adam and Eve* and other paintings, many of which are recounted in the first-person in Kizette de Lempicka-Foxhall's biography of her mother, *Passion by Design*. According to de Lempicka-Foxhall, the inspiration behind *Adam and Eve* came when one of her mother's regular professional female models took a break from posing nude to eat an apple from a still life basket of fruit that was set up in the artist's studio. De Lempicka-Foxhall then describes her mother setting out into the streets, where she apparently found a policeman making his rounds. When she invited him to pose, he apparently replied that he, too, was an artist and would be happy to oblige. The account that a policeman posed as Adam of course adds to the irony that the Préfecture de Police ultimately censored the painting as a source for the poster image for the film entitled *Sexualism*.

²⁷ After that the painting passed through the hands of a series of private collectors. The exhibition history of Tamara de Lempicka's *Adam and Eve* is offered in Blondel, *Tamara de Lempicka*, 236. See in particular those exhibitions held prior to the Second World War: Paris, Salon des Indépendants (2332), 1932; Paris, Salon des Femmes Artistes Modernes (87), 1933; Paris, Salon des Femmes Artistes Modernes (55), 1937.

²⁸ See Blondel, *Tamara de Lempicka*, 236 and I. Zaslawska, "Tamara de Lempicka," *Kobieta Współczesna (The Modern Woman)*, 20 July 1932.

In spite of the official rejection of De Lempicka's seductive *Adam and Eve* as public advertisement, its repeated inclusion in FAM exhibitions offered the artist a means to proclaim her professional identity and evoke female sexual and artistic agency on her own terms. If the bible tells us that Eve was condemned to painful childbearing as punishment for her sin, here de Lempicka chooses to emphasize the mutual sexual pleasure that can result in biological reproduction. By cropping the image just below the figures' knees and at the top of Adam's head, she creates a claustrophobic sense of compositional space that emphasizes their nudity and skin-to-skin contact. The immediacy of the bodies and sense of tactility between them encourages the viewer's fantasy of participation, rather than evoking moral judgment—as in prior art-historical examples.

When asked much later in her life to comment on this painting, de Lempicka stressed her intention that Eve symbolize the modern woman of the period:

I was struck with the vision of a modern Eve biting into the forbidden fruit—Eve liberated, her hair crimped in the style of our own emancipated times, naked, yet chaste in her nudity, and therefore all the more desirable. To provide her with a partner seemed to be the next natural step, and Adam was created, in reversal of the divine order. His body is that of a modern sun-bronzed athlete, although his features already bear the traces of human frailty. And behind their intertwined bodies loom the skyscrapers, casting their menacing shadows, threatening to engulf, but never quite destroying, this divine moment of Paradise.²⁹

De Lempicka's biographer Laura Claridge speculates that this account most likely was written by the artist's daughter, Kizette de Lempicka-Foxhall, and then approved by her elderly mother prior to publication.³⁰ Even if this is true, the description suggests that de Lempicka conveyed to her daughter her own desire to produce an image of Eve as a modern, sexually liberated woman. Her account connects this painting to de Lempicka's larger contemporary project in portraiture and self-portraiture that gave visual representation to the emergence of the new social and literary category of the Parisian modern woman. The mass media promoted images of young, ostensibly emancipated and economically independent women that epitomized this type. In contrast to the earthy naturalism of the *Adam and Eve* painted earlier by her FAM colleague Suzanne Valadon (1909; Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou), de Lempicka depicts Eve's facial features as mannequin-like: the almond-shaped eyelids, long, straight nose, and bright red lips promote the commodified look of modern femininity typical of fashion advertising of the period and are indebted to the aesthetic return to order. While her idealized face is illuminated and Adam's remains veiled in shadow, both are void of expression and treated as decorative masks that refuse any hint of emotion. Since the painting was originally commissioned to serve as a poster advertisement for a film, de Lempicka played to the link between the image of the elite modern woman and the new consumer culture. De Lempicka's account of Eve as "chaste in her nudity, and therefore all the more desirable," is interesting in its inherent contradiction and class implications. On the one hand, the artist stresses the notion of the modern woman's innocence and virginity, qualities associated with generations of academic paintings of the female nude intended to convey the image of bourgeois femininity; on the other, it is precisely this notion of

²⁹ See Claridge, *Tamara de Lempicka*, 81.

³⁰ *Ibid.*

Eve's sexual purity that is meant to entice the viewer's experience of sexual fantasy and control.

What is most jarring about de Lempicka's *Adam and Eve* is the artist's decision to position such carefully modeled, curvaceous bodies against a contrasting backdrop of hard-angled, steely-gray skyscrapers. The juxtaposition of bodies and buildings in this and other paintings has been attributed to the artist's 1929 visit to Manhattan, but similar metropolitan-skyline backgrounds appear repeatedly in her female nudes and portraits as early as 1925. While de Lempicka's visit to New York certainly had an impact on her work, she was responding more generally to trends in modernist painting that explored the effects of rapid industrialization on female identity and the formation of subjectivity. The dramatic contrast between sensually modeled bodies and fragmented urban spaces in *Adam and Eve* can be viewed as part of a larger project to produce an aesthetic of the nude within the context of a modern metropolis that offered new possibilities to women willing and able to explore it.

Even if most middle-class European women could not afford the look of modernity that Tamara de Lempicka's work espoused, perhaps she hoped that her visual practice would prompt her public to think more openly about the possibilities of female sexual agency and fantasy at a time of rapid industrialization. By stressing the commercial look of the modern woman as both empowered subject and fragmented object of desire, her portraits and nudes make a deliberate claim about the conflicted nature of female subjectivity at this particular cultural moment. It seems unlikely that de Lempicka could have accomplished as much without the ambition and resulting financial possibilities that allowed her to take on sexuality and consumerism so explicitly in her visual practice. She was focused on producing images of modern femininity that would sell, given the appeal her work held for a variety of critics and wealthy art collectors of her day. Ironically, this public consumption of de Lempicka as a kind of perverse or decadent female painter continues today, as Hollywood types from Madonna to Jack Nicholson and Barbra Streisand have collected her work precisely because of its ability to confront sexual fantasy and desire from multiple perspectives.

TAMARA DE ŁEMPICKA — UOSOBNIENIE WSPÓŁCZESNEJ KOBIETY

Tamara de Łempicka (1898–1980) często jest opisywana jako uosobienie współczesnej paryskiej artystki lat międzywojennych. Była polską emigrantką, która malowała portrety oraz akty wykorzystując je jako środki do eksplorowania popularnych form tożsamości seksualnej. Była jedną z wielu kobiet zajmujących się sztuką, które w pierwszych dekadach XX wieku zwały do siebie Paryż — centrum nie tylko sztuki współczesnej, ale także modernizmu. Wielu historyków odnotowało zjawisko, że pierwsza wojna światowa zachwiała tradycyjnymi strukturami społecznymi i rozszerzyła świadomość kulturową oraz szanse kobiet różnych narodowości. W eseju poddano analizie sławny autoportret z 1929 roku — *Tamara w zielonym bugatti* — oraz niektóre z aktów, de Łempickiej, by zbadać, jak artystka radziła sobie z motywami nowoczesności i pożądania seksualnego z perspektywy kobiety. Podczas gdy de Łempicka w swoim słynnym autoportrecie zgłębiała komodyfikację wizerunku kobiety współczesnej w epoce rozkwitającego industrializmu, w eseju podkreślono, iż tworząc akty malarka zyskała środek umożliwiający jej manifestację swojej profesjonalnej tożsamości w zachodniej historii sztuki opartej na patriarchalnych wzorcach oraz przywołanie kobiecości na swoich własnych warunkach.

Słowa kluczowe: modernizm; nowoczesność; kobieta współczesna, *femme moderne*; *garçonne*; Paryż; autoportret; perwersja.



CZY TYLKO PARYŻ? KILKA UWAG NA TEMAT POLSKICH ARTYSTEK NA POŁUDNIU FRANCJI

Marta CHRZANOWSKA-FOLTZER (Francja)

Polska obecność artystyczna na południu Francji jest zjawiskiem wciąż jeszcze zbyt mało znanym w naszej historii sztuki. Twórczość polskich malarzy związana z obszarem śródziemnomorskim jest traktowana nie jako zjawisko, lecz częściej, jako epizod w dorobku poszczególnych artystów i jako taka przedstawiana w opracowaniach i katalogach. Na południu Francji nie występowały zjawiska porównywalne do powstałych w Bretanii kolonii artystów polskich. Brak było miejsc szczególnej koncentracji artystów w danym okresie, na miarę bretońskich miejscowości Pont-Aven, Doëlan czy Le Pouldou. Spotkanie z południem należało bowiem do doświadczeń bardzo indywidualnych, rozłożonych w czasie, będących udziałem niewielkich grup artystów, takich jak na przykład kapiści. Dlatego można z pewnością napisać historię sztuki polskiej wykluczając lub redukując do kilku przykładów polskie doświadczenia artystyczne u wybrzeży Morza Śródziemnego. Pozostaje jednak olbrzymi zespół dzieł o inspiracji śródziemnomorskiej, wielki dorobek polskich twórców, imponujący pod względem rozmiarów, jak i poziomu artystycznego. W kolekcjach muzealnych, w galeriach i w zbiorach państwowych lub prywatnych, zarówno polskich, jak i francuskich znajduje się duża liczba polskich dzieł związanych z południową Francją. Zbiór ów zmusza historyka sztuki do postawienia pytań o genezę, historię i o znaczenie owego dziedzictwa, które zrodziło się z podróży artystycznych polskich twórców na śródziemnomorskie, francuskie wybrzeże. W tym dorobku szczególne miejsce zajmują dzieła kobiet.

Do postawionego w tytule pytania dorzucić można jeszcze i to: czy tylko Bretania? Poza paryskim środowiskiem artystek polskich, bardzo szczegółowo opracowanym przez historyków sztuki, jedynie grupa malarek tworzących w Bretanii doczekała się

opracowania i znalazła godne miejsce na wystawie pokazującej dorobek tamtejszej artystycznej kolonii polskiej z lat 1890–1939¹.

Należały do niej Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Olga Boznańska, Karolina Grabowska, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska oraz Mela Muter.

Studia nad śródziemnomorskim dorobkiem polskich artystów pozwoliły mi stwierdzić, że wiedza dotycząca karier malarek polskich na południu Francji wymaga poszerzonych i żmudnych badań². W niektórych wypadkach niepewne są nawet podstawowe dane biograficzne jak data i miejsce urodzenia lub śmierci³.

Wzmożenie badań nad twórczością kobiet, jakiego jesteśmy świadkami w ciągu ostatnich lat, pozwala wierzyć, że również sztuka polskich artystek związana z francuskim południem doczeka się odpowiedniego opracowania. Zainteresowanie „południowymi” dziełami na aukcjach sztuki w Polsce i zagranicą winno być dodatkowym bodźcem dla badań w tej dziedzinie.

U schyłku XIX wieku południe stawało się obszarem, na którym rozgrywały się poszukiwania nowoczesnego języka plastycznego. Obecność awangardy na południu Francji, począwszy od artystycznych podróży Vincenta van Gogha (1853–1890) i Paula Gauguina (1848–1903), poprzez twórczość Paula Cézanne’a (1839–1906), była głównym czynnikiem wpływającym na wybór kierunku artystycznych podróży. Zwłaszcza poszukiwania Cézanne’a prowadzone w l’Estaque w 1870, i następująca po nich wędrówka śladami mistrza z Aix wybitnych reprezentantów francuskiej awangardy, André

¹ Por.: E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004; też, „Le milieu des artistes polonais en France 1890–1918, communautés et individualités”, praca doktorska pod kierunkiem F. Levaillant, Université Panthéon-Sorbonne, Paris 2001; też, *La présence des artistes polonais en France — état des lieux de la recherche*, Ligeia 2009 nr 93–96, s. 67–76; też, *Polska obecność artystyczna we Francji — próba oceny stanu badań*, Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty 2010 z. 1–2(12–13), s. 175–186; M. Zientara, *Artystki polskie i ich sztuka w latach 1900–1939*, cz. 2: *Przedstawicielki awangardy*, Krzysztofor: zeszyty naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa 2008 z. 26, s. 201–222; też, *Artystki polskie i ich sztuka w latach 1900–1939*, cz. 3: *Przedstawicielki koloryzmu*, Krzysztofor: zeszyty naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa 2009 z. 27, s. 257–290; B. Malinowska, *Artyści polscy w Bretanii*, [w:] *Malarze polscy w Bretanii (1890–1939)*, [katalog wystawy]. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005.

² Por.: M. Chrzanowska-Foltzer, „Conversations provençales” — les peintres polonais en France méditerranéenne de 1909 à nos jours. Étude sur les influences et les échanges artistiques, t. 1–3, praca doktorska pod kierunkiem C. Massu, Université de Provence, Aix Marseille I, 2007; też, „Conversations provençales” — les peintres polonais en France méditerranéenne de 1909 à nos jours, *Annales. Centre Scientifique de l’Académie Polonaise des Sciences* (Paris) 2008, s. 185–212. Na temat polskiej obecności poza Paryżem w XIX wieku zob.: E. Bobrowska-Jakubowska, *Génie créateur face à Genius loci: les artistes polonais et leurs promenades à travers la France au tournant du XIXème siècle*, [w:] *Genius loci face à la mondialisation* [międzynarodowa konferencja], red. Z. Mitosek, A. Ciesielska-Ribard, Paris 2006, s. 97–107 („Les nouveaux cahiers franco-polonais”, nr 6).

³ Do niedawna historycy podawali różne dane biograficzne Niny Aleksandrowicz (Alexandrowicz), istniały wątpliwości, co do miejsca i daty urodzin oraz śmierci artystki. Poprawne daty umieściła w swojej pracy doktorskiej Ewa Bobrowska-Jakubowska; zob.: „Le milieu des artistes polonais en France 1890–1918”, s. 559. Po konsultacji z urzędem stanu cywilnego miasta Pau wątpliwości zostały ostatecznie wyjaśnione; zob.: wypis z księgi Urzędu Stanu Cywilnego w Pau, akt zgonu nr 349 z 7 kwietnia 1945, Nina Alexandrowicz (Stanisławów 1878 – Pau 1945). Grób Niny Aleksandrowicz został uznany za *tombe remarquable* (grób osoby zasłużonej) i z tego tytułu objęty szczególną ochroną ze strony władz miejskich. Inicjatywie tej towarzyszą badania dotyczące francuskiej kariery tej polskiej malarki.

Deraina, Georges Braque'a, Raoula Dufy zrewolucjonizowały koncepcję pejzażu⁴. Nowe nurty malarstwa, fowizm, kubizm związały się na stałe z nazwami południowych miejscowości. Do miejsc „zawładniętych” sztuką, takich jak Cassis, l'Estaque, Aix-en-Provence, Martigues, Collioure, Saint Tropez, lub Céret, kierowali się licznie artyści francuscy a ich wzorem również polscy malarze⁵. Wciąż wzrastająca popularność francuskiego południa osiągnęła apogeum w latach 20. XX wieku. Zwłaszcza niektóre miejscowości, takie jak Saint Tropez, przeżyły najazd kolorowego tłumu turystów i zmagaly się ze skutkami „mody” na południe⁶.

Powstać może mapa tych szczególnie ważnych dla francuskiej sztuki okresu międzywojennego miejsc, ku którym pielgrzymowały także polskie malarki. Warto przypomnieć jak ważną pozycję w sztuce tego okresu zajmowały polskie artystki, które przyjeżdżały z różnych ośrodków artystycznych (Kraków, Warszawa, Łódź, Lwów) do Paryża i kierowały się dalej, ku swoistemu terytorium sztuki, jakim było wówczas południe Francji.

Na początku XX wieku droga na południe prowadziła przez Paryż. I to właśnie dzięki relacjom krytyków z paryskich wystaw, ich sprawozdaniom ilustrowanym z rzadka czarno-białymi fotografiami, a także dzięki notom katalogowym dowiadujemy się o południowych fascynacjach licznych polskich malarek⁷. Jest to materiał niezwykle interesujący pod względem merytorycznym, lecz także, gdy idzie o sposób, w jaki krytyka artystyczna, reprezentowana wówczas niemal wyłącznie przez mężczyzn, opisywała sztukę kobiet i ich spojrzenie na południe. Z analizy owych tekstów wynika, iż krytycy przypisywali sztuce kobiecej pewne cechy stałe jak wrażliwość, świeżość, elegancja, dekoracyjność, barwny egzotyzm. Natomiast odnośnie oceny konstrukcji pejzaży czy techniki rysunku, uznaniem dla talentu artystek było odnalezienie w ich dziełach „męskiej siły” wyrażonej często w „szorstkiej” fakturze, a także wskazanie na obecność pierwiastków „nowoczesności” i „stanowczości”⁸.

⁴ Historycy sztuki wciąż analizują niezwykle ważny dla nowoczesnego malarstwa okres 1870–1910, od pobytu Cézanne'a po ostatnią podróż Braque'a do l'Estaque. Uznaje się ten przedział czasowy za fundamentalny, gdy idzie o stworzenie nowoczesnego sposobu postrzegania pejzażu, o zróżnicowanie widzenia i wytworzenie nowoczesnych środków plastycznych, od egzaltacji i redukcji koloru u fowistów, do konstrukcji i rozkładu u kubistów; zob.: N. Cendo, V. Serrano, *L'Estaque. Naissance du paysage moderne 1870–1910*, [exposition] 25 juin–25 septembre 1994, Musée Cantini, Marseille 1994; N. Cendo, *Une dimension appelée peinture. L'Estaque, 1870–1910*, [w:] *Sous le soleil. Exactement le Paysage en Provence du classicisme à la modernité (1750–1920)*, Montréal 2005, s. 183–191; tenże, *De l'attrait du bonheur à la recherche de nouvelles voies. Le premier XXe siècle*, [w:] *Sous le soleil*, s. 212–214; P. Conisbee, D. Coutagne, *Cézanne en Provence*, Paris 2006.

⁵ Claude Monet, Auguste Renoir, Vincent Van Gogh, Paul Signac, André Derain, Henri Matisse, Georges Braque, Pierre Bonnard, Pablo Picasso to tylko niektóre nazwiska z długiej listy sławnych, aktywnych we Francji artystów, których twórczość związana była z Południem.

⁶ Z końcem XIX wieku zaczął się zmieniać obraz południowego wybrzeża postrzeganego do tej pory jako „sanatorium Europy”. Podróże na Południe stały się atrakcją nie tylko dla rekonwalescentów szukających w kąpielach słonecznych ratunku dla zdrowia, lecz także dla szerokiego grona turystów, napływających latem i gustujących w „egzotycznych wyprawach”, popularyzowanych przez ówczesną literaturę i liczne przewodniki.

⁷ Więcej na ten temat zob.: A. Wierzbicka, *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900–1939*, Warszawa 2008; H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005.

⁸ Por.: A. Basler, *Salon Jesienny w Paryżu*, *Literatura i Sztuka* 1909 nr 32, s. 3 (dod. do: *Nowa Gazeta* nr 546); E. Woroniecki, *Les expositions polonaises à Paris (...). Mme Reno chez*

Do pierwszych twórczyń polskich odwiedzających śródziemnomorskie wybrzeże jeszcze przed pierwszą wojną należały Irena Hassenberg (Irène Reno, 1884–1953), tworząca w latach 1910–1911 w tak często odwiedzanym później przez Józefa Pankiewicza miasteczku Sanary, oraz Sonia Lewitska (1874–1937), która związała się z nurtem kubistycznym i w 1912 roku malowała w rozstawionym przez artystów z tego kręgu Céret. Pobyty artystek zaowocowały obrazami wystawionymi na Salonie Niezależnych, Sonia Lewitska wystawiła płótna z Céret w Galerii Berthe Weill w 1913⁹.

Zmiany, jakie zaszły po pierwszej wojnie światowej, jeśli chodzi o podmiotowość prawną Polek, spowodowały, że zwiększyła się znacznie liczba podróżujących artystek¹⁰. W wolnej Polsce kobiety uzyskały prawa obywatelskie a wraz z nimi dostęp do państwowych wyższych uczelni, w tym także plastycznych. Nie musiały już szukać za granicą możliwości profesjonalnego, artystycznego wykształcenia. Uzyskanie osobowości prawnej umożliwiało polskim artystkom podejmowanie decyzji o wyborze artystycznej kariery. Jak słusznie zauważyła Maria Zientara:

mogły, jeśli chciały i miały odwagę, samodzielnie podróżować w celu dokształcenia się lub poszukiwania interesujących motywów¹¹.

Udział polskich twórczyń w życiu artystycznym Paryża w latach 20. XX wieku znacznie się zwiększył. Wśród wystawiających na salonach polskich plastyków kobiety stanowiły średnio 30 procent¹². Znaczna część polskich malarek, uczestniczek salonów, odwiedzała południe. W wielu wypadkach prezentowały swe dzieła pod mało precyzyjnymi tytułami jak „pejzaż”, „pejzaż południowy” lub „miasteczko południowe”, co utrudnia znacznie pracę badawczą¹³.

W okresie międzywojnia, oprócz wymienionych wcześniej artystek, na południu tworzyły: Fryda Frankowska (1872–1957), Mela Muter (1876–1967), Nina Aleksandrowicz (1878–1945), Zofia Piramowicz (1880–1958), Helena Het Kwiatkowska

Druet, La Pologne politique économique, littéraire et artistique 1924 II półrocze, s. 334–335; tenże, *Wystawa pani N. Aleksandrowicz (Galerie d'Art Contemporain)*, Świat 1926 nr 21, s. 3; tenże, *L'art polonais à Paris. Exposition de Mme Dora Bianka à la Galerie Manteau*, La Pologne politique économique, littéraire et artistique 1928 I półrocze, s. 37; Z. St. Klingsland, *Zofia Piramowiczówna*, Wiadomości Literackie 1930 nr 26, s. 1.

⁹ Zob.: *Exposition des peintures, aquarelles, dessins de Mme Lewitzka (Sonia)*, [préface par Ch. Malpel], du 10 au 27 avril 1913, Galerie de Berthe Weill, Paris 1913.

¹⁰ Na ziemiach polskich, do 1918 roku obowiązywały konserwatywne kodeksy państw zaborczych: kodeks cywilny Królestwa Polskiego z 1825 roku, kodeks austriacki z 1811 roku i kodeks cywilny niemiecki znowelizowany w 1896 roku. Zdolność prawna kobiet była bardzo ograniczona, restrykcje prawne dotyczyły wszystkich dziedzin życia. Kobiety zamężne uzależnione były od męża, który był ich prawnym przedstawicielem. Najtrudniejszą sytuację pod tym względem miały kobiety w zaborze rosyjskim. Polki, tak jak obywatelki państw zaborczych i innych europejskich państw, były pozbawione praw politycznych. Najbardziej liberalny w tej dziedzinie był obowiązujący w Galicji kodeks austriacki. Czynne i bierne prawo wyborcze Polki otrzymały na mocy dekretu Naczelnika Państwa w listopadzie 1918 roku. Uchwalona 17 marca 1921 roku konstytucja marcowa w artykule 96. zapowiadała równość wobec prawa wszystkich obywateli i tym samym znosiła przepisy ograniczające prawa publiczne kobiet. Odrzucenie przez powołaną w 1919 roku Komisję Kodyfikacyjną konserwatywnych kodeksów państw zaborczych zapewniło Polsce miejsce w czołówce państw demokratycznych.

¹¹ M. Zientara, *Artystki polskie i ich sztuka w latach 1900–1939*, cz. 3, s. 289.

¹² Por.: H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła*.

¹³ Należy pamiętać, że pod takim tytułem mogły się kryć nie tylko dzieła prowansalskie, lecz także płótna powstałe podczas modnych w latach 20. podróży do Hiszpanii, a gdy idzie o drugą połowę lat 30., również do Włoch.

(1882–1956), Zofia Schomberg-Szymberska (1883–1943), Alicja Halicka (1894–1975), Dorota Kucembianka (Dora Bianka, 1895–1979)¹⁴, Sonia Bornstein (1907–1944). Artystki te rozwijały kariery w Paryżu, ich artystyczne losy na zawsze związały się z Francją. Niektóre z wyżej wymienionych twórczyń powracały regularnie do ulubionych miejsc na południu Francji lub wręcz osiedlały się tam na stałe¹⁵. Plon owych podróży artystycznych jest dziś przynajmniej częściowo znany.

Mela Muter od 1921 roku, czyli od pierwszego pobytu w Saint Tropez i w Trayas, regularnie malowała w świetle południa. W latach 1921–1926 jeździła do modnego wówczas Collioure. Pejzaże Meli Muter z okolic Collioure to chyba jedne z najbardziej znanych obecnie, „południowych” dzieł polskich artystek. Do Collioure, rozpowszechnionego przez fowizm, podróżowały w latach 20. także Nina Aleksandrowicz, Het Kwiatkowska oraz należące do grupy kapistów Hanna Rudzka-Cybis (1897–1988) i Dorota Berlinerblau Seydenman (1902–1944). Zofia Schomberg-Szymberska pracowała tam w latach 1935–1937, odwiedzała też Saint Tropez i Korsykę. Port w Marsylii inspirował wiele artystek, w okresie największej popularności południa, przypadającym na lata 1925–1928, malowały tam między innymi Dora Bianka i Sonia Bornstein. Oślawione przez Renoira, a później także przez Soutine’a, Cagnes odwiedzali licznie polscy malarze, choćby Zygmunt Waliszewski czy Tytus Czyżewski, a spośród malarek Irena Hassenberg. W latach 30. artystka malowała w Vence, miasteczku wcześniej odwiedzanym przez Sioń Lewitską, pozostającą w okresie 1921–1924 w kręgu sztuki Raoula Dufy¹⁶.

Dla niektórych artystek południe było jednym z etapów dalszych podróży, na Korsykę, ku północnym wybrzeżom Afryki lub do Hiszpanii¹⁷. Pochodząca z lwowskiego środowiska artystycznego, przedwcześnie zmarła malarka i ilustratorka Anna Harland-Zajączkowska (1883–1930), podróżowała po wybrzeżach Adriatyku w poszukiwaniu interesujących motywów architektonicznych. Zawdzięczamy jej oddające lokalny, ciepły koloryt widoki Carcassonne z 1926 roku (il. 40), podejmowane w późniejszych latach w stylistyce operującej uproszczonymi, stylizowanymi płaszczyznami i żywą, gładko kładzioną barwą.

¹⁴ Bureau d’Etat Civil Le Chesnay, wg aktu zgonu, rejestr nr 160 z 18.09.1979 — Dora Bianka (1896–1979).

¹⁵ Nina Aleksandrowicz związana była z krajem Basków, zmarła w Pau w 1945. Fryda Frankowska w 1930 roku osiedliła się w leżącym obok Aix en Provence Orcel (dzisiaj należące do aglomeracji miejskiej Aix en Provence). Het Kwiatkowska od 1935 roku zamieszkiwała w Chateaufort de Grasse.

¹⁶ Zob.: *Sonia Lewitzka, Peintures et aquarelles*, préf. Ch. Vignier, [katalog wystawy]. Paris, Galerie Berthe Weill, 10–23 listopada 1924, Paris 1924. Obraz z tego okresu znajduje się w kolekcji Musée Mainssieux we Voiron; zob.: Sonia Lewitzka, *Paysage de Vence*, ok. 1921–1924, olej, płótno, 46 × 56, Musée Mainssieux, Voiron.

¹⁷ Artystki polskie chętnie podróżowały, o czym świadczą niektóre niezwykle bogate życiorysy. Posiadały często oparcie w rodzinie lub odbywały podróże u boku męża. Znajdowały także zatrudnienie, np. jako nauczycielki rysunku. Mela Muter przebywała w Collioure z Amerykanką panną Scoffield, której udzielała lekcji malarstwa. Znaną ze swych licznych podróży była Zofia Piramowicz, która oprócz południowej Francji, w okresie międzywojnia odwiedzała także Włochy, Hiszpanię, Algier, Tunezję i Maroko. Podarowała niezwykle cenne zbiory sztuki marokańskiej Muzeum Etnograficznemu w Krakowie. Zespół jej prac z podróży do północnej Afryki znajduje się w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu. Irena Hassenberg malowała na Sycylii, na Korsyce a w 1925 roku odbyła podróż do Stanów Zjednoczonych i Meksyku. Dora Bianka odbywała dalekie podróże m.in. do Australii, Południowej Afryki, na Cejlon, do Egiptu, Algieru i Hiszpanii.

Znamy niewielką część prowansalskiego dorobku polskich artystek¹⁸. Istnieje natomiast spory zbiór zdjęć, pism, korespondencji, który pozwala odtworzyć klimat podróży i dopełnia wizję południa stworzoną przez polskie artystki. To właśnie artystkom zawdzięczamy opisy miejsc i południowych wędrówek. Wystarczy wspomnieć pisma Meli Muter, a zwłaszcza jej poetyckie opisy portów Collioure czy Saint Tropez. Równie ciekawą lekturą są *Souvenirs (Wspomnienia)* Alicji Halickiej zawierające opis Ste Maxime i St Tropez z 1924 roku¹⁹. Z listów Hanny Rudzkiej-Cybisowej do matki, a także do brata, dowiadujemy się o dokładnym przebiegu wyprawy kapistów na południe Francji latem 1925 roku. Kolejne, słane do Polski karty dokumentowały podróż, opisywały klimat i pejzaże. Wskazywały na zachwyty i entuzjazm pracujących na wybrzeżu artystów. Niekiedy informowały o stanie ducha skonfrontowanych ze śródziemnomorskim pejzażem młodych artystów. Kobiety utrzymywały więzi z krajem, z bliskimi. Lubily także fotografie. Wycieczka kapistów po francuskim południowym wybrzeżu, od Mentony do La Ciotat, jest jedną z lepiej udokumentowanych eskapad południowych polskich artystów, a to dzięki aparatowi fotograficznemu Doroty Berlinerblau. Na jednym ze zdjęć ze zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Krakowa widzimy ją w La Ciotat, gdy wyrusza na plener ze sztalugami, zaopatrzona w kapelusz z dużym rondem, nieodzowny atrybut każdego artysty ryzykującego studiowanie letniego, południowego pejzażu. To także Dorocie Berlinerblau zawdzięczamy fotograficzne pamiątki z pobytu Jana Cybisa i Hanny Rudzkiej-Cybisowej w Collioure latem 1926 roku²⁰. Kobiety artystki często fotografowały się podczas pracy na śródziemnomorskim wybrzeżu. Rozstawienie sztalug wśród południowego krajobrazu było z pewnością powodem do dumy. Tak właśnie postrzegamy Melę Muter na zdjęciu z Collioure z 1925 roku²¹. Ta i podobne jej fotografie były czymś więcej niż tylko pamiątką ze studiów pejzażowych odbywanych w egzotycznych miejscach, stanowiły także ważny dokument zmian kulturowych. Dostęp kobiet do praktyki plenerowej był przecież jakże istotnym etapem w rozwoju sztuki początku XX wieku.

Czego poszukiwały kobiety malarki na południu — czy pięknych widoków, idyllicznych pejzaży, których dostarczało im śródziemnomorskie wybrzeże? Fascynacja południem przeradzała się w głęboko odczuwaną wizję. Świadomość zadań malarskich stanowiła wyzwanie dla artystek dążących ku nowoczesnej wizji plastycznej. Kryterium autentyczności własnej sztuki, wypływające z indywidualnego doświadczenia, było istotne w ich spotkaniu ze śródziemnomorskim krajobrazem. Kadrowany według zasad nowoczesnej perspektywy, stylizowany, czasem traktowany wręcz dekoracyjnie motyw pejzażowy trafiał na płótna artystek z różnych nurtów stylistycznych. Malowały pejzaże, motywy architektoniczne, uliczki, miasteczka osadzone wśród wzgórz i ota-

¹⁸ Dorobek został rozproszony, uległ zniszczeniu lub trafił do prywatnych kolekcjonerów, co utrudnia prowadzenie badań. Nie zawsze udaje się odnaleźć dzieła, które zgodnie ze wskazówkami źródłowymi, powinny znajdować się we francuskich zbiorach muzealnych.

¹⁹ A. Halicka, *Hier. (Souvenirs)*, Paris 1946; wyd. polskie: *Wczoraj: wspomnienia*, autoryzowany przekł. W. Błońska, Kraków 1971.

²⁰ Zob.: M. Chrzanowska-Foltzer, *Odkrywanie krajobrazów południowej Francji — podróże kapistów w świetle badań, dokumentów i fotografii*, Krzysztofory: zeszyty naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa 2009 z. 27, s. 291–306.

²¹ Fot. reprodukowana w: B. Nawrocki, *Mela Muter, jej malarstwo, jej modele*, [w:] *Mela Muter: (Maria Melania Mutermilch 1876–1967): Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich*, [katalog wystawy]. Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 1994–luty 1995, [oprac. B. Brus-Malinowska, B. Nawrocki; oprac. red. E. Zdonkiewicz], Warszawa 1994, s. 36; fot. obecnie w zbiorach Archiwum Emigracji w Toruniu.

czającą je południową roślinność. Port był często powracającym motywem, traktowanym jako istotne wyzwanie kompozycyjne ze względu na organizację przestrzeni, rytmizowanej liniami konstrukcji, masztów, żagli, i na kontrast między owym rygiem a giętkością, przypadkowością form stworzonych przez naturę. Zainteresowanie naszych artystek wzbudzały także „typy prowansalskie” czy „typy z Katalonii”, kobiety w czarnych sukniach, pasiastych chustach, ujmowane portretowo czy przedstawiane w scenach macierzyństwa²². Poziom południowych prac naszych artystek z tego okresu nie jest jednolity. Spośród wymienionych już wcześniej twórczyń wiele zostało zapomnianych, w większym lub mniejszym stopniu. Jedynie Melę Muter zaliczyć można do dostatecznie docenionych i lepiej poznanych artystek polskich. Jej twórczość doczekała się wielu opracowań i stanowi wciąż obiekt zainteresowania badaczy. To w dużej mierze dzięki jej płótnom francuskie południe zapisało się na kartach polskiej historii sztuki. Mela Muter malowała porty w Saint Tropez, Collioure, Marsylii czy La Ciotat. W drugiej połowie lat 30. związała się ze środowiskiem artystów w Awinionie. Była członkinią związków zrzeszających lokalnych malarzy i brała czynny udział w grupowych wystawach. Zastąpiła w latach 20. w Paryżu jako portrecistka przedstawicieli sztuki i polityki. Przebywając w Awinionie, już w okresie drugiej wojny, znajdowała modele wśród populacji cygańskiej zamieszkującej u nabrzeży Rodanu. Te same twarze w różnych ujęciach pojawiają się na płótnach malowanych w okolicach wyspy Bartheleasse, niedaleko Quais de la Ligne, gdzie zamieszkiwała artystka. Istnieje seria portretów o niemal religijnym charakterze i o niezwykłej sile wyrazu²³. Stare kobiety o twarzach mocno rzeźbionych przez czas ujęte są monumentalnie na tle architektury, a często rzeki i skał. Te dwa ostatnie elementy plastycznej konstrukcji płótna nabierają także znaczenia symbolicznego — woda, jako element oznaczający upływ czasu i skała, jako opór materii wobec czasu. Portretowane kobiety trwają w pozie cichej kontemplacji. Sądzić można, że istnieje swoista więź między portretowanymi kobietami, stawiającymi opór trudom życia i artystką prowadzącą codzienną walkę o prawdziwy, ponadczasowy wymiar swej sztuki.

W autoportrecie z mandoliną Mela Muter przedstawiła się na płynącej po wzburzonej Rodanie barce²⁴. Zasluchana w głos własnej sztuki zdaje się być nieczuła na unoszący ją nurt rzeki. Mandolina, atrybut sztuki, pozwala na skojarzenia ikonograficzne nawiązujące do prowansalskiej kultury. „Typy Prowansalek” popularyzowane przez tanie wydawnictwa i kartki pocztowe z początku XX wieku to często Arleżjanki przedstawione właśnie z mandoliną²⁵.

W okresie drugiej wojny światowej losy kobiet artystek ze względów politycznych związały się z południem Francji. Utworzona po 22 czerwca 1940 roku strefa nieokupowana zwana wolną strefą, obejmowała południe Francji i dawała lepsze warunki do

²² Obrazy takie znajdziemy głównie w dorobku Niny Aleksandrowicz; por.: Nina Aleksandrowicz, *Stara Prowansalka*, 1923, olej, płótno, 90 × 70,5 cm, MPW 184483, Muzeum Narodowe, Warszawa (il. 39).

²³ Por.: Mela Muter, *Femme priant. Kobieta modląca się*, ok. 1940, olej, płótno, 81 × 63 cm, dawna kolekcja Masquin, Awinion; Mela Muter, *La Solitude. Samotność*, ok. 1940, olej, płótno, 80 × 65 cm, dawna kolekcja E. i W. Fibaków, obecnie na rynku antykwarycznym.

²⁴ Mela Muter, *Autoportret z mandoliną*, ok. 1940, olej, płótno, obraz z kolekcji B. i L. Nawrockich; reprodukcja w: *Mela Muter. Malarstwo / Peinture*, [katalog zbiorów, red. M. A. Suplewicz, S. Majoch], Toruń 2010, s. 157.

²⁵ Trudno tu nie doszukiwać się także dalekich reminiscencji średniowiecznej kultury prowansalskiej, która sprzyjała sztuce kobiet poetek. Spośród znanych we Francji autorek poezji i pieśni (*cansos*) z XII i XIII wieku duża część zamieszkiwała na Południu.

przetrwania. Przynajmniej do listopada 1942 czyli do inwazji włoskiej, południe stało się schronieniem dla uchodźców z Paryża. Sytuacja pogorszyła się, gdy wojska włoskie zostały zastąpione siłami Wehrmachtu. Znaczna część uciekinierów kierowała się na Lazurowe Wybrzeże, a także do Marsylii, z której organizowano przerzut ukrywających się osób, via Portugalia, do Stanów Zjednoczonych lub do Brazylii²⁶. Duża grupa artystów polskich ukrywała się przez lata wojny w południowych regionach Francji. Kontakty nawiązywane przed wojną ułatwiały znalezienie bezpiecznego miejsca. Wspomniana wyżej Mela Muter zamieszkiwała w okolicach Awinionu, w Villeneuve, potem w samym Awinionie. Pomimo materialnych trudności dużo tworzyła, głównie pejzaże z okolic Villeneuve, malowała fort Saint André, a także widoki na Awinion i nabrzeża Rodanu. Zacieśniła kontakty ze środowiskiem artystycznym — w 1945 roku uczestniczyła w grupowej wystawie malarzy awiniońskich²⁷.

Istotnym ośrodkiem było oddalone o 35 km od Marsylii Aix en Provence. W maju 1940 roku Jan Waclaw Zawadowski, uczeń Pankiewicza przeniósł z Paryża do Orcel koło Aix en Provence filię krakowskiej akademii. Żywot filii był krótki, czasy wojenne uniemożliwiały funkcjonowanie takiej struktury. Orcel i pracownia Zawadowskiego pełniły jednak nieoficjalnie funkcję polskiego ośrodka kultury i oporu wobec okupanta. W Orcel znaleźli schronienie studenci paryskiej filii Kazimierz Zielenkiewicz i jego żona Lutka Czajndla Pinkusiewicz (1906–1999) zwana Lutką Pink. O ile o działalności Zielenkiewicza (Caziela) z tego okresu wiadomo dość dużo, aktywność artystyczna Lutki Pink jest mniej znana. Zachował się portret artystki wykonany w latach 40. przez profesora Zawadowskiego²⁸. Z okresu wspólnej z Caziem pracy nad motywem pejzażowym pozostało niewiele dzieł. Świadczą one o badaniu walorów syntetycznych koloru oraz o powolnym odchodzeniu od motywu ku abstrakcji²⁹. Kolonia artystów uchodźców w Aix en Provence stanowiła środowisko aktywne. W okresie wojny przebywali tu m.in. Francis Tailleux, Pierre Tal-Coat, z którymi polscy twórcy utrzymywali stałe kontakty. W marcu 1945 artyści przedstawili swój dorobek na wystawie zorganizowanej przez Cercle Universitaire Interallié³⁰.

²⁶ Zaangażowanie osiadłych na śródziemnomorskim wybrzeżu intelektualistów w działalność antynazistowską i w pomoc ukrywającym się artystom jest zjawiskiem znanym. Zwłaszcza aktywność amerykańskiego dziennikarza Variana Fry, który uratował tysiące działaczy antynazistowskich, w tym pisarzy i artystów, doczekała się licznych opracowań. Znane jest także zaangażowanie hrabiny Lily Pastré — w jej posiadłości Campagne Pastré w Marsylii znajdowali schronienie znani malarze i muzycy.

²⁷ Zob.: Première Exposition de la Société Nouvelle des Peintres Indépendants. Hôtel de Ville, Awinion, od 31 marca do 15 kwietnia 1945; Mela Muter nr kat. 66–71. W czasie wojny artystka wystawiała z grupą artystów ukrywających się w Prowansji. Cavaillon od 8 do 20 sierpnia 1941; Mela Muter nr 468–473.

²⁸ Jan Waclaw Zawadowski, *Portret Lutki Pink*, olej, płótno, 100 × 73 cm, na rynku antykwarycznym, aukcja Agra-Art, Warszawa, 23 marca 2009, nr kat. 84.

²⁹ Por.: Lutka Pink, *Paysage estival du Midi (Letni pejzaż południowy)*, ok. 1940, olej, płótno, 38 × 46. Aukcja Ecole de Paris. Pologne, Russie, Europe Centrale. Dom Aukcyjny Boisgirard, ekspert Krzysztof Zagrodzki Paryż, Drouot-Richelieu, 26 marca 2008 (nr kat. 110).

³⁰ Na zaproszeniu widnieją nazwiska dziesięciu wystawiających: Marcel Arnaud, Paul Clement, Jacques d'Otemar, Greta Knutson, Jean-Marie Loustaunau, André Marchand, Léo Marschutz, Lutka Pink, Pierre Tal-Coat, Casimir Zielenkiewicz. Wystawa od 15 do 30 marca 1945, archiwum Zielenkiewicza w Isle Brewers; zob.: D. Monkiewicz, *Caziel. Kazimierz Józef Zielenkiewicz 1906–1988*, [katalog wystawy]. Muzeum Narodowe w Warszawie, 3 sierpnia – 27 września 1998, Warszawa 1998, s. 38.

W Aix en Provence mieszkała i wystawiała w czasie wojny także Dora Bianka, zdobywając uznanie krytyki i pochlebne artykuły w lokalnej prasie. Po paryskich i londyńskich sukcesach, polska malarka przedstawiana była jako wyjątkowa i wyrafinowana osobowość, władająca perfekcyjnie techniką akwareli i gwaszu³¹. Jej prowansalski dorobek stanowiły widoki z Mas Provençal, w którym zamieszkiwała, pejzaże z drzewami oliwnymi, kwitnącymi migdałowcami malowane techniką olejną³². Najliczniejsze z tego okresu są gwasze, w tym widoki portu w Marsylii. Twórczość Dory Bianki jest w Polsce prawie nieznaną a we Francji zapomniana. Pojawiające się z rzadka na rynku antykwarycznym dzieła są jedyną okazją do przypomnienia tej interesującej malarki³³.

Sytuacja polityczna zaistniała po drugiej wojnie światowej spowodowała długotrwały dualizm w kulturze polskiej i rozdział pomiędzy twórcami, którzy wyemigrowali z kraju po 1945 lub wybrali pozostanie na emigracji w wypadku, gdy działania wojenne zastały ich poza granicami Polski a artystami pozostałymi w kraju. Kariery żyjących na południu polskich twórców, rozwijały się w znacznie trudniejszych warunkach w porównaniu do środowiska paryskich kolegów³⁴. W przypadku artystek sytuacja była jeszcze bardziej złożona. Trudności finansowe, brak możliwości wystawienniczych, utrata kontaktów z rodziną i z krajem rzutowały na pozycję polskich malarek we francuskim środowisku artystycznym. Jednostki, którym udało się utrzymać wysoką pozycję w świecie sztuki to wybitne indywidualności artystyczne. Do nich z pewnością należała Mela Muter, której powojenna działalność rozwijała się w Paryżu, a także w Awinionie, gdzie do 1964 roku miała swoją pracownię. Natomiast dorobek mieszkającej na stałe w okolicach Grasse (Chateaneuf de Grasse, departament Alpes Maritimes) Heleny Het Kwiatkowskiej został zupełnie zapomniany. Prowadzone przez mnie badania nad twórczością Kwiatkowskiej pozwoliły ustalić jej powojenne losy i zlokalizować zbiór ponad trzydziestu dzieł, znajdujący się w kolekcjach prywatnych we Francji i w Stanach Zjednoczonych. Są to głównie martwe natury, akty kobiet (il. 41), a także pejzaże z Le Mas Vieux, pięknej XVIII-wiecznej, południowej posiadłości, w której malarka zamieszkiwała przez ponad dwadzieścia lat³⁵.

Mało znane są również prace Eleonory Reinhold (1905–1984), która w latach 50. wraz z mężem Janem Ekiertem, malarzem z kręgu abstrakcjonistów, odwiedzała wielokrotnie południe Francji, okolice Nîmes, Saint Rémy de Provence czy Saint Agnès

³¹ Wystawa Dory Bianki, Galerie de Provence, Aix en Provence, Cours Mirabeau, styczeń 1941; zob.: *Dora Bianka*, Mémorial d'Aix 12.01.1941, s. 1; *L'Exposition de Mme Dora Bianka*, Mémorial d'Aix 19.01.1941, s. 1.

³² Do tej pory nieznaną był prawie zupełnie okres twórczości artystki w Aix en Provence. Z ostatnich moich badań wynika, iż artystka zamieszkiwała przez cały okres drugiej wojny w Aix en Provence, w dzielnicy Saint Mitre, niedaleko posiadłości Zawadowskiego. Nie udało się ustalić czy miała kontakty z innymi polskimi artystami osiadłymi w Aix. Pewne stylistyczne cechy płócien Dory Bianki z tego okresu wskazują, że mogła kontaktować się z Zawadowskim lub przynajmniej znała jego twórczość.

³³ Por.: Wystawa ok. czterdziestu prac polskich artystek XIX i XX wieku, „Damy polskiej sztuki”, Salon Wystawowy Marszand, Warszawa, 8 marca – 4 kwietnia 2010, nr 11: Dora Kucembianka, *Pejzaż w błękicie*, olej, płótno 37,2 × 55,2 cm; nr 12: Dora Kucembianka, *Souvenir de Palma* olej, płótno 55,5 × 33,5 cm. Wystawiono także pejzaż Lutki Pink z lat 50 (nr kat. 39).

³⁴ W Paryżu działał powstały w 1956 roku Związek Artystów Polskich we Francji. Związek wydawał „Biuletyn”, w którym umieszczano informacje o karierach osiadłych na południu polskich malarzy, w tym także artystek.

³⁵ Notatka po śmierci Heleny Kwiatkowskiej; zob.: *Szkice biograficzne zmarłych kolegów*, Biuletyn Związku Artystów Polskich we Francji (Paryż) czerwiec 1959, s. 17.

(Alpes Maritimes)³⁶. Oboje studiowali w paryskiej Académie André Lhote. Liczne wspólne podróże po Europie, w tym także na południe Francji i dalej jeszcze na Majorkę, Sycylię, Korsykę, do Tunezji, Maroka i Egiptu rozwijały ich malarską wizję. Południowe płótna Eleonory Reinhold to widoki krajobrazowe świadczące o poszukiwaniach w zakresie formy i koloru. Mocno wyrażona, niemal architektoniczna struktura pejzaży współgra z harmonijnie rozłożonymi plamami barwnymi (il. 43). Można sądzić, że owe studia prowansalskie były istotnym etapem na drodze ku abstrakcyjnej sztuce. Kolor pozostawał nośnikiem pierwotnej inspiracji czerpanej z wnikliwych studiów natury. Była to droga, jaką kroczyło wielu malarzy abstrakcjonistów.

Artystką, której należy poświęcić więcej uwagi jest Maria Sperling (1898–1995). Jej losy ułożyły się inaczej od życiorysów innych polskich artystek działających we Francji. Zaczęła bowiem karierę na południu, w Nicei, by ją zakończyć w Paryżu. Nie wiele wiadomo o przedwojennej działalności Marii Sperling. Gdy przyjechała do Nicei po 1921 roku, wraz z mężem architektem, posiadała już profesjonalne wykształcenie zdobyte w krakowskiej akademii, w klasie swego szwagra Wojciecha Weissa. Willa Joyeuse, w której Maria Sperling mieszkała wraz z mężem, a od 1949 roku już jako wdowa, była wspaniale położona.

Był to stary *mas* — wspominała artystka — najstarszy dom w dzielnicy, który mój mąż unowocześnił. Mieliliśmy niesamowity widok na Cap d'Antibes, na Saint-Jeannet, na port w Nicei. [...] mieliśmy spory gaj oliwny i drzewa owocowe [...] to był prawdziwy raj³⁷.

Wojciech Weiss i jego żona Irena Weiss (Aneri), również malarka, bywali w okresie międzywojennym częstymi gośćmi owego raju w Nicei. Oprócz walorów widokowych cenne dla artystów było także sąsiedztwo. Jeszcze przed wojną Maria Sperling odwiedzała Matisse'a, a po wojnie, gdy zamieszkał w dzielnicy Cimiez, składała mu wizyty kilkakrotnie. Podziwiała jego kolekcję, obrazy Picassa, Marqueta, odkrywała, wyjątkowy, intymny świat Matisse'a, wolierę z ptakami oraz „dywany pochodzące z Maroka, które służyły za tło do obrazów”.

Ostatni raz, gdy u niego byłam pracował nad dużymi kolażami i nad kaplicą w Vence. Od progu widać było zawieszzone na ścianach projekty ornatów do tej kaplicy, której poświęcał końcowe lata życia³⁸.

Artystka podziwiała Matisse'a, jako największego kolorystę swych czasów, posiadającego, jak twierdziła, wycucie koloru porównywalne do słuchu absolutnego u muzyków, tak że nigdy się nie mylił³⁹. Spotkania z Matissem inspirowały z pewnością Marię Sperling do prowadzenia poszukiwań w technice kolażu. Zaczęła wprawdzie karierę wystawienniczą od malarstwa figuratywnego, dwie pierwsze wystawy indywidualne prezentowały twórczość należącą do nurtu postimpresjonistycznego, lecz już w drugiej połowie lat 40. pojawiły się jej pierwsze kolaże, niezrywające jeszcze całkowicie

³⁶ Spuścizna Eleonory Reinhold (około 400 prac), znajduje się w Bibliotece Polskiej w Paryżu; zob.: A. Czarnocka, M. M. Grąbczewska, *Artyści polscy w Paryżu: zbiory artystyczne Biblioteki Polskiej w Paryżu*, Gdańsk 2010, s. 114–117.

³⁷ Fragmenty wywiadu z Marią Sperling przeprowadzonego przez Jacquesa Chancela i emitowanego w radiu France Inter 27 kwietnia 1979 roku (la Radioscopie de Jacques Chancel avec Marie Sperling); wywiad opublikowany w: J. Selz, *Marie Sperling. Encres et Collages*, New York 1985, s. 29 [tłum. M. Chrzanowska-Foltzer].

³⁸ Tamże, s. 21–23.

³⁹ Nie bez powodu używała muzycznych odniesień, zanim rozpoczęła studia plastyczne była uczennicą krakowskiego konserwatorium, w klasie fortepianu profesora Eisenberga.

z figuracją jak *Karnawał w Nicei*⁴⁰. Kontakty z awangardowym środowiskiem artystycznym, z twórcami takimi jak Jacques Villon, Jean Arp czy Alberto Magnelli, utwierdzały ją w poszukiwaniach nowych dróg twórczych. Spotkanie z Józefem Jarewą (1900–1974) w Rzymie w 1950 roku przypomniało lata studiów w krakowskiej akademii. Zrodzona między artystami więź, rozwijała się na kartach korespondencji, która stanowi świadectwo pasji twórczej, jaką oboje byli zajęci i którą postanowili wnieść we wspólne życie⁴¹. Jarewa zamieszkał z Marią Sperling w willi Joyeuse, w nicejskiej dzielnicy La Lanterne pod koniec 1951 roku. Był to początek wspólnego życia wypełnionego twórczym zapałem, wciąż nowymi wyzwaniem. Duet artystyczny z Józefem Jarewą stanowił przykład harmonijnej współpracy i współbrzmienia talentów obojga artystów. Malarstwo Marii Sperling ewoluowało ku abstrakcji, zapewne także dzięki wpływom Jaremy. Malarz doceniał, jak można sądzić z listów, figuratywną sztukę Marii Sperling, lecz pragnął przekonać artystkę, „że sztuka abstrakcyjna nie jest tylko nową szkołą, ale nową koncepcją formy, nową estetyką [...]”⁴². Jego idee padały na podatny grunt. Maria Sperling była artystką dojrzałą i świadomą celów swej sztuki. Nigdy nie zatraciła własnej drogi a współpraca z Jarewą rozwijała jej wizję. Szkoda, więc, że dziś bardziej pamięta się nazwisko Jaremy a twórczość Marii Sperling jest nieco zapomniana. Oboje byli niezwykle aktywnymi organizatorami życia kulturalnego. Założyli, zrodzony z inicjatywy Jaremy i działający pod jego kierownictwem Art Club w Nicei, z Matissem i Picassem jako członkami Komitetu Honorowego. W 1963 roku zorganizowali także pierwszy Festival des Arts Plastiques de la Côte d’Azur (Festiwal Sztuk Plastycznych Lazurowego Wybrzeża — Antibes, Cannes, Monaco, Nicea) z udziałem krytyka Jacques Lepage’a oraz rzeźbiarzy i malarzy jak J. Villeri, P. Faniest, A. Hayart, N. Sufren-Reymond⁴³.

Idea poszukiwań w zakresie materii malarskiej przyświecała Jarewie i Marii Sperling przez cały okres ich wspólnej, nicejskiej kariery. Nowa dynamika malarstwa Jaremy jawiła się, jak sam określał w „transmutacji materii, farby w kolor”. Wykonywał reliefy, kolaże, używając nowych eksperymentalnych materiałów i technik, zgodnie z zasadą bezpośredniego doświadczenia (*expérience directe*). Maria Sperling również zajmowała się materia, uprawiała mozaikę, tkaninę czy kolaż, pracowała także w metalu⁴⁴. Artystka w ten sposób tłumaczyła głęboki wymiar swych poszukiwań:

Dzięki zabiegowi, który polega na wprowadzeniu porządku w nieład bezkształtnych elementów, na obudzeniu ducha minerału, wełny, kolorowej masy, i który prowadzi do uzyskania żywej substancji, staram się stworzyć wydajną, mocną więź między światem wewnętrznym a światem zewnętrznym⁴⁵.

Szczególnie upodobała sobie techniki na papierze, stwarzając zupełnie nowy proceder zastosowania tuszu litograficznego, nie do odbitek, lecz kładzonego bezpośrednio na

⁴⁰ Wystawy indywidualne Marii Sperling miały miejsce w Nicei, w Galerie Gaffié (1945) i w Galerie Muratore (1946). Maria Sperling, *Carnaval à Nice / Karnawał w Nicei*, 1946, kolaż, 43 × 35 cm, kol. prywatna.

⁴¹ Zachowały się jedynie listy Jaremy do Marii Sperling. Artystka swoją część spaliła, uznając ją za mniej ważną.

⁴² List Jaremy do Marii Sperling, Rzym 15 października 1950; zob.: J. Jarema, *Listy do Marii Sperling 1950–1974*, oprac. W. Banach, Sanok 2000, s. 23.

⁴³ Festiwal odbywał się do 1966 roku. Jarewa zapraszał do udziału w nim m.in. artystów włoskich, z którymi utrzymywał kontakty podczas częstych pobytów w Rzymie.

⁴⁴ W 1958 roku wykonała trzy mozaiki dla lotniska w Nicei.

⁴⁵ Wypowiedź Marii Sperling; J. Selz, *Marie Sperling*, s. 9.

podłoże. Uzyskiwała tym samym interesujące efekty głębi i zróżnicowania tonów (il. 42). Studia nad kolorem, dążenie do uzyskania odpowiedniej „jakości koloru”, dialog między formą a barwą, czyli odpowiednie komponowanie płótna tak, aby uzyskać harmonię między strukturą a pożądanym brzmieniem, stanowiły, obok poszukiwań w dziedzinie materii malarskiej, główną oś jej sztuki. Można zastanawiać się nad tym, czy i w jakim stopniu jej szczególnie wrażliwość na kolor rzutowała na poszukiwania twórcze Jaremy.

W 1955 wspólnie z Jaremą założyli w willi Joyeuse, warsztat tkacki, w którym powstawały gobeliny według ich własnych projektów, lecz także według projektów znanych artystów takich jak Arp, Bloc, Magnelli, Villon. Stosowanie materii szorstkiej i prymitywnej, to znów gładkiej i miękkiej pozwalało na zróżnicowanie splotów, niuansowanie abstrakcyjnych kompozycji, które nabierały walorów „poezji przestrzennej”⁴⁶. Kariera Marii Sperling rozwijała się głównie na Lazurowym Wybrzeżu, lecz dzieła jej podróżowały na międzynarodowe wystawy. Niestety za życia artystki tylko dwa razy wystawiane były w Polsce, w 1960 (objazdowa wystawa tkanin) i w 1969 w Warszawie i Krakowie. Kontakty z Polską utrzymywała głównie dzięki więzom rodzinnym. Wnuk Marii Sperling zapamiętał atmosferę, w jakiej wspólnie z Jaremą żyli i tworzyli:

Polskość, poprzez swoje sprzeczności i swoją otwartość na ciekawy i różnorodny świat, bez wątpienia była w nich głęboko zakorzeniona. [...] Sztuka wytwarzania wokół siebie atmosfery spokojnej przystani po to, aby przekładać swoje myśli na język barw, kształtów, materii⁴⁷.

Owa atmosfera przyciągała artystów. Willa Joyeuse stała się nieformalnym centrum kultury i sztuki, miejscem spotkań wielonarodowościowego kręgu przyjaciół artystów z Francji, Włoch, Niemiec, Szwajcarii, a także z Polski.

Wyjątkowymi gośćmi w tym pełnym emulacji artystycznych miejscu bywali Witold Gombrowicz i Rita Labrosse, mieszkający w pobliskim Vence od 1964 roku.

Gombrowicz kultywował szczególnie rodzaj pogardy dla malarstwa a zwłaszcza dla malarzy⁴⁸. Paradoksalnie jednak, od przyjazdu do Vence, Gombrowicz otaczał się prawie wyłącznie artystami⁴⁹. Maria Sperling należała do grona kilku cenionych przez niego malarek. Jej dzieła trafiły do ruchomej kolekcji obrazów, jaką stworzył Gombrowicz w willi Alexandrine⁵⁰. Pisarz sam komponował ekspozycję w zależności od

⁴⁶ Jedną z pierwszych wystaw tkanin Jaremy, Marii Sperling i André Bloca miała miejsce w Galerie M.A.I. w Paryżu w marcu 1957 roku.

⁴⁷ Ch. Leprette, *Świat kolorów*, [w:] *Sonorité visuelle: Maria Jaremińska, Witold Gombrowicz, Józef Jarema*, [katalog wystawy], Kraków 2004, s. 45.

⁴⁸ Prowokacyjne deklaracje pojawiały się regularnie na kartach „Dziennika”, gdy tylko mówił o wydarzeniach ze świata plastyki. W wypowiedziach o sztuce przeciwstawiał dynamikę słowa inercji, jaką odznaczała się jego zdaniem wizja rzucona na płótno.

⁴⁹ Byli to według wspomnień Rity Labrosse-Gombrowicz: Dubuffet, Józef Jarema, Maria Sperling, Kazimierz Głaz, Teresa Stankiewicz, nie licząc rzeźbiarzy, André Hayarta i Jamesa Ritchie; zob.: R. Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe, 1963–1969*, Paryż 1988, s. 313–314.

⁵⁰ Gombrowicz postanowił nauczyć się lubić malarstwo, wypożyczał więc dzieła od znajomych artystów. Obrazy zmieniały miejsce, kolekcja powiększała się, a jej zasadniczą część stanowiły dzieła Jaremy i Marii Sperling. W kolekcji Gombrowicza oprócz ich prac znajdowały się także dzieła Kazimierza Głaza i Teresy Stankiewicz. Teresa Stankiewicz (ur. 1928), krakowska malarka była na stypendium w Fundacji Károlyi’ego w Vence w 1965 roku. Zaprzyjaźniła się z Gombrowiczem i miała okazję prowadzić z nim rozmowy o sztuce. Zostały przez nią spisane we wspomnieniach zatytułowanych „Spotkania z Gombrowiczem” (mps); zob.: P. Millati, *Gombrowicz i malarstwo*, [w:] *Sonorité visuelle*, s. 25–37.

oświetlenia, a także i sąsiedztwa. Po otrzymaniu kolejnego obrazu od Marii Sperling pisał do artystki:

Twoje malowidło już powieszono, ja wolałem tamto, ale to ma zaletę, że podnieca się w kolorze z czerwieniami Giuseppe [Józefa Jaremy — M. Ch.-F.] więc zawiesiliśmy u Rity, gdzie Giuseppe ma najlepsze światło, a bez tego ani rusz, bo żaden obraz tak światła nie potrzebuje, jak ten. Dość, że oba razem silnie grają. Każde na osobnych skrzypcach⁵¹.

Gombrowicz cenił i podziwiał prace Marii Sperling, miał w swojej kolekcji jej obrazy, kolaże, a także gobelin. Umiał bardzo trafnie określić specyfikę artystycznego duetu Jarema–Sperling. „Każde na osobnych skrzypcach”. Charakterystyczne jest, że odniósł się tu do swej wielkiej fascynacji, jaką była muzyka, by opisać brzmienie dwóch wiszących u niego obrazów. Być może klucz do tajemnicy jego przyjaźni z Marią Sperling, artystką, przypomnijmy, posiadającą studia pianistyczne, tkwił właśnie w owej wrażliwości na kompozycję, pojętą w sensie muzycznym, ale też zrozumianą, jako siła twórcza, która porządkuje formę i która leży u podstaw każdego dzieła sztuki. Maria Sperling tworzyła na południu Francji przez ponad trzydzieści lat. Jej dzieła znajdują się w Muzeum Picassa w Antibes, w Muzeum Sztuki Współczesnej w Nicei, a także w Paryżu⁵². Polskie kolekcje są nieco bogatsze — Muzeum Narodowe w Krakowie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi posiadają prace artystki. Największe zbiory posiada Muzeum Historyczne w Sanoku, oprócz prac Jaremy i Marii Sperling otrzymało także archiwa, a w tym listy Jaremy do Marii Sperling. Po śmierci Jaremy w 1975 roku, Maria Sperling przeniosła się do Paryża. Wystawiała w paryskich galeriach, była oddana sztuce do końca. Pytana o to czy w jej życiu „artystka nie skradła miejsca kobiecie” odpowiadała, że:

można być kobietą, matką i artystką. Oczywiście, trzeba móc to zrobić. Trzeba najpierw mieć silną wolę i wiedzieć, czego się chce w życiu. Zorganizowałam moje życie w taki właśnie sposób⁵³.

Przyjaźń stojących u jej boku mężczyzn, Sperlinga architekta, potem Jaremy malarza, głębokie zrozumienie dla jej talentu sprawiły, że mogła wypełnić swe życie sztuką i odnieść sukces. Została przez krytykę zaliczona do grupy najlepszych współczesnych twórców⁵⁴.

Kończąc niniejszy szkic należy zadać pytanie o miejsce kobiet zafascynowanych Południem we współczesnym malarstwie, w sytuacji, gdy przed artystkami otwierają się niezliczone możliwości podróży, a w sztuce Francja i Paryż nie odgrywają już roli centralnej.

Tradycja plenerów i pracy w regionach tak atrakcyjnych jak śródziemnomorskie wybrzeże przetrwała, głównie dzięki malarzom ze środowiska krakowskiego. Grupa twórców wywodząca się z Akademii Sztuk Pięknych i uformowana przez pokolenie kolorystów podjęła tradycje plenerowe. Południe Francji odwiedza od lat Teresa Wallis (ur. 1926) wspólnie z mężem Juliuszem Joniakim⁵⁵. Podróże do Prowansji i do Hiszpa-

⁵¹ Cyt. za: P. Millati, *Gombrowicz i malarstwo*, s. 34.

⁵² Centre Pompidou w Paryżu posiada wykonany wspólnie przez Jarema i Sperling gobelin.

⁵³ J. Selz, *Marie Sperling*, s. 19.

⁵⁴ To m.in. opinia znanego krytyka sztuki Pierre’a Courthion; zob.: P. Courthion, *Marie Sperling*, Paris 1980, s. 9.

⁵⁵ Teresa Wallis studiowała u Hanny Rudzkiej-Cybis, Czesława Rzepińskiego i Jerzego Fedkowicza; uzyskała dyplom w 1954 roku. Wybitny pedagog, pracuje i wystawia w Krakowie.

nii, prowadzące przez znane już w malarstwie polskim Collioure, są dla niej stałym źródłem inspiracji. Notowane w szkicownikach prowansalskie pejzaże, miejskie sceny, fragmenty życia stanowią punkt wyjścia dla płócien powstających w podkrakowskiej pracowni. Artystka podchodzi z właściwym sobie dystansem do kuszącego intensywnym kolorystem południa. Wypowiada się w subtelnej, wyrafinowanej a czasem przygaszonej wręcz gamie barwnej. W jej spojrzeniu na południowy pejzaż wyczuwa się poszukiwania rytmu i porządku. Pociąga ją pejzaż miejski, krajobraz ze wszystkimi współczesnymi aspektami życia, ulicznym ruchem, znakami drogowymi, barwnym tłumem turystów. Przedstawia także śródziemnomorski pejzaż bez sztafażu, surowy i ponadczasowy.

Wśród artystów najmłodszej generacji wybór Południa, jako miejsca, w którym pragną tworzyć, wiąże się z kontynuacją lub z poszerzeniem zakresu studiów. Polscy stypendyści chętnie wybierają szkoły o profilu artystycznym w Nicei, Marsylii czy Aix en Provence. Pragną czerpać ze śródziemnomorskiej tradycji, lecz także z nowych nurtów współczesnej sztuki. Aleksandra Czuja (ur. 1972) po ukończeniu studiów w warszawskiej akademii i w Ecole d'Art w Aix en Provence, w swym rozwoju artystycznym czerpała z osiągnięć grupy Supports/Surfaces i ze sztuki Claude'a Viallat, gdy idzie o ideę wkraczania dzieła sztuki w przestrzeń, która je otacza, o używanie szablonów, czy o kreowanie znaku-symbolu⁵⁶. Fascynacja pejzażem prowansalskim, naturalnym porządkiem obserwowanym w naturze, w gajach oliwnych czy winnicach, zaowocowała pracą nad znakiem, elementem konstrukcyjnym powtarzanym aż do wizualnego zatracenia pierwotnej formy — czaszki kozła — na rzecz nowego bytu, zrytmizowanej powierzchni malarskiej. Korzysta także z procederów wywodzących się z polskiej sztuki ludowej jak wycinanki czy tkactwo. Podkreśla wagę dwóch tradycji kulturowych obecnych w jej sztuce, śródziemnomorskiej, która tak silnie na nią oddziałuje, i polskiej, jako tej, z której sama się wywodzi. Jest rzeczą znamionną, że pracując poza krajem w sposób naturalny czerpie się z elementów świadczących o własnej tożsamości. Czyż polskie artystki z okresu międzywojennego nie zdobywały uznania za typowo polskie, w stylu i formie, prace? Kobiety artystki były często wyrazicielami owej polskiej tożsamości, niekiedy w większym stopniu niż ich koledzy artyści. To zapewne jeszcze jeden z aspektów sztuki kobiet, który wymagałby szerszego omówienia.

Wiek XX ze względu na szczególne zmiany społeczno-kulturowe był dla kobiet wiekiem sztuki. Polskie artystki aktywne we Francji, prowadząc codzienną walkę o własne, autentyczne malarstwo, wzbogacały naszą spuściznę kulturową o dzieła oryginalne i wybitne. Warto przypomnieć, że począwszy od pierwszego dziesięciolecia XX wieku działały także poza Paryżem, na południu. Polska obecność artystyczna w Prowansji na przestrzeni XX wieku była zjawiskiem stałym, choć często dotyczącym indywidualnych karier. W kontekście coraz szerszej zakrojonych badań nad sztuką polską we Francji, publikacji naukowych, wystaw oraz sesji poświęconych sztuce kobiet, uzasadniona wydaje się konieczność ukazania także południowego dorobku naszych artystek, by uzyskać pełniejszy obraz ich wkładu w polską kulturę⁵⁷.

⁵⁶ Claude Viallat, ur. w 1936 roku w Nîmes, współzałożyciel grupy Supports/Surfaces, pedagog, wykładowca w szkołach sztuk pięknych w Nicei, Marsylii, Paryżu, dyrektor Ecole des Beaux-Arts w Nîmes.

⁵⁷ Zob.: J. M. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003; *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa 2011. Niezwykle istotny wkład w wiedzę o polskich twórczyniach stanowiła międzynarodowa sesja naukowa „Artystki polskie w środowisku paryskim: wokół Alicji Halickiej”. Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 23 września 2011. Autorzy projektu: M. A. Supruniuk, E. Bobrowska, A. Winiarski. Wystawie dzieł A. Halickiej

IS THERE ONLY PARIS? A FEW REMARKS ABOUT POLISH FEMALE ARTISTS IN SOUTHERN FRANCE

Since the first decade of the 20th century, Polish female artists, active in France, have also worked outside of Paris, in Southern France. Struggling every day for their own authentic art of painting, they enriched the Polish cultural heritage with original and exceptional works originating from various stylistic currents. The article brings a description, in a chronological order, of the contribution of many famous painters, such as Mela Muter, to Polish culture in the 20th century. It also reminds lost works of artists in the South of France, somewhat forgotten nowadays.

KEY WORDS: Polish female artists; Polish painting in the 20th century; Polish female artists in Southern France; artistic journeys; Polish artistic colony in Southern France; Mela Muter; Het Kwiatkowska; Dora Bianka; Maria Sperling.

(1894–1975) w Villi la Fleur towarzyszyła publikacja: K. Zagrodzki, *Mistrzowie Ecole de Paris: Alicja Halicka*, Warszawa 2011.



NOWE ROZDANIE. POLSKIE ARTYSTKI W GALERIE LAMBERT ZOFII I KAZIMIERZA ROMANOWICZÓW

Mirosław A. SUPRUNIUK (Toruń)

W Paryżu, w roku 1959, w którym powstała Galerie Lambert, działało ponad sto dwadzieścia różnych galerii sztuki współczesnej, muzeów i miejsc, w których prezentowano dorobek artystyczny. Około dziesięciu z nich to galerie bogate i sławne w Europie, dziesięć następnych zdobyło prestiż w środowisku artystycznym oryginalnością ekspozycji lub konsekwencją w promowaniu nowych talentów, ale większość to galerie anonimowe, wpisane w koloryt miasta. Galerie Lambert, ulokowana na pięknej i starej Wyspie Świętego Ludwika, w samym centrum historycznego *cit *, była zbyt mała by znaleźć się w pierwszej dziesiątce, ale też zbyt „sławna” w Paryżu, by popaść w anonimowość.

Dziś już każdy paryski krytyk wie, co jest szczególnego w Galerie Lambert — pisano wiosną 1964 roku — od czasu otwarcia — w maju 1959 roku — wystawiało w niej ponad 50 młodych malarzy, w większości z Europy Wschodniej, Azji, Afryki oraz Ameryki Płd. i Hiszpanii. Wśród wystawiających więcej było malarzy abstrakcyjnych niż figuratywnych, ale nie oznacza to jakiejś specjalnej polityki artystycznej czy profilu galerii: głównym jej założeniem jest pokazywanie paryskiej publiczności współczesnych trendów w malarstwie realizowanych poza „centrami” zachodniej Europy, które mogą się wydawać prowincjonalnymi, chociaż to one stanowią o uniwersalizmie sztuki¹.

Początki Galerie Lambert są dziś już znane i opisane². Zgromadzone w toruńskim Archiwum Emigracji materiały źródłowe, archiwalia, w tym głównie korespondencje z wystawiającymi w galerii artystami i nabywcami sprzedawanych płócien, są dostępne i badane. W połowie 1958 roku (choć może było to nieco wcześniej)³, przylegający do

¹ *The Galerie Lambert covers five continents*, Congress News (Paryż) 1964 (wiosna), s. 11–12 — pismo wydawane przez Kongres Wolności Kultury [tłum. — M.A.S.].

² *Libella Galerie Lambert. Szkice i wspomnienia*, red. i oprac. M. A. Supruniuk, Toruń 1998.

³ Jan Lebenstein wspomina, że o projekcie galerii usłyszał już w 1957 roku; por.: [J. Lebenstein], *Polski Paryż*, rozmowa [M. Smorąg] z Janem Lebensteinem, *Ex Libris* 1994 nr 44, s. 2–3.

istniejącej już pod numerem 12 Księgarni Libella z jednej, a zlikwidowanej nieco wcześniej wytwórni płyt Ballada–Pavilon Record Comp. z drugiej, niewielki skład starego żelastwa, mieszczący się pod numerem 14 rue Saint-Louis-en-l’Île został zamknięty, a właścicielka zaproponowała Romanowiczom wynajęcie lokalu po nim⁴. Podobnie wspomina to Zofia Romanowiczowa:

Nasz pomysł zrodził się z przypadku. Obok Libelli, która istniała od 1946 roku, zwolnił się lokal w sąsiedniej kamienicy. Wyspa św. Ludwika była strasznie zaniedbana i nie była wtedy w modzie ani tak snobistyczna jak teraz. Ponieważ byliśmy z wyspą zaprzyjaźnieni [...] właścicielka tej kamienicy zaproponowała, abyśmy go wynajęli. Najpierw to zrobiliśmy, a potem zaczęliśmy się zastanawiać co z tym fantem dalej czynić [...]⁵.

Postanowili założyć galerię obrazów co, biorąc pod uwagę zupełny brak doświadczenia i ryzyko finansowe, było wielką odwagą. Pomysłodawcą galerii był — według Kazimierza Romanowicza — Mieczysław Grydzewski — redaktor naczelny londyńskich „Wiadomości” i wielki przyjaciel Romanowiczów:

nie przypominam sobie, byśmy kiedyś przedtem rozmawiali o malarstwie. A jednak to chyba jemu zawdzięczamy pomysł założenia galerii oraz Irenę Paczkowską, naszą pierwszą uroczą hostessę⁶.

Zdaniem Zofii Romanowiczowej było nieco inaczej:

Pomysł przyszedł nam na jakimś spacerze w okolicach Port Royal w dolinie Chevreuse. Pamiętam ten spacer, pogodę, drogę [...]. Książki — ciężko, ale jakoś idą. Płyty — trudno, Philipsem nigdy nie będziemy [...]. Ale obrazy na tych świeżo malowanych ścianach, żadna sztuka powiesić⁷.

Inicjatywy Grydzewskiego nie sposób jednak wykluczyć, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę, że zaledwie kilka miesięcy wcześniej, w lutym 1959 roku, otwarta została w Londynie galeria przy aptece Mateusza Grabowskiego — o bardzo podobnym, „międzynarodowym” charakterze — o której mówiło się w środowisku polskim w Wielkiej Brytanii, a rok wcześniej rozpoczęła działalność Drian Gallery Halimy Nałęcz⁸.

W ocenie współczesnych i przyjaciół Romanowiczów Galerie Lambert weszła na rynek francuski w maju 1959 roku z rozmachem i pewnością siebie, z jaką wchodzili „do jej niewielkiego wnętrza przez eleganckie szklane drzwi, poza dekoracyjnymi, atmosferotwórczymi gapiami, rzesze francuskich i zagranicznych krytyków, dziennikarzy, marszandów, ambasadorów, klientów naprawdę kupujących” — pisała w dwa lata po otwarciu galerii Olga Scherer⁹. Na wyspie, wówczas taniej i niemodnej, nie

⁴ A. Kłossowski, *Paryska Libella. Czterdzieści lat w służbie kultury polskiej*, [w:] *O język i kulturę polską w środowiskach polonijnych*, Warszawa 1990, s. 92–93.

⁵ [Z. Romanowicz], *Rozmowa z Zofią Romanowiczową*, rozmowę przeprowadził M. Zabrowski, *Obecność* 1988 nr 21, s. 39–42.

⁶ [K. Romanowicz], *Toutes les femmes sont Polonaises*, rozmowa [M. Smorąg] z Kazimierzem Romanowiczem, *Ex Libris* 1994 nr 44, s. 3–4.

⁷ Z. Romanowicz, *Silva rerum. Galerie Lambert*, *Wiadomości* 1979 nr 28(1737), s. 3.

⁸ P. Kądziała, *Instytucje polskiego życia kulturalnego w Londynie*, [w:] *Warszawa nad Tamizą*, pod red. A. Friszke, Warszawa 1994, s. 164. Galeria Grabowskiego działała do 1975 roku i wystawiała prócz artystów polskich również plastyków z Anglii i Francji. Najpełniej o Galerii Grabowskiego i Drian Gallery: J. W. Sienkiewicz, *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, Lublin–Londyn 2003.

⁹ O. Scherer-Wirska, *Śmietanka malarstwa i flaczki po polsku*, *Tydzień Polski* (Londyn) 4.02.1961, s. 5.

było jeszcze żadnej galerii. Pojawiły się dopiero w początkach lat 60. i, najpewniej zachęczone sukcesem Romanowiczów, zaczęły powstawać wzdłuż całej, biegnącej środkiem wyspy, ulicy św. Ludwika, zmieniając jej specyficzny XIX-wieczny charakter. Kiedy w maju 1960 roku Les Amis des Beaux-Arts de l’Ile-Saint-Louis, chcąc rozreklamować wyspę, zorganizowali „promenadę artystyczną” przez galerie i *ateliers* sztuki — począwszy od Galerie Lambert, a skończywszy na Galerie de l’Ile de France przy 33, Quai de Bourbon — galeria Romanowiczów miała już konkurencję.

Galerie połączone z księgarnią nie były czymś wyjątkowym w Paryżu przełomu lat 50. i 60. W ten sposób funkcjonowały np. księgarnia i Galerie Saint-Germain koło Café de Flore, czy goszcząca również polskich artystów w latach późniejszych, Librairie-Galerie Galaxie, przy skrzyżowaniu rue François I^{er} i rue Marbeuf oraz kilka innych w dzielnicy łacińskiej. Nie ulega jednak wątpliwości, że dopiero wciągnięcie do współpracy Konstantego A. Jeleńskiego — zwanego przez przyjaciół Kotem — nadało galerii kształtu. Jeleński, związany już wówczas z Leonor Fini, której wystawę zaprezentowało niedawno Muzeum Literatury w Warszawie¹⁰, stworzył „własną galerię”. Pozostanie tajemnicą, czy bez Kota Romanowicze zdecydowałoby się podjąć ryzyko?

Jeleńskiego poznali, gdy ten przyjechał do Paryża z Włoch na początku lat 50. i nawiązał współpracę z „Kulturą”, którą Libella wydawała. W 1959 roku, gdy powstawała galeria, Jeleński był już w redakcji czasopisma „Preuves” i pracował w sekretariacie Kongresu Wolności Kultury (Congrès pour la Liberté de la Culture), międzynarodowego forum intelektualistów i artystów liberalnych, opozycyjnych wobec dominującego wówczas w kulturze europejskiej marksizmu-leninizmu i spustoszenia, jakie siał on w krajach za żelazną kurtyną, Ameryce Łacińskiej i Azji. W 1955 roku Jeleński wystąpił również (wraz z Danielem Bellem i Ignazio Silone) z inicjatywą stworzenia organizacji wspomagającej intelektualistów z Europy Wschodniej i założył Komitet Pisarzy i Wydawców dla Europejskiej Samopomocy, którego celem była wysyłka książek do krajów za żelazną kurtyną oraz udzielanie stypendiów naukowcom, pisarzom i artystom. Ze zrozumiałych względów starał się, wykorzystując niemałe fundusze obu organizacji, pomagać przede wszystkim Polakom, ale też Węgom, Czechom, Rosjanom i innym. Pomoc ta musiała mieć charakter apolityczny, tak, aby korzystający z niej nie byli narażeni na szykany i prześladowania. Współpraca z Libellą, a następnie galerią Romanowiczów pozwalała Jeleńskiemu zarówno na pozory apolityczności, jak i stały kontakt z Polską i Polakami. Znacznie później, gdy komitet przekształcił się w Fundację dla Samopomocy Europejskiej¹¹, a Kot, pochłonięty zajęciami w Fundacji Royau-mont i w Institut National d’Audiovisuel, miał coraz mniej czasu dla Galerie Lambert, jego rola ograniczyła się do obecności na wernisażach.

Jeleński odegrał wielką rolę w życiu literackim i artystycznym „polskiego Paryża”. Potrafił patrzeć na obrazy i błyskawicznie oceniać ich wartość — pisali o tym m.in. Józef Czapski, Jan Lebenstein i Olga Scherer¹² — potrafił też mówić i pisać o malarstwie i przekładać na język słów oglądane płótna. Doradztwo w Galerie Lambert było dla Kota równoznaczne z pisaniem o sztuce. Było odkrywaniem talentów i upartą

¹⁰ Wystawa „Leonor Fini i Konstanty A. Jeleński. Portret podwójny” trwała od 14 października do 30 grudnia 2011 roku.

¹¹ M. Zaborowski, *O Konstantym Jeleńskim...*, Obecność 1988 nr 21, s. 37–39; por.: P. Grémion, *Konstanty Jeleński a Kongres Wolności Kultury*, z franc. tłum. J. Juryś, Kultura 1987 nr 9(480), s. 31–34; M. A. Supruniuk, *Przyjaciele wolności. Kongres Wolności Kultury i Polacy*, Warszawa 2008, passim.

¹² J. Czapski, *Hojność błyskawiczna*, Zeszyty Literackie 1988 nr 21, s. 6–7; O. Scherer, *Wspomnienie*, oprac. M. Zaborowski, Obecność 1988 nr 21, s. 42–44.

obecnością przy dojrzewaniu artysty. Wspomniana wyżej Leonor Fini udostępniła Romanowiczom w pierwszym okresie działalności galerii listę adresów marszandów, kolekcjonerów, snobów, bywalców salonów i krytyków sztuki, co było niezwykle cenne w środowisku zazdrośnie strzegącym własnej pozycji finansowej. Dzięki temu Galerie Lambert już od pierwszych wystaw miała tłumy zwiedzających i kupujących. I były to tłumy międzynarodowe¹³. Jeleński był gwarantem jakości organizowanych wystaw, ale też wielką pomocą w sprawach finansowych i organizacyjnych. Nigdy przy tym nie eksponował swego udziału w tworzeniu galerii, pozostając w cieniu, niemal na zewnątrz. Nawet wtedy, gdy w 1973 roku związał się na krótki czas z Galerie Lambert również finansowo¹⁴. Pisał wtedy do Józefa Czapskiego:

Tak rzadko się widzimy, że nie wiem nawet, czy Ci mówiłem, że wszedłem do spółki z Romanowiczem — to znaczy wnoszę do Galerie (od 1 I 1974) moje „oszczędności” (resztki likwidacji z Kongresu i mieszkania mamy). Nie jestem „współwłaścicielem” Galerie — ale będziemy się dzielić ewentualnym dochodem. Chciałbym w tym roku to ruszyć. Jeśli mi się to uda, bardzo bym chciał zrobić Ci piękną wystawę może z początkiem [19]75 roku?¹⁵.

Nie ulega wątpliwości, że Kot odegrał decydującą rolę w planowaniu profilu galerii i w doborze wystawiających w niej artystów. Naturalnie, idiosynkrazje i upodobania Romanowiczów miały pewne znaczenie, ale dotyczyły nazwisk, a nie programu i wizji. Zainteresowanie „młodą sztuką” u Jeleńskiego miało bardzo szczególne korzenie i związek ze wspomnianym już wcześniej Kongresem Wolności Kultury. Znaczenie tej instytucji dla promocji polskiej sztuki wymaga osobnych badań i nie jest tematem tego artykułu.

Konstanty Jeleński w połowie lat 50. zainicjował w opiniotwórczym „Preuves” dyskusję na temat „młodej sztuki” w Paryżu. W 1955 roku, po części z jego inicjatywy i pod patronatem „Preuves”, Kongres zorganizował w Rzymie, Brukseli i Paryżu Międzynarodową Wystawę Młodej Sztuki pt. „Pressentir une réalité en acte et en mouvement”. Była to pierwsza w Europie wielka prezentacja sztuki artystów dojrzewających w czasie wojny i tuż po niej. Pokazano na niej prace głównie malarzy z Francji, USA, Italii, Wielkiej Brytanii, Belgii, Holandii, Szwajcarii i Polski. Z Polski wystawiali Tadeusz Kulisiewicz i Aleksander Kobzdej. Po wystawach, Jeleński wspólnie z Alain Jouffroy, rozpisali ankietę wśród młodych malarzy, w której pytali ich o stosunek do tradycji i nowoczesności. Przygotowana ankieta pn. „Tendances de la jeune peinture” zebrała opinie pięćdziesięciu młodych artystów z całego świata, tworzących wówczas w Paryżu, wśród nich Jerzego Kujawskiego. „Sytuacja młodej sztuki w Paryżu” miała z jednej strony ukazać stolicę Francji jako nadal atrakcyjne miejsce dla powstawania nowych tendencji w sztuce, z drugiej, zaznaczyć wejście nowego pokolenia.

Zastanawiające, ale w korespondencji Jeleńskiego z różnymi osobami, a ukazało się wiele z tych listów w druku, Galerie Lambert i współpraca autora z Romanowiczami, niemal nie istnieje. Można nawet odnieść wrażenie, że dopiero w początkach lat 70. Kot decyduje się na pełniejsze zaangażowanie w działalność tej instytucji. A wcześniej? Czy była to tylko fachowa pomoc dla Romanowiczów?

¹³ [Z. Romanowicz], *Rozmowa*, s. 39–42.

¹⁴ Kot wszedł w rodzaj spółki (także finansowej) z galerią na rok. Potem zostało to rozwiązane; inf. na podstawie listu Zofii Romanowiczowej do autora z 4 lutego 1997.

¹⁵ K. Jeleński, *Z listów do Józefa Czapskiego*, *Zeszyty Literackie* 1991 nr 36, s. 88 — list bez daty.

Nazwa Galerie Lambert nawiązywała do najważniejszego polskiego symbolu na Wyspie św. Ludwika — Hôtel Lambert. Na wyspie działała księgarnia Libella, nieopodal znajdowała się, założona w 1838 roku, Biblioteka Polska, a w pobliżu wysp działała też, założona w 1833 roku Księgarnia Polska z własnym, bardzo ambitnym wydawnictwem. I był to wówczas prawie cały kulturalny „polski Paryż”. Instytut Literacki osiadł w odległym o trzydzieści kilometrów podparyskim Maisons-Laffitte, a Centre du Dialogue — miejsce spotkań i dyskusji polityczno-literackich — powstało dopiero w 1973 roku. Wiele lat później powstał też, w miejscu polskiego konsulatu przy rue Jean Goujon, Instytut Polski, lecz choć organizował interesujące i głośne wystawy, odium PRL w dużym stopniu zaciążyło na jego atrakcyjności.

Przełom lat 50. i 60. był krótkim okresem międzynarodowych sukcesów sztuki polskiej, których najważniejszym akcentem stał się udział grupy malarzy i rzeźbiarzy w pierwszym paryskim Biennale 1959 roku (Pągowska, Szapocznikow, Więckówna, Chrostowska, Gierowski, Tarasin, Dominik, Kierzkowski, Ziemiński, Gielniak, Lebenstein). Sukcesy te przemilczano w Polsce, choć w środowiskach artystycznych czuło się, że wolność wypowiedzania się w sztuce oznacza konieczność konfrontowania własnych dokonań z doświadczeniami sztuki światowej głównie poprzez wystawy za granicą. W tym bardzo ważnym okresie dla rozwoju polskiej sztuki Galerie Lambert spełniła niemożliwą do przecenienia rolę tratwy ratunkowej.

Pierwsza wystawa w Galerie Lambert miała miejsce w maju 1959 roku. W niewielkim, wyremontowanym i odmalowanym pomieszczeniu zaprezentowano prace malarskie Tadeusza Dominika, młodego malarza abstrakcyjnego z Polski, wyróżnionego rok wcześniej przez Fundację Guggenheima stypendium w Paryżu. Wystawa Dominika, entuzjastycznie przyjęta przez paryską prasę, pozwoliła Galerie Lambert z miejsca osiągnąć pewien prestiż i rozgłos. Sukces Dominika zdystansował wystawiający tuż po nim Japończyk Josaku Maeda, którego wirujące słońca tworzące cykl obrazów *Mandala* wzbudziły zachwyt. Również następnymi: surrealista Jugosłowianin Miłjenko Stancic oraz Jan Lebenstein z wystawą przygotowaną na pół roku przed triumfem na paryskim Biennale 1959, potwierdzili wysoki poziom i oryginalność propozycji. Dobre recenzje zebrała też wystawa zbiorowa pt. „Sept Jeunes Peintres Polonais” oraz kolejno eksponowane prace: Indianina Souzy (z portugalskiej enklawy Goa), Boliwijczyka Quirogi, Jerzego Zabłockiego z Polski i Węgra Konoka.

O wyborze Galerie Lambert — pisał Konstanty A. Jeleński — nie decyduje styl malarstwa, ale raczej wiek malarza, siła indywidualnego wyrazu [...]. Na małą skalę, bardziej może od innych paryskich galerii, Galerie Lambert świadczy o kurczeniu się świata, a zarazem o sile promieniowania sztuki żywej¹⁶.

Już pierwsze wernisaże cieszyły się wielkim powodzeniem¹⁷. W liście do Mieczysława Grydzewskiego z 25 listopada 1959 roku Romanowicz napisał, że w wernisażu Stancica wzięło udział czterysta osób spośród osobistości ze świata artystycznego i dyplomatycznego Paryża oraz wielu Polaków¹⁸.

Za radą Konstantego A. Jeleńskiego galeria od początku była otwarta dla wszystkich artystów bez względu na kraj pochodzenia czy poglądy na współczesne malar-

¹⁶ K. A. Jeleński, *Polskie wystawy w Paryżu*, Kultura 1960 nr 9(155), s. 122–124.

¹⁷ [K. Romanowicz], *Toutes les femmes*, s. 5. Wspomina, że kiedyś zajechał pod galerię wóz policyjny z podejrzeniami, że na wyspie szykuje się jakaś demonstracja.

¹⁸ Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu (dalej: Archiwum Emigracji), kolekcja: „Wiadomości”, Korespondencja redakcyjna, sygn. AE/AW/CCLXIX, list K. Romanowicza do M. Grydzewskiego z 25 listopada 1959.

stwo¹⁹. Wystawiali w niej Japończycy, Francuzi, Czesi i Słowacy, Serbowie, Chorwaci, Węgrzy, Rumuni, ale też artyści z USA, Hiszpanii, Niemiec, Anglii, Argentyny, Australii, Korei Południowej, Izraela, a nawet Pakistanu, Mali, Etiopii, Indii, Nigerii, Senegalu, Paragwaju i Sudanu. Oraz, naturalnie, Polacy — głównie malarze i graficy z Polski, chociaż również kilku mieszkających poza Polską. Charakterystyczne jednak, że w porównaniu z polskimi galeriami w Anglii czy Stanach Zjednoczonych, liczba wystawiających u Romanowiczów polskich emigrantów była niewielka.

Wśród wystawiających byli przede wszystkim ludzie młodzi, choć wielu z nich dojrzało i zestarzało się wraz z galerią, prezentując w niej prace regularnie co kilka lat, np. Maeda, Lebenstein, Stancic, Paklikowska-Winnicka, Ładniewska czy Raymond Mirande. Niejeden z artystów stąd właśnie, przedtem nieznanymi i wszystkim obojętnymi, wyruszał na podbój Paryża. Nie wszyscy jednak zdobyli sławę, czy odnieśli spektakularny finansowy sukces. Liczył się przede wszystkim przyjazd do Francji, zwłaszcza dla artystów z Europy Środkowej, dla których możliwość wystawiania w Paryżu była równoznaczna z prawem do uprawiania sztuki nowoczesnej.

[...] te niesłychane wrażenia! Iluż niezwykłych ludzi, ile spotkań, które człowieka bogaciły. Byli Czapski, Kot Jeleński, przyszli oboje Wierzyńscy. Spotkał się ze mną Jean Cassou

— wspominała Teresa Pągowska wystawę z 1961 roku²⁰.

O tym, kto wystawiał w Galerie Lambert, decydowali Jeleński z Romanowiczem, biorąc pod uwagę wiek, dorobek i sukcesy artystyczne malarza i radząc się czasem Józefa Czapskiego czy Patricka Waldberga. Jeleński cieszył się pełnym zaufaniem Romanowiczów, zarówno w wyborze artystów, jak i przygotowaniu ekspozycji, selekcji obrazów i rysunków. Brano pod uwagę nie tylko względy artystyczne, ale też, co było nie bez znaczenia, zainteresowania i gusty stałych kolekcjonerów²¹. Do malarza wysyłano list z propozycją wystawy na kilka, a w wypadku artystów z Europy Środkowej nawet kilkanaście, miesięcy przed jej zorganizowaniem. Z czasem artyści sami poczuli zwracać się do galerii z propozycją wystawy, często też korzystali z protekcji przyjaciół, których Galerie Lambert gościła wcześniej. Starzy i stali artyści galerii mieli swoje przywileje. Jan Lebenstein wspominał:

jak tylko coś miałem gotowego — jakieś grafiki, ilustracje do Orwella na przykład — wspólnie decydowaliśmy, czy warto to pokazać. Galerie Lambert była akurat salą na tego typu wystawy. Małe, kameralne, drobne formy²².

W 1959 roku odbywały się w Paryżu niemal równocześnie, dwie jego wystawy: obrazy olejne prezentowane były w Galerie Lacloche na placu Vendôme (przywilej zwycięzcy Biennale), a gwasze w Galerie Lambert²³. Możliwość wystawienia obrazów w nowopowstałej, lecz bogatej Galerie Lacloche zawdzięczał Lebenstein Romanowiczowi:

[...] widząc, że dla moich dalszych losów w Paryżu ta wystawa na placu Vendôme była bardzo ważna, zgodził się oddać obrazy Galerie Lacloche, gdzie był większy lokal i lepsze warunki materialne. To był bardzo ładny gest —

¹⁹ [K. Romanowicz], *Toutes les femmes*, s. 4–5.

²⁰ Z. Florczak, *Galeria Lambert*, Przegląd Katolicki 1988 nr 17, s. 3.

²¹ [J. Lebenstein], *Rozmowa z Janem Lebensteinem o Kocie Jeleńskim*, rozmawiał P. Kłoczowski, *Zeszyty Literackie* 1990 nr 32, s. 110–124.

²² [J. Lebenstein], *Polski Paryż*, s. 3.

²³ Z. Romanowicz, *Jan Lebenstein*, *Wiadomości* 1971 nr 3, s. 1.

wspominał Lebenstein²⁴. Sukces Lebensteina spowodował zainteresowanie sztuką polską; w 1960 roku Polacy wystawiali w kilku galeriach poza wyspą św. Ludwika, m.in.: Aleksander Kobzdej w Galerie de la Nouvelle Comédie, Jerzy Tchórzewski w Galerie Furstenberg czy Jan Lewitt (Jan Le Witt) w Galerie Laclouche²⁵.

Związki Romanowiczów z intelektualistami ze Wschodniej Europy dostrzegli francuscy krytycy sztuki, widząc w tym przyczyny tak wielkiego zainteresowania malarstwem polskim, jugosłowiańskim czy czeskim. Oryginalność Galerie Lambert została również dostrzeżona w 1964 roku przez organizatorów Paryskiego Biennale Młodego Malarstwa (odbywającego się pod auspicjami André Malraux), którzy włączyli jesienne, dostosowane przez Romanowicza do potrzeb Biennale, ekspozycje galerii do programu wielkich wystaw w paryskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Podobnie rzecz się miała w latach następnych, aż po znakomitą, szeroko komentowaną w prasie francuskiej, wystawę „La figure humaine” zorganizowaną w ramach Biennale w październiku 1967 roku. Również Kongres Wolności Kultury odkrył wcześniej, że program artystyczny Galerie Lambert koresponduje z jego programem promowania oryginalnych utalentowanych twórców z Afryki, Azji i Ameryki Łacińskiej i wiele wystaw organizowanych w galerii w latach 60. było sponsorowanych przez Kongres.

W Polsce o wystawach Polaków w Galerie Lambert pisał głównie „Przegląd Artystyczny” (począwszy od: 1959 nr 3), ale drobne informacje o nich pojawiały się od czasu do czasu również w „Przekroju”, „Życiu Literackim” i „Tygodniku Powszechnym”. Ze sporadycznych krajowych artykułów poświęconych galerii warto odnotować dwa: Jerzego Turowicza *Polska galeria nad Sekwaną* z 1964 roku²⁶ oraz Aleksandra Wojciechowskiego *Galeria Lambert* z roku 1965²⁷.

Wśród stałych gości odwiedzających niemal każdą wystawę bywali: Rena Jeleńska, Olga Scherer, Konstanty A. Jeleński, François Bondy — redaktor naczelny „Preuves”, Piotr Rawicz z przyjaciółmi od Gallimarda, Józef Czapski, Karol Sterling — wybitny historyk sztuki, Eric Veaux — w późniejszych latach radca handlowy Francji w Tokio, Tim — karykaturzysta z „L'Express”, Jean Cassou — dyrektor paryskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej — oraz zaprzyjaźnieni z Galerie Lambert pisarze, krytycy i dziennikarze. Trzeba też zaznaczyć, że galeria miała szczęście do krytyków, zarówno autorów wstępów do katalogów, jak i tych piszących o wystawach do prasy polskiej i francuskiej. Najwybitniejszymi z nich byli zawsze życzliwi galerii z „wyspy skarbów”: Patrick Waldberg — jeden z największych znawców surrealizmu²⁸, Jean-Marie Dunoyer — redaktor działu artystycznego w „Le Monde”, w którym miał rubrykę „Formes”, Jeanine Warnod (a później Paule Gauthier) z „Le Figaro”, Geneviève Brérette, Michael Gibson z „Herald Tribune” oraz wspomniany wyżej Jean Cassou.

Z niecierpliwością czekało się na comiesięczny wernisaż — mówił Andrzej Wat. — Co miesiąc spotkanie w galerii, potem się szło do takiej kawiarenki na Wyspie Świętego Ludwika. [Au Pont Marie] To była tradycja²⁹.

²⁴ [J. Lebenstein], *Polski Paryż*, s. 2.

²⁵ K. A. Jeleński, *Polski sezon plastyczny w Paryżu*, *Kultura* 1960 nr 7–8(153–154), s. 192–196.

²⁶ J. Turowicz, *Polska galeria nad Sekwaną*, *Tygodnik Powszechny* 1964 nr 10, s. 3.

²⁷ A. Wojciechowski, *Galeria Lambert*, *Współczesność* 1965 nr 17, s. 6. Najpełniejszym opracowaniem na temat wystaw, zawierającym w miarę kompletny wykaz tekstów o galerii do roku 1998 zawiera: *Libella Galerie Lambert. Szkice i wspomnienia*, s. 227–233.

²⁸ Był on autorem określenia „wyspa skarbów” dla Wyspy Świętego Ludwika; zob.: *Libella Galerie Lambert. Szkice i wspomnienia*, s. 161.

²⁹ [A. Wat], *A mnie jest żal*, s. 2.

Chodziło się też do knajpy przy rue des Boulangers prowadzonej przez tunezyjskiego Żyda, Moryca. Czasem jednak na zapleczu galerii Romanowiczowie organizowali, już po wernisażu, przyjęcie dla malarzy i przyjaciół Galerie Lambert, dla gości z Polski.

Powiedziałbym, że tutaj, na paryskim bruku, wieczory u Romanowiczów odgrywały też inną, specyficzną rolę: były miejscem integracji polskiej inteligencji, tych, którzy tutaj żyli, ale też dochodzących, przyjeżdżających na króciutko z Polski. W galerii bywali zawsze ludzie stamtąd, a więc była ta ciekawość, dowiadywanie się, radość [...] — wspominał Andrzej Wat — to był po prostu otwarty dom, miejsce integracji nas tutaj, tego trzonu paryskiego, w sumie skupionego na sobie, łączącego kontaktu z Krajem [...]. I powiedzmy sobie, kiedy minął ten okres 1957–1958, tego świeżego dopływu z Polski, tej masy nowych ludzi, wernisaże w galerii stały się jego przedłużeniem [...]³⁰.

Nie ma, niestety, pełnego spisu wszystkich ekspozycji zorganizowanych w latach 1959–1993 w Galerie Lambert, brak nawet kompletnego wykazu nazwisk artystów, których gościła galeria. Nie znamy również nazwisk artystów, którym Kazimierz Romanowicz i Konstanty Jeleński odmówili wystawy. Ustaleń Aleksandry Olszewskiej i Mirosława Supruniuka z 1998 roku nikt nie zweryfikował ani nie uzupełnił, a szczegółowa analiza obszernego archiwum Galerie Lambert czeka na nowych badaczy³¹. Opierając się na znanych danych, możemy zanotować, że w ciągu niemal trzydziestu pięciu lat działalności Galerie ponad dwustu artystów miało wystawy indywidualne, zorganizowano ponad trzydzieści wystaw zbiorowych, a siedmiokrotnie ekspozycje Galerie Lambert prezentowane były poza Paryżem, również poza Francją³². W galerii gościli głównie malarze i malarki (ponad osiemdziesiąt procent) choć nie zawsze prezentowali wyłącznie prace malarskie, poza tym graficy, rzeźbiarze oraz sporadycznie rysownicy i fotograficy. Najczęściej wystawiali Japończycy, niemal równie często Polacy i już dużo rzadziej Francuzi, Czesi i Słowacy, Jugosłowianie, Włosi, Brytyjczycy, malarze z krajów Afryki, Ameryki Łacińskiej, Izraela czy Stanów Zjednoczonych. Wydaje się, że te proporcje czytelne dla pierwszego dwudziestolecia galerii nie uległy zmianie w latach 80., chociaż w ostatnim okresie działalności w Galerie Lambert wystawiało nieco więcej Polaków, co związane było, jak się wydaje, z wydarzeniami politycznymi lat 80. w Polsce.

Galerie Lambert stała się miejscem konfrontacji młodych malarzy z różnych szkół, ze wszystkich stron świata. Dla większości z nich była to pierwsza okazja pokazania swych prac poza granicami własnego kraju i na dodatek w centrum historycznej stolicy sztuki — w Paryżu. To działało jak magnes, jak zaklęcie. Galerie Lambert była pierwszą po wojnie paryską galerią wystawiającą artystów z krajów Europy Wschodniej: Czechów, Słowaków, Jugosłowian czy Rumunów. Romanowiczom udało się uniknąć emigracyjnego getta, sytuacji gdy obrazy wystawiać będą i kupować wyłącznie Polacy.

Zasługa Romanowicza — wspominał Jan Lebenstein — polegała nie tylko na robieniu wystaw, ale na pomocy w szerokim tego słowa znaczeniu, ci malarze mieli w nim oparcie, nie tylko w sensie finansowym. To było po prostu przyjazne przyjęcie, otwarty dom, wyciągnięta dłoń, człowiek nie zawsze jest zorientowany w układach paryskich, w zwyczajach, w tym co jest przyjęte. Romanowicz był takim życzliwym człowiekiem,

³⁰ Tamże.

³¹ A. Olszewska, M. A. Supruniuk, *Wystawy w Galerie Lambert*, [w:] *Libella Galerie Lambert. Szkice i wspomnienia*, s. 107–135.

³² Romanowiczowie, promując galerię i artystów z nią współpracujących, wysyłali prace z Galerie Lambert do galerii w USA, Kanadzie i Włoszech; zob.: *Libella Galerie Lambert. Szkice i wspomnienia*, s. 100.

który objaśniał, radził. Z tego często wychodziły zresztą przyjaźnie. [...] To było jedyne takie polskie miejsce w Paryżu³³.

Dwudziesta rocznica Galerie Lambert w maju 1979 roku była okazją do podziękowań i wspomnień napływających z całego świata na ręce Romanowiczów. Przytoczmy na koniec jedną z nich, lecz bardzo charakterystyczną:

[...] po pierwszych dwudziestu latach, Wasza Galeria jest nadal uważana przez krytyków, artystów i znawców jako jedna z czołowych, gdzie *l'esprit s'enrichit et l'âme se détend*. I to wszystko jest dziełem, jedynie i wyłącznie, Was obojga, Waszej współpracy, Waszej inteligencji i intuicji, Waszej gorliwości i przede wszystkim Waszego zaufania i miłości do sztuki, którą w niesłychanie ciepły sposób umiecie okazać nie tylko artystom, ale i tym wszystkim, którzy przekraczają prógi Waszej galerii [...]. — Alicja Giangrande³⁴.

Już pierwsze wystawy ukształtowały profil Galerie Lambert. I prawie nie było wśród wystawiających kobiet. Pierwszą wystawą z udziałem malarki było „Sept Jeunes Peintres Polonais” (z udziałem prac Ludmiły Murawskiej — jej samej nie wypuszczono z Polski). Odpowiedź na pytanie — dlaczego?, nie jest prosta. W młodej sztuce paryskiej ówczesnych lat kobiet nie było wiele. We wspomnianej wystawie organizowanej przez Kongres w 1955 roku znalazły się zaledwie trzy malarki, te same wzięły udział w ankiecie. Z czasem, w latach 60. i 70. prace artystek coraz częściej pojawiać się będą na ścianach galerii Romanowiczów, jednak tylko sporadycznie będą to prace Polek. Głównie artystek z Polski: Wandy Paklikowskiej-Winnickiej, Wandy Ładniewskiej, Ludmiły Murawskiej, Teresy Mellerowicz, Teresy Pągowskiej, Elżbiety Orel, Teresy Rudowicz, Barbary Gawdzik, Ewy Kuryluk, Teresy Byszewskiej, Haliny Chrostowskiej, Bronisławy (Bronki) Kułakowskiej, Wandy Gołkowskiej, Anny Szpakowskiej-Kujawskiej.

Obok malarek i rzeźbiarek z Polski, wystawiały nieliczne artystki emigrantki: Alicja Giangrande (Argentyna), Stefania Unwin (Belgia), Alexandra Wejchert (Irlandia), czy mieszkające we Francji Arika Madeyska, Alina Ślesińska i Alina Szapocznikow. Jednak tylko dla trzech z nich: Wandy Paklikowskiej-Winnickiej, Wandy Ładniewskiej i Aleksandry Wejchert galeria była miejscem więcej niż dwóch wystaw indywidualnych.

Dla Jeleńskiego, powstająca galeria była okazją do promowania wspomnianej nowej, młodej paryskiej sztuki europejskiej, i — na miarę możliwości — próbą ocalenia Paryża jako centrum sztuki światowej, zwłaszcza, że nikt tego wówczas „programowo” nie robił. Jeleński znalazł wsparcie w Jeanie Cassou, ówczesnym dyrektorze Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu. I najpewniej w tym należy upatrywać przyczyn, dla których żyjący wówczas jeszcze artyści kręgu Ecole de Paris i inni, ukształtowani w latach międzywojennych, nie mieli możliwości wystawiania w Galerie Lambert. Dotyczyło to również polskich malarek i rzeźbiarek, które tworzyły wówczas i wystawiały w Paryżu, ba, czasem odwiedzały Galerie Lambert: Katarzyna Librowicz, Mela Muter, Stefania Morawska-Ordyńska, Felicja Pacanowska, Zofia Piramowicz, Irena Reno (Hassenberg) i wiele innych.

Powstanie Galerie Lambert, pierwszej i jedynej polskiej galerii sztuki w Paryżu przed końcem lat 80., w znaczący sposób zmieniło obraz sztuki polskich malarzy i malarek w Paryżu. Dla kilku spośród polskich artystów stało się początkiem kariery lub

³³ [J. Lebenstein], *Polski Paryż*, s. 2–3. Warto przypomnieć, że powstała niemal równocześnie londyńska Galeria Grabowskiego nigdy nie zyskała tego rozgłosu, ani rozmachu co Galerie Lambert i została zamknięta w 1975 roku.

³⁴ Archiwum Emigracji, archiwum Galerie Lambert, list Alicji Giangrande z Buenos Aires, 30 kwietnia 1979.

przynajmniej stałej obecności na rynku sztuki. Przyznać jednak trzeba, że wystawy kobiet w ogóle, a artystek polskich w szczególności, stanowiły margines wszystkich wystaw u Romanowiczów³⁵. Dotyczy to zarówno liczby, jak i bardzo konkretnego zaangażowania właścicieli galerii w promocję artystek. O ile bowiem, w obu wypadkach, możemy mówić o kilku, może kilkunastu nazwiskach malarzy, których prace pojawiały się bardzo regularnie na wystawach zbiorowych i indywidualnych Galerie Lambert, takich jak wspomniani wyżej: Lebenstein, Maeda (i inni Japończycy), Stancic, Mirande, Dominik, a także: Slobodan Bogojewic, Tadeusz Brzozowski czy Ely Bielutin, o tyle jedynie dwie artystki obecne były na większej liczbie wystaw i, co ważniejsze, jak wynika z korespondencji, mogły korzystać ze wsparcia właścicieli galerii: W. Paklikowska-Winnicka i W. Ładniewska. Inne, o ile nawiązały bliższą współpracę z galerią, mogły liczyć jedynie na wystawy zbiorowe i obecność w ofercie sprzedażnej oraz wystawach *accrochage*.

W miarę stała obecność w Galerie Lambert obu artystek wydaje się mniej zaskakująca, kiedy dokona się analizy ich biografii artystycznej: Wanda Paklikowska-Winnicka (1911–2001), absolwentka malarstwa warszawskiej ASP, a później, od 1957 roku, docent tej uczelni; w latach 1968–1974 także kierownik Katedry Malarstwa, Rysunku i Projektowania Brył i Płaszczyzn na Wydziale Rzeźby, wystawiała u Romanowiczów niemal od początku. Pierwszą wystawę w Galerie Lambert miała już w czerwcu 1960 roku, zaledwie rok po powstaniu galerii. Była już wówczas zafascynowana malarstwem abstrakcyjnym, malarstwem materii, z silną fakturą, skomplikowaną i dynamiczną kompozycją, przypominającą niekiedy dekoracyjnie tkane materie³⁶. Wydaje się, że zarówno malarstwo, jak i zwłaszcza jej „krajowość”, tj. zamieszkanie w Polsce, miało decydujące znaczenie dla K. A. Jeleńskiego, starającego się wprowadzić na rynek francuski nowoczesnych artystów zza żelaznej kurtyny (Polaków, Rosjan, Węgrów, Jugosłowian). Czy Paklikowska-Winnicka korzystała z innej pomocy instytucji finansujących artystyczną działalność organizacyjną Jeleńskiego, takich jak np. Kongres Wolności Kultury, nie wiemy. Wydaje się, że jej częste pobyty we Francji mogły być finansowane np. przez International Association for Cultural Freedom lub inne tego rodzaju organizacje.

W wypadku drugiej z artystek — Wandy Ładniewskiej-Blankenheimowej (1905–1995) — ogromne znaczenie dla jej związków z Galerie Lambert, poza artystycznym *ouvre*, miała również biografia. Urodzona we Lwowie w rodzinie zasymilowanych Żydów, tam ukończyła Uniwersytet Jana Kazimierza i najpewniej szkołę artystyczną, choć nie jest pewne czy rysunek, rzeźbę i historię sztuki — jeszcze we Lwowie, czy już w Paryżu. We Lwowie przyjaźniła się z Tadeuszem Boyem-Żeleńskim. Aresztowana w 1941 roku wraz z mężem Stefanem Blankenheimem, trafiła do niemieckiego obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau. Przeżyła; po wyzwoleniu wyjechała z Polski i w 1946 roku zamieszkała we Francji. Wielokrotnie wystawiała w miastach całej Europy: Strasburgu, Frankfurtu, Londynie i Rawennie. Jej prace powojenne, to głównie niewielkie ceramiczne rzeźby, figuracje nawiązujące w tematyce do holocaustu, losu Żydów w czasie wojny. Subtelne, drobne, tkane nerwową linią, ukazywały ofiary holocaustu, bezkształtne figury ludzkie pozbawione cech indywidualnych, jakby wyszarpane i bez dbałości o zbędny szczegół, wyrwane z gliny. Kolejne, skazane na zagładę, zatem bezwartościowe, anonimowe, nieistotne. W dorobku ekspozycyjnym Galerie Lambert twórczość Ładniewskiej

³⁵ Patrz spis w: A. Olszewska, M. A. Supruniuk, *Wystawy w Galerie Lambert*, s. 110–135.

³⁶ M. Sitkowska, *Wanda Paklikowska-Winnicka*, [w:] *Słownik malarzy polskich*, t. 2: *Od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, [aut. hasel E. Gorządek i in.], Warszawa 2001, s. 264–265.

była czymś wyjątkowym. Nie sposób ocenić jaki wpływ na bliską i ścisłą współpracę z Galerią Lambert miał fakt, że Zofia Romanowiczowa, współwłaścicielka galerii była również więźniarką niemieckiego obozu koncentracyjnego — Ravensbrück. Dla Romanowiczowej przeżycia wojenne stały się tematem niemal całej twórczości literackiej; dla Ładniewskiej — tematem wypowiedzi artystycznej³⁷.

Nie sposób określić znaczenia możliwości ekspozycji swoich dzieł w paryskiej Galerie Lambert dla wystawiających w niej artystek Polek. Dla większości z nich była to przygoda jednorazowa, czasem powtórzona, ale bez znaczenia dla rozwoju artystycznego i kariery artystycznej we Francji, Europie czy kraju zamieszkania. Żadna z artystek polskich, którym Romanowiczowie i Jeleński zorganizowali wystawę na Wyspie Świętego Ludwika w latach 1959–1993 nie osiągnęła spektakularnego sukcesu, ani nie uzyskała statusu „artysty europejskiego” (cokolwiek mogło to znaczyć). Naturalnie, artystki te wystawiały także w innych galeriach paryskich czy francuskich, a często także europejskich i amerykańskich, ale już bez udziału i pomocy Romanowiczów. Jednorazowa obecność Aliny Szapocznikow w Galerie Lambert w 1964 roku, zatem u progu jej emigracji i sukcesów, na zbiorowej wystawie prawie czterdziestu artystów z całego świata, nie miała wpływu na karierę artystki, choć mogła pomóc w pozyskaniu krytyki paryskiej. W tym jednym wypadku wymagałoby to osobnych studiów. Fakt, że później Szapocznikow nie wystawiała w Galerie Lambert potwierdza jedynie tezę, że dla polskich artystek i artystów galeria ta mogła być startem w przyszłość, lecz decydującą rolę odgrywały talent, indywidualność i szczęście.

WYSTAWY W GALERIE LAMBERT Z UDZIAŁEM POLSKICH ARTYSTEK³⁸

2–28 X 1959

Wystawa zbiorowa pt. „Sept Jeunes Peintres Polonais”.

Przemysław Brykalski, Tadeusz Dominik, Zbigniew Grzybowski, Andrzej Kowalski, Ludmiła Murawska, Teresa Rudowicz, Jerzy Zabłocki.

19 I–4 II 1960

Teresa Mellerowicz (Polska) — malarstwo.

28 V–20 VI 1960

Wanda Paklikowska-Winnicka (Polska) — malarstwo.

24 VI–17 IX 1960

Wystawa zbiorowa pt. „Peintres de la Galerie”, która przypominała prace artystów goszczących w galerii oraz zapoznawała z kilkoma, których wystawy były zamierzone (tzw. *accrochage*).

M.in.: Wanda Paklikowska-Winnicka, Teresa Pągowska, Alina Ślesińska.

19 V–14 VI 1961

Teresa Pągowska (Polska) — malarstwo.

18 VII–11 IX 1961

Wystawa zbiorowa pt. „Peintres da la Galerie” (tzw. *accrochage*).

³⁷ Zob.: Archiwum Emigracji,teczka dokumentacyjna W. Ładniewskiej-Blankenheimowej.

³⁸ Na podstawie: A. Olszewska, M. A. Supruniuk, *Wystawy w Galerie Lambert*, s. 110–135.

M.in.: Barbara Gawdzik, Teresa Pągowska, Wanda Paklikowska-Winnicka, Alina Ślesińska, Stefania Unwin.

18 V–17 VI 1962

Wystawa zbiorowa pt. „Huit peintres polonais”.

M.in.: Wanda Paklikowska-Winnicka.

14 XII 1962–20 I 1963

Jadwiga Alicja Giangrande (Argentyna) — malarstwo.

22 I–14 II 1963

Halina Chrostowska (Polska) — grafiki.

14 V–8 VI 1963

Elżbieta Orel (Polska) — malarstwo.

10 VII–31 VIII 1963

Wystawa zbiorowa pt. „La boutique d’été”.

M.in.: Wanda Ładniewska, Alicja Giangrande, Elżbieta Orel, Wanda Paklikowska-Winnicka, Halina Chrostowska.

6–29 IX 1963

Arika Madeyska (Polska) — malarstwo.

3 VII–31 VIII 1964

Wystawa „La Boutique d’Été” (tzw. *accrochage*).

M.in.: Halina Chrostowska, Wanda Ładniewska, Elżbieta Orel, Wanda Paklikowska-Winnicka, Alina Szapocznikow.

5 III–3 IV 1965

Wanda Ładniewska (Polska) — rzeźby.

1–30 IV 1965

Elżbieta Orel (Polska) — malarstwo.

3–31 V 1965

Wanda Paklikowska-Winnicka (Polska) — malarstwo.

5 VII–26 VII 1967

Wystawa zbiorowa pt. „Peintres de Galerie” (tzw. *accrochage*).

M.in.: Elżbieta Orel, Wanda Paklikowska-Winnicka, Wanda Ładniewska.

8 XI–2 XII 1967

Wystawa zbiorowa pt. „Le Groupe de Wrocław”.

M.in.: Wanda Gołkowska, Anna Szpakowska-Kujawska.

12 I–3 II 1968

Aleksandra Wejchert (Irlandia) — malarstwo.

- 5–16 III 1968
Bronisława (Bronka) Kułakowska (Polska) — malarstwo.
- 14 II–8 III 1969
Wanda Ładniewska (Polska) — rzeźby.
- (?) VII–IX 1969
Wystawa zbiorowa (tzw. *accrochage*).
M.in.: Alicja Giangrande, Wanda Ładniewska, Wanda Paklikowska-Winnicka.
- 11 II–? 1972
Wystawa zbiorowa malarstwa i rzeźby.
M.in.: Halina Chrostowska, Barbara Gawdzik, Wanda Ładniewska.
- X–XI 1972
Wystawa zbiorowa dwudziestu pięciu artystów.
M.in.: Barbara Gawdzik, Wanda Ładniewska.
- 6 XII 1972–6 I 1973
Teresa Byszewska (Polska) — grafiki.
- 9 V–1 VI 1974
Elżbieta Orel (Polska) — malarstwo.
- 6–30 XI 1974
Ewa Kuryluk (Polska) — malarstwo.
- X 1975
Aleksandra Wejchert (Irlandia).
- 6 IV–28 V 1977
Wystawa „Héritiers et contestataires du romantisme polonais”.
M.in. rzeźby: Wanda Ładniewska.
- 10 V–? 1984
Wystawa zbiorowa pt. „Préférences”.
M.in. rzeźby: Wanda Ładniewska.
- 26 X–26 XI 1988
Aleksandra Wejchert (Irlandia) — relief, grafiki.

**THE NEW DEAL. POLISH ARTISTS IN ZOFIA AND KAZIMIERZ ROMANOWICZS'
GALERIE LAMBERT**

In the Polish art gallery, operating in the years 1959–1993, on the Île Saint-Louis in Île Saint-Louis in Paris housed exhibitions by artists from all over the world. They were usually young and received their education after World War II. For many it was the main Parisian gallery, among others for the pole Jan Lebenstein, the Japanese Josaku Maeda, or the Yugoslavian Miljenko Stancic. Though female artists displayed their works very rarely there. Merely a dozen or so Polish female artists had their exhibitions in Galerie Lambert. They were young artists, who did not exhibit their works before 1945. None of them achieved an artistic success in Paris, though for Wanda Ładniewska-Blankenheimowa and Wanda Paklikowska-Winnicka the exhibitions have been held often.

KEY WORDS: Galerie Lambert; Polish art in France; Konstanty Jeleński; Kazimierz Romanowicz; Wanda Ładniewska-Blankenheimowa; Wanda Paklikowska-Winnicka.



„ANGIELKA W PARYŻU”. LISTY HALINY KORN- -ŻUŁAWSKIEJ DO MĘŻA (MAJ–CZERWIEC 1950)

Joanna KRASNOŁĘBSKA (Toruń)

Dla polskich artystów plastyków mieszkających w Wielkiej Brytanii po wojnie, Paryż początku lat 50. był bardzo ważnym punktem na mapie sztuki współczesnej, nadal pełnił funkcję stolicy Europy i intelektualnej stolicy świata. Ponieważ polskie gazety w niewielkim stopniu informowały o wydarzeniach artystycznych we Francji, słuchano audycji BBC oraz czytano brytyjską prasę artystyczną z „The Studio” na czele. Wiadomości o Polakach wystawiających w Paryżu docierały do Londynu za pośrednictwem nielicznych notatek prasowych pojawiających się w paryskiej „Kulturze”, „Wiadomościach” czy „Dzienniku Polskim”. W Paryżu końca lat 40. – jeżeli wierzyć Zdzisławowi Grocholskiemu piszącemu do „Kultury” — żyło, tworzyło i wystawiało największe poza granicami Polski skupisko artystów Polaków. Wśród nich najliczniejsza była grupa artystów mieszkających tam od dawna, często od początku wieku, posiadających własne pracownie, dorobek przedwojenny i względnie — jak na stosunki paryskie — wyrobioną pozycję w świecie artystycznym. Grocholski zaliczył do nich: Konstantego Brandla, Melę Muter, Władysława Jahla, Wacława Zawadowskiego i Alfreda Aberdama. Do grupy nieco młodszej, przybyłej do Paryża niedługo przed wojną autor przypisał: Ludwika Lille, Zdzisława Cyankiewicza, Katarzynę Librowicz, Kazimierza Zielenkiewicza i Lutkę Pink¹; tuż po wojnie do Paryża powrócił z Anglii m.in. Marek Szwarz. Większość tych nazwisk pojawiła się na dużej wystawie poświęconej artystom polskim mieszkającym w Paryżu, zorganizowanej przez tamtejsze Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Francuskiej, która została otwarta na początku 1948 w Galerie Beaux-Arts. Chociaż, jak pisał Pierre Descargues dla krakowskiego „Przeгляdu Artystycznego”, na ekspozycji przede wszystkim złożono hołd kilku nieżyjącym

¹ Z. Grocholski, *Plastycy polscy w Paryżu*, *Kultura* 1948 nr 5, s. 153–154.

już polskim artystom: Józefowi Pankiewiczowi, Oldze Boznańskiej, Louisowi Marcoussis'owi, Eugeniuszowi Zakowi i Tadeuszowi Makowskiemu.

U progu lat 50. w polskim środowisku artystycznym we Francji nadal najbardziej uznani byli artyści z kręgu École de Paris. Brakowało opiniotwórczych krytyków. Instytut Literacki, który przyznawać będzie za kilka lat swoje nagrody plastyczne, nie odgrywał jeszcze większej roli, a mieszkający w Maisons-Laffitte Józef Czapski od wojny nie wystawiał. Polska Galerie Lambert Zofii i Kazimierza Romanowiczów miała powstać dopiero za dziewięć lat.

Po drugiej stronie Kanału La Manche od wielu dziesiątków lat kształtowało się i rozwijało środowisko artystów polskich. Tuż przed wojną w Wielkiej Brytanii osiedli m.in. Henryk Gotlib, Marek Żuławski, Stefan i Franciszka Themersonowie, Jan LeWitt, Jerzy Him i Feliks Topolski. W czasie zawieruchy wojennej, różnymi drogami, dotarło do Anglii wielu polskich artystów plastyków. Jedni jako uchodźcy, większość jako żołnierze, którzy po klęsce wrześniowej trafili do Francji, by po jej upadku w 1940 roku przedostać się na Wyspy Brytyjskie. Taki szlak przebyli Jankiel Adler, Józef Natanson, Zygmunt Haupt, Aleksander Żyw czy Witold T. Mars. W czasie wojny osiedli w Anglii Piotr Potworowski, Józef Herman i Zdzisław Ruszkowski².

Pięć lat po wojnie nadal — wśród artystów polskich w Wielkiej Brytanii — panowało przekonanie, że aby naprawdę zaistnieć w sztuce, osiągnąć sukces zarówno artystyczny, jak i komercyjny należy przyjechać do Paryża i spróbować zorganizować sobie tam wystawę. Próbę taką podjęła w maju 1950 roku Halina Korn, malarka polska mieszkająca od 1940 roku w Londynie. Po sukcesie swojej pierwszej indywidualnej wystawy zatytułowanej „Paintings of London Life” w styczniu 1948 roku w londyńskiej Mayor Gallery, i pozytywnych recenzjach, które ukazały się zarówno w prasie brytyjskiej jak i polskiej³, postanowiła zaistnieć także na rynku sztuki we Francji.

² S. Teisseyre, *Polscy malarze w Anglii*, Przegląd Artystyczny 1947 nr 4–5, s. 3–5; najpełniej na temat kolejnych fal emigracji: M. A. Supruniuk, *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii w latach 1940–2000. Źródła i stan badań*, [w:] *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000. Antologia*, wybrał, przygotował do druku i wstępem opatrzył tenże, Toruń 2006, s. 20–21.

³ Zob. m.in.: „[...] Halina Korn, who is exhibiting at the Mayor Gallery, seems to me to rely on disarming us by the pleasant scumblings of her paint and by an accidental naivety which really arises from the fact that she has not carried her pictures fully through” (Halina Korn wystawiająca w Mayor Gallery wydaje się liczyć na to, że rozbroi nas łagodnym zacieraniem konturów w swoim malarstwie i nieumyślną naiwnością, które tak naprawdę wynikają z faktu, że jej obrazy nie są w pełni wykończonymi dziełami); C. MacInnes, *[Ever since Henri Rousseau shoved us...]*, The Observer 18.01.1948. „[...] Instead of the stereotyped ‘sitting’ she shows people at Zoo, men and women in pubs, customers in shops and passengers waiting at bus stops. All her subjects are doing something — even if is only standing on Hampstead Heath, watching fireworks or waiting for trains. None of them is a picture of a man or woman just sitting to have a picture painted” (Zamiast stereotypowej „sesji siedzącej” [Halina Korn] pokazuje ludzi w ZOO, mężczyzn i kobiety w pubach, kupujących w sklepach i pasażerów czekających na przystankach autobusowych. Wszystkie malowane przez nią podmioty coś robią — nawet, jeśli tylko stoją na Hampstead Heath, oglądają sztuczne ognie lub czekają na pociąg. Żaden z nich nie jest portretem kobiety czy mężczyzny zwyczajnie siedzących i pozwalających się malować); J. Bouverie, *John Bouverie’s Journal: Smile, please*, News Chronicle 8.01.1948 — tłum. J.K. „W styczniu br. w londyńskiej Mayor Gallery otwarto wystawę zbiorową obrazów, rysunków i rzeźb Haliny Korn, pod hasłem «Obrazy z życia Londynu». Polska artystka zdobyła sobie w Anglii dużą popularność i nazwisko jej figuruje w prospektach najwybitniejszych galerii londyńskich”; *Sztuka polska za granicą*, Przegląd Artystyczny (Kraków) 1948 nr 2(26), s. 11.

Halina Korn — tak podpisywała swoje obrazy — urodziła się jako Halina Julia Korngold 22 stycznia 1902 roku w Warszawie, w rodzinie żydowskiej. Jej ojciec Julian Korngold był przedstawicielem zagranicznych firm wyrobów skórzaných. Matka wywodząca się z drobnej burżuazji wychowywała się w małym prowincjonalnym miasteczku koło Lyonu we Francji, stąd w domu rodzinnym Haliny Korn mówiło się zarówno po polsku, jak i po francusku⁴.

Po ukończeniu prywatnego żeńskiego Gimnazjum Antoniny Walickiej w Warszawie rozpoczęła studia dziennikarskie w warszawskiej Szkole Nauk Politycznych. Jednocześnie uczyła się śpiewu u profesor Adeli Comte-Wilgockiej i Stanisławy Korwin-Szymanowskiej, siostry Karola Szymanowskiego. Przed wojną występowała kilkakrotnie w Warszawie. Szczególnie lubiła wykonywać XVIII-wieczne pieśni włoskie oraz utwory Wolfganga Amadeusza Mozarta i Gabriela Faure⁵.

Rok przed wybuchem drugiej wojny światowej poznała w słynnej kawiarni Ziemiańska Marka Żuławskiego, malarza, byłego studenta warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, mieszkającego od 1935 roku w Londynie. Artysta przyjechał do Warszawy w związku z X (ostatnim) Salonem Instytutu Propagandy Sztuki, w którym brał udział⁶. W sierpniu 1939 spotkali się na wakacjach w St. Malo w Bretanii i tam zastała ich wojna. Marek, który miał wizę angielską wrócił do Londynu, a Halina została we Francji, próbując w Paryżu znaleźć pracę. Już w październiku otrzymała stanowisko stenotypistki w Ministerstwie Opieki Społecznej, a w listopadzie, wraz z rządem polskim na uchodźstwie, przeniosła się z Paryża do Angers. W maju 1940, dzieląc los tysięcy Polaków, opuściła Francję na statku, który po kilku dniach przybił do Falmouth u wybrzeży Kornwalii. W Anglii trafiła do obozu dla uchodźców i stamtąd nawiązała kontakt z Markiem, który po nią przyjechał. Zamieszkali razem w jego londyńskiej pracowni, mieszczącej się na piątym piętrze w Dudley Court, gdzie nad ich głowami toczyła się powietrzna bitwa o Anglię. Do końca wojny Halina Korn pracowała w polskiej ambasadzie w Londynie. 10 lutego 1948 roku Halina i Marek wzięli ślub⁷.

Pod koniec wojny dowiedziała się, że cała jej liczna rodzina (miała trzech braci i starszą siostrę) została zamordowana podczas okupacji przez Niemców. Spowodowało to załamanie nerwowe i wywołało u niej chorobę (występujące naprzemiennie stany depresji i euforii), z którą zmagala się do końca życia⁸.

Halina Korn nie miała akademickiego wykształcenia malarskiego, ale mogła korzystać z pomocy męża, który był absolwentem akademii. Jak wielokrotnie podkreślała dał jej tylko dwie rady: „Utrzymuj pędzle w czystości i nie próbuj nikogo naśladować”⁹. Malować i rzeźbić zaczęła stosunkowo późno, miała wtedy około 40 lat, i wła-

⁴ Archiwum Emigracji BU UMK w Toruniu (dalej: Archiwum Emigracji), Archiwum Haliny Korn-Żuławskiej, sygn. AE/HKŻ/I, materiały do biografii.

⁵ Tamże.

⁶ Ostatni, dziesiąty, Salon IPS-u odbył się w listopadzie 1938 roku. Wystawiono prace (malarstwo, grafikę, rzeźbę) ponad 180 artystów; zob.: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974, s. 418; M. Żuławski, *Studium do autoportretu*, Toruń 2009, s. 158.

⁷ M. Żuławski, *Studium do autoportretu*, s. 159, 255–256. Pierwszą żoną Marka Żuławskiego była Eugenia (Imogena) Różańska (1906–1982), malarka i ilustratorka; pobrali się w 1937 roku, a rozwiedli 30 stycznia 1948 roku, tamże, s. 184–185.

⁸ U Haliny Korn zdiagnozowano cyklofrenię. Wielokrotnie przebywała na leczeniu w klinikach psychiatrycznych; Archiwum Emigracji, Archiwum Haliny Korn-Żuławskiej, sygn. AE/HKŻ/I, materiały dotyczące zdrowia.

⁹ *Nota*, [w:] *Halina Korn*, Gallery One [folder wystawy], [London 1960].

ściwie przypadkowo. Pewnego dnia, jak wspominał Marek Żuławski, namalowała na drzwiach szafy w pracowni Adama i Ewę, których nagie wydłużone postacie przypominały akty Cranacha¹⁰.

Tak pisała we wstępie jednego ze swoich katalogów:

Malarstwem zajęłam się dopiero w Londynie, po ślubie z malarzem Markiem Żuławskim, skuszona leżącą w zasięgu ręki paletą z pędzlami. Rok później, w 1948, miałam swoją pierwszą wystawę indywidualną w Mayor Gallery; drugą w 1952 roku w [londyńskiej] Beaux Arts Gallery, gdzie również pokazałam swoje rzeźby. Wystawiałam wraz z London Group, R. A. (Royal Academy) oraz uczestniczyłam w wielu wystawach zbiorowych w londyńskich i paryskich galeriach.

Uwielbiam malować, uwielbiam zapach oleju i terpentyny. Uwielbiam jaskrawe kolory — prawdopodobnie odziedziczyłam to po ojcu, który wszystko, co wpadło mu w ręce malował na czerwono, zielono i złoto.

Tematy do moich obrazów znajduję na każdym kroku; tematy chodzą za mną i czasami muszę je zapisywać w obawie, żeby ich nie zapomnieć. Nigdy nie szkicuję wprost z natury, tylko patrzę przenikliwie i rysuję z pamięci po powrocie do pracowni.

Uwielbiam wszystko co da się namalować: stąd Kocham ludzkie istoty. Nie Ludzkość — bo tego niepodobna przedstawić. Ale można namalować uliczne bazyry w Whitechapel. I, na Jowisza, jakże piękne są krągłe pośladki przekupek! Pokaz akrobacji w cyrku jest dla mnie równie dramatyczny jak ukrzyżowanie, a mozaika ludzkich twarzy u Lyonsa równie zachwycająca jak bukiet kwiatów. Pejzaż Kilburn High Road daje mi większego kopniaka niż najbardziej malownicza włoska sceneria.

Nie szukam ani piękna ani brzydoty. [...]

Niektórzy uważają, że moje malarstwo jest „odrobinę satyryczne”. Nic bardziej nie wyprowadza mnie z równowagi. Nigdy nie próbuję ukazywać komicznej strony życia, ponieważ jej nie dostrzegam. Być może nie mam poczucia humoru? A jeśli komuś twarze na moich obrazach wydają się zabawne — to jego własna wina¹¹.

Głównym tematem prac Haliny Korn było życie codzienne, podpatrzone i uchwycone na londyńskich ulicach oraz człowiek. Nie rozumiała i nie lubiła abstrakcji. Malowała po swoim świecie, który ją otaczał i ludzi: kobiety w pralni mechanicznej, chłopca z pościelą mięsa, manekiny sklepowe w oknie wystawowym, węglarzy, kobiety i mężczyzn na ruchomych schodach i w kawiarni. Przedstawiała sceny z parku, gabinetu psychologicznego, pogrzebu, cyrku i barów ze strip-tease’em. Często motywem pojawiającym się w jej pracach, zwłaszcza w rzeźbie, było macierzyństwo. Marek Żuławski napisał, że „wszystko, co w Londynie rodziło się w latach pięćdziesiątych znajdowało swój wyraz w jej twórczości. [...] Autentyzm przerobiony na symbol, przetłumaczony na sztukę i wypełniony poetycką treścią. Nie sentymentalną, a poetycką”¹².

Twórczość Haliny Korn zaliczona do kręgu malarstwa naiwnego m.in. przez Aleksandra Jackowskiego czy Ignacego Witza, niełatwo poddaje się tej klasyfikacji. Inni krytycy oraz artyści, jak Victor Musgrave, Marek Żuławski czy Feliks Topolski, uważali jej niezawodne wycucie kompozycji i formy oraz dużą wrażliwość na kolor¹³. Jackowski w swoim zarysie encyklopedycznym poświęconym twórcom naiwnym pod-

¹⁰ M. Żuławski, *Studium do autoportretu*, s. 400.

¹¹ *Nota*, [w:] *Halina Korn*, Gallery One [folder wystawy], [London 1960] — tłum. J. K..

¹² M. Żuławski, *Studium do autoportretu*, s. 308–309.

¹³ V. Musgrave, *Introduction*, [w:] *Halina Korn* [folder wystawy]. Camden Arts Centre, London, May 17–June 7 1981, [London 1981]; M. Żuławski, *Studium do autoportretu*, s. 306–310; F. Topolski, *Halinka*, *Wiadomości* 1979 nr 3(1712), s. 5. Zob. także: P. Vann, *In search of their roots. Three immigrant naive painters whose images reflect their origins in spite of the influence of a changing world*, *The Artist* 1985 nr 3, s. 18, 20.

kreślił przecież, że: „Nieporozumieniem byłoby mówić w tym przypadku o naiwności, takiej jaką znamy z obrazów Nikifora, Więcka czy Rybkowskiego”¹⁴, a Ignacy Witz w katalogu wystawy zorganizowanej przez warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych napisał:

Była mowa o naiwności malarstwa Haliny Korn-Żuławskiej. Nie jest to jednak ani naiwność dziecka, ani prymitywa. Jest to natomiast dojrzała i świadoma prostota artysty umiającego pozostać w części i dzieckiem i prymitywem, mimo a może nawet wbrew temu, co się wie, umie i rozumie. Jest więc naiwność, prymitywność malarstwa jej, uwidoczniająca się nie tylko w widzeniu, lecz i określaniu formy, w konturze, kompozycji, w stosowaniu i zestrajaniu kolorów. Jest nie czymś wymyślonym, nie czymś z jakichś narzuconych sobie programów wynikającym, lecz rzeczą najpewniej i najcałkowiciej autentyczną, wypływającą z całej psychicznej struktury artystki¹⁵.

Okres aktywności artystycznej Haliny Korn, trwał niewiele ponad dwadzieścia lat. W tym czasie dużo wystawiała zarówno w ramach ekspozycji indywidualnych, jak i zbiorowych: w Londynie, Edynburgu i Nowym Jorku, oraz w Polsce: w Warszawie, Krakowie, Gdyni i Katowicach. Była członkiem Artists International Association (AIA) i członkiem założycielem Arts Society of Paddington, ale pokazywała swoje prace także na wystawach m.in. London Group, Royal Academy i Women's International Art Club. W połowie lat 60. z powodu nasilającej się choroby została poddana operacji neurologicznej, po której przestała tworzyć.

Siedziała na łóżku jak grzeczna dziewczynka i zdawała się zupełnie wyleczona z depresji. Dopiero później okazało się, że tak nie jest. Co prawda przestała załamywać ręce, ale przestała także śpiewać, malować i rzeźbić. [...] Operacja się udała — zmieniła całkowicie jej osobowość¹⁶.

Ostatni obraz namalowała w klinice pod presją lekarzy. Widnieje na nim niewielka postać mężczyzny w białym fartuchu na czarnym tle. Nosi tytuł *Sanitariusz*¹⁷.

Około 1957 roku zaczęła pisać wspomnienia z dzieciństwa ilustrowane własnymi rysunkami zatytułowane *Wakacje kończą się we wrześniu* (zostały opublikowane ze wstępem Stefana Themersona w Warszawie w 1983). Odtwarzała w nich Warszawę sprzed pierwszej wojny światowej i przywoływała ostatnie wakacje spędzone z rodziną na wsi niedaleko stolicy. Niezwykłość książki polega na tym, że narracja prowadzona jest przez dziesięcioletnią Halinkę, jej ówczesnym językiem, z jej słownictwem i dziecięcym sposobem myślenia.

W ostatnich latach życia powoli wycofywała się z aktywności, zarówno życiowej, jak i artystycznej:

[...] była uległa i posłuszna. Demon, który w niej mieszkał, opuścił ją na zawsze. Została po nim pusta¹⁸.

¹⁴ A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Warszawa 1995, s. 86.

¹⁵ I. Witz, [Nota], [w:] *Halina Korn-Żuławska* [folder wystawy], Warszawa: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1967, s. [5].

¹⁶ M. Żuławski, *Studium do autoportretu*, s. 218.

¹⁷ Muzeum Narodowe w Warszawie, *Sanitariusz (Male nurse)*, 1967, olej, płyta pilśniowa, 56×38 cm.

¹⁸ M. Żuławski, *Studium do autoportretu*, s. 218.

Zmarła 2 października 1978 roku w Londynie; została pochowana na tamtejszym cmentarzu Kensal Green.

Prace Haliny Korn znajdują się m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie (duża, licząca 32 obrazy oraz 200 rysunków i szkiców kolekcja¹⁹), Muzeum Narodowym w Poznaniu, oraz w toruńskim Muzeum Uniwersyteckim²⁰. A także w londyńskiej Ben Uri Gallery²¹ oraz w wielu kolekcjach prywatnych, w tym w dużej amerykańskiej kolekcji sztuki naiwnej należącej do Anthony'ego Petullo²².

„W Paryżu jak u siebie w domu”.

Jak wyglądał artystyczny Paryż na przełomie wiosny i lata u progu lat 50. XX wieku z perspektywy Haliny Korn? Można to prześledzić na podstawie listów, które wymieniali małżonkowie między sobą (Marek został w Londynie, gdzie dozorował remont pracowni). Zamieszczony poniżej fragment korespondencji, ilustrujący to zagadnienie, został wybrany z listów Haliny Korn i Marka Żuławskiego pisanych w maju i czerwcu 1950 roku, krążących między Paryżem a Londynem²³. W pierwszym liście, wysłanym zaraz po przyjeździe do Paryża Halina prosi męża o przesłanie kilku zapomnianych przedmiotów, m.in. herbaty i płaszcza oraz opisuje podróż. Należy podkreślić, że Paryż nie był dla Haliny Korn miejscem obcym, w którym trudno jej byłoby się odnaleźć. Jak pisał Marek Żuławski w swoim *Studium do autoportretu*:

Paryż z Halinką był miastem zamieszkanym. Jej intymna znajomość języka, jej elegancja, jej przyjaciele, kuzyni... Czują się w Paryżu jak u siebie w domu²⁴.

Dużą zaletą tej korespondencji jest język, często cięty i ironiczny. Zarówno Halina Korn jak i Marek Żuławski posiadali dar obserwacji i pisania. Żuławski, poza tym, że cyklicznie pisywał o sztuce do czasopism i przez wiele lat przygotowywał audycje dla Radia BBC (w latach 50. Halina z nim współpracowała przygotowując recenzje z wystaw dla audycji „Round the Galleries”), był autorem dwóch (a właściwie trzech²⁵) tomów autobiografii. O zdolnościach literackich Haliny Korn można się przekonać czytając m.in. tom wspomnień z dzieciństwa.

Barwny język, trafność sądów i ciekawe, wnikliwe obserwacje znajdziemy także w bogatej korespondencji Haliny Korn, którą prowadziła z wieloma innymi osobami.

¹⁹ Marek Żuławski w 1985 roku przekazał do warszawskiego muzeum 29 obrazów, rysunki i szkice. Pozostałe dwa obrazy zostały zakupione przy okazji cyklu wystaw, które Halina Korn miała w Polsce w latach 60., a jeden przekazany do zbiorów Muzeum w 1990; zob.: Archiwum Emigracji, Archiwum Haliny Korn-Żuławskiej, sygn. AE/HKŻ/VIII, Działalność artystyczna, list Marka Żuławskiego do dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie z 15 marca 1984; informacja na podstawie kwerendy w Muzeum Narodowym w Warszawie.

²⁰ Własnością Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu są 34 obrazy, rzeźba i ponad tysiąc rysunków. Dzieła sztuki oraz spuścizna archiwalna po Halinie Korn i Marku Żuławskim są darem Marii Żuławskiej, trzeciej żony Artysty.

²¹ *Jewish artists: The Ben Uri collection. Paintings, Drawings, Prints and Sculpture*, ed. by W. Schwab, J. Weiner, London 1994, s. 60.

²² *The Anthony Petullo Collection of Self-Taught and Outsider Art*, [Urbana 2001], s. 86–87.

²³ Korespondencja stanowi część spuścizny po artystach, znajdującej się w zbiorach Archiwum Emigracji (sygn. AE/HKŻ/XIV, AE/HKŻ/XVI).

²⁴ M. Żuławski, *Studium do autoportretu*, s. 215.

²⁵ Pierwszą i drugą część autobiografii wydał warszawski Czytelnik (1980, 1990). Całość z dodaniem niepublikowanej wcześniej części trzeciej ukazała się w Toruniu w 2009 roku.

Cenne jest to, że robiła odpisy większości listów. Kazimiera Żuławska²⁶, matka Marka Żuławskiego, bardzo lubiła otrzymywać wiadomości od synowej; szczególnie dopominała się o relacje z Paryża, miasta, które sama wielokrotnie odwiedzała w latach młodości, i które doskonale znała. Bardzo pochlebnie wyrażała się o listach Haliny, na co ona odpowiadała: „Ogromnie jestem połączona Pani wysoką opinią o moich listach; mam wielką łatwość pisaną, taką samą jak gadania i to pewnie wszystko”²⁷. Jej wrażliwość, emocjonalność w zderzeniu z różnorodnością przeżyć w Paryżu, powodowały, że musiała przelewać wrażenia na papier. Po dwóch tygodniach pobytu tak pisała do męża:

postanowiłam pisać pamiętnik paryski, żeby cię nie zamordowały koniecznością zbyt częstego odczytywania. Bo muszę się wygadać, inaczej pękne. Więc będę pisać długie listy [...] etc... i będę je wysyłać raz na jakiś czas. W ten sposób oszczędzę na znaczki i nie będę musiała ciągle szukać skrzynek pocztowych, które są w tym kraju znacznie lepiej zakamuflowane od najważniejszych obiektów wojskowych w czasie groźnych działań wojennych (list z 12 maja 1950).

Głównymi „bohaterami” listów są odwiedzane w ciągu majowego miesiąca przez Halinę Korn galerie paryskie oraz krąg jej znajomych i przyjaciół, zarówno Polaków jak i Francuzów. W galeriach prowadziła rozmowy, próbując wzbudzić zainteresowanie swoją sztuką i usiłując zorganizować wystawę. W czasie tych spotkań często pojawiały się aspekty ekonomiczne, jak chęć sprzedaży prac własnych i męża, koszty przygotowania ekspozycji, wynajmu sali wystawowej, itd. W listach niejednokrotnie wspominała o tym, że chciałaby poznać Helenę Rubinstein²⁸, bogatą producentkę kosmetyków i kolekcjonerkę dzieł sztuki, która w tym czasie przebywała w Paryżu.

Przyjaciele i znajomi, którzy pojawiali się w listach, to w większości ludzie także związani ze sztuką: krytycy, malarze, rzeźbiarze. Do najbliższych należeli: wybitny znawca i krytyk sztuki Karol Sterling²⁹ mieszkający od 1925 roku w Paryżu (od 1929

²⁶ Kazimiera Żuławska (1883–1971), romanistka, tłumaczka; żona Jerzego Żuławskiego (1874–1915), poety i dramaturga. Od 1910 roku rodzina Żuławskich mieszkała w Zakopanem; ich willa „Łada” stała się miejscem spotkań znanych osobistości ze świata literatury i sztuki, m.in. Stanisława Przybyszewskiego, Leopolda Staffa, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Tymona Niesiołowskiego. W 1921 roku Kazimiera Żuławska przeniósła się do Torunia, gdzie w willi „Zofijówka” prowadziła pensjonat i salon literacki. Oprócz Marka miała dwóch synów: Juliusza (1910–1998), pisarza i tłumacza oraz Wawrzyńca (1916–1957), muzyka i kompozytora, który tragicznie zginął w Alpach; zob.: J. Bełkot, *Żuławska Kazimiera*, [hasło w:] *Toruński słownik biograficzny*, red. K. Mikulski, t. 3, Toruń 2002, s. 258–259.

²⁷ Archiwum Emigracji, Archiwum Haliny Korn-Żuławskiej, sygn. AE/ HKŻ/XVII, Korespondencja, odpis listu Haliny Korn do Kazimierzy Żuławskiej z 23 marca 1965.

²⁸ Helena (Chaja) Rubinstein (1872–1965), Polka żydowskiego pochodzenia, twórczyni firmy kosmetycznej Helena Rubinstein Inc., kolekcjonerka dzieł sztuki i mecenaska wielu artystów, m.in. Elie Nadelmana, Louisa Marcoussisa, Alicji Halickiej; zob. A. Halicka, *Wczoraj. (Wspomnienia)*, autoryzowany przekład W. Błońskiej, Kraków 1971, s. 148–152; M. Fitoussi, *Helena Rubinstein: kobieta, która wymyśliła piękno*, Warszawa 2013, s. 112, 276.

²⁹ Karol Sterling (1901–1991), historyk sztuki. Jeden z najwybitniejszych znawców malarstwa europejskiego XIV–XIX wieku W 1924 roku ukończył Wydział Prawa na Uniwersytecie Warszawskim. Od 1925 mieszkał we Francji. W latach 1929–1961 (z przerwą w okresie drugiej wojny światowej, kiedy był kustoszem w Metropolitan Museum w Nowym Jorku) pracował w Luwrze. Autor m.in.: *La Peinture française. Les Primitifs* (Paris 1938), *La nature morte de l'antiquité à nos jours* (Paris 1952) — polskie tłumaczenie: *Martwa natura: od starożytności po wiek XX* (Warszawa 1998); zob.: J. Białostocki, *Karol Sterling doktorem honoris causa Uniwersytetu Warszawskiego*, Biuletyn Historii Sztuki 1983 nr 3–4, s. 454–458.

roku pracownik Luwru) i malarka Katarzyna Librowicz³⁰. Oboje pamiętali Halinę Korn jeszcze z czasów dzieciństwa w Warszawie. Kiedy ukazała się książka *Wakacje kończą się we wrześniu*, Karol Sterling napisał w liście do M. Żuławskiego:

Bardzo byłem wzruszony książką Halinki. Jej pamięć jest zupełnie niezwykła — niepokojąca. Nagle przyszło mi do głowy, że cała jej choroba, która wybuchła na skutek śmierci jej siostry, polegała lub była zakorzeniona w chęci schronienia się w dzieciństwo. Jestem jednym z niewielu świadków jej dokładności — bawiłem się z nią w Ogrodzie Saskim, miała czerwoną sukienkę...³¹.

Do bliskich znajomych należała także śpiewaczka Maneta Radwan³², która po rozwodzie z rzeźbiarzem Augustem Zamoyskim, wyszła za mąż za francuskiego rzeźbiarza Jean-Claude de Saint-Marceaux. Podczas swego pobytu Halina Korn poznała młodego krytyka sztuki Bernarda Dorivala³³, z którego pragnęła zrobić swego protektora oraz próbowała nawiązać kontakt z Jeanem Cassou³⁴ — ówczesnym dyrektorem Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu. Spotkała się z dr Helen Rosenau³⁵, historykiem sztuki, autorką książek *Women in art: from type to personality* i *A short history of Jewish art*. Marek Żuławski przesłał jej adresy i nazwiska osób, z którymi powinna była nawiązać kontakt. Jedną z nich był krytyk sztuki Chil Aronson (1898–1966), który w okresie międzywojennym, jako Franciszek Biedart pisywał artykuły o sztuce francuskiej i sprawozdania z wystaw paryskich do warszawskich czasopism: „Głosu Plastyków” i „Wiadomości Literackich” (potem także dla „Wiadomości Polskich, Politycznych i Literackich” w Londynie). Po wojnie organizował on we Francji ekspozycje prezentujące przede wszystkim twórczość artystów żydowskiego pochodzenia, jest autorem publikacji poświęconej artystom żydowskim z kręgu Ecole de Paris (*Scènes et visages de Montparnasse*, Paris 1963)³⁶. Kolejną osobą poleconą przez Marka był Jules Lefranc, malarz francuski, posiadający bogatą kolekcję sztuki naiwnej, którą przekazał w latach 60. do Muzeum W Starym Zamku w Laval (które od 1970 r. stało się muzeum

³⁰ Katarzyna (Katherine) Librowicz (1912–1991), malarka i graficzka polska mieszkająca i tworząca w Paryżu. Specjalizowała się w portretach dziecięcych, cieszących się dużym powodzeniem. Jej wujem był Roman Kramsztyk (1885–1942); od 1949 roku mieszkała w jego paryskiej pracowni. Po śmierci Haliny Korn napisała do Marka Żuławskiego: „Wspominam ten wieczór, gdy zaprosiłeś mnie na kolację — ona wtedy była w domu i pokazywałaś mi jej tak bardzo piękne obrazy. A jeszcze z czasów Ogrodu Saskiego pamiętam jak przychodziła ze swoją siostrą — z którą bawiłyśmy się — ja i moja siostra — tyle, tyle lat temu”; Archiwum Emigracji, Archiwum Marka Żuławskiego, korespondencja, list Katarzyny Librowicz do Marka Żuławskiego z 30 października 1978.

³¹ Archiwum Emigracji, Archiwum Haliny Korn, sygn. AE/HKŻ/XVIII, Korespondencja, list Karola Sterlinga do Marii i Marka Żuławskich z 4 grudnia 1983.

³² Maria (Maneta) Radwan, śpiewaczka. W Paryżu występowała m.in. w Théâtre Beriza. W 1928 roku związała się z rzeźbiarzem Augustem Zamoyskim i wkrótce została jego drugą żoną. Związek przetrwał do 1939. Jej drugim mężem był rzeźbiarz francuski Jean-Claude de Saint-Marceaux (ur. 1902).

³³ Bernard Dorival (1914–2003) — historyk i krytyk sztuki. W 1950 roku ukazało się angielskie wydanie jego książki *Cézanne* (Paris 1948).

³⁴ Jean Cassou (1897–1986), francuski pisarz i krytyk, dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu (1946–1965).

³⁵ Helen Rosenau (1900–1984) — historyk sztuki, głównie architektury. Autorka m.in.: *Women in art, from type to personality* (London 1944), *A short history of Jewish art* (London 1948).

³⁶ A. Wierzbička, *We Francji i w Polsce 1900–1939*, Warszawa 2009, s. 324, 343.

sztuki naiwnej)³⁷. Za namową męża odwiedziła malarza i grafika Ludwika Lillego, osiadłego w Paryżu od 1937 roku, mieszkającego samotnie przy Boulevard Saint-Jacques w bardzo trudnych warunkach materialnych³⁸.

W wolnych od spotkań chwilach szukała inspiracji do swoich rysunków i obrazów na paryskich ulicach: obserwowała dwie czarne mniszki na Pont des Arts, sylwetki ludzi w zatłoczonym autobusie czy perszerony na ulicy. Często spędzała czas w dwóch modnych nieprzerwanie od lat 30. kawiarniach paryskich, mieszczących się przy Bulwarze Saint-Germain: Café de Flore i Les Deux Magots, będących miejscem spotkań elity intelektualnej i artystycznej Paryża. Przed wojną bywali tam, m.in. Picasso i jego ówczesna towarzyszka życia Dora Maar, malarka i fotografka, André Derain, Louis Marcoussis i Mojżesz Kisling³⁹.

Najważniejszym powodem przyjazdu Haliny Korn do Paryża była próba zorganizowania własnej wystawy malarskiej. Dzięki korespondencji, możemy prześledzić niemal krok po kroku jej zabiegi, prowadzone rozmowy, nazwy galerii oraz nazwiska przyjaciół, pośredników i artystów. Opinie malarki, niejednokrotnie ironiczne i cięte, o paryskim środowisku polskich plastyków, krytyków sztuki, czy intelektualistów to opis ciężkich lat powojennej egzystencji emigrantów, ale też wewnętrznych waśni i sporów.

Wystawa ostatecznie nie doszła do skutku. Z okresu tego zachowało się wiele rysunków i szkiców, z których nieliczne znajdują się w kolekcji Archiwum Emigracji w Toruniu.

Wybrane poniżej listy to niewielki ułamek korespondencji, jaką prowadzili między sobą Halina Korn i Marek Żuławski podczas całego wspólnego życia. Można przypuszczać, że w zbiorach Archiwum Emigracji zachowała się całość, obejmująca lata 1939–1978. Małżonkowie często osobno podróżowali, a Halina Korn regularnie pisała do męża podczas pobytów w szpitalu. Poniższe fragmenty (nigdy dotąd niepublikowane) pochodzą z dwudziestu pięciu listów Haliny Korn i jedenastu Marka Żuławskiego, napisanych w maju i czerwcu 1950 roku. Na listach Haliny Korn widnieje adres nadawcy: Hotel de Londres, 3 rue Bonaparte, Paris 6^{ème}; koperty adresowane są na: Fulthorpe Studio, 3 Warwick Ave, London W2. Wszystkie listy to rękopisy. Dla potrzeb edycji poprawiono ortografię, literówki oraz uwspółcześniono końcówki fleksyjne. Zachowano oryginalną pisownię zwrotów oraz słów w językach angielskim i francuskim. Ewentualne błędy oznaczono [!], wątpliwości [?]. Wycięte fragmenty listów zostały zaznaczone [...].

³⁷ *1^{er} Salon International d'Art Naïf. Hommage au peintre Lavallois Jules Lefranc*, [Paris 1984]. Jules Lefranc żył w latach 1887–1972.

³⁸ Ludwik Lille (1897–1957) — grafik i malarz, od 1937 roku mieszkający w Paryżu. Po wojnie współorganizował Związek Artystów Polskich we Francji, którego był prezesem. Zajmował się przede wszystkim rysunkiem i grafiką. Był samotnikiem i żył na granicy ubóstwa, mimo to pomagał materialnie wielu artystom; zob.: W. Banach, [Wstęp], [w:] *Ludwik Lille. Prace z lat 40. i 50.* Informator wystawy zorganizowanej w Muzeum Historycznym w Sanoku 25.06–31.07.2004, Sanok 2004.

³⁹ A. Halicka, *Wczoraj*, s. 123–124.

LISTY

5.5.1950 [Halina]

[...] no i już siedzę w Café [de] Flore. [...] Na tarasie ciepło, pochmurno, pełno, gwarno i dziwnie domowo + wśród kudłaczów i grzywiasto-wycudaczonych panna z wielkimi ślipiami czuję się bardzo na miejscu. Zaczynam przemyśliwać o rysowaniu jedną linią, ale się boję że mi się nie uda bo to trudniej jak packać po mojemu. [...] Mam wszystko w mojej kraciastej torbie co mi potrzeba: i ołówki i gumki i maszynki do temperowania i szkicowniczki i moje karteczki — jestem cały kawaler i już się boję czy aby dosyć dla ciebie narysuję — ale jeszcze nie mogę. Przepraszam.

Mareczku, mogłabym była przewieźć fortepian zaprzężony w dwa *cart horses* — nikt mi nawet nie zajrzał do bagażu. Spałam całą noc nie obudziłam się nawet jakeśmy leżli do wody, dopiero około 5^{tej} wielki się rwetes zrobił koło samej Dunkerque — ale douana⁴⁰ francuska przysłała dopiero w Paryżu do wagonu — spojrzała na mój kratkowany żakiecik, uśmiechnęła się i już! — Rzeźba wynurzyła się z majtek w hotelu i stanęła na kominku przed lustrem — ślicznie, wyjątkowo ślicznie wygląda w Paryżu — cały mój parszywy pokoiik nabrał innego wyrazu. Zataszczę ją do Karola [Sterlinga] jak się tylko z nimi skomunikuję. [...]

Śniadanie zjadłam za 150 fr. z napiwkiem w Beaux Arts: świetny siekany klopsik, frytki też. Kawkę z jednym ciachem łykam we Florze, tamże listy i obserwacja ludzi, natury i ruchu ulicznego. Ludzie siusiają w pisuarze, natura jeszcze za mało ma liści żeby odgrywać rolę u Miss Korn, a ruch uliczny ścierwo jedzie po złej stronie i tylko czeka aż ja się zagapię! A ja nic — tylko uważam na prawo, na lewo i poty na mnie biją z gorliwości żeby cię nie zrobić za wdowca.

sobota, 6.5.1950 [Halina]

[...] Teraz 11ta a.m. Siedzę w słoneczku na tarasie Flory — masy uroczych łapiduchów i znacznie mniej uroczych angielskich „kompatriotów” wygrzewają się leniwie — i paplą, paplą, paplą!! Jak wypiję kawkę (z mlekiem, proszę Pana Marka, żadną czar-ną!) idę do Galerie Caputo⁴¹. Powiedziała mi Caputowa, że jest tam znakomity pejzażysta izraelski, wielki sukces, rządowe Żydy zakupują. Powiedziałam, że piszę dla Hebrew Section [BBC]⁴² — wielkie poruszenie — mam tam przyjść i poznać samego Pana Artystę. [...] On — niby ten pejzażysta — jedzie z wystawą do Londynu⁴³ więc ty zobaczysz co to takiego — a ja ci stąd napiszę co o tym myślę — znów parę gwinei wypitrasiem. Ale, ale jeszcze coś — Halusia [Halina Sterling] mnie zapytała czy mogłabym zrobić wzór na tapetę, coś gobelinowego — 50 tys. franiów można jak psu w dupę strzelić zarobić. Więc ja przecież nie, bo skąd. Ale twoje koguty!⁴⁴ Podam ci rozmiary i wymagania w poniedziałek bo zobaczę Sterlingów wieczorem: będzie brudas Aronson na kolacji — Halusia mówi że on może mi coś sprzedać. Rzeźbę zabiorę albo zawiozę Karolkiem. Żal mi się z nią rozstawać, wygląda przepięknie! [...]

⁴⁰ *douane* (franc.) — cło.

⁴¹ Galerie Billiet-Caputo powstała w Paryżu w 1947 roku. Prowadzili ją Gildo Caputo i Myriam Prévot (pod koniec 1950 roku przejęli oni zarządzanie Galerie de France, która stała się w latach 50. i 60. jedną z najważniejszych galerii w Paryżu).

⁴² Hebrew Section BBC istniała w latach (1949–1968).

⁴³ Aharon Kahana (1905–1967). Miał wystawę w londyńskiej Zwemmer Gallery w czerwcu 1950.

⁴⁴ Chodzi o obraz Marka Żuławskiego *Cock and Hens* (*Kogut i kury*), olej na płótnie, z 1948 roku — własność prywatna.

Mareczku, czy to nie byłby pomysł żeby mnie za żydowską malarzkę? Trzeba się zastanowić i wskoczyć w izraelskie butki — *pourquoi pas?* Czy gadałeś z Ohlym⁴⁵? Nie ma pośpiechu ale przy okazji. I pamiętaj że śpiewaczka i koń raczej dla Gimplów⁴⁶. Skomunikuj się z nimi, on chce przyjść a ty masz sporo dobrych nowych rzeczy. Te dwa tapicery [!] świetne! No i trzeba od nich odebrać twoje i moje rzeczy (moja *La belle de La Ciotat*).

8.05.1950 [Marek]

[...] List twój i dwie kartki dostałem i b[ardzo] się cieszę ze wszystkiego co robisz i widzisz. Pozdrów Karolków [Sterlingów]. Adres Lud[wika] Lillego ([Witold] Mars⁴⁷ prosił żeby ci podać dziękując za kartkę) jest 51 Boulv. St. Jacques.

Miałem dobrą wzmiankę w „Art Review” z wystawy górniczej w A.I.A. [Gallery]⁴⁸.

Zacząłem malować [...]. A ty kochanie nie staraj się *par force* coś robić — to samo przyjdzie — patrz i tykaj co widzisz. Dobrze by było żeby Karolek [Karol Sterling] kupił (dość to dziwna sprawa bo przecież sam dwa razy wracał do tego tematu i oświadczył, że kupuje [...]) dobrze by było bo jak się dziś przekonałem mam £ 18 overdraftu⁴⁹ w banku a to początek miesiąca. [...]

[8.05.1950] [Halina]

[...] Wczoraj poszłam do Galerie Billiet-Caputo i miałam rodzaj *interview* nieobowiązującego (że pisuję dla Hebrew Section, że wobec tego że on jedzie z wystawą do Londynu to spróbuję im przesłać, jeśli zechcą... to itd.) z artystą Kahana. Wystawa z rzeczy tego rodzaju raczej dobra: Jankiel Adler nie abstrakcyjny tylko „abstraktyzujący” i „formizujący” jednak z punktem wyjścia z natury co mnie z nią godzi. Faktura nie wylizana a żywa, koloryt żywy i przyjemny. Nawiązywanie do nastroju i tradycji sztuki fenickiej — wpływy niewątpliwie dekoracyjnej sztuki lokalnej, choć wydaje mi się oczywiście że i Braque i inni panowie odfarbowani także.

Artysta urodzony w Niemczech⁵⁰ wyszedł jak mi powiedział z *tej sztuki* (obecnej) do której, po przejściu wpływu Gustawa Courbet powrócił całkowicie w tej chwili. Pokazał mi swój okres klasyczny w fotografiach — zgadza się. Wystawiał z całą grupą w Galerie de Berri⁵¹, a obecna wystawa jest pierwszym *one man show* w Paryżu.

⁴⁵ William Ohly (1883–1955), brytyjski kolekcjoner sztuki i właściciel londyńskich galerii (m.in. założonej w 1942 roku Berkeley Galleries).

⁴⁶ Gimpel Gallery — londyńska galeria sztuki, której założycielami, w 1946 roku, byli bracia Peter i Charles Gimpel.

⁴⁷ Witold Tadeusz Mars (1912–1985), malarz, grafik polski. Był absolwentem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po drugiej wojnie światowej pozostał w Anglii, gdzie brał udział w wystawach m.in. London Group i Society of Scottish Artists. W 1952 roku przeniósł się do Nowego Jorku i poświęcił niemal całkowicie grafice książkowej; zob.: S. Jordanowski, *Vademe cum malarstwa polskiego w USA*, Wrocław 1996, s. 168.

⁴⁸ Wystawa *The Coalminers. Exhibition of Paintings and Drawings by Coalminer and professional Artists*, zorganizowana przez Artists International Association miała miejsce w dniach 20 kwietnia–17 maja w AIA Gallery przy 15 Lisle Street w Londynie. Udział w niej wzięli artyści profesjonalni oraz amatorzy. W pierwszej grupie, obok m.in. Henry’ego Moore’a, Paula Hogartha i Jamesa Hollanda, co najmniej dwóch Polaków: Józef Herman i Marek Żuławski; zob.: L. Morris, R. Radford, *The Story of the AIA: Artists International Association 1933–1953*, Oxford 1983, s. 83–84; G. S. Whittet, *London Commentary*, The Studio 1950 vol. 140 nr 689, s. 61.

⁴⁹ *overdraft* (ang.) — przekroczenie stanu konta, debet.

⁵⁰ Aharon Kahana urodził się w Stuttgarcie.

⁵¹ Galerie de Berri mieściła się przy rue de Berri. Kierowana była przez L. van der Klip.

W Londynie będzie w czerwcu u Zwemmera [Zwemmer Gallery]. Wziął twój telefon i zgłosi się do ciebie. Zdaje się że był bardzo *impressed* moimi fotografiami. Może jak zobaczysz wystawę u Zwemmera to coś napiszesz dla Ludwika [Gottlieba]⁵²?

[...]

Wieczorem o 8⁰⁰

[...] Cały dzień spędziłam z Karolkami [Sterlingami] w aucie. Cudna droga poprzez dolinę Sekwany szlakiem zwycięskiej armii amerykańskiej przez okaleczoną francuską ziemię która cudownie się odbudowuje. Tylko już nie renesansowe domki o szerniałych drewnianych rzeźbach, a nowoczesne i niestety nie zawsze udane budowle. Pejzaż cudny. Jeden z różowym ugorem, szarym niebem, czarnym koniem, czarnymi wronami i czarną babą w niedzielnym „kapalusie” dramatyczny i wspaniały! Będę malować na pewno jak wrócę. W domu mam też cudowną martwą naturę z kaktusów i brązowej [!] ściany. *La petite Catherine*⁵³ pożycz mi *gouache*.

Jeszcze nic nie robiłam ale już mam masę w sercu: tył autobusu napchany pionowymi, śmiesznymi sylwetkami stojących ludzi — wyglądają jak śledziki w zielonej doniczce — na dole stalowo-szara ulica, na górze płowo-szare niebo — Cudo!

Przepraszam znów paplę. [...] Przyślij mi komplet twoich zdjęć — nie wiem czy Galerie de Berri mi odda a chcę pokazać Aronsonowi i innym. Bernard [Dorival] zachwycony i oczarowany tobą. [...]

9.5.1950 [Halina]

[...] Wczoraj był Aronson u Sterlingów na kolacji i ja i jeszcze jakiś amerykański buyer antyków i miła wariatka dyrektorka Musée du Cinema. Świetna kolacja — twoja rzeźba na cudownym miejscu pupą do lustra i ja — solenizantka że twoja żona, że sama cudowne dziecko, że „oj — ona ma śliczny profil — jak florencki artysta?” (Aronson). I że moje malarstwo na wpół prymitywne, a na wpół dziecięce, że mam duży talent. [...] O tym Kahana powiedział to samo co ja pisałam i uważa go za artystę dużej miary — będzie o nim pisał dostanę artykuł i zerznę. Dał mi prasówkę na Salon de Mai⁵⁴ — idę jutro. [...]

Narysowałam bardzo wykuty i opracowany *Still life with cactus (?)* — ciekawam czy mi się go uda namalować — resztę — jak przestanę latać. [...]

Karol taki dla mnie miły i czynny, rzeźbą taki zachwycony i tak ją przed ludźmi z dumą produkował mówiąc o tobie z najwyższym uznaniem. Aronson bardzo chwalił formę i mówi że chciałby coś więcej zobaczyć — och, jaki on śmieszny i jednocześnie anielski i święty z tym swoim uniesieniem dla sztuki i całkowitą nieczułością dla spraw doczesnych. [...]

Chciałam pojechać do Lascaux, ale to drożyzna i podróż w jedną stronę kosztowałyby przeszło 7000 franków — nie ma gadania [...]. Mam tu masę do zrobienia i zobaczenia. W piątek idę do p. *Something Rather Saint Marceau [!] de Passy* — to jest Maneta I voto Zamoyska, powiedziała że cię świetnie zna i bardzo prosiła żeby cię pozdrowić i dopytywała miło o ciebie. [...]

⁵² Ludwik Gottlieb (1914–1985), pracował w BBC m.in. w Sekcji Polskiej i jako dyrektor Sekcji Hebrajskiej; zob.: K. Pszenicki, *Tu mówi Londyn. Historia Sekcji Polskiej BBC*, Warszawa 2009, s. 44.

⁵³ Catherine Sterling-Binda, córka Sterlingów, znana we Francji konserwatorka.

⁵⁴ VI Salon de Mai odbywał się w Musée d’art moderne de la Ville de Paris w dniach od 9 do 31 maja 1950.

[Dopisek w liście na pierwszej stronie:] Aronson w czambuł potępia Jankiela Adlerra i bardzo źle mówi o malarstwie [Henryka] Gotlieba⁵⁵. On myśli że ja coś wiem o malarstwie — phi!

11.5.1950 [Halina]

[...] Będziemy oszczędzać po powrocie a poza tym ty pewnie dostaniesz portret a ja — jeśli wena dopisze — powinnam wepchnąć snobom tutejszym jakiś rysunek. Wystawa tutaj jest beznadziejna: cynizm właścicieli galerii jest zupełnie nieporównany. [Galerie] Drouant David⁵⁶ bierze 300 000 fr. za salę — w zeszłym roku bąkał o 150 tysiącach! I gównio się sprzedaje. [...]

Drogo tu potwornie — pieniądze lecą jak woda. Ale jest tak cudnie i tak mi tu dobrze, że to będzie cel mojego życia żeby tu przyjeżdżać regularnie i móc serio pracować. Mam tak pełen łeb tematów że nic jeszcze nie zaczęłam — dziękuję żeś mnie rozgrzeszył — uspokoję się lada dzień i zacznę pracować [...].

Piesku co malujesz? Ja narysowałam i skończyłam martwą naturę i teraz rysuję chłopca z pudłami: czarny sweter i pumpy, szara Courbetowska ściana, długa Modiglianowska gęba i *bleu* Corot szalik na szyi — a pudła jak martwe natury Braque: brązowe [!] trenowe z czarnymi literami. To przecież nie jest zrzynanie, tylko świat się przecież składa ze wszystkiego co wszyscy malarze w nim widzieli, prawda? Rysunek się robi niezły, ale czy się uda obraz. Ołówki mi się łamią, kupiłam żyletkę — przerznę się na pół. [...]

12.5.1950 [Halina]

[...] No więc wczoraj Galerie de Berri. Van der Klipa urocza, przeprasza, pamięta, ekskuzuje się, prosi przyjść w środę o 11tej bo będzie miała masę czasu *pour bavarder*. To było rano. Potem wysiadanie w słońcu na Champs-Élysées ze zmrużonymi od cudownego światła oczami i wypatrywanie nieustającego *cortège*'u cudowności. Wycupirzone facetki z wyrobionymi rokokowymi taliami, z ruchliwymi tyłkami, na wysokich obcasach, o cudownie delikatnych stopach i rozpustnie cienkich pończochach, facety z szykiem Eastendowskich spiwów⁵⁷ — marynarki po kolana, płócienne krawaty i buty na słoninie wielkie jak skrzynie i wysokie jak [urwany fragment] wiadra. Wszystko wyległo na ruję. [...] To jest niewątpliwie magia Francji — jej słońca, jej wina i to jest to czego w Anglii nie ma i nie będzie. [...]

Byłam na Salon de Mai 1950⁵⁸ — nic mi się nie podobało. Na szczęście nie ma abstrakcji — ale to nie jest pozytywna zaleta. Rysunki niektóre i lino dobre, dwie ładne terakoty — reszta gównio — mam katalog ilustrowany to sam zobaczysz.

Więc dzisiaj do tej Manety.

12.5.[19]50 [Marek]

[...] Aronsona pozdrów serdecznie. To autentyczny facet. Z czego on żyje i jakim cudem przeżył Hitlera? Maneta pewnie miesza mnie z Jackiem [Żuławskim]⁵⁹, ale to nie

⁵⁵ Chodzi o: Henryk Gotlib (1890–1966), polski malarz, grafik i krytyk sztuki, mieszkający od 1939 roku w Londynie. Autor książek: *Polish Painting* (London 1942) i *Wędrowni malarza* (Warszawa 1947).

⁵⁶ Galerie Drouant-David — galeria działająca w latach 1942–1958 na rue du Faubourg Saint-Honoré, kierowana przez Armanda Drouant i Emmanuela Davida.

⁵⁷ *spiv* (ang.) — niebieski ptak, kombinator.

⁵⁸ Zob. przyp. 54.

szkodzi. Gimpel na otwarciu Potwor[owskiego] sam mnie zagadał o twoją śpiewaczkę — że taka dobra⁶⁰. Odkładam jego wizytę bo chcę jeszcze coś namalować a w tym bałaganie nie mogę nic robić. [...]

Ale staraj się przede wszystkim tam w Paryżu nawiązać jak najwięcej kontaktów i skorzystać jak najbardziej pod każdym względem. Czy widziałaś nowe obrazy Picasa? Podobno jest wystawa. Czy byłaś u Le Franca? [!] i Clavego? [?] [...]

Posyłam ci osobno kilka fotografii ale nie oddawaj ich tylko trzymaj (a zwłaszcza *Kobiety z Dieppe* i martwą nat[urę] ze szczotkami których nie ma kliszy — są to ostatnie kopie).

Czy pokój twój jest jasny i dobry? Czy zaczęłaś już rysować coś poza kaktusem? [...]

13.5.[19]50 [Marek]

[...] Tu 5 była Dr. [Helen] Rosenau — b[ardzo] sympatyczna i rozcignięta. Pokazałem jej także parę twoich obrazów. Jedzie do Paryża bo pisze książkę o francuskiej architekturze utopijnej⁶¹ — temat niebywały. Powiedziała że gdybym był Niemcem albo Żydem to by mi wiele pomogła i kiedy dowiedziała się że jesteś panna Korngold zapragnęła się koniecznie z Tobą spotkać w Paryżu. Prosi abyś do niej zatelefonowała (najlepiej wcześniej rano). [...] Zrób to koniecznie ona zna tu wszystkich Przyjaciół Galerii w Tel Aviwie i innych bogatych Żydów którzy kupują obrazy. W ogóle śmiało możesz. [...]

Środa 17 maja [Halina]

Bardzo jestem ciekawa co się w tej de Berri da ułożyć choć oczywiście na nic nie liczę.

Wczoraj było śniadanie u de St. Marceaux'ów. Szalenie miło — już jesteśmy wszyscy po imieniu — [...] gadanie o sztuce, o miłości, o wojnie, o książkach. Uważa mnie za urodzoną rzeźbiarkę i mówi że niektóre moje rysunki (np. *poney walijski*) mógłby podpisać *un grand maitre* [!] „*un drôle de phénomène que vous êtes*” [!]⁶². Bardzo chcieli widzieć twoje fotografie, ale dopiero wieczorem je znalazłam. Zobaczą się z nimi jeszcze wiele razy — pójdą ze mną do Karolków [Sterlingów] albo się spotkamy. 17go czerwca jadą do Londynu więc ich zobaczymy. Byłam w jego pracowni — poważnie klasykująco pracuje, doskonały rzemieślnik — duże rzeźby — narzeka że nie mają z czego żyć artyści i ona gdzieś dopracowuje — mają rozkoszne studio ale wolę nasze. Powiedział że powinnam kuć z tym temperamentem rzeźbiarskim jaki u mnie widzi, zaprowadził na podwóreczko, dał młotek i dłuto i powiedział że mógłby mi pokazać technikę gdybym została dłużej. Cóż za cudo by było zrobić kwiaciarę albo śpiewaczkę w kamieniu. Pewnie się na tym skończy, bo coś mnie to strasznie ciągnie. Tylko trzeba będzie najpierw całą anatomię ubezpieczyć, co?

Wczoraj byłam u Lillego — smutna przedmieściowa nędza, brudy, chlew, bezradność, malarstwo podobne do Macka [?] — gorsze w kolorze — jakieś śluby, welony, zebrania, rysunki węglem znacznie lepsze od malarstwa i we wszystkim smutek, bezradność, bezjajowość. Dobry facet, jak miód zycziwy, usłużny, zadziobany przez życie.

⁵⁹ Jacek Żuławski (1907–1976), polski malarz, grafik, taternik, wykładowca na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Był bratem stryjecznym Marka Żuławskiego; zob.: *Marek i Jacek Żuławscy: malarstwo, rysunek* [katalog wystawy], red. W. Zmorzyński, Gdańsk 2002.

⁶⁰ Prawdopodobnie chodzi o obraz *The Liedersinger* (*Śpiewaczka*); reprodukcja w: *The Artist* 1985 nr 3, s. 19.

⁶¹ *The Ideal City in Its Architectural Evolution*, London [1959].

⁶² (franc.) — wielki mistrz „jest pani zabawnym zjawiskiem”.

Wszystko oglądał, nic nie mówił — zdaje mi się że mu się podobało. To samo z twoimi fotografiami. Dał różne pocziwe wskazówki — jeszcze się zobaczymy. Lubię go. [...]

18.5.[19]50 [Marek]

[...] Pójdź poza tym do Galerie Louise Leiris⁶³, 29 bis rue D'Astorg, 8^{me} gdzie jest podobno dobra wystawa Braque, Picasso, Léger itp. U Maeghta⁶⁴ są ostatnie rzeczy Chagalla — zobacz. Posyłam Ci formularz AIA na letnią wystawę. Jeżeli chcesz posłać — wypełnij, podpisz i odeślij mi zaraz.

Czy dostałaś fotografie moich rzeczy? Ale proszę Cię nie zajmuj się mną tylko sobą. Moje rzeczy możesz przekazywać tylko przy sposobności albo jeżeli ktoś, tak jak Aronson — chce je specjalnie zobaczyć. [...]

piątek — 19 maja [1950] [Halina]

[...] Piesku — pracuję — już trzeci duży rysunek paćkam — idzie mi. I wedle planów: *Martwa natura*, *Chłopiec z pudełkami*, *La petite communicante*. Teraz pewnie będzie *Pansy*⁶⁵ *Club* — *Quartier Latin*.

Latam po mieście i ludziach jak szatan. Byłam u Paczkowskiej⁶⁶ — same polskie baby — gadanie o kostiumach i *personal remarks* — nuda. Wczoraj spotkanie na Almie⁶⁷ z Rosenau: rozgarnięta — racja — gadatliwa — nawet miła. [...] — przyjaźń nawiązana.

Dzisiaj pierwszy dzień bez planów — to znaczy tylko chcę zobaczyć wystawę Bonnarda i Odilon Redon. Muszę zadzwonić do Clavego [?] i Lefranca i także piszę kartkę do Katarzyny Librowicz i chcę się zobaczyć z odkrytym kuzynem Marcelim Natkinem⁶⁸, którego nie widziałam 20 lat. Jest fotografem dzieci, podobno znanym i cenionym — powodzi mu się. Żonaty z Angielką.

W Galerie de Berri chyba dobrze. Powiedziała, żeby jej dać parę rzeźbek, jakiś jeden czy 2 obrazki — rysunek to powiesi i będzie trzymać u siebie. W końcu przyszłego tygodnia wpadnę do niej z obrazkami które są u Karola. Może Zbyszek weźmie autem bo chcę wziąć wszystko — ona chce widzieć kolor. Jest serio i miła. Robienie wystawy w tej chwili beznadziejne — za mało się sprzedaje — rzeczywiście nie widziałam ani jednej nalepki. Jeszcze pójde do tej *sophisticated* „Galerie la Hune”⁶⁹ — pokazać co robię i pogadać.

Muszę kupić fixatywę [!] i utrwalić ostatnie rysunki. [...] Jestem urządzona wygodnie i staram się oszczędzać. Zamierzam zapytać Karola [Sterlinga], jak wygląda sytuacja amerykańska. [...]

⁶³ Galerie Louise Leiris — galeria sztuki w Paryżu utworzona w 1920 roku przez Daniela Henry'ego Kahnweilera, który w 1940 roku przekazał ją Louise Leiris (1902–1988). Do najbardziej znanych artystów, którzy sprzedawali prace za pośrednictwem galerii należał Pablo Picasso.

⁶⁴ Galerie Maeght powstała w 1936 roku w Cannes. Filia paryska, prowadzona przez Aimé Maeght została otwarta w 1946 roku. Wystawiano w niej głównie współczesnych artystów z Francji i Hiszpanii.

⁶⁵ *pansy* (ang.) — ciota (homoseksualista).

⁶⁶ Irena Paczkowska-Gabaud, żona poety Jerzego Paczkowskiego, który w latach 1935–1939 był pracownikiem Ambasady Polskiej w Paryżu. Pracowała w Galerii Lambert od jej powstania w 1959 do swojej śmierci w 1963.

⁶⁷ Chodzi prawdopodobnie o Place de l'Alma.

⁶⁸ Marcel Natkin (1904–) — fotograf, autor książek o fotografii.

⁶⁹ Galerie la Hune mieściła w paryskiej VI dzielnicy pod adresem 170 Bd St-Germain, niedaleko kawiarni Café de Flore i Les Deux Magots.

21.5.1950 [Halina]

[...] Do galerii różnych pochodzę — ale nie chcę za dużo, bo mi moi genialni poprzednicy raczej mącą wizję mojego świata i Paryża. Pomagają mi tylko: Goya, Ensor, Watteau i ten co się tak ślicznie nazywa i maluje śliczne kolorowe ludziki ładniejsze od moich. No i Paolo Ucello. Ale tych mam w Londynie. [...]

23.5.1950 [Halina]

Pieseczkę, siedzę nad kieliszkiem vermouth'u w Pam-Pam na Champs-Élysées. Jest 12.45 i wielka parada *en marche* na całego. Jestem pełna zachwytu dla życia i koloru tego pejzażu i oczywiście jak zawsze kiedy przychodzi jakieś wzruszenie muszę je wygadać. I oczywiście tylko tobie jednemu, bo tylko ty jeden rozumiesz mnie i czujesz tak samo jak ja sama siebie, a czasem i lepiej. Coraz więcej zachwycam się tym miastem i coraz bardziej marzę żeby właśnie tu a nie gdzie indziej być starą. Włóczyć parszywe gnaty od bistraka do bistraka, zreć ile tylko forsy starczy i żołądek wytrzyma i malować wszystko co się widzi... [...]

Wczoraj widziałam na Goëthe⁷⁰ [!] wystawę Géricault⁷¹: cóż to za piękny malarz! Cholera, jak on te konie maluje, a ja zaczynam pejzaż z koniem (rysunek Nr. 5, seria Paris 1950, kolekcja prywatna), tak się męczę: raz wychodzi wieprz, a raz fortepian — wyszłam dzisiaj rano porysować perszerony na ulicy [...].

25.05.1950 [Marek]

[...] Piszesz mi o tylu rzeczach i o wystawach, ale czy ty mały barbarzyńcu nie byłaś jeszcze w Louvrze? Czy naprawdę wcale Cię to nie pociąga? Uważam że powinnaś obejść wszystkie muzea i nawet może notować sobie uwagi (masz prawie za darmo wejście na legitymację A.I.A.). Czy Ci się to podoba czy nie ale w muzeach właśnie jest cała spuścizna tego co nazywamy cywilizacją człowieka. Trzeba ją znać — i to jest ważniejsze niż nowoczesne experimentalne rzeczy — tak jak trzeba znać pomniki literatury żeby być w pełni człowiekiem kulturalnym. [...]

sobota 27.5.1950 [Halina]

[...] Troszkę się ciebie boję że niewiele narysowałam, że może nie widziałam tego co byś sobie życzył. Ale mam masę wrażeń i chęci. Z Galerie de Berri załatwię pewnie pozytywnie, masę ludzi widziałam, rzeźbę ci sprzedałam (bo różne dyplomatyczne powiedzonka mocno się do tego przyczyniły że Karol [Sterling] zdecydował że będzie po trochu płacić!) — więc niby zysk pobytu czysty i prosty. Jest mi dziś smutno bo Whitsun⁷² się zbliża, pogody nie ma, wszyscy jakoś pozajmowani sobą, [...]. Nie ma nikogo co by mi powiedział w którym miejscu koniowi nogi rosną z tyłka, ani jak posadzić faceta, żeby nie spadał z ławki, a ja bez twoich wskazówek tak się strasznie zniechęcam do całej swojej tak zwanej „sztuki”. Pewnie że jestem zdolna jak cholera, pewnie że w końcu z tego „piłowania” wychodzą śliczne rzeczy, ale nie umiem, no nie umiem dawać sobie rady w życiu bez ciebie i tylko przy tobie mogę być szczęśliwa. [...]

⁷⁰ Prawdopodobnie rue Goethe.

⁷¹ Théodore Géricault (1791–1824), malarz i grafik francuski, zwany też „malarzem koni i wariatów”, tworzący w epoce romantyzmu. Chodzi o wystawę „Géricault, cet inconnu... Aquarelles, gouaches, dessins”, która miała miejsce w maju i czerwcu 1950 roku w paryskiej Galerie Bignon.

⁷² Zielone Świątki.

31.5.1950 [Halina]

[...] Wczoraj byłam w Galerie du Siècle: zachwyty nad wszystkim — żeby wydać rysunki w książce (bezcelnie powiedziałam że projektuję książkę London–Paris jak będę miała więcej rysunków z Paryża), terakoty *très intéressant*, obrazy piękne w kolorze — za jedyne 65 tysięcy mogę mieć wystawę zaraz — w końcu czerwca — proszą natychmiast [o] odpowiedź. Z mojej strony zwykle oburzenie — ze strony galernika — ironiczny chłód. Wreszcie — pozytywna gotowość przyjęcia w każdej chwili 5-6 terakot, paru rysunków i małych obrazków do trzymania *en dépôt* [!] w galerii. Terakoty pójdą do zgrabnej oszklonej witryny w jego gabinecie w galerii. Pogadam z Berri i wszystko ci jeszcze napiszę. Caputo mi zadzwoni czy lepiej z Berri czy z Galerie du Siècle — ja myślę że ponieważ nie jestem na żadnym kontrakcie — lepiej z jedną i drugą. [...]

Już będę rozsądna i mniej będę latać — ja nie jestem turystka tylko wariacka-entuzjastka. I w dodatku nie znam rozmiaru swoich sił, które wprawdzie są końskie ale mają granice. Zwalniam tempa — ale to nie fizyczne tempo męczy — to przeżywanie ciągłego zachwyty, to ten stan zachłyśnięcia Paryżem męczy i chwilami, rozkosznie ale dusząco zostawia bez oddechu. I to nie Louvre, nie moi genialni poprzednicy uczą mnie malarstwa: to gwarne zakurzone ulice, kolorowi ludzie, dupiate facetki i szmendrykowaci eleganci to malownicza bieda Quartier Latin i łajdaki przepych Georges 5-ów⁷³ i Ritzów są moimi nauczycielami. Martwe natury w bistrakach mają więcej wymowy od najpiękniejszych Chardinów⁷⁴ a to co ja sama czuję w palcach wydaje mi się większe i ważniejsze niż to co dotąd zrobili wszyscy inni. Wyrobiłam sobie świadomie stosunek do malarstwa: „Cały świat to wielki nienamalowany przeze mnie obraz”! Przeżyłam to powiedzenie i czuję je teraz głęboko.

Może to aroganckie i barbarzyńskie co piszę, ale Bóg mi świadkiem że niezałgane i prawdziwe jak mój własny tyłek!

Pójdę do Louvre’u i pójdę do Petit Palais. We wtorek o 11-tej idę do Clave’go [?]. Dziś wieczorem do St. Marceaux’ów. Jutro napiszę wszystkie plany i kosztorysy. [...]

1.6.1950 [Halina]

[...] Miejscówka wykupiona. Wcześniej jechać nie mogę bo mam widzieć Clavego [?] i o dziwo, de Berri po zobaczeniu moich obrazków, prosiła żeby przyjść w poniedziałek rano — *je’veux réfléchir ce que je veux faire*⁷⁵ Oczywiście będzie to samo co wszędzie ale baba zainteresowana — to najważniejsze. W poniedziałek wieczór mam iść do Katarzyny Librowicz. [...] No i co najważniejsze “rozrysowałam się” na całego: robię *Un picnic* [!] *à Rambouillet* i naprawdę myślę że powinnam znaleźć ludzi na wydanie książki: *Paris–Londres par un peintre naïve* [!] — pogadam z Karolem [Sterlingiem] on zna wszystkich *publisher*’ów! Mówi że ostatnie moje rysunki zupełnie „szaleńcze” — Douanier Rousseau *tout craché*⁷⁶. Rzeczywiście są intensywne i chysiwate — robi się szósty. Z koniem furt nie mogę sobie poradzić może dokończę w domu. Jedna modystka pewnie mi zrobi kapeluszy za rysunek — mogę go potem sprzedać w Londynie. [...]

⁷³ Hotel George V — luksusowy hotel w Paryżu przy 31, avenue George V.

⁷⁴ Jean Chardin właśc. Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699–1779), francuski malarz, był mistrzem w malowaniu martwych natur.

⁷⁵ (franc.) — muszę przemyśleć, co chcę zrobić!

⁷⁶ (franc.) — wykapany, bardzo podobny.

Chcę jeszcze zobaczyć „L'Art Moderne Italien” i jeśli zdołam po wizycie w Berri chcę bardzo zobaczyć jeszcze Dorivala (Cassou ciężko chory!) żeby z niego zrobić swego protektora. I — ponieważ bardzo się boję ciebie — muszę być w tym Louvre i Petit Palais — ale jak nie zdążę nie będziesz mnie bił. To będzie tak przyjemnie zobaczyć zgrozę w oczach Maciusia [Marsa]⁷⁷ że nie widziałam! [...]

2.6.1950 [Halina]

[...] Od godziny szóstej rano dzisiaj rysowałam na ulicy: rue Bonaparte z *dustbin*'ami w porannym świetle. Mam już 14 rysunków. Wszystkie dobre! Naprawdę pomysł na książkę *Paris–Londres par un peintre naïve* [!] wydaje mi się świetny. Jeszcze parę takich tygodni jak ostatnie dwa i mam materiału do cholery. No i tylko tekst i *publisher*. [...]

Och jeszcze ten Luwr i to malarstwo francuskie wiszą mi nad głową. Ale widzisz jak ja tak pracuję jak ostatnie parę dni, to jak „odpiłuję” swoje rysunki to już mam dość sztuki plastycznej powyżej uszu. Robi się popołudnie — tak jak teraz — po 4tej i już za późno. Czy ja naprawdę muszę? [...]

Nie chce mi się już iść do [Marka] Szwarca⁷⁸ — już pewnie te ostatnie dni przebaganię i — co daj Boże — przerysuję. Już zaczynam liczyć godziny i już właściwie akurat mam dosyć studenckiego szwendania się. [...]

Więc byłam w Petit Palais: *La Vierge dans l'art français*. Malarstwo i głównie rzeźba — piękne! W jednej sali XIX-to wieczne malarstwo amatorskie przeważnie na temat dziękczynienia Matce Boskiej za cudowne uratowania, no cudo powiadam — jakiś facet przejechany przez 1szą kolej, dziecko uratowane spod rozbrykanych koni, rozmodlona facetka z wizją Matki Boskiej. Zupelne cuda. No i chef d'oeuvre⁷⁹ francuskie, odkryłam La Tour'a, i [braci] Le Nain (cudo!). Chardin, [nieczytelne].

poniedziałek 6.6.1950 [Halina]

[...] Nie masz pojęcia co widziałam. Bal Ecole de Beaux Arts o 5tej rano — na ulicy pomiętoszone i schędożone dziewczyny w balowych sukniach, czerwone aksamitne draperie (Wenecja XVI wiek), frakowe facety jak czarne kruki wśród ukostiumowanych paziów, giermków w trykotach, pierrotów i innych czortów. Bistra pootwierane, ja pogubiłam adoratorów i z uroczym całkiem obcym malarzem szwedzkim pojechałam o 7mej rano do Bois de Boulogne. Tam mi się zachciało zdjąć buty i chodzić boso po mokrej trawie. [...]

Ale nie to najważniejsze (choć miłe!) — najważniejszy był obraz balowej ulicy — to był czysty Ensor w kolorze i nastroju: fantastyczność tematu, nieco zgrozy w nastroju zmietoszonych balowiczów i przecudność barw: zimnego koloru poranku, białych i purpurowych kiecek i masy gołych ramion i cycków. Śmierć z kosą w kącie bistraka i ze dwa szkieleciki z kwiatami i taki Ensor że no! Ale mi przeszkodzi namalować własny obraz, chociaż może mi się uda! [...]

⁷⁷ „Maciusiem” nazywali przyjaciele Witolda T. Marsa, zob.: J. Natanson, *Zgrzyt otwierającej się bramy*, Warszawa 2003.

⁷⁸ Marek Szwarc (1892–1958), polski malarz i rzeźbiarz. W latach 1910–1914 studiował w paryskiej Ecole des Beaux-Arts. Mieszkał w tym czasie w legendarnym La Ruche, gdzie poznał m.in. Soutine'a i Chagalla. W 1914 wrócił do Polski. Po drugiej wojnie światowej osiadł na stałe w Paryżu i poświęcił głównie rzeźbie w kamieniu i odlewach w brązie. Miał studio przy bulwarze Arago; *Notice biographique*, [w:] *Marek Szwarc 1892–1958*, Paris 1960, s. 5–7.

⁷⁹ *Chef-d'oeuvre* (franc.) — arcydzieło.

Dużo rzeczy widziałam i już więcej nie chcę, teraz tylko Clave [?], Galerie de Berri i du Siècle, Katarzyna Librowicz, Karolkowie, St Marceaux'y — i do domu. [...]

Wydaje się, że początek lat 50. był dla artystów polskich na emigracji ostatnim momentem myślenia o Paryżu, jako stolicy sztuki. Z Londynu, który w tym okresie stawał się ważnym centrum europejskich wydarzeń artystycznych, z zainteresowaniem spoglądano w stronę Stanów Zjednoczonych, głównie Nowego Jorku i Waszyngtonu. Ameryka dawała gwarancję zarobku i prestiżu zawodowego. Także Halina Korn kilka lat później zwróci wzrok w tamtą stronę i z powodzeniem zorganizuje za oceanem swoją wystawę w nowojorskiej galerii w 1962 roku⁸⁰.

“AN ENGLISHWOMAN IN PARIS”. HALINA KORN-ŻUŁAWSKA’S LETTERS TO HER HUSBAND (MAY–JUNE 1950)

Halina Korn-Żuławska (1902–1978), a painter, sculptress, author of memoirs *Holidays End in September* is completely unknown in Poland, though many of her works are housed in the National Museum in Warsaw and in museums and private collections all over the world. Introduced as an artist from the circle dubbed naive she completely escapes that classification. The works of Halina Korn (she signed them that way), thanks to her sensitivity and intuitive sense of colours, despite sometimes lacking in workshop (being rather her asset) aims towards conscious, mature simplicity. After World War II she lived in London, where thanks to her husband—Marek Żuławski (also a painter) she entered the artistic environment there, mainly the Polish part. During her stay in Paris in 1950, she saw the current exhibitions, sketched a lot and met with the owners of the Parisian galleries, trying to organise (without success) her own exhibition. In her vast correspondence with her husband, being a kind of Paris journal 1950 she describes Polish artistic circles in Paris and sketches the silhouettes of Karol Sterling, Roman Palester, Ludwik Lille and others.

KEY WORDS: Halina Korn-Żuławska, Marek Żuławski, Polish female artist; Polish painting in the 20th century; artistic journeys; Polish artistic colony in France; correspondence.

⁸⁰ Wystawa zatytułowana „Halina Korn: paintings, drawings and sculpture” miała miejsce w Galerie Norval w dniach 9–22 stycznia 1962. Wstęp do katalogu napisał Pierre Rouve.



FRANCUSKIE ŚWIATŁO, LITEWSKA ZIEMIA. O MALARSTWIE JOANNY WIERUSZ-KOWALSKIEJ- -TUROWSKIEJ

Jan W. SIENKIEWICZ (Toruń)

Twórczość malarska mieszkającej we Francji i zmarłej w 2005 roku, Joanny Wierusz-Kowalskiej-Turowskiej pozostaje w Polsce nadal — pomimo podejmowanych prób charakterystyki jej malarstwa — mało znana i czeka na monografistę z prawdziwego zdarzenia. Nie znaczy to, że Wierusz-Kowalska, tworząca przeszło pół wieku na emigracji, niedoceniana była przez polskich historyków sztuki, miłośników i kolekcjonerów malarstwa współczesnego. Faktem jest, iż artystka nie „lgnęła” specjalnie, zwłaszcza przed 1989 rokiem, do Polski. Nie chciała być przede wszystkim postrzegana jedynie jako wnuczka Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Pragnęła być artystką samodzielną, bez balastu historii rodziny o tradycjach artystycznych i uznanych talentach malarskich. Niełatwo było jej pozbyć się odniesień i konfrontacji związanych z nazwiskiem, zarówno z racji uznanego dorobku artystycznego jej dziadka Alfreda, jak i osiągnięć malarskich jej ojca Czesława, przedwojennego kolorysty. W Paryżu, pisał Mariusz Hermansdorfer:

Bogata w to, co dał jej dom rodzinny, studia i praktyka konserwatorska, [była Wierusz-Kowalska] jednak również świadoma wynikających z tego bogactwa potencjalnych zagrożeń dla własnej twórczości. Programowo nie kontynuuje więc tematyki prac ani swojego dziadka, ani ojca — podejmując zagadnienia odmienne od tych, które inspirowały obu antenatów. W naturze, w jej formach i barwach, szuka intuicyjnie wartości nadrzędnych. Obrazy jej powstają pod wpływem różnorodnych przeżyć, odczuć, są efektem długotrwałych przemyśleń i analiz, ale także głębokiego olśnienia, chwilowego doznania, ulotnego wrażenia. W roślinach, w nadbrzeżach skalnych, w promieniach słońca przenikających przez liście drzew znajduje artystka formy i barwy, które konkretyzują jej wizję świata. Początkowo jest to wizja bardzo organiczna, witalna. Potężne kształty ściśle przylegają do siebie, ich faktura jest wielowarstwowa, mięsista. Są takie

jak ich pierwowzory — jak skały, jak bujna roślinność śródziemnomorska, jak dojrzałe owoce¹.

Joanna Wierusz-Kowalska urodziła się 4 lipca 1930 roku w Wilnie, w rodzinie o bogatych już wówczas tradycjach malarskich. Jej ojcem był znany przed drugą wojną światową malarz Czesław Wierusz-Kowalski (1882–1984)², dziadkiem zaś, wybitny przedstawiciel szkoły monachijskiej, urodzony w 1849 roku w Suwałkach, a zmarły w 1915 roku w Monachium Alfred Wierusz-Kowalski³.

Druga wojna światowa oraz powojenny geopolityczny podział Europy pozbawiły przyszłą artystkę domu rodzinnego w Wilnie. Nie wiemy zbyt wiele o jej dzieciństwie i okresie wczesnej młodości. Po zakończeniu działań wojennych rodzina Wierusz-Kowalskiej, nie mogąc powrócić do Wilna, zamieszkała w zrujnowanym Gdańsku. Tutaj, w pewnym sensie jako sposób na zminimalizowanie rodzinnych obciążeń sztukami plastycznymi, Joanna Wierusz-Kowalska — utalentowana artystycznie — otrzymywała staranną edukację muzyczną, z perspektywą pracy w tym obszarze sztuk. Jednak z powodów zdrowotnych, musiała przerwać naukę muzyki i już jako dorosła osoba w 1950 roku wyjechała z Gdańska do Warszawy, gdzie podjęła studia na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Do 1955 roku studiowała na Wydziale Konserwacji, między innymi w pracowni prof. Bohdana Marconiego. Przez kolejnych pięć lat, w okresie 1955–1960, Wierusz-Kowalska łączyła pracę zawodową początkującego konserwatora

¹ M. Hermansdorfer, [wstęp do:], *Joanna Wierusz. Obrazy*, Wrocław 2007, s. 5. Wcześniej autor ten publikował podobny tekst jako: *Świetliste kręgi*, [w:] *Joanna Wierusz. Obrazy nieznanne*, [katalog wystawy], Galeria Kordegarda, Warszawa styczeń–luty 1997, Warszawa 1997, s. 4–5.

² Syn i uczeń A. Wierusza-Kowalskiego. Początkowo studiował na Wydziale Architektury w Technische Hochschule w Monachium (1902–1903), potem kształcił się w monachijskiej pracowni S. Hollosy’ego, Académie Julian i Académie Vitti. Uprawiał malarstwo sztalugowe, posługiwał się techniką olejną, temperą i sangwiną. Najczęstszymi tematami podejmowanymi przez artystę były portrety i pejzaże. Cz. Wierusz-Kowalski prowadził aktywną działalność wystawienniczą, swoje prace prezentował m.in.: w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, na Wystawie Artystów Polskich w Mińsku (1911), Wystawie Wileńskiego Towarzystwa Artystów Niezależnych (1929–1938), z grupą Zachęta (1960–1968) oraz w wielu miastach Polski i Europy. W latach 1948–1956 wykładał rysunek w szkołach średnich Trójmiasta, tam też współorganizował BWA; *Kowalski-Wierusz Czesław*, [on-line]. [Dostęp: marzec 2012]. Dostępny w WWW: <http://www.artinfo.pl/?pid=catalogs&sp=auction&id=1043&id2=147677&lng=1>.

³ Alfred Wierusz-Kowalski studiował w latach 1868–1871 w warszawskiej Klasie Rysunkowej u Rafała Hadziewicza i Wojciecha Gersona, a następnie w Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie oraz w latach 1872–1873 w Monachium, gdzie osiadł na stałe. Początkowo uczył się w pracowni Alexandra Wagnera, skąd przeniósł się do atelier polskiego artysty Józefa Brandta. Utrzymywał żywe kontakty z polską kolonią artystyczną w Monachium. Jego malarstwo znalazło stałych odbiorców wśród ziemiaństwa i plutokracji. Podejmował tematykę kresową ze szczególnie ulubionymi przez Niemców scenami z polowań i napadów wilków, obrazami ilustrującymi życie polskiej prowincji, jarmarki i sceny batalistyczne. Artysta dużo malował, realizując liczne zamówienia. Jego obrazy osadzone są głęboko w rodzimej tematyce. Najczęściej są to sceny rodzajowe z małych osiedli i miasteczek, wyjazdy i powroty z polowań, a nade wszystko dramatyczne napady wilków na ludzi podróżujących saniami i na oszalałe ze strachu konie. Artysta przebywał często poza Suwałkami, w swoim majątku Dębszczyzna koło Filipowa, obecnie powiat suwalski, województwo podlaskie. Czestym motywem obrazów powstałych w okresie pobytu na Suwalszczyźnie był samotny wilk na tle zimowego pejzażu; zob.: *Alfred Jan Maksymilian Wierusz-Kowalski malował Suwalszczyznę*, [on-line]. [Dostęp: marzec 2012]. Dostępny w WWW: <http://www.1lo.suwalki.pl/kowalski.php>; *Alfred Wierusz-Kowalski*, [on-line]. [Dostęp: marzec 2012]. Dostępny w WWW: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wierusz_Kowalski/Index.htm.

malarstwa z kolejnymi regularnymi studiami malarstwa, w pracowni Artura Nachta-Samborskiego w macierzystej uczelni, na które poświęciła swój wolny czas.

Twórczość malarska, znacznie silniej, niż praktyczny zawód konserwatora dzieł sztuki, odciskała piętno na artystycznej duszy młodej malarki. Artystka świadoma była jednak, że uprawianie wyłącznie malarstwa, nie rokuje w Polsce możliwości zapewnienia podstaw materialnej egzystencji. W 1962 roku na stałe wyjechała do Paryża, gdzie zorganizowała własną pracownię konserwatorską, nie zaniedbując równocześnie pracy twórczej. W paryskiej dzielnicy Montmartre znalazła lokum na swoją pracownię artystyczną, mieszczące się w kamienicy, w której mieszkał André Breton.

Wierusz-Kowalska szybko nawiązała kontakty z innymi, wówczas już na stałe mieszkającymi w Paryżu, pisarzami i artystami z Polski — w tym między innymi z Janem Lebensteinem, Józefem Czapskim, Włodzimierzem Odojewskim, Andrzejem Doboszem i Ariką Madeyską⁴, którą w 1964 roku przyjęła do swojej świeżo zorganizowanej paryskiej pracowni konserwacji malarstwa. Poznała i zaprzyjaźniła się również z takimi osobowościami z europejskich salonów sztuki, jak André Breton, czy Salvador Dali. W dyskretny jednak sposób chroniła swoje życie towarzyskie i prywatne, nie przyjmując między innymi rad od swoich starszych kolegów z Polski, którzy ostrzegali młodą wówczas malarkę, by malowała „tak jak oni, bo tak się teraz w Paryżu maluje”⁵. Nie dzieliła się też powszechnie swoimi wewnętrznymi przeżyciami, a nade wszystko związkami i przyjaźniami z wybitnymi osobowościami ze świata sztuki. Więcej i chętniej mówiła o swojej twórczości, o jej inspiracjach, źródłach, emocjach i przeżyciach z nią związanych.

W swoich olejnych kompozycjach szybko zrezygnowała z tematów przedstawieniowych i realistycznych. Obecne były one w historycznych płótnach innych mistrzów „goszczących” nieustannie na stole jej konserwatorskiej pracowni. Wierusz skoncentrowała się w Paryżu przede wszystkim na szeroko pojętej abstrakcji, która stała się jej głównym obszarem zainteresowań malarskich. Na płótnach artystki z roku na rok zanikały delikatne formy geometryczne, obecne we wcześniejszych — przedparyskich kompozycjach. W ich miejsca polska malarka zaczęła wprowadzać rozjaśnioną w centrum swoich kompozycji malarskich szczelinę lub pęknięcie — które, jak pisała Ewa Bieńkowska — prowadzą

[...] gdzie indziej, w rzeczywistość, która jest „dalej”. To seria jaskiń, z atmosferą roślinną i podwodną, zieloną i brunatną, wrażeniem zamknięcia, przeciskania się pod niskim sklepieniem. W głębi, niepewne jak przywidzenie, jaśnieje wyjście, zalew światła, zarysy niedostrzegalnego pejzażu, ledwo przeczutego w jasnych konturach, które są i światłem, i plamą barwną, jak słynne plamy Leonarda da Vinci, jednego z pierwszych teoretyków abstrakcji. Tak pojawia się motyw, który wydaje się szczególnie ważny w tym malarstwie”⁶.

⁴ Patrz: *Arika Madeyska: życie i twórczość*, [on-line]. [Dostęp: marzec 2012]. Dostępny w WWW: http://madeyska.com/chronologie_pl.php. Warto dodać, że J. Wierusz-Kowalska pomogła Madeyskiej w okresie jej trudnych początków pobytu i późniejszej kariery artystycznej we Francji. Madeyska, po rozwodzie z Romanem Madeyskim, wyemigrowała ostatecznie z Polski do Paryża i tutaj, poza Wierusz-Kowalską pomogli jej m.in. L. Czechowska (przyjaciółka A. Modiglianiego), rzeźbiarka M. Papa, M. Janikowski, A. Szapocznikow i R. Cieśliewicz. Praktykowała zawód restauratora dzieł sztuki u J. Wierusz-Kowalskiej, odnawiała malarstwo ścienne w zamku Fontainebleau oraz współpracowała z galeriami paryskimi. Jej malarstwo stało się ostatecznie abstrakcyjne o formach kolistych. Utrzymywała związek przyjacielski i intelektualny ze środowiskiem paryskiego Instytutu Literackiego.

⁵ E. Bieńkowska, *Pracownia przy Rue Fontaine*, [w:] *Joanna Wierusz. Obrazy nieznanne*, s. 18.

⁶ Tamże, s. 19.

Światło — jego intensywne promieniowanie przebijające się z wąskiej szczeliny, lub tworzące centrycznie umiejscowione jego źródło, staje się rodzajem kodu rozpoznawczego całej twórczości malarskiej Wierusz-Kowalskiej, od momentu zakorzenienia się we Francji.

W latach osiemdziesiątych [XX wieku] — pisał Mariusz Hermansdorfer we wstępie do katalogu wystawy dzieł artystki w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w 2008 roku — na obrazach artystki coraz częściej pojawia się jasna plama światła. Początkowo przypomina szczelinę, pęknięcie, z czasem powiększa się, przybiera kształt tunelu prowadzącego w głąb struktury malarskiej, wydaje się sięgać poza nią, jakby promieniowała z drugiej niewidocznej strony płótna. W kolejnych, malowanych seryjnie obrazach, ów tunel zajmuje coraz większą powierzchnię. Przemianom tym towarzyszą innowacje techniczne. Znika wielowarstwowa faktura, obrazy są gładkie, pokryte cienkimi warstwami farb olejnych, położonymi w sposób typowy dla akwareli. W metodzie tej, w osiągniętych efektach widać perfekcyjność fachowca, warsztat doświadczanego artysty-konserwatora. Świetliste kręgi opanowują stopniowo całą przestrzeń obrazu. Dematerializacja form przenosi nas jakby w inny wymiar, poza to, co dotykalne, ziemskie, znane. Świat materii, świat struktur biologicznych odchodzi w niebyt. Jest tylko jasność — wszechogarniająca, radosna, dobra. Jest symfonia światła porównywalna z symfonią dźwięków lub z utworem literackim, poetyckim, wyzwalającym w nas metafizyczne doznania [...] ⁷.

Przywołane fragmenty tekstów, chociaż trafne i fachowe w próbie wskazania głównych uwarunkowań i kierunków poszukiwań rozwiązań malarskich obecnych na płótnach polskiej artystki, nie pretendują rzecz jasna do zgłębienia wszystkich źródeł artystycznej manieri (czy jak wolimy — stylu) malarstwa Wierusz-Kowalskiej, zwłaszcza w obszarze tych doświadczeń, które sięgają szczególnie wileńskiego dzieciństwa, wojennych przeżyć oraz akademickich doświadczeń artystki podczas studiów w warszawskiej ASP. Istnieje bowiem konieczność weryfikacji dorobku polskiej sztuki powstałej po drugiej wojnie światowej (a uwzględniającej dorobek polskich plastyków powstały na emigracji), potrzeba wskazania nowych wektorów poszukiwań w badaniach dla przyszłego monografisty twórczości Joanny Wierusz-Kowalskiej, który — wykorzystując dotychczasową wiedzę na temat jej dorobku malarskiego, zechce dokonać w pierw solidnej kwerendy archiwalno-inwentaryzacyjnej, a następnie podjąć się pełnej interpretacji jej spuścizny malarskiej i rysunkowej, poprzez wkroczenie na szersze niż do tej pory obecne w literaturze pole interpretacji warstwy znaczeniowej i symbolicznej prac polskiej artystki z Paryża.

O malarstwie rodziny Wieruszów-Kowalskich (Alfredzie, Czesławie i Joannie) najszerszej jak do tej pory pisała Eliza Ptaszyńska. O przekazanych przez rodzinę malarce z Paryża, do zbiorów Muzeum Okręgowego w Suwałkach, obrazach Joanny Wierusz-Kowalskiej ⁸, autorka pisała:

⁷ M. Hermansdorfer, [wstęp do:], *Joanna Wierusz*, s. 5–6. Ten sam fragment wypowiedzi dyrektora wrocławskiego MN zacytowali w zaproszeniu organizatorzy wystawy prac polskiej artystki *Vers la lumière*, zorganizowanej przez paryską Galerie Roi Doré, od 21 stycznia do 3 marca 2012 r.; patrz: *Galerie Roi Doré*, [on-line]. [Dostęp: marzec 2012]. Dostępny w WWW: <http://www.roidore.com/pl/artysci-pl/joanna-wierusz-kowalska-1930-2005-pl.html>.

⁸ Przed śmiercią malarza przekazała do muzealnych zbiorów w Suwałkach osiem rysunków z ostatniego okresu twórczości oraz kilka obrazów olejnych. Rok po śmierci artystki, jej mąż Jerzy Turowski oraz syn Marek ofiarowali do suwalskiej placówki dwanaście kolejnych dzieł malarskich z jej paryskiej pracowni. „Wybrano — jak podkreśla Ptaszyńska — prace oddające możliwie pełne spektrum zainteresowań malarce i reprezentatywne dla jej stylu”. Część malar-

[...] To szczególna abstrakcja, jak ją znawcy określają — „liryczna”, uporządkowana i harmonijna. Niektóre z obrazów poprzez tytuły, a także kompozycję i klimat przywołują konkretną rzeczywistość (np. Nowy Jork), inne pozostają w sferze plastycznych znaków i znaczeń. Wyjątkiem jest autoportret Joanny mocny, „okrutny” w swojej bezlitosnej prawdzie podobieństwa, malowany na desce zdecydowanymi, ostrymi barwami, budujący bryłę wyrazistej głowy z twarzą o ostrych rysach. Wszystkie kompozycje Joanny Wierusz-Kowalskiej są budowane na równi barwą i formą. Cechuje je równowaga płaszczyzn, pionów równoważone poziomami, harmonia barw ze świadomie rozłożonymi akordami tonów. Nie ma natomiast w nich nawet sugerowanej anegdoty. Najważniejszy wydaje się w tych pracach nastrój, emocje autorki i odczuwane, odczytywane podczas kontaktu z jej sztuką, przeżycia widza. To one są treścią tej twórczości. Opowieści o tunelach, odczuciach związanych ze śmiercią kliniczną, widzeniach sennych wydają się być uporczywym szukaniem epickości w malarstwie Joanny, podczas gdy ona sama mówiła o wewnętrznym impulsie, który jej taki sposób malowania narzucał, wymuszał go na niej⁹.

Tę nie w pełni spójną i rozumiałą próbę opisu charakteru malarskiego dorobku polskiej artystki we Francji (w której — poprzez niejasność używanych określeń i porównań — niejednokrotnie gubi się myśl przewodnia wywodu), Ptaszyńska podparła wypowiedzią samej Joanny Wierusz-Kowalskiej, która w rozmowie z Elżbietą Dziwowską mówiła, iż najważniejsze dla niej samej jest

móc malować i mieć malować. Mieć to w sobie. Ma się w sobie przede wszystkim myśli, uczucia, emocje. [...] Nie maluję dla potomności, lecz w sposób egoistyczny¹⁰.

Jak więc „zbliżyć” się do prawd zawartych na płótnach Joanny Wierusz-Kowalskiej? Na jakich doświadczeniach i jaką metodą szukać myśli przewodniej jej kompozycji, które w ponad sześćdziesięcioletniej twórczości, pomimo wydawać by się mogło powtarzalności tematów i form wypowiedzi, ma wiele samodzielnych „serii” malarskich, różniących się zarówno kolorystyką, jak też i sposobem budowy kompozycji przedstawień.

Odnosząc się do suwalskiego zbioru dzieł polskiej artystki, Ptaszyńska podaje, iż

obrazy z kolekcji suwalskiej nie są sygnowane i datowane. Artystka nie miała takiego zwyczaju. Nie trudno jednak z dużym prawdopodobieństwem przypisać poszczególne prace etapom jej życia. *Okna, Nowy Jork*, pochodzą z lat wcześniejszych. Do ostatniego okresu należą kojarzone głównie z jej twórczością *Słońca*, a także rysunki rysowane na kartkach A-4 cienką, delikatną kreską, abstrakcyjne, budujące wysnute z fantazji, ale uporządkowane, „racjonalne” formy. Niektóre z nich czasem przywołują na myśl antropomorficzne skojarzenia, inne skomplikowane obiegi jakichś substancji lub maszyny wiecznego ruchu, jeszcze inne kształty roślinne. Odczytania te nie są sprzeczne — pisze Ptaszyńska — z poglądami Joanny Wierusz-Kowalskiej na własną sztukę. [Pod koniec swojego życia — J.W.S.] chora, pozbawiona sił, częściowo unieruchomiona, porządkowała świat w sobie, prowadząc po czystej kartce grafit ołówka¹¹.

Pomimo, iż w postawie twórczej malarki silny był syndrom wyparcia i odżegnywania się od sztuki swoich przodków, to niewątpliwie — o czym również wspomina Ptaszyńska — polska artystka w naturalny sposób ową rodzinną tradycję przez lata

skiej spuścizny J. Wierusz-Kowalskiej trafiła także do MN we Wrocławiu; zob.: E. Ptaszyńska, *Trzy pokolenia Wieruszów. Style, epoki, kraje*, Muzealnictwo 2007 nr 48, s. 95–109.

⁹ Tamże, s. 106.

¹⁰ Cyt. za: tamże, s. 107.

¹¹ Tamże, s. 108.

absorbowała. I chociaż tematycznie twórczość dziadka, Alfreda Wierusz-Kowalskiego, malarza żywiołowych i dramatycznych przedstawień z wszechobecnym tematem sanny i wilków, daleka była od widzenia świata w płótnach jego wnuczki, to bez wątpienia — zwłaszcza jego kompozycje nastrojowe — o delikatnych, wysublimowanych rozwiązaniach kolorystycznych, nie mogły nie mieć znaczenia w kształtowaniu się artystycznej duszy polskiej malarki. Jeszcze większy wpływ na artystkę, nawet jeśli nie wprost, musiał mieć na córkę ojciec Joanny — Czesław Wierusz-Kowalski, który przywiązywał ogromną wagę do koloru, nie tracąc jednocześnie w swoich obrazach nic z materialności przedstawianego świata.

I te doświadczenia, jak się wydaje, odnajdujemy w obrazach Joanny Wierusz-Kowalskiej. Na jej płótnach to przede wszystkim kolor buduje nastrój i klimat kompozycji. Kolor przekazuje emocje. Ale nie bez znaczenia jest forma, co słusznie zauważa Ptaszyńska pisząc, iż

[...] płaszczyzny, linie, bryły dyscyplinują, nadają obrazowi zwartą, mocną formę, nie pozwalają, aby [obraz] stał się płótnem pokrytym kolorowymi plamami. Mimo, wydawałoby się ogromnych różnic pomiędzy tym, co malowała Joanna, Czesław i Alfred, gdzieś głębiej, w ich myśleniu o strukturze obrazu, jego funkcjach, odnajdzie się wspólnota poglądów i wyborów artystycznych¹².

I ten trop, jak się wydaje, prowadzi od najistotniejszego źródła inspiracji, które — pomimo postawy wyparcia i ucieczki od rodzimej tradycji i rodzinnej ziemi często powracało, a tak naprawdę tkwiło w całej twórczości Joanny Wierusz-Kowalskiej.

Joanna Wierusz-Kowalska przez lata pracowała nad cyklem kompozycji z motywem koła, którego kontury, jak słusznie zauważa autor noty o artystce na portalu culture.pl

[...] z biegiem czasu traciły wyrazistość, płótna wypełniały się kolejnymi mgławicami barw i światła. Stonowany koloryt obrazów z przewagą chłodnych, przeświecanych zieleni i błękitów, nadał im wyraz niepokojącego uciszenia¹³.

Te „emanacje blasku” Joanny Wierusz-Kowalskiej — wielkoformatowe oleje na płótnie, o swoistych kompozycjach przywodzących na myśl „fantazje kosmologiczne”, polska publiczność miała okazję zobaczyć na wystawie w 1997 roku zorganizowanej w warszawskiej Galerii Kordegarda¹⁴. Owe „kosmologiczne fantazje” Wierusz-Kowalskiej mają w sobie również ładunek transcendentnego punktu odniesienia — a raczej — punktu dojścia. Wciągający w głąb kompozycji wir, rozjaśniających się coraz bardziej ku środkowi obrazu kolorów, prowadzi widza do światła wręcz niereczywistego — jasności pozaziemskiej. „Kosmologiczne fantazje” to tunele prowadzące w nieznanne, aczkolwiek nie w bezkresną czeluść ciemności, lecz w wąskie okno jasnej nadziei. Jest też więc malarstwo Kowalskiej, o czym pisała wcześniej cytowana Ptaszyńska, również malarską rejestracją wizji, zawartych w opracowaniach z pogranicza medycyny i psychologii, a opartych na relacjach pacjentów, którzy otrzymali „życie”¹⁵.

¹² Tamże.

¹³ Notatka przy okazji wystawy zorganizowanej w warszawskiej Galerii Krytyków „Pokaz” (01.07.2004 – 31.07.2004); zob.: *Joanna Wierusz „Rysunki z ostatnich lat”*, [on-line]. [Dostęp: marzec 2012]. Dostępny w WWW: http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/joanna-wierusz-rysunki-z-ostatnich-lat.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Por.: R. Moody, *Life After Life*, San Francisco 2001.

Cytowany portal culture.pl przywołuje również opinię poświęconą niemalarskiemu okresowi w twórczości polskiej artystki, w którym dominował jednokolorowy rysunek na białych kartkach formatu A4. Jej autorka, Danuta Wróblewska, po wystawie rysunkowych kompozycji Kowalskiej pokazanych w Galerii Krytyków „Pokaz” w 2004 roku, pisała:

Szarość, zupełna szarość. Zarysy labiryntu-pułapki, trójgraniastości, kształtów w półbiologicznych-wpółtechnicznych na uwięzi osi, zarysy spiral, tubusów z wylotem gdzieś *au delà*. Zbiory drobin o obcej strukturze, ale stanowczym umocowaniu w kompozycji. Całości mgliste, jakby z przywidzenia, jednak zwarte, w nieznamy sposób logiczne, z precyzją kreski na bieli papieru. Geometria ich układów jest tym wyrazistsza, bo podbita miękkością śladu na fakturze papieru. Ten kosmos znaków jest zupełnie do niczego niepodobny. Joanna Wierusz to malarka z tradycji rodzinnych, ale i z własnego temperamentu, i własnej potrzeby. Jej malarstwo rodziły i rodzą ciepłe wiry koloru. Obrazy nie przedstawiają niczego co znamy, a jednocześnie przedstawiają uporczywie jedno: nierozpoznaną rzeczywistość świetlistych galaktyk, czy też może naszej w nich drogi, przeczutą, a nie zobaczoną. Pomiedzy tym malarstwem i takim rysowaniem zachodzą różnice i podobieństwa. Podobieństwem jest głównie zwięzłość formy, uderzenie ręki, synteza przemawiająca tak samo zarówno z dużych płócien, jak i z małych papierów. Podobieństwem jest także pewna przestrzenność tych kompozycji, ich kierunek wciągający w głąb. Rysunki, szczególnie rysunki ostatnie, przedstawione w dzisiejszej niewielkiej kolekcji, są zbiorem o ładunku wyjątkowo osobistym, bardziej niż to bywało na jej wystawach wcześniejszych. Jeśli papiery szkicowników zawsze odśladniały ciekawość autorki wobec konstrukcji i zasady świata, były nie pobocznym dodatkiem do malarstwa, ale miejscem pierwotnej analizy rzeczy, to teraz — stając się pierwszoplanowe — mają w sobie jeszcze coś więcej: przyjęły funkcję szczególnej wypowiedzi, zmetaforyzowanej, ale jednak otwartej dla uważnie odczytujących. Są zapisem jej współżycia z chorobą, jej nasłuchu i obserwacji tego, co w niej zachodzi, tak jak mogłyby swoim sposobem czy językiem rejestrować to inne instrumenty mądrej penetracji. Joanna Wierusz, jak ongiś Gielniak, na własnym przykładzie syntetyzuje w abstrakcję materię ożywioną, zatrzymuje na chwilę procesy biologiczne dając im postać znaków. W tym procederze nie ma żadnej eksplozji emocjonalnej, powiedziałabym, że jej rękę artystki prowadzi raczej skupiona uwaga badacza. W kształtach rozrastającej się osobliwie tkanki kompozycyjnej, przedkładanej nam przez artystkę, dojrzeć można swoiste piękno. Te rysunki uzmysławiają, że wszystko, co dzieje się z nami i w nas, co swoim częściom składowym, którymi jesteśmy, narzuca opus świata, jest przewidziane i naznaczone porządkiem. Wszystko ma swój sens, strukturę i wypełnienie. „Dramat czy nierównowagę życia można zamknąć wzorem, i będzie on estetyczny” — mówi Joanna Wierusz. Nie każdego stać na tego rodzaju wyznaczenie artystyczne i życiowe. Warte jest uwagi¹⁶.

Co do faktu, iż cały dorobek artystyczny Joanny Wierusz-Kowalskiej godny jest uwagi — nie mamy wątpliwości. Losy życiowe polskiej artystki z Paryża, jej droga twórcza, codzienna walka o odnalezienie swojego miejsca w sztuce — to dla badacza sztuki polskiej na emigracji kolejne ogniwo w długim łańcuchu dorobku artystycznego Polaków niezłączonego nadal z dziejami sztuki polskiej powstałej w kraju po drugiej wojnie światowej.

Joanna Wierusz-Kowalska należy bowiem do tych twórców, jak pisał Mariusz Hermansdorfer, którzy osiągnęli:

[...] coś, co bywa przywilejem nielicznych — absolutną jedność idei i formy, znaku i znaczenia. Malarstwo to nie byłoby jednak tak skończone i pełne, gdyby talentem pla-

¹⁶ Joanna Wierusz „Rysunki z ostatnich lat”.

stycznym autorki nie towarzyszyły jej predyspozycje muzyczne, gdyby nie zawierało ono, na wzór utworów literackich, znaczących treści¹⁷.

Bogactwo doświadczeń, jakie artystka wyniosła z rodzinnego domu, pełnego szacunku dla wszelkiego rodzaju sztuk, a zwłaszcza plastyki, muzyki i literatury, w połączeniu z otaczającą ją w młodości dziewiczą naturą i przyrodą Wileńszczyzny, leżą u podstaw wizji malarskich Joanny Wierusz-Kowalskiej. Potwierdza to w swoich wspomnieniach ze spotkania z artystką w paryskiej pracowni Ewa Bieńkowska, pisząc:

Malarka wspomina, ile ojcu zawdzięcza, w jakim stopniu atmosfera domu ją ukształtowała. Istnieje przekonanie, że dla artystów (i nie tylko dla nich!) dziedzictwo wybitnych przodków może się okazać ciężarem albo wyzwaniem, uwikłaniem, z którego trudno się wypłatać lub pobudką dla własnej indywidualności¹⁸.

Przez lata pracy w swojej paryskiej pracowni, polska artystka z Wilna, tak jak wielu malarzy pracujących w XX wieku w stolicy Francji, a pochodzących z Kresów Wschodnich, udowodniła, jak w wizji artystycznej zawrzeć można kody kulturowe pochodzące z dwóch różnych doświadczeń i tradycji.

FRENCH LIGHT, LITHUANIAN LAND—THE PAINTINGS OF JOANNA WIERUSZ-KOWALSKA-TUROWSKA

The paper is an attempt to undertake a new approach towards the paintings of Joanna Wierusz-Kowalska, born in 1930 in Vilnius, who lived in France until her death in 2005. Her creative output—despite earlier attempts to characterize it—remains mostly unknown in Poland. The author is trying to show the way in which the experiences she gained at home, full of respect towards all kinds of art, especially fine arts, music and literature, connected with the unsullied nature and wildlife in the Vilnius region surrounding her in her youth, influenced her visions. Through the years of her work in a Parisian studio, Wierusz-Kowalska, just as many other painters creating in the capital of France in the 20th century, though originating from the Eastern Borderlands has proved, how a plastic creation may contain cultural codes originating from two diverse experiences and traditions.

KEY WORDS: Polish female artist; Polish painting in the 20th century; artistic journeys from Poland to Paris; Joanna Wierusz-Kowalska, Kresy—Polish Eastern Province.

¹⁷ M. Hermansdorfer, [wstęp do:], *Joanna Wierusz*, s. 6.

¹⁸ E. Bieńkowska, *Pracownia przy Rue Fontaine*, s. 18.



CZARNE SŁOŃCA, BIAŁE KSIĘŻYCE — ŚMIERĆ W SZTUCE ALINY SZAPOCZNIKOW I ANGELIKI MARKUL

Katarzyna LEWANDOWSKA (Toruń)

Śmierci nie można zdefiniować, ponieważ oznacza ona ostateczną pustkę, nieistnienie, które, absurdalnie, wszelkim bytom nadaje istnienie¹.

Od 12 lub 13 lat zajmuję się pojęciem ciała. Na początku... Ciało w kostnicy, trup. Na początku chciałam się dowiedzieć, co dzieje się z ciałem jako jednostką społeczną po śmierci. Potem zrozumiałam, że kostnica to barometr społeczeństwa. To, co dzieje się w miejskiej kostnicy, dzieje się również na zewnątrz. Kostnica... Tam pracuję, tam jest moja pracownia².

Wystawianie na pokaz i bezczeszczenie ludzkiego ciała, poniżanie jego funkcji i wyglądu, *morphings* i deformacje, okaleczenia i samookaleczenia.... ból — prawdziwy, przesywający, niszczący³.

Kto kontroluje ciało?⁴

¹ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielkości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 6.

² Teresa Margolles, urodzona w roku 1963, meksykańska artystka. W 1995 roku obroniła dyplom z medycyny sądowej na Uniwersytecie w Meksyku. Współpracowała z grupą SEMEFO — Servicio Medico Forense (Forensic Medical Service). Margolles należy do najbardziej radykalnych artystek eksplorujących temat śmierci. *Entierro* z roku 1999 to pierwsza praca, która została pokazana w Europie. W tej minimalistycznej, niepozornej rzeźbie w formie prostopadłościanu, artystka umieściła zwłoki poronionego, sześciomiesięcznego płodu, „podarowanego” przez matkę, której nie było stać na tradycyjny pochówek. W 2009 roku Margolles reprezentowała Meksyk na biennale w Wenecji. Historycy sztuki często porównują twórczość Margolles z wiedeńskimi akcjonistami oraz Andreamem Serrano, Valie Export, Orlan, Jeffrey Silverthornemem, Joel-Peter Witkinem; za: *Teresa Margolles 127 cuerpos*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Dusseldorf 2006, s. 171.

³ J. Clair, *De Immundo: apofatyckość i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, Kraków 2007, s. 8.

⁴ N. Triscott, *Introduction*, [w:] *Body Visual*, London 1996, s. 5.

Erekcja i słońce gorszą tak samo, jak trup i mrok piwnic. Ludzkie oczy nie znoszą ani słońca, ani kopulacji, ani trupa, ani zmroku, różnie jednak na ich widok reagują⁵.

Obie artystki szczerze — do bólu i poprzez ból opowiadają o Śmierci. Z rzadka naiwnie i banalnie, czasami poważnie i dotkliwie, często metaforycznie i dosłownie. Śmierć pojawia się w życiu i twórczości tych kobiet wiele razy. Alina Szapocznikow i Angelika Markul — artystki działające w różnych przestrzeniach historyczno-artystycznych poprzez specyficzny, kobiecy język⁶ snują wstrząsającą opowieść. O powolnym zanikaniu, niszczącej destrukcji, wydechu, po którym nie następuje już kolejny wdech.

Jedna z nich przeszła wojenne piekło tracąc najbliższych, walcząc o swoje przetrwanie wyrwywała rzeczywistości momenty intensywne, które miały na nią działać jak leczniczy balsam. Gryząc do krwi paznokcie, spijała z nich nektar nieśmiertelności, czując ból nie do zniesienia, okrywała się woalem przyjemności. Drapiąc z wściekłości swoje dziewczęce a później kobiece ciało wlewała w te głębokie, gnijące rany drogocenne lekarstwa. Długo milczała, przygryzając usta. Długo milczała przesłaniając pięknym, zmysłowym uśmiechem opowieść o Śmierci. I nagle, kiedy rak zaatakował jej pierś, zaczęła tkać dwuwątkową tkaninę z figuralnym przedstawieniem Erosa i Tanatosa — w seksualnym zespoleniu — nierozłączni o niezwykle pięknych i przerażających twarzach, zachłanni na życie artystki. Obaj bogowie zżerali jej umysł, tworząc seksualno-perwersyjne fantazmaty, nigdy nie spełnione. Powstawały jakieś chwiejne konstrukcje myślowe, które prowadziły do zupełnego upadku. Umysł zakrapiany morfiną postrzegał rzeczywistość fałszywie, łapał byty, które nie istniały, były iluzoryczne i fałszywe. A jednak należały do niej — były wyłącznie jej wytworami. Mogła za nimi podążać, trzymać w zaciśniętych rękach, odtwarzać w rzeźbie, a kiedy zechciała również je zniszczyć.

Druga tworzy teraz, spełnia się jako artystka — 'Kreatura', eksperymentując sama ze sobą, widzem oraz materiałem, który wykorzystuje podczas tej niezwykle intymnej — kobiecej kreacji⁷. Ta specyficzna intymność często perwersyjna, bezlitośnie wdzierając się wszystkimi porami w ludzkie ciało. Artystka bezwzględnie przytrzymuje widza za włosy, aby ten nasycił wszystkie swoje zmysły koszmarnym, pełnym obrzydliwości bytem, którego kreatorką jest Ona — kobieta i artystka. Jej niezwykle, monstrialne instalacje i obrazy wideo stają się jakby szorstkim sznurem, który silnie zaciska się na szyi oglądającego, zostawiając siną pręgę. Śmierć w sztuce Angeliki Markul stanowi podstawę do konstruowania dalszych narracji, jest punktem wyjściowym dla opowieści, które przybierają formę wielowarstwowej pajęczyny, oplatającej bezbronnie widza. Umieranie dla artystki jest początkiem i końcem — kolokwialnie, lecz prawdziwie rzecz ujmując. W warstwie dosłownej jest to rzeczywisty proces, w którym zanika życie, natomiast w przestrzeni symbolicznej powstają nowe opowieści, światy, fenomeny, które Angelika Markul przekłada na artystyczny dyskurs. Wprowadza widza w przestrzenie teatralne, makabryczne, rozchwiane. Żadnej równowagi, żadnego ukojenia.

⁵ G. Bataille, *Słoneczny odbył*, przeł. Bogdan Banasiak, [on-line]. [Dostęp: styczeń 2013]. Dostępny w WWW: http://bb.ph-f.org/przeklady/bataille_odbyt.pdf.

⁶ Czym jest język kobiecy? Czy w ogóle istnieje język kobiecy? Francuska filozofka feministyczna, teoretyczka i krytyczka literatury, pisarka, poetka i dramatopisarka Hélène Cixous stworzyła termin *écriture féminine*, którym próbuje opisać specyfikę kobiecego języka. Tym problemem również zajmowała się inna francuska myślicielka Luce Irigaray, która wskazywała na wyraziste różnice pomiędzy tym, co kobiece a tym, co męskie.

⁷ Angelika Markul korzysta z niezwykle charakterystycznego repertuaru form: łączy obrazy wideo z instalacjami, do których budowy używa szkła, drewna, czarnej folii, lamp o drażniącym oczu świetle czy przemysłowych wentylatorów.

Anne Laure Stolz pisze:

Angelika Markul jest artystką-wizjonerką. Z okiem artysty wideo, zawsze ma się na baczności i przypatruje się codziennemu życiu i światu, który ją otacza, w nieustannym poszukiwaniu obrazów. Z niekwestionowanym zapałem do pracy, używa te obrazy, które czasami są prostymi szkicami, a czasami skończonymi filmami wideo, do swoich prac i refleksji⁸.

Michał Jachuła natomiast stwierdza, że artystka dąży „do odczuwania i chłonięcia różnymi zmysłami atmosfery lęku i niepokoju, stanów zawieszenia, niedopowiedzeń czy momentów krytycznych”⁹.

Szczegółowy opis będzie dotyczył kilku wybranych prac, w których obie artystki silnie eksplorują Śmierć — opisując ją wszystkimi zmysłami i oczekując również od odbiorcy aby wszedł w tę sensualną i nieprzyjemną, ale zapewne oczyszczającą grę¹⁰. Wybrane obiekty stanowią bezpośrednio wizualne przedstawienie Śmierci. Zdarza się, że czasami same znikają, ponieważ właśnie takie było założenie artystek. Zostały wykorzystane nietrwałe materiały do ich stworzenia, za chwilę znikną, forma stanie się pustką.

Cała sztuka jest mistyfikacją, mniej lub bardziej inteligentnym kłamstwem, ale w przypadku Aliny Szapocznikow i Angeliki Markul jakby nie do końca. Nierealność wpełza w realność. Rzeczywistości nakładają się na siebie. Kolejne warstwy przenikają się, nie ma początku i nie ma końca i tym samym nie ma stałego punktu odniesienia. Śmierć, rozkład, smród, strach, niepewność, wykluczenie to podstawowe elementy, które budują specyficzny, estetyczno-etyczny język wykorzystany przez obie artystki. Ich sztuka staje się „najintymniejszą intymnością”, ponieważ bezwstydnie, ale i niezwykle świadomie obnażają siebie same, snując opowieść o tym aspekcie życia, który jest nieunikniony, tajemniczy, smutny i fascynujący.

Nie jestem w stanie jej doświadczyć, a gdy raz ją napotkam, to już nigdy o niej nie opowiem¹¹.

Alina Szapocznikow i Angelika Markul to artystki do bólu (w dosłownym tego słowa znaczeniu) autentyczne. Działania artystyczne w bardzo świadomy i w bardzo nie-delikatny sposób dostosowują — wydaje się — do słów Geорга Maciunasa: życie bywa sztuką a sztuka życiem. Obie uprawiają twórczość przepełnioną estetyką śmierci¹², która próbuje wydobyć na światło dzienne, jak pisał Zygmunt Bauman:

rzeczy okrutne i krwawe, [...] odrażające odpryski rzeczywistości, które ogłosiliśmy, że nie istnieją lub są niewyraźne¹³.

⁸ K. Sienkiewicz, *Angelika Markul*, [on-line]. [Dostęp: styczeń 2013]. Dostępny w WWW: http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/angelika-markul.

⁹ Tamże.

¹⁰ W przypadku Angeliki Markul opis będzie dotyczył wystawy „Nów”, która odbyła się w 2009 roku w toruńskim CSW. Autorkę interesuje przede wszystkim instalacja *site specific* zaprezentowana w największej sali wystawienniczej. Wydaje się, iż praca ta stanowi esencję tematu podjętego w tym artykule przez autorkę.

¹¹ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność*, s. 7.

¹² Inne artystki, które podejmowały lub podejmują brutalne przedstawienie śmierci to między innymi: Frida Kahlo, Hannah Wilke (*Intra-Venus*), Helen Chadwick (*Unnatural Selection*), Carolee Scheemann (*Viet Flakes*, 1965), Orlan, Natalia LL (*Destrukty*), Valie Export, Magda Moskwa, Katarzyna Kozyra, Zuzanna Janin, Teresa Margolles, Regina Galindo, Sally Mann, Francesca Woodmann, Kiki Smith, Zoe Leonard.

¹³ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność*, s. 145.

Paweł Leszkowicz analizując twórczość dwóch znakomitych, już nieżyjących artystek — Hannah Wilke i Helen Chadwick, uważa i wydaje się to być prawdziwą tezę:

iz kobiety są bardziej otwarte i bliższe ciału, ze względu na ich intensywniejszy kontakt z jego wnętrzem: poprzez doświadczenie menstruacji i porodu, jak i „rozproszony” charakter kobiecego erotyzmu i wewnętrzną naturę kobiecego orgazmu¹⁴.

Kobietom-artystkom łatwiej mówić o tych aspektach człowieczeństwa, które bezpośrednio łączą się z cielesnością, z ciałem. Wybierają prawie zawsze opowieść o ciele chorym, kalekim, upośledzonym, bolesnym, wadliwym, starym, zniszczonym i w końcu umierającym. Cielesność staje się jeszcze bardziej cielesna, mięsna, prawdziwa. To, co dawniej należało do dyskursu medycznego, było szczelnie zamknięte w szpitalu, kostnicy czy prosektorium dzisiaj jest r e p r e z e n t o w a n e lub p r e z e n t o w a n e w galeriach i muzeach. Kostnica stała się swoistą pracownią, miejscem dla artystek i artystów¹⁵. Sztuka przestała kształcić i radować umysł (*docere et delectare*) tak jak chciał św. Bonawentura¹⁶. Idealne platońskie piękno pochodzące od samego stwórcy zniknęło w skatologicznej estetyce. N i e s m a k zastąpił s m a k¹⁷. Sztuka stała się niezwykle sensualna, jest niepokojąca, momentami odpychająca; to przestrzeń na granicy rozpadu, od którego widz najchętniej odwróciłby wzrok, ale nie może, ponieważ równocześnie budzi się w nim zachłanność do oglądania tych lepkich i brudnych miejsc przesiąkniętych Śmiercią.

Leontios, idąc z Pireusu na górę pod zewnętrzną stronę miejskiego muru:

[...] zobaczył trupy leżące koło domu kata. Więc równocześnie i zobaczyć je chciał, i brzydził się, i odwracał, i tak długo walczył z sobą i zasłaniał się, aż go żądza prze mogła i wytrzeszczywszy oczy przybiegł do tych trupów [...]. „No, macie teraz, wy moje oczy przeklęte, napaście się tym pięknym widokiem”¹⁸.

Baumanowskie „odpryski rzeczywistości” zostają konsekwentnie i bezpardonowo wyciągane na zewnątrz. Artystki, które uprawiają sztukę abjectu¹⁹ — raczą widza okrutnymi ‘obrazami nie do wyobrażenia’ zmuszając, aby ten smakował ją wszystkimi swoimi zmysłami. Oko już nie wystarcza.

Należą do nich Alina Szapocznikow i Angelika Markul.

Alina Szapocznikow — Pierwsza

Alina Szapocznikow była jedną z najważniejszych rzeźbiarek XX wieku. Innowacyjna, eksperymentująca, poszukująca, wielka artystka. Uznana za prekursorkę sztuki kobiecej, a uszczegółowiając, sztuki feministycznej.

¹⁴ P. Leszkowicz, *Hannah Wilke i Helen Chadwick: sztuka w obliczu medykalizacji*, Magazyn Sztuki 1996 nr 4 s. 88.

¹⁵ Teresa Margolles pracuje z trupami. Nieżywe ciało ludzkie stało się dla artystki materiałem do pracy. Swoje atelier artystyczne przeniosła do kostnicy miejskiej i prosektorium w Meksyku.

¹⁶ J. Clair, *De Immundo*, s. 8.

¹⁷ Tamże; autor w kontekście tych dwóch kategorii przywołuje nazwiska artystów: Lucio Fontana, Louise Bourgeois, Orlan, Andreas Serrano, Otto Muehl, David Nebreda.

¹⁸ Platon, *Państwo*, księga IV, przeł., wstępami i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, Warszawa 2010, s. 185.

¹⁹ *Abject* jest niepokojące, gdyż to, co już odrzucone, nie jest ani podmiotem, ani przedmiotem, ale sytuuje się pomiędzy nimi, przez co właśnie staje się wstrętne i niebezpieczne. Natura *abject* jest nieokreślona, niejasna, kleista, kalająca i zdecydowanie nieuporządkowana; por.: Hal Foster, Monika Bakka, Julia Kristeva, Izabela Kowalczyk.

Zaczęto dostrzegać głównie kształty maciczne, waginalne, skrupulatnie liczyć ilość piersi, roztrząsać prawdziwe znaczenie i umiejscowienie warg. Z konferencji [...] zdominowanej właśnie przez taką wykładnię — kolejno wychodzą podirytowani panowie²⁰.

To czy nazwiemy Szapocznikow feministką — ze względu na czas, kiedy tworzyła, należałoby pewnie mówić proto-feministką — nie ma znaczenia²¹.

Alina Szapocznikow w pewnym momencie zamieniła życie w sztukę a sztukę w życie. Te dwie przestrzenie zaczęły nachodzić na siebie tworząc niezwykłą hybrydę, z jednej strony fascynującą, z drugiej zaś przerażającą. W obszar sztuki wkładał się powoli I n n y — niebezpieczny, niszczący, nieobliczalny. Nowotwór zaatakował piękne ciało artystki, bezlitośnie zjadając jej wnętrze, zmiany następowały szybko. I ona wykorzystała tę chorobę stwarzając osobisty język form dla oddania niszczącej metamorfozy, którą przechodził coraz to bardziej wyniszczony organizm. W latach 1969–1972 powstały prace, które stanowią swego rodzaju wizualne archiwum choroby artystki. Utrwaliła w nich swoje cierpienie, strach, ból, chęć życia i w końcu zupełną niemoc. Poprzez uzewnętrznienie tego, co pod skórą, tego, co ukryte — w tym przypadku komórek rakowych — Szapocznikow podejmuje nierówną walkę z chorobą. Otwiera swoje ciało, staje się chirurgiem, który precyzyjnym cięciem skalpela wyżyna zarażoną tkankę. Ta wizualna penetracja pozwala artystce zdemaskować chorobę, „przebrać” ją za dzieło sztuki i mieć na chwilę — (bo tylko w trakcie aktu twórczego), nad nią władzę. Wymyślać dla niej formę czy czas istnienia — artystka w każdym momencie może zniszczyć swoje dzieło. Tylko wyłącznie ona jest odpowiedzialna za to, co stwarza.

Pamiętka I. Pogrzeb Aliny. O kilku śmierciach

Pamiętka (1967–1970) dla Aliny Szapocznikow miały bez wątpienia charakter terapeutyczny, być może jednak również i destrukcyjny. Choroba artystki zmusiła ją do powtórnego przejścia przez wojenne piekło (*Holocaust effect*)²², które konsekwentnie przez lata było wypierane i zapomniane.

Wybacz, wstydę się za to. Wiesz, jak nie znoszę, jak brzydzę się tych ludzi, którzy wypominają sobie, czy „chwalą” się latami męki, jaką przeżyli²³.

Bardzo pragnąłem dowiedzieć się, czegoś bliżej o jej pobycie w hitlerowskim obozie w Oświęcimiu, o którym nigdy nie mówiła. Był to dla niej temat tabu [...]. Wręcz obsesyjnie unikała o tym rozmowy²⁴.

²⁰ K. Czerni, *Drugie skrzydło albo Alina Szapocznikow sen o lataniu*, [w:] *Zatrzymać życie: Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby*, [katalog wystawy] IRSA Fine Art. Gallery, red. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2004, s. 18–19.

²¹ A. Jakubowska, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008, s. 17; Ciekawostką może być fakt, że tekst Szapocznikow *Korzenie mojej twórczości wyrastają z zawodu rzeźbiarza* został opublikowany na tylnym skrzydełku okładki jednego z numerów feministycznego pisma „Cahiers du Griff”. Informacja pochodzi od redaktorki tego pisma Françoise Collin; A. Jakubowska, *Portret wielokrotny*, s. 17.

²² „W takich momentach Holocaust nie jest re-prezentowany, ale raczej prezentowany lub ponownie odegrany”; E. van Alphen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford 1997; cyt. za: A. Jakubowska, *Portret wielokrotny*, s. 216.

²³ *Fragmety listów Aliny Szapocznikow do Ryszarda Stanisławskiego (1948–1959)*, [w:] *Alina Szapocznikow 1929–1973*, [katalog wystawy] Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1988; cyt. za: A. Jakubowska, *Portret wielokrotny*, s. 97.

²⁴ A. Wojciechowski, ***, [w:] *Zatrzymać życie. Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby*, red. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2004; cyt. za: A. Jakubowska, *Portret wielokrotny*, s. 206.

Zestawiała ze sobą kontrasty; swoje przedwojenne zdjęcie — uśmiechniętej dziewczynki, pełnej energii, radości i poczucia bezpieczeństwa z trupem kobiety — być może więźniarki obozu w Auschwitz²⁵, bezimiennej, pozbawionej tożsamości Istoty. W *Pamiętce I* (1971) artystka buduje wielopiętrową konstrukcję o śmierci. Zatapia w nieregularnych bryłach żywicy dwa zdjęcia. Nagi trup leży, jakby na ziemi, zupełnie bezwładny. Wychudzona twarz jest silnie zdeformowana z szeroko otwartymi ustami i wyszczerzonymi zębami — Śmierć. I obok zdrowa dziewczynka, buńczucznie patrząca w obiektyw, pewna siebie, dominująca — Życie.

Jest jeszcze jedna postać w tej wizualnej opowieści. Ojciec Aliny Szapocznikow, którego obraz artystka wycięła. Agata Jakubowska argumentuje tę decyzję tym, iż zmarł on na gruźlicę przed wojną, nie doświadczył „nie wyobrazonego” — a więc nie ma dla niego miejsca w kolekcji specyficznych pamiątek rzeźbiarki. Ojciec reprezentuje również męski punkt widzenia — i n n y od kobiecego. A przecież Szapocznikow przeżyła gehennę wojenną głównie z kobietami, pośród nich.

Pamiętka I wessała w siebie kilka historii, rozgrywających się w różnym czasie, ale które bezpośrednio dotyczą artystki w jej życiowych, granicznych momentach. Zostały pochłonięte przez żywicę, która swoją fakturą i kolorem przypomina ludzką skórę. Dotykając odczuwa się zimno, nierówności. Ta rzeźba — twór — Inny — rak — stała się dowodem końca życia ludzkiego, rozpadu, ale jednocześnie dowodem przeciw ostatecznemu „przemienieniu” i zniknięciu ciała.

Inną rzeźbą Aliny Szapocznikow chwytającą śmierć jest monumentalny *Pogrzeb Aliny* z roku 1970 (il. 48). Artystka stworzyła grobowiec, rodzinny, duży, dla wszystkich. Dla siebie również. Zdeformowany, przypominający mięsną tkankę z wieloma naroślami, chorą, zepsutą, zdegenerowaną. W grobowcu leżą już najbliżsi rzeźbiarki. Wtopiła wiele zdjęć. Nie ma jeszcze tylko Gospodyni, bo przecież to przede wszystkim JEJ grobowiec, to JEJ pogrzeb — ALINY.

Izabela Kowalczyk zauważa, „iż używanie fotografii w rzeźbach jest też ciekawe ze względu na związki samej fotografii ze śmiercią”²⁶. Przywołuje Rolanda Barthes’a:

Zdjęcie tak podobne, że usiłuje się je ożywić [...] — jest jak teatr pierwotny, jak Żywy Obraz, uosobieniem nieruchomej i pomalowanej twarzy, pod jaką kryją się dla nas umarli²⁷.

Nadając pracy taki tytuł, Alina Szapocznikow sama siebie uśmierca, symbolicznie — ponieważ każde potknięcie, niepokój, zmiana, cierpienie jest swego rodzaju śmiercią. Każda istota czująca przeżywa w życiu wiele swoich śmierci. Jednak w kontekście choroby artystki i wiedzy jakie były konsekwencje raka, *Pogrzeb Aliny* staje się narracją jak najbardziej prawdziwą i dosłowną. Albowiem zapomnienie o śmierci kaleczy nasz umysł, jak pisał Zygmunt Bauman. I należy o niej myśleć z szacunkiem, bez strachu, być gotowym. Próbować ją oswoić lub oswoić siebie z nią. Przepracować Obcego w sobie, nadać mu tożsamość, twarz, jakąś formę. Susan Sontag, która sama zachorowała na raka i przez niego zmarła, pisała:

w sensie metaforycznym [rak] jest nie tyle chorobą czasu, co chorobą lub patologią przestrzeni. Główne jego metafory nawiązują do pojęć z zakresu topografii (rak „rozszerza się”, „rozprzestrzenia”; guzy są „usuwane drogą chirurgiczną”) i jego najbardziej

²⁵ J. Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, [Muzeum Narodowe w Krakowie], Kraków 2001, s. 10.

²⁶ I. Kowalczyk, *Aliny Szapocznikow: osvajanie „abjectu”*, [on-line]. [Dostęp: styczeń 2013]. Dostępny w WWW: <http://www.obieg.pl/artmix/4152>.

²⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 55.

przerażająca konsekwencją, oprócz samej śmierci, jest okaleczenie lub amputacja jakiejś części ciała²⁸.

Angelika Markul — Druga

Poszukując własnego idiomu artystycznego ta młoda, niezwykle inteligentna artystka wykorzystuje, z jednej strony, wielopłaszczyznową metaforę, a z drugiej, zmierza do symplifikacji przekazu boleśnie (dosłownie) jednoznacznego. Angelika Markul — uczennica Christiana Boltkańskiego, jednego z najważniejszych współczesnych, intermedialnych artystów, wytrwale i konsekwentnie opowiada o granicach pomiędzy życiem i śmiercią, obecnością i nieobecnością, stawaniem i zanikaniem, wyobraźnią i rzeczywistością. W sztuce eksploruje momenty graniczne, w których dochodzi do zupełnej destrukcji ducha, ciała, umysłu.

Następuje szybsze bicie serca, krew bębni w żyłach. Ta niewiadoma jest paraliżująca, ponieważ widz nie jest niczego pewien, zatrwożony czeka na następną chwilę, która może okazać się dla niego jeszcze bardziej bolesna od poprzedniej. Trwałe (?) 'ja' ginie gdzieś, rozsypuje się, znika. Artystka bez żadnych skrupułów zaprasza Śmierć w przestrzenie muzealno-galeryjne. Momentami jest Ona koszmarna, odpychająca, wstrętna, innym razem liryczna, poetycka, spokojna.

Angelika Markul opowiada o Śmierci w szerokim kontekście, nie jest to umieranie zindywidualizowane, raczej doświadczenie wszystkich czujących istot. Świat roślin, zwierząt i ludzi przeplata się ze sobą. Każda z tych egzystencji traktowana jest przez artystkę w ten sam sposób — ponieważ Śmierć dotyka wszystkich i wszystko. Artystka tworzy odrażająco-perwersyjno-bolesny kolaż, w którym tematami przewodnimi są: pamięć, wspomnienie, doświadczenie, historia oraz życie kończące się zawsze umieraniem, po którym znowu następuje powtórne narodzenie.

Nów — opowieść o Nocy, Dakini i Śmierci

Nów Angeliki Markul pokazany w 2009 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu był szeroką prezentacją prac artystki (il. 51). Przestrzeń wystawiennicza stała się gigantyczną instalacją, złożoną z wcześniejszych prac wideo, rzeźb oraz imponującego obiektu *site specific*, zaprojektowanego przez artystkę do największej sali ekspozycyjnej. Ta instalacja bezpośrednio odwoływała się do estetyki śmierci. W sposób dosłowny eksplorowała motyw śmierci — pomijając niuanse i tabuizację umierania oraz pośmiertnego rozkładu. Angelika Markul zamieniła sterylną przestrzeń architektoniczną w wielkie cmentarzysko, po którym biegają nagie, zdeformowane istoty płci żeńskiej, wysmarowane krwią, tłuszczem i popiołem. Wielka Kobieta, Wielka Matka ciężko oddycha, prowokując swój orszak do szaleńczego, histerycznego tańca życia i śmierci. To świat zmarłych, agonalne przyspieszenie, pochłaniająca otchłań, wegetatywność, która uwodzi i zatruwa, usztywniona, monumentalna groza tego, czego nie da się uniknąć.

Nów jest jedną z faz księżycy, w której nie można zobaczyć go z Ziemi nieuzbrojonym wzrokiem, zwrócony ku niej nieoświetloną półkulą paradoksalnie uwidacznia, czyni ewidentną swoją własną niewidzialność. Nów w niemal wszystkich kulturach i w mitologiach związany jest z żeńskością, misterium owulacji, potencjałem wzrostu i zmiany w rytmach miesięcznych cykli. Wielka Kobieta/Matka — Istota Pierwotna, Ona, Prymarna Podstawa — Rodzicielka — Zabójczyni staje się główną postacią.

²⁸ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Warszawa 1999, s. 18.

Ma moc rodzenia. Żeńskość spontanicznie rodzi. Jest podstawową przestrzenią i pustką²⁹.

Ta dobra i ta zła kobieta/matka.

Biegun pozytywny zbiera takie cechy, jak matczyna troskliwość i współczucie; magiczny autorytet żeńskości; mądrość i duchowy zachwyt, które przerastają rozum; instynkt czy impuls opieki; wszystko, co jest łagodne, wszystko, co pielęgnuje i podtrzymuje, co przyspiesza wzrost i płodność. Krótko mówiąc — dobra matka.

Negatywny biegun przywodzi na myśl złą matkę: wszystko, co tajemne, ukryte, ciemne; otchłań, świat zmarłych, wszystko, co pożera, uwodzi i truje oraz wszystko to, co jest przerażające i czego nie da się uniknąć, jak losu³⁰.

Kobieta tworzy bezkształtność. Przynajmniej w męskich fantazmatach. Jest chaosem, ziejąca otchłanią, ciemnością, wilgocią. Ale kobieta tworzy także dziecko? Jak zatem połączyć dziecko z bezkształtnością? Miłość z nienawiścią? Życie ze śmiercią? Artystka inteligentnie zadaje pytania nie udzielając odpowiedzi. Te dychotomie są nierozdzielne, inne i takie same, całkowicie zależne od siebie.

Instalacja *site specific* składała się z kilku znaczących elementów: wielkoformatowych rzeźb oraz specyficznych, nerwowo drgających obrazów. Gigantyczne obiekty artystka zbudowała z czarnej, połyskującej, pięknie udrapowanej folii, rozpiętej na drewnianych stelażach. Widz zastanawia się kogo spotkał? Kto to jest? Noc? Demonica? Śmierć? Żałobna Kobieta? Obiekt zostaje ucieleśniony, przyjmuje rolę niepokojąco niebezpiecznej kobiety. To taka Maman³¹, która posiadała wiedzę i władzę, z góry przyglądając się światu. Wchłaniając w siebie — pod czarną spódnicę istoty, które powinny już odejść ze świata żywych. Bezwstydnie rozwiera uda, dając i zabierając życie, budując je i niszcząc.

Niektóre z form zostały przez artystkę jakby „wciśnięte” w drewniane skrzynie — trumny. Ale są nieposłuszne. Wylewają się na zewnątrz, żyją swoim własnym życiem, kierują się tam, gdzie chcą. Zachowane, zapakowane w czarne worki zwłoki — resztki zostały porzucone, stały się abjectem — wciąż pomiędzy, jeszcze nie pochowane, czekające na swoją kolej. Treść bez jakichkolwiek dodatków.

Drgające obrazy to srebrne ekrany oświetlone pulsującym światłem, które bezwzględnie atakuje wpatrujące się weń oko. Ten obraz męczy, wywołuje ból, denerwuje. To jakby moment między jednym a drugim mrugnięciem powieki, przebłyski czegoś, co jest nieznanne i niezrozumiałe. Jakaś zaszyfrowana wiadomość, zapewne bardzo ważna, ale my nie potrafimy odczytać tego ukrytego znaku. Widz odczuwa jedynie niewiarygodne zmęczenie.

Przestrzeń ta jednoznacznie kojarzy się z miejscem „przeklętym”, kostnicą, przemocą, pochówkiem, piekłem, gehenną, mroczną tajemnicą, śmiercią.

I brakiem wyjścia.

²⁹ T. Allione, *Kobiety mądrości. Tajemne życie Maczigi Labdron i innych Tybetanek*, Kraków 1998, s. 58.

³⁰ C. G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, transl. by R. F. C. Hull, Princeton, N.J. 1968, s. 158 („Collected Works”, wol. 9, cz. 1).

³¹ Tytuł rzeźby francuskiej artystki Louise Bourgeois. „Pajęczycza jest odą do mojej matki. Ona była moją najlepszą przyjaciółką. Jak pajęczycza, moja matka była tkaczką. Jak pajęczycza, moja matka była bardzo mądra. Pająki są przyjazne. Pająki jedzą komary. Wiemy, że komary roznoszą choroby, dlatego są niechciane. Tak, pająki są pomocne i opiekuńcze, tak jak moja matka”; U. Usakowska-Wolff, *Niepokój w starych dekoracjach*, [on-line]. [Dostęp: maj 2013]. Dostępny w WWW: <http://www.usakowska-wolff.com/bourgeois.htm>.

Zakończenie

One przybywają z daleka: spoza czasu, z pustkowiec, gdzie wiodą swój żywot czarownic, spod spodu, spod „kultury”, z dzieciństwa, tak bolesnego, że trzeba je zapomnieć, pogrzebać w niepamięci. Małe dziewczynki uwięzione w „źle wychowanych” ciałach. Pełne rezerwy, niedostępne nawet same dla siebie, zimne jak gład. Nieczułe. Ale cóż się pod tym kłębi!³²

Alina Szapocznikow (ur. 16 maja 1926 w Kaliszu, zm. 2 marca 1973 w Praz-Coutant, Francja). Jedna z najwybitniejszych polskich rzeźbiarek. W latach 1945–1946 studiowała w praskiej pracowni Otokara Velimskiego. Dalsze studia odbyła w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej w Pradze (pod kierunkiem Josefa Wagnera) i w latach 1948–1950 w École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA) w Paryżu (jako wolna słuchaczka uczęszczała do pracowni Paula Niclausse’a). W 1951 roku wróciła do Polski. W roku 1963 przeniósł się na stałe do Francji. Twórczość Szapocznikow była na bieżąco żywo komentowana. Kilkakrotnie artystka otrzymała nagrody za swoje prace: w roku 1965 na XXI Salonie Majowym w Paryżu pokazała rzeźbę *Goldfinger*, za którą uhonorowano ją nagrodą Fundacji Copley (w jury byli między innymi: Jean Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst); w roku 1972 na II Międzynarodowej Wystawie Rysunku w Moderna Galerija w Rijece wyróżniono ją za serię rysunków *Ludzka droga* (w jury zasiadali: Pierre Alechinsky, Alexander Calder, Joan Miró, Antonio Tapies). Pierwszą obszerną prezentacją twórczości tej wybitnej rzeźbiarki poza Polską była wystawa „Alina Szapocznikow: Sculpture Undone 1955–1972” w Centrum Sztuki Współczesnej WIELS w Brukseli (wrzesień 2011 – styczeń 2012). Pokaz skupiał się na pracach Szapocznikow z najbardziej eksperymentalnego, późnego okresu jej twórczości, któremu kres położyła przedwczesna śmierć artystki. Ekspozycja stanowiła część pierwszej „Culture” — Programu Kulturalnego Prezydencji Polskiej w Radzie Unii Europejskiej. Po premierowej odsłonie w Brukseli była pokazywana także m.in. w Los Angeles i Nowym Jorku (2012)³³.

Angelika Markul (ur. 1977 r. w Szczecinie, mieszka i pracuje w Paryżu). Artystka ukończyła studia wyższe w École Nationale Supérieure des Beaux Arts w Paryżu, seminarium „Introduction to the exhibition” oraz otrzymała Dyplom Narodowy Sztuk Plastycznych w ENSBA w dziedzinie sztuk multimedialnych. W ciągu ostatnich lat uczestniczyła w wielu wystawach zbiorowych i indywidualnych w Europie m.in. „La Clarté Souterraine” Kewenig Galerie, Kolonia, 2007/2008 (wystawa indywidualna); „Parole d’insecte”, Galerie Frédéric Giroux, Paryż, 2006 (wystawa indywidualna); „The Pantagruel Syndrome” w ramach T1 Torino Triennale Tremusei — Castello di Rivoli, Museo d’Arte Contemporanea w Turynie, 2006; „J’en rêve” w Fondation Cartier w Paryżu, 2005; „I still believe in miracles” w Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 2005. W Polsce wystawiała wielokrotnie, m.in. w ramach wystawy indywidualnej w Galerii Foksal w Warszawie w 2006 r., „Ponowoczesność i życie wieczne”, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2007; „Pamięć tej chwili z odległości lat, które miną”, Fabryka Schindlera, Kraków 2007. Wystawa indywidualna w Centrum Sztuki Współ-

³² H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie — antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 170 („Biblioteka Tekstów Drugich”, t. 1).

³³ M. Kitowska-Łysiak, *Alina Szapocznikow*, [on-line]. [Dostęp: styczeń 2013]. Dostępny w WWW: http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/alina-szapocznikow.

czesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Projekt „Bambi w Czarnobylu” wyróżniony nagrodą SAM Art Projects 2012. Markul otrzymała 20 tys. euro na realizację projektu, który zostanie wystawiony w Palais de Tokyo w Paryżu. W galerii Tarasieve trwa aktualnie wystawa najnowszych prac Markul. Artystka przygotowuje ponadto wystawy osobiste: w Zamku Chamarande we Francji (marzec 2013) i w Muzeum Sztuki w Łodzi (jesień 2013). Weźmie także udział w przyszłorocznej edycji nowojorskiego biennale Performa³⁴.

BLACK SUNS, WHITE MOONS—DEATH IN THE ART OF ALINA SZAPOCZNIKOW AND ANGELIKA MARKUL

Both of the artists are painfully honest, and through pain, they talk about death. Rarely ever is it naïve and trivial, sometimes it is serious and acute, frequently it is metaphorical and literal. Death reoccurs in the lives and works of these two women quite often. Alina Szapocznikow and Angelika Markul—two artists operating within different historical-artistic spaces—they tell a shocking tale in a specific feminine language. The tale of slow vanishing, crushing destruction, about that exhalation which is not followed by another inhalation.

KEY WORDS: Feminist art; feminine language; illness; death; sculpture; installation.

³⁴ J. Zielińska, [Wstęp], [w:] *Nów. Angelika Markul*, [katalog wystawy] Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, 20 marca – 31 maja 2009, [on-line]. [Dostęp: styczeń 2013]. Dostępny w WWW: <http://csw.torun.pl/wystawy/baza-wystaw/angelika-markul>.



1. Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, *Dziewczyna czyszcząca samowar (Kopciuszek)*, 1884



2. Olga Boznańska w swojej pracowni w Paryżu ok. 1906



3. Zofia Atteslander



4. Maria Dulębianka



5. Aniela Poray-Biernacka

Pologne

	Leukonska		
27	Duchowska		
27	Gricowska	Varsovie	
	Stankiewicz	Kieff	Professeur à Varsovie Bébéci 1895 - Marie: M ^{re} Bohdanowicz par M ^{lle} Stankiewicz
27	Bilinska	Varsovie	
B	Wisłowska	Cracovie	
	Kaslein		
2.	Certowicz	(salon 1888 - sculpture)	par M ^{lle} Bilinska
	Duleba	salon 1888	
27	Gacyer		par M ^{lle} Bilinska
27	Kaleska		
27	Lajack	Medyka	de chez Charles
27	Biernowska	(ad.: Polska. B. Varsovie)	par M ^{lle} Bilinska
B	Jastrzebska	Cracovie	par M ^{lle} Bilinska
B	Wisłowska	Cracovie	
B	Geneli	Varsovie	
28	Kuener Marie	connait	M ^{lle} Bilinska - par M ^r Marcinkowski
27	Postolska		
B	Lozenny		par M ^r Loghades et M ^{re} Mathieu
B	Mozelewska		par M ^{lle} Wisłowska
B	Lempicka	Varsovie	par M ^{lle} Bilinska & p
27	Tarkiewicza		ami de M ^{lle} Lempicka

6. Académie Julian, Księga wpisów do pracowni kobiecych *Catalogue général des élèves dames depuis 1868*. Wpisy Polek z nazwiskami m.in. Zofii Stankiewicz, Anny Bilińskiej, Toli Certowicz, Leony Bierkowskiej, Zofii Postolskiej i in.



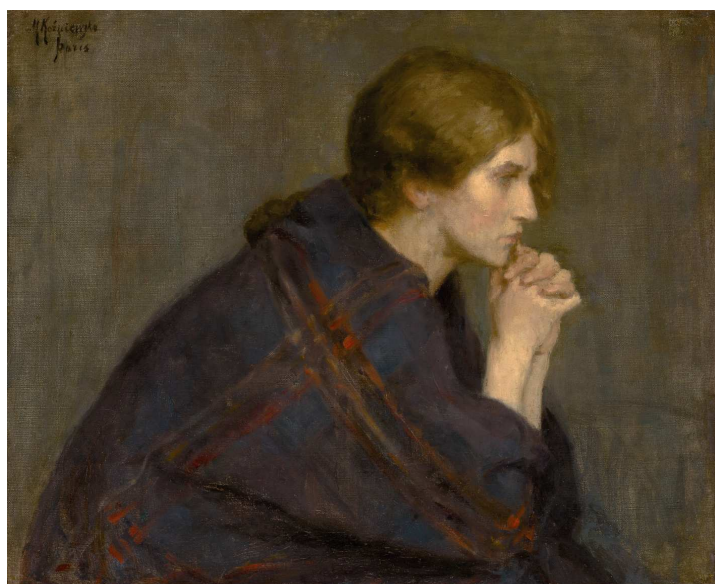
7. Anna Bilińska-Bohdanowiczowa przy pracy, Bretania 1889



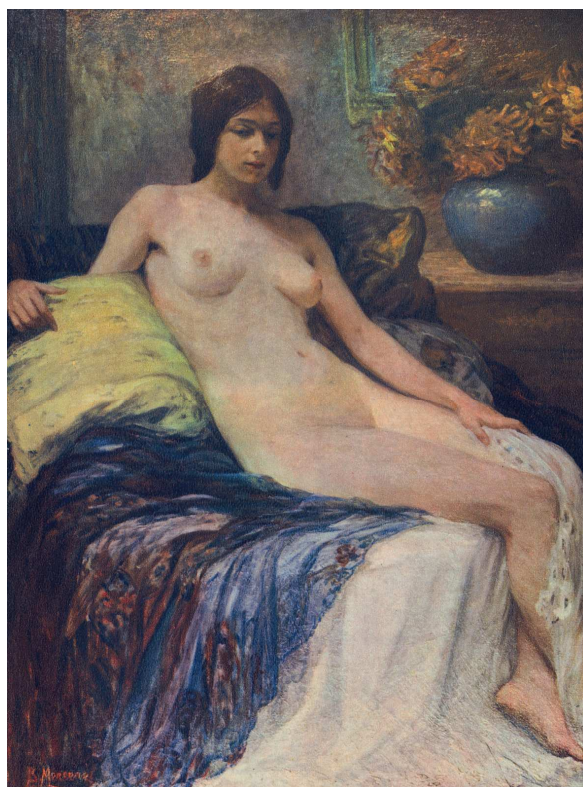
8. Anna Bilińska-Bohdanowiczowa w pracowni kilka miesięcy przed śmiercią



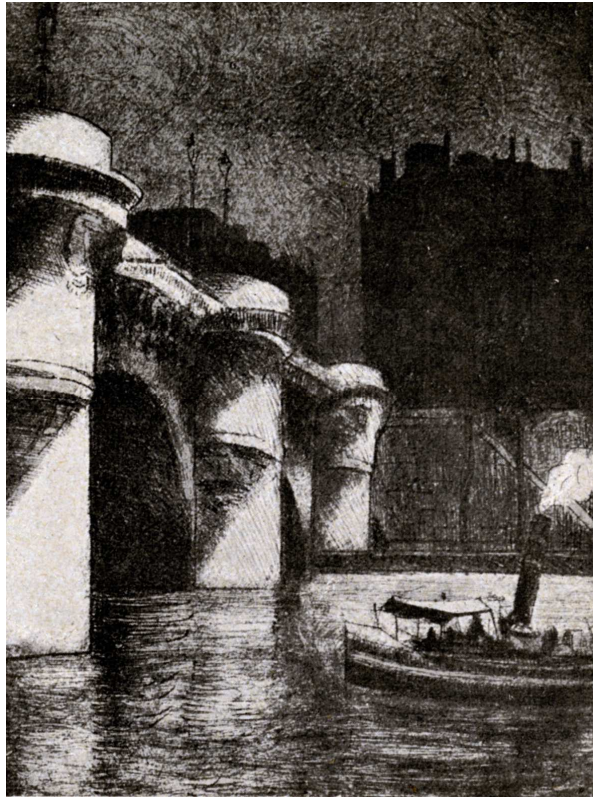
9. Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, *Peonie*, 1886



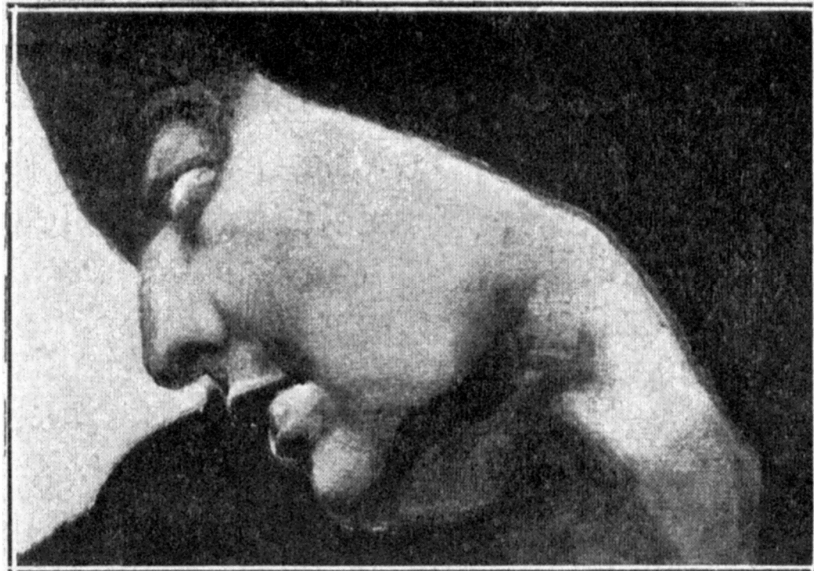
10. Maria Kozniewska, *Rozmyślania*, ok. 1905



11. Blanka Mercère, *Marthe (Marta)*



12. Stefania Ordyńska-Morawska, *Pont-Neuf*



13. Helena Kwiatkowska, *Fragment biblijny*



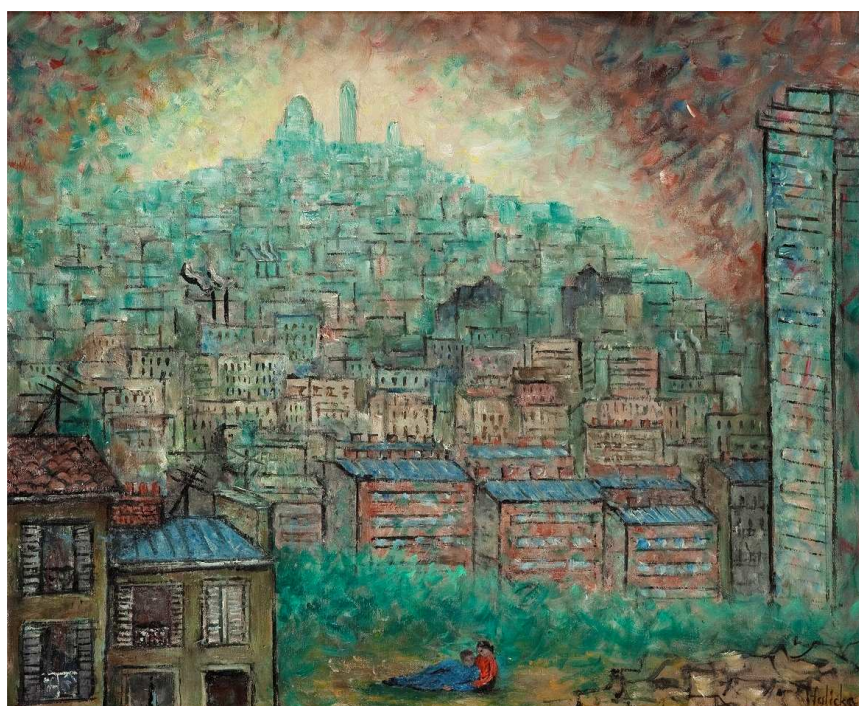
14. Maryla Szczytt-Lednicka, *Madonna*, 1921



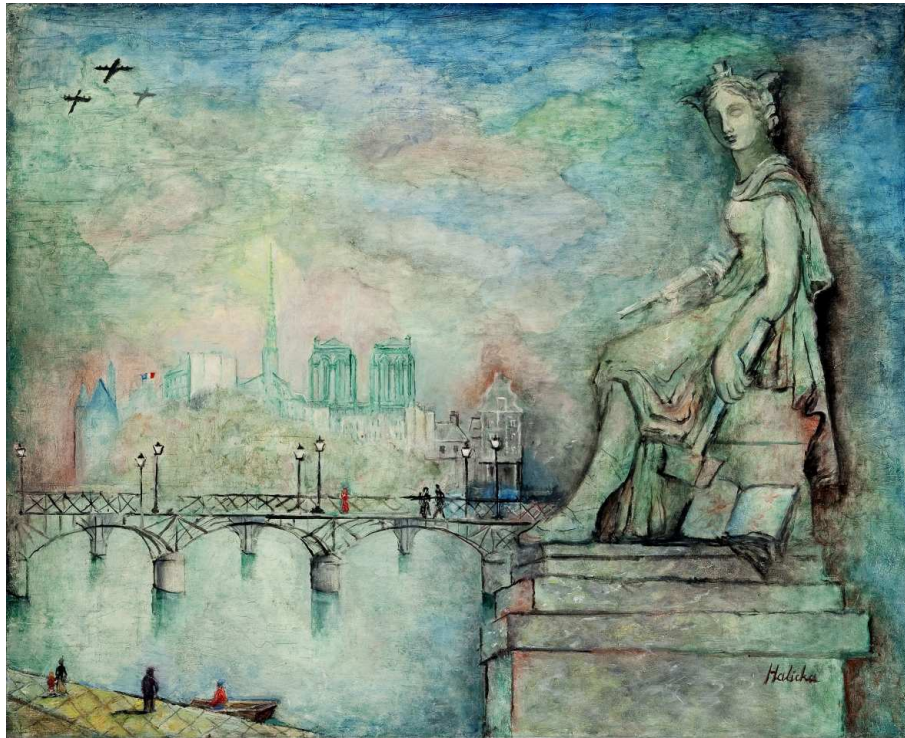
15. Maryla Szczytt-Lednicka, *Czarny anioł*, 1922



19. Alicja Halicka, *Widok miejski, Manhattan*, ok. 1935–1938



20. Alicja Halicka, *Widok na Montmartre i Sacré-Coeur*, lata 50. XX w.



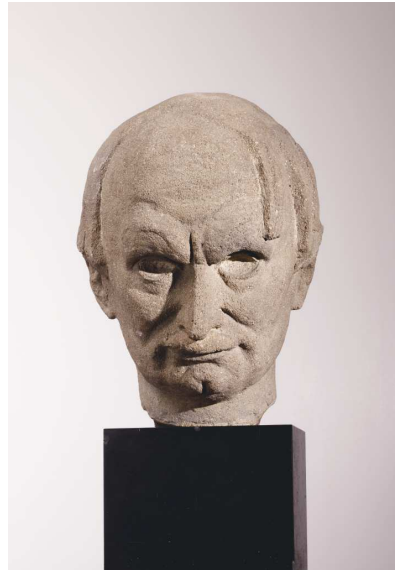
21. Alicja Halicka, *Pont des Arts (Godziny Paryskie)*, 1955



22. Alicja Halicka, *Warszawa: widok na Stare Miasto*, 1958



23. Sara Lipska, *Głowa Artura Rubinsteina*, 1963



24. Sara Lipska, *Portret Xawerego Dunikowskiego*, 1953



25. Zdjęcie grupowe profesorów, studentek i studentów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, 1904. Sara Lipska — w pierwszym rzędzie stojącym czwarta od prawej; Xawery Dunikowski — w pierwszym rzędzie siedzącym na ławkach piąty od lewej



26. Sara Lipska, Projekt sukienki i peleryny, ok. 1930



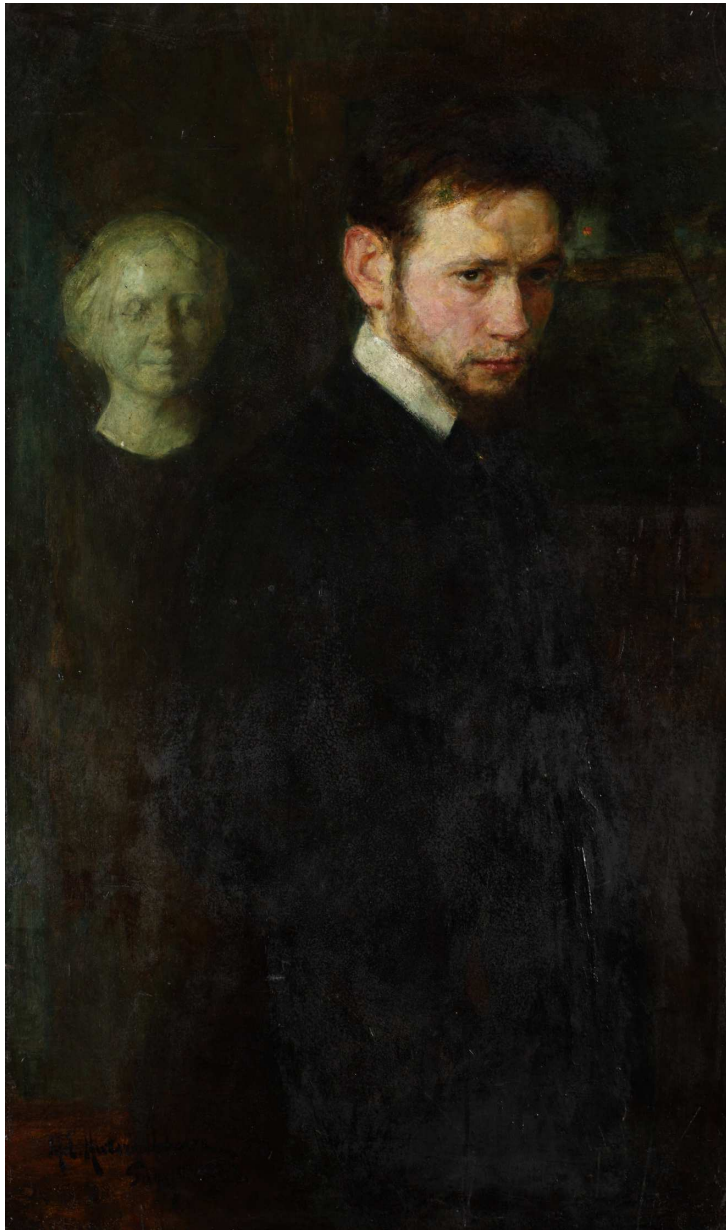
27. Sara Lipska, Projekty kostiumów do baletu *Taniec Ptaków*; ok. 1950



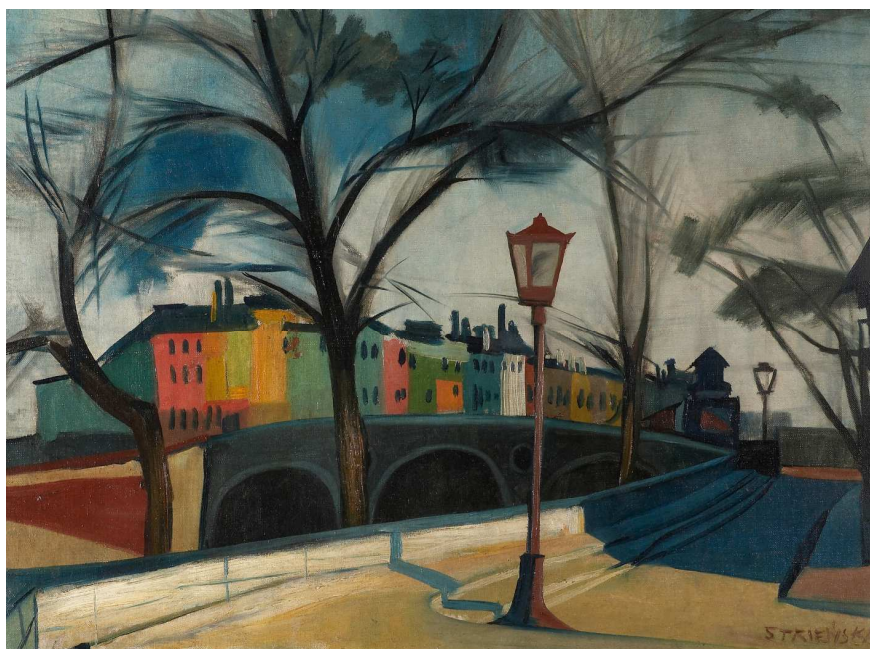
28. Mela Muter przy pracy, ok. 1901



29. Mela Muter, *Portret dr Bolesława Nawrockiego*, 1965



30. Mela Muter, *Portret Leopolda Staffa*, 1903



31. Zofia Stryjeńska, *Wyspa Cité*, 1919–1921



32. Zofia Stryjeńska, *Widok Rue des Saules z Maison Rose na Montmartrze*, 1919–1921



33. Zofia Stryjeńska, *Święty Dominik Savio*, 50. XX w.



34. Zofia Stryjeńska, *Krajobraz polski*, lata 50. XX w.



35. Tamara de Lempicka, *Autoportret*, 1929
© 2013 Tamara Art Heritage / ADAGP, Paris/ Artists Rights Society (ARS), New York



36. Tamara de Lempicka, *La Belle Rafaela*, 1927
© 2013 Tamara Art Heritage / ADAGP, Paris/ Artists Rights Society (ARS), New York



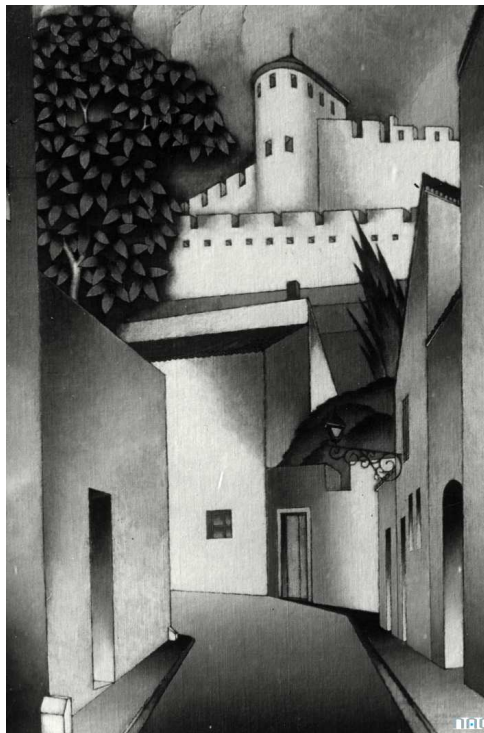
37. Tamara de Lempicka, *Portret księżnej Mariki de la Salle*, 1925
© 2013 Tamara Art Heritage / ADAGP, Paris/ Artists Rights Society (ARS), New York



38. Tamara de Lempicka, *Adam i Ewa*, 1931
© 2013 Tamara Art Heritage / ADAGP, Paris/ Artists Rights Society (ARS), New York



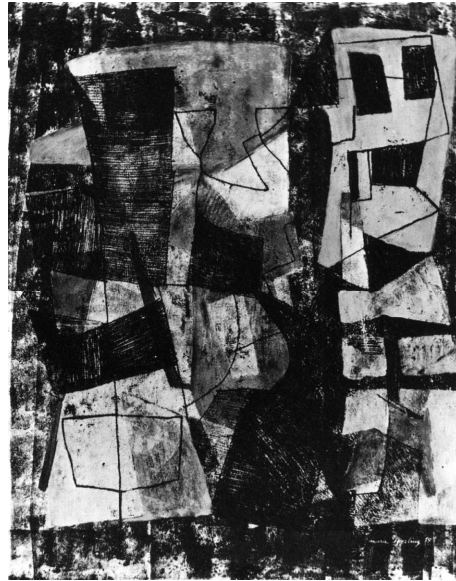
39. Nina Aleksandrowicz, *Stara Prowansalka*



40. Anna Harland Zajęzkowska, *Motyw z Carcassonne*



41. Helena (Het) Kwiatkowska, *Kobieta z winogronami*



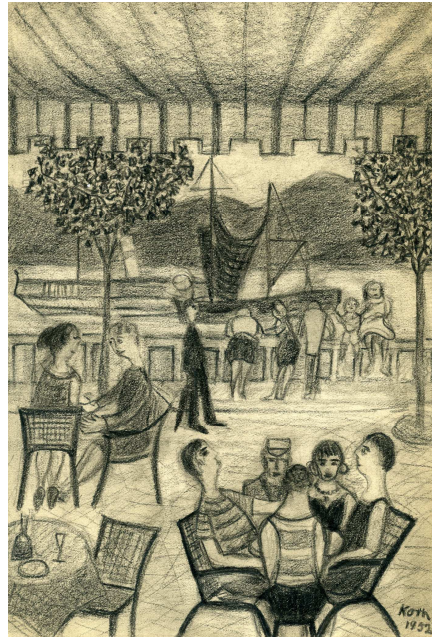
42. Maria Sperling, *Szara kompozycja*



43. Eleonora Reinhold, *Masyw Les Alpilles w Saint Rémy*



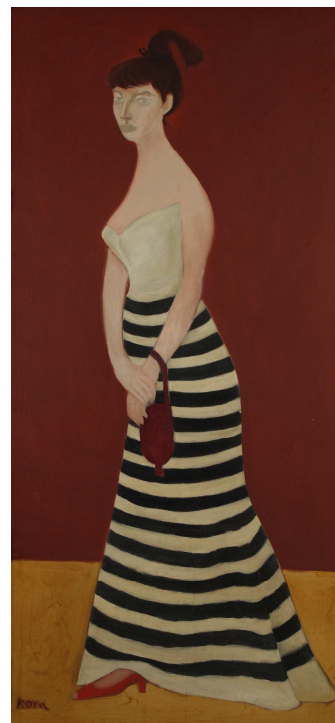
44. Halina Korn-Żuławska w pracowni na St. John's Wood, Londyn ok. 1953



45. Halina Korn-Żuławska, bez tytułu, 1952



46. Halina Korn-Żuławska, *Playing Pin Table in Soho*, 1962



47. Halina Korn-Żuławska, *Autoportret*, ok. 1953



48. Alina Szapocznikow, *Pogrzeb Aliny*, 1970



49. Alina Szapocznikow w pracowni w Malakoff pod Paryżem, 1967



50. Angelika Markul



51. Angelika Markul, „Nów”, wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, 2009



52. Od lewej: Edward Bojanowski, Maria Werten, Leonidas Dudarew-Ossetyński, Kalifornia 1947



53. Maria Werten, [*Dziecko-motyl unoszone przez ptaka*], ok. 1920



54. Maria Werten, *Z koszykiem*, 1916



55. Maria Werten, *A Joyous Christmas [Radosne Boże Narodzenie]*,
lata 30. XX wieku, kartka świąteczna



HISTORIA LITERATURY

**OBRAZ RECEPCJI POWIEŚCI
W ODCINKACH NA ŁAMACH
„DZIENNIKA POLSKIEGO
I DZIENNIKA ŻOŁNIERZA”
W LATACH 1949–1965
W ŚWIETLE LISTÓW
OD CZYTELNIKÓW**

Artur JABŁOŃSKI (Toruń)

Londyński „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, pomimo ukazania się dwóch monografii (właściwie trzech, lecz trudno uznać tendencyjne studium Klaudiusza Hrabyka pisane na zamówienie ówczesnych władz za pełnowartościową pracę¹), pozostaje wciąż niedostatecznie opracowany. Rozwój badań nad pismem w ostatnich latach to zasługa autorki obu wspomnianych pozycji, Jolanty Chwastyk-Kowalczyk. W 2003 roku w „Roczniku Historii Prasy Polskiej” opublikowała dwa artykuły: *O potrzebie badań nad „Dziennikiem Polskim”* i *„Dziennikiem Żołnierza”* oraz *Problemy oświaty*

¹ K. Hrabyk, *Emigracyjny „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”. Studium monograficzne*, Warszawa 1972. Por. uwagi współczesnej monografistki pisma: J. Chwastyk-Kowalczyk, *Londyński „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1944–1989*, Kielce 2008, s. 10–11.

*i szkolnictwa wyższego na łamach „Dziennika Polskiego” w latach 1940–1943*². Pierwszy poruszał problematykę okoliczności powstania i funkcjonowania obu pism, pełnionej przez nie roli, przymusowej fuzji. Drugi dotyczył kręgu zagadnień związanych z edukacją, ze szczególnym uwzględnieniem szczebla uniwersyteckiego. Poza kilkoma innymi tekstami najważniejszymi dokonania badaczki w tym zakresie są dwie książki: *Londyński „Dziennik Polski” 1940–1943* (Kielce 2005) i *Londyński „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1944–1989* (Kielce 2008). Monograficzny charakter obu prac sprawia, że pewne zagadnienia zostały w nich zaledwie wspomniane lub w minimalnym stopniu omówione. Jednym z nich bez wątpienia są powieści w odcinkach³. Oczywiście, nie sposób odmówić badaczce uznania za sporządzenie trzech tabel, które stanowią będą bazę materialną dla każdego, kto chciałby się w przyszłości zająć tą tematyką na łamach londyńskiego dziennika. Przygotowała pełną listę opublikowanych powieści (zarówno przedruków, jak i pisanych na zamówienie), opowiadań, wspomnień i fragmentów innych form prozatorskich wraz ze spisem numerów, w których się ukazywały i krótkim zarysem treści⁴.

W swoim tekście chciałbym pokazać, że czytelnicy „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza” od prozy oczekiwali czegoś więcej niż zwykłej rozrywki, wymagając wysokiego poziomu artystycznego i lansowania odpowiednich postaw moralnych. Swoją tezę chciałbym poprzeć materiałem egzemplifikacyjnym w postaci listów do redakcji publikowanych w dzienniku w latach 1949–1965. Ograniczenie się do zaledwie szesnastu lat może dziwić, lecz wydaje się rozsądne z dwóch powodów: po pierwsze, objęcie badaniem wszystkich listów najzwyczajniej nie jest konieczne; przykładów poruszanych zagadnień, standardowych zarzutów, pomysłów czy roszczeń w danym okresie nie brakuje. Zarówno treściowo, jak i formalnie zamieszczane na łamach listy dzielą się na kilka typów, które są w rzeczonym okresie bogato reprezentowane. Materiały publikowane w tym czasie są w wystarczającym stopniu reprezentatywne, by na ich podstawie dokonać kompletnego omówienia interesujących mnie kwestii. Po drugie, wybór lat 1949–1965 nie jest przypadkowy — to właśnie wtedy swoje utwory publikuje w dzienniku Napoleon Sąddek. Liczba i skrajność reakcji na jego twórczość pozwala uznać go za najpopularniejszego prozaika spośród wszystkich autorów powieści w odcinkach, którzy znaleźli miejsce na łamach „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”.

W latach 1944–1989 łącznie ukazało się drukiem sto dwadzieścia pięć powieści sześćdziesięciu ośmiu autorów, z czego do roku 1965 — sześćdziesiąt utworów spłodzonych przez czterdziestu twórców. Tylko szesnastu z nich publikowało w „Dzienniku” więcej niż jedną powieść. Byli to: Napoleon Sąddek, Bernard Newman, Wiktor Budzyński, Antoni Bogusławski, Zofia Kozarynowa, Czesław Dobek, Józef Łobodow-

² Zob.: *Rocznik Historii Prasy Polskiej* 2003 t. 6 z. 1(11), s. 181–197; z. 2(12), s. 129–154.

³ Również inne, nie przywołane tu prace o „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza” (dalej: DPiDŻ) nie poruszają tej problematyki.

⁴ J. Chwastyk-Kowalczyk, *Londyński „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”*, s. 183–207. Można tu jedynie poczynić dwie uwagi: po pierwsze, obok numerów DPiDŻ powinna znaleźć się informacja o liczbie odcinków danej powieści, ponieważ zdarzały się sytuacje (na przykład choroba pisarza), które zmuszały redakcję do wypełniania tej rubryki innymi tekstami. Ponadto, w każdy czwartek miejsce odcinka powieściowego zajmował felieton Zygmunta Nowakowskiego. Po drugie, niektóre zarysy treściowe, a zwłaszcza rozróżnienie między sensacyjnym a obyczajowym charakterem utworu, można uznać za kwestię sporną. Problem ten dotyczy jednak struktury samego dzieła i płynności pewnych określeń w odniesieniu do tak specyficznego tworu, jakim jest powieść w odcinkach, nie zaś błędu badaczki.

ski, Roman Orwid-Bulicz, Janusz Kowalewski, Karol Zbyszewski, Teodozja Lisiewicz, Anna Nicole, Jan Szeliga, Andrzej Marzecki, Paweł Szarek, Józef Weyssenhoff. Niektórzy spośród pozostałych pojawiali się ponownie jako autorzy opowiadań i artykułów. Członkowie wymienionej szesnastki także drukowali inne utwory: Antoni Bogusławski — wiersze, Napoleon Sądek i Czesław Dobek — reportaże z podróży⁵.

Nie we wszystkich numerach „Dziennika” publikowano listy do redakcji. Przeważnie jednak pojawiały się w liczbie od dwóch do czterech. W szczególnych wypadkach poświęcano im kilka kolumn lub nawet całe strony. Towarzyszyły wówczas ważnym dyskusjom toczonym wokół aktualnych spraw lub kwestiom wewnętrznym, jak na przykład dobór tematów czy przyszłość dziennika⁶. Pismo wiele miejsca poświęcało kulturze, w tym sprawom życia literackiego⁷, toteż listy często jego właśnie dotyczyły. Jak ważna była literatura dla czytelników świadczy popularność dodatku „Środa Literacka”. Tak pisał o nim Józef Łukaszewicz:

Pragnę wyrazić swoją wdzięczność i zarazem uznanie za tak wartościową innowację, jaką jest „Środa Literacka”. Jest w tym niestety pewne „ale”, a mianowicie: ten doskonały i świetnie redagowany dział powinien być naprawdę cotygodniową „Środą”. Tematów i zagadnień poruszanych w tym dziale jest taka masa, że na pewno nigdy cennych materiałów nie zabraknie. Osobiście jestem stałym czytelnikiem „Dziennika” od 1945 i muszę przyznać, że „Środa Literacka” jest jednym z działów, który mnie najbardziej odpowiada⁸.

Listy w sprawach okołoliterackich dotyczyły różnych zagadnień. Najczęściej pojawiały się reakcje na rzekomo niesprawiedliwe recenzje, na które sami krytycy nie wahałi się odpowiadać⁹. O ile zwykle negatywna ocena tekstu krytycznego wynikała z odmiennej oceny dzieła, o tyle zdarzały się klarownie sformułowane oczekiwania w stosunku do postawy dziennikarza¹⁰. Dużym zainteresowaniem cieszyły się życiorysy pisarzy, zarówno zmarłych (głównie wieszczów), jak i żyjących — zwłaszcza tych, którzy powrócili do kraju¹¹. Liczne konkursy pozwalały czytelnikom na wykazanie się

⁵ Zob. m.in.: N. Sądek, *Stroje Amerykanek i śledź w śmietanie*, DPiDŻ 25.09.1958, s. 3.

⁶ Zob.: *Czytelnicy o plebiscycie w sprawie: Zjednoczenie a jałtańczycy*, DPiDŻ 13.05.1953, s. 2; *Czytelnicy mają głos. O Rosji i komunizmie: za dużo, czy za mało?*, DPiDŻ 15.05.1953, s. 2.

⁷ J. Chwastyk-Kowalczyk, *Życie literackie, literatura i inne działy piśmiennictwa na łamach „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”*, [w:] tejsze, *Londyński „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”*, s. 97–270.

⁸ J. Łukaszewicz, „Środa Literacka”, DPiDŻ 22.06.1960, s. 2. Zob. też: „Środa” co środę, DPiDŻ 13.12.1963, s. 2.

⁹ Za przykład może tu posłużyć krótka wymiana zdań między Stanisławem Balińskim, A. Orlińskim i Wacławem Grubińskim w sprawie recenzji tego ostatniego, dotyczącej komedii Napoleona Sądka *Kwatera nad Adriatykiem*; zob.: *Jeszcze o „Kwaterze nad Adriatykiem”*, DPiDŻ 8.04.1950, s. 2; W. Grubiński, *Recenzent odpowiada „szaremu człowiekowi”*, DPiDŻ 15.04.1950. Recenzje Grubińskiego atakowane były stosunkowo często.

¹⁰ „Od recenzentów piszących recenzje a nie notatki reklamowe czytelnik żąda jasnego i dokładnego omówienia wyszłej książki. Chcę z recenzji dowiedzieć się czy wysiłek wydawcy nie został zmarnowany i dlaczego, czy książka graficznie została dobrze opracowana, czy wybór autorów i wierszy (w przypadku antologii) był trafny. Recenzent powinien nie tylko chwalić i zachęcać do kupna, ale też grubą linią podkreślając wytykać błędy wydawców i chybień autorów [...] powinien być odczytany i śledzić ruch wydawniczy”; Cz. Bednarczyk, *Czytelnik a recenzent*, DPiDŻ 21.03.1952, s. 2.

¹¹ Wystarczy chociażby przeczytać list, w którym przypisuje się decyzję Tuwima o powrocie do kraju nabytym w dzieciństwie kompleksom; zob.: J. Kowalewski, *Droga Juliana Tuwima*

znajomością literatury i nie tylko¹². Zgodnie z moim wcześniejszym twierdzeniem, również prezentowane w książkach postawy stanowiły obiekt zainteresowania, a kiedy było trzeba — sprzeciwu. Oto odpis listu do zarządu Klubu Książki Polskiej, zamieszczony w „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza” na prośbę Instytutu Polskiej Akcji Katolickiej:

Uważamy za nasz obowiązek złożyć protest przeciw polecaniu czytelnikom polskim na m. maj rb. przez Klub Książki Polskiej książki pt. *Małżeństwa Koleżeńskie* B. Lindseya. Książka powyższa jest przestarzała, moralnie przewrotna i jeszcze przed ostatnią wojną została przez autora, tegoż B. Lindseya, uznana za szkodliwą i tezy jej były przez niego odwołane. Przedruk tej rozkładowej książki nastąpił ostatnio, z łatwo zrozumiałych względów, w Kraju i dziwić się należy głęboko, że może ona być przez kogokolwiek w środowiskach polskich zalecana¹³.

Pod tekstem znalazła się informacja od redakcji: „«Dziennik Polski» wstrzymał ogłoszenie książki Lindseya”.

Przykłady te pokazują, że literatura i sprawy z nią związane były niezwykle ważne dla czytelników „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”. Stąd liczne wypowiedzi na temat poziomu artystycznego i zawartości ideowej publikowanych na jego łamach powieści w odcinkach.

Do roku 1965 w „Dzienniku” ukazało się sześćdziesiąt dziewięć powieści czterdziestu autorów. W niniejszym zestawieniu pomijam jedną: Z „*Czerwonymi Diabłami*” pod *Arnhem* Marka Święcickiego. Była to pierwsza książka drukowana w „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza”, jednakże na kolejną przyszło czekać cztery lata. Regularnie odcinki powieściowe pojawiają się od numeru czterdziestego dziewiątego, ich bezpośrednia styczność umożliwia porównywanie, dlatego proponuję traktować Święcickiego jako jednostkowy przypadek, nie należący bezpośrednio do interesującego nas zbioru¹⁴. Ostatecznie więc autorów będzie trzydziestu dziewięciu, utworów — sześćdziesiąt osiem. Spośród nich słowa komentarza nie doczekały się dwadzieścia dwa, czyli praktycznie jedna trzecia.

W porządku chronologicznym liczbę odnotowanych przez redakcję reakcji na opublikowane powieści ilustruje tabela¹⁵:

do współpracy z sowieckim okupantem, DPiDŻ 15.05.1953, s. 2; tenże, *Tuwim i gimnazjum rosyjskie*, DPiDŻ 30.06.1953; J. S., Bergson, *Jak tu się sprzeciwić?*, DPiDŻ 14.07.1953, s. 2; C. K., *Jak to było z Tuwimem*, DPiDŻ 27.07.1953, s. 2. Warto dodać, że do pierwszego listu Kowalewskiego ustosunkowały się „Wiadomości” Grydzewskiego, na co sam autor powołuje się w drugim liście.

¹² Zob.: S. Otwinowski, *Zygmunt August i Słowacki*, DPiDŻ 22.03.1950, s. 2.

¹³ J. Baliński, B. Podhorski, *Szkodliwa książka*, DPiDŻ 9.05.1949, s. 2.

¹⁴ Pierwszą powieścią publikowaną na łamach „Dziennika Polskiego”, jeszcze przed przymusową fuzją z „Dziennikiem Żołnierza”, był *Polonez* Martina Hare, którego odcinki ukazywały się w drugiej połowie 1940 roku. Prozę w latach 1940–1943 reprezentowały ponadto jedynie opowiadania (głównie lotnicze) oraz fragment powieści *Znicze* Władysława Kisielewskiego; zob.: J. Chwastyk-Kowalczyk, *Londyński „Dziennik Polski”*, s. 49. Widać zatem wyraźnie, że zestawianie ze sobą okresu wojennego i powojennego nie byłoby do końca słuszne z uwagi na odrębność przebiegu i warunków recepcji.

¹⁵ Jej kształt wymaga kilku słów komentarza. Za listy dotyczące powieści uznaję zarówno te odnoszące się do danego dzieła w sposób bezpośredni, jak i te, w których jest ono traktowane instrumentalnie, jako punkt wyjścia do dyskusji tudzież wyliczone jako jedna z licznych zalet/wad samego pisma. Należy pamiętać, że wartość poszczególnych listów nie jest identyczna, toteż sama ich liczba nie jest czynnikiem decydującym o ocenie istotności czy bogactwa recepcji

Autor	Tytuł	Liczba listów
Napoleon Sąddek	<i>Strzał na Earlscourcie</i>	1
Napoleon Sąddek	<i>Małżeństwo Marty</i>	6 [27 wspomnianych]
Tadeusz Nowakowski	<i>Panna z drugiego piętra</i>	1
Napoleon Sąddek	<i>Nieznany tor</i>	3
Antoni Bogusławski	<i>Fiodor</i>	1
Antoni Bogusławski	<i>Tu i tam</i>	3
Napoleon Sąddek	<i>Żyje się tylko raz</i>	6
Stanisław Szpotański	<i>Synowie kłęski</i>	9 [+ uwaga, że jest to jedynie fragment korespondencji w jej sprawie]
Napoleon Sąddek	<i>Zaproszenie na ślub</i>	6
Antoni Bogusławski	<i>I znowu styczeń</i>	6
Bernard Newman	<i>Afera Sosnkowskiego</i>	4
Napoleon Sąddek	<i>Pożar serc</i>	12 [+ wzmianka o licznych innych]
Napoleon Sąddek	<i>Siedemdziesiąt pięć tysięcy</i>	5
Elżbieta Polna	<i>Tych dwoje</i>	4
Sławomir Rawicz	<i>Długi marsz</i>	4
Napoleon Sąddek	<i>Od hostelu do hostelu</i>	4
Czesław Dobek	<i>Sosna</i>	2
Czesław Dobek	<i>Czarny deszcz</i>	3
Ferdynand Goetel	<i>Anakonda. Powieść o węglu</i>	5

danego autora lub utworu. Niemniej jestem przekonany, że mogą być one traktowane na równych prawach, jako głosy w tej samej dyskusji. Zwłaszcza że, w niektórych przypadkach, autorzy listów odnosili się do dyskusji o danej powieści jako jednej z kwestii, które chcieli w swojej korespondencji poruszyć. Nie byłoby więc właściwym dyskwalifikować ich zdania tylko dlatego, że wypowiedzenie go nie było jedynym celem wysłania listu.

Marta Leszno	<i>Rodzina z ogłoszenia</i>	3
Ludomir Danilewicz	<i>Dziewczyna z Piccadilly Line</i>	1
Stanisław Zadrozny	<i>Tu mówi „Błyskawica”</i>	1
Roman Orwid-Bulicz	<i>Nie tylko dla dorosłych</i>	4
Sergiusz Piasecki	<i>Adam i Ewa</i>	3
Napoleon Sądek	<i>Złe samopoczucie</i>	3
Józef Garliński	<i>Ziemia</i>	1
Janusz Kowalewski	<i>Amerykański spadek</i>	3
Vera Wasilewska	<i>Świetlisty tunel</i>	4
Karol Zbyszewski	<i>Początki latania. Legendy i brechty</i>	10
Walery Tarsis	<i>Sala nr 7</i>	2
Janina Kościałkowska	<i>Żółty pokój</i>	1

Zestawienie to pozwala przyznać rację monografistce, która za powieść wzbudzącą w czytelnikach najwięcej emocji uznała *Pożar serc* Napoleona Sądka. Na drugim miejscu sytuują się *Początki latania. Legendy i brechty* Karola Zbyszewskiego. Miejsce trzecie przynależy *Synom kłęski* Stanisława Szpotańskiego. Wyróżnić należałoby także *Małżeństwo Marty* Sądka. W sprawie tej powieści opublikowano sześć listów, tyle samo co w wypadku dwóch innych powieści tegoż autora: *Żyje się tylko raz* i *Zaproszenia na ślub* oraz utworu Antoniego Bogusławskiego *I znowu styczeń*. Wyróżnienie spośród nich właśnie *Małżeństwa Marty* wydaje się zasadne z uwagi na zamieszczoną pod korespondencją w jej sprawie notatkę od redakcji: „do wczoraj [10.03.1950 — A. J.] otrzymaliśmy od Czytelników 27 listów w tej sprawie. Wszyscy autorzy listów bronią gorąco Marty i potępiają stanowisko p. Rayssa”¹⁶. Jest to jedyny przypadek, w którym redakcja informuje o ilości korespondencji dotyczącej jakiegokolwiek powieści. W następnych tego typu sytuacjach ogranicza się do zamieszczenia krótkiego komentarza mówiącego o ogłoszeniu drukiem jedynie najciekawszych fragmentów spośród licznych listów¹⁷.

Wymiana zdań na temat drukowanych utworów zazwyczaj przebiegała wedle jednego, prostego schematu. Po upływie kilku tygodni od wydrukowania pierwszego odcinka pojawiał się list krytykujący danego autora i jego twórczość. Niedługo później redakcja publikowała bądź kilka naraz, bądź codziennie po jednym liście zawierającym same

¹⁶ DPiDŻ 11.03.1950, s. 2.

¹⁷ Zob.: *Sąd nad Sądkiem*, DPiDŻ 8.01.1955, s. 2; *W obronie powieści Szpotańskiego*, DPiDŻ 9.08.1952.

pochwały i/lub ataki na czytelnika niezadowolonego z poziomu codziennej literatury, dając do zrozumienia, że, zdaniem przeważającej większości, malkontent się myli¹⁸.

Zarzuty w stosunku do powieści w odcinkach trudno nazwać wyszukanyymi. Ich repertuar był względnie stały. Najprostszy z nich to uznanie danej powieści za nudną. Maria Zaniewska stwierdziła złośliwie, że:

Były w Polsce dwa miasteczka Leszno, obydwie bardzo ciekawe, była w Warszawie ulica Leszno, też dość ciekawa, czego nie można powiedzieć o powieści Marty Leszno [*Rodzina z ogłoszenia* — A. J.]. Nudne, jałowe gładzenie bez życia i akcji [...] nie zachęca do czytania¹⁹.

O *Tych dwoje* Elżbiety Polnej Zofia J. pisała: „nudy na pudy”²⁰. O ile jednak pani Zofia nie podała, co jest przyczyną takiego osądu, o tyle czytelnik podpisujący się J.K.R. wypowiadając się o *Synach kłęski* Szpotańskiego argumentował:

Sądzę, że będę wyrazicielem ogółu Czytelników „Dziennika” jeśli zaprotestuję przeciw powieści *Synowie kłęski* Szpotańskiego. Jest nudna i historyczna. Co nas obchodzi jak żyła emigracja sto lat temu? I w kim się zakochał jakiś Ożegowski? My chcemy powieści o tym, co jest dziś. Jak się żyje w Anglii i coś o Anglikach. Na historyczną gadaninę szkoda miejsca, którego przecież „Dziennik” i tak nie ma wiele²¹.

Redakcja opatrzyła list komentarzem następującej treści: „Zamieszczamy list Czytelnika J.K.R. mimo poważnych wątpliwości czy rzeczywiście reprezentuje on — jak twierdzi — poglądy ogółu”²².

Drugi najczęściej pojawiający się zarzut to propagowanie niewłaściwych postaw i zachowań. Pisarzem najczęściej z tego powodu atakowanym był Napoleon Sądek. Zgorszenie, które wywoływał swoją twórczością, znalazło oddźwięk nie tylko w listach oburzonych czytelników. Oto notatka, którą zamieszczono na ostatniej stronie „Dziennika” w dniu 26 listopada 1952 roku:

Na ostatnim posiedzeniu Rady Kulturalno-Oświatowej przy Zjednoczeniu Polskim w W. Brytanii p. Kasiński, b. wiceminister reform rolnych, zaatakował popularnego autora powieści obyczajowych z życia polskiej emigracji, p. Napoleona Sądkę. Szczególnie ostrej krytyce p. Kasiński poddał drukowaną obecnie przez „Dziennik” powieść *Zaproszenie na ślub*, określając ją jako niemoralną. Członkowie Rady — nieco zaskoczeni wystąpieniem p. Kasińskiego — postanowili sprawę odroczyć²³.

Helena Sławińska uznała, że *Pożar serc* tegoż autora:

stanowi po prostu ordynarną, brukową i wielce niesmaczną „sensację” [...] Czyż dorobek naszej literatury emigracyjnej nie może dać nam lektury pożyteczniejszej i kulturalniejszej? Czy też redakcja aż tak pesymistycznie osądza poziom intelektualny swoich czytelników?²⁴

¹⁸ Ponadto niektórzy czytelnicy zdają sobie sprawę, że jakiegokolwiek oskarżenia czy zarzuty działają lepiej niż jakakolwiek reklama; zob.: O „niemoralnym” Sądku, DPiDŻ 6.12.1952, s. 2.

¹⁹ „Nudne gładzenie”, DPiDŻ 3.10.1960, s. 2.

²⁰ *Dwugłós o powieści*, DPiDŻ 16.09.1955, s. 2.

²¹ *Czy aż taka nudna?*, DPiDŻ 4.08.1952, s. 2.

²² Tamże.

²³ „Niemoralny” Sądek, DPiDŻ 26.11.1952, s. 4.

²⁴ *Ordynarna, brukowa sensacja*, DPiDŻ 1.10.1954, s. 2.

E. Bwicz uważał *Zaproszenie na ślub* „za makabrę”²⁵, w której brak twórczych i świeżych pomysłów. Nieprzemysłane, alogiczne rozwiązania, których wprowadzenie służy jedynie wywołaniu emocji u mniej wymagających odbiorców, brak jakiegokolwiek przesłania, wytknął 75 *tysiącom* B. Wojciechowski. Prostota przekazu powieści ogranicza się do ostrzeżenia, „aby żenić się tylko z miłości”. Tymczasem w dziele Sądką „nie tylko że tego uczucia brak, ale także i logiki. [...] N. Sądek zupełnie nie zna życia przeciętnego Brytyjczyka”²⁶. J. Zatorowski dodawał: „powieści tego rodzaju nie są pokarmem duchowym dla kroci emigrantów politycznych, a szczególnie młodego pokolenia”²⁷.

Formułując zarzuty, czytelnicy nie wahali się porównywać autorów z sobą, wskazując, który był ich zdaniem lepszy. Ocenie poddawano wówczas głównie wartość literacką. Łącząc metaforykę z dosadnością, Tadeusz Stachowski pisał:

Trudno nie porównywać Dobka z Sądką, skoro obaj piszą na tematy aktualne, ale różnica jest kolosalna. *Sosna* jest dziełem literackim o wielkiej wartości w opisach osób i tła, na którym się one przesuwają. Realizm nie zabija piękna, do którego powinien dążyć każdy artysta z każdej dziedziny. A cóż Sądek? Brukowa sensacja, płytka, nieprzekonywająca. Podobnie jak w świecie muzyki, ci co pragną muzyki pójdą na koncerty Rubinsteina czy Małcużyńskiego, a ci co chcą Liberace pójdą na... Liberace²⁸.

Podobnego zdania był S.C.:

Pienia na cześć Napoleona Sądką drażnią mnie [...] Pozwólmy Sądkowi kontynuować powieść Cz. Dobka *Sosna*, a zamiast sosen w *Sośnie* zaraz by posadził lipy, które do zakończenia powieści urosłyby pod niebiosa...²⁹.

W. Rogala zajął nieco odmienne stanowisko, stwierdzając przy innej okazji, „że obaj, tak popierani przez «Dziennik»”, pp. N. Sądek i C. Dobek nagrody literackiej Nobla po najdłuższym życiu nawet przy wzmózonej twórczości nie otrzymają”³⁰. Warto zwrócić uwagę na radykalizm ocen i dobitność przytoczonych sformułowań.

Następnym sposobem wywoływania dyskusji na temat danego utworu była jednoczesna publikacja dwóch odmiennych w ocenie listów w tym samym numerze. Tak stało się w przypadku wspomnianej już powieści Elżbiety Polnej. Rubrykę zatytułowano wówczas *Dwugłós o powieści*. Co ciekawe, przy tej okazji ich autorzy w odmienny sposób wypowiadali się także o Napoleonie Sądku: Jan Siwek pochwalił *Tych dwoje* niejako mimochodem, koncentrując się na poczytnym pisarzu:

Nareszcie dobra powieść w „Dzienniku”. Żywa, interesująca, a nade wszystko napisana doskonałym językiem. Jak przyjemnie odpocząć po tych „strzałach na Earlsourcie” [tytuł pierwszej powieści Sądką publikowanej w DPiDŻ — A. J.]. Nie twierdzę, że Sądek nie zasłużył na emeryturę. Owszem, zasłużył i jak dobrze, że ją wreszcie dostał.

Inaczej Zofia J.:

Jeżeli „Dziennik” drukuje powieść pani Elżbiety Polnej (?) po to, żeby wykazać Czytelnikom jak dobre są powieści Sądką — to mu wybaczę. Nie należy jednak przeciągać struny [...]. Jeżeli następna powieść będzie pióra naszego Napoleona, to ostatecznie

²⁵ *Makabryczny Sądek niweczy...!*, DPiDŻ 18.06.1952, s. 2.

²⁶ *Gdzie Anglicy chowają siekiery?*, DPiDŻ 21.04.1955, s. 2.

²⁷ „*Listy z łóżka*” zbyt osobiste, DPiDŻ 11.04.1957, s. 2.

²⁸ *Co sądzę o „Sośnie”*, DPiDŻ 18.03.1958, s. 2.

²⁹ *Sosna i lipa?*, DPiDŻ 22.03.1958, s. 2.

³⁰ *Najnudniejsza powieść*, DPiDŻ 5.11.1958, s. 2.

będę mogła czekać, uzbroiwszy się w cierpliwość. Jeżeli nie — to słowo daję, wymagam prenumeratę³¹.

Powieści w odcinkach wywoływały reakcję nie tylko na zewnątrz, ale również i wśród współpracowników „Dziennika”. Felietoniści w omawianym okresie wypowiadali się o nich kilkakrotnie³². Marian Hemar w piątej odsłonie swoich *Listów z łóżka* posłał w kierunku Sądka kilka drobnych złośliwości, sprowokowany, jak sam twierdzi, listem jednego z czytelników, A. Gajdy³³:

Myślałem, do kogo by się przyczepić, wypadło mi, żeby do Napoleona Sądka. To bardzo miły człowiek, stary mój przyjaciel, Kamil Norden emigracji. Pamiętamy wszyscy sprzed wojny sensacyjne powieści Kamila Nordena. W Warszawie, w „Czerwoniaku” był Mniszkówną dla ubogich, tu się odrodził. Przeczytałem wszystko od hostelu do hostelu [zabawa wplecionym bez użycia cudzysłowu tytułem powieści Sądka — A. J.], zawołałem: „dobra nasza!”, ręce zatarłem. Wtem widzę w „Dzienniku” list czytelnika A. Gajdy [...] Jak mi się teraz przyczepić do autora Magdaleny Onoszko, wszyscy pomyslą, że ja z zazdrości³⁴.

Poważniej do tematu podszedł Juliusz Sakowski. Przekonany o doniosłej funkcji literatury na emigracji, pisał zatroskany o niewielkich potrzebach czytelników, które zaspokaja niewybredna literatura odcinkowa. „Czasem bierze ochota, żeby namowom czytelniczym nie ulec” — pisał — „I chociaż wołają «Sądka! Sądka!» miejsce dotąd zastrzeżone zajmuje [...] opowiadanie z minionych dni Bogusławskiego [...]. Okaże się, że opowiadanie może być dobre, chociaż literackie”³⁵.

Po liczebności przywołanych przykładów można by wnosić, że powieści w odcinkach często spotykały się z negatywnym odbiorem. Tak nie było. W omawianym okresie tylko dwadzieścia dwa spośród stu dwudziestu listów traktujących o tej literaturze źle ją ocenia. Przeważająca liczba to pochwały. Dlatego krytycy jednocześnie uderzali w słabo piszących autorów i czytelników, którym niewiele do szczęścia potrzeba. Nie zdarzyło się, by jakkolwiek powieść została jednogłośnie odrzucona przez wszystkich. Każdy sprzeciw ginie pod naporem licznych zachwyty. Tę sytuację idealnie obrazują dwie najszerszej dyskutowane powieści: *Pożar serc* Sądka i *Synowie klęski* Szpotań-

³¹ *Dwugłós o powieści*, DPiDŻ 16.09.1955, s. 2.

³² Co ciekawe, niekiedy w samych utworach pojawiają się uwagi dotyczące innych autorów. Tadeusz Nowakowski w jedynej swojej powieści ogłoszonej na łamach DPiDŻ, *Pannie z drugiego piętra*, w pierwszym odcinku umieścił scenę, w której żona pisarza skarży się na niskie zarobki męża następującymi słowami: „I tak ci nie przyjmą [powieści do druku w „Dzienniku” — A. J.] a jak przyjmą, dadzą ci najwyżej pięć szylingów od odcinka, chociaż Sądkowi dali dziesięć!”. Takie wtręty to kolejne czytelne sygnały popularności i wyjątkowego statusu autora *Małżeństwa Marty*. Podobne aluzje czy osobiste porachunki pojawiają się dość często, na przykład Waław Grubiński pierwszy odcinek *Domku z kart*, kontynuacji swojego dramatu *Spotkania*, poświęcił na rozprawienie się z krytykami tegoż.

³³ „Dlaczego jak było ogłoszenie, że powieść będzie 5 razy w tygodniu dają Panowie tylko cztery. Powieść Sądka jest bardzo ciekawa i prosimy o więcej. Pana Hemara wolę jako poetę i jego listy z łóżka są zbyt osobiste”; „*Listy z łóżka*” *zbyt osobiste*, DPiDŻ 11.04.1957, s. 2. Hemar znalazł obrońców w innych czytelnikach. Jednego, E. Stępkowskiego, cytuję sam, przy okazji dowcipkując na temat treści jego listu. List drugiego obrońcy opublikowano już kilkanaście dni po ukazaniu się rzeczzonego felietonu: „Pan K. Soroń z Buffalo pisze, że «Tam, gdzie są pochwały, musi być i krytyka!»”; *W obronie krytyków*, DPiDŻ 30.05.1957, s. 2.

³⁴ M. Hemar, *Drobne nieporozumienia*, DPiDŻ 4.05.1957, s. 2.

³⁵ J. Sakowski, *Zamówienie społeczne*, DPiDŻ 23.06.1952, s. 2.

skiego. Pozostałe spory dotyczące powieści na łamach „Dziennika” nie były już ani tak spektakularne, ani tak obfite³⁶.

Sądek musiał zmierzyć się z zarzutami, które słyszał już niejednokrotnie — brukowość, amoralność, nonsensowność — i ponownie w sukurs przyszli mu wierni wielbiciele. Redakcja wyjątkowo długo kazała czekać na reakcję w sprawie cytowanego już listu Heleny Sławińskiej. Dopiero po upływie dziewięciu tygodni rubrykę listów wypełnił *Sąd czytelników nad Sądkiem*, gdzie, jak informowano, zamieszczone zostały najciekawsze fragmenty obfitej korespondencji w sprawie rzeczonyj powieści. Zamieszczono ich jedenaście, z czego aż pięć to wypowiedzi nastawione do autora negatywnie. St. W. prosił, by nie publikować odcinków tej powieści przynajmniej w tych numerach, w których drukowany jest dodatek dla dzieci, samego Sądku tytułował zaś „literatem”, pisanym w cudzysłowie, co miało dodatkowo umniejszyć jego wartość³⁷. Łucjan Staw wyraził przekonanie, że wielu czytelników zgadza się z opinią Sławińskiej, „tylko nie pisze lekceważąc sprawę albo nie chcąc zajmować miejsca w «Dzienniku»”. Uważał, że wady *Pożaru serc* są identyczne z wadami poprzednich utworów autora, lecz nie mowa tu o kryteriach artystycznych. Staw wymienił „rozwiązłe życie, prostytucję, nudystów i sprośne typy, których akcja i język są niedwuznaczne”. Chodziło głównie o treść. Sądek jego zdaniem nie liczył się z tym, że „«Dziennik» czytają wszyscy, a więc także bardzo młodzi czytelnicy”, którzy nie powinni stykać się z takim materiałem. Ponadto autor listu martwił się o wizerunek Polaków: „drukowanie powieści na tym poziomie daje naszym wrogom łatwy argument, że polska emigracja [...] lubuje się w czytaniu prostactwa i brudów”³⁸. Wywieranie szkodliwego wpływu wytykał także A. Bohdanowicz, nazywając przy tym utwór „sensacyjno-seksualnym”³⁹. Zarzutom o podłożu ideowym towarzyszyły czysto estetyczne. D. Szydłowa pisała:

powieść p. N. Sądką jest brukową sensacją i po prostu „szmirą”. Pominąwszy operowanie nazwiskami postaci realnych [...] sam język „powieści” pozostawiają wiele do życzenia⁴⁰.

Ponownie użyto cudzysłów w funkcji wartościującej.

Obrońców i atakujących łączyło przeświadczenie, że są wyrazicielami myśli setek czytelników. Zwrotami sygnalizującymi ponadindywidualność zajmowanego stanowiska

³⁶ W zasadzie trudno już uznać je za spory, skoro były to przeważnie pojedyncze listy krytyczne i niewielka liczba odpowiedzi pisanych na nie zawsze z pozycji zachwyconego powieścią czytelnika. Niemniej, odnotować należy, że negatywne głosy odzywały się także w sprawie *Tych dwoje* Elżbiety Polnej, *Rodziny z ogłoszenia* Marty Leszno oraz dwóch powieści Czesława Dobka: *Sosny* (w przypadku której, jak się zdaje, specyfikę odbioru ukształtowało pechowe dla autora zestawienie go przez cytowanego już Tadeusza Stachowskiego z kontrowersyjnym, lecz popularnym Sądkiem) i *Czarnego deszczu* (*Najnudniejsza powieść*, DPiDŻ 5.11.1958, s. 2). Odwołania do poszczególnych listów pojawiły się już we wcześniejszej części pracy, gdzie wyliczałem standardowe zarzuty w stosunku do powieści. W obronie utworów stawali: w przypadku *Sosny* czytelnik podpisujący się S.C. (*Sosna i lipa?*, DPiDŻ 22.03.1958, s. 2), *Czarnego deszczu* — W.K. (*Pada deeszcz...*, DPiDŻ 18.12.1958, s. 2). Marty Leszno bronili Marta Suzin („*Powieść nam się podoba*”, DPiDŻ 13.10.1960) i Maria Włodarczykowska (*Fascynująca powieść*, DPiDŻ 6.10.1960, s. 2). Za wysoką wartością *Tych dwoje* obstawali J. Żurawiński (*Powieść na czasie*, DPiDŻ 7.11.1955, s. 2) oraz W. A. Kaczmarek (*Uznanie dla powieści*, DPiDŻ 24.09.1955, s. 2). Sprzeciw budziły również inne powieści Napoleona Sądką, o nich piszę jednak osobno.

³⁷ *Nie dla dzieci*, DPiDŻ 8.01.1955, s. 2.

³⁸ *Prostactwo i brudy*, tamże.

³⁹ *Obniżenie poziomu*, tamże.

⁴⁰ *Brukowa sensacja*, tamże.

uprawomocniali wysuwane żądania. Pisał w ten sposób Staw, co wspominałem wyżej, pisał także i R. Cz.: „muszę stwierdzić, że nie tylko ja sam, ale dużo innych, setki Polaków czy też Polek czekało długo na powieść p. N. Sądką”⁴¹. I jedni, i drudzy próbowali za pomocą takich spostrzeżeń przekonać o wyższości własnej racji. Podobnie w końcu czyniła i sama redakcja, w każdej tego typu dyskusji publikując w sumie więcej listów za niż przeciw krytykowanej powieści, ostateczny rachunek przemawiał więc na jej korzyść. Trudno oczywiście stwierdzić, czy faktycznie liczba wypowiedzi krytycznych była znacząco wyższa. Wydaje się, że można uznać stosunek wydrukowanych opinii pozytywnych do negatywnych za odzwierciedlenie stanu faktycznego dla całości korespondencji.

Druga z najgłośniejszych czytelniczych dyskusji nad powieścią, dotycząca *Synów kłęski* Szpotańskiego, przebiegała analogicznie. Cytowany już J.K.R., także przekonany o tym, że jest wyrazicielem zdania ogółu, zarzucał autorowi nudę i tematykę nieprzystającą do oczekiwań odbiorców. Według J.K.R. w „Dzienniku” publikować powinno się jedynie dzieła o akcji dziejącej się współcześnie. Zachowawcza postawa redakcji i odcięcie się od takich poglądów były słuszne; zaledwie pięć dni później rubryka z listami ukazała się pod tytułem *W obronie powieści Szpotańskiego*. W komentarzu do niej stwierdzono, że list J.K.R. wywołał „istną burzę”. Tylko dwóch czytelników solidaryzowało się z jego poglądami, list jednego z nich opublikowano.

Niezależnie od tego czy ten efekt był zamierzony, interesująco przedstawia się umiejscowienie poszczególnych listów. Krytyczny znajduje się w centralnej części szpalty, zaś okalają go przeciwstawiające się mu głosy, co kreuje swoisty, symboliczny wizerunek człowieka stojącego na z góry przegranej pozycji. W którą stronę nie spojrzeć, czytelnik R.H. spotyka się z odmienną opinią.

Spór o wartość powieści Szpotańskiego jest istotny, gdyż w zestawieniu z kilkoma innymi listami mówi nam wiele o gustach czytelników „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”. Niefortunny zarzut J.K.R., określający *Synów kłęski* jako nudną, historyczną gadaninę sprowokował nawet kilka uwag personalnych. W. Zaleskiego zirytowała anonimowość autora listu i prosił, by redakcja na przyszłość zmuszała głosicieli podobnych poglądów do ujawnienia się⁴². B. P. popełnił złośliwy list, w którym ironicznie poleca J.K.R. zdecydowanie lepszą lekturę dla osobników jego pokroju: *crime stories*.

Jest w nich moc morderstw. Brrrr! Krew w żyłach krzepnie, serce wali jak młot kowalski a włosy jak rumaki kowbojskie dęba stają. Wampiry, wampiryzce, strzelaniny, występna miłość, niekończące się zabójstwa! Rety! Co się kartkę ruszy, to się jakiś trup poruszy. Gdzież panu Szpotańskiemu ze swoimi nudnymi, historycznymi *Synami kłęski* do takich doskonałości literackich⁴³.

Zygmunt Jundziłł z kolei dobrotliwie pouczał J.K.R. o wartości historii. Uznał, że jest to „najprawdopodobniej człowiek młody, rozumuje tylko w płaszczyźnie teraźniejszości i przyszłości. Zapomina, że nasze życie jest niczym więcej jak dalszym ciągiem naszej przeszłości”⁴⁴. Mniej uprzejmy był M. Kochanowski: „Wydaje mi się, że sąd p. J.K.R. [...] nie tylko nie jest wyrażeniem opinii ogółu czytelników «Dziennika», lecz wręcz przeciwnie, odosobnionym sądem człowieka, który z jakichś powodów jest na bakier z historią”⁴⁵. Zwraca uwagę również na wielokrotnie akcentowaną paralelność

⁴¹ *Powieść trzyma w napięciu*, tamże.

⁴² *Dlaczego anonim*, DPiDŻ 9.08.1952, s. 2. Redakcja odpowiedziała, że niechętnie przychyliła się do podobnych prośb nadawców, niemniej nadal będzie je spełniać.

⁴³ „Rety, krew się leje!”, tamże.

⁴⁴ *Człowiek młody*, tamże.

⁴⁵ *Na bakier z historią*, tamże.

losów Wielkiej Emigracji z emigracją współczesną. Ten aspekt wystarczy, by uznać powieść Szpotańskiego za godną uwagi, gdyż, jak przyznaje sam Kochanowski, nie jest to powieść błyskotliwa (za takie uznaje on dzieła Sądką).

Nadawcy pozostałych listów nie opierali się na docinkach personalnych, skoncentrowani wyłącznie na tym, co stanowiło sedno sporu, czyli potrzebie drukowania w „Dzienniku Polskim i Dzienniku Żołnierza” powieści historycznych. W.Z. żałował, że literatura tego typu bardzo rzadko gości na łamach „Dziennika”⁴⁶. K. Stydzińska uznała *Synów kłęski* za jeden z lepszych spośród publikowanych dotychczas utworów i prosiła o więcej równie zajmujących, bowiem da się z nich czegoś nauczyć w przeciwieństwie do „opowiadań opartych na różnych zawiłych komplikacjach naszego obecnego życia”⁴⁷. Eliza Krawczyk również apelowała o więcej takich dzieł, zwłaszcza poświęconych okresom, które w beletrystyce wielu reprezentantów nie mają⁴⁸.

Czytelnicy, poza nielicznymi wyjątkami, gustowali w powieściach historycznych, o czym świadczy jednomyślna aprobata dla prozatorskiej twórczości Antoniego Bogusławskiego (choć jest możliwe, że powstanie takiego obrazu to zasługa decyzji redakcyjnych). Zdarzały się oczywiście drobne uwagi, wszystkie jednak podane w uprzejmy, pełen szacunku i uznania dla autora sposób⁴⁹. Chwalono wszystko. Na jednym z pierwszych miejsc listy zalet wymieniano dbałość o prawdę historyczną i realistyczne odwzorowanie epoki⁵⁰. Osobiste zainteresowanie utworami opisującymi przeszłość nie tak znowu odległą sprawiało, że czytelnicy, wychodząc od tematyki utworu, rozpoczęli długotrwałe dyskusje. To właśnie *I znowu styczeń* Bogusławskiego, powieść opowiadająca o strajku szkolnym 1904–1905 w Warszawie, stała się pretekstem do przywoływanej już w tym artykule dysputy na temat młodości Tuwima⁵¹. Adekwatność świata przedstawionego w stosunku do rzeczywistości historycznej otwierała drogę dla zastosowań dydaktycznych.

Książka tej treści będzie [...] bardzo cenną lekturą dla naszej młodzieży, nie tylko w Anglii [...] Powieść ta [...] jako cenny dorobek naszej literatury współczesnej oparty na faktach historycznych przyczyniła się do [jej] uświadomienia⁵²

— pisał Leopold Graff. Starszym czytelnikom pomaga poradzić sobie z tęsknotą za krajem:

Pomimo że w czasie czytania znajdujemy się w szkockim pokoju — nie widzimy w nim nic, gdyż przeniesieni jesteśmy „na Ojczyzny łono”, a to przecież dla nas tak wiele, a właściwie — wszystko!⁵³

⁴⁶ *Czytam wraz z synem*, tamże.

⁴⁷ *Jedna z najlepszych w „Dzienniku”*, tamże.

⁴⁸ *Więcej powieści historycznych*, tamże.

⁴⁹ Ludmiła Słabodczuk pisała o nierealności psychicznej jednej z bohaterek powieści *I znowu styczeń* (Czy *Tania mogła?*, DPiDŻ 19.06.1953, s. 2). Geoffrey Władysław Potocki wskazywał na kilka drobnych nieścisłości historycznych (*Potoccy — Tu i tam*, DPiDŻ 7.01.1952, s. 2). Na błąd związany z układem warszawskich ulic zwrócił uwagę Z. A. Grzegołoski (*Warszawa w powieści A. Bogusławskiego*, DPiDŻ 22.09.1953, s. 2.).

⁵⁰ Zob.: *Czytelnicy o „Tu i tam”*, DPiDŻ 18.12.1951, s. 2; zob. też: *Pochwała powieści*, DPiDŻ 15.06.1953, s. 2.

⁵¹ Zob. przyp. 11.

⁵² *O książkowe wydanie powieści Bogusławskiego*, DPiDŻ 9.11.1953, s. 2.

⁵³ *Gdy mąż głośno czyta powieść*, DPiDŻ 3.12.1951, s. 2.

Poza tym, „p. Bogusławski po prostu czaruje nas swym pięknym, literackim piórem”⁵⁴. A.W.Z.H. dookreślał:

piękna forma, doskonały styl, tętno akcji, poprawny język, podmalowanie tła powieści, uwypuklone szczegóły, które powodują pełną jasność i żywotność⁵⁵.

Za wyraz najwyższego uznania należy uznać apele o książkowe wydania⁵⁶.

Powtórzę, najpoczytniejszym i najbardziej kontrowersyjnym autorem powieści w odcinkach publikowanych na łamach „Dziennika” był Napoleon Sąddek. Jego nazwisko przy różnych okazjach przewijało się w tym tekście wielokrotnie, widać zatem, że nieustannie funkcjonował w czytelniczej pamięci. Pisywał nie tylko powieści, lecz także opowiadania i artykuły, które również cieszyły się popularnością⁵⁷. Jednakże największą i najistotniejszą część jego dorobku stanowią dłuższe formy prozatorskie. Sąddek jest autorem trzynastu wydrukowanych w „Dzienniku” powieści, zdecydowanie prowadząc w tej kategorii⁵⁸. W zasadzie opierając się tylko na recepcji jego twórczości można by przedstawić i wyczerpująco omówić wszystkie tu zarysowane występujące w listach od czytelników mechanizmy i tendencje. Niemożliwym wydaje się sytuacja odwrotna. Czterdzieści pięć spośród stu dwudziestu listów traktuje o jego powieściach, do tego dochodzą te, w których nie jest głównym obiektem zainteresowania, a w których i tak się o nim wspomina (niekiedy z wątku pobocznego czyniąc nawet wątek dominujący), zwiększając ogólną liczbę do sześćdziesięciu pięciu. Uwzględnić należałoby także recenzje (jak ta o *Kwaterze nad Adriatykiem* plus polemika w jej sprawie), felietony i inne formy obecności na łamach „Dziennika” czy pewne sprawy zakulisowe, jak oskarżenie o zniesławienie⁵⁹. Proza w „Dzienniku” była zdominowana przez jego osobę. Przekładając ilość na jakość, można by podsumować słowami Zofii J.:

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ *Pochwała powieści*, DPiDŻ 15.06.1953.

⁵⁶ W. Kwasięborski nobilitował *Tu i tam*, nazywając ją „powieścią na całe życie”, czyli taką, „do której wraca się nieraz, którą zna się niemal na pamięć, a jednak... czyta się znowu. Każdy z nas ma kilka takich książek [...] dlatego chciałem zapytać: czy projektowane jest książkowe wydanie tej powieści?”; *Czytelnicy o „Tu i tam”*, DPiDŻ 18.12.1951, s. 2. Podobne prośby pojawiały się po zakończeniu drukowania *I znowu styczeń*; zob.: *O książkowe wydanie powieści Bogusławskiego*, DPiDŻ 9.11.1953, s. 2. Marzenia czytelników spełniły się tylko połowicznie. Osiem lat później ta ostatnia ukazała się w wersji książkowej. Wcześniej, w 1956, wydano *Fiodora*, publikowanego w DPiDŻ w 1952, również bardzo dobrze przyjętego przez odbiorców, o czym przeczytać można chociażby w liście Józefa Szczuki; *Zamiast wyroku skazującego na banicję uwięzić Fiodora na łamach „Dziennika”*, DPiDŻ 8.03.1951, s. 2.

⁵⁷ Zob.: *Księżyc — i Sąddek*, DPiDŻ 25.06.1962. Listę wszystkich opowiadań drukowanych w DPiDŻ, w tym opowiadań Sądko, znaleźć można w: J. Chwastyk-Kowalczyk, *Londyński „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”*, s. 196–198. Również inni autorzy powieści w odcinkach realizowali się w krótszych formach literackich.

⁵⁸ Drugi w kolejności, gdy idzie o liczbę wydrukowanych powieści, Janusz Kowalewski ma ich „zaledwie” siedem, co i tak jest wynikiem wyjątkowym, bowiem inni autorzy sięgają najwyższej liczby trzech.

⁵⁹ Taką informację zapisano w protokole z posiedzenia Trustu „Dziennika Polskiego” z dnia 4 kwietnia 1952 roku, który znajduje się w archiwum PFK. Mówiąc o tej sprawie, powołuje się na niego Katarzyna Bzowska: „któryś z czytelników doszukał się podobieństwa z jedną z postaci, przedstawioną w niezbyt korzystnym świetle”; K. Bzowska, *„Dziennik” i otoczenie*, [w:] *Dopóki jest „Dziennik” — jestem*, pod red. tejże, wstęp R. Habielski, Londyn 2000, s. 21 (chodziło o powieść *Żyje się tylko raz*).

Sądek jest o dziesięć głów lepszy od wszystkich pisarzy, którzy dotąd popisywali się w „Dzienniku”⁶⁰.

Spośród trzynastu powieści Sądka cztery nie wywołały żadnej reakcji. Nie można jednak uznać ich za całkowicie pominięte. Na przeszkodzie stoją listy, które wspominały je w różnych pobocznych kontekstach lub dotyczyły jego twórczości zbiorczo⁶¹. Jest też Sądek autorem pierwszej powieści, która doczekała się komentarza czytelników. Przed nim ani Wiech, ani Jan Gruda, Bernard Newman czy Wiktor Budzyński, nie potrafili aż tak zainteresować odbiorców. Dopiero *Małżeństwo Marty* doczekało się ich wypowiedzi — i od razu wywołało burzę⁶². Poszło o rzekomy oportunizm głównej bohaterki, która w punkcie wyjścia fabuły poważnie rozważa możliwość wyjścia za mąż za Anglika, by zapewnić byt sobie i swojej matce. Ponadto, według wróżby jej pierwszy mąż ma umrzeć, wpada więc na pomysł uwiedzenia zniechęconego kierownika, by właśnie on padł ofiarą ciężkiej nad nią klątwy. Felicjan Rayss pisał wówczas: „Jako Polak stanowczo protestuję przeciw takiemu ogólnemu zniesławianiu opinii polskich kobiet na obczyźnie”⁶³. Okazało się jednak, że emigrant był osamotniony w swojej opinii. Nikt nie odważył się go poprzeć, zwłaszcza gdy trzy dni później redakcja opublikowała dwa listy biorące w obronę postawę Marty. Janina Gawecka zwróciła uwagę na pochopność w ocenianiu, która pokutuje w przypadku większości utworów: „Nie wiem, jak się powieść rozwinie, a trudno sądzić bohaterkę, nie znając całej”⁶⁴. Gawecka jak i M. Bujalski argumentowali, odwołując się do wyjątkowych praw przysługujących fikcji literackiej oraz potrzebie odpowiedniego do niej podejścia. „Bohaterka powieści sensacyjnej nie może reprezentować wszystkich cnót Polki, bo wtedy nie będzie powieści sensacyjnej”⁶⁵. Redakcja nie skorzystała z możliwości pokazania miazdzącej przewagi liczebnej zwolenników *Małżeństwa Marty*, ograniczając się jedynie do podania liczby listów⁶⁶.

Wielbiciele Sądka podchodzili do jego twórczości bezkrytycznie i akceptowali występujące w niej ograne chwyt. Udzielali autorowi dyspensy:

Wcale nie biorę za złe panu Sądkowi, że swoją ciekawą powieść przedłuża. Umila mi co dzień podróż z domu do pracy i niech mu Bóg da zdrowie i siły do pisania jak najdłużej⁶⁷.

Przeważnie nie wdawali się z malkontentami w rzeczowe polemiki. Wyrażali po prostu swoje poparcie dla autora lub ucinali wymianę zdań uwagami o odmiennych gustach⁶⁸.

⁶⁰ *Dwugłós o powieści*, DPiDŻ 16.09.1955, s. 2.

⁶¹ Chociażby wyrazy uznania w pojawiających się niekiedy listach od czytelników spoza Wielkiej Brytanii, którzy nie omieszkali wówczas wymienić Sądka jako swojego ulubionego dziennikowego powieściopisarza; zob.: *Czytelnik zza Oceanu*, DPiDŻ 7.10.1957, s. 2.

⁶² Wprawdzie według sporządzonej przeze mnie tabeli opublikowano jeden list w sprawie *Strzału na Earls Court*, jednak ukazał się on dużo później przy innej okazji, a sama powieść jest w nim jedynie wspomniana jako przykład negatywny. Sam list cytowałem w całości; zob. przypis nr 29 i dyskusję wokół *Tych dwoje* Elżbiety Polnej.

⁶³ *Ohyda, brud i nonsens*, DPiDŻ 8.03.1950, s. 2.

⁶⁴ *Polka w obronie Marty*, DPiDŻ 11.03.1950, s. 2.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Równoległe do powieści ukazywały się w DPiDŻ artykuły dotyczące mariażów polsko-angielskich (seria reportaży Marka Święcickiego) i teksty o Polkach w brytyjskich zakładach pracy, uzupełniając się z treścią *Małżeństwa Marty*, zbudowanej wokół takich właśnie wątków. Poszerzało to pole dyskusji, wzbogacając ją o dodatkowe stanowiska; por.: *Opinia o Polkach*, DPiDŻ 14.02.1950, s. 2; *Jeszcze o Polkach w Wlk. Brytanii*, DPiDŻ 24.06.1950, s. 2.

⁶⁷ *Powieść, która umila podróż*, DPiDŻ 21.06.1955, s. 2.

⁶⁸ *Sądek nie jest makabryczny*, DPiDŻ 23.06.1952, s. 2.

Czytelnicy wręcz domagali się powieści Napoleona Sądka. Kilkukrotnie pojawiały się w „Dzienniku” listy, w których proszono o jak najszybszą publikację następnych utworów⁶⁹. „Jeśli zrobi Pan plebiscyt wśród czytelniczek, to na pewno większość — jeśli nie wszystkie — opowiedzą się za panem Sądkiem”⁷⁰. Można Stanisławie N. przyznać rację — panie przeważnie nie szczędziły pochwał pisarzowi.

Sądek jest także jedynym pisarzem, który wyzwał w czytelnikach ukryte „talenty” twórcze. Marek Gramski sportretował kilka mniej lub bardziej ważnych postaci z *Małżeństwa Marty*⁷¹. Kiedy redakcja zaanonsowała kilkutygodniową przerwę w publikacji odcinków powieści *Żyje się tylko raz*⁷² z powodu choroby pisarza, tęsknota za dziełem znalazła upust w poezji:

„Cicho wszędzie, głucho wszędzie”
Cóż w „Dzienniku” dzisiaj będzie?
Pusto w nim jest i ponuro
Odkąd wyszło Sądka pióro.
Najlepsza „kaczka” dziennikarska,
Soczystej choćby treści
W niczym nam nie zastąpi
Odcinka jego powieści.
Niech rzuci szpitalne łóżko
I „puści kantem” „bloody’ch” osobników,
Wraca na łono Redakcji
Czarować znów Czytelników⁷³.

„Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” to jedno z najważniejszych pism polskiej emigracji. Od samego początku swojego istnienia, jeszcze przed fuzją, gdy „Dziennik” pełnił tak naprawdę funkcję tuby propagandowej rządu na wychodźstwie, ambicją redaktorów było choćby częściowo zastąpić książkę, zaspokoić głód polskiego słowa⁷⁴. W interesującym nas okresie gazeta utrzymywała nakład na poziomie 28 500 do 31 500 egzemplarzy⁷⁵. „Dziennik” „docierał wszędzie, do najmniejszych skupisk polskich i pojedynczych Polaków”⁷⁶. Był emigrantom potrzebny, o czym świadczą liczne listy do redakcji.

Prasa nasza jeszcze nie zginęła i wszyscy [...] winni łączyć się przez prenumeratę polskiego pisma. Jestem tylko szarym robotnikiem, ale lubię czytać i wiem, że nie wolno nam tu na obczyźnie być ciemnymi jak tabaka w rogu⁷⁷

— pisał Gustaw Szulc. Docelowym odbiorcą „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza” był zwykły człowiek, prosty żołnierz, o niewyszukanym guście, a ci przecież sta-

⁶⁹ *Nie martwcie się zwolennicy Sądka — wkrótce nowa powieść „Dziennika”*, DPiDŻ 3.03.1951, s. 2; *Wielka sensacja*, DPiDŻ 8.01.1955, s. 2.

⁷⁰ *Panie chcą Sądka*, DPiDŻ 14.08.1950, s. 2.

⁷¹ *Jak sobie wyobrażam Martę*, DPiDŻ 29.04.1950, s. 2.

⁷² *N. Sądek chory*, DPiDŻ 22.05.1952, s. 2.

⁷³ *Brak nam Sądka*, DPiDŻ 5.06.1952, s. 2.

⁷⁴ Zob.: *Od redakcji*, Dziennik Polski 12.07.1940, s. 3.

⁷⁵ K. Bzowska, „Dziennik” i otoczenie, s. 20. Wysoki nakład to głównie zasługa Tadeusza Horki, redaktora naczelnego w latach 1947–1959. Na tym stanowisku w latach 1944–1965 pracowali kolejno: Mieczysław Szerer (1944), Jan Czarnocki (1945–1947), Aleksander Bregman (1959–1962), Wiesław Wouhnout (1962–1973); por.: J. Chwastyk-Kowalczyk, *Londyński „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”*, s. 40–41.

⁷⁶ Tamże, s. 44.

⁷⁷ „Dziennik” łączy wszystkich, DPiDŻ 28.01.1948, s. 2.

nowili najliczniejszą część emigrantów. Pismo zawsze mogło liczyć na ich wsparcie i choć borykało się z wieloma problemami — przetrwało je wszystkie. Do lat 60. służyło głównie idei niepodległości państwa polskiego, nastawione na zdawanie relacji z sytuacji w kraju, walkę polityczną. Tematyka ta, stale obecna, wywoływała wiele emocji, co widać w publikowanej korespondencji.

Literatura i życie literackie, kultura w ogóle, były niezwykle istotne dla czytelników „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”. Teksty im poświęcone „wyraźnie odbiegały od ogólnie niższego poziomu publicystyki”⁷⁸. Pisali je w końcu wysokiej klasy dziennikarze, współpracujący również z paryską „Kulturą” czy „Wiadomościami”. Zagadnienia z zakresu szeroko pojętego życia literackiego zajmowały „średnio 31,55 procent zawartości dziennika, a literacko-kulturalno-społeczne średnio 45,89 procent”⁷⁹, co stanowi dużą jej część. Liczne komentarze do tych tekstów świadczą o dużym zainteresowaniu prezentowanymi treściami.

Proza była stale obecna na łamach pisma, głównie pod postacią powieści w odcinkach, lecz także i krótszych form jak nowele czy opowiadania. Powieści te były bardzo zróżnicowane zarówno pod względem poziomu, jak i podejmowanej tematyki. Najczęściej drukowano współczesne, sensacyjno-obyczajowe teksty. Z ich bohaterami emigranci mogli się identyfikować, ponieważ przeważnie znajdowali się w podobnej sytuacji i mierzyli się z analogicznymi problemami. W tym zapewne tkwi tajemnica ich popularności. Powieści historyczne również przyjmowano dobrze, uważano, że pełnią funkcję dydaktyczną, pomagają ukoić tęsknotę za krajem. Przypominały szczęśliwsze czasy. Wszystkie dostarczały codziennej porcji rozrywki, lecz nie była to ich jedyna funkcja; dla części Polaków istotne było również utrzymanie odpowiedniego poziomu artystycznego i lansowanie odpowiednich postaw i zachowań. Ci toczyli kilkakrotnie spory wokół poszczególnych powieści, formułując zarzuty wpisujące się w oba wymienione obszary zagadnień. Najczęściej atakowano ulubieńca publiczności, Napoleona Sądka. Krytyka nie powodowała wstrzymania druku jakiegokolwiek powieści, nie miała na to wpływu. Listy te spełniały inną, przewidzianą przez redakcję rolę: miały prowokować, wywoływać sprzeciw. Projektowały określony profil adresata, w który wpisywała się większość czytelników, podchodząca do autorów bezkrytycznie, broniąca ich (a także i własnego dobrego smaku), skoro zachodziła taka potrzeba. Publikowana korespondencja została wpisana w przyjętą strategię reklamową, podsycając zainteresowanie prozą na łamach pisma. Bywało, że na temat twórców wypowiadali się także felietoniści w swoich rubrykach. Za zwycięzców uważała się strona liczebniejsza. Polemiki tego typu (jedne mniej, drugie bardziej burzliwe) nie zdarzały się często. Wśród listów zdecydowanie przeważały wyrazy uznania. Najciekawszym okresem, gdy chodzi o recepcję powieści w odcinkach, były lata 1949–1965. Począwszy od roku 1970 traciły powoli na znaczeniu, ustępując w „Dzienniku” miejsca wspomnieniom i pamiętnikom.

⁷⁸ J. Chwastyk-Kowalczyk, *Londyński „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”*, s. 433.

⁷⁹ Tamże, s. 418.

**THE PICTURE OF THE RECEPTION OF SERIALS IN *DZIENNIK POLSKI I
DZIENNIK ŻOŁNIERZA* IN 1949–1965 THROUGH THE LETTERS FROM THE
READERS**

The article discusses the discourse around a serial novel published in *Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza* in the years 1949–1965. The author presents the story of a neglected segment of exile literature in the eyes of everyday readers. The author analyzes and determines their favorite writers, and tries to decide what determined the popularity of particular names. The work of Napoleon Sąddek is a special case, for his novels in the given period arouse the strongest emotions.

KEY WORDS: exile literature; literary criticism; history of reception.



HISTORIA

KONTROWERSJE WOKÓŁ POSTAW WIĘŹNIÓW BRZESKICH W ŚWIETLE KORESPONDENCJI ADAMA CIOŁKOSZA I STEFANJI SIGALINY- -LIEBERMANOWEJ Z 1942 ROKU

Lilla Barbara PASZKIEWICZ (Legnica)

Wstęp

Wiele wydarzeń historycznych z okresu międzywojennego budziło kontrowersje i emocje nie tylko w czasach II Rzeczypospolitej, ale także w okresie późniejszym. Przez wiele lat z niesłabnącym zainteresowaniem podejmowano m.in. dyskusję na temat tzw. sprawy brzeskiej. Opozycja antysanacyjna, która w latach 30. nie miała szerszych możliwości obrony swojego stanowiska i swoich przywódców, podjęła takie działania wkrótce po wybuchu drugiej wojny światowej, kiedy to władze sanacyjne zostały internowane w Rumunii, a we Francji powstał polski rząd emigracyjny na czele z gen. Władysławem Sikorskim, który należał do jednych z liderów opozycji antysanacyjnej (Frontu Morges). To głównie z jego inicjatywy jednym z pierwszych dekretów, który podpisał Prezydent RP na Uchodźstwie — Władysław Raczkiewicz (31 X 1939) był dekret o amnestii dla więźniów brzeskich. Wśród najbliższych współpracowników premiera znalazł się jeden z oskarżonych w procesie brzeskim — Herman Lieberman, który od ośmiu lat przebywał na emigracji we Francji.

Niniejsza korespondencja, skierowana przez jego żonę Eugenję Sigalinę-Liebermanową do prof. Stanisława Kota, stanowi jedynie wstęp do rozważań i oceny postaw więźniów brzeskich. Istotę problemu zawiera załącznik nr 2 (list Adama Ciołkosza do adwokata H. Liebermana) oraz odpowiedź na niego zawarta w załączniku nr 4 (list E. Sigaliny-Liebermanowej do tegoż adresata). Z listów tych nie wynika jednoznacznie, iż między A. Ciołkoszem a H. Liebermanem istniały jakieś poważne rozbieżności. Wystąpiły one już po procesie brzeskim, kiedy to przebywający na emigracji H. Lieberman opowiadał się za tzw. jednolitym frontem współpracy między PPS i polskimi komunistami, prowadząc w tej sprawie kilkumiesięczne rozmowy. A. Ciołkosz (podobnie jak i większość przywódców socjalistycznych w kraju) był temu zdecydowanie przeciwny.

Załącznik nr 4 pozornie dotyczy jedynie kwestii postaw więźniów brzeskich. W istocie zawiera obraz sytuacji w emigracyjnym PPS, w którym zarówno Herman Lieberman, jak i Adam Ciołkosz należeli do liderów. W początkowym okresie rządów W. Sikorskiego obaj popierali jego politykę. Sytuacja uległa jednak zmianie w wyniku rozmów polsko-sowieckich. Część członków Komitetu Zagranicznego PPS (H. Lieberman, J. Stańczyk, L. Grosfeld i J. Beluch-Beloński) popierało treści porozumienia układu Sikorski-Majski. W grupie opozycyjnej znaleźli się L. i A. Ciołkoszowie oraz T. Tomaszewski. Popierał ich także A. Pragier, który nie wszedł do KZ PPS ze względu na protest Liebermana. Przewodniczący komitetu odniósł się krytycznie do jego postawy po procesie brzeskim. Opozycjoniści domagali się, aby w układzie polsko-sowieckim znalazł się zapis gwarancji wschodniej granicy Polski ustalonej na traktacie ryskim w 1921 roku.

Poparcie grupy H. Liebermana ułatwiło W. Sikorskiemu podpisanie układu z I. Majskim (30 VII 1941). Przeciwno niemu wystąpiły m.in. władze krajowe podziemnej PPS-WRN. H. Lieberman stał bowiem na stanowisku, iż KZ powinien prowadzić samodzielną politykę i przy podejmowaniu decyzji politycznych kierować się jedynie własnym sumieniem. Takiemu stanowisku sprzeciwiał się A. Ciołkosz, który wyrażał swój sprzeciw w listach do przywódców PPS-WRN.

Po podpisaniu układu polsko-sowieckiego doszło do rozbitcia w KZ PPS i podziału na zwolenników polityki rządu oraz jego przeciwników. Lieberman znalazł się w pierwszej grupie, czego przypieczętowaniem było objęcie stanowiska ministra sprawiedliwości.

List E. Sigaliny-Liebermanowej nie prezentuje co prawda *expressis verbis* stosunków panujących w środowisku emigracyjnym PPS, ale ukazuje wątki pozornie z nią niezwiązane (np. ewakuacja z Francji). Jednak z jej oceny sformułowań zastosowanych w liście przez A. Ciołkosza wynika wyraźnie niechętny stosunek do nadawcy. Jego podłoże sięga okresu procesu brzeskiego, ale obrazuje także klimat panujący w emigracyjnej PPS.

Kontrowersje wokół postaw więźniów brzeskich wynikały z aktualnej oceny ich zachowań. Żona H. Liebermana ze zrozumiałych względów stanęła w obronie swojego męża i nie akceptowała argumentów A. Ciołkosza dotyczących motywów, jakimi kierował się H. Lieberman udając się na emigrację. Argument zdrowotny pojawił się we wspomnieniach naocznego świadka wydarzeń, współwięźnia z jednej celi — Wincentego Witosa. Potwierdza on opinię A. Ciołkosza, iż stan zdrowia H. Liebermana na skutek represji, jakich doświadczył w więzieniu zdecydowanie się pogorszył. Jego obawa przed dalszym odbywaniem kary więzienia była uzasadniona i przyjęta przez władze partii z pełnym zrozumieniem.

Ciołkosz słusznie zauważył, iż w „sprawie brzeskiej” nie istniała na emigracji żadna platforma dyskusji (poza prasą). Po układzie Sikorski-Majski rozwiązana

została bowiem Rada Narodowa RP, która nie była zwoływana przez okres sześciu miesięcy¹.

Niniejsza korespondencja oddaje w części klimat i nastroje, jakie wytworzyły się w środowisku emigracyjnej PPS. Ukazuje podłoże rozbieżności wśród grupy polityków, których w okresie międzywojennym połączyła wspólna walka z sanacją.

Oryginały listów oraz odpisy znajdują się w zbiorach Archiwum Emigracji w Toruniu².

¹ Adam Ciołkosz szerzej na temat „sprawy brzeskiej” wypowiedział się dopiero w 1966; zob.: A. Ciołkosz, „*Polemiki i listy*”: *Sprawa brzeska*, *Zeszyty Historyczne* 1966 z. 9, s. 218–227.

² Archiwum Stanisława Kota, sygn. AE/SKot/1–XVI.

LISTY

[Londyn, 25.05.1942]

Stefanja Sigalina-Liebermanowa³
33, Tavistock Court, Tavistock Sq.
London W.C.1

Wielce Szanowny i Niezmiernie Drogi Panie Profesorze⁴!

Dziś wysłałam do p. generała Sikorskiego⁵, do p. Prezesa Mikołajczyka⁶, do p. Prezesa Popiela⁷ do p. gen. Modelskiego⁸ i do p. Stańczyka⁹ zaopatrzone w cztery załączniki, (które i tu dołączam) pismo następującej treści:

³ Stefania Sigalina-Liebermanowa (1896–1957), była żoną Hermana Liebermana, adwokata i działacza socjalistycznego, posła na Sejm II RP, więźnia brzeskiego (przebywał w jednej celi z Wincentym Witosem). Od 1933 roku pozostał na emigracji, gdzie był zaangażowany m.in. w działalność antysanacyjnego Frontu Morges. Po utworzeniu rządu polskiego na uchodźstwie we Francji został bliskim współpracownikiem premiera Władysława Sikorskiego i zwolennikiem jego polityki (m.in. układu Sikorski–Majski). Zmarł nagle w Londynie 21 października 1941 roku. Liebermanowie przyjaźnili się m.in. z prof. S. Kotem i S. Mikołajczykiem, który po śmierci H. Liebermana zaopiekował się jego żoną, którą zaangażował do pracy w rządzie (została jego osobistą sekretarką). Wzięła udział w konferencji moskiewskiej w czerwcu 1945 roku, po której wraz z Mikołajczykiem powróciła do kraju. W grudniu tego samego roku wyjechała ponownie do Londynu, ale utrzymywała stały kontakt z Mikołajczykiem.

⁴ List adresowany jest do prof. Stanisława Kota (1885–1975), który w tym czasie pełnił funkcję Ambasadora Rządu RP w ZSRR. S. Kot był profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, historykiem wychowania i historykiem literatury. Po przymusowym przejściu na emeryturę zaangażował się w działalność ruchu ludowego i należał do opozycji antysanacyjnej. Po wybuchu drugiej wojny światowej znalazł się na emigracji i wszedł w skład rządu W. Sikorskiego. Po układzie Sikorski–Majski został Ambasadorem w ZSRR. Funkcję tę pełnił do lipca 1942 roku. Po wyjeździe na Bliski Wschód został ministrem stanu na Bliskim Wschodzie. Po powrocie do Londynu pełnił funkcję ministra informacji i dokumentacji (1943–1944). Po wojnie powrócił do kraju i został ambasadorem TRJN w Rzymie (1945–1947). Po rezygnacji z funkcji pozostał za granicą.

⁵ Władysław Eugeniusz Sikorski (1881–1943), wojskowy i polityk. Uczestnik walk o niepodległość Polski. W okresie II RP pełnił ważne funkcje rządowe: premiera (1922–1923) i ministra spraw wojskowych (1923–1924). Po przewrocie majowym należał do opozycji antysanacyjnej (Front Morges). Po wybuchu drugiej wojny światowej przedostał się do Francji, gdzie został premierem rządu RP na uchodźstwie (1939–1943) oraz Naczelnym Wodzem Polskich Sił Zbrojnych. Zginął 4 lipca 1943 w katastrofie samolotu na Gibraltarze; szerzej zob.: R. Wapiński, *Władysław Sikorski*, Warszawa 1978; W. Korpalska, *Władysław Eugeniusz Sikorski. Biografia polityczna*, Wrocław 1988.

⁶ Stanisław Mikołajczyk (1901–1966), polityk, uczestnik powstania wielkopolskiego i wojny polsko-bolszewickiej. Działacz PSL „Piast” na obszarze Wielkopolski, a po zjednoczeniu ruchu ludowego w 1931 roku jeden z przywódców Stronnictwa Ludowego. W latach 1930–1935 poseł na Sejm II RP. Po wybuchu drugiej wojny światowej uczestniczył w kampanii wrześniowej. Po jej klęsce przedostał się do Francji, gdzie w latach 1940–1943 pełnił funkcję wicepremiera w rządzie W. Sikorskiego. Po tragicznej śmierci gen. W. Sikorskiego został premierem rządu RP na uchodźstwie (VII 1943–XI 1944). Po zakończeniu wojny S. Mikołajczyk podjął decyzję o powrocie do kraju. W czerwcu 1945 roku uczestniczył w konferencji moskiewskiej, podczas której tworzony został Tymczasowy Rząd Jedności Narodowej. Mikołajczyk pełnił w nim funkcję wicepremiera i ministra rolnictwa. Po powrocie do Polski stanął na czele jedynej legalnej i efektywnej opozycji antykomunistycznej — Polskiego Stronnictwa Ludowego. Podjął działania

„Obrońca Hermana Liebermana w procesie brzeskim¹⁰, adwokat warszawski Ludwik Honigwill¹¹ zamieścił w amerykańskim «Robotniku Polskim» wspomnienia pozgonne o Hermanie Liebermanie. Jednym z ustępów tego wspomnienia (zał. 1) poczuł się dotknięty p. Adam Ciołkosz¹² i wystosował dnia 5 I 1942 do p. Honigwilla list

zmierzające do wprowadzenia w Polsce ustroju demokratycznego. W wyniku sfalszowanych przez komunistów wyborów w styczniu 1947 roku poniósł porażkę, zagrożony aresztowaniem został zmuszony do ucieczki z kraju. Wyemigrował do USA, gdzie włączył się aktywnie w działania międzynarodowego, antykomunistycznego ruchu, pozostając nadal emigracyjnym działaczem ludowym; szerzej zob.: S. Mikołajczyk, *Gwałt na Polsce*. [Wspomnienia z lat 1939–1947], Warszawa: CDN 1983 [przedr. z oryginału ang.: *The Rape of Poland*, Chicago 1981]; A. Paczkowski, *Stanisław Mikołajczyk czyli kłeska realisty: (zarys biografii politycznej)*, Warszawa 1991; R. Buczek, *Stanisław Mikołajczyk*, t. 1–2, Toronto 1996.

⁷ Karol Popiel (1887–1977), polityk i publicysta. W okresie II RP był założycielem i liderem Narodowej Partii Robotniczej. W latach 1922–1927 poseł na sejm RP. Po przewrocie majowym należał do opozycji antysanacyjnej i aktywnie działał w Centrolewie, za co został skazany w tzw. procesie brzeskim. Od 1936 roku działacz Frontu Morges. Rok później został prezesem Stronnictwa Pracy. Po wybuchu drugiej wojny światowej przedostał się do Francji, a następnie Wielkiej Brytanii, gdzie od 3 września 1941 roku został ministrem bez teki w rządzie W. Sikorskiego. Po wojnie powrócił na krótko do kraju, ale nie widząc szans na legalną działalność polityczną udał się na emigrację do USA, a następnie do Francji i Włoch; szerzej zob.: K. Popiel, *Na mogiłach przyjaciół*, Londyn 1966; tenże, *Wspomnienia polityczne*, Warszawa 1984.

⁸ Izydor Modelski (1888–1962), wojskowy, generał brygady. Po przewrocie majowym został przeniesiony w stan spoczynku. Podjął działalność w Stronnictwie Pracy. Po wybuchu drugiej wojny światowej przedostał się do Francji, gdzie z polecenia rządu polskiego na uchodźstwie kierował komisją badającą „odpowiedzialność za kłeskę wrześniową”. W latach 1939–1944 w rządzie W. Sikorskiego i S. Mikołajczyka pełnił funkcję wiceministra spraw wojskowych. Po wojnie powrócił do kraju i został attaché wojskowym w Waszyngtonie. Od 1947 roku przebywał na emigracji.

⁹ Jan Stańczyk (1886–1953), polityk PPS i działacz związkowy. Po wybuchu drugiej wojny światowej znalazł się we Francji, gdzie wszedł w skład rządu polskiego jako minister pracy i opieki społecznej (1939–1944). Należał także do Komitetu Zagranicznego PPS. Po wojnie wziął udział w konferencji moskiewskiej. Po powrocie do kraju wstąpił do „lubelskiej” PPS i został ministrem pracy i opieki społecznej w TRJN. Od 1946 roku przebywał w USA, gdzie pełnił funkcję dyrektora generalnego ds. społecznych ONZ. W 1948 roku powrócił do Polski i wstąpił do PZPR. Od 1949 roku był prezesem Rady ZUS.

¹⁰ Proces brzeski był procesem przywódców opozycji antysanacyjnej (Centrolewu), który odbył się w Warszawie w dniach 26 X 1932–13 I 1933. Na ławie oskarżonych o przygotowanie zamachu stanu i próbę obalenia ustroju państwa zasiedli z PPS: H. Lieberman, N. Barlicki, S. Dubois, M. Mastek, A. Ciołkosz i A. Pragier oraz z PSL „Piast”: W. Witos, W. Kiernik, a także z PSL „Wyzwolenie”: K. Bagiński, J. Putek i z SCh A. Sawicki (uniewinniony). Po ogłoszeniu wyroku: Barlicki, Ciołkosz, Dubois, Mastek i Putek podporządkowali się orzeczeniu sądu i odbywali karę więzienia, pozostali oskarżeni udali się na emigrację; szerzej zob.: *Proces 11 więźniów przed Sądem Okręgowym w Warszawie*, Cieszyn 1932.

¹¹ Oprócz mec. Ludwika Honigwilla obrońcami H. Liebermana byli: Eugeniusz Śmiarowski i Leopold Potok.

¹² Adam Ciołkosz (1901–1978), działacz socjalistyczny, publicysta. Uczestnik walk o niepodległość Polski (obrona Lwowa, wojna polsko-bolszewicka, a także w III Powstanie Śląskie). W okresie II RP aktywny działacz PPS, poseł na Sejm. Członek opozycji antysanacyjnej, więzień brzeski. Po wybuchu drugiej wojny światowej przedostał się do Francji, gdzie wszedł w skład Rady Narodowej RP oraz do Komitetu dla Spraw Kraju. Należał do liderów KZ PPS i przeciwników polityki premiera W. Sikorskiego (zwłaszcza treści porozumienia układu polsko-sowieckiego). Po wojnie pozostał w Londynie, gdzie aktywnie uczestniczył w życiu politycznym emigracji polskiej oraz działał w emigracyjnym PPS. Zajmował się także publicystyką.

(zał. 2), na skutek, którego p. Honigwill zwrócił się do mnie z prośbą o ustalenie i przypomnienie, znanych mi, momentów z przeszłości (zał. 3). Ponieważ odpowiedź moja na pismo p. Honigwilla jest listem nie tylko osobistym — a nie chcę uczynić żadnego kroku nieosobistej natury bez wiedzy i za plecami tych ludzi, z którymi Lieberman do ostatniej chwili łączył wspólny trud i wspólną walkę o wspólne dobro umiłowanego Kraju, — przeto odpis mego listu do p. Honigwilla (zał. 4) pozwalam sobie przy niniejszym WPanu do wiadomości przedłożyć”.

Pozwalam sobie o tem zawiadomić Wielce Szanownego Pana Profesora i ze względu na powody w powyższym liście i w załączniku nr 4 wyłuszczone, a jeszcze bardziej ze względu na to, że ze wszystkich, którzy z Liebermanem „blaski i nędze” trudów i walki dzielili Pan Profesor był mu najbliższy, najbardziej go rozumiejący i odczuwający.

Łączę wyrazy głębokiej czci i poważania i bardzo, bardzo serdecznie pozdrawiam
Stefanja Liebermanowa

Londyn, 25.5.42.

ZAŁĄCZNIK NR 1

„Robotnik Polski” (The Polish Worker)
New York N.Y. 2 listopada 1941r.

Wyjątek z artykułu p. Ludwika Honigwilla p.t. „Pan Herman”

„...Uszedł wrogowi, ażeby z nim dalej walczyć o swój rzetelny i uczciwy ideał.

Przez szereg lat sterany walką i więzieniem w ciężkich warunkach materialnych — nie ugiął się. Podczas gdy inni współoskarżeni z procesu brzeskiego złożyli podanie do Prezydenta Mościckiego¹³ o ułaskawienie i łaskę te otrzymali, Pan Herman wytrwał na wygnaniu i w walce.

Wielu przyjaciół usiłowało skłonić Pana Hermana do pójścia w ślady towarzyszy z procesu. Nawet posyłano specjalne delegacje do Paryża. Pan Herman odpowiedział jedno: „Przez złożenie podania uznam wyrok i metody. Nie przekreślę dziś dorobku mojej pracy życiowej, walki o sprawiedliwość i pracy dla sprawiedliwości”.

Ale jeszcze jeden moment. On, który panu Mościckiemu na drodze do tragicznych kart Historii Polski dał świadectwo: prezydent niepomny przysięgi — tegoż prezydenta miałby o łaskę prosić? Nie!”

Wraz z żoną Lidią napisał *Zarys dziejów socjalizmu polskiego* (t. 1–2, Londyn 1966, 1972); szerzej zob.: L. B. Paszkiewicz, *Komitet dla Spraw Kraju. Zarys działalności Adama Ciołkosza w latach 1940–1942*, Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty 2010 z. 12–13, s. 158–173; A. Friszke, *Adam Ciołkosz. Portret polskiego socjalisty*, Warszawa 2011.

¹³ Ignacy Mościcki (1867–1946), polityk i naukowiec (profesor chemii). W latach 1918–1926 zajmował się pracą naukową na Politechnice Lwowskiej. W 1926 roku został wybrany na Prezydenta RP i był związany z obozem piłsudczykowskim. Po wybuchu drugiej wojny światowej przedostał się do Rumunii, gdzie został internowany. W grudniu 1939 roku udał się do Szwajcarii, gdzie pozostał do końca życia; szerzej zob.: *Prezydenci i premierzy Drugiej Rzeczypospolitej*, red. A. Chojnowski, P. Wróbel, Wrocław 1992.

ZAŁĄCZNIK NR 2

Written in Polish
47, Portland Place, London, W. 1
dnia 5 stycznia 1942

Mr. Ludwik Honigwill
175 East Broadway, room 401
New-York, N.Y.

Szanowny Towarzyszu Mecenasiu!

W artykule Waszym poświęconym pamięci ś.p. tow. Liebermana a zamieszczonym w „Robotniku Polskim” pozwoliliście sobie na twierdzenie zupełnie niezgodne z prawdą historyczną, w załączniku tekstu stanowiące pośrednio obelgę także i pod moim adresem.

Nie mam niestety możności polemizowania z Wami publicznie dla różnych przyczyn. Po pierwsze, nie mogę polemizować z artykułem poświęconemu zmarłemu tow. Liebermanowi, aby nie budzić fałszywego wrażenia, iż ja ze swej strony chciałbym osobę Jego w czemkolwiek umniejszyć. Po drugie sprawa Brzeźcia jest dziś zgoła niewspółmierna z tym ogromem cierpień, jaki rozlał się na Polską ziemię. Po trzecie, nawet i dziś pewne rzeczy dotyczące Brzeźcia nie mogą być jeszcze publicznie powiedziane i zapewne nigdy nie będą mogły być powiedziane.

Tym większy jednak mam żal do Was, że w tym stanie rzeczy uniemożliwiającym polemikę i wyraźne sprostowanie nadużywanie swobody pióra w sposób niedopuszczalny.

Kłamstwem jest Wasze twierdzenie jakoby inni — poza śp. Liebermanem — współoskarżeni z procesu brzeskiego wnieśli do Prezydenta Mościckiego prośby o ułaskawienie. Oszczerstwem są wszystkie z tego twierdzenia wypływające wnioski, lakonicznie się nasuwające, jakoby ty i k o¹⁴ tow. Lieberman wytrwał na wygnaniu i w walce, jakoby inni „uznali wyrok i metody” itd.

Decyzja pozostania w kraju i odcierpienie orzeczonej kary była decyzją polityczną. Powzięło ją pięciu skazanych — czterech pepeesowców i jeden ludowiec. Nie miała ona nic wspólnego z uznaniem wyroku i metod. Co o metodach i wyroku sądzę, powiedziałem z najpełniejszą wyrazistością w swoim oświadczeniu po otwarciu rozprawy i w ostatnim słowie. Pozostaliśmy w kraju, aby dać dowód masom robotniczym, iż przywódcy nie uciekają od cierpień wtedy, kiedy na prostych ludzi gradem spadają prześladowania za wierność ruchowi naszemu. Decyzji tej nie żałuję i uważam ją dziś tak samo jak przed 8 laty za trafną. Więzienie, w którym przebywałem nie było żadnym żartem, a jak mnie w nim traktowano nie widzę żadnego powodu Wam tu opisywać¹⁵. Żadnej prośby o ułaskawienie do Mościckiego ani do kogokolwiek innego

¹⁴ Wszystkie podkreślenia w oryginale.

¹⁵ Więźniowie brzescy, którzy w twierdzy spędzili cztery miesiące byli całkowicie odcięci od świata. Zabroniono im kontaktu z rodzinami i obrońcami. Wprowadzono wobec nich zastrzony regulamin wojskowy, byli poddawani brutalnym prześladowaniom. Niektórych z nich bito do nieprzytomności i zmuszano do „ordynarnych robót”. Oprócz znęcania się fizycznego stosowano terror psychiczny. Za drobne przewinienia umieszczano w ciemnicy, przeprowadzano nocne rewizje, stosowano groźby rozstrzelania (wobec Pragiera, Liebermana, Barlickiego) oraz inscenizowano fikcyjne egzekucje (wobec Popiela i Liebermana). W wyniku tych działań 60-letni poseł H. Lie-

nigdy nie podpisywałem. O ułaskawieniu dowiedziałem się z wiadomości radiowych. Wyjazd tow. Liebermana uznaliśmy zgodnie za usprawiedliwiony, jednak nie względami politycznymi, lecz jego wiekiem i stanem zdrowia. Wysłanie do niego specjalnej delegacji do Paryża celem nakłonienia do podpisania prośby o ułaskawienie jest zwyczajnym kł a m s t w e m.

Rozumiem doskonale, że czasy są straszne i że zawodzą was nerwy i pamięć. Nie mogę jednak zgodzić się na to, by lekkomyślnie — bo o złą wolę nie mogę Was posądzić — poniewierano moim honorem.

Z socjalistycznym pozdrowieniem

Adam Ciołkosz

ZAŁĄCZNIK NR 3

5 kwietnia 1942 roku

odpis

Ludwik Honigwill
611 West 114 St.
New York City

Do Pani Hermanowej Liebermanowej w Londynie

Szanowna i Droga Pani!

Niech mi Pani wybaczy, że niepokoję Ją. Sądzę, że po przeczytaniu załączników do niniejszego listu znajdę zrozumienie u Pani. Załączniki te, to list Ciołkosza do mnie (w odpisie) i odpis mojego do p. Tadeusza Tomaszewskiego¹⁶. Te dokumenty wyjaśnią Pani całkowicie sprawę, która doprowadziła mnie do napisania do Pani i niepokojenia Jej.

Chcę Panią prosić i bardzo proszę, aby Pani jak najbardziej bezstronnie i obiektywnie zechciała stwierdzić w sposób pozytywny, jak się przedstawiała sprawa możliwości powrotu pana Hermana do Kraju, czy były z nim rozmowy na ten temat, jakie rozmowy, kto je prowadził itp. Czy ludzie z kraju przychodzili z poleceniami by Pan Herman wrócił, czy przesyłano mu rezolucję wieców, zebrań w związku z domaganiem się powrotu Jego? Gdyby Pani posiadała z archiwum Pana Hermana jakieś pisemne dokumenty w tej sprawie to bardzo Panią proszę o odpisy takowych. Zechce Pani łaskawie zwrócić uwagę, że nie chodzi mi o Pani stwierdzenie, że list Ciołkosza jest niesłuszny, a chodzi mi wyłącznie o ustalenie faktów i ewentualne dokumenty.

List Ciołkosza jest prośbą — przed laty modną manią — odbronzawiania [*sic!*] Pana Hermana jeszcze przed tym, nim przygotowano bronz [*sic!*] dla uwypuklenia Jego postaci. I dlatego ta sprawa mnie boli. Bo sam o swoją krzywdę z Ciołkoszem nie pra-

berman dostał ataku serca. Fakt ten potwierdził w swoich wspomnieniach dzielący z nim celę W. Witos. Po ogłoszeniu wyroku A. Ciołkosz odbywał karę więzienia (półtora roku) w więzieniu w Tarnowie, Krakowie na Montelupich, gdzie zgolono mu głowę jak kryminaliście i zabroniono kontaktu z rodziną. Przebywał w zimnej i wilgotnej celi. Przetrzymano go następnie w więzieniu w Wiśliczu, gdzie panowały lepsze warunki, ale nadal poddawano go szykanom.

¹⁶ Tadeusz Tomaszewski (1881–1950), działacz PPS i adwokat. W okresie II RP m.in. radca prawny Banku Gospodarki Krajowej i członek Trybunału Stanu. Po wybuchu drugiej wojny światowej przedostał się do Francji i wszedł do KZ PPS. Został powołany na urząd prezesa NIK, którą pełnił do 1949 roku. W latach 1949–1950 był premierem rządu na uchodźstwie.

wowałbym się. Jeżeli się z nim będę prawował, to tylko po to, aby wykazać jego małość i nicość.

Z listu Ciołkosza nie robię tajemnicy: pokazuję go tu wszystkim, kto go zna. Upoważniam i Panią do pokazania go komu Pani uzna za stosowne. Zobowiąże mnie Pani bardzo, jeżeli pokaże całą korespondencję panu Józefowi¹⁷ i jednocześnie przeprosi go pani, że jeszcze nie odpisałem na list jego. Proszę mi wierzyć, że Ciołkosz nie jest jedynym moim kłopotem.

Serdecznie Panią pozdrawiam, całuję ręce i proszę o odpowiedź tą samą drogą.

Ps. Ciołkosz pisze w liście, że nie może ze mną polemizować, bo mogłoby to być zrozumiane, że chciałby pamiętać Pana Hermana pomniejszyć. Kłamie. Bo wiem od redaktora tutejszego „Robotnika”, tow. Jana Trzaski, że przysłał sprostowanie, ale Trzaska go nie umieścił. Trzaska nie chciał mi go pokazać. Mówili mi towarzysze Salman i Horwitz (żołnierz z Kanady) przedwczoraj, że nawet nie chciał Trzaska pokazać tego sprostowania. Oświadczył tylko, że nie nadaje się do drukowania. Jeszcze raz uściski dłoni i ucałowania rąk.

/-/ Ludwik

ZAŁĄCZNIK NR 4

Sfetanja Sigalina-Liebermanowa
Tavistock Square, Tavistock Court 35
London W.C.1

Do Pana
Ludwika Honigwilla
611 West, 114 Street
New-York City, N.Y. USA

Szanowny Panie Mecenasie — Drogi Panie Ludwiku!

Na postawione mi w liście Pańskim z dnia 5 IV 1942 r. pytania odpowiadam nieco szerzej, niżby — pozornie — zakres ich tego wymagał, zależy mi jednak nie tylko na przypomnieniu i potwierdzeniu znanych już Panu skądinąd faktów, ale także i na odтворzeniu tła, jakie powstaje z moich wspomnień osobistych: zapamiętanych zdarzeń, słów, rozmów, których byłem świadkiem i własnych przeżyć ostatnich lat dziesięciu.

Odpis tego listu wraz z załącznikami (odpis listu p. Ciołkosza do pana z dn. 5 I 1942 i odpis listu Pana do mnie z 5 IV 1942) przedkładam do wiadomości tym, co tutaj w pracy i w walce do ostatka pozostali wiernymi druhami Hermana Liebermana — im bowiem, a ponadto jeszcze Trzem Więźniom Brzeskim Emigrantom, z którymi (nie z politycznych — jeżeli o moją osobę chodzi — względów) wspólną dolę wygnańczą dzieliłam, winna jestem i prawo wglądu w moje postępowanie i tę garść wspomnień.

Na list odpowiadam, idąc kolejno śladami twierdzeń i zarzutów, stawianych przez p. Ciołkosza, który przede wszystkim pisze, że:

¹⁷ Józef Bloch, adwokat warszawski, członek PPS, obecnie sędzia morski [wyjaśnienie w oryginalne autorstwa L. Honigwilla — L.B.P.].

1/ „... nie mogę polemizować z artykułem poświęconym zmarłemu tow. Liebermanowi, aby nie budzić fałszywego wrażenia, iż ja ze swej strony chciałem osobę Jego w czemkolwiek umniejszyć...”

Nigdy nie zauważyłam, aby p. Ciołkosz chciał w czemkolwiek lub kiedykolwiek osobę Liebermana wywyższać, a już najmniej chyba w liście swym z dnia 5 I 1942 r. do Pana pisanym. Z „życzliwości” p. Ciołkosza dla Liebermana zdawałam sobie zawsze dobrze sprawę.

Jednym z pierwszych dekretów, gdzie na miejscu podpisu Ministra Sprawiedliwości złożył swój podpis Herman Lieberman (niestety nie sądzone mu było wiele ich podpisać) było Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 30 IX 1941 r. (D.U.R.P. Londyn, nr 6, ex 1941, poz. 14) o uchyleniu Rozporządzenia Prezydenta R.P. z dnia 17 VI 1934 r. w sprawie osób zagrażających bezpieczeństwu, spokojowi i porządkowi publicznemu — tak zwane potocznie „zniesienie dekretu o Berezie”.

Ten akt prawodawczy, szczególnie forma — jaka mu dla celów politycznych nadana została, poprzedzone przemówieniem Premiera jednogłośnie uchwalenie go przez Radę Ministrów — wykpił perfidnie i celowo p. Zygmunt Nowakowski¹⁸ w redagowanych przezeń „Wiadomościach Polskich” (nr 41 z dn. 12 X 1941 r.¹⁹). W artykule swoim p. Nowakowski ostrze ironii skierował przeciwko ówczesnemu Ministrowi Sprawiedliwości²⁰, wypominając mu zarówno wiek podeszły, jak i pędem sunącą „limuzynę”. Lieberman przyzwyczajony był do ataków prasy — ten jednak dotknął go szczególnie boleśnie, pochodził bowiem od człowieka, który w ciągu długich miesięcy pracy w Radzie Narodowej miał niejedną sposobność, aby się przekonać i zdać sprawę z tego, że dla Liebermana „wolność” nie była nigdy ani pustym dźwiękiem, ani literackim frazesem. P. Nowakowski nie zawahał się zaatakować Liebermana — ugodził głęboko i zranił go niezmiernie dotkliwie. Jak silnie poczuł się Lieberman dotknięty atakiem „Wiadomości Polskich”, wiedzieli oprócz mnie i inni ludzie, wiedzieli też o tem doskonale towarzysze partyjni Liebermana. Nie przeszkadzało to jednak wcale p. Ciołkoszowi — już po wygłoszeniu przezeń pośmiertnego wspomnienia o Liebermanie przez radio i po ogłoszeniu artykułu w „Robotniku” — drukować poświęconego pamięci Liebermana felietonu właśnie w „Wiadomościach Polskich” (nr 44 z 2 XI 1941 r.²¹).

Czy wymagała tego istotna życzliwość, czy tylko chęć natarczywego zaimanifestowania swej dla Liebermana — jakoby — życzliwości?

Kto był istotnym przyjacielem, a kto tylko uchodzić pragnął — lepiej może wyświecić następujące zdarzenia.

¹⁸ Zygmunt Nowakowski (wł. Zygmunt Tempka) (1891–1963), doktor filologii polskiej, pisarz, dziennikarz, aktor i reżyser. Podczas pierwszej wojny światowej walczył w Legionach Polskich. W okresie międzywojennym był aktorem i reżyserem oraz dyrektorem Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Pracował także jako dziennikarz. Napisał pięć książek oraz trzy sztuki sceniczne. Po wybuchu drugiej wojny światowej przedostał się do Francji, gdzie wszedł w skład Rady Narodowej RP. Pisał także artykuły do polskiej prasy emigracyjnej. Po wojnie pozostał na emigracji i nadal pracował jako dziennikarz. Współpracował także z Radiem Wolna Europa.

¹⁹ Z. Nowakowski, *Vanity Fair*, Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie 1941 nr 41(83), s. 3.

²⁰ Chodzi o Hermana Liebermana, który funkcję ministra sprawiedliwości pełnił w trzecim rządzie W. Sikorskiego od 3 IX 1941 do 21 X 1941.

²¹ A. Ciołkosz, *Herman Lieberman*, Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie 1941 nr 44(86), s. 1.

W Libourne pod Bordeaux (na etapie Angers–Londyn)²² dnia 17 VI 1940 roku, już po opuszczeniu Libourne przez Pana Prezydenta R.P.²³ i niektórych członków Rządu, a w ich liczbie i p. Stańczyka — o godzinie około pół do piątej po południu odbyło się tajne posiedzenie Rady Narodowej.

Na posiedzenie to przybył ówczesny wicepremier i Minister Spraw Wewnętrznych profesor Kot i zażądał natychmiastowego wyjazdu z Francji bezpośrednio do Anglii — zarówno przez oczekiwane zawieszenie broni, jak i nadciągającą inwazję niemiecką — najbardziej zagrożonych członków Rady Narodowej²⁴, a mianowicie: p. Arki-Bożka²⁵ jako obywatela niemieckiego, p. Stanisława Józwiaka²⁶ z Poznania jako zaangażowa-

²² W okresie kapitulacji Francji rząd polski przeniósł się do Libourne koło Bordeaux, a stamtąd miał być przetransportowany (zgodnie z umową polsko-brytyjską) do Wielkiej Brytanii. W pierwszej kolejności Francję mieli opuścić politycy niezbędni do prowadzenia dalszej działalności (prezydent, premier, rząd oraz członkowie Rady Narodowej). Na listach ewakuacyjnych przygotowanych przez prof. S. Kota znalazło się jedynie pięciu członków Rady Narodowej, którzy według niego byli najbardziej zagrożeni represjami ze strony Niemców: A. Bożek, H. Lieberman, S. Józwiak, I. Schwarcbart oraz S. Kwiatkowski. Według A. Ciołkosza S. Kot starał się uniemożliwić wyjazd „niewygodnym politykom”.

²³ Władysław Raczekiewicz (1885–1947), polityk i działacz społeczny. Uczestniczył w walkach podczas pierwszej wojny światowej (1914–1918) najpierw w armii carskiej, a po rewolucji lutowej 1917 roku i obaleniu cara w wojsku polskim. Brał także udział w wojnie polsko-bolszewickiej. W okresie II RP pełnił czterokrotnie funkcje ministra spraw wewnętrznych oraz wojewody: nowogródzkiego, wileńskiego i pomorskiego. W wyborach do senatu w 1930 roku startował z sukcesem listy sanacyjnego BBWR. Został wybrany na marszałka Senatu. Należał do tzw. grupy zamkowej prezydenta I. Mościckiego. Po klęsce wrześniowej 1939 roku przedostał się do Paryża, gdzie powstał rząd polski na uchodźstwie. Zgodnie z konstytucją kwietniową z 1935 roku internowany w Rumunii prezydent Mościcki mianował go swoim następcą. Funkcję Prezydenta pełnił do śmierci w 1947 roku; szerzej zob.: M. M. Drozdowski, *Władysław Raczekiewicz*, t. 1: *Mecenas, wojewoda, minister spraw wewnętrznych, marszałek Senatu RP*; t. 2: *Prezydent RP*, Warszawa 2002.

²⁴ Rada Narodowa Rzeczypospolitej Polskiej została powołana we Francji 9 grudnia 1939 roku przez prezydenta W. Raczekiewicza jako organ konsultacyjny i opiniodawczy rządu RP oraz prezydenta na uchodźstwie. W skład RN RP powołano m.in. przedstawicieli partii antysanacyjnych: Stronnictwa Narodowego, Stronnictwa Pracy, Polskiej Partii Socjalistycznej i Stronnictwa Ludowego. Przewodniczącym Rady został Ignacy Paderewski w imieniu, którego rzeczywiście urząd ten sprawował S. Mikołajczyk. I Rada Narodowa została rozwiązana po zawarciu układu Sikorski–Majski, wobec którego wystąpiła część członków RN. II Rada Narodowa została powołana dopiero w lutym 1942 roku. Na jej czele stanął S. Grabski. Na skutek postanowień konferencji jałtańskiej, niekorzystnych dla Polski, część członków RN wniosła protest wobec postanowień Wielkiej Trójki. Na skutek kryzysu, który ogarnął władze polskie na emigracji prezydent W. Raczekiewicz 21 marca 1945 roku rozwiązał RN RP. III RN została powołana dopiero w 1949 roku i funkcjonowała do momentu całkowicie wolnych wyborów do parlamentu polskiego III RP w 1991 roku; szerzej zob.: E. Duraczyński, R. Turkowski, *O Polsce na uchodźstwie: Rada Narodowa Rzeczypospolitej Polskiej 1939–1945*, Warszawa 1997; szerzej zob.: E. Duraczyński, R. Turkowski, *O Polsce na uchodźstwie. Rada Narodowa Rzeczypospolitej Polskiej 1939–1945*, Warszawa 1997.

²⁵ Arka Bożek (1899–1954), działacz polonijny na Opolszczyźnie, uczestnik powstań śląskich (1919–1921). Po wybuchu drugiej wojny światowej przedostał się do Francji, gdzie wszedł w skład Rady Narodowej RP (1939–1945). Po wojnie powrócił do kraju i został posłem do KRN oraz działaczem PSL. W styczniu 1947 roku ponownie wybrany do Sejmu Ustawodawczego.

²⁶ Stanisław Józwiak (1892–1964), kupiec, żołnierz i polityk. Uczestniczył w Powstaniu Wielkopolskim. W okresie międzywojennym był właścicielem i kierownikiem firmy „Tekstyl” w Poznaniu oraz działaczem organizacji społecznych. Od 1938 roku był posłem na Sejm V

nego specjalnie w walce z Niemcami, p. D-ra Ignacego Schwartzbarta²⁷ jako Żyda-syjonisty oraz Liebermana, którego nazwisko i działalność zarówno z dawniejszych czasów, jak i w szczególności z ostatniego siedmioletnia jego stałego pobytu we Francji zanadto dobrze znana była Zachodniej Europie. Członkowie Rady Narodowej: Ksiądz biskup Gawlina²⁸ i generał Lucjan Żeligowski²⁹, jakkolwiek wcale nie towarzysze partyjni i zgoła nie zwolennicy linii politycznej Liebermana, w przemówieniach swoich poparli profesora Kota i nalegali prosząc, by Lieberman się do życzenia profesora Kota zastosował.

P. Ciołkosz przeciwstawił się żądaniom profesora Kota, oświadczając, że powinni wyjechać albo wszyscy członkowie Rady Narodowej, albo nikt.

Wówczas urzędujący wice Prezes Rady Ministrów p. Stanisław Mikołajczyk skorzystał z przysługującego mu regulaminowo prawa i nie poddając sprawy pod głosowanie — udzielił bezzwłocznie p. Arce-Bożkowi, o. Józwiakowi, p. Schwartzbartowi i Liebermanowi urlopu z nakazem natychmiastowego wyjazdu do Anglii.

Dzięki temu zarządzeniu Prezesa Mikołajczyka i dzięki profesorowi Kotowi, który przez swe wystąpienie w Radzie Narodowej, przez użycie całego wpływu swej perswazyj w bezpośredniej z Liebermanem rozmowie i przez zaopatrzenie go w kartę uprawniającą do zajęcia miejsca na statku, odchodzącym do Anglii, stało się tak, że Liebermanowi zaoszczędzony został los, jaki spotkał wybitnych socjalistów niemieckich Breitscheidta i Hilferdinga, którzy — podobnie jak Lieberman — w Paryżu latami na prawach azylu przebywali, których cała Europa znała, i których w końcu Francuzi w ręce gestapo wydali. Lieberman nie należał do tych, którzy przede wszystkim myślą o sobie — dnia 17 VI 1940 r. późnym popołudniem nie miał ani karty uprawniającej do embarkacji³⁰, ani wizy brytyjskiej. Bardzo wielu socjalistów mniej lub wcale Europie Zachodniej nieznanym mogło korzystać z tranzytu przez Hiszpanię — i jak później praktyka wykazała — korzystano zeń bez większych kłopotów. Dla Liebermana jednak ta droga była absolutnie wykluczona, a przekroczenie przezeń granicy hiszpańskiej

kadencji. Po wybuchu drugiej wojny światowej przedostał się do Francji, gdzie od grudnia 1939 roku wchodził w skład Rady Narodowej RP. Po ewakuacji do Wielkiej Brytanii prowadził Gospodę Polską i był kapitanem Polskich Sił Zbrojnych w Wielkiej Brytanii. Po wojnie pozostał na emigracji i był właścicielem hoteli i restauracji oraz członkiem Rady Instytutu Polskiego Akcji Katolickiej. Początkowo był sympatykiem SN, a od 1947 roku związany z SP; szerzej zob.: M. Pałaszewska, *Stanisław Józwiak. Wspomnienia*, Gazeta Stołeczna (dodatek do: Gazeta Wyborcza) 1997 nr 254..

²⁷ Ignacy (Izaak) Szwarcbard (1888–1961), polityk i żydowski działacz syjonistyczny, publicysta. W okresie międzywojennym poseł na Sejm (1938). Po wybuchu drugiej wojny światowej przedostał się do Francji, gdzie wszedł w skład Rady Narodowej RP (1940–1945). Wraz ze Szmulem Zygelbojmem (z Bundu), reprezentował tam mniejszość żydowską. Po wojnie pozostał na emigracji.

²⁸ Józef Gawlina (1892–1964), ksiądz, biskup połowy Wojska Polskiego, a podczas drugiej wojny światowej w Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie. Po wojnie pozostał na emigracji.

²⁹ Lucjan Żeligowski (1865–1947), wojskowy, generał broni. Uczestnik wojny polsko-bolszewickiej. W 1920 roku podczas tzw. buntu Żeligowskiego (przy poparciu J. Piłsudskiego) zajął Wilno i utworzył Litwę Środkową. W okresie międzywojennym pełnił służbę wojskową oraz funkcję ministra spraw wojskowych (1925). Po przewrocie majowym został przeniesiony w stan spoczynku i rozpoczął działalność polityczną. Był posłem na Sejm (IV i V kadencji). Po wybuchu wojny przedostał się do Francji i został członkiem Rady Narodowej RP. Po zakończeniu wojny pozostał na emigracji.

³⁰ Embarkacja, czyli zaokrętowanie polegające na przyjęciu pasażerów na pokład statku oraz sprawdzeniu ich dokumentów oraz biletów.

równałoby się z natychmiastowym wydaniem w ręce gestapo — z tego profesor Kot zdawał sobie wówczas doskonale sprawę i o tym pamiętał. Dla Liebermana pozostawała jedyna droga wydostania się z zagrożonej Francji — drogą bezpośrednią z Bordeaux do Anglii.

Gdyśmy — znacznie już później — w prasie londyńskiej wyczytali o wydaniu przez Francuzów w ręce gestapo Breitscheidta i Hilferdinga, Lieberman powiedział: „Skończyłbym na pewno, tak jak ci, gdyby nie Kot”. To samo zdanie powtórzył, gdy prasa doniosła o zgonie Hilferdinga w niemieckim obozie koncentracyjnym.

Gdy już po śmierci Liebermana pisałam profesorowi Kotowi, że dzięki niemu Lieberman uszedł męczeństwu w gestapo, profesor Kot odpowiedział: „Zbyt wielką przypisuje mi Pani zasługę — był to mój prosty obowiązek”.

Nie potrafię odeprzeć nasuwającego mi się uparcie podejrzenia, że nie bez wpływu na niechęć niektórych osobistości emigracyjnego świata do profesora Kota pozostaje fakt, że Liebermana z Francji wyratował, do natychmiastowego wyjazdu do Anglii nakłonił, wyjazd ten umożliwił, a wszystko razem uważał li tylko za swój „prosty obowiązek”.

Dla całkowitej wyrazistości obrazu pragnę dodać, że wiadomym mi jest, iż tego samego dnia 17 VI 1940 r. w Libourne — już po przemówieniu profesora Kota w Radzie Narodowej i po zapowiedziach decyzji jej przewodniczącego o udzielonych urlopach i nakazach bezwzględnego wyjazdu — zgłaszał się do Prezesa Mikołajczyka dwukrotnie p. Pragier³¹ i dawał wyraz swemu oburzeniu na profesora Kota i na zarządzenie urzędującego wiceprzewodniczącego R.N. p. Mikołajczyka za wkraczanie w wewnętrzne sprawy partyjne przez to, że starają się ratować Liebermana, który jest stary, chory i na zagładę skazany, zamiast ratować przyszłość partii w osobie p. Ciołkosza. Za pierwszym razem p. Pragier przyszedł sam, za drugim razem towarzyszyła mu p. Adamowa Ciołkoszowa³². Ewakuację od Angers aż do Anglii odbył p. Pragier niezależnie z p. Ciołkoszem.

Ciołkosz nie może z Panem polemizować, bo:

2/ „... sprawa Brześcia jest dziś zgola niewspółmierna z tym ogromem cierpień, jaki się rozlał nad polską ziemią...”.

Zbędnym chyba wydawałoby się przypomnienie, że „sprawa Brześcia” była wykładnikiem i najjaskrawiej niemal widowym znakiem metod i linii politycznych, które do tego „ogromu cierpień, jaki się rozlał nad polską ziemią” doprowadziły. Jeżeli jednak tak tej współmierności brak, to użyty przez p. Ciołkosza w stosunku do Liebermana zwrot, iż „otoczony chwałą tytuł więźnia brzeskiego” stanowić miał dlań — „najwyższe odznaczenie życia” („Wiadomości Polskie”, nr 44 z 2 XI 1941) — dźwięczy zdecydowanie fałszem.

³¹ Adam Pragier (1886–1976), prawnik, ekonomista i działacz socjalistyczny. Po przewrocie majowym znalazł się w opozycji antysanacyjnej, więzień brzeski. Po wybuchu drugiej wojny światowej przedostał się do Francji, gdzie wszedł w skład KZ PPS. Od 1942 roku był członkiem Rady Narodowej RP. W rządzie Tomasza Arciszewskiego pełnił funkcję ministra informacji i dokumentacji (1944–1947). Po wojnie pozostał na emigracji; szerzej zob.: A. Pragier, *Czas przeszły*, Londyn 1966; tenże, *Puszka Pandory*, Londyn 1969; tenże, *Czas teraźniejszy*, Londyn 1975.

³² Lidia Ciołkoszowa (1902–2002), żona Adama Ciołkosza; działaczka socjalistyczna i społeczna, doktor literatury UJ, publicystka. W okresie międzywojennym aktywnie działała w PPS i TUR. Po wybuchu drugiej wojny światowej przedostała się do Francji i weszła w skład KZ PPS. Po zakończeniu wojny pozostała na emigracji i włączyła się aktywnie w życie polityczne polskiej emigracji. Wraz z mężem napisała *Zarys dziejów socjalizmu polskiego*.

Czyż z tym ogromem cierpień, jaki się znalazł nad polską ziemią i nad ziemiami i wodami globu całego współmierna jest sprawa lekkomyślnie — jakoby — poniewieranego honoru p. Ciołkosza, który jednak nie waha się jej, w liście do Pana z dn. 5 I 1942 r. poruszać? Tylko dla „sprawy Brześcia” nie umie p. Ciołkosz odnaleźć współmierności.

P. Ciołkoszowi utrudnia polemikę to:

3/ „...że i dziś pewne rzeczy dotyczące Brześcia nie mogą być jeszcze publicznie powiedziane...”

Oczywiście nie mogą być powiedziane przez tych, co mówić o nich nie chcą. O Brześciu publicznie mówić można.

Dnia 24 X 1941 r. na cmentarzu w Highgate u trumny Liebermana Premier i Wódz Naczelny generał Sikorski nazwał Brześć „smutną kartą naszych dziejów” („Dziennik Polski”, nr 398 z dn. 25 X 1941 r.), a w dniu 13 V 1942 r. na tym samym cmentarzu tenże generał Sikorski w obecności Pana Prezydenta R.P., Rządu i Rady Narodowej u trumny Mastka³³ powiedział, że ten co w niej spoczywa „przeszedł hańbę naszych czasów, bo każł polityczną Brześcia” („Dziennik Polski”, nr 567 z dn. 15 V 1942 r.).

Można i o Brześciu nie pisać. Przed kilku jeszcze miesiącami ukazało się w Londynie w komentarze zaopatrzone nowe wydanie „Procesu Brzeskiego”³⁴. Z bardzo wielkim niezadowoleniem przyjęte ono zostało i przez p. Nowakowskiego i przez „Wiadomości Polskie”.

W tygodniku tym (nr 12 z 22 III 1942³⁵) p. Ciołkosz ogłasza swój artykuł i jednocześnie kwalifikuje i swoją osobę i wspomniane wyżej „Wiadomości Polskie”, twierdząc, że „pisze piórem od Rządu niezależnym i w niezależnym piśmie. Za tę niezależność p. Nowakowski wywdzięcza się p. Ciołkoszowi i już w numerze 14 z dnia 4 IV 1942 r. w dziale „korespondencje” ogłasza list czytelnika, który się cieszy, że może się „tak entuzjastycznie ustosunkować do artykułu wybitnego socjalisty polskiego” i stawia tenże artykuł p. Ciołkosza na poziomie artykułów p. Matuszewskiego³⁶ i p. Łukasiewicza.

Trudno żądać, by „pewne rzeczy dotyczące Brześcia” mogły być publicznie powiedziane w „niezależnym”, a p. Ciołkoszowi swych łamów użyczającym piśmie, będącym wyrazicielem opinii p. Nowakowskiego, p. Mackiewicza³⁷, p. Matuszewskiego, p. Łukasiewicza itp.

³³ Mieczysław Mastek (1893–1942), działacz socjalistyczny i związkowy. W okresie II RP poseł na Sejm (II kadencji), skazany w procesie brzeskim na trzy lata więzienia. Po wybuchu drugiej wojny światowej został aresztowany przez NKWD i wywieziony do łagru, skąd został zwolniony w ciężkim stanie zdrowotnym na mocy amnestii po układzie Sikorski–Majski. Po przybyciu do Londynu wszedł w skład KZ PPS i Rady Narodowej RP.

³⁴ *Sprawa brzeska*, Londyn 1941.

³⁵ A. Ciołkosz, *Za waszą wolność i naszą*, Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie 1942 nr 12(106), s. 1.

³⁶ Ignacy Matuszewski (1891–1946), polityk, dziennikarz, dyplomata, wojskowy. Uczestnik wojny polsko-bolszewickiej. Po przewrocie majowym należał do zwolenników J. Piłsudskiego. Pracował w Ministerstwie Spraw Zagranicznych i Ministerstwie Skarbu. W latach 1932–1936 był czołowym publicystą „Gazety Polskiej”. Po wybuchu wojny zorganizował ewakuację 75 ton złota Banku Polskiego. Należał do przeciwników polityki W. Sikorskiego. Od IX 1941 przebywał w USA.

³⁷ Stanisław Mackiewicz (Cat) (1896–1966), polityk konserwatywny i publicysta. Uczestnik wojny polsko-bolszewickiej. W okresie II RP był redaktorem naczelnym wileńskiego „Słowa”. Zwolennik J. Piłsudskiego, a po jego śmierci krytycznie odnosił się do „rządów pułkowników”.

Dalej p. Ciołkosz pisze, że:

4/ „... Kłamstwem jest Wasze twierdzenie, jakoby inni poza śp. Liebermanem — współoskarżeni z procesu brzeskiego wnieśli do Prezydenta Mościckiego prośby o ułaskawienie. Oszczerstwem są wszystkie z tego twierdzenia wynikające wnioski, logicznie się nasuwające, jakoby tow. Lieberman „wytrwał na wygnaniu i w walce”, jakoby „inni uznali wyrok i metody...”.

Ani oszczerstwem, ani kłamstwem, lecz wszystkim dobrze znaną prawdą jest to, że z pośród więźniów brzeskich tylko jedyny Lieberman wytrwał na wygnaniu do końca.

Gdy po straszliwej katastrofie wrześniowej ukonstytuował się nowy Rząd Rzeczypospolitej Polskiej w Paryżu, gdy już wnet członkiem tego rządu był p. Stańczyk — Lieberman wciąż jeszcze — aż do 31 X 1939 r. — pozostawał przez policję francuską kontrolowanym, a przez Trzecią Republikę — zaledwie tolerowanym „z prawa azylu korzystającym wygnanym politycznym”.

Kto na własnej skórze nie odczuł, co oznaczało we Francji w latach 1933–1939 być z „prawa azylu korzystającym wygnanym politycznym”, ten ani wiedzieć, ani wyobrazić sobie nie może upokorzeń i trudów znosić musiał z zaciśniętymi zębami Lieberman. Tylko o tem wszystkim p. Ciołkosz pamiętać nie chce.

Dopiero na mocy dekretu Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 31 X 1939 r. o amnestii dla więźniów brzeskich (Dz. U. R.P. z 31 X 1939 r., Paryż, nr 100, poz. 1000), podpisanego przez Pana Prezydenta R.P. Władysława Raczkiewicza i Premiera Sikorskiego udzielona została amnestia: „zarówno co do kary głównej, jak i co do kar dodatkowych oraz skutków skazującego wyroku” i „przywrócone zostały wszystkie prawa obywatelskie, honorowe, godności, odznaczenia i ordery” byłym więźniom brzeskim, których nazwisk w liczbie 10-ciu z Witosem³⁸ na cele dekret w porządku alfabetycznym wylicza.

Z Warszawy do Paryża wyjechałam dnia 25 grudnia 1933 roku i od tej pory więcej w Polsce ani razu nie byłam. Dlatego też mniej dobrze wiem o tem, jak się toczyły losy pozostałych w Kraju współoskarżonych w procesie brzeskim. Tem niemniej wiem, że skazani pozostali w Kraju, rozpoczęli odsiadki kary, a potem stopniowo wychodzili z więzienia na skutek w przepisowej drodze składanego podania. Czy była to prośba o przerwę w odbywaniu kary, czy prośba o warunkowe zawieszenie kary, czy prośba o przedterminowe zwolnienie — tego nie wiem, wiem tylko, że złożenie wyżej wspomnianego podania było zasadniczym warunkiem opuszczenia więzienia.

Po wybuchu wojny przedostał się do Francji, a następnie Wielkiej Brytanii. Należał do przeciwników polityki W. Sikorskiego (zwłaszcza treści układu polsko-sowieckiego). Po wojnie pozostał na emigracji i aktywnie uczestniczył w życiu politycznym emigracji. W 1956 roku powrócił do Polski i zajmował się publicystyką. Był autorem ok. dwudziestu książek i licznych artykułów.

³⁸ Wincenty Witos (1874–1945), polityk, działacz ruchu ludowego. W okresie międzywojennym trzykrotnie pełnił funkcje premiera. Był liderem PSL „Piast”, a następnie SL, więzień brzeski. W latach 1933–1939 przebywał na emigracji w Czechosłowacji. Po wybuchu drugiej wojny światowej został aresztowany przez gestapo, a następnie zwolniony w 1941 roku nadal przebywał pod nadzorem gestapo w rodzinnym domu w Wierzchosławicach pod Tarnowem. W 1945 roku został aresztowany przez UB, po czym zwolniony. Nie wyraził zgody na współpracę z komunistami. Należał do twórców PSL; szerzej zob.: B. Singer, *Od Witosy do Stawka*, Paryż 1962; B. Olak, *Testament Wincentego Witosy*, Warszawa 2009.

Wiem także, że Duboisa Stanisława³⁹, członka P.P.S., po kilkumiesięcznym już przebywaniu na karze w więzieniu mokotowskim w Warszawie — a ze wszystkich więźniów brzeskich bodaj czy nie najdłużej odsiadywał karę Dubois — władze więzienne nakłaniały by wniósł prośbę o „Przerwę o odbywaniu kary”. obrońca Stanisława Dubois, zgodnie z życzeniem swego mocodawcy, doniósł o tem listownie Liebermanowi i imieniem Dubois zapytywał, jak Lieberman radzi Duboisowi w tym wypadku postąpić. Lieberman odpowiedział, że nie jest jego rzeczą rozporządzanie cudzą wolnością, ale że gdyby był na miejscu Duboisa, to jest gdyby zdecydował się na przyjęcie wyroku i rozpoczął odsiadywanie kary, toby nigdy takiego podania nie wniósł. — „Nie prosiłbym ich nigdy o żadną łaskę” — był to zresztą stały, przez lata się powtarzający zwrot Liebermana, który słowom swoim do końca wierny pozostał.

Czy Dubois taką prośbę wniósł, czy nie wniósł nie wiem, wiem tylko, że w końcu więzienie mokotowskie opuścił. Nie wyobrażam sobie jednak, by z innymi, którzy wcześniej aniżeli Dubois więzienie opuścili, miano postępować dobrotliwiej i zwalniać z więzienia bez wnoszenia z góry przewidzianego podania.

Znacznie lepiej aniżeli bieg życia pozostałych w Kraju więźniów brzeskich znane są losy brzeskich emigrantów.

Jeżeli więc o nich chodzi — powołany wyżej dekret Prezydenta R.P. z 31 X 1939 r. istotnie przywrócił wszystkie prawa Prezesowi Wincentemu Witosowi, D-rowsi Władysławowi Kiernikowi⁴⁰, p. Kazimierzowi Bagińskiemu⁴¹ i Liebermanowi, ale nie stanowił on żadnej zasadniczej zmiany w położeniu i stanie prawnym p. Adama Prągiery, który na długo przed wojną jeszcze nie tylko z wolności ale i z pełni praw obywa-

³⁹ Stanisław Dubois (1901–1942), polityk i działacz socjalistyczny. Uczestnik wojny polsko-bolszewickiej. W okresie międzywojennym był działaczem PPS i OM TUR oraz dziennikarzem „Robotnika”. Został także posłem na Sejm. Po przewrocie majowym należał do opozycji antysanacyjnej, skazany w procesie brzeskim. Po wybuchu drugiej wojny światowej działał w konspiracyjnej PPS-WRN, a następnie stworzył lewicowy odłam grupy politycznej Barykada Wolności. W sierpniu 1940 roku został aresztowany przez gestapo i wywieziony do Oświęcimia, gdzie został zamordowany.

⁴⁰ Władysław Kiernik (1879–1971), polityk i prawnik, działacz ruchu ludowego. W okresie międzywojennym jeden z liderów PSL „Piast” (bliski współpracownik W. Witosy), a następnie zjednoczonego SL. Więzień brzeski. W latach 1933–1939 przebywał wraz z W. Witosem i K. Bagińskim na emigracji w Czechosłowacji. Po wybuchu drugiej wojny światowej aresztowany przez gestapo, a następnie zwolniony przebywał pod jego nadzorem. W czerwcu 1945 roku uczestniczył w konferencji moskiewskiej. W TRJN pełnił funkcję ministra administracji. Należał do przeciwników polityki lidera PSL — S. Mikołajczyka.

⁴¹ Kazimierz Bagiński (1890–1966), polityk, działacz ludowy, dziennikarz. W okresie II RP poseł na Sejm (I i II kadencji). Działacz PSL „Wyzwolenie”, a następnie zjednoczonego SL. Skazany w procesie brzeskim, nie poddał się karze, ale przebywał na emigracji. Po wybuchu drugiej wojny światowej działał w konspiracyjnym SL „Roch” i Radzie Jedności Narodowej. 28 marca 1945 roku aresztowany podstępnie przez NKWD i skazany w procesie szesnastu przywódców Polskiego Państwa Podziemnego. Po powrocie do kraju w 1946 roku włączył się w działania PSL. Wchodził w skład redakcji dziennika PSL — „Gazety Ludowej” i „Komunikatu”. 11 października 1946 roku został aresztowany i siedem miesięcy później skazany na osiem lat więzienia. Zwolniony na mocy amnestii w lipcu 1947 roku. W październiku w obawie przed kolejnym aresztowaniem uciekł wraz ze S. Mikołajczykiem do USA. W latach 1949–1954 był wiceprezesem Rady Politycznej, po rozłamie w emigracyjnym PSL (1950) pełnił funkcję przewodniczącego Tymczasowego NKW PSL-Odłam Jedności Narodowej z siedzibą w Waszyngtonie; szerzej zob.: S. Korboński, *Wspomnienie pośmiertne o Kazimierzu Bagińskim*, Wiadomości 1967 nr 19(1101), s. 1–2; *Słownik biograficzny działaczy ruchu ludowego*, Warszawa 1989; L. B. Paszkiewicz, „Gazeta Ludowa”. *Próba walki o wolność myśli i słowa 1945–1947*, Toruń 2007.

telskich korzystał i jako emeryt, i jako profesor i jako adwokat. Z jakiegoś źródła musiała więc ta łaska pełni praw na p. Pragiera spłynąć. Źródłem łaski mogła być więc albo uchwała sejmowa, albo prerogatywa Prezydenta R.P. Skoro więc sejm uchwały amnestyjnej nie uchwalił, skoro termin pozbawienia praw automatycznie jeszcze wygasnąć nie zdołał, a mimo to p. Pragier miał już możliwość korzystania z pełni praw obywatelskich, przeto uznać by wypadało za jedyne w tym wypadku źródło łaski — prerogatywę Prezydenta R.P. Mościckiego.

Odpowiedzią piłsudczyzny na powrót do Kraju w marcu 1939 r. Trzech Emigrantów Brzeskich było przede wszystkim osadzenie ich w więzieniu, z którego wyjść mogli — wedle przyjętej z góry formułki — tylko po złożeniu podania „o przerwę w odbywaniu kary celem poratowania zdrowia”. Dr Kiernik i p. Bagiński podania takie wnieśli, Prezes Witos odmówił, oświadczając, że zupełnie zdrow, że jednak chciałby uzyskać przerwę w odbywaniu kary dla załatwienia spraw rodzinnych. Wniósł w ten sposób umotywowane podanie. Motyw załatwienia spraw rodzinnych, odmienny od przyjętej formuły, wywołał niesłychaną wrzawę, a sam pan minister sprawiedliwości — Grabowski — przez szereg dni biegał skłopotany po Warszawie, nie wiedząc jak się ma, wobec podniesionego przez p. Witosę motywu, zachować. Wreszcie jednak zostało zdecydowane przychylnie załatwienie podania, mimo odstępstwa od przyjętych norm, i Prezes Witos uzyskał „przerwę w odbywaniu kary celem załatwienia spraw rodzinnych”.

W chwili wybuchu wojny, w chwili mianowania płk. Kostka-Biernackiego⁴² Komisarzem dla Spraw Ludności Cywilnej w randze Ministra — Prezes Witos, Dr Kiernik i p. Bagiński byli w Polsce pozbawieni praw i na urlopie w odbywaniu kary więzienia: Lieberman był we Francji tolerowanym „wygnańcem politycznym na prawach azylu”, p. Pragier był pełnoprawnym obywatelem.

A więc — wbrew temu co mówi p. Ciołkosz — istnieli i „inni” nawet z pośród emigrantów, których los ułożył się inaczej aniżeli los Liebermana, inaczej aniżeli losy Prezesa Witosę, d-ra Kiernika i p. Bagińskiego.

Mówiono mi zresztą, że p. Pragier po powrocie z emigracji z Francji wniósł ponoć prośbę o ułaskawienie. Podobno także w swoim czasie wniósł prośbę o ułaskawienie i p. Putek⁴³.

W dalszej części listu z 5 I 1942 r. p. Ciołkosz pisze, że:

5/ „... Decyzja pozostania w Kraju i odcierpienia kary była decyzją polityczną. Powzięto ją pięciu skazanych — czterech pepeesowców i jeden ludowiec. Nie miała ona nic wspólnego z uznaniem wyroku...”.

P. Ciołkosz powziął decyzję polityczną, rozpoczął odsiadywanie kary, potem skorzystał z warunkowego zwolnienia czy też z przerwy w odbywaniu kary, potem został

⁴² Wacław Kostek-Biernacki (1884–1957), wojskowy (pułkownik WP), pisarz i poeta. W latach 1930–1932 pełnił funkcję komendanta twierdzy brzeskiej, a następnie wojewody nowogrodzkiego i poleskiego. Był odpowiedzialny za nadzór nad obozem dla więźniów politycznych w Berezie Kartuskiej (1934–1939). Po wybuchu drugiej wojny światowej przedostał się do Rumunii, gdzie został internowany. Po powrocie do kraju w 1944 roku został aresztowany przez UB i skazany na osiem lat pozbawienia wolności. W 1953 roku dostał karę śmierci, którą zamieniono na dziesięć lat więzienia.

⁴³ Józef Putek (1892–1974), publicysta, prawnik, działacz ruchu ludowego. W okresie II RP poseł na Sejm. Po wybuchu drugiej wojny światowej aresztowany przez gestapo i więziony w Oświęcimiu. Po wojnie znalazł się we władzach naczelnych SL „lubelskiego” i pełnił funkcję ministra. Aresztowany przez UB w 1950 roku i więziony do 1953 roku.

w kraju pomiędzy swoimi, ale wyroku nie uznał — i nawet dał temu wyraz w swoim „oświadczeniu po otwarciu rozprawy i ostatnim słowie”. Potępił metody i wyrok, p. Ciołkosz w tym wypadku nie stanowi żadnego wyjątku.

Czy jednak wyrok uznali ci, co tak samo wprawdzie jak p. Ciołkosz i w swoich oświadczeniach na początku rozprawy i swoim ostatnim słowie wyrok i metody potępi-
li, ale którzy ponadto — tutaj już całkiem odmiennie aniżeli p. Ciołkosz — tajnie z Kraju uszli, ziemię ojczystą i najbliższych swoich opuścili, poszli na wygnanie, na trud, na poniewierkę, na nędzę i mękę tęsknoty — i stamtąd dopiero, z wolnej podó-
wczas ziemi czeskiej i francuskiej, w Polsce skazani — lecz wolni w świecie — światu całemu powiedzieli, że metod i wyroku nie uznają?

Dalej p. Ciołkosz stwierdza, że:

6/ „... Wyjazd tow. Liebermana uznaliśmy zgodnie za usprawiedliwiony, jednak nie
względami politycznymi, lecz jego wiekiem i stanem zdrowia...”

P. Ciołkosz posługuje się w liczbie mnogiej użytym zwrotem „uznaliśmy”. Kto to
jest i co to jest „my”? Czy „my” ma oznaczać centralne władze partyjne? Czy komitety
lokalne i które? Czy ogół więźniów brzeskich? Czy tylko ich grupę? Czy też p. Ciołko-
sza i jego najbliższe otoczenie? Nie wiem.

Metoda i motywy usprawiedliwiania Liebermana „nie względami politycznymi
lecz jego wiekiem i stanem zdrowia” stoi na poziomie niesławnej pamięci najlepszych
metod belwederskich: wtedy, gdy więźniowie brzescy odcięci od świata i w kazama-
tach pozamykani bronić się przeciwko oszczerstwom nie mogli — „Wielki Człowiek
w Polsce”⁴⁴ w wywiadach swoich wypisywał, że siedzą bo były tam jakieś macherki
z weksłami”! Dziś p. Ciołkosz — „Wielki Człowiek Emigracji” w wywiadach swoich
— „usprawiedliwia” Liebermana, bo wie, że ten niestety już bronić się nie będzie. Czy
p. Ciołkosz podjąłby się takiego „usprawiedliwiania” gdyby Lieberman był jeszcze
w gronie żyjących?

Ponadto niezupełnie dobrze rozumiem. Dlaczego dobrotliwa wyrozumiałość p.
Ciołkosza dotyczy usprawiedliwiania tylko jednego Liebermana. Oprócz Liebermana
bowiem wyszedł z Kraju równocześnie i drugi towarzysz p. Ciołkosza — p. Pragier,
którego istnienie p. Ciołkosz tak niezmiernie dyskretnie w liście swoim przemilcza.
Czy wyjazd p. Pragiera był też przez to zbiorowe „my” usprawiedliwiony? Czy wiek p.
Pragiera był usprawiedliwienie podeszły? Czy jego stan zdrowia był usprawiedliwienia
godny?⁴⁵ A może wyjazd p. Pragiera tylko był krokiem politycznym, a wyjazd Lieber-
mana krokiem — leczniczo-kuracyjnym, jak to p. Ciołkosz w liście swym dziś przed-
stawić pragnie. Czy wyjście z Kraju i ogłoszenie już na wygnaniu wspólnej deklaracji
o nieuznaniu wyroku było aktem politycznym, czy też miało tylko na celu odmłodzenie
podeszłych wiekiem wygnańców i poprawę ich stanu zdrowia? Czy może powrót do
Kraju p. Pragiera był tym doniosły, aktem politycznej natury? I czy był to też akt
„usprawiedliwiony”?

⁴⁴ Mowa o: Józef Piłsudski (1867–1935), polityk, działacz socjalistyczny i niepodległościowy. Żołnierz i dowódca, twórca Legionów Polskich. Od 11 XI 1918 roku Naczelnik Państwa. Marszałek Polski (od 1920) i dwukrotny premier (1926–1928, 1930). Twórca tzw. rządów sanacji (1926); szerzej zob.: A. Garlicki, *Józef Piłsudski (1867–1935)*, Warszawa 1988; W. Suleja, *Józef Piłsudski*, Wrocław 2004; Z. Wójcik, *Józef Piłsudski. Biografia polityczna*, Warszawa 2006.

⁴⁵ A. Pragier został w procesie brzeskim skazany na trzy lata pozbawienia wolności. Kary nie odbył, gdyż wyjechał na emigrację do Francji. Do kraju powrócił w 1935 roku i poddał się zasądzonej karze. Przebywał w więzieniu przez kilka miesięcy. Wydarzenia te opisuje A. Pragier w swoich wspomnieniach *Czas przeszły dokonany* (Londyn 1966, s. 630–632).

Brzescy więźniowie — emigranci wyszli z Kraju w październiku 1933 roku. W listopadzie 1933 r. w Brnie Morawskim deklaracja została zredagowana. Kolejno pod dyktando Liebermana, D-ra Kiernika i p. Bagińskiego pisałam na maszynie trzy odmienne teksty, które po przedyskutowaniu i uzgodnieniu przepisywałam ponownie w ostatecznym brzmieniu.

Deklaracja została jednak ogłoszona drukiem dopiero w styczniu 1934 roku. Zwłoka w ogłoszeniu deklaracji powstała na skutek tego, że p. Pragier bezustannie się wahał — jednego dnia dawał zezwolenie na umieszczenie swojego podpisu, a na drugi dzień podpis swój cofał. Działo się to nieskończoną ilość razy. Jakem wówczas z Warszawy w listopadzie 1933 r. do Brna jechała — żona p. Pragiera p. Eugenia Pragierowa, członek P.P.S., kategorycznie i surowo mi nakazywała, bym powiedziała jej mężowi w jej imieniu, by w żadnym wypadku nie podpisywał wspólnej deklaracji z Ludowcami. Zlecenie pani Pragierowej powtórzyłam lojalnie i dosłownie p. Pragierowi w obecności Liebermana. P. Pragier ostatecznie złożył swój podpis na deklaracji w styczniu 1934 r. w Paryżu, a złożenie tego podpisu poprzedziły okoliczności następujące:

Przyjechał wówczas do Paryża jeden z wybitnych Polaków — którego nazwiska tu przytaczać nie chcę — towarzysz broni, wierny przyjaciel i druh serdeczny Liebermana, który dobrze był poinformowany o tem, jak to p. Pragier się do podpisywania deklaracji zabiera. Gdy p. Pragier do owego wybitnego Polaka zatelefonował — pan ten odmówił prowadzenia rozmowy z takim, co z tchórzostwa opuszcza swoich towarzyszy niedoli.

O treści tej krótkiej rozmowy telefonicznej ów wybitny Polak poinformował natychmiast Liebermana, dodając, że ma wrażenie, iż teraz lada chwila p. Pragier deklarację podpisze. Wrażenie to nie zawiódło i wkrótce po rozmowie tego wybitego Rodaka z Liebermanem zgłosił p. Pragier na ręce Liebermana swoją ostateczną zgodę na podpisanie wspólnej deklaracji.

Jeżeli ktoś — jako socjalista i członek P.P.S. twierdzi, że wyjazd Liebermana z Kraju był usprawiedliwiony „... nie względami politycznymi...”, o takim nie tylko nie mogę, ale muszę powiedzieć, że nie zawodzą go ani nerwy, ani pamięć, lecz jego działaniem kieruje wyłącznie i niezaprzeczalnie zła wola.

Nie może się p. Ciołkosz zgodzić na to „...by lekkomyślnie poniewierano jego honorem — sam jednak zgoła nie lekkomyślnie, ale ze zdecydowaną premedytacją poniewiera honorem Człowieka, którego już między żywymi nie ma i który przez to sam bronić się nie może”.

Pod koniec listu swojego twierdzi p. Ciołkosz, że wysłanie do Liebermana 7/ „... specjalnej delegacji do Paryża celem nakłonienia do podpisania prośby o ułaskawienie jest zwyczajnym kłamstwem...”

Centralny Komitet Wykonawczy P.P.S. na jednym ze swoich posiedzeń na wiosnę 1939 r. uchwalił, aby zwrócić się do Liebermana o powrót do Kraju. Wiem o tym od p. Jana Kwapińskiego⁴⁶ — Wiceprezesa CKW P.P.S. i od p. Jana Stańczyka — członka CKW P.P.S.

⁴⁶ Jan Kwapiński (1885–1964), działacz ruchu socjalistycznego i zawodowego, publicysta. W okresie międzywojennym działacz PPS, więzień brzeski. Po wybuchu drugiej wojny światowej został aresztowany przez NKWD i wywieziony do łagru. Zwolniony w wyniku amnestii po układzie Sikorski–Majski. Przedostał się do Londynu, gdzie objął funkcję przewodniczącego KZ PPS oraz Ministerstwo Przemysłu, Handlu i Żeglugi (1943–1944). Pełnił także funkcję wicepremiera. W rządzie T. Arciszewskiego był ministrem skarbu. Po wojnie pozostał na emigracji; zob.: J. Kwapiński, *Wspomnienia 1939–1945*, Londyn 1957.

Na wiosnę 1939 r. już po zajęciu przez Hitlera Czechosłowacji i po powrocie do Kraju Prezesa Witosa, D-ra Kiernika i p. Bagińskiego przyjechała do Paryża pani Estera Iwińska, adwokatka z Warszawy, b. aplikantka Liebermana, członek żydowskiej partii socjalistycznej „Bund”⁴⁷. Potem późniejszą wiosną i latem przyjeżdżali do Paryża kolejno członkowie P.P.S. — adwokat z Warszawy Józef Stopnicki, p. Mieczysław Niedziałkowski⁴⁸ i p. Jan Stańczyk.

W czasie przyjazdu p. Iwińskiej do Paryża — Lieberman po operacji z powodu ropnego zapalenia ucha środkowego, przebywał w Grasse, dokąd do niego p. Iwińska pojechała. Świadkiem jej rozmowy z Liebermanem nie byłam. Mnie jednak p. Iwińska wspomniała, że P.P.S. życzy sobie powrotu Liebermana do Kraju, że „nie może teraz zostać za granicą pan Herman sam jeden”, że kwestia wyjścia z więzienia jest rzeczą prostą, że według informacji zebranych w Prokuraturze Wojskowej wystarczy tylko, „żeby pan Herman wniósł podanie o przerwę w wykonaniu kary celem poratowania zdrowia”, a wszystko będzie załatwione, podobnie jak to ostatnio zostało załatwione w sprawach Ludowców. W listach swych z tego okresu pisanych do mnie z Grasse do Paryża — Lieberman wspominał mi o rozmowach swoich z p. Iwińską, o tem że partia życzy sobie jego powrotu, dodając, że gdyby już miał wrócić, to chyba na to, by zginąć w więzieniu, bo — jak pisał — „Ja (t. j. Lieberman) — ich — (t. j. tych co rządzą) nigdy o żadną łaskę prosić nie będę”.

Po powrocie Liebermana z Grasse — może w maju lub czerwcu 1939 r. przyjechał do Paryża p. Józef Stopnicki⁴⁹. Korzystając ze swego wyjazdu zagranicę w sprawach osobistych p. Stopnicki podjął się misji „łącznika” pomiędzy władzami partyjnymi a Liebermanem. Byłam świadkiem jednej rozmowy, która toczyła się w czasie obiadu w „Cafe de la Paix”. P. Stopnicki przedstawił, że partia uważa powrót Liebermana do Kraju za wskazany i pożądaną, że towarzysze się tego powrotu domagają, że skoro wrócili ludowcy, to trzeba żeby socjalista też wrócił, że po powrocie zostanie aresztowany, ale kwestia wydostania z więzienia jest rzeczą prostą i łatwą, i że wystarczy, „by p. Lieberman wniósł prośbę o przerwę w wykonaniu kary celem poratowania zdrowia, popartą świadectwem lekarskim, a natychmiast z więzienia zostanie wypuszczony, i że taką prośbę może wnieść ewentualnie obrońca — adwokat, a nie sam więzień bezpośrednio”.

— „Jużby się taki obrońca miał ode mnie z pyszna — odpowiedział Lieberman — gdyby mi takie prośby wniósł. Ja ich nigdy o żadną łaskę prosić nie będę!”

P. Stopnicki wspomniał, że wykonanie kary w stosunku do więźniów brzeskich jest raczej symboliczne, opowiadał, że Prezesa Witosa niezmiernie łaskawie potraktowano

⁴⁷ Bund — Powszechny Żydowski Związek Robotniczy, żydowska partia socjalistyczna założona w 1897 roku w Wilnie. Od 1918 roku działała w Polsce i dążyła do zapewnienia Żydom autonomii narodowej i kulturalnej. Walczyła o bezpieczeństwo socjalne i prawa robotników. W okresie okupacji współdziałała z Delegaturą Rządu na Kraj. Bund został rozwiązany przez komunistów w 1948 roku.

⁴⁸ Mieczysław Niedziałkowski (1893–1940), polityk, działacz socjalistyczny, publicysta. W okresie II RP jeden z liderów PPS, poseł na Sejm i czołowy dziennikarz „Robotnika”. Po powrocie majowym jeden z założycieli antysanacyjnego Centrolewu. Po wybuchu drugiej wojny światowej uczestniczył w obronie Warszawy, a po jej kapitulacji włączył się w działalność konspiracyjnego PPS-WRN. W grudniu 1939 roku został aresztowany przez gestapo i w czerwcu 1940 roku rozstrzelany w Palmirach; szerzej zob.: M. Śliwa, *Myśl polityczna Mieczysława Niedziałkowskiego (1893–1940)*, Warszawa 1980; A. Ciołkosz, *Ludzie P.P.S.*, Londyn 1981.

⁴⁹ Józef Stopnicki (1895–1971), prawnik, działacz socjalistyczny. Podczas drugiej wojny światowej w konspiracyjnej PPS-WRN. Uczestnik powstania warszawskiego.

w więzieniu, i na dowód przytoczy, że „sam Naczelnik Więzienia” pozwolił Witosowi spać na swoim (t. j. tego naczelnika więzienia) łóżku. Jakkolwiek wzruszyła mnie odwaga cywilna owego naczelnika więzienia, jego poszanowanie dla wielkości i tragedii Przywódcy Chłopów Polskich i ta prosta, bezpośrednia, ludzka dobroć, która małemu, prowincjonalnemu urzędnikowi nakazała umilić skazańcowi gorzkie chwile odosobnienia, tem nie mniej jednak, zawrzał we mnie gniew, że adwokat stołeczny, człowiek niezależny, socjalista do tego tak symbolicznie rzeczywistość ujmuje. Odezwałam się więc — nieproszona — dużo głośniej może niżby należało: — „Więc w tem że Premierowi Rządu Obrony Narodowej i kawalerowi Orła Białego dobry mały człowiek z własnej inicjatywy zamienił pryczę więzienną na własne łóżko, upatruje pan zmianę kursu u tych co rządzą i szczyt dla Witos? Skoro Witos po tylu latach tęsknoty i poniewierki do Kraju wrócił, by mu służyć, to i łóżko zaścielone w komnatach wawelskiego zamku nie byłyby zaszczytem dość tego chłopca godnym!”

Od tej rozmowy z p. Stopnickiego nie widziałam. Wiem, że Lieberman jeszcze się z p. Stopnickim spotkał, że jednak stanowiska swojego wobec p. Stopnickiego wyrażanych życzeń nie zmienił.

3. W pełni upalnego lata przyjechał do Paryża p. Mieczysław Niedziałkowski z żoną. W czasie spotkania w kawiarni „Rond Point de Champs Elysées” p. Niedziałkowski przedstawił Liebermanowi życzenia partii i potrzebę powrotu do Kraju wobec ogólnie europejskiego położenia i nadszyciągającej zawieruchy „każda dłoń jest potrzebna do noszenia karabinu” — dodał Niedziałkowski. Lieberman godził się z p. Niedziałkowskim, że wojna może wybuchnąć lada chwila, że stoimy na wulkanie w przededniu straszliwych nieszczęść, ale że jeżeli by on (t. j. Lieberman) nawet wrócił do Kraju, to wtedy co:

— „Wy się będziecie bili, a ja będę gnął w kryminalę”.

— „Wnieście prośbę tak jak i inni o urlop w odbywaniu kary — odparł p. Niedziałkowski — i wszystko będzie załatwione”.

Na co Lieberman:

— „Nie, prośby żadnej nie wniosę, wolę zginąć na wygnaniu, albo w Polsce w więzieniu, ale ja ich o żadną łaskę nigdy prosić nie będę”.

Dalej wyjechał Lieberman p. Niedziałkowskiemu, jaką straszliwą hańbą okrywają się ci co rządzą przez to, że w przededniu katastrofy jakiej świat dotąd nie widział, Przywódca Chłopów w Polsce, człowiek tej miary co Prezes Witos wciąż tylko pozostaje na przerwie w odbywaniu kary i w każdej chwili mu ten urlop może być cofnięty — „Piłsudczyzna nie popuści, nawet gdy wojna wybuchnie. Tutaj — wolny — mogę dużo więcej zdziałać i lepiej się przysłużyć Krajowi, gdy zajdzie tego potrzeba, a zajdzie niestety niezmiernie rychło” — zakończył rozmowę Lieberman.

4. W przejeździe ze Szwajcarii do Anglii zatrzymał się w Paryżu p. Jan Stańczyk z żoną. Spotkanie z nim miało miejsce w kawiarni. Na spotkanie to, w którym brali udział pani Stańczykowa, p. Stańczyk i Lieberman przyszedł ostatnia — wprost z biura i bardzo znużona. Rozmowa trwała stosunkowo krótko. Mówiono wówczas o grożącej katastrofie, o stosunkach w kraju, o tem że partia uważa powrót Liebermana za pożądany. P. Stańczyk wówczas dość optymistycznie — nie wiem czy z istotnego przekonania, czy też dlatego, że wiedział jak silnie i boleśnie trawi Liebermana nostalgia — bez precyzowania szczegółów wyrażał nadzieję, że prędko się już w Warszawie spotkamy.

Napływały również listy z Kraju, rezolucje i uchwały różnych lokalnych Komitetów Partyjnych, wzywające Liebermana do powrotu.

Jedynie odmienne były listy z Przemyśla — te cechowała troska o indywidualność Liebermana, o jego sposób myślenia, odczuwania i reagowania, a przede wszystkim o jego dalsze losy. P. Józef Beluch⁵⁰ pisał, że — pomijając pragnienia ściśle osobistej natury — uważa powrót Liebermana z uwagi na ogólne położenie, na żądania i rezolucje uchwalane na wiecach i na prestiż partii — za pożądany, jednak po głębszym namyśle nie może on mu tego przyjazdu doradzać i sprawę pozostawia własnej swobodnej ocenie Liebermana. Podobnie też pisał Dr. Ludwik Grosfeld⁵¹ z Przemyśla.

Tak samo, jak ci dwaj z Przemyśla, zareagował jeszcze tylko p. Ludwik Cohn⁵², adwokat z Warszawy, jeden z bardziej do Liebermana przywiązanych towarzyszy partyjnych.

Na tem mój list kończę. Gdyby trzeba Panu było jeszcze takich szczegółów lub wyjaśnień — zawsze jestem do Pańskiej dyspozycji.

Serdecznie Pana pozdrawiam i zacne dłonie ściskam.

[podpis nieczytelny]

Londyn, 25 V 1942 r.

THE CONTROVERSY ARISEN BY THE PRISONERS IN BRZEŚĆ ATTITUDE AS SEEN IN THE LIGHT OF THE CORRESPONDENCE BETWEEN ADAM CIOŁKOSZ AND STEFANIA SIGALINA-LIBERMANOWA FROM YEAR 1942

Between the World War I and the World War II many controversial political events took place. One of those events was the so called “Brześć issue.” It concerned the arresting, imprisonment and trial of the anti-government Opposition leaders after 1926. In the group of “Brześć prisoners” were A. Ciołkosz and H. Lieberman. These two convicted politicians had two choices; either stay in Poland and go to prison or emigrate and live abroad. These discrepancies could be found in the correspondence between A. Ciołkosz with H. Lieberman’s wife S. Sigalina-Lieberman in 1942 during his emigration in London.

KEY WORDS: anti-government opposition after 1926; political emigration; Brześć prisoners; controversies.

⁵⁰ Józef Belach-Beloński (1897–1985), działacz socjalistyczny. Podczas drugiej wojny światowej członek emigracyjnego KZ PPS. Po wojnie powrócił do kraju.

⁵¹ Ludwik Grosfeld (1889–1955), polityk, prawnik, działacz socjalistyczny. W okresie drugiej wojny światowej przebywał na emigracji i w rządzie W. Sikorskiego pełnił funkcję sekretarza generalnego Ministerstwa Pracy i Opieki Społecznej, którym kierował jego partyjny kolega J. Stańczyk. W rządzie S. Mikołajczyka był ministrem skarbu. Po wojnie powrócił do kraju i został posłem do KRN.

⁵² Ludwik Cohn (1902–1981), polityk, adwokat, działacz socjalistyczny. Uczestnik wojny polsko-bolszewickiej. W okresie II RP był działaczem OM TUR oraz członkiem władz naczelnych PPS (1934–1937), a także obrońcą w procesach politycznych. Po wybuchu wojny uczestniczył w kampanii wrześniowej, a po klęsce dostał się do niewoli niemieckiej, gdzie przebywał do wyzwolenia. Po wojnie podjął próby odbudowy niepodległego PPS. Aresztowany przez UB w 1947 roku i skazany na pięć lat więzienia. Zwolniony w wyniku amnestii. Do końca życia angażował się działalność opozycji demokratycznej (m.in. KSS KOR).



„LECHOŃ W ALGIERZE”, CZYLI O PEWNEJ (NIEODEGRANEJ) ROLI DYPLOMATYCZNEJ¹

Beata DOROSZ (Warszawa)

Prezentowany niżej zespół dokumentów archiwalnych — nigdy dotychczas niepublikowanych — stanowi korespondencja wymieniana w drugiej połowie 1943 roku między placówkami dyplomatycznymi Rzeczypospolitej Polskiej w Stanach Zjednoczonych (Ambasada RP w Waszyngtonie i Konsulat Generalny RP w Nowym Jorku) oraz rezydującym w Londynie Ministerstwem Spraw Zagranicznych rządu RP na uchodźstwie, a także przedstawicielstwem RP w Algierze, które powołano w 1943 roku przy kierowanym przez gen. Charlesa de Gaulle’a Komitecie Wyzwolenia Narodowego (przekształconym później w Tymczasowy Rząd Republiki Francuskiej).

„Pierwszoplanowym bohaterem” jest Jan Lechoń, przebywający wówczas od przeszło dwóch lat w Nowym Jorku, wobec którego czyniono plany aktywnego wykorzystania go w ówczesnej wojennej dyplomacji polskiej.

Inspiratorem tych działań był „bohater drugoplanowy” — Kajetan Dzierżykraj-Morawski, zawodowy polityk i dyplomata, którego z Lechońmi łączyła osobista przyjaźń, sięgająca dwudziestolecia międzywojennego. Choć w różnych okresach historii Polski — niepodległej, wojennej i emigracyjnej — był postacią znaczącą, nie jest powszechnie znany, warto więc przypomnieć podstawowe fakty z jego biografii.

¹ Tytuł niniejszego artykułu jest parafrazą tytułu słynnej opery Gioacchino Rossiniego *Włoszka w Algierze* (prapremiera: Wenecja 1813). Pierwotnie jego pomysł nasunął mi się niejako humorystycznie, tylko na zasadzie skojarzenia; okazuje się jednak, że może być uprawniony — pół żartem, pół serio — także i ze względów merytorycznych, opisane w nim bowiem fakty korespondują (w przenośni) z treścią opery, której głównym wątkiem jest wyrażona przez władcę Algieru, Mustafę, gwałtowna potrzeba sprowadzenia tam (nawet siłą) atrakcyjnej kandydatki na żonę, najlepiej Włoszki, i perypetie jednej z nich, Izabeli, starającej się różnymi sposobami uniknąć tego losu.

Urodził się 19 kwietnia 1892 roku w Jurkowie w Wielkopolsce w rodzinie ziemiańskiej. Studiował nauki rolnicze, prawo i ekonomię w Lipsku i Monachium. Po śmierci ojca w 1914 roku został właścicielem Jurkowa i objął zarząd majątku. Powołany w następnym roku do służby wojskowej w administracji niemieckiej, zajmował stanowisko rzeczoznawcy gospodarczego w jednym z powiatów w Wielkopolsce. Od 1 września 1918 roku pracował na kierowniczych stanowiskach w Departamencie Stanu rządu Rady Regencyjnej, przekształconym w październiku w Ministerstwo Spraw Zagranicznych. W 1919 roku jako członek Komitetu Przedplebiscytowego przygotowywał polską akcję plebiscytową na Warmii, Mazurach i Powiślu. Od 1920 roku zajmował wysokie stanowiska w centrali MSZ (m.in. w 1924 roku jako dyrektor Departamentu Politycznego). W latach 1923–1924 jako zastępca Komisarza Generalnego reprezentował Rzeczpospolitą Polską przy Wysokim Komisarzu Ligi Narodów w Gdańsku, pracując nad zharmonizowaniem uprawnień Polski i Wolnego Miasta Gdańska. W 1925 roku został mianowany ministrem-rezydentem RP przy Lidze Narodów w Genewie, a w maju następnego roku objął tekę ministra spraw zagranicznych w rządzie Wincentego Witosa. Po przewrocie majowym bezterminowo urlopowany ze służby dyplomatycznej, osiadł w Jurkowie, który stał się miejscem spotkań nie tylko wielkopolskiego ziemiaństwa, ale i ówczesnej elity intelektualnej i politycznej.

Najpewniej w tym czasie poznał Lechonia, o czym wspominał w szkicu *Podzwonne*:

Na wieś do mnie przywiózł go któregoś lata Baliński². W starym domu, którego mury spatynowane były przeszłością i nasiąkłe poezją, czuł się dobrze. Zawarł przyjaźń z moimi dziećmi³, cieszył się, gdy wieczorem przed snem żądały od niego „wierszyków”. Chętnie przeobrażał się dla nich w opowiadacza bajek w seraju pałyszacha, nadwornego lutnistę z średniowiecznego zamczyska. Musiały słowa jego głęboko złożyć dziecinne umysły, bo ślad ich wpływu znajdowałem w wiele lat później w drukowanych w „Wiadomościach” wierszach mojej starszej córki Barbary Morawskiej-Ledóchowskiej⁴, i w poemacie z powstania warszawskiego napisanym przez młodszą, Magdę⁵ na kilka dni zanim poległa. Sam Leszek nie zapomniał dawno minionych dni

² Mowa o Stanisławie Balińskim (1898–1984), poecie, prozaiku, krytyku literackim i teatralnym; z Morawskim łączyła go przede wszystkim praca w MSZ, ale zapewne nie bez znaczenia w tym środowisku było też jego ziemiańskie pochodzenie.

³ Oprócz wymienionych dalej córek: Barbary i Magdaleny Morawski miał dwóch synów: Hieronima (1917–1985; przebywał na emigracji w Australii) i Macieja (ur. 1929; w powstaniu warszawskim goniec Polskiego Czerwonego Krzyża; od 1946 przebywał na emigracji, publicysta Radia Wolna Europa i działacz niepodległościowy).

⁴ Barbara Maria Morawska-Ledóchowska (1921–2007) od 1939 przebywała z ojcem na Zachodzie; studiowała w London School of Economics. W 1946 wyszła za mąż za inżyniera Włodzimierza Ledóchowskiego (bratanka Matki Urszuli Ledóchowskiej, świętej Kościoła katolickiego) i wraz z rodziną osiadła w Republice Południowej Afryki, gdzie zajęła się działalnością na rzecz praw człowieka i dyskryminowanych przez politykę apartheidu czarnoskórych; współpracowała z biskupem Desmondem Tutu. W 1999 wyróżniona została nagrodą im. Brata Alberta; pod koniec życia powróciła do Polski. Wolno przypuszczać, że wspomniane przez Morawskiego wiersze drukowała w „Wiadomościach” pod pseudonimem, do 1956 bowiem (kiedy powstał cytowany szkic poświęcony Lechoniowi) nie figuruje wśród autorów publikujących w tym tygodniku.

⁵ Magdalena Maria Morawska (1922–1944), uczyła się w Poznaniu i w Rabce. Na początku wojny znalazła się w Warszawie, gdzie mieszkanie Morawskich służyło za konspiracyjny punkt kontaktowy i było schronieniem dla przybywających z Londynu „cichociemnych”. Włączyła się do działalności podziemnej; została członkiem Konfederacji Narodu i żołnierzem Kedywu Komendy Głównej AK. Współpracowała również z tajnym pismem „Sztuka i Naród”. Ze względu na znakomitą znajomość jęz. francuskiego i niemieckiego jako rzekoma francuska volksdeut-

letnich, bo jeszcze w r. 1942 przysłał mi z Nowego Jorku *Lutnię po Bekwarku* „ze wspomnieniem Jurkowa, z pamięcią rozmów o poezji w szumie polskich drzew, z niezmożoną nadzieją powrotu tych chwil”⁶.

Poeta i dyplomata spotykali się też wielokrotnie u Anny i Tadeusza Jackowskich w wielkopolskim Wronczynie (które to miejsce i jego gospodarze odegrali w życiu Lechonia znaczące role, o czym po części dowiedzieć się można z jego z nimi korespondencji⁷), gdzie — jak wyznawał Morawski:

Wtenczas właśnie werbował mnie Leszek, od niedawna redaktor „Cyrulika Warszawskiego”⁸ na anonimowego i głęboko ukrytego, bo nieortodoksyjnego politycznie członka swego zespołu. Więcej wziął ciągów od cenzury niż zaoszczędził złotych w wyniku mej bezpłatnej współpracy⁹.

Morawski powrócił do aktywnej działalności politycznej w roku 1927 i w latach 1929–1931 w randze wiceministra był członkiem polsko-niemieckiej Komisji Mieszanej dla Górnego Śląska. Przeniesiony w 1934 roku w stan spoczynku, zajął się działalnością na polu gospodarczym, ale dwa lata później (1936) na wniosek ministra Eugeniusza Kwiatkowskiego został powołany na stanowisko wiceministra skarbu. We wrześniu 1939 roku ewakuował się wraz z rządem RP do Rumunii, gdzie po krótkim internowaniu zajmował się reorganizacją Ambasady RP w Bukareszcie.

W listopadzie 1939 roku dotarł do Paryża i objął kierownictwo Oddziału Politycznego w Biurze Badań Celów Wojny przy Rządzie Polskim. Tu ponownie spotkał Lechonia, który w stolicy Francji przebywał od kwietnia 1930 roku, dopiero jednak w maju następnego roku został formalnie pracownikiem Ambasady RP, oficjalnie zajmując stanowisko referenta prasowego, a faktycznie pełniąc funkcję *attaché* kulturalnego. Po wybuchu drugiej wojny światowej poeta okresowo prowadził w ambasadzie referat prasowy. Ewakuował się z Paryża w pierwszej połowie czerwca 1940 roku, w tym samym czasie co i organa uchodźczego rządu polskiego, a wraz z nimi i Morawski.

W sierpniu 1940 roku Lechoń opuścił Europę, udając się do Brazylii, a Morawski, odbywszy wędrówkę przez Hiszpanię i Francję (Vichy, Nicea), powrócił do Paryża, by

szka wykonywała zadania wywiadowcze w Hamburgu i Berlinie. W powstaniu warszawskim pełniła funkcję łączniczki dowódcy Zgrupowania „Radosław”; ranna 6 sierpnia 1944 na Woli, zmarła w Szpitalu Św. Jana Bożego. Informacje ojca o fascynacji Lechońiem potwierdza jej biogram na portalu internetowym Światowego Związku Żołnierzy Armii Krajowej — Okręg Wielkopolska, gdzie napisano m.in.: „Dobrze zapowiadająca się poetka pozostawała pod dużym wpływem twórczości i osoby Jana Lechonia. Mówiono nawet, że był jej pierwszą wielką, lecz nie spełnioną miłością”. Poemat, o którym wspomina Morawski, nie był drukowany; jedyny ślad jej twórczości poetyckiej znalazł się kilka lat po wojnie w „Tygodniku Powszechnym” (1950 nr 9), gdzie wydrukowano jej wiersz *Pielgrzym mówi...*, datowany 25 czerwca 1944 i opatrzony krótką notą biograficzną autorki oraz informacją, że jej utwory nie były nigdzie publikowane.

⁶ K. Morawski, *Podzwonne*, Wiadomości 1957 nr 23(584), s. 4; przedruk w: *Pamięci Jana Lechonia*, Londyn 1958, s. 29.

⁷ J. Lechoń, *Listy do Anny Jackowskiej*, oprac. R. Loth, Warszawa 1977.

⁸ Lechoń redagował satyryczny tygodnik „Cyrulik Warszawski” w 1926–1928, pismo wychodziło do 1934; rozgłos przyniosły mu *Szopki polityczne*, wystawiane pod jego auspicjami w 1927–1931, których autorami byli obok Lechonia M. Hemar, A. Słonimski, J. Tuwim, J. Paczkowski i Ś. Karpiński. Założone z inspiracji jednego z czołowych ideologów obozu sanacji, Adama Koca, do 1930 reprezentowało typ „satyry dworskiej”, popierającej politykę obozu piłsudczykowski, a zwalczającej antysanacyjną opozycję (zwłaszcza narodową demokrację), w późniejszym okresie miało charakter bardziej neutralny politycznie.

⁹ K. Morawski, *Podzwonne*, s. 29.

ostatecznie w lutym 1941 roku przez Hiszpanię i Portugalię przedostać się do Londynu, gdzie ponownie podjął pracę w dyplomacji. Początkowo kierował poselstwem RP przy emigracyjnym rządzie czechosłowackim Edvarda Beneša, później zajmował stanowisko sekretarza generalnego MSZ. W październiku 1943 roku wyjechał do Algieru i został akredytowany jako ambasador nadzwyczajny i poseł pełnomocny RP przy Komitecie Wyzwolenia Narodowego (późniejszym Tymczasowym Rządzie Republiki Francuskiej).

Z wydarzeniem tym wiąże się prezentowana tu archiwalna korespondencja, a pewne światło rzucają nań wspomnienia Morawskiego (z upływem lat wszakże różniące się nieco od faktów poświadczonych w dokumentach):

Objąwszy w r. 1943 ambasadę przy Francuskim Komitecie Wyzwolenia, zaproponowałem natychmiast Lechoniowi przyjazd do Algieru. Odpowiedział mi długim wywodem [zob. list nr 6], który czytałem z największym zdziwieniem. Dowodził, że zajmowanie się sprawami kulturalnymi już mu zbrzydło, że nęci go czysta polityka, że Claudel i Giraudoux byli szefami placówek dyplomatycznych, a nie przeszkodziło im to pisać, a nawet pisać świetnie. Zakończył nieoczekiwanym stwierdzeniem, że jedyne stanowisko, jakie by mu dogadzało, to poselstwo przy rządzie jugosłowiańskim.

Wybór Jugosławii był chyba zwykłym kaprysem jego wyobraźni. Że posiadał wycucie polityczne — tego dowodzi choćby jego wiersz *Z La Manczy*¹⁰, jeden z najlepszych, jakie napisał w Ameryce, napięciem i tonacją przypominający *Karmazynowy poemat*, a rysujący de Gaulle'a na tle dzisiejszej Francji o tyle wyraźniej i prawdziwiej niż arcydzieła nieporozumień, jakie błyskotliwą prozą kreślił równocześnie na łamach „Wiadomości” Stanisław Mackiewicz¹¹. Wycucie nie przemieniało się jednak u niego w namiętne zainteresowanie, a pasja, jaka istotnie ogarnęła Lechonia-obywatela, Lechonia-emigranta wyrosła z podłoża patriotycznego, a nie politycznego. Chęć zaś objęcia placówki dyplomatycznej była typowym owocem jego drugiego, zewnętrznego kręgu życiowego, była oglądaniem się za nowym tłem, nie za nową treścią. A może stawiając żądanie trudne do ziszczenia szukał podświadomie pretekstu, by móc zostać za oceanem?¹²

O Lechoni i odrzuconej przez niego propozycji będzie dalej mowa. Wróćmy jeszcze do Morawskiego, który w tym samym charakterze co w Algierze pracował w 1944 roku w Paryżu po wyzwoleniu Francji spod okupacji niemieckiej. Po zakończeniu wojny odrzucił propozycję reżimu warszawskiego, by kontynuować służbę diploma-

¹⁰ Pierwodruk: *Wiadomości* 1953 nr 30(382). Z notatek Lechonia w *Dzienniku* (cyt. za: J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3, Warszawa 1993) wynika, że wiersz powstał w ciągu dwóch dni (zapewne pod wpływem wiadomości, że po porażce ruchu de Gaulle'a w wyborach samorządowych 1953 ogłosił on wycofanie się z życia politycznego i publicznego): „Napisać wiersz o de Gaulle'u — o krzyżu lotaryńskim, o wiatrakach — że niby on, ten tragiczny Donkiszot” [25 czerwca 1953, s. 149]. „Napisałem bez większego namysłu, w jakieś pół godziny cztery zwrotki o de Gaulle'u, które będą się nazywały *Z La Manczy*. Najbardziej klasycznie [...]” [26 czerwca 1953, s. 150]. Notatki z następnych lat poświadczają jednak zmianę stosunku poety do francuskiego polityka, głównie w wyniku lektury jego pamiętników, drukowanych na łamach „Paris Match”, które dowodziły niezrozumienia przez niego historii i problemów Polski, przede wszystkim zaś niedoceny roli J. Piłsudskiego [13 października 1954, s. 480], aczkolwiek były literackim arcydziełem [27 listopada 1955, s. 737]. Widząc współczesność Francji wyłącznie w kategoriach upadku i konieczności odrodzenia jej „duszy”, Lechoń pisał (co warto podkreślić — nawet bardzo niedługo przed samobójczą śmiercią komentując sprawy polityczne): „Tak jak się dziś wydaje, musi przyjść na jakiś czas de Gaulle, ale co do mnie, to ponieważ tak go sobie kiedyś wymarzyłem — teraz nie mam żadnych co do niego złudzeń” [20 maja 1956, s. 847].

¹¹ Mowa o Stanisławie Mackiewiczu (1896–1966), publicyście politycznym, od wybuchu wojny przebywającym na emigracji, który w 1954–1955 pełnił funkcję premiera rządu RP na uchodźstwie, a w czerwcu 1956 powrócił do Polski.

¹² K. Morawski, *Podzwonne*, s. 31.

tyczną jako jego przedstawiciel. Pozostał na emigracji w Paryżu; jako aktywny działacz Polonii opiekował się polskimi instytucjami kulturalnymi (m.in. był członkiem zarządu Biblioteki Polskiej w Paryżu i pełnił funkcję wiceprezesa Towarzystwa Historyczno-Literackiego we Francji) oraz prowadził polityczne akcje niepodległościowe. W 1956 roku przewodniczył paryskiemu komitetowi organizacyjnemu (obok analogicznych w Nowym Jorku i Londynie) Kongresu Wolnej Kultury Polskiej, który planowano na czerwiec w Paryżu, z udziałem Lechonia jako głównego mówcy inauguracyjnego obrady; (kongres, początkowo przeniesiony na wrzesień, nigdy nie doszedł do skutku, poeta zaś w czerwcu popełnił samobójstwo). Przez wiele lat Morawski związany był z *Radiem Wolna Europa*. W polskich czasopismach emigracyjnych, głównie w londyńskich „Wiadomościach”, publikował wspomnienia, artykuły literackie i fragmenty prozy. Był członkiem Międzynarodowego PEN Clubu. Wydał cztery prozatorskie tomy wspomnieniowe: *Tamten brzeg* (Paryż 1960; tu przypomniał tekst poświęcony Lechoniowi), *Wspólna droga* (Paryż 1962), *Wczoraj. Pogadanki o niepodległym dwudziestolecu* (Londyn 1967) i *Na przelaj* (Londyn 1969). Zmarł 2 listopada 1973 roku w Domu Polskim w Lailly-en-Val i tam został pochowany.

Wypada zająć się teraz wspomnianym listem Lechonia do Morawskiego, opisanym przez niego faktami i użytymi argumentami, które miały uzasadnić ostateczną odmowę poety przyjęcia proponowanego mu stanowiska.

Najistotniejszą kwestią była dla niego jego własna twórczość — z trudem odradzająca się po wieloletnim okresie milczenia, które oceniał nader krytycznie: „jeśli nie straciłem dla mego «rozwoju» tych dziesięciu lat w Paryżu — to w każdym razie nie zdołałem przez ten czas nic napisać”. Rozwinął się zapewne w tym okresie świetnie, nawiązując rozliczne i przyjacielskie kontakty z francuską elitą intelektualną, później jednak mówił o „zmarowanych latach życia” i „ze zgrozą myślał, ile lat przegadał z tymi salonowymi durniami”¹³, choć była to niewątpliwie wielka kariera towarzyska, budząca tak podziw, jak i zazdrość postronnych obserwatorów. (Wolno przypuszczać, że ewentualność wykorzystania niektórych z tych koneksji w warunkach dyplomacji wojennej czyniła Lechonia atrakcyjnym dla rządu pracownikiem; o kilku z nich wspomina zresztą w tym kontekście i sam poeta). W owym czasie zabiegał Lechoń przede wszystkim o promowanie kultury polskiej we Francji, a ukoronowaniem tych starań było wystawienie w kwietniu 1936 roku w Operze Paryskiej *Harnasiów* Karola Szymanowskiego. Z rzadka pisywał artykuły do warszawskiej „Gazety Polskiej”, relacjonujące francuskie wydarzenia kulturalne lub odnoszące się do aktualnych stosunków polsko-francuskich. Ale wierszy nie pisał prawie wcale — paradoksalnie, właśnie w tym mieście żyjącym kulturą i sztuką, czuł się wypalony emocjonalnie, zniewolony intelektualnie, niezdolny do kontynuowania własnej twórczości. Wstrząs, jakim był wybuch wojny, a później nowe realia emigracyjne w Stanach Zjednoczonych, gdzie przebywał od sierpnia 1941 roku, obudziły w nim na nowo potrzebę twórczości. Pierwszym tego wyrazem był wydany w 1942 roku tom wierszy *Lutnia po Bekwarku*, wspomniany przez Morawskiego.

Na własną twórczość literacką pozostawało mu wszakże znów zbyt mało czasu, bo w okresie, kiedy padła propozycja ponownego zaangażowania się w służbę dyplomatyczną, najbardziej absorbującym go wyzwaniem był „Tygodnik Polski”, którego pierwszy numer ukazał się 10 stycznia 1943 roku. Jakkolwiek członkami redakcji byli obok niego Zenon Kosidowski, Kazimierz Wierzyński i do połowy 1943 roku także Józef Wittlin, ciężar prowadzenia pisma — zarówno w kwestiach merytorycznych, jak

¹³ J. Lechoń, *Dziennik*, t. 3, s. 221 [2 października 1953].

i organizacyjno-finansowych — spoczywał głównie na Lechoniu. Ogłosił tu kilka nowych wierszy, ale przede wszystkim opublikował olbrzymią liczbę artykułów publicystyczno-politycznych i literackich, w tym także mnóstwo anonimowych, drukowanych w imieniu redakcji. Pismo miało od początku określony profil polityczny, w którym istotną była kwestia niezmienności polskich granic (powrót Wilna i Lwowa), potępienie deportacji Kresowiaków w głąb Rosji, domaganie się wyjaśnienia sprawy grobów katyńskich. Jakkolwiek „Tygodnik” finansowany był z funduszy przydzielonych przez rząd londyński, redakcja była zasadniczo w opozycji do rządowej polityki zagranicznej, ocenianej ogólnie jako ugodowa, a wobec Związku Sowieckiego szczególnie ustępliwa. W konsekwencji takiej postawy z końcem roku 1943 rząd, decyzją ówczesnego ministra informacji i dokumentacji, Stanisława Kota¹⁴, cofnął subwencję na wydawanie pisma; (od tego też momentu pozostała Lechoniowi nigdy niewygasła niechęć do ówczesnego ministra-decydenta). Od początku 1944 roku aż do końca istnienia, tj. do czerwca 1947 roku, „Tygodnik” mógł ukazywać się wyłącznie dzięki prenumeratom i prywatnym donacjom, o które zabiegać musiał jedyny już wówczas redaktor — Lechoń.

Opozycyjny wobec rządu jako redaktor i wydawca „Tygodnika”, był Lechoń jednak cenionym i poszukiwanym przez organa rządowe współpracownikiem na niwie propagandy polskości. Stosunkowo szybko po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych znalazł bowiem zajęcie w Polish Information Center¹⁵; do najbardziej prestiżowych należały wówczas m.in.: pisanie po francusku na zamówienie rządu książki o Polsce pod roboczym tytułem *Tradycje nowoczesności*, która miała być wykorzystywana w celach propagandowych¹⁶; opracowanie z polecenia ambasady RP w Waszyngtonie dla amerykańskiego War Department serii audycji radiowych na temat Polski, przeznaczonych do nauczania żołnierzy amerykańskich o historii i tradycji narodów sprzymierzonych¹⁷; pisanie na zamówienie ówczesnego szefa PIC, Stefana Roppa¹⁸, „małej

¹⁴ Stanisław Kot (1885–1975), historyk, działacz ruchu ludowego, polityk, wychowawca. Od 1920 był profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego (w 1933 pozbawiony katedry, m.in. za protest przeciw uwięzieniu przywódców Centrolewu), od 1921 — członkiem Polskiej Akademii Umiejętności. Od 1933 działał w Stronnictwie Ludowym, był też działaczem opozycyjnego Frontu Morges. We wrześniu 1939 wszedł jako wicepremier do rządu gen. W. Sikorskiego, włączając się do „oczyszczania” armii z ludzi związanych z sanacją. W 1941–1942 był ambasadorem RP w ZSRR, w 1942–1943 ministrem stanu na Bliskim Wschodzie, w 1943–1944 ministrem informacji. W lipcu 1945 powrócił do kraju i z ramienia Tymczasowego Rządu Jedności Narodowej był w 1945–1947 ambasadorem w Rzymie. W 1947 ponownie wybrał emigrację i od 1955 pełnił funkcję przewodniczącego Rady Naczelnej Polskiego Stronnictwa Ludowego na obczyźnie.

¹⁵ Polish Information Center (PIC) — agenda Ministerstwa Informacji i Dokumentacji rządu RP na uchodźstwie, założona w 1940 w Nowym Jorku dla informowania społeczności amerykańskiej o sytuacji w okupowanej Polsce, działalności rządu polskiego, walce AK w kraju i udziale Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie w kampaniach aliantów. Placówka służyła też pomocą naukowcom i artystom polskim, przebywającym w Stanach Zjednoczonych, m.in. wypłacając stypendia rządowe z Funduszu Kultury Narodowej. Działała do połowy 1945, tj. do cofnięcia przez Stany Zjednoczone uznania rządowi polskiemu na emigracji.

¹⁶ Jest o tym mowa m.in. w liście J. Lechonia do S. Strońskiego z 15 lipca 1941; Hoover Institution, Ministerstwo Informacji i Dokumentacji, sygn. box 76 / folder 5.

¹⁷ Informacja za: Archiwum Akt Nowych, kolekcja 490, Ambasada RP w Waszyngtonie, teczka 2759.

¹⁸ Stefan de Ropp (1892–1983), baron, inżynier metalurgii i górnictwa, bankowiec; w 1926–1938 profesor Wyższej Szkoły Handlowej w Poznaniu. W 1939 był komisarzem generalnym polskiego pawilonu na Wystawie Światowej w Nowym Jorku. W 1940 wykładał ekonomię na Fordham University w Nowym Jorku. W 1940–1943 był dyrektorem Polish Information Center, a w 1944–1945 — szefem Office of Research and Publication (oddział PIC). Po wojnie pracował

encyklopedii” o Polsce, którą zamierzano wydać po hiszpańsku¹⁹. (Bibliografia Lechońa nie odnotowuje wspomnianych tu książek, aczkolwiek zachowane archiwalia potwierdzają, że poeta istotnie nad nimi pracował; nie można więc do końca wykluczyć, że projektowane jako druki o charakterze propagandowym — w czasie wojennym zapewne raczej broszury niż książki — mogły być wówczas wydane anonimowo.) Mając poczucie własnej wartości, o tych aktualnych poczynaniach na terenie amerykańskim Lechoń pisał Morawskiemu: „Ja tutaj czasu nie tracę, nie tylko pisząc, ale i ucząc się też zupełnie dotąd obcego świata i nieznanymi ludźmi”. Choć zajęty ponad miarę i zatroskany w tych okolicznościach przede wszystkim o możliwość pracy twórczej, deklarował mimo to ambasadorowi: „nie mam prawa i nie chcę odmawiać rządowi tych usług, które naprawdę byłyby ważne i w których mógłbym być niezastąpiony”.

Zawsze żywo zainteresowany polityką i na swój sposób działający na jej obrzeżach (czego świadectwem mógł być choćby profil redagowanego przez niego „Cyrulika Warszawskiego”, autorstwo szopek politycznych, a jeszcze wcześniej przed nimi trzy tomy politycznych satyr wierszem i prozą²⁰), także w czasach nowojorskich pochlebiał sobie, że mógłby być cennym współpracownikiem w dyplomacji, gdyż czuł się doskonale obznajmiony z bieżącą polityką. Gdy pisał Morawskiemu: „znam sprawy francuskie z najważniejszego teraz dla nich punktu to znaczy się z Waszyngtonu”, mógł się zapewne odwołać do wiedzy czerpanej z częstych spotkań i poufnych rozmów odbywanych z polskimi przyjaciółmi-politykami, działającymi na różnych forach, tak polskich, jak i amerykańskich, ale istotnie w samym centrum decyzyjnym, czyli w Waszyngtonie. Zaliczali się do nich przede wszystkim Jan Ciechanowski²¹, ówczesny ambasador RP w Waszyngtonie, Jan Wszelaki²², radca w tejże ambasadzie, czy wreszcie Władysław

na amerykańskich uczelniach (m.in. Columbia University) jako wykładowca historii, języka i literatury rosyjskiej.

¹⁹ Wspomina o tym S. Ropp w liście do S. Strońskiego z 12 marca 1942; Hoover Institution, Ministerstwo Informacji i Dokumentacji, sygn. box 76 / folder 6.

²⁰ J. Lechoń, *Królewsko-Polski kabaret 1917–1918*, Warszawa 1918; tenże, *Facecje republikańskie*, Warszawa 1919 (współaut.: A. Słonimski); tenże, *Rzeczpospolita Babińska. Śpiewy historyczne*, Warszawa 1920.

²¹ Jan Ciechanowski (1887–1973), dyplomata; po studiach inżynierskich w Karlsruhe i ekonomicznych w Birmingham pracował w instytucjach bankowo-giełdowych w Londynie; w 1918 podjął pracę w dyplomacji, a w następnym roku został sekretarzem I. J. Paderewskiego. Przez dziesięć kolejnych lat piastował ważne funkcje na placówkach dyplomatycznych w Londynie i w Waszyngtonie. W 1929–1939 zwolniony ze służby dyplomatycznej, został reaktywowany po klęsce wrześniowej i objął stanowisko sekretarza generalnego MSZ w Angers i w Londynie. W 1941–1945 pełnił funkcję ambasadora RP w Waszyngtonie. Po wojnie pozostał na emigracji. Z Lechońem związany był przyjaźnią; na początku 1941, wraz z kilkoma innymi osobami, czynił starania o wizę amerykańską dla poety, przebywającego wówczas w Brazylii; w 1949 wraz z Janem Wszelakim zabiegał o zaangażowanie Lechońa na stałym etacie w nowo utworzonym wówczas National Committee for Free Europe.

²² Jan Wszelaki (1894–1965), dyplomata. Studiował w Moskwie i w Paryżu. Od 1918 był pracownikiem MSZ, zajmując wysokie stanowiska w centrali oraz na placówkach w Moskwie i Londynie. W czasie wojny najpierw w Angers, potem w Londynie sprawował funkcję sekretarza generalnego MSZ, następnie radcy Ambasady RP w Waszyngtonie. Po wojnie pozostał na emigracji i był przedstawicielem dyplomatycznym rządu polskiego na uchodźstwie, czynnie zaangażowanym w działalność niepodległościową. Doktoryzował się na Georgetown University w Waszyngtonie, po czym wykładał tamże na American University. W 1962 został dyrektorem Polskiego Instytutu Naukowego w Nowym Jorku. Lechoń traktował dom Marii i Jana Wszelaków w Waszyngtonie niemal jak dom rodzinny i bywał tam bardzo częstym gościem.

Besterman²³, *attaché* prasowy ambasady. Głęboko rozczarowany postawą polskich sojuszników, Anglii i Francji, we wrześniu 1939 roku i potępiający Francję za jej błyskawiczną kapitulację w czerwcu 1940 roku, uznawał, że tylko w Ameryce mogą zapadać decyzje, które w rzeczywisty sposób wpływają na losy wojny i politykę światową.

W liście do Morawskiego nie po raz pierwszy dawał Lechoń wyraz głębokiemu przekonaniu, że „teraz parę zadań dyplomatycznych powinni wziąć na siebie poeci” i nie bez przyczyny sugerował, że „gdyby Rzeczpospolita posłała go jako posła z Rządem Jugosłowiańskim, zrobiłaby dobry interes”. Uwaga ambasadora, że „wybór Jugosławii był chyba zwykłym kaprysem jego wyobraźni”, nie do końca była słuszna, poeta uczestniczył bowiem już wcześniej w działaniach polsko-jugosłowiańskiej emigracyjnej dyplomacji, reprezentując 9 lipca 1942 środowisko pisarzy polskich na spotkaniu Komitetu Narodowego Amerykanów Polskiego Pochodzenia²⁴ z przebywającym wówczas w Stanach Zjednoczonych królem Jugosławii Piotrem II²⁵. Polityczne spotkanie, w którym wziął oficjalny udział także ambasador Ciechanowski, zdominowały wypowiedzi porównujące dzieje Jugosławii z historią Polski, król zaś wygłosił przez radio przemówienie adresowane do żołnierzy polskich rozproszonych na wszystkich frontach toczącej się wojny, podkreślając solidarność w walce i wspólnotę interesów obu narodów. Wystąpienie poety na zakończenie uroczystości, pełne patetycznych słów o „popiołach Belgradu i ruinach Warszawy”, wyrażało wspólne dla wszystkich życzenie sprawiedliwości i zwycięstwa²⁶. Najwyraźniej powodowany nie tylko względami natury politycznej, ale pod wrażeniem spotkania z młodziutkim monarchą, krótko potem ogłosił Lechoń artykuł, w którym była mowa o „pięknej i homerycko potężnej historii Jugosławii” i o Piotrze II, który ratując honor, „w jednym dniu z dziecka stał się mężem, aby poprowadzić swój naród do zwycięstwa”, jednocześnie stając się „postacią z legendy”²⁷.

²³ Władysław Besterman (1903–1974), dyplomata. Przed wojną pracował w Agencji Iskra, a w czasie wojny jako *attaché* prasowy Ambasady RP w Waszyngtonie. Po wojnie był wysokim urzędnikiem Kongresu USA; pracował w Committee on Immigration and Naturalization przy Izbie Reprezentantów, był stałym doradcą Komisji Prawniczej i głównym doradcą Komisji do Badania Spraw Uchodźców. Odegrał istotną rolę w zabiegach Lechonia o naturalizację, kierując przy pomocy zaprzyjaźnionych urzędników amerykańskich kolejnymi ich etapami.

²⁴ Komitet Narodowy Amerykanów Polskiego Pochodzenia (KNAPP), organizacja Polaków w Stanach Zjednoczonych, powstała w 1942 z inicjatywy pilsudczyków (I. Matuszewskiego, H. Floyar-Rajchmana, W. Jędrzejewicza, i B. Wieniawy-Długoszowskiego) i działała do 1959. Środowisko KNAPP, oskarżając rząd RP na uchodźstwie — reprezentowany przez premierów W. Sikorskiego i S. Mikołajczyka — o politykę ugodową wobec ZSRR i naiwność wobec polityki aliantów zachodnich, występowało w obronie interesów polskich, zwłaszcza idei niepodległości i integralności terytorialnej Rzeczypospolitej, oraz podejmowało działania na rzecz dotrzymania gwarancji wynikających z Karty Atlantyckiej i układu sojuszniczego RP z Wielką Brytanią z sierpnia 1939. Działalność i idee KNAPP były propagowane na łamach „Tygodnika Polskiego” redagowanego przez Lechonia, który pisywał też do „Biuletynu Organizacyjnego KNAPP”; uczestniczył m.in. w opracowaniu „Deklaracji Ideowej KNAPP”, przyjętej na zjeździe inauguracyjnym w czerwcu 1942, oraz redagował złożony w Białym Domu w maju 1942 apel do prezydenta F. D. Roosevelta o „zachowanie świętości granic Polski, jakimi były w 1939 roku”.

²⁵ Piotr II Karadziordziewić (1923–1970), król Jugosławii w 1934–1945; w 1941 uszedł przed niemiecką inwazją do Wielkiej Brytanii; faktycznie zdetronizowany po proklamowaniu w październiku 1945 Federacyjnej Ludowej Republiki Jugosławii.

²⁶ Obszerna relacja ze spotkania oraz teksty wystąpień Piotra II i Lechonia znalazły się na łamach nowojorskiego „Nowego Świata” (10.07.1942, s. 1, 3): *Król Jugosławii do żołnierzy polskich... oraz mowa Jana Lechonia do króla Piotra II*.

²⁷ J. Lechoń, *Na powitanie króla*, Nowy Świat (Nowy Jork) 12.07.1942, s. 9, 10.

Nie bez znaczenia też wydaje się fakt, że krótko przed napisaniem listu do Morawskiego Lechoń ogłosił na łamach „Tygodnika Polskiego” artykuł *Prestiż i federacja*²⁸, w którym kreślił własną wizję powojennej Europy. Oparta była na idei federacji „narodów Centralnej i Wschodniej Europy”, mającej zapewnić im „prawdziwą niepodległość, bezpieczeństwo i wolny rozwój”, ale stanowiącej jeden „organizm państwowy, którego wojsko i polityka zagraniczna broniłyby zarówno każdego z tych sfederowanych narodów”. Odwoływał się przy tym do historii Polski z okresu jej „mocarstwowości” w głębokim przekonaniu, że „była to federacja właśnie, że cały okres tej polskiej świetności jest to okres najściślejszego związku Polski, Litwy i Rusi, i czasowych połączeń z dzisiejszymi Bałtami, Czechami, Węgrami i Wołochami, ojcami dzisiejszych Rumunów”. Dowodził też, że wizja Polski fanatycznie uwielbianego przez niego marszałka Piłsudskiego była w istocie wizją państwa federacyjnego. Przekonywał, że tragedia wojny, która w równym stopniu dotknęła Polaków, Czechów, Serbów i Greków jest nauką i „wezwaniami nie tylko do nas, ale i do wszystkich, abyśmy się połączyli”. W jego koncepcji rola rzeczywistego twórcy owej federacji przypadła rzecz jasna Polsce, ale zakładał, że „kto naprawdę wierzy w Polskę, tego nie powinna zadziwić myśl, że w nowym wielkim państwie mógłby być na przykład król Jugosławii naczelną osobą, a powiedzmy jakiś grecki mąż stanu kanclerzem”.

Niezależnie od tego, jak dalece była to wizja utopijna, mogła jednak w pewnym stopniu wpływać na decyzję Lechońa, by pozostać w „orbicie politycznej” kręgu Jugosławii i zachować dystans wobec zaangażowania w relacje polsko-francuskie. (Dziś należałoby tę koncepcję ocenić raczej w kategoriach nieomal fantastycznego marzenia poetyckiego, nie mającego nic wspólnego z ówczesnymi realiami politycznymi; warto jednak pamiętać, że idea federalizmu miała też innych wyznawców, co zaowocowało powołaniem w 1950 roku Związku Polskich Federalistów w Stanach Zjednoczonych, którego Lechoń był członkiem-założycielem, a od 1951 wchodził w skład jego Rady.)

Mając na uwadze cały skomplikowany konglomerat spraw i problemów, z którymi mierzył się w owym czasie Lechoń, oraz znając poziom jego wrażliwości i osobistych emocji w ocenie własnej sytuacji, a także stan oczekiwań wobec własnej przyszłości, trudno dziś znaleźć jednoznaczną odpowiedź na pytanie, dlaczego naprawdę poeta nie przyjął proponowanego mu dyplomatycznego stanowiska. Prawdziwe motywy rezygnacji (lub też raczej pozorowanego odsunięcia decyzji na bliżej nieokreśloną przyszłość) pozostają nieznanne — czy byłoby to pragnienie rozwoju własnej twórczości i niechęć do utrudniających ją nowych obowiązków, czy troska o przyszłość „Tygodnika Polskiego”, czy wynikające z wcześniejszych doświadczeń zniechęcenie do „światowości” i służby dyplomatycznej, czy obawa przed opuszczeniem stosunkowo bezpiecznych Stanów Zjednoczonych i znalezienie się w strefie działań wojennych, czy wreszcie może powody natury osobistej, o których tu nigdzie przecież nawet nie wspomniano. Gdy pamięta się zaś osiągnięcia Lechońa jako radcy kulturalnego z przedwojennego Paryża oraz jego zaangażowanie w działania polityczno-propagandowe i niepodległościowe w Stanach Zjednoczonych (z których tylko nieliczne tu wspomniano), pozostaje też otwarte pytanie, ile na jego odmowie wyjazdu do francuskiego Algieru istotnie straciła dyplomacja polska.

²⁸ Tenże, *Prestiż i federacja*, Tygodnik Polski (Nowy Jork) 1943 nr 32, s. 1.

* * *

Prezentowane poniżej dokumenty publikowane są po raz pierwszy²⁹.

Dla potrzeb niniejszej edycji poprawiono ortografię i interpunkcję oraz uwspółcześniono końcówki fleksyjne; liczebniki zapisane w oryginale cyfrą zamieniono na wyrazowe (10 lat = dziesięć lat).

W trudno czytelnym rękopiśmiennym liście Lechonia wątpliwe odczytania oznaczono [?], zaś słowa niemożliwe do odczytania [---].

LISTY

1.

Telegram Szyfrowy Odchodzący: do Polmission Waszyngton [Ambasady RP w Waszyngtonie] z Ministerstwa Spraw Zagranicznych [rządu RP na uchodźstwie w Londynie], datowany 6 lipca 1943; opatrzony numerem 435; maszynopis na drukowanym formularzu.

Na dokumencie u góry odręczny dopisek: Lechoń, a w innym miejscu oznaczenie: L. 14.

Proszę zapytać Radcę Lechonia, czy ewentualnie przyjąłby stanowisko radcy dla spraw prasowych przy przedstawicielstwie politycznym w Algierze (Ambasada na Francję). Przewiduję konieczność wyjazdu w ciągu lipca. Proszę pilnie telegraficzną odpowiedź.

Raczyński³⁰

2.

Telegram Szyfrowy Przychodzący: z Polmission — Washington do Ministerstwa Spraw Zagranicznych, wysłany 7 lipca 1943, otrzymany 8 lipca 1943; opatrzony numerem 355; maszynopis na drukowanym formularzu.

Na dokumencie u góry odręczny dopisek: Lechoń.

Receptus³¹ No 435 [tu odręczny dopisek] (Lechoń).

W sprawie Lechonia.

L. przyjął propozycję. Proszę telegraficznie instrukcje.

Ciechanowski

²⁹ Listy oznaczone numerami 1–5 oraz 7–13 pochodzą z kolekcji Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Muzeum gen. Sikorskiego w Londynie (sygn.: MSZ, Jan Lechoń, A. 11.474/2/393], list 6 (J. Lechonia do K. Morawskiego) ze zbiorów Kajetana Dzierżykraj-Morawskiego z Biblioteki Polskiej w Paryżu (sygn. 1.101 — wg *Przewodnika po zespołach rękopisów Towarzystwa Historyczno-Literackiego i Biblioteki Polskiej w Paryżu, Paryż–Warszawa 2000*).

³⁰ Edward Raczyński (1891–1993) był wówczas ministrem spraw zagranicznych. Dyplomata; w 1919–1926 pracował jako sekretarz poselstwa RP w Kopenhadze i w Londynie, po czym do 1932 zajmował wysokie stanowiska w centrali MSZ; w 1932–1934 był delegatem RP przy Lidze Narodów w Genewie w randze posła nadzwyczajnego i ministra pełnomocnego; następnie do 1945 był ambasadorem w Londynie, pełniąc jednocześnie funkcję ministra spraw zagranicznych (w okresie od 28 sierpnia 1941 do 4 lipca 1943 w rządzie gen. W. Sikorskiego, a od 4 lipca 1943 do 14 lipca 1943 w rządzie pełniącym obowiązki premiera S. Mikołajczyka) oraz ministra stanu (1942–1945); po wojnie pozostał na emigracji, w 1979–1986 piastował godność prezydenta RP na uchodźstwie.

³¹ (łac.) dosłownie — odebranie; tu — dotyczy.

3.

Telegram Szyfrowy Odchodzący: do Polmission Waszyngton z Ministerstwa Spraw Zagranicznych, datowany 16 lipca 1943; opatrzony numerem 463; maszynopis na drukowanym formularzu. Na dokumencie w różnych miejscach odręczne dopiski: Lechoń, L – 14, L – 14/43.

Receptus 355.

Sprawa budżetu przedstawicielstwa politycznego w Algierze będzie wkrótce zdecydowana przez Radę Ministrów. O ile Rada Ministrów zatwierdzi etat radcy dla spraw prasowych, powiadomimy niezwłocznie Lechonia.

Raczyński

4.

Telegram Szyfrowy Odchodzący: do Polconsul New York [Konsulatu Generalnego RP w Nowym Jorku] z Ministerstwa Spraw Zagranicznych, datowany 6 września 1943; opatrzony numerem 154; maszynopis na drukowanym formularzu.

Proszę zapytać się Lechonia, czy zgadza się na objęcie stanowiska radcy prasowego w Ambasadzie na Francję i czy może przybyć na 1-go października wprost do Algieru.

Morawski

Pod tekstem dwie odręczne notatki z nieczytelnymi podpisami:

Expediatur p. min. Morawskiego³²
3.9.43.

Po wysłaniu: P.I. do wiad[omości].

5.

Telegram Szyfrowy Odchodzący: do Polconsul New York z Ministerstwa Spraw Zagranicznych, datowany 18 września 1943; opatrzony numerem 171; maszynopis na drukowanym formularzu.

Refero³³ 154.

Proszę przyśpieszyć odpowiedź.

Morawski

Pod tekstem odręczna notatka z nieczytelnym podpisem:

Expediatur p. min. Morawskiego
16.9.43.

³² Z łac.: polecenie wysłania wydane przez p. min. Morawskiego. Chodzi o procedury związane z oficjalną korespondencją dyplomatyczną (zapewne dodatkowo sformalizowane ze względu na konieczność szyfrowania): treść depeszy była przedstawiana najpierw w rękopisie (w archiwum zachował się również i ten dokument), a przepisanie jej na maszynie i faktyczne wysłanie nastąpiło w ciągu 2-3 dni, tj. Morawski napisał depeszę 3 września, która w zaszyfrowanej formie była wysłana 6 września 1943. Zob. też telegram następny (nr 5), napisany przez Morawskiego 16 września, a wysłany 18 września 1943.

³³ (łac.) tu — w odpowiedzi.

6.

List Jana Lechonia z Nowego Jorku do Kajetana Dzierżykraj-Morawskiego w Londynie; trzy arkusze formatu ca. A4, zapisane jednostronnie; rękopis na papierze firmowym „Tygodnika Polskiego”.

Nowy Jork 14 września 1943

Mój drogi!

Przepraszam Cię najmocniej, że nie odpowiedziałem od razu depeszą na formalną depezę Ministerstwa, ale w żaden sposób nie zdołałem wyrazić telegraficznie tylu rzeczy, które powiedzieć muszę i od których moja decyzja zależy. Przepraszam też, że to nie jest maszynopis tylko rękopis, ale nie chciałem, przyznam się, powierzać nikomu tego, co tu piszę.

Przed wszystkim jednak chciałem Ci najserdeczniej powinszować Twojej godności Ambadorskiej, którą jak pamiętasz, pisząc, Cię obdarzyłem w mej dedykacji³⁴. Nie potrzebuję chyba rozwodzić się nad tym, że wybór naszego Wodza [?] ³⁵ wydaje mi się znakiem jego szczęśliwej mądrości i przenikliwości i że naprawdę nie wyobrażam sobie, jak można by roztropniej w tej sprawie postąpić.

Przechodząc do mojej sprawy, to wiesz prawdopodobnie, na dawną, sprzed paru jeszcze miesięcy depezę, napisaną przez Raczyńskiego, a zakomunikowaną mi telegraficznie z Waszyngtonu przez Ciechanowskiego, odpowiedziałem od razu i bezwarunkowo pozytywnie, naprawdę obywatelskim odruchem i odruchem serca wobec sprawy, w której dziesięć lat życia „strawiłem” (to powiedzenie jest bardzo ściśle, jeśli chodzi o Paryż). Od tego czasu, kiedy mowa była o wyjeździe, musiałem zastanowić się sumiennie, co czynię — i rozważając *pro* mojej użyteczności w tej pracy i *contra* — ewentualnych strat, jakie ponieść by na tym mogła moja z takim trudem odnowiona i dochodząca do formy twórczość oraz swoboda osobista — doszedłem do takich oto wniosków, jak zobaczysz, niełatwych do wyrażenia depeszą.

Mam Cię, *Mon Cher Ambassadeur et Ami*³⁶, za prawdziwego przyjaciela i zwłaszcza bardzo łaskawego i czułego czytelnika; to więc, co byłoby może zupełnie nieistotne dla Ministerstwa, Tobie powierzam, abyś to łaskawie wziął na swoje sumienie i był, jeśli chcesz być tak dobry, rzecznikiem tej sprawy u góry, czy mówiąc z tą „górami” mową już niejako urzędową.

Jak wiesz — jeśli nie straciłem dla mego „rozwoju” tych dziesięciu lat w Paryżu — to w każdym razie nie zdołałem przez ten czas nic napisać. Teraz mam lat czterdzieści cztery, czasu niewiele i gdyby nowe zajęcia miały mi uniemożliwić pisanie — nie mógłbym się ich podjąć w zarozumiałym może złudzeniu, że moje wiersze są ważniejsze.

Poza tym zaangażowałem się tu w robotę wydawania pisma „Tygodnik Polski”, które może widzisz. Nie przeceniam tej sprawy, ale dalsze jej normalne funkcjonowanie też w dużym stopniu ode mnie zależy — puścić to mógłbym tylko, będąc naprawdę i bardzo potrzebny gdzie indziej.

³⁴ Najpewniej była to dedykacja na wydanej w 1942 *Lutni po Bekwarku*, którą częściowo zacytował Morawski we wspomnieniu pisanym po śmierci Lechonia.

³⁵ Odczytanie prawdopodobne; wolno przypuszczać, że jest tu mowa o gen. Sikorskim, który wcześniej powołał Morawskiego na ambasadora nadzwyczajnego i posła pełnomocnego RP przy Komitecie Wyzwolenia Narodowego; funkcję tę nominowany objął w październiku 1943.

³⁶ (franc.) — Mój Drogi Ambasadorze i Przyjacielu.

Powiem szczerze i zarozumiale, że wiem, iż przedstawiam dla placówki w Algierze pewną wartość. Jest nią po prostu to, że zmuszony w Rio i tutaj napisać parę rzeczy po francusku, zostałem uznany przez znawców ni mniej ni więcej tylko za doskonałego, czy jak mówi Geneviève Tabouis³⁷ „wielkiego pisarza francuskiego”. Nie tylko nie muszę się tu napraszać, aby coś wydrukowano, ale Francuzi sami mnie proszą. Tak mnie to samego dziwi, że piszę Ci to bez żenady — że niemal łatwiej mi się pisze prozą po francusku niż po polsku. Gdybym to wszystko miał okazję uzyskać dla Polski w Algierze i „porywać” naród, byłoby to oczywiście coś.

Druga rzecz to parę „stosunków” teraz ważnych a dawnych — jak bardzo przyjacielski stosunek z Ministrem Informacji Henri Bonnetem i jego żoną³⁸, z Gustawem Palewskim³⁹, dyrektorem gabinetu de Gaulle’a; mówię o rzeczach najważniejszych, nie licząc tych znajomości, które bym odnalazł na miejscu i z którymi dałbym sobie radę, o ile to jest w tej chwili w ludzkiej mocy.

I wreszcie: znam sprawy francuskie z najważniejszego teraz dla nich punktu to znaczy się z Waszyngtonu. Uważam, że stosunki polsko-francuskie tutaj w znacznej mierze układają się i bez stałego kontaktu Algieru (polskiego) z Waszyngtonem nie naprawdę na większą skalę zrobić się nie da w tej tak skomplikowanej i tyle jeszcze w przyszłości obiecującej niespodzianek i [---] sprawie.

Nikt chyba w Londynie nie ma złudzeń, jak niezwykle ciężka, jak chwilami dramatyczna będzie nasza sytuacja w Algierze, nie mówiąc o tej, która się musi stworzyć po przyjeździe do metropolii; mam wrażenie, że wszystko jest do pomyślenia najgorszego, od Wielkiej Rewolucji Francuskiej poczynając; nie bardzo nas będą wtedy słuchali.

W związku z tym absolutnie nie mógłbym się podjąć prowadzenia prasy — bo *primo* prawdopodobnie ogranicza się ona do bardzo niewielkich rzeczy, po drugie — będzie ona jak nigdy dyktowana z góry i nieraz bardzo zła. W praktyce mógłbym jako w pewnej mierze „specjalista” tym odcinkiem też się zająć, ale nie mógłbym przyjąć stanowiska, obarczającego mnie za to i tylko za to odpowiedzialnością. Gdybym więc miał jechać, pojechałbym tylko jako jeden z „normalnych” radców, tym więcej, że jako urzędnikowi i człowiekowi [---] należy mi się to stanowczo. Sądzę, że jeżeli nie macie już z góry ustalonych planów, byłoby może najśluszniej dopiero po przyjeździe Twoim do Algieru zorientować się, czy taki „radca” jak ja jest tam naprawdę potrzebny. Ja

³⁷ Geneviève Tabouis (1892–1985), pisarka i dziennikarka francuska, autorka m.in. historyczno-literackich biografii królów Nabuchodonozora i Salomona, faraona Tutenchamona oraz książek na bieżące tematy polityczne. Lechoń był z nią zaprzyjaźniony od czasów paryskich.

³⁸ Henri Bonnet (1888–1978) i jego żona Hellé (z domu Zervoudaki, z pochodzenia Greczynka) byli bliskimi znajomymi Lechońia z okresu przedwojennego w Paryżu, później utrzymywali kontakty towarzyskie w Nowym Jorku. W 1921–1931 Bonnet był członkiem sekretariatu Ligi Narodów; w czasie wojny pełnił funkcję ministra informacji we Francuskim Komitecie Wyzwolenia Narodowego i jesienią 1944 w Tymczasowym Rządzie Republiki Francuskiej, następnie w 1944–1954 był ambasadorem Francji w Stanach Zjednoczonych.

³⁹ Gaston Palewski (1901–1984), francuski polityk polskiego pochodzenia; od lat 30. zwolennik poglądów politycznych i wojskowych gen. Ch. de Gaulle’a; po wybuchu drugiej wojny światowej walczył w lotnictwie francuskim, po klęsce Francji przedostał się do Londynu i dołączył do de Gaulle’a, formującego Siły Wolnej Francji, którymi następnie dowodził w 1941 we wschodniej Afryce. W 1941 został w Londynie szefem gabinetu de Gaulle’a we Francuskim Komitecie Narodowym, z którym w 1943 przeniósł się do Algieru, a w 1944 do wyzwolonego Paryża. Po wojnie był jednym z głównych rzeczników gaullizmu i współzałożycielem partii gaullistowskiej. W 1951 został wybrany do Zgromadzenia Narodowego, a w 1953–1955 był jego wiceprzewodniczącym. Po upadku rządów de Gaulle’a wycofał się z czynnej polityki. W 1975–1974 przewodniczył Radzie Konstytucji Francji.

muszę przede wszystkim myśleć o swym pisaniu i choć osobiście wszystko mnie ciągnie do Algieru, muszę kazać tym sentymentom zamilknąć, aby coś po mnie pozostało poza korespondencją w MSZ. Ty, *Mon Cher Ambassadeur et Ami*, najlepiej będziesz wiedział, powąchawszy tamtejszego powietrza, czy nie zabije ono autora, którego zawsze darzyłeś swoją pobłażliwą życzliwością. Oczywiście jednak nie mam prawa i nie chcę odmawiać rządowi tych usług, które naprawdę byłyby ważne i w których mógłbym być niezastąpiony. Sądzę, że nic na tym dobro sprawy nie straci, jeśli ta rzecz przejdzie przez Twoją lustrację „w terenie”. Ja tutaj czasu nie tracę, nie tylko pisząc, ale i ucząc się też zupełnie dotąd obcego świata i nieznanych ludzi. To też ma swoje znaczenie i ponieważ tutaj też brak jest wielki takich, co z ludźmi umieją mówić, więc „pochlebiam sobie”, jak mówi Pan Pickwick, że poduczysz się angielskiego, mógłbym i tu być przydatny. Zresztą naprawdę wierzę, że teraz parę zadań dyplomatycznych powinni wziąć na siebie poeci i gdyby Rzeczpospolita posłała mnie jako posła z Rządem Jugosłowiańskim, zrobiłaby dobry interes.

Mój drogi! Bardzo Cię przepraszam za wszystko: za zwłokę w odpowiedzi (pamiętasz aforyzm Knolla⁴⁰: „Po to wstąpiłem do dyplomacji, a nie do straży ogniowej”), za ręczne pismo, za szczerość, za bezczelność. Błagam Cię w imię przyjaźni, przełóż moją niechlujną prozę na język, w którym moja odpowiedź może być podana Ministrowi Romerowi⁴¹, któremu jak i Tobie najgoręcej dziękuję za zaufanie. Najmocniej Cię ściskam i życzę⁴² wszystkiego najlepszego na tej tak bardzo ważnej i tak „wojennej” placówce. Rozważ i osądź. Basię⁴³ błogosławię.

Jan Lechoń

7.

Telegram Szyfrowy Przychodzący: z Polconsul — New York do Ministerstwa Spraw Zagranicznych, wysłany 20 września 1943, otrzymany 22 września 1943; opatrzony numerem 133; maszynopis na drukowanym formularzu.

Na dokumencie u góry odręczne dopiski: pers. L. 14, Lechoń.

Receptus Nr 154 [*tu odręczny dopisek*] (pers. L. 14).

⁴⁰ Roman Knoll (1888–1946), polityk, dyplomata, wolnomularz; od 1908 działał w organizacjach niepodległościowych; w 1920 jako ochotnik brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej, następnie pełnił funkcję sekretarza delegacji polskiej podczas rokowań z Rosją Sowiecką w Rydze. W latach 1921–1923 stał na czele poselstwa polskiego w Moskwie i w 1924–1926 w Ankarze. Po przewrocie majowym 1926 został mianowany wiceministrem spraw zagranicznych; pełnił też funkcję posła polskiego w Rzymie (1926–1928) i w Berlinie (1928–1931). Po objęciu MSZ przez ministra J. Becka odszedł z dyplomacji. W czasie drugiej wojny światowej był Szefem Spraw Zagranicznych Delegatury Rządu na Kraj. Jego powiedzenie cytowane jest w wielu wspomnieniach z okresu międzywojennego, gdy była mowa o potrzebie kontaktu na wypadek ewentualnych pilnych spraw do załatwienia („nie po to wstąpiłem do dyplomacji, a nie do straży ogniowej, żeby mieć pilne sprawy”).

⁴¹ Tadeusz Romer (1894–1978) piastował tękę ministra spraw zagranicznych od 14 lipca 1943 do 24 listopada 1944. Dyplomata, sekretarz delegacji polskiej na konferencję pokojową w Paryżu. Od 1919 w MSZ (w 1935–1937 poseł w Lizbonie, w 1937–1941 ambasador w Tokio, w 1942–1943 ambasador w Kujbyszewie); po wojnie wyjechał do Kanady, gdzie był wykładowcą na McGill University w Montrealu.

⁴² W oryginale podkreślone.

⁴³ Mowa o córce Morawskiego; zob. przyp. 4.

Lechoń poinformowany. Nie chciał odpowiadać telegraficznie i wysłał list kurierem do Ambasadora Morawskiego.

Polconsul⁴⁴

8.

Pismo Tadeusza Romera, opatrzone pieczęcią Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Londynie i symbolem Nr Pers/L-14/43, do Jana Lechonia w Nowym Jorku; maszynopis.

Londyn, dnia 23 września, 1943.

Przydzielam Pana z dniem 1 września 1943 r. do Przedstawicielstwa Rządu R.P. przy Francuskim Komitecie Wyzwolenia Narodowego w Algierze i powierzam Panu pełnienie funkcji Rady Prasowego.

Minister
Tadeusz Romer [*podpis odręczny*]

Do Pana
Jana Lechonia
W New Yorku

Otrzymuje do wiadomości:
Pan Ambasador Morawski
P.I., A.II., A.IV.

9.

Telegram Szyfrowy Odchodzący: do Polconsul New York z Ministerstwa Spraw Zagranicznych, datowany 8 października 1943; opatrzony numerem 207; maszynopis na drukowanym formularzu. Na dokumencie u góry odręczne dopiski: pers. L. 14, Lechoń.

Dla Lechonia. List otrzymałem. Pod względem formalnym stanowisko odpowiada Pańskim życzeniom, ponieważ nominacja na radcę nastąpi z ramienia MSZ, a nie Ministerstwa Informacji i Dokumentacji. Warunki pracy postaram się zapewnić jak najdogodniejsze. Ponieważ zadania w A. są bardzo nagłe, prosiłbym o jak najszybszy przyjazd, na wypadek zaś zupełnej niemożności — o odwrotną telegraficzną wiadomość.

Morawski

⁴⁴ Konsulem Generalnym RP w Nowym Jorku był wówczas Sylwin Strakacz (1892–1973), dziennikarz dyplomata; w 1918 rozpoczął pracę w MSZ; od 1920 był osobistym sekretarzem I. J. Paderewskiego. Przez pewien czas był redaktorem naczelnym „Rzeczpospolitej” (należącej do Paderewskiego), korespondentem „ABC”, nadzorował m.in. spółkę akcyjną Hotel Bristol (będącą własnością Paderewskiego). Uczestniczył w tworzeniu opozycyjnego Frontu Morges. Po wybuchu drugiej wojny światowej był łącznikiem pomiędzy Paderewskim a rządem gen. Sikorskiego oraz stałym delegatem RP przy Lidze Narodów w Genewie. Po śmierci Paderewskiego został mianowany konsulem w Nowym Jorku i pełnił tę funkcję do czasu cofnięcia przez USA uznania rządowi polskiemu na uchodźstwie w lipcu 1945.

10.

Telegram Szyfrowy Odchodzący: do Polmission Algier [Ambasada RP w Algierze] z Ministerstwa Spraw Zagranicznych, datowany 19 listopada 1943; opatrzony numerem 17; maszynopis na drukowanym formularzu.

Na dokumencie u góry odręczny dopisek: pers. L. 14.

Czy Pan Ambasador otrzymał definitywną odpowiedź od Lechonia, który podobno nie chce opuścić Ameryki. Obsadzenie stanowiska radcy prasowego uważam za bardzo pilne.

Frankowski⁴⁵

11.

Telegram Szyfrowy Przychodzący: z Polmission Algier do Ministerstwa Spraw Zagranicznych, wysłany 22 listopada 1943, otrzymany 24 listopada 1943; opatrzony numerem 37; maszynopis na drukowanym formularzu.

Na dokumencie u góry odręczne dopiski: Pers. 591, L. 14, Lechoń.

Proszę zażądać od Lechonia ostatecznej telegraficznej decyzji. W razie jego odmowy lub niemożności zastąpienia go Jarkowskim⁴⁶, wołałbym nie obsadzać stanowiska radcy prasowego człowiekiem, który by musiał dopiero wyrabiać sobie stosunki. Akcję prasową oparłbym raczej w takim wypadku na pracy korespondentów PAT'a oraz o ile możliwości drugiego dziennikarza (Refero nasz 25), a w części oficjalnej powierzyłbym Sobańskiemu⁴⁷. Zamiast radcy prasowego prosiłbym wówczas o przydział do Ambasady jeszcze drugiej pomocniczej siły ref.

Spośród kandydatów wymienionych w naszym telegramie 28, najlepiej pani Dziadulskiej obok Chudzyńskiego lub Staszewskiego.

Propozycje moje, oszczędniejsze budżetowo, czynię na podstawie ustalenia metod pracy dostosowanych do specjalnych warunków terenu. Propagandą zajmujemy się tu wszyscy, odczuwamy natomiast najsilniej potrzebę pomocy w redakcji francuskiej, tłumaczeń i szyfrów.

Morawski

Nad tekstem, opatrzona nieczytelnym podpisem, odręczna notatka:

Czekamy na odpowiedź z Waszyngtonu do dn. 6.XII.

⁴⁵ Feliks Frankowski (1892–1963), dyplomata; w 1926–1939 był radcą poselstwa i ambasady RP w Paryżu i Vichy, w 1940–1943 przedstawicielem RP przy Komitecie Wolnej Francji i Francji Walczącej, w 1943–1945 sekretarzem generalnym MSZ w Londynie.

⁴⁶ Wymienieni w tym telegramie: Jarkowski, Dziadulska, Chudzyński, Staszewski — to zapewne pracownicy MSZ w Londynie; bliższych danych biograficznych nie udało się ustalić.

⁴⁷ Najpewniej chodzi o Władysława Sobańskiego (1877–1943), polityka i dyplomata; w latach 1919–1924 był posłem nadzwyczajnym i ministrem pełnomocnym z ramienia Polski w Belgii i Luksemburgu, w 1924–1927 te same funkcje sprawował w Hiszpanii i Portugalii; odznaczony francuską Legią Honorową III klasy, belgijskim Orderem Leopolda I klasy, Orderem Korony i Orderem Luksemburskim.

12.

Telegram Szyfrowy Odchodzący: do Polmission Waszyngton z Ministerstwa Spraw Zagranicznych, datowany 29 listopada 1943; opatrzony numerem 815; maszynopis na drukowanym formularzu.

Na dokumencie u góry odręczny dopisek: pers. L. 14.

Proszę odwrotnie telegrafować, czy Lechoń zgadza się jechać zaraz do Algieru. Brak odpowiedzi w ciągu dziesięciu dni będziemy uważać za odmowę.

Frankowski

13.

Telegram Szyfrowy Przychodzący: z Polmission — Washington do Ministerstwa Spraw Zagranicznych, wysłany 2 grudnia 1943, otrzymany 3 grudnia 1943; opatrzony numerem 671; maszynopis na drukowanym formularzu.

Na dokumencie u góry odręczny dopisek: pers. L. 14.

Receptus Nr 815 [*tu odręczny dopisek*] pers. L. 14

Lechoń zawiadamia, że nie może wyjechać, gdyż z powodu cofnięcia przez Ministerstwo Informacji i Dokumentacji subwencji dla „Tygodnika Polskiego” musi załatwić sprawę dalszej egzystencji tego pisma.

Może wyjechać do Algieru po załatwieniu tych spraw.

Ciechanowski

“LECHOŃ IN ALGERIA”—ABOUT A CERTAIN (UNFULFILLED) DIPLOMATIC ROLE

This paper is based on the unknown up to this point documents of the Ministry of Foreign Affairs of the Polish Government in Exile from 1943. It shows the authorities efforts to engage Jan Lechoń in the activity of Polish diplomacy by the French National Committee for Freedom chaired by gen. Ch. de Gaulle in Algeria. In this situation the poet's experiences on the post of cultural attaché at the Polish Embassy in Paris before the war play a key role. The article reports the poet's political views, his political and propagandistic activity in the circle of Polish émigré in the US as well as his personal feelings towards the government's proposal and arguments which finally made him decide to give up this post.

KEY WORDS: Jan Lechoń; Kajetan Dzierzykraj-Morawski; World War II; Polish diplomacy during World War II; Polish culture and literature during World War II.



AGENT W „KULTURZE” POŻĄDANY. NIE URZECZYWISTNIONY PLAN ZWERBOWANIA PRZEZ WYWIAD PRL MARIANA PANKOWSKIEGO

Krzysztof TARKA (Opole)

Plan zwerbowania Mariana Pankowskiego, pisarza mieszkającego w Belgii i współpracownika paryskiej „Kultury”, powstał w końcu lat 50. XX wieku. W dniu 19 stycznia 1959 roku kapitan Tadeusz Piwiński, oficer operacyjny Wydziału V Departamentu I Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, przygotował dla kierownictwa wywiadu raport o zezwolenie na przeprowadzenie z Pankowskim „rozmowy sondażowo-werbunkowej”. Zasadniczym celem werbunku miało być zdobycie tajnego współpracownika w środowisku paryskiej „Kultury”:

Dotychczasowe materiały dotyczące tego obiektu — uzasadniał oficer wywiadu — pochodzą raczej od agentury krajowej, która w ostatnich latach „docierała” do „Kultury”. Brak natomiast agentury, która by tkwiąc bezpośrednio w konkretnym środowisku informowała nas o „zakulisowej” działalności „Kultury”¹.

Pankowski, choć nie należał do ścisłego kręgu „Kultury”, od sześciu lat był stałym współpracownikiem paryskiego miesięcznika. Oficer wywiadu miał nadzieję, że stanie się

¹ Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej (dalej: AIPN), 01136/420, Raport kpt. T. Piwińskiego z 19 I 1959 r. o zezwolenie na przeprowadzenie rozmowy sondażowo-werbunkowej z Pankowskim Marianem, stałym współpracownikiem paryskiej „Kultury”. Zob. też: M. Ptasieńska-Wójcik, *Inwigilacja Instytutu Literackiego przez Służbę Bezpieczeństwa w czasach Gomułki*, [w:] *Aparat bezpieczeństwa wobec emigracji politycznej i Polonii*, red. R. Terlecki, Warszawa 2005, s. 105–184 (autorka nie wspomina o przypadku M. Pankowskiego).

jedną z osób, która może informować nas o „Kulturze” w sposób bardziej szczegółowy niż może to zrobić w chwili obecnej agentura krajowa².

Przy okazji Pankowskiego zamierzano również wykorzystać do zbierania informacji o emigracyjnych ugrupowaniach politycznych; „kandydat” na tajnego współpracownika miał osobiście znać „pewnych działaczy WRN-owskich [tu w znaczeniu: socjalistycznych na emigracji], a z niektórymi spośród nich czasami spotyka się”³. Po pewnym okresie współpracy, agent, jako pracownik naukowy Wolnego Uniwersytetu w Brukseli, mógłby również dostarczać informacji na temat belgijskich środowisk intelektualnych (naukowców, pisarzy, dziennikarzy).

Na podstawie zebranych materiałów oficer wywiadu oceniał, że Pankowski „nie jest wrogo ustosunkowany do Kraju”⁴. Według kapitana Piwińskiego tęsknota za ojczyzną, więzi rodzinne oraz kontakty z przyjaciółmi z Polski „mogą stanowić podstawę do rozmowy i do próby skłonienia Pankowskiego do współpracy z nami”⁵. W kraju mieszkali matka i brat Pankowskiego, a do jego znajomych i przyjaciół zaliczali się literaci: Wojciech Żukrowski, Zbigniew Florczak, Tadeusz Kwiatkowski. W planie pozyskania Pankowskiego istotną rolę odegrać miał również czynnik finansowy. Pisarz od kilku lat pomagał materialnie matce, wysyłając jej paczki z ubraniami i lekarstwami, które ta później sprzedawała. W zamian za zgodę Pankowskiego na tajną współpracę oficer wywiadu proponował udzielanie pomocy jego matce w formie „dotacji pieniężnej”. Kapitan Piwiński uważał, że taka propozycja „mogłaby stanowić argument dość istotny w rozmowie werbunkowej”. Dodatkowym elementem miała być również obietnica udzielenia pomocy teściowej Pankowskiego w wyjeździe na stałe do Belgii (do wywiadu dotarła informacja, że Pankowski od kilku lat starał się sprowadzić matkę żony). Wszystko to wskazywać miało na „realność werbunku”.

Ponieważ kandydat zdecydowanie unikał oficjalnych kontaktów z przedstawicielami Ambasady Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (PRL) w Brukseli funkcjonariusz tajnych służb planował przeprowadzić werbunek „z pozycji Centrali”. Pod uwagę brał dwie metody: bezpośrednią i pośrednią. W pierwszym przypadku w celu nawiązania kontaktu z Pankowskim i przeprowadzenia rozmowy werbunkowej, do Belgii wyjechać miał oficer operacyjny wywiadu. W drugim przypadku rozmowę werbunkową przeprowadzić miał brat kandydata — Zygmunt⁶, który, po uprzednim zwierbowaniu, wyjechałby w „odwiedziny” do brata. Kapitan Piwiński przekonywał zwierzchników, że „koncepcja werbunku drogą pośrednią może okazać się słuszniejszą”⁷. Argumentował, że takie rozwiązanie

gwarantuje nam pełną konspirację przeprowadzenia rozmowy werbunkowej (legenda: odwiedziny brata), umożliwia swobodniejszą rozmowę nieskrępowaną żadnymi względami, w wypadku nieudanego werbunku — nie ponosimy żadnego ryzyka⁸.

² AIPN, 01136/420, Raport kpt. T. Piwińskiego z 19 I 1959 r.

³ Tamże. WRN — Wolność-Równość-Niepodległość — konspiracyjna nazwa Polskiej Partii Socjalistycznej używana podczas II wojny światowej.

⁴ AIPN, 01136/420, Raport kpt. T. Piwińskiego z 19 I 1959 r.

⁵ Tamże.

⁶ Zygmunt Pankowski był dyrektorem browaru w Łańcucie, należał do PZPR („opinię posiada dobrą”). W 1957 roku był już u brata w Belgii.

⁷ AIPN, 01136/420, Raport kpt. T. Piwińskiego z 19 I 1959 r.

⁸ Tamże.

Ewentualnie, po przeprowadzeniu przez Zygmunta rozmów sondażowych z bratem, werbunek mógłby przeprowadzić oficer wywiadu wysłany w tym celu do Belgii. Kapitan Piwiński był niemal pewien sukcesu planowanej operacji. Rozważał nawet różne sposoby utrzymywania w przyszłości łączności z tajnym współpracownikiem⁹.

Marian Pankowski urodził się 9 listopada 1919 roku w Sanoku w rodzinie robotniczej. W 1938 roku rozpoczął studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Po wybuchu drugiej wojny światowej powrócił do rodzinnego Sanoka, gdzie pracował jako ślusarz w fabryce wagonów. Włączył się również w działalność konspiracyjną. W marcu 1942 roku został aresztowany przez gestapo za przynależność do Związku Walki Zbrojnej i wywieziony do obozu koncentracyjnego w Auschwitz, a następnie do Gross-Rosen, Nordhausen i Bergen-Belsen. Po wyzwoleniu przez aliantów w kwietniu 1945 roku Pankowski przez kilka miesięcy przebywał w obozach dla byłych jeńców. Nie był zdecydowany czy wracać do kraju, czy udać się na emigrację. W sierpniu wraz z kilkoma osobami wyjechał do Brukseli, gdzie jedna z byłych więźniarek miała znajomego. W stolicy Belgii zapisał się na slawistykę na Université Libre. Jego wybór — początkowo nie uważany wcale za ostateczny — nie był motywowany politycznie, a miał raczej przypadkowy charakter. Po latach pisarz przyznał w jednym z wywiadów: „nie miałem nic za złe Polsce Ludowej, która wydawała mi się spełnieniem lewicowych marzeń”¹⁰.

Nieco przerośnięty student otrzymywał początkowo stypendium Ośrodka Wyższych Studiów Polskich w Belgii finansowane przez emigracyjne władze wojskowe (1. Dywizję Pancerną). Równocześnie utrzymywał kontakt z konsulatami Polski Ludowej w Brukseli. Od 1947 roku, po cofnięciu emigracyjnego stypendium, korzystał nawet z finansowej pomocy konsulatu. W ocenie oficera wywiadu jego poglądy na sytuację w Polsce były „dość pozytywne”. W listach do rodziny Pankowski miał tłumaczyć słuszność niektórych posunięć władz warszawskich oraz uzasadniać trudną sytuację w kraju. Miał się również „dość usilnie” starać o przyjazd do Polski, a nawet rozważać powrót na stałe. Ostatecznie „z powodu pewnych trudności natury formalnej, wyjazd nie doszedł do skutku”¹¹.

Po ukończeniu studiów w 1950 roku Pankowski rozpoczął pracę jako lektor języka polskiego w brukselskim uniwersytecie. Młody naukowiec coraz wyraźniej dystansował się od kontaktów z przedstawicielami krajowych władz. Gdy na początku 1951 roku konsul Aleksander Krajewski sugerował mu zorganizowanie wśród studentów towarzystwa przyjaźni belgijsko-polskiej, Pankowski odmówił. Twierdził, że studenci

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże. Zob. też: *Piszę na głos!* [z M. Pankowskim rozmawia P. Pilarski i W. Śmieja], Czas Kultury 2005 nr 6, s. 142; *Marian Pankowski na Zachodzie*, Acta Pancoviana 1998 t. 1, s. 12–13. Więcej informacji biograficznych zob.: P. Marecki, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróba! Marian Pankowski mówi*, Kraków 2011; *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska*, Warszawa 2000; *Marian Pankowski*, [hasło w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, pod red. A. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 6, Warszawa 1999, s. 240–244.

¹¹ AIPN, 01136/420, Raport kpt. T. Piwińskiego z 19 I 1959 r. Na temat Ośrodka Wyższych Studiów zob.: I. Goddeeris, *Polonia belgijska w pierwszych latach po II wojnie światowej*, Warszawa 2005, s. 112–117; J. Żurawicka, *Ośrodek Wyższych Studiów Polskich w Belgii*, Dzieje Najnowsze 1986 nr 2, s. 35–47.

slawistyki byliby raczej zainteresowani działalnością w towarzystwie belgijsko-sowieckim. Opowiadał natomiast o swojej pracy na uniwersytecie. Na prośbę konsula sporządził plan pracy lektoratu. Dwa miesiące później Krajewski poinformował Pankowskiego o wstrzymaniu przez władze w Warszawie subwencji wypłacanej na utrzymanie Instytutu Sławistycznego (z tej puli Pankowski otrzymywał swoje wynagrodzenie). W zamian zaproponował mu objęcie redakcji biuletynu wydawanego przez poselstwo. Pankowski odrzucił tę propozycję. O kontaktach z poselstwem na bieżąco informował też swojego szefa, profesora Claude'a Backvisa. W następnych latach Pankowski unikał utrzymywania oficjalnych kontaktów z przedstawicielami władz polskich w Belgii. W ocenie wywiadu PRL „wynikało to raczej nie tyle z wrogości do Kraju, ile z obawy przed uzyskaniem negatywnej opinii władz belgijskich”¹². Pankowski przyjął status uchodźcy, a w 1957 roku otrzymał belgijskie obywatelstwo. Na zmianę jego postawy „poważny wpływ” wywierać miała żona — Regina, pochodząca ze Lwowa, „wrogo” ustosunkowana do kraju¹³.

W końcu 1952 roku Powiatowy Urząd Bezpieczeństwa Publicznego w Rzeszowie na zlecenie wywiadu zajął się rozpracowaniem rodziny Pankowskiego w kraju. Matka „figuranta” mieszkała w Sanoku, była gospodynią domową. Utrzymywała się z emerytury po mężu, który zmarł w lutym 1952 roku. Ważnym źródłem dochodu były dla niej paczki od syna. Jak ustalili funkcjonariusze UB Pankowska „do żadnych ugrupowań politycznych nie należy, żadnego udziału w życiu polityczno-społecznym nie bierze, wrogo nie wypowiada się względem obecnej rzeczywistości oraz zachodzącym przemianom politycznym w kraju i w ZSRR”, ale była „religijnie praktykująca, uczęszcza często do kościoła”. Starszy brat Pankowskiego — Zygmunt, jako osoba na kierowniczym stanowisku, należał do Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (wcześniej był członkiem Polskiej Partii Socjalistycznej), jednak „w życiu polityczno-społecznym nie brał i nie bierze aktywnego i czynnego udziału, jak również nie wykazuje w tym kierunku zainteresowania”. Funkcjonariusze Urzędu Bezpieczeństwa (UB) nie stwierdzili jednak, aby „na zewnątrz przejawiał wrogą działalność”, choć ich czujności nie umknął fakt, że wśród jego znajomych byli oficerowie z „armii Andersa”, „posiadacze prywatnej inicjatywy” oraz synowie „przedwrześniowego posła BBWR”¹⁴. Zygmunta Pankowskiego UB jeszcze raz sprawdzało na początku 1954 roku. Potwierdzono, że utrzymuje korespondencję listową z bratem w Belgii, poza tym „życie prowadzi spokojne, moralne, bez nałogów i współmierne do swoich zarobków. Religijnie niewierzący”¹⁵.

Jeszcze w 1946 roku Marian Pankowski nawiązał trwającą ponad ćwierć wieku współpracę z londyńskimi „Wiadomościami”, a od roku 1953 do końca lat 50. współpracował również z paryską „Kulturą”, gdzie prowadził dział poezji¹⁶. Na łamach emi-

¹² AIPN, 01136/420, Raport kpt. T. Piwińskiego z 19 I 1959 r. Zob. też: tamże, Raport z marca 1952 r. dotyczący m. Pankowskiego.

¹³ AIPN, 01136/420, Raport kpt. T. Piwińskiego z 19 I 1959 r.

¹⁴ AIPN, 01136/420, Wywiad z 29 XI 1952 r. dotyczący Marii Pankowskiej.

¹⁵ AIPN, 01136/420, Wywiad z lutego 1954 r. dotyczący Zygmunta Pankowskiego.

¹⁶ J. Kowalik, „Kultura” 1947–1957. *Bibliografia zawartości treści*, Paryż 1959; T. Korzeniowski, *Marian Pankowski — twórczość. Bibliografia podmiotowo-przedmiotowa*, [w:] *Pisarska rozróżba: w 70-lecie urodzin Mariana Pankowskiego*, pod red. L. Czajkowskiej, S. Duszaka, Sanok 1990, s. 80–84. Zob. też: *Współcześni polscy pisarze*, s. 240–241. Giedroyc w liście do Juliusza Mieroszewskiego z 28 II 1956 roku precyzował, że Pankowski „funkcjonuje jedynie jako doradca, a nie pełnoprawny redaktor działu, gdyż też ma za dużo *parti pris*” [stronniczości]; zob.: J. Giedroyc, J. Mieroszewski, *Listy 1949–1956*, cz. 2, Warszawa 1999, s. 213. Za jedynego redaktora „Kultury” Giedroyc uważał zresztą wyłącznie samego siebie.

gracyjnych czasopism Pankowski drukował recenzje, wiersze czy opowiadania. Za powieść *Smagła swoboda* otrzymał nawet pierwszą Nagrodę Literacką „Kultury” za rok 1954. Książka została następnie wydana w „Bibliotece «Kultury»” w 1955 roku¹⁷.

Mieszkający w Brukseli pisarz stał się jednym z bliższych współpracowników Jerzego Giedroycia, który wykorzystywał go także w akcjach politycznych. W czerwcu 1954 roku Pankowski jako wysłannik „Kultury” obserwował kongres PEN Clubu w Amsterdamie. Obrady pisarzy Giedroyc chciał wykorzystać do nawiązania kontaktu z „ludźmi stamtąd”. W liście do Pankowskiego wyjaśniał:

Chcę coraz bardziej przyzwyczajać ludzi z Kraju do nas, wytworzyć moment zaufania, że jesteśmy grupą, do której można w każdej sprawie zwrócić się z zaufaniem, że można rozmawiać z nami szczerze bez obawy, że to będzie wydrukowane w „Bywalcu” czy wyłożone w raporcie do wywiadu amerykańskiego. Najważniejsze jest wyciągnięcie od nich maksimum informacji i ocen, dotyczących spraw krajowych, zagadnień czy problemów kulturalnych, zastanowienie się z nimi, jakie widzą możliwości ożywienia kontaktu z Zachodem, w czym możemy im w takich sprawach pomóc. O sytuacji na emigracji czy w kraju, (jeśliby to ich interesowało) informowałbym bardzo szczerze i obiektywnie, bez propagandy czy ukrywania cieniów. Najważniejsze jest wyłożenie im naszego stanowiska, które Pan zna¹⁸.

Pankowski nawiązał w Amsterdamie kontakt z Janem Paradowskim, Jerzym Iwaszkiewiczem, Michałem Rusinkiem, Wojciechem Żukrowskim i Marianem Brandyssem.

Znają „Kulturę” — raportował Giedroyciowi. Mogłem z nimi rozmawiać, jak ze starymi znajomymi. Wyraźnie odgraniczają zespół „Kultury” od reszty „zupełnej reakcji”¹⁹.

Zapoczątkowana w połowie lat 50. nowa taktyka władz PRL wobec emigracji politycznej oraz liberalizacja systemu komunistycznego sprzyjały nawiązywaniu kontaktów między krajem a emigracją. Stwarzało to również większe możliwości prowadzenia przez wywiad PRL działań operacyjnych przeciwko wychodźstwu. Już we wrześniu 1955 roku na polecenie „Wiktora”, rezydenta wywiadu w Brukseli, towarzyski kontakt z Pankowskim nawiązał „Adam”²⁰. Po raz pierwszy spotkali się w gabinecie Pankowskiego na uniwersytecie. Podczas półtoragodzinnej rozmowy dyskutowali o literaturze polskiej. Pankowski opowiadał też o swojej pracy na uniwersytecie. Wspominał o współpracy z „Kulturą”, z tego powodu często bywał w Paryżu. Dodał, że wydał parę tomików poezji na swój koszt. Regularnie czytał krajowe czasopisma: „Twórczość”, „Nową Kulturę”, „Przegląd Kulturalny”. Informator oceniał, iż „oswojenie» Pankowskiego wymagać będzie prawdopodobnie nieco czasu”²¹.

W sterowaną przez władze warszawskie akcję „oswajania” emigrantów włączył się również Zbigniew Florczak. Po utworzeniu Rozgłośni „Kraj”, nadającej audycje radiowe do emigrantów i Polaków w świecie, Florczak stał się jednym z jej filarów, specjalizując się w polemikach z „Kulturą”. W jednej z pierwszych audycji wyemitowanej

¹⁷ Nagroda Literacka „Kultury”, *Kultura* 1955 nr 3(89), s. 2; Nagroda „Kultury”, *Kultura* 1955 nr 4(90), s. 127–128; M. Pankowski, *Smagła swoboda*, Paryż 1955. Zob. też: I. Goddeeris, „Kultura” i Belgia, *Acta Pancoviana* 2005 t. 4, s. 37–41; M. Ptasńska-Wójcik, *Z dziejów Biblioteki Kultury 1946–1966*, Warszawa 2006, s. 129–130.

¹⁸ Cyt. za: M. Żebrowski, *Dzieje sporu. „Kultura” w emigracyjnej debacie publicznej lat 1947–1956*, Warszawa 2007, s. 255–256.

¹⁹ Tamże, s. 256. Zob. też: [M. Pankowski] (p), *26 Kongres PEN-Clubów*, *Kultura* 1954 nr 9(83), s. 113–115.

²⁰ Pod tym pseudonimem krył się attaché kulturalny poselstwa Tadeusz Biegański.

²¹ AIPN, 01136/420, List „Adama” z Brukseli z 10 IX 1955 r.

2 sierpnia 1955 roku, wbrew obawom i lękom emigrantów przekonywał, że po powrocie do Polski „nawet przez chwilę nie zagroziła mi śmierć intelektualna, a tym bardziej fizyczna”. Deklarował, iż jest „człowiekiem szczęśliwym, tak w sensie prywatnym jak i społecznym”. Zwracając się do kilku znajomych pozostałych w Belgii wzywał ich do powrotu do kraju:

Z całą powagą mówię to do was przyjaciele, i do ciebie Marianie Pankowski, który w obojętnej dalekiej Brukseli nie wiesz, co zrobić ze swoją tak bardzo polską samotną poezją, i oto na własny koszt — biedaku — wydajesz czwarty czy piąty tom poezji²².

Pankowski celnie ripostował we wrześniowym numerze „Kultury”:

Wzruszyłeś mnie — pisał w liście otwartym do Florczaka — zwracając się do mnie po imieniu, choć zrobiłeś to w sposób trochę żenujący, nazywając mnie biedakiem ponieważ na własny koszt wydaję tomiki i, jak twierdzisz, nie wiem co począć na Emigracji z moją samotną a tak bardzo polską poezją.

Dokonując bilansu swojego życia wyliczał, że wyszedł cało z obozów hitlerowskich, ukończył uniwersytet w Brukseli, gdzie pracuje jako lektor języka polskiego, przygotowuje doktorat, wydał pięć tomików poezji, a w druku jest jego pierwsza powieść:

A Ty? — pytał retorycznie Pankowski. Co zrobiłeś przez pięć lat pobytu w Kraju? Czy wydałeś choć jedną książkę? Czy napisałeś choć jeden esej? [...] Na Emigracji mogłeś pisać co Ci się żywnie podobało, mogłeś psioczyć na prawicę i lewicę. Byłeś wolnym strzelcem publicystyki emigracyjnej i cenionym „heretykiem”. [...] Kim jesteś dziś? W imię jakich osiągnięć wzywasz mnie do powrotu? Jedyłą Twoją rzeczywistością twórczą jest... przeszłość, lata emigracyjne. I dlatego tak szcycisz się swymi dawnymi kontaktami z „Kulturą” i opowiadasz jak bardzo zależało Jerzemu Giedroycowi na Twojej współpracy i na tym, abyś pozostał na Emigracji. Pragniesz chociaż w ten sposób zaistnieć w Kraju, chcąc jakby zapewnić ludzi od których obecnie zależysz: „Widzicie, byłem kimś”. „Tak to prawda, byłeś...”. Podobny los — dodał Pankowski — był udziałem Antoniego Słonimskiego czy Władysława Broniewskiego, którzy po powrocie do kraju „z walczących o godność człowieka i o sprawiedliwość stali się marionetkami potakującymi Sokorskiemu”²³.

Również „Adam” nie przestawał kusić Pankowskiego. Do ponownego spotkania z pisarzem wykorzystał inaugurację roku akademickiego (poznał wówczas żonę Pankowskiego, która była asystentką na politechnice w Brukseli). Kilkanaście dni później już w cztery oczy rozmawiali przez ponad dwie godziny w kawiarni. „Adam” proponował Pankowskiemu przyjazd do Polski na obchody „Roku Mickiewicza”. Propozycję przedstawił jako swoją osobistą inicjatywę, którą mógłby uzgodnić z „kompetentnymi organami”. Pankowski nie dał się jednak namówić na wizytę w Polsce. Zresztą już wcześniej odrzucił podobne zaproszenie od krajowych literatów: Artura Międzyrzeckiego i Wojciecha Żukrowskiego²⁴. Mimo to w końcu listopada na łamach „Życia Lite-

²² Zbigniew Florczak *namawia do powrotu*, *Kultura* 1955 nr 9(95), s. 102–104. Po powstaniu warszawskim Florczak dostał się do niemieckiej niewoli. W 1945 roku wyjechał do Belgii, gdzie współpracował z paryską „Kulturą”. Cztery lata później wrócił jednak do Polski; zob.: Z. Florczak, *Podróż na horyzonty*, Warszawa 1966.

²³ M. Pankowski, [Odpowiedź Z. Florczakowi], *Kultura* 1955 nr 9(95), s. 104–106. Jak twierdzi M. Żebrowski, artykuł M. Pankowskiego powtarza niemal dosłownie argumenty wyłożone w liście J. Giedroycia do niego z 5 sierpnia 1955 roku; zob.: M. Żebrowski, *Dzieje sporu*, s. 262.

²⁴ AIPN, 01136/420, List „Adama” z Brukseli z 9 XI 1955 r.

rackiego” ukazała się notatka zapowiadająca jego przyjazd na uroczystości mickiewiczowskie²⁵.

Pankowski tłumaczył „Adamowi”, iż czułby się źle jako gość „obwożony i fetowany”, wiedząc, że wielu Polaków żyje w biedzie (wspomniał o matce, która otrzymywała sto złotych emerytury). Obawiał się również, że jego przyjazd do Polski zostałby propagandowo wykorzystany przez krajową prasę i radio. Ograniczyłby także jego wolność jako pisarza. Przyjmując zaproszenie Pankowski byłby później skrępowany w pisaniu o tym, co mu się w kraju nie podoba. Podał przykład swoich dawnych przyjaciół: Żukrowskiego i Florczaka, którzy za „prawo pobytu w Polsce” zapłacili cenę swej wolności pisarskiej. W trakcie rozmowy Pankowski zaznaczył, że nie uważa się za emigranta „typu londyńskiego”. Twierdził nawet, że szeregowi emigranci, zwłaszcza ci, którzy nie mogli znaleźć pracy, powinni wrócić do kraju. Sam jednak nie myślał o powrocie. Wspominał, iż latem 1950 roku chciał odwiedzić Polskę, ale formalności wizowe trwały zbyt długo i musiał zrezygnować z podróży. W przyszłości nie wykluczał przyjazdu do kraju, ale „nie w okresie akcji repatriacyjnej”. Pankowski podkreślał, że mimo pobytu na emigracji nadal czuł się Polakiem silnie związanym z kulturą polską. Świadectwem tego miała być przygotowana przez niego antologia poezji polskiej w przekładzie na język francuski. Mówił też o swoich artykułach na łamach paryskiej „Kultury”²⁶.

Pisarz, choć podtrzymywał znajomość z „Adamem”, nie darzył jednak swojego rozmówcy zaufaniem. Podejrzał go, że pracuje dla „bezpieczeństwa”. Stał się też bardziej ostrożny²⁷. Gdy na początku kwietnia 1956 roku „Adam” zaproponował Pankowskiemu przetłumaczenie na język francuski libretta do *Halki* pisarz odmówił. Wyjaśniał, że nie może się podjąć pracy na zlecenie poselstwa reprezentującego rząd,

²⁵ Z *Kraju. Goście na uroczystości Mickiewiczowskie*, *Życie Literackie* 1955 nr 48, s. 12. We wcześniejszym numerze tygodnika wydrukowano recenzję *Smagłej swobody*. Krajowy recenzent z jednej strony stwierdził, że powieść Pankowskiego jest „piękną książką”, „napisaną znakomitą polszczyzną”, z drugiej zarzucił „Małej Emigracji”, że „zerwała ów najlogiczniejszy ze związków, jakie niesie życie: związek osobistego, intymnego losu jednostki ze «stroną rodzinną»”. Pod adresem Pankowskiego napisał: „Autorze nie masz kontaktu z narodem”; zob.: L. Herdegen, *Jeszcze jedna tęsknota*, *Życie Literackie* 1955 nr 47, s. 6. Zob. też: K. A. Jeleński, *Karpacka alchemia*, *Kultura* 1956 nr 1(99), s. 128–132.

²⁶ AIPN, 01136/420, List „Adama” z Brukseli z 9 XI 1955 r. Pankowski wielokrotnie odzygnął się od statusu pisarza emigracyjnego. Wiele lat później, w rozmowie drukowanej na łamach warszawskiej „Kultury”, stwierdził: „Oczywiście nie jestem pisarzem emigracyjnym. [...] Bo to nie chodzi wyłącznie o biografię, o miejsce zamieszkania. Pisarz emigracyjny jest pisarzem politycznym. Jeżeli nie pisze politycznie, nie jest pisarzem emigracyjnym, tylko żyjącym na obczyźnie”; zob.: *Nie jestem pisarzem emigracyjnym* [z M. Pankowskim rozmawia Z. Gebhard], *Kultura* (Warszawa) 1987 nr 2, s. 1. Podobnie zob.: *Moja sanockość* [z M. Pankowskim rozmawia J. Baran], *Sycyna* 1994 nr 2, s. 1; *Zielona wyspa* [z M. Pankowskim rozmawia P. Sawicki], *Fraza* 1997 nr 4, s. 37; *Piszę na głos!* [z M. Pankowskim rozmawia P. Pilarski i W. Śmieja], *Czas Kultury* 2005 nr 6, s. 142; *Żegnaj, Maniuś, żegnaj!* [z M. Pankowskim rozmawia K. Bielas], *Duży Format* (dod. do: *Gazeta Wyborcza*) 2006 nr 17, s. 4. Andrzej Zawada trafnie zauważył, iż „Pisarz nie przykładą ręki do utrwalania mitu Polski świętej i uciemnionej, cierpiącej i wspaniałej. Przeciwnie, pisze książki prześmiewcze. W tym sensie nie jest pisarzem emigracyjnym: emigracja zachowuje tożsamość poprzez kreację własnej mitologii, nie poprzez destrukcję. [...] Marian Pankowski nie jest więc pisarzem emigracyjnym w tym sensie, że nie jest autorem politycznym, nie zajmuje go polityczne nacechowanie rzeczywistości, nie interesuje go aktualność dla niej samej. Jest rzeczywiście Polakiem piszącym na obczyźnie”; zob.: A. Zawada, *Pankowski przeciw mitologii polskości*, *Odra* 1990 nr 10, s. 64–65.

²⁷ AIPN, 01136/420, List „Adama” z Brukseli z 27 II 1956 r.

którego nie uznaje. Podczas rozmowy uchylał się też od podejmowania wszelkich tematów politycznych. Nawiązując do wydarzeń w kraju powiedział do „Adama”: „Pana obowiązuje wierność, a ja mogę tylko cieszyć się z rozwoju sytuacji”. Odmówił również przyjęcia zaproszenia na kawę do domu „Adama”. Twierdził z sarkazmem, że polskie władze bezpieczeństwa mogłyby negatywnie ocenić wiadomość o tym, że urzędnik poselstwa przyjmuje w swoim prywatnym mieszkaniu współpracownika „Kultury”. Unikał także rozmowy na temat paryskiego miesięcznika, „mimo że uprzednio opowiadał czasami o nastrojach w redakcji”. Po raz pierwszy wspominał natomiast o możliwości powrotu do kraju, nie sprecyzował jednak warunków, w jakich ten powrót mógłby nastąpić. „Adam” oceniał, iż Pankowski był „zdezorientowany” stanem rzeczy po XX zjeździe Komunistycznej Partii Związku Sowieckiego i „w tych warunkach woli odczekać do czasu «wyklarowania» się sytuacji”²⁸.

We wrześniu 1956 roku Pankowski wziął udział w III biennale poezji w belgijskim Knokke, gdzie przybyła również kiluosobowa delegacja poetów z kraju na czele z Julianem Przybosiem i Arturem Międzyrzeckim. Sprawozdanie z Knokke Pankowski przesłał Giedroycowi. Redaktor „Kultury” relacjonując następnie Juliuszowi Mieroszewskiemu jego odczucia pisał, że Pankowski jest „pod wielkim wrażeniem” delegatów z kraju:

Niesłuchanie śmiali, odważni w wypowiedziach, Gombrowicza znają dosłownie na pamięć. „Kulturę” czytują regularnie²⁹.

Pankowski z nadzieją i optymizmem patrzył na przemiany dokonujące się nad Wisłą. Dlatego z „niesmakiem” przyjął uchwałę Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie z 21 października 1956 roku podtrzymującą negatywne stanowisko w sprawie drukowania w kraju utworów autorów emigracyjnych. W ankiecie na łamach „Kultury” twierdził:

W Kraju, a nie na Emigracji, dzieją się dziś największe sprawy Polaków. Tam, a nie tu, zakolysała narodem nadzieja nowej Wiosny Ludów. I tam, a nie tu, pisarze wybuchają żarliwym, demokratycznym patriotyzmem i razem z robotnikami torują trudną, przeraźliwie trudną drogę do wolności³⁰.

W 1958 roku Pankowski zamierzał odwiedzić rodzinę w Polsce. Jego plany wywołały zainteresowanie tajnych służb. Tym bardziej, że wcześniej, mimo kilkukrotnych prób zaproszenia go do kraju, pisarz każdorazowo kategorycznie odmawiał (być może powodem była obawa przed aresztowaniem). Oficerowie wywiadu zastanawiali się, co skłoniło go do zmiany decyzji. W tym celu „Baltazar” miał przeprowadzić z Pankowskim rozmowę oraz wyjaśnić jego stosunek do PRL³¹. Na podstawie dokumentów zachowanych „teczce” Pankowskiego nie sposób stwierdzić czy do zapowiadanej rozmowy doszło i jaki był jej rezultat.

Na jego decyzję wpłynęła zapewne „odwilż” w kraju. Jednym z jej skutków było pojawienie się nad Wisłą książek niektórych emigracyjnych pisarzy oraz otwarcie dla nich łam czasopism. W marcu 1956 roku w „Biuletynie Rozgłośni «Kraj»” ukazał się fragment *Smagłej swobody* Pankowskiego. Rok później krakowski dwutygodnik „Zebra” przedrukował inne fragmenty powieści³². W 1957 roku na łamach „Nowej Kultu-

²⁸ Tamże, List „Adama” z Brukseli z 9 IV 1956 r. (to ostatni list „Adama” w „teczce” Pankowskiego).

²⁹ J. Giedroyc, J. Mieroszewski, *Listy 1949–1956*, s. 404. Zob. też: M. Pankowski, *Festiwal poetycki*, *Kultura* 1956 nr 10(108), s. 141–143.

³⁰ Zob.: *Literatura emigracyjna a Kraj. Ankieta „Kultury”*, *Kultura* 1956 nr 12(110), s. 65–66.

³¹ AIPN, 01136/420, Instrukcja z 25 III 1958 r. dot. M. Pankowskiego.

³² Fragmenty *Smagłej swobody* ukazywały się w „Zebrze” od kwietnia do czerwca 1957 (nr 3–7).

ry” ukazało się krótkie wspomnienie Pankowskiego o zmarłym Leopoldzie Staffie, zaś wrocławskie „Nowe Sygnały” przedrukowały jego wiersz z paryskiej „Kultury”. Pankowski wziął również udział w ankiecie „Nowych Sygnałów” *Pisarze polscy za granicą o literaturze w kraju*. Ponadto „Kierunki”, „Przegląd Kulturalny” i „Twórczość” wydrukowały pochlebne recenzje *Smagłej swobody*. W 1958 Państwowy Instytut Wydawniczy opublikował natomiast pierwszy krajowy tomik poezji Pankowskiego *Sto mil przed brzegiem*. Został on dobrze przyjęty przez krytyków, a jego recenzje ukazały się w „Twórczości”, „Nowych Książkach”, „Życiu Literackim”, „Kamienie”, „Pomorzu” oraz w „Życiu i Myśli”³³. W nowej sytuacji „pewności” dodawał mu też zapewne belgijski paszport, którym legitymował się od 1957 roku.

Do kraju Pankowski przyjechał ostatecznie w czerwcu 1958 roku. Zatrzymał się u matki w Sanoku. Odwiedził również brata mieszkającego w Łańcucie. Na zaproszenie Związku Literatów Polskich planował też wyjazd do Warszawy. Po latach pobytu na emigracji chciał także zobaczyć kilka innych miast. Informator „Rudak” (znajomy Pankowskiego) donosił rzeszowskiej SB, że był on człowiekiem na wysokim poziomie intelektualnym, ale małymównym. Podczas pobytu w rodzinnym mieście Pankowski szczegółowo i ze wzruszeniem oglądał nowe obiekty, budynki i sklepy. Zafascynowany zmianami, jakie dokonały się w ostatnich latach miał powiedzieć w rozmowie z „Rudakiem”, że w rzeczywistości Polska wygląda zupełnie inaczej niż jest przedstawiana na Zachodzie. Stosunek Pankowskiego do PRL informator określił jako pozytywny³⁴.

Pisarz wziął również udział w zjeździe absolwentów sanockiego gimnazjum w 70. rocznicę utworzenia szkoły. Jak donosił „Rudak” podczas zjazdu Pankowski nie zabrał publicznie głosu, a jedynie robił zdjęcia dawnym znajomym. Choć z jego wypowiedzi w gronie przyjaciół przebijała tęsknota za krajem, nie zamierzał wrócić na stałe do Polski. Zdomowił się już w Belgii, która stała się jego nową ojczyzną. Miał tam dobrą pracę i przyzwoite warunki materialne, a w kraju musiałby organizować życie od nowa³⁵. Podobne informacje na temat Pankowskiego przekazał SB były szkolny kolega „Motor”. Według niego pisarz był bardzo zadowolony z przyjazdu i wprost oczarowany odbudową kraju. Pankowski miał mu również powiedzieć, że polityką mało się interesuje, gdyż wiele czasu pochłania mu praca pisarska³⁶.

Podczas pobytu w kraju Pankowski zachłystywał się powszechnym dostępem do kultury: niską ceną książek, przepełnionymi teatrami. Jak wspominał po latach wracał z wizją „zachwyconego, naiwnego chłopca z prowincji, w której — przyznaję — nie było wiele miejsca na jęki bitych w więzieniach AK-owców”³⁷.

³³ T. Korzeniowski, *Marian Pankowski — twórczość*, s. 86–91, 112; *Współcześni polscy pisarze*, s. 241–242.

³⁴ AIPN, 01136/420, Notatka służbowa por. W. Gierlickiego z Wydziału II KW MO w Rzeszowie z 14 VI 1958 r.

³⁵ Poza Pankowskim w zjeździe udział wzięło również kilka osób z zagranicy, między innymi ksiądz Zdzisław Peszkowski, który przyjechał z wycieczką kleryków z seminarium duchownego w Stanach Zjednoczonych. Podczas oficjalnego wystąpienia gość zza oceanu mówił o swoich wrażeniach z pobytu w kraju oraz o przeżyciach za granicą. Według informacji „Rudaka” jego wypowiedzi „biorąc ogólnie były pozytywne”. Uczestnicy zjazdu przyjęli uchwałę o organizowaniu za granicą zbiórek pieniędzy na pomoc dla ziemi sanockiej, zob.: tamże, Notatka służbowa por. W. Gierlickiego z 24 VI 1958 r.

³⁶ Tamże, Donos b. informatora „Motor” z sierpnia 1958 r. Po latach w jednym z wywiadów pisarz stwierdził, iż polityka rzeczywiście go nie interesowała. Podczas wizyt w kraju w latach 50. czy 60. „byłem zaangażowany literacko, nie wygłosiłem ani jednej politycznej wypowiedzi”; zob.: *Żegnaj, Maniuś, żegnaj!*, s. 2.

³⁷ *Żegnaj, Maniuś, żegnaj!*, s. 2.

Pisarz „przerażony” był natomiast „polskim nacjonalizmem”. Swoje wrażenia na ten temat przedstawił we wrześniowym numerze „Kultury” z 1958 roku³⁸. W rodzinnym Sanoku zastał jedynie dwoje Żydów. Przed wojną w mieście roilo się zaś od brodatych sklepikarzy, a na rynku poza kościołem franciszkanów i magistratem wszystkie budynki należały do nich. Dwadzieścia lat później poza kirkutem zarosniętym metrową trawą nic już o tym nie przypominało. Choć Żydów już nie było, Pankowskiego szokowała utrzymująca się niechęć do nich. Jeden z jego rozmówców (przedwojenny inteligent) w Hitlerze widzieć miał tego, który „wymiótł plugastwo żydowskie” i „za nas zrobił robotę”. Równie silna była niechęć do Ukraińców. Szkolny kolega Pankowskiego tłumaczył mu: „Nie ma [już] sprawy ukraińskiej”. Dodał: „Byli Ukraińcy, teraz ich nie ma. Dopiero, gdybyśmy pozwolili im wrócić, sprawa ukraińska zaistniałaby na nowo”³⁹. W pamięci mieszkańców Sanoka na trwałe zapisały się grabieże i mordy dokonywane przez Ukraińców w okresie wojny i w pierwszych latach po jej zakończeniu. Pankowski komentował, że akty gwałtu popełniały obie strony. Uważał poza tym, iż trudne doświadczenia z niedawnej przeszłości nie usprawiedliwiały „dzisiejszego postępowania Polaków”. Pisarz krytykował również politykę narodowościową władz PRL, które schlebiali „nacjonalistycznym ambicjom obywateli” przygotowując huczne obchody tysiąclecia państwa polskiego. Choć dostrzegł, że:

stosunek władz centralnych do sprawy ukraińskiej nie jest tak jednoznaczny i uproszczony, jak na przysłowiowym „szczepku powiatowym”. Od niedawna Warszawa zaczyna interesować się Ukraińcami, ale robi to jakoś nieśmiało⁴⁰.

Zarzucił jednak rządzącym, że podobnie jak przed wojną, Polska nie ma żadnej polityki wobec Ukraińców. Artykuł Pankowskiego należy postrzegać jako jeden z elementów ukraińskiej strategii „Kultury”. Paryski miesięcznik już od dawna opowiadał się za wyjściem z zakłętą kręgu polsko-ukraińskich sporów, pretensji i nienawiści⁴¹.

Po latach w jednym z wywiadów Pankowski twierdził, że wyjazd do kraju stał się powodem usunięcia jego nazwiska ze szpalt emigracyjnych czasopism:

Bo wracając na Zachód oczywiście nie miałem już wstępu do „Kultury” czy „Wiadomości” londyńskich. [...] Wyjazd do Polski był wykroczeniem z tych ram, to było zerwanie z jakąś deontologią emigracyjną. Była to w pewnym sensie zdrada, tym bardziej jeśli się przywoziło z Polski Ludowej informacje czy też stwierdzenia pozytywne: o rozwoju książki, życia kulturalnego, teatru⁴².

W rzeczywistości po powrocie Pankowskiego z kraju „Kultura” wydrukowała jeszcze kilka jego tekstów, a na łamach „Wiadomości” jego utwory ukazywały się niemal każdego roku aż do początku lat 70.⁴³

³⁸ M. Pankowski, *Kto ty jesteś? Polak mały...*, Kultura 1958 nr 9(131), s. 87–92.

³⁹ Tamże, s. 88.

⁴⁰ Tamże, s. 91.

⁴¹ Więcej na ten temat zob.: J. Giedroyc, *Emigracja ukraińska. Listy 1950–1982*, wstęp B. Berdychowska, Warszawa 2004; I. Hofman, *Ukraina, Litwa i Białoruś w publicystyce paryskiej „Kultury”*, Poznań 2003, s. 35–60, 125–208; A. S. Kowalczyk, *Giedroyc i „Kultura”*, Wrocław 1999, s. 157–162; B. Osadczyk, *Rola Jerzego Giedroycia w stosunkach polsko-ukraińskich*, [w:] *Jerzy Giedroyc: redaktor, polityk, człowiek*, pod red. A. Pomiana, Lublin 2001, s. 158–167.

⁴² *Polak w dwuznacznych sytuacjach*, s. 96–97.

⁴³ T. Korzeniowski, *Marian Pankowski — twórczość*, s. 80–111.

W przywołanym wywiadzie-rzece Pankowski żalił się: „Za moje podróże skazano mnie w Paryżu [...] nie ufano mi też w Polsce Ludowej”. I dalej: „po prostu «Kultura» paryska nie przyznawała swoim pisarzom prawa do wyjazdu do Polski i tym bardziej prawa do nabierania krytycznego dystansu wobec swojej polityki”⁴⁴. Czy rzeczywiście?

Ożywiona współpraca Pankowskiego z „Kulturą” przypadła na lata 1953–1957, kiedy co roku na łamach paryskiego miesięcznika ukazywało się kilka czy nawet kilkanaście recenzji, wierszy bądź krótkich artykułów jego autorstwa. Jednak to nie wizyta pisarza w kraju w 1958 roku była powodem zerwania współpracy. Już po powrocie Pankowskiego „Kultura” wydrukowała zresztą jego wrażenia z Polski⁴⁵. W następnym roku ukazało się jeszcze krótkie opowiadanie i omówienie emigracyjnych nowości poetyckich. Wizyta Pankowskiego nad Wisłą nie była też dla Giedroycia powodem do zerwania z nim współpracy, nawet jeśli jego entuzjastyczne wrażenia kontrastowały z chłodem powątpiewania redaktora „Kultury”. Tym bardziej, że Giedroyc sam szukał różnych możliwości nawiązywania kontaktów z krajem. Jak trafnie zauważył Andrzej S. Kowalczyk „Redaktor uważał, że wiedza o kraju i podtrzymywanie więzi z Polakami stamtąd ma dla «Kultury» decydujące znaczenie”⁴⁶. Między podróżą Pankowskiego do Polski a zaniechaniem współpracy z „Kulturą” nie było w istocie związku przyczynowo-skutkowego, a tylko przypadkowa koincydencja w czasie.

Dlaczego zatem nazwisko Pankowskiego nie pojawiało się już tak często na łamach „Kultury”, a niebawem zniknęło w ogóle? Rzeczywistym powodem zaniechania współpracy wydaje się być nieprzyjęcie do druku przez redaktora „Kultury” jego drugiej powieści *Matuga idzie. Przygody* (w 1959 roku Pankowski wydał ją własnym sumptem w nakładzie 500 egzemplarzy). Pankowskiego zabolalo nie tylko odrzucenie przez Giedroycia jego „przełomowej” książki, ale także jej krytyczna recenzja na łamach „Kultury” napisana przez Czesława Miłosza. Swoją recenzję, wcale nie zjadliwą, Miłosz kończył uwagą:

Skutek tej recenzji będzie prawdopodobnie ten, że Pankowski przysięgnie mi dogonną nienawiść. [...] Nie leży w moich intencjach tępienie Pankowskiego. Jego rzadki dar słowa trzeba cenić. Pierwsza proza beletrystyczna poety nigdy nie obywa się bez błędów a tutaj błędy wynikły z przyjęcia błędnych założeń, pospolitych u wielu pogrobowców Awangardy i może to co zostało powiedziane nie będzie dla autora bezużyteczne⁴⁷.

Powodem, dla którego Giedroyc nie chciał wydać powieści była jej „bluźniercza erotyka” i skatologia⁴⁸. Po latach redaktor „Kultury” wspominał:

Z drugiej strony zerwały się stosunki z Pankowskim, po tym jak zupełnie zdziwaczał i zaczął pisać te wszystkie jakieś *Matugi*. Ja nie jestem purytaninem, ale te jego teksty mnie odrzucały⁴⁹.

⁴⁴ *Polak w dwuznacznych sytuacjach*, s. 101, 103–104.

⁴⁵ Zob. przyp. 38.

⁴⁶ A. S. Kowalczyk, *Giedroyc i „Kultura”*, s. 136. Zob. też: I. Goddeeris, „Kultura”, s. 39–40.

⁴⁷ Cz. Miłosz, *Diariusz paryski. Matuga z kacetów*, *Kultura* 1960 nr 3(149), s. 12–20. Miłosz pisząc recenzję pomylił się, gdyż *Matuga idzie* nie była prozatorskim debiutem Pankowskiego. W 1955 roku w „Bibliotece «Kultury»” ukazała się przeciw *Smagła swoboda*. Bolesne mogło być więc nie tylko strofowanie „debiutanta”, ale także przeoczenie jego wcześniejszej powieści.

⁴⁸ I. Goddeeris, „Kultura”, s. 40. Zob. też: *Polak w dwuznacznych sytuacjach*, s. 95; *Żegnaj, Maniuś, żegnaj!*, s. 4.

⁴⁹ M. A. Supruniuk, *Uporządkować wspomnienia. Nieautoryzowane rozmowy z Jerzym Giedroyciem*, Toruń 2011, s. 114.

Wydaje się, że odmowa druku powieści nie była jednak dla Giedroycia równoznaczna z zerwaniem współpracy z Pankowskim. Pośrednio świadczyć może o tym korespondencja redaktora „Kultury” z Józefem Wittlinem. Ten ostatni podał książkę Pankowskiego do dorocznej nagrody „Wiadomości”. W liście do Giedroycia z 24 maja 1960 roku stwierdził:

Wysunąłem kandydaturę książki Pankowskiego, mimo wszelkich rażących w niej elementów, dla gęstej i oryginalnej poezji, którą jest nabita i trochę dla przełamania marazmu emigracyjnego i faryzeuszostwa. Nie miałem pojęcia, że Pankowski już nie jest Waszym współpracownikiem⁵⁰.

W odpowiedzi redaktor „Kultury” wyjaśniał:

Trudno powiedzieć, że Pankowski przestał być naszym współpracownikiem. Wiem, że jest bardzo dotknięty i odmową wydania *Matugi*, jak i recenzją Miłosza. Miłosz jest niezmiernie subiektywny w swoich ocenach i bardzo czasem niesprawiedliwy, ale w tym wypadku ma zdaje się rację. Nie jestem zszokowany seksualizmem książki (jestem wielbicielem H. Millera), ale czuje się sztuczność, wymęczenie i to jest dla mnie wtedy nieznośne⁵¹.

Kilka lat wcześniej Giedroyc w liście do dyrektora Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa Jana Nowaka-Jeziorańskiego z 25 stycznia 1957 roku stwierdził, że ceni Pankowskiego „bardzo wysoko”⁵². Po latach redaktor „Kultury” wspominał jednak: „początkowo bardzo mnie zafrapował Pankowski, który później przestał być dla mnie ciekawy”⁵³.

W pierwszej dekadzie maja 1959 roku kapitan Piwiński z Departamentu I MSW planował wyjechać do Rzeszowa, aby przeprowadzić rozmowę werbunkową z Zygmuntem Pankowskim (kandydat na informatora był kierownikiem browaru we wsi Zaczernie w pobliżu Rzeszowa). Realizując plan zatwierdzony przez kierownictwo wywiadu zamierzał przy jego pomocy pozyskać do współpracy mieszkającego w Belgii Mariana Pankowskiego. Do wywiadu PRL dotarła informacja, że Zygmunt Pankowski wracając z odwiedzin u brata w Belgii w 1957 roku spotkał się w Wiedniu ze Zdzisławem Roblem. KW MO w Rzeszowie podejrzewała Robla o to, że podczas okupacji był agentem gestapo. W związku z tym planowano na jego temat przeprowadzić rozmowę

⁵⁰ Archiwum Instytutu Literackiego w Maisons-Laffitte (dalej: AIL), List J. Wittlina do J. Giedroycia z 24 V 1960 r. Uzasadniając swój wniosek J. Wittlin napisał na łamach „Wiadomości”: „Tak więc na pierwszym miejscu wymieniam książkę Mariana Pankowskiego *Matuga idzie*. Jest to niesamowita wizja powieściowo-poetycka. Słowem «wizja» nie określe nawet w przybliżeniu charakteru tych «przygód», jest to bowiem również niepospolita kompozycja słuchowa. Oddziaływa na wewnętrzne ucho czytelnika przy pomocy nie spotykanych gdzie indziej efektów słownych. *Matuga idzie* jest dziełem liryka czystej krwi. Skoro już mówimy o krwi, powiedzmy od razu, że książka Pankowskiego pulsuje krwią wybitnie nieczystą. [...] Nie jest winą Pankowskiego, że usiłuje w swej książce tę nieczystość i te trucizny utrwalić w groteskowym niekiedy obrazie”; zob.: Nagroda „Wiadomości” za najwybitniejszą książkę pisarza polskiego wydaną na emigracji w r. 1959. *Przebieg obrad jury*, *Wiadomości* 1960 nr 33(750), s. 1.

⁵¹ AIL, List J. Giedroycia do J. Wittlina z 16 VII 1960 r. W przyszłości na łamach „Kultury” ukazały się jedynie dwa teksty Pankowskiego: opowiadanie w 1965 roku i wstęp do rosyjskich przekładów wierszy B. Leśmiana w numerze rosyjskim z 1971 roku; zob.: M. Danilewicz Zielińska, *Bibliografia „Kultura” (1958–1973)*, „*Zeszyty Historyczne*” (1962–1973), *działalność wydawnicza (1959–1973)*, Paryż 1975, s. 236, 315.

⁵² J. Nowak-Jeziorański, J. Giedroyc, *Listy 1952–1998*, wybór i oprac. D. Platt, Wrocław 2001, s. 154.

⁵³ J. Giedroyc, *Autobiografia na cztery ręce*, oprac. K. Pomian, Warszawa 1994, s. 197.

z Zygmuntem Pankowskim. Ponieważ potrzebne informacje uzyskano drogą agenturalną ostatecznie z rozmowy zrezygnowano. Sytuację zamierzał jednak wykorzystać oficer wywiadu z centrali. Pod pretekstem rozpracowywania Robla chciał zaproponować Pankowskiemu współpracę z wywiadem. Głównym celem tajnych służb był jednak brat Zygmunta — Marian Pankowski. Dla wywiadu interesujący był zwłaszcza stosunek Mariana Pankowskiego do kraju (władz PRL) oraz jego pozycja w „Kulturze”. Zygmunt był członkiem PZPR, dlatego oficer wywiadu zgodnie z wytycznymi kierownictwa MSW, nie zamierzał pobierać od niego pisemnego zobowiązania do współpracy. W wypadku korzystnego przebiegu rozmowy, pod pretekstem ponownego spotkania Robla w Wiedniu, miał mu natomiast zasugerować odwiedzenie brata w Brukseli⁵⁴.

Ostatecznie major Piwiński zrezygnował jednak z wyjazdu do Rzeszowa i pozyskania do współpracy Zygmunta Pankowskiego. Przygotowując się do rozmowy dowiedział się, że w innym wydziale Departamentu I pracuje pochodzący z Sanoka major Bogdan Lisowski. Jak się okazało funkcjonariusz znał Mariana Pankowskiego, chodzili razem do tego samego gimnazjum, mieli wspólnych znajomych i kolegów szkolnych. Podczas pobytu w Polsce w 1958 roku Pankowski często rozmawiał ze swoim przyjacielem z dzieciństwa Stanisławem Bandurko, który był również szkolnym kolegą Lisowskiego. Oficer wywiadu będąc w Sanoku przypadkowo spotkał się z Bandurką, który opowiadał mu o wizycie Pankowskiego. Lisowski nie zainteresował się wówczas bliżej tą sprawą. W tej sytuacji major Piwiński zamierzał jednak zmienić pierwotny plan i zrezygnować z wykorzystania Zygmunta Pankowskiego do zwerbowania jego brata. W głównej roli wystąpić miał natomiast major Lisowski. Plan zakładał, że przeprowadzi on rozmowę z Bandurką i ewentualnie innymi osobami w celu zebrania dodatkowych informacji na temat Mariana Pankowskiego. Następnie wyjedzie do Belgii, aby przeprowadzić rozmowę werbunkową z Pankowskim. Osobista znajomość i posiadanie wspólnych kolegów były czynnikami, które miały ułatwić nawiązanie bezpośredniego kontaktu z kandydatem na tajnego współpracownika⁵⁵. Nie sposób stwierdzić czy któryś z elementów tego scenariusza został zrealizowany, gdyż w „teczce” Pankowskiego nie ma na ten temat żadnych dokumentów.

Wywiad nie przestał się jednak interesować Pankowskim, choć posiadane na jego temat informacje były już w dużym stopniu nieaktualne. Mimo że od ponad trzech lat w „Kulturze” nie ukazał się żaden tekst Pankowskiego, kapitan Adam Gilewski w notatce z 3 listopada 1962 roku stwierdził, iż:

jakkolwiek nie należy [on] do ścisłego zespołu redakcyjnego „Kultury”, [to] jest stałym i cenionym współpracownikiem miesięcznika⁵⁶.

Porucznik Stanisław Koczwarą, rozpatrzywszy materiały dotyczące Pankowskiego, 21 marca 1963 roku przygotował formalne postanowienie o założeniu sprawy ewidencyjno-obszaryjnej i nadał jej kryptonim „Coster”. Ponadto w dokumentach wywiadu PRL pisarz nadal funkcjonował jako współpracownik „Kultury”⁵⁷.

Jak wynika ze wpisów do „Arkusza kontrolnego” porucznik Koczwarą prowadził teczkę Pankowskiego do 1965 roku. W 1966 roku zastąpił go podpułkownik Jan Grabowski. Następnie teczkę prowadził podpułkownik Stefan Słomka (w latach 1967–1969),

⁵⁴ AIPN, 01136/420, Raport kpt. T. Piwińskiego z 2 V 1959 r.

⁵⁵ Tamże, Raport kpt. T. Piwińskiego z 21 VIII 1959 r.

⁵⁶ Tamże, Notatka kpt. A. Gilewskiego z 3 XI 1962 r.

⁵⁷ Tamże, Postanowienie z 21 III 1963 r. o założeniu sprawy ewidencyjno-obszaryjnej kryptonim „Coster”.

a później podporucznik Bogusław Szuster (1969–1970)⁵⁸. Z tych lat nie ma jednak żadnych dokumentów.

Ostatecznie po siedmiu latach od założenia sprawy ewidencyjno-obszerniczej kryptonim „Coster”, podporucznik Szuster przygotował postanowienie o jej zakończeniu i przekazaniu dokumentów do archiwum Departamentu I MSW. W uzasadnieniu oficer wywiadu stwierdził, że:

główny figurant sprawy Marian Pankowski, był współpracownik paryskiej „Kultury” (w latach 50-tych) nie przejawia obecnie żadnej działalności publicystycznej i politycznej, a kontakty z paryską „Kulturą” uległy zerwaniu⁵⁹.

Pomysł zwerbowania Pankowskiego, jako współpracownika „Kultury”, spalił na panewce. Z nieznanich przyczyn prawdopodobnie w ogóle nie doszło do planowanej rozmowy werbunkowej. Być może powodem było zerwanie współpracy, na przełomie lat 50. i 60., z paryskim miesięcznikiem.

Marian Pankowski zmarł 3 kwietnia 2011 roku w Brukseli w wieku 92 lat⁶⁰.

AN AGENT IN “KULTURA” DESIRED. THE UNFULFILLED PLAN OF ENLISTING MARIAN PANKOWSKI BY THE INTELLIGENCE OF THE PEOPLE’S REPUBLIC OF POLAND

In the second half of the 50’s of the 20th century the intelligence of the People’s Republic of Poland intended to enlist Marian Pankowski (1919–2011), a writer, living in Belgium after World War II and cooperating with the Parisian *Kultura*. The main aim of the enlistment was to gain an informant in the circle connected with *Kultura*. In 1958 Pankowski came to Poland for the first time after years of absence (his mother lived in Sanok). As it results from the documents, the plan of enlisting him remained only on paper, in that period he also ceased to cooperate with *Kultura*.

KEY WORDS: PRL intelligence towards emigration; Marian Pankowski; Parisian *Kultura*.

⁵⁸ Tamże, Arkusz kontrolny w teście M. Pankowskiego.

⁵⁹ Tamże, Postanowienie z 23 III 1970 r. o zakończeniu i przekazaniu sprawy „Coster” do archiwum Departamentu I.

⁶⁰ D. Subbotko, Ł. Grzymisławski, *Zmarł Marian Pankowski*, *Gazeta Wyborcza* 2011 nr 78, s. 17.



BOLESŁAW SULIK — ŁĄCZNIK Z LONDYNU

Krzysztof TARKA (Opole)

W marcu 1976 roku „Orfeusz”, charakteryzując na użytek Służby Bezpieczeństwa swojego znajomego, stwierdził:

Postać Bolesława Sulika, dziennikarza, scenarzysty, tłumacza, zasługuje ze wszelkich miar na zainteresowanie ze względu na jego rolę w podtrzymywaniu bliskich kontaktów między krajowym środowiskiem opozycyjnym a zachodnimi ośrodkami dywersji ideologicznej¹.

Bolesław Sulik urodził się 8 kwietnia 1929 roku w Toruniu. W życiorysie napisanym przed pierwszą podróżą do Polski w połowie lat 60. i złożonym w Konsulacie Generalnym PRL w Londynie podał, że jego ojciec, Nikodem, był oficerem Wojska Polskiego. W przededniu drugiej wojny światowej rodzina Sulików mieszkała w Sarnach na Polesiu. W 1939 roku ojciec Bolesława nie wrócił z frontu do domu. W listopadzie Aniela Sulik wraz z dziećmi przeniosła się do Białegostoku. Gdy w marcu 1940 roku została aresztowana przez NKWD i deportowana w głąb Związku Sowieckiego, jedenastoletni Bolesław wraz ze starszymi siostrami wyjechał do rodziny ojca we wsi Stara Kamienna koło Dąbrowy Białostockiej. Tutaj spędził lata wojny pomagając przy pracy na roli. W sierpniu 1946 roku nielegalnie wyjechał z Polski. Poprzez Czechosłowację i Austrię dotarł do Włoch, gdzie jego ojciec, generał brygady, był dowódcą 5. Kresowej Dywizji Piechoty w 2. Korpusie Polskim. Bolesław wstąpił do wojska i niebawem wraz z oddziałami polskimi został ewakuowany do Wielkiej Brytanii.

¹ Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej (dalej: AIPN), 01789/323, Bolesław Sulik — charakterystyka z 9 III 1976 r. (źródło „Orfeusz”). Jak wynika z zachowanych dokumentów SB pod pseudonimem „Orfeusz” krył się Zygmunt Dzieciółowski, filolog, tłumacz, jeden z przywódców strajku studentów na Uniwersytecie Warszawskim w 1968 roku. Po aresztowaniu pozyskany do współpracy przez Wydział III Komendy Milicji Obywatelskiej m. st. Warszawy. W 1973 roku przejęty przez Departament I MSW (wywiad). Wykorzystywany był do inwigilacji paryskiej „Kultury”, Radia Wolna Europa, „Aneksu”, pomarcowej emigracji w Szwecji i Danii, a także przetrzutu literatury bezdebitowej do Polski; zob.: Nota biograficzna Z. Dzieciółowskiego w: *Marzec 1968 w dokumentach MSW*, t. 2, *Kronika wydarzeń*, cz. 1, red. nauk. i wstęp F. Dąbrowski, P. Gontarczyk, P. Tomasik, Warszawa 2009, s. 657.

W 1948 roku zdał maturę i rozpoczął studia ekonomiczne na uniwersytecie w Cambridge, które przerwał po roku. Przez jakiś czas pracował dorywczo jako niewykwalifikowany robotnik w restauracjach Lyons'a i w fabryce kiełbasek Walls'a, po czym rozpoczął studia humanistyczne na North Western Polytechnic w Londynie, których jednak nie ukończył. Następnie pracował w wytwórni kołder „Limba”. W drugiej połowie lat 50. Sulik nawiązał współpracę z różnymi czasopismami emigracyjnymi. Wchodził w skład redakcji „Konturów”, młodzieżowej kolumny drukowanej na łamach „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”. Był również członkiem zespołu redakcyjnego miesięcznika „Kontynenty”. Jego pasją stał się jednak film. W 1959 roku ukończył kurs techniki filmowej w London School of Film Technique. Następnie był jednym z redaktorów angielskiego periodyku krytyki filmowej „Definition”. Zamieszczał recenzje filmowe w lewicowym tygodniku angielskim „Tribune”. Współpracował z British Film Institute, wygłaszając referaty o filmie w dyskusyjnych klubach filmowych oraz na kursach oświatowych dla dorosłych. Jako montażysta amatorsko zajmował się także twórczością filmową².

„Orfeusz” donosił Służbie Bezpieczeństwa, że Sulik od początku pobytu w Wielkiej Brytanii „wyjątkowo źle adaptował się do nowej sytuacji. Bardzo źle czuł się wśród polskiej emigracji, buntował się przeciw jej politycznemu konserwatyzmowi”. Po Październiku 1956 roku zdecydowany był nawet na powrót do kraju, przed czym miała go powstrzymać żona. W następnych latach kontakty Sulika z Ambasadą Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej oraz Instytutem Kultury Polskiej w Londynie pogłębiły jeszcze jego konflikt ze środowiskiem emigracyjnym. W „polskim” Londynie powszechnie uważano go za „agenta Warszawy”, „ubeka” czy „sprzedawczyka”. Równocześnie Sulik nawiązał dobre kontakty z pisarzami i filmowcami, którzy przyjeżdżali z Polski do Wielkiej Brytanii. Poznał także kilku czołowych później polityków brytyjskiej Labour Party (Michael Foot, Anthony W. Benn)³.

W końcu lat 50. Sulikiem zainteresował się wywiad PRL. Początkowo tylko obserwowano jego działalność w środowisku „młodych” emigrantów. W maju 1962 roku, Mirosław Romaniuk z wydziału polonijnego Konsulatu Generalnego PRL w Londynie (w rzeczywistości oficer wywiadu) kusił Sulika nagrodą Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich za książkę *Polacy w Wielkiej Brytanii*, która rok wcześniej ukazała się w „Bi-

² Odpis życiorysu B. Sulika z akt Konsulatu Generalnego w Londynie trafił do wywiadu; zob.: AIPN, 01789/323, Odpis życiorysu „Bassa”. N. Sulik był przedwojennym podpułkownikiem. W drugiej połowie lat 30. dowodził batalionami Korpusu Ochrony Pogranicza na Wołyniu, Nowogródczyźnie i Polesiu. W grudniu 1939 roku został dowódcą wojewódzkim Służby Zwycięstwu Polski, a następnie komendantem Związku Walki Zbrojnej w Okręgu Wilno. Aresztowany w kwietniu 1941 roku przez NKWD. Po zwolnieniu z więzienia wstąpił do armii gen. W. Andersa. Po wojnie pozostał na emigracji. Zmarł w Londynie w 1954 roku; zob.: K. Filipow, *Generał Nikodem Sulik: (Kamienna Stara 1893–Londyn 1954)*, Białystok 1996; W. K. Roman, *Za Polskę do celi śmierci: śledztwo i proces Nikodema Sulika*, Toruń 2001. Firma „Limba” była własnością szwagra B. Sulika — Kazimierza Sabbata; zob.: J. K. Danel, *Kazimierz Sabbat (1913–1989) — polityk i mąż stanu*, Niepodległość 2000/2001 t. 51 (t. 31 po wznowieniu), s. 19.

³ AIPN, 01789/323, Bolesław Sulik — charakterystyka z 9 III 1976 r. (źródło „Orfeusz”). W 1949 r. B. Sulik wstąpił do Labour Party. Jak wspominał kilkanaście lat później, życie polityczne na emigracji już wtedy wydawało mu się „dławiąco ciasne i jałowe”. „Wybór pomiędzy młodymi endekami, młodymi socjalistami, młodymi piłsudczykami, dla mnie, który z Kraju nie zdążył, na szczęście, wynieść żadnych partyjnych lojalności, nie ofiarowywał niczego, byłby decyzją udziału w bezsensownej kabale”. Na przełomie lat 50. i 60. Sulik związał się z angielską „nową lewicą” i ruchem antynuklearnym; zob.: B. Sulik, *Dwie twarze emigranta*, Kronika 1966 nr 39, s. 18–19.

bliotece «Kultury»"! Nagrodę Sulik miał osobiście odebrać w kraju. Za propozycją nie krył się plan werbunku. Tajnym służbom chodziło jedynie o doraźne działania rozbijające emigrację polityczną. Sulik obawiał się, że wizyta nad Wisłą pogłębiłaby jego izolację w środowisku emigracyjnym i utrwaliła wizerunek „reżimowca”, choć nie wykluczył przyjazdu do Polski w przyszłości, np. jako korespondent jednej z angielskich gazet⁴.

Od pierwszego numeru z 17 listopada 1962 roku Sulik współpracował z tygodnikiem „Kronika”, redagowanym przez znanego w polskim Londynie wydawcę i księgarza Bolesława Świderskiego (pismo było finansowane z funduszu operacyjnego Departamentu I MSW). Do końca lat 60. niemal w każdym numerze „Kroniki” publikował recenzje filmowe i teatralne, pisał reportaże o tematyce sportowej, dał się również poznać jako publicysta polityczny⁵.

We wrześniu 1965 roku Sulik po raz pierwszy po dziewiętnastu latach przyjechał do Polski. Odwiedził wówczas rodzinne strony ojca. Podsumowując swoje wrażenia z wizyty w kraju stwierdził:

Dzisiejsza Polska jest krajem przedziwnych paradoksów, krajem wielkich osiągnięć i dotkliwych bolączek społecznych. Porównywanie jej z Polską przedwojenną jest ćwiczeniem jałowym, nie na temat. Co najwyżej możemy powiedzieć, że jest lepsza, bo nowocześniejsza, bo nadrobiła część dystansu, jaki dzieli nasz kraj od uprzemysłowionych państw Zachodu. Nie myślę też by na miejscu było pytanie, czy się ta Polska „podobą” czy też nie. W ostatecznym rachunku, Polacy zamieszkali za granicą, a może i ci w Polsce, podzielią się na tych, którzy chcą być tam, chociażby w sensie czysto symbolicznym, obecni, chcą współuczestniczyć w przemianach narodu, mieć stawkę w jego przyszłość, i na tych, którzy odwracają się od niej plecami⁶.

Rok później Sulik był gościem Kongresu Kultury Polskiej w Warszawie. Wspominając udział w obradach Polaków z zagranicy pisał:

Po prostu byliśmy obecni — i obecności tej nie sposób odmówić symbolicznego znaczenia. Podejmowani byliśmy z wielką serdecznością i gościnnością, jako widomy dowód prawdy, że kultura polska nie ma geograficznych granic, że każdy Polak, bez względu na to gdzie mieszka i jaki posiada paszport, jeżeli tylko ma wolę uczestniczyć w życiu narodu, tym samym ma to prawo⁷.

⁴ AIPN, 01789/323, Raport płk. S. Lipowskiego z 28 IV 1976 r. o wyrażenie zgody na przeprowadzenie rozmowy operacyjnej z figurantem sprawy wstępnej kryptonim „Bass”. Na początku 1962 roku w jednym z naukowych czasopism w Polsce ukazała się pozytywna recenzja książki Czaykowskiego i Sulika; zob.: J. Żurawicka, *Przeobrażenia emigracji polskiej w Anglii*, *Kultura i Społeczeństwo* 1962 nr 1, s. 216–222.

⁵ *Londyński zespół redakcji „Kroniki”*, *Kronika* 1967 nr 37, s. 4–5. W pierwszym numerze tygodnika Sulik opublikował recenzję filmu *Nóż w wodzie* w reżyserii Romana Polańskiego (*Kronika* 1962 nr 1, s. 7). Szerzej na temat „Kroniki” i współpracy Świderskiego z wywiadem PRL zob.: K. Tarka, *Jest tylko jedna Polska. Bolesław Świdorski — emigrant w służbie Polski Ludowej*, *Pamięć i Sprawiedliwość* 2007 nr 1(11), s. 273–307; K. Tarka, *Mackiewicz i inni. Wywiad PRL wobec emigrantów*, *Łomianki* 2007, s. 196–250.

⁶ B. Sulik, *Znaszli ten kraj?*, *Kronika* 1965 nr 49, s. 1, 3; przedruk w: *Polska przemienionych kołodziejów. Zbiór artykułów i reportaży współpracowników londyńskiej „Kroniki”*, pod red. B. Świdorskiego, Londyn 1968, s. 246–251.

⁷ B. Sulik, *Kongres Kultury Polskiej*, *Kronika* 1966 nr 44, s. 4; cz. 2: nr 46, s. 5 (*Polska przemienionych kołodziejów*, s. 266–276). Zob. też: W. Lewandowski, *Zobaczyć Polskę z bliska. O okolicznościach i skutkach wycieczki emigracyjnych literatów do kraju*, [w:] *Życie literackie drugiej emigracji niepodległościowej*, t. 2, red. B. Czarnecka i J. Kryszak, Toruń 2004, s. 59, 60, 69.

Sulik nie chciał się „odwracać plecami”, chciał „uczestniczyć”. W następnych latach wielokrotnie przyjeżdżał do kraju.

Na początku lat 70. „bezpieka” poważniej zaczęła się interesować emigracyjnym publicystą. 4 marca 1971 roku z Sulikiem rozmawiał pułkownik Tadeusz Piwiński „Adams” zatrudniony „pod przykryciem” jako kierownik wydziału polonijnego w Konsulacie Generalnym PRL w Londynie (była to ich druga rozmowa). Pretekstem do spotkania stały się częste wizyty „Bassa” (pseudonim nadany Sulikowi przez wywiad) w kraju. Niebawem Sulik ponownie wyjeżdżał do Polski na stypendium Towarzystwa Łączności z Polonią Zagraniczną „Polonia”. Peerełowski „dyplomata” dopytywał się o jego kontakty z Radiem Wolna Europa. Sulik odżegnywał się od współpracy z monachijską rozgłośnią. Przyznał natomiast, że o poczynionych w kraju spostrzeżeniach w towarzyskich rozmowach informował londyńskiego korespondenta RWE Zbigniewa Racięskiego oraz wydawcę Polonia Book Foundation Andrzeja Stypułkowskiego. Na podstawie jego relacji Racięski sporządzać miał raporty dla „Wolnej Euro-py”. Według Sulika, Stypułkowski utrzymywał tylko doraźne kontakty z RWE, natomiast współpracował z wywiadem amerykańskim. „Bass” dodał, iż RWE oraz paryska „Kultura” były bardzo zainteresowane utworzeniem na emigracji „nowej lewicy”. Jerzy Giedroyc namawiał profesora Leszka Kołakowskiego, znanego filozofa i partyjnego rewizjonistę, który w 1968 roku wyjechał z Polski, aby stanął na czele nowego ruchu. W Londynie w organizację „nowej lewicy” zaangażował się również były polityk PPS Adam Ciołkosz. Sulik poinformował także Piwińskiego o przebiegu wizyty w Londynie reżyserów Jerzego Skolimowskiego i Andrzeja Wajdy. Sam dopytywał się natomiast o sytuację w kraju, a zwłaszcza o pozycję I sekretarza KC PZPR Edwarda Gierka. Jako współpracownik angielskiego tygodnika „The Observer” chciał lepiej poznać kulisy wydarzeń w kraju. Chwalił się, że jego artykuły o niedawnych strajkach w Polsce zostały wysoko ocenione przez kierownictwo pisma. Piwiński przypomniał mu, że swoją rosnącą pozycję w środowisku dziennikarskim zawdzięcza temu, że otrzymał wizę i mógł przyjechać do Polski. Oficer wywiadu oczekiwał w zamian rewanżu i pomocy w różnych sprawach. Sulik chciał się również spotkać z nowym ambasadorem PRL nad Tamizą, Arturem Starewiczem. Piwiński oceniał, że

S[ulik] ma duże ambicje dziennikarskie oraz filmowe, te ostatnie tego typu, że z krytyka filmowego chciałby wejść do filmu jako scenarzysta. Pierwszym etapem poważniejszym jest jego obecna współpraca z Skolimowskim, następna będzie z Wajdą, kolejna z Polańskim — a więc z grupą reżyserów liczących się aktualnie w czołówce europejskiej a nawet światowej. W perspektywie zamierza się usamodzielnąć w tym zakresie⁸.

Sulik zalił się, że Skolimowski wykorzystywał go finansowo. Twierdził, że reżyser „jest bardzo czuły na pieniądze i w tych sprawach bezlitosny”. Oficer wywiadu uważał „Bassa” za wartościowego kandydata na tajnego współpracownika. W notatce służbowej ze spotkania zaznaczył, iż informacje jakie uzyskał od Sulika „wskazują na jego operacyjne możliwości w interesujących nas ośrodkach”. Dodał jednak, iż Sulik „jest w dość trudnej sytuacji rodzinnej”: jedna z jego siostr była żoną przewodniczącego Egzekutywy Zjednoczenia Narodowego („emigracyjnego premiera”) Kazimierza Sab-bata, a druga — znanego działacza emigracyjnego z Manchesteru Jarosława Żaby⁹.

Dwa tygodnie później, 18 marca 1971 roku, z Sulikiem rozmawiał „Służewski” (prawdopodobnie oficer wywiadu zatrudniony na etacie w Konsulacie Generalnym

⁸ AIPN, 01789/323, Notatka służbowa „Adamsa” dot. spotkania z Bolesławem Sulikiem w dn. 4 III 1971 r.

⁹ Tamże; zob. też: tamże, Raport płk. S. Lipowskiego z 28 IV 1976 r.

PRL). „Bass” załatwiał sprawy związane z wyjazdem do Polski na stypendium Towarzystwa „Polonia”. W kraju miał zebrać materiały do książki o zmianach społecznych w Polsce Ludowej. Swój pobyt zamierzał przedłużyć do sześciu miesięcy. W tej sprawie kontaktował się już z MSZ i Polską Agencją „Interpress”. Chwalił się, że półroczne stypendium wynosić ma 30 tys. złotych. Sulik opowiadał też „Służewskiemu” o rozmowie z Gustawem Gottesmanem z tygodnika „Literatura”, który wracał do Polski ze stypendium w Sussex University w Brighton. Warszawski dziennikarz chciał zostać redaktorem naczelnym dwutygodnika „Współczesność”. Sulik zachwalając swojego znajomego twierdził, że jest on „fachowcem dużej klasy, jeśli chodzi o dziennikarstwo”. Dodał, że Gottesman ma także wielu wpływowych „kumpli” oraz „ogromne znajomości” wśród czołowych brytyjskich polityków z Partii Pracy, którzy zapraszają go na prywatne obiady i kolacje¹⁰. Takie informacje mogły być bardzo przydatne do wytypowania przez wywiad kandydata do werbunku.

Podczas kolejnego spotkania, 11 maja 1971 roku, Sulik opowiadał Piwińskiemu o rozmowie z Ludwikiem Łubieńskim z RWE, który kilka dni wcześniej przyjechał z Monachium do Londynu. Na prywatnej kolacji Łubieński wyjawiał Sulikowi, że to on „wynałazł” Andrzeja Czechowicza i wciągnął go do pracy w „Wolnej Europie” (dwa miesiące wcześniej „as” peerelowskiego wywiadu wrócił po „wykonaniu zadania” do Polski)¹¹. Łubieński opowiadał mu również o konflikcie Jana Nowaka-Jeziorańskiego z niektórymi pracownikami Rozgłośni Polskiej RWE. Do oponentów dyrektora sekcji polskiej należeć miał m.in. pisarz Tadeusz Nowakowski. Sulik donosił także „konsulowi” o pobycie w Londynie studenta warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych Andrzeja Dudzińskiego wraz z żoną (córką pisarza Stanisława Dygata). Dudziński zarabiał wykonując karykatury dla pism pornograficznych. Materialnie pomagał mu również Sulik. Według „Bassa” Dudzińskim interesowała się londyńska placówka RWE. Na podstawie tych informacji oficer wywiadu stwierdził w raporcie dla przełożonych:

Dudziński zasługuje na nasze zainteresowanie w kontekście operacyjnego wykorzystania z uwagi na dotarcie do środowisk i grup będących w naszym operacyjnym zainteresowaniu¹².

Do Sulika dotarła też informacja, że amerykańskie organizacje żydowskie finansują produkcję filmu na podstawie książki Aleksandra Sołżenicyna *Krąg pierwszy*. Reżyserem filmu był Aleksander Ford, który po Marcu '68 wyemigrował do Danii. Za kilka dni Sulik wyjeżdżał do Polski na zaproszenie „Interpressu” i Towarzystwa „Polonia”. Podczas pobytu w kraju zamierzał m.in. współpracować z Jerzym Skolimowskim i Jerzym Gruzą nad scenariuszem do filmu, do którego zdjęcia miały być kręcone podczas olimpiady w Monachium. Film pokazywać miał różne grupy polskich emigrantów wplątanych w działalność kryminalną i polityczną. Sulik zachęcająco dodał, że w filmie można by pokazać „fragment dywersyjnej działalności RWE”. Piwiński sugerował mu, aby przy realizacji filmu wykorzystać materiały i informacje przekazane prasie przez Czechowicza, z którym realizatorzy filmu mogliby dodatkowo porozmawiać i skonsultować fragmenty dotyczące monachijskiej rozgłośni. Sulik chwalił się, że

¹⁰ Tamże, Odpis notatki „Służewskiego” z 22 III 1971 r. z rozmowy z red. Bol[esławem] Sulikiem. Kilka lat później Sulik wspominał, iż podczas pobytu w kraju w 1971 roku raz na miesiąc odbierał w lokalu Towarzystwa „Polonia” 3 tys. zł stypendium; zob.: B. Sulik, *Osoby towarzyszące*, Kultura 1977 nr 5(356), s. 55. Na początku lat 70. przeciętna płaca w PRL wynosiła ok. 2,4 tys. zł.

¹¹ AIPN, 01789/323, Notatka służbowa „Adamsa” z przebiegu spotkania z B. Sulikiem z dn. 11 V 1971 r. Zob. też: J. Nowak-Jeziorański, *Wojna w eterze*, Kraków 2005, s. 601.

¹² AIPN, 01789/323, Notatka służbowa „Adamsa” z dn. 11 V 1971 r.

w londyńskich kinach wyświetlany jest film *Deep End (Na samym dnie)* w reżyserii Skolimowskiego. Autorami scenariusza byli Skolimowski, Gruza i Sulik. W ocenie oficera wywiadu

Sulik buduje sobie pozycję w sferach dziennikarsko-literackich angielskich. Próbuje wejść etatowo do angielskiego „Observera” [...] w tej sytuacji każdy element, który może być mu pomocny we własnej karierze może być dla nas do wygrania¹³.

Wykorzystując zawodowe ambicje „Bassa” proponował przełożonym stopniowo wciągać go do współpracy:

Elementów jest wiele — przy czym groźba zamknięcia mu drogi przyjazdu do Polski uniemożliwi mu zarówno karierę dziennikarską, jak i reżyserską, bo myśli i o tym, aby w przyszłości reżyserować własne filmy, jeśli jego nazwisko przyjmie się, po okresie dłuższej współpracy i na razie nieco w cieniu takich nazwisk renomowanych jak Skolimowski, Polański, Wajda znanych w światowej kinematografii¹⁴.

Oficer wywiadu uważał, że planowany przez Sulika wyjazd do Polski „daje możliwość realizowania naszych wobec niego przedsięwzięć”. Piwiński był przekonany, że Sulik domyślał się kim faktycznie był jego rozmówca:

Moje dotychczasowe z nim spotkania — raportował pułkownik — zorientowały go dostatecznie w tym, że moje zainteresowania wykraczają poza problemy konsularne. Jego informacja o Dudzińskim, którego sprowadził i który jest jego kolegą, dane przekazywane o Gottesmanie, własnej rodzinie z obozu „niezlomnych”, informacje o RWE i „Kulturze”, Giedroyciu świadczą, że wiedząc kim jestem wie równocześnie o tym, że przekazywane mi informacje są na użytek naszej służby, mimo że o wywiadzie nie było dotychczas mowy¹⁵.

Wydawało się, że sprawa rozwija się w dobrym — z punktu widzenia SB — kierunku. Jednak z nieznanых powodów podczas pobytu Sulika w kraju nie doszło do sugerowanej przez Piwińskiego rozmowy werbunkowej. Czyżby Centrala nie zaakceptowała planu pułkownika? W późniejszym o pięć lat raporcie na ten temat znajduje się tylko lakoniczna informacja: „Rozmowy takiej nie przeprowadzono”¹⁶.

Na początku lat 70. Sulik nawiązał kontakt z „komandosami”. Jego częste podróże na linii Londyn–Warszawa sprawiły, że stał się łącznikiem między rodzącym się środowiskiem opozycyjnym w kraju a paryską „Kulturą”. Podczas pobytu w Polsce w 1971 roku otrzymał od Adama Michnika i Jana Lityńskiego taśmę magnetofonową z zapisem spotkania Edwarda Gierka ze stoczniovcami Szczecina. Taśmę przewiózł przez granicę kuzyn Sulika, który po powrocie do Londynu przesłał ją do redakcji „Kultury”. Jeszcze w tym samym roku Giedroyc opublikował dokument *Rewolta szczecińska i jej znaczenie*. „Iście benedyktyńską pracę przy spisywaniu taśm wykonali Nina i Eugeniusz Smolarowie”. SB nigdy nie zorientowała się w roli jaką Sulik odegrał przy przewiezieniu taśm szczecińskich na Zachód¹⁷.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, Raport płk. S. Lipowskiego z 28 IV 1976 r.

¹⁷ *Taśmy szczecińskie* [rozm. W. Orlińskiego z B. Sulikiem], Gazeta Wyborcza 2001 nr 18, s. 21; *Rewolta szczecińska i jej znaczenie*, oprac. E. Wacowska, Paryż 1971; A. Friszke, *Czas KOR-u. Jacek Kuroń a geneza Solidarności*, Kraków 2011, s. 42. O strajkach i demonstracjach na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku Sulik pisał też na łamach londyńskiej „Kroniki”; zob.: B. Sulik, *Gdańsk–Gdynia–Szczecin*, Kronika 1971 nr 2, s. 1, 8.

Początkowo ze względu na częste wizyty Sulika w Warszawie niektórzy z „komandosów” wysuwali pod jego adresem „najróżniejszego rodzaju obiekcje”, podejrzewając go o współpracę z „bezpieką” („Orfeusz” kilkakrotnie słyszał tego rodzaju sugestie). W obronie Sulika stanął Michnik, który podkreślał, że Sulik „nie miałby żadnego interesu współpracując z władzami”¹⁸.

Wydaje się, że sprawa taśm szczecińskich była swego rodzaju testem na lojalność Sulika i momentem przełomowym w jego współpracy z „komandosami”. Od tego czasu utrzymywał on bardzo bliskie kontakty z Adamem Michnikiem, Jackiem Kuroniem, Janem Lityńskim, Wiktorem Woroszylskim i Jackiem Bierezinem. Świadectwem zaufania wobec Sulika stało się zaproszenie go na bal sylwestrowy „opozycji” w 1971 roku. W rozmowie z „Orfeuszem” Sulik miał twierdzić, że „bojkot emigracji i zła opinia jaką cieszy się w tym środowisku są mu jak najbardziej na rękę. Dzięki temu udaje mu się uzyskać potężne alibi dla swoich nie bardzo akceptowanych przez władze w kraju kontaktów ze środowiskiem opozycyjnym”¹⁹.

Według „Orfeusza” Sulik był „atrakcyjnym partnerem dla działaczy tego środowiska ze względu na łatwość poruszania się po świecie, z drugiej strony opozycja interesowała Sulika, gdyż kontakty z nią dawały mu szansę pewnej naprawy reputacji w Anglii”. Dziennikarz z Londynu pełnił rolę łącznika między rodzącym się środowiskiem opozycyjnym w kraju a paryską „Kulturą”: przekazywał informacje oraz różne materiały przeznaczone do druku. „Orfeusz” podejrzewał, że Sulik przekazał do „Kultury” artykuł Kuronia o politycznej opozycji w Polsce (o artykule słyszał od Sulika zanim został on opublikowany) oraz esej Michnika o Piłsudskim. Mógł również wystąpić w roli pośrednika, który przemycił wiersze Bierezina. Sulik należeć miał do najlepszych informatorów Jerzego Giedroycia. Każdorazowo po powrocie z Polski natychmiast dzwonił do Maisons-Laffitte przekazując najnowsze wiadomości, polecenia i prośby. Mimo że redaktor „Kultury” niejednokrotnie narzekać miał na bałaganiarstwo, brak solidności i opieszałość Sulika w załatwianiu ważnych spraw, to był on dla niego „bezcennym źródłem wiadomości z Kraju”. Sulik odegrać miał również istotną rolę w rozbudzeniu zainteresowania opozycji w kraju „polskim” Londynem. „W dużym stopniu” uświadomił Michnikowi i Kuroniowi, że obok paryskiej „Kultury” „na emigracji funkcjonują także inne ośrodki dywersji, które warto by wciągnąć do współpracy”. Informator zwracał również uwagę na kontakty Sulika „poza środowiskiem opozycyjnym”. Do grona jego najbliższych znajomych mieli należeć: Agnieszka Osiecka, Stanisław Dygat, Andrzej Dudziński, Gustaw Gottesman, Tadeusz Konwicki, Andrzej Wajda, Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Mętrak²⁰.

W styczniu 1975 roku Sulik przyjechał do Polski na zaproszenie Zespołu Realizatorów Filmowych „X”. Była to jego dziesięćdziesiąta wizyta w kraju w ciągu ostatnich dziesięciu lat! Do SB szybko dotarła informacja, że w połowie stycznia w towarzystwie Adama Ulfika, „jednego z czołowych wichrzycieli z okresu wydarzeń grudniowo-styczeniowych w stoczni im. [Adolfa] Warskiego”, odwiedził żonę Edmunda Bałuki,

¹⁸ AIPN, 01789/323, Bolesław Sulik — charakterystyka z 9 III 1976 r. (źródło „Orfeusz”).

¹⁹ Tamże. Kilka lat później na łamach paryskiej „Kultury” Sulik wspominał sylwester 1971 roku; zob.: B. Sulik, *Oblężeni*, *Kultura* 1977 nr 1/2(352–353), s. 3–4.

²⁰ AIPN, 01789/323, Bolesław Sulik — charakterystyka z 9 III 1976 r. (źródło „Orfeusz”). Informacje przekazane przez „Orfeusza” wywiad uważał za bardzo pozytywne, wartościowe i wiarygodne; tamże, Uwagi płk. H. Wróblewicza. Zob. też: [J. Kuroń], *Polityczna opozycja w Polsce*, *Kultura* 1974 nr 11(326), s. 3–21 (przedruk: J. Kuroń, *Opozycja. Pisma polityczne 1969–1989*, Warszawa 2010, s. 40–57); [A. Michnik] Bartłomiej, *Cienie zapomnianych przodków*, *Kultura* 1975 nr 5(332), s. 3–21; J. Bierezin, *Wam. Poezje*, Paryż 1974.

przywódcy strajku w Szczecinie. Sulik zamierzał też nakręcić film o strajku. Podczas rozmowy Janina Bałukowa wręczyła mu kilka swoich zdjęć z dziećmi i prosiła o przekazanie ich mężowi, który od blisko dwóch lat przebywał na emigracji. O spotkaniu Sulika z Bałukową SB poinformował Ulfik²¹.

Sulik wspominał, iż za każdym razem wyruszał z Warszawy do Szczecina w nastroju nerwowego podniecenia:

Inaczej mówiąc — bałem się. [...] W Warszawie czułem się zdomowionym, dorobiłem się tam setek przyjaciół i znajomych, w Warszawie istniało gniazdo dysydentów. [...] Na swój sposób, stolica była miastem otwartym, co na co dzień stwarzało poczucie bezpieczeństwa. Do Szczecina wjeżdżałem jak w miasto Dzikiego Zachodu, miasto bezprawia, które w swych podziemiach nie toleruje wścibskich intruzów. Wszystko, co słyszałem wzmacniało we mnie te paniczne, subiektywne odczucia.

Próbując dotrzeć do uczestników grudniowo-styczniowych strajków musiał też przełamać ich barierę strachu i nieufności:

Spotkani robotnicy — wspominał Sulik — traktowali mnie początkowo jako nasłanego ubeka, „trenera”, bo któż inny przychodziłby do nich z takimi pytaniami? Jeżeli już udało mi się zyskać ich zaufanie, przynajmniej na czas pewien, opowiadali dziwy o policyjnej dżungli w jakiej żyją i rzucali oskarżenia o współpracę z policją jedni na drugich²².

Gdy dwa tygodnie później Sulik zwrócił się o przedłużenie wizy pobytowej, w kierownictwie SB postanowiono wykorzystać ten fakt. Zgodnie z planem 4 lutego pułkownik J. Różański z Departamentu III MSW przeprowadził z Sulikiem rozmowę profilaktyczną w pomieszczeniach Wydziału Paszportów Komendy Stołecznej Milicji Obywatelskiej. Oficer SB przestrzegał go przed nawiązywaniem kontaktów z uczestnikami strajków w Szczecinie. W ten sposób zamierzał również storpedować pomysł nakręcenia filmu na ten temat. Chcąc skompromitować Bałukę i Ulfika ostrzegł Sulika, że obaj byli w przeszłości karani za przestępstwa pospolite. Sulik kurtuazyjnie podziękował za ostrzeżenie i dodał, że chyba nie wszyscy przywódcy strajku to kryminaliści. Tradycyjnie deklarował „lojalność” wobec Polski, ale już na wstępie rozmowy oświadczył, że jako dziennikarz nie może ujawniać nazwisk i swoich kontaktów w kraju. Tłumaczył esbekowi, że przedstawiając obiektywnie polskie problemy w prasie angielskiej robi dużo dobrego dla kraju. Za swoją niezależną postawę — twierdził — płacił wysoką cenę, ponieważ wśród „niezłomnych” emigrantów uważany był za „zapredanego czerwonym”. Dodał, że wszystkie swoje plany w czasie pobytu w Polsce omawiał z radcą ambasady Spalińskim: „Powinni o tym Panowie wiedzieć”. Powoływał się też na pozytywną ocenę ambasadora Starewicza. Podczas godzinnej wymiany zdań Sulik

²¹ AIPN, 01789/323, Odpis notatki płk. J. Różańskiego z 8 II 1975 r. z rozmowy z ob. brytyjskim B. Sulikiem. W ocenie Sulika Ulfik „w Komitecie Strajkowym [w 1971 r.] był postacią bodajże najbardziej niezłomną, otwarcie wrogą systemowi. [...] Jego poglądy były mieszanką naiwności i prawdziwego rozumu politycznego, owianą sentymentalnym a gorącym patriotyzmem. Był całkowicie bezkompromisowy i nieprzekupny, nie załamał się nigdy, do końca wierzył, że siła polskich robotników obali istniejący porządek”; zob.: B. Sulik, *Robotnicy*, Kultura 1976 nr 10(349), s. 76–77. Innym razem Sulik wspominał, że Ulfik przyjął go bardzo nieufnie: „oglądał mój paszport brytyjski na wszystkie strony, kazał mi rozpoznać Bałukę na zbiorowym zdjęciu komitetu strajkowego”. Przed wyjazdem do Polski Sulik kilkakrotnie rozmawiał z Bałuką, który mieszkał w Manchesterze. Bałuka dał mu też kontakt do swoich kolegów w Szczecinie; zob.: *Taśmy szczecińskie*, s. 21.

²² B. Sulik, *Dziura w ścianie*, Kultura 1977 nr 10(361), s. 50–51.

poskarżył się, że jest ostentacyjnie śledzony: „Panowie od paru dni za mną chodzą”. Na zakończenie oficer SB wręczył mu paszport z przedłużoną o dwa tygodnie wizą. Pułkownik Różański nie wykluczał, że Sulik mimo ostrzeżenia będzie szukał kontaktów z osobami, które brały udział w strajkach w 1970 i 1971 roku. Przypuszczał również, że emigracyjny dziennikarz może próbować wywieźć z Polski jakieś niepublikowane materiały. Proponował, aby przy wyjeździe z kraju przeprowadzić rewizję osobistą Sulika i jego bagaży²³.

W roli, jaką od kilku lat odgrywał Sulik, SB zorientowała się dopiero na początku 1976 roku. Donosy „Lutusa” i „Orfeusza” oraz informacje uzyskane „techniką operacyjną” przez Departament III MSW (podśluch?) wskazywały w przekonaniu pułkownika Sławomira Lipowskiego, naczelnika Wydziału VIII Departamentu I, że Sulik był łącznikiem między „czołowymi przedstawicielami opozycji” (Kuroniem, Michnikiem, Lityńskim) a paryską „Kulturą”:

Przywozi dyspozycje, przekazuje postulaty i prośby. Istnieje domniemanie, wynikające z analizy faktów, iż przywiózł dla „Kultury” kilka bardzo wrogich tekstów opracowanych przez krajową opozycję, wśród nich programowy artykuł Kuronia o działaniu opozycji. Z własnego mieszkania przekazał telefonicznie Giedroyciowi tekst memoriału 59-ciu. W kontaktach z grupą Kuronia–Michnika przestrzega konspiracyjnych reguł. [...] Mając takie powiązania i będąc tak zaangażowanym, a jednocześnie trzeźwym i realnym w ocenie stosunków Polska–emigracja, „Bass” prawie obojętnie może traktować stawiane mu przez „niezlomnych” zarzuty.

W ocenie SB, Sulik przyjeżdżając do Polski zamierzał „działać maksymalnie na niekorzyść jej ustroju”. Mimo „wrogiej” postawy „Bassa” oficer wywiadu planował pozyskać go do współpracy agenturalnej w celu rozpracowania obiektu „Agora” (paryska „Kultura”) oraz Andrzeja Stypułkowskiego „i innych zaangażowanych czynnie w działaniu przeciwko naszemu ustrojowi”. Przy pomocy Sulika zamierzano również ustalić, a następnie rozpracować mechanizmy powiązań ośrodków opozycyjnych w kraju z „Kulturą” oraz drogi przemytu rękopisów. W szczególności liczył na zdekonspirowanie krajowych autorów publikujących na łamach „Kultury”: „Pelikana” (Zbigniew Florczak), „X.Y.Z” (Henryk Krzeczkowski), „Bartłomieja” (Adam Michnik). Aby sprawdzić szczerłość Sulika funkcjonariusz SB miał go spytać o nazwiska „Stalińskiego” (Stefan Kisielewski), „Koraba” (Józef Hen), „Kołymskiego” (z dwoma ostatnimi osobami „Bass” był zaprzyjaźniony).

Pozytywna odpowiedź na pytanie, rozszyfrowanie tych pseudonimów, będzie świadczyło zarówno o prawdziwości „Bassa” jak i przełamaniu oporów. Będzie elementem wskazującym na przyjęcie propozycji współpracy.

Do przeprowadzenia rozmowy werbunkowej podczas najbliższej wizyty „Bassa” w Polsce wytypowany został pułkownik Wróblewicz. Oficer wywiadu występować miał „z pozycji służby bezpieczeństwa MSW”. Miejsce rozmowy planowano dostosować do sytuacji. Zakładano, że będzie to apartament jednego z warszawskich hoteli: „Przy obiecującym rozwoju dyskusji — jej ciąg dalszy zostałby przeniesiony poza stolicę”. Rozmowy poprzedzić miało kilkudniowe „opracowanie figuranta” przez Biuro „B” (pion obserwacji zewnętrznej SB). Także w trakcie prowadzenia rozmów, jak i po ich zakończeniu, Sulik miał być „kontrolowany środkami techniki operacyjnej” przez Wydział III Departamentu III. Przy oporach („a te z pewnością wystąpią”) oficer wy-

²³ AIPN, 01789/323, Odpis notatki płk. J. Różańskiego z 8 II 1975 r. Rozmowę z oficerem SB i metody inwigilacji B. Sulik przedstawił w reportażu *Dziura w ścianie*.

wiadu miał mu przypomnieć, że już raz (w 1971 roku) deklarował gotowość wspólnego działania przeciwko Radiu Wolna Europa. W przypadku zdecydowanego odrzucenia przez „Bassa” propozycji współpracy agenturalnej oficer wywiadu miał go zobowiązać do zachowania w tajemnicy treści rozmowy oraz uprzedzić („bez kamuflażu”), że nie będzie mógł liczyć na otrzymywanie w przyszłości wiz wjazdowych do Polski. Kontakt miały z nim również zerwać ambasada i Instytut Kultury Polskiej w Londynie oraz instytucje krajowe. W ten sposób Sulik „wchodząc w kolizję z interesami Kraju — nie zyska kapitału dla budowania przyszłości za granicą. Przeciwnie, zostanie ona maksymalnie nadwyrężona”. Zamierzano również kompromitować „Bassa” rozpowszechniając opinię, że „wysługuje się reżimowi”²⁴.

Gdy w końcu września 1976 roku brytyjska stacja telewizyjna ITV nadała film o strajku w stoczni szczecińskiej sprzed ponad pięciu lat *Three Days in Szczecin* (Sulik był autorem scenariusza), plan zwerbowania „Bassa” stanął pod znakiem zapytania. W szyfrogramie z Londynu „Jarema” alarmował Centralę, iż program „jest paszkwilem na nasze kierownictwo i PRL”. Funkcjonariusz tajnych służb skrytykował również brak reakcji „Gospodarza” (ambasadora Starewicza), który nie dość, że nie podjął żadnych działań, to jeszcze zwlekał z zawiadomieniem MSZ o terminie emisji programu. Jedyne co w tej sprawie zrobił Starewicz, to „skrytykował tylko w programie nierealistyczną postać ubowca z automatem za plecami prezydium”. Wraz z konsulem Kalinowskim wziął też udział w kolacji zorganizowanej przez Sulika²⁵.

Złudzenia co do postawy Sulika ostatecznie rozwiązał jego „napastliwy” artykuł o strajku w Szczecinie w październikowym numerze paryskiej „Kultury”. Do wywiadu dotarła też informacja, że „Bass” przygotowuje „wrogą nam w treści” książkę o Grudniu 1970. Kandydat na tajnego współpracownika w oczach SB przeistoczył się w „agresywnego” i „zdecydowanego” wroga PRL. Jako „aktywny działacz reakcyjnej emigracji” Sulik „współpracuje z ośrodkiem dywersyjnym «Kultura»”. Był też „powiązany organizacyjnie i działalnością z opozycyjnymi elementami w Polsce (Michnik, Kuroń i inni)”. Ponadto „skupia i zaczyna przewodzić skrajnie antypolskim elementom emigracyjnym. W działalności antykrajowej ożywia ośrodek «rządu londyńskiego», kierowany obecnie przez «premiera» Kazimierza Sabbata” (przypomniano też, że Sulik był szwagrem Sabbata)²⁶.

Zamiast planowanej rozmowy werbunkowej 2 listopada 1976 roku pułkownik Lipowski przygotował postanowienie o wpisaniu Bolesława Sulika do indeksu osób niepożądanych w PRL. W piśmie do Biura Paszportów MSW uzasadniał:

[Sulik] od 1971 r. działa aktywnie przeciwko podstawowym interesom Polski Ludowej. Autor wrogich nam publikacji w paryskiej „Kulturze”. Współautor i scenarzysta filmu, paszkwilu emitowanego przez telewizję brytyjską. Przyjazdy do Kraju wykorzystywał do kontaktowania się, inspirowania wrogich nam elementów, zbierania danych dla ośrodków dywersji ideologiczno-politycznej²⁷.

²⁴ AIPN, 01789/323, Raport płk. S. Lipowskiego z 28 IV 1976 r.; tamże, Tezy płk. H. Wróblewicz do rozmów z „Bassem” z 4 V 1976 r. Zob.: *Kto był kim w drugim obiegu? Słownik pseudonimów pisarzy i dziennikarzy 1976–1989*, red. D. Świerczyńska, Warszawa 1995.

²⁵ AIPN, 01789/323, Szyfrogram „Jaremy” z 22 IX 1976 r.

²⁶ Tamże, Notatka z 29 X 1976 r. (zał. do wniosku na umieszczenie w indeksie). Zob.: B. Sulik, *Robotnicy*, s. 65–77. W następnych latach (do 1980) B. Sulik opublikował jeszcze dziesięć tekstów na łamach paryskiej „Kultury”; zob.: M. Danilewicz Zielińska, *Bibliografia „Kultura” (1974–1980)*, „Zeszyty Historyczne” (1974–1980), *działalność wydawnicza (1974–1980)*, Paryż 1981, s. 154–155, 182–183, 192.

²⁷ AIPN, 01789/323, Postanowienie płk. S. Lipowskiego z 2 XI 1976 r. o wpisaniu B. Sulika do indeksu osób niepożądanych w PRL.

W „teczce” Sulika znajduje się również notatka „Omula” z Budapesztu. Funkcjonariusz wywiadu donosił, iż na początku kwietnia 1977 roku przy przekraczaniu granicy węgiersko-austriackiej, węgierska służba celna zakwestionowała u pisarza Marka Nowakowskiego dwie książki. Jedna z nich (*The Shadow Line* Josepha Conrada) zawierała dedykację Sulika wskazującą na jego zażyłą znajomość z Nowakowskim²⁸.

Mimo zakazu wjazdu do Polski Sulik nie zerwał kontaktów z działaczami Komitetu Obrony Robotników. O jego krajowych powiązaniach wiedziała SB, sam Sulik nie robił zresztą z tego tajemnicy. Charakteryzując na łamach „Kultury” warszawskie środowisko opozycyjne pisał:

Samo jego istnienie jest demonstracją, a więc pisać o nim należy ostrożnie. [...] Natomiast nie wierzę w obowiązek przemilczania faktu, że ich znam, że bywając w Kraju spotykałem ich, bawiłem się razem i piłem wódkę, że czują do nich sympatię najgłębszą i szacunek²⁹.

W końcu maja 1977 roku, kilka miesięcy po utworzeniu Komitetu Obrony Robotników, w MSW opracowano plan śledztwa przeciwko Jackowi Kurońowi i działaczom KOR, podejrzanym o utrzymywanie kontaktów z zagranicznymi dziennikarzami (w dokumencie wymieniono między innymi Bolesława Sulika). SB zarzucała opozycjonistom przekazywanie zachodnim korespondentom „fałszywych informacji dotyczących” stosunków politycznych, społecznych i gospodarczych w Polsce, w tym także związanych z prowadzeniem śledztwa³⁰. Sulik był jednym z kilku zachodnich dziennikarzy, z którymi telefoniczny kontakt utrzymywali Kuroń czy Michnik. Spotykał się również z działaczami bądź współpracownikami KOR podczas ich wyjazdów na Zachód³¹.

W maju 1978 roku Sulik zamierzał ponownie przyjechać do Polski. Gdy konsul odmówił mu udzielenia wizy w sposób „dość obcesowy”, odwołał się do ambasadora Starewicza. Interwencja nie przyniosła jednak skutku. Przed przekazaniem Sulikowi negatywnej decyzji „Jarema” upewnił się w Centrali o podtrzymaniu decyzji o wpisaniu „Bassa” do indeksu osób niepożądanych w PRL. Z Warszawy nadeszło stanowcze potwierdzenie: „Utrzymujemy indeks. Nie pójdziemy z nim [Sulikiem] na żadne rozmowy. Dał dość dowodów swej wrogości, a więc i podstawy do odmowy”³².

Półtora roku później MSW jednorazowo uchyliło zakaz wjazdu do Polski wobec Sulika. Powodem była śmierć i pogrzeb jego drugiej żony — Elżbiety Sulik-Wasilewskiej. Podczas tygodniowego pobytu w kraju „Bass” poddany był „operacyjnej kontroli”. W „Notatce służbowej” pułkownik Wróblewicz podkreślił, iż wypadek losowy (śmierć mieszkającej w kraju żony) „figurant” wykorzystał do nawiązania „szerokich kontaktów z czynnie działającym środowiskiem antysocjalistycznym”. Na podstawie inwigilacji oficer wywiadu stwierdził, iż po przylocie do Warszawy Sulik odwiedził Woroszyńskiego, u którego spotkał się z Michnikiem. W pogrzebie żony „Bas-

²⁸ Tamże, Notatka służbowa płk. H. Wróblewicza z 15 IV 1977 r. Sulik był autorem scenariusza do filmowej adaptacji powieści Conrada *Smuga cienia* z 1976 roku w reżyserii A. Wajdy.

²⁹ B. Sulik, *Oblężeni*, s. 6. W 1977 r. za artykuły o Polsce drukowane w „Kulturze” Sulik otrzymał nagrodę paryskiego miesięcznika; zob.: *Nagrody „Kultury”*, *Kultura* 1977 nr 7/8(358/359), s. 40.

³⁰ Cyt. za: *Kryptonim „Gracze”. Służba Bezpieczeństwa wobec Komitetu Obrony Robotników i Komitetu Samoobrony Społecznej „KOR” 1976–1981*, wybór, wstęp i oprac. Ł. Kamiński, G. Waligóra, Warszawa 2010, s. 237. Zob. też: A. Friszke, *Czas KOR-u*, s. 205, 224.

³¹ *Kryptonim „Gracze”*, s. 504–505.

³² AIPN, 01789/323, Szyfrogram „Jaremy” z 10 V 1978 r.; tamże, Instrukcja z 18 V 1978 r. dla „Jaremy” dot. „Bassa”.

sa” uczestniczyło też kilku działaczy Komitetu Obrony Robotników: Adam Michnik, Jacek Kuroń, Jan Józef Lipski, Halina Mikołajska, Jan Lityński, Barbara Toruńczyk, Aniela Steinsbergowa, Ludwik Cohn oraz Wiktor Woroszyński. Jeszcze tego samego dnia Sulik odwiedził Lipskiego, zaś dwa dni później ponownie był u Woroszyńskiego oraz spotkał się z Gustawem Gottesmanem i Tadeuszem Konwickim. Odnotowano również, że Sulik był w ambasadzie brytyjskiej, a po wyjściu dzwonił z budki telefonicznej do nieznanego rozmówcy. Gdy wyjeżdżał z Polski na lotnisku żegnał go Michnik. O kontaktach Sulika z „aktywem” KSS-KOR wywiad zawiadomił Szefa Zwiadu Wojsk Ochrony Pogranicza, sugerując dokonanie kontroli celnej. Sulik zapewne spodziewając się rewizji nie przewoził jednak żadnych „wrogich” materiałów³³.

Gdy jesienią 1980 roku Sulik wybierał się do kraju, „Scot” alarmował z Londynu, że emigracyjny publicysta i filmowiec „chce złamać zakaz korzystając z obecnej sytuacji i faktu, że wielu jego kolegów i przyjaciół w Polsce zajmuje kierownicze stanowiska w «Solidarności»”. Funkcjonariusz londyńskiej rezydentury wywiadu uważał, że ewentualne zniesienie zakazu wjazdu dla Sulika nie da nic dobrego: „Jest on tu nadal aktywnym organizatorem różnego rodzaju pomocy dla wrogów socjalizmu w Polsce”. Gdy w połowie listopada Wajda przyjechał do Londynu na pokaz swoich filmów w Instytucie Kultury Polskiej, „już w pierwszych słowach po wyjściu z samolotu skierowanych do dyrektora IKP, zapytał «gdzie jest Sulik». Tylko jego prosił na tłumacza”. Grożąc zerwaniem imprezy wprowadził też Sulika do IKP.

Tak więc sytuacja jest taka — raportował „Scot” — że „Bass”, który jeszcze dwa miesiące temu demonstrował na czele bandy antykomunistów pod Ambasadą, obecnie razem z Wajdą wystąpił na scenie IKP³⁴.

W następnych latach Sulik nadal zajmował „antysocjalistyczną postawę”. W maju 1982 roku Ambasada PRL w Londynie zawiadomiła MSZ, iż stacja ITV w godzinach wieczornych wyemitowała dwugodzinny program *Strajk*, oparty na wydarzeniach w Gdańsku w sierpniu 1980 roku. Autorem scenariusza był Sulik. W programie nawiązano do strajków na Wybrzeżu w 1970 roku oraz wprowadzenia stanu wojennego i zawieszenia działalności „Solidarności”. Informację z Londynu MSZ przekazało do wiadomości MSW³⁵.

³³ Tamże, Notatka służbowa płk. H. Wróblewicz z 4 XII 1979 r. Z E. Smoleń-Wasilewską, dziennikarką tygodnika „Film”, Sulik związał się uczuciowo na początku lat 70. W marcu 1977 roku Smoleń-Wasilewska zgłosiła się do Konsulatu Generalnego PRL w Londynie, aby przedłużyć o kolejny rok ważność swojego paszportu. W Wielkiej Brytanii przebywała na leczeniu na zaproszenie Sulika. Przy okazji załatwiania sprawy „rozmowę ogólną” przeprowadził z nią „Jarema”. Gdy Smoleń-Wasilewska wspomniała, że w przyszłym roku zamierza wraz z Sulikiem powrócić na stałe do kraju, funkcjonariusz z sarkazmem stwierdził, iż pracownicy konsulatu oglądają telewizję oraz czytają prasę. W notatce służbowej dodał, że przebywająca w kraju córka Smoleń-Wasilewskiej bezprawnie pobiera rentę inwalidzką matki. Przyjaciółka Sulika wygadała się również, że w zeszłym roku widziała się z córką w Budapeszcie (w paszporcie rzeczywiście miała stempel węgierski). Na marginesie tej sprawy „Jarema” stwierdził: „wydaje się niezbędne dokonanie ustaleń z innymi krajami socjalistycznymi, takimi jak CSRS, Węgry, NRD by nie wpuszczali naszych obywateli, posiadaczy paszportów jednokrotnych, którzy wjechali do tych krajów spoza PRL. Gdyby istniało takie porozumienie — podkreślił — wówczas nie byłoby takich wojaży, jak np. Smoleń do Budapesztu”. Z pieczętek w jej paszporcie wynikało zresztą, że „sporo wraz z «Bassem» podróżują po Europie”; zob.: tamże, Notatka służbowa Jaremy” z 2 III 1977 r. dot. Elżbiety Smoleń-Wasilewskiej.

³⁴ Tamże, Notatka płk. H. Wróblewicz z 27 XI 1980 r. na podstawie uwag „Scota”.

³⁵ Tamże, Teleks Ambasady PRL w Londynie do MSZ z 18 V 1982 r.

W czerwcu 1985 roku zakończone zostało rozpracowanie Sulika. Jeśli celem podjętych dziewięć lat wcześniej działań było „wypracowanie dialogu operacyjnego z «Bassem»”, czyli pozyskanie Sulika do współpracy agenturalnej, to zamierzenia tego nie udało się zrealizować. Wywiad nie odnotował co prawda, aby po 1982 roku „figurant” angażował się w działalność opozycyjną, jednak podporucznik Andrzej Łukiński stwierdził również, iż „nie ma żadnych szans pozyskania «Bassa» do współpracy operacyjnej”. Funkcjonariusz wywiadu dodał, że „w sprawie nie poniesiono wydatków operacyjnych”³⁶.

Po raz pierwszy po kilkuletniej przerwie Sulik przyjechał do Polski na przełomie września i października 1985 roku. Podczas pobytu w kraju zbierał materiały do pierwszego odcinka serialu dokumentalnego o historii Polski w XX wieku. Cykl zatytułowany *The Struggles for Poland (Walki o Polskę)* składał się z dziewięciu odcinków i realizowany był na zlecenie telewizji brytyjskiej, amerykańskiej oraz zachodnioniemieckiej³⁷.

W następnym roku Sulik ponownie zamierzał przyjechać do kraju. Tym razem realizował odcinek poświęcony historii Kościoła w Polsce. W rozmowie z dyrektorem Instytutu Kultury Polskiej w Londynie deklarował, że chce „obiektywnie” przedstawić rolę i miejsce Kościoła w Polsce. Zobowiązał się również, że podczas pobytu w kraju będzie się zajmował wyłącznie przeprowadzaniem wywiadów na potrzeby filmu oraz przestudiowaniem dokumentacji dostarczonej przez „Interpress”. Mimo to nie otrzymał zgody na udzielenie wizy³⁸.

Choć rozpracowanie Sulika formalnie zakończono w 1985 roku, SB nie przestała się nim interesować podczas jego wizyt w kraju. W trakcie tygodniowego pobytu w Warszawie na początku marca 1988 roku Sulik mieszkał w hotelu „Forum”. Zapewne na podstawie donosów pracownika recepcji, podpułkownik K. Ochociński z Biura „B” MSW zawiadamił podpułkownika W. Kasprzaka z Departamentu I, że nazajutrz po przyjeździe Sulik o godzinie 9:10 zszedł do recepcji i poprosił o książkę telefoniczną instytucji. Innego dnia wrócił do hotelu o 12:20, „niósł paczkę zapakowaną w papier firmowy Domów Centrum”. W dniu wyjazdu o godzinie 14:05 „Sulik zjechał na hall w towarzystwie dwóch mężczyzn — wszyscy nieśli bagaże”, a po wyjściu z hotelu wsiedli razem do samochodu marki „Polonez” (podał numer rejestracyjny)³⁹. Tylko do czego te banalne informacje mogły być przydatne wysokiemu funkcjonariuszowi wywiadu, zwłaszcza pięć dni po wyjeździe Sulika z Polski?

W nowej Polsce Sulik związał się ze środowiskiem Unii Demokratycznej. W 1991 roku zrealizował kontrowersyjny film dokumentalny *In Solidarity (W Solidarności)*, będący swoistym zapisem życia społeczno-politycznego w pierwszym roku po upadku PRL. Latem tego roku wrócił też na stałe do kraju. W 1992 roku wyreżyserował film *Generał* (wywiad-rzeka z Wojciechem Jaruzelskim). W 1993 roku z rekomendacji UD wszedł do Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji, której był przewodniczącym w latach 1995–1999. Od roku 2000 do 2003 zasiadał w radzie nadzorczej Telewizji Polskiej. Sulik był jednym z najważniejszych świadków w aferze Rywina. Jako jedyna osoba spoza „Agory” przed ujawnieniem sprawy wysłuchał nagrania rozmowy Adama Mich-

³⁶ Tamże, Notatka końcowa ppor. A. Łukińskiego z 19 VI 1985 r. sprawy SMW nr XI/720/76 krypt. „Bass”

³⁷ Tamże, Pismo Biura Paszportów MSW z 8 I 1986 r. do Departamentu I MSW.

³⁸ Tamże, Szyfrogram „Briga” z Londynu z 30 IX 1986 r.; tamże, Pismo Departamentu I z 8 X 1986 r. do Departamentu IV MSW.

³⁹ Tamże, Pismo ppłk. K. Ochocińskiego z 16 III 1988 r. do ppłk. W. Kasprzaka.

nika z Lwem Rywinem. Zeznając przed sejmową komisją śledczą kwietniu 2003 roku zapewniał, iż nie wierzy, żeby za korupcyjną propozycją Rywina stał premier Leszek Miller. Bronił także prezesa TVP Roberta Kwiatkowskiego⁴⁰.

Bolesław Sulik zmarł 22 maja 2012 roku w wieku 83 lat⁴¹.

BOLESŁAW SULIK—LIAISON OFFICER FROM LONDON

Bolesław Sulik (1929–2012), an emigration publicist, script writer and filmmaker, from the second half of the 60's of the 20th century visited Poland several times. He cooperated with leading Polish directors Andrzej Wajda nad Jerzy Skolimowski. In the 70's he established contact with the budding opposition, Adam Michnik among others. He became the unofficial liaison officer between the countrys' opposition (the Workers' Defence Committee) and *Kultura* in Paris. The Security Service intended to enlist him. In 1976 the candidate for a secret collaborator was listed in the index of *persona non grata* in the People's Republic of Poland.

KEY WORDS: Intelligence in the People's Republic of Poland towards emigration; Bolesław Sulik; Parisian *Kultura*; political opposition in the People's Republic of Poland.

⁴⁰ *Chcę sprzedawać polskie talenty* [z B. Sulikiem rozm. T. Sobolewski], Kino 1991 nr 10, s. 3–7; *Od kryzysu do kryzysu* [z B. Sulikiem rozm. B. Janicka i A. Kołodyński], Kino 1994 nr 11, s. 4–6, 40; B. Sulik, *Sprawozdanie z działalności Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji*, Kino (dod. Reżyser), 1999 nr 6, s. 1–3. O przesłuchaniach przed sejmową komisją śledczą obszernie informowała prasa, m.in.: „Gazeta Wyborcza” czy „Rzeczpospolita”.

⁴¹ *Bolesław Sulik nie żyje*, Gazeta Wyborcza 2012 nr 119, s. 3; T. Glazer, *Bolek*, Dziennik Polski (Londyn) 2012 nr 120, s. 9.



PAWEŁ JASIENICA *VERSUS* JÓZEF MACKIEWICZ. CZYJA DROGA DONIKĄD?

Arkadiusz KIERYS (Toruń)

Wolność bez możliwości wyboru nie jest w ogóle żadną wolnością;
człowiek musi przyjąć swoją kondycję i stale wybierać na własne ryzyko,
nawet jeżeli karą jest śmierć.

Czesław Miłosz, *Historia literatury polskiej*

Biografie obu wilnian były podobne, wybory życiowe i światopogląd zbliżone, a spojrzenie na tradycję Wielkiego Księstwa Litewskiego wręcz identyczne. Wszystko zmienił wybuch drugiej wojny światowej i potrójna okupacja Wileńszczyzny, wówczas każdy poszedł własną drogą, która nie była wymarzoną drogą dla żadnego z nich.

Kwestia polemiki między Jasienicą a Mackiewiczem pojawiła się u autora niniejszego artykułu wraz z rozwojem pracy nad biografią Leona Lecha Beynara¹; zgromadzony materiał pozwolił na własną refleksję nad tym bratobójczym pojedynkiem, w którym *meritum* przestało z czasem odgrywać jakąkolwiek rolę, a inicjatywę przejęli adwersarze obu stron, okopani i bezpieczni na swoich pozycjach. Przyznaję — artykuł jest formą obrony Jasienicy oskarżanego o współpracę z propagandą komunistyczną przeciwko Józefowi Mackiewiczowi. Uważam, że nie tylko nigdy takiej współpracy nie było, ale i sam niezaprzeczalny atak dotyczył wyłącznie wewnętrznych kwestii kresowiaków — a nie polityki w wymiarze ideologicznym. Przyznaję rację Czesławowi Miłoszowi — wilnianinowi — który może właśnie z racji pochodzenia, cenil i szanował obu pobratymców, rozumiejąc zarazem ich dylematy.

Józef Mackiewicz doczekał się dwóch monografii², jednej antologii³ i osobnego —

¹ A. Kierys, „Paweł Jasienica. Biografia publicysty w PRL-u” (w przygotowaniu).

² W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewicz. (Zarys monograficzny)*, Kraków 2007; G. Eberhardt, *Pisarz dla dorosłych. Opowieść o Józefie Mackiewicz. Wrocław 2008.*

³ *Józef Mackiewicz i krytycy. Antologia tekstów*, pod red. M. Zybury, Łomianki 2009.

poświęconego jemu — tomu „Archiwum Emigracji”⁴, co w stosunku do Jasienicy jest dorobkiem nader obszernym. Beynar nie doczekał się biografii w pełnym tego słowa znaczeniu — powstały dwie prace przypominające zarys monograficzny — pierwsza, to praca magisterska Bernarda Wiadernego⁵, ograniczona zakresem chronologicznym do lat wojny i okupacji, i — co zrozumiałe — pozbawiona źródeł archiwalnych MSW, dziś spoczywających w Instytucie Pamięci Narodowej. Druga, to wspomnienia córki Pawła Jasienicy, Ewy Beynar-Czczott⁶, mające — siłą rzeczy — charakter pamiętnikarski. Jasienica pozostawił także niedokończony *Pamiętnik* pisany pod koniec życia⁷.

Najlepiej jednak mówią o sobie sami zainteresowani w swych dziełach, których — podobnie jak w wypadku szkiców i artykułów przyjaciół i kolegów po piórze — nie sposób tutaj, ze względu na ograniczoność pracy, przytoczyć. Wymieniam je w przypisach.

Gente Ruthenus

Różnica wieku była niewielka — Józef urodził się w roku 1902 w Petersburgu, Leon siedem lat później w Symbirsku nad Wołgą — późniejszym Uljanowsku; obaj pochodzili z carskiej Rosji, dla obu pierwszym monarchą był Mikołaj II. Józef uczęszczał do gimnazjów w Wilnie i, nie zdawszy matury w terminie, jako ochotnik, zaciągnął się do ułanów, by walczyć z bolszewikami w wojnie roku 1920⁸. W tym czasie rodzina Beynarów uciekała z Ukrainy przed wojskami Budionnego i Tuchaczewskiego, bitwę warszawską przeżyli w „oblężonej” stolicy, ale szkołę gimnazjalną młody Lech ukończył już w Grodnie — do Wilna przybył na studia w 1928 roku. Ten pierwszy okres doświadczeń dziejowych wywarł podobny wpływ na obu chłopców. Zachowała się w ich świadomości nostalgia do mieszkańców ogromnego kraju lat dzieciństwa. Mackiewicz pisał o niezwyklej gościnności i przyjacielskich stosunkach z rosyjskimi rówieśnikami, mimo doby „niewoli i ucisku”⁹, i podpisałby się zapewne także pod słowami Jasienicy, który w *Pamiętniku* przyznawał, że wywiózł na zachód dorobek w postaci szczerzej sympatii do narodu rosyjskiego — wśród którego żył „nigdy nie kryjąc narodowości ani wyznania”¹⁰.

Studia rozpoczął Mackiewicz na Uniwersytecie Warszawskim na Wydziale Filozoficznym, gdzie zgłębiał nauki przyrodnicze — prawdziwą pasją była ornitologia. Przerwał je w stolicy i kontynuował krótko w Wilnie na Uniwersytecie Stefana Batorego (USB). Ale i te studia nie trwały długo, zaledwie rok, po czym zaczął robić coś, co, jak mu się wydawało, robi najlepiej — pisać. Pisał do „Słowa”, konserwatywnej gazety, w której redaktorem naczelnym był jego starszy brat, Stanisław Mackiewicz (w przeszłości znany jako Cat-Mackiewicz). Zastąpił reportażami, a ich zbiór wydany w tomie

⁴ Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty 2003 z. 5/6: blok artykułów zatytułowany „Józef Mackiewicz — szkice i wspomnienia” (s. 155–315).

⁵ B. Wiaderny, *Paweł Jasienica. Fragment biografii, wrzesień 1939 — brygada Łupaszki 1945*, Komorów 1991.

⁶ E. Beynar-Czczott, *Mój ojciec Paweł Jasienica*, Warszawa 2006.

⁷ P. Jasienica, *Pamiętnik*, Warszawa 2007.

⁸ W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna*, s. 54–58.

⁹ Tamże, s. 66, 116; „Żaden chyba z pisarzy, a na pewno: pisarzy polskich nie zęgnął carskiej Rosji z takim serdecznym żalem, w słowach tak strzeżliście natchnionych, jak uczynił to autor *Lewej wolnej*”; W. Lewandowski, *Rosja Józefa Mackiewicza*, [w:] *Józef Mackiewicz i krytycy*, s. 551.

¹⁰ P. Jasienica, *Pamiętnik*, s. 47–48.

Bunt rojstów z 1938 roku, był prawdziwą rewelacją wydawniczą na Wileńszczyźnie¹¹. Sam Ksawery Pruszyński pisał wówczas w recenzji:

Tragiczna, lecz państwowotwórcza, bo walcząca z zakłamaniami, łatwizną, kwietyzmem, jest książka Józefa Mackiewicza. Tyle książek czcnych i głupich wydaje się dziś w Polsce, a tak kapitalne studium nie znalazło wydawcy! Będzie zwalczana, będzie przemilczana, zmobilizuje się przeciw niej ludzie o znanych nazwiskach [...]. Bo żadna nie miała bezczelności powiedzieć aż tak dużo prawdy. Tego nie zwykliśmy wybaczać¹².

Proroctwo Pruszyńskiego spełniło się, życie i działalność Mackiewicza będzie ciągłym płynięciem pod prąd. Beynar zapamiętał go z tego okresu jako jednego z najlepszych polskich reportażyistów, a przede wszystkim właśnie jako autora doskonałego *Buntu rojstów*¹³.

Studiując w latach 1928–1932 na USB, Jasienica uzyskał dyplom magistra filozofii „w zakresie historii”¹⁴. Odsłużył wojsko w elitarnym 1. Pułku Piechoty Legionów, stacjonującym w Wilnie, i po roku egzystencji „przy rodzicach” — na bezrobociu — podjął pracę nauczyciela historii w trzech gimnazjach: jednym państwowym, jednym prywatnym i jednym żydowskim¹⁵. Po dwóch latach wygrał konkurs na spikera Rozgłośni Polskiego Radia w Wilnie, gdzie spotkał przyjaciela z czasów studenckich — Czesława Miłosza¹⁶. Jeszcze przed wojną wydał dwie prace: *Zygmunt August na ziemiach dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego* oraz *Ziemie północno-wschodnie Rzeczypospolitej Polskiej za Sasów*, mające charakter pomocy dydaktycznej dla nauczycieli gimnazjum¹⁷.

Światopogląd obu wilnian ukształtował się w okresie dojrzewania, nauki i wkraczania w dorosłe życie. Dla Mackiewicza i Beynara podstawową wartością był liberalizm, czyli wolność jednostki ponad wszystko, natomiast największym grzechem ówczesnych społeczeństw była, według nich, ideologia nacjonalizmu¹⁸. Dla Józefa, ważnym problemem, będącym efektem postanowień traktatu wersalskiego, było istnienie państw wielonarodowych o charakterze nacjonalistycznym. W sensie geopolitycznym natomiast problem dotyczył dwóch potężnych podmiotów międzynarodowych — Niemiec i Rosji sowieckiej — które nie tylko nie akceptowały ładu wersalskiego, ale oficjalnie dążyły do jego obalenia¹⁹. Szczególny niepokój budził jednak bolszewizm (zza wschodniej granicy), którego

¹¹ „Mackiewicz opisywał geograficzną, społeczną i historyczną specyfikę ziem byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Odkrywał i objaśniał nie rozpoznane wcześniej zjawiska i konflikty, zwłaszcza religijne i ekonomiczne, rozwijające się na tych terenach, odkąd stały się częścią II Rzeczypospolitej”; W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna*, s. 146.

¹² K. Pruszyński, *Książka o człowieku głębinowym*, Wiadomości Literackie 1938 nr 9; cyt. za: *Józef Mackiewicz i krytycy*, s. 44.

¹³ P. Jasienica, *Moralne zwłoki szlachcica kresowego*, Świat 1955 nr 43; przedruk w: tenże, *Ślady potyczek*, Warszawa 2009, s. 195.

¹⁴ Fotokopia Dyplomu magistra filozofii [w:] E. Beynar-Czeczott, *Mój ojciec Paweł Jasienica*, s. 33.

¹⁵ Instytut Pamięci Narodowej, Biuro Udostępniania (dalej: IPN BU), 0204/19/1, L. L. Beynar, „Życiorys”, Kraków, 5 lipca 1948, k. 46.

¹⁶ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 236, 259.

¹⁷ L. Beynar, *Zygmunt August na ziemiach dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego*, Wilno 1935; tenże, *Ziemie północno-wschodnie Rzeczypospolitej Polskiej za Sasów*, Wilno 1939.

¹⁸ Por.: W. Chudy, *Józefa Mackiewicza filozofia człowieka i polityka*, Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty 2003 z. 5/6, s. 161–163.

¹⁹ W. Bolecki, *Antypolityczny antykomunista. Sylwetka ideowa Józefa Mackiewicza*, [w:] *Mysł polityczna na wygnaniu. Publicyści i politycy polskiej emigracji powojennej*, red. A. Friszke, Warszawa 1995, s. 83–85.

polityczne *novum* [...] polega[ło] na cynicznym traktowaniu wszelkich zobowiązań, na traktowaniu każdego działania jedynie jako — wygodnej w danej chwili — taktycznej rozgrywki, której ostatecznym celem jest utrzymanie władzy i jej ekspansja²⁰.

Na światopogląd Beynara miał niezaprzeczalny wpływ ówczesny mentor wileńskich studentów — profesor Marian Zdziechowski — znany w kręgach akademickich ze swoich antytotalitarnych poglądów; m.in. był zdecydowanym przeciwnikiem ideologii komunistycznej pobliskich Sowieców i wszystkich innych przejawów totalitaryzmu, a więc także polskiego autorytaryzmu w wykonaniu sanacji; stąd zapewne odmowa wpływowym kręgom warszawskim, by wysunęły jego kandydaturę w wyborach na prezydenta po przewrocie majowym²¹. On był autorem słynnej zasady, w myśl której pretensje nacjonalistyczne tym są większe, im zasługi dla kultury narodowej mniejsze²². Leon świadomie wybrał historię, bo na przekór temu, co głosił o ludziach XX wieku, chciał podźwignąć spadek po rzeczywistej historii: „tej urwanej w roku 1795 przez ostateczny rozbiór Rzeczypospolitej Obojga Narodów”²³. Ponadto tkwiło w nim przekonanie, że Polacy, jako spadkobiercy i „diedzice najstarszej kultury” na tej połaci kontynentu mają moralny obowiązek przypominać i ratować to, co do uratowania pozostało ze wspólnego dorobku wielu równoprawnych narodów Rzeczypospolitej²⁴.

I tu pojawia się jeszcze jeden punkt styczny poglądów dla obu spadkobierców Pierwszej Rzeczypospolitej — urzeczenie i szacunek dla niegdysiejszego wielonarodowego Wielkiego Księstwa Litewskiego — kierunek myśli, zwany z czasem „ideą krajową”. „Krajowcy”, których najbardziej znanym przedstawicielem był właśnie Józef Mackiewicz, uznawali Litwę za ojczyznę wielu narodów:

społeczeństwo tych ziem to amalgamat krwi litewskiej, polskiej, białoruskiej, przemieszany z Żydami, Tatarami, Karaimami, Starowiercami²⁵.

Żaden z tych narodów z osobna, a jedynie wszystkie razem miały prawo do niego, do kraju bez granic narodowych, językowych i religijnych. Litwa historyczna, a nie etniczna była esencją ich poglądów. Stąd też m.in. negowanie pojęcia „kresy” jako *a priori* określającego część jakiejś całości — w tym wypadku region Drugiej Rzeczypospolitej. Michał Römer, mentor „krajowców” (obok Ludwika Abramowicza), już w momencie kształtowania się obu państw w 1919 roku notował w swoim *Dzienniku*:

Litwa jest krajem mieszanym, krajem o odrębnych strefach przewagi tej lub innej kultury narodowej, [...] Wilno jest w równej mierze stolicą współżycia, nie zaś panowania, władzdem kooperacji kulturalnej ludów krajowych, nie zaś narzędziem podporządkowania jednych drugim!²⁶.

Jasienica nigdy wprost nie deklarował przynależności do „krajowców”, nie sposób

²⁰ Tenże, *Ptasznik z Wilna*, s. 116.

²¹ S. Kościółkowski, *Marian Zdziechowski jako uczyony, myśliciel i człowiek*, Spotkania 1981 nr 15, s. 78.

²² P. Jasienica, *Pamiętnik*, s. 91.

²³ Tamże, s. 88.

²⁴ Tamże, s. 91.

²⁵ W. Bolecki, *Antypolityczny antykomunista*, s. 84–85.

²⁶ Biblioteka Litewskiej Akademii Nauk, Dział Rękopisów, M. Römer, *Dziennik*, t. 26, k. 187; zob. też: R. Miłkys, *Wilno i Wileńszczyzna w koncepcjach Michała Romera i krajowców*, [w:] *Europa nieprowincjonalna. Przemiany na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej (Białoruś, Litwa, Łotwa, Ukraina, wschodnie pogranicze III Rzeczypospolitej Polskiej) w latach 1772–1999*, pod red. K. Jasiewicza, Warszawa–Londyn 1999, s. 57–65.

jednak interpretować jego słów i zachowań, inaczej niż właśnie jako wyrazu pełnej akceptacji takich poglądów. W czasie okupacji uprawiał swoistego rodzaju intelektualny masochizm, gdy na jego oczach umierała Wileńszczyzna wielonarodowa i wielokulturowa, „w tragicznej i ślepej walce wszystkich przeciwko wszystkim, [kiedy] dogasały polityczne tradycje Rzeczypospolitej Obojga (a raczej wielu) Narodów”²⁷, w chwilach wolnych od pracy zaglądał do kościoła Bernardynów, odszukiwał pamiątki tradycji *Trylogii* — Polski XVII wieku — jedna z tablic nagrobnych, z 1646 roku, pochodziła z „tamtej strony «smugi cienia» historii”. Po latach pisał:

gorzka to była satysfakcja intelektualna patrzeć na tę pamiątkę w dobie okupacji. A jednak uprawiałem to samoudręczenie i często przychodziłem patrzeć na nią²⁸.

Nad grobem swojego pobratymcy z Wilna, „żubra kresowego”, przyjaciela — Stanisława Cata-Mackiewicza — mówił:

Rzeczpospolita Obojga Narodów, pierwsze w dziejach państwo dla wielu narodowości. To jego ukochane Wilno w r. 1655 w chwili swego upadku i katastrofy liczyło dwadzieścia trzy kościoły katolickie, dziesięć cerkwi unickich, dwie prawosławne, świątynie ewangelickie: luterzańską i kalwińską, bożnice Starego Zakonu, meczet tatarski. Już wtedy w XVII wieku mówiono, że nigdzie na świecie nie czci się Boga w sposób tak rozmaity jak w Wilnie.

Prawdziwi dziedzice tych tradycji są odporni na ksenofobię, na odruchy wrogości wobec narodów, z którymi sąsiadować im przyszło o miedzę lub na kontynencie²⁹.

I jeszcze na koniec tych rozważań, dotyczących czasów dwudziestolecia międzywojennego i wspólnych obu mieszkańcom Wilna poglądów, warto wspomnieć o ich stosunku do religii, a ściślej mówiąc — katolicyzmu. Powiedzieć o nim chłodny, to mało — raczej mocno krytyczny. Jasienica, który po wojnie schronił się pod skrzydłami metropolitarnymi ks. Adama Sapiehy, żartował, że zmusiło go do tego zwycięstwo komunizmu w Polsce, mimo osobiście libertyńskich poglądów³⁰. Ale już bez żartów pisał w *Polsce Piastów*:

Polacy są narodem katolickim, ale ich stosunek do wiary polega na uczuciu i przywiązaniu do tradycji. Tyle razy już pisano o braku u nas głębszych zainteresowań religijnych. I dziś jeszcze przeciętny polski katolik nie zna większości dogmatów i wskutek tego — wzorem swego przodka z XIII wieku — właściwie nie wie, w co wierzy³¹.

Mackiewicz, w proteście przeciwko dyskryminacyjnej polityce sanacji wobec prawosławnych na Kresach, porzucił katolicyzm, przechodząc do kościoła dyzunitów w 1938 roku, czym wielokrotnie szczycił się wśród znajomych³².

Podczas gorącego lata 1939 roku drogi obu Wilnian rozeszły się ostatecznie, choć paradoksalnie właśnie wtedy po raz pierwszy nawiązali ze sobą dialog.

Już dwa dni po wkroczeniu Sowieców do Polski bracia Mackiewiczowie opuścili Wilno i schronili się w Kownie na terytorium Republiki Litewskiej, tam też przeżyli cały okres kampanii wrześniowej i tzw. pierwszej okupacji sowieckiej. Józef opubli-

²⁷ P. Jasienica, *Krew pobratymcza*, Twórczość 1956 nr 1, s. 111; przedruk w: tenże, *Tylko o historii*, Warszawa 2009, s. 140.

²⁸ Tamże.

²⁹ Cyt. za: A. Niemczykowa, *Moje Wilno*, [w:] *Europa nieprovincjonalna*, s. 96.

³⁰ Z. Żbikowski, *Kapitan martwej armii — Paweł Jasienica*, *Życie* (Warszawa) 14.04.2001.

³¹ P. Jasienica, *Polska Piastów*, Warszawa 2007, s. 210.

³² W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna*, s. 74.

kował w gazecie litewskiej artykuł *Mes Vilniciai (My, Wilnianie...)*, w którym przedstawił swoje poglądy na „krajowość” Wileńszczyzny. Miało to być nowe otwarcie w stosunkach polsko-litewskich, jak napisała redakcja: „smuga światła [rzucona] na ogół tych zagadnień”³³. Mackiewicz — podpisany tam jako Juozas Mackievičius — wyrażał akceptację przejścia Wilna przez wojska litewskie, ku obopólnej — polsko-litewskiej — korzyści, nazwał to „wspólną interesów”. Podał krytyce przedwojenną politykę sanacji, szczególnie w stosunku do mniejszości narodowych. Artykuł odniósł negatywny skutek, szczególnie w środowisku polskich żołnierzy internowanych na Litwie, odmawiali mu oni nie tylko prawa wypowiedzenia się w imieniu ogółu Polaków, ale też zarzucali zachowanie niegodne Polaka³⁴.

Mackiewicz wrócił do Wilna wraz z przejściem miasta przez władze litewskie i, jak natychmiast zauważył, płonne okazały się jego marzenia o wspólnym „kraju”:

Omyliłem się kompletnie. Społeczeństwo polskie zachowało się wrogo wobec faktu wkroczenia wojsk litewskich. Społeczeństwo zaś litewskie uczyniło wszystko, aby wrogość tę spotęgować i rozłam pogłębić³⁵.

W mieście natychmiast wybuchły zamieszki wywołane albo nagłą drożyzną w sklepach (i wymianą złotych na lity), albo manifestacjami młodzieży polskiej skandującej: „precz z Litwą! Dajcie nam Sikorskiego!”³⁶. Uspokojenie przyszło wraz z represjami policyjnymi i puszczaniem na miasto bojówek nacjonalistów litewskich. Potem władze administracyjne przeszły do segregacji mieszkańców na: obywateli, uchodźców i cudzoziemców, wśród których znalazła się zdecydowana większość rodowitych wilnian. Rugowano także Polaków z pracy, zamknięto uniwersytet, przymusowo litwinizowano nazwiska i szyldy, a językiem urzędowym stał się litewski, którego nikt w mieście nie znał³⁷.

Ppor. Beynar powrócił do Wilna niemalże w tym samym czasie, co Józef Mackiewicz — w dniu opuszczenia Wileńszczyzny przez Armię Czerwoną. Wcześniej — od 1 do 23 września — w ramach 33. Dywizji Rezerwowej Samodzielnej Grupy Operacyjnej „Narew” bronił granicy północnej od strony Prus Wschodnich. Walczył pod Różaną, Wyszkowem, Włodawą, w widłach Bugu i Narwi³⁸. Wiadomość o wkroczeniu Sowietów do Polski dotarła do niego dwa dni po agresji — 19 września 1939 roku — kiedy najwyższych władz państwowych nie było już w kraju. Beynar zapamiętał tę chwilę dobrze i odtworzył po latach:

³³ Pierwodruk artykułu: „Lietuvos Žinios” („Wiadomości Litwy”) 14.10.1939; tekst artykułu przetłumaczył na j. polski i opublikował C. Chlebowski, Tygodnik Powszechny 1989 nr 41, s. 4. Artykuł ten Mackiewicz napisał już po podpisaniu układu między Moskwą a Kownem o przejściu Wileńszczyzny przez Litwę (10 października 1939), a przed formalnym wkroczeniem wojsk litewskich do Wilna (28 października 1939).

³⁴ W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna*, s. 167–168.

³⁵ J. Mackiewicz, *Prawda w oczy nie kole*, Londyn 2011, s. 95.

³⁶ M. Krzpekowski, *Wspomnienia dziennikarza z czasów okupacji (Wilno 1939–1941)*, *Zeszyty Historyczne* 1978 z. 45, s. 148–149.

³⁷ K. Tarka, *Epigoni Wielkiego Księstwa Litewskiego. Krajowcy wileńscy 1939–1940*, *Zeszyty Historyczne* 1993 z. 103, s. 103.

³⁸ Na temat walk 33. i 41. Dywizji Piechoty (w których służył Beynar) zob.: T. Zieleniewski, *Niedoszła bitwa nad Narwią w 1939 r.*, *Wojskowy Przegląd Historyczny* 1971 nr 1; tenże, *33 Dywizja Piechoty rez. w bitwie nad Bugiem we wrześniu 1939 r.*, *Wojskowy Przegląd Historyczny* 1969 nr 3–4.

Tego samego dnia doszedłem do przekonania, że nie ma takiej siły na świecie, która by mogła (i chciała) przywrócić Polsce jej dotychczasowe granice wschodnie. Francuzi zaś i Anglicy pierwsi łatwo pogodzą się z faktem dokonany. Zwierzyłem się dowódcy kompanii, uczciwemu i odważnemu żołnierzowi, który natychmiast nazwał moje wywody bzdurą. „To są nasi sprzymierzeńcy” — powiedział, mając oczywiście na myśli Zachód³⁹.

Jednostki polskie zmierzały na południe do granicy węgierskiej, otoczone jednak pod Biłgorajem złożyły broń — długa kolumna jeniecka ciągnęła ku oflagom. Na jednym z etapów w Opatowie — dzięki pomocy miejscowych — Beynarowi udało się zbiec, z niewoli, ruszył natychmiast do Wilna⁴⁰.

Mackiewicz kontynuował na „Litwie Smetonowskiej”⁴¹ — jak nazywali ją teraz Polacy — misję „krajowości”: założył „Gazetę Codzienną”, w której przekonywał, że przed Polakami istnieje tylko jedna alternatywa — albo Wilno litewskie, albo sowieckie — co faktycznie nie było żadnym wyborem, gdyż odpowiedź wydawała się oczywista⁴². Dużo miejsca poświęcał „wojnie zimowej” między Finlandią a ZSRR — co wobec jego antysowieckich poglądów było oczywiste. Niestety zaangażował się także w propagowanie na łamach swojego pisma endeckich broszur antysanacyjnych, które znawcy przedmiotu określają mianem pamfletów politycznych, pisanych wulgarnym językiem i uwłaczających godności narodowej Polaków⁴³. Sam Miłosz uważał, że właśnie te broszury — których współautorstwo przypisywał Mackiewiczowi — stały się zarzewiem konfliktu z Polskim Podziemem: „[...] od tej broszury zaczyna się, moim zdaniem, seria oskarżeń o zdradę, mających ścigać Józefa Mackiewicza”⁴⁴.

Ale dla władz litewskich, coraz bardziej nacjonalistycznych, nawet sam Mackiewicz okazywał się za mało litewski. W czerwcu 1940 roku Sowieci powtórnie wkroczyli do Litwy, rozpoczynając tzw. drugą okupację, tym samym jakkolwiek wolna prasa — polska czy litewska — przestała się ukazywać. „Gazetę Codzienną” połączono z innymi pismami, tworząc jedną, komunistyczną „Prawdę Wileńską”. Mackiewicz rozpoczął egzystencję pracownika fizycznego: drwała i furmana, na propozycję NKWD, by wrócił do dziennikarstwa — odmówił — uciekł i znalazł schronienie w le-

³⁹ P. Jasienica, *Fiat voluntas*, Twórczość 1959 nr 7, s. 119, [rec.:] S. Mackiewicz, *Zielone oczy*, Warszawa 1958; przedruk: tenże, *Tylko o historii*, s. 254.

⁴⁰ Tenże, *Wrzesień i Sierpień*, Tygodnik Powszechny 1949 nr 19, s. 1.

⁴¹ „Litwa Smetonowska” — od nazwiska prezydenta Republiki Litewskiej, a w rzeczywistości długoletniego dyktatora Litwy, Antanasa Smetony, 1874–1944).

⁴² J. M., *Będziemy mówili prawdę*, *Gazeta Codzienna* 25.11.1939, s. 1–2.

⁴³ Chodzi o prace Piotra Kownackiego, przedwojennego nacjonalisty, *Gdyby Dziadek żył... i Rachunek sumienia*; zob.: Z. Ponarski, *Józef Mackiewicz — fakty i mity*, Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty 2003 z. 5/6, s. 282–284; P. Łossowski, *Litwa a sprawy polskie 1939–1940*, Warszawa 1982, s. 252; S. Lewandowska, *Życie codzienne Wilna w latach II wojny światowej*, Warszawa 1997, s. 277.

⁴⁴ Cz. Miłosz, *Abecadło*, Kraków 2010, s. 182. W tej samej książce Miłosz pisze: „Kiedy miasto objęły władze litewskie, oskarżenia o kolaborację z okupantem ściągnęła na siebie «Gazeta Codzienna» Józefa Mackiewicza, wiernego ideologa «krajowców». Dalsze pomówienia tego pisarza — o współpracę tym razem z Niemcami, moim zdaniem nieuzasadnione — wynikały z tego pierwszego posądzenia o zdradę, przy czym szczególnie gorliwie podtrzymywali to w podziemiu «narodowcy», Fedorowicz i Ochocki” (s. 129–130). W wypowiedziach Miłosza występuje pewna sprzeczność: Mackiewicz wspólnie z endekami pisze broszury antysanacyjne promowane na łamach jego „Gazety Codziennej”, po czym zostaje on uznany za wroga numer jeden przez endeków za prowadzenie tejże gazety?

sie⁴⁵. Tymczasem już wtedy — w lutym i marcu 1940 roku — rząd emigracyjny RP (w Angers) analizując problem Wileńszczyzny zwrócił uwagę na szkodliwą dla interesu Polski działalność Józefa Mackiewicza; wezwał nawet Stanisława Cata-Mackiewicza do potępienia brata⁴⁶. W raporcie do premiera i Naczelnego Wodza gen. Sikorskiego znalazły się oskarżenia wobec „krajowców”, że swoimi działaniami „paraliżują zorganizowanie jednolitego oporu ze strony polskiej”⁴⁷. Informacje pochodziły od komórki polskiego podziemia, określające pismo jako wybitnie filolitewskie⁴⁸.

W tym krótkim, bo niewiele ponad półrocznym epizodzie, władzy litewskiej na Wileńszczyźnie Beynar dbał przede wszystkim o dobro rodziny, pracował fizycznie jako pomocnik murarza, stróżował w nocy pilnując gminnych nieruchomości i pracował w tartaku, gdzie w wypadku stracił środkowy palec lewej dłoni⁴⁹. O wyjeździe za granicę — podobnie jak niektórzy wilnianie, np. bracia Mackiewiczowie — nigdy nie myślał, obywatelstwa litewskiego też nie przyjął, żył w swoim mieście na prawach obcokrajowca, stracił też pracę w rozgłośni radiowej⁵⁰. Wiosną 1940 roku zaciągnął się do Związku Walki Zbrojnej (ZWZ), późniejszej Armii Krajowej (AK); przybrał konspiracyjny pseudonim „Nowina”⁵¹. Włączył się w działalność komórki Biura Informacji i Propagandy (BIP-u), redagował pisma konspiracyjne, których treść pochodziła z nasłuchu radiowego rozgłośni alianckich. Miał bezpośredni kontakt z najważniejszą postacią wileńskiej konspiracji — Komendantem Okręgu Wileńskiego AK, płk. Aleksandrem „Wilkiem” Krzyżanowskim. Spotkali się kilkakrotnie, Beynar, który otrzymał polecenie analizowania wzajemnych relacji między Polakami, Litwinami i Niemcami (nowymi okupantami), miał też prowadzić akcje ulotkowe przeciwdziałające fali wyjazdów Polaków na roboty do Niemiec⁵².

22 czerwca 1941 roku rozpoczęła się operacja „Barbarossa”, Wehrmacht wkroczył na Litwę zabierając ziemie dotychczasowego sprzymierzeńca, zaczynała się nowa okupacja, której skutków nikt nie był w stanie przewidzieć. Już w lipcu 1941 roku ukazał się w Wilnie pierwszy numer „Gońca Codziennego”, pisma w języku polskim wydawanego pod protektoratem niemieckim, z artykułem Józefa Mackiewicza *Przeżyliśmy upiorną rzeczywistość* — o okupacji sowieckiej⁵³. Następnie opublikował wspo-

⁴⁵ W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna*, s. 193–195.

⁴⁶ „Na posiedzeniu Rady Ministrów z 1 marca tegoż roku [1940] ówczesny podsekretarz stanu w Ministerstwie Opieki Społecznej Karol Popiel domagał się wezwania przebywającego na uchodźstwie znanego publicyście Stanisława Cat-Mackiewicza do potępienia postępowania jego brata Józefa, który w zajętej przez Litwinów Wilnie wydawał podówczas «Gazetę Codzienną», negatywnie nastawioną do przedwrześniowej Polski”; W. Rojek, *Kwestia Wileńszczyzny w pracach rządu RP na uchodźstwie od października 1939 do lipca 1941 roku*, [w:] *Europa nieprovincjonalna*, s. 69.

⁴⁷ K. Tarka, *Epigoni Wielkiego Księstwa Litewskiego*, s. 119.

⁴⁸ Studium Polski Podziemnej w Londynie, relacja Teresy Jurgielewiczowej.

⁴⁹ IPN BU, 0204/19/1, „Protokół przesłuchania podejrzanego Beynara Leona Lecha”, Warszawa, 12 lipca 1948, k. 54.

⁵⁰ IPN BU, 0204/19/1, L. L. Beynar, „Życiorys”, Kraków, 4 lipca 1948, k. 8.

⁵¹ IPN BU, 0204/19/1, L. L. Beynar, „Życiorys”, Kraków, 5 lipca 1948, k. 46–47.

⁵² IPN BU, 0204/19/1, „Protokół przesłuchania podejrzanego Beynara Leona Lecha”, Warszawa, dnia 13 lipca 1948, k. 57–58.

⁵³ Według Teresy Jurgielewiczowej — tłumaczki w „Gońcu” i agentki podziemia — grono redakcyjne „Gońca Codziennego” składało się z trzech osób: Czesława Ancerewicza (redaktor naczelny), Józefa Mackiewicza i Eugeniusza Kotlarewskiego; zob.: G. Mazur, *O Józefie Mackiewiczu — inaczej*, Więź 1991 nr 6, s. 86.

mnienia z *Mojej dyskusji z NKWD*, i w sierpniu tego roku dokonał krytycznej analizy radziecko-brytyjskiego porozumienia w ramach koalicji antyhitlerowskiej⁵⁴. Wszystkie artykuły miały ewidentnie antybolszewicki charakter⁵⁵.

Po drugiej stronie barykady znalazł się wówczas ppor. „Nowina”, który, podobnie jak Mackiewicz, zajmował się publicystyką, tyle tylko, że w redagowanych przez niego podziemnych pismach informowano o ogólnej sytuacji wojennej i podtrzymywano ducha polskość na okupowanej ziemi. Polemizowano w nich z autorami pism o charakterze nacjonalistycznym:

pisywałem rozmaite artykuły i ulotki dla wydawnictw Armii Krajowej, głoszące, iż okupantem są Niemcy hitlerowskie, nie zaś głupi „kałakutasy” [dosłownie — indyki; w przenośni — litewscy policjanci]. Takie rzeczy trzeba było propagować i tłumaczyć ludziom, codziennie poniewieranym za odzywianie się mową Adama Mickiewicza⁵⁶.

Od lata 1941 roku analizował teksty Mackiewicza w „Gońcu Codziennym” i natychmiast rozpoczął z nimi polemikę, która trwała jeszcze wiele lat po wojnie — aż do śmierci obu adwersarzy. Szczególnie niepokoiły go głosy zachęty do współpracy z nazistami w imię krucjaty antybolszewickiej:

Natomiast wobec Narodu Polskiego bluźnierstwem byłby zarzut, że nie pragnie on z całym światem cywilizowanym zniszczenia raz na zawsze, wypalenia ogniem i żelazem przekłętą systemu, by wreszcie przestał zagrażać ludzkości. W tej ostatniej wojnie wolałbym raczej nie być Polakiem, niż skalać się sojuszem z największym wrogiem świata — bolszewickim państwem⁵⁷.

Dlaczego bolszewizm był gorszy od nazizmu? Dlaczego sojusz aliantów z ZSRR był mrzonką, a nawet złem? Mackiewicz tłumaczył:

Bolszewizm jest wrogiem przede wszystkim i nade wszystko, bo jest wrogiem nr 1 każdego narodu. O ile wróg, że się tak wyrazimy „normalny”, niszczy przede wszystkim państwo swego przeciwnika, o tyle bolszewizm pokonując państwo, niszczy jednocześnie naród, ewentualnie narody to państwo zamieszkujące, ich dobra duchowe, ich ideały narodowe. I to niszczy w sposób gruntowny, specyficzną metodą podporządkowania polityki narodowościowej systemowi komunistycznemu. Jeżeli się mówi o „bolszewickiej zaradzie”, to nie z zamiarem użycia obraźliwego słowa, a raczej dosłownie ściśle. [...]

Mówmy o faktach. A faktem jest, że z jednej strony walczą Niemcy, z drugiej koalicja anglo-sowiecka. Jakiż byłby też rezultat takiego niemożliwego zwycięstwa? Dziś przegrała prestiżowo i przegra militarnie w górach Norwegii, w cieśninach Skageraku, we Flandrii, w Jugosławii, Grecji, na Krecie. Przegra wszędzie, nie wygrawszy ani jednej bitwy, ani jednej operacji wojennej przeciwko Niemcom. A więc triumfotorem w zwycięskiej koalicji anglo-sowieckiej nie byłby król Jerzy VI, tylko Józef Wissarionowicz Stalin. Jemu przypadłaby chwała, w aureoli której wjeżdżał ongiś do Paryża cesarz Aleksander I.

Co by nastąpiło dalej, nietrudno przewidzieć. Być może nastąpiłoby nawet prze-

⁵⁴ W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna*, s. 196.

⁵⁵ Według Kazimierza Orłosa, literata i siostrzeńca Józefa Mackiewicza, publikacje w „Gońcu Codziennym” miały charakter jedynie antysowiecki, a nie antypolski; zob.: K. Orłoś, *W obronie zdrowego rozsądku*, Kultura Niezależna 1988 nr 41; tenże, *Kto jest kolaborantem?*, Gazeta Wyborcza 19.07.1991.

⁵⁶ P. Jasienica, *Krew pobratymcza*, s. 138.

⁵⁷ [J. Mackiewicz] J. M., *Przeżyliśmy upiorną rzeczywistość*, *Goniec Codzienny*, lipiec 1941, nr 2, s. 2.

mianowanie Point d'Aleksandre III w Paryżu na Point Staline, ale już nie po to, aby po nim chodzili Francuzi, tylko obywatele Francuskiej Republiki Rad...

O losie Polskiego Narodu moglibyśmy w tym miejscu nawet nie wspominać. Jego los byłby przypiętowany może na wieki, a może na zawsze łącznie z losem innych narodów Europy Wschodniej... [...]

Dlatego jestem bardzo, ale to bardzo głęboko przekonany, że w sytuacji z roku 1941 zwycięstwo koalicji anglo-sowieckiej byłoby dla Polaków największą klęską, jaka nie tylko ich w tej wojnie spotkać mogła, ale klęską przewyższającą wszystkie dotychczasowe na przestrzeni dziejów⁵⁸.

Dla Jasienicy było nie do pomyślenia, aby jedno zło zwalczać drugim, nie przekonowały go argumenty o zakończeniu wywózek w głąb Rosji wraz z pojawieniem się władzy niemieckiej — jego filozofia była prosta, każda współpraca z jednym lub drugim totalitaryzmem była zbrodnią, i to nie tylko przeciwko narodowi polskiemu, ale także tych wszystkich narodów, które chciały spokojnie egzystować:

Okupacja na Wileńszczyźnie nosiła charakter antypolski, antylitewski, antybiałoruski, antyżydowski — tych „anty” wymienić można dokładnie tyle, ile tam mieszkało narodości⁵⁹.

Jeszcze zaraz po wojnie przypominał, że naród polski w większości zdał egzamin z „solidarności narodowej” i także solidarności ogólnoludzkiej, wyrażającej się w pomocy Żydom i rosyjskim jeńcom wojennym. A właśnie w Wilnie, za rzucenie kromki chleba jeńcowi bolszewickiemu groziło zastrzelenie — jednego i drugiego⁶⁰.

W podziemnym piśmie „Dla Polski”⁶¹ z grudnia 1941 roku, wszystkim, którzy widzieli tylko jednego okupanta — Sowietów — nie dostrzegając eksterminacyjnych działań Niemców, odpowiadał w artykule *Pseudokrucjata i jej heroldowie*:

Naprawdę, jakąż pogardę dla masy ludzkiej żywić musi arcymistrz propagandy dr Goebbels, skoro liczy na powodzenie tak grubego chwytu! Nikt nie przeczy, że Niemcy wypędzili stąd bolszewików, ale czemuż nikt nie pyta, kto tu ich wpuścił. Przecież nie uczynili tego Anglicy ani Amerykanie, ani Polacy. To minister Rzeszy, Ribbentrop, podpisał układ, oddający w moc czerwonych komisarzy tysiące kilometrów kwadratowych ziemi i miliony Europejczyków, a oddziały wojsk niemieckich prezentowały broń nad Bugiem przed kompaniami czerwonej armii. To egoistyczna i antyeuropejska polityka wojenna Hitlera uczyniła Stalina władcą narodów na międzyomorzu bałtycko-czarnomorskim. [...]

Czymże bowiem są Niemcy w chwili obecnej? Najgroźniejszym wrogiem Europy, który dziś walczy wprawdzie z Rosją, ale jednocześnie sam ogniem i mieczem wprowadza takż sam wschodni despotyzm wszędzie, gdziekolwiek dociera oręż niemieckiego żołdaka. Przejawy zewnętrzne są różne, ale istota rzeczy — ta sama. Fałsz i obłuda, kult materialnej siły i tępienie indywidualizmu oto wspólne dziedzictwo Rosji i Prus po dawnym Bizancjum, politycznym mistrzu Krzyżaków. Niemcy na jawie śnią

⁵⁸ [J. Mackiewicz] J. M., *To dopiero byłaby klęska...*, *Goniec Codzienny*, sierpień 1941, nr 16; cyt. za: W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna*, s. 207–210.

⁵⁹ P. Jasienica, *Krew pobratymcza*, s. 139.

⁶⁰ Tenże, *Warto pogadać*, *Tygodnik Powszechny* 1947 nr 9, s. 5.

⁶¹ „Dla Polski” było pismem kontynuującym tradycje „Jutro Polski” księdza Henryka Hlebowicza. Ukazały się zaledwie trzy numery z przełomu 1941–1942 roku. Jedyne zachowane pochodzi z grudnia 1941 roku. Innych numerów nie było, gdyż Niemcy szybko wpadli na trop redakcji; zob.: B. Wiaderny, *Paweł Jasienica*, s. 58. Na temat innych pism konspiracyjnych redagowanych przez Jasienicę, zob.: G. Mazur, *Biuro Informacji i Propagandy SZP-ZWZ-AK 1939–1945*, Warszawa 1987, s. 231.

dziś o tępieniu narodów i przesiedlaniu ich poza Ural. Wyraźnie mówią o tym oficjalne i nieoficjalne wynurzenia Hitlera i Rosenberga. A los ten czeka przede wszystkim ludność ziem nadbałtyckich określonych przez Hitlera jako „kraj kultury niemieckiej”. Kogo nie nauczyły przykłady dawniej wytopionych narodów, ten niech się przyjrzy losowi Polaków na ziemiach wcielonych do Rzeszy albo — Francuzów w Alzacji i Lotaryngii. Niechże przeczyta opisy masowych wysiedleń, wcale różnych od praktyk NKWD. Wprawdzie do Azji Niemcy nikogo jeszcze nie wywieźli, ale tylko dlatego, że w niej dotąd nie rządzi. Gdyby się to jednak stało, pojechalibyśmy na Ural wszyscy: i my Polacy, i wy Litwini, Łotysze i Białorusini, i każdy w ogóle, kto nie należy do „herrenvolku”.

To chcemy powiedzieć tym, którzy swe narodowe plany budują na niemieckim fundamencie. Polski żołnierz, walczący z Niemcami, najgroźniejszym dziś wrogiem wolności w Europie, walczy „za naszą wolność i waszą”.

Ale mamy też parę słów dla kilku wileńskich Polaków, którzy się na ochotnika zgłosili jako heroldowie niemieckiej „krucjaty”. Nie chodzi tu o umiejętnie reklamującego się p. Ancerewicza, bo drobiazgu ludzkiego nigdzie nie brakuje. Gorzej natomiast, że właśnie w Wilnie znaleźli się ludzie wybitniejsi, o znanych nazwiskach, którzy poszli na współpracę z Niemcami. Tego dotąd w całej Polsce nie było. Niechlubny wyjątek stanowią wilanianie pp. Wacław Gizbert-Studnicki, Józef Mackiewicz (ten sprzeniewierza się swemu narodowi już po raz drugi) oraz ich nieliczni poplecznicy.

P. Studnicki zbiera materiały do dziejów naszej martyrologii za czasów bolszewickich i w niemieckiej gazecie, wydawanej po polsku („Goniec Codzienny”) wyraża żal, że nie bierzemy udziału w tzw. „krucjacie”. Tak jest, trzeba dobrze pamiętać o cierpieniach narodu polskiego, ale jego krew i jego łzy policzymy w wolnej Polsce i nie na użytek niemieckiej propagandy. Co do krucjaty — to jedynie dwa narody zasługują na miano krzyżowców i obrońców chrześcijaństwa w walce z bolszewizmem: Polacy i Finowie. To my i tylko my zatrzymaliśmy pochód bolszewicki w r. 1920, w okresie heroicznego komunizmu. To my powtórnie skrzyżowaliśmy z nimi szpady w strasznych dniach września 1939 r. Zaszczyt ten dzielić z nami mogą jedynie żołnierze Finlandii.

Panowie z „Gońca” wiedzą to chyba dobrze, ale uważają widocznie, że łatwiej zdobyć patent na patriotę, pisząc o wywózkach i Kazachstanie. Panowie! Nie szargać tego słowa: Kazachstan. Ono oznacza zawsze ludzkie nieszczęście, a często i ludzki heroizm. Zesłańcy żyją i powrócą, a wtedy popatrzcie im w oczy, wy, którzy służycie tym, co jednym pociągnięciem pióra zapredali ich w niewolę. I wy pomniejsi, co Niemcom nadskakujecie w sposób niegodny ludzi wolnych⁶².

W listopadzie 1941 roku Józef Mackiewicz i Czesław Ancerewicz znaleźli się na liście podziemia osób kolaborujących z okupantem — w stosunku do Mackiewicza zanotowano: „Na tle zespołu redakcyjnego wyróżnia się ujemnie Józef Mackiewicz, przez swe wybitnie germanofilskie nastawienie”⁶³. Wyrok wydano ostatecznie na przełomie 1942 i 1943 roku. Na początku 1943 w dwunastym numerze pisma konspiracyjnego „Niepodległość” ukazał się artykuł *Trzej panowie* z „*Gońca Codziennego*”, w którym ponownie publicznie napiętnowano autorów niemieckiej gadzinówki⁶⁴. Mackiewiczowi zarzucano szczególną rolę w „lokajskim ruchu prolitewskim” i prowadzenie gazety będącej na „zöldzie szowinistów litewskich”⁶⁵. Według obrońców Józefa Mackiewicza — i jego samego — właśnie ten tekst zapoczątkował nagonkę na trójkę publicystów i posłużył za koronny dowód zdrady w podziemnym procesie Sądu Spe-

⁶² [L. L. Beynar], *Pseudokrucjata i jej heroldowie*, Dla Polski 1941 nr 2, s. 3, cyt. za: G. Mazur, *O Józefie Mackiewiczu*, s. 87–88.

⁶³ Cyt. za: G. Mazur, *O Józefie Mackiewiczu*, s. 89.

⁶⁴ [J. Wroński], *Trzej panowie* z „*Gońca Codziennego*”, *Niepodległość* 1943 nr 12.

⁶⁵ Z. Ponarski, *Józef Mackiewicz — fakty i mity*, s. 300.

cialnego AK i na jego podstawie wydano wyrok śmierci⁶⁶. Chronologia wydarzeń ewidentnie przeczy tej linii obrony. Najpierw wyrok — później artykuł; poza tym, trudno sobie wyobrazić, by w logice postępowania procesowego sam artykuł mógłby decydować o życiu lub śmierci oskarżonego.

Artykuł ten zresztą nie był pierwszym, lecz drugim ostrzeżeniem skierowanym do publicystów „Gońca”, jak wiadomo pierwszym był tekst Beynara. Wspominał o tym Jasienica w liście do redakcji „Nowej Kultury” — w nawiązaniu do polemiki Mackiewicza i Kisielewskiego w paryskiej „Kulturze”. Jasienica najpierw cytował słowa Mackiewicza:

Oszczercza nagonka zainaugurowana została gdzieś w okresie „roku katyńskiego” 1943, notatką zamieszczoną w podziemnej wileńskiej „Niepodległości”, a napisaną przez niejakiego Wrońskiego, byłego prowokatora sanacyjnego ZZZ [Związku Zawodowych], agenta bolszewickiego, współpracownika sowieckiej „Prawdy Wileńskiej” w latach 1941–1943, a w dobie okupacji niemieckiej — sekretarza redakcji „Niepodległość”... I od tego czasu pooszło!⁶⁷.

A następnie dopowiadał:

Musze sprostować tę dziwnie nieściśłą wiadomość. Znacznie wcześniej „pooszło”. „Podziemnym” publicystą, który pierwszy zaatakował Józefa Mackiewicza za kolaborację i wzywanie do kolaboracji z Niemcami byłem ja. Uczyniłem to jesienią 1941 r., w artykule *Pseudokrucjata i jej heroldowie*. Artykuł nie był oczywiście podpisany, ale o to nikt chyba nie może żywić do mnie pretensji. Bardzo się wstydzę, ale pamięć jakoś zawodzi i nie jestem całkiem pewien nazwy pisma. Zdaje się „Dla Polski”⁶⁸.

O los wymienionych kolaborantów zatroszczyło się wileńskie AK. Czesława Ancerewicza „przykładnie zastrzelili w kruchcie kościoła św. Katarzyny, przeczytawszy mu przed tym wyrok”⁶⁹. Co do Józefa Mackiewicza, znanego przecież publicyście przedwojennego „Słowa” i brata znanego Stanisława Cata-Mackiewicza, polityka przebywającego już przy boku rządu na uchodźstwie, było wiele kontrowersji. Nie można było przecież zakładać, że naiwnie nie wiedział co robi; od lutego 1942 roku Komenda Okręgu Wileńskiego AK informowała w akcji ulotkowej, że każdy rodzaj współpracy z okupantem jest formą kolaboracji⁷⁰. I nie miało tu znaczenia, czy szerzono przy tym poglądy słusznie antybolszewickie, czy nie. Sam fakt uprawiania publicystyki w piśmie niemieckim był *ipso facto* działaniem proniemieckim i antypolskim zarazem. Po wykonaniu wyroku na Ancerewiczu, Mackiewicz natychmiast zareagował: rozpowszechnił list do Komendy Okręgu Wileńskiej AK, w którym, według jednych, kajał się za swoją niesubordynację, według innych, twierdził, że jest ofiarą pomówień przeciwników politycznych z „obozu bolszewickiego”⁷¹.

Warto tu wspomnieć o jeszcze jednej próbie usprawiedliwienia swoich czynów

⁶⁶ Zob.: W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna*, s. 309.

⁶⁷ J. Mackiewicz, „Listy do Redakcji”, *Kultura* 1957 nr 7–8(117–118), s. 223.

⁶⁸ P. Jasienica, „List do Redakcji”, *Nowa Kultura* 1957 nr 35, s. 11.

⁶⁹ P. Jasienica, *Moralne zwłoki szlachcica kresowego*, s. 195. Los Kotlarewskiego dopełnił się w Warszawie, gdzie zginął w nieznanych do dziś okolicznościach — albo z rąk Polskiego Państwa Podziemnego, albo gestapo.

⁷⁰ K. Tarka, *Komendant „Wilk”*. *Z dziejów Wileńskiej Armii Krajowej*, Warszawa 1990, s. 48–49.

⁷¹ G. Mazur, *O Józefie Mackiewiczu*, s. 92.

przez Józefa Mackiewicza — w artykule „Redaktor” *Bohdan Mackiewicz* pisał o „pseudoksalnej sytuacji” jaka zapanowała w redakcji „Gońca”:

„Goniec Codzienny” był *de facto* robiony i wydawany rękami AK i podziemia cywilnego... Zwłaszcza po zamordowaniu redaktora Ancerewicza błąd strach padł na wszystkich pracowników. Jeden przez drugiego starali się nawiązać kontakt z Podziemiem, i przeistoczyć się w tzw. „wtyczkę”. Ze strachu przed podziemnym terrorem, względnie dla asekuracji na przyszłość. Rezultat był taki, że w końcu cały zespół składał się z „wtyczek Podziemia”⁷².

Józef Mackiewicz zastosował tu sylogizm, który w przyszłości będzie stosował także w polemice z Pawłem Jasienicą. Z niniejszego wywodu można by wyciągnąć następujący pseudo-logiczny wniosek: 1) „Goniec Codzienny” jest redagowany przez „wtyczki” podziemia; 2) każda wtyczka podziemia jest współpracownikiem AK; 3) tym samym „Goniec Codzienny” jest organem AK. Mackiewicz zapomniał przy tym dodać, że artykuły w „Gońcu” nie tylko podlegały kontroli niemieckiego urzędu propagandy, ale pisane były pod jego dyktando — sam przecież takie kolokwia redakcyjne odbywał⁷³.

Próba usprawiedliwienia własnych czynów doprowadziła Mackiewicza do stworzenia błędnego koła zaprzeczeń i wyjaśnień; w 1957 roku skierował list do redakcji paryskiej „Kultury”, w którym napisał, że wobec personalnego ataku pisma podziemnego w istniejących okupacyjnych warunkach nie mógł się bronić:

Oczywiście ani sprostować, ani odpowiedzieć pod własnym imieniem w warunkach ówczesnej konspiracji, i do niej nie należąc, było rzeczą fizycznie niedostępną, niemożliwą⁷⁴.

Jakże to pogodzić z faktem, że fizycznie przecież stykał się z mnóstwem „wtyczek” AK w redakcji pisma — o czym pisał — wystarczyło im powiedzieć, jaka jest prawda. A poza tym, nie jest prawdą — co głosił — że nie miał możliwości obrony, skoro podjął próbę pisemnego przedstawienia swoich racji w liście skierowanym do Komendy Wileńskiej AK po zabójstwie Ancerewicza.

Wielu oficerów sprzeciwiało się wyrokowi wydanemu przez wojskowy Sąd Specjalny przy Okręgu Wileńskim i zaakceptowanemu przez Delegata Rządu w Warszawie. Zaczęły się naciski na „Wilka” Krzyżanowskiego by odwołał wykonanie wyroku. Egzekucji mieli dokonać żołnierze z Kedywu i tam właśnie sprawa natknęła na największy opór. (W Polsce powojennej pojawiły się także niesprawdzone plotki jakoby wykonawcą wyroku miał być sam Beynar⁷⁵.) Po artykule *Pseudokrucjata i jej heroldowie* Mackiewicz nie umieścił już w „Gońcu” publikacji o charakterze antysowieckim, trudno więc było na tym oprzeć wyrok śmierci. Bezpośrednią przyczyną wydania takiego wyroku wydają się być inne artykuły Mackiewicza, te, w których krytykował porozumienie aliantów z ZSRR i układ Sikorski–Majski. Ostatecznie, jak pisze Jarosław Wołkonowski:

Wcześniejsze artykuły J. Mackiewicza w „Gazecie Codziennej” również uważane były

⁷² J. Mackiewicz, „Redaktor” *Bohdan Mackiewicz*, *Zeszyty Historyczne* 1971 z. 20, s. 170–172.

⁷³ Studium Polski Podziemnej w Londynie, relacje Lucjana Krawca i Teresy Jurgielewiczowej.

⁷⁴ J. Mackiewicz, „Listy do Redakcji”, *Kultura* 1957 nr 7–8(117–118), s. 223.

⁷⁵ G. Eberhardt, *Pisarz dla dorosłych. Opowieść o Józefie Mackiewiczu*, Wrocław 2008, s. 235. Informacja pochodziła od Kazimierza Koźniewskiego, który dowiedział się o tym podobno od Stefana Kisielewskiego, *nota bene* człowieka, który poznał Beynara już jako Pawła Jasienicę, po wojnie, w redakcji „Tygodnika Powszechnego”. Wcześniej, jak przyznawał, nic o nim nie wiedział.

za przejaw kolaboracji z okupantami, mimo że w artykułach tych demaskował zbrodnie NKWD i wojsk sowieckich dokonane na Polakach. Te i inne zarzuty (oraz porachunki osobiste) spowodowały, że został wydany na J. Mackiewicza wyrok śmierci. Skazania i wykonania wyroku na J. Mackiewiczu domagał się pion propagandy BIP-u, natomiast egzekucję powstrzymał pion wojskowy⁷⁶.

Nie zakończyło to przedziwnych losów Józefa Mackiewicza w okupowanym kraju. Wiosną 1943 roku, nieoczekiwanie dla społeczeństwa polskiego, wybuchła sprawa Katyń i w konsekwencji propagowanie wersji niemieckiej. W kwietniu tego roku Mackiewicz otrzymał propozycję od władz Generalnego Gubernatorstwa, akceptowaną przez Berlin, wyjazdu do Katynia. Nie była to pierwsza próba administracji niemieckiej pozyskania dla siebie znanego germanofila, a zarazem zacieklego przeciwnika bolszewizmu⁷⁷. Tym razem jednak okazja była doskonała. Katyń ukazywano w propagandzie goebbelsowskiej jako przejaw barbarzyństwa Wschodu a zarazem humanitaryzmu Zachodu. Doszło więc do paradoksalnej sytuacji, w której Mackiewicz, na którym ciągle ciążył wyrok śmierci wydany przez sąd specjalny AK, zwrócił się do tegoż AK zapytaniem, czy ma jechać wraz z niemiecką komisją do lasów katyńskich. Odpowiedź była twierdząca, otrzymał też zgodę na opublikowanie relacji z tej „wizyty” na łamach „Gońca Codziennego”. Przywiózł dla AK — pouczony przez konspiracyjnych ekspertów, w tym przedwojennych patologów — dwie walizy dowodów zbrodni. Miały one też być argumentem w jego rehabilitacji i anulowaniu wyroku, o co cały czas zabiegał.

W tej sytuacji nastąpiło odroczenie wyroku — pisze Wołkonowski. — Przypadek ten stanowił wyjątek z powodu sprzeciwu strony, która miała wyrok wykonać⁷⁸.

W 1995 roku podczas prac remontowych w wileńskim kościele Bernardynów znaleziono dwie skrzynie z archiwaliami Komendy Okręgu Wileńskiego AK — łącznie ponad dwa tysiące stron. Wśród nich są dokumenty Grupy N podporządkowanej Biuru Informacji i Propagandy Komendy Okręgu Wileńskiego AK, do której obowiązków należało m.in.

obserwowanie i notowanie nazwisk tych osobników spośród Polaków, którzy są zdrajcami sprawy polskiej i znajdują się na usługach naszych wrogów oraz tych, którzy wyparli się swojej narodowości⁷⁹.

⁷⁶ J. Wołkonowski, *Okręg Wileński Związku Walki Zbrojnej Armii Krajowej w latach 1939–1945*, Warszawa 1996, s. 110.

⁷⁷ Po kampanii wrześniowej i zajęciu Wilna przez Armię Czerwoną bracia Mackiewiczowie znaleźli się w Kownie, gdzie otrzymali propozycję współpracy z III Rzeszą — odrzucili ją jednak. „Jesienią 1939 wielu Polaków znalazło się w Kownie. Był wśród nich i Stanisław Cata-Mackiewicz, konserwatysta i konsekwentny zwolennik porozumienia polsko-niemieckiego. Podczas swego pobytu na Litwie Mackiewicz otrzymał ze strony niemieckiej propozycję nawiązania rozmów politycznych. Odpowiedział na to, że niech się Niemcy zgłoszą do przedstawicielstw emigracyjnego rządu polskiego. Można nie być przyjacielem politycznym Cata-Mackiewicza (i ja nim nie jestem), ale w danym wypadku każdy uczciwy człowiek przyzna, że postąpił jedynie słusznie. Zdarzenie to dowodzi, że Niemcy zaraz po ukończeniu kampanii wrześniowej zmierzali do utworzenia jakiegoś rządu polskiego”; [P. Jasienica] (jas.), *Prosimy o podanie faktów*, Tygodnik Powszechny 1946 nr 31, s. 8.

⁷⁸ J. Wołkonowski, *Wileński Okręg AK w świetle nieznanych dokumentów odnalezionych w kościele Bernardynów w Wilnie*, [w:] *Europa nieprowincjonalna*, s. 111. Według Grzegorza Mazura mogło dojść jedynie do zawieszenia wykonania wyroku, gdyż innej możliwości prawnej nie było; zob.: G. Mazur, *O Józefie Mackiewiczu*, s. 92.

⁷⁹ J. Wołkonowski, *Wileński Okręg AK*, s. 761.

Na liście znajduje się 750 nazwisk, a pod numerem 372 „a” wpisano nazwisko Józefa Mackiewicza, z uzasadnieniem przestępstwa: „podał się za Litwina, w czasie okup[acji] niem[ieckiej] za Volksdeutscha”⁸⁰. Wpisu dokonano pomiędzy drugą połową 1943 a pierwszą połową 1944 roku.

Sprawa odnalezionych dokumentów nie została jeszcze do końca wyjaśniona i opracowana przez historyków zajmujących się tą problematyką, dlatego też odpowiedź na pytanie: dlaczego pod takim — nigdy nie wysuwany wcześniej — zarzutem, został umieszczony na liście Mackiewicz i dlaczego znalazł się tam po misji do Katynia, czyli po nawiązaniu współpracy z AK? — musi poczekać. Według Zenowiusza Ponarskiego — część wpisów ma irracjonalny charakter, nie poświadczony faktami, podobnie bezpodstawny, jak zarzuty wobec Józefa Mackiewicza⁸¹.

Jasienica widział w działalności młodszego z Mackiewiczów egzemplifikację kryzysu moralnego, jaki dotknął społeczeństwo polskie pod okupacją. W artykule *Wrzesień i Sierpień* z maja 1949 roku pisał:

Zaraz po wrześniu — a nawet jeszcze podczas kampanii — rozpoczął się u nas kryzys moralny, którego rozmiary i przewidywane skutki wyglądały wprost groźnie. Nie brakowało też objawów ostrej hysterii (*exemplum*: redagowana wówczas w Wilnie przez Józefa Mackiewicza „Gazeta Codzienna”; w ogóle stwierdzić można, że im mniej jakie miasto albo pojedynczy człowiek ucierpeli na wojnie — tym wyższy stopień hysterii). Rozmawiałem wtedy z setkami ludzi, widziałem rozmaite rzeczy. To np., że nadal działało prymitywne prawo solidarności narodowej, ale jednocześnie — objawy rzadkie ale wyraźne — Niemiec zaczynał już wyrastać na jakiegoś superarbitra, istotę lepszego gatunku. Rzucało się wtedy w oczy, że najlepiej się trzymają robotnicy i inteligencja — która najciężej kryzys odczuła i przeżyła. Ale nad przyszłą orientacją drobnomieszczactwa, a także części masy chłopskiej, wisiał wielki znak zapytania⁸².

Do końca swojego życia Józef Mackiewicz nie przyznał się do publikowania artykułów w „Gońcu Codziennym”, zaprzeczał także ich istnieniu⁸³.

Natione Polonus

Na biurku Jasienicy często leżały prace emigrantów polskich, najczęściej tych z kręgu paryskiej „Kultury”. Instytut Literacki w Paryżu był wydawnictwem inteligencji polskiej na uchodźstwie założonym w 1946 roku wspólnymi siłami Jerzego Giedroycia, Zofii i Zygmunta Hertzów oraz Józefa Czapskiego — wszyscy związani z 2. Korpusem Polskim generała Andersa. Początkowo miał swoją siedzibę w Rzymie, a od 1947 roku w podparyskim Maisons-Laffitte. W miesięczniku „Kultura” publikowano prace pisarzy, którzy albo pozostali na obczyźnie by korzystać z wolności twórczej, albo mieszkając w kraju ojczystym nie mieli swobody twórczej. Pierwszym pisarzem mieszkającym w Polsce, a drukowanym w paryskiej „Kulturze” pod własnym nazwiskiem był przyjaciel Jasienicy, a właściwie jego córki Ewy Beynar-Czczott, Kazimierz Orłoś — siostrzeniec Stanisława Cata-Mackiewicza⁸⁴.

⁸⁰ Cyt. za: Z. Ponarski, *Józef Mackiewicz — fakty i mity*, s. 298.

⁸¹ Tamże, s. 299.

⁸² P. Jasienica, *Wrzesień i Sierpień*, s. 1.

⁸³ W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna*, s. 202.

⁸⁴ E. Beynar-Czczott, *Mój ojciec Paweł Jasienica*, s. 82. Pierwszym w ogóle pisarzem krajowym publikującym w „Kulturze”, był Jerzy Andrzejewski, który pisał pod pseudonimem „Apel”; zob.: *W oczach pisarzy. Wybór opowieści wojennych (1939–1945)*, oprac. G. Herling-Grudziński, Rzym 1947.

Paryska „Kultura” zajmowała się promowaniem niezależnego polskiego i wschodnioeuropejskiego pisarstwa — „tworzeniem wolnej przestrzeni dla myśli i słowa”. Publikowała także artykuły polemiczne dotyczące drażliwych stosunków narodowościowych na Litwie — Jasienica był ich namiętnym czytelnikiem i komentatorem⁸⁵.

Część polskiej inteligencji z Kresów Wschodnich, która przeszła gułagi i ucieczkę z „niehumanitarnej ziemi” oraz postanowiła pozostać na Zachodzie, należała do grona związanego z bezpowrotnie utraconym wileńskim Uniwersytetem Stefana Batorego. Ich głos bardzo się liczył dla Jasienicy, wszak czuł się częścią tego endemicznego — jedyne w swoim rodzaju grona. Nie przeszkadzało mu to jednak w żywym reagowaniu na artykuły publikowane w prasie emigracyjnej. Zdawał sobie zresztą doskonale sprawę z niejednorodności politycznej tego środowiska — wzajemnych antagonizmów i podziałów światopoglądowych. „Emigracja nasza — jak z posiadanych dziś wiadomości sądzimy — bynajmniej wzorem solidarności nie była”⁸⁶ — pisał już w 1947 roku. Nie ukrywał także, że ma za złe „Londynowi”, iż nie tylko pozwolił ukryć w swoim gronie, ale i publikuje teksty dawnych kolaborantów, z którymi on — żołnierz AK — walczył na Kresach. Mowa była o Józefie Mackiewiczu, znanym mu pracowniku wileńskiej gadzinówki „Goniec Codzienny”, a teraz przede wszystkim autorze *Drogi donikąd* wydanej w 1955 roku⁸⁷:

Autor powiada we wstępie, że szkice do swej powieści przygotowywał już podczas wojny. Nie tylko szkice. Całe fragmenty, które my, Polacy z Wilna, mieliśmy możliwość czytać w „Gońcu Wileńskim”, hitlerowskiej gadzinówce, założonej jesienią 1941 roku. Józef Mackiewicz był jej współpracownikiem i filarem. Można było ostatecznie machnąć ręką na jej redaktora naczelnego, Ancerewicza, marnego dziennikarzynę z Białego-stoku, którego ludzie z AK przykładowo zastrzelili w krużgocie kościoła św. Katarzyny, przeczytawszy mu przed tym wyrok. Trudniej było przeboleć, że w „Gońcu” produkuje się Józef Mackiewicz, jeden z najlepszych polskich reporterów, autor *Buntu rojstów*. „Ohyda! Ohyda!”.

W „Gońcu” (w żargonie podziemia zwanym „Podgońcem”) ukazały się liczne fragmenty obecnej *Drogi donikąd*, między innymi opis aresztowania i przesłuchania Pawła, czyli samego Józefa Mackiewicza, którego NKWD razu pewnego zatrzymało na przeciąg godzin czterdziestu i ośmiu. Dobrze pamiętam te rzeczy. Służyłem w Armii Krajowej, miałem przydział do propagandy, więc pilne czytanie szmatławców zaliczało się do moich obowiązków. Pisywało się zresztą o Józefie Mackiewiczu już wtedy w prasie podziemnej. Nie przypuszczałem, że utwory z „Gońca” przyjdzie mi po kilkunastu latach znowu czytać, ale wydrukowane w Londynie — w Londynie, skąd się wtedy otrzymywało rozkazy, spełniane wiernie i ślepo! — i szeroko reklamowane w prasie tamtejszej jako jedyna prawdziwie polska literatura⁸⁸.

Był to tylko wstęp — charakterystyka osoby autora — do szerszej wypowiedzi Jasienicy, wspomnieniu o utraconym świecie wielonarodowych Kresów:

⁸⁵ P. Jasienica, *Między stołkami*, Przegląd Kulturalny 1956 nr 9; przedruk w: tenże, *Ślady potyczek*, s. 67–72.

⁸⁶ Tenże, *Warto pogadać*, Tygodnik Powszechny 1947 nr 9, s. 4.

⁸⁷ J. Mackiewicz, *Droga donikąd*, Londyn 1955. „W tymże roku [1955] wyszła jedna z trzech największych powieści Mackiewicza pt. *Droga donikąd*. Akcja jej toczy się w okresie sowieckiej okupacji Wilna, gdzie w zakończeniu bohater powieści wraz z żoną i kochanką, na jednym koniu jadą po prostu do lasu. Jedna z tych kobiet pyta go: — A dokąd ta droga? A on odpowiada: — Donikąd. Ktoś kiedyś drwiąc mówił, iż myśmy wszyscy wiedzieli dokąd idziemy, a jedynie zdezorientowany Mackiewicz nie wiedział i napisał *Drogę donikąd*”; Z. Siemaszko, *Józef Mackiewicz na tle Rzeczypospolitej wielu narodów*, *Więź* 1991 nr 2, s. 96.

⁸⁸ P. Jasienica, *Moralne zwałki szlachcica kresowego*, s. 194–195.

W *Drodze donikąd* występują przedstawiciele rozmaitych narodowości zamieszkujących Wileńszczyznę (było ich tam, jak wiadomo, siedem, a razem z nielicznymi Niemcami nawet osiem). Są Litwini, Żydzi, Białorusini, Rosjanie, i pół-Rosjanie. Wśród nich jedna grupa wyróżnia się cechami szczególnie nikczemnymi. To są Polacy. Sami tchórze, donosiciele, karierowicze, kanalie i wazeliniarze. W najlepszym razie mięczaki. [...]

Nie ma w tej książce miłości do kraju, ludzi i miasta. Nie widać uroku i piękna Wilna, które wszak nie mają sobie równych.

Mieszkańcy tego kraju przeżyć musieli podczas wojny rzeczy bolesne i ciężkie. Dusze ich ukształtował przecież proces historyczny, który trwał lat przeszło pięćset, od unii Polski z Litwą. A oto w latach 1939–1945 przyszło temu pokoleniu podsumować i zamknąć rachunki. Oczekiwać w tych warunkach, że ludzie ci od razu we wszystkim się zorientują, nie narobią tragicznych błędów — to tyleż znaczy, co domagać się bezpośredniej interwencji sił nadprzyrodzonych. To pokolenie musiało uznać i zapłacić moralną cenę takiego fenomenu dziejowego, że największe dzieła polskiej poezji wiążą się nie z Poznaniem czy Krakowem, lecz z Nowogródkiem i Wilnem — a zachodnia granica obszaru zwarcie zamieszkanego przez Białorusinów przebiega o sto kilkadziesiąt kilometrów na wschód od Warszawy. [...]

Józef Mackiewicz świadomie skłamał, tając przed czytelnikami wybuch najdzikszych szowinizmów, który skłócił ze sobą narody Wileńszczyzny. Nie wspomniał o nienawiści do Polaków, którzy przez stulecia byli w tamtych stronach „rasą panów” i doczekali się niemiłej odpłaty. Nie mógł zresztą powiedzieć prawdy, bo to by wymagało stwierdzenia, że przez cały okres wojny właśnie od sierpnia 1940 do czerwca 1941 roku nie można było na ulicach Wilna głośno mówić po polsku, nie narażając się na przykrości, na pobicie i nawet na śmierć. I że jedynym wyjściem z sytuacji był masowy *exodus* Polaków do Polski. [...]

Literatura polska zna pisarza, który przebywając na emigracji, przedstawił „kraj lat dzieciennych”. Obraz społeczeństwa polskiego na Litwie jest w *Panu Tadeuszu* nieprawdziwy, wyidealizowany. Prawdziwa jest za to wielka, bezmierna miłość autora do ludzi i kraju.

Książka Józefa Mackiewicza jest od tej przywary romantycznej najzupełniej wolna⁸⁹.

Jasienica proroczo odgadł, że będzie chyba jedynym prawdziwie krytycznym krytykiem powieści Józefa Mackiewicza, pisał:

Nie znam wszystkich recenzji z *Drogi donikąd*. W tych, które czytałem, nie znalazłem uwag ani polemik na wspomniany temat. Znalazłem zachwyty oraz tezy, że *Droga donikąd* jest najlepszą powieścią polską napisaną po wojnie⁹⁰.

I rzeczywiście, uniwersytecki kolega Jasienicy Czesław Miłosz, skupił się na pisarskiej formie powieści, uznając Mackiewicza za najlepszego prozaika ukazującego

⁸⁹ Tamże, s. 197–199.

⁹⁰ Tamże. W 2006 roku Jacek Trznadel napisał: „Jeśli się nie mylę, w PRL ukazało się tylko jedno omówienie jego [Mackiewicza] prozy, *Drogi donikąd*, Paweł Jasienica ogłosił paszkwil pod unicestwiającym tytułem: *Moralne zwłoki szlachcica kresowego*. Zadziwiające, że pisał to były partyzant, walczący dopiero co z sowiecką żandarmerią, w grupie Łupaszki, cudem ocalony od wyroku śmierci. W jednej ze swoich publikacji Mackiewicz nawiązał krytycznie do tego tekstu Jasienicy. Wspominał o współpracy Jasienicy z propagandową komunistyczną Rozgłośnią «Kraj». Szedł daleko w swej nieufności. Ale czy wystąpienie Jasienicy nie było także podobne do tej fali krytyki Mackiewicza, która miała się rozlać i na Zachodzie z «arcypolskich» pozycji? Z tym że Jasienica doskonale wiedział, że proza krytykująca komunizm jest w kraju całkowicie zakazana”; zob.: J. Trznadel, *Historia i wojna w prozie Mackiewicza*, [w:] *Józef Mackiewicz i krytycy*, s. 610.

realia życia codziennego⁹¹. Tak było w roku 1955, jednakże w 1989 Miłosz podążył śladem wojennej przeszłości Mackiewicza, szukając źródeł tak różnych i wzajemnie się wykluczających opinii o autorze *Drogi donikąd*. Miłosz próbował dokonać rzeczy niemożliwej, uszanować Jasienicę, człowieka prawego i nieustraszonego, walczącego do końca i obronić Mackiewicza, jego wybory życiowe i pisarstwo. Jednocześnie Miłosz był jedynym, który broniąc Mackiewicza rozumiał zarazem intencje Jasienicy:

Moralne oburzenie Beynara jest szczere i powtarzając za *Jądrem ciemności* Conrada „ohyda! ohyda!”, na pewno wyraża uczucia wielu swoich rówieśników [z okresu okupacji]. Wglądawszy jednak bliżej w jego artykuł, nie znajdzie się w nim wiele poza stanem uczuciowym⁹².

Ostatecznie Miłosz widział w powieści Mackiewicza to, co Jasienica tak bardzo chciałby zobaczyć jako kresowiak: „Wbrew posądzeniom Jasienicy jest to książka miłości do zdeptanej ojczyzny”⁹³.

Inni adherenci Mackiewicza już nie byli tak pobłażliwi. W wolnej Polsce krytycy literaccy oskarżyli Jasienicę o napisanie paszkwilu, uznali, że należał on do chóru, który publicznie lżył emigracyjnego pisarza i to na równi z Józefem Cyrankiewiczem oraz publicystami „Trybuny Ludu” — tym samym zrównali polemiczne eseje Jasienicy z językiem propagandy⁹⁴. Pojawiły się nawet głosy oskarżające Jasienicę o współpracę z PRL-em⁹⁵.

Na marginesie debaty o *Drodze donikąd*, warto przypomnieć jeszcze artykuł Jasienicy z 1947 roku. Na łamach „Tygodnika Powszechnego” przyznał, iż redakcja otrzymała książkę Instytutu Literackiego z Rzymu pod tytułem *W oczach pisarzy. Wybór*

⁹¹ Cz. Miłosz, „Polacy z Kresów”: *Proszę uszanować Wilnianina*, *Kultura* 1955 nr 12(98), s. 130–133.

⁹² Tenże, *Koniec Wielkiego Xięstwa (O Józefie Mackiewiczu)*, *Kultura* 1989 nr 5(500), s. 102–120; przedruk w: *Józef Mackiewicz i krytycy*, s. 459.

⁹³ Tenże, *Głos wiernego czytelnika*, *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty* 2003 z. 5/6, s. 157–158. Do krytyków Mackiewicza — ale raczej z wrodzonej przekory niż literackich lub politycznych animozji — należał Stefan Kisielewski, który w wywiadzie udzielonym Jerzemu Giedroycowi wyznał: „Mam też wobec was [„Kultury”] pewien zarzut personalny: że drukujecie Józefa Mackiewicza, który zarówno ze względu na swą okupacyjną przeszłość jak i na sprzeczne z polską racją stanu poglądy, moim zdaniem, drukowany u was być nie powinien”; zob.: *Rozmowa ze Stefanem Kisielewskim*, *Kultura* 1957 nr 6(116), s. 35. Później Kisielewski nieznacznie wycofał się z tych słów; zob.: S. Kisielewski, *Abecadło Kisiela. Testament Kisiela*, Warszawa 2011, s. 79.

⁹⁴ O Jasienicy, w kontekście jego ataków, jako części propagandy komunistycznej w Polsce pisali: Jacek Trznadel, Marek Zybura, Maria Zadencka, Włodzimierz Bolecki, Grzegorz Eberhardt. Krzysztof Masłoń pisał: „Zdecydowany protest budzą z kolei jego [Jasienicy] kompletnie nieodpowiedzialne, za to wybitnie koniunkturalne, ataki na Józefa Mackiewicza, tym bardziej niestosowne, że w tamtych warunkach o jakiegokolwiek polemice mowy być nie mogło. Obaj adwersarze pisali więc do różnych odbiorców, krajowych i emigracyjnych. W związku z tym opinie ulegać mogły jedynie zaostrzeniu i nie dziwi fakt, że Józef Mackiewicz nigdy nie wybaczył Jasienicy artykułu *Moralne zwłoki szlachcica kresowego*”; zob.: K. Masłoń, *Beynar, kolega Burląja*, *Rzeczpospolita* 13.11.2009.

⁹⁵ Zob. wywiad Marty Kwaśnickiej z Grzegorzem Eberhardtem o jego najnowszej książce, *Pisarz dla dorosłych. Opowieść o Józefie Mackiewiczu*. Autor książki odpowiadając na pytanie dotyczące adwersarzy Józefa Mackiewicza użył sformułowania, iż „Jasienica współpracował z PRL, wiemy to, i dlatego bez skrępowań umieściłem go we wspomnianym rozdziale”; *Pisarz zakazany*, rozmowa M. Kwaśnickiej z G. Eberhardtem, [on-line]. [Dostęp: marzec 2008]. Dostępny w WWW: <http://www.polskieradio.pl/24/289/Artykul/176171,Pisarz-zakazany>.

opowieści wojennych (1939–1945). Jasienicę zainteresowało opowiadanie *Ponary — Baza*, podpisane pseudonimem J. M. — nie ujawnia tożsamości autora, nie daje też do zrozumienia, czy wie kto się za nim kryje, ale niemożliwe by nie wiedział, że jest nim właśnie Józef Mackiewicz. Według Jasienicy był to pierwszy artykuł dotyczący tematu tragicznej strony okupacji Wilna — eksterminacji ludności żydowskiej, dokonanej na lesistych terenach nieopodal Wilna przez nacjonalistów litewskich pod nadzorem władz niemieckich. „I w Polsce mało kto — poza repatriantami — wie co oznacza słowo Ponary. A było to największe bodaj na dawnych kresach miejsce straceń” — pisał⁹⁶. Ale i tym razem Jasienica miał pretensje do Mackiewicza o pominięcie w opowiadaniu martyrologii polskiej:

Autor opowiadania *Ponary — Baza* był przypadkowo świadkiem wymordowania na tamtejszej stacyjce całego transportu Żydów, którzy rzucili się do ucieczki. Opisał co widział i przypomniał światu słowo „Ponary”. Nie rozumiem natomiast, czemu pominął milczeniem jeszcze jedną rzecz. Oto w Ponarach oprócz Żydów leżą tysiące Polaków. Razem. W tych samych dołach. [...] Czemu o tym wszystkim zapominamy?⁹⁷

Pół roku po śmierci Jasienicy w „Wiadomościach” londyńskich ukazał się artykuł Józefa Mackiewicza pod tytułem *Casus Paweł Jasienica*⁹⁸. Autor nawiązywał w nim do wcześniejszych wypowiedzi na temat swojego adwersarza, nazywając go pisarzem o „elastycznym piórze”, czyli twórcy dyspozycyjnego wobec władz komunistycznych, czy wręcz służącego interesom dyktatury proletariatu.

Grzechów Jasienicy w oczach Mackiewicza było zresztą więcej, wymienia następujące:

1) rozbicie działalności charytatywnej Kościoła poprzez członkostwo w ześwieczonym Caritasie;

2) praca w warszawskiej Rozgłośni „Kraj”, co samo przez się rozumiano jako służenie aparatowi propagandy komunistycznej, tym bardziej, że głosił tam poglądy;

3) o „anachronizmie” przynależności Wilna do Rzeczypospolitej (tu Mackiewicz powołuje się na endecką „Myśl Polską” (wydawaną również w Londynie), w której Jasienicy zarzuca się poglądy antynarodowe: „przedstawienie rozbiorów Katarzyny jako postępu, a zmowy Hitlera i Stalina jako realizacji polskiej racji stanu...”⁹⁹;

4) „Jasienica napisał kilka książek o tematyce historycznej, w tej liczbie o Jagiellonach, zgodnie z doktryną historyczną wytyczoną w PRL. Że np. błąd Jagiellonów polegał na tym iż parli na wschód, przeciw Moskwie, zamiast zwrócić się na zachód, przeciw Niemcom. Że np. «czerwoni» w powstaniu r. 1863 mieli rację, a nie «biali» itp. Jego poglądy osobiste mogły się pokrywać z obowiązującą doktryną historyczną. Nie powinniśmy jednak oszukiwać siebie, że mógł napisać odwrotnie. Tzn. napisać by mógł, ale wydać nie. Książki wydawane są w PRL przez wydawnictwa partii komunistycznej. Innych tam nie ma. Książki sprzeczne z planem kulturalnym nie są, i nie mogą być wydawane w ustroju komunistycznym. [...] «pisarz polski w kraju», z talentem czy bez, jest *de facto* pracownikiem komunistycznej polityki kulturalnej, albo przestaje być pisarzem. Gdyż w każdej chwili może być zwolniony z pracy literackiej, jak każdy pracownik nie odpowiadający wymogom pracodawcy. Jasienica, jeżeli chciał

⁹⁶ [P. Jasienica] (jas.), *Ponary*, Tygodnik Powszechny 1947 nr 41, s. 12.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ J. Mackiewicz, *Casus Paweł Jasienica*, *Wiadomości* 1971 nr 3(1294), s. 2.

⁹⁹ Tamże.

uprawiać zawód pisarza, musiał się podporządkować obowiązującym rygorom. Chyba żeby próbował emigrować. Jasienica nie próbował emigrować¹⁰⁰;

5) umarł śmiercią naturalną, „na wolności, bez procesu i bez więzienia”, był więc pisarzem PRL-owskim, który tylko czasowo (pod koniec życia) stracił przychylność partii, bo w innym wypadku, gdyby rzeczywiście był prawdziwie opozycyjnym pisarzem, np. w czasach stalinowskich, straciłby życie, wcześniej uczestnicząc w procesie pokazowym;

6) „to, co dał do zrozumienia Gomułka w swojej wypowiedzi o Jasienicy, to wiedział co mówić” (autor powołuje się na swój wcześniejszy list do redakcji w tej sprawie).

Już w lutym, zaledwie trzy tygodnie później ukazały się komentarze czytelników do artykułu Mackiewicza — w dziale „Korespondencji” umieszczono m.in. list Alicji Lisieckiej:

Łatwo, żyjąc od lat w Monachium, krytykować 32 miliony Polaków „nie próbujących emigrować” i walczących o prawo do życia w swoim kraju. Za tę walkę „kolaboranci” z komunistycznych stoczni i fabryk, komunistycznych piekarni i sklepów, zapłacili ostatnio wysoką cenę. O mało co nie zapłacił jej swego czasu Paweł Jasienica, skazany na karę śmierci za udział w partyzancie akowskiej. Wyreklamowany z więzienia przez powojenny Związek Pisarzy, zobowiązał się do rezygnacji z druku w „Tygodniku Powszechnym” na rzecz paxowskiego pisma, z którego zresztą wkrótce postarał się odejść. To były owe „warunki”, na których mocy nie spadła wówczas głowa pisarza, usuwanego także potem, już w r. 1968, ze Związku Literatów i zmuszonego do ukrywania się.

Gomułka nie wiedział co mówi, ale wiedział co robi Bezpieczeństwo, podsuwając mu fałszywe materiały, mające na celu skompromitowanie autora książek, które często — wbrew cenzurze — jak np. *Polska Jagiellonów* trafiły pod strzechy. Jako redaktorka „Nowej Kultury” w latach 1960–1962, pamiętam dobrze zarzut dotyczący druku przez nasze pismo odcinków rzekomo „obcej duchowo socjalizmu” *Polski Jagiellonów* Pawła Jasienicy.

Łatwo pouczać i ganić polskich robotników. Trudniej zarobić życiem pełnym udręki, w grozie przed śmiercią cywilną i więzieniem, na piękną, patriotyczną kartę nauczyciela historii Polski Pawła Jasienicy¹⁰¹.

Alicja Lisiecka wiedziała co pisze, jak sama przyznała była redaktorką „Nowej Kultury” — ale nie tylko — współpracowała z szeregiem pism krajowych: „Polityką”, „Życiem Literackim”, „Twórczością”, była doktorem habilitowanym, pracownikiem Instytutu Badań Literackich PAN — na fali czystek po Marcu ‘68 wyemigrowała z kraju.

W obronie dobrego imienia Jasienicy stanęli także emigracyjni historycy, a wśród nich: Józef Garliński, Piotr Wandycz i Marian Kukiel. Józef Garliński, współpracownik Instytutu Hoovera przy Uniwersytecie Stanforda w Kalifornii (gdzie gromadził archiwalia poświadczające polski czyn zbrojny na Zachodzie), zwrócił uwagę na pewien paradoks oskarżeń Mackiewicza wobec Jasienicy. Otóż Gomułka — „niewątpliwy komunista i partner Sowietów”, o którym Mackiewicz mógłby napisać najohydniejsze rzeczy, w momencie nagonki na Jasienicę w 1968 roku stał się nagle godnym wiary świadkiem oskarżenia Jasienicy. Przypominamy raz jeszcze, co Mackiewicz wówczas pisał: „W moim przekonaniu to, co dał do zrozumienia Gomułka w swojej wypowiedzi o Jasienicy, to wiedział co mówić”. Garliński puentował ten zabieg następująco:

Niestety w sprawach, które wymagają obiektywizmu, zbyt jaskrawo stosuje się zasadę

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ A. Lisiecka, Do redakcji „Wiadomości”: *O Jasienicy*, *Wiadomości* 1971 nr 6(1297), s. 6.

dwóch nierównych miar, i to u nas, na emigracji, na wolnym Zachodzie, gdzie nie ma żadnego usprawiedliwienia dla takich chwytów¹⁰².

Poza tym jeżeli obrońcy Mackiewicza zarzucali Jasienicy współpracę z Cyrankiewiczem — bo obaj krytykowali emigracyjnego pisarza — dlaczego podobny zarzut nie spotkał Mackiewicza, ewidentnie stojącego w jednym szeregu z Gomułą przeciw Jasienicy?

Najmocniej chyba jednak zabrzmiał dwugłos Mariana Kukieła i Lidii Ciołkoszowej, którzy na zaproszenie redakcji „Wiadomości” umieścili swoje artykuły, będące faktycznie rozszerzonymi wersjami przemówień ku czci pisarza, wygłoszonymi wcześniej na wieczorach ku jego pamięci. Marian Kukiel uznał pisarstwo Jasienicy — gdy dręta mowa opanowywała polską publicystykę i historiografię w czasach stalinowskich i później — za prawdziwą kąpiel w polskości i polszczyźnie.

Był to czas, gdy nauki historyczne w Kraju były w niewoli, na prokrustowym łożu okaleczone, półmartwe, odczłowieczone... — pisał Kukiel. — W te lata niewoli i niewolnictwa zaczęły się ukazywać owe szkice Jasienicy. Szkice z zamierzchłej przeszłości. A takim tchnące umiłowaniem i tej przeszłości i tych ludzi, co żyli przed półtora tysiącem lat czy tylko tysiącleciem, że czytelnik skłonny był z Wyspiańskim wołać na tego, kto wie co znaczy polska mowa i oczy kryje ze wstydu: „przybywaj tu — odżyjesz słowa łaską”¹⁰³.

Marian Kukiel kończy artykuł żalem, żalem żołnierza emigranta: „Ze smutkiem myślę, że nie było mi dane ręki mu uścisnąć i pomówić o Polsce walczącej na Zachodzie”¹⁰⁴. Dalej Kukiel — nie tylko historyk, ale przecież bliski współpracownik Władysława Sikorskiego i dowódca I. Korpusu Polskiego w Wielkiej Brytanii — odnosi się do preferencji politycznych braci Mackiewiczów w czasie wojny; znał Stanisława Cata-Mackiewicza, którego poglądy, podobnie jak Józefa, mieściły w sobie możliwość jakiegoś ułożenia relacji lub nawet współpracy z Trzecią Rzeszą. Zarzucił mu, iż był w roku 1940, kiedy Francja kapitulowała, przeciwnikiem ucieczki Wojska Polskiego na Wyspy Brytyjskie i dalszej tym samym walki. Wierzył w pośrednictwo Pétaina w rozmowach z Hitlerem i wypracowania dla Polaków nowego *modus vivendi* z okupantem¹⁰⁵.

Jak bliskie były to poglądy Józefowi Mackiewiczowi, niech świadczy fakt, że jeszcze w 1944 roku, prawie że w przeddzień wybuchu powstania warszawskiego, pisarz chciał redagować w stolicy pismo pod patronatem niemieckim o charakterze antysowieckim. Jak wspominał Miłosz:

Mackiewicz po przyjeździe do Warszawy [w 1944] wyraził życzenie spotkania się ze mną i z Januszem Minkiewiczem. O odbyliśmy długą rozmowę. Z jego strony było to powtarzane na różne sposoby pytanie „jak to jest możliwe?”. Więc teraz, kiedy jasne dla każdego, że Alianci są daleko, nic? Żadnej próby dogadania się, choćby w ostatnim momencie, z przegrywającymi Niemcami, skłonnymi już do ustępstw? Teraz przecie można by było wydawać pismo, żeby mówić głośno prawdę o okupacji sowieckiej, tłumioną przez polskie podziemie na usługach Londynu, a pośrednio Moskwy. Słuchaliśmy go z niedowierzaniem, jak się słucha człowieka niespełna rozumu. I wyśmialiśmy go. Powiedzieliśmy mu, że nie ma żadnego rozeznania w tutejszych nastrojach, że nikt

¹⁰² J. Garliński, Do redaktora „Wiadomości”: *W związku z listem Tomasza Rzyckiego*, *Wiadomości* 1971 nr 7(1298), s. 6.

¹⁰³ M. Kukiel, *Jasienica w historiografii polskiej*, *Wiadomości* 1971 nr 10(1301), s. 2.

¹⁰⁴ Tamże.

¹⁰⁵ Tamże.

by z takim piśmem nie współpracował, że kolaborantom [...] nikt nie podaje ręki, a on, gdyby zaczął wydawać takie piśmo, zostałby napiętnowany jako zdrajca. Mackiewicz nic nam nie powiedział o gazecie „Alarm”, której trzy numery podobno wydali wiosną 1944 we dwójkę z żoną¹⁰⁶.

Lidia Ciołkoszowa w artykule zatytułowanym *Pisarstwo Pawła Jasienicy* zwróciła uwagę na absurdalność zarzutów historyzoficznych Józefa Mackiewicza, między innymi zarzutu dotyczącego poglądów Jasienicy na powstanie styczniowe; Jasienica nigdy nie ukrywał, że dla niego to „czerwoni”, a nie „biali” mieli rację forsując reformy uwłaszczeniowe w Królestwie Polskim, co według Mackiewicza było przykładem zbieżności jego poglądów z obowiązującą w PRL-u doktryną historyczną. W odpowiedzi Ciołkoszowa pisała:

Gdyby więc dziś żyli Bolesław Limanowski, Józef Grabiec i Józef Piłsudski, którzy w swoich pracach o powstaniu styczniowym — mówiąc słowami Mackiewicza — uważali również że „czerwoni”, a nie „biali” mieli rację, musieliby być przez Mackiewicza oskarżeni o to że piszą „zgodnie z doktryną historyczną wytyczoną w PRL”¹⁰⁷.

Zwróciła też uwagę na paradoks oskarżeń wysuwanych wobec Jasienicy zarówno tych głoszonych przez prawicę emigracyjną, jak i lewicę komunistyczną w kraju. Po ukazaniu się *Polski Jagiellonów*, zaatakowały go dwie protagonistki materializmu historycznego: Celina Bobińska i Ewa Maleczyńska. Oskarżyły one Jasienicę o szerzenie tendencyjnych tez historiografii burżuazyjnej i sugerowanie czytelnikowi nacjonalistyczno-polskiego punktu widzenia. W zestawieniu z poglądami Józefa Mackiewicza, głoszącymi dokładnie coś odwrotnego, mamy następującą konkluzję pani Lidii Ciołkosz:

Myślę że Józef Mackiewicz, który twierdzi, jakoby Jasienica pisał książki „zgodnie z doktryną historyczną wytyczoną w PRL” i p. Maleczyńska, która twierdzi, że Jasienica wypowiada „tendencyjne tezy historiografii burżuazyjnej” są *à rebours* takimi samymi umysłowościami¹⁰⁸.

Piotr Wandycz, który był wówczas wykładowcą historii Europy Środkowo-Wschodniej na Yale University, wystosował list do londyńskich „Wiadomości”, w którym także odniósł się do artykułu Józefa Mackiewicza:

Pawła Jasienicę widziałem dwa razy w życiu, i polemikę na temat jego postawy polityczno-moralnej pozostawiam osobom lepiej zorientowanym i bardziej kompetentnym ode mnie. Chciałbym natomiast powiedzieć parę słów o Jasienicy jako historyku. Mackiewicz w dość lekceważący sposób pisze o „kilku książkach o tematyce historycznej” pióra Jasienicy, napisanych „zgodnie z doktryną historyczną wytyczoną w PRL”. Następnie przeprowadza sylogizm, który da się streścić następująco: książki wychodzące w PRL nie mogą być sprzeczne z komunistyczną polityką kulturalną. Jasienica wydawał książki w PRL — *ergo* Jasienica był komunistycznym pisarzem. Postawienie sprawy w ten sposób, typowo czarno-biały, nie pozwala w ogóle na zobaczenie bogatej gamy odcieni istniejącej w historiografii krajowej. Jest to dość prymitywny schemat, który pozornie wygląda przekonująco, ale jest w istocie daleki od życia i skomplikowanej rzeczywistości¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Cz. Miłosz, *Koniec Wielkiego Xięstwa (o Józefie Mackiewiczu)*, s. 467–468.

¹⁰⁷ L. Ciołkoszowa, *Pisarstwo Pawła Jasienicy*, *Wiadomości* 1971 nr 10(1301), s. 2.

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ P. Wandycz, Do redaktora „Wiadomości”: *Jeszcze o Jasienicy*, *Wiadomości* 1971 nr 20(1311), s. 6.

Podobnych sylogizmów w wywodach Mackiewicza i jego obrońców było zresztą więcej. Podczas polemiki z Janem Nowakiem Jeziorańskim — co przypomina Grzegorz Eberhardt, biograf Mackiewicza — Jeziorański wspominał:

Pytany [Mackiewicz] o narodowość odpowiadał: jestem antykomunistą. Mnie osobiście takie samookreślenie nie wystarczało. Hitler też był antykomunistą¹¹⁰.

Grzegorz Eberhardt puentuje, odpowiadając za Mackiewicza:

Stwierdzenie, jakoby Hitler był antykomunistą, kompromituje intelektualnie Nowaka. Gdyby Hitler faktycznie był antykomunistą, wygrałby wojnę ze Związkiem Sowieckim! Hitler był, jak Stalin, socjalistą. Tak więc, towarzysze jedynie starali się (za pomocą wojny akurat) o powiększenie arealów swych królestw¹¹¹.

Wywód godny autora. W takiej sytuacji można by zapytać: gdzie należałoby umieścić Józefa Piłsudskiego — socjalistę? Jako zwycięzca bolszewików z wojny 1920 roku przysługiwałoby mu, według kryteriów Mackiewicza, także miano antykomunisty — i to chyba jedyny taki wypadek. A jednak nie! Grzegorz Eberhardt musi przecież znać artykuł Józefa Mackiewicza zatytułowany *Nasza strona medalu* z londyńskich „Wiadomości”¹¹², w którym oskarżał Józefa Piłsudskiego o świadome unikanie decydującego starcia z bolszewikami, co doprowadziło w konsekwencji do ich zwycięstwa w wojnie domowej. Oskarżanie Piłsudskiego o grzech zaniechania w rozprawieniu się ze światowym bolszewizmem jest też motywem *Lewej wolnej* — powieści Mackiewicza z 1965 roku¹¹³ (o stosunku Jasienicy do tych poglądów — w dalszej części artykułu).

Walka na sylogizmy jest zresztą obosieczna: jeśli Mackiewicz uważa, że Jasienica był komunistą, bo publikował w Polsce pod władzą komunistyczną, to tym samym Mackiewicz podczas wojny i okupacji był tubą najohydniejszej propagandy goebbelsowskiej, gdyż pisał artykuły w „gadzinówce” niemieckiej; firmował tym samym eksterminację Słowian, Żydów, Romów i inne narody europejskie oraz wszystkie fabryki śmierci założone przez Rzeszę Niemiecką i wszelkie zbrodnie wojenne. Do takich absurdów doprowadza widzenie świata tylko w czarno-białych kolorach.

Spór rozgorzał na nowo po śmierci Jasienicy, a później i Józefa Mackiewicza, wraz z mozolnym „odtworzeniem” dorobku literackiego emigracyjnego pisarza; pojawili się także jego obrońcy (i dobrze). Szkoda tylko, że podobnie jak Mackiewicz, świat widzieli jedynie dwukolorowo. Poza tym, na postać Jasienicy patrzy się, w tym wypadku, także przez pryzmat innych adwersarzy Mackiewicza — głównie politycznych, takich jak: Stefan Korboński, gen. Tadeusz Pełczyński, Jan Nowak Jeziorański, Józef Garliński, Andrzej Pomian... jak widać, ludzi związanych głównie z Polskim Państwem Podziemnym i Armią Krajową. I nie może to dziwić, skoro Józef Mackiewicz był jawnym krytykiem układu Sikorski–Majski, a o operacji „Ostra Brama”, gdzie wykrwawiło się wileńskie i nowogródzkie AK w walce o wyzwolenie Wilna, pisał:

Gdy z perspektywy patrzę na to co się stało, dziś wstydę się i żałuję, ale nie tego, że nie znalazłem się po stronie tych, którzy w roku 1944 Wilno dla bolszewików pomagali

¹¹⁰ J. Nowak Jeziorański, *Polska z oddali*, Kraków 1992, s. 217.

¹¹¹ G. Eberhardt, *Pisarz dla dorosłych. Opowieść o Józefie Mackiewiczu*, Wrocław 2008, s. 544.

¹¹² J. Mackiewicz, *Nasza strona medalu*, *Wiadomości* 1956 nr 19(527), s. 3.

¹¹³ Tenże, *Lewa wolna*, Londyn 1965.

zdobywać, lecz tego, że nie znalazłem się po stronie tamtych, którzy go przed bolszewikami bronili...¹¹⁴

lub:

Nasze cierpiętnictwo i nasza martyrologia w zestawieniu na przykład z martyrologią Żydów pod reżimem hitlerowskim, zdawała się lekkim bluffem¹¹⁵.

Na koniec warto przypomnieć, że Mackiewicz dopominał się od Polaków by pisali na temat cierpień ludności niemieckiej podczas wojny¹¹⁶.

Co mogli myśleć żołnierze pułkownika „Wilka” Krzyżanowskiego — walczący raz z jednym, raz z drugim okupantem — czytając takie słowa, słowa pisane przez człowieka, który ani razu w tej wojnie nie chwycił za broń? Przed bolszewikami uciekł do Kowna, po powrocie do Wilna, pod okupacją niemiecką oddał swoje pióro propagandzie okupacyjnej, następnie, wraz ze zbliżającym się frontem sowieckim zbiegł do Warszawy (na paszporcie litewskim), gdzie znowu, w przeddzień wybuchu powstania, chciał służyć Niemcom. Nie czekając na walki w stolicy, uciekł do Krakowa, stamtąd do Pragi, potem Wiednia i ostatecznie do Włoch. Iście patriotyczne działanie. I zrobił to człowiek, który z drugiej strony, za pozwoleniem władz AK, widział i opisał Katyń.

Może rację ma Włodzimierz Bolecki, który uważa, że

zawsze cenili i bronili Mackiewicza pisarze, atakowali go natomiast byli oficerowie, którzy na emigracji stali się politykami. Niewielu ich było, ale jeśli chodzi o twórczość Mackiewicza, nigdy tak niewielu nie wyrządziło tak wiele szkody¹¹⁷.

Jasienica był i oficerem AK, i pisarzem. Nie był tylko na emigracji.

W odniesieniu do artykułu *Moralne zwłoki szlachcica kresowego* Bolecki pisze:

Droga donikąd doczekała się także recenzji w kraju — jej autorem był Paweł Jasienica, ale lektura tego tekstu nie jest przyjemna.

Jasienica za kilka lat stanie się jednym z najważniejszych polskich pisarzy współczesnych: autorem esejów historycznych będących odtrutką na brednie o dziejach Polski sporządzone przez specjalistów od wulgaryzowania przeszłości. W latach sześćdziesiątych będzie jednym z moralnych autorytetów młodej inteligencji, za co — po marcu 1968 r. — zostanie w ohydny sposób zaatakowany przez ówczesnego genseka. Atak ten — jak wiadomo — Paweł Jasienica przypłacił życiem. Jednak czytając napisaną w 1955 r. recenzję z *Drogi donikąd* trzeba zapomnieć o Pawle Jasienicy z roku 1968. W 1955 roku Paweł Jasienica był jeszcze współpracownikiem prasy PAX-owskiej.

Kulisy tego tekstu nie są dla mnie do końca jasne, chociaż jest oczywiste, że decydując się na napisanie recenzji z powieści Mackiewicza, Jasienica nie powodował się jedynie odruchem miłośnika książek. Z tekstu recenzji wynika jednoznacznie, że była to dla jej autora sprawa osobista: w 1941 r. Jasienica (ówczesne nazwisko Leon Lech Beynar) jako żołnierz AK „przydzielony do propagandy” czytał w „Gońcu Codzien-

¹¹⁴ Tenże, „List do Redakcji”, *Kultura* 1957 nr 7–8(117–118), s. 224. „W drugiej połowie roku 1944 moc ludzi nadawałaby się do zastrzelenia w Wilnie. Chociażby Czerniachowski i wszystkie armie jego «3-go białoruskiego frontu». Tymczasem przeciwnie, wiemy, że im pomagało się przeciw w zdobywaniu Wilna, a później przyjmowano zaproszenie na wspólny bankiet. Oficjalna wersja stwierdzała, że: «sielanka trwała długo», bo potem przywódcy AK zostali aresztowani. Tym samym jednak potwierdza się fakt, że taka sielanka była”; tenże, *O pewnej ostatniej próbie i o zastrzelonym Bujnickim*, *Kultura* 1954 nr 11(85), s. 81–95.

¹¹⁵ Cyt. za: W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna*, s. 230.

¹¹⁶ P. Jasienica, *Czyżby księga święta?*, *Przegląd Kulturalny* 1956 nr 17; przedruk w: tenże, *Ślady potyczek*, s. 65.

¹¹⁷ W. Bolecki, *Ptasznik z Wilna*, s. 296.

nym” fragmenty *Drogi donikąd*. Z innych źródeł wiadomo, że w grudniu 1941 r. napisał nawet artykuł przeciwko Mackiewiczowi¹¹⁸.

Zarzuty wobec Jasienicy, jako przeciwnika Mackiewicza, można streścić do jednego podstawowego paradygmatu — Jasienicowy atak na Mackiewicza był albo współ, albo za zgodą władz komunistycznych — innego wyjścia nie było i samo w sobie było to niegodne Jasienicy. Tym samym obrońcy Mackiewicza — posługując się tym swoim wzorem — wykluczają możliwość samodzielnego i niezależnego myślenia i wyrażania myśli w Polsce. Słowem — tylko poglądy przeciwne komunistom były faktycznie niezależne, każde inne były tylko potwierdzeniem przynależności do ideologii marksistowskiej. Koronnym tego przykładem był fakt — na który powołują się wszyscy zwolennicy Mackiewicza — że artykuł Jasienicy *Moralne zwłoki szlachcica kresowego* z 1955 roku, wpisuje się, lub lepiej, jest częścią ataku na emigracyjnego pisarza dokonanego jedenaście lat później — w 1966 roku — przez Józefa Cyrankiewicza. Cyrankiewicz podczas sesji naukowej na Wawelu określił Mackiewicza znikomą częścią polskiej emigracji, która głosi nihilistyczne tezy. „Tezy te wyrażają chęć zatrzymania zegara historii nawet przez samounicestwienie”. „Lepiej zginąć na wojnie termojądrowej, niż żyć w ustroju komunistycznym» — tak to wyraża emigracyjny pisarz Józef Mackiewicz w jednej ze swoich książek” — głosił Cyrankiewicz na Wawelu¹¹⁹.

Czy Cyrankiewicz czytał artykuł Jasienicy sprzed jedenastu lat? Może tak, ale na pewno go nie pamiętał, wykorzystałby przecież niechybnie tekst do swojej argumentacji. Zresztą, jak widać Cyrankiewicza nie interesowały animozje wewnętrzne emigracji ani kłótnie dawnych kresowiaków. On stał na stanowisku Polski Ludowej.

W takim razie czy Jasienica pisał pod dyktando propagandy komunistycznej, czy, jak twierdzi Marek Zybura, nawet lżył emigracyjnego pisarza?¹²⁰ Sam fakt pisania przeciwko kolaborantowi wojennemu na ponad dekadę przed komunistycznym premierem i to w sprawach całkowicie odmiennych, nie może być argumentem w oskarżeniu o współpracę z PRL-em, takie insynuacje są wręcz manipulacją faktami. Jasienica zarzucał Mackiewiczowi — świetnemu reporterowi i pisarzowi, jak twierdził — że oddał swoje pióro niemieckiemu okupantowi i w *Drodze donikąd* nieuczciwie przedstawił społeczeństwo polskie. Co wydaje się, rozumiał jedynie inny wilnianin, Czesław Miłosz — o czym wspominam wyżej. Stawianie Jasienicy i Cyrankiewicza w jednym rzędzie przypomina działanie Stalina, który oskarżył gen. Sikorskiego o współpracę z Hitlerem, bo jeden i drugi zwrócili się do Międzynarodowego Czerwonego Krzyża o wysłanie ekspertów do Katynia. Jak pamiętamy, oskarżenie to — haniebne — posłużyło do zerwania stosunków dyplomatycznych ZSRR z polskim rządem na uchodźstwie. A jeśli ktoś naprawdę chce znać stosunek Jasienicy do Cyrankiewicza i całej nowej władzy ludowej, powinien sięgnąć po jego artykuły prasowe z „Tygodnika Powszechnego”. Jest ich naprawdę wiele i żaden z nich nie budzi wątpliwości, co do faktycznych poglądów Jasienicy na ówczesny reżim¹²¹.

¹¹⁸ Tamże, s. 776–777.

¹¹⁹ Tamże, s. 31; M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989, s. 392.

¹²⁰ M. Zybura, *Józef Mackiewicz i krytycy*, s. 679.

¹²¹ Zob. m.in.: *Czy dobrze rozumiem?* (1946 nr 22, s. 8); *Tradycja AK* (1946 nr 44, s. 12); *Honor* (1946 nr 13, s. 3); *Obrońca prawdy* (1946 nr 10, s. 8, podpisany: pej.); *Karty na stół* (1946 nr 14, s. 8, podpisany: pej.); „*Przyjacielu — przesiądź się niżej*” (1946 nr 18, s. 8, podpisany: p. jas.); *Stwierdzam fakty* (1946 nr 30, s. 8); „*Życzliwość*” (1947 nr 26, s. 2); *Wskazuję szczegóły* (1947 nr 30, s. 8, podpisany: jas.); *Po prostu niedobrze się robi* (1948 nr 27, s. 12, podpisany: jas.).

Jasienica wyrażał własne sądy w sposób jasny i bezpośredni niezależnie od koniunktury politycznej: jeśli wierzył, że zmiany ustrojowe po 1945 roku przyniosą masie młodzieży polskiej — szczególnie tej biedniejszej, znanej mu z czasów sanacji — szansę lepszej i łatwiejszej w dostępie edukacji, to naprawdę w to wierzył. Stąd między innymi artykuły o problemach oświaty publikowane w „Tygodniku Powszechnym” w pierwszych latach po wojnie¹²². Jeśli w kwestiach historyzoficznych, uważał że „czerwoni”, a nie „biali” mieli rację w powstaniu styczniowym — stały punkt ataku na Jasienicę — to rzeczywiście tak myślał, i nie można przecież traktować „czerwonych” z powstania styczniowego w kategoriach „czerwonych” z Polski Ludowej, bo to rzeczywiście kompromituje obrońców Mackiewicza (jak i jego samego). Podobnie jest z innymi poglądami historyzoficznymi.

Zarzut wobec Jasienicy, że nie przysługuje mu miano „wiernego tradycjom filareckim” — jakie nadała mu na emigracji Społeczność Akademicka USB — bo nie zginął w kazamatach UB, lecz zmarł śmiercią naturalną — nie jest wart komentarza¹²³.

W artykule Józefa Mackiewicza *Casus Paweł Jasienica* pojawiło się także oskarżenie o współpracę autora *Polski Jagiellonów* z PAX-em Bolesława Piaseckiego i rozbicie Caritasu. Odpowiedź na podobne zarzuty, a także opis całego złożonego kontekstu relacji Jasienica–Piasecki, mający swój początek w wileńskiej operacji „Ostra Brama”, są zbyt obszerne i odbiegają od głównej myśli niniejszego tekstu¹²⁴. Niech jako odpowiedź — na zasadzie *pars pro toto* — posłuży notatka sporządzona przez pracowników MSW na początku lat 60., którzy byli zainteresowani pozyskaniem Jasienicy dla swoich celów:

Po aresztowaniu, w/w zainteresował się Bolesław Piasecki, który wykorzystując swoje kontakty z MBP spowodował, po uprzednim przeprowadzeniu kilku rozmów z P. Jasienicą w więzieniu, uwolnienie go z aresztu i umorzenie śledztwa. W rezultacie Jasienica został zwolniony z więzienia 16 maja 1949 [sic!] i od tego czasu do 1956 r. współpracował z PAX-em jako publicysta, będąc zatrudnionym w „Tygodniku Powszechnym”, nad którym wówczas PAX miał swój patronat. Należy stwierdzić, że Piasecki doceniając wówczas pozycję Jasienicy w środowiskach katolickich oraz jego związki z hierarchią liczył się z tym, że uda się PAX-owi pozyskać w/w do organizacyjnej współpracy. Jednakże Jasienica, podobnie jak Turowicz i niektórzy inni redaktorzy „TP”, poza luźną współpracą publicystyczną i sporadycznymi kontaktami z kierowniczymi działaczami PAX-u, nie wyraził zgody na formalne przystąpienie do PAX-u. W 1956, przed październikiem, Jasienica zerwał współpracę publicystyczną i kontakty z PAX-em. Jasienica był przeciwnikiem ideologicznym PAX-u, a swoją ówczesną współpracę traktował jako zło konieczne. Po październiku nie wiązał się organizacyjnie z żadną z działających grup katolickich, chociaż zawsze darzył sympatią środowisko „TP”. Świadczą o tym aktualne spotkania i rozmowy ze Stommą i Turowiczem, wygłoszone odczyty w Klubie Inteligencji Katolickiej w W-wie i Krakowie itp.¹²⁵

Zarzut kolejny dotyczył działalności Jasienicy w Rozgłośni „Kraj”. Żeby zrozu-

¹²² *Znowu cyfry* (1947 nr 4, s. 2); *Walory pracy nauczycielskiej* (1946 nr 23, s. 4); *Problem nr 1* (1946 nr 44, s. 2).

¹²³ J. Mackiewicz, *Casus Paweł Jasienica*, s. 2.

¹²⁴ Więcej na ten temat w powstającej pracy: A. Kierys, „Paweł Jasienica. Biografia publicysty w PRL-u”.

¹²⁵ IPN BU, 0204/19/1, „Uzupełnienie do informacji w sprawie Pawła Jasienicy”, k. 103–104. Powyższa notatka bez podpisu i datacji opatrzona jest odręcznym dopiskiem, z którego wynika, że sporządził ją Borowski w 1961 roku. Ustaleń takich dokonał towarzysz Wawrzyniewicz, a potwierdził Chlebicki, 27 października 1964 roku (również adnotacja odręczna na dokumencie).

mieć motywy postępowania wielu polskich intelektualistów w połowie lat 50., w tym Jasienicy, należy wziąć pod uwagę ówczesne nadzieje społeczeństwa polskiego na poprawę sytuacji w Bloku Wschodnim po śmierci Stalina i związane z tym oczekiwanie normalizacji stosunków społeczno-politycznych.

Jasienica — czego nigdy nie ukrywał — żył rzeczywistą nadzieją na popaździernikową odwilż, na powstanie państwa ze wszech miar „normalnego” — z socjalistycznym co prawda ustrojem, ale demokratycznym społeczeństwem — bez cenzury, indoktrynacji i bezpieki. Nowy kraj miał być domem dla powracającej emigracji, która wcześniej obawiała się aresztowań, inwigilacji i dyskryminacji. Teraz mogła zasilić ciągle jeszcze uszczuplony po wojnie naród, szczególnie w kręgach inteligenckich — gdzie straty wojenne były duże i dla odradzającego się społeczeństwa szczególnie dotkliwe. Już w 1949 roku pisał, że na rzeczywiste życie w kraju wpływ mają jedynie ci Polacy, którzy w nim mieszkają — nie zaś emigracja:

Losy Polski zależą wprawdzie od tego, co się dzieje na szerokim świecie, ale masa Polaków kształtować może historię ojczyzną działając tutaj, na nadwiślańskich piaskach, a nie tam, „gdzie cytryna dojrzewa”¹²⁶.

W 1955 roku wraz z czterdziestoma ósmioma intelektualistami podpisał apel o powrót emigracji do kraju:

Zwracamy się do was jako do tych, którzy byli wśród nas, których z nami łączyła wspólna walka z hitlerowskim wrogiem i wspólne nieraz poglądy. Zwracamy się do was jako ludzie, którzy teraz tu tworzą nową Polskę i pragną widzieć was przy tej pracy¹²⁷.

Wśród sygnatariuszy obok Jasienicy byli: Maria Dąbrowska, Zofia Starowieyska-Morstinowa, Antoni Słonimski, Julian Przyboś, Karol Estreicher, Jerzy Zawieyski, Aleksander Ford, Kazimierz Kumaniecki i ks. Józef Iwanicki — rektor KUL-u. „Apel 48” ogłoszony był w ramach większej akcji normalizowania stosunków kraju z Polonią, poprawienia wizerunku PRL po kompromitujących ją audycjach Światły¹²⁸ i udowodnienia, że w Polsce nastąpiła rzeczywista liberalizacja życia politycznego i kulturalnego, a nawet zainicjowanie masowego powrotu emigracji do kraju¹²⁹. Celowi temu służyć miało specjalne Towarzystwo Łączności z Wychodźstwem „Polonia” oraz Rozgłośnia „Kraj”, na antenie której wypowiadał się i Jasienica — tradycyjnie obok takich tuzów jak: Kazimiera Hłakowiczówna, Maria Dąbrowska, Antoni Słonimski, Aleksander Kamiński, Jan Rzepecki. Najważniejsze audycje drukowane były dodatkowo w „Biuletynie Rozgłośni «Kraj»”, czyli pisemnej formie najważniejszych audycji¹³⁰.

Jasienica umieścił tam trzy artykuły: *Wieże Krakowa*, *Dziwna polskość* i *Skarby wawelskie*. Pierwszy dotyczył polemiki z Janem Bielatowiczem na temat sum łożonych

¹²⁶ P. Jasienica, *Dziesięciolecie*, Tygodnik Powszechny 1949 nr 35, s. 5.

¹²⁷ *Rodacy za granicą!*, Biuletyn Rozgłośni „Kraj” 1955 nr 1, s. 1–2; M. Fik, *Kultura polska po Jalcie*, s. 217; S. Cenckiewicz, *Udział aparatu bezpieczeństwa PRL w drugiej kampanii re-emigracyjnej (1955–1957)*, [w:] *Aparat bezpieczeństwa wobec emigracji politycznej i Polonii*, pod red. R. Terleckiego, Warszawa 2005, s. 257–267.

¹²⁸ W 1953 roku zbiegł na Zachód (przez Berlin Zachodni) wysoki funkcjonariusz Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, płk Józef Światło. Jako wicedyrektor Departamentu X miał dostęp do najbardziej strzeżonych tajemnic władz partyjnych i rządowych. Od 1954 roku zaczęto nadawać audycje Światły w rozgłośni Radia Wolna Europa ujawniające kulisy sprawowania władzy przez reżim komunistyczny.

¹²⁹ A. L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991*, Kraków 2011, s. 200–201.

¹³⁰ A. Friszke, *Życie polityczne emigracji*, Warszawa 1999, s. 235.

przez państwo na konserwację zabytków w Polsce¹³¹. Drugi był skróconą wersją artykułu *Moralne zwłoki szlachcica kresowego* dotyczącego powieści Józefa Mackiewicza *Droga donikąd*¹³². Trzeci tekst był swoistym apelem do wpływowych kół emigracyjnych, by poparły akcję sprowadzenia do Polski skarbów wawelskich przechowywanych w Kanadzie¹³³.

Główne szanse emigracji — „Wiadomości” londyńskie i „Kultura” paryska — od początku negatywnie odniosły się do inicjatywy władz i krajowych intelektualistów; działania te nazywano nawet „ostatnim propagandowym szansem stalinizmu”¹³⁴. Mimo to około trzech tysięcy Polaków wróciło do kraju, a najbardziej spektakularny powrót dotyczył byłego premiera rządu na uchodźstwie, Stanisława Cata-Mackiewicza — brata Józefa — który swoją decyzją sprawił osobistą i nieskrywaną radość Jasienicy¹³⁵. Na rekonesans przybył także Melchior Wańkowicz, który ostatecznie zawitał na stałe w 1958 roku.

Na „Apel 48” redakcja „Kultury” odpowiedziała zaproszeniami dla sygnatariuszy do Maisons-Laffitte „na przyjacielską rozmowę”, dziękując zarazem za przerwanie wieloletniego milczenia; zaproszenia imienne skierowano na adres redakcji „Tygodnika Powszechnego”, do adresatów jednak nigdy nie dotarły¹³⁶.

Jeśli inspiracja i działania Rozgłośni „Kraj” i całej akcji reemigracyjnej wychodziły z biura Komitetu do Spraw Bezpieczeństwa Publicznego, to mimo wszystko wywarły one niezamierzony przez władze, ale ostatecznie pozytywny wpływ na wzajemne relacje Polaków z obu stron żelaznej kurtyny. Także sprowadzenie osób o znanych nazwiskach, przyniosło reżimowi jedynie krótkotrwały sukces propagandowy, gdyż później sprawiły one wiele kłopotów kontestując, a nawet stojąc w opozycji do władzy ludowej¹³⁷. Poza tym wzmocnili środowisko rodzimych intelektualistów, dając im drugi oddech.

Reasumując powyższe wywody, można śmiało założyć, że Józef Mackiewicz wykluczał możliwość swobodnego wyrażania własnych opinii u ludzi mieszkających w państwie indoktrynowanym ideologicznie, a Jasienica ewidentnie w takim państwie żył; wszystko więc co napisał było *eo ipso* częścią propagandy komunistycznej. Tak mogą myśleć tylko ludzie, którzy, albo nie znają pisarstwa Pawła Jasienicy — także tego z najwcześniejszego okresu lat 1946–1948, albo nie żyli w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej.

„Pisarz polski w kraju”, z talentem czy bez, jest *de facto* pracownikiem komunistycznej polityki kulturalnej, albo przestaje być pisarzem. Gdyż w każdej chwili może być zwolniony z pracy literackiej, jak każdy pracownik nie odpowiadający wymogom pracodawcy

— pisał Mackiewicz¹³⁸.

¹³¹ P. Jasienica, *Wieże Krakowa*, Biuletyn Rozgłośni „Kraj” 1955 nr 3, s. 5–6.

¹³² Tenże, *Dziwna polskość*, Biuletyn Rozgłośni „Kraj” 1955 nr 4, s. 5.

¹³³ Tenże, *Skarby wawelskie*, Biuletyn Rozgłośni „Kraj” 1956 nr 1, s. 8.

¹³⁴ Cyt. za: M. Fik, *Kultura polska po Jalcie*, s. 217.

¹³⁵ Relacja Ewy Beynar-Czeczott, Warszawa, 5 marca 2012 (w zbiorach autora).

¹³⁶ Redakcja „Kultury”, *Do czterdziestu ośmiu*, Kultura 1955 nr 11(97), s. 3–4.

¹³⁷ Stanisław Cat-Mackiewicz mieszkając w kraju pisał artykuły do paryskiej „Kultury” pod pseudonimem Gaston de Cerizay; wraz z Melchiorem Wańkowiczem (i Jasienicą) podpisali „List 34”. Obu reemigrantom wytoczono także procesy sądowe w PRL.

¹³⁸ J. Mackiewicz, *Casus Paweł Jasienica*, s. 2.

Gdyby więc przyjąć założenie Mackiewicza, iż każdy obywatel PRL-u — od poety po hydraulika — jest przez swoje obywatelstwo (i na mocy tego faktu) współpracownikiem systemu, bo pracuje na jego rzecz — społeczeństwo polskie lat 1945–1989 porównać by można do pacjentów szpitala psychiatrycznego, w którym każdy obciążony jest „kolaboracją z szaleństwem”¹³⁹. I rzeczywiście, Józef Mackiewicz sam wytyczał ramy „normalności” literatury polskiej, określając, kto na miano pisarza polskiego zasługuje, a kto nie. W 1967 roku napisał list otwarty do Jadwigi Czachowskiej w odpowiedzi na przesłaną mu ankietę redakcji *Słownika pisarzy polskich* rozesłaną do pisarzy emigracyjnych. Czytamy tam:

Droga Pani [...] jestem osobiście jedynym bodaj wyjątkiem, który nie uważa literatury PRL-u w jej całości za literaturę, i w tradycyjnym, i w ścisłym znaczeniu: polską. [...] Nie tylko komunista, ale i nie-komunista, piszący w państwach komunistycznych, tzn. podlegający i fizycznej, i psychicznej reglamentacji, ustanowionej przez ustrój komunistyczny, nie należy już do literatury swego kraju, lecz literatury typu temu krajowi narzuconego¹⁴⁰.

Jasienica znał środowisko jednych i drugich, to znaczy, emigracji i rodzimych komunistów. Jednym i drugim odpowiadał ostro i jednoznacznie, że nauki historii nie można traktować instrumentalnie, jako narzędzia w walce politycznej. Historia „to nie dziwka, którą można wynająć na rogu ulicy i skłonić do wszelkich łamańców. Kto naukę historii chce traktować jak dziwkę, ten sobie samemu wystawia bardzo wymowne świadectwo” — przypominamy — pisał to Jasienica w 1956 roku, także w odpowiedzi Józefowi Mackiewiczowi¹⁴¹. Artykuł, w którym znajduje się cytowane zdanie i w którym wraca temat krytyki osoby Piłsudskiego dokonanej przez Mackiewicza, nie znalazł uznania u jego obrońców, a przecież ewidentnie skierowany był do autora *Drogi donikąd*. Mimo że artykuł ten przedrukowany był już w zbiorze *Ślady potyczek*, większe fragmenty przypominam raz jeszcze:

Śledzenie różnic zachodzących pomiędzy krajem i całym naszym blokiem a emigracją to nudne zajęcie. Zbyt łatwo w tej dziedzinie o odkrycia. O ileż ciekawiej szukać podobieństw, nawet w sprawach niezbyt chwalebnych.

Kraj nasz nie obfitował w zwolenników nadziewania historii coraz to innym farszem politycznym, wolał widzieć i czytać szczerą prawdę. A jednak proceder taki uprawiano, i to na bardzo wielką skalę. Świadczy o tym chociażby fakt potępienia go teraz z arcywysokich trybun. Zanika koniunktura na dziejopisarzy tworzących teorie, które małe dziecko jednym palcem przewróci. [Jasienica nawiązuje do zmian w polskiej historiografii na fali „odwilży” — AK].

Stało się wiele złego. Mądre przysłowie powiada, że tego, co raz napisano i wydrukowano, nawet siekierą nie można wyrąbać. Nie tak łatwo wykarczować fałszywe z głów młodzieży, co poszła na politechnikę czy medycynę, wszelki kontakt z nauką historii utraciła, ale mechanicznie pamięta, czego ją uczono w szkole. Nie łudźmy się też, że bez oporu ustąpią z placu amatorzy politycznej i pisarskiej łatwizny. Przecież to bardzo wygodna metoda: autor zabiera się do „studiów”, z góry doskonale wiedząc, do jakich „wyników naukowych” dojdzie.

¹³⁹ I. Glatzel, *Z notatek pacjenta szpitala dla umysłowo chorych, czyli „Żywa śmierć” Ewy Lipskiej*, [w:] *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane Profesorowi Jerzemu Speinie*, red. M. Kalinowska, E. Owczarz, J. Skuczyński, M. Wołk, Toruń 2006, s. 405–409.

¹⁴⁰ Cyt. za: M. Fik, *Kultura polska po Jalcie*, s. 398.

¹⁴¹ P. Jasienica, *Dziwne zbieżności*, *Przegląd Kulturalny* 1956 nr 24; przedruk w: tenże, *Ślady potyczek*, s. 223.

Trzeba będzie walczyć o pełny powrót do dobrych obyczajów naukowych. W kraju akcja ta już się rozpoczęła. Na emigracji trwają jednak stare porządki.

14 maja 1956 roku „Wiadomości” londyńskie wydrukowały rzecz, która jak najbardziej się różniąc barwą polityczną od niesławnych wystąpień niektórych „badaczy” krajowych, stosuje — o dziwo! — niezwykle podobną metodę zgłębiania historii. Jest to artykuł Józefa Mackiewicza *Nasza strona medalu*.

Artykuł głosi, że Józef Piłsudski był świadomym dobroczyńcą Związku Radzieckiego.

Piłsudski — zdaniem Józefa Mackiewicza — „ulegając koniunkturalnemu egoizmowi narodowemu”, walnie, może nawet decydująco, przyczynił się do zwycięstwa rewolucji bolszewickiej w Rosji. A więc polska emigracja polityczna nie ma moralnego prawa potępiać Brytyjczyków za przyjmowanie w Londynie radzieckich mężów stanu.

Taki aktualny morał wynika z artykułu Józefa Mackiewicza. Morał — jeśli wolno się tak wyrazić — historiozoficzny sięga dalej, aczkolwiek nie został wyraźnie sformułowany: podczas drugiej wojny światowej Polacy powinni byli iść z Niemcami.

Przyzwyczailiśmy się do rozmaitych krajowych koszalków-opalków, które nas tylko nudzą. Rzut oka na emigracyjne wygibasy może jednak dostarczyć godziwej rozrywki oraz służyć ku nauce i przestrodze.

Józef Mackiewicz cytuje rozmaite książki i broszury. Głównym autorytetem jest dlań jednak znany całemu światu historyk, generał Denikin, autor wiekopomnego dzieła *Kto spas sowietskuju vlast' ot gibieli?*, wydanego w Paryżu w roku 1937. Okazuje się, że owym *spasitelem* — czyli zbawicielem bolszewików — był niejaki Josif Josifowicz Piłsudskij.

Cóż czynił ten moralny wasal czerwonego Kremla? Jesienią 1919 roku zabronił podległym sobie polskim siłom zbrojnym uderzyć na położoną na Białorusi wielką stolicę Mozyrz, czego się domagał Denikin, a co niewątpliwie spowodowałoby ogólną klęskę bolszewików. Skoro zaś Polacy nie zdobyli Mozyrza: „Położenie Rosji Sowieckiej... poprawiło się znakomicie. Judenicz został rozgromiony, Denikin również, Kołczak został odparty daleko na wschód...”. Wszystko oczywiście tylko dlatego, że Piłsudski zamiast uderzyć na Mozyrz, jak mu to nakazywał obowiązek wobec ludzkości, wdał się z bolszewikami w pertraktacje w Mikaszewiczach, rozpoczęte we wrześniu 1919 roku. Jakiśmy widzieli, nie trzeba było długo czekać na złowrogię skutki. Klęski sypały się jednak dalej. [...]

Jednej tylko rzeczy nie możemy się jakoś dowiedzieć od Józefa Mackiewicza, historyka. Tego mianowicie, jakie siły polskie miały, uderzywszy na Mozyrz, wyrzucić wpływ na położenie wojskowe nad Morzem Białym i Czarnym tudzież nad Oceanem Spokojnym, a przez to samo na polityczną sytuację świata. Ile tego było? Dywizja? Dwie? Trzy? A może całych pięć? Bo wiadomo skądinąd, że na wiosnę 1920 roku Piłsudski wyprawił się na Kijów z siłami w stosunku do swych zamiarów wprost śmiesznymi. [...]

Do pertraktacji z Denikinem Piłsudski wysłał generała Karnickiego. Dawniej uważałem to za pomyłony pomysł, bo Karnicki był poprzednio carskim oficerem, co spowodowało upokarzające dla Polski zdarzenie. Przy pierwszym spotkaniu Denikin, który nie był człowiekiem przyjemnym, warknął: „Ja tu nie widzę żadnego generała Karnickiego, widzę pułkownika Karnickiego”. Zmieniłem zdanie, przeczytawszy wydany na Zachodzie pamiętnik Józefa Becka *Le dernier rapport*. Beck pisze, że Piłsudski umyślnie wybrał Karnickiego, który świetnie mówił po rosyjsku i miał pełno znajomych w Denikinowskim sztabie. Dzięki temu mógł zebrać wiadomości, które pozwoliły mu dojść do wniosku, że Denikin na pewno przegra z bolszewikami. Piłsudski otrzymał o tym raport, i to właśnie wpłynęło na jego powściągliwość w zadawaniu się z bankrutami.

Nie tylko generał Karnicki był wtedy pewien klęski Denikina i spółki. Biali generałowie w niezawodny sposób nastrojali przeciwko sobie ludność zdobytych obszarów. [...]

To, co Józef Beck pisze o generale Karnickim i jego misji, zdaje się wyglądać poważnie i rzeczowo. Zwłaszcza że wszystko to można podeprzeć dowodem logicznym.

Piłsudski żywił daleko posunięte plany w stosunku do Ukrainy. Zwycięstwo Denikina i całego białego frontu musiałyby te plany po prostu przekreślić. Carska Rosja w ogóle nie uznawała istnienia narodowości ukraińskiej. Na wojnę z carską Rosją Zachód nie dałby Polsce ani jednego naboju. W roku 1918 Niemcy mianowali „hetmanem ukraińskim” Skoropadskiego, byłego oficera gwardii. Razu pewnego ktoś zwrócił „hetmanowi” uwagę, że nie wypada przed frontem ustrojonych w żupany i szarawary „hajdamaków” komenderować po rosyjsku. „*My zdieś jeszcze, sława Bogu, gawarim po czietlowieczieski*” — odrzekł Skoropadski.

Sojusz z Denikinem oznaczałby dla Piłsudskiego konieczność wyrzeczenia się planów ukraińskich. Można przypuszczać, że dlatego także — jeśli nie przede wszystkim — nie doszło do wyprawy na Mozyrz. Chęć dopomożenia czerwonym w ich walce z białymi na pewno nie grała roli.

Naprawdę nie przypuszczałem, że przyjdzie mi czytać wywody pasujące Józefa Piłsudskiego na głównego dobroczyńcę Kremla. Gdybyż jeszcze spisano tę bajeczkę po hiszpańsku i wydano w Patagonii. Nie! Józef Mackiewicz używa języka polskiego.

Związek Radziecki miał wielu zawziętych wrogów. Wystrzegając się przesady jak ognia, wolno chyba jednak ryzykować tezę, że z nich wszystkich jeden Piłsudski zdobył się na pomysł zasługujący na miano politycznego. Chciał przecież oderwać Ukrainę, Białoruś i kraje bałtyckie od wszelkiego związku z Rosją i sfederować je z Polską. O ile wiadomo, plany jego sięgały nawet Kaukazu. I oto pan Józef Mackiewicz bierze w dłoń pióro i okiem nie mrugnawszy, czyni z Piłsudskiego opatrnościowego męża rewolucji radzieckiej. A wszystko dlatego, że te „prawdy dziejowe” szanowany autor uważa za wygodne pod względem politycznym.

Józef Mackiewicz — jak już kiedyś indziej pisałem — woli, żeby narodu polskiego „wcale nie było, niż żeby był narodem bolszewickim i stał się instrumentem do rozpowszechniania zła na świecie”.

Aby zachęcić naród do wskazanej przed chwilą ofiarności, należy mu wytłumaczyć, że już w roku 1919 zdradził swój obowiązek „antybolszewickiego przedmurza” i że podczas ostatniej wojny działał na szkodę ludzkości, pomagając Sowietom w walce z Hitlerem. A stąd już prosta droga do wniosku, że należy naprawić, co się jeszcze da, i co rychlej stawać w jednym szeregu z Niemcami Zachodnimi.

Józef Mackiewicz przemawia na emigracji raz tonem Piotra Skargi, to znów królewny Kasandry. Obyczaj „historyków”, którzy ogłaszali starych bolszewików za zdrajców komunizmu, na pewno budzą w nim grozę. No dobrze. Ale czymże innym on sam w gruncie rzeczy się zajmuje, jeśli nie kłamstwem z premedytacją?

Niektóre zbieżności i podobieństwa naprawdę zasługują na uwagę¹⁴².

W 1947 roku, kiedy na polskich uniwersytetach socjalistyczna młodzież denuncjowała swoich profesorów, a komunistyczni publicyści obrzucali inwektywami swoich nieprawomyślnych kolegów, Paweł Jasienica napisał artykuł „*Życzliwość*”, a w nim na końcu umieścił prosty apel:

Czy nie czas już się przypominać, że każdy człowiek — nawet przeciwnik polityczny — zasługuje na szacunek? I że człowieka moralnie dyskwalifikują niezgodne z etyką lub prawem czyny, a nie odmienne od innych poglądy?¹⁴³

¹⁴² Tamże, s. 221–226.

¹⁴³ Tenże, „*Życzliwość*”, Tygodnik Powszechny 1947 nr 26, s. 2.

PAWEŁ JASIEŃCA VERSUS JÓZEF MACKIEWICZ. WHOSE ROAD TO NOWHERE?

Paweł Jasienica and Józef Mackiewicz shaped their world outlook in the interwar period in the administrative unit of the Second Polish Republic with its capital in Vilnius. The biggest assets of those terrains were its multi-national, multi-cultural and multi-religious tradition of the Great Duchy of Lithuania. They parted ways along with the beginning of World War II and the choices they made. Jasienica joined the Home Army, Mackiewicz—a zealous anti-communist—began his temporary cooperation with a German periodic publishing anti-Bolshevik content. And it was then where their polemics began. Jasienica replied Mackiewicz in underground press, that every invader—be it Western or Eastern—is as dangerous, and his goal is to destroy us. The Home Army sentenced Józef Mackiewicz to death for collaborating with the Nazi occupying units—the sentence was never carried out.

KEY WORDS: Paweł Jasienica; Józef Mackiewicz; Vilnius; People's Republic of Poland.



HISTORIA SZTUKI

STUDIES IN POLISH ARCHITECTURE BY JERZY FACZYŃSKI

Lidia GERC (Wiedeń)

Książka zatytułowana *Studies in Polish Architecture*, to niezwykła pozycja, zarówno ze względu na swoją tematykę, jak i miejsce wydania. Dotyczy ona — jak informuje sam tytuł — polskiej architektury¹. Nie jest to jednak typowy podręcznik z zakresu historii architektury, lecz raczej historia architektury polskiej stała się kanwą do malarских opowieści o architekturze polskiej oraz wizji architektonicznych Jerzego Faczyńskiego — autora publikacji, inspirowanych polskim krajobrazem, nie tylko architektonicznym.

Książka została wydana w Londynie w wydawnictwie University Press of Liverpool, Hodder & Stoughton w 1945 roku². Liverpool zajął szczególne miejsce w historii kształcenia polskich architektów. Stało się tak za sprawą utworzenia tam w 1942 roku

¹ Po wydaniu książki ukazały się krótkie recenzje m.in. w: *Architectural Record* 1945 (listopad), s. 28; *Architectural Review* 1945 (listopad), s. 148; *The Studio* 1945 wol. 130 nr 633. Książka otrzymała pochlebne recenzje, jedynym stawianym jej zarzutem był nieco mylący tytuł. „[...] Zgodnie z zapowiedzią L. Buddena i Z. Dmochowskiego prezentuje artystę, młodego polskiego malarza, który jest także studentem architektury. [...] Książka zawiera głównie jego wymyślone rysunki ilustrujące typy i detale polskiej architektury [...]. Marginalne noty polskich autorytetów towarzyszące ilustracjom podnoszą wartość książki”; *Book Review*, *The Studio* 1945 wol. 130, nr 633, s. 192 [tłum. — L.G.].

² W lutym 1946 roku wydano reprint książki, na podstawie którego powstała ta recenzja.

Polskiej Szkoły Architektury w wyniku wspólnych działań grupy Polaków (m.in. Bolesława Szmidta i Stanisława Połujana) przy poparciu British Council, a zatwierdzonej przez rząd Rzeczypospolitej Polskiej. Oficjalnie otwarta 1 października 1942 roku, stała się pierwszą polską uczelnią techniczną działającą poza granicami naszego kraju³.

Polska Szkoła Architektury była równoległym wydziałem do Liverpool School of Architecture, jednej z najlepszych i najstarszych brytyjskich uczelni technicznych⁴. Polska Szkoła Architektury w Liverpoolu była miejscem, gdzie kształcono polskich architektów, ponieważ kontynuowanie i prowadzenie edukacji o takim profilu w warunkach wojennych w naszym kraju stało się niemożliwe⁵. Była to jednocześnie odpowiedź na ogromne zniszczenia wojenne na terenie Polski. Dotyczyło to nie tylko aspektu architektonicznego, lecz także niewyobrażalnych strat w kadrze naukowej i technicznej zdolnej podjąć się w przyszłości odbudowy kraju. Jednym z zadań stawianych powstałemu wówczas kierunkowi było umożliwienie ukończenia nauki studentom, którzy, jak wspomniano, w związku z działaniami wojennymi nie mogli jej kontynuować w kraju. Powstanie uczelni poza granicami Polski wymagało szybkich działań, także w zakresie materiałów edukacyjnych. Obok skryptów pospiesznie wydawanych na potrzeby utworzonej uczelni⁶, powstała ta wyjątkowa pozycja skierowana także do osób nie związanych z liverpoolską placówką⁷. Zrodziła się ona w duchu budzącego się zainteresowania polską architekturą w Anglii i dlatego też książkę opublikowano w języku angielskim⁸. Starannie wydana, w sztywnej oprawie, opatrzona została dwustronicowym wstępem profesora Lionela B. Buddena⁹, w którym przedstawił Jerzego Faczyńskiego i jego dokonania. Sam Budden miał istotny wkład w zakresie edukacji na utworzonej w Liverpoolu uczelni. Był wykładowcą teorii i historii architektury na Liverpool School of Architecture i w Polskiej Szkole Architektury w Liverpoolu, gdzie na początku lat 50. został profesorem. W 1913 roku został wybrany na członka ARIBA (Associate of Royal Institute of British Architects), a w 1929 roku na członka FRIBA (Federation of Royal Institute of British Architects) — zrzeszenia architektów brytyjskich założonego w 1834 roku, pierwotnie pod nazwą Institute of British Architects in London, a istniejącego do teraz pod nazwą RIBA (Royal Institute of British Architects).

Wstęp Buddena poprzedzał dziesięciostronicowe wprowadzenie Zbigniewa Dmochowskiego¹⁰. Jego pierwsze słowa przywołują Faczyńskiego, jako młodego, dobrze zapowiadającego się architekta, łączącego w swojej twórczości kulturę swojego kraju, jego tradycyjne elementy z obecnymi trendami myślenia¹¹. Opowiada w nim o inspiracjach architekta. Seria rysunków pod nazwą *Chrobrzysko* powstała jako ilustracja poematu Faczyńskiego o tym samym tytule, mówiącym o pierwszym polskim królu Bolesławie

³ Szczegóły powstania uczelni i nazwiska jej założycieli zob.: J. Gawenda, *Polska szkoła architektury, okres liverpoolski 1942–1946*, Nauka Polska na Obczyźnie (Londyn) 1958 z. 2, s. 81–102; tenże, *Zapasy kadry dla kraju. U przyszłych architektów polskich*, Gazeta Polska 1943 nr 159(598), s. 81.

⁴ Do 1946 roku, wówczas przeniesiono ją do Londynu.

⁵ J. Gawenda, *Polska szkoła architektury*, s. 81–102; tenże, *Zapasy kadry dla kraju*, s. 4.

⁶ Wśród takich druków znalazły się m.in.: *Historia architektury polskiej. Skrypt*, oprac. Z. Dmochowski, Liverpool 1943 oraz *Atlas* będący uzupełnieniem publikacji.

⁷ Nadmienić należy, że do adeptów Polskiej Szkoły Technicznej w Liverpoolu należeli także Anglicy.

⁸ Tłumaczenie powierzono Peterowi Jordanowi.

⁹ Lionel Bailey Budden (1887–1956), angielski architekt, wykładowca i teoretyk architektury.

¹⁰ Zbigniew Dmochowski (1906–1982), wykładowca, historyk architektury, architekt.

¹¹ Z. Dmochowski, *Introduction*, [w:] J. Faczyński, *Studies in Polish Architecture*, Liverpool 1945, s. 6.

sławie Chrobrym. Dmochowski tłumaczy, że prezentowane na kolejnych stronach ilustracje to zwizualizowana narracja o średniowiecznej Polsce.

Kolejne strony to opowieść o dziejach architektury i historii Polski. Pisząc o początkach architektury murowanej w Polsce, autor stwierdza, że za budulec służył kamień, przede wszystkim piaskowiec i granit. Cegła pojawiła się wraz z przybyciem zakonów dominikanów i franciszkanów. Dmochowski zauważa, że rozwój architektury przebiegał w Polsce dwutorowo. Z jednej strony było to budownictwo drewniane, którego tradycja była przekazywana z pokolenia na pokolenie, z drugiej zaś strony architektura murowana z kamienia i cegły, inspirowana dworem królewskim i kulturą zachodu. Wychodząc z Krakowa *Cracovia, totus Poloniae urbs celeberrima*¹² wymienia kościół Feliksa i Adaukta — uznając go za pierwszy przykład kamiennej architektury polskiej — którego pozostałości wciąż znajdują się na wzgórzu wawelskim. Polski gotyk, jak podaje autor, wykształcony dopiero w pełni w XIV wieku, łączył materiał kamienny z cegłą. To także okres, w którym szczególnie rozwijało się rycerstwo i mieszczaństwo. Wzrastała też w tym czasie liczba wznoszonych zamków i siedzib szlacheckich. Z drugiej strony rosnące zagrożenia i zamożność mieszczan prowadziła do otaczania miast pasami fortyfikacji. Renesans, określony tu jako architektoniczna ekspresja humanizmu, obudził się, zdaniem autora, w Polsce za Kazimierza Wielkiego, zaś unia polsko-litewska stała się pierwszą w Europie federacją. Dzięki zjednoczeniu udało się jej pokonać potężny zakon krzyżacki w decydującej bitwie w 1410 roku. Założony — jak ciągnie swą opowieść Dmochowski — w 1364 roku uniwersytet w Krakowie był centrum nauki i kultury promieniującym na cały kraj. Podobnie jak gotyk, także renesans rozprzestrzenił się na kraj z Wawelu. W tym stylu wzniesiono zamek wawelski i kaplicę królewską przy katedrze wawelskiej.

Barok przywędrował do Polski wraz z jezuitami w XVI wieku. Ich kościoły miały przyciągać uwagę zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz. Z budowli pałacowych tego okresu przywołuje Dmochowski pałac dla króla Jana Sobieskiego w Wilanowie. Jego budowa została ukończona w 1686 roku, trzy lata po uwolnieniu Wiednia przed Turkami. W XVIII wieku styl stał się jeszcze bogatszy, przeładowany ornamentem przekształcił się w rokoko. Uspokojenie form przyniósł dopiero kolejny kierunek — klasycyzm. Styl ten, jak zauważa autor, był szczególnie lubiany przez króla Stanisława Augusta, przywołując Łazienki Królewskie w Warszawie jako jego znakomity przykład.

XVIII wiek, jak przypomina Dmochowski, przyniósł też przełom w dziedzinie edukacji. W Warszawie otwarto Collegium Nobilium, a po rozwiązaniu w 1773 roku zakonu jezuitów ich dobra przekazano powstałej Komisji Edukacji Narodowej, która była pierwszym tego typu organem na świecie. Podobne reformy miały miejsce na polu socjalnym i politycznym w efekcie czego uchwalono Konstytucję 3 Maja w 1791 roku.

Po rozbiorach Polski nadszedł czas stagnacji, zdaniem autora, także w dziedzinie architektury. Przełom nastąpił po 1815 roku, kiedy niektóre polskie ziemie odzyskały część praw niepodległościowych. Architekci tacy jak Jakub Kubicki, Stanisław Zawadzki, Piotr Aigner czy Antonio Corazzi wznosili swoje budowle w stylu określanym jako neoklasycyzm. W Warszawie wzniesiono wówczas wiele budowli użytku publicznego takich jak Opera, Bank Polski, siedzibę główną Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk. Zdaniem Dmochowskiego był to ostatni okres aktywności budowlanej w Polsce w XIX wieku, ponieważ późniejsze restrykcje zatrzymały ten ruch na kilka lat.

Obok głównego nurtu budownictwa murowanego przypomina Dmochowski o długiej, sięgającej 500-700 lat przed Chrystusem tradycji budownictwa drewnianego. Drzewa,

¹² Tamże, s. 7.

których w Polsce był zawsze dostatek, dostarczały dobrego materiału przydatnego do budownictwa. Wznoszono z niego kościoły, dworki a nawet zamki. Za przykład osady wzniesionej przy wykorzystaniu tego materiału podaje autor Biskupin, którego odkrycie zawdzięczamy XX-wiecznej archeologii. Postęp w budownictwie drewnianym był powolny, a wiedza o nim przekazywana z pokolenia na pokolenie rozwijała się nieznacznie i była pozbawiona indywidualnego rysu. Za najciekawsze i najbogatsze uznaje autor budownictwo w regionie Karpat, które jego zdaniem rozwinęło się w rodzaj sztuki i rzemiosła.

Na zakończenie Dmochowski przypominał o zniszczeniach kraju i potrzebie jego odbudowy oraz o ogromnym znaczeniu wykształcenia odpowiednich kadr zdolnych podjąć się tego zadania, co umożliwiała także brytyjska przychylność i uniwersytet w Liverpoolu. Wiedza o minionym budownictwie, rysunki architektoniczne, wszystko to ma w przyszłości, jak pisał, pomóc w odbudowie kraju. Autor podkreślał, że chodziło nie tylko o zniszczenia ostatniej wojny, lecz także te, które miały miejsce wcześniej w burzliwej historii Polski.

W ostatnich akapitach przywołał historie studentów rozsianych po wioskach, robiących w ramach praktyk studenckich inwentaryzacje rysunkowe i dokumentacyjne. Na jednej z takich studenckich ekspedycji w 1938 roku, jako asystent wykładowcy Dmochowski spotkał Jerzego Faczyńskiego, wówczas studenta drugiego roku Politechniki Warszawskiej, który pracował przy inwentaryzacji rysunkowej w regionie podkarpackim. Faczyński z grupą innych studentów robił dokumentacje wiosek łemkowskich, ciekawym etnograficznie regionie u stóp Karpat. Wśród przywiezionych z praktyk rysunków, notatek, rzutów, uwagę Dmochowskiego przykuły malarskie, kolorowane rysunki, studia łemkowskich chat i rozrysowane ornamenty, których autorem był Faczyński.

Jak wspomina, minęło dużo czasu od ich pierwszego spotkania. W czasie wojny Faczyński służył w lotnictwie, później na froncie węgierskim, internowany uciekł i przyłączył się ponownie do polskiego lotnictwa. Kiedy Francja poddała się, pojechał wraz ze swoimi współtowarzyszami do Wielkiej Brytanii¹³. Jako sierżant lotnictwa swój wolny czas mógł poświęcić na to, co lubił najbardziej — na malowanie, poezję i projektowanie architektoniczne.

Na zakończenie Dmochowski przypomniał o roli utworzonej w 1942 roku Polskiej Szkoły Architektury w Liverpoolu, która dała wielu studentom możliwość ukończenia studiów.

W książce tej zaprezentowano serię ilustracji, powstałych w czasie czteroletniego pobytu Faczyńskiego w Wielkiej Brytanii i na studiach liverpoolskich. Dmochowski ubolewa, że autor — Jerzy Faczyński nie zamieścił w niej także swoich wierszy. Zamieszczone w publikacji rysunki powstały w wielu miejscach i wykonane zostały na różnych materiałach i różnymi technikami. Dmochowski podkreślał, że powstały one w duchu tradycji polskiej i „atmosferze niepodległej Polski, w jakiej artysta wzrastał i w której się formował”¹⁴.

Ilustracje, o czym na stronie z podziękowaniami poinformował Faczyński, są wytworem jego wyobraźni i nie reprezentują żadnego szczególnego przykładu (wyjątek stanowią te ze stron przedtytułowej oraz s. 17, 108–120). Ilustracje oznaczone numerami 37, 68, 80 i 92 powstały w rozmaitych zakątkach Wielkiej Brytanii.

¹³ J. Płoszański, *Technicy lotnictwa polskiego na zachodzie 1939–1946*, cz. 1, London 1993, s. 59, 165.

¹⁴ Z. Dmochowski, *Introduction*, s. 15.

Tekst uzupełniają notatki przy ilustracjach należące do ówczesnych przedstawicieli nauki polskiej określonych na stronie tytułowej jako polscy historycy sztuki¹⁵. W gronie tym znalazły się cytaty takich osób jak prof. Wacława Sobieskiego¹⁶ (*Historia Polski*, 1941), prof. Józefa Kostrzewskiego¹⁷ (*Gniezno pogańskie i wczesnohistoryczne w świetle ostatnich wykopalisk*, 1938), prof. Stanisława Noakowskiego (*Zamki i pałace polskie: fantazje architektoniczne*, 1928), prof. Aleksandra Brücknera (*Encyklopedia staropolska*, 1937), prof. Mariana Sokołowskiego¹⁸ (*Kościół i cmentarze warowne w Polsce*, 1906), prof. Adolfa Szyszko-Bohusza¹⁹ (*Trzy kościoły hallowe: Olkusz, Kraśnik, Kleczków*, 1914), prof. Oskara Sosnowskiego²⁰ (*Powstanie, układ i cechy charakterystyczne sieci ulicznej na obszarze wielkiej Warszawy*, 1930), prof. Władysława Tatarkiewicza (*Architektura nowożytna*, 1934; *Typ lubelski i typ kaliski w architekturze kościelnej XVII wieku*, 1926), Władysława Łozińskiego²¹ (*Życie polskie w dawnych wiekach*, 1908), Tadeusza Tołwińskiego²² (*Urbanistyka*, 1934), prof. Stanisława Bystronia (*Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, 1934), prof. Tadeusza Szydłowskiego²³ (*Sztuka XIX i XX wieku*, 1934) a nawet cytat z listu Franciszka Walezego Dmochowskiego będącego odpowiedzią na list Mickiewicza w sprawie warszawskiej „Krytyki Literackiej” z 1829 roku²⁴.

Książka liczy 116 stron, w tym 17 stron tekstu, oraz 120 ilustracji, w tym jedna barwna. Jest to kolorowy rysunek umieszczony na stronie przedtytułowej przedstawia-

¹⁵ „Marginal notes chosen from Polish Art Historians”.

¹⁶ Wacław Sobieski (1872–1935), polski historyk, od 1908 roku wykładowca na Uniwersytecie Jagiellońskim; *Biogramy uczonych polskich*, cz. 1: *Nauki społeczne*, z. 3: *P–Z*, Wrocław 1984, s. 284–287; J. Jackl, *Sobieski Wacław*, [w:] *Słownik historyków polskich*, red. M. Prosińska-Jackl, Warszawa 1994, s. 483–484.

¹⁷ Józef Kostrzewski (1885–1969), archeolog, muzeolog, profesor uniwersytetu poznańskiego, uznawany jest za twórcę poznańskiej szkoły archeologicznej, prowadził m.in. wykopaliska w Biskupinie; zob.: H. Kaczmarek, *Kostrzewski Józef*, [w:] *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, red. H. Kondziela, H. Krzyżanowska, z. 2, Poznań 2006.

¹⁸ Marian Sokołowski (1839–1911), historyk sztuki, studiował w Paryżu, Heidelbergu, Berlinie i Wiedniu, osiadł w Krakowie, gdzie od 1892 roku kierował pracami Komisji Historii Sztuki, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, pierwszy na stanowisku historyka sztuki tego uniwersytetu (1882). Zainicjował badania nad polskim barokiem i rokokiem. Sylwetki pionierów polskiej historii sztuki przedstawił Adam Bochnak w: *Zarys dziejów polskiej historii sztuki*, Kraków 1948, s. 10–11; zob. też: *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, ed. by M. Rampley [i in.], Leiden 2012, s. 439 („Brill’s Studies on Art, Art History, and Intellectual History”, wol. 4).

¹⁹ Adolf Szyszko-Bohusz (1883–1948), architekt i konserwator zabytków, wykładał na Uniwersytecie Jagiellońskim, krakowskiej ASP, Politechnice Warszawskiej, a także we Lwowie, prowadził prace konserwatorskie na Wawelu w latach 1916–1939; zob. m.in.: *Adolf Szyszko-Bohusz (1883–1948)*, oprac. H. Rzeszut, Sylwetki Profesorów Politechniki Warszawskiej 2008 nr 9.

²⁰ Oskar Sosnowski (1880–1939), architekt i konserwator zabytków, wykładowca Politechniki Warszawskiej i Politechniki Lwowskiej; zob.: M. Brykowska, *Sosnowski Oskar*, [w:] *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*.

²¹ Władysław Łoziński (1843–1914), powieściopisarz i historyk, badacz przeszłości kultury polskiej, kolekcjoner dzieł sztuki; zob.: M. Rudkowska, *Wyszedł z dworu: przeżycie i doświadczenie historyczne w twórczości Władysława Łozińskiego*, Warszawa 2002.

²² Tadeusz Tołwiński (1887–1951), architekt i urbanista, profesor Politechniki Warszawskiej; zob.: *Tadeusz Tołwiński (1887–1951)*, oprac. B. Gadowski, Sylwetki Profesorów Politechniki Warszawskiej 2008 nr 57.

²³ Tadeusz Szydłowski (1883–1942), historyk sztuki, konserwator zabytków, pierwszy na ziemiach polskich państwowy konserwator zabytków, twórca podstaw ich inwentaryzacji.

²⁴ Przy il. 97.

jący projekt kaplicy górskiej. W podobnym duchu pokazane zostały pozostałe ilustracje, obok przedstawień inspirowanych historią i opisem miejsc i budowli w Polsce, mamy też kilka wnętrz zamkowych, kościelnych, widoki ulic. Sceny z życia codziennego z bawiącymi się dziećmi na tle zarysowanego miasta, czy wsi z sylwetą kościoła, bądź zwykłych przechodniów w mieście czy też widok zatłoczonego rynku pełnego ludzi i końskich zaprzęgów zestawionego z cichą ulicą starego miasteczka. Nie brak tu też małych wiejskich kościołów, przydrożnych kapliczek, chat i zagród poprzedzających dwory i pałace z ich przestronnymi wnętrzami. Jak wspomniano, ilustracje oznaczone numerami od 108 do 110 odróżniają się od wcześniej pokazanych, malarsko zapisanych wspomnień Faczyńskiego. Na tych dwóch stronach są szkice projektów budynku mieszkalnego (il. 108), klubu wioślarskiego (il. 109) i małego kościoła o prostej sylwecie z osobną, smukłą i wysoką dzwonnica zwieńczoną krzyżem (il. 110). Ilustracje 111–113 to rysunki Łazienek Warszawskich, widok z góry (il. 111), widok z tarasu Łazienek na most Jana III Sobieskiego (il. 112) i widok z mostu Jana III Sobieskiego na park (il. 113), pozostałe obiekty nie są połączone z jakimś szczególnym miejscem. Twórca uchwycił w nich charakterystyczne dla określonego typu cechy, często w połączeniu z polskim krajobrazem.

Autor omawianej publikacji Jerzy Faczyński, znalazł się w gronie pierwszych pięćdziesięciu studentów, którzy rozpoczęli naukę w Polskiej Szkole Architektury w Liverpoolu²⁵. Kiedy wstąpił na Wydział Techniczny przy Uniwersytecie Liverpoolskim miał już za sobą, o czym wspomniał Dmochowski, dwa lata nauki w Polsce na Politechnice Warszawskiej. W Liverpoolu należał do nielicznego grona 49 absolwentów, którzy w latach 1943–1946 ukończyli ten wydział z dyplomem inżyniera²⁶.

Jerzy Faczyński (ur. 25 kwietnia 1917 roku w Rykowie²⁷, zm. 22 kwietnia 1995 roku w Liverpoolu²⁸) był synem malarza i nauczyciela rysunku Mariana Faczyńskiego²⁹, absolwenta krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, nauczyciela rysunku w bydgoskim gimnazjum. Mimo talentu malarskiego, już w wieku dwudziestu lat wykonał polichromie dla jednego z podkrakowskich kościołów³⁰, postanowił ukończyć architekturę na Politechnice Warszawskiej. Jeszcze przed wojną odbyły się dwie wystawy jego prac malarskich w 1937 i 1938 roku³¹. W latach wojennych wyemigrował do Anglii, gdzie pracował i tworzył. W czasie wojny służył, jak wspomniano, w szeregach Polskich Sił Powietrznych na terenie Polski, Francji i Wielkiej Brytanii.

Na terenie Anglii Jerzy Faczyński zaprojektował 39 kościołów. Powstały one jednak pod szyldem brytyjskiej firmy, w związku z tym jego nazwiska nie wymieniano. Zmieniło się to w trakcie prac nad projektem kościoła dla benedyktynów³². Dzięki

²⁵ Prawdopodobnie jest to zawyżona liczba, J. Gawenda podaje, że w latach 1942–1943 było tylko 37 studentów; J. Gawenda, *Polska szkoła architektury*, s. 82.

²⁶ Tamże, s. 89.

²⁷ Obecnie Jenakijewo, Ukraina.

²⁸ Zob.: *Artworks of Contemporary Polish Artists for Sale: Jerzy Faczynski*, [on-line]. [Dostęp: wrzesień 2012]. Dostępny w WWW: http://artyzm.com/e_artysta.php?id=1144&page=9.

²⁹ H. Heinsdorf, *Jerzy Faczyński: talent wielostronny*, [w:] *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii w latach 1940–2000: antologia*, wybrał, przygotował do druku i wstępem opatrzył M. A. Supruniuk, Toruń 2006, s. 121–123.

³⁰ Tamże, s. 121.

³¹ L. B. Budden, *Foreword*, [w:] *Studies in Polish Architecture*, s. [4].

³² E. Harwood, *England: a Guide to Post-War Listed Buildings*, Batsford 2003, s. 9.

temu, że tu podano autorstwo, kościół katolicki w Leyland pod wezwaniem Świętej Marii należy do najbardziej znanych prac architektonicznych Faczyńskiego (1964)³³.

W latach 1940–1967 miał 30 wystaw, z tego dziewięć indywidualnych. Wystawiał na nich rysunki i obrazy olejne o zróżnicowanej tematyce. Zajmował się też chętnie ilustrowaniem książek, okładek, pracował m.in. dla takich brytyjskich wydawców jak Heinemann czy Cassel³⁴.

Opublikowane w pracy rysunki artysty to tylko kilka przykładów „wysupłanych” z twórczości Faczyńskiego. Całemu jego życiu towarzyszył rysunek, kartki papieru były dla niego niczym aparat fotograficzny, uwieczniał na nich swoje spostrzeżenia, odwiedzane miejsca czy wydarzenia z życia codziennego. Wśród jego prac liczną grupę stanowią przedstawienia o tematyce religijnej, inspirowane sztuką ludową. Były to m.in. piety, sceny ukrzyżowania, a także przedstawienia Maryjne³⁵.

Podobne uproszczenie form, częściowo inspirowanych sztuką ludową zaprezentował w swoich witrażach i projektach witraży. Dotyczy to także schematycznych przedstawień sakralnych, grup świętych i ich symboliki, łatwej do odczytania.

Twórczość Faczyńskiego charakteryzowała pewna kreska, która stała się głównym atrybutem jego prac. Sylwety, obiekty i postaci zaznaczone były zawsze wyraźnym, czarnym konturem. W kontraście do form, kształtów i postaci oraz niezwykle starannie odwzorowanych elementów architektury, przyciągało uwagę, bardzo swobodnie, niemal niedbale narysowane tło. Tworzyły je zazwyczaj niezwykle gęste szlaczki, kreski i kreseczki wprowadzając do rysunku wrażenie pewnego nieładu. W licznych pracach dodatkowym elementem był kolor, który artysta wprowadzał subtelnie, nie wszędzie, jako pewien tylko dodatek. Takie prace zostały delikatnie podbarwione zazwyczaj przy użyciu jednego bądź dwu kolorów, rzadko sięgał po więcej barw. Korzystał głównie z błękitu i czerwieni.

Bogata kolekcja prac Jerzego Faczyńskiego zebrana w Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu umożliwiła lepsze poznanie możliwości twórczych artysty. Kolekcję tworzy zbiór rysunków, akwarel, kilku drzeworytów i projektów witraży. Niektóre z nich mają charakter odręcznych notatek zachowanych w formie rysunku. Zebrane prace obejmują szeroką tematykę. To nie tylko prace inspirowane architekturą, przyrodą i krajobrazem, ale także ludźmi, wydarzeniami czy pracami innych artystów. Na tym tle ciekawie prezentują się kobiece akty, portrety kobiet, takie jak m.in. studium kobiety czytającej książkę lub też szkice kobiet w strojach ludowych³⁶. Wśród takich przedstawień szczególnie wyróżnia się akt „Afrykanki”. Postać, jej kontury, zaznaczono szeroką, czarną kreską, a ograniczone w ten sposób płaszczyzny zabarwiono kolorami czerwonym i niebieskim, nadając przedstawieniu dynamiczną, niepokojącą formę. Podobną dynamikę uzyskano w szkicu przedstawiającym

³³ Projekt kościoła powstał w 1959 roku, a jego budowa trwała w latach 1962–1964. Powstał w pracowni Weightman and Bullen działającej od 1912 roku do teraz; N. Yates, *Liturgical Space: Christian Worship and Church Buildings in Western Europe 1500–2000*, Aldershot–Burlington 2008, s. 157.

³⁴ H. Heinsdorf, *Jerzy Faczyński*, s. 122.

³⁵ J. Faczyński wśród niektórych swoich znajomych uchodził za dziwaka, trochę dewota, wspomina o tym Maria Pawlikowska-Jasnorzewska: „Ten cały jakiś pan J. Faczyński [...], to człowiek dość uzdolniony do grafiki, ale niech on mi da spokój ze swoją «Mateńką Bożą» [...]”; zob.: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Listy do przyjaciół i korespondencja z mężem (1928–1945)*, oprac. i wyd. K. Olszański, Kraków 1998, s. 91, 243, 284.

³⁶ Rysunek ten zaopatrzone w specjalną dedykację: „Pani Oldze z najlepszymi wyrazami J.F 1950”.

grupę tańczących przy pianinie. Postaci tańczących podbarwiono jasnym fioletem. Zupełnie inny nastrój uchwycono w szkicu pokoju, w którym kontur podkreśla wyraźna, czarna kreska, podobnie jak w rysunku przedstawiającym spotkanie przy stole, gdzie dokładnie odwzorowano wyposażenie wnętrza.

Prace powstałe w latach 70. i 80. XX wieku pokazują tendencje Faczyńskiego do zabaw z konwencjami. Zapewne zainspirowany sztuką awangardowych artystów, takich jak Fernand Léger, Carlo Carrara czy Max Ernst wprowadza do swoich prac deformację zachowując cechujący go linearyzm, ponieważ to właśnie linia stanowiła niezmiennie środek jego artystycznego wyrazu.

Niektóre jego rysunki tworzą rodzaj sprawozdania z wystaw, są niczym rysunkowy katalog ilustrujący frapujące artystę dzieła. Wśród nich są m.in. zilustrowane dzieła Modiglianiego, a nawet rysunki przedstawiające sztukę egipską.

Nie znaczy to, że powstawały tylko takie prace. Z 1976 roku pochodzi rysunek domu z garażem, którego szczegółowość i dokładność odwzorowania mogłaby postawić tę pracę w szeregu z projektem architektonicznym. Podobne znamiona szczegółowości mają rysunki studni i wnętrza dawnej kuchni z 1971 roku, a nawet szkic przedstawiający rower przy latarni. Ta dokładność elementów architektonicznych cechuje również jego prace z wcześniejszych i późniejszych lat. Przy przedstawieniach architektonicznych zachowywał zawsze wyraźny kontur, rysował prostą, długą kreską, czyniąc je bliższymi projektu architektonicznego niż pracy rysunkowej.

Zebrana w Archiwum Emigracji kolekcja prac Faczyńskiego obrazuje ogromną różnorodność zainteresowań artysty, który podejmował niemal każdy temat. Inspiracją było to, co zobaczył, czego doświadczył, a w przypadku ilustrowanych przez niego powieści czy projektowanych okładek, nawet to, co wyobraził sobie w związku z powstającą publikacją. Nierzadko prace te miały niezwykle intymny charakter, jak np. akty, ale też przedstawienia scen z życia codziennego, w pokoju, przy biurku. Jeszcze inne były tylko rodzajem fotografii przedstawionej ołówkiem, czasem odkrywając poczucie humoru i duży dystans bawiącego się swobodnie konwencjami twórcy.

Faczyński swoje zdolności rysunkowe realizował w wielu dziedzinach. Poza bogatą kolekcją rysunków pozostawił po sobie, o czym wspomniano, liczne ilustrowane przez siebie publikacje. Należą do nich m.in. książki: Stanisława Sępa-Szarzyńskiego *W służbie latającego smoka: szkicownik wojenny*³⁷ i *Historia zielonego wianka*³⁸, Józefa Bujnowskiego *O kobietach, diablach i rycerzu: igraszka poetycka*³⁹, czy opublikowana w ostatnich latach Andrzeja Kokowskiego *Dwanaście miesięcy z archeologią*⁴⁰.

Poza nielicznymi wydawnictwami, w których jego nazwisko jest wzmiankowane, istnieje wiele takich, gdzie nie występuje w opisie bibliograficznym publikacji. Przykładem jest opracowany przez niego projekt okładki powieści Władimira Nabokowa *Pnin*⁴¹ dla wydawnictwa Vintage Books.

Wśród prac Faczyńskiego są też drzeworyty. Wyraźną inspirację stanowi tu sztuka ludowa, zwłaszcza ta, którą znamy z południa Polski, określana często jako sztuka góralska. O ile w typowym drzeworycie efekt malarski uzyskuje się zazwyczaj przez

³⁷ S. Sęp-Szarzyński, *W służbie latającego smoka: szkicownik wojenny*, rys. J. Faczyński, Londyn 1957.

³⁸ Tenże, *Historia zielonego wianka*, il. J. Faczyński, Londyn 1955.

³⁹ J. Bujnowski, *O kobietach, diablach i rycerzu: igraszka poetycka*, rys. J. Faczyński, Londyn 1964.

⁴⁰ A. Kokowski, *Dwanaście miesięcy z archeologią*, rys. J. Faczyński, Warszawa 2010.

⁴¹ V. Nabokov, *Pnin*, opublikowane przez Vintage Book [b.r.] oraz w serii Penguin Books (nr 1491). W tym drugim przypadku nazwisko autora projektu zostało usunięte z okładki.

pasma złożone z krótkich, równoległych, oddziałujących rytmiką swego układu kresek, to u Faczyńskiego mamy raczej zestawienie grubych linii i światłocieni, zastępujących drobne cięcia. Drzeworyty ludowe odbijane czarną farbą na szarawym papierze, często były kolorowane, jednak ich skala ograniczała się do podstawowych barw: czarno-czerwono-niebieskich. Takie też są liczne prace Faczyńskiego, jeśli kolor, to o ograniczonej gamie barw. Podobnie jak w pracach artystów ludowych, u Faczyńskiego środkiem wyrazu jest czarna kreska na jasnym tle.

Zaprezentowana książka stanowi ciekawy przykład polskiej twórczości wychodzącej poza ramy ilustratorstwa, rysunku architektonicznego czy zwykłego rysunku. Przedstawia także niewielki fragment dorobku artystycznego Jerzego Faczyńskiego. Pokazuje jego studia rysunkowe związane z architekturą, jednak dzięki kolekcji zebranej w Archiwum Emigracji wiemy, że jego prace nie ograniczały się tylko do architektury.

Studies in Polish Architecture to książka, w której opowieść o polskiej architekturze stała się kanwą dla przedstawienia twórczości absolwenta liverpoolskiej uczelni⁴² powstałej z inspiracji polską architekturą. Zebrane w książce ilustracje, głównie „wspomnienia” z Polski, pokazują twórcę jako osobę szczególnie uwrażliwioną na zachowane w pamięci obrazy, które czasem też idealizuje. W ilustracjach tych daje się odczuć tęsknotę za Polską z jej zamkami, dworami i tradycyjną zabudową kształtującą klimat naszego kraju. Opowieść ujęta w ramy impresji rysunkowych młodego, oddalonego od kraju emigranta. Poprzedzający ilustracje zarys historii polskiej architektury wzbogacony opowieściami historycznymi, nieco wyidealizowany, może dziś budzić pewne zastrzeżenia, jednak pokazuje także, jak wielkie znaczenie miała ona wówczas dla polskich emigrantów. Warto powrócić do lektury, aby zdać sobie sprawę z tego, że nawet poza Polską pracowali ludzie, którzy chcieli przypomnieć dzieje architektury polskiej. Książka miała także na celu obudzić świadomość o ważkości zadań architektonicznych w Polsce, jej historii, a przede wszystkim przedstawienie twórczości jednego z absolwentów liverpoolskiej uczelni — Jerzego Faczyńskiego.

„STUDIES IN POLISH ARCHITECTURE” BY JERZY FACZYŃSKI

“The Studies in Polish Architecture” by Jerzy Faczyński is an important document. It is not only an illustration of his (Faczyński’s) artistic capacity, but it is also an illustration of the Polish history and architecture perception in the period after World War II. Faczyński—a Polish soldier during the war, who shared his fate with many others who after the war could not or would not to return to their country and emigrated. The range of the illustrations of Faczyński supplement the text. The author often pictures the world from the point of view of a young, talented adept of the Liverpool University and its Polish Architectural School.

KEY WORDS: Jerzy Faczyński—illustrator and architect; history of the Polish architecture; book—write-up.

⁴² Zakres tematyczny prac Faczyńskiego ograniczono tu przede wszystkim do rysunków architektonicznych.



BEHOLD!!! THE PROTONG — POTOP I MAŁPOLUDY, CZYLI TEODYCEA STANISŁAWA SZUKALSKIEGO

Joanna Klara TESKE (Lublin)

Wprowadzenie

Album *Behold!!! The Protong* (1980, w polskim tłumaczeniu *Oto Macimowa!*¹) Stanisława Szukalskiego (1893–1987) to starannie opracowany graficznie, bogato ilustrowany wykład Zermatyizmu², nad którym artysta podjął pracę w latach 40. ubiegłego stulecia³, by kontynuować ją przez blisko pół wieku, do ostatnich dni swego życia⁴. Zermatyzm był, w zamierzeniu autora, teorią naukową obejmującą różne zjawiska z dziedziny m.in. astronomii, geografii, geologii, antropologii, językoznawstwa czy historii, po raz pierwszy trafnie odczytującą ich faktyczne znaczenie. Ponieważ cała teoria liczyła 39 tomów⁵ niezwykle obszernych badań i rozważań, album, który po-

¹ S. Szukalski, *Behold!!! The Protong*, San Francisco 2000. Wszystkie cytaty według tego wydania (dalej: *BP* i numer strony). Oryginalne wydanie zatytułowane *Troughful of Pearls/Behold!!! The Protong* pochodzi z 1980 roku. Polski przekład albumu dotychczas nie ukazał się.

² Podane przez autora objaśnienie terminu „zermatyzm” przytaczam, w tekście eseju. Warto tu jednocześnie odnotować, że album zawiera także dwa teksty *de facto* niezwiązane z teorią Zermatyizmu: „*Katyn*” or *Godeagle and the Predator* (Katyń albo Orzeł Boga i drapieżnik, *BP*, s. 84–86) oraz *Society or Public* (Społeczeństwo czy publiczność, *BP*, s. 91–94). Pierwszy tekst dotyczy dwóch pomników zaprojektowanych przez autora, które miały być poświęcone Kopernikowi i ofiarom zbrodni katyńskiej. Drugi przedstawia krytyczny obraz społeczeństwa polskiego oraz publicznej edukacji, jak i poglądy autora na temat patriotyzmu.

³ Taka informacja znajduje się na okładce albumu; por. także przypis nr 12.

⁴ Jak podaje Lechosław Lameński w monografii poświęconej artyście; zob.: L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007, s. 229. (Rozdział piąty monografii *Zermatyzm i Macimowa, czyli rozważania lingwistyczno-antropologiczne Szukalskiego* poświęcony jest albumowi, s. 229–247).

⁵ Lameński podaje 42 tomy, zaznacza przy tym, że zostały spisane opracowanym przez autora pismem (s. 230). W liście do Biblioteki Publicznej w Gidlach, wysłanym niecałe dwa mie-

wstał z inspiracji przyjaciela i wydawcy artysty, Glenna Bray'a, miał być zaledwie pierwszą, bardzo okrojoną, publiczną prezentacją nowych idei, zapowiedzią właściwej publikacji, do której jednak nigdy nie doszło. Wydaje się, że praca mogła mieć również w założeniu w jakiejś mierze charakter świadectwa: autor nazywa ją „księgą zaprawdę tragiczną, choć pozbawioną łez”⁶ i pragnie także za jej pomocą pełnić misję, która między innymi jemu przypadła w udziale: „oddać chwałę Ideom, bohaterskim postaciom, które na jakimkolwiek polu prowadzą naprzód ludzki gatunek, oraz historycznym chwilom”⁷.

Mając uchodzić za pracę naukową projekt Zermatyzmu Stanisława Szukalskiego, w wersji w jakiej został opublikowany, łatwiej jest jednak zrozumieć jako dzieło sztuki (album zawiera ponad dwieście rysunków⁸ i reprodukcji prac Szukalskiego)⁹, albo objaw zaburzeń psychicznych (w albumie autor poświęca najwięcej uwagi Potopowi i Małpoludom)¹⁰, albo wreszcie — jak to się nierzadko zdarza — ich połączenie. W poniższym eseju proponuję jednak pominąć wartość *stricte* estetyczną dzieła i spekulacje na temat stanu psychicznego autora, by przyjrzeć się treściom filozoficznym albumu. Mimo iż teorie Szukalskiego mogą robić wrażenie „wiatrem podszytych” i wzbudzać obawy, że ich autor „[z]upełnie utracił poczucie rzeczywistości i żyje w swoim urojonym świecie”, jak pisze Stanisław Gliwa¹¹, wydaje się, że w tym bogactwie fantazji kryje się pewien spójny i dość racjonalny zamysł i że jest nim próba obrony wartości świata, a w szczególności szlachetności i piękna człowieka oraz istnienia i dobroci Boga, wobec dojmującego poczucia wszechobecności cierpienia i zła.

Przedstawiając tę interpretację albumu, spróbuję najpierw omówić główne założenia teorii Szukalskiego, by następnie skupić się na tezach, które bezpośrednio dotyczą Boga oraz cierpienia i zła. Będzie to zatem próba systematycznego wykładu teorii Zermatyzmu, którą sam autor przedstawia w formie tematycznie uporządkowanych, obszernych, narracyjno-opisowych komentarzy do ilustracji, połączona z opracowaniem wątku teodycei. Tytułem wstępu opiszę jeszcze pokrótce metodę, jaką zastosował Szukalski tworząc swoje dzieło, bo choć metoda ta nie spełnia warunków stawianych metodzie naukowej (brakuje tu przede wszystkim krytycznej oceny stawianych hipotez), to jednak uwaga, jaką autor jej poświęcił, zdaje się wskazywać, że zależało mu na tym, by jego wizja była czymś więcej niż tylko artystyczną fantazją.

siące przed śmiercią z miejscowości Burbank, Szukalski podaje liczbę 64; zob.: Gminna Biblioteka Publiczna w Gidlach, list S. Szukalskiego z 23 marca 1987 roku.

⁶ „this really tragic, though tearless book”, *BP*, s. 6 [wszystkie tłum. — J. K. T.].

⁷ „to glorify ideas, heroic individuals in whatever fields of elevating the human species, and historic moments”, *BP*, s. 6.

⁸ Według informacji podanej na okładce albumu w sumie na potrzeby teorii Zermatyzmu Szukalski wykonał ponad 40 000 ilustracji.

⁹ Ten rozdźwięk między zamiarem autora a recepcją dzieła widać także w opinii Lameńskiego, który, omawiając to dokonanie Szukalskiego, odnotowuje, że był to „aspekt tzw. działalności naukowo-badawczej”, ale zestawia je następnie z innymi dziełami sztuki, pisząc, że było to „dzieło nie mające odniesienia w sztuce XX wieku”; L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski* s. 229–230.

¹⁰ W zakończeniu swojej monografii poświęconej artyście, Lameński rozważa pokrótce kondycję psychiczną Szukalskiego; cytuje tu m.in. opinie Franciszka Walczowskiego i Macieja Mieziana. Pierwszy z nich pisze o chorobie psychicznej Szukalskiego, drugi, bardziej precyzyjnie, o paranoi (L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski*, s. 434–435), żaden nie jest jednak psychiatrą i opinie te, co oczywiste, nie są wiążące.

¹¹ Cyt. za: L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski*, s. 435.

Metoda naukowa Szukalskiego

Teoria Zermatyizmu opiera się przede wszystkim na interpretacji źródeł ikonograficznych, tj. rozmaitych artefaktów pozostawionych przez człowieka na całym globie, zwłaszcza tych, które powstały u zarania cywilizacji. Bierze też pod uwagę Szukalski obserwacje klimatyczne, astronomiczne (fotografie plam na słońcu czy powierzchni Marsa), zjawiska geologiczne (powiększanie się Sahary, ruch kontynentów) oraz zdarzenia znane z historiografii (potop, koronacja Karola Wielkiego) i stara się odczytać ich sens. W znaczącym stopniu podpira swą teorię opracowaną przez siebie analizą nazw własnych, w których w języku Macimowy zapisane jest znaczenie.

Macimowa (Protong w języku angielskim), jak twierdzi Szukalski, jest pradawnym językiem, z którego wywodzą się wszystkie języki¹². Ma to być w gruncie rzeczy język polski w swojej pierwotnej postaci, pozbawiony gramatyki, złożony z niewielkiej liczby prostych mini-słów (rdzeni, bez przyrostków i przedrostków), które można dowolnie łączyć w niezliczone kombinacje (*BP*, s. 15, 17, 27). Wszystkie nazwy własne utworzone w Macimowie, jak wyjaśnia Szukalski, odnoszą się do jednego z trzech tematów: 1) Potopu (to słowo oznaczają zbitki *la, le, lio, lo, lu*, choć czasem słowo to z bojaźni może być skrócone do samego „l”); 2) Ojca i Matki Boga Świtu oraz 3) określenia pochodzenia gór, jezior, ludów (*BP*, s. 35–36). Jeśli zna się znaczenie słów-rdzeni (ich słownik zamieszcza Szukalski na końcu albumu, *BP*, s. 96), można po „resegmentacji” wyrazu — tego terminu używa Szukalski na określenie analizy słowa, odnajdującej wchodzące w jego skład mini-słowa Macimowy — odczytać jego prawdziwe znaczenie. Przykładowo nazwa jeziora Titikaka, nieopodal którego zachowała się podobizna Wirakocha (szeroko omawiana przez artystę płaskorzeźba z Akkapana, Boliwia), to „Ty Ty! Gdzie Gdzie!” (które należy odczytać jako osobiste i intymne wezwanie do Boga), zaś Wirakocha to „Wiara Kocha” (co należy odczytać jako Ukochany Bóg, *BP*, s. 49); Gidle, natomiast, miejsce, gdzie Szukalski spędził parę lat swego dzieciństwa, to po resegmentacji „Gi D Le” czyli „[Z] Zaginiony Gdzie Powódź” (co należy rozumieć jako wskazanie, że mieszkańcy Gidli przybyli z terenu obecnie zalanego przez Pacyfik, *BP*, s. 35–36).

Obok Protongu odkrył także Szukalski, jak twierdzi, naukę Piktografii — tj. naukę odczytywania znaczeń obrazków¹³. I tak, na przykład, węże przedstawiają wody Potopu (*BP*, s. 42); ptaki to migracja drogą powietrzną (*BP*, s. 42); pojedyncza albo podwójna ukośna prosta to „Cięcia Zniweczenia” („Sweeps of Nullification”) — oznaczają śmierć (*BP*, s. 38); orzeł to kapłański posłaniec Boga Świtu (*BP*, s. 29); smok oznacza ruchy tektoniczne, wypiętrzanie się skał (*BP*, s. 43, 52). Niektóre rysunki należy odczytywać jak rebusy, odwołujące się do Macimowy, na przykład, otwarte usta to rebus, który należy odczytać jako „Wo La” co oznacza „Zalana Woda” (*BP*, s. 39); a drzewo to przypomnie-

¹² Wspomina o tym artysta w cytowanym już liście do Biblioteki w Gidlach. Pisze tam też, że ów „pra-praludzki język” zawiera 74 mini-słowa (inaczej „półśłówka”) liczące jedną, dwie albo trzy litery (str. 1). Tam też wspomina, że odkrycia Macimowy dokonał podczas drugiej wojny światowej, po wysłuchaniu komunikatu radiowego informującego o tym, że wojska niemieckie wkroczyły na teren Danii. Wiadomość została przekazana z Bohuslany w Szwecji i ta nazwa, jakoby polska, naprowadziła Szukalskiego na trop pradawnego języka (s. 2). Okoliczności, w jakich Szukalski „odkrył” Macimowę pozwalają doszukiwać się związku między trwającą wówczas wojną a pragnieniem odnalezienia ukrytego sensu, może także pradawnej wspólnoty wszystkich narodów, które Macimowa zdaje się wyrażać.

¹³ Wspomina tu Szukalski, że opracował stosowny słownik o nazwie „Altheris of Pictography”; *BP*, s. 52.

nie o Potopie: brzmienie tego słowa w języku Macimowy (tj. „drzewo”) to rebus, poddane resegmentacji przypomina słowa „Gdzie Wody” (BP, s. 41).

Tak więc mamy tu analizę językoznawczą (dokładniej, quasi-analizę morfologiczno-semantyczną nazw własnych), interpretację dzieł sztuki i próbę zrozumienia zjawisk przyrody oraz historycznych zdarzeń, przy czym Szukalski dba o to, by czytelnik rozumiał, jak obserwacja świata skłoniła go do stworzenia teorii Zermatyizmu. Jednocześnie swoje wnioski artysta przedstawia jako bezdyskusyjne, a prawdziwości tez broni twierdząc, że nie ma wykształcenia, a zatem jego umysł nie został skażony schematycznym, tchórzliwym postrzeganiem świata typowym dla uczonych, nie przywykł ulegać autorytetom. Kieruje się natomiast polskim Logosem (BP, s. 9) i zdrowym rozsądkiem (BP, s. 11), ma do dyspozycji, jak twierdzi, swoisty „instykt rozumienia rzeczy, bez posiadania o nich wiedzy”¹⁴ i wrodzoną mądrość, którą zdołał ocalić¹⁵.

Ponieważ słuszność tez Szukalskiego jest w jego teorii *de facto* dogmatem, a ich treść jest często irracjonalna, nie sposób Zermatyizmu zaklasyfikować jako teorii naukowej. Jednak ten aspekt metodologiczny, przy całej swej nieporadności, wydaje się wart podkreślenia. Szukalski, starając się uzasadnić swoją metodę prowadzenia badań, wydaje się pokazywać, jak wielkie znaczenie przywiązuje do naukowego statusu swego dzieła. Być może jest to wyraz pragnienia, by teoria, jaką przedstawia, nie była jedynie piękną fantazją, ale adekwatnym opisem rzeczywistości, tj. aby była prawdziwa w znaczeniu odpowiadającym korespondencyjnej definicji prawdy; innymi słowy, by świat był taki, jakim opisuje go Szukalski.

Zermatyizm: kosmogonia, teoria Potopów, Bóg (BP, s. 8–53)

Wykład Zermatyizmu zaczyna Szukalski od kosmogonii, która pozwala zrozumieć relację łączącą Słońce z planetami, które je otaczają. Słońce jest zarówno ich Stwórcą, jak i cmentarzyskiem, przy czym procesem powstawania i umierania planet rządzą określone prawa, którym podlega także Słońce. Gdy Słońce znajduje się w stanie podwyższonej aktywności, wówczas mimowolnie tworzy planety. Szukalski dwukrotnie przywołuje w tym kontekście obraz garnka pełnego gorącej owsianki, której drobinki przyskają dookoła: tak z gotującej się słonecznej masy wydzielają się komety, które następnie łączą się ze sobą w przestrzeni kosmosu, stygną i stają się planetami (BP, s. 9, 13). Planety to jednakże żywe twory, które oddychają, poruszają się, we wnętrzu których niczym krew krąży lawa. Celem istnienia planet, w tym także Ziemi, jest przywracać życie swemu Stwórcy (BP, s. 8). Czynią to oddając mu swój hel i wodór, gdy Słońcu w fazie obniżonej aktywności zaczyna brakować paliwa i energii. Słońce przybliży się wówczas do takiej planety, życie na niej wymiera, a siła ciężenia gorącym (*heat gravity*, BP, s. 13–14), jaką oddziałuje Słońce, przyciąga wody oceanów i mórz, z których Słońce pozyskuje wspomniane pierwiastki. Gdy zapasy słonecznego paliwa planet, jakie pobrały od Słońca w chwili stworzenia, wyczerpią się ostatecznie, planety umierają. Słońce przyciąga wówczas z ich powierzchni najpierw niezwiązaną materię, a ta, w postaci meteorów i meteorytów, wpada w tarczę Słońca. Na koniec, gdy z planety pozostanie już tylko księżycowe jądro, także ono wpada w Słońce, i tak cykl życia planety zamyka się.

Taki kształt relacji między Słońcem i planetami determinuje przebieg zjawisk klimatycznych na Ziemi i, tym samym, ludzkie życie. Zmiennej aktywności słońca odpo-

¹⁴ „instinct for UNDERSTANDING things, without knowing what they were”, BP, s. 14.

¹⁵ „[...] Wisdom all humans are born with, my inner capacity to solve the dilemmas that previous scientists failed to budge”, BP, s. 18.

wiadają bowiem w życiu planety Epoki Blisko- i Dalekosłońca¹⁶, a każda z nich wywołuje inny charakterystyczny typ potopu. W Epoce Bliskosłońcej nadyma się zbudowane z lawy dno oceanów i mórz (tzw. Glob Wtórnny, *the Secondary (lavaic) Globe*) i to wydęcie powoduje wystąpienie wód i zalanie powierzchni Pierwotnego Globu. W Epoce Dalekosłońcej wulkaniczne kontynenty, które wynurzyły się w poprzedniej epoce, zapadają się i zanurzają pod wodą, wynurza się natomiast glob pierwotny (*the Primary (geologic) Globe*, BP, s. 10). Cykl falowania dna morskiego odpowiada cyklowi aktywności i położenia Słońca i trwa 26 000 lat. Potop to kluczowe zdarzenie w historii ludzkości, a dokładniej „największy kataklizm jakiego doświadczyła”¹⁷. Uratowali się tylko nieliczni, którzy zdołali uciec z zatopionej Wyspy Wielkanocnej i dopłynąć do suchego lądu. Swoje schronienie znaleźli w górach: Alpach i Pirenejach (BP, s. 29), między innymi część z nich dotarła szczęśliwie do położonego w Alpach szwajcarskich Zermatt¹⁸ (skąd też wywodzi się nazwa całej teorii Szukalskiego)¹⁹.

Potop wyrządził także szkody bogom. W wyniku Potopu zalani zostali Matka i Ojciec, „żona” i „mąż” (te dwa określenia stosuje Szukalski z cudzysłowem), inaczej Wyspa Wielkanocna na Pacyfiku i Oce On na Atlantyku. Ta Bogini topielica i Bóg topielec, jak można by powiedzieć, przebywają od tego czasu w głębinach wód, czy też krainie, do której trafiają zmarli (*in the Netherworld*, BP, s. 45). Przy życiu pozostaje ich Syn: Świt/Zorza/Słońce. Codziennie rodzi go zatopiona Matka, następnie Syn pełźnie po dnie Oceanu Spokojnego i dalej po dnie Atlantyku, gdzie na swoich ramionach wynosi go ponad powierzchnię wód zatopiony Ojciec, zwany w tym kontekście Krzysztofem (BP, s. 40–41). Syn co dzień rodzi się o świcie i umiera o zmroku, ale kiedy nadejdzie Epoka Bliskosłońca, uwolni zatopionych rodziców.

Każdą z tych trzech postaci, Matkę, Ojca i Syna, można odnaleźć, zdaniem Szukalskiego, we wszystkich religiach (BP, s. 48)²⁰. Każdą też z nich Szukalski szczegółowo omawia. Matka, „matczyzna”²¹ wiąże się geograficznie z Wyspą Wielkanocną²², jej godłem jest lwica, ona sama jest zaś przedstawiana jako syrena albo kobieta — najczęściej łysa, pozbawiona piersi, często także stóp. Atrybuty te mają swoje znaczenie: „łysa” odczytać należy jako rebus zapisany w Macimowie: „Li Ze” czyli Zalana Ziemia

¹⁶ Lameński przyjmuje inne tłumaczenie terminów Farsolar i Nearsolar: Do-słoneczny i Od-słoneczny (L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski*, s. 233), pozostaną jednak przy terminach, którymi posługuje się sam autor w liście skierowanym do Biblioteki w Gidlach, s. 2.

¹⁷ „the greatest cataclysm mankind experienced”, BP, s. 22.

¹⁸ Zermatt, po resegmentacji „Zer Matt”, oznacza Matka Zorzy/Świtu i upamiętnia Wyspę Wielkanocną. Stąd wywodzi się nazwa „Sarmaci”: to ludy, które opuściły Zermatt i przybyły na tereny Polski w poszukiwaniu ziemi uprawnej; BP, s. 30.

¹⁹ Ludzie często ratowali się płynąc w pław. Jako że w epoce Dalekosłońcej wody mórz były błotniste, ich twarze, gdy wynurzali się na brzeg, pokryte były zaschniętą warstwą błota, co widać na licznych rysunkach i rzeźbach pochodzących z tamtych czasów, jak twierdzi Szukalski. Na podstawie wzoru, jaki tworzyło błoto, można rozpoznać styl pływaka. W późniejszych czasach wzory te utrwaliły się jako oznaczenie przynależności plemiennej (w języku angielskim „tribal flood scumlines”). To zagadnienie omawia autor niezwykle szczegółowo, BP, s. 19–26.

²⁰ „All religions have been encrusted around three personalities, the Mother(land), the Father(land) and their hoped-for Saviour, the Dawn (who, when the Nearsolar Epoch comes, will actually save them from their present submersion)”, BP, s. 48.

²¹ Tego słowa używa Szukalski w liście do Biblioteki w Gidlach, pisząc o swojej teorii (s. 2). W albumie w języku angielskim używa słowa „motherland”, które na język polski przekłada się zazwyczaj jako ojczyzna.

²² Wyspa Wielkanocna ma jeszcze dwie inne nazwy; obie — Rapa Nui, po resegmentacji w języku Macimowy „Ra Ba Nu Je”, i Mata Weri — oznaczają Matkę Boga Świtu, BP, s. 19, 36.

(BP, s. 27); brak piersi oznacza dziewictwo (BP, s. 29, choć kiedy indziej może też oznaczać starość, BP, s. 31) brak stóp — niemożność ucieczki przed Potopem (BP, s. 28). Przykładem zachowanych przedstawień Matki są figurka Matki Boskiej Gidelskiej, obraz Matki Boskiej Częstochowskiej (obie pokazują zarazem związek Matki z nowotestamentową Matką Jezusa), czy brytyjskie figurki Sheila-na-Gig²³ (podobizna jednej z nich została umieszczona z przodu na okładce albumu). Ojciec, Oce On (czyli „On z Ojców” w Macimowie BP, s. 41), to także zatopiony kontynent (choć nazwa może błędnie sugerować, że tym razem chodzi o ocean). Godłem jego jest żółw wodny. Babilończycy czcili go jako Ea, Izraelici jako Jahwe, chrześcijanie jako Boga Ojca (BP, s. 41). Syn (Świt, Słońce, Zbawca) to także Jezus („Je Z Us” po resegmentacji w Macimowie imię to znaczy „Jest z śmiertelnie Uśpionych”, tj. z Wyspy Wielkanocnej, BP, s. 40); dokładniej, Jezus to późniejsza reinkarnacja Boga Świtu (BP, s. 28); a śmierć Syna, zatonięcie, to to samo co ukrzyżowanie²⁴ (BP, s. 28, 42). Jednak Syn to nie tylko Jezus, ma on wiele innych reprezentacji, jest także, na przykład, starotestamentowym Baalem, którego imię oznacza Wschód Słońca (BP, s. 42).

Gdy nadeszła powódź, Bóg Słońce nie zdołał uratować ani swoich rodziców, ani modlących się o ratunek ludzi, chociaż liczne artefakty przedstawiają Boga (albo Boskich rodziców) walczących z Wężami Potopu²⁵. Prawa Religii, jak wyjaśnia Szukalski, znalazły się w konflikcie z prawami Międzyplanetarnymi. Ponieważ Słońce wyczerpało swoje paliwo, siła słonecznego oddziaływania za pomocą grawitacji cieplnej na satelity Słońca osłabła, skutkiem czego oddaliły się one w przestrzeń i pokryły szronem, zwiastując początek Epoki Dalekosłońcej²⁶. Wyspa Wielkanocna i Oce On, jako kontynenty wulkaniczne (część globu wtórnego, BP, s. 41), znalazły się wówczas pod wodą.

Zermatyzm: antropologia, teoria Małpoludów (BP, s. 54–81)

Wprowadzając tematykę antropologiczną, Szukalski wyjaśnia, że wobec dwóch wojen światowych nie sposób nie zadać pytania o przyczyny tych nieszczęść. Jest nią, jego zdaniem, walka między ludźmi i nieludźmi²⁷, z której wszakże nie zdajemy sobie sprawy, biorąc Małpoludy za ludzi. Tymczasem Małpoludy, zwane też przez Szukalskiego inaczej Yetinsynami i Yetidochami, zależnie od płci, to potomstwo ze związków

²³ Te figurki, podobne do „Polskich Bab” (znalezionych na stanowiskach archeologicznych w Polsce figurek, które przedstawiają postaci kobiece лыse i bez piersi), spotykane są na całym świecie i najczęściej przedstawiają kobietę w pozycji rodzącej w kucki. Imię „Sheila-na-Gig” autor resegmentuje jako „Zi (Je La Na Gi G(e))”, co oznacza „Ziemia (która) Jest Zatopiona, Rodząca Zginęła, Zalana”, BP, s. 33.

²⁴ Trudno jednak powiedzieć, czy to utożsamienie śmierci przez utonięcie z ukrzyżowaniem wystarcza, by mówić o ofierze Boga u Szukalskiego.

²⁵ Omawiając jeden z artefaktów przedstawiających Boga, egipską płaskorzeźbę przedstawiającą Boga Ra, Szukalski odnotowuje, że ręce Boga są wolne (laskę ma zatknętą za pas) „by mógł uchwycić Węża Potopu i uratować świat” („For the daily journey, he has a cane stuck in his belt leaving his hands free for the grasping of the Flood Serpents in order to save the world”; BP, s. 45).

²⁶ „[...] fewer and fewer pilgrims arrived, till all life had vanished from the surface of the Atlantic Ocean, and none of the pleading cities and isles remained to seek salvation, for the Divine Sun had other than the Laws of Religion to obey, which were INTERPLANETARY. The Sun needed reimbursing of its combustive elements which were spent by then and the satellites were released from its decreasing heat-gravity and sent into the vaster interplanetary spaces to be covered with hoarfrosts in the then-ensuing Ice Ages”; BP, s. 49.

²⁷ W oryginale Humans i a-Humans (BP, s. 55), Manapes (BP, s. 59), Yetinsyny, czyli synowie Yeti, i Yetidochy, czyli po rosyjsku [*sic!*], córki Yeti (BP, s. 61).

mieszanych, ludzi i małp. Po części winne istnienia tego potomstwa są małpy, które w odległej przeszłości atakowały i gwałciły kobiety, po części winni są mężczyźni, którzy współżyli z samicami antropoidów. Małpoludy udają, że są ludźmi, podstępnie wykorzystując ludzkie dobre serce i łatwowierność. Można je jednak rozpoznać dzięki ich szczególnej fizjonomii. Małpoludy charakteryzuje m.in. potężny brzuch, krótkie ręce, często schowany ogon, zwały skóry na karku i niemal całkowity brak szyi. Ich twarze mają masywne rysy, w szczególności duży odstęp między nosem a górną wargą, a mały między oczami i nosem, wypukłe łuki brwiowe, nosy przypominające brodawki. Typowe cechy psychiczne Małpoludów to chciwość, zawiść i drapieżność. Często cierpią na kompleks niższości i bywają niepełnosprawne umysłowo, choć większość z nich umie posługiwać się językiem. Ich nienawiść do ludzi jest wynikiem odrzucenia: z racji odpychającego wyglądu Małpoludy nie są w stanie znaleźć dla siebie partnerów seksualnych wśród pięknych ludzi, których kochają; dlatego pragną ich zniszczyć²⁸. Ostatecznie jednak to nie szlachetni ludzie i nie podle Yetinsyny czy Yetidochy wybierają, jak chcieliby żyć: jedni i drudzy są bowiem zasadniczo zdeterminowani genetycznie²⁹. Warto jednocześnie zauważyć, że imperia, które Małpoludy potrafią tworzyć, sprzyjają rozwojowi nauki i kultury, że Małpoludy mają dużą wyobraźnię (skutek ciągłego marzenia o pięknych partnerach), niewyczerpaną cierpliwość i zwierzęcą żywotność. Właściwe postępowanie z Małpoludami polegałoby na tym, by zachęcić je do twórczości artystycznej albo pracy w takich dziedzinach jak medycyna czy inżynieria; mogą wówczas przynieść ludzkości pożytek (*BP*, s. 63; w innym miejscu pisze jednak Szukalski, że Małpoludy, w każdym razie te z nich, które zabijają ludzi, należy uśmiercić i to bez procesu sądowego³⁰). Jako przykłady znanych z historii świata Yetinsynów i Yetidoch, Szukalski wymienia Robespierre'a, Trockiego, Dantona, Carycę Katarzynę, Królową Wiktorię, Churchilla, Chruszczowa, Kropotkina i Bakunina, Sokratesa i Nietzsche-

²⁸ Poniżej ustęp, w którym Szukalski szczegółowo omawia naturę małpoludów: „[...] as frightfully inferiority-obsessed males and females who NEVER get beautiful women and men into their beds, they persistently dream of the IMPOSSIBLE. To endure their mental hardships they develop extraordinary patience and such perfect IMAGINATION that almost anything they dream of, they are capable of contriving. Thus, patience and imagination, together with their ANIMAL vitality, make them capable to contribute miracles of invention in every sphere of interest. [...] Politically, they forever remain ... socialists and therefore, potential communists, because they cannot forgive humankind its popularity with the opposite sex. Humans love and are loved. Yetinsyny love human women and men, but are never loved in return by them. In the formative years of their adolescence that decides for the rest of their lives their hatred of mankind in general from the bottom of their feel's soles. They NEVER forget and NEVER forgive. But if their hope for vengeance is sublimated into beneficial inventiveness, and from their frantic industriousness and total dedication to their skills they get the reward — sincere gratitude, appreciation and fame, which is LOVE — from mankind, they purr like kittens and become the best of friends of appreciative humanity that is ALWAYS NOBLE”; *BP*, s. 63.

²⁹ „Though we may insist on preserving our inalienable Right of Freedom in America, we can never alter the biological heritage each of us has at birth, which preordains us to fulfill our specific Mission. [...] Due to the combination of our parents' physical and mental traits and our total CHANCE conception [...] you and I are the inheritors of a personality that may go back to millions of years ago and that could have been some almost divinity or the basest of criminals”; *BP*, s. 74–75.

³⁰ „Do we reproach a wolf, a hyena if it kills? Do we think them criminal? If a dog with rabies attacks a child, we do not sue in court, but simply kill the offender. The semi-Humans who kill-kill-kill are not criminals, they are dangerous animals, and Justice with human consideration does not apply to them. They simply should be eliminated without the process of law, being an economic burden on human society as it is”; *BP*, s. 71.

go. Małpoludy są najgroźniejsze jako twórcy ideologii, politycy i władcy, którzy wywołują wojny i rewolucje, ale mogą też wywoływać epidemie, przenosząc odzwierzęce choroby; te ich działania w konsekwencji mogą doprowadzić do upadku cywilizacji.

Interpretacja Zermatyizmu — wyjaśnienie cierpienia i zła

Tak oto przedstawia się skrócony wykład teorii Zermatyizmu, na jaki mógł sobie pozwolić Szukalski w liczącym zaledwie 96 stron albumie *Behold!!! The Protong*³¹. Centralnym problemem, który autor stara się poprzez swoją teorię rozwiązać, wydaje się być ludzkie cierpienie, które postrzegane jest jako zło. Otóż z teorii Szukalskiego wynika, że cierpienie, jakiego doświadczamy w wyniku kataklizmów (takich jak na przykład potop), jest nieuniknionym wynikiem praw fizyki, które rządzą ruchem planet i Słońca. Bóg (Słońce) podlega im i, jeśli ludzkie modlitwy wchodzi z tymi prawami w konflikt, jest bezsilny, nie może ich wysłuchać. Obraz świata Szukalskiego jest teocentryczny; człowiek i inne żywe istoty są tu raczej bytami przygodnymi, daleko ważniejsze są zaś ciała niebieskie: Słońce i planety, które ze Słońca powstają, wokół Słońca krążą, Słońcu oddają najpierw swoje zapasy słonecznego paliwa, potem siebie, to bowiem jest ostatecznym celem ich istnienia. W jakimś sensie także człowiek (mieszkaniec planety) uczestniczy tym samym w życiu Boga. Zarazem Bóg nie jest jedynie odległym ciałem niebieskim, ale i częścią świata: Boży Ojciec i Matka to zalane wodą kontynenty naszego globu, a sam Bóg każdego dnia z rana rodzi się w głębinach, trudzi się mozolnie pełzną po dnie oceanu i wieczorem umiera, zanurzając się z powrotem w jego odmętach, czasem udziela pomocy (walczy z wodami Potopu, obdarza ciepłem i jasnością świat, kiedyś ocali swoich rodziców), innym razem sam jej potrzebuje (np. gdy Ojciec wynosi Słońce nad powierzchnię oceanu). Taki obraz Boga może wzbudzać ufność: Bóg jest potężny, ale zarazem podobny do człowieka; wykracza poza jego świat, ale i do niego należy; kiedy może, stara się nieść pomoc.

Jednak, jakby w opozycji do takiego obrazu Boga, pojawiają się w albumie między wierszami uwagi, które zdają się wyrażać dystans wobec Boga, na przykład zdanie „Tylko ten, kto kocha te TWORY (z którymi żaden Bóg nie mógłby się równać) umiałby je narysować z takim oddaniem jak ja” (mowa tu o rzeźbionych figurkach)³² albo wzmianka o tym, że opatrność stoi po stronie pisklęcia kukułki, które zaraz po wykluciu, wyrzuca pozostałe pisklaki z gniazda³³. Także w niezwiązanym już z Zermatyzmem eseju *Society or Public*, który wchodzi w skład albumu, pojawia się, i to *explicitie*, wątek zbędnego Boga. Pisze tu Szukalski, że już jako dziecko nie odczuwał potrzeby Boga: „Gdy byłem chłopcem, Bóg nie był mi do niczego potrzebny. Już wtedy czułem, że Bóg był dla innych ludzi, ja natomiast byłem samowystarczalny, zupełny, bez

³¹ Wielokrotnie wyraża Szukalski ubolewanie z powodu braku możliwości pełnego przedstawienia swoich odkryć (por.: „The prescribed size of this book makes it possible only that I blurt out short gushes of breath as a call for help”; *BP*, s. 19).

³² „Only one who loves these CREATIONS (that no God could ever match) would draw them as lovingly as I do”; *BP*, s. 23.

³³ „The young cuckoo is born glistening-skinned nude, looking like a reptile. Immediately it lays on its back and begins to push the legitimate pippit children out of the nest. The expulsions of the nestlings, which are minuscule in comparison to the parasitic invader, is so gruesome and sickening a sight, that I barely was able to continue watching the documentaries in which this was shown. But if you would see nature at its worst and take the lesson of whose side Providence stands on, do not miss the opportunity”; *BP*, s. 62.

przechwałek, zupełny³⁴ i, chociaż jako dziewięciolatek służył do mszy u dominikanów, wkrótce potem przestał interesować się religią. Dalej twierdzi Szukalski, że miejsce Boga zajęła w jego życiu Polska³⁵, a swoją duszę, stając się artystą, stworzył dla siebie sam³⁶. Kiedy natomiast jako zapoznany artysta „tygodniami w milczeniu znosił głód, nie miał do kogo zwrócić się o pomoc, nie miał ojca, króla, prezydenta ani Boga”³⁷. Zestawiając te uwagi z teorią Zermatyizmu³⁸, można odnieść wrażenie, że autor nie do końca rozumiał znaczenie sztuki (albo nauki), którą tworzył, trudno bowiem nie zauważyć, że teoria ta dotyczy Boga, jest próbą wskazania Bożej obecności w życiu człowieka i Bożej bezradności wobec ludzkiego cierpienia, co zarazem pozwala, jak się wydaje, zachować wiarę w dobroć Boga³⁹.

Inny rodzaj zła — wojny, zbrodnicze ideologie, epidemie i choroby, które także wyniszczają ludzkość i niosą cierpienie — to wynik działań małp i Małpoludów. Pierwotnie zawiniły małpy, które gwałciły kobiety, i mężczyźni, którzy współżyli z małpami (jeśli chwilowo pominąć teorię genetycznego determinizmu). Człowiek nie jest zatem bez winy, ale wina ta polega na braku wstrzemięźliwości we współżyciu seksualnym (i nadmiernej łatwowierności), nie zaś na pragnieniu czyjejs krzywdy. Głównymi sprawcami zła są natomiast małpy i Małpoludy (tj. zwierzęta, które trudno jest winić o złe zamiary, wobec ich ograniczonej świadomości moralnej). Przyczyną, dla której te ostatnie pragną zniszczyć ludzkość, jest zawiść istot, których miłość została odtrącona, których nikt nie pokochał. Złośliwy charakter Małpoludów, jak charakter wszystkich istot, jest jednocześnie zdeterminowany przez materiał genetyczny, co można odczytać jako drugą już próbę usprawiedliwienia ich działań. Obecnie żyjące Małpoludy zachowują się zgodnie z tym, jakie odziedziczyły geny po swoich przodkach — to zaś jest wynikiem całej historii świata, sięgającej wstecz jeszcze przed czasy Potopu. Cierpienie wpisane jest w nasz świat. Wynika ono jednak z zawiści Małpoludów (na którą Małpoludy są genetycznie skazane), nie zaś z ludzkiej nienawiści czy złości.

W świecie Szukalskiego istnieje zatem dobry Bóg i ludzie, którzy są szlachetni, dobrzy i piękni⁴⁰. Nawet o Małpoludach można powiedzieć wiele dobrego — są twórcy

³⁴ „As a boy I had no use or need of God. I, even then, felt that God was for everyone else, but I was self-contained, complete, unboastfully complete”; *BP*, s. 91.

³⁵ „I had no time for God, for his place was taken by the mere word «Poland» [...]”; *BP*, s. 91.

³⁶ „I have actually made myself a SOUL, by making myself a CREATIVE artist”; *BP*, s. 93.

³⁷ „[...] I was starving for weeks at a time in silence, having no father, king, president or God to turn to with my personal complaints”; *BP*, s. 94.

³⁸ Wydaje mi się, że takie zestawienie, które zakłada możliwość utożsamienia w obrębie albumu Boga tradycyjnego teizmu z Bogiem Zermatyizmu, jest uprawnione: czy w dyskursie dosłownym, czy artystycznym mowa jest o tym samym Absolucie.

³⁹ Podobne wrażenie niespójności można odnieść czytając opowiadanie Szukalskiego *Niemy Śpiewak*; zob.: S. Szukalski, *Niemy Śpiewak. The Mute Singer*, tłum. K. Jaskuła, Lublin 2010. Opowiadanie wyraźnie demaskuje niedostatki ludowej pobożności, przeciwstawiając jej mistyczne doświadczenie obecności Boga w świecie. Tymczasem w albumie *Behold!!! The Protong* Szukalski utrzymuje, że opowiadanie, będące częścią jego autobiografii, dowodzi właśnie, iż nigdy nie potrzebował Boga (*BP*, s. 91). Interpretację religijnych treści tego opowiadania przedstawiam w dwóch esejach: J. K. Teske, *Żaby, żebracy i Bóg: pojęcie cudu w opowiadaniu Stanisława Szukalskiego „Niemy Śpiewak”*, *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty* 2011 z. 1–2 (14–15), s. 336–341; też, „*Niemy Śpiewak*” *Stanisława Szukalskiego: portret autora, człowieka czy Boga?*, *Akcent* 2011 z. 1(123), s. 178–181.

⁴⁰ W powyższej prezentacji te przymioty ludzi nie wysuwają się na pierwszy plan. Można je jednak odnaleźć w albumie pośrednio w opisach Małpoludów, do których ludzie nie są podobni,

cze, pracowite, mają bogatą wyobraźnię, choć nie zmienia to faktu, że sięją wokół siebie zniszczenie. Świat uczestniczy w życiu Boga (jak inne planety położone wokół Słońca) i u kresu swego istnienia znów się ze Słońcem połączy. Cała ta wiedza o Bogu, o człowieku, o świecie, o źródłach cierpienia jest człowiekowi dostępna: zapisana jest w nazwach własnych, w artefaktach, w zjawiskach przyrody. Nie każdy potrafi sam je rozpoznać; w razie potrzeby Szukalski gotów był spieszyć z pomocą, żarliwie bowiem pragnął upowszechnić swoje odkrycia⁴¹. Fakt, że wytwór swojej fantazji artysta przyjął za rzetelny, naukowy opis faktycznie istniejącego świata, to chyba największa usterka całego dzieła, jeśli oceniać je krytycznie. Zermatyzm, świadectwo niezwykle wyobraźni i talentu plastycznego, staje się przez tę usterkę dość dramatycznym wyrazem pragnienia, by wierzyć w dobro w czasach, gdy miliony ludzi poniosły śmierć w wyniku bratobójczych wojen, przed którymi nie uchroniła ich żadna ponadnaturalna moc. Dla kogoś o wrażliwej duszy i niestabilnej psychice taki świat mógł być nie do przyjęcia. Może dzięki takiej niezgodzie na zło czytelnik Szukalskiego może teraz czytać o Macimowie, Potopie, wzdymającym się dnie oceanu, Słońcu jak garnek owsianki, smutnych i zawistnych Małpoludach, o bardzo dziwnym świecie, który był wszakże wolny od Bożej obojętności i ludzkiej podłości.

“BEHOLD!!! THE PROTONG”—THE FLOOD AND APE-MEN, THE THEODICY OF STANISŁAW SZUKALSKI

The essay is devoted to the original theory of Zermatism developed by Stanisław Szukalski between 1940 and 1987, and presented to the public in fragments in the album *Behold!!! The Protong* (1980). Though intended as a work of science, the theory may be interpreted as a work of art, whose leading theme is theodicy: an attempt to defend God's goodness (and, additionally, man's nobility) in the face of evil. In Szukalski's theory, suffering either is a side-effect of Interplanetary Laws, against which God (the Sun) is powerless, or results from hostile actions of ugly Manapes, whose malice against beautiful mankind reflects their sorrowful alienation. Suffering, therefore, does not imply either God's indifference or human wickedness. Szukalski's insistence that his work should be taken as scientific rather than artistic might indicate the artist's desire for his vision to be true.

KEY WORDS: Stanisław Szukalski; Protong; Zermatism; God, theodicy.

albo między wierszami, w takich ustępach jak poniżej przytoczony. Omawiając Tonatiuh (płaskorzeźbę przedstawiającą aztecki kalendarz), Szukalski opisuje tu dwie postaci ludzkie, których płci nie sposób rozpoznać, ponieważ, jak wyjaśnia, Aztekowie nie potrafili pokazać inaczej kobiety i mężczyzny, nie znając sposobu, by przedstawić Czułość i Miłość (z czego wydaje się wynikać, że to te dwie cechy są konstytutywne dla kobiecości i męskości): „That there is no indication in the faces as to which one is man and which one woman, is due to the fact that Aztecs did not know how to make a woman's face different from that of a male. They never conveyed Tenderness or Love, hence knew not femininity or gentility”; *BP*, s. 52.

⁴¹ Dwuznaczne wydaje się w tym kontekście sformułowanie, które pojawia się w albumie jako swoiste rozwinięcie nazwy Zermatyzm: „I CLAIM THIS WORLD” (*BP*, s. 49) — „TO JEST MÓJ ŚWIAT”, które zdaje się w zaborczy sposób podkreślać prawo własności autora.

WSPOMNIENIA – BIOGRAFIE



<http://dx.doi.org/10.12775/AE.2012.024>

**KRYSIA EICHLERÓWNA — WSPOMNIENIE
KRYSTYNA EICHLER (1921–2012)**

„Ćwiczeniówka” zajmowała pokoje na parterze budynku szkolnego. Gimnazjum zajmowało dwa wyższe piętra budynku. W czasie przerw my, z „Ćwiczeniówki”, chodziliśmy do dużej sali na zabawy i śpiewy, a starsze dziewczynki z gimnazjum przychodziły bawić się z nami i śpiewać. Śpiewaliśmy takie piosenki jak:

Gołąbeczku leć w drogę, przynieś dla mnie całusa
Lecieć z tobą nie mogę, choć mnie bierze pokusa.
Gołąbeczek przylata, w dzióbku listek przynosi
W dzióbku listek obraca, nasz gołąbek przynosi...

albo

Jadą, jadą dzieci drogą, siostrzyczka i brat
I nadziei się nie mogą, jaki piękny świat.
Tu się kryje biała chata pod słomiany dach
Obok wierzba rosochata, a w konopiach strach...

Ta piosenka zawsze kojarzyła mi się z chatkami, które były po drodze, gdy jeździliśmy do Monwidów do Uroczyska Ślepsk. Opisywałem to w części „Zdarzenia rodzinne”¹. Pamiętam bardzo wiele tych piosenek.

Jedna z dziewczynek, które przychodziły bawić się z nami, była wprost śliczna: miała długie czarne warkocze sięgające poza kolana, czarne oczy i piękną, promieniącą inteligencją buzię. Zawsze najbardziej ją lubiłem trzymać za rękę i być blisko niej. Była to Krysia Eichlerówna, córka starosty augustowskiego, Stefana Eichlera. Być może, że Krysia to była moja pierwsza miłość. Krysia była starsza ode mnie o sie-

¹ Wspomnienie o Krystynie Eichler jest częścią niepublikowanych wspomnień autora [przyp. red.].

dem lat i chodziła do tej samej klasy, co mój brat Jerzyk i moja siostra Luńka. Krysia nie zwracała na mnie specjalnej uwagi; była ona jednak moją pierwszą miłością. Miałem wtedy siedem lat. Czekałem każdego dnia, czy to ona przyjdzie się z nami bawić; byłem szczęśliwy, jak zdarzyło się, gdy ona brała mnie za rękę; czasem, ukradkiem dotykałem jej warkoczów.

Ojciec Krysi, Stefan Eichler, był najpierw oficerem kawalerii, a od początku roku 1935 do początku 1939 był starostą powiatu augustowskiego.

Wojna w 1939 roku oddzieliła Krysię ode mnie. Ojciec Krysi był oficerem w wojsku i został internowany na Litwie. Krysia z mamą i z młodszym bratem Januszem pojechali do Wilna. Stamtąd w 1941 roku zostali wywiezieni na Syberię. Po roku pobytu na zesłaniu, na wiosnę 1942, dzięki paktowi Stalina z polskim rządem londyńskim, mogli oni wyjechać z Rosji. Po drodze znaleźli się z ojcem Stefanem Eichlerem. Przez Persję pojechali do Libanu. Tam Krysia wstąpiła na uniwersytet francuski w Bejrucie, aby studiować architekturę. Był to bardzo dobry uniwersytet. Zrobiła dyplom architektki w 1948 roku.

Dzieje wojenne, pobyt w Wilnie, wywózkę na Syberię i podróż na Bliski Wschód Krysia opisała w pięknej książce *Śladami Odysei* (Woodland Hills–Toruń 2003). Krysia napisała i opublikowała wiele opowiadań ze swojego życia. Jej książki i opowiadania są bardzo piękne.

Krysia wyszła za mąż za Stanisława Jukowicza i wyjechała z nim, z Januszem i z mamą do Argentyny. Życie Krysi w Argentynie było trudne, a jej małżeństwo nie trwało długo. W Argentynie urodziła córkę Joasię. W 1961 roku Krysia wyjechała ze Stanisławem i z Joasią do Stanów, do Kalifornii. Tam mimo oporów wobec kobiet architektek uznano jej dyplom. Później została ona znaną architektką; jej osiągnięcia są wysoko cenione w Kalifornii.

Ja nie wiedziałem nic o Krysi do roku 1967; wtedy dowiedziałem się, że Krysia jest w Kalifornii. Dopiero w grudniu 2003 dostałem od koleżanki Krysi, Grażyny Jonkajtysówny, numer telefonu Krysi. 15 grudnia 2003 zadzwoniłem do Krysi. Powiedziałem jej, że jestem bratem jej kolegi z gimnazjum w Augustowie, Jerzego. Na to Krysia powiedziała: „Ale Jerzy nie miał żadnego brata?”.

Tak więc Krysia do roku 2003 nie wiedziała o mnie nic; nie wiedziała nawet tego, że istnieję. Powiedziałem jej wtedy, że przyjadę do niej i udowodnię jej moje istnienie. Przyjechałem do Krysi 23 lutego 2004. Krysia spotkała mnie na lotnisku LAX [Los Angeles International Airport]. W tym dniu odżyła dla mnie Krysia z mojego dzieciństwa.

Krysia, po swoich wielkich sukcesach w architekturze, wtedy już nie pracowała. Mieszkała w Woodland Hills, w zbudowanym przez siebie, w części własnymi rękami domu; w domu, który odbudowała na nowo po trzęsieniu ziemi. Mieszkała tam z Joasią, z jej córkami i z towarzyszem życia Joasi, Alanem. Joasia ma trochę ponad 60 lat, a dwie jej córki, Dominika i Juliettka, bliźniaczki, mają po 25 lat. Ojcem ich jest ktoś, kto przyjechał do Kalifornii z Polski i poznał Joasię; a potem zniknął. Alan jest też imigrantem z Polski; jest on miłym człowiekiem i jest bardzo pomocny w domu. Juliettka urodziła się z pewnym psychicznym niedomaganiem zwanym McDonald's Syndrome. Żyje ona we własnym świecie, nawet ze swoją mamą ma słaby kontakt. Skończyła ona specjalną szkołę, ale nie pracuje i nie ma żadnych przyjaciół ani znajomych. Dostaje dożywotnią pensję od rządu federalnego Stanów Zjednoczonych.

Od roku 2004 odwiedzałem Krysię w Kalifornii co najmniej dwa razy w roku. Krysia umarła 1 sierpnia 2012 na raka. Chorowała niespełna miesiąc; ze szpitala wypisano ją do domu z zapasem morfiny, nie podejmując się operacji, ponieważ były już

przerzuty z nerki na wątrobę i kości. Nie byłem przy jej śmierci, ale rozmawiałem z nią telefonicznie prawie do końca.

Krysia panowała nad swoim życiem; w całym swoim życiu była doskonale zorganizowana. Nie była zbyt bogata, ale jej emerytura, Social Security Pension, wystarczała na utrzymanie całego domu, łącznie z Joasią, Alanem i wnuczkami. Przed śmiercią rozdysponowała swoim majątkiem w testamencie, dzieląc dom między córkę i wnuczki. W ostatniej woli prosiła o spopielenie swojego ciała, a rozsypanie prochów po augustowskim jeziorze Necko powierzyła mnie. Joasia przysłała mi pocztą prochy mamy w urnie oraz specjalny dokument ze stanu Kalifornia mówiący, że Jan Jaworowski ma „scatter [the ashes] over land lake Necko, Augustow, Poland”. Rzecz była dość ryzykowna ze względu na niedopracowane przepisy dotyczące polskich pochówków. Nie zastanawiając się dłużej nad sprawami prawnymi, zabrałem ze sobą prochy Krysi do Polski. W sobotę 27 października między godziną 10:00 a 11:00 w obecności trzech panów wypłynąłem łodzią na Necko i rozsypałem prochy Krysi na wprost zatoczki.

Krysia mieszkała w tak wielu miejscach. W Polsce mieszkała w Częstochowie, w Grudziądzu, w Warszawie, w Suwałkach i w Augustowie. Potem była w Wilnie, na Syberii, na Bliskim Wschodzie; w Argentynie i w Kalifornii. Ale najbardziej kochała Augustów i jego jeziora. Tam są teraz jej prochy.

Dom Krysi jest pełen jej obrazów. Krysia malowała bardzo pięknie. Jej obrazy są bajkowe, surrealistyczne jak sny; piękne. Obrazy Krysi były wystawiane w wielu miejscach w Stanach. Wiele z nich znajduje się w różnych prywatnych kolekcjach. Być może część jej obrazów trafi do muzeum w Toruniu. Mam u siebie w domu dwa obrazy Krysi. Jeden z nich dała mi w 2004, a drugi w 2012 roku. Krysia podpisywała swoje obrazy „CE”. Tak ją zwykle nazywałem.

Krysia pisała swoje wspomnienia i książki, głównie po polsku. Nie lubiła języka angielskiego; uważała, że jest on nieładny. Książki swoje wydawała w Polsce albo sama. Miała ona własne wydawnictwo, San Miguel Press. Jest to nazwa ulicy, przy której mieszkała. 5 maja 2011 Krysia skończyła 90 lat; byłem na uroczystości jej urodzin; opowiadałem tam wszystkim zebranym o mojej z nią znajomości.

Krysia traciła już od dłuższego czasu wzrok i siły; nie mogła już prowadzić auta ani dalej chodzić. Na dalsze odległości poruszała się skuterkiem elektrycznym. Nie mogła też już prawie czytać, ale jakoś używała do końca komputera, bo mogła sobie powiększać litery i wtedy czytać. Jak przyjeżdżałem do niej, byłem z nią prawie cały czas. Rozmawialiśmy o wszystkim: o życiu, o sztuce, o religii, o Polsce. Zawsze jej czytałem książki i inne rzeczy. Gdy byłem u niej ostatni raz, od 4 do 10 marca 2012, przywiozłem jej i czytałem książkę Calka Perechodnika *Spowiedź* (Warszawa 2011). Krysia była tą książką zachwycona; nie skończyłem jednak wtedy tej książki jej czytać. Jej umysł, inteligencja, żywość duszy i urok były takie, jak zawsze.

Jan Jaworowski (USA)



<http://dx.doi.org/10.12775/AE.2012.025>

FILIP ISTNER (1912–1990)

Filip Istner — był poetą i dziennikarzem. Publikował także pod pseudonimem Wiktor Nowicz. Urodził się 5 sierpnia 1912 roku we Lwowie w rodzinie wiernej żydowskiej tradycji religijnej. Rodzice, Mina i Beniamin byli właścicielami sklepu. Miał dwóch młodszych braci, Eliezera (ur. 1916) i Izraela (ur. 1926). Uczęszczał do Żydowskiego Gimnazjum we Lwowie na ul. Zygmuntowskiej. Został jednak relegowany ze szkoły ze względu na lewicową działalność polityczną.

Ostatecznie zdał maturę eksternistycznie i w pierwszej połowie lat 30. podjął studia w Wyższej Szkole Dziennikarskiej w Warszawie. Przez pewien czas studiował także chemię w Pradze czeskiej, ale tych studiów nie ukończył. W czasie studiów warszawskich należał do Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej „Życie”, do której przystąpił jeszcze w czasach gimnazjalnych (organizacja ta powiązana była z Komunistyczną Partią Polski). W 1935 roku ogłosił rozprawę publicystyczną *Od Weimaru do swastyki*.

W październiku 1939 roku został aresztowany przez NKWD. Po długotrwałym śledztwie i pobycie w więzieniu na Zamarstynowie we Lwowie, trafił przez Starobielsk do GUŁagu na Kołymie. Z obozu pracy na Kołymie został zwolniony w 1943 roku na mocy amnestii w konsekwencji układu Sikorski–Majski. Na Syberii — w Nowosybirsku i Krasnojarsku — pracował jako robotnik w kamieniołomach, był też koniuchem w kołchozie. Po pewnym czasie udało mu się zostać nauczycielem w polskiej szkole w Aczyńsku, by wreszcie awansować na inspektora polskich szkół. Do Polski wrócił w 1946 roku. Mniemał, iż spełniło się jego młodzieńcze marzenie o sprawiedliwym ustroju.

Osiedlił się w Warszawie. Podjął pracę w Polskim Radiu. Od 1952 roku jako naczelny redaktor programu „Muzyka i Aktualności”. Zajmował się także tłumaczeniami z języka rosyjskiego. Wykładał w Wyższej Szkole Szkolenia Kadr. Należał do PZPR.

W czasie odwilży współpracował z „Po prostu”. W 1957 roku został usunięty z Radia i z Partii za tzw. działalność rewizjonistyczną. Od tego czasu pracował jako bezpartyjny dziennikarz. Tworzył cykl „Zwierzenia Przyjaciela” w „Kurierze Polskim” (podpisywał się pod artykułami jako Przyjaciel). Artykuły pod pseudonimem publikował także w „Tygodniku Powszechnym”, „Kulturze” paryskiej i londyńskich „Wiadomościach”. W 1962 roku — jako Wiktor Nowicz — opublikował książkę *Watykan w poszukiwaniu nowych dróg* (Wydawnictwo MON), poświęconą analizie polityki zagranicznej Stolicy Apostolskiej w okresie pontyfikatu Jana XXIII. Pracował też w Zachodniej Agencji Prasowej (ZAP), a następnie, od 1967 roku w Polskiej Agencji „Interpress”, w skład której weszła ZAP.

Należał do Klubu Krzywego Koła i do Towarzystwa Krzewienia Kultury Moralnej, razem z prof. Tadeuszem Kotarbińskim i Janem Józefem Lipskim. Utrzymywał przyjacielskie kontakty m.in. z Teodorem Parnickim, Stanisławem Jerzym Lecem.

Polskę opuścił w grudniu 1968 roku — wraz z żoną i młodszą, dwunastoletnią córką oraz psem. Wzmianka o psie — może w tym kontekście zaskakująca — jest

o tyle istotna, że jego obecność wpłynęła na decyzję o kierunku emigracji. Istnerowie udali się do Wiednia, gdzie połączyli się ze starszą córką, która wyjechała nieco wcześniej. W Wiedniu, jak wielu ówczesnych emigrantów, stanęli w obliczu wyboru ostatecznego miejsca osiedlenia. Pierwotnie planowali wyjazd do Stanów Zjednoczonych. Istner obawiał się jednak długotrwałego oczekiwania na wizę i wręcz odmowy ze strony konsulatu amerykańskiego z uwagi na swoją niegdysiejszą działalność komunistyczną. Ponadto w Izraelu mieszkali rodzice oraz bracia poety. Również przedstawiciele Agencji Żydowskiej usilnie starali się przekonać Istnera do wyboru Izraela. Do emigracji za Ocean zniechęcała także perspektywa konieczności poddania psa kwarantannie. Ostatecznie zaś — o kierunku dalszej podróży — przesądził rzut monetą. Te liczne, szczegółowe czynniki rozmaitej wagi, które ostatecznie zdecydowały o osiedleniu się poety w Izraelu, zostały wymienione, gdyż rzucają one szczególne światło na jego izraelską twórczość i mogą znacząco wzbogacić jej interpretację. W tekście *Moja droga do Izraela* (Jerozolima 1970), w którym deklaruje przywiązanie do kraju osiedlenia, Istner wyznał: „Kraj ten, tę ziemię, Izrael, Erec, nazywam wieloma nazwami. Tylko trudno mi się jeszcze przyzwyczaić do słowa ‘ojczyzna’. To słowo brzmi dla mnie jeszcze ciągle nazbyt wzniosłe i nazbyt patetycznie”. Do Izraela Istnerowie dotarli w styczniu 1969 roku.

Po odbyciu kursu językowego rodzina osiedliła się w Jerozolimie. Istner pracował jako redaktor redakcji rosyjskiej radia Kol Israel. Pisał także do „Kultury” paryskiej i londyńskich „Wiadomości” — przede wszystkim ukazywały się tam jego wiersze. W telawiwskich „Nowinach-Kurierze” opublikował w latach 70. dwie serie artykułów krytycznych poświęconych literaturze polskiej oraz powszechnej. Omawiał między innymi twórczość Z. Ginczanki, B. Jasińskiego, J. Klaczki, S. J. Leca, B. Leśmiana, B. Schulza, A. Slonimskiego, J. Śpiewaka, J. Tuwima. Poświęcił także teksty twórcom literatury obcych, takim jak: Izaak Babel, Philip Roth, Ludwig Lewinsohn czy Stefan Zweig. Część spośród tych artykułów miała charakter syntetyczny, część zaś omawiała pewien fragment życia lub twórczości, czasami interesujący epizod.

W 1984 roku zmarła jego ukochana żona, Zofia, z którą związany był od wczesnych lat 30. W kilka lat po jej śmierci zdecydował się na opuszczenie Izraela. Przeniósł się do Sztokholmu, gdzie mieszkały już jego córki. Zmarł 6 grudnia 1990 roku. Chorował na raka.

Twórczość poetycka Filipa Istnera jest objętościowo dość skromna — ukazał się tylko jeden tom, wydany w Sztokholmie w 1989 roku, *To już*. Przedmowę do tego zbioru wierszy napisał Jan Józef Lipski. Lipski zwraca uwagę, iż debiut poetycki Istnera to wyraz twórczości dojrzałej, późnej. Najwcześniejsze wiersze, które weszły w skład tego jedynego tomu pochodzą z lat 60. Brak utworów wcześniejszych. W tomie tym przedrukowano także kilka adresowanych do Istnera listów Czesława Miłosza, który był dla niego najwyższym autorytetem w sferze poezji. Znajomość z noblistą datowała się od 1970 roku. Twórcy poznali się w Berkeley. Miłosz przyrównywał poezję Istnera do poezji Aleksandra Wata:

Tak, dwa z wierszy Pana, posłanych Giedroyciowi, bardzo mi się podobały. W tej ocenie odegrała rolę moja niechęć do większości poezji dzisiejszej, w której nie ma nic autentycznego. Jestem, żeby użyć skrótu, za poezją „treściową”. *Endokrynologia i esencjacy* nasuwają szereg refleksji o granicach poezji „treściowej” — myślę, że łatwo je przekroczyć i wtedy chcąc, słusznie, mówić jak najwięcej „wprost” chwilami wpada się w bezforemność [...] wszelkie propozycje czy wyznania „ostre” znoszą się wzajemnie przez nad-

miar. Pana wiersz przypomina mi chwilami *Wiersze śródziemnomorskie* mego nieżyjącego przyjaciela, Aleksandra Wata¹.

Kilka utworów Istnera znalazło się także w *Antologii wierszy* wydanej w 1994 roku w Sztokholmie przez wydawnictwo Polonica Förlag. Książka ta dokumentuje twórczość poetycką emigrantów piszących po polsku w Szwecji.

Poezja Filipa Istnera jest świadectwem dużej wrażliwości moralnej oraz duchowej. Jest to przykład — wedle określenia Jana Józefa Lipskiego — „poezji religijnej tych, którzy uwierzyć nie mogą”, poezji najbardziej przejmującej. Wiersze Istnera, bogate w konteksty filozoficzne i biblijne, prezentują człowieka w poszukiwaniu sensu własnych trudnych doświadczeń, człowieka samotnego, zasmuconego złem, które degeneruje całe społeczeństwa i które tak bardzo utrudnia, a często wręcz uniemożliwia jednostce zadomowienie gdziekolwiek w świecie, zadomowienie utożsamiane ze szczęściem i wewnętrznym ładem. Poczucie samotności jako podstawowe doświadczenie egzystencjalne jest w poezji Istnera właściwie wszechobecne, ale chyba szczególnie wyraziste w poezji „na tle izraelskim”, czyli osadzonej przede wszystkim w realiach Jerozolimy oraz izraelskich pustyń. Jerozolimskie Via Dolorosa czy Pustynia Judzka poprzez swój potencjał sensów uwydatniają w wierszach Istnera kondycję człowieka na granicy rozpacz, starającego się zachować równowagę mędrca-pesymisty. Obrazy te wyraźnie kontrastują z ostrożnym optymizmem przywoływanego wyżej tekstu *Moja droga do Izraela*, w którym niejednokrotnie autor składa deklaracje, iż w Izraelu odnalazł swój prawdziwy dom. Trzeba pamiętać, że wyznania zawarte w omawianej publikacji pochodzą z wczesnego etapu emigracji, a ponadto powstały na zamówienie Sochnutu (Agencji Żydowskiej). Wiersze zaś poświadczają stopniową utratę rozbudzonych przez Izrael nadziei. Wiele spośród wierszy Istnera ma charakter podsumowujących sądów o życiu — nie mówią one o sprawach doraźnych, o chwilowych doznaniach, nie stanowią zapisu ulotnych refleksji. Poeta dążył konsekwentnie do zdefiniowania kondycji człowieka odartego ze złudzeń. Reprezentatywny dla tej postawy twórczej może być chociażby wiersz *Wiedza II*, pochodzący z 1978 roku. Oto jego fragment:

Można żyć długo w świecie luster.
W świecie odbić pozorów i złudzeń
[...]
Aż olśni nas wiedza najprostsza
Krótkie życie —
Nikła mądrość —
Sztuka ułomna —
Odchodzimy ubodzy i nadzy —
Ze złudzeń równie odarci,
Jak wszyscy, co przed nami żegnali życie
Gestem zniechęcenia².

Ani biologiczne trwanie, ani ograniczona ludzka mądrość, ani też piękno sztuki nie mogą dać prawdziwego szczęścia i spełnienia w rzeczywistości kreślonej w poezji Istnera. Wszystko, co spotyka człowieka, lub co jest on w stanie sam stworzyć bądź wypracować okazuje się przemijające. Za konkluzję tej twórczości uznać można następujące słowa, także pochodzące z cytowanego wyżej wiersza:

¹ Cz. Miłosz, List do Filipa Istnera z 7.03.1970; cyt. za: J. J. Lipski, *Droga krzyżowa*, [wstęp w:] F. Istner, *To już*, Stockholm 1989, s. 6.

² F. Istner, *Wiedza II*, [w:] *To już*, s. 18.

Cóż więc zostaje, gdy nawet słowo zawodzi?
Jałowe trwanie kamienia
Obrastającego czasem i mchem³.

Bibliografia

- K. Adamczyk, *Doświadczenia polsko-żydowskie w literaturze emigracyjnej (1939–1980)*, Kraków 2008, s. 153–156; 243–253;
J. J. Lipski, *Droga krzyżowa*, [wstęp w:] F. Istner, *To już* [wiersze], red. K. Mazowski, il. E. Kuryluk, Stockholm 1989, s. 5–7;
R. Löw, *Obcy — zawsze i wszędzie*, *Więź* 2004 nr 7, s. 113–117;
W. Kaliszewski, *Mroczna agonia*, *Potop* 1991 nr 6, s. 15;
K. Zabłocki, *Filip Istner (1912–1990)*, *Literatura na Świecie* 1991 nr 5, s. 317–318.

Karolina Famulska-Ciesielska (Lublin)

FILIP ISTNER (1912–1990)

Filip Istner was a poet and a press and radio journalist. Until 1957 he worked for the Polish Radio, and after that as a freelancer in *Kurier Polski* and *Tygodnik Powszechny*. After leaving Poland he wrote for *Kultura* in Paris and *Wiadomości* in London. In 1962—as Wiktor Nowicz—he published a book “Watykan w poszukiwaniu nowych dróg.” He left Poland in December of the year 1968—together with his wife and 12-year-old daughter and moved to Israel. After his wife’s death he moved to Sweden. He published only one tome of poetry in Stockholm titled “To już.” Many of the poems remained handwritten. Istner’s poetical debut is an expression of mature, late creativity. Czesław Miłosz compared Istner’s poetry to the poetry of Aleksander Wat. Filip Istner’s poetry is evidence of a huge sensitivity both moral and spiritual. F. Istner’s archive can be found in the Archives of Polish Emigration in Toruń.

KEY WORDS: Polish emigration 1968; Filip Istner; Polish emigration in Sweden.

³Tamże, s. 19.



<http://dx.doi.org/10.12775/AE.2012.026>

PORTFOLIO STAJE SIĘ DZIEDZICTWEM BARTEK MAŁYSA (1947–2012)

Bartek Małysa, artysta grafik, urodził się we Wrocławiu 24 sierpnia 1947 roku i zmarł w tym mieście 1 listopada 2012 roku. We Wrocławiu ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych (PWSSP), gdzie w latach 1967–1973 studiował pod kierunkiem profesora Alfonsa Mazurkiewicza, a po studiach dołączył do wrocławskiej awangardowej grupy artystów. Pomiedzy tymi dwiema datami trajektoria jego życia zatoczyła ogromne koło. Z Polski wyjechał do Berlina w 1981 roku, a w 1984 przyjechał do Stanów Zjednoczonych.

Bartek Małysa cenił sobie bagaż doświadczeń przywieziony z Polski i Europy, ale dopiero połączenie tego bagażu z doświadczeniem amerykańskim zdecydowało o sukcesie.

Niestety, nagły atak serca w 2004 roku przeciął błyskotliwą karierę nowojorską.

Ci z nas, którzy odwiedzali go wówczas w szpitalu, wciąż wierzyli, że Bartek wróci znów do komputera, który w Stanach stał się głównym powiernikiem i nośnikiem jego artystycznej wizji. Parę miesięcy po wyjściu ze szpitala jego pracodawca (Hearst Corporation) wydał dla niego przyjęcie na statku, ale terapia przedłużała się o lata i kiedy Bartek już, już zaczynał obłaskawiać swój komputer, nowy wylew przekreślił wszelkie nadzieje. Ponad osiem ostatnich lat ciężkiej choroby zakończyło niezwykle twórczy okres życia.

Tylko dzięki troskliwej opiece żony Barbary i syna Mateusza Bartek przeżył swe ostatnie lata w komforcie i bezpieczeństwie. Z rodziny pozostali jeszcze syn z pierwszego małżeństwa — Baltazar i brat.

Po raz pierwszy spotkałam Bartka w 1984 roku w jego mieszkaniu w Brooklynie, gdzie — jak już pisałam przy innej okazji — zebrała się grupa entuzjastów związana z wydawanym wówczas znanym nie tylko w Nowym Jorku „Tygodnikiem Nowojorskim”. Szata graficzna „Tygodnika” wzbudziła zasłużony podziw czytelników i zwróciła uwagę wszystkich na jej twórcę — Bartka Małysę. Artysta przyjechał właśnie do Stanów i wraz z żoną Barbarą zamieszkał w brooklińskiej kamienicy zwanej przez jej polskich mieszkańców Domem Biednego Artysty. Mieszkali tam wówczas Janusz Kapusta, Andrzej Czeczot, Krzysztof Zaremski, Krystyna Jachniewicz, Marek Antoniak. Wszyscy odcięci wówczas od kraju, wszyscy wyruszający na podbój nowego świata.

W owym czasie Bartek nie tylko nie miał komputera, ale nawet specjalnie podświetlany stół do robienia makiety zjawiał się dopiero po jakimś czasie. Zresztą „Tygodnik Nowojorski” robił Bartek nocami, wynagradzany jedynie akcjami pisma, które nie znalazłszy wystarczających środków, upadło. Na życie zarabiał w studio sitodrukowym, a w chwilach wolnych od jednego i drugiego zajęcia stawiał pierwsze kroki w labiryncie nowojorskiego świata artystycznego, w którym inni polscy artyści — Rafał

Olbiński, Andrzej Dudziński i Jan Sawka, przybyli tu w latach 70., przetarli już pierwsze szlaki.

Wkrótce rysunki Bartka Małysy trafiły do „New York Times Book Review”, gdzie niejednokrotnie ukazywały się na okładce, co było wielkim osiągnięciem. Wszedłszy w główny nurt grafiki amerykańskiej artysta zamieszczał ilustracje i samodzielne rysunki dla takich pism jak „Penthouse”, „Progressive”, a z czasem również „The Wall Street Journal”, „Washington Post”, „Forbes”, „Harvard Magazine”.

Jego program teatralny do amerykańskiej premiery *Szewców* Witkacego w reżyserii Włodzimierza Hermana w 1987 zapoczątkował wieloletnią współpracę z ambitnym teatrem nowojorskim — Jean Cocteau Repertory. Jeden z takich plakatów, upamiętniający w 1990/1991 dwudziesty sezon teatralny, wisi w moim pokoju.

Od 1992 roku Bartek Małysa przeszedł na stały etat do Hearst Publications, gdzie był odpowiedzialny za jakość grafiki czasopisma „House Beautiful”. Ze względu na pracę nad wspólnymi projektami odwiedziłam go tam kilka razy. Z okien redakcji zajmującej całe dwudzieste dziewiąte piętro potężnego nowojorskiego wysokościowca rozciągała się wspaniała panorama na trzy czwarte Manhattanu z zamykającą miasto od strony zachodniej rzeką Hudson i widokiem na New Jersey, gdzie Bartek mieszkał już wówczas od kilku lat.

W 2000 roku brał udział w jednym z największych i najstarszych przeglądów konkursowych grafiki — w III Międzynarodowym Triennale Grafiki w Krakowie, gdzie jego rysunki zostały pokazane z pracami innych artystów amerykańskich. Brał też udział w innych wystawach zbiorowych i indywidualnych w Polsce.

Niezależnie od swych sukcesów amerykańskich, Bartek utrzymywał silne związki z polską tematyką i środowiskiem. Twórczość dla publikacji, czy też organizacji polskich, bardzo często była pracą społeczną, jak plakaty dla Polish Children's Foundation.

Jego rysunki niezmiennie ukazywały się w „Przeglądzie Polskim”, niejednokrotnie na okładce. Najwybitniejszy, najbardziej utrwalaony w pamięci obraz bolesnej Statuy Wolności po ataku z 9 września 2001. Zapamiętałam też inną grafikę, która teraz przybrała dla mnie głębsze jeszcze znaczenie.

Z noworocznej okładki spoglądają na nas zegary pogryzmołone, w norwidowskim sensie tego słowa, charakterystycznym palimpsestowym pismem, które — nie do odcyfrowania — jest jakby znakiem szczególnym wizji i losu.

W wywiadach przeprowadzanych z Bartkiem z okazji jego pierwszej indywidualnej nowojorskiej wystawy w 1992 roku artysta nieraz wyrażał się o swoim sukcesie, że „to proste, idzie się, pokazuje rysunki, dostaje zamówienie”. Mówiąc „proste” nie miał na myśli „łatwe”, dawał tylko do zrozumienia, że proste są zasady tej trudnej gry — liczyło się portfolio.

Zapytany o specyfikę swoich ilustracji, wyjaśniał, że zawsze starał się wyrazić w rysunku swój dystans, uplasować swoją wizję pomiędzy tekstem recenzji a recenzowanej książki. Toteż jego rysunek należałoby nazwać nie tyle ilustracją, co graficznym komentarzem do obu tekstów. Tak też i ja patrzyłam na jego ilustracje do moich wierszy. Nasza współpraca trwała wiele lat i przejawiała się w wielu wspólnych publikacjach periodycznych i kilku książkowych. Ja również odczuwałam te grafiki jako komentarz i zawsze na nowo zdumiewała mnie intuicja artysty, tak głęboko sięgająca do źródeł inspiracji, niejednokrotnie przecież niewidocznych w tekstach. Inną cechą była jego interakcja z fotografią, sposób, w jaki włączał tę dziedzinę do swej grafiki. Współpracowaliśmy z tymi samymi wydawcami, Host Publications w Stanach, Wydawnictwem Literackim w Krakowie i Archiwum Emigracji w Toruniu.

Dwa moje tomiki opracowane są przez niego w całości, inne książki mają jego okładki. Kiedyś zamówiłam u Bartka portret mojego męża.

— Możesz użyć jakiej chcesz techniki — powiedziałam — pod warunkiem, że poznaj, kto to jest. Dostałam wspaniałą kompozycję, trochę w duchu Warhola, gdzie wizerunek modela widnieje w pięćdziesięciu postaciach, każda zarówno inna, jak i ta sama.

Na naszych ścianach więcej jest takich pamiątek, kilka ilustracyjnych komentarzy do moich wierszy zamówionych przez Julitę Karkowską i publikowanych w „Przeglądzie Polskim” i w książkach.

Nowy Jork był tym miastem, w którym Bartek Małysa rozwinął swoje żagle, podkreślał, że tu otworzył się na inne kultury. Owa otwartość, zdaniem krytyków, wyraża się różnorodnością stylów i ogromem inwencji twórczej: od cytatów kulturowych, poprzez surrealizm, a kończąc na ogromnym poczuciu humoru¹.

We Wrocławiu mówi się o zorganizowaniu jego wystawy. Tak powinno być, artysta odchodzi, a jego portfolio staje się dziedzictwem.

Anna Frajlich (USA)

Przedruk z: „Przegląd Polski” (Nowy Jork) luty 2013, s. 10.

¹ Cyt. za: *Who is Who — Kto jest Kto w Polish Pages: Małysa Bartek*, [on-line]. [Dostęp: styczeń 2013]. Dostępny w WWW: <http://www.poland.us/strona,9,527,0,malysa-bartek.html>.



<http://dx.doi.org/10.12775/AE.2012.027>

OPOWIEŚCI Z ZATRZYMANEGO CZASU JADWIGA MAURER (1930–2012)

„Byłam amerykańską slawistką, stałam się polską pisarką” — Jadwiga Maurer powiedziała w 2002 roku prowadzącemu z nią wywiad Jerzemu Danielowi. Niewątpliwa satysfakcją jest tu obramowana cieniem charakterystycznej dla twórczości autorki *Podróży na wybrzeże Dalmacji*, ledwie uchwytnej ironii. Rozmowa miała miejsce w Kielcach, rodzinnym mieście Maurer (i niejednego polskiego pisarza), gdzie przyjechała po raz pierwszy po sześćdziesięciu latach wymuszonej historią nieobecności. Okazją do wizyty i wywiadu było wydanie w Polsce w 2002 roku *Sobowtórów*¹, tomu opowiadań, z których zaledwie parę ukazało się wcześniej w kraju, w „Tygodniku Powszechnym”. Jako amerykańska slawistka Maurer debiutowała w 1959 roku na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, gdzie przez kilka lat sąsiadowała na wydziałowym korytarzu z Czesławem Miłoszem, jeszcze bardziej niż ona przypadkowym wykładowcą słowiańskiej lingwistyki w amerykańskiej uczelni.

Gimnazjum i studia slawistyczne Maurer ukończyła w Monachium, gdzie znalazła się po wojnie wraz z rodzicami i siostrą, początkowo w obozie tzw. dipisów (*displaced persons*). Nie chciała wyjeżdżać z Polski, decyzję podjął ojciec, nie, jak wspominała, z lęku po pogromie w Kielcach (o którym różnie mówiono), a z racji przekonania o grozie komunizmu. Państwo Baruch i Anna Graubardowie po studiach na Uniwersytecie Jagiellońskim byli nauczycielami, historii i polskiego, w renomowanym Żydowskim Gimnazjum Męskim w Kielcach. Zbyt w mieście znani, żeby nie obawiać się donosów, od 1942 roku ukrywali się na „aryjskich papierach” w Krakowie, ale i tam zagrożeni, z pomocą członków Żegoty przedostali się na Słowację. Czternastoletnia Jadwiga znalazła schronienie w klasztorze franciszkanów i doświadczenia tego miejsca i czasu stały się nie tylko tematem wstrząsających autobiograficznych opowiadań, *Biskup* oraz *Q i pensjonarka*, ale zapiszą się głęboko w jej postawie wobec życia. Zetknęła się tam z katolicyzmem bohaterskim i prawdziwie miłosiernym („pomoc Żydom, to pomoc rodakom”, mówił ojciec Maurycy), choć nieustanny turkot pociągów wiozących Żydów do obozów śmierci wywoływał także obojętne dla ich tragedii komentarze. Tam też zapewne krystalizował się jej stosunek do kwestii tożsamości, dylematu przeznaczenia i wyboru, pokusy egzystencji łatwiejszej, „normalnej”, za cenę zdrady skazanych — a później, już w Monachium, „ocaleńców ze zgładzonego świata”. I kto wie, czy nie stamtąd, gdzie czuła się jak „rośliny w doniczkach refektarza”, wywodzi się jej sygnaturalny styl niezaangażowanej obserwatorki, która „absolutnie nigdzie nie zdąża, nigdzie się zdecydowanie nie wybiera”, owszem ciekawej innych, ale nie usiłującej „opisywać szczegółowo” ich dziejów. „Nie upieram się przy żadnym

¹ J. Maurer, *Sobowtóry. Opowiadania zebrane*, Kielce 2002 (posłowie pt. *Wspólnota sobowtórów* napisał J. Daniel).

poglądzie na życie”, mówi narratorka jednego z opowiadań. Cecha sprzeczna ze stereotypem i Żydów, i Polaków — pomocna, gdy się o nich pisze.

W 1968, po trzyletnim stażu w Bloomington w Indianie, oboje państwo Maurer otrzymali stanowiska profesorskie na University of Kansas w Lawrence i wraz z dwójką dzieci pozostali tam na stałe. Podobnie jak jej rodzice, Maurer lubiła pracę pedagogiczną (byli studenci wspominają ją z wielkim uznaniem i sentymentem). Świetnie od dzieciństwa czytana w polskiej literaturze (w szkole podstawowej w Krakowie na polecenie nauczycielki, aby przedstawić jakiś powieściowy obrazek wigilijny, wyrecytowała z pamięci kilka stron *Potopu* o wigilii na Jasnej Górze), publikowała prace akademickie m.in. o Stefanie Żeromskim, Bolesławie Prusie, Tadeuszu Borowskim i Jerzym Kosińskim, z którym się serdecznie zaprzyjaźniła — broniąc go później przed prasowymi atakami. Twierdziła, że czuje się dobrze w Lawrence, „małym miasteczku w Midweście”, unikała dalekich wyjazdów, szumu wokół siebie. Pewien szum wywołała publikacja w 1990 książki „*Z matki obcej...*”: *szkice o powiązaniach Mickiewicza ze światem Żydów*. W tej metodologicznej rewizji portretu wieszczą Maurer wykazała swój dobitny pogląd wobec stanu polskiej mickiewiczologii: była i pozostaje zakłamaną. Po krótkotrwałej burzy z piorunem rzuconym przez sędziwego Stanisława Pigionia, który już wcześniej publikowane jej opinie o Mickiewiczu nazwał „inkryminacją”, zapadła akademicka cisza. Pozostał jednak nieprzychylny autorce szmer, co być może przyczyniło się do oględnej, dwanaście lat później, recepcji *Sobowótów*.

Miejszem debiutu literackiego Maurer były w pierwszej połowie lat 60. londyńskie „Wiadomości”, które po wydaniu w 1970 roku, nakładem Polskiej Fundacji Kulturalnej, *Ligi ocalałych*, zbioru dziewięciu opowiadań, wyróżniły książkę nagrodą roku. W 1982 Oficyna Poetów i Malarzy wydała kolejny tom, tym razem siedmiu opowiadań *Podróż na wybrzeże Dalmacji*. W recenzjach zwracano uwagę na odrębną w stosunku do literatury „obozowej”, jak wówczas mówiono, a ściślej dotyczącej zagłady Żydów, sferę tematyczną opowiadań Maurer, ich umiejscowienie w środowisku ocalałych w powojennych Niemczech. Sama autorka broniła się przed taką klasyfikacją, czy pod-klasyfikacją: „Na ogół w Stanach Zjednoczonych książki o Holocauście nie mają żadnego powodzenia”, pisała w jednym z opowiadań, a gdzie indziej, równie ironicznie: „tyle już ogólnie napisano na ten temat”. A przecież nie temat wyróżnia jej dzieło, a podobnie jak nielicznych najwybitniejszych twórców literatury „nieludzkiego świata”, stosunek do tematu, świadomy wybór tonu narracji. Kilkunastoletni narrator *Losu utraconego* Imre Kertésza do końca zachowuje swego rodzaju naiwność, nie rozumie, co i dlaczego dzieje się w piekielnej machinie kolejnych obozów koncentracyjnych, jak on tam się znalazł i kim tam jest. W opowiadaniach oświęcimskich Tadeusza Borowskiego maską narracyjną jest cynizm *alter ego* autora, tym bardziej wstrząsający, im ściślej maska przylega do twarzy. W obu arcydziełach pozorna naiwność i pozorny cynizm skuteczniej niż bezpośrednia demonstracja uwidaczniają niewiarygodną istotę zbrodni. Jadwiga Maurer tworzy dla swojej narratorki głos pozornego zobojętnienia, jaki mógłby być udziałem lekarza patologa dokonującego autopsji szczątków zbyt wielu ofiar dawno popełnionego morderstwa. Bo ktoś musi to jednak zrobić, a ona — jak twierdzi o sobie narratorka — akurat się do tego nadaje.

Najtrafniej wskazała odrębność prozy Maurer na tle nurtu literatury „ocalałych” Barbara Olech w eseju *Metafizyka zawieszzonego bytu*: „Ważnym wydaje się skupienie uwagi autorki nie na zdarzeniowości, a na rozpoznawaniu fenomenu bytu”². Postaci ocalałych z katastrofy pojawiające się w opowiadaniach monachijskich istnieją, w słowach narratorki, jakby „na niby”, „byle jak”, „snują się”, „pętają”, albo gorącz-

² B. Olech, *Metafizyka zawieszzonego bytu*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. nauk. K. Jałkowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 518.

kowo usiłując odbić się od bytu, który został im odebrany, albo poddają się automatycznej rutynie trwania z dnia na dzień — jak Sieglinda, niegdysiejsza Żydówka z Dorpatu, zamurowana w pustej tożsamości żony niemieckiego arystokraty, w opowiadaniu *Nie ma Sieglindy*. Nie oglądają się za siebie, nigdy, z nieartykułowanego zakazu, nie mówią o czymkolwiek, co przypominałoby im dzieciństwo, rodziny, dawne domowe sprawy. „Ach, co tu dużo gadać, właściwie nie wolno było mówić o niczym”, czytamy w „*Był sobie dziad i baba...*”. Jedną z metafor tego stanu bytu, „życia wyrwanego na chybił trafił ze wspólnej śmierci”, „dalszego ciągu niczego”, jest darmowy bilet tramwajowy, jaki dano w Monachium żydowskim repatriantom na jedną tylko linię między osiedlem i uczelnią. Inna to sień, „znane, wygodne miejsce” pomiędzy nicością na zewnątrz i obcością normalnie zamieszkałych wewnątrz. I jeśli znaki przestrzenne tych wędrówek w krainie cieni są niewyraźne: „miejsca, których nie ma na mapie”, dzielnice o zmienionym od zapamiętanego wyglądzie — to jeszcze bardziej charakterystycznym tropem prozy Maurer jest rozregulowany czas, „czas, który się zaciął”. Czytamy o fragmentach ludzkich historii, rozmowach, przelotnych spotkaniach, że działy się kiedyś, wiele lat temu, bardzo dawno, choć okres monachijski w życiu pisarki trwał jedną dekadę i do momentu jego zapisu we wczesnych opowiadaniach upłynęło kilka lat, może nawet miesięcy. Mamy więc tu świadomą transformację czasu historycznego w trakcie wojny — w *Biskupie*, w *Życiu na niby: szkoła* — w czas baśniowy, legendarny, w opowiadaniach monachijskich, po katastrofie.

Trudno mówić o literackich inspiracjach Maurer, choć wnikliwy krytyk mógłby wskazać na pewne pokrewieństwa z nurtem galicyjskim czy austrowęgierskim pierwszej połowy dwudziestego wieku. Natomiast jej współczesnym „sobowtorem” wydaje się niemiecki pisarz Winfried G. Sebald (1944–2001). Pamięć *versus* utrata pamięci, pozorna peryferyjność wątków tematycznych, ślady horroru, który sparaliżował naszą zdolność do jego moralnej i racjonalnej oceny, enigmatyczny styl i wreszcie swoisty przewrotny humor tego stylu — stawiają obok siebie (w pustce dookoła) autora *Austerlitzu* i autorki *Antyjojęzyczny*. Zwróćmy uwagę na owe elementy w krótkim fragmencie z opowiadania *Podróż na wybrzeże Dalmacji*, o uniwersyteckiej znajomej z Lawrence, germanistce, byłej więźniarce Auschwitz:

W upale, ciszy i kurzu zdawała się na coś czekać. Jedną rękę trzymała na kierownicy, w drugiej, tej z numerem, trzymała zawsze papierosa. Zdawało mi się, że starzeje się na moich oczach, że jest ostatecznym świadkiem epoki i szkoda jej, osoby tak ważnej i tak drogocennej, na wylot znającej Oświęcim, na to miasteczko, choć z drugiej strony nie umiałam sobie dla niej wyobrazić odpowiedniejszego miejsca³.

Jadwiga Maurer zmarła 16 listopada 2012 roku w domu córki Elżbiety, w Urbanie, Illinois, podobnym do Lawrence uniwersyteckim miasteczku w Middle Weście. Któregoś lata prowadziłyśmy tam razem kurs z literatury polskiej, a wieczorami chodziły oglądać zachód słońca w prerii. Lubiła ten bezkresny krajobraz, ale także rozmowy, pełne z jej strony werwy, barwnych anegdot o licznych znajomych, konferencjach naukowych, o sprawach (nie wszystkich) rodzinnych. Kto nie czytał, nie domyśliłby się sobowtóra, którego należało przecież chronić dla arcypięknych kartek polskiej nowelistyki, gdzie śmierć, póki literatura, nie ma do niego dostępu.

Joanna Rostropowicz-Clark (USA)

³ J. Maurer, *Podróż na wybrzeże Dalmacji*, [w:] tejsze, *Sobowtóry*, s. 346.



<http://dx.doi.org/10.12775/AE.2012.028>

HEROIZM ŻYCIOWYCH WYBORÓW NELLI TURZAŃSKA-SZYMBORSKA (1917–2012)

W niedzielę wielkanocną 8 kwietnia 2012 roku w Toronto Western Hospital zmarła Nelli Turzańska-Szymborska, twórczyni Fundacji Turzańskich — jednej z najważniejszych instytucji wspierających kulturę polską na obczyźnie. Była wśród nas postacią wyjątkową. Kimś, kto swoim codziennym, zwróconym ku innym działaniem pisał historię polskiej diaspory nie tylko na tym kontynencie. Gdy dziś zamknął się ostatni rozdział jej doczesnej, pełnej tragicznych doświadczeń i imponujących dokonań egzystencji, widzimy wyraźnie, że osiągnęła w życiu wszystko to, co prawdy, wierny swoim przekonaniom, otwarty na sprawy wspólnoty człowiek osiągnąć może.

Od wczesnej młodości po wiek dojrzały potwierdzała swoją wielkość ducha, przywiązanie do wartości podstawowych, szlachetność i odwagę. Takie imponderabilia jak patriotyzm, wolność, niepodległość, uczciwość, bezinteresowna praca dla innych były dla niej obowiązującym imperatywem moralnym. Gdy w ich obronie trzeba było ryzykować najwyższą cenę, czyniła to bez wahania — w czasie wojny i okupacji, podczas powstania warszawskiego, a także w okresie ponurej rzeczywistości Polski komunistycznej lat 40. i 50. ubiegłego wieku.

Narracja wspomnieniowa narzuca pewne utrwalone konwencje. W tym przypadku rodzi to istotny problem, bowiem życie Nelli Turzańskiej z domu Barańskiej było w swej wyjątkowej dramaturgii zaprzeczeniem wszelkich konwencji. Urodziła się 23 marca 1917 roku w Kursku, dokąd został oddelegowany jej pracujący w kolejnictwie ojciec. Fakt, że po rewolucji bolszewickiej jej rodzinie udało się bezpiecznie przedostać do Polski, był cudownym zrządzeniem losu. Po latach w jednym z wywiadów stwierdziła: „Byłam tak wymizerowanym niemowlęciem, że nie rokowano mi szans na przeżycie [...]. Gdy jednak wreszcie znaleźliśmy się na polskiej ziemi, nieoczekiwanie wydobrzałam i wzmocniłam się, i wyrosłam”.

Dzieciństwo wraz z rodzicami i sześciorciem rodzeństwem spędziła w Błoniu pod Warszawą, gdzie ukończyła szkołę podstawową. Był to najszczęśliwszy okres w jej życiu. Jako dziecko uwielbiała zabawy w ogrodzie i czytanie książek. Jej ukochanymi lekturami były *Ania z Zielonego Wzgórza* oraz *W pustyni i w puszczy*. Nie przypuszczała, że kiedyś przyjdzie jej mieszkać w ojczyźnie Ani Shirley, a od bohaterki powieści Sienkiewicza przejmie imię, którym zastąpi metrykalną Franciszkę, pierwotnie na czas bierzmowania, a później — na całe życie.

Wzrastała w atmosferze romantycznego patriotyzmu. Jak wielu przedstawicieli pokolenia niepodległej Polski, miała silnie rozwinięte poczucie obywatelskiej odpowiedzialności. Od dwunastego roku życia należała do harcerstwa. Kiedy była uczennicą gimnazjum, ukończyła — jako jedyna dziewczyna w stuosobowej grupie — kurs spadochronowy. W listopadzie 1939 roku, zaprzysiężona jako „Viola”, została członkinią Związku Walki Zbrojnej. Przeszła kurs przysposobienia wojskowego, po którym

zajmowała się kolportażem prasy podziemnej, roznosiła rozkazy, a nierzadko także broń. W tym czasie pracowała na wydziale radiologii Szpitala Ujazdowskiego, zajmując się rannymi oficerami polskimi; wynajdywała tysiące sposobów, by odwlec moment ich deportacji do obozów jenieckich. Podczas powstania warszawskiego przybrała pseudonim „Prawdź” i została łączniczką w batalionie Wojskowej Straży Ochrony Powstania, dowodzonym przez por. Tadeusza Okolskiego — „Dzika”. Jako łączniczka i sanitariuszka uczestniczyła w walkach na Starym Mieście. Gdy Starówka padła, razem ze swoim oddziałem przedostała się kanałami do Śródmieścia. Po kapitulacji, idąc do niewoli, zbiegła z konwoju pod Ożarowem.

Po wojnie osiedliła się w Łodzi, podejmując pracę w tamtejszym Inspektoracie Szkolnym. Równocześnie rozpoczęła studia na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Łódzkiego. W 1951 roku nawiązała kontakt z grupą osób działających w podziemnej organizacji Polski Front Ojczyźniany. Aresztowana w lutym 1952 roku, z ośmioletnim wyrokiem trafiła do więzienia. Trzy i pół roku spędziła na Montelupich w Krakowie, w Grudziądzu i w Centralnym Więzieniu dla Kobiet w Fordonie, gdzie w pierwszych latach po zakończeniu wojny kierowano polskie patriotki po wyrokach za działalność polityczną: członkinie ZWZ, AK, WiN, NSZ, wychowane w duchu polskości studentki z Krakowa i Warszawy, przeciwstawiające się stalinowskiemu terrorowi.

Zwolniona na mocy amnestii, nie potrafiąc odnaleźć się w warunkach komunistycznej Polski, podjęła decyzję o emigracji, którą umożliwiło małżeństwo (*per procura*) z obywatelem kanadyjskim, kuzynem jej zmarłego narzeczonego. W maju 1958 roku opuściła Polskę. Jej nową ojczyzną stała się Kanada, ale związki z krajem rodzinnym nie zostały zerwane. Wręcz przeciwnie — pogłębiły się, stały się duchowo bardziej intensywne. Fizyczne oddalenie od Polski utwierdziło ją w przeświadczeniu, że kraj to nie system polityczny, rządzący i narzucone przez nich restrykcje, lecz przede wszystkim bogata, fascynująca kultura: literatura, muzyka, malarstwo, piękno ojczystego krajobrazu, wiara ojców, ponadtysiącletnia historia.

Poza krajem Nelli Turzańska-Szyborska spędziła 54 lata. Nigdy jednak nie był to pobyt poza polską kulturą i tradycją, poza wartościami, które decydują o naszej narodowej i historycznej tożsamości. Podczas emigracyjnej wędrówki, trudnej i wymagającej wielu wyrzeczeń, swoją bezinteresownością, niezwykłą empatią i życzliwością zyskała wielu oddanych przyjaciół oraz głębokie uznanie i szacunek środowiska.

Fakt ten zasługuje na podkreślenie tym bardziej, że los stawiał przed nią heroiczne wyzwania. Trzykrotnie budowała swoje emigracyjne życie od podstaw. Najpierw, gdy w 1973 roku, po śmierci pierwszego męża Stanisława Krysiaka, została sama z trzynastoletnim Tomkiem, ukochanym synem, który urodził się z zespołem Downa. Później, gdy po kilkunastu latach harmonijnego pożycia z Władysławem Grzymałą-Turzańskim, w 1986 została ponownie wdową, i wreszcie, gdy w 1994 roku wyszła po raz trzeci za mąż, szczęśliwie wiążąc się ze Zbigniewem Szyborskim, nie tylko idealnym mężem, ale także współtwórcą jej charytatywnych przedsięwzięć.

Choć oddalona w sensie fizycznym od Polski, potrafiła, realizując ideę por. Władysława Grzymały-Turzańskiego, przekazać polskiej kulturze wartość wyjątkową w postaci Fundacji Władysława i Nelli Turzańskich — instytucji, która pokazuje, jak wiele dobrego uczynić może szlachetność, dobra wola i wyobraźnia jednego człowieka, umiającego zjednać dla pięknych i wartościowych dla wspólnoty celów grupę ludzi szczerze tym celom oddanych.

Powstała w 1988 roku Fundacja jest dzisiaj rozpoznawalnym elementem kulturalnego dorobku polskiej diaspory. Zrodzona przed blisko ćwierćwieczem idea wspierania wolnej, niezależnej od politycznych nacisków kultury polskiej, promowania wybitnych

dzieł wzbogacających nasze narodowe dziedzictwo i utrwalających je w obszarze kultury światowej, z inspiracji Nelli Turzańskiej-Szymborskiej i przy jej ogromnym wkładzie pracy, stała się budzącym najwyższy szacunek znakiem rozpoznawczym polskiego Toronto.

Fundacja Władysława i Nelli Turzańskich jest instytucją prywatną. Wymaga to kilku słów wyjaśnienia. Jest to bowiem prywatność szczególna. Znaczy tylko (i aż) tyle, że dwoje ludzi przeznaczyło znaczną część swego życiowego kapitału w sposób bezinteresowny sprawie publicznej. Jako „juror pierwszej godziny” i jedyny w tej chwili członek-założyciel Fundacji pamiętam dobrze dzień (20 lutego 1985), w którym pani Nelli złożyła wizytę w redakcji „Głosu Polskiego” z mężem Władysławem Grzymałą-Turzańskim, współtwórcą Stowarzyszenia Polskich Kombatantów i jego pierwszym wiceprzewodniczącym. Z anonsującego spotkanie telefonu wynikało, że państwo Turzańscy pragną porozmawiać o sprawie dla nich wyjątkowo ważnej. Byłem przekonany, że chodzi o zainicjowaną przeze mnie kampanię prasową w obronie zagrożonej egzystencji wychodzącego w Londynie „Orla Białego”. Pełniąc funkcję redaktora naczelnego „Głosu” zaledwie od kilku miesięcy, byłem dumny, że na mój artykuł (*Co się stało z „Orłem Białym”?*, Głos Polski 1985 nr 6) zareagował jeden z najbardziej zasłużonych działaczy polskiej diaspory w Kanadzie. I rzeczywiście, początkowo rozmowa dotyczyła losów londyńskiego periodyku, tworzącego ważny rozdział polskiej niezależnej myśli politycznej. Por. Turzański zwrócił się za pośrednictwem prowadzonego przeze mnie tygodnika z apelem do kanadyjskiej Polonii o przyjsie z pomocą „Orłowi Białemu” i, by zachęcić przyszłych ofiarodawców, przekazał pierwszą dotację.

Okazało się jednak, że nie był to jedyny cel tej szczególnie ważnej, co zrozumiałem niebawem, także dla mnie osobiście wizyty. W pewnym momencie pani Nelli zapytała, co sądzę o ich wspólnym projekcie powołania fundacji, której celem byłoby nagradzanie polskich twórców niezależnych. Mimo krótkiego pobytu poza krajem znałem dobrze deficyt podobnych instytucji w życiu emigracyjnym. Przedstawiony mi pomysł przyjąłem więc entuzjastycznie, zachęcając państwa Turzańskich do jak najszybszej jego realizacji, a na kolejne pytanie, czy przyjmę zaproszenie do pracy w radzie dyrektorów przyszłej fundacji, odpowiedziałem, z nieukrywaną satysfakcją, twierdząc. Propozycję pani Nelli odebrałem jako wyjątkowe wyróżnienie i dowód uznania dla prowadzonego przeze mnie pisma, na którego łamy starałem się wprowadzić możliwie najwięcej „literatury protestu i sprzeciwu”. Czytelnicy tygodnika o profilu społeczno-politycznym, bo takim był „Głos Polski”, mogli spotkać w nim teksty m.in. Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego, Tomasza Jastruna, Lothara Herbsty, Bronisława Maja, Ewy Lipskiej, Antoniego Pawlaka oraz polskich pisarzy „kanadyjskich”: Jadwigi Jurkszus-Tomaszewskiej, Adama Tomaszewskiego, Floriana Śmieji czy Wacława Iwaniuka.

Gdy trzy lata później, po zbyt długim, niezależnym od pani Nelli, okresie przygotowawczym Fundacja zainaugurowała działalność, to właśnie Wacław Iwaniuk został jej pierwszym laureatem. Fundacja nagrodziła autora *Ciemnego czasu* „za całokształt twórczości literackiej, ze szczególnym uwzględnieniem poezji cechującej się najwyższym poziomem artystycznym, głęboką przenikliwością poznawczą i wielką żarliwością moralną”.

Dziś trudno to sobie wyobrazić, ale do 1988 roku kilkuset tysięcy polska diaspora nie wykształciła systematycznej formy promocji ambitnej twórczości artystycznej. Dopiero, gdy uświadomimy sobie, że do tego momentu — poza sporadycznymi przypadkami — w Kanadzie nie nagradzano polskich twórców, dostrzeżemy we właściwym wymiarze rolę i znaczenie Fundacji Turzańskich.

Na liście jej laureatów widnieje obecnie ponad siedemdziesięciu wybitnych twórców żyjących w kraju i na obczyźnie, kilkanaścioro przedstawicieli uzdolnionej młodzieży oraz wiele zasłużonych dla kultury polskiej instytucji i stowarzyszeń, a łączna wartość przyznanych nagród i dotacji wynosi blisko 200 tys. dolarów.

Choć z pewnością najważniejsza, Fundacja Turzańskich nie była jedynym wyrazem obywatelskiej i patriotycznej postawy pani Nelli. Mimo iż przystosowanie się do życia w nowym kraju wiązało się z licznymi trudnościami i wyrzeczeniami, jej emigracyjną egzystencję cechowała wielostronna działalność społeczna i charytatywna. Była aktywnym członkiem Stowarzyszenia Polskich Kombatantów Koło numer dwadzieścia i przez wiele lat kierowała pracą działającej przy 206 Beverley St. w Toronto biblioteki i czytelnii. Pracowała społecznie w zarządzie Koła Byłych Żołnierzy Armii Krajowej, działała w Związku Ziem Wschodnich, Towarzystwie Wspierania Kultury Polskiej na Litwie, Towarzystwie Przyjaciół Jasnej Góry oraz Polskim Funduszu Wydawniczym w Kanadzie.

Nade wszystko jednak była wielkim przyjacielem i orędowniczką kultury polskiej na obczyźnie, jednym z jej największych i najbardziej bezinteresownych mecenasów i ambasadorów.

W dniu 24 marca 2012, w gronie rodziny, najbliższych przyjaciół i dyrektorów Fundacji planowaliśmy zorganizowanie kameralnego spotkania, by uczcić 95. rocznicę urodzin pani Nelli. Jakby w bezsilnym proteście przeciwko bezwzględnyemu regułom losu, przygotowaliśmy z tej okazji okolicznościowy, bibliofilski druczek, w którym wyrażaliśmy swój podziw, szacunek i miłość dla tej niezwyklej, wzbogacającej nas i polską kulturę postaci. W myśl znanej łacińskiej maksymy *Vita brevis, ars longa* żywiłmy nadzieję, że skoro utrwalimy wspomnianą uroczystość w słowie, w wydawnictwie, które opiera się skutecznie presji czasu, umkniemy zręcznie bezlitosnej „Pani”, wywiedzimy ją, przynajmniej na czas jakiś, w pole. Jeszcze przecież niedawno w gościnnym domu Ewy Szozdy, obecnej prezes Fundacji Władysława i Nelli Turzańskich przy Peach Tree Path w Toronto, podejmowaliśmy panią Nellę i jej męża, ciesząc się ich inspirującą obecnością. Byliśmy, jak dawniej, znowu razem, rozmawialiśmy o literaturze i sztuce, omawialiśmy kandydatów do kolejnych nagród, snuliśmy plany na najbliższą przyszłość.

Nawet wówczas, gdy pogarszający się stan zdrowia jubilatki przesunął termin przygotowanej uroczystości, wierzyliśmy, że najgorsze wkrótce minie, bo przecież dobrzy ludzie, mimo najbardziej zaawansowanego wieku, nie odchodzą tak szybko. A jednak stało się inaczej.

Gdy dziś, pogodzony z myślą, że pani Nelli nie zasiądzie już z nami przy jednym stole, by uczestniczyć w rozmowie o propozycjach kolejnych nagród, że nie będzie swoim wyjątkowym taktem łagodzić temperamentów dowodzących swych racji jurorów, szukając niezbędnego w podobnych sytuacjach konsensusu, zastanawiam się, co było najbardziej wyróżniającą cechą jej ponadprzeciętnej osobowości — jestem w kłopotcie. Nie była to bowiem jedna dystynkcja, chociaż jest słowo, które określa ją precyzyjnie: dama. Była kobietą wielkiego formatu. Mądrą, szlachetną, dystygowaną, emanującą wrażliwością i dobrocią, głęboką patriotką, która — żyjąc na co dzień w świecie wielu kultur — z przyjazną i życzliwą uwagą potrafiła wsłuchiwać się w głosy innych. Choć w tym, co robiła nie zabiegała o uznanie, była bowiem osobą niezwykle skromną, nie można nie było jej nie podziwiać i darzyć najgłębszym szacunkiem. Po prostu: nie

można było jej nie kochać! Albo inaczej: nie mogliśmy jej nie kochać my, najbliżsi współpracownicy postrzegający jej ujmującą bezinteresowność przejawiającą się w intensywnym, mądrym działaniu, w każdym słowie i geście. I chyba właśnie to: bezinteresowne wspieranie twórców, zwłaszcza żyjących poza krajem, których trudną sytuację znała wybornie, wielka pokora wobec wartości kultury, w połączeniu z wyjątkowymi cechami charakteru, o jakie dziś coraz trudniej, sprawiało, że każdy z nią kontakt czynił nas duchowo bogatszymi. Sukcesy Fundacji były i pozostaną w ogromnym stopniu jej zasługą.

Edward Zyman (Kanada)

RECENZJE



<http://dx.doi.org/10.12775/AE.2012.029>

ŚLADY ZANIEDBAŃ

Paweł Tański, *Ślad. Świat poetycki Jerzego Hordyńskiego*, Toruń: Wydawnictwo UMK, 2012, 199 s. Recenzenci: Izolda Kiec, Zbigniew Chojnowski.

Praca Pawła Tańskiego pt. *Ślad. Świat poetycki Jerzego Hordyńskiego* rozpoczyna się od wstępnej deklaracji autora, który pragnie „wydobyć z niepamięci” słabo pamiętanego, a według niego „interesującego” poetę i jego liryczną twórczość, co wydaje się zamierzeniem zrozumiałym i godnym pochwały. Drugi deklarowany cel rozprawy nie jest już tak oczywisty i jasny. Tański orzeka bowiem, że Hordyński „należy do tych twórców liryki, którzy są niepodobni do innych, osobni”, zatem „ambicją [...] książki [...] jest próba identyfikacji niepodobieństwa liryki autora *Rozmów z Chopinem*”. O ile rozumiem, autorowi chodzi tu o literackie wartościowanie, najprościej rzecz ujmując — o dowodzenie, że liryki Hordyńskiego mają wysoką (jeśli nie najwyższą) wartość artystyczną. Wydaje się zatem, by powiedzieć jeszcze prościej, iż Tański pragnie przedstawić się czytelnikowi jako odkrywca zapoznanego, prześlępionego dotąd przez krytykę i historię literatury talentu najwyższej próby. Można by się spodziewać, że po takich deklaracjach autor ukaże czytelnikowi wnikliwe i przekonujące analizy utworów lirycznych Hordyńskiego, bezspornie owego artyzmu dowodzące. Nic bardziej mylnego! Tański konsekwentnie unika analitycznych procedur, zachowuje się tak, jakby kształt formalny omawianych utworów w ogóle go nie interesował. Owszem, raz po raz powie, że frazy wierszy „podane są w sposób prosty, bez skomplikowanych procedur metaforyzacyjnych” (s. 39), bądź też, że „w wierszach dominuje tradycyjny sposób lirycznej wypowiedzi” (s. 38), co trudno uznać za wyczerpującą charakterystykę poetyckiej dykcji Hordyńskiego. Zwykle jednak Tański ogranicza się do przytaczania całych liryków poety, bądź ich bardzo obszernych fragmentów, jakby chciał powiedzieć, że Hordyński „jaki jest — każdy widzi”, więc badacz jest w tym przypadku zwolniony z wszelkich — poza obszernym cytowaniem — procedur badawczych.

Trudno taką postawę pogodzić z deklarowaną chęcią udowodnienia wysokiej wartości artystycznej dorobku Hordyńskiego, co zdumiewa tym bardziej, im częściej Tański powtarza, że poetę tego stawiać należy w szeregu najwybitniejszych, na równi z Leśmianem, Czechowiczem, Miłoszem czy Wierzyńskim. Ta przesadna waloryzacja nie została poparta jakimkolwiek postępowaniem dowodowym — czytelnik ma po prostu uwierzyć, że jest właśnie tak, jak Tański mówi. Jeśli pojawiają się tu jakieś próby dowodzenia wartościujących twierdzeń, są to kuriozalne usiłowania „dopisania się” do wypowiedzi któregoś z polonistycznych autorytetów. Oto Tański przytacza, np. jakąś wypowiedź Jerzego Kwiatkowskiego o poezji współczesnej, taką w której o Hordyńskim mowy nie było, po to tylko, by po przytoczeniu stwierdzić: „to samo można powiedzieć o Hordyńskim”. By zilustrować tę „metodę” pokażę jeden z przykładów, jakich w książce Tańskiego wiele. Na s. 66 pada cytat z pracy Michała Głowińskiego *Zaświat przedstawiony*:

A jeden z najbardziej niezwykłych utworów Leśmiana, łączący właściwości erotyku i wiersza religijnego, nosi tytuł *Dzień skrzydlaty*. Skrzydła, podobnie jak lot, stają się symbolem rozległych możliwości, łączą różne przestrzenie, zespalają światy i zaświaty. Skrzydlaki, bo tak określił poeta ptactwo w przywoływanym już *Spotkaniu*, pełnią w tym przedziwnym uniwersum rozmaite funkcje, niekiedy stają się czymś w rodzaju ozdoby czy jednym z realiów wypełniających te niezwykle światy, przede wszystkim jednak, nawet gdy przedstawiane z sensualistyczną konkretnością, są łącznikami z tym wszystkim, co wykracza poza dziedzinę obserwacji, uczestnikami metafizycznego dramatu, jaki się nieustannie na kartach tej poezji rozgrywa¹.

Po co Tańskiemu ten cytat z Głowińskiego? — Ano po to, by powiedzieć: „A skoro jesteśmy przy Leśmianie warto przypomnieć słowa Michała Głowińskiego z jego rewelacyjnej książki *Zaświat przedstawiony*. *Szkice o poezji Bolesława Leśmiana* — w szkicu pod znanym tytułem *Poezja śmierci* wybitny badacz literatury napisał” — tu następuje jeszcze obszerniejszy cytat z pracy Głowińskiego (s. 66–67), mówiący o wszechobecności śmierci w poezji Leśmiana, przytoczony po to, by Tański mógł powiedzieć: „w twórczości lirycznej Hordyńskiego jest tak samo” (s. 67). Gdyby charakteryzować tę „metodę badawczą”, należałoby powiedzieć, że Tański bierze na warsztat któregoś z tuzów polonistyki, cytuje dowolny fragment jego dzieła, by potem łaskawie pochwalić poziom tej pracy, zacytować jeszcze jeden wyjątek i podsumować stwierdzeniem, że owe słowa w najmniejszym stopniu Hordyńskiego nie dotyczące właśnie m o g ł y b y jego dotyczyć. Stosując tę metodę Tański osiąga w swoim przekonaniu dwa cele — po pierwsze pokazuje czytelnikowi, że jest za pan brat z największymi postaciami dwudziestowiecznej polonistyki, po drugie — stawia interesującego go poetę w jednym szeregu z wielkościami, o których najwybitniejsi poloniści pisali. Paweł Tański najwyraźniej nie potrafi dostrzec, że takie działanie nie przynosi zysków poznawczych i — po prostu — naraża go na śmieszność.

Równie irytujące są podejmowane przez Tańskiego kilkakrotnie próby wpisania twórczości Hordyńskiego w obszar literatury Drugiej Emigracji. Trudno powiedzieć, po co takie usiłowania; być może są one umotywowane tym tylko, że Tański dotąd sporo pisał o liryce emigracyjnej, chce więc podkreślić wierność swoim dotychczasowym zainteresowaniom badawczym. Trudno to jednak uznać za postępowanie roztropne, skoro Hordyński żył na obczyźnie jako akredytowany korespondent PRL-owskiej prasy i sam fakt, że widywał się czasem z prawdziwymi emigrantami nie zmienia jego usytuowania. Tański wie zresztą, że przebywający we Włoszech poeta publikował

¹ Notabene cytat został przez P. Tańskiego źle zlokalizowany.

wyłącznie w kraju i był stałym uczestnikiem życia literackiego PRL. Pomijając zaś kwestie czysto biograficzne — Tański, który wylicza główne obszary tematyczne twórczości Hordyńskiego, musiał chyba dostrzec, że nie ma pośród nich żadnego z tematów i motywów typowych dla emigracyjnej liryki.

Jak na badacza, który od początku swej zawodowej kariery poświęca się głównie omawianiu twórczości lirycznej, autor zadziwia nieraz interpretacyjną nieporadnością. Dzieje się tak np. wtedy, gdy na podstawie wiersza *Bóg mówi* interpretator orzeka, iż Hordyński nie wierzył w istnienie Boga i życie po śmierci, gdy tymczasem wypowiedź Boga w tym wierszu („Królestwo me nie z tego świata / i, by je objąć, sam umarłem”) to oczywista parafraza słów Chrystusa odnoszących się do ofiary krzyża, nie zaś — jak chce Tański — stwierdzenie „śmierci Boga” jako człowieczej hipostazy, której nie da się dłużej podtrzymywać (zob. s. 43). Innym razem Tański ukazuje liryk *Wiosna* jako przykład wiersza-epifanii, dopatrując się w nim dowodu na oryginalność i niepowtarzalność twórczości Hordyńskiego. Fraza z tego utworu („stanąłem w słońcu nagi, przesyty strzałą ognia”) powinna jednak podpowiedzieć Tańskiemu, że nie ma do czynienia z dokonaniem całkowicie oryginalnym, lecz z kiepską artystycznie, bo wielosłowną i przegadaną parafrazą przejmującego liryku Wierzyńskiego ze zdaniem: „I obudziłem się krzyczący, / Przebity światłem jak sztyletem”. Tański jednak nie domyśla się pokrewieństwa tych utworów, pomimo tego, że wiele w swej książce napisał o tym, jak Hordyński wielbił talent Wierzyńskiego i jak uważnie studiował jego utwory. Prócz tych ewidentnych pomyłek zdarzają się także interpretacje przekonujące i udane, jak np. ta ze stron 62–63, dotycząca wiersza *Radość z mieszkania*, szkoda że zaledwie zarysowana i nie rozwinięta. Z rzeczy irytujących wymieniałbym natomiast jeszcze drobne śmieszności, jak np. wymyślenie „języka jugosłowiańskiego” (s. 13), z którego to Hordyński miał dokonywać poetyckich przekładów.

Usterki interpretacyjne, brak postępowania analitycznego oraz całkowita niewiarygodność sądów wartościujących to podstawowe wady książki Pawła Tańskiego. Nie jest ona jednakże całkowicie pozbawiona wartości i znaczenia. Jest niewątpliwie pierwszą próbą szerszego wglądu w twórczość Jerzego Hordyńskiego oraz udanie sporządzonym, jak się wydaje kompletnym, rejestrem problemów i tematów tej liryki. To ostatnie, w moim przekonaniu, przesądza o tym, że praca ta — mimo wad i śmieszności — wypełnia jednak jakąś lukę w historycznoliterackiej bibliotece. Szkoda tylko, że nie powstawała dłużej, z większym namysłem i większą dozą pracy umysłowej autora. Istotnie, książka robi wrażenie, jakby powstała w wyścigu z czasem, w pośpiechu, na kolanie. Sprawia także wrażenie sztucznie „pogrubionej” — gdyby wyrzucić z niej nadmiar obszernych cytatów oraz nieco przypisów (często zupełnie zbędnych, motywowanych chyba tylko naukowym „rytuałem”), zostałyby nam publikacja o objętości solidnego artykułu.

Wacław Lewandowski (Toruń)

KOMUNIKATY



<http://dx.doi.org/10.12775/AE.2012.030>

**MADAME WERTEN — ARTYSTKA I PROPAGATORKA SZTUKI.
TROPY Z MUZEUM POLSKIEGO W AMERYCE**

Asystentem samej Marii Skłodowskiej-Curie w Paryżu był wybitny profesor fizyki Ludwik Wertenstein¹, brat Marii² Werten vel Wertenstein (urodzonej 22 września 1888 w Warszawie a zmarłej 4 grudnia 1949 w Los Angeles)³, artystki, która studiowała w stolicy Francji⁴. Niestety nic więcej nie wiadomo o tym okresie jej życia. Madame Werten nazywana była w Kalifornii, gdzie szkoliła rysowników Walt Disney Studios. Ocalał nawet dziesięciominutowy film instruktażowy dla nauczycieli sztuk plastycznych — wyprodukowany w 1940 roku w USA — z udziałem Marii Werten, który znajduje się w Steven Spielberg Film and Video Archive w Waszyngtonie⁵. Intrygująca

¹ Ludwik Wertenstein (1887–1945), polski fizyk, pionier fizyki jądrowej w Polsce.

² W USA stosowała pisownię imienia Marya.

³ Dane pochodzą z aktu zgonu wydanego w Kalifornii i zostały potwierdzone w dalszych badaniach. Nie zachował się akt urodzenia. W literaturze przedmiotu często pojawiały się błędne daty urodzenia i śmierci Marii Werten.

⁴ F. Bolek, *Who's Who in Polish America*, New York 1970, s. 486.

⁵ Zdjęcia nakręcone w latach 30. XX wieku w Polsce przez Amerykankę Eleanor J. Danner, ukazują mieszkańców wsi różnych regionów kraju, ich odświętne stroje oraz wyroby artystyczne przez nich wytwarzane. Miał to być film instruktażowy dla nauczycieli sztuk plastycznych ceniących sztukę ludową. Na filmie zatytułowanym *Folkways of Poland: Costumes, Crafts, Dances* pojawia się Maria Werten oraz jej profesor, grafik Edmund Bartłomiejczyk, na koniec ukazane są widoki Warszawy. Film wyprodukowany został w 1940 roku w USA na zlecenie Międzynarodowej Szkoły Sztuki, w której działała Maria Werten, propagując sztukę polską.

malarka, rysownicza, graficzka, projektantka, pedagog⁶ i propagatorka sztuki polskiej za granicą za swoje zasługi została odznaczona pośmiertnie przez Augusta Zaleskiego, prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej na uchodźstwie w 1950 roku. List w tej sprawie znajduje się w MPA, przechowującym spuściznę artystki, w tym największy zbiór jej prac, prawie 400 obiektów. Oto rezultaty fascynujących, amerykańskich i polskich poszukiwań tropem Marii Werten, przyczynek do dalszej kwerendy, także we Francji.

W artykule wybitnego krytyka teatralnego, literata i jednocześnie siostrzeńca artystki, Jana Kotta widnieje następujący podpis pod reprodukcją: „Jedyny zachowany obraz Marii Werten, portret⁷ pięcioletniej Anielki (Lalutki) Kott”⁸. Bogata chicagowska kolekcja — przekazana z Nowego Jorku w 1945 roku przez Irenę Piotrowską, za przyzwoleniem Marii Werten — była tak długo nieznana. Donacja nosi w Archiwum MPA sygnaturę darowizny nr 18 i obejmuje szczegółowe spisy ofiarowanych dzieł sztuki, rękopisy listów Marii Werten, Ireny Piotrowskiej i Mieczysława Haimana, kustosa MPA. Są tu nawet klucze do skrzyń, w których transportowano spuściznę artystki.

Składa się na nią blisko 90 prac sygnowanych przez Werten oraz niepodpisanych i opieczętowanych stemplem Międzynarodowej Szkoły Sztuki, z których — jak się wydaje — nie wszystkie są jej autorstwa. [...] Natomiast niemal połowę stanowią akwarele i pastele ukazujące dzieci podczas pracy, w zabawie, przy modlitwie, a także na portretach (czasami w strojach ludowych). Drugą liczną część stanowi grafika użytkowa: ilustracje⁹, różne wzory ozdobnego papieru do pakowania, karty świąteczne i okolicznościowe, plakaty, w tym reklamujące Międzynarodową Szkołę Sztuki oraz Fabrykę Zabawek *Gnom*¹⁰, a także zabawki drewniane w tejże fabryce, przypuszczalnie wykonane według projektu Marii Werten¹¹. Ostatnią grupę stanowią trzy projekty tapet¹².

Po przeprowadzeniu — po raz pierwszy w historii placówki — inwentaryzacji prac Marii Werten w MPA w 2010 roku¹³, należy zweryfikować nieco opis z przewodnika Muzeum Polskiego w Ameryce wydanego w 2003 roku. Zbiór grafiki użytkowej liczy

⁶ Podczas inwentaryzacji prac graficznych w Muzeum Polskim w Ameryce (dalej: MPA) należących do spuścizny Marii Werten odnaleziono między innymi aż 96 niewielkich linorytów i drzeworytów z okresu międzywojennego wykonanych przez dzieci, jej uczniów. Prace zwracają uwagę wysokim poziomem artystycznym; zob.: M. Nowak, *Maria Werten and the Work of Her Young Students*, *The Polish Museum of America Newsletter* 2009 nr 2, s. 16.

⁷ Obecnie portret siostry Jana Kotta znajduje się w USA, gdzie mieszka jego córka Teresa Berger, właścicielka obrazu.

⁸ J. Kott, *Maria Wertenstein do Kazimierzy Kott. Listy z lat 1946–1949*, *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty*, 2000 nr 3, s. 131.

⁹ Maria Werten była ilustratorką wielu książek dla dzieci, wydanych w Polsce i Stanach Zjednoczonych.

¹⁰ Pełna nazwa fabryki działającej w Warszawie: Zakład Przemysłu Zabawkarskiego, Instrumentów Muzycznych i Drobnych Wyrobów Drzewnych „Gnom”.

¹¹ Maria Werten współpracowała także z Warsztatami Krakowskimi.

¹² *Muzeum Polskie w Ameryce. Dzieje i zbiory. Przewodnik*, M. Kot [i in.], Warszawa 2003, s. 182–184.

¹³ M. Nowak, „Spis inwentaryzacyjny prac Marii Werten przechowywanych w chicagowskim Muzeum Polskim w Ameryce”, Chicago 2010 (maszynopis w archiwum autorki).

bowiem blisko 200 prac. Uzpełnić tę listę też trzeba o ponad 20 przykładów grafiki warsztatowej, w tym pięć litografii zatytułowanych *Dziecko* lub *Dziewczyna i ptak* (pod tym drugim tytułem oferował grafikę jeden z polskich domów antykwarycznych) oraz 15 różnych wariantów kolorystycznych litografii *Kobieta niosąca wodę*, gdzie w kilku przypadkach są one sygnowane ręcznie ołówkiem przez artystkę. Zdarza się, że na rewersie prac istnieją inne próbki odbitek tejże grafiki.

Kolekcja zachowana w MPA pokazuje, że stylistyka twórczości Marii Werten ewoluowała od secesji ku art deco¹⁴. Artystka studiowała w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Uczestniczyła w wielu wystawach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W MPA są dwie prace z wystawy, która odbyła się w gmachu warszawskiej Zachęty w 1916 roku. Werten została nagrodzona listem pochwalnym za dzieło nadesłane na konkurs malarski i graficzny im. Marii Klass-Kazanowskiej w 1919 roku¹⁵. Poza dominującymi tematami prac jak dzieci, sceny religijne związane z tradycją bożonarodzeniową, portrety, pojawiają się w twórczości Marii Werten również wątki zaczerpnięte z natury — stylizowane motywy roślinne, ptaki. Jeden z krytyków okresu międzywojennego napisał, że:

Maria Werten wykreowała [...] dosyć specyficzny światek malarsko-poetycki złożony z dziecięcych fantazji, kobiecej uczciwości, dyskretnych reminiscencji Mehoffera, Wyspańskiego, Wojtkiewicza, Vlastimila Hofmana¹⁶.

Jak podkreślano w przewodniku muzealnym z 2003 roku:

Słowa te bardzo trafnie oddają charakter jej malarstwa, ale nie obejmują grafiki użytkowej, w której postaci i przedstawienia są silnie stylizowane, [...], zgeometryzowane [...]¹⁷.

Maria Werten pochodziła z zasymilowanej, świetnie wykształconej rodziny żydowskiej należącej do ówczesnej elity w Polsce. Jej ojciec był lekarzem. Mieszkali w Warszawie — w domu rodziców — na prestiżowej ulicy Senatorskiej pod numerem szóstym (w MPA zachował się telegram z tym adresem). Była spokrewniona z wieloma utalentowanymi ludźmi. Wertensteinowie powiązani byli z rodem Toeplitzów i Żuławskich oraz z Leonem Chwistkiem, a także słynnym matematykiem, profesorem Hugonem Steinhausem. Poza wspomnianymi, bratem Ludwikiem Wertensteinem i siostrzeńcem Janem Kottem, który traktował Marię Werten jak matkę¹⁸, miała siostrę biologa, a córka brata, Wanda Wertenstein, była znanym krytykiem filmowym, bohaterką opowiadania Jerzego Andrzejewskiego i filmu Andrzeja Wajdy pod tytułem *Wielki tydzień*. Wertensteinowie często bywali w domu Jarosława Iwaszkiewicza na Stawisku, tam odnajdując chwile wytchnienia podczas drugiej wojny światowej¹⁹.

¹⁴ Taż, *Madame Werten*, Polish American Studies 2010 nr 1, s. 77–79.

¹⁵ Dokumenty dotyczące Marii Werten oraz katalogi Zachęty z jej pracami dostępne są w warszawskich bibliotekach i archiwach, między innymi Akademii Sztuk Pięknych, Instytutu Sztuki PAN, Zachęty.

¹⁶ *Sztuki Plastyczne*, Pro Arte 1919 z. 3, s. 23; cyt. za: *Muzeum Polskie w Ameryce*, s. 182.

¹⁷ *Muzeum Polskie w Ameryce*, s. 182.

¹⁸ J. Kott, *Still Alive. An Autobiographical Essay*, New Haven–London 1994, s. 144.

¹⁹ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, Warszawa 2007, s. 221.

We wrześniu 2009 roku spotkałam się ze Zbigniewem Mańkowskim, który posiada obraz Marii Werten w swoim warszawskim mieszkaniu²⁰. Jest to jedyne dzieło sztuki z bogatej kolekcji należącej do rodziny, które przetrwało powstanie warszawskie. Ojcem Zbigniewa Mańkowskiego był Bronisław Mańkowski, właściciel wspomnianej Fabryki Zabawek „Gnom”, z którym Maria Werten współpracowała jako projektantka. Była przez niego bardzo lubiana i ceniona, toteż po wybuchu wojny pragnął jej pomóc, ale — mimo poszukiwań — nie mógł jej odnaleźć. Dla bezpieczeństwa rodzina ukrywała fakt, że Maria Werten w 1939 roku była już w Nowym Jorku. W latach 30. XX wieku płynęła z Europy do Ameryki aż sześciokrotnie (1933, 1935, 1936, 1937, 1939). Zachowały się spisy transatlantycznych statków pasażerskich, które to potwierdzają.

Podróże były związane z działalnością artystki, m.in. z popularyzacją sztuki polskiej w Stanach Zjednoczonych. Maria Werten była dyrektorem w organizacji International School of Art (Międzynarodowa Szkoła Sztuki) założonej przez Amerykankę Elmę Pratt z siedzibami w Polsce (Zakopane, Warszawa), Austrii, Czechosłowacji, Rumuni, na Węgrzech, we Włoszech, Tunezji i Stanach Zjednoczonych, a po 1945 roku także w Meksyku. W opublikowanej pracy magisterskiej Nicole Ruth Cardassilaris zatytułowanej *Bringing Cultures Together: Elma Pratt, Her International School of Art, and Her Collection of International Folk Art at the Miami University Art Museum* (Cincinnati 2008), można szczegółowo poznać zasady działania Międzynarodowej Szkoły Sztuki, której celem była integracja międzykulturowa, poznanie specyfiki sztuki ludowej innych krajów i czerpanie z niej inspiracji. Autorka pracy wymieniła Marię Werten kilkakrotnie w swoim tekście, ale informacje są bardzo lakoniczne. Dodam, że w archiwum Miami University Art Museum w Oksfordzie w stanie Ohio zachowało się zdjęcie z 1928 roku z Zakopanego z uczestnikami Międzynarodowej Szkoły Sztuki, którego nie posiada w swoich zbiorach Muzeum Tatrzańskie. Są na nim nauczyciele plastyki z USA (liczebnie przeważały kobiety), którzy przybyli na letni kurs do Polski, aby poszerzyć wiedzę z pedagogiki i przyjrzeć się lokalnej sztuce ludowej, tak bardzo cenionej przez International School of Art.

Maria Werten często prowadziła wykłady w stanie Ohio (stąd pochodziła Elma Pratt). Na łamach gazety „Cleveland Plain Dealer” z 5 maja 1940 roku nazwano ją nawet „Poland-in-Ohio Lady”. W ramach aktywności szkoły i przy pomocy finansowej Ministerstwa Spraw Zagranicznych Werten wielokrotnie podróżowała do Stanów Zjednoczonych²¹, gdzie prezentowała nie tylko odczyty o sztuce polskiej, ale i publikowała artykuły²², prowadziła kursy i organizowała wystawy.

W ciągu pięciu lat (1932–1937)²³ w 41 największych miastach USA odbyło się z jej udziałem 27 kursów, wygłosiła ponad 200 odczytów połączonych z pokazami, zdobywając uznanie jako nieprzeciętna propagatorka kultury polskiej²⁴.

Tu warto zaznaczyć, że za sprawą Marii Werten dociera do Ameryki papieroplastyka²⁵. Jej współpracowniczką od roku 1937 była jedna z najbardziej wziętych w Stanach

²⁰ Do spotkania doszło dzięki Katarzynie Nowakowskiej-Sito, kustoszowi z Muzeum Narodowego w Warszawie.

²¹ M. Werten, *Wrażenia z Ameryki*, Arkady 1935 nr 1, s. 44–45.

²² Taż, *Bartłomiejczyk — Victim of the German War on Polish Art*, *The Polish Review* 1925 nr 3, s. 8–9, 12.

²³ W Muzeum Polskim w Ameryce znajduje się broszura (z ilustracjami Marii Werten) Międzynarodowej Szkoły Sztuki, reklamująca letni kurs prowadzony w Zakopanem przez artystkę od 3 do 17 sierpnia w 1932 roku.

²⁴ *Muzeum Polskie w Ameryce*, s. 180.

Zjednoczonych artystek stosujących dekorację papieroplastyczną — Erika Hanka Górecka Egan, której wystroje witryn sklepowych wzbudziły w USA prawdziwą sensację.

Werten wraz z Marią Lilien-Czarnecką — urodzoną w Zakopanem absolwentką architektury na Politechnice Lwowskiej, a w Stanach Zjednoczonych asystentką Franka Lloyd Wrighta oraz profesorem architektury wnętrz prestiżowego Art Institute w Chicago — przygotowała wystawę polskich drzeworytów ludowych w chicagowskim Instytucie Sztuki w 1943 roku²⁶. Natomiast z Ireną Piotrowską²⁷, historykiem i krytykiem sztuki, doktorem filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, która także studiowała w Paryżu (Ecole du Louvre) oraz była dyrektorem Polish Art Service w Nowym Jorku zorganizowała wielką prezentację sztuki polskiej w Brooklyn Museum of Art w 1933 roku²⁸. Plakat reklamujący ekspozycję, zaprojektowany przez mistrza grafiki, Edmunda Bartłomiejczyka, nauczyciela Marii Werten znajduje się w Muzeum Polskim w Ameryce wraz z niektórymi obiektami tam prezentowanymi, na przykład świetnymi przykładami polskiego art deco — plakatami, rzeźbami drewnianymi szkoły zakopiańskiej czy litografiami, akwarelami i rysunkami studentów Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie (od 1932 roku ASP) z lat 20. i 30. XX wieku, między innymi Józefa Puchalskiego, Henryka Jaworskiego i Lucy Brzezińskiej.

W Archiwum MPA przechowywany jest również katalog pokazu²⁹ — przygotowanego w grudniu 1939 roku w Muzeum Sztuki w Syracuse — kolekcji obrazów, rzeźb i grafik z Pawilonu Polskiego na Wystawie Światowej w Nowym Jorku 1939–1940. Jego organizacja — przy pomocy Marii Werten wówczas niedawno przybyłej z Europy na wschodnie wybrzeże — była możliwa dzięki zarządzeniu przerwy na zimę w międzynarodowej ekspozycji trwającej do maja 1940 roku. Katalog ma okładkę autorstwa artystki, której wybór prac dołączono wówczas do wystawy.

W kilka lat po zakończeniu Wystawy Światowej Maria Werten przeniosła się do Kalifornii. W 2009 roku³⁰, po odnalezieniu listu skierowanego do dyrektora MPA, Jana M. Lorysia wyruszyłam tam jej śladem:

Mam sporo grafik Marii Werten w Kalifornii. Znałam ją. Ona nie tylko dekorowała ściany restauracji „Wilno” w Agoura, której właścicielami byli moi rodzice, ale madame Werten (jak ją nazywaliśmy) czasami się mną opiekowała i używała zdrobnienia mojego imienia Walcia³¹.

Valerie Hunken, mieszkająca w miasteczku Carmel nad Pacyfikiem, posiada wspaniałą kolekcję sztuki polskiej, między innymi portrety rodziców wykonane przez zaprzyjaź-

²⁵ A. M. Borkowski, *O papieroplastyce polskiej*, [w:] *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000. Antologia*, red. M. A. Supruniuk, Toruń 2006, s. 47–48.

²⁶ Sz. Bojko, *Z polskim rodowodem. Artyści polscy i amerykańscy polskiego pochodzenia w sztuce Stanów Zjednoczonych w latach 1900–1980*, Toruń 2007, s. 352.

²⁷ A. D. Jaroszyńska-Kirchmann, *The Exile Mission: The Polish Political Diaspora and Polish Americans, 1939–1956*, Athens 2004, s. 34 (autorka wymienia Marię Werten i Irenę Piotrowską).

²⁸ To także była wystawa przygotowana z inicjatywy Międzynarodowej Szkoły Sztuki.

²⁹ *Polish Art & Craft: Modern and Peasant. Painting, Sculptures, Prints from the New York World's Fair*, [katalog wystawy], Syracuse Museum of Fine Arts, Syracuse 1939.

³⁰ M. Nowak, *Werten: From Warsaw to California*, The Polish Museum of America Newsletter 2010 nr 1, s. 7.

³¹ List Valerie Hunken do Jana M. Lorysia z 9 listopada 2007, w archiwum autorki.

nionego Stanisława Szukalskiego, a także prace owej zapomnianej w ojczyźnie Marii Werten. Valerie Hunken przekazała już wcześniej do Archiwum Muzeum Polskiego w Ameryce arcyciekawą spuściznę ojca, aktora i dziennikarza Leonidasa Dudarewa-Ossetyńskiego, między innymi rękopisy listów Stanisława Szukalskiego i Marii Werten, która w Kalifornii namalowała portret Valerie Hunken, kiedy była ona dzieckiem³². Podczas wizyty w Carmel nie tylko udokumentowałam dwa obrazy na desce autorstwa Marii Werten, ale pozyskałam na rzecz MPA nieznaną wcześniej grafikę jej autorstwa i — widziane po raz pierwszy — zdjęcia samej artystki i jej dzieł, także z Agoura³³.

Na prośbę Leonidasa Dudarewa-Ossetyńskiego Maria Werten udekorowała restaurację „Wilno” w Agoura koło Los Angeles, miejsce spotkań polskich weteranów wojennych i artystów. Leonard Siveley tak pamiętał i wspominał Marię Werten z tego okresu:

widziałem ją przy pracy, gdy dekorowała restaurację, była ogromnie sympatyczna, czasem nieco nerwowa, z pasją oddana sztuce, samotna, chociaż towarzyszył jej jakiś mężczyzna, miała wspaniałe poczucie humoru, uczniowie ją uwielbiali³⁴.

Restauracja spłonęła wkrótce po otwarciu, jednak cztery obrazy Marii Werten, które udało się uratować przechowywane są obecnie w San Francisco. Zdjęcia restauracji „Wilno”, na których widać prace Marii Werten, są w posiadaniu Valerie Hunken. Maria Werten pracowała wówczas dorywczo w Chouinard Art Institute w Los Angeles, kształcącej między innymi rysowników dla Walt Disney Studios³⁵ oraz udzielała prywatnych lekcji w swoim Norwid Studio. Mimo to żyła w biedzie. Zmarła z powodu powikłań wynikających z przewlekłej astmy³⁶ w 1949 roku. Leonidas Dudarew-Ossetyński wygłosił na jej cześć mowę pożegnalną na pogrzebie, którą opublikowano³⁷. Pochowana została na cmentarzu w Los Angeles, zachowały się zdjęcia z tej uroczystości.

W nieco symboliczny sposób losy Marii Werten łączą się z Muzeum Polskim w Ameryce przez przypadkową zbieżność roku urodzenia i śmierci, która jest taka sama jak Mieczysława Haimana (1888–1949), pierwszego kustosa Muzeum Polskiego w Ameryce, który ocalił spuściznę Marii Werten w 1945 roku. To on także — w 1941 roku — przyjął obiekty z Pawilonu Polskiego na Wystawie Światowej w Nowym Jorku 1939–1940, stanowiące — obok donacji Marii Werten — trzon kolekcji sztuki z okresu międzywojennego w MPA.

W Chicago powołano w 1935 roku — i uroczystie otwarto w 1937 roku — Muzeum Polskie w Ameryce, dziś jedno z najstarszych i największych muzeów etnicznych w USA. To w stanie Illinois zachowały się dzieła, które są prawdziwą rzadkością

³² Ta akwarela znalazła się na okładce wydawanego w Nowym Jorku magazynu polonijnego „Biały Orzeł” w styczniu 1948 roku.

³³ Z albumu rodzinnego Valerie Hunken.

³⁴ Rozmowa telefoniczna, czerwiec 2009.

³⁵ Szkoła została przekształcona przez Walta Disneya w latach 60. XX wieku w California Institute of the Arts.

³⁶ Maria Werten podczas pobytu w USA mieszkała też w Denver, lecząc się w klimacie stanu Kolorado.

³⁷ L. Dudarew-Ossetyński, *In Memory of Maria Werten (1888–1949)*, Biały Orzeł. Polish American Magazine 1950 nr 10, s. 24–26.

w Polsce, również dlatego, że w niektórych przypadkach dorobek twórcy uległ zniszczeniu w Europie w czasie drugiej wojny światowej.

Prace Marii Werten ze zbiorów MPA wymagają konserwacji i ukryte są w magazynie. Tylko kilka razy zostały pokazane w Chicago, największy ich wybór podczas prezentacji czasowej „Art Deco — Poland” na przełomie 1999 i 2000 roku³⁸, a ostatnio w grudniu 2011 roku wyeksponowano kartki świąteczne autorstwa artystki. Zadbano o to, aby dwie litografie Marii Werten, należące do MPA prezentowane były — wraz z kolekcją 120 grafik ze zbiorów Muzeum Polskiego — w Krakowie, Wrocławiu i Chicago w 2009 oraz 2010 roku w ramach programu „Skarby kultury polskiej na emigracji”³⁹. W katalogu towarzyszącym wystawie omówiono dość szczegółowo kolekcję Marii Werten⁴⁰. Od grudnia 2008 roku, kiedy publikacja się ukazała, pojawiły się nowe informacje zreferowane na konferencji w Warszawie w 2009 roku⁴¹, uzupełnione ponownie w niniejszym artykule.

Twórczość i życie Marii Werten jest tematem przygotowywanej od kilku lat w Chicago rozprawy doktorskiej, której publikację wraz z katalogiem dzieł artystki zaplanowano zgodnie z mottem Muzeum Polskiego w Ameryce: „Zachowujemy przeszłość dla przyszłości”. Obecnie tylko jedna praca Marii Werten, litografia *Dziecko* z lat 20. XX wieku, jest częścią ekspozycji stałej Muzeum Polskiego w Ameryce⁴².

Monika Nowak (Kraków)

³⁸ J. Polański, *Art Deco — Poland*, [on-line]. [Dostęp: styczeń 2013]. Dostępny w WWW: http://www.artscope.net/VAREVIEWS/deco02_2000-1.shtml.

³⁹ M. Nowak, *PMA Print Exhibition: Tour in Poland and United States*, The Polish Museum of America Newsletter 2010 nr 4, s. 10–12.

⁴⁰ Taż, *Madame Werten*, [w:] *Muzeum Polskie w Ameryce. Zbiory graficzne*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2007, s. 71–74.

⁴¹ Taż, *Zaginione i ocalone — grafiki z pawilonu polskiego oraz spuścizna Marii Werten w Chicago*, [w:] *Wystawa nowojorska 1939*. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN Warszawa, 23–24 listopada 2009 roku, red. J. M. Sosnowska, Warszawa 2012, s. 153–165.

⁴² Od 4 listopada 2011 roku, dnia otwarcia — po gruntownym remoncie — nowej galerii sztuki międzywojennej w MPA, nazwanej Stephen and Elizabeth Ann Kusmierczak Art Gallery.

SPIS ILUSTRACJI

1. Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, *Dziewczyna czyszcząca samowar (Kopciuszka)*, 1884, 80,5 × 65 cm, olej na płótnie, kolekcja prywatna.
2. Olga Boznańska w swojej pracowni w Paryżu ok. 1906, kolekcja prywatna.
3. Zofia Atteslander, repr. wg: E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904: pięćdziesiąt lat działalności dla ojczyznej sztuki*, Kraków 1905, s. 10.
4. Maria Dulębianka, repr. wg: E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904: pięćdziesiąt lat działalności dla ojczyznej sztuki*, Kraków 1905, s. 59.
5. Aniela Poray-Biernacka, repr. wg: E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904: pięćdziesiąt lat działalności dla ojczyznej sztuki*, Kraków 1905, s. 23.
6. Académie Julian, Księga wpisów do pracowni kobiecych *Catalogue général des élèves dames depuis 1868*, rkp., s. 1, André Del Debbio Collection w Paryżu. Wpisy Polek z nazwiskami m.in. Zofii Stankiewicz, Anny Bilińskiej, Toli Certowicz, Leony Bierkowskiej, Zofii Postolskiej i in.
7. Anna Bilińska-Bohdanowiczowa przy pracy, Bretania 1889, zbiory Zygmunta Kościelskiego-Bohdanowicza.
8. Anna Bilińska-Bohdanowiczowa w pracowni kilka miesięcy przed śmiercią, zbiory Zygmunta Kościelskiego-Bohdanowicza.
9. Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, *Peonie*, 1886, olej na płótnie, 59 × 56 cm, Muzeum Podlaskie w Białymstoku.
10. Maria Koźniewska, *Rozmyślania*, ok. 1905, olej na płótnie, 60 × 73 cm, Muzeum Narodowe, Warszawa.
11. Blanka Mercère, *Marthe (Marta)*, repr. wg: W. Bunikiewicz, *Blanka Mercère: (jej życie i dzieło)*, Warszawa 1938, s. 15.
12. Stefania Ordyńska-Morawska, *Pont-Neuf*, repr. wg: Świat 1912 nr 46, s. 5.
13. Helena Kwiatkowska, *Fragment biblijny*, repr. wg: Świat 1913 nr 50, s. 11.
14. Maryla Szczytt-Lednicka, *Madonna*, 1921, drewno dębowe (replika w granicie znajduje się na grobie Lednickich na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie), repr. wg: *In memoriam: Maryla Lednicka*, ed. by W. Lednicki, San Francisco 1950.
15. Maryla Szczytt-Lednicka, *Czarny anioł*, 1922, drewno, repr. wg: *In memoriam: Maryla Lednicka*, ed. by W. Lednicki, San Francisco 1950.
16. Jadwiga Bohdanowicz, *Ali Khan*, ok. 1925, gips, repr. wg: Arkady 1938 nr 2, s. 74 (fot. S. Londyński).
17. Wanda Jurgielewiczowa, *Popiersie Władysława Mickiewicza*, 1925, brąz, kolekcja Biblioteki Polskiej w Paryżu.
18. Kazimiera Pajzderska-Małańczyńska, Medal na Wystawę Krajową 1929.
19. Alicja Halicka, *Widok miejski, Manhattan*, ok. 1935–1938, kolekcja Marka Roeflera, Konstancin: Villa la Fleur.
20. Alicja Halicka, *Widok na Montmartre i Sacré-Coeur*, lata 50. XX w., kolekcja Marka Roeflera, Konstancin: Villa la Fleur.
21. Alicja Halicka, *Pont des Arts (Godziny Paryskie)*, 1955, kolekcja Marka Roeflera, Konstancin: Villa la Fleur.
22. Alicja Halicka, *Warszawa: widok na Stare Miasto*, 1958, kolekcja Marka Roeflera, Konstancin, Villa la Fleur.

23. Sara Lipska, *Głowa Artura Rubinsteina*, 1963, cement, podstawa marmurowa, 50 × 46 × 37 cm, Towarzystwo Historyczno-Literackie–Biblioteka Polska w Paryżu (fot. Jean-Marc Moser).
24. Sara Lipska, *Portret Xawerego Dunikowskiego*, 1953, cement, 55 × 34 × 37, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, oddział Muzeum Narodowego w Warszawie (fot. Piotr Ligier).
25. Zdjęcie grupowe profesorów, studentek i studentów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, 1904, Biblioteka Narodowa, Zbiory Ikonograficzne.
Sara Lipska — w pierwszym rzędzie stojącym czwarta od prawej; Xawery Dunikowski — w pierwszym rzędzie siedzącym na ławkach piąty od lewej.
26. Sara Lipska, *Projekt sukienki i peleryny*, ok. 1930, gwasz, karton, 21,2 × 13,5 cm, napis u góry po prawej: *dot?*, u dołu po, prawej: *crepes chine*, po lewej: *fenetres du tearenia*, kolekcja prywatna (fot. Jean-Marc Moser).
27. Sara Lipska, *Projekty kostiumów do baletu Taniec Ptaków*; ok. 1950, akwarela, gwasz, długopis, kolaż na papierze, 43,6 × 31,4 cm, Musées de Poitiers (fot. Christian Vignaud).
28. Mela Muter przy pracy, ok. 1901, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, Archiwum Emigracji.
29. Mela Muter, *Portret dr Bolesława Nawrockiego*, 1965, olej na płótnie, 77,7 × 64 cm, Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich (fot. Katarzyna Cybulska).
30. Mela Muter, *Portret Leopolda Staffa*, 1903, olej na tekturze, 100 × 60 cm, Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich (fot. Piotr Kurek).
31. Zofia Stryjeńska, *Wyspa Cité*, 1919–1921, Towarzystwo Historyczno Literackie–Biblioteka Polska w Paryżu (fot. Jean-Marc Moser).
32. Zofia Stryjeńska, *Widok Rue des Saules z Maison Rose na Montmartrze*, 1919–1921, własność prywatna.
33. Zofia Stryjeńska, *Święty Dominik Savio*, 50. XX w., Muzeum Polskie w Ameryce, kolekcja bp. Alfreda Abramowicza w Chicago (fot. Robert Kołodziejcki).
34. Zofia Stryjeńska, *Krajobraz polski*, lata 50. XX w., własność prywatna, (fot. Paweł Czernicki).
35. Tamara de Lempicka, *Autoportret*, 1929, olej na desce, 35 × 27 cm, kolekcja prywatna. © 2013 Tamara Art Heritage / ADAGP, Paris/ Artists Rights Society (ARS), New York.
36. Tamara de Lempicka, *La Belle Rafaela*, 1927, olej na płótnie, 65 × 92 cm, kolekcja prywatna. © 2013 Tamara Art Heritage / ADAGP, Paris/ Artists Rights Society (ARS), New York.
37. Tamara de Lempicka, *Portret księżnej Mariki de la Salle*, 1925, olej na płótnie, 162 × 97 cm, kolekcja prywatna. © 2013 Tamara Art Heritage / ADAGP, Paris/ Artists Rights Society (ARS), New York.
38. Tamara de Lempicka, *Adam i Ewa*, 1931, olej na desce, 116 × 73 cm, kolekcja prywatna. © 2013 Tamara Art Heritage / ADAGP, Paris/ Artists Rights Society (ARS), New York.
39. Nina Aleksandrowicz, *Stara Prowansalka*, 1923, olej na płótnie, 90 × 75,5 cm, Muzeum Narodowe, Warszawa.
40. Anna Harland Zajączkowska, *Motyw z Carcassonne*, ok. 1926–1930, Narodowe Archiwum Cyfrowe, Warszawa.
41. Helena (Het) Kwiatkowska, *Kobieta z winogronami*, ok. 1933–1935, olej na płótnie, 65,5 × 81 cm, kolekcja prywatna, Marsylia (fot. Marta Chrzanowska-Foltzer).

42. Maria Sperling, *Szara kompozycja*, 1959, tusz na papierze, 65 × 50 cm, Musée Picasso, Antibes.
43. Eleonora Reinhold, *Masyw Les Alpilles w Saint Rémy*, 1963, olej na płótnie, 73 × 54 cm, kolekcja artystyczna Biblioteki Polskiej w Paryżu (fot. Jean-Marc Moser).
44. Halina Korn-Żuławska w pracowni na St. John's Wood, Londyn ok. 1953, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, Archiwum Emigracji.
45. Halina Korn-Żuławska, bez tytułu, 1952, kredka na papierze, 28 × 19 cm, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, Archiwum Emigracji.
46. Halina Korn-Żuławska, *Playing Pin Table in Soho*, 1962, olej na płycie, 71 × 88 cm, Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu.
47. Halina Korn-Żuławska, *Autoportret*, ok. 1953, olej na płycie, 183 × 86, cm, Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu.
48. Alina Szapocznikow, *Pogrzeb Aliny*, 1970 [za:] <http://www.artmuseum.pl/archiwa.php?l=0&a=1&id=2847>
49. Alina Szapocznikow w pracowni w Malakoff pod Paryżem, 1967 [za:] <http://gacougnol.tumblr.com/post/30277276556/alina-szapocznikow-the-artist-at-home-in-malakoff>
50. Angelika Markul [za:] <http://www.angelikamarkul.net/FR/angelika-markul/>
51. Angelika Markul, „Nów”, wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, 2009 (fot. Ivo Ledwożyw).
52. Od lewej: Edward Bojanowski, Maria Werten, Leonidas Dudarew-Ossetyński, Kalifornia 1947, Muzeum Polskie w Ameryce.
53. Maria Werten, [*Dziecko-motyl unoszone przez ptaka*], ok. 1920, akwarela i tusz na papierze, 16,2 × 22,3 cm, Muzeum Polskie w Ameryce (fot. Wojtek Gil).
54. Maria Werten, *Z koszykiem*, 1916, tempera na papierze, 66,5 × 50 cm, Muzeum Polskie w Ameryce (fot. Wojtek Gil).
55. Maria Werten, *A Joyous Christmas [Radosne Boże Narodzenie]*, lata 30. XX wieku, kartka świąteczna, druk na papierze, 14,5 × 17,5 cm, Muzeum Polskie w Ameryce (fot. Monika Nowak).

LISTA RECENZENTÓW ZEWNĘTRZNYCH

Arkadiusz Adamczyk (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach)
Agnieszka Bender (Katolicki Uniwersytet Lubelski)
Katherine Bourguignon (Francja)
Kazimierz Braun (USA)
Waldemar Deluga (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
Itzhak Goldberg (Francja)
Piotr Grochowski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Tadeusz Gromada (USA)
Iwona Hofman (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)
Zofia Kaszowska (Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie)
Dorota Kudelska (Katolicki Uniwersytet Lubelski)
Bożena Kuklińska (Katolicki Uniwersytet Lubelski)
Anna Kutaj-Markowska (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Jarosław Macała (Uniwersytet Zielonogórski)
Robert Mielhorski (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)
Lechosław Lameński (Katolicki Uniwersytet Lubelski)
Andreas Lawaty (Niemcy)
Ewa Lewandowska-Tarasiuk (Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie)
Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski)
Irena Rolska (Katolicki Uniwersytet Lubelski)
Marek Sioma (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)
Radosław Sioma (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Joanna Sosnowska (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie)
Krzysztof Stefański (Uniwersytet Łódzki)
Tadeusz Sucharski (Akademia Pomorska w Słupsku)
Vita Susak (Ukraina)
Aleksander Wirpsza (Uniwersytet Warszawski)
Jan S. Wojciechowski (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
Tadeusz Wolsza (Instytut Historii im. Tadeusza Manteuffla Polskiej Akademii Nauk)
Mariusz Zawodniak (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)