

Piotr Majewski

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Oficjalne i nieoficjalne peregrynacje Polaków do Paryża za sztuką (po 1945 r.)

W latach po drugiej wojnie światowej Paryż był najbardziej pożądanym celem podróży artystycznych zarówno dla „wydziedziczonych intelektualistów” – jak ich nazwał Tony Judt – jak i dla poszukujących życiodajnych źródeł sztuki kosmopolitycznie nastrojonych artystów. „Paryż wciąż był magnesem – pisał Judt – dla wszelkiej maści wygnańców, z Ameryki McCarthy’ego, komunistycznej Europy Środkowej lub autorytarnych dyktatur iberyjskich”¹.

Z perspektywy polskiej jeszcze długo po wojnie to nie Nowy Jork, jak chciałby tego Serge Guilbaut, ale Paryż był miejscem kluczowym na mapie artystycznego świata. Artyści, krytycy, historycy sztuki naturalnie patrzyli na stolicę Francji jako na swoisty tygiel gromadzący współczesną myśl i praktykę artystyczną. Wielu z nich wyznaczyło tam główne kierunki swojej aktywności, rozwijanej po powrocie do kraju. Zarazem docierali tam początkowo nieoficjalnie i niemal za wszelką cenę. Symboliczny, ale przecież nie wyjątkowy jest dobrze znany przykład Ryszarda Stanisławskiego, który wbrew przeszkodom ze strony napinającego żelazną kurtynę nowego systemu władzy odnalazł drogę do Paryża już w 1945 r.

Tę historię warto przypomnieć. W rozmowie z Piotrem Rypsonem Stanisławski wspominał, że decydując się na wyjazd do Francji, realizował swoje marzenie². W 1945 r. nie były jeszcze gotowe programy stypendialne, wybrał więc drogę nieoficjalną – wyjazd z kurierem AK nielegalnym szlakiem, który prowadził przez brytyjską strefę okupacyjną w Niemczech i polską enklawę wojskową w miejscowości Haren. Ostatecznie dopiero rok później wysiadł na Dworcu Lyońskim w polskim mundurze i z polskimi papierami, niedającymi mu jednak pełnej swobody. Na miejscu istniały już struktury władzy ludowej, działała prowarszawska ambasada. Stanisławski miał status uciekiniera,

ale znalazł się w świecie, w którym uczelnie były otwarte dla obcokrajowców, mógł więc spełnić marzenie – podjął studia matematyczne, a następnie studiował historię sztuki, stopniowo legalizując swój pobyt nad Sekwaną.

Jak wiadomo, pod koniec 1947 r. nietypową drogą dotarła tam także Alina Szapocznikow. Jej cel był podobny – chciała kontynuować studia artystyczne, rozpoczęte tuż po wojnie w Pradze. Młoda rzeźbiarka miała czeskie obywatelstwo, wkrótce też podjęła studia w École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, w pracowni Paula Niclaussé’a³. Stanisławski i Szapocznikow poznali się przypadkowo, w jednym z tych charakterystycznych miejsc spotkań i dyskusji Polaków przebywających w owym czasie w stolicy Francji, które wszyscy z zastanawiającym sentymentem wspominają – w polskiej stołówce. Oboje wrócili do Polski w 1951 r., jednak w kolejnych latach Paryż pozostał dla nich istotnym punktem orientacyjnym, miejscem wielokrotnych powrotów, a dla Szapocznikow – ostatecznie – miejscem trwałej emigracji.

Oficjalne polsko-francuskie relacje kulturalne w pierwszych latach po wojnie rozwijały się dynamicznie. Nie tylko stronie polskiej zależało na jak najszybszym utoższczeniu tej współpracy, także strona francuska zabiegała o stworzenie dogodnych warunków promocji kultury francuskiej za granicą, w tym w Polsce. We Francji sprzyjał temu klimat polityczny, lewicowe nastroje wśród większości intelektualistów oraz mocna pozycja Francuskiej Partii Komunistycznej. W sferze kultury czysty pragmatyzm stymulował politykę ekspansji. Zakładała ona stopniowe, ale systematyczne odbudowywanie wpływów na Wschodzie⁴.

³ Gola (1998: 119).

⁴ Najwcześniejsze przejawy tej polityki kulturalnej to wystawy rysunku francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie (otwarcie 10 maja 1946 r.), a następnie młodego malarstwa francuskiego w Warszawie, Krakowie i Poznaniu (od 7 czerwca 1946 r.) oraz retrospektywa „50 lat kina francuskiego”.

¹ Judt (2012: 246).

² Rypson (2007).

Już w końcu stycznia 1946 r. na blisko miesiąc z wykładami o literaturze i teatrze polskim wyjechała do Paryża grupa literatów na zaproszenie Échanges Culturelles francuskiego ministerstwa spraw zagranicznych⁵. Na przestrzeni 1946 i 1947 r. oficjalnie wyjechali do Francji artyści⁶. Wśród nich znaleźli się twórcy dyspocyjni wobec nowych władz, jak Juliusz i Helena Krajewscy. Pojechali też popierani przez władze kolorysty, którzy dobrze znali Paryż z okresu międzywojnia: Jan i Hanna Cybisowie, Janusz Strzatecki (wówczas rektor Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych w Sopocie) i Józef Jarema (który ostatecznie osiadł we Francji w 1950 r.). Nie wszyscy wracali. Julian Siemion-Siemieński podjął tam studia, w końcu zamieszkał w Paryżu na stałe, podobnie Stefania Ordyńska, która pozostała nad Sekwaną do około 1963 r., oraz Anna Grabska, rzeźbiarka (w Paryżu do 1950 r.)⁷. Na liście byli też Zofia Czarnocka-Kowalska i Jan Marcin Szancer (wraz z żoną Zofią Sykulską-Szancerową, aktorką). Z kręgu krakowskich artystów nowoczesnych wyjechała Maria Jaremińska (która dobrze zapamiętała Paryż z 1937 r., kiedy m.in. widziała wystawy surrealistów i Picassa).

Dogodne warunki do rozwoju oficjalnych relacji w obszarze życia artystycznego między Francją a Polską po wojnie stworzyła „Exposition internationale d’art moderne”, zorganizowana w Musée national d’art moderne w listopadzie 1946 r. pod patronatem UNESCO. Była to wielka wystawa prezentująca sztukę z państw całego świata, które rok wcześniej podpisały konwencję UNESCO w Londynie⁸. Na otwarcie wystawy polskiej przybyła rządowa delegacja z kraju. Przewodniczyli jej przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Sztuki na czele z wiceministrem Leonem Kruczkowskim. W gronie delegatów znalazł się rektor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Eugeniusz Eibisch, uczestnik wystawy paryskiej, reprezentujący nurt malarstwa kolorystycznego⁹. O przewadze kolorystów na wystawie z ambiwalentnymi uczuciami pisał Józef Czapski na łamach pierw-

szego numeru emigracyjnej „Kultury” z 1947 r.: „Uderzyło mnie w tym pierwszym powojennym pokazie malarstwa polskiego za granicą, jak bardzo wpływ Bonnard zaciążył na tej Sali. [...] Odczuwałem przepaść między tym malarstwem natury, radości i czystych spekulacji barwnych a naszą dzisiejszą rzeczywistością. Wszystko to dla mnie było przypomnieniem »raju utraconego« świata, który był światem naszych nadziei i naszej rzeczywistości malarskiej przed katastrofą. Dzisiaj po tym wszystkim, cośmy przeżyli, wydało mi się to jakby zatykaniem uszu, zamykaniem oczu na rzeczywistość”¹⁰.

Mimo że koloryzm, nawet w oczach jego rzecznika, jakim był Czapski, wydawał się po wojnie przebrzmiały, był w owym czasie oficjalnie promowany za granicą.

Losy przywołanych wyżej bohaterów – rzeźbiarki i przyszłego historyka sztuki – wskazują niektóre z „polskich adresów” na mapie artystycznego Paryża tego czasu. W ogóle studiowanie biografii artystów znanych i mniej znanych za każdym razem odsłania inny fragment tego złożonego, wielowymiarowego obrazu „polskich obecności” w Paryżu. Te miejsca to m.in. szkoły wyższe, w których Polacy się kształcili. Sam Stanisławski studiował historię sztuki i muzealnictwo na Sorbonie i w École du Louvre. To na tej drugiej uczelni poznał Jeana Cassou, z którym wszedł z czasem na stopę towarzyską, a ich przyjaźń okazała się niezwykle owocna w przyszłości. Te miejsca to również adresy Polaków na stałe mieszkających w Paryżu. Jak ustalił Piotr Rypson, pierwsze fascynacje polską awangardą konstruktywistyczną Stanisławskiego wynikały z jego ówczesnych paryskich znajomości i przyjaźni, szczególnie z Janem Brzękowskim, Henrykiem Berlewim, Stanisławem Grabowskim, Kazimierzem Zielenkiewiczem i Michele Seuphorem¹¹.

Z kolei adresy instytucji na gruncie „polskiego Paryża” w pierwszych latach powojennych unaocznily kontrast w postaci współistnienia placówek polskich o charakterze oficjalnym i nieoficjalnym. W Paryżu działała Ambasada RP o warszawskiej orientacji, ale w 1947 r. w Maisons-Laffitte swoją siedzibę znalazł Instytut Literacki, powiązany z opozycyjnymi środowiskami emigracyjnymi i rządem RP na uchodźstwie. Nieporównanie skromniej wyposażony w możliwości finansowania jakichkolwiek działań, wkrótce – dzięki sile intelektualnej publicystów – zaczął promieniować na całą polityczną emigrację polską na Zachodzie, a z czasem pobudzać drugi obieg życia intelektualnego w kraju. Jednak w latach 40. była to „pieśń

Głównym narzędziem instytucjonalnym realizacji prowadzonych działań miał być utworzony w kraju w 1947 r. Instytut Francuski.

⁵ Sprawozdanie Biura Współpracy z Zagranicą MKiS (1947). Byli to: Zofia Nałkowska (przewodnicząca utworzonego w marcu 1946 r. Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Francuskiej), Tadeusz Breza (późniejszy radca kulturalny Ambasady Polskiej w Paryżu), Jarosław Iwaszkiewicz i Adolf Rudnicki, którzy m.in. wygłosili szereg wykładów o współczesnej literaturze polskiej i teatrze. Wkrótce do Paryża pojechali kolejni delegaci, m.in. Artur Sandauer, Jan Dobrzyński i Jan Kott, który był delegatem Polski na kongresie AICA. Do stolicy Francji wyjechali też muzycy: Witold Lutosławski, Grażyna Bacewicz, Grzegorz Fitelberg i Piotr Perkowski.

⁶ Sprawozdanie Biura Współpracy z Zagranicą MKiS (1947).

⁷ Bartnicka-Górska, Szczepińska-Tramer (2005: 308, 337, 351).

⁸ *Exposition internationale* (1946).

⁹ Ładniewska (1947).

¹⁰ Czapski (1947: 48).

¹¹ Rypson (2007).

przyszłości". Ze względów politycznych relacje kulturalne między Polską a Francją mogły być rozwijane tylko drogą oficjalną.

Stapocznikow studiowała w jednej z wielu paryskich uczelni artystycznych, ale przecież nie była jedyną uczącą się tam Polką. Wielu innych polskich artystów przybywało do Paryża właśnie po naukę. Wśród architektów trzeba przypomnieć Jerzego Sołtana, który przez cztery lata asystował u Le Corbusiera, a dostał się doń właśnie nieoficjalnie, tuż po wyzwoleniu, pisząc list do twórcy modernistycznej architektury jeszcze z oflagu w Murnau w Niemczech¹². Oskar Hansen przyjechał do Paryża już oficjalnie, na stypendium rządowe w 1948 r. Przyszły twórca Formy Otwartej w architekturze podjął praktykę u Pierre'a Jeannereta, a także zapisał się, razem z innym stypendystą z Polski – Lechem Kunką, do prywatnej akademii Fernanda Légera.

W owym czasie w pełni działały już programy wymiany, które zagwarantowała Konwencja o współpracy intelektualnej między Polską a Francją, zawarta w Paryżu w lutym 1947 r. na okres pięciu lat¹³. Porozumienie to, negocjowane od wiosny 1946 r., stworzyło oficjalną ramę dla dalszego rozwoju relacji artystycznych między obydwojoma krajami. Analizując ten dokument, można znaleźć wyjaśnienie fenomenu licznych podróży polskich twórców, literatów, malarzy, architektów, muzyków, filmowców, a także studentów, przyszłych historyków sztuki nad Sekwanę. Konwencja gwarantowała m.in. zwiększenie programów stypendialnych oraz zapewniała ich finansowanie. Agendą władz polskich czuwającą nad przebiegiem pobytu Polaków we Francji była Ambasada RP w Paryżu. W notce z września 1948 r., zaadresowanej do Departamentu Prasy i Informacji MSZ, Ambasada informowała o trudnych warunkach bytowych stypendystów, postulowała utworzenie świetlicy z posiłkami, zalecała dobór stypendystów według kryterium politycznego i naukowego. Ponadto proponowała, aby na sześciomiesięczne stypendia przyjeżdżali studenci bądź absolwenci romanistyki, malarstwa i architektury¹⁴. Na marginesie można dodać, że

¹² Gola (1995: 98).

¹³ Maszynopis Konwencji Polsko-Francuskiej (1947).

¹⁴ Nota Ambasady RP w Paryżu (1948). „Stypendyści we Francji są w bardzo trudnych warunkach i pomoc z Kraju jest dla nich nie tylko wskazana, ale wprost niezbędna. Ambasada uważa, że należy ograniczyć liczbę stypendystów. [...] Najbardziej właściwą formą pomocy byłoby stworzenie dla stypendystów świetlicy, w której mogliby za symboliczną opłatą otrzymać obfity posiłek przynajmniej raz dziennie. [...] Ambasada uważa, że przy doborze stypendystów należy zastosować dwa kryteria – polityczne i naukowe. Do Francji powinni przyjeżdżać ludzie dojrzały o sprecyzowanych poglądach politycznych, którzy również mogliby podnieść poziom ideologiczny młodzieży polskiej na wychodźstwie, względnie ludzie mający poważniejszy dorobek

Ambasada kontrolowała działalność innych oficjalnych polskich placówek kulturalnych w Paryżu, takich jak: delegatury Filmu Polskiego i Polskiej Agencji Prasowej oraz Biura Informacyjnego i Prasowego (BIP). To ostatnie współfinansowało warszawskie stowarzyszenie polskich twórców na stałe mieszkających we Francji – Amitié Franco-Polonaise¹⁵. Z kolei nad realizacją postanowień konwencji pracowała Wspólna Komisja Mieszana. Interesujące są uzgodnienia z negocjacji, które odbyły się w Paryżu jesienią 1947 r. Oficjalnej delegacji polskiej przewodniczył minister Wiktor Grosz (Izaak Medres), a w jej składzie znalazł się Juliusz Starzyński, który sformułował postulat utworzenia delegatury krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu. Miała ona sprawować opiekę nad pracą studentów polskich przebywających w stolicy Francji. Projekt ten, przyjęty przez komisję z zainteresowaniem, nie został jednak wdrożony¹⁶.

Inne przykłady znanych i mniej znanych osobowości świata artystycznego z kraju udających się w podróż do stolicy Francji pokazują ich zróżnicowane motywacje. Nie wszyscy przyjeżdżali tylko po to, aby szlifować swoje umiejętności warsztatowe pod okiem mistrzów w państwowych czy prywatnych akademiach paryskich, ale także po to, aby przyjrzeć się z bliska sztuce w centrum artystycznym Europy. Tadeusz Kantor po raz pierwszy przyjechał do Paryża w ramach półrocznego stypendium w 1947 r. Niedługo po nim, niejako w kolejnym rzucie stypendialnych rozdań, pojawił się tam Mieczysław Porębski, który spędził w stolicy Francji pierwszą połowę 1949 r.¹⁷ Obaj skorzystali z przewodnictwa przebywającego tam na stałe od zakończenia wojny Jerzego Kujawskiego, który – jak wykazał Andrzej Turowski – był dla wielu polskich twórców nowoczesnych swoistym „francuskim łącznikiem” w polsko-paryskich kontaktach artystycznych o charakterze nieoficjalnym, zarówno w omawianym okresie, jak i, szczególnie, w drugiej połowie lat 50.¹⁸

Kantora zafascynowały zbiory Muzeum Człowieka, zachwylił się nieznanym wówczas w kraju malarstwem Wolsa, zainspirował go też Roberto Matta, czemu dał wyraz w nama-

naukowy. W obu wypadkach, zdaniem Ambasady, należałoby, aby przyjeżdżali ludzie z już ukończonym uniwersytetem, i to z zakresu romanistyki, malarstwa i architektury [...]. Dotychczasowy dobór stypendystów był dość nieszczęśliwy – ludzie ci, nie wszyscy, ale w dużej mierze, byli nastawieni aspołecznie, trudno było ich zachęcić do pracy społecznej”.

¹⁵ Putrament (1947).

¹⁶ Protokół Posiedzeń Mieszanej Komisji (1947).

¹⁷ Czerni (1992: 57–60, 63).

¹⁸ Turowski (2005: 31–113).

lowanych po powrocie do kraju „obrazach metaforycznych”. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że fascynacje te mogły być stymulowane przez kontakty z Kujawskim, który był już wówczas obeznany ze środowiskiem surrealistów. Kantor po powrocie do kraju długo jeszcze oddychał paryskim powietrzem. Pełne wspomnień i przemyśleń z niedawnego pobytu w stolicy Francji wykłady artysty w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zapamiętał dobrze ówczesny student tej uczelni – Roman Cieślęwicz (*nomen omen* paryski emigrant z początku lat 60.)¹⁹.

Z kolei Porębski raczej nie podzielał entuzjazmu Kantora, skoro wspominając po latach swój pierwszy pobyt nad Sekwaną (w rozmowie z Krystyną Czerni), wyraził rozczarowanie paryskim klimatem artystycznym. Nie przekonały go ani dyskusje w łonie podzielonego środowiska surrealistów, ani, w jego odczuciu, „łabędzi śpiew” abstrakcji geometrycznej, ani nawet próby paryskiego realizmu socjalistycznego, którego główną postacią był André Fougeron. „Skończyło się na tym – mówił Porębski – że chodziłem do Luwru i tam szukałem tej jakiejś autentyczności, archaiki, czegoś takiego. Oglądałem też po raz pierwszy w życiu impresjonistów, nabistów, fowistów, kubistów i co tam było”²⁰. Niechęć Porębskiego do paryskich nastrojów nie była pod koniec lat 40. odosobniona. Stanisławski zwracał uwagę, że niektórzy stypendyści przybywający z Polski na owe kilkumiesięczne pobyty wyjeżdżali przed czasem rozczarowani, uważając, że „to miejsce jest do niczego, że to degrengolada intelektualna, że Picasso, że za słabe. To już był okres naporu socrealizmu. Francuzi jednak się od tego odsuwali. Więc ci opuszczali Paryż po miesiącu, rezygnując ze stypendium”²¹.

Zarazem przywołane przykłady świadczą o różnorodnej percepcji paryskiej sztuki. Kantor i Porębski odnaleźli przecież w Paryżu różne rzeczy. Pierwszy – wysokiej próby współzawodnictwo artystów z całego świata, poddane pod osąd wymagającej publiczności, która odsiewa ziarna od plew w poszukiwaniu artystycznej wielkości, drugi – zdegenerowany świat Zachodu, który jak gdyby przegrywa z wyłaniającym się z historii nowym poburzący porządkiem.

Relacje polsko-francuskie w okresie panowania w Polsce realizmu socjalistycznego nie były już tak dobre. Kiedy Francja przystąpiła do Paktu Północnoatlantyckiego, a Polska zaczęła ulegać sowietyzacji i stalinizacji, skutecznie rozwijane w pierwszych latach po zakończeniu wojny kontakty kultural-

ne załamały się. Co więcej, narastający napór uwarunkowań ideologicznych w kraju wiązał się z niechęcią do obcych, z antyzachodnią propagandą, w końcu z szykanami i prześladowaniami obcokrajowców, w tym obywateli Francji, często podejrzewanych (a nawet oskarżanych) o działalność na rzecz obcego wywiadu. W tej sferze zadziałała zasada retorsji. Fakt, że pod paryskimi „adresami polskimi” spotykali się przybysze korzystający z oficjalnych dróg wymiany oraz ludzie, którzy nie zawsze legalnie przekroczyli granicę, nie był początkowo – jak się wydaje – poważną przeszkodą, choć sytuacja ta wymuszała pewną ostrożność, miała ona jednak wpływ na konkretne wydarzenia w momencie politycznie wzbudzonego napięcia pod koniec lat 40. i na początku kolejnej dekady. Na przykład Alina Szapocznikow w 1950 r. musiała szukać wsparcia u swego profesora z akademii, aby móc pozostać we Francji. Wanda Ładniewska, emigrantka z 1946 r., początkowo publicystka polonijnej i prowarszawskiej „Gazety Polskiej”, później rzeźbiarka na stałe osiadła w Paryżu, skorzystała z posiadanej wizekwaadorskiej i wyjechała na kilka miesięcy do Ameryki Południowej, podczas gdy wielu jej kolegów redakcyjnych musiało opuścić Francję na zawsze, a władze francuskie ostatecznie usunęły czasopismo z rynku wydawniczego w 1952 r.

W tym okresie praktycznie zamarły programy stypendialne, a jedynym czynnym kanałem wymiany artystycznej pozostały relacje z Francuską Partią Komunistyczną. Ich przejawem była wystawa francuskiego realizmu socjalistycznego w Warszawie w 1952 r. Znamienne, że to właśnie paryska sztuka realistów miała uwiarygodnić panowanie komunistycznej doktryny nad Wisłą.

Tymczasem *exemplum* porównawcze ze świata sztuki iberyjskiej, którego dostarcza historia paryskich peregrynacji Antonia Tàpiesa, ukazuje inny, wielowątkowy obraz Paryża z czasów, gdy za żelazną kurtyną próbowano go zredukować do jednowymiarowego socrealizmu. Kataloński malarz przyjechał nad Sekwanę w 1950 r., w okresie, gdy Hiszpania była szczególnie dotkliwie gnębiona przez reżim frankistowski, a kraj pozostawał w kleszczach katolickiego nacjonalizmu²². Paryż zaś – jak stwierdził sam malarz – był stolicą sztuki, w której panowała wolność. „Od pierwszej chwili czułem tchnienie wolności” – powiedział malarz. Szczególnie interesujące było dla Tàpiesa, tak jak dla Kantora, Muzeum Człowieka, w którym zetknął się

¹⁹ Rouard (1993: 13).

²⁰ Czerni (1992: 63).

²¹ Rypson (2007).

²² Antich (2003). „Uzyskawszy stypendium Rządu Francuskiego – mówi Xavier Antich – Tàpies wyjechał do Francji, gdzie nareszcie mógł swobodnie odetchnąć. Znalazł tam coś, czego nie było w Hiszpanii. Hiszpania cuchnęła Kościołem, krwią, cierpieniem i uciskiem”.

ze sztuką prymitywną, kolumbijską, a zwłaszcza afrykańską, w Hiszpanii zupełnie nieznaną. Podobnie silne wrażenie wywarła na malarzu filozofia zen, buddyzm, jego duchowość i odmienność od kultury Zachodu. W samej sztuce zaintrygował go *informel*, który pojmował nie jako kierunek sztuki, ale raczej jako kontynuację koncepcji sztuki zapoczątkowanej przez surrealizm, odwołującej się do intuicji, podświadomości oraz – jak to ujął Xavier Antich – innych elementów ludzkiej egzystencji, dla których nie znajdował wytłumaczenia tradycyjny, logiczny racjonalizm²³.

Podczas kolejnej wizyty w Paryżu w 1955 r. Tàpies poznał Édouarda Jaguera, przywódcę jednego z odłamów powojennego surrealizmu, który zaprosił go do udziału w wystawie ruchu „Phases” (pt. „Phases de l’art contemporain” w Galerie R. Creuze)²⁴. Tymi samymi ścieżkami paryskimi podążał także w owym czasie Kantor, który przyjechał tam na krótko w 1955 r. Właśnie wtedy, gdy w Polsce załamał się realizm socjalistyczny, otworzyły się ponownie kanały łączące Polskę z Paryżem. W Polsce zaczęła dominować „nowoczesność” i różne formuły malarstwa abstrakcyjnego, przede wszystkim o paryskiej proveniencji: taszczym, malarstwo materii i specyficzny, gdyż zobaczony przez okulary koloryzmu, a nie surrealizmu, *informel*.

Okres liberalizacji kultury w kraju, postępujący stopniowo w drugiej połowie lat 50., przyniósł wznowienie kontaktów z krajami Europy Zachodniej, a w szczególności nową falę wyjazdów polskich artystów do stolicy Francji na pobyty czasowe, które ponownie uregulowano stosowną umową międzynarodową. W ramach podpisanego 10 lipca 1957 r. porozumienia postanowiono m.in. znacznie zwiększyć ilość stypendiów oraz wyjazdów specjalizacyjnych. Podczas obrad delegacji polskiej i francuskiej w Warszawie w lutym kolejnego roku uzgodniono organizację wystawy sztuki francuskiej w Warszawie pt. „Od Cézanne’a do naszych czasów”, a w Paryżu zaplanowano wystawę współczesnej sztuki polskiej²⁵.

Kiedy jednak w okresie tych nasilonych kontaktów międzynarodowych polscy artyści ponownie zaczęli tłumnie podróżować do Paryża, trwał już tutaj stopniowy odwrót od dotychczas panujących dążeń w sztuce. O tej spóźnionej modzie na abstrakcję w Polsce czasów odwilży wprost pisał zawsze trzeźwo patrzący Czapski: „Otóż moje głębokie przekonanie,

że jeżeli Polska przeżywa dziś miodowe lata abstrakcjonizmu (jakże temu posłużyły tępe lata socrealizmu), to tu, we Francji, prąd ten, który rozlał się po całym świecie tysiącem potoków, jest na wykończeniu”²⁶.

Z drugiej strony, część opiniotwórczych francuskich krytyków sztuki dostrzegła wówczas coś więcej niż tylko modę w zainteresowaniu abstrakcją w Polsce. Świadczy o tym pierwsza w tym okresie oficjalna wystawa sztuki polskiej w Paryżu, otwarta w 1957 r. w Galerie Denise René pt. „Précurseurs de l’art abstrait en Pologne”. Komisarzem wystawy był Julian Przyboś, którego organizacyjnie wspierał mieszkający w Paryżu Henryk Berlewi, a instytucjonalnie Polskę reprezentowali Marian Minich, dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, oraz Gizela Szancerowa, szefowa Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie. Po stronie francuskiej znaleźli się Claude Bourdet, redaktor naczelny „France-Observateur”, Jean Cassou, szef Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu, a także Jean-Paul Sartre i Tristan Tzara. Na wystawie zaprezentowano prace konstruktywistów: Katarzyny Kobro, Władysława Strzemińskiego, Henryka Berlewiego i Henryka Stażewskiego oraz Kazimierza Malewicza (wskazując polskie korzenie artysty). We wstępie do katalogu Jean Cassou pisał: „Młodzi artyści polscy wykazują tyle zapału wobec poszukiwań sztuki abstrakcyjnej, nie tylko dlatego, że jest to naturalny kierunek ich wyzwolonych energii twórczych. Nie robią tego także tylko pod wpływem zewnętrznej presji mody, która stała się międzynarodowa. Robią to również dlatego, bo odnajdują, być może nie zdając sobie z tego sprawy, aspiracje całkowicie polskie, zrodzone w sąsiedztwie płomienych nastrojów Rosji z okresu rewolucji październikowej”²⁷.

Nie do pominięcia jest fakt, że Cassou jako jeden z pierwszych francuskich krytyków podkreślił znaczenie tradycji polskiego konstruktywizmu, upatrując w niej jeden z impulsów dynamiki przemian sztuki w Polsce.

Genealogia nowoczesnej sztuki polskiej zainteresowała również Édouarda Jaguera, gdy za pośrednictwem Kujawskiego szerzej zaczął przyglądać się polskim artystom zza żelaznej kurtyny. Trzeba podkreślić, że to właśnie kontakty Polaków z ruchem „Phases” miały w tym czasie najbardziej nieoficjalny charakter. Przyczynili się do tego Kujawski i Aleksander Henisz oraz Janusz Bogucki, który pojechał do Francji w 1958 r., aby uzgodnić zasady współpracy. Jej efektem była wystawa „Phases” w Polsce (w Krakowie, Lublinie i Warszawie w 1959 r.)

²³ Antich (2003).

²⁴ Tàpies.

²⁵ Komunikat prasowy MSZ (1958). Wystawę malarstwa francuskiego zaprezentowano w Polsce w 1959 r. pod tytułem „Wystawa malarstwa francuskiego od Gauguina do dnia dzisiejszego”.

²⁶ Czapski (1983: 229).

²⁷ Cassou (1957).

oraz udział kilkunastu polskich artystów w wystawach ruchu w Paryżu²⁸. Zaslugą tego środowiska było promowanie twórczości mniej znanych za granicą polskich artystów. Jaguer z zaciekawieniem patrzył nie tylko na obrazy Jana Lebensteina, którego artystyczny Paryż zaczął rozpoznawać, gdy malarz otrzymał Grand Prix na I Biennale Młodych w 1959 r. (nawiasem mówiąc, był to dowód międzynarodowego uznania dla nowoczesnej, abstrakcyjnej formuły malarstwa polskiego), czy Kujawskiego, który – jak wspomniano – należał do „Phases” od początku zawiązania ruchu. Jaguer żarliwie pisał o malarstwie Tadeusza Brzozowskiego, Jerzego Tchórzewskiego, a także o eksperymentalnym charakterze działalności grupy „Zamek”. Wśród licznych twórców z wielu krajów świata, których prace pokazywano wielokrotnie na zbiorowych wystawach „Phases” na początku lat 60., znaleźli się też Zbigniew Makowski i Andrzej Meissner.

Okres ten odznaczał się również wieloma przypadkami trwałej emigracji polskich twórców do stolicy Francji. Najbardziej znane przykłady to wyjazdy na stałe w drugiej połowie lat 50. Izaaka Celnikiera, Tytusa Dzieduszyckiego-Sasa, Tomasa Gleba, Jana Lebensteina czy Władysława Sławnego oraz – jak wspomniano – Romana Cieślewicza i Aliny Szapocznikow (w 1963 r.).

Czy zatem przedstawione tu, wybrane z obfitego materiału historycznego, przykłady podróży oraz oficjalnych i nieoficjalnych kontaktów Polaków z instytucjami i artystami paryskimi w pierwszych latach po zakończeniu drugiej wojny światowej są dowodem nieustającej fascynacji twórców polskich artystycznym Paryżem, więcej – ciągłości i głębszego charakteru tych relacji? Czy świadczą o poczuciu przynależności polskich artystów do międzynarodowej sztuki, której swoistym stemplem jakości miała być jej „paryskość”? Czy należałoby widzieć w tych wydarzeniach przykład znanego przecież dobrze z dziejów sztuki powiązania między artystycznym centrum a peryferiami? Wydaje się, że odpowiedź musi być złożona, a w uformowaniu się tego wyjątkowego statusu Paryża dużą rolę odegrały rozmaite czynniki. Już sama intensywność i powtarzalność podróży paryskich (np. Kantora, Stanisławskiego, Cybisa) świadczą o tym, że po wojnie stolica Francji nadal była dla polskich twórców miejscem wyjątkowym na mapie świata sztuki. Dla kształtowania się tego statusu ważne okazało się zarówno tradycyjne – by tak rzec – przywiązanie Polski do kultury francuskiej, jak i przekonanie o tym, że Paryż po wojnie wciąż pozostał centrum. Nie

mniej istotne były liczne (czynne i nieczynne) „adresy polskie” w stolicy Francji, stanowiące punkty odniesienia i z większą lub mniejszą skutecznością pozwalające na rozwijanie kontaktów. W tym procesie ważne okazały się elementy polityki kulturalnej prowadzonej przez oba kraje, które stworzyły organizacyjne i finansowe *passé-partout* dla wymiany kulturalnej. W końcu, choć nie jest to ostatnia przyczyna, nie wolno zapominać o relacjach nieoficjalnych, które niejako w „drugim obiegu” stymulowały dyskusję i inicjowały wydarzenia, a w konsekwencji miały swój udział w tworzeniu warunków sprzyjających wymianie intelektualnej i artystycznej między Francją a Polską czy – mówiąc w kategoriach ówczesnego podziału politycznego Europy i świata – między Wschodem a Zachodem. Wszystkie te czynniki sprawiły, że mimo istnienia żelaznej kurtyny sztukę w Polsce łączyły żywe kontakty ze sztuką paryską, której wzorce i estetyczne standardy postrzegano jako ucieleśnienie uniwersalnych wartości. Trwanie i pielęgnowanie tych związków można więc uznawać za istotny czynnik chroniący przed sowietyzacją kultury w kraju. Okazał się on elementem szerokiego procesu dyfuzji kulturowej, który znamionowały oficjalne i nieoficjalne kontakty polskich artystów wyrażające prozachodnią orientację powojennej kultury artystycznej w Polsce.

Bibliografia

- Antich 2003 = Antich Xavier [wypowiedź], *Alfabet Tapies*, reż. D. Hernández, ALEA TV S.L., TVC SA 2003.
- Bartnicka-Górska, Szczepińska-Tramer 2005 = Bartnicka-Górska Hanna, Szczepińska-Tramer Joanna, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2005.
- Cassou 1957 = Cassou Jean, [bez tytułu], [w:] *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne*, katalog wystawy, Galerie Denise René, Paris, Novembre–Décembre 1957.
- Czapski 1947 = Czapski Józef, *Raj utracony*, [w:] *Patrząc*, wyb. i postłowie Joanna Pollakówna, Znak, Kraków 1983: 122–140.
- Czapski 1983 = Czapski Józef, *Czy należy zabić Buffeta?*, [w:] *Patrząc*, wyb. i postłowie Joanna Pollakówna, Znak, Kraków 1983: 227–237.
- Czerni 1992 = Czerni Krystyna, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992.
- Exposition internationale 1946 = Exposition internationale d'art moderne, peinture, art graphique et décoratif, architecture*, katalog

²⁸ Majewski (2013: 111–126).

- ekspozycji [wstęp J. Cassou], Musée d'art moderne, Paris, 18 listopada–28 grudnia 1946.
- Gola 1995 = Gola Jola (red.), *Jerzy Sołtan. Monografia*, Wydawnictwo ASP, Warszawa 1995.
- Gola 2001 = Gola Jola, *Kalendarium życia i twórczości Aliny Szapocznikow*, [w:] *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, red. Jola Gola, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001: 7–28.
- Judt 2012 = Judt Tony, *Historia niedokończona. Francuscy intelektualiści 1944–1956*, przeł. Paweł Marczewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Komunikat prasowy MSZ 1958 = Komunikat prasowy MSZ z lutego 1958 r. dotyczący realizacji Deklaracji kulturalnej polsko-francuskiej z 10 lipca 1957 r., Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych, z. 21, w. 37, t. 513.
- Ładniewska 1947 = Ładniewska Wanda, *UNESCO – Międzynarodowa wystawa sztuki współczesnej*, „Gazeta Polska” (Paryż), 2 XII 1947.
- Majewski 2013 = Piotr Majewski, *Międzynarodowy ruch „Phases” i artyści polscy*, [w:] *Współczesność – historia nieznaną. Studia z historii sztuki*, red. Wojciech Włodarczyk, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2013: 111–126.
- Maszynopis Konwencji Polsko-Francuskiej 1947 = Maszynopis Konwencji Polsko-Francuskiej z 19 lutego 1947 r., Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych, z. 21, w. 37, t. 512.
- Nota Ambasady RP w Paryżu 1948 = Nota Ambasady RP w Paryżu dla Departamentu Prasy i Informacji MSZ z 24 września 1948 r., Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych, z. 21, w. 37, t. 522.
- Protokół Posiedzeń Mieszanej Komisji 1947 = Protokół Posiedzeń Mieszanej Komisji Kulturalnej Polsko-Francuskiej z 3 i 4 listopada 1947 r., Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych, z. 21, w. 37, t. 512.
- Putrament 1947 = Ocena placówek polskich w Paryżu przez Ambasadora RP ob. J. Putramenta z 19 grudnia 1947 r., Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych, z. 21, w. 37, t. 528.
- Rouard 1993 = Rouard Margo, *Roman Cieślewicz*, Centre Georges Pompidou, Paris 1993.
- Rypson 2007 = Rypson Piotr, *Dwie rozmowy z Ryszardem Stanisławskim*, <http://www.obieg.pl/rozmowy/1391>, dostęp 4.01.2014.
- Sprawozdanie Biura Współpracy z Zagranicą MKiS 1947 = Sprawozdanie Biura Współpracy z Zagranicą MKiS za okres 1946/47, Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych, z. 21, w. 37, t. 512.
- Tàpies = Antoni Tàpies. *Biography 1954–1958*, <http://www.fundaciotapias.org/site/spip.php?article2957>, dostęp 4.01.2014.
- Turowski 2005 = Turowski Andrzej, *„Rysować świat, namalować ciągłość czasu...”*, [w:] *Jerzy Kujawski. Maranatha*, red. Andrzej Turowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2005: 31–113.

Official and unofficial peregrinations of the Polish artists to Paris for art (after 1945)

(summary)

In the years after the World War II Paris was the destination place of the pilgrimages for both the “dispossessed intellectuals” (Tony Judt), as well as for those who were seeking for life-giving sources tuned by cosmopolitan atmosphere of “capital of the arts”. With great power Paris attracted all sorts of refugees: from the communist countries of Central and Eastern Europe, as well as from the dictatorships of the Iberian world. At the same time it was a magnet for students of art schools and academies, seeking for further degrees of initiation. In these contexts, the author of the text takes a look at the specifics of “Polish addresses” on the map of artistic Paris of that time. He recalls examples of official and – especially – unofficial paths of Polish art-pilgrims in the years immediately after the war and during the thaw. He asks for the circumstances, motivations and results of the trips.