

Karolina Zychowicz  
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

## Fernand Léger i jego asystenci na „Wystawie współczesnej plastyki francuskiej” w CBWA w 1952 r.

Na wystawie współczesnej sztuki francuskiej w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych<sup>1</sup>, mieszczącym się w budynku obecnej Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, w 1952 r. zaprezentowano przede wszystkim obrazy francuskich socrealistów (tzw. nowych realistów)<sup>2</sup> oraz przedstawicieli innych tendencji realistycznych w ówczesnej sztuce francuskiej. Znalazły się tam jednak również prace Pabla Picassa, Fernanda Légera i Henriego Matisse’a (il. 1). Jedynym wspólnym wyróżnikiem artystów, których dzieła zaprezentowano na wystawie, była przynależność do Francuskiej Partii Komunistycznej, sympatyzowanie z nią lub z promowanym przez Związek Radziecki i partie komunistyczne we wszystkich krajach ruchem obrońców pokoju. Obecność modernistycznych obrazów i kolażu w Warszawie w okresie panowania w Polsce socrealizmu stała się możliwa nie tylko dzięki partyjnej przynależności, lecz była także wynikiem zmian w polskiej polityce kulturalnej, dającej artystom namiastkę odwilży<sup>3</sup>. Można spotkać się ze stwierdzeniem, że kuratorem wystawy był Ryszard Stanisławski. Wydaje się jednak, że był on jedynie autorem wstępu do katalogu oraz obszernego artykułu podsumowującego wystawę (il. 2), której koncepcja powstała w Paryżu. Dokumenty przechowywane w Archiwum Akt Nowych w Warszawie poświadczają, że ekspozycja została przygotowana przy pomocy Komitetu Centralnego Komunistycznej

Partii Francji<sup>4</sup>, uzależnionej od 1947 r. od dyrektyw płynących ze Związku Radzieckiego.

Katalog wystawy wymienia 78 prac autorstwa 48 artystów<sup>5</sup>. Znalazł się w nim zaledwie jeden obraz Légera. Wydaje się jednak, że miał on dla organizatorów olbrzymie znaczenie, czego również dowodzą dokumenty przechowywane w Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Punkt 2 sprawozdania z wystawy jako jej cel wymieniał: „Artystom zaś polskim chcemy pokazać drogę, którą wybrali tacy wielcy artyści, jak Matisse, Picasso, Léger, przechodząc dobrowolnie z pozycji formalistycznych na drogę wiodącą ku realizmowi”<sup>6</sup>. Notatka świadczy o tym, że dla organizatorów właśnie te nazwiska były najważniejsze, czego zupełnie nie da się odczytać z ówczesnej prasy opisującej wydarzenie. Koncentrowała się ona przede wszystkim na komentowaniu obecności na wystawie prac francuskich „nowych realistów”. Wydaje się, że sztuka Légera pełniła na wystawie funkcję taką, jaką w okresie 1950–1951 starano się przypisać twórczości André Fougerona.

Ten ostatni w 1948 r. porzucił manierę malarską inspirowaną twórczością Picassa i zaczął tworzyć zgodnie z wymogami socrealizmu (il. 3). Jak twierdzą badacze, byli artyści bardziej zaangażowani w estetykę realizmu socjalistycznego, ale istotne stało się to nagłe „nawrócenie”<sup>7</sup>, stąd też Fougeron został okrzyknięty najważniejszym malarzem partii komunistycznej. Malarstwo tego artysty szczególnego znaczenia nabiera w kontekście polskim. Tuż po wojnie, w 1946 r., w warszawskim Muzeum Narodowym odbyła się wystawa „Współczesne malarstwo francuskie”, na której pokazano jego prace, lecz również obrazy Léona Gischi, Édouarda Pignona i Pierre’a Tal-Coata. Fougeron posługiwał się wtedy stylistyką wywodzącą

<sup>1</sup> Artykuł ten jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego podczas konferencji naukowej towarzyszącej wystawie „Mapa. Migracje artystyczne a zimna wojna” (Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 18 stycznia 2014 r.). Został napisany w ramach projektu badawczego „Historia wystaw w Zachęcie – Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970” (program Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego realizowany pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”, czas trwania: 2014–2017).

<sup>2</sup> Francuskimi socrealistami nazywam artystów, którzy pod wpływem polityki Francuskiej Partii Komunistycznej, uzależnionej od decyzji podejmowanych w Związku Radzieckim, zdecydowali się na powrót do estetyki realizmu popularnych w poprzednich wiekach.

<sup>3</sup> Włodarczyk (1991: 78).

<sup>4</sup> AAN (175/188).

<sup>5</sup> *Wystawa* (1952).

<sup>6</sup> Lisiecka (2001: 253).

<sup>7</sup> Utley (2000: 137).



Il. 1. Artykuł dotyczący wystawy opublikowany w „Przekroju”, 365/366 (1952): 21. Reprodukowane tam prace: Henri Matisse, *Kompozycja z kwiatami* (1951); Jean Venitien, *My chcemy pokoju* (1950); Anne-Marie Lansiaux, *Pochód pierwszomajowy* (1951); Fernand Léger, *Na budowie* (1950); Édouard Pignon, *Górnicy* (1948); Pablo Picasso, *Masakra w Korei* (1951)

się z kubizmu i fowizmu, a jego malarstwo stało się inspiracją dla Grupy Młodych Plastyków z Tadeuszem Kantorem na czele. Dlatego też nowa postawa artystyczna Fougerona musiała być ważną kartą przetargową w promowaniu estetyki pochodzącej ze Związku Radzieckiego za pośrednictwem podziwianych od dawna w Polsce Francuzów. W 1949 r. Włodzimir Zakrzewski, poplecznik socrealizmu, pisał: „Fougeron, którego formalistyczne obrazy były rewelacją dla naszej awangardy, obecnie

RYSZARD STANISŁAWSKI  
**NOWE DROGI MALARSTWA FRANCUSKIEGO**  
*(W świetle wystawy warszawskiej)*

Sztuka polska okresu międzywojennego kształtowała się w cieniu formalistycznej sztuki zachodnio-europejskiej, przede wszystkim francuskiej. Wynikało to z podobieństwa stosunków społecznych obu krajów oraz z faktu, iż Paryż stanowił centrum oddziaływania artystycznego – ośrodek, w którym począwszy od drugiej połowy ubiegłego wieku rozstrzygały się losy sztuki burżuazyjnej.

Nie tak dawno temu dramatyczne eksperymenty malarzy Zachodu stanowiły u nas nie tylko wykładnie poszukiwań formalnych, ale uważane były przez wielu artystów za wzorce, którym wywodzić się miały własne osiągnięcia. Wszelkiego rodzaju „nowinki” artystyczne znajdowały licznych naśladowców i krzewieli.

Zjawisko to było typowe dla snobizującego się w zachodnich wzorach mieszczańskiego środowiska artystycznego z całą jego obojętnością na sprawy szerokiej mas narodu. Ową balwochwalczy stosunek do sztuki ksenopolitycznej, niedocenienie narodowej i ogólnoludzkiej tradycji realistycznej oraz nieświadomość roli artysty w społeczeństwie były przyczyną bolesnego odosobnienia się naszych twórców w pierwszych latach budowania nowego ustroju, kiedy sztuka formalistyczna okasała się nikomu niesprzyjająca.

Oddziaływanie ideologii marksistowskiej oraz głębokie przemiany społeczne, polityczne i kulturalne szybko dokonywane w naszym kraju doprowadziły do gruntownej rewizji poglądów na sztukę i jej funkcję. Twórcy nasi uświadomili sobie, iż miarą prawdziwej wielkości sztuki jest stopień zaangażowania jej w służbę narodu. Artysta po raz pierwszy od wielu lat poczuł się nie tylko potrzebny, ale prawdziwie wolny i chwalebny. Sztuka czepiąca swą treść ze źródła nowej, porwijącej rzeczywistości zaczęła oddychać nowym życiem.

Równocześnie z utwierdzeniem się u nas sztuki realizmu socjalistycznego następowały również w sztuce krajów zachodnio-europejskich poważne przemiany będące logicznym następstwem zmieniającej się sytuacji społeczno-politycznej. Najlepszym świadectwem tych przemian były dzieła zgromadzone na Wystawie Współczesnej Plastyki Francuskiej. Przecząc one pokutującym jeszcze u nas tu i ówdzie poglądom jakoby malarstwo francuskie oparte było wyłącznie przez różnego rodzaju kierunki formalistyczne. Przecząc one również poglądom katolickim się jeszcze wśród niektórych uczestników dawnych pielgrzymek do Bonnarda.

Wystawa obrazuje aktualne osiągnięcia i tendencje rozwojowe porównała stwierdza, jak duży krok naprzód uczynił artysta w kierunku przywrócenia sztuce jej właściwej funkcji.

Brak obrazów reprezentujących skrajne kierunki irrealistyczne nie umniejszał poznawczego charakteru wystawy. Wydaje się, iż nie mamy powodu interesować się bytnością sztuki, której metryka urodzenia



M. MIALHE. Zebranie komórk partyjnej. Ocie 61

Il. 2. Strona artykułu Ryszarda Stanisławskiego *Nowe drogi malarstwa francuskiego. (W świetle wystawy warszawskiej)*, „Przegląd Artystyczny”, 3 (1952): 63

zarzucił abstrakcjonizm, maluje wspaniałe realistyczne obrazy [...]. Fougeron – model 1946 r. był podziwiany przez naszą awangardę. Fougeron model 1948–49 jest przez nią przemilczany – oto jak przejawia się reakcyjna, klasowa treść kierunków awangardowych”<sup>8</sup>. Z tej wypowiedzi wyraźnie wynika, że Polacy nie poszli tropem naśladowanego wcześniej Francuza.

Za interpretacją, że twórczość Légera mogłaby być pomocna w propagowaniu polityki rządu komunistycznego, podobnie jak wcześniej sztuka Fougerona, lecz bardziej skutecznie, przemawia wypowiedź Ryszarda Stanisławskiego: „Sam fakt podjęcia tematu robotniczego przez znanego powszechnie i cieszącego się olbrzymim autorytetem malarza ma duże znaczenie. Obraz Légera oddziałuje we Francji niewątpliwie pozytywnie w sensie społecznym na ściśle określone środowisko, na wszystkich licznych naśladowców malarza. Wydaje się, że w stosunku do tego ściśle określonego środowiska obraz ten spełnia na obecnym etapie funkcję, której być może nie spełniłoby żad-

<sup>8</sup> Zakrzewski (2000: 72).

## MALARZE FRANCUSCY W WALCE O POSTĘP I SOCJALIZM

Wystawa André Fougerona „W krainie kopalni”

Na jednej z eleganckich ulic Paryża, na Faubourg Saint Honoré w Galerii Bernheim została otwarta wystawa André Fougerona pt. „Le pays des mines”. Już w czasie otwarcia tej niezwykle wystawy powstają gromadzące spory, tłumy widzów, zainteresujący się wrażeń i zapalczywie dyskutują dając wyraz swemu obrzydzeniu lub zachwyceni. Nie jest to zwyczajem normalnym dla atmosfery paryskich salonów malarstwa, a w szczególności dla Galerii Bernheim gdzie właściciel nie ma o czym dyskutować i tylko w milczeniu kontempluje się geometryczne wzory lub nowe „odkrycia” „niezależnych” autorów bezprzedmiotowej, formalistycznej sztuki!

I publiczność też jest tu zupełnie inna, nie ta, która przychodzi zwykle na Faubourg Saint Honoré. Z przedmieść Paryża przyjeżdżają na rowerach robotnicy, studenci z Quartier Latin, związki zawodowe urządzały zbiorowe wyprawki na wystawę, słaby zobaczył „Krainę kopalni” Fougerona.

Jeden z wózków Galerii tak ocenił wystawę: „Po raz pierwszy w tej Galerii ogląda się wystawę. Zawsze tutaj w czasie wernisażu zwiedzający wstają i rozmawiają, ale nie zwracają uwagi na obrazy. Nie, naprawde! Ta wystawa nie jest taka, jak inne wystawy”. Historia powstania „Krainy kopalni” jest krótka. André Fougeron, były robotnik metalurgicznego oddziału zakładów Renault, młody malarz paryżki, przybył na wernisze Związku Górników do Departamentu Nord i Pas de Calais i tam, w sercu zagłębia węglowego,

przez cały rok tworzył swe prace malarskie. Zjeżdżał w głąb kopalni, bierze udział w zebraniach, poznaje życie górników, żyje ich troskami i radościami i pracuje. Po roku pracy przedstawił na wystawie 40 obrazów, rysunków i szkiców.

Jego wystawa jest świadectwem i oskarżeniem zarazem. Zmusza ona widza do myślenia i zastanawiania się nad burzliwymi wypadkami strajku 1948 r. i do zrozumięcia, co było jego powodem. Patnie trągnięta smętnymi strajków górniczych, okrutna powroźność bytu francuskiego górnika. Jego radca, bezczeszczone starość, cierpienia wdów, ciągła groza podziemnej katastrofy, a przy tym nieugięta wola prześladywać do walki o lepsze dni — to cała esencja pt. „Krainy kopalni”.

W centrum wystawy umieszczony jest obraz przedstawiający odrodzone górników z barwnym oddziałem wojska, napaść uzbójczych po rękę żołnierzy i policjantów z rozwolecznymi panami na bezbronnych robotników, na ich żony i dzieci. Fougeron nazwał ten obraz „Défense Nationale” — obrona narodziła — tak, jak się wyopadki zwiędła narząd burżuazji prasa, słaby pokazać, jak w rzeczywistości wyglądała „obrona” przed górnikaми walczącymi o prawo do chleba dla swych żon i dzieci.

Inny z obrazów z cyklu „Państwo społeczne” przedstawia starego robotnika „na emeryturze”, siedzącego w fotelu w swej nędznej izbie z podłożonym pod siebie nogami, bo ciągnie ciężdem od karku, posadzki. Na kominku nie pali się Piecyk, garnek, stary czajnik to całe gospodarstwo „Emeryta”. W obrazie nie ma nic



ANDRÉ FOUGERON. Okrutna kraina. Olej

45

Il. 3. W. J., *Malarze francuscy w walce o postęp i socjalizm. Wystawa André Fougerona „W krainie kopalni”, „Przegląd Artystyczny”, 2 (1951): 45*

ne inne dzieło<sup>9</sup>. Zwróćmy uwagę na to, że ani obraz Picassa, ani kolaż Matisse’a tematu robotniczego nie podejmowały.

Co więcej, sztuka Légera miała wyjątkowe znaczenie dla polskich artystów, nieporównywanie większe niż twórczość Fougerona, ze względu na prowadzoną przez tego pierwszego działalność pedagogiczną. Był on nauczycielem przynajmniej kilkunastu polskich artystów, którzy pobyt w pracowni Francuza skrupulatnie odnotowywali w swych życiorysach, zamieszczanych w katalogach wystaw<sup>10</sup>. Obecnością Légera na wystawie mogli zainteresować się jego niedawni uczniowie w Atelier Fernand Léger. Polscy artyści: Oskar Hansen, Lech Kunka, Kazimierz Ostrowski, Tadeusz Romanowski, stypendyści rządu francuskiego w drugiej połowie lat 40. XX w., mieli możliwość uczestniczenia w zajęciach paryskiej Akademii Sztuk Pięknych bez ponoszenia opłat. Wybrali jednak płatną naukę u Légera, u którego studiowali zaledwie kilka lat przed otwarciem „Wystawy współczesnej plastyki francuskiej” w Warszawie (1952). Dla Kunki i Ostrowskiego pobyt u Légera był jednym z ważniej-

szych składników ich biografii artystycznej. W dwudziestoleciu międzywojennym naukę u francuskiego artysty pobierała większa grupa polskich malarzy, wśród których znaleźli się członkowie lwowskiej grupy Artes. Najbardziej znanym twórcą w tym kręgu był Marek Włodarski, ważna postać w polskim życiu artystycznym również po drugiej wojnie światowej, w latach 40. i 50. XX w. Fakty te przywołuję, by podkreślić, że polscy artyści musieli z zaciekawieniem spoglądać na warszawską ekspozycję z 1952 r. oraz propozycje artystyczne dawnego nauczyciela.

Léger, ze swoim modernistycznym malarstwem<sup>11</sup>, jakże odmiennym od propozycji Fougerona, odwołującego się do XIX-wiecznego realizmu francuskiego (a także innych źródeł: francuskiego XVII-wiecznego realizmu i niemieckiej Nowej Rzeczowości), mógł być wskazywany jako przykład dla artystów ze względu na zmiany w ówczesnej polityce kulturalnej. Rok 1952 był momentem szczególnym w dobie polskiego socrealizmu. O jego wyjątkowości zadecydowała narada w gmachu Rady Państwa, podczas której wysłuchano referatu Jakuba Bermana, w dniach 27–28 października 1951 r.<sup>12</sup> Nastąpiło wtedy przyswojenie estetyk wcześniej zwalczanych. W tamtym czasie bardziej liczyło się poparcie dla komunizmu, forma artystyczna miała drugorzędne znaczenie. Jednocześnie należy pamiętać, że w tym samym okresie sztuka Picassa, Légera i Matisse’a w Moskwie wciąż była zakazana. Uczeń Légera, Pierre Faniest, podaje we wspomnieniach, że mimo wielu wysiłków wdowy po malarzu (o której będzie mowa poniżej) za życia artysty Związek Radziecki odmawiał wystawienia prac jej męża<sup>13</sup>. W sierpniu 1947 r. w radzieckiej gazecie „Prawda” ukazał się artykuł oficjalnie potępiający sztukę Picassa i Matisse’a<sup>14</sup>; wystawa twórcy kubizmu odbyła się w Moskwie dopiero w roku 1957, Légera – sześć lat później.

Zaprezentowanie prac modernistów w Polsce mogło być namiastką ich pokazu w Moskwie, demonstracją tego, że komunistyczne państwa są otwarte na sztukę. W sprawozdaniach jako cel wystawy w pierwszym punkcie określono: „Sferom artystycznym krajów kapitalistycznych chcemy wykazać, że »żelazną kurtynę« nie my stwarzamy, gdyż nie wahamy się zapoznać naszej publiczności z dziełami, które są jeszcze dalekie od naszych postulatów w dziedzinie sztuki”<sup>15</sup>. Jednocześnie nie

<sup>11</sup> Modernizm rozumiem tutaj jako estetykę malarską wywodzącą się z takich prądów artystycznych, jak fowizm i kubizm.

<sup>12</sup> Zob. Włodarczyk (2004: 67).

<sup>13</sup> Faniest (2002: 61).

<sup>14</sup> Wilson (*Réalismes...*).

<sup>15</sup> Lisiecka (2001: 253).

<sup>9</sup> Stanisławski (1952: 67–68).

<sup>10</sup> Zob. Zychowicz (2012: 235–285).

wolno zapominać, że zarówno obraz Légera, jak i Picassa były wyjątkowe w ich twórczości, stanowiły wyraźny ułkon w stronę propagowanej przez partię komunistyczną polityki. Ich odmienną formę na tle wystawianych równolegle w Polsce obrazów tłumaczono ustrojem politycznym, w którym powstały.

Dwa lata przed prezentacją wystawy w Warszawie, w 1950 r., reprodukcja i omówienie prac Légera pojawiły się w artykule Jerzego Plechanowa *Sztuka i życie społeczne* (il. 4) opublikowanym w „Przeglądzie Artystycznym” jako przykład piętnowanej „sztuki dla sztuki”. Zreprodukowano obraz olejny *Cztery osoby*; tak naprawdę chodzi o płótno znajdujące się w zbiorach Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, zatytułowane *The Builders* i datowane na rok 1920. Sztukę artysty Plechanow komentował następująco: „»Motłoch« śmieje się tylko dlatego, że nie rozumie języka artysty. Artysta w żadnym razie nie powinien się z tym liczyć. Artysta nieustępliwy niczego nie wyjaśnia, niczego nie tłumaczy, gromadzi wewnętrzną siłę, która oświeca wszystko dookoła niego. W oczekiwaniu nagromadzenia tej siły pozostaje mu rysowanie stereometrycznych figur. »Srogi« artysta zadawała się najoczywistszą bzdurą. Wewnętrzna dialektyka życia społecznego doprowadziła obecnie teorię »sztuki dla sztuki« do całkowitego absurdu”<sup>16</sup>.

Oczywiście, różne interpretacje sztuki Légera (Stanisławskiego i Plechanowa) nie wiązały się jedynie z konkretnym momentem w polityce kulturalnej, lecz również z charakterem omawianych prac. Obraz reprodukowany na łamach „Przeglądu Artystycznego” w 1950 r. pochodzi z lat 20. XX w. i wygląda niemal jak abstrakcja. W Zachęcie w roku 1952 pojawiło się płótno na temat pracy robotników. Dlatego właśnie można odnieść wrażenie, że Léger, podobnie jak Fougerson, zrezygnował z eksperymentów formalnych na rzecz bardziej czytelnych przedstawień.

Na warszawskiej wystawie wyeksponowano jedną z wersji *Konstruktorów* (1951), dzieła, którego ostateczny wariant pochodzi z 1950 r. i jest przechowywany w muzeum Légera w Biot (il. 5)<sup>17</sup>. Warto zaznaczyć, że obraz z warszawskiej wystawy obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum im. Puszkina w Moskwie, co może być pokłosiem wielkiej wystawy retrospektywnej artysty zorganizowanej tam w roku 1963. Prace z tej serii polscy twórcy mogli oglądać już wcześniej. Oskar

<sup>16</sup> Plechanow (1950: 29–30).

<sup>17</sup> Zob. obraz w katalogu zbiorów Musée national Fernand Léger – <http://www.musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/le-musee-et-ses-collections/collections/les-annes-50-les-constructeurs/les-constructeurs.htm>, dostęp 28.02.2014.



FERNAND LÉGER. „Cztery osoby”. Olej, 1920 r.

du wewnątrz klasy panującej, wewnątrz całego starożytnego społeczeństwa przybiera charakter tak gwałtowny, jak jaskrawy, że drobna część klasy panującej zrywa z nią i przyłącza się do klasy rewolucyjnej, do klasy niosącej w swych dłoniach przyszłość. Podobnie presto, jak dawniej część mieszczy przeszła na stronę burżuazji, tak obecnie część burżuazji przechodzi na stronę proletariatu, a mianowicie część burżuazji-ideologów, którzy wzięli się do teoretycznego zrozumienia całego ruchu dziejowego”.  
Wśród burżuazji-ideologów przebiegających na stronę proletariatu widzimy bardzo mało artystów. Tłumaczy się to prawdopodobnie tym, że „wznieść się do teoretycznego zrozumienia całego ruchu dziejowego” potrafią tylko ludzie, którzy myślą, a przeciwko społeczeństwu artysty — w przeciwieństwie na przykład do wielkich mistrzów epoki odrodzenia — myślą nie-

słyszanie mało. Niezależnie od tego można z całą pewnością twierdzić, że każdy choć trochę wybitniejszy talent artystyczny zyska ogromnie na sile, jeśli potrafi przejąć się wielkimi ideałami wywoleńcami naszych czasów. Trzeba tylko, aby te idee weszły mu w krew, aby wyrażał je właśnie jak artysta. (Tym razem chętnie zacytuje Flauberta: „Uważam formę i treść... za dwie podstawowe części, nie istniejące jedna bez drugiej”, pisze w liście do George Sand). Trzeba również, aby artysta umiał włączyć do siebie nowoczesność teorii estetycznych ideologów burżuazji. Klasa panująca znajduje się dziś w takiej sytuacji, że krocząc naprzód jest dla niej równocześnie ze stacjonowaniem się w dół. Ten żalostny los dzieli z nią jej ideolodzy. A przodują właśnie ci, którzy stoczyli się niej od wszystkich swoich poprzedników.

Przekł. T. A.

33

Il. 4. Jerzy Plechanow, *Sztuka i życie społeczne (wyjtki)*, przeł. T.A., „Przegląd Artystyczny”, 3–4 (1950): 33

Hansen wspomina swój pobyt w akademii Légera następująco: „W połowie 49 r. Léger, nasz malarski mistrz, zaprosił swoich uczniów do własnej pracowni. Kilka rzędów obrazów stało opartych »twarzą« do ściany, za nimi kilka wielkich blejtramów. Właśnie te blejtramy początku lat 50-tych napinały płótna pod wielkie, pokubistyczne, légerowsko-realistyczne kompozycje, takie jak *Konstruktorzy* czy *Wielka parada*”<sup>18</sup>. Natomiast obrazy Kazimierza Ostrowskiego, również przebywającego w akademii Légera w drugiej połowie lat 40. XX w., wskazują na fascynację tym właśnie płótnem, czego najlepszym dowodem są tytuły prac artysty z Pomorza. Ostrowski nawet ich nie trawestuje, lecz dosłownie przywołuje. W katalogu jednej z jego wystaw można odnaleźć płótno zatytułowane *Konstruktorzy*<sup>19</sup>.

Léger namalował *Konstruktorów*, obraz będący kompromisem między figuracją i abstrakcją, kiedy po kongresie w Strasburgu w 1947 r. Laurent Casanova potwierdził przyłączenie się partii do ideologii realizmu socjalistycznego<sup>20</sup>. Sam artysta, bojąc się chyba posądzenia o uleganie partyjnym

<sup>18</sup> Hansen (1948–1950: 47).

<sup>19</sup> Podaję za katalogiem: *Wystawa* (1961).

<sup>20</sup> Derouet (1998: 369).



Il. 5. Widok ekspozycji „Fernand Léger. Od malarstwa do architektury” w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa 2006. Na zdjęciu ostateczna wersja pracy *Konstruktorzy* (1950), fot. S. Madejski (dział dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki)

dyrektywom, opisywał obraz następująco: „W płótnie *Konstruktorzy* użyłem najgwałtowniejszych kontrastów, przeciwstawiając chmurom i strukturom metalowym postacie ludzkie namalowane z minimum realizmu”<sup>21</sup>. Léger wspominał, że koncepcja tego kontrowersyjnego obrazu nasunęła mu się w czasie podróży do Chevreuse. Na słupach wysokiego napięcia, stojących wzdłuż drogi, zobaczył robotników wykonujących prace konstrukcyjne. Artystę zaskoczył kontrast, jaki powstał między mężczyznami, metalową konstrukcją, na której się znajdowali, i chmurami nad nią<sup>22</sup>.

Seria obrazów *Konstruktorzy* bywa interpretowana jako ukłon w stronę socrealistycznej estetyki. Obecność płótna z tej serii na warszawskiej wystawie, na której dominowała tendencja socrealistyczna, mogła wzmacniać takie odczucia zwiedzających. Fakt, że obraz Légera zbliżył się do wymogów socrealizmu, podkreślono przez nadanie mu tytułu *Na budowie*<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Léger (1970: 151).

<sup>22</sup> de Francia (1983: 195–221).

<sup>23</sup> Zob. *Wystawa* (1952). Spis prac w katalogu wystawy: nr 21, il. 9.

Oryginalny tytuł *Les constructeurs* bardziej kojarzył się z fascynacją nowoczesnym miastem niż monotonią socrealistycznego placu budowy. Artysta czasem nawet jest nazywany socrealistą, zarówno przez badaczy zagranicznych, jak i polskich<sup>24</sup>, z czym do końca trudno się zgodzić. Mimo ukłonów Légera w stronę socrealistycznej estetyki, jego „komiksowe” postacie robotników musiały zaskakiwać na tle w większości realistycznych obrazów artystów biorących udział w wystawie. Także dzisiaj, kiedy przeglądamy katalog, widzimy, że wyróżniają się one formą bardziej zbliżoną do tej spotykanej w amerykańskim pop-artcie niż w radzieckim socrealizmie. Komiksowi pop-artowscy robotnicy huśtają się na dziwnej konstrukcji, z której gdzieś wyrasta nawet roślinność. Léger, który w czasie drugiej wojny światowej przebywał na emigracji w Stanach Zjednoczonych, jest uważany zresztą za ojca pop-artu, co pokazywała zorganizowana kilka lat temu wystawa w Fundacji Beyelera w Bazylei<sup>25</sup>.

Katalog warszawskiej ekspozycji z roku 1952 wymienia tylko jeden obraz Légera. Dokładniejsze przyjrzenie się zaprezentowanym pracom zdradza obecność na wystawie również płócien dwójki francuskich socrealistów, będących jednocześnie naśladowcami malarza. Posiadanie określonego zasobu informacji na temat akademii prowadzonej po drugiej wojnie światowej przez Légera pozwala odkryć, że tymi artystami byli jego asystenci, Nadia Petrova i Georges Bauquier.

Bauquier był dyrektorem administracyjnym Atelier Fernand Léger. Zachowana legitymacja studencka Lecha Kunki, pamiątka pobytu w pracowni Légera, jest podpisana właśnie przez Bauquiera<sup>26</sup>. Ten francuski socrealista pochodził ze środowiska robotniczego, za namową Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej (Nadii Léger; na wystawie obecnej jako Nadia Petrova) zaczął pobierać naukę w akademii Légera. W czasie drugiej wojny światowej Bauquier i Chodasiewicz brali udział w komunistycznym ruchu oporu, który w dużej mierze zdecydował o prestiżu francuskich komunistów tuż po wojnie. Płótno Bauquiera *Dokerzy* (1951), pokazane na warszawskiej wystawie w roku 1952, w warstwie formy artystycznej wyraźnie zdradzało wpływ plakatowej estetyki obrazów Légera. Z francuskim soc-

<sup>24</sup> Iwona Luba zanotowała: „Do tej tradycji sztuki międzywojennej, a także do obrazów zachodnich socrealistów, takich jak Fernand Léger, André Fougeron czy Renato Guttuso, oraz do monumentalnych realizacji meksykańskich muralistów – José Clemente Orozco czy Davidó Alfaro Siqueirosa, a nie tylko do założeń sztuki radzieckiej, odwoływali się początkowo zwolennicy socrealizmu” (Luba 2010: 81).

<sup>25</sup> *Wystawa Fernand Léger. Paris–New York* odbyła się w 2008 r.

<sup>26</sup> Zob. *Lech Kunka* (2011).

realizmem łączyło je jednak wyraźne nawiązanie do konkretnego momentu w polityce Francuskiej Partii Komunistycznej: obraz ukazuje topienie amerykańskiej broni przez robotników portowych. Na obrazie znalazło się hasło: *Pas un bateau pour Indochine!* („Ani jednego statku do Indochin!”), stanowiące jeden z chwytów malarstwa socrealistycznego, charakteryzującego się częstym wykorzystywaniem sloganów czy nagłówków komunistycznych czasopism.

Obraz Bauquiera *Dokerzy* był jedną z siedmiu prac zdjętych przez policję na paryskim Salonie Jesiennym (Salon d'Automne) w listopadzie 1951 r. Na warszawskiej wystawie znalazły się również inne usunięte wówczas obrazy: *Pochód pierwszomajowy* (1951) Marie-Anne Lansiaux, *Maurice Thorez wraca do zdrowia* (1951) Jeana Milhau, *14 luty 1950 r. w Nicei* (1950–1951) Gérarda Singera, *Henri Martin* (1951; w Warszawie zaprezentowano inną wersję obrazu) Borisa Taslitzky'ego<sup>27</sup>. Nadmierne eksponowanie tego wydarzenia w artykułach omawiających wystawę miało chyba na celu odwrócenie uwagi od mechanizmów kontroli stosowanych przez totalitarne państwo, wskazanie, że w Polsce nie dochodzi do interwencji policji na salach wystawowych. W tamtym czasie w prasie podawano bardzo dużo informacji mających zdyskredytować rząd francuski, oskarżano tamtejsze sądownictwo o niesprawiedliwe traktowanie ludzi o poglądach lewicowych<sup>28</sup>.

Kolejnym obrazem powstałym w kręgu Légera, pokazywanym w Warszawie w roku 1952, jest praca Nadii Petrovej (ok. 1951). Można się jedynie zastanawiać, ilu polskich artystów oglądających wystawę zdawało sobie sprawę z tego, że pod nazwiskiem Nadia Petrova kryje się rozpoznawalna w środowisku międzywojennej awangardy Wanda Chodasiewicz-Grabowska<sup>29</sup>. W Polsce jest ona znana przede wszystkim z reproduktowanego w wielu publikacjach obrazu znajdującego się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi<sup>30</sup> oraz jako redaktor-

<sup>27</sup> Nie pokazano następujących prac zdjętych podczas Salonu Jesiennego: *Manifestation* Berbériana oraz *Riposte Porte de Bouc* Borisa Taslitzky'ego.

<sup>28</sup> Na przykład na przełomie czerwca i lipca 1952 r. goszczono w Polsce grupę teatralną Ambigu, której przewodniczył Louis Daquin, reżyser będący członkiem FPK. Pokazano dramat Rogera Vaillanda *Pułkownik Foster nie przyznaje się do winy*, zakazany we Francji przez prefekturę policji, co stanowi dowód na to, że warszawska wystawa była elementem szerszej polityki kulturalnej Związku Radzieckiego i jego satelitów, skierowanej przeciwko ówczesnemu rządowi Francji.

<sup>29</sup> O artystce w Polsce pisały: Sosnowska (2006: 60–63); Poprzęcka (2006: 28–32) (esej poświęcony tej artystce znalazł się również w książce Marii Poprzęckiej *Uczta bogiń*, Warszawa 2012).

<sup>30</sup> *Kompozycja planimetryczna – waza*, ok. 1926. Zob. <http://msl.org.pl/pl/kolekcja-sztuki/artysta/chodasiewicz-grabowska-leger-wanda-nadia/#>, dostęp 28.02.2014.

ka, wespół z Janem Brzękowskim, polsko-francuskiego czasopisma „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna”. Rosyjskie imię Nadia, które artystka przyjęła w latach 30. XX w., lepiej niż Wanda korespondowało z francuską fascynacją Rosją radziecką<sup>31</sup>. Wyeksponowane płótno zdradza wpływy rosyjskiego folkloru oraz malarstwa Fernanda Légera, którego asystentką była w tamtym czasie. Na obrazie znalazły się oczywiście atrybuty ówczesnego, inspirowanego przez Związek Radziecki ruchu obrońców pokoju, gołąbki oraz słowo „pokój” w języku francuskim i rosyjskim. Postać z prawej strony wydaje się autoportretem artystki.

Nadia Petrova (w przyszłości została żoną malarza i w świecie jest znana jako Nadia Léger) była asystentką Fernanda Légera. Patron rzadko pojawiał się w akademii, którą sygnował swoim nazwiskiem<sup>32</sup>. Początkowo przychodził na korekty we wtorki i piątki, później ograniczył się tylko do jednego dnia w tygodniu. Warto pamiętać o powyższych zwyczajach i o układzie sił w pracowni, rozpatrując twórczość takich polskich artystów, jak Oskar Hansen czy Lech Kunka. W poświęconych im tekstach podkreśla się, że byli uczniami Fernanda Légera. Jednak ich kontakt z mistrzem był minimalny. Pracownia oddana w ręce asystentów stała się miejscem propagowania popularnej w owym czasie ideologii komunistycznej. Administratorzy szkoły w pewien sposób kształtowali ówczesny światopogląd mistrza, który pod ich wpływem brał udział w zebraniach komunistycznych i manifestacjach robotników.

Petrova w dużym stopniu odpowiadała za recepcję sztuki Légera w bloku państw komunistycznych. W latach 60. XX w., już jako Nadia Léger, podarowała kilka prac Fernanda Légera Muzeum Narodowemu w Warszawie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi. Prezenty te były chyba pokłosiem obietnic, jakie dawała polskim uczniom w czasie ich pobytu w pracowni Légera pod koniec lat 40. XX w. (czego świadectwem są zachowane listy polskich studentów Légera<sup>33</sup>). W 1969 r. przekazała Muzeum Narodowemu w Warszawie trzy majolikowe prace francuskiego artysty<sup>34</sup>. Za jedno z najważniejszych przedsię-

<sup>31</sup> Wilson (2004: 92).

<sup>32</sup> Na temat działalności tej szkoły zob. Fabre (1992: 283).

<sup>33</sup> Niektóre z tych listów zostały wyeksponowane na wystawie „Mapa. Migracje artystyczne a zimna wojna”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 30.11.2013–9.02.2014. W 1965 r. Nadia Léger podarowała łódzkiej kolekcji litografię Fernanda Légera *Dwie kobiety z dzbanem* (1954) za pośrednictwem jego powojennych uczniów, Lecha Kunki i Tadeusza Romanowskiego. Zob. Karnicka (2005: 36).

<sup>34</sup> Informację tę uzyskałam pocztą elektroniczną od Katarzyny Nowakowskiej-Sito (30 września 2011 r.).

wzięć kuratorskich Nadii Léger należy uznać wielką ekspozycję monograficzną Légera w Moskwie w 1963 r., która odbiła się dużym echem w środowisku artystycznym. Osiem lat później przebywała w Warszawie w związku z wystawą Légera, której była komisarzem artystycznym<sup>35</sup>. Oba wydarzenia prezentowały dorobek artysty w symptomatyczny sposób, zgodnie z komunistycznym światopoglądem komisarzy.

Około 1950 r. Fernand Léger skierował się ku tematyce robotniczej, według wskazówek płynących ze Związku Radzieckiego. Jego obraz pokazany na warszawskiej wystawie w roku 1952, mimo związku z panującą w Polsce ideologią, stanowił interesującą propozycję artystyczną dla polskich twórców, a zarazem skuteczną zachętę do podążania za wytycznymi partii. Inną kwestią, raczej nierozstrzygalną, pozostaje pytanie, na ile obraz z warszawskiej wystawy miał wpływ na twórczość polskich artystów w tamtym czasie. Warto jednak zwrócić uwagę na szklane panele wykonane przez Marka Włodarskiego, ucznia Légera w latach 20. XX w., dla socrealistycznego gmachu PDT Wola powstałego po siedmiu latach budowy, już w czasie odwilży w 1956 r. Spoglądając na schematycznie potraktowanego robotnika, zaplątanego w sieć kolorowych, abstrakcyjnych płaszczyzn, można zauważyć pokrewieństwo z serią *Konstruktorzy*. Sztuka Légera przez swoją atrakcyjną modernistyczną formę, dostępną na łamach czasopism i w salach wystawowych nawet w dobie socrealizmu, pomagała polskim artystom, co jest paradoksem tej sytuacji, w wychodzeniu z estetyki proponowanej przez państwo. Mowa tu na przykład o młodych malarzach, skupionych w katowickiej grupie St-53. Nie odwoływali się oni jednak do płótna *Konstruktorzy*, lecz przede wszystkim do malarstwa artysty z okresu dwudziestolecia międzywojennego<sup>36</sup>. Zjawisko recepcji sztuki Légera w dużej mierze wynikało z braku informacji, tuż po zakończeniu epizodu socrealistycznego, na temat nowszych tendencji w sztuce francuskiej, która w tamtym czasie wciąż stanowiła najważniejsze odniesienie dla polskich artystów.

## Bibliografia

AAN 175/188 = Archiwum Akt Nowych w Warszawie; Sprawozdanie z pobytu artystów francuskich Jean Venitien i Gérard Singer w czasie 4.03 do 12.03.1952, Akta Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, 175/188 – Francja. Wymiana kulturalna.

<sup>35</sup> *Fernand Léger* (1971).

<sup>36</sup> Zob. *St-53* (1956); Lipońska-Sajdak, Niesyto (2003).

Przyjazdy. Programy i sprawozdania z pobytu w Polsce delegacji francuskich intelektualistów, artystów muzyków, plastyków. 1950–1953.

Derouet 1998 = Derouet Christian, *Fernand Léger*, [w:] *Słownik sztuki XX wieku*, red. Gérard Durozoi, Warszawa 1998: 368–369.

Fabre 1992 = Fabre Gladys, *L'atelier Fernand Léger période 1937–1955*, [w:] *Paris 1937 – Paris 1957. Créations en France*, exhibition cat., Centre Pompidou, Paris 1992: 282–291.

Faniest 2002 = Faniest Pierre E., *Nadia, Léger et moi*, Châteauneuf-de-Grasse 2002.

*Fernand Léger* 1971 = *Fernand Léger (1881–1955)*, exhibition cat., Muzeum Narodowe, Warszawa 1971.

de Francia 1983 = de Francia Peter, *Ideological Struggles of the 1950s: Les Constructeurs*, [w:] *Fernand Léger*, London 1983: 195–221.

Hansen 1948–1950 = Hansen Oskar, *Z rozmów o sztuce. Moje studia we Francji (1948–1950). Jak studiowałem we Francji (1948–1950), Mój Paryż (1948–1950)*, niedatowany maszynopis niepublikowanych wspomnień znajdujących się w archiwum Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Karnicka 2005 = Karnicka Zenobia, *Léger, Pan jest w Łodzi u siebie!*, „Art & Business”, 9 (2005): 36–37.

Lech Kunka 2011 = *Lech Kunka. Szkice paryskie*, exhibition cat., Galeria Blok, Łódź 2011.

Léger 1970 = Léger Fernand, *Funkcje malarstwa*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1970.

Lipońska-Sajdak, Niesyto 2003 = Lipońska-Sajdak Jadwiga, Niesyto Aleksandra (red.), *St-53: twórcy, postawy, ślady: katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, Katowice 2003.

Lisiecka 2001 = Lisiecka Anna, *Działalność Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w latach 1950–1956*, [w:] *Przebudować człowieka: komunistyczne wysiłki zmiany mentalności*, red. Marcin Kula, Warszawa 2001: 203–260.

Luba 2010 = Luba Iwona, *Oblicza socrealizmu i odwilży w malarstwie polskim*, [w:] *Za żelazną kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim i Polsce 1945–1989*, red. Piotr Nowicki, Warszawa 2010: 79–90.

Plechanow 1950 = Plechanow Jerzy, *Sztuka i życie społeczne (wyjątki)*, przeł. T.A., „Przegląd Artystyczny”, 3–4 (1950): 29–30.

Poprzęcka 2006 = Poprzęcka Maria, *Nadia zaradna*, „Wysokie Obcasy”, 152 (2006): 28–32.

Sosnowska 2006 = Sosnowska Joanna Maria, *Droga w świat. Polskie losy Wandy Nadii Chodasiewicz-Grabowskiej-Léger*, „Aspiracje”, 9 (2006): 60–63.

*St-53* 1956 = *St-53: wydano z okazji śląskiej wystawy grupy plastyków*

- St-53 otwartej w Stalinogrodzie 13 V 1956 r.*, exhibition cat., Stalinogród 1956.
- Stanisławski 1952 = Stanisławski Ryszard, *Nowe drogi malarstwa francuskiego. (W świetle wystawy warszawskiej)*, „Przegląd Artystyczny”, 3 (1952): 67–68.
- Uitley 2000 = Uitley Gertje R., *Picasso. The Communist Years*, New Heaven–London 2000.
- Wilson (*Réalismes...*) = Wilson Sarah, *Réalismes sous le drapeau rouge, 1945–1960*, <http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/SOCIALIST%20REALISM.pdf>, dostęp 28.10.2013.
- Wilson 2004 = Wilson Sarah, *Artiste, muse et égérie russe? L'histoire extraordinaire de Nadia Khodassievitch-Léger*, [w:] *Fernand Léger*, exhibition cat., Musée des Beaux-Arts, Lyon 2004: 89–98.
- Włodarczyk 1991 = Włodarczyk Wojciech, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991.
- Włodarczyk 2004 = Włodarczyk Wojciech, *Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933–Moskwa 1958*, [w:] *Warszawa–Moskwa/Moskwa–Warszawa 1900–2000*, exhibition cat., red. Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004: 63–69.
- Wystawa 1952 = Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, exhibition cat., Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1952.
- Wystawa 1961 = Wystawa prac malarskich Kazimierza Ostrowskiego*, exhibition cat., Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Poznań 1961.
- Zakrzewski 2000 = Zakrzewski Włodzimierz, *O partyjność w plastyce*, [w:] *Nowocześni a socrealizm*, t. 1, red. Marek Świca, Józef Chrobak, Kraków 2000: 65–73.

Zychowicz 2012 = Zychowicz Karolina, *Polacy w Atelier Fernand Léger (1948–1950)*, „Roczniki Humanistyczne”, 4 (2012): 235–285.

### Fernand Léger and his assistants in “the modern French fine arts exhibition” in CBWA in 1952

(summary)

The exhibition mainly presented French social realism paintings. There were also to be found works of Pablo Picasso, Fernand Léger and Henry Matisse. The only common denominator of the artists, whose works were presented, was belonging to or sympathizing with the French communist party. The presence of modernist works in Warsaw during the social realism reign in Poland was possible not only due to the party affiliation but also the changes in Polish cultural policy.

One of the versions of *Les constructeurs* (1951) by Fernand Léger was displayed at the Warsaw exhibition. This series of paintings was interpreted as a gesture of respect towards the social realism aesthetics. Despite this, his comic book style workers must have been surprising in comparison to the most of social realism painters presented at the exhibition. Even today when browsing the exhibition's catalog we can see that they distinguish themselves with form closer to American pop-art than Soviet social realism.

The catalog of Warsaw 1952 exhibition lists only one of Léger's paintings. However at a closer look we can find the presence of paintings by two French social realists who were the painter's imitators.