



PROWANSALSKI DOM. HELENA HET KWIATKOWSKA I DORA BIANKA, POLSKIE ARTYSTKI NA POŁUDNIU FRANCJI

Marta CHRZANOWSKA-FOLTZER (Aix-en-Provence)

Prowansja to miejsce szczególne. Czas toczy się tutaj kołem, traci linearność, zatrzymuje się, nawraca, ulega zakrzywieniu. Wczoraj, przedwczoraj, przed rokiem znaczy to samo; wychodzi się na chwilę ze zwykłego życia, wraca z różnych miejsc, różnych wymiarów rzeczywistości – tej prawdziwej i tej wyobrażonej – zawsze do siebie¹.

W życiu i twórczości Heleny Kwiatkowskiej (1882–1956) i Dory Bianki (1896–1979), zapomnianych dziś polskich malarek, Prowansja zajmowała miejsce szczególne. Trwałym świadectwem owej silnej więzi łączącej malarki z południem Francji były ich posiadłości, nazywane tradycyjnie w kulturze prowansalskiej *mas* lub *bastide*². W latach 30. XX w. obie artystki mieszkały i tworzyły na południu. Het Kwiatkowska osiadła w Vieux Mas w Domaine Bramafam, niedaleko Plascassier, (okolice Châteauneuf-Grasse, departament Alpes-Maritimes). Dora Bianka kupiła *bastide* pod Aix-en-Provence (35 km do Marsylii, departament Bouches-du-Rhône) w obecnej dzielnicy Saint-Mitre. Obie malarki wracały z pobytów w Paryżu czy z artystycznych podróży zagranicznych do swoich prowansalskich domów, do siebie. Odnalezienie tych miejsc

¹ A. Wodnicki, *Obrazki z krainy d'Oc*, Kraków–Budapeszt 2012, s. 14.

² *Mas* jest terminem odnoszącym się do zespołu zabudowań wiejskich, mieszkalnych i gospodarczych, wykonanych z lokalnego kamienia, według określonych w Prowansji reguł, takich jak: usytuowanie zgodne z wymogami klimatu, małe, wąskie okna, wejście od południa, by uchronić mieszkańców od północnego, zimnego wiatru zwanego mistralem. *Bastide* ma charakter dworku, położonego poza miastem. Ta bardziej od *mas* wyrafinowana forma architektury prowansalskiej z końcem XIX w. stała się synonimem letniej, podmiejskiej rezydencji notabli. W okolicach Marsylii czy Aix-en-Provence *bastides* są wciąż zamieszkałe i stanowią składową część kultury prowansalskiej; zob.: A. Dédaille, *Provence des mas et des bastides*, Marseille 1972.

było ważnym etapem pracy badawczej nad losami polskich artystek. Adam Wodnicki pisząc, w cytowanym wyżej fragmencie, o zakrzywieniu się osi czasu, wejściu w „inny wymiar rzeczywistości”, dotknął tego niezwykle cennego w pracy badawczej aspektu zrozumienia *genius loci*, istotnego dla późniejszej analizy życia i twórczości artysty. Możliwość poznania miejsca, w którym artysta żył i tworzył, choć nieczęsto przekłada się na pozyskanie źródeł, a równie rzadko owocuje odnalezieniem dzieł, jest jednak czynnikiem ułatwiającym analizę ikonograficzną dorobku artysty, a w sensie ogólnym, pozwalającym przeniknąć środowisko, w którym malarz ewoluował. Nurt szczególnego zainteresowania południem Francji, który w połowie lat 20. XX w. osiągnął swoiste apogeum, również w środowisku polskiej emigracji artystycznej, przekładał się na liczne podróże po śródziemnomorskim wybrzeżu, także w celu znalezienia tam własnego miejsca do pracy. O zakupie posiadłości w okolicach Sanary-sur-Mer myślał Józef Pankiewicz po sukcesach wystaw z lat 1923–1924³. Marzenie profesora o własnej pracowni na południu zrealizowali jego uczniowie: Mojżesz Kisling, budując właśnie w Sanary-sur-Mer, według projektów żony, nowoczesną willę z pracownią, i Jan Wacław Zawadowski, osiedlając się w zakupionym w 1930 r. przez rodzinę żony, Tamary Frankowskiej, majątku Clos des Saints Pères w Orcel, pod Aix-en-Provence⁴. Oba te miejsca pozostają całkowicie (Sanary) lub częściowo (Orcel) w rękach spadkobierców artystów, lecz nie są dostępne szerszej publiczności. Wiele z południowych pracowni polskich artystów zniknęło bez śladu, razem z utraconymi miejscami zaginęły także cenne archiwa i dzieła. Samotność, zerwanie więzi z krajem rodzinnym, brak spadkobierców – to tylko niektóre czynniki decydujące o rozproszeniu, jakiemu ulegał dorobek polskich artystów emigrantów, czy to w Paryżu, czy na południu Francji.

Walizki emigrantek

W przypadku omawianych w tym artykule malarek było podobnie. Prowadzone przeze mnie badania nad losami polskich artystek w Prowansji zaowocowały odnalezieniem cennych archiwów w Paryżu, z dala od południowych pracowni. Walizki emigrantek pełne szkiców, dokumentów, fotografii, po ostatniej podróży, już bez udziału właścicielek, trafiły do punktu wyjścia, do miejsca, w którym przyszłe malarki kształciły się i gdzie zawiązywały się ich kariery artystyczne. Dzięki uprzejmości spadkobierców mogłam zapoznać się z archiwami Het Kwiatkowskiej i Dory Bianki⁵. Analiza krytyczna zachowanych dokumentów pozwoliła na uzupełnienie wiedzy o twórczości i artystycznej karierze malarek. Niewielka część dorobku Het Kwiatkowskiej – obrazy olejne i prace na papierze, a także archiwalne dokumenty – została przedstawiona

³ Zob.: J. Dmochowska, *W kręgu Pankiewicza*, Kraków 1963, s. 186.

⁴ W latach 20. XX w. Kisling spędzał często lato w Sanary, zakupił tam teren, lecz do własnej willi nazwanej La Baie wprowadził się dopiero w 1938 r. Dom Zawadowskiego w Orcel, stara prowansalska *bastide* z XVIII w., żył sztuką. Artysta, zgodnie z polską i prowansalską tradycją gościnności, przyjmował w nim przyjaciół, malarzy, muzyków i poetów a także swoich uczniów, gdy w 1937 r. objął po Pankiewiczu kierownictwo paryskiej filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Kazimierz Wierzyński z pobytu w Orcel u Zawadowskiego zachował niezwykle wspomnienia, które zapisał prozą. W Orcel powstało także wiele jego wierszy opiewających piękno prowansalskiej ziemi; zob.: K. Wierzyński, *Zawado*, [w:] tenże, *Cygańskim wozem. Poezja i proza*, t. 2, Kraków 1981, s. 120–123.

⁵ Archiwum Heleny Het Kwiatkowskiej udostępnił autorce w Paryżu Jean-François Thibault-Fischbacher, emerytowany profesor cywilizacji francuskiej na Uniwersytecie George’a Waszyngtona, który jest jednym ze spadkobierców jej dorobku. Archiwum Dory Bianki należy do Fundacji Rose Taupin-Dora Biana w Paryżu.

w galerii Les Montparnos w Paryżu w 2018 r.⁶ Twórczość Dory Banki wciąż jeszcze czeka na przypomnienie.

Co je łączyło? Warszawa, jako miejsce urodzenia i zdobywania podstaw wykształcenia, przywiązanie do piękna, którym się na co dzień otaczały, zamkniętego w przedmiotach, w dziełach sztuki, w muzyce. Wśród pamiątek ważne miejsce zajmują książki: w archiwum Heleny Kwiatkowskiej *Iliada. Pomór i Gniew* (1903) z ilustracjami Stanisława Wyspiańskiego; w spuściźnie po Dorze Biance tegoż autora *Wesele* (wyd. z 1908 r.) i *Noc listopadowa* (wyd. z 1904 r.). Kwiatkowska czerpała z formy, z siły rysunku Wyspiańskiego, Biana z mocy jego słowa. Wielka erudycja, obycie towarzyskie i znajomość europejskich języków ułatwiały im drogę do artystycznej kariery. Akcent, którego nigdy się nie wyzbyły, zdradzał obce, „słowiańskie” pochodzenie. Najważniejszy wspólny element dominujący w ich biografii stanowi chęć znalezienia własnej drogi w sztuce i nade wszystko pragnienie osiągnięcia artystycznej i życiowej niezależności. Należy wspomnieć jeszcze o artystycznych pseudonimach. Kwiatkowska skróciła imię i w środowisku znana była jako Het. Teodora Kucembianka od 1925 r. konsekwentnie wymazywała na wszystkich dokumentach pierwsze pięć liter nazwiska, a z czasem artystyczny pseudonim stał się jej prawdziwym nazwiskiem, które brzmiało nowocześnie: Dora Biana⁷. Przybyły do Paryża, mając niewiele ponad 20 lat, Het Kwiatkowska około 1905 r., a Dora Biana przed rokiem 1919. W latach 20. XX w. osiadły na południu, po części ze względu na stan zdrowia, i tworzyły na śródziemnomorskim wybrzeżu pod wpływem awangardy artystycznej. Wnikliwsza analiza źródeł i prac artystek wskazuje, że losy i artystyczne drogi obu malarzek były jednak bardzo różnicowane. Ważną rolę odegrała tu data urodzenia: niemal dziesięć lat dzieliło ich debiuty na paryskiej scenie artystycznej. Urodzona w 1882 r. Helena Het Kwiatkowska była rówieśniczką Tadeusza Makowskiego (1882–1932) i należała do tej samej grupy pokoleniowej co Henryk Hayden (1883–1970), Leopold Gottlieb (1883–1934) czy Irena Hassenberg (Irène Reno) (1884–1953). Młodsza od niej o czternaście lat Dora Biana, urodzona w 1896 r., była z kolei rówieśniczką Eugeniusza Eibischa (1896–1987) i Zygmunta Menkesa (1896–1986), zbliżoną wiekiem do Alicji Halickiej (1897–1975), do Hanny Rudzkiej-Cybis (1897–1988) i do większości członków grupy kapistów. Lata 20. i pierwsza połowa lat 30. XX wieku były okresem wzmożonego wysiłku artystycznego Het Kwiatkowskiej i Dory Bianki.

Het Kwiatkowska – z Montparnasse’u na południe

Helena Kwiatkowska nie należała formalnie do żadnej z awangardowych grup, lecz pozostawała w centrum nowoczesnych trendów, prowadząc własne poszukiwania artystyczne. Mieszkając dłuższy czas w dzielnicy Montparnasse, m.in. przy ulicy Delambre, miała za sąsiadów malarzy Tsugouharu Foujite, Marcela Gromaire’a i Jeana Fau-

⁶ Zob.: M. Chrzanowska-Foltzer, *Helena Het Kwiatkowska (1882–1996), une artiste polonaise oubliée*, [w:] *Het Kwiatkowska. Les chairs de l’âme*, katalog wystawy w galerii Les Montparnos, Paryż 2018, s. 17–40.

⁷ Prawdziwe nazwisko Dory Bianki widnieje w szkolnych dokumentach z czasów nauki na pensji, w zakładzie naukowym Cecylii Plater-Zyberk w Warszawie (1910). Jako datę urodzenia Dory Bianki mylnie podaje się rok 1895. Konsultacja dotychczas nieznanych dokumentów źródłowych pozwala bez wątpliwości wskazać daty urodzin i śmierci artystki. Dora Biana, właśc. Teodora (mylnie uznawana za Dorotę) Kucembianka (pseudonim artyst. Dora Biana), ur. 6 listopada 1896 r. w Warszawie, zm. 8 września 1979 r. w Le Chesnay (departament Les Yvelines). W akcie ślubu z 11 stycznia 1919 r. widnieje nazwisko Dora Kucembianka, natomiast francuski dowód osobisty z 1947 r. wystawiony został na nazwisko Dora Biana.

triera⁸. Czerpała swobodnie ze zdobyczy nowoczesnej estetyki, tworząc własny styl wyznaczony kryteriami kolorystycznej wrażliwości i dyscypliny formalnej. Martwe natury, portrety i pejzaże zajmowały ją w równym stopniu, o czym świadczą prace wysyłane regularnie na paryskie salony: na Salon Jesienny (w latach 1921–1922, 1924–1925, 1927, 1929, 1933) i na Salon Tuileryjski (w latach 1927–1932). Rzadziej wystawiała akt, choć to właśnie w tej dyscyplinie zdobyła największy artystyczny sukces, odnotowany przez krytykę. Niestety większość z wystawianych w salonach czy w paryskich galeriach dzieł, w tym także południowych pejzaży z lat 20., znana jest dziś głównie dzięki tytułom w katalogach lub notatkom krytyków i nielicznym ilustracjom towarzyszącym prasowym artykułom. O studiach południowych wiemy, że wyróżniały je siła rysunku, kwalifikowana przez krytykę jako „męska”⁹, a także zestawienia brył w harmonijnych i pozbawionych stylizacji kompozycjach. Takı wyda się obraz *En Catalogne (W Katalonii)*, widok portu w Collioure wystawiony przez Kwiatkowską na pokazie polskiej sztuki Jeune Pologne w Musée Crillon w 1922 r.¹⁰ W porównaniu do dzieł malującej w Collioure w tym samym okresie Meli Muter (1876–1967), płótno Kwiatkowskiej, ze znanym motywem wieży kaplicy Saint Vincent i z półkolistą zatoczką portową, jest harmonijną kompozycją, opartą na równowadze brył. Do rozslawionego przez fowizm portu w Collioure przyjeżdżali masowo przedstawiciele polskiej kolonii artystycznej, w tym Nina Aleksandrowicz (1878–1945), z którą łączyły Kwiatkowską bliższe więzy. W 1923 r. wystawiały razem w paryskiej Galerie Devambez krajobrazy w miniaturze. Maria Kasterska pisała wówczas o Kwiatkowskiej na łamach pisma „Świat”, że „umiała z istic kobiecym wdziękiem zamknąć w szczupłej formie ogromnie dużo barwy i piękna. Cały czar i skwar południa bije od tych drobnych krajobrazów, niezmiernie misternych, a jednak tak bardzo żywych”¹¹. Het przechowywała w swoim prowansalskim domu świadectwo wspólnych z Aleksandrowicz podróży artystycznych: wykonane przez Ninę niezwykle żywe w kolorze i dekoracyjne w swej kompozycji studium portu w Saint-Tropez. Na stałej wystawie polskich artystów, zorganizowanej przez Association France-Pologne w czerwcu 1924 r., można było obejrzeć cykl impresji z południa Francji pędzla Het. „Kwiatkowska przygotowała prawdziwą ucztę dla wielbicieli słońca i radosnej natury”, pisał krytyk Edward Woroniecki, „operuje ostrymi, a przecię wyważonymi barwami krajobrazu, ujętego w precyzyjną siatkę mistrzowskiego rysunku”¹². Można postawić pytanie

⁸ Tsugouharu Foujita (1886–1968) mieszkał pod numerem piątym na rue Delambre, od 1917 do 1924 r. Marcel Gromaire (1892–1971) i Jean Fautrier (1898–1964) mieszkali pod numerem 20. Na tej samej ulicy pod numerem 15 mieścił się także le Grand Hotel des Ecoles, w którym mieszkali Christian Tzara (1896–1963) i Man Ray (1890–1976).

⁹ M. Pomierski, „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique” 1922, nr 399, s. 6; zob.: A. Wierzbicka, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji, cz. 2: Lata 1900–1929*, Warszawa 2015, s. 42.

¹⁰ *Catalogue de la 1ère exposition du Groupe «La Jeune Pologne» à la Galerie du Musée Crillon*, Paris du 2 février au 26 février 1922 Groupe de Paris, Kwiatkowska nr 48–52. (Obraz *En Catalogne*, nr 49). Reprodukacja obrazu znalazła się w numerze pisma obok reprodukcji płótna Kwiatkowskiej *Głowa kobieca*; zob.: M. Kasterska, *Polskie malarki w Paryżu*, „Świat” 1922, nr 26, s. 11; por.: A. Wierzbicka, *Het Kwiatkowska*, [w:] też, *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900–1939*, Warszawa 2008, s. 217–220 (repr. s. 218).

¹¹ M. Kasterska, *Tegoroczny Salon Jesienny w Paryżu*, „Świat” 1924, nr 2, s. 8; zob.: A. Wierzbicka, *Het Kwiatkowska*, s. 111.

¹² E. Woroniecki, *L’art polonais à Paris. Exposition Permanente des Artistes Polonais au siège de l’Association France-Pologne, (deuxième session)*, La Pologne politique, économique, artistique et littéraire 1924, s. 361; cyt. za: A. Wierzbicka, *Het Kwiatkowska*, s. 147.

o rolę, jaką praca na południu odegrała w formowaniu się dojrzałego stylu artystki. Wyprawy na południe w połowie lat 20. XX wieku były czasem studiów nad kolorem, materią i powierzchnią malarską, u Kwiatkowskiej bardzo żywą, niespokojną, nakładaną warstwami niejednolitymi, kładzionymi równoległą, często skośną i jakby odcisniętą w materii kreską. Od 1927 r. wśród posyłanych na salony prac Kwiatkowskiej pojawiły się akty. Wystawić akt, nienależący do tradycyjnego repertuaru malarstwa kobiecego, jak na przykład pejzaż czy martwa natura, mogła będąc całkowicie pewną swych aspiracji i dążeń estetycznych. *Kobieta z tropików* (1927), *Akt z papugą* (1931) to obrazy, w których Kwiatkowska dążyła do osiągnięcia najwyższego poziomu w opanowaniu materii i w plastycznym modelunku postaci¹³. Sukces aktów nasuwał krytykom myśl, że swój talent Kwiatkowska powinna była wyrazić w rzeźbie. Ilość zachowanych w archiwach studiów aktu, rysunków wykonanych ołówkiem, sangwiną lub kredą, wyjątkowych w mistrzowskim prowadzeniu kreski, zbliżonych formalnie do prac Fouty, pozwala na oszacowanie wyjątkowego talentu Het Kwiatkowskiej. Na indywidualnej wystawie w galerii Art et Artistes Polonais w 1933 r. Kwiatkowska wystawiła monumentalną i nieco tajemniczą w wymowie kompozycję o znamennym tytule *Equilibre* (*Równowaga*, 1933) (il. 1)¹⁴. To jeden z najczęściej reprodukowanych obrazów Het. Kobiecej, ujętej monumentalnie postaci z pierwszego planu towarzyszą dwie inne, wylaniające się z bogato modelowanego i bardzo plastycznego tła. Każda z postaci jest inna, od lekko naszkicowanej, przez ujętą kolorowym modelunkiem o dominancie błękitu, po centralną, pierwszoplanową, najpełniejszą w wyrazie. Każda patrzy w inną stronę, lecz wspólnie stanowią jakby pień tego samego drzewa. Można je uznać za Trzy Gracje ukazane przez filtr indywidualnej interpretacji artystki. Warto również zaryzykować tezę, że to trzy składowe triady, Rysunek-Kolor-Forma, tworzące równowagę, na której Kwiatkowska pragnęła oprzeć swoją sztukę. W rysach pierwszoplanowej, kobiecej postaci uderza podobieństwo do Marcelle Challiol (1902–1958), malarki, towarzyszki życia Het Kwiatkowskiej.

W latach 30. XX wieku Kwiatkowska osiągnęła sukces, dała się poznać jako doskonała portrecistka, podróżowała do Holandii, Anglii i Szkocji, gdzie jej portrety znalazły szczególne uznanie i gdzie otrzymywała liczne zamówienia. W tym kontekście należy rozumieć uwarunkowaną wieloma czynnikami decyzję o przeprowadzce na południe. Postępująca z wiekiem (Het w momencie osiedlenia się w Bramafam w 1935 r. miała 53 lata) choroba reumatyczna dokuczała artystce coraz bardziej i lekarze zalecali jej pobyt na południu¹⁵. W połowie lat 30. XX wieku zmieniła się dynamika artystycznego środowiska paryskiego, które ulegało stopniowemu rozproszeniu. Odeszły znane figury Montparnasse'u, malarze coraz częściej kontynuowali kariery poza granicami Francji; nową stolicą sztuki stawał się Nowy York. Decyzja przeniesienia się na południe Francji, podjęta przez Het Kwiatkowską

¹³ Oba te obrazy były komentowane przez polską krytykę, a ich reprodukcje znalazły się w prasie; zob.: „Świat”, 1928, nr 1, s. 6 repr. s. 4 (Salon Jesienny w Paryżu: *Kobieta afrykańska* (*Kobieta z Tropików – Femme des Tropiques*, 1927). „Sztuki Piękne”, 1931, nr 12, s. 477 (Salon Jesienny w Paryżu: *Kobieta z papugą*, 1931).

¹⁴ *Exposition de peintures Het Kwiatkowska*, Galerie Art et Artistes Polonais du 9 au 21 janvier 1933, nr 1 *Equilibre*. Obraz był wystawiany również w Amsterdamie na wystawie indywidualnej w galerii Kunsthandel Santee Landweer; zob.: J. S., *Het Kwiatkowska in den Kunsthandel Santee Landweer*, „Elsevier's” 1934, nr 44, s. 140–141, repr. s. 142 (Pod tytułem: *Vrouwelijke Figuren – Postaci kobiece*).

¹⁵ Het osiedliła się w departamencie Alpes Maritimes, gdzie klimat był wilgotny zimą i wiosną, co źle wpływało na reumatyzm, a zbyt gorący latem. Kwiatkowska wyjeżdżała więc często do sanatorium do Włoch (relacja J. F. Thibault, grudzień 2018, archiwum autorki).

i Marcelle Challiol, była więc, oprócz chęci ratowania zdrowia, także próbą uchronienia się przed konsekwencjami ekonomicznego, światowego kryzysu. Przed opuszczeniem Paryża, a co za tym idzie paryskiej pracowni, Het Kwiatkowska sporządziła fotograficzną dokumentację wybranych dzieł, korzystając z usług Marca Vaux (1895–1971), specjalizującego się w fotografii dzieł sztuki¹⁶. Z zachowanego dziś w formie szczątkowej zbioru tych zdjęć możemy oszacować ewolucję malarstwa Het. Wiele obrazów znanych jest tylko z fotografii, jak *Pejzaż południowy* (Saint-Tropez)¹⁷. Oddalając się od Paryża, Kwiatkowska traciła kontakt z polskim środowiskiem artystycznym, z którym była ściśle związana przez cały okres aktywności w Paryżu. Cennym świadectwem istnienia owych więzów jest relacja fotograficzna z inauguracji Międzynarodowego Klubu Artystów, otwartego 16 października 1927 r. z inicjatywy Związku Artystów Malarzy Polskich w Paryżu. Inicjatywie przewodniczył Antoine Bourdelle, którego sztukę i nauczanie Kwiatkowska poznała podczas swych studiów w Académie de la Grande Chaumière, gdzie rzeźbiarz był pedagogiem w latach 1909–1920. Na uroczystości obecnych było wielu znakomitych polskich artystów, Kwiatkowska zajmowała wśród nich ważne miejsce. Na zdjęciu widzimy ją siedzącą w pierwszym rzędzie, razem ze wspomnianym już Bourdellem, Stefanem Kergurem, rzeźbiarzem i prezesem ZAMP, Olgą Boznańską, Frantzem Jourdainem (założycielem i przewodniczącym Salonu Jesiennego) i Aleksandrowicz (il. 2)¹⁸.

Het Kwiatkowska – Vieux Mas – prowansalski dom i pracownia

Po przeniesieniu pracowni na południe, w 1935 r., Kwiatkowska musiała stworzyć sobie nowe środowisko. Prowansalski dom Marcelle i Het żył sztuką, podobnie jak południowe siedziby Zawadowskiego czy Dory Bianki. Wizyty znanych osobistości ze świata kultury, bliskich przyjaciółek Het i Marcelle, wносиły do „wiejskiego życia” ożywienie i stanowiły inspirację do pracy twórczej. W Vieux Mas bywały znane artystki: światowej sławy włoska pianistka Renata Borgatti (1894–1964) oraz Amelie Posse-Brázdová (1884–1957), szwedzka pisarka, znana ze swego zaangażowania w ruch feministyczny i z działalności anty-nazistowskiej¹⁹. Nina Aleksandrowicz (1878–1945) spędzała w Vieux Mas pierwsze lata drugiej wojny światowej²⁰. Wszystkie trzy artystki były przez Het portre-

¹⁶ Oprócz dzieł sztuki Marc Vaux ilustrował życie artystyczne Montparnasse’u, fotografując pracownię i samych twórców, kawiarnie, słynne bale. Do najbardziej znanych jego klientów należeli Henri Matisse i rzeźbiarz Brancusi. Archiwum Marca Vaux znajduje się dziś w Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/ead.html?id=FRM5050-X0031_0000173 (dostęp: 5 listopada 2021).

¹⁷ Het Kwiatkowska, *Pejzaż południowy*, lata 20. XX wieku, fot. Marc Vaux, archiwum J. F. Thibault, Paryż.

¹⁸ Zdjęcie autorstwa fotografa S. Londyńskiego zostało opublikowane z komentarzem w czasopiśmie „Światowid”. Odbitka znajduje się w archiwum Biblioteki Polskiej w Paryżu i to na jej podstawie dokonałam analizy. W prasowej nocie legenda towarzysząca zdjęciu oprócz francuskich osobistości podaje tylko nazwiska Boznańskiej i Kergura. Analiza archiwów Kwiatkowskiej pozwoliła mi na zidentyfikowanie artystki na fotografii, i tym samym na stwierdzenie jej ważnej roli i pozycji w polskim środowisku artystycznym. Biblioteka Polska w Paryżu, numer inwentarza: THL.BPP.Phot.3149; por.: *Z życia artystycznego w Paryżu*, „Światowid: Ilustrowany Kurier Tygodniowy” 1927, nr 47, s. 15.

¹⁹ Archiwum Amelie Posse-Brázdovej znajduje się w szwedzkiej Bibliotece Narodowej w Sztokholmie. Zawiera ono m.in. korespondencję z Het Kwiatkowską (nr inw. SE S-HS Acc2002).

²⁰ W archiwach Kwiatkowskiej zachowała się fotografia portretu Niny z lat wojny. Nina malowała u boku Het i Marcelle, były to martwe natury i – częsty motyw jej późnej twórczości – gołębie, hodowane w Vieux Mas.

owane wielokrotnie. Portret Posse-Brázdovej znajduje się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Sztokholmie²¹. Sama właścicielka Vieux Mas w Bramafam, Marcelle Challiol, towarzyszka życia Het Kwiatkowskiej, była malarką²².

Z cennych wspomnień Jean François Thibault-Fischbachera, krewnego Marcelle Challiol i jednego ze spadkobierców dorobku Het Kwiatkowskiej, wyłania się obraz domu, w którym polska artystka żyła i tworzyła w latach 1935–1956. Kilka zabudowań położonych na zboczu wapiennego wzgórza wchodziło w skład gospodarstwa, zwane-go Vieux Mas. Oprócz głównej części mieszkalnej stały tam drobniejsze budynki: do jednego z nich dobudowano letnią pracownię malarską Het. Zacienione tarasy przy północnej fasadzie dawały chłód w upalne dni. Rząd starych, trzystuletnich cyprysów chronił mieszkańców od silnych porywów mistralu. „Dom utrzymywał się z upraw, w zależności od pory roku były to róże, zwane «majowymi», przeznaczone do produkcji perfum, irysy i tulipany, a także jaśmin”²³. Het rzadko wpuszczała domowników do pracowni – wymagająca i krytyczna wobec rezultatów swej pracy, a zarazem niecierpliwa, z silnym polskim akcentem, którego nigdy się nie pozbyła, rzucała po francusku: „znajdźcie mi pracownię na ulicy Grande Chaumière”²⁴. W Vieux Mas obrazy Kwiatkowskiej zajmowały większość miejsca, Marcelle powoli rezygnowała z malarstwa, zajmując się domem i licznymi gośćmi. Kwiatkowska, mimo braku możliwości wystawiania, nie zaprzestała pracy twórczej. Prowansalski dom przejął rolę galerii²⁵. Twórczość polskiej malarki, mimo kilku paryskich wystaw w latach powojennych, popadła w zapomnienie. Ocalone z Vieux Mas płótna świadczą o poszukiwaniach środków wyrazu i o drzemającym w artystce pragnieniu stworzenia rzeczy trwałych. Promienie światła ostro przebijające korony drzew w obrazie *Aleja Platanów przed zamkiem Château du Vignal*, grubo nałożone farbą, zmateriałizowane zostały jako trwałe element południowego pejzażu. Wszystkie składowe kompozycji: fasada, aleja, grube pnie platanów to powierzchnia malarska, powierzchnia żywa (**il. 3**). Taras *Vieux Mas w Bramafam*, (**il. 4**) wskazuje, że kompozycyjnie artystka unikała łatwych „widoków” i, nie zrywając więzów z klasyczną formą pejzażu, oddawała prymat materii. Również w martwych naturach czy bukietach kwiatów, tematach kobiecego malarstwa, ukazywała prawdziwy cel powstania obrazu: stworzenie równowagi między pierwszym planem a ożywionym materią malarską tłem. W niejednym obrazie Kwiatkowskiej to

²¹ Helena Het Kwiatkowska, *Portret Amelie Posse*, 1937, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Sztokholm, nr inw. NMGrh 2765. W archiwum Kwiatkowskiej znajdują się fotografie późniejszych portretów Posse, prawdopodobnie z lat 40. XX wieku. Archiwa te zawierają także zdjęcia portretu Renaty Borgatti.

²² Marcelle Challiol zdobywała artystyczne doświadczenie u boku malarza Jean-Francis Auburtina (1866–1930), z którym bywała na plenerach w Normandii. Była następnie uczennicą Clotilde Martin-Prégnard (1885–1945). Wystawiała w Salon des Artistes Français pejzaże z Varengeville (Normandia), widoki Paryża, (*Notre-Dame we mgle*). Uczęszczała także do Académie de la Grande Chaumière, gdzie prawdopodobnie spotkała Het Kwiatkowską. W 1930 r. Het Kwiatkowska zamieszkała z Marcelle pod adresem Quai aux Fleurs nr 1, przy Sekwanie i Ile St.-Louis, w Paryżu; źródło: J. F. Thibault, „Marcelle Challiol. Wspomnienie”, marzec 2020, rękopis archiwum autorki.

²³ J.-F. Thibault-Fischbacher, list do autorki artykułu z 5 marca 2012 r., archiwum autorki. Produkcja kwiatów przeznaczona była dla pobliskiej fabryki perfum w Grasse. Zamówienia przynosiły stały dochód pozwalający na utrzymanie posiadłości.

²⁴ J.-F. Thibault-Fischbacher, *Marcelle Challiol puis Het Kwiatkowska*, [w:] *Het Kwiatkowska. Les chairs de l'âme*, katalog wystawy Galerie Les Montparnos, Paryż 2018, s. 13.

²⁵ Po śmierci Kwiatkowskiej jej spuścizna trafiła razem z dorobkiem Marcelle Challiol do kilku spadkobierców. J. F. Thibault-Fischbacher stara się o ocalenie pamięci o obu artystkach.

właśnie tło, jakby fragment abstrakcyjnego malarstwa, przykuwa uwagę odbiorcy, bardziej niż realistycznie ujęte modele. Vieux Mas był w czasie wojennej zawieruchy przyjaznym portem, który czasem przyjmował uchodźców z Paryża, przybywających do „wolnej”, południowej strefy. Elizabeth Montagu zawdzięczamy barwne opisy Bramafram i atmosfery panującej w Vieux Mas: „Wspaniale było wyjść w balsamiczne, pachnące powietrze i skierować oczy na północ, w odległe góry. W tych magicznych godzinach wieczornych, gdy cykady wybuchały śpiewem [...], wciąż widziałam wioskę na przeciwległym zboczu wzgórza, jej smukłą dzwonnice na tle zachodniego nieba. Czasami wspinałam się na wzgórze wśród srebrzystych, cienistych drzew oliwnych do momentu, w którym wyobrażałam sobie, że widzę Morze Śródziemne”²⁶.

Elizabeth Montagu dzieliła przez kilka tygodni życie artystek, które w trudnym czasie wojny utrzymywały się z produkcji warzyw, poświęcając ogród kwiatowy – przedwojenne źródło dochodów nie miało już racji bytu w nowej sytuacji. Została dopuszczona do ogrodowych prac, otrzymała z sąsiedztwa odpowiedni strój, by nie wzbudzać podejrzeń i nie wyróżniać się na tle miejscowej ludności: płócienne spodnie, błękitne koszule oraz „chłopski”, słomkowy kapelusz. „[...] Het zasugerowała, że powinna namalować mój portret w moim chłopskim stroju. Zajęło to tygodnie, ale okazało się, że było jedną z jej najlepszych prac. Ze względów bezpieczeństwa nazwała ją po prostu 1940”²⁷. W prowansalskim domu Het i Marcelle echa wojny zagłuszał dźwięk fortepianu. Praca twórcza, praca mimo wszystko, była formą oporu i buntu wobec okrutnej rzeczywistości. „Kolacja była zawsze najlepszym momentem dnia. Dwie malarki zwykle siedziały przy sztalugach w ciągu dnia, ale Marcelle, była «Martą» domu i przygotowywała doskonałe, proste posiłki. Jadając przy świecach i unikając rozmów o wojnie, delektowaliśmy się wyjątkowo harmonijnymi posiłkami, jedząc domowe warzywa, gruby chleb chłopski i lokalny ser. Wszyscy byliśmy bardzo zmęczeni, ale Het nadal malowała, a jej pracownia była teraz wypełniona obrazami, których w czasie wojny nie można było sprzedać”²⁸.

Na namalowanym w 1942 r. *Autoportrecie* widzimy Het w stroju pracownika rolnego, być może w tym samym, który nosiła, dwa lata wcześniej, portretowana Elizabeth (il. 5)²⁹. Rzeźbiona silnymi emocjami twarz Kwiatkowskiej kontrastuje z prostym strojem. Wzrok zdaje się unosić ponad namacalną rzeczywistość pracowni i wyraża pytanie o przyszłość... Może także pytane o losy szarpanej wojennymi burzami dalekiej ojczyzny?

²⁶ E. Montagu, *Life as a Submarine*, [w:] *Honourable rebel: The Memoirs of Elizabeth Montagu*, Beaulieu 2003, s. 259.

Elizabeth Montagu Varley (1909–2002), brytyjska aktorka, asystentka produkcji filmowej, autorka scenariuszy i przedsiębiorca. W czasie drugiej wojny światowej znalazła się w brygadzie zmotoryzowanej we Francji, gdzie prowadziła karetkę. Poszukiwana przez gestapo, ukrywała się we Francji, w wolnej strefie. Po przedostaniu się do Szwajcarii została pracownikiem wywiadu brytyjskiego w ambasadzie w Bernie.

²⁷ *Portret Elizabeth Montagu*, uznany za jedną z lepszych prac Het, nie został do dziś odnaleziony. Poszukiwania prowadziła rodzina Elizabeth Montagu, a także spadkobiercy Het. Według jednej z możliwych hipotez płótno miało być przekazane, krótko po wojnie, do jednego z polskich muzeów przez siostrę Het Kwiatkowskiej, Jadwigę. Teoria ta nie znalazła potwierdzenia.

²⁸ Tamże, s. 272.

²⁹ Helena Het Kwiatkowska, *Autoportret*, 1942, olej na płótnie sygnowany i datowany, własność prywatna, Paryż.

Dora Bianka – nowoczesne życie – między Paryżem a południem

Dora Bianka w tym samym, trudnym czasie, przebywała również na południu, w swej prowansalskiej *bastide* zwanej La Victoria, w Aix-en-Provence (departament Bouches-du-Rhône). „Ustawiłam właśnie sztalugi naprzeciw wzgórz Aix, w posiadłości, która należała do rodziny Cézanne’a. Jestem szczęśliwa, że mogę pracować pod zachwycającym niebem”³⁰. Niecały miesiąc później prowansalski plener w nabytej niedawno posiadłości nabrał zupełnie innego znaczenia, a nowy dom stał się schronieniem przed niebezpieczeństwami, jakie niesła ze sobą wojna. „Życzę Pani szczerze, aby stała się Pani córką światła”, pisał w dedykacji dla polskiej artystki Georges Rouault (1871–1958) w 1926 r.³¹ Słowa te dotyczyły malarstwa Dory Bianki z okresu, gdy zajmowała ją, podobnie jak Georges’a Rouault, świat cyrku. Życzenie tego znakomitego francuskiego przedstawiciela awangardy dotyczyło areny cyrkowej i światła ramp, świata, który inspirował Biankę przez wiele lat. Życzenia te spełniły się w oddalonym od Paryża Marsylii, gdzie jej malarstwo od 1927 r. pod słonecznym niebem Prowansji przechodziło istotne transformacje ku świetlistości gamy barwnej. Okres zainteresowania cyrkiem jest jednym z bardziej znanych, jeżeli nie jedynym naprawdę znanym okresem w twórczości Dory Bianki, bo ściśle związanym z jej paryską karierą. Artystka osiągnęła bowiem rzecz dla wielu artystów trudną – nie tylko potrafiła rozwinąć karierę w Paryżu, lecz także zdobyć poczytne miejsce w środowisku artystów aktywnych na południu Francji, w Marsylii, i prowadzić tam prężną działalność, wystawiając i sprzedając swe prace. Można stwierdzić, że Dora Bianka była artystką o dużej renomie, jedną ze znanych postaci Montparnasse’u, uczestniczką życia artystycznego i towarzyskiego dzielnicy opanowanej przez awangardę³². Archiwa wskazują na jej bliskie kontakty z przedstawicielami różnych nurtów awangardowych, wśród rękopisów znaleźć można nazwiska takich artystów, jak: Juan Miro, Max Jacob, Mojżesz Kisling, André Salomon, Jean Cocteau, Georges Rouault czy Max Ernst³³. Klucz do sklasyfikowania artystycznej drogi polskiej artystki tkwi w odpowiednim zrozumieniu niezależnie prowadzonej kariery, opartej na niezwykle pracowitości, odwadze w dokonywaniu wyborów życiowych, ale także na poczuciu własnej wartości i świadomości celu. Dora Bianka nigdy nie zrezygnowała z bardzo osobistego pojmowania malarstwa jako prze-

³⁰ Tekst oryginału: „Pour le moment, j’ai planté mon chevalet devant les collines d’Aix et dans la maison qui avait appartenu à la famille de Cézanne. Je suis heureuse de travailler ici, sous le ciel admirable”. Dora Bianka, list do Jean Ballard, 8 sierpnia 1939 r. Villa La Victoria, Aix-en-Provence, archiwum „Cahiers du Sud”/Jean Ballard, Biblioteka Miejska Marsylia, JB MS 14937.

³¹ „Je vous souhaite avec candeur d’être fille de lumière”. Dedykacja na stronie tytułowej monografii G. Charensola jemu poświęconej, którą ofiarował artystce. Archiwum Fundacja Rose Taupin-Dora Bianka, Paryż.

³² Dora Bianka nie należała formalnie do żadnej grupy artystycznej. Uczestniczyła natomiast w Union des Femmes Peintres et Sculpteurs; brała udział w grupowych wystawach malarstwa kobiet obok takich malarek, jak: Madeleine Luka, Hermine David, Alicja Halicka, Mela Muter, Susanne Duchamp, Valentine Prax.

³³ Życie i twórczość Dory Bianki zasługują na opracowanie monograficzne, które wykracza poza ramy artykułu. Archiwa udostępnione autorce przez Fundację Dora Bianka-Rose Taupin świadczą o ważnym miejscu, jakie polska malarka zajmowała w środowisku artystycznym Paryża w okresie międzywojennym, lecz także po drugiej wojnie światowej. Liczna korespondencja pozwala ustalić sieć kontaktów, prześledzić karierę artystyczną malarki. Szkicowniki, dzieła na papierze, zapiski tworzące zarys autobiografii, dokumentacja prasowa, stanowią niezwykle cenne źródło informacji, choć wymagają opracowania i krytycznej analizy, której dokonuje obecnie autorka artykułu.

słania bliskiego temu, które przyświeca poetom. Słowo, jako katalizator uczuć, ważne u surrealistów, z którymi miała bliskie kontakty, u Bianki prowadziło do zapisywania atmosfery miejsca, którą ukazywała na płótnie, z całym artystycznym i we właściwym „odcieniu”. W szkicownikach rysunki przeplatały się z fragmentami wierszy, tekstami przepisywanymi lub własnymi, choć w malarstwie daleka była od prostych metafor, a poetyckość wizji wyrażała głównie kolorem i lekkim prowadzeniem kreski. To, co jedni odbierać mogli jako wyraz niezdecydowania, kobiecej manieri, nieświadomości celu, było dla artystki jedynie etapem prowadzącym do osiągnięcia pełni swej sztuki. „Malarstwo to cudowne wymykanie się spod cierpień dnia codziennego. Nie jestem zadowolona z moich obrazów. Cierpię, gdy nie udaje mi się nadać im rozmachu. Trzeba piąć się w górę, do czystego malarstwa”³⁴. Te zapiski, nigdy niepublikowane, choć mające stanowić przyczynek do autobiografii, świadczą o tym, że malarstwo było dla Dory Bianki misją, powołaniem do piękna. „Malarstwo Dory Kucembianki jest wymownym świadectwem nowoczesnego życia”, pisał w 1927 r. Edward Woroniecki w związku z indywidualną wystawą artystki w paryskiej galerii Mots et Images³⁵. Woroniecki donosił regularnie o paryskich wystawach Dory Bianki, podkreślając jej nowoczesność i nowoczesność³⁶. Częściej jednak przeczytać można było o jej „kobiecej wrażliwości” i „czarującym talencie”. Słynąca z wyjątkowej urody i ujmującego sposobu bycia Dora Bianka robiła duże wrażenie jako osobowość, co często przesłaniało, w oczach krytyki głównie reprezentowanej przez mężczyzn, istotę jej artystycznych aspiracji. Dlatego stawiała sobie wciąż nowe cele, czerpiąc ze zdobyczy nowoczesnej sztuki, z osiągnięć awangardowego malarstwa i zapewne także fotografii. Gdy zestawiano malarstwo Bianki ze sztuką współczesnych jej artystów, przywoływano twórczość Marie Laurencin ze względu na delikatny koloryt, Mojżesza Kislinga ze względu na zamiłowanie do południa czy Raoula Dufy’ego ze względu na nowoczesne ujęcia kompozycyjne. Pisali o niej wybitni krytycy, zarówno paryscy, André Salmon, Waldeemar Georges, André Warnod, Charles Kunstler, Paul Fierens, Michel Georges-Michel czy związani z regionalną prasą południa: Henri Herault, Gabriel Bertin, Roger Brielle i Jean Ballard. Prasa kobieca natomiast interesowała się artystycznymi sukcesami Bianki, poświęcając dużo miejsca także opisom jej losów, podając elementy biografii w różnych wariantach w zależności od autora, co sprzyjało otaczającej artystkę tajemniczej atmosferze. Dora Bianka zajmowała pod koniec lat 20. i w latach 30. XX w. pozycję francuskiej *vedette*, czyli gwiazdy. Sama bardzo dbała o swój wizerunek, w archiwach znajdują się portretowe fotografie z najlepszych pracowni paryskich atelier, takich jak: Pierre Choumoff, Teddy Piaz, bracia Manuel, Laure Albin Guillot (il. 6). Reprezentowała wzór kobiety-artystki, modnej, uprawiającej sport (jazz, jazdę konną, pływanie), ubierającej się według najnowszych trendów, obecnej na wernisażach i balach artystów. To właśnie owo nowoczesne spojrzenie skłaniało ją do wyboru trudnych, plastycznych rozwiązań, kiedy studiowała lustrzane odbicia artystów cyrkowych

³⁴ „La peinture est un échappement féérique de la souffrance de tous les jours. Je ne suis pas contente de mes toiles. Je souffre de ne pas leur donner davantage d’élan. Il faut monter plus haut, à la pureté même”. Rękopis, niedatowany, zeszyt zatytułowany *Début de biographie (Początek biografii)*, archiwum Fundacja Rose Taupin-Dora Bianka, Paryż, tłumaczenie – M.Ch.-F.

³⁵ E. Woroniecki, *L’Art polonais à Paris. [...] Madame [Kucem]bianka aux «Mots et Images» [...] La Pologne politique, économique, littéraire et artistique*, 1927, II półroczje, s. 553; cyt. za: A. Wierzbicka, *Artyści polscy w Paryżu*, s. 211.

³⁶ Por.: A. Wierzbicka, *Dora Kucembianka*, [w:] *Artyści polscy w Paryżu*, s. 208–213. Większość przytaczanych fragmentów krytyki artystycznej dotyczącej Dory Kucembianki wyszło spod pióra Edwarda Woronieckiego (1886–1960).

w loży Fratellinich, gdy malowała akrobatów w splocie cyrkowych lin areny, stosując odważne skróty perspektywiczne i wreszcie gdy, odkrywając południowe światło Marsylii, tworzyła, począwszy od 1927 r., indywidualną wizję miasta i portu. W jej metodzie tworzenia obrazu istniała zbieżność z postulatami nowoczesnej fotografii: postrzeganie rzeczywistości we fragmentach, zapisywanie wizji, a nie tworzenie ponadczasowego obrazu portu, tak jak czynił to Kisling w swych widokach Marsylii. Fotografia niosła ze sobą swobodę ukazywania rzeczywistości i możliwość wpływania na zmysły³⁷. Zapisując wizję Marsylii, Dora Bianka korzystała z tych właśnie zdobyczy, a szczególnie z twórczej swobody. Stąd budynki wydają się przechylone, uliczki zbyt kręte lub prowadzące donikąd, portowe holowniki czy jachty ukazywane są jakby z góry, fasady domów poprzecinane graficzną siatką linii telegraficznych a napisy i szyldy ucięte w połowie. Jakże znamienne w tym kontekście zdają się zapiski artystki: „Marsylia, błogie upojenie bliskie temu, jakie wywołuje sztuka – konieczny do tworzenia element” i dalej czytamy: „Marsylia, miasto bliskie mojemu sercu, tu wznoszę się ponad wszystko, co w życiu mnie więzi. Uwielbiam ją! Spacerując po Starym Porcie czuję się wolna, wolna!”³⁸.

Dora Bianka – malarka Marsylii

W 1927 r. Dora Bianka zamieszkała w Hôtel Nautique przy Starym Porcie w Marsylii, w miejscu określanym żartobliwie mianem „Villa Medici” ze względu na najazd paryskiej bohemy. Świadectwem jej pracy są szkicowniki zawierające żywy opis marsylskiego życia: portrety marynarzy, handlarek ryb, widoki nabrzeży portowych i zakazanych dzielnic, portowe bary, pomosty, latarnie i maszty oraz stalowa i emblematyczna konstrukcja wysokiego mostu przeładunkowego, łączącego dwa brzegi Starego Portu (Pont Transbordeur). Na wystawę w Salonie Tuileryjskim w 1928 r. Bianka wysłała obraz *Remorqueurs* (Holowniki), który zdobył szybko uznanie krytyki i oznaczył nowy etap w karierze Dory Bianki, związany z południem. Często reprodukowane we francuskiej prasie płótno było zapewne także cenne jako kompozycja dla samej artystki; istnieje inna jego wersja, która dziś znajduje się w polskiej kolekcji prywatnej (il. 7)³⁹. Temat ten był podejmowany chętnie przez przedstawicieli fowizmu, Charles’a Camoina czy Alberta Marqueta, a w latach 20. XX wieku przez Alberta André czy Mojżesza Kislinga⁴⁰. Dymiące, kolorowe kominy holowników parowych dawały pretekst do ciekawych rozwiązań kolorystycznych. Dora Bianka motyw ujęła wręcz monumental-

³⁷ Podczas gdy w Paryżu debata wydawała się już skończona, w południowej, regionalnej prasie konieczna zdawała się wciąż obrona tezy, że fotografia jest sztuką; por.: M. Castelli, *La Photographie est-elle un Art?*, „Sud Magazine. Arts, Mondes, Sports” 1930, nr 38, s. 12–13.

³⁸ „Marseille, une douce ivresse semblable à celle de l’art – élément indispensable à la création”; „Marseille, ville près de mon cœur. Ici je vole allègrement au-dessus de toutes les choses qui m’emprisonnent dans la vie. Que je l’aime! En flânant sur le Vieux Port je me sens libre, libre!”, Dora Bianka, rękopis, niedatowany, zeszyt zatytułowany *Début de biographie* (*Początek biografii*), archiwum Fundacja Rose Taupin-Dora Bianka, Paryż, tłumaczenie — M.Ch.-F.

³⁹ Dora Bianka, *Remorqueurs* (Sprzedany jako *Stary Port i Notre-Dame de la Garde*), 1927, sygnowany i datowany 1927, 81 × 54, Dom aukcyjny Aix Enchères Art Robert Hours, E. Hours, L. Hugues de Valaurie 19 października 2013 r., nr aukcyjny 410. Zdjęcie dzięki uprzejmości domu aukcyjnego oraz W. i A. Olejnik. Obecnie w kolekcji W. i A. Olejnik w Polsce; por.: *Między Montmartre’em a Montparnasse’em: dzieła artystów z ziem polskich, działających w Paryżu w latach 1900–1939, z kolekcji prywatnych*, oprac. K. Jarmuł-Niemczyk, Katowice 2017.

⁴⁰ Por.: Mojżesz Kisling, *Port w Marsylii*, 1925, Petit Palais, Arts Moderne Fondation, Genewa.

nie, zachowując jednak harmonię, wprowadzając ład w profuzję elementów graficznych, stosując rytm kominów i masztów. Widziane nieco z góry holowniki ujęte zostały w zdeformowanej perspektywie. W tle, na wzgórzu, widnieje bazylika Notre-Dame de la Garde jako znak rozpoznawczy Marsylii i element równoważący kompozycję. Nowoczesność tej plastycznej wizji staje się jawniejsza, gdy zestawimy obraz Dory Bianki z artystyczną fotografią autorstwa Germaine Krull (1897–1985) z końca lat 20. XX wieku⁴¹. Zbieżność wizji nie świadczy o wzorowaniu się, lecz o przenikaniu się obu dyscyplin sztuki, malarstwa i fotografii, w latach 20. XX wieku i jest świadectwem podejścia Dory Bianki do zagadnień plastycznych. W czasie regularnych pobytów w Marsylii w latach 30. Dora Bianka coraz bardziej skupiała się na pracy nad kolorem. Charakterystyczna matowa gama olejów czy gwaszy stawała się znakiem rozpoznawczym stylu artystki. W ujęciu Paula Sentenaca: „W twórczości Dory Bianki okres marsylski oznacza przejście czarującą drogą, podczas której artystka wydaje się malować płatkami oleandrów i perłową masą muszli”⁴².

Dora Bianka szybko zyskała uznanie wśród znanych kolekcjonerów, marsylskich notabli, jak Hilaire Delfini, prefekt departamentu Bouches-du-Rhône, lekarz Henri Reynès, adwokat Vidal-Naquet czy Ernest Rouvier, dyrektor szpitala Hospices de Marseille, zaprzyjaźniony z Mojżeszem Kislingiem⁴³. Kolekcja Rouviera zawierała liczne pejzaże i portrety Kislinga. Od Dory Bianki kolekcjoner zakupił między innymi miejski pejzaż przedstawiający *Canal de la Douane* (1927) przy Starym Porcie w Marsylii (il. 8)⁴⁴. Jest to widok miasta sprzed transformacji z lat 1927–1929, podczas których kanał był zasypywany⁴⁵. Decyzja, podjęta z powodów higienicznych, była bardzo kontrowersyjna, uznawana za błąd w urbanistyce i za stratę dla miasta. Zniknęły widoczne na obrazie Bianki drewniane, podnoszone mosty, które nasuwały skojarzenia z krajobrazem weneckim, zamiast nich pojawił się parking jako znak czasu, modernizacji, odchodzenia od przewozów towarowych łodzią na rzecz transportu lądowego. Nadchodziła era samochodu. Dora Bianka była świadkiem tych transformacji i choć sama szła z nurtem nowoczesności, potrafiła zrozumieć istotę sporu. Przebywała w środowisku artystycznym związanym z pismem „Cahiers du Sud”, redagowanym przez Jeana Ballarda (1893–1973), poetę, literata i wydawcę, animatora życia artystycznego Marsylii. Redakcja pisma mieściła się na poddaszu jednego z budynków wychodzących na Canal de la Douane. Broniąc w swych artykułach starej zabudowy miasta, Jean Ballard zna-

⁴¹ Germaine Krull w 1927 r. poszukiwała nowej formy w fotografii, odniosła sukces albumem *Metal*, zawierającym abstrakcyjny obraz przemysłowej architektury; w 1929 r. fotografowała w tym samym stylu wieżę Eiffla, a w 1929 r. przebywała w Marsylii, gdzie interesowało ją życie i przemysłowe formy portu. Tekst jej marsylskich fotografii ukazała się, opatrzona tekstem André Suarès, w 1935 r.; zob.: G. Krull, A. Suarès, *Marseille*, Paris 1935.

⁴² P. S. [Paul Sentenac], *Dora Bianka. Peintre de Marseille*, „Sud Magazine” 1930, nr 46, s. 9: „Etape de Marseille dans la production de Dora Bianka se résume en un chemin enchanteur au long de quoi l’artiste semble peindre avec les pétales des lauriers-roses et la nacre des coquillages”.

⁴³ Por.: Mojżesz Kisling, *Portret Ernesta Rouvier*, 1934, dedykowany: „à mon cher vieux Ernest Rouvier qui m’a révélé et fait aimer la belle Marseille” (Mojemu drogiemu staremu Ernestowi Rouvier, który odkrył przede mną i pozwolił pokochać piękną Marsylię), aukcja 30 października 2010 r., Dom aukcyjny Leclerc-Marseille, nr 134. Kisling portretował kilka razy Ernesta Rouviera w latach 1926–1934.

⁴⁴ Dora Bianka, *Canal de la Douane*, 1927, olej na płótnie, sygnowany i datowany do lewej po prawej, na odwrocie na ramie napis: „Vendu à Mr Ernest Rouvier”, kolekcja prywatna, Aix-en-Provence.

⁴⁵ Dziś w tym miejscu znajduje się plac Estienne d’Orves, rozległa esplanada zamknięta dla ruchu kołowego.

laż w Dorze Biance sojusznika. Widok *Canal de la Douane* jest zapisem Marsylii odchodzącej w przeszłość, stąd może powściągliwość i wyrafinowanie gamy barwnej, brak odniesienia do nowoczesności, zastój. W „Cahiers du Sud” ukazywały się relacje z paryskich i marsylijskich wystaw Dory Bianki; korespondencja z Jeanem Ballardem z lat 1927–1951 świadczy o czynnym udziale malarki w życiu artystycznym regionu⁴⁶. Życie to, w latach 20. i 30. XX w., nie mogło oczywiście równać się paryskiemu. Płótna i gwasze z pobytów na południu podróżowały do Paryża, gdzie na indywidualnych wystawach rozślawiały Dorę Biankę jako artystkę, która świetnie i wręcz lepiej niż lokalni artyści oddawała atmosferę i charakter południa. Sukces przyniosła wystawa w paryskiej galerii Alice Manteau w 1927 r. Krytyka rozpisywała się szeroko o Dorze Biance jako o malarce Marsylii, wyrazicielce uroków klasycznego śródziemnego pejzażu za pośrednictwem nowoczesnej formy⁴⁷. Mimo iż od 1929 r. kontrakt wiązał ją z galerią Katii Granoff w Paryżu, to w latach 30. malarka organizowała wiele wystaw także w marsylijskich galeriach, w Galerie de France, w Atelier Nadar-Détaille przy słynnej ulicy Cannebière, w galeriach Le Radeau czy Bresset⁴⁸. Uczestniczyła regularnie w ekspozycjach Salon des Artistes de Provence jako przedstawicielka tzw. grupy paryskiej (m.in. obok Kislinga). Z biegiem lat została przez środowisko zasymilowana i w okresie po 1945 r. przyjęła rolę ambasadora prowansalskiej kultury⁴⁹. Wpłynęły na to z pewnością liczne wystawy, organizowane nawet w czasie wojennej zawieruchy. Artystka nie ustawała w wysiłkach, aby pracować i wystawiać mimo wszystko.

Dora Bianka – La Victoria – wśród ulubionych motywów Cézanne’a

W Aix-en-Provence podczas wojny pokazała w galerii Librairie de Provence obrazy malowane w swej posiadłości, leżącej nieco poza Aix, które wówczas było niewielkim miastem (il. 9)⁵⁰. Z willi La Victoria można było podziwiać panoramę Masywu Etoile, tak często pojawiającego się w pracach Zawadowskiego. Po przeciwnej stronie artystka miała widok na ulubiony motyw Cézanne’a, górę św. Wiktorii. Płótno *Le Matin à Aix* (*Poranek w Aix*) (1941) świadczy o chęci zmierzenia się ze znanym motywem, lecz także o doskonałym zrozumieniu prowansalskiego pejzażu, studiowanego każdego

⁴⁶ Korespondencja Dora Bianka-Jean Ballard 1927–1951, Fonds Ballard /Cahiers du Sud, nr inw. JBMs149, Biblioteka Miejska W Marsylii.

⁴⁷ Dora Bianka, wystawa w galerii Alice Manteau, Paryż, 5–20 grudnia 1927 r. Wycinki prasowe z archiwum Dory Bianki, Fundacja Rose Taupin-Dora Bianka, Paryż.

⁴⁸ Dora Bianka, Galerie Bresset, rue Paradis, Marsylia, wystawa 24 września–3 października 1936 r. Sukces wystawy uwieńczony został zakupem obrazu *Château de Lourmarin* przez władze Paryża. Drugi odnotowany przez prasę zakup do miejskiej paryskiej kolekcji miał miejsce w 1952 r. i dotyczył gwaszu *Port w Marsylii*.

⁴⁹ Z okazji pierwszego Festiwalu Sztuki Lirycznej Aix-en-Provence w 1948 r. (Festival International de Musique) Dora Bianka wzięła udział w wystawie ukazującej różne nurty malarstwa prowansalskiego, ukierunkowanego tradycyjnie na pejzaż. Festiwal, który stał się prestiżowym wydarzeniem i przyczyną trwającej do dziś, międzynarodowej renomy miasta, spowodował wzrost zainteresowania dawną stolicą Prowansji. Dora Bianka ilustrowała przy tej okazji własne prasowe noty rysunkami uliczek i fontann Aix; zob.: D. Bianka, *Magie d’Aix-en-Provence*, Opéra 2 juin 1948.

⁵⁰ Exposition Dora Bianka, Galerie Librairie de Provence, 11–18 lutego 1941 r. Bianka wystawiała też w czasie wojny w Marsylii (Salon du Printemps w Galerie Moullot, 12–23 maja 1942 r. – wystawa na rzecz Narodowej Pomocy Więźniom, Galerie Jouvene, czerwiec 1942), w Algierze, w Cannes i w Paryżu.

dnia⁵¹. Nabrzmiała intensywną ochrą ziemia, winnice, drzewa oliwne i cyprysy, pojawiająca się w błękitach, nieco rozmyta sylwetka góry jako zapowiedź gorącego dnia, wszystkie te elementy oddają rytm życia prowansalskiej ziemi (**il. 10**). „Zapomnieć, zapomnieć o krwawym obliczu naszego wieku, w łagodnym śnie, w upojeniu całkowitą harmonią, w tym, co jest pocałunkiem światła”⁵², artystka pisała tuż po zakończeniu wojny. Nie należy jednak odbierać tych zwierzeń jako świadectwa beczynnej i biernej postawy malarki podczas okupacji. Notka biograficzna zachowana w archiwach wymienia lapidarnie udział Bianki w ruchu oporu, a w archiwum fotograficznym znajdujemy fotografię polskiej artystki w wojskowym stroju, w towarzystwie amerykańskich żołnierzy z bazy w Vitrolles koło Marsylii. La Victoria miała w czasie wojny swoje tajemnice: w księdze przyjmowanych gości w La Victoria, oprócz nazwisk malarzy, krytyków, miejscowych notabli można znaleźć także nazwiska osób aktywnie zaangażowanych w ratowanie ludności pochodzenia żydowskiego⁵³.

Dora Bianka ceniła bardzo swój prowansalski dom, nabyty z własnych środków, choć kupiła go jako mężatka. La Victoria była jej miejscem, tam nabierała sił, tworząc, prowadziła dialog ze sobą, ze światem. Dwa nieudane małżeństwa, brak rodziny, docierające z rzadka wieści od krewnych z Polski, wspaniała, burzliwa kariera rozgrywana między Paryżem a południem, przyptywy i odpływy, miłość i rozpacz, samotność, to szybki bilans życia artystki. Bianka sprzedała posiadłość na dwa lata przed śmiercią swej przyjaciółce i opiekunce, Rose Galliègue Taupin (1924–2019), spadkobierczyni dorobku polskiej artystki. Dziś Fundacja Rose Taupin-Dora Bianka, pod egidą Fondation de France, z funduszy uzyskanych ze sprzedaży willi przydziela roczne stypendium dla młodych talentów z Ecole des Beaux-Arts w Paryżu. Laureatkami są często kobiety i zdarza się, że są to artystki z Polski. Historia zatoczyła krąg, nazwisko polskiej artystki znów rozbrzmiewa w Ecole des Beaux Arts przy ulicy Bonaparte, niby znak cichego zwycięstwa nad losem. Teodora Kucembianka na początku XX wieku, wbrew rodzinie i konwenansom, w tej właśnie szkole realizowała pierwsze marzenia o sztuce.

Epilog

W prowansalskich domach Het Kwiatkowskiej i Dory Bianki, mimo iż są wciąż zamieszkałe, nie znajdzie się już śladu życia i pracy twórczej polskich malarek. To, co pozostało, to miejsce w przestrzeni geograficznej Prowansji, przez które przebiega „zakrzywiona oś czasu” wytyczana rytmem odkrywania, urzeczenia, odchodzenia i powracania. „Osiedlić się” oznacza zrozumieć. Stanąć w miejscu, gdzie mieszkały i pracowały nasze twórczynie, to lepiej odczuć, kim były. Sen o domu w Prowansji, jaki stał się udziałem wielu polskich artystów malarzy, którzy za teren poszukiwań artystycznych wybierali i do dziś wybierają południową Francję, łączy w sobie mit

⁵¹ Dora Bianka, *Le Matin à Aix*, olej na płótnie, sygnowany i datowany 1941, tytuł na odwrocie, kolekcja prywatna Aix-en-Provence.

⁵² Dora Bianka, rękopis, 6 czerwca 1945 r., archiwum Fundacja Rose Taupin-Dora Bianka, Paryż, tłumaczenie – M.Ch.-F.

⁵³ Rodzina Charrier odwiedzała willę La Victoria, a także wernisaże wystaw Dory Bianki w Aix. Charrierowie zaangażowani byli we francuski ruch oporu. W ich posiadłości w Aix znalazł schronienie polski malarz, Sasza Blonder (późniejszy pseudonim André Blondel), od 5 sierpnia 1940 do 22 sierpnia 1942 r. W Aix-en-Provence ukrywali się także Kazimierz Zielenkiewicz Caziell, Lutka Pink i Ludwik Klimek; por.: M. Chrzanowska-Foltzer, *Du pluriel au singulier, le cheminement artistique d'André Blondel*, [w:] *André Blondel, le dessin fulgurant. De la couleur à la ligne*, Musée des Arts et Métiers du Livre, Montolieu 2016, s. 39–54.

i rzeczywistość. Zespalały się one tak mocno, że trudno odróżnić i tym bardziej rozstrzygnąć, czy prowansalski dom to znak sukcesu, szczytu osiągnięć i zwieńczenie kariery, czy raczej kolejny lub wręcz ostatni etap emigracyjnej, artystycznej drogi. W erze globalnej mobilności, obejmującej także artystów, zacierają się konieczność takiego wartościowania. Artysta łatwo może dziś przenieść pracownię i wirtualne archiwum w dowolne, wybrane przez siebie miejsce. Tym bardziej warto zapisać na kartach naszej historii sztuki, że na mapie kulturowej francuskiego, śródziemnomorskiego wybrzeża istniało i istnieje nadal wiele miejsc związanych z polską sztuką, z polskimi malarzami i malarkami. Artystyczne pracownie, stare *bastides*, prowansalskie *mas*, czy współcześnie już częściej mieszkania z balkonem, to także polskie miejsca kultury. Ocalenie pamięci o tych miejscach i o tworzących w nich artystach należy do nas.

LITERATURA

- Archiwum Marty Chrzanowskiej-Foltzer w Aix-en-Provence, korespondencja Thibault J.-F. z M. Chrzanowską-Foltzer; Thibault J.-F., „Marcelle Challiol. Wspomnienie”, rkps, marzec 2020.
- Biblioteka Miejska w Marsyli, archiwum Cahiers du Sud, JB MS 14937, korespondencja Jean Ballard–Dora Bianka.
- Fundacja Rose Taupin-Dora Bianka w Paryżu, archiwum Dory Bianki, Bianka D., Notatki, rękopis; Bianka D., „Début de biographie”, rkps.
- Bianka D., *Magie d’Aix-en-Provence*, Opéra 2 juin 1948.
- Castelli M., *La Photographie est-elle un Art?*, „Sud Magazine. Arts, Mondes, Sports” 1930, nr 38.
- Catalogue de la 1ère exposition du Groupe „La Jeune Pologne” à la Galerie du Musée Crillon*, Paris 1922.
- Chrzanowska-Foltzer M., *Du pluriel au singulier, le cheminement artistique d’André Blondel*, [w:] *André Blondel, le dessin fulgurant. De la couleur à la ligne*, Musée des Arts et Métiers du Livre, Montolieu 2016.
- , *Helena Het Kwiatkowska (1882–1996), une artiste polonaise oubliée*, [w:] *Het Kwiatkowska. Les chairs de l’âme*, Paris 2018.
- Détaille A., *Provence des mas et des bastides*, Marseille 1972.
- Dmochowska J., *W kręgu Pankiewicza*, Kraków 1963.
- Exposition de peintures Het Kwiatkowska*, Galerie Art et Artistes Polonais du 9 au 21 janvier 1933, Paris 1933.
- J.S., *Het Kwiatkowska in den Kunsthandel Santee Landweer*, „Elsevier’s” 1934, R 44.
- Kasterska M., *Polskie malarki w Paryżu*, „Świat” 1922, nr 26.
- , *Tegoroczny Salon Jesienny w Paryżu*, „Świat” 1924, nr 2.
- Krull G., Suarès A., *Marseille*, Paris 1935.
- Montagu E., *Life as a Submarine*, [w:] *Honourable rebel: The Memoirs of Elizabeth Montagu*, Beaulieu 2003.
- Pomierski M., *Exposition de „La Jeune Pologne”*, „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique” 1922, nr 399.
- Salon Jesienny w Paryżu*, „Świat” 1928, nr 1.
- Salon Jesienny w Paryżu*, „Sztuki Piękne” 1931, nr 12.
- Sentenac P., *Dora Bianka. Peintre de Marseille*, „Sud Magazine” 1930, nr 46.
- Thibault-Fischbacher J.-F., *Marcelle Challiol puis Het Kwiatkowska*, [w:] *Het Kwiatkowska. Les chairs de l’âme*, Paris 2018.
- Wierzbińska A., *Dora Kucembianka*, [w:] *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900–1939*, Warszawa 2008.

- Wierzbicka A., *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji, cz.: 2: Lata 1900–1929*, Warszawa 2015.
- , *Het Kwiatkowska*, [w:] *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900–1939*, Warszawa 2008.
- Wierzyński K., Zawado, [w:] *Cygańskim wozem. Poezja i Proza*, t. 2, Kraków 1981.
- Wodnicki A., *Obrazki z krainy d'Oc*, Kraków–Budapeszt 2012.
- Woroniecki E., *L'Art polonais à Paris*. [...] *Madame [Kucem]bianka aux „Mots et Images”* [...]. „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1927, II półrocze.
- , *L'Art polonais à Paris. Exposition Permanente des Artistes Polonais au siège de l'Association France-Pologne, (deuxième session)*, „La Pologne politique, économique, artistique et littéraire”, 1924, II półrocze.
- Z życia artystycznego w Paryżu*, „Światowid: Ilustrowany Kurier Tygodniowy” 1927, nr 47.

SPIS ILUSTRACJI:

1. Helena Het Kwiatkowska, *Equilibre*, (Równowaga), 1933, olej na płótnie, własność J. F. Thibault-Fischbacher, Paryż.
2. Inauguracja Międzynarodowego Klubu Artystów, Paryż, 16 października 1927 r. Helena Kwiatkowska w pierwszym rzędzie, czwarta od prawej, Biblioteka Polska w Paryżu, THL.BPP. phot. 3149.
3. Helena Het Kwiatkowska, *Aleja Platanów przed zamkiem Château du Vignal*, lata 30. XX w., olej na płótnie, własność J.F. Thibault-Fischbacher, Paryż.
4. Helena Het Kwiatkowska, *Taras Vieux Mas w Bramafam*, lata 30. XX w., olej na płótnie, własność Ph.Thibault, Epinay, Francja.
5. Helena Het Kwiatkowska, *Autoportret*, 1942, olej na płótnie, sygnowany i datowany, własność prywatna, Paryż.
6. Portret Dory Bianki, zakład fotograficzny Teddy Piaz, Paryż lata 20. XX w. Archiwum Dory Bianki, Fundacja Rose Taupin–Dora Bianka.
7. Dora Bianka, *Remorqueurs*, 1927, olej na płótnie, 81 × 54, sygnowany i datowany 1927. Dom aukcyjny Aix Enchères Art, R. Hours, E. Hours, L. Hugues de Valaurie, 19 października 2013 r., nr aukcyjny 410 (Sprzedany jako *Stary Port i Notre-Dame de la Garde*). Zdjęcie dzięki uprzejmości domu aukcyjnego oraz W. i A. Olejnik. Obecnie w kolekcji W. i A. Olejnik w Polsce.
8. Dora Bianka, *Canal de la Douane*, 1927, olej na płótnie, 55 × 46, sygnowany i datowany; na odwrocie na ramie napis: „Vendu à Mr Ernest Rouvier”, kolekcja prywatna, Aix-en-Provence.
9. Willa La Victoria pod Aix-en-Provence, Lata 30. XX w., zdjęcie z archiwum Dory Bianki, Fundacja Rose Taupin–Dora Bianka.
10. Dora Bianka, *Le matin à Aix (Poranek w Aix)*, 1941, olej na płótnie, 81 × 59,5, sygnowany i datowany, własność prywatna, Aix-en-Provence.

PROVENÇAL HOME. HELENA HET KWIATKOWSKA AND DORA BIANKA, POLISH ARTISTS IN SOUTHERN FRANCE

Through referring to various documents and source materials, this paper analyses the careers of two Polish painters, Helena Het Kwiatkowska (1882–1956) and Dora Bianka (1896–1979), who, during the interwar period, became successful and recognised not only in Paris but also in the Mediterranean region. Provence, understood broadly as the land of imagination, played an important role in lives and careers of both painters. In the 1930s, Kwiatkowska's and Bianka's Provençal homes were the visible proof of the strong bond between the two artists and Southern France. Het Kwiatkowska was strongly connected with the Alpes-Maritimes region as she lived near Châteauneuf de Grasse. Although Dora Bianka worked and exhibited her work in Marseille, she lived in Aix-en-Provence, the city of Paul Cézanne. The analysis the works of both painters

through iconographic and artistic perspective allows to determine how their bonds with Southern France influenced their careers and paintings. The paper attempts at bringing attention to the forgotten Polish female painters whose works have only recently started to appear in Polish galleries and who deserve more detailed publications devoted to them.

KEY WORDS: Polish female artists in Southern France in the twentieth century, female painters, Polish traces in Provence, Het Kwiatkowska, Dora Bianka

PROWANSALSKI DOM. HELENA HET KWIATKOWSKA I DORA BIANKA, POLSKIE ARTYSTKI NA POŁUDNIU FRANCJI

Autorka, na podstawie dotychczas nieopracowanych dokumentów źródłowych, dokonuje analizy przebiegu karier polskich malarek, Heleny Het Kwiatkowskiej (1882–1956) i Dory Bianki (1896–1979), które w okresie międzywojennym osiągnęły sukces w swojej dziedzinie, rozwijając kariery nie tylko w Paryżu, lecz także w obszarze Morza Śródziemnego. W życiu i twórczości obu artystek Prowansja, rozumiana szeroko, jako terytorium wyobraźni, zajmowała szczególne miejsce. W latach 30. XX wieku świadectwem silnej więzi łączącej artystki z południem Francji były ich prowansalskie domy. Het Kwiatkowska związana była z regionem Alpes-Maritimes, mieszkając nieopodal Châteauneuf de Grasse. Dora Bianka pracowała i wystawiała w Marsylii, a posiadała dom w Aix-en-Provence, w mieście Paula Cézanne’a. Analiza wybranych dzieł obu malarek, pod względem ikonograficznym i artystycznym, pozwala prześledzić, jak odkrywanie południa, a w efekcie osiedlenie się tam, wpływało na charakter ich twórczości oraz na przebieg karier. Artykuł jest próbą przywrócenia pamięci o zapomnianych, polskich malarkach, których obrazy trafiają coraz częściej do polskich kolekcji, i których sylwetki, w kontekście odnalezionych źródeł, zasługują na obszerne, monograficzne opracowanie.

SŁOWA KLUCZOWE: polskie artystki na południu Francji w XX w., malarstwo kobiet, polskie ślady w Prowansji, Het Kwiatkowska, Dora Bianka



1. Helena Het Kwiatkowska, *Equilibre*, (Równowaga), 1933



2. Inauguracja Międzynarodowego Klubu Artystów, 16 października 1927 r.
Helena Kwiatkowska w pierwszym rzędzie, czwarta od prawej



3. Helena Het Kwiatkowska, *Aleja Platanów przed zamkiem
Château du Vignal*, lata 30. XX w.



4. Helena Het Kwiatkowska, *Taras Vieux Mas w Bramafam*, lata 30. XX w.



5. Helena Het Kwiatkowska, *Autoportret*, 1942



6. Portret Dory Bianki, zakład fotograficzny Teddy Piaz, Paryż lata 20. XX w.



7. Dora Bianka, *Remorqueurs*, 1927



8. Dora Bianka, *Canal de la Douane*, 1927



9. Willa La Victoria pod Aix-en-Provence, Lata 30. XX w.



10. Dora Bianka, *Le matin à Aix* (*Poranek w Aix*), 1941