

HISTORIA SZTUKI

„ROZMOWY PROWANSALSKIE” — POLSCY MALARZE NA POŁUDNIU FRANCJI OD 1909 ROKU DO DZIŚ¹

Marta CHRZANOWSKA-FOLTZER (Francja)

Życie artystyczne Prowansji staje się coraz częstszym tematem badań francuskich historyków sztuki. Liczne wystawy organizowane w ciągu ostatnich dziesięciu lat, a także opracowania naukowe i sympozja, starają się ukazać rolę jaką odegrało południe Francji w rozwoju sztuki XX w. Tym ostrzej jawi się w tym kontekście potrzeba całościowego spojrzenia na kwestię polskiego dorobku artystycznego związanego z śródziemnomorską, południową Francją. Polska twórczość artystyczna związana z obszarem śródziemnomorskim jest prawie nieznana we Francji, w Polsce zaś traktowana nie jako zjawisko, lecz częściej jako epizod w twórczości poszczególnych artystów i jako taka przedstawiana w opracowaniach i katalogach. Badania wybitnych polskich historyków sztuki nad działalnością kolonii artystycznej w Paryżu 1890–1918,

¹ Artykuł na podstawie pracy doktorskiej: M. Chrzanowska-Foltzer, „«Conversations provençales» — les peintres polonais en France méditerranéenne de 1909 à nos jours. Étude sur les influences et les échanges artistiques”, t. 1–3, Université de Provence, Aix Marseille I, praca doktorska pod kierunkiem prof. Claude’a Massu, grudzień 2007, mps. Tekst wygłoszony na konferencji w siedzibie Polskiej Akademii Nauk w Paryżu, 29 maja 2008 r. Skrócona wersja ukazała się w: *Annales. Centre Scientifique de l’Académie Polonaise des Sciences à Paris* 2009 wol. 11, s. 185–211.

nad twórcami zaliczanymi do Szkoły Paryskiej czy nad polskimi artystami pracującymi w Bretanii rzucają nowe światło na rozwój sztuki polskiej XX w. W zestawieniu z owymi osiągnięciami w znaczący sposób jawi się brak całościowego opracowania dotyczącego polskich malarzy na południu Francji. Kolonia polskich malarzy w Bretanii doczekała się w 2004 r. monograficznej wystawy i obszernego opracowania pod redakcją Barbary Brus-Malinowskiej. W kolekcjach muzealnych, w galeriach i w zbiorach państwowych lub prywatnych, zarówno polskich, jak i francuskich, znajduje się pokaźna liczba polskich dzieł związanych z południową Francją. Zbiór ów zmusza historyka sztuki do postawienia pytań o genezę, historię i o znaczenie owego dziedzictwa, które zrodziło się z podróży artystycznych polskich twórców na śródziemnomorskie, francuskie wybrzeże. Warto prześledzić losy polskich artystów, którzy docierali z różnych ośrodków artystycznych (Kraków, Warszawa, Łódź, Lwów) do tej kolebki sztuki, jaką było wówczas południe Francji.

Rozmowa, konwersacja, zawierająca swoiste aluzje, odniesienia, błyskotliwe dialogi należące dziś do dziedzictwa literatury to ważne elementy kultury i nieodłączne aspekty tożsamości prowansalskiej. Rozmowa może tu być rozumiana także jako odpoczynek śródziemnomorskiego podróżnika, zaangażowanego w dialog w naturze i z naturą. Ta swoista konwersacja, dzięki której poezja chwili przetrwała w nieskończoność, wpisuje się w tradycję bukolik, eklog czy pieśni. Zainteresował mnie właśnie specyficzny charakter dialogu z naturą, ze sztuką prowadzonego przez polskich malarzy, gdzieś na marginesie wielkich dyskusji estetycznych, u południowych wybrzeży Morza Śródziemnego. Rozmowa, pojęta jako spontaniczny przepływ opinii, w sposób odpowiedni obrazuje wymianę między francuskimi i polskimi twórcami dotyczącą malarstwa i prowadzoną na południu Francji na przestrzeni XX w.

Rozmowa prowansalska — w ten oto sposób malarz Pierre Bonnard (1867–1947) nazwał swoje płótno, na którym odnaleźć można znane osoby — Martę Bonnard, żonę artysty oraz polskiego twórcę Józefa Pankiewicza (1866–1940). Bonnard nie umieścił siebie na płótnie, choć sam był postacią niezwykle istotną, gdy idzie o wymianę artystyczną jaka zrodziła się na południu Francji między artystami polskimi i francuskimi². To prowansalskie dzieło Pierre’a Bonnarda, które zachęca — już przez sam tytuł — do poetyckich interpretacji, sytuuje nas w centrum rozważań na temat wspomnianej wyżej wymiany artystycznej.

Okres jaki obejmuje obecne opracowanie jest niezwykle szeroki. Różne ramy czasowe były do rozważenia jak to sugerują prace poświęcone polskiej kolonii artystycznej we Francji lub też zajmujące się problematyką malarstwa Prowansji. Ramy czasowe niniejszego opracowania otwiera symbolicznie rok 1909, data wspólnej podróży Józefa Pankiewicza i Pierre’a Bonnarda do Saint Tropez. To wydarzenie zapoczątkowało serię podróży artystycznych polskich twórców, udających się na odkrywanie południa. Gdy idzie o datę zamykającą badania nad polską twórczością na południu Francji, nie należy zatrzymywać się na okresie II wojny światowej. Rozdział historii sztuki, który się po niej otwiera ma istotne znaczenie dla rozważanej tutaj problematyki, zwłaszcza gdy idzie o ciągle zbyt mało znaną, a tak przecież istotną działalność polskich artystów na emigracji.

Jest to okres niezwykle interesujący, jeśli chodzi o kontynuację karier artystycznych polskich artystów osiadłych na południu Francji. Ciekawy jest również ze względu na powstawanie ważnych ośrodków kultury polskiej na południu, a co do czasów

² Pierre Bonnard, *Rozmowa prowansalska*, (zw. także *Siesta*), 1911, przemalowany w 1927, olej na płótnie, 129 × 201 cm, Praga, Muzeum Sztuki Współczesnej.

współczesnych intrygujący ze względu na szczególne zainteresowanie południem, jakie obserwuje się śledząc popularność południowych plenerów malarskich, jak również zainteresowanie młodzieży studenckiej studiami w ośrodkach artystycznych południowej Francji.

Tytuł niniejszego opracowania sugeruje odniesienie badań do Prowansji, czyli do konkretnego terytorium, które należy jednak rozumieć tutaj jako obszar wyimaginowany, jako strefę kulturową, o swoistej specyfice związanej z intensywną wymianą artystyczną. Prowansja jest obszarem kulturowym zyskującym na przestrzeni wieków wciąż nowe terytoria wyobraźni. Z tego powodu należy objąć refleksją teren szeroko pojętej Prowansji lub inaczej Południa odkrywanego przez polskich artystów, to znaczy śródziemnomorskie, francuskie wybrzeże od Menton do Collioure a także środkową Prowansję, zajmującą obszar wewnątrz lądu.

Obecność awangardy na południu Francji obserwowana od końca XIX w., zapoczątkowana przez podróże artystyczne Vincenta van Gogha (1853–1890) i Paula Gauguina (1848–1903), a najlepiej zobrazowana przez samego Paula Cézanne’a (1839–1906), „którego nazwisko równało się dla wielu pokoleń artystów z rozwojem sztuki XX wieku” i którego rolę dla polskiej sztuki współczesnej znamy, była czynnikiem decydującym przy wyborze kierunku podróży przez artystów francuskich, lecz także i polskich³. Nurty takie jak fowizm, kubizm otwierały nowe horyzonty, dostarczały nowych środków wyrazu, łącząc się w pewnym momencie na stałe z nazwami miejscowości takich jak Cassis, l’Estaque, Aix-en-Provence, Martigues, Collioure, Saint Tropez lub Céret, które stawały się ośrodkami sztuki, miejscami „zawładniętymi” przez malarstwo.

Polscy malarze pracujący na południu znaleźli się w strefie oddziaływania francuskiej sztuki i podróżowali wzorem francuskich kolegów, wędrowali ich ścieżkami. Trzeba podkreślić jak istotny tu był świadomy wybór naszych artystów, poszukiwanie środków dla realizacji estetycznych założeń, jednak bez wyzbywania się własnej wrażliwości artystycznej. Zagadnienie wpływów artystycznych wiąże się bowiem nierozdzielnie z kwestią przekraczania właśnie owej sfery wpływów i z potrzebą wykształcania indywidualnego spojrzenia i w taki sposób jest ono traktowane w niniejszym opracowaniu. Szeroko rozumiana wymiana artystyczna między polskimi i francuskimi twórcami, dotycząca poszukiwań malarskich na południu Francji a rozgrywająca się na różnorodnych płaszczyznach, artystycznej i również czysto ludzkiej, wpisała się na stałe do historii sztuki XX w. Również wymiana wewnątrz polskiego środowiska artystycznego, aktywnego na południu Francji, jest zjawiskiem interesującym.

Na początku naszych rozważań należy przenieść się w wiek XIX by przypomnieć jak ważną rolę odegrali malarze „podróżnicy”, prekursorzy artystycznych wypraw na południe Francji. Teofil Kwiatkowski (1809–1891), Jan Mirosław Peszke (Jean Peské 1870–1949), Włodzimierz Terlikowski (1873–1951) wnieśli bardzo wiele, gdy idzie o obecność polskiej sztuki na południu Francji, choć ich działalność rozpatrywać należy w kategoriach indywidualności artystycznych.

Jean Peské był jednym z tych wybitnych prekursorów podróży na południe. Przebywał w Paryżu od 1891 r., gdzie poznał Paula Signaca (1863–1935), propagatora pointylizmu.

[Signac] wyjaśnił mi wszystkie zalety pointylizmu i wskazał Saint Tropez jako miejsce doskonałe na wakacje. W Saint Tropez miałem okazję często pracować u jego boku i zrobiłem wiele studiów pointylistycznych

³ D. Coutagne, *Introduction*, [w.] tegoż, *Peintres de la couleur en Provence 1875–1920*, Paris 1995, s. 14 [tłum. M. Ch.-F.].

— pisał Jean Peské⁴. Co pozostało z czasów tej interesującej wymiany i wspólnej pracy artystów? Istnieje ślad przynależności Jeana Peské do pointyizmu. Muzeum Annonciade w Saint Tropez posiada jego „pointylistyczny” obraz przedstawiający *Saint Tropez od strony Phare Vert*⁵. Spotkanie z południem było dla artysty początkiem swego rodzaju zauroczenia, które rosło w miarę coraz częstszych pobytów na śródziemnomorskim wybrzeżu.

W 1894 r. Peské, podążając właśnie śladami Signaca, dotarł do Collioure, małego portu rybackiego, miejscowości z którą pozostał związany do końca życia. To właśnie na południu Francji Peské znalazł odpoczynek dla schorowanego ciała i natchnienie dla malarskich poszukiwań. Osiadł początkowo w miejscowości Bormes les Mimosas, spędzając w niej najpierw tylko okres zimowy, a od 1910 do 1915 r. przebywając tam na stałe. Nabył dużą posiadłość dla rodziny oraz zbudował nad brzegiem morza niewielki domek zwany *Le Bastidoun* z przeznaczeniem na pracownię. Budynek ten stoi do dziś, wtopiony w krajobraz portu jachtowego i plaży. Widok rozpościerający się z Bormes, szeroki horyzont, barwa nieba, intensywność kolorów, wszystko to było zachętą do pracy. Artysta starał się uchwycić wrażenia w różnych technikach, malował akwarelę, techniką olejną, uprawiał grafikę. Pragnął uchwycić najdrobniejsze zmiany światła czy tonacji, analizując pejzaż w najdrobniejszych szczegółach. Mocno nasycony koloryt studiów świadczył o poszukiwaniach zbliżonych do fowistów. Peské traktował jednak kolor z niezwykłym wyczuciem, nie przekraczając granicy jaką wyznaczała mu natura, swoisty „słownik sztuki”.

Wkrótce jego ulubionym motywem stało się drzewo. To właśnie malując drzewa mógł najlepiej wyrazić wierność przyrodzie, dbałość, czasem obsesyjną, w dochodzeniu prawdy o naturze. O widokach zatoczki Gouron, czy rozległych okolic wokół Le Lavandou i Bormes, Peské umieszczał często niewielkie sylwetki pasterzy czy zajętych przy pracach rolnych postaci, jakby przeciwstawiając majestatowi nieprzemijającej przyrody ulotność ludzkiej krzątaniny. Po paryskiej wystawie w Galerii Devambez w 1913 r. Peské zyskał miano „portrecisty drzew”. Artystyczna aktywność Jeana Peské dotyczyła również południa. W 1912 r. zorganizował w Bormes wystawę malarską, nakłaniając merostwo by zwróciło się z zaproszeniem do malarzy wypoczywających w okolicy. Sam wystawił imponującej wielkości gwasz *Stado na równinie w Bormes*, który dał początek miejskiej kolekcji obrazów, stając się tym samym zaczątkiem lokalnego muzeum⁶. To dzieło o doprowadzonej do perfekcji technice rysunku, wykorzystującej tusze i gwasz, o wyjątkowym zróżnicowaniu tonów, wyrażające syntezę formy, grę światła i cienia, należy do stałej ekspozycji Muzeum Historycznego w Bormes. W 1933 r. Peské, znakomity organizator, zrealizował jeszcze jeden istotny projekt artystyczny.

Muzeum w Bormes podsunęło mi pomysł na stworzenie i w Collioure muzeum, ale tym razem wyłącznie według mojego zamysłu. Zwróciłem się do czterdziestu uczestników Salonu Jesiennego, w tym dziesięciu to członkowie komitetu. Wszyscy odpowiedzieli na mój apel⁷.

⁴ Bibliothèque d’Art et d’Archéologie Jacques Doucet w Paryżu, sygn. MS. 523, J. Peské, *Mémoires*, manuskrypt Jean’a Peské od 1892 do 1941, cz. 3, s. 66 [tłum. M.Ch.-F.].

⁵ Jean Peské, *Saint Tropez et le Phare Vert*, ok. 1896, olej na płótnie, 38 × 55 cm, Saint Tropez, Muzeum Annonciade.

⁶ Jean Peské, *Le Troupeau dans la plaine de Bormes*, 1912, tusz, gwasz na papierze, 130 × 160 cm, Bormes-les-Mimosas, Muzeum Sztuki i Historii.

⁷ Bibliothèque d’Art et d’Archéologie Jacques Doucet w Paryżu, J. Peské, *Mémoires*, cz. 4, s. 88.

Muzeum liczyło 60 dzieł i reprezentowało „nowoczesne tendencje” w malarstwie. W 1940 r. Peské wystawiał w Collioure, w swoim muzeum po raz ostatni. Peské, nieustrudzony podróżnik, poznał znane, ważne dla malarstwa miejsca południowej Francji. Pracował w Saint Tropez, Collioure, Bormes, Le Lavandou, w Tulonie i w Marsylii. Artysta stronił od awangardowych nurtów. Jego poszukiwaniom artystycznym towarzyszyły zawsze, mimo wielkich sukcesów odniesionych w latach 20., zwątpienie i wewnętrzne rozterki. Niezwykle surowy dla samego siebie, krytyczny wobec innych, ceniący nade wszystko własną niezależność i uciekający od akademii, Peské nie wykształcił młodych malarzy. Był jednym z pierwszych twórców polskich, którzy wpisali się trwale w życie artystyczne południowej Francji.

Okres 1909–1918 nazwać można okresem odkrywania południa, odkrywania, które stawało się udziałem coraz większej liczby artystów polskich. Postać Józefa Pankiewicza, jego praca przy boku Pierre’a Bonnard’a, wymiana artystyczna i głęboka przyjaźń łącząca obu twórców stały się niejako bodźcem dla licznej rzeszy malarzy polskich ruszających na spotkanie z francuskim południem. Artystyczne peregrynacje uczniów Pankiewicza, Mojżesza Kislinga (1891–1953) i Jana Wacława Zawadowskiego (1891–1982), miały również fundamentalne znaczenie dla rozwoju tej drogi artystycznej. Trzeba także wskazać na rosnące w tym okresie zainteresowanie południem u artystów polskich pracujących w Bretanii, na przykład u Romana Kramsztyka (1885–1942) czy Eugeniusza Zaka (1884–1926).

Drogę na południe polskim artystom otworzył niewątpliwie Józef Pankiewicz. Od 1889 r. podróżował do Francji, odkrywał tam impresjonizm, a także sztukę Cézanne’a. Wracając do kraju pragnął obudzić nową myśl twórczą również na polskiej ziemi, tworząc tym samym silne więzy między kulturą francuską i polską. W 1906 został powołany na stanowisko profesora w krakowskiej akademii — jego wysoka kultura przyciągała uczniów do pracowni. Wypowiedzi Pankiewicza o sztuce francuskiej stwarzały podwaliny pod nową więź między Krakowem a Paryżem, o którym marzył przecież wtedy niejedyn młody adept sztuki. Przyjaźń Pankiewicza z Bonnardem, pierwszy wspólny pobyt w Saint Tropez, ich mityczne spotkanie z śródziemnomorskim wybrzeżem w 1909 r., rozmowy o sztuce przywołujące kwestię „zamiaru malarskiego”, to ważne etapy będące impulsem do dalszego odkrywania południa przez polskiego artystę. Na pierwszych płótnach z Saint Tropez Pankiewicz przedstawiał najczęściej port, zwracając się w sposób naturalny ku motywowi, który przyciągał go już w okresie podróży do Bretanii. Z czasem jednak artysta wędrował chętniej w głąb wybrzeża, poznając rozległe widoki jakie roztaczały się ze wzgórz schodzących do zatoki i notując wrażenia przy użyciu nowych rozwiązań plastycznych. Płótno stawało się powierzchnią malarską, obszarem gry barwnej, uzyskiwanej przez różnej grubości dotknięcia pędzla, przez natężanie lub rozświechtanie koloru. Pankiewicz zbliżał się w swych studiach do poszukiwań artystycznych awangardy, reprezentowanej przez Henri Matisse’a (1869–1954) czy Paula Signaca. Przebywając wielokrotnie w Saint Tropez, Pankiewicz ulegał tej wizji południa, która wiązała się z jednym z najtrwalszych mitów śródziemnomorskich, mianowicie z mitem Arkadii. Spotkanie z południem wpływało na wyobraźnię artystów, którzy własne zauroczenie zawierali w różnorodnych wizjach. U van Gogha i Bonnard’a wyrażało się ono przez ewokację Orientu. Pankiewicz zwracał się ku antykowi, ku wizjom ponadczasowym, idyllicznym, jak w obrazie *Pejzaż prowansalski ze scenami idyllicznymi* przypuszczalnie zwany także *Ekloga* (1911). Poetyka idylli otwierała przestrzeń ponadczasową, dawała schronienie przed zgiełkiem nowoczesności. Pozwalała również artyście wpisać się w nurt wielkiej tradycji kultury i jednocześnie odwołać się do nowoczesnych środków malarskich.

Podobnie jak Bonnard, Pankiewicz stworzył poetycką opowieść śródziemnomorską, *Powrót z kąpieli* (1911), dużych rozmiarów pejzaż z wplecionymi w roślinność, jak w gobelin postaciami, chroniącymi się od zgiełku cywilizacji w ponadczasową przestrzeń⁸. Dialog Pankiewicza z naturą i ze sztuką, zainicjowany na południu pobrzmiwał również w krakowskiej pracowni profesora. To za radą Pankiewicza młodzi artyści wyruszali do Paryża i jeszcze dalej, na południe. Mojżesz Kisling dotarł do Céret, ważnego miejsca spotkań kubistów w okresie 1912–1913. W tym samym czasie Jan Wacław Zawadowski pracował w okolicach Cahors, Saint-Cyrc-Lapauzie i Beaucaire, gdzie zastała go wojna⁹.

I wojna światowa oznaczała dla polskich artystów znajdujących się we Francji zaangażowanie na froncie, konieczność ucieczki lub internowanie, które zaskakiwało ich często właśnie na południowych ścieżkach¹⁰.

Kisling, ochotnik w wojsku francuskim został ranny i jako rekonwalescent udał się w 1917 r. do Saint Tropez, aby ratować zdrowie. Zyskał tam o wiele więcej. W otaczającej go, śródziemnomorskiej przyrodzie odnalazł odpowiednik własnej natury, zmiennej, wybuchowej, gorącej. W miarę upływu czasu czuł się coraz bardziej związany z południem, a dialog z prowansalską naturą trwał do końca twórczej drogi artysty. Kislingowi, tak jak wielu współczesnym mu malarzom pracującym w Saint Tropez, kolor objawił się z całą mocą. W jego obrazach znajdujemy afirmację życia (*Sjesta w Saint Tropez*, 1918), jak i transpozycję prowansalskiego pejzażu na niemal abstrakcyjne wizje (*Saint Tropez*, 1918)¹¹. Stał się malarzem wyrażającym radość życia, radość nieprzemijającą, gdyż opartą na głęboko odczuwanej harmonii z naturą.

Okres międzywojenny 1918–1939 to czas szczególnego oddziaływania południa na artystów polskich, przybywających tu licznie jako obywatele kraju, który w 1918 r. odzyskał niepodległość. Dynamika polskiego środowiska artystycznego w tym okresie dotyczy w głównej mierze Paryża, ale zauważalna jest także na południu Francji, które stało się obszarem intensywnych poszukiwań artystycznych, prowadzonych pod znakiem zarówno tradycji, jak i postępu. Również polskim artystom nie udało się uciec przed powracającym z wielką siłą pytaniem — jak malować po 1918 r., jaką drogę estetyczną wybrać? Z rozmów prowansalskich wyłaniały się nowe idee. To często właśnie na południu krystalizowały się zdobyte w Paryżu doświadczenia artystyczne. Drogi Pankiewicza i Bonnarda, pracujących wspólnie tuż po zakończeniu wojny w Saint Tropez, rozeszły się. Pankiewicz dążył ku nurtowi klasycznemu i pozostał przy swojej wizji nieodłącznej od natury, nie akceptując przejawów abstrakcji w twórczości swego przyjaciela Bonnarda. Zwrócił się ku twórczości Augusta Renoire’a (1841–

⁸ Józef Pankiewicz, *Pejzaż prowansalski ze scenami idyllicznymi (Ekloga)*, 1911, olej na płótnie, 121 × 149 cm; *Powrót z kąpieli*, ok. 1911, olej na płótnie, 112,5 × 146,5 cm, Kraków, Muzeum Narodowe.

⁹ Bogaty dorobek artysty z tego okresu zaginął. Zawadowski spędził okres I wojny światowej w Hiszpanii podobnie jak Pankiewicz i wielu innych polskich twórców.

¹⁰ Przypadek Marcina Samlickiego (1878–1945), zatrzymanego w Martigues jako obywatela austriackiego i internowanego w miejscowości Le Vigan w Sewenach w latach 1914–1919, jest charakterystyczny. Artysta starał się kontynuować działalność artystyczną mimo trudnych warunków materialnych i szkalujących oskarżeń o szpiegostwo. W Le Vigan Samlicki wszedł na drogę koloryzmu, rozwijał osobowość artystyczną, czerpiąc wiele od kolegi malarza Alberta Brabo, czytając traktaty malarskie i rozważając swoje wcześniejsze podróże na południe, do Beaucaire lub do portu Martigues, w którym spotkał przedstawiciela fowizmu Charlesa Camoina.

¹¹ Mojżesz Kisling, *Sjesta w Saint Tropez*, (Kisling z Renée), olej na płótnie, 90 × 110 cm; *Saint Tropez*, 1918, olej na płótnie, 46 × 55 cm, Genewa, Muzeum Petit Palais.

1919), stosując nawet jego „porcelanowe” kładzenie farby. Studiował realistów i mistrzów renesansu. Rozstanie z Bonnardem nie oznaczało jednak zerwania z południem, które Pankiewicz szczególnie sobie upodobał. Opuścił Saint Tropez, zbyt zatłoczone i hałaśliwe. Wybrał do pracy malownicze okolice Sanary, Cassis, i od 1927 r. La Ciotat, miejsca, które bardziej odpowiadały jego wrażliwości i których atmosferę ukazywał z wyjątkowym wręcz wyczuciem.

Uczniowie Pankiewicza, Kisling czy Szymon Mondszejn (1888–1979), prowadzili na południu indywidualne poszukiwania artystyczne i zbierali nowe doświadczenia. Podróże te były swoistą lekcją natury. W okresie zwanym przez historyków sztuki powrotem do porządku, problemy realizmu, tworzenia, odtwarzania, światła i formy, stawały z dwójką siłą przed twórcami pracującymi na południu. Poszukiwali oni sposobu na uzyskanie harmonii w odtwarzaniu otaczającej ich rzeczywistości. Problematyką główną było odpowiednie zastosowanie formy. Poszukiwanie „naturalnego porządku” odbywało się zapewne pod wpływem przyjaciela polskich artystów malarza André Deraina (1880–1954). Spotkanie przyjaciół Kislinga, Mondszejna i Deraina w Sanary w 1921 r., uwiecznione na fotografiach, świadczyło o wspólnym przeżywaniu prowansalskiego pejzażu. Poszukiwania artystów wiodły ku rehabilitacji klasycznego systemu figuracji. Kisling i Mondszejn odbierali bardzo indywidualnie lekcję Deraina. Kisling nasycił swą wrażliwość malarską pracując w okolicach Sanary, gdzie regularnie przebywał od 1925 r. W obrazach Kislinga z tego okresu wycucie koloru i formy podporządkowane jest idei ukazania istoty pejzażu. Mondszejn również wprowadził lekcję Deraina na swoje płótna prowansalskie. Drzewo stało się jednym z istotnych motywów obrazu jako stały znak plastyczny, element rytmizujący pejzaż. Było znakiem pozwalającym na oddanie istoty pejzażu, na ukazanie naturalnego rytmu południowego krajobrazu. Mondszejn poświęcił wiele płócien tym zagadnieniom, wędrując w latach 20. po Prowansji. W 1924 r. pracował w Collioure, w 1929 r. w okolicach Tuluzy. W kilku słowach artysta wskazał z czego wynikał uniwersalny charakter jego pejzaży, mówiąc o celu poszukiwań malarskich: „uchwycić sekret światła, twórcy form i źródła kolorów”¹². Podejście do otaczającej rzeczywistości miało u Mondszejna, jak i u Deraina podłoże duchowe, etyczne. Wiąż między estetyką a etyką wyrażała się w aspiracji artystów do osiągnięcia harmonii, do scalenia wszystkich środków plastycznych.

W tym czasie również dla Henryka Haydena (1883–1970), wybitnego kubisty, praca na południu Francji stała się etapem na drodze ku realizmowi, kiedy to możliwości rozwoju kubizmu wydały mu się definitywnie wyczerpane. To właśnie na południu próbował odzyskać wrażliwość oka. Asymilował lekcję natury, mając w pamięci dorobek Cézanne’a. W latach 1921–1922, w Sanary i w Cassis pracował nad pejzażami, w których uwidaczniało się szczególne poczucie formy.

W latach 20. południe stało się dla polskich artystów przybywających do Francji miejscem, które należało koniecznie odwiedzić. Przykłady francuskich kolegów, a także polskich artystów dłużej już zasiedziały nad Sekwaną podbudowywały w młodych adeptach sztuki chęć do odkrywania południa. Podróż na południe stała się modną, a niektóre miasteczka jak Saint Tropez zdobyły szczególną sławę i chcąc nie chcąc znosiły skutki owej mody. „Południe przestało być zacisznym, letniskowym schronieniem dla kilku wyłącznie oryginałów. Padło ofiarą hałaśliwego i barwnego

¹² Cyt. za: *Mondszejn*, [katalog wystawy], Musée Granet, Aix-en-Provence, 1993, s. 164.

tlumu” — tak malarka Alicja Halicka wspominała swą letnią wyprawę z 1924 r.¹³ La Ciotat, Collioure, Sanary, Cagnes były dla wszystkich polskich artystów, niezależnie od środowiska artystycznego z jakiego przybywali ani też od wieku, miejscowościami, które trzeba było odwiedzić za wszelką cenę.

Od 1925 r. port La Ciotat stał się miejscem ważnym dla polskiej kolonii artystycznej. Niezwykłe ukształtowanie terenu, piękna okolica sprawiły, że z chęcią wybierano to miasteczko na letnie plenery. Młodsze pokolenie uczniów Pankiewicza, należących do Komitetu Paryskiego odkryło to miejsce w lipcu 1925 r.¹⁴ Część grupy kapistów w składzie Józef Czapski, Artur Nacht-Samborski, Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybisowa, Dorota Berlinerblau-Seydenmann, osiedliła się w La Ciotat na letnie miesiące.

Teraz nam jest tutaj wprost bajecznie, pogoda cudowna, spokój absolutny, tematy do malowania wszędzie — Hanna Rudzka pisała do matki. — [...] Warunki wymarzone, aby malować. To też tylko tym jesteśmy zajęci, raj na ziemi¹⁵.

Droga (1925) Jana Cybisa to jeden z rzadkich, ocalałych przykładów dorobku kapistów z La Ciotat¹⁶. Obraz mówi jednak wiele na temat charakteru artystycznych poszukiwań jakie tam prowadzili. Wskazuje na jakość malarską, odsyła do przeżyć estetycznych niezależnych od tego, co płótno reprezentuje. Kapiści nie stanowili grupy jednolitej. Każdy z artystów po swojemu przeżywał spotkanie ze śródziemnomorskim wybrzeżem. *Pejzaż z zatoką* (1929) Artura Nachta-Samborskiego (1898–1974), artyści który najdłużej ze wszystkich członków Komitetu Paryskiego przebywał na południu, intryguje zarówno formą, jak i nastrojem¹⁷. Zredukowany do niezbędnych elementów pejzaż przypomina przestrzeń teatralną, w której rozgrywa się tajemnicze spotkanie osób, mężczyzny i kobiety. Scena o charakterze niemal kontemplacyjnym to porozumienie bez słów, to „prowansalska rozmowa” ukazująca w szczególny sposób mocne więzy łączące artystę ze śródziemnomorskim wybrzeżem.

Poza kapistami, korzystającymi latem z prowansalskiej gościnności, La Ciotat przyjmowało również wielu innych polskich twórców, takich jak Eugeniusz Eibisch (1896–1987), rówieśnik kapistów, czy Felicjan Szczesny Kowarski (1890–1948), profesor krakowskiej akademii, przyjaciel Zawadowskiego. Józef Pankiewicz był także przez długie lata związany z La Ciotat, a w 1939 r. skrył się tu przed wojenną zawieruchą. Motywem wciąż powracającym stały się wtedy gaje oliwne, winnice, drogi. Mieszkając w dzielnicy La Garde, rozłożonej na wzgórzu nad La Ciotat, miał okazję studiować owe motywy, a zwłaszcza motyw drogi, który stawał się pretekstem do zastosowania na płótnie ciekawych rozwiązań malarskich, do ukazania bogatej gry barwnej. Był to z pewnością także symbol jego artystycznej peregrynacji. Pejzaże te świad-

¹³ A. Halicka, *Hier. Souvenirs*, Paris [1946], s. 96 [tłum. M. Ch.-F.]; wyd. pol.: *Wczoraj. Wspomnienia*, przeł. W. Błońska, Kraków 1971.

¹⁴ Na temat pobytu kapistów na południu Francji zob.: M. Chrzanowska-Foltzer, *Odkrywanie krajobrazów południowej Francji — podróże kapistów w świetle badań, dokumentów i fotografii*, Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa 2009 nr 27, s. 291–306.

¹⁵ Biblioteka PAN i PAU w Krakowie, Zbiory Specjalne, sygn. rkps.10480, H. Rudzka-Cybis, List do matki Natalii Rudzkiej, La Ciotat, 24 lipca 1925 r., t. 1, k. 28. Na temat korespondencji Hanny Rudzkiej zob.: J. Dużyk, *Jan Cybis w listach swoich i bliskich*, Opolski Rocznik Muzealny 1997 t. 11, s. 11–48.

¹⁶ Jan Cybis, *Droga*, 1925, olej na płótnie, 44,5 × 53 cm, Poznań, kolekcja prywatna.

¹⁷ Artur Nacht-Samborski, *Pejzaż z zatoką*, ok. 1929, olej na płótnie, 44 × 45 cm, Kraków, Muzeum Narodowe.

czą o wrażliwości wielkiego kolorysty, wyrażają dążenie do harmonii, do spójności przekazu. Stanowią obiektywną i ponadczasową wizję surowego piękna południa.

Miejszem chętnie odwiedzanym przez samego Pankiewicza i jego uczniów, lecz także przez reprezentantów innych kręgów artystycznych było Sanary. Zygmunt Menkes (1896–1986) pochodzący z lwowskiego środowiska artystycznego tworzył w Sanary, używając silnie brzmiących środków wyrazu, pejzaże emanujące energią, o wielkiej ekspresji, której wyrazem stawał się kolor, a zwłaszcza płomienne czerwienie. Jego „miejskie idylle” rozgrywane artystycznie przy użyciu nowoczesnych środków malarzkich zaludniały się delikatnymi, giętkimi postaciami, przywodzącymi na myśl sylwetki z obrazów Raoula Duffy (1877–1953).

Collioure, kataloński port, usytuowany na szlaku prowadzącym do Hiszpanii, rozsławiony przez fowistów, lecz nie przeżywający takiego najazdu turystów jak Saint Tropez, przyciągał naszych artystów. Do polskiego dziedzictwa kulturowego zaliczyć możemy ciekawy zbiór widoków tego portowego miasteczka, świadczący o dużym zróżnicowaniu artystycznych poszukiwań w polskiej sztuce okresu międzywojennego. Pejzaże z Collioure Jeana Peské, Meli Muter, Jana Wacława Zawadowskiego, Szymona Mondszejna, Jana Hrynkowskiego, Romana Kramsztyka, Stanisława Grabowskiego, Tytusa Czyżewskiego, Jana Cybisa czy Hanny Rudzkiej-Cybisowej, to najistotniejsze przykłady z tego obfitego zbioru. Mela Muter (1876–1967), pracująca w Collioure w latach 1921–1926, ukazała wyjątkowy charakter tego miejsca, w którym zawarły się „najistotniejsze elementy dzieła sztuki”¹⁸. Swoiste poczucie formy, właściwe tej artystce, ukazuje się w pełni na płótnach z Collioure. Malarstwo Meli Muter, okrzyknięte malarstwem „męskiej ręki” przez krytykę zapewne ze względu na siłę wyrazu i wewnętrzne napięcie kompozycji rzadko spotykane u innych malarek, oddziaływało równie silnie przez materię malarską, jak i przez głęboko nasycony kolor. Mela Muter stosowała typ kompozycji okazałych, dających wrażenie monumentalności i wyważonych gdy idzie o konstrukcję planów. Z umiłowaniem formy, w południowych pejzażach tak wyraźnie odczuwalnym, łączy się szczególne podejście do kwestii koloru, traktowanego nie jako ekran dla oddania południowego, jaskrawego światła, tak jak to miało miejsce u fowistów, lecz jako element o szczególnej jakości i głębi. Tępe, mętne, zielone, ochry, czerwienie zostały przytłumione, aby wyrazić głębię wizji. Artystka unikała łatwych fascynacji.

Kryzys ekonomiczny lat 30., który nie ominął również świata sztuki, ograniczył możliwości podróżowania artystów. Wyjazdy na południe nie wiązały się już ze zjawiskiem mody, lecz odpowiadały trudnym realiom finansowym. Południe straciło nieco na atrakcyjności. Jednocześnie inny aspekt wędrówek artystów wart jest podkreślenia. Prestiż południa wiązał się tradycyjnie z dobrodziejstwem śródziemnomorskiego klimatu, który przyciągał rekonwalescentów pragnących ratować zdrowie.

Zygmunt Waliszewski (1897–1936), jeden z kapistów, cierpiący na słabo wówczas znaną chorobę Buergera, przybył w 1930 r. do miasteczka Les Angles w tym właśnie celu. Malownicza miejscowość położona niedaleko Awinionu, na przeciwnym brzegu Rodanu, była miejscem odwiedzanym przez malarzy — tworzył tu między innymi André Derain. Rozległy widok na Rodan i na otaczające pagórki porośnięte dziczą roślinnością, drobnymi krzewami i ziołami zainteresował polskiego artystę. Porównywany do van Gogha ze względu na pasję twórczą, Waliszewski malował w świetle gorącego południa pejzaże i martwe natury. W *Martwej naturze z owocami i kapeluszem* kolor nasycił się

¹⁸ Archiwum Emigracji w Toruniu, M. Muter, Manuskrypt, depozyt Bolesława i Liny Nawrockich.

tym ciepłem a główny motyw, słomkowy kapelusz chroniący od słońca — emblemat malarzy południa, nabiera specjalnej wymowy¹⁹. Miasteczko Les Angles upamiętniło pobyt Waliszewskiego umieszczając reprodukcję obrazu *Krajobraz z Les Angles* (1930) na jednym z etapów edukacyjnej ścieżki zwanej Szlakiem Malarzy²⁰.

Lata 30. to okres oznaczający dla kilku wybitnych polskich artystów związanie się z Prowansją na stałe. Zachowując pracownię w Paryżu, artyści podróżowali między południem a stolicą sztuki. I tak w 1930 r. Jan Waław Zawadowski zwany Zawado osiedlił się w leżącym pod Aix-en-Provence Orcel²¹. Zawadowski przyjechał do Aix-en-Provence jako malarz już ukształtowany, bogaty w doświadczenia zdobyte w podrózkach, uczestniczący aktywnie w paryskim życiu artystycznym i związany również z polską sceną plastyczną. Krajobraz Orcel, przydrożne drzewa, ogrody i pola, nad nimi niski pułap nieba i wędrujące obłoki, winnica uprawiana przez artystę, wreszcie górujący nad wszystkim zabytkowy dom, stara *bastide* stały się najczęstszymi motywami przedstawianymi w zmiennym, południowym świetle. Bo tak naprawdę to właśnie światło interesowało artystę najbardziej. Zadaniem dla niego nadrzędnym stała się integracja światła i koloru. Kolor pozostawał zasadniczym elementem konstrukcji obrazu i nośnikiem dynamiki kompozycji. Zawadowski pragnął by światło wypływało z obrazu, aby stawało się istotą tak pejzażu, jak i przedmiotów w martwych naturach. Dlatego powierzchnia nieba z plastycznie uformowanymi obłokami czy powierzchnia ziemi układającej się kolorowymi pasmami w motywy drogi czy wzgórz, mają tę samą istotę, są tak samo „plastyczne”. Ta niesłychanie dynamiczna materia świadczy o tym, że mamy tu wizję świata, który nie jest, lecz staje się, i to nieomal na naszych oczach. Artysta podejmował motywy Cézanne’a, jak góra św. Wiktorii, traktując je z wielką swobodą świadczącą o dużej indywidualności artystycznej pozwalającej na stworzenie własnej wizji. W 1937 r. Zawado zajął miejsce Pankiewicza na czele paryskiej filii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jako uczeń stojący chyba ze wszystkich najbliżej mistrza, Zawado podjął się kontynuacji trudnego zadania — kształcenia młodych artystów przybywających z Polski. Przekazywał studentom swoją fascynację kulturą francuską, wspominał zapewne także o świetle Prowansji, jako o głównym impulsie do powstania licznych pejzaży. Prowansalskie rozmowy przenosił do Orcel, do którego chętnie zapraszał studentów, ofiarowując warunki do pracy. W Orcel przyjmowano zgodnie z polskimi i z prowansalskimi tradycjami gościnności. To miejsce przyjazne artystom odwiedzali malarze, poeci, pisarze i muzycy. „Po całym domu snuły się kolory i rządził w nim duch sztuki” — pisał o swoim pobycie w Orcel,

¹⁹ Zygmunt Waliszewski, *Martwa natura z owocami i kapeluszem*, Les Angles, 1930, olej na płótnie, 50 × 61 cm, Poznań, Muzeum Narodowe.

²⁰ Zygmunt Waliszewski, *Krajobraz z Les Angles*, 1930, olej na płótnie, 73 × 92 cm, Warszawa, Muzeum Narodowe. Szukając śladów Waliszewskiego w Les Angles udało mi się nawiązać współpracę z miejscowym stowarzyszeniem i odnaleźć miejsca, w których malował. Lokalne władze, zaciekawione sztuką polskiego artysty, postanowiły włączyć jego *Krajobraz z Les Angles*, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, do projektu „Szlak Malarzy w Les Angles”. Tak więc po latach Waliszewski „powrócił” na prowansalskie ścieżki. Reprodukacja jego pejzażu, umieszczona w miejscu, gdzie kiedyś ustawiał sztalugi, to następny polski ślad w Prowansji. „Szlak Malarzy w Les Angles” został zainaugurowany jesienią 2004 r. Prezentuje twórczość dziesięciu artystów związanych z Les Angles, m.in. dzieła André Deraina; zob.: V. Decomble, J. Gagnière, F. Seince, *Les Angles. Source d’inspiration artistique. Images du passé*, Le Pontet 2005.

²¹ W 1930 r. rodzina żony Jana Waława Zawadowskiego, Tamary Frankowskiej, zakupiła od J. L. Vaudoyer posiadłość w Orcel, zabytkowy dom (*bastide*) z XVIII w. wraz z otaczającym go majątkiem. Matka Tamary, Fryda Frankowska (1872–1957) była znaną graficzką i malarką.

w 1938 r., poeta Kazimierz Wierzyński, zachęcony jeszcze w Paryżu przez Zawadowskiego do tej podróży²². Wizje Prowansji obu artystów, poety i malarza, łączyły się oddając z mocą, wersem i kolorem, siłą twórczych inspiracji. O zmierzchu, jak wspomina Wierzyński, artyści siadali do prowansalskiej rozmowy: „pisałem tam cały dzień wiersze, a wieczorem czytałem je Zawadowskiemu i piłem z nim wino”²³.

W 1937 r. Mojżesz Kisling również wybrał Prowansję na stałe miejsce pracy twórczej. Budowę willi *La Baie* w Sanary zainspirowała i nadzorowała Renée, żona artysty. Prace zakończyły się w 1938 r. Kisling, emblematyczna postać Montparnasse’u, związał się więc także z południem, malując w pracowni w Sanary, lecz także często w Marsylii, oraz biorąc udział w życiu artystycznym regionu.

Dynamika okresu 1918–1939, kiedy to południe przyciągało z wyjątkową siłą artystów również z Polski, znajdowała odzwierciedlenie w dużej ilości obrazów, które w tym czasie podróżowały podobnie jak ich twórcy, docierając znad śródziemnego wybrzeża do Polski. Artyści i ich dzieła stawali się przekąźnikami idei francuskiej kultury malarskiej, tej jaką przedstawiał wówczas Paryż, lecz również tej inspirowanej przez południe.

Historia zmieniła bieg wydarzeń, niosąc kres intensywnej wymianie artystycznej. Okres II wojny światowej 1939–1945, to czas ucieczki na południe dla artystów polskich, zmuszonych do ukrywania się po czerwcu 1940 r.²⁴ Kierunkiem ucieczki było najpierw Lazurowe Wybrzeże, które masowo przyjmowało uchodźców, intelektualistów różnego pochodzenia. Również polskim artystom południe dawało schronienie w trudnych, wojennych czasach. Więzy jakie stworzyli przed wojną ułatwiały powrót i znalezienie pomocnej dłoni. Jean Peské spędził czas wojny w Collioure, Pankiewicz schronił się do La Ciotat, Mela Muter wyjechała do Awinionu. Dla artystki okolice Awinionu, zwłaszcza miasteczko Villeneuve-lès-Avignon z fortem Saint André, stały się miejscem intensywnej pracy. Wzgórza porośnięte gajami oliwnymi, skąd roztaczał się wspaniały widok na Awinion, były celem wypraw Mela Muter, w dni pogodne i w wichurę, kiedy mistral przewracał rower wiozący sztalugi i przybory malarskie. Powstało wiele obrazów z tych okolic, są to pejzaże jak zwykle „monumentalne” w zamysśle kompozycyjnym i surowe w wyrazie. Artystka malowała także widoki miejskie Awinionu i nadbrzeży Rodanu. Wiry na Rodanie, ujmowane z różnej perspektywy, były jednym z najczęstszych motywów płócien, akwareli czy szkiców z tego okresu. Trudno nie zauważyć, że nabierają symbolicznego wyrazu — traktować je można jako odniesienie do powikłanych losów artystki. Mela Muter słynąca jako doskonała portrecistka nie porzuciła tego rodzaju malarstwa i z dala od Paryża znajdowała modele do portretów wśród bliskich sobie Cyganów, osiadłych w Awinionie nad brzegiem Rodanu. Wrażliwa na ich ciężki los malowała ekspresyjne portrety o niemal mistycznym charakterze.

W czasach wojennej zawieruchy wysiłki malarzy-uchodźców skupiały się na kontynuowaniu pracy twórczej, na czerpaniu inspiracji z pejzażu południa, który oprócz bodźców natury artystycznej dawał im także schronienie. Malować mimo wszystko było aktem opozycji do otaczającej, okrutnej rzeczywistości. Niektórzy artyści zdecy-

²² K. Wierzyński, *Zawado*, [w:] tegoż, *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki*, Londyn 1966, s. 46.

²³ Tamże.

²⁴ Wolna strefa, a szczególnie francuskie południe były obszarem cieszącym się względną swobodą, przynajmniej do listopada 1942 r., kiedy to Włosi zajęli Lazurowe Wybrzeże. We wrześniu 1943 r., gdy siły włoskie zostały zastąpione przez Wehrmacht, sytuacja się pogorszyła, a wojna przeciw okupantowi nabrała innego wymiaru.

dowanie skierowali się w tym okresie ku realizmowi, tak jak Henryk Hayden czy Stanisław Grabowski (1901–1957). Konieczność szukania schronienia spowodowała nie spodziewane, spontaniczne formowanie się grup artystycznych na południu Francji, i co się z tym łączy, sprzyjała wymianie idei pomiędzy artystami przybywającymi z różnych środowisk. Młodzi stypendyści, którzy opuścili Polskę tuż przed 1939 r. mogli liczyć na pomoc starszych kolegów. Kazimierz Zielenkiewicz (1906–1988) i Lutka Pink znaleźli schronienie w Aix-en-Provence, gdzie korzystali z pomocy i z lekcji profesora Zawadowskiego²⁵. Pracownia i dom Zawadowskiego stały się w czasie wojennego terroru przestrzenią wolności, miejscem spotkań nie tylko artystów, lecz także osób związanych z ruchem podziemnym. Na obrazie z 1940 r. pod tytułem *Pracownia*, Zawadowski przedstawił się w otoczeniu tego co było wówczas jego światem, daleką od zgiełku Arkadią, w której nieustannie pobrzmiwa śpiew ku czci uniwersalnego piękna²⁶. Otwarte okno a za nim prowansalski pejzaż wskazuje na źródło, z którego bije światło, owa siła sprawiająca że „świat odradza się z każdą chwilą”.

Dla Kazimierza Zielenkiewicza, tworzącego pod pseudonimem Caziell, lata okupacji spędzone w Aix-en-Provence, mimo wielu trudów egzystencji, były okresem niezwykle istotnym gdy idzie o rozwój artystyczny²⁷. Bliskość miejsc odwiedzanych przez Cézanne’a pobudzała do pracy i zmuszała do refleksji nad istotą wizji mistrza z Aix. Stosując „metodę Cézanne’a” w pejzażu, w martwej naturze czy portrecie Caziell rozpatrywał znaczenie koloru jako elementu budującego obraz. Cykl widoków góry św. Wiktoria z 1944 r. pozwala prześledzić metodę analityczną, która z płótna na płótno, przez kolejne transformacje, prowadziła artystę ku syntetycznej wizji natury. Środowisko artystyczne, w którym obracał się Caziell w latach przymusowego pobytu w Aix, wywarło na artystę wpływ równie duży co obcowanie z pejzażami i ze sztuką Cézanne’a. Malarze i pisarze chroniący się do wolnej strefy do jakiej należało Aix-en-Provence, stworzyli bardzo aktywną kolonię artystyczną. Zielenkiewicz nawiązał bliskie kontakty z członkami tej grupy, z Francisem Tailleux (1913–1981) oraz z Pierrem Tal-Coat (1905–1985), którzy zamieszkiwali w starym domu zwanym Château Noir, uwiecznionym przez Cézanne’a na wielu płótnach. Prowansalskie rozmowy o sztuce w otoczeniu, które przywodziło na myśl samotnika z Aix, wspólne zainteresowanie nowymi drogami sztuki połączyło artystów. W pierwszych latach po wojnie wszyscy zwrócili się ku abstrakcji.

W 1940 r., inny polski malarz, Sasza Blonder (André Blondel 1909–1949), znalazł schronienie w Aix-en-Provence²⁸. Niewiele dzieł zachowało się z tego trudnego przecież okresu, który miał jednak duże znaczenie jak twierdził sam artysta:

²⁵ W maju 1940 r. Zawadowski przeniósł do Aix-en-Provence paryską filię krakowskiej Akademii, strukturę, którą kierował po odejściu profesora Pankiewicza na emeryturę. Żywot „prowansalskiej” filii był krótki, ponieważ działania wojenne uniemożliwiły swobodne przemieszczanie się artystów. Wiadomo jednak, że w sposób nieoficjalny Orcel odgrywało istotną rolę jako ważne centrum kultury, miejsce spotkań polskiej inteligencji.

²⁶ Jan Waław Zawadowski, *Pracownia*, ok. 1940, Orcel, olej na płótnie, 89 × 116 cm, Aix-en-Provence, własność rodziny artysty.

²⁷ Zielenkiewicz był ochotnikiem w armii polskiej we Francji, został zmobilizowany w Coëtquidan, a zakończył służbę w Marsylii. Razem z żoną Lutką Pink, osiedlił się w pobliskim Aix-en-Provence, gdzie korzystał z cennych lekcji profesora Zawadowskiego.

²⁸ Sasza Blonder, postać krakowskiej awangardy artystycznej, związany z organizacjami lewicowymi, uczestniczył w organizacji artystów Żywi (1932) i od 1933 r. był członkiem pierwszej Grupy Krakowskiej (1933–1937). Blonder znalazł się na południu w roku 1940 r., po demobilizacji w Tuluzie. Spędził dwa lata w Aix-en-Provence, ukrywany przez osoby związane z ruchem oporu.

Po wojnie, kiedy będziemy mieć już wszystkie konieczne do pracy przybory, wspomnimy ten czas gdy brakowało płótna i farb i pomyślimy, że mimo wszystko wiele się wtedy nauczyliśmy²⁹.

W 1943 r., Blonder już jako André Blondel zamieszkał w Carcassonne. Malował często w Collioure, tam paleta jego zaczęła się rozjaśniać. Kompozycje stały się syntetyczne, wzmocniona gama kolorystyczna uzyskiwała oprawę czarnych konturów, ożywiających kompozycję nowym rytmem; malarstwo Blondela zbliżyło się do abstrakcji. Od 1945 r. Blondel związał się szczególnie z rodzinnym miastem swej żony, z portem Sète. Jego malarstwo leżące między abstrakcją a figuracją, silnie oddziaływało na lokalne środowisko artystyczne. Blondel zalicza się, obok François Desnoyera (1894–1972), do głównych twórców grupy zwanej Ecole de Sète.

Okres ucieczki na południe w czasie okupacji hitlerowskiej dla niektórych artystów zadecydował o rozwoju kariery i o osiedleniu się na stałe nad Morzem Śródziemnym. Ludwik Klimek (1912–1992), ukrywający się również w Aix-en-Provence, po zakończeniu wojny zdecydował się osiąść na Lazurowym Wybrzeżu, porzucając tym samym myśl o powrocie do Paryża.

Moja przyszłość była już wytyczona, wspominał później, zdecydowałem wyruszyć na odkrywanie południa Francji i zanurzyć się w przeszłość, która w moim przekonaniu reprezentuje jedyną, godną akceptacji rzecz, wciąż jest obecna przez legendy, w których więcej znajduje się prawdy niż w smutnej codzienności raczącej nas przykładami ohydnych realiów³⁰.

Nie wszyscy spośród ukrywających się na południu Francji artystów polskich lub polskich żydowskiego pochodzenia znaleźli tu ocalenie. Wielu z nich nie uniknęło aresztowań i deportacji, wspomnijmy choćby Jerzego Aschera (1884–1943) zatrzymanego w La Ciotat czy Ignacego Hirszfanga (1890–1943) aresztowanego w Saint Paul koło Vence³¹.

Sytuacja geopolityczna Polski po drugiej wojnie światowej wpłynęła znacząco na istotę kontaktów polskich artystów z południem Francji. Były one w tym okresie wynikiem indywidualnej inicjatywy, a nie rezultatem grupowych, zinstytucjonalizowanych projektów. Polska obecność na południu Francji po II wojnie miała dużo mniejszy zasięg i zupełnie inne znaczenie niż w okresie poprzednim. Mimo złagodzenia reżimu po 1956 r., artyści polscy pragnący wypowiadać się swobodnie wybierali emigrację, porzucając decyzję o powrocie do kraju w przypadku, gdy wojna zastała ich na obczyźnie lub wyjeżdżając na stałe za granicę. Z punktu widzenia oficjalnych kontaktów, doszło do zamrożenia stosunków między polskimi kręgami twórczymi poza granicami a artystycznym środowiskiem w Polsce, sytuacja ta utrzymała się na długie lata. Oficjalne kontakty dotyczyły wybranych jednostek. Kariery wielu polskich artystów tworzących poza granicami Polski zależały w związku z tym prawie wyłącznie od instytucji kraju przyjmującego i od stopnia zorganizowania emigracji polskiej tam działającej. Owe rozdarcie stało się zjawiskiem charakteryzującym scenę polskiej kultury.

Atrakcyjność francuskiego południowego wybrzeża, choć mniejsza niż przed wojną, nie ustawała jednak, podbudowana obecnością wielkich twórców. Przypomnijmy,

²⁹ Wypowiedź Saszy Blondera (André Blondela); cyt. za: *André Blondel 1909–1949. Peintures, dessins. Avril 1980*, [katalog wystawy], Carcassonne 1980 [tłum. M. Ch.-F.].

³⁰ J. Bernard, *L'éternel printemps de Klimek*, Nice-Matin 16.12.1991 [tłum. M.Ch.-F.].

³¹ Na liście straconych w czasie wojny a pracujących na południu malarzy znajduje się także Roman Kramsztyk, który zginął w getcie warszawskim w 1942 r., oraz Henryk Epstein (1891–1944), zatrzymany w Epéron, deportowany do obozu w Auschwitz, gdzie zginął w 1944 r.

że Pablo Picasso (1881–1973) działał w Antibes, Vallauris, Cannes, Mougins, Vauvenargues, Pierre Bonnard wciąż ceniony w polskich kręgach mieszkał w Le Cannet, wielu wybitnych artystów jak Henri Matisse, Marc Chagall (1887–1985), Jean Dubuffet (1901–1985) osiadło w Vence; Raoul Dufy miał pracownię w Forcalquier, a wspomniany już André Derain osiadł w Aix-en-Provence. Większa część polskiego dorobku artystycznego związanego z południem była w tym okresie udziałem twórców, którzy wzorem francuskich kolegów osiedlili się tu na stałe. Kisling powrócił z Ameryki i w 1948 r. otworzył ponownie pracownię w Sanary. Uznany przez Matisse’a za jednego z najlepszych portrecistów epoki, Kisling powrócił do portretu, malując w 1952 r. *Arleżankę*, kobietę z Arles w stroju tradycyjnym, typ postaci owianej nutą nostalgii i tajemnicy³². Portret ten potwierdza niepodważalną rolę mitu i świadczy o jego przetrwaniu w powojennym świecie. *Arleżanka* wpisała się w cykl obrazów o charakterze idyllicznym, przywołujących mityczną przeszłość i ideał wyrażany przez postać kobiety.

Również Mela Muter powracała latem na południe, do Awinionu, gdzie posiadała niewielkie mieszkanie³³. Uczestniczyła w życiu artystycznym miasta, wystawiając wspólnie z plastykami ze Stowarzyszenia Niezależnych. Wielka dama malarstwa stała się postacią znaną w Awinionie, zarówno ze względu na swe wysoko cenione malarstwo lecz także z przyczyn ludzkich, jako osoba znosząca z godnością trudy życia. W jej powojennej twórczości ważne miejsce zajmował pejzaż. Wyprawy w góryste okolice z wiekiem stawały się coraz trudniejsze, malowała więc to co widziała z okna, brzegi Rodanu lub widoki pobliskiego parku Promenade des Doms. Artystka zmarła w Paryżu w 1967 r., koniec życia spędziwszy w skrajnej nędzy. W Awinionie uczczono artystkę organizując rok później, w Muzeum Calvet, sporą wystawę monograficzną. Rzadkie, ale niezwykle oczekiwane wystawy malarstwa Meli Muter w Awinionie, jak również pojawiające się na lokalnych aukcjach sztuki i osiągające wysokie ceny obrazy polskiej artystki przypominają, że wpisała się ona trwale w dziedzictwo kulturowe tego regionu.

Artystą, którego kariera rozpoczęła się prawdziwie dopiero na południu Francji był Ludwik Klimek, student krakowskiej akademii. W przeciwieństwie do swych kolegów, Klimek w latach przedwojennych nigdy nie wystawiał w Polsce. W 1947 r. osiedlił się tuż przy granicy włoskiej, w Menton, zafascynowany pięknem południowego wybrzeża. Był jednym z pionierów Międzynarodowego Biennale Sztuki, w którym uczestniczył do 1972 r.³⁴ Został dwukrotnie nagrodzony, w 1951 i 1953 r. (srebrny medal). Brał udział w wielu salonach i wystawach, które w okresie powojennym mnożyły się na Lazurowym Wybrzeżu. Malując w Vallauris, w latach 1950–1952, poznał Pabla Picassa, co odzwierciedliło się w twórczości z tego okresu. Klimek miał jednak swój własny

³² Mojżesz Kisling, *L’Arlésienne*, 1952, olej na płótnie, 101 × 73 cm, Genewa, Muzeum Petit Palais.

³³ Władze Awinionu przydzieliły artystce lokal w budynku przylegającym do skalnego wzniesienia Rocher des Doms, u podnóża katedry, na nabrzeżach Rodanu, pod numerem 24 Quai de la Ligne. Mieszkanie składało się z dwóch pomieszczeń, artystka zamieszkiwała tam do 1964 r.

³⁴ Menton było pierwszym miastem francuskim podejmującym taką inicjatywę artystyczną. W latach 1951–1954 i 1964–1979, miasto zorganizowało w ramach Biennale 20 wystaw. Statut Międzynarodowego Biennale Sztuki w Menton wzorował się na statucie sekcji plastycznej Biennale weneckiego. Nabór na szczeblu krajowym i międzynarodowym opierał się na działaniu komisji złożonych najczęściej z dyrektorów muzeów. Duffy, Rouault, Braque, Picasso, Matisse, Chagall, Dali, Delvaux, Sutherland byli honorowymi patronami tej manifestacji. Biennale w Menton dawało artystom przestrzeń swobodnej wypowiedzi, w której spotkać się mogły różne tendencje sztuki, figuracyjne i abstrakcyjne.

świat, zaludniony głównie przez postaci kobiece, wywodzące się z mitów, legend czy z historii biblijnych, jak Heliady, najady, syreny, egzotyczne boginie czy postaci kąpiących się. Czerpanie z mitów wiązało się u Klimka z wyrazem lęków, niepokojów bardziej niż z przywołaniem hedonistycznych rytuałów, tak jak to miało miejsce u Picassa. Klimek, w głębi duszy romantyk, zafascynowany muzyką i poezją równie mocno jak malarstwem, zamykał swą wrażliwość w wizjach ekspresyjnych, ocierających się niejednokrotnie o groteskę. Przez 45 lat działalności artystycznej na Lazurowym Wybrzeżu, Klimek pozyskał miano „twórcy śródziemnomorskiego” oraz szerokie grono amatorów i kolekcjonerów. Pozostawił po sobie olbrzymią spuściznę, we Francji niestety nieco zapomnianą, a w Polsce zupełnie nieznaną³⁵.

Polska obecność na południu Francji po 1945 r. utwierdziła się dzięki oddziaływaniu kilku ośrodków kultury związanych z aktywnością wybitnych postaci jak Jan Wacław Zawadowski w Aix-en-Provence, Józef Jarema i Maria Sperling w Nicei oraz Witold Gombrowicz w Vence.

Zawadowski dzielił twórczą pracę między Paryż a południe, gdzie pracował i wystawiał, podróżował często za granicę, utrzymywał także kontakty z krajem rodzinnym³⁶. „W malarstwie polskim XX wieku zajmuje Zawadowski miejsce obok najwybitniejszych naszych twórców” — pisał w 1976 r. Karol Estreicher³⁷. Zawado, który nie pragnął sukcesu za wszelką cenę, pozostał w Polsce artystą znanym wąskiej grupie koneserów. Dlatego należy podkreślić jak ważną rolę odgrywał na emigracji, wśród polskich twórców, a także jak echa jego sztuki docierały do kraju. Oddziaływanie Orcel jako ośrodka kulturalnego, opisywane już w odniesieniu do poprzednich okresów, nie ustało, artyści, krytycy i amatorzy sztuki wciąż odwiedzali gościnny dom Zawadowskiego. Dotyczyło to także, choć w mniejszym stopniu, artystów polskich. Spośród artystycznych przyjaciół Zawadowskiego z twórcami emigracyjnymi wyróżnić trzeba znajomość ze Zdzisławem Ruszkowskim (1907–1991), Konstantym Brandlem (1880–1970) czy Franciszkiem Prochaską (1891–1972) osiadłym w Aix-en-Provence w 1958. Posiadłość Zawadowskiego stała się miejscem, które należało koniecznie odwiedzić będąc w okolicach Aix. Wielu malarzy polskich odwiedzało mistrza, zwłaszcza w latach 70., gdy łatwiej było wydostać się z kraju. Zawado, z serca „Prowansalczyk”, związał się z ziemią, którą pokochał i uprawiał. Pozostawał zawsze blisko natury, uznając ją za najważniejsze źródło inspiracji. Motyw jednak był jedynie punktem wyjścia do kontemplacji, do rozwinięcia wizji sublimującej otaczające artystę piękno. Odwoływał się do środków plastycznych zbliżonych do abstrakcji, do „wielkiego” tasyzmu,

³⁵ Dorobek jego oszacowany jest na około 3 tys. prac. Klimek jest artystą zapomnianym przez galerie i muzea, lecz obecnym na rynku sztuki. Jego malarstwo ma wielu amatorów, głównie na Lazurowym Wybrzeżu. W zbiorach Archiwum Emigracji w Toruniu znajdują się dwie akwarele Ludwika Klimka.

³⁶ Zawadowski utrzymywał kontakty z rodziną w Polsce zwłaszcza z bratem Witoldem Zawadowskim z Warszawy i z siostrą Heleną. Korespondencja braci jest przechowywana w rodzinnym archiwum Zawadowskich w Warszawie. W 1949 r. władze polskie zaproponowały Zawadowskiemu objęcie katedry w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zawado nie przyjął propozycji. Czekał dziesięć lat by móc pokazać swe dzieła w Polsce. Dopiero w latach 70. dwie duże wystawy przywróciły pamięć o artyście tworzącym w Prowansji; zob.: „Wystawa malarstwa Jana Wacława Zawadowskiego (z Francji) i Franciszka Walczowskiego”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1959; „Zawadowski. Akwarele”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Wrocław 1974; Zawado — Jan Wacław Zawadowski. *Malarstwo*, [wstęp I. Trybowski, H. Bartnicka-Górska], [katalog wystawy], Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1975.

³⁷ Archiwum Izabeli Lote w Orcel, K. Estreicher, Maszynopis z 8 kwietnia 1976, wysłany Zawadowskiemu do Orcel.

który pozwalał mu docierać do istoty rzeczy, przywoływać raczej niż przedstawiać. Codzienna konfrontacja z motywami Cézanne’a, nie odstraszała go ani też nie spowodowała, że uległ wizji mistrza z Aix. Zawado podchodził do tych motywów z wielką swobodą, swą interpretacją wykraczając poza ramy stworzone przez model. W wielkich *Kąpiących się* z 1960 r. nie znajdujemy ani plastycznych odniesień do metody mistrza, ani cytatów odsyłających nas bezpośrednio do dzieł Cézanne’a. Światło i woda obmywają jednolitą strugą ciała zażywające tej mistycznej kąpieli. Kobięce postaci uczestniczą w rytuale sublimacji świata. Uczestnictwo owe zmienia ich wrażliwe istnienie nadając im charakter ponadczasowy, czyni z ciał kąpiących się byt, przemienia je w ideał szczęśliwego bytowania. Zawadowski wypowiada się tu bezsprzecznie jako malarz i również jako poeta.

W latach 50., w Nicei dwoje artystów polskich Maria Sperling (1898–1995) i Józef Jarema (1900–1974) wpisało się w szereg znanych twórców z kręgu abstrakcjonizmu. Przybycie w 1950 r. Józefa Jaremy do Nicei, gdzie Maria Sperling mieszkała już od przedwojnia, było początkiem ich wspólnej kariery, obfitującej w wydarzenia artystyczne. Malarstwo Marii Sperling zwróciło się od figuracji ku abstrakcji, a zmiana ta była jak można sądzić, wynikiem wpływu Jaremy, który zamieszkał z nią w willi „Joyeuse”, w nicejskiej dzielnicy La Lanterne. Jarema promieniował energią i talentem organizatora życia kulturalnego. Wspólnie założyli Art Club w Nicei, prezesem został sam Jarema, a Picasso i Matisse zostali członkami Komitetu Honorowego. W 1963 r. zorganizowali pierwszy na Lazurowym Wybrzeżu Festiwal Sztuk Plastycznych, który swym zasięgiem obejmował Antibes, Cannes, Monako i Niceę³⁸. Z początkiem lat 60. Jarema zaczął wyzwać się ze sztywnych reguł abstrakcji geometrycznej, o czym świadczą jego zapiski na temat koloru czy też rozwijanie techniki gwaszu. Kolor „zorganizowany”, odpowiadający sile emocji artysty, stał się najważniejszym komponentem obrazu. Artysta podążał ku temu, co sam nazwał „abstrakcjonizmem lirycznym”. Nowa dynamika jawiąca się w jego dziełach wynikała ze sposobu traktowania materii, ze sposobu „formowania się koloru” na „widocznej i odczuwalnej” powierzchni obrazu. Poszukiwania w dziedzinie materii twórczej zajmowały oboje artystów przez cały okres ich aktywnej działalności w Nicei. Jarema wykonywał kolaże, reliefy, eksperymentował nowe techniki łącząc gwasz z olejem, dorzucał kredę, używał różnych podkładów, łącznie z papierem pakunkowym i gazetami. Maria Sperling pracowała nad mozaikami, gobelinami, kolażami³⁹. W 1955 r. artyści zainstalowali w willi „Joyeuse” warsztat tkacki, co umożliwiło realizację własnych projektów, a także wykonywanie gobelinów według projektów innych znanych twórców jak Arp, Bloc, Magnelli czy Villon. Maria Sperling i Józef Jarema posiadali sztukę „wytwarzania wokół siebie atmosfery spokojnej przystani po to, aby przekładać swoje myśli na język barw, kształtów, materii”⁴⁰. Ta właśnie atmosfera przyciągała do willi „Joyeuse” artystów francuskich, włoskich, szwajcarskich, a również i polskich. Z wiadomych powodów przyjeżdżała tu Maria Jaremińska, a z dawnych kolegów odwiedzał to miejsce Jan Cybis.

³⁸ Festiwal powstał przy współpracy krytyka Jacquesa Lepage’a oraz artystów J. Villeri, P. Faniesta, A. Hayarta, N. Sufren-Reymonda. Istniał jako wydarzenie kulturalne do 1966. Jarema zapraszał do uczestnictwa artystów włoskich, z którymi miał kontakt podczas częstych wyjazdów do Rzymu.

³⁹ Maria Sperling interesowała się także technikami na papierze, wypracowała nową metodę pracy przy użyciu tuszu litograficznego, kładąc go bezpośrednio na papier.

⁴⁰ Ch. Leprette, *Świat kolorów*, [w:] *Sonorité visuelle: Maria Jaremińska, Witold Gombrowicz, Józef Jarema*, [katalog wystawy], Kraków 2004, s. 45.

Uprzywilejowanymi i jakże częstymi gośćmi bywali tu Rita Labrosse i Witold Gombrowicz, przebywający w Vence od 1964 r. Gombrowicz posiadał liczne kontakty, również z polskimi twórcami. Willa „Alexandrine” w Vence była miejscem spotkań środowiska artystycznego podobnie jak dom Jareńców. Kontakty między Gombrowiczem a Jareńcą, pisarzem a malarzem, są obecnie przedmiotem badań naukowych, które obalają mit o braku zainteresowania Gombrowicza sztukami plastycznymi.

Gombrowicz kultywował pewien rodzaj pogardy dla malarzy. Paradoksalnie jednak, po przybyciu do Vence otoczył się głównie artystami plastykami.

Nasi najbliżsi przyjaciele, przez te całe pięć lat, byli to przede wszystkim malarze Du-buffet, Józef Jarema, Maria Sperling, Kazimierz Gład, Teresa Stankiewicz [...]

— wspominała Rita Gombrowicz⁴¹. Z pewnością to właśnie kontakt z Jareńcą sprawił, że Gombrowicz postanowił „nauczyć się lubić malarstwo”, a pierwszym krokiem w tym celu było wypożyczenie od Jaremy i od Marii Sperling kilku dzieł do willi „Alexandrine” w Vence. Wypożyczając i zwracając dzieła, Gombrowicz stworzył coś na kształt galerii. Jego efemeryczna kolekcja sztuki wciąż się zmieniała, dzieła wędrowały z miejsca na miejsce, według wskazówek pisarza, który tym samym „komponował” ściany domu w Vence. Mimo, iż obecność Gombrowicza w Vence sama w sobie nie stanowiła celu podróży artystów, jednak miała ogromne znaczenie dla plastyków z otoczenia pisarza. Kontakty Gombrowicza z polskimi artystami na Lazurowym Wybrzeżu to bardzo ważny rozdział w historii polskich środowisk artystycznych na emigracji⁴².

Południe Francji było obszarem poszukiwań artystycznych malarzy skłaniających się ku abstrakcji, oddziaływało także na ekspresjonistów⁴³. Działalność plastyczna Mieczysława Janikowskiego (1912–1968) przebywającego we Francji od 1947 r. rozwijała się na dwóch płaszczyznach. Artystę zajmował abstrakcjonizm, będący wówczas w centrum debat estetycznych. Janikowski przeszedł od lirycznych abstrakcji „impresjonistycznych” do bardziej surowej abstrakcji geometrycznej. Jednocześnie kontynuował studiowanie pejzażu, a szczególnie pejzażu prowansalskiego. To w okolicach Aix-en-Provence i Nicei prowadził dialog z naturą, a także dialog ze sztuką ulubionych mistrzów — Bonnard i Matisse’a. Dziś Janikowski znany jest ze swoich kompozycji abstrakcyjnych, zajmuje istotne miejsce w historii sztuki jako jeden z ważniejszych abstrakcjonistów polskich. Nie należy jednak pomijać olbrzymiego dorobku tego artysty związanego z pejzażem południowym. Liczne płótna, akwarele, gwasze i rysunki świadczą o roli jaką odgrywało południe w wykształcaniu się wizji artystycznej Jani-

⁴¹ R. Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe: témoignages et documents: 1963–1969*, Paris 1988, s. 313–314 [tłum. M.Ch.-F.]. Do tej listy artystów Piotr Millati dopisuje jeszcze Marca Chagalla, a także artystów polskich, malarza Marka Oberländera i grafika Jana Lenicę.

Zob.: P. Millati, *Gombrowicz i malarstwo*, [w:] *Sonorité visuelle*, s. 25–37.

⁴² Kazimierz Gład w czasie pobytu w Vence przeżywał, tak jak inni plastycy, ataki i prowokacje Gombrowicza związane ze sztuką. Z tych kontaktów i dyskusji zrodziła się przyjaźń. „Szkola Gombrowicza” trwająca przez trzy lata pobytu Głaza w Vence, uformowała młodego artystę i pomogła uniknąć łatwych rozwiązań w sztuce; zob.: K. Gład, *Gombrowicz w Vence i inne opowiadania*, Kraków 1989.

⁴³ Należy przypomnieć poszukiwania artystyczne malarzy ekspresjonistów należących do pokolenia Arsenau. Marek Oberländer (1922–1978) przebywał w Nicei od 1965. Izaak Celnikier (ur. 1923) jest do dziś związany z okolicami miasta Menton, gdzie często przebywa i tworzy. Południowe dzieła obu artystów należących do pokolenia naznaczonego przez wojnę i historię wyrażają głębokie, wewnętrzne przeżycia, lecz odbiegają od wstrząsających obrazów napiętnowanych okrucieństwem wojny.

kowskiego. Południe było szkołą światła dla wielu twórców, dla Janikowskiego było jednak czymś o wiele istotniejszym. Poszukiwania jego nie dotyczyły wyłącznie gry światła, posuwały się dalej prowadząc do refleksji nad źródłem, nad początkiem abstrakcyjnej wizji. Studiowanie natury, kontemplacja pejzażu prowansalskiego naprowadziły artystę na główne zagadnienia jego sztuki, na kwestie światła wychodzącego, emanującego z obrazu oraz na zagadnienia rytmu naturalnego oddawanego przez kompozycję abstrakcyjną.

Janikowski doszedł do abstrakcji studiując naturę, a raczej zjawiska optyczne występujące w naturze. To dążenie prawdziwych abstrakcjonistów

— twierdził Tadeusz Kantor⁴⁴. W prowansalskiej twórczości Janikowskiego motyw drzewa oliwnego pojawia się bardzo często, ukazywany w różnych technikach, olejnej czy w akwareli, i odmieniany w różnorodnych, bardzo lirycznych gamach chromatycznych. Drzewo oliwne, znak naturalnego rytmu w południowym pejzażu, wnosi do kompozycji elementy poezji i muzyki, stając się świadectwem wielkiej wrażliwości Janikowskiego.

Rok 1980 otworzył nowy rozdział w historii współczesnej Polski. Proces demokratyzacji wiązał się z walką o prawo do wolności przekazu. Wydarzenia stanu wojennego wywołały nową falę emigracji. Południe nie było celem emigrantów, Paryż odgrywał tu dużo ważniejszą rolę. Związanie się artystów z południem było zjawiskiem dotyczącym niewielu osobowości, którym udało się rozwinąć artystyczne działania z dala od dynamiki francuskiej stolicy. Przykład artystów Stanisława (Saszy) Stawiarskiego (ur. w 1941 r.) i Kazimierza Pomagalskiego (ur. w 1938 r.) ukazuje charakterystykę nowej emigracji, która starała się nie utracić więzów z Polską i rozwijając działalność artystyczną za granicą utrzymywała również kontakty z krajem.

Sasza Stawiarski w 1975 r. zamieszkał w położonej niedaleko Saint Tropez miejscowości Ramatuelle. Uczestniczył w życiu artystycznym regionu, starając się również o kontakty z Polską. To trudne dla rozwoju artystycznej kariery rozdwojenie, po zmianach politycznych w Polsce w 1989 r., stało się rzeczywistością nie dziwiącą już nikogo. Artysta odzyskał możliwość tworzenia niezależnie od granic, bez konieczności zrywania więzów kulturowych, miał jakże ważną swobodę wyboru. Otworzyła się przed nim możliwość wzbogacania narodowego dorobku o dzieła rodzące się z obcej, śródziemnomorskiej inspiracji, powstałe poza granicami kraju. W miejsce rozdzierającej konieczności wyboru, którego w poprzednim okresie dokonywać musiał niejeden polski artysta, pojawiła się swoboda decyzji, podbudowana ekonomiczno-politycznymi uwarunkowaniami. Jedynym imperatywem pozostała zdolność adaptacji i umiejętność czerpania ze zróżnicowanych źródeł inspiracji. Stawiarski, którego twórczość od 1972 sytuowała się między francuskim południem a Polską, potrafił pogodzić dwie wizje, śródziemnomorską i polską — obie odpowiadają ściśle ustalonym regułom określającym formę i kolor.

Kazimierz Pomagalski należy dziś do środowiska artystycznego Aix-en-Provence. Od 1987 r. przedstawiał regularnie swe prace w Aix i w innych miastach regionu. Już pierwsze wystawy „malarza Polaka” wzbudzały zainteresowanie, intrygowały publiczność. Usytuowane między abstrakcją a figuracją wielkie kompozycje Kazimierza Pomagalskiego ukazywały ruch materii, masy i wyłaniające się z nich postaci. W ciemności i w świetle pojawiały się i znikwały fragmenty światów i ludzkich sylwetek, czytelne

⁴⁴ T. Kantor, *Réminiscences: avec Mietek Janikowski*, [w:] *Janikowski*, [katalog wystawy], Paris, Institut Polonais, Paris 1997.

lub tylko lekko nakreślone, nie ciała lecz ich ewokacje. Pamięć kulturowa artysty podsuwała mu owe bogate wizje, których odczytywanie mogło się odbywać na wielu płaszczyznach. Można więc zadać pytanie o rolę jaką odgrywało południe przy powstawaniu kompozycji tak uniwersalnych. Odpowiedź wypływa z obserwacji ewolucji dzieła malarza, które pod wpływem kontaktu z obszarem śródziemnomorskim, zyskało nowe walory, stało się bardziej przejrzyste. *Siła pierwotna* (2006), obraz namalowany na wystawę z okazji setnej rocznicy śmierci Cézanne’a, wskazuje na stosunek artysty do nauki mistrza, która prowadzi od obserwacji do odkrycia rytmu⁴⁵.

Przestrzeń mnie interesuje, mówi artysta, próbuję zabudować przestrzeń obserwując jak konstruowany jest krajobraz⁴⁶.

Dla Pomagalskiego południe to obszar pozwalający na ciągłe wzbogacanie doświadczeń. Stąd czerpie siły i inspiracje, co czyni z niego artystę dwóch przestrzeni kulturowych, polskiej i śródziemnomorskiej.

W polskim życiu artystycznym obserwuje się w ostatnim dziesięcioleciu wzrost zainteresowania plenerami, tradycyjnie łączącymi się z akademickim systemem nauczania. Zjawisko to wiąże się z inicjatywami indywidualnymi, a zwłaszcza z inicjatywami grupowymi. Tradycja pracy w plenerze przetrwała w głównej mierze dzięki kolorystom i ich uczniom związanym z artystycznym środowiskiem krakowskim⁴⁷. Z początkiem lat 80. krakowski Związek Polskich Artystów Plastyków odpowiedział na zaproszenie niemieckiej Neue Darmstadter Sezession i przystąpił do wspólnej organizacji podróży na południe Francji, do miejscowości Mirabel w departamencie Ardèche⁴⁸. W tym artystycznym, pionierskim projekcie wzięło wówczas udział piętnastu artystów z Krakowa. Inicjatywa plenerów mogła wzbudzać wątpliwości jako idąca wbrew duchowi czasu. Program uwzględniał oprócz pracy na miejscu również wyjazdy na Lazurowe Wybrzeże, zwiedzanie ważnych dla historii sztuki miejsc jak Nicea, Antibes czy Saint Tropez. Idea pracy na południu nie miała z pewnością w sobie nic rewolucyjnego, ale odpowiadała wewnętrznej potrzebie uczestników plenerów. Spośród polskich artystów biorących udział w plenerach na południu, Włodzimierz Kunz (1926–2002) był tym twórcą, u którego owa wewnętrzna potrzeba ujawniała się chyba najsilniej. Kunz odwoływał się, poczynawszy od lat 60., do kultury śródziemnomorskiej w cyklach grafik i w pracach olejnych. Śródziemnomorskie inspiracje ożyły w pracach z lat 80. po powrocie artysty z podróży na południe. Powstały serie obrazów o znamienitych tytułach: *Lato w Antibes*, *Plaża w Antibes*, *Małe lato*, *Antibes — stół weselny*, *Morze Śródziemne — dyptyk*. U Kunza reminiscencje spotkań z południem dotyczą sfery wyrazowo-symbolicznej, wiążą się z wyborem motywów i przedmiotów wkomponowanych w płótno. Mamy do czynienia z metaforą, a nie z ewokacją południowej rzeczywisto-

⁴⁵ Wystawa „Cézanne livre-toi”, Arteum, Muzeum Sztuki Współczesnej, Chateaneuf-Le-Rouge 11 maja–22 lipca 2006 r., Kazimierz Pomagalski, *Siła pierwotna*, (*L’élan initial*), 2006, olej na płótnie, 91 × 118 cm, kolekcja prywatna.

⁴⁶ Zob. wypowiedź artysty z 1996 r. w: Kazimierz Pomagalski. *Saveur de l’inconnu*, [film dokumentalny], Conseil Général de Haute Provence, Vidéosol 1996.

⁴⁷ Podróże artystyczne Juliusza Joniaka (ur. 1925) i Teresy Wallis (ur. 1926), stanowiące nieodłączną część pracy twórczej i będące stałym źródłem inspiracji, wpisują się w ową kolorystyczną tradycję.

⁴⁸ Fotograf Pit Ludwig, przewodniczący niemieckiej Neue Darmstadter Sezession i polski rzeźbiarz Antoni Hajdecki, prezes krakowskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków stali na czele tego przedsięwzięcia. Dwadzieścia lat międzynarodowych plenerów w Mirabel dowiodło, że ta inicjatywa była potrzebna.

ści. Biel traktowana jako kolor, lecz także jako materia, nabiera dwójakiej funkcji, plastycznej i symbolicznej, łagodzi strukturalny rygor formy, wzbogaca się o subtelne odcienie, stając się celem samym w sobie. „Pozwala mi ona, mówił artysta, łatwiej przywołać porażającą i zarazem cudowną obecność słońca”⁴⁹. Włodzimierz Kunz wyrażał swą przynależność do kultury śródziemnomorskiej tworząc własną poetykę, w której pobrzmiewa afirmacja życia. Spotkanie ze śródziemnomorskim południem artysta rozpatrywał w sferze filozoficznej. Było ono źródłem impulsu, a nie źródłem motywów pejzażowych, mimo całego piękna odwiedzanych miejsc. Kunz rozumiał południe jako kolebkę europejskiej cywilizacji, skrzyżowanie wpływów kultur greckiej i rzymskiej, obszar odwiecznie związany z aktem tworzenia. Nic więc dziwnego, że „południowe konwersacje” przeniósł do krakowskiej pracowni, w której powstał cykl obrazów *Morze Śródziemne 2000*.

Jakie są powody, dla których współcześni twórcy obierają formę pracy twórczej jaką jest plener zabierając sztalugi na wyprawy ku śródziemnomorskim wybrzeżom? Plener zorganizowany w 2004 r., w okolicach miejscowości Les Arcs, niedaleko Draguignan, z inicjatywy polskiego kolekcjonera Krzysztofa Musiała, właściciela posiadłości La Tournavelle, stworzył okazję do przeanalizowania tego zagadnienia. Sześciu zaproszonych na plener malarzy łączyła przynależność do tego samego pokolenia (ur. między 1954–1969 r.) i to samo miejsce artystycznej edukacji i aktywności — Kraków⁵⁰. Poza tym stanowili grupę artystycznie bardzo różnorodną. Dlaczego zaakceptowali propozycję pracy w plenerze, uważanej przecież za metodę „archaiczną” i źle ocenianą w środowisku współczesnych twórców? Spotkanie z południem jest kuszące samo w sobie. Jak się okazało praca w plenerze może stanowić pewną alternatywę dla pracowni. Wyjście na plener stanowiło konfrontację artysty z naturą i zasługiwało, jako takie, na dokumentację każdej spędzonej na owej konfrontacji chwili. Zdjęcia, filmy, zapiski, dzienniki, autoportrety świadczyły o prawdziwej istocie „współczesnych” plenerów. Różne nośniki medialne pozwalały na dokładny zapis zjawisk związanych z odczuwaniem natury — przedmiotem studiów nie była przecież sama natura, lecz atmosfera i sytuacje, a więc wywoływane spotkaniem z południową przyrodą wrażenia (lub ich brak). Część dokumentacyjna okazała się być tak samo ważna lub wręcz ważniejsza od samej pracy w plenerze. Nowym elementem we współczesnym rozdziale historii plenerów stał się znamieny „brak dzieł”, sens pustki, afirmacja tego, co nie-namalowane. Plener stał się dla artystów przede wszystkim badaniem samego siebie, okazją do eksploracji własnych możliwości bardziej niż studiowaniem otaczającej rzeczywistości. Prawdziwym celem było osiągnięcie, przez konfrontację, świadomości artystycznej, a nie odnalezienie utraconych więzów łączących artystę z naturą. Dzieła które powstały w zaciszu pracowni, po powrocie z południowego pleneru, świadczą jednak, że osobiste więzi artystów z południem przetrwały, przetworzone przez pryzmat własnych odczuć wróciły na płótna. Konieczny był dystans oraz wyzwolenie spod

⁴⁹ Rozmowa Włodzimierza Kunza z Pawłem Taranczewskim w: *Włodzimierz Kunz. Morze Śródziemne. Wystawa malarstwa*, [katalog wystawy], Galeria Sztuki „Artemis” w Krakowie, Gorlice 2000.

⁵⁰ Wszyscy ukończyli krakowską Akademię Sztuk Pięknych. W plenerze na południu Francji udział wzięli: Grzegorz Bednarski, Andrzej Borowski, Zbigniew Cebula, Wojciech Cwiertniewicz, Mariusz Drohomirecki, Adam Marczukiewicz; zob.: *Pejzaż Południa — 2004: obrazy i rysunki z dwóch plenerów zorganizowanych w Toskanii i Prowansji przez Krzysztofa Musiała*, [katalog wystawy], Galeria Pryzmat Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, 22 marca–7 kwietnia 2005, kronikę plenerów i katalog wystawy spisał i przygotował J. Wojciechowski, K. Musiał, oprac. J. Wojciechowski, Kraków [2005].

presji tworzenia, aby spotkanie z południem przerodziło się niejako we wspomnienie o „samym sobie” na południu.

Kończąc nasze rozważania należy postawić jeszcze jedno istotne pytanie o przyszłość polskiej obecności artystycznej na południu Francji. Czy w czasach, gdy lotniska większych polskich miast otwierają się coraz szerzej na świat, francuski obszar śródziemnomorski może jeszcze stanowić atrakcyjną alternatywę?

Gdy mówimy o sztuce współczesnej nieaktualne stają się terminy stolicy czy centrum sztuki, stosowane w odniesieniu do konkretnego terytorium geograficznego. Mimo owego rozproszenia w sztuce współczesnej, południe Francji pozostaje obszarem, ku któremu coraz chętniej kierują się młodzi stypendyści polskich akademii. Studenci chętnie wybierają południowe akademie lub uniwersytety, świadomie decydując się na pracę twórczą na południu Francji⁵¹. Również tradycja artystycznych podróży pozostaje ciągle żywa, choć zmienia się sposób pracy i spojrzenie artysty na naturę. Poszukiwanie ideału twórczego, wyrażanie osobistego, intymnego związku z śródziemnomorskim wybrzeżem, definicja relacji twórca–obszar śródziemnomorski to główne aspekty współczesnej aktywności polskich artystów na południu, świadczące o kontynuacji pewnej historycznej linii, przedstawionej w powyższym opracowaniu.

„Cała przyszłość nowej sztuki to południe” — stwierdził van Gogh po przybyciu do Arles w 1888 r. Dziś wiemy, jak wielkie znaczenie miało ono dla rozwoju sztuki francuskiej i również dla sztuki polskiej XX w. Polska obecność na południu Francji obejmuje bardzo szeroki okres, związana jest z inicjatywami indywidualnymi lub z aktywnością niewielkich środowisk artystycznych, działających najczęściej z dala od awangardy. Jednak wysoka jakość i olbrzymi zasób południowych dzieł należących do narodowych dóbr kultury świadczą o dużej wadze owego zjawiska artystycznego i obligują do przywrócenia mu właściwego miejsca na kartach polskiej historii sztuki.

„PROVENÇAL CONVERSATIONS”—POLISH PAINTERS IN SOUTH FRANCE FROM 1900 UP TO THIS DAY

The current state of research on the circle of Polish artists in France in the 20th century is quite advanced, mainly thanks to the publications of Ewa Bobrowska, Anna Wierzbicka, Joanna Szczepińska-Tramer from recent years. The Author completes the research with traces left by Polish painters in the South of France. The Polish colony in Provence played a huge role in the development of Polish painting in the 20th century. It is sufficient enough to mention such names as: Moïse Kisling, Szymon Mondszejn, Henryk Hayden, Zygmunt Menkes, Kazimierz Zielenkiewicz, Waław Zawadowski, Sasza Blonder, Ludwik Klimek, Józef Jarema, Maria Sperling and the group of Józef Pankiewicz’ students—so called The Capists. The article brings a description of that circle, mutual relations among the painters and Polish writers who lived there, and it identifies works of art that came into being in the South of France.

KEY WORDS: Polish art in France; Polish art of the 20th century; École de Paris; M. Kisling; Sz. Mondszejn; H. Hayden; K. Zielenkiewicz; W. Zawadowski.

(m.sz.)

⁵¹ Marta Deskur (ur. 1962) i Mariusz Woszczyński (ur. 1965) to artyści znani i działający aktualnie w Polsce; oboje wzbogacali doświadczenia artystyczne na południu Francji. Marta Deskur studiowała w Szkole Sztuk Pięknych w Aix-en-Provence, Mariusz Woszczyński był stypendystą w Marsylii.