



**PARYSKA LEWICA  
W STALINOWSKIEJ WARSZAWIE**

KAROLINA ZYCHOWICZ

ARCHIWUM ZACHĘTY

---

Książka Karoliny Zychowicz *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie. Wystawa współczesnej plastyki francuskiej w CBWA w 1952 roku* jest drugą z kolei publikacją z serii *Archiwum Zachęty* pod redakcją naukową dr hab. Gabrieli Świtek. Przybliża kontekst historyczny wystawy i prezentowane na niej prace. Szeroki wybór recenzji, ale również artykułów związanych z ówczesnymi wydarzeniami politycznymi pomaga zrozumieć nieczytelną już dziś ikonografię pokazanych dzieł. W ramach serii publikowane są opracowania naukowe archiwaliów poświęconych historii i działalności wystawienniczej galerii oraz książki o współczesnych sztukach wizualnych. W przygotowaniu: *Architektura w Zachęcie. Lata pięćdziesiąte XX wieku*.

---

# Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie

*Pamięci  
profesor Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak*

Seria: *Archiwum Zachęty*

Redakcja naukowa: dr hab. Gabriela Świtek

Recenzent książki:

profesor dr. hab. Wojciech Włodarczyk

Koordinacja wydawnicza: Dorota Karaszewska

Projekt graficzny serii: Daria Malicka

Redakcja: Jolanta Pieńkos

Łamanie i opracowanie zdjęć: Maciej Sikorzak

Druk: Argraf, Warszawa

© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014

ISBN 978 83 64714 00 9

Paryska lewica  
w stalinowskiej Warszawie  
Wystawa współczesnej  
plastyki francuskiej  
w CBWA w 1952 roku

KAROLINA ZYCHOWICZ



Warszawa · 2014

---

# Przedmowa

Książka Karoliny Zychowicz, publikowana w ramach serii wydawniczej *Archiwum Zachęty*, jest efektem zainicjowanych w 2012 roku badań naukowych poświęconych historii wystaw prezentowanych w gmachu galerii sztuki przy placu Małachowskiego w Warszawie, który od początku XX wieku był kolejno siedzibą trzech instytucji: przedwojennego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Centralnego Biura Wystaw Artystycznych działającego w czasach PRL-u i współczesnej Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki ukształtowanej w dobie transformacji po 1989 roku. Jednym z założeń serii *Archiwum Zachęty* jest naukowe opracowanie i udostępnienie materiałów źródłowych (katalogów, plakatów, zaproszeń, fotografii ekspozycji i poszczególnych dzieł, druków okolicznościowych, recenzji i teczek prasowych, scenariuszy wystaw), składających się na przechowywany w warszawskiej Zachęcie jeden z największych w Polsce zbiorów dokumentujących polskie i międzynarodowe życie artystyczne XX i XXI wieku. Badanie zachowanych dokumentów życia społecznego wpisuje się w postulaty „nowej muzeologii” zajmującej się m.in. rekonstrukcją i recepcją wystaw sztuk wizualnych, a także analizą polityki wystawienniczej instytucji kultury i strategii kuratorskich. Hannie Wróblewskiej, dyrektorze Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki, jestem wdzięczna za możliwość realizacji tego projektu badawczego, który, mam nadzieję, spowoduje ożywienie jednego ze statutowych obszarów działalności galerii, jakim jest dokumentacja wystaw sztuki współczesnej.

*Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie. Wystawa współczesnej plastyki francuskiej w CBWA w 1952 roku* to próba monografii wystawy, wydarzenia szeroko komentowanego w polskim życiu artystycznym lat pięćdziesiątych XX wieku. Przypomnijmy, że w ramach warszawskiej ekspozycji pokazano jeden z najsłynniejszych obrazów Pabla Picassa *Masakra w Korei* (1951) oraz wersję kompozycji *Konstruktorzy* Fernanda Légera (1951). Na podstawie dokumentów zachowanych w Zachęcie oraz materiałów źródłowych pozyskanych w wyniku kwerend archiwalnych w innych instytucjach, Karolina Zychowicz przedstawia rekonstrukcję ekspozycji, szkicuje biografie wybranych artystów biorących udział w tym pokazie i weryfikuje listę eksponowanych prac; odwołuje się również do analiz współczesnych badaczy socrealizmu i kreśli obraz polsko-francuskich kontaktów artystycznych w latach pięćdziesiątych (sięgając m.in. do publikacji Piotra Bernatowicza, Elżbiety Kał, Anny Lisieckiej, Katarzyny Murawskiej-Muthesius, Sarah Wilson, Wojciecha Włodarczyka). Historia *Wystawy współczesnej plastyki francuskiej* w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych uwzględni także tło polityczne, ideologiczne założenia Francuskiej

---

Partii Komunistycznej, której członkami lub sympatykami byli uczestnicy wystawy w Warszawie, oraz działalność Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą sterującego wymianą kulturalną PRL-u w tamtym czasie.

Dla współczesnego czytelnika zainteresowanego kulturą wizualną tego okresu cenne może okazać się omówienie ikonografii francuskiego socrealizmu. Zychowicz przypomina o postaciach związanych z Francuską Partią Komunistyczną, portretowanych przez artystów eksponujących swoje obrazy i rzeźby w CBWA w 1952 roku. Przykładem jest portret Henriego Martina (1951), autorstwa Borisa Taslitzky'ego, zakupiony do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Henri Martin, marynarz protestujący przeciwko francuskiej interwencji w Wietnamie, został uwięziony przez rząd francuski w 1950 roku. Zarówno dla francuskiej, jak i polskiej propagandy komunistycznej stał się postacią kluczową. W 1952 roku Polska Kronika Filmowa prezentowała materiał zatytułowany *Uwolnić Henri Martina!*, a na łamach „Echa Tygodnia” przedrukowano wiersz Paula Éluarda *Henri Martin*. W niniejszej książce omówiona została również postać Maurice'a Thoreza, sekretarza generalnego Francuskiej Partii Komunistycznej, którego wizerunek pojawił się w obrazie Jeana Milhau (*Maurice Thorez wraca do zdrowia*, 1951), prezentowanym na warszawskiej wystawie. *Syn ludu*, książka wywodzącego się z górniczej rodziny Thoreza, była wydana dwukrotnie w tłumaczeniu polskim w 1950 roku, a w 1952 roku opublikowano ją w Polsce po francusku jako lekturę uzupełniającą do nauki tego języka. Monografia *Wystawy współczesnej plastyki francuskiej* zawiera również kilkanaście aneksów, a wśród nich m.in. przemówienie Franciszka Strynkiewicza z otwarcia wystawy, tekst Ryszarda Stanisławskiego z katalogu wystawy, recenzje prasowe publikowane na łamach „Przeglądu Artystycznego” czy „Tygodnika Powszechnego” oraz wypisy z akt Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą przechowywanych w Archiwum Akt Nowych w Warszawie. W ramach publikowanego materiału ikonograficznego na szczególną uwagę zasługują kadry z kilkuminutowego filmu dokumentalnego ze zbiorów Filmoteki Narodowej — *Wystawa współczesnych plastyków francuskich* — dzięki którym można częściowo odtworzyć układ przestrzenny ekspozycji oraz skalę prezentowanych wówczas obrazów, rzeźb i tkanin artystycznych.

Za udostępnienie materiałów źródłowych składam podziękowania wszystkim osobom i instytucjom, a zwłaszcza Muzeum Narodowemu w Warszawie, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Instytutowi Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Filmotece Narodowej

---

oraz Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Profesorowi Wojciechowi Włodarczykowi jestem wdzięczna za słowa przychylne projektowi *Archiwum Zachęty*, za konsultacje i wnikliwą recenzję naukową prezentowanej publikacji, a szczególnie za uwagi sytuujące *Wystawę współczesnej plastyki francuskiej* w szerokim polu politycznych interpretacji socrealizmu i wobec najnowszych propozycji periodyzacji polskiej sztuki powojennej. Doktor Karolinie Zychowicz dziękuję za wytrwałość i dociekliwość badawczą, uporządkowanie, opracowanie i uzupełnienie źródeł historycznych, a także za zgromadzenie i podanie do druku cennych materiałów ikonograficznych.

Gabriela Świtek



---

Na następnych stronach:

Wystawa *współczesnej plastyki francuskiej*, widok ekspozycji. Kadry z filmu *Wystawa współczesnych artystów francuskich, 1952*. Operator: Jerzy Chluski; © FilMOTEKA Narodowa

s. 8–9 w tle: Gérard Singer, *14 luty 1950 r. w Nicei*

s. 10–11 po lewej litografia André Fougerona, *Śmierć Andrzeja Houllier*

s. 12–13 od lewej obrazy: Michel de Gallard, *Przedmieście Vanves*; Jean Picart le Doux, *Winogrona*; Yvonne Mottet, *Odpooczynek wieśniaków*; tkanina Jeana Lurçata, „*Es la verdad*” oraz rzeźby: Georges Salendre, *Popiersie księdza Boulrier*; Marcel Gimond, *Młoda dziewczyna*

s. 14–15 na ścianie od lewej: Mireille Mialhe, *Zebranie komórki partyjnej*; Fernand Léger, *Na budowie*; Pierre Dupont, *Wyzyskiwani*

s. 16–17 od lewej: Bernard Lorjou, *Konferencja*; Pierre-Albert Marquet, *Pont Neuf*

s. 18–19 od lewej tkaniny: Marc Saint-Saëns, *Tezeusz i Minotaur*; Jean Picart le Doux, *Winogrona*; obraz Yvonne Mottet, *Odpooczynek wieśniaków* oraz rzeźby: Emmanuel Auricoste, *Popiersie Leona Moussinac*; Georges Salendre, *Popiersie księdza Boulrier*

---





























# Spis treści

27

Wstęp

34

Sytuacja polityczna i artystyczna  
po obu stronach żelaznej kurtyny

43

Moderniści-komuniści

59

Ikonografia  
francuskiego socrealizmu

90

Ugrupowanie Homme Témoins,  
odnowiciele francuskiej tkaniny  
artystycznej i inni

104

Zakończenie

108

Przypisy

---

125

Wybór tekstów źródłowych

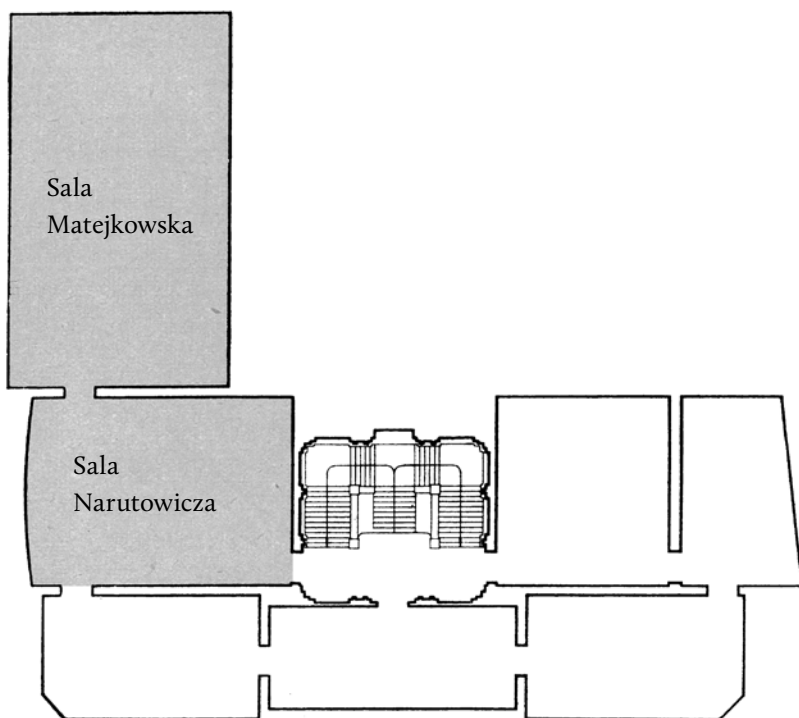
---

191

Bibliografia wystawy

194

Indeks osób



CBWA „Zachęta”. Plan 1 piętra budynku z 1 połowy lat pięćdziesiątych xx wieku. Wystawa *współczesnej plastyki francuskiej* — Sala Matejkowska, Sala Narutowicza

---

#### WYSTAWA

*Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*

#### MIEJSCE WYSTAWY

Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”

#### DATA

17 marca–15 lub 30 kwietnia 1952

#### ORGANIZATOR

Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą,  
Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Francuskiej



## ARTYŚCI

Jean Amblard (1911–1989)  
Emmanuel Auricoste (1908–1995)  
Georges Bauquier (1910–1997)  
Ardavatz Berbérian (1923–2002)  
François Desnoyer (1894–1972)  
Jacques Despierre (Jacques Ceria) (1912–1995)  
Pierre Dupont (1916–1984)  
Jean Effel (François Lejeune) (1908–1982)  
Lucien Fontanarosa (1912–1975)  
André Fougeron (1913–1998)  
Michel de Gallard (1921–2007)  
Marcel Gimond (1894–1961)  
André Gracies (1925)  
Marcel Gromaire (1892–1971)  
Robert Humblot (1907–1962)  
Jean-François [François] Laglenne (1897–1962)  
Marie-Anne Lansiaux (1910–1991)  
Fernand Léger (1881–1955)  
Roger Limouse (1894–1990)  
Bernard Lorjou (1908–1986)  
Jean Lurçat (1892–1966)  
Albert Marquet (1875–1947)  
Henri Matisse (1869–1954)  
Jean Milhau (1902–1985)  
Mireille Mialhe (Mireille Glodek) (1911–1989)  
André Minaux (1923–1986)  
Louis Mittelberg (albo Mitelle, pseudonim Tim)  
(1919–2002)  
Zuka Mitelle (1924)  
Yvonne Mottet (1906–1968)  
Orazio Orazi (1906–1979)  
Nadia Petrova (Wanda Chodasiewicz-Grabowska,  
Nadia Léger) (1904–1982)  
Jean Picart le Doux (1902–1982)  
Pablo Picasso (1881–1973)  
Édouard Pignon (1905–1993)  
Paul Rebeyrolle (1926–2005)  
Marcel Roche (1890–1959)  
George Rohner (1913–2000)

Marc Saint-Saëns (1903–1979)  
Georges Salendre (1890–1985)  
Antoine Serra (1908–1995)  
Paul Signac (1863–1935)  
Gérard Singer (1929–2007)  
Walter Spitzer (1927)  
Boris Taslitzky (1911–2005)  
Michel Thompson (1908–1982)  
Jean Venitien (1911–1995)  
Robert Zambaux (1909)  
Geneviève Zondervan (1922–2013)

#### KATALOG WYSTAWY

*Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, kat. wyst. Centralne Biuro  
Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1952. Teksty: Paul Éluard,  
Ryszard Stanisławski

#### DODATKOWE INFORMACJE

Liczba artystów: 48  
Liczba prac: 78  
Frekwencja nieznana



---

Dotąd komunistów-twórców kojarzyłem sobie z moim mistrzem Légerem, z Picassem, Éluardem, Aragonem, Sartre'em. A tu takie obrzydlistwo — olbrzymie, straszne w formie socrealistyczne kicze Taslitzky'ego i innych jemu podobnych z ich liderem Fougeronem na czele. Był to kubeł zimnej wody na moją bezpartyjną wprawdzie, ale czerwoną głowę<sup>1</sup>.

Oskar Hansen

W od niedawna otwartym Muzeum Sztuki Nowoczesnej, po olśniewających salach nabistów, fowistów, kubistów, po dość jałowej, szeroko za to eksponowanej neofiguracji lat trzydziestych, smętnie prezentujący się zakątek tak niedawno jeszcze frapujących, również i nas, w Krakowie, Warszawie, głośnych „Malarzy Tradycji Francuskiej”, teraz usiłujących się przestawić na coś w rodzaju paryskiego socrealizmu. Pignon. Fougeron. [...] O toż by nam chodziło? Na pewno nie o to<sup>2</sup>.

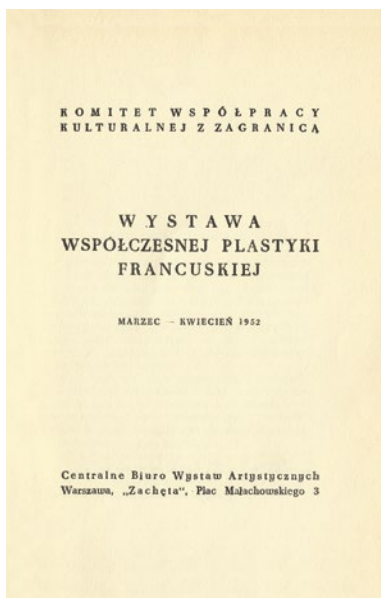
Mieczysław Porębski

---

# Wstęp

W 1952 roku w stołecznej Zachęcie, będącej od niedawna siedzibą Centralnego Biura Wystaw Artystycznych<sup>3</sup>, otwarto *Wystawę współczesnej plastyki francuskiej*. Katalog ekspozycji nie wymienia dat dziennych trwania wystawy, podając jedynie daty miesięczne: marzec–kwiecień. Dotychczasowa literatura przedmiotu wyszczególniała daty 6 marca–6 kwietnia<sup>4</sup>, jednak dokładna analiza informacji zamieszczanych w ówczesnej prasie prowadzi do wniosku, że wystawę otwarto 17 marca<sup>5</sup>, trwała ona natomiast do 15 kwietnia lub do końca kwietnia<sup>6</sup>.

Trudno dociec, kto był autorem koncepcji wystawy, gdyż w tamtym czasie funkcja kuratora nie była eksponowana<sup>7</sup>. Przez niektórych badaczy jako kurator wskazywany jest Ryszard Stanisławski<sup>8</sup>. Jednak analizując zachowane dokumenty przechowywane w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, można odnieść wrażenie, że był on jedynie autorem wstępu do katalogu wystawy, której koncepcja powstała w Paryżu, pod okiem francuskich komunistów podporządkowanych dyrektywom płynącym z Moskwy. W sprawozdaniu z wydarzenia donoszono: „Celem zorganizowania Wystawy Plastyków Francuskich przybyli do Polski dnia 1.03. br. dwaj plastycy Jean Venitien i Gérard Singer. Zostali oni wysłani do Polski przez KC KPF [Komitet Centralny Komunistycznej Partii Francji] i mieli za zadanie zainstalowanie wystawy i należyte rozmieszczenie dzieł poszczególnych artystów według wskazówek otrzymanych w Paryżu. Obaj artyści nie występowali oficjalnie, bowiem nie byli delegowani przez artystów plastyków francuskich”<sup>9</sup>. Stanisławski w 1947 roku przekroczył nielegalnie granicę<sup>10</sup>, spędził kilka miesięcy w Dolnej Saksonii, stamtąd wyjechał do Paryża. W swych wspomnieniach wyznawał, że o zajęciu się przez niego sztuką zdecydowała znajomość z młodą rzeźbiarką, Aliną Szapocznikow.



Strona tytułowa katalogu *Wystawy współczesnej plastyki francuskiej* w CBWA „Zachęta” w 1952 roku

---

Dzięki niej stopniowo stał się specjalistą z zakresu kultury i sztuki francuskiej, pomógł w tym również studia w 1948 roku u późniejszego znawcy polskiej sztuki, Jeana Cassou.

Stanisławski powrócił do Polski w 1951 roku, na co również mogła mieć wpływ sympatyzująca z komunizmem Szapocznikow<sup>11</sup>. Warto przypomnieć, że był członkiem Francuskiej Partii Komunistycznej, o czym świadczy jego zachowana legitymacja partyjna<sup>12</sup>. Polskie władze wykorzystały jego kompetencje w zakresie kultury francuskiej już rok później. Jest on nie tylko autorem wstępu do katalogu<sup>13</sup>, lecz również obszernego artykułu podsumowującego wystawę, który został zamieszczony na łamach „Przeglądu Artystycznego”<sup>14</sup>. Wątek ten jest o tyle ciekawy, że Stanisławski stał się później najbardziej znanym kuratorem w okresie PRL-u, ale znanym głównie z promocji Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy a.r. Nie postrzega się go zazwyczaj jako osoby zaangażowanej w politykę kulturalną w okresie socrealizmu.

W uroczystości otwarcia warszawskiej wystawy wzięli udział prezes Związku Polskich Artystów Plastyków, Franciszek Strynkiewicz (jego przemówienie opublikowano w „Przeglądzie Artystycznym”<sup>15</sup>) oraz odpowiedzialny za propagowanie socrealizmu w Polsce minister kultury i sztuki, Włodzimierz Sokorski. Strynkiewicz w swym przemówieniu zwracał uwagę na to, że duża grupa artystów biorących udział w wystawie znana jest Polakom z ekspozycji towarzyszącej Światowemu Kongresowi Intelktualistów w Obronie Pokoju (Wrocław, 1948)<sup>16</sup>.

Reprodukowane w prasie zdjęcie uczestniczących w otwarciu wystawy oficjeli obok utrzymanego w socrealistycznej estetyce płótna (Georges Rohner, *Żniwiarze*), miało chyba przeko-



Otwarcie *Wystawy współczesnej plastyki francuskiej*, 17 marca 1952 roku. Od lewej: Lucjan Motyka, dyrektor Centralnego Zarządu Sztuk Plastycznych i Wystaw; Jan Karol Wende, sekretarz generalny Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą; NN; Franciszek Strynkiewicz, prezes Związku Polskich Artystów Plastyków; NN; Włodzimierz Sokorski, minister kultury i sztuki. Fot. © PAP

nać o tym, że jest to w pełni socrealistyczna ekspozycja. Tymczasem obraz Rohnera w niezamierzony sposób wprowadzał także akcent erotyczny, w postaci leżącej obok żniwiarzy kobiety z rozchyłonymi nogami. Podobny obraz namalowany przez Polaka z pewnością nigdy nie zostałby dopuszczony w Polsce Ludowej do oficjalnych sal wystawowych. Ówcześni zwiedzający nie postrzegali także tego płótna w kategoriach socrealistycznych.



BRAK ZGODY NA PUBLIKACJĘ

Otwarcie *Wystawy współczesnej plastyki francuskiej*, 17 marca 1952 roku. Od lewej: Franciszek Strynkiewicz, Włodzimierz Sokorski, za nim, z jego lewej strony, Lucjan Motyka, NN, Jan Karol Wende. Na ścianie obraz Georgesa Rohnera *Żniwiarze*. Fot. © PAP

---

Dla mnie jest to przykład malarstwa nadrealistów — pisał Zbigniew Herbert — To prawda, co pan mówi, wszystkie szczegóły są „odrobione” naturalistycznie, ale niech pan wyczuje tonację całości. Scena jest prosta: pole puste i gładkie jak stolnica, nie wiadomo skąd się wzięły te wiązki zboża, na których śpi kobieta. Dwaj pochyleni mężczyźni jak modele anatomiczne, ale karnacja ich ciała jest trupia, tyse czaszki obciążnięte napiętą skórą i kosy otwarte jak brzytwy na szklanej tafli. Niebo jest puste i ołowiane. Między niebem a ziemią nie ma nic, ani cienia, ani drzewa, ani nawet powietrza. Właśnie, wypompowano powietrze, dlatego może obraz działa jak atak duszności we śnie<sup>17</sup>.

Organizacją wystawy zajęł się Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą<sup>18</sup>. Za nazwą tą kryła się stalinowska jednostka administracyjna mająca na celu przejęcie kontroli nad całą wymianą kulturalną Polski z innymi krajami. Jak notuje Anna

# WYSTAWA WSPÓLCZESNEJ PLASTYKI FRANCUSKIEJ



Henri Matisse: KWIATY  
[fragment kompozycji]



Jean Venfitien: MY CHCEMY POKOJU

Dziela 43 artystów gości „Wystawa Współczesnej Plastyki Francuskiej”, urządzona w warszawskiej „Zachęcie”. Z artystów tych znani są już Czytelnikom „Przekroju”: Pablo Picasso, Matisse, André Fougeron (którego obrazy reprodukowaliśmy w nrze 348), Jean Effel (patrz nasze ilustracje do Bajek Lafontaine’a) oraz Singer, którego obraz reprodukowaliśmy w związku ze skandalicznym usunięciem dzieł postępowych malarzy z paryskiego Salonu. Obok reprodukowujemy, zśród dzieł znajdujących się obecnie na warszawskiej wystawie, obrazy innych współczesnych francuskich malarzy.



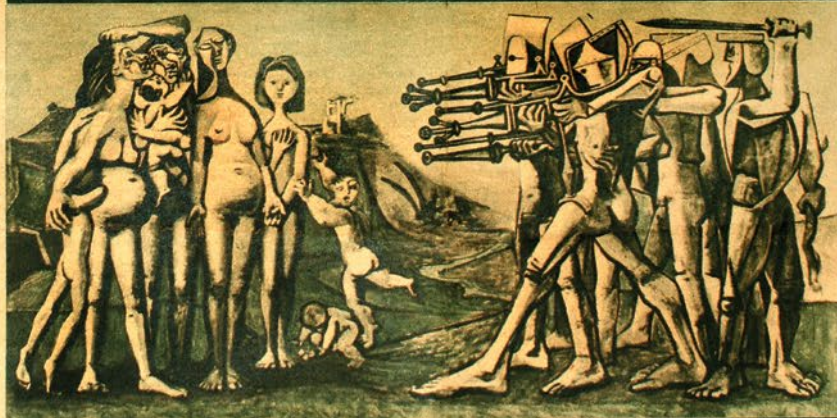
A. M. Lansiaux: POCOD PIERWSZOMAJOWY



Fernand Léger: NA BUDOWIE



Edouard Pignon: GÓRNICY



Pablo Picasso: MASAKRA NA KOREI



Lisiecka, „głównym — teoretycznie — celem utworzenia Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą miało być wspieranie kontaktów Polaków z cudzoziemcami, promowanie przedstawicieli naszej kultury i sztuki za granicą, rozwijanie współpracy kulturalnej z innymi krajami. W praktyce — powołanie tego organu dawało państwu szansę przejęcia pełnej kontroli nad sferą kontaktów, których nie można było lub nie chciano uniknąć. Powstanie Komitetu miało ułatwić włączenie kolejnej dziedziny życia — tym razem stosunków międzynarodowych i kulturalnych — we wszechwładny system panowania PRL<sup>19</sup>. Równie propagandowy charakter miał inny podmiot zaangażowany w wydarzenie — Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Francuskiej, podporządkowane władzom w Warszawie. Ta działająca w Paryżu instytucja urzędowała nie tylko wiece protestacyjne przeciwko prześladowaniu we Francji cudzoziemców, remilitaryzacji Niemiec, rewizjonizmowi granic na Odrze i Nysie<sup>20</sup>, lecz również wystawy artystyczne<sup>21</sup>.

Celem opracowania *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie. Wystawa współczesnej plastyki francuskiej w CBWA w 1952 roku* jest rekonstrukcja ekspozycji, dokładna na tyle, na ile pozwalają zachowane materiały archiwalne, fotografie, recenzje prasowe i katalogi. Starałam się ustalić daty życia wszystkich artystów biorących udział w wystawie, co nie do końca się udało. Niektóre nazwiska nie są odnotowywane w żadnych opracowaniach.

Badania nad wystawą mają charakter podstawowy, przede wszystkim archiwalny. Podaję jedynie tropy, częściowo za istniejącymi już rozważaniami polskich badaczy, możliwych interpretacji tego wydarzenia w polskiej historii sztuki. Prezentowany na wystawie dość eklektyczny zbiór prac dzielę na trzy grupy. Do pierwszej z nich zaliczam prace „modernistów-komunistów” (takich jak Pablo Picasso, Henri Matisse, Fernand Léger). Znalazła się tam twórczość trzech czołowych twórców związanych z modernizmem pojmowanym jako estetyka wywodząca się z takich prądów artystycznych jak kubizm i fowizm. W grupie tej postanowiłam jednak umieścić artystów traktowanych również jako socrealiści, Édouarda Pignona i Jean-Francis Laglenne’a, ze względu na analogiczną do twórczości Légera syntezę robotniczego tematu i modernistycznej formy. Pozwala to zrozumieć, dlaczego obrazy tego artysty określane bywają jako socrealizm. W tej części opracowania znalazły się prace artystów, którzy nie zdecydowali się na propagowany przez partie komunistyczne powrót do dawnych, przede wszystkim dziewiętnastowiecznych estetyk.

Sporo uwagi poświęcam także drugiej grupie zaprezentowanych prac — obrazom olejnym francuskich socrealistów zwanych w polskiej prasie nowymi

---

Artykuł *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, „Przekrój” 1952, nr 365/366, s. 21. Reprodukowane prace: Henri Matisse, *Kompozycja z kwiatami*; Jean Venitien, *My chcemy pokoju*; Marie-Anne Lansiaux, *Pochód pierwszomajowy*; Fernand Léger, *Na budowie (Konstruktorzy)*; Édouard Pignon, *Górnicy*; Pablo Picasso, *Masakra w Korei*

realistami (nazw tych w tekście używam wymiennie). Na podstawie powyższych obrazów można prześledzić specyficzną ikonografię tej produkcji artystycznej, współcześnie niekoniecznie czytelną. Socrealistami nazywam artystów, którzy pod wpływem partyjnej polityki świadomie powrócili do estetyk realizmu popularnych w poprzednich wiekach. Podlegali dyscyplinie partyjnej, dlatego też często na obrazach pojawiają się slogany, nagłówki komunistycznych gazet czy też artykuły odnoszące się do kluczowych wydarzeń w polityce partii. Dzieła tych twórców podporządkowane są tematyce komunistycznej, a działalność polityczna jest dla nich elementem ważniejszym niż działalność artystyczna. Zrezygnowałam z opracowania licznych rysunków tych artystów, gdyż często są to zwykłe studia postaci czy pejzaże, pełniące funkcje pomocnicze we właściwej pracy malarskiej. W trzeciej grupie prac umieściłam przykłady figuracji lat pięćdziesiątych XX wieku, których — w większości przypadków — nie sposób nazwać socrealizmem<sup>22</sup>. W grupie tej znalazła się również obecna na wystawie tkanina artystyczna oraz rzeźba, w dużym stopniu korzystająca z socrealistycznej ikonografii.

Trudno zrekonstruować sposób rozmieszczenia prac na wystawie na podstawie zachowanej dokumentacji fotograficznej<sup>23</sup>. Opierając się jednak na recenzji Zbigniewa Herberta, wiadomo że ekspozycja zajmowała dwie największe sale na pierwszym piętrze, Salę Matejkowską i Salę Narutowicza<sup>24</sup>. Zachowane materiały świadczą o tym, że nie kierowano się pokrewieństwem formalnym. Twórczość modernistyczna zestawiana była ze sztuką socrealistyczną, przez co wystawa musiała sprawiać wrażenie niejednolitej<sup>25</sup>. Podobna ekspozycja nie mogła pojawić się w Paryżu, gdzie malarstwo Picassa czy Légera pokazywano w instytucji dla wykształconej publiczności, Maison de la Pensée Française, zaś utwory socrealistów w przestrzeni dla robotników — Maison de la Métallurgie (przy rue Jean-Pierre Timbaud<sup>26</sup>).

Rozmieszczeniem eksponatów w CBWA zajęło się dwóch artystów francuskich, których prace również znalazły się na wystawie: Jean Venitien i Gérard Singer. Wiesława Zielińska z Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą raportowała:

Od poniedziałku wszystko dla naszych gości o tyle wchodziło w rachubę, o ile miało związek z ich „skrzynią” i ich pracą przy rozpakowaniu wystawy. Niecierpliwie czekali na konferencję w kwkz [Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą]. Potem równie niecierpliwie — na przybycie celników, którzy mieli asystować przy rozpakowaniu wystawy. Z ogromną pieczołowitością, z wielkim nakładem wysiłku, sami zajęli się wyładowaniem eksponatów. Czuwali nad ich przewozem do Zachęty [z uwagi na olbrzymie rozmiary skrzynia nie zmieściła się w holu Zachęty i pozostała (nb. pod strażą) w bramie Ministerstwa Kultury], a następnie wyjęli ze swej podręcznej torby instrumenty niezbędne do rozpakowania eksponatów. Z lękiem o ich los patrzyli na pracę ludzi z CBWA i nadal przede wszystkim sami pracowali. Nie poszli na obiad, mieli tylko jeden cel

przed sobą — rozmieszczenie obrazów i rzeźb, naciągnięcie na blejtramy kilku płócien. Prosił mnie o jabłka i keksy i tak pracowali do godz. 20-ej. Na chwilę wpadł do Zachęty Fangor, chciał ich zabrać na obiad do Plastyków. Do wieczora towarzyszył im ob. Gleb. Mówiło się o poszczególnych płótnach, o błędach artystów francuskich na drodze do realizmu, o wieku poszczególnych malarzy, o ich możliwościach i warunkach rozwojowych<sup>27</sup>.

---

# Sytuacja polityczna i artystyczna po obu stronach żelaznej kurtyny

Wystawę artystów francuskich należy rozpatrywać na szerszym tle organizowanych w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku ekspozycji lewicowych twórców z krajów znajdujących się poza blokiem państw socjalistycznych, np. Paula Hogartha (Wielka Brytania) czy Williama Groppera (Stany Zjednoczone)<sup>28</sup>. W 1954 roku odbyła się *Wystawa prac postępowych artystów plastyków*, a Andrzej Jakimowicz zasugerował sposób, w jaki należy odczytywać ekspozycję:

Nie ma być [ona] przeglądem sytuacji artystycznej w krajach kapitalistycznych. Nie stanowi również międzynarodowego przeglądu dzieł plastycznych, wywodzących się z jednego, określonego kierunku artystycznego. Wyraznym czynnikiem łączącym zebrane tu dzieła jest sprawa ideologiczna, sprawa postawy artystów w ogarniającej cały świat walce o pokój i sprawiedliwość społeczną. To kryterium ideowo-treściowe stanowi właśnie ową całkowitą nowość w zakresie międzynarodowych pokazów sztuki<sup>29</sup>.

Słowa te odnieść można również do *Wystawy współczesnej plastyki francuskiej*, która powinna nosić raczej nazwę *Wystawy postępowej plastyki francuskiej*, bowiem „postępowość” zaprezentowanych prac była ich jedyną wspólną cechą.

Nie wolno przy tym zapominać, że francuska sztuka miała wyjątkową pozycję w Polsce, co w swej recenzji, najmniej poddanej ideologicznej presji, podkreślał Zbigniew Herbert:

— No, co – zagadał — idziemy zobaczyć Francuzów. — Tłok w hallu nasunął mu taką refleksję: — Ja patrzę na to od kilkadziesiąt lat. Niepokój, zachwyt, ciekawość towarzyszą ich obrazom. Był czas, kiedy próbowano tłumaczyć to modą czy snobizmem. A tymczasem jest to stare jak człowiek przywiązanie do dobrej, żywej, jeśli nawet nie wielkiej, to zawsze inteligentnej sztuki<sup>30</sup>.

Marta Brodala w artykule *Propaganda dla najmłodszych w latach 1948–1956. Instrument stalinowskiego wychowania* sygnalizowała, że przypadek Francji był wyjątkowy, gdyż mimo że państwo to znajdowało się w obrębie wrogiego obozu, traktowano je jak przyjaciela. Utożsamiano oczywiście państwo z „ludem francuskim”, potępiając jednocześnie, pod naciskiem Związku Radzieckiego, ówczesny rząd Francji. Miały na to wpływ wielowiekowe wyobrażenia o przyjaźni polsko-francuskiej oraz siła ruchów lewicowych we Francji w tamtym czasie. W propagandzie mówiono nawet, że Francja, oprócz kilku „posiadaczy”, jest w zasadzie lewicowa<sup>31</sup>.



Plakat *Wystawy prac postępowych artystów plastyków* (1954) autorstwa Haliny Jarosz, graficzki współpracującej z CBWA. Archiwum Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

Ideologiczny charakter wystaw artystów z Zachodu zaczął zanikać około 1956 roku, o czym świadczy recenzja Mirka Kijowicza z wystawy grafiki z NRF w Zachęcie w tym czasie. Relacjonował on:

Wystawy ostatnich lat przyzwyczyły nas do określonego typu ekspozycji. Stało się tradycją, że ogromna większość wydarzeń artystycznych w Zachęcie wynikała ze ścisłego programu wystawowego, była głęboko wciągnięta w orbitę spraw politycznych, stanowiła ich wyraźny ideowo-dydaktyczny wykładnik. Miały tu miejsce wystawy bądź rodzaju: *Postępowi artyści w walce o pokój*, *Sztuka Meksykańskiego Frontu Narodowego Sztuk Plastycznych*, bądź równie zdeterminowane w tendencji ekspozycje monograficzne: Renato Guttuso, Paul Hogarth itp.

W tym zestawieniu zjawisk bieżąca wystawa prac grafików NRF jest bez precedensu. Istotą jej charakteru wydaje się być właśnie brak owego programu ideowego. Na miejsce hasła determinującego charakter wystawy wyrasta tu sprawa szerokiego wachlarza tematycznego i treściowego, różnych konwencji plastycznych i odległych sobie postaw ideowo-artystycznych<sup>32</sup>.

Istotny okazał się moment historyczny, w którym zaprezentowano *Wystawę współczesnej plastyki francuskiej*. Okres socrealizmu, według periodyzacji zaproponowanej przez Wojciecha Włodarczyka, miał miejsce w latach 1950–1954. Badacz podzielił ten czas na następujące etapy: okres „przygotowawczy” (1947–1950), okres „heroiczny” (1951), okres „klasyczny” (1952) oraz okres rozpadu (1953, 1954). *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej* miała zatem miejsce w okresie „klasycznym” socrealizmu,

który Włodarczyk opisuje następująco: „Jest to tzw. »nowy etap« polityki kulturalnej władz, następuje adaptacja zwalczanych dotychczas estetyk, np. koloryzmu, zwrot w kierunku wzorów sztuki ludowej”<sup>33</sup>. Badacz łączy również wyjątkowość tego okresu z faktem narady w gmachu Rady Państwa w dniach 27–28 października 1951 roku, podczas której główny referat wygłosił Jakub Berman. Zmarginalizowano wtedy „twardogłowych” socrealistów, Helenę i Juliusza Krajewskich (ze względu na ich ambicję uczestnictwa we władzy), swą pozycję wzmocnili zaś koloryści; Mieczysław Porębski został redaktorem „Przeglądu Artystycznego” (w miejsce Heleny Krajewskiej)<sup>34</sup>. Po tej naradzie w bloku państw komunistycznych odbyła się kampania przeciw „schematyzmowi” w sztuce, co związane było z tekstem Stalina *Marksizm a zagadnienie językoznawstwa*, który opublikowano w „Prawdzie” 20 czerwca 1950 roku (w lipcu tego samego roku w 12 numerze czasopisma „Bolszewik” ukazał się również jego artykuł *Przyczynek do niektórych zagadnień językoznawstwa*)<sup>35</sup>.

Dariusz Jarosz i Maria Pasztor w swym opracowaniu *Robineau, Bassaler i inni. Z dziejów stosunków polsko-francuskich w latach 1948–1953* zauważają, że w okresie socrealizmu wizyty ludzi nauki z Francji w Polsce były niezwykle rzadkie. Osoby takie należały do Francuskiej Partii Komunistycznej (FPK) lub były jej sympatykami, a ich pobyt miał cele bardziej propagandowe niż naukowe<sup>36</sup>. Twierdzą, że takie samo spostrzeżenie może dotyczyć artystów i ludzi kultury. Lektura „Przeglądu Artystycznego” z lat 1950–1954 przekonuje o przyjazdach do Polski francuskich „nowych realistów” (socrealistów)<sup>37</sup>.

*Wystawa współczesnej plastyki francuskiej* doskonale odzwierciedlała kontrolowaną przez Związek Radziecki politykę rządu Polski Ludowej wobec Francji. Z jednej strony ograniczano kontakty z Francuzami, z drugiej szeroko propagowano francuskich komunistów stojących w opozycji do ówczesnego rządu swego kraju. Dlatego też „Przegląd Artystyczny”, jedyne w tamtym czasie czasopismo w całości poświęcone sztukom wizualnym, podawał sporo informacji o francuskiej sztuce, lecz niemal wyłącznie socrealistycznej. Na łamach prasy pozytywnie odnoszono się do przywódców Francuskiej Partii Komunistycznej, takich jak Maurice Thorez, Marcel Cachin i Louis Aragon<sup>38</sup>. W styczniu 1950 roku Ogólnopolski Komitet Obrońców Pokoju zorganizował na Politechnice Warszawskiej wiec z udziałem Francuzów (m.in. komunistycznej dziennikarki Dominique Desanti), którzy potępiłi działania francuskiego rządu wymierzone w obywateli Polski Ludowej.

Francuska Partia Komunistyczna była podporządkowana decyzjom podejmowanym w Moskwie. Przed zakończeniem II wojny światowej szef tymczasowego rządu francuskiego Charles de Gaulle pojechał do Moskwy, gdzie podpisał układ francusko-sowiecki. Stalin wstawił się wtedy za szefem francuskich komunistów, Maurice’em Thorezem, by ten nie musiał odbywać kary ośmiu lat więzienia (za zdradę w czasie pierwszych miesięcy wojny). Thorez dzięki temu nie odbył wyroku, mało tego, wszedł w skład gabinetu generała de Gaulle’a. Do maja 1947 roku w rządzie

francuskim zasiadali komuniści, jednak w roku 1952 dominowali już politycy niezwiązani z komunizmem. Jak to opisuje Herbert R. Lottman, FPK: „po wyzwoleniu pozostanie wierna stalinowskiej linii, nawet wówczas, gdy lekceważąc zachodnich aliantów Związek Sowiecki, zacznie rościć sobie prawo do kontroli nad Europą Środkową i niezależnymi narodami graniczącymi z jego terytorium. W samym Związku Sowieckim względnie liberalna linia, którą trzeba było przyjąć na czas wojny — tolerancja wobec zachodniej kultury, a nawet nieco świeżego powietrza, jakie przywozili ze sobą zatrzymujący się czasowo w Moskwie komuniści z zagranicy — została bardzo szybko zarzucona. To odejście nabrało znamion doktryny. Partie zagraniczne, jak KPF, miały się do niej zastosować”<sup>39</sup>.

W omawianym okresie Francja przyjęła plan Marshalla, amerykańską pomoc finansową mającą na celu podniesienie się po stratach wojennych gospodarek krajów Europy Zachodniej. Został przedstawiony w 1947 roku, a w latach 1948–1952 objął 17 państw europejskich. Partie komunistyczne w tych krajach uprawiały propagandę antymarshallowską. Przy czym warto zaznaczyć, że kampanię przeciwko planowi Marshalla prowadziła nie tylko partia komunistyczna — postrzegano go jako jeden z etapów okupacji Francji przez Amerykanów<sup>40</sup>.

W Polsce zaś w tym czasie szalała szpiegomania. W czasie obrad 11 plenum KC PZPR w dniach 20 i 21 kwietnia 1949 roku Bolesław Bierut wygłosił referat o zadaniach partii w walce o utrzymanie pokoju. Za jedno z najważniejszych postanowień uznał walkę z obcą agenturą oraz zapowiedział walkę z kosmopolityzmem<sup>41</sup>. Dokonano aresztowania trzech osób będących obywatelami Francji, co doprowadziło do ostrego konfliktu w stosunkach polsko-francuskich<sup>42</sup>. W listopadzie 1949 roku w odpowiedzi na te działania władze francuskie aresztowały wielu Polaków. Stosunki między obydwojoma państwami stały się bardzo napięte. Polski rząd postanowił twardo postępować z Francuzami, a w propagandzie dotyczącej stosunków polsko-francuskich miał pomagać Komitet Centralny Komunistycznej Partii Francji<sup>43</sup>. W styczniu 1950 roku zawieszono na terenie Polski działalność Instytutu Francuskiego i jego filii<sup>44</sup>. Zaczęto organizować masówki i wiece, na których występowano przeciwko rządowi Francji<sup>45</sup>. W 1952 roku, czyli w okresie prezentowania wystawy w Zachęcie, miał miejsce proces w sprawie pożaru w Elbląskich Zakładach Mechanicznych im. Karola Świerczewskiego, który wybuchł w 1949 roku. Oskarżono wtedy pracowników hali o przynależność do siatki wywiadowczej Jana Bastarda, której rzeczywistym przywódcą miał być wicekonsul Francji w Gdańsku René Bardet<sup>46</sup>.

Należy jednak przypomnieć, że w tym samym roku pojawiają się też pierwsze sygnały odprężenia w stosunkach polsko-francuskich. W lipcu rząd polski wyraził zgodę na częściowe wznowienie działalności Instytutu Francuskiego w Warszawie<sup>47</sup>.

Wystawę w Zachęcie trzeba odczytywać przez pryzmat nastrojów panujących w powojennej Francji. „Po wyzwoleniu Francji w 1944 roku pokolenie francuskich

intelektualistów, pisarzy i artystów dało się porwać wirowi komunizmu na okres mniej więcej dwunastu lat” — pisze Tony Judt<sup>48</sup>. Popularność komunizmu wiązała się z kompromitacją istniejącego w czasie okupacji rządu Vichy i związanych z nim prawicowych intelektualistów, którzy odgrywali olbrzymią rolę w życiu kulturalnym międzywojennej Francji. Jednocześnie nie wolno zapominać o tym, że partia komunistyczna początkowo (w sierpniu 1939 roku) opowiedziała się za paktem zawartym pomiędzy Hitlerem i Stalinem. Komunistyczni intelektualiści popierali tę kolaborację do lipca 1941 roku<sup>49</sup>. Postępująca radykalizacja życia politycznego łączyła się z doświadczeniami wojny i ruchu oporu.

Co więcej, Francuzi sympatyzowali raczej ze Związkiem Radzieckim, niż ze stającymi się coraz większą potęgą Stanami Zjednoczonymi<sup>50</sup>. Już w połowie XIX wieku niektórzy Francuzi uważali Amerykę za uosobienie tego wszystkiego, co niepokojące i obce. Tony Judt pisze, że „w latach trzydziestych pojawiła się jednak inna, bardziej ideologiczna wersja antyamerykanizmu, wiążąca Stany Zjednoczone z kapitalizmem i sprzeciwiająca im się już nie z racji antyzachodnich ani antyprzemysłowych sentymentów, ale w imię alternatywnej nowoczesności, obietnicy orientalnego odkupienia, którego upatrywano w komunizmie”<sup>51</sup>. Po II wojnie światowej na antyamerykanizm złożyły się czynniki takie, jak frustracja spowodowana wyzwoleniem Francji przez Amerykanów czy konieczność korzystania z amerykańskiej pomocy w czasie odbudowy kraju. Judt dodaje: „Tymczasem Rosjan można było podziwiać i doceniać na odległość”<sup>52</sup>. Antyamerykanizm był szczególnie silny w środowisku intelektualistów; pozostali Francuzi, mimo obawy przed potęgą gospodarczą Amerykanów, byli raczej pozytywnie nastawieni do Stanów Zjednoczonych<sup>53</sup>.

Fakt, że w 1952 roku Polska Ludowa, uzależniona od decyzji płynących z Moskwy, miała złe stosunki z rządem francuskim, znalazł odzwierciedlenie w ówczesnej prasie. Bardzo źle wypowiadano w niej się na temat francuskiego sądownictwa, oskarżając sędziów o przekupność, a także niesprawiedliwe traktowanie ludzi o poglądach lewicowych<sup>54</sup>. Przykładem niech będzie szeroko komentowane w polskiej prasie zdjęcie przez policję paryską siedmiu prac z Salonu Jesiennego w Paryżu w listopadzie 1951 roku. Artur Międzyrzecki napisał na tę okoliczność wiersz *Siedem obrazów* :

Lecz przetrwa sztuka, co epoki naszej  
 Ukaże trud i ludzkie sprawy zliczy —  
 Wasza sztuka, przyjaciele malarze!  
 Siedem waszych groźnych kompozycji!

Fougeronie! Pierwsza linia malarstwa  
 Jest linią ognia. Łun bitewny błysk  
 Zapalał porty, wybuchał na masztach,  
 spadał na chmurne doki La Palice.



Tę morską noc, co oparła się burzy  
I piękna jest, bo śmierć i strach przemogła,  
Ogrodom Francji o świcie powtórzy  
Z miasta do miasta przewożony obraz<sup>55</sup>.

Na początku XX wieku Salon Jesienny był miejscem narodzin fowizmu, ale po roku 1948 zaczęto go utożsamiać ze sztuką zaangażowaną i socrealistyczną<sup>56</sup>. W tym czasie regularnie organizowano tam sekcję realizmu socjalistycznego, w ramach której swe prace wystawiali głównie tacy artyści, jak André Fougeron czy Boris Taslitzky<sup>57</sup>.

Paryski Salon Jesienny trwał w dniach 6–25 listopada 1951 roku<sup>58</sup>. Na warszawskiej wystawie zaprezentowano niektóre z prac zdjętych wówczas przez policję: obraz *Dokerzy* Georges'a Bauquiera, *Pochód pierwszomajowy* Marie-Anne Lansiaux, *Maurice Thorez wraca do zdrowia* Jeana Milhau, *14 luty 1950 r. w Nicei* Gérarda Singera, *Henri Martin* Borisa Taslitzky'ego, który wystawiał pod pseudonimem Julian Sorel, zaczerpniętym z powieści Stendhala *Czerwone i czarne*<sup>59</sup> (do Warszawy przysłano inną wersję obrazu). Nie pokazano natomiast dzieł: *Manifestacja* Ardatwa Berbéria oraz *Odpowiedź Porte-de-Bouc* Borisa Taslitzky'ego. Nie zaskakuje fakt, że zdjęte przez policję prace utrzymane były w estetyce socrealizmu. Polska prasa przedstawiała ich autorów jako nonkonformistów zrywających z dominacją estetyk abstrakcyjnych i surrealistycznych, a także jako przedstawicieli najnowszych tendencji artystycznych z Zachodu. Władze starały się stworzyć wrażenie funkcjonowania w Polsce specjalnej strefy swobody twórczej dla lewicowych artystów, akcentując, że w kraju socjalistycznym interwencja policji w sprawy artystyczne jest niemożliwa<sup>60</sup>. Franciszek Strynkiewicz w swym przemówieniu w czasie otwarcia wystawy podkreślał: „Postępowi plastycy francuscy tworzą w ogniu walki, podejmują tematy w głębokiej świadomości, że walka ich jest słuszna. Musimy przy tym uprzytomnić sobie, że pracują oni w bardzo trudnych warunkach, że nie posiadają za sobą tak potężnych środków materialnych i pomocy moralnej jak my w Polsce”<sup>61</sup>. Nina Gubrynowicz dodawała: „Podczas gdy u nas artyści-plastycy mogą śmiało realizować postulaty realizmu socjalistycznego w sztuce, to we Francji postępową sztuką kształtuje się w warunkach niezwykle trudnych, w walce z anglo-amerykańską ekonomiczną, polityczną i pseudo-kulturalną agresją”<sup>62</sup>. W poddanym stalinowskim represjom kraju, gdzie wystawiano niemal wyłącznie prace utrzymane w socrealistycznej stylistyce, zaprezentowano obrazy artystów „prześladowanych” we Francji kojarzonej ze swobodą artystyczną<sup>63</sup>. Stanowi to największy paradoks owego przedsięwzięcia.

Wspomniany wcześniej wiersz Międzyrzeckiego wydrukowany został w „Nowej Kulturze” w roku 1951, obok znanego tekstu *Malowanie przestało być zabawą. Sztuka a uczucie narodowe* Louisa Aragona (podobnie jak Paul Éluard był on poetą, który odrzucił surrealizm na rzecz stalinizmu). Tekst ten zaczyna się następująco: „A więc

rząd — żeby tak jednym słowem określić władzę, która rezyduje na Polach Elizejskich, na ulicy Grenelle czy w Cité — kazał we wtorek 6 listopada 1951 roku, podczas wizyty prezydenta, zdjąć siedem płócien ze ścian Salonu Jesiennego, zawieszonych tam na podstawie decyzji Jury<sup>64</sup>. Kwestie Salonu Jesiennego stały się dla Aragona punktem wyjścia do szerszych rozważań na temat ówczesnej sytuacji politycznej we Francji<sup>65</sup>. W swym tekście sugerował, że policja, która zdejmowała obrazy, to ta sama policja, która tłumiała protesty byłych członków ruchu oporu w trakcie mszy na cześć marszałka Philippe'a Pétaina będącego prezydentem Francji w czasie okupacji Vichy<sup>66</sup>.

W nadmiernym eksponowaniu sprawy Salonu Jesiennego chodziło przede wszystkim, na co zwracała już uwagę Katarzyna Murawska-Muthesius, o odwrócenie uwagi od mechanizmów kontroli nad powstającą w Polsce sztuką, która nie mogła być „formalistyczna”<sup>67</sup>. Warto również nadmienić, że na przełomie czerwca i lipca 1952 roku goszczono w Polsce występy grupy teatralnej Ambigu, której przewodniczył Louis Daquin, reżyser będący członkiem FPK. Pokazano dramat Rogera Vaillanda *Pułkownik Foster nie przyznaje się do winy* zakazany we Francji przez prefekturę policji<sup>68</sup>, co stanowi kolejny dowód na to, że warszawska wystawa była elementem szerszej polityki kulturalnej Związku Radzieckiego i jego satelitów, skierowanej przeciwko ówczesnemu rządowi Francji.

Jak argumentuje Murawska-Muthesius, za pośrednictwem podziwianych od wieków Francuzów polski rząd starał się zachęcić artystów do naśladowania radzieckich wzorców<sup>69</sup>. Dotyczy to całego okresu socrealizmu, nie tylko omawianej wystawy. Podobną myśl prezentuje Katarzyna Nowakowska-Sito: „Problem importu socrealistycznej doktryny z kierunku zachodniego, pomijany w dotychczasowych badaniach sztuki, wydaje się zasługiwać na uwagę. Wydaje się bowiem, że dzieła Francuzów i Włochów, prezentowane na przekrojowych wystawach sztuki tych krajów w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, stanowiły sugestywne źródło inspiracji, bardziej wiarygodne niż natrętnie propagowane wzorce radzieckie”<sup>70</sup>.

Francuscy socrealiści nie kopiowali bezpośrednio radzieckiego realizmu socjalistycznego. Ale rezygnowali, wzorem artystów radzieckich, z wcześniejszych doświadczeń i sięgali do realizmu z poprzednich epok. W tym sensie francuski socrealizm mógł służyć do celów propagandowych i stać się ważnym odniesieniem dla polskich twórców.

Przeglądając katalog wystawy współczesnej plastyki francuskiej oraz zachowane reprodukcje, widzimy wyraźnie, że znalazły się tam przykłady twórczości niezwiązanej z polityką, o znacznej wartości artystycznej. Obecność tych dzieł na wystawie była usprawiedliwiona przynależnością ich twórców do Komunistycznej Partii Francji lub sympatyzowaniem z nią, np. poprzez udział w szerokim w owym czasie ruchu obrońców pokoju. Pojęcie pokoju zostało bowiem całkowicie zawłaszczone przez komunistów głoszących, że każdy ustrój kapitalistyczny prowadzi do wojny. Polscy krytycy nie poświęcali jednak takiej twórczości zbyt wiele uwagi.

Analizując krytykę artystyczną towarzyszącą ekspozycji, można odnieść wrażenie, że miała ona jedynie ideologiczny wymiar<sup>71</sup>. Zaznaczano jednak, że w porównaniu z polską produkcją artystyczną tego okresu na wystawie zaskakiwał intensywny koloryt prezentowanych prac. Jak zatem wyglądała recepcja tej wystawy w krytyce artystycznej<sup>72</sup>? Koncentrowano się przede wszystkim na tzw. nowych realistach (André Fougeron, Boris Taslitzky i inni). Ich twórczość nie była ceniona przez polskich artystów i badaczy (z wybitnymi wyjątkami, do których należeli Andrzej Wróblewski czy Wojciech Fangor), o czym świadczą przywoływane na początku mojego tekstu cytaty. Katarzyna Murawska-Muthesius zwraca uwagę, że prace takich malarzy jak André Fougeron czy Boris Taslitzky, od lat siedemdziesiątych XX wieku wystawiane są w prestiżowych instytucjach, np. w Tate Gallery<sup>73</sup>, a oni sami prezentowani jako artyści zaangażowani. W Polsce ich obrazy zakupione przez Ministerstwo Kultury i Sztuki i zdeponowane w warszawskim Muzeum Narodowym do niedawna przechowywane były w muzealnych magazynach jako pokłosie stalinowskiego terroru w polskiej kulturze. W 2001 roku Anna Lisiecka pisała: „Nie ulega wątpliwości, że problem postaw i zachowań ludzkich wobec systemu w latach stalinowskich budzi wiele kontrowersji również dzisiaj, pół wieku po opisywanych wydarzeniach. Szczególnie dotyczy to ludzi kultury i w ogóle tzw. środowisk opiniotwórczych. Tak naprawdę dopiero ostatnie dziesięciolecie przyniosło oficjalną serię dyskusji i polemik z twórcami epoki socrealizmu, również prób zrozumienia motywów ich działania”<sup>74</sup>.

Wydaje się, że namysł nad lewicowymi artystami promowanymi w okresie socrealizmu możliwy jest dopiero dzisiaj, z odpowiedniego dystansu historycznego. W odniesieniu do wystawy z 1952 roku można wyróżnić co najmniej dwa stanowiska dotyczące recepcji francuskiego socrealizmu w polskim życiu artystycznym. Murawska-Muthesius nadmienia, że Wojciech Włodarczyk, autor najważniejszego opracowania na temat socrealizmu w Polsce, nie wspomina o „wkładzie” Francuzów w promowanie tego kierunku w Polsce<sup>75</sup>. Warto dodać, że nie omawia on również lewicowych artystów z innych krajów, w szczególności włoskich, którzy mieli wpływ na Polaków w tamtym czasie. Analizuje jedynie wzory radzieckie. Warto zaznaczyć, że na wystawie *Oblicza socrealizmu*, zorganizowanej w 1987 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie przez Marylę Sitkowską i Annę Zacharską, wśród prac polskich artystów znalazły się rysunki amerykańskiego artysty lewicowego Williama Groppera<sup>76</sup>. Była to niejako zapowiedź dzisiejszego zainteresowania artystami z Zachodu, obecnymi na łamach polskich czasopism i w salach wystawowych w okresie socrealizmu.

Dzięki intensywnej promocji francuskich socrealistów w polskiej prasie, Ryszard Stanisławski mógł sobie pozwolić na swego rodzaju manipulację, sugerując, że realizm jest najważniejszym kierunkiem w paryskim życiu artystycznym. Stwierdzał: „Zwrot do realizmu wyrażający się przede wszystkim w podejmowaniu aktualnej tematyki i nadaniu jej czytelnej formy wydaje się być najbardziej charakterystyczną cechą obecnego etapu rozwojowego plastyki francuskiej”<sup>77</sup>. Tezę taką

---

promowano już wcześniej, co widać w kronice zagranicznej jednego z numerów „Przeglądu Artystycznego” (1951): „Wystawa Fundacji Fénéona w Paryżu wykazuje zwrot ku realizmowi w malarstwie młodych”<sup>78</sup>. W aktach Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą znajduje się taka notatka dotycząca wystawy:

1. Sferom artystycznym krajów kapitalistycznych chcemy wykazać, że „żelazną kurtynę” nie my stwarzamy, gdyż nie wahamy się zapoznać naszej publiczności z dziełami, które są jeszcze dalekie od naszych postulatów w dziedzinie sztuki.
2. Artystom zaś polskim chcemy pokazać drogę, którą wybrali tacy wielcy artyści, jak Matisse, Picasso, Léger, przechodząc dobrowolnie z pozycji formalistycznych na drogę wiodącą ku realizmowi<sup>79</sup>.

W okresie socrealizmu w polskich czasopismach pojawiały się wyłącznie artykuły dotyczące artystów prezentowanych na wystawie, przez co odnieść można było wrażenie, że inni praktycznie nie są obecni w paryskim życiu artystycznym. Tymczasem lata pięćdziesiąte charakteryzowały się walką dwóch tendencji — sztuki abstrakcyjnej i figuratywnej. Na wystawie nie mogła pojawić się jednak zwalczana przez partie komunistyczne abstrakcja, a także zdobywający wówczas popularność surrealizm. Zjawiska te potępiano na łamach francuskich czasopism propagujących realizm socjalistyczny, takich jak np. „Les Lettres françaises” i „La Nouvelle Critique”<sup>80</sup>. Organizatorzy nie ukrywali tego faktu. Ryszard Stanisławski pisał: „Brak reprezentujących skrajne kierunki irrealistyczne nie umniejszył poznawczego charakteru wystawy. Wydaje się, iż nie mamy powodu interesować się zbyt sztuka, której metryka urodzenia jest jednocześnie aktem zgonu, pseudo-sztuka takiego na przykład Salvadora Dalí, który z pomysłowością maniaka organizuje »Instytut badań bomby atomowej w odniesieniu do sztuki«”<sup>81</sup>.

Uwaga polskiej publiczności nie koncentrowała się jednak na socrealistach, lecz na zakazanej w rodzimej produkcji twórczości modernistycznej, o czym świadczy chociażby tekst Ryszarda Stanisławskiego zamieszczony w „Przeglądzie Artystycznym”. Obecność sztuki Pabla Picassa, Fernanda Légera i Henriego Matisse’a, będących już w tamtym czasie klasykami, nie mogła zostać zignorowana. O „gwiazdach” ekspozycji pisano głównie w kontekście ruchu obrońców pokoju. Na wystawie znalazło się również wiele prac artystów uprawiających sztukę figuratywną, często pejzaż czy martwą naturę, należących do tzw. grupy *Homme Témoin*, o których krytycy wypowiadali się zdawkowo. Artyści ci nie budzili również zainteresowania badaczy. Ryszard Stanisławski usprawiedliwiał obecność na wystawie tego typu prac: „Ale dziś we Francji nawet martwe natury namalowane czytelnie są źle widziane przez wystraszoną burżuazję. Dzisiaj namalowane w martwej naturze owoce zapowiadają jutro obraz przedstawiający ich sprzedawcę, a może buntującego się przeciw wygórowanej cenie nabywcę? Dzisiaj zobrazowane w martwej naturze elementy życia górniczego, zapowiadają jutro obraz przedstawiający górnika buntującego się przeciw wyzyskowi w kopalniach”<sup>82</sup>.

---

# Moderniści-komuniści

Dzieła modernistów Pabla Picassa, Fernanda Légera, Henriego Matisse'a, Paula Signaca są jedynymi na wystawie plastyki francuskiej przykładami prac, które znalazły się później w ścisłym kanonie historii sztuki<sup>83</sup>. W literaturze francuskiej można znaleźć nawet stwierdzenie, że trzech największych artystów francuskich, zazwyczaj wymienianych razem, to właśnie Picasso, Léger i Matisse<sup>84</sup>. Prezentacja ich sztuki świadczyła o wyjątkowej pozycji Polski<sup>85</sup>, mimo jej służebnej w stosunku do Związku Radzieckiego roli; należy pamiętać, że malarze ci na początku lat pięćdziesiątych XX wieku nie mogli eksponować swych prac w muzeach i galeriach Moskwy. W sierpniu 1947 roku w radzieckiej gazecie „Prawda” ukazał się artykuł oficjalnie potępiający sztukę Picassa i Matisse'a<sup>86</sup>; wystawa twórcy kubizmu odbyła się w Moskwie dopiero w roku 1957, Légera sześć lat później.

Nie wolno również zapominać, że postacie takie jak Picasso sankcjonowały politykę partii komunistycznej, która, bojąc się utraty poparcia, była bardziej tolerancyjna w stosunku do tworzonej przez nich sztuki niż w przypadku szeregowych artystów-komunistów. Obecność modernistycznego twórcy we Francuskiej Partii Komunistycznej miała stanowić dowód, że polityka kulturalna komunistów nie jest represyjna i nastawiona wyłącznie na socrealizm<sup>87</sup>. Niektórzy badacze twierdzą, że w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku w tej części Europy twórczości modernistów nie pokazywano, a wyjątkiem jest omawiana właśnie wystawa<sup>88</sup>. Trudno do końca zgodzić się z tym stwierdzeniem. W 1953 roku na *Wystawie francuskiej tkaniny artystycznej* prezentowanej w Zachęcie znalazła się praca Légera. Rok później również w Zachęcie miała miejsce *Wystawa prac postępowych artystów plastyków*, na której pokazano prace Légera i Picassa. Były to jednak grafiki, nie budziły więc takiego zainteresowania jak wielkoformatowe obrazy olejne. Występowanie tendencji modernistycznej, zakazanej w rodzimej produkcji artystycznej, tłumaczono ustrojem politycznym, w którym ona powstała. W 1952 roku Nina Gubrynowicz pisała: „Odmienność warunków politycznych wpływa na różny od naszego charakter współczesnej sztuki francuskiej”<sup>89</sup>. Nie oznaczało to jednak akceptacji. Podkreślano, że artyści modernistyczni w niedoskonały sposób próbują zbliżyć się do propagowanego przez komunistów realizmu. Gubrynowicz z satysfakcją przywoływała słowa jednego z widzów: „Artyści francuscy myślą dobrze, ale nie bardzo jeszcze umieją to przedstawiać”<sup>90</sup>.

Na warszawskiej wystawie zaprezentowano Picassa *Masakrę w Korei* (1951, Musée Picasso, Paryż)<sup>91</sup>. Nazwisko tego artysty musiało przyciągać rzesze osób, także

niezainteresowanych sztuką. Jak pisze Sarah Wilson, był on najbardziej znanym komunistą na świecie, zaraz po Stalinie i Mao Tse Tungu<sup>92</sup>. Wstąpił do partii w momencie wyzwolenia Paryża w 1944 roku i do końca życia pozostawał jej wiernym członkiem. Już w czasie pobytu artysty na Światowym Kongresie Intelktualistów w Obronie Pokoju (1948) po jego autograf ustawiały się kolejki<sup>93</sup>. Ryszard Stanisławski w artykule podsumowującym wystawę również zanotował, że obraz *Masakra w Korei* wzbudził największe zainteresowanie wśród zwiedzających, a „każdy Polak wie, kim jest Pablo Picasso”<sup>94</sup>.

Zagadnienie recepcji obrazu Picassa w Polsce było już podejmowane przez cytowanych badaczy, Piotra Bernatowicza i Katarzynę Murawską-Muthesius<sup>95</sup>. Bernatowicz, który opisał wystawę w *Zachęcie* przez pryzmat obrazu Picassa uważa, że obecność tego dzieła jest kluczową datą w historii polskiego wystawiennictwa, gdyż nigdy obraz tak znanego artysty zachodniego nie był pokazywany w Polsce niecały rok po swoim powstaniu<sup>96</sup> (te same słowa można odnieść do prac Légera i Matisse’a). Udział twórcy kubizmu w wystawie bywa oceniany różnie. Bernatowicz uważa, że wprowadził on nowoczesność w dominującą w ówczesnej Polsce produkcję artystyczną<sup>97</sup>, natomiast Murawska-Muthesius stawia tezę, że: „Zachód umocnił realizm socjalistyczny na Wschodzie” (patrz tytuł jej artykułu)<sup>98</sup>. Chodzi tu o artystów z Europy Zachodniej, których prace reprodukowane na łamach czasopism w okresie stalinizmu mogły być potwierdzeniem tego, że nurt sztuki realistycznej związanej z partią komunistyczną jest również silnym prądem w krajach stanowiących tradycyjnie, jeśli chodzi o sztukę, odniesienie dla Polaków — we Francji i we Włoszech. Jednocześnie Murawska-Muthesius pisze, że mimo chęci propagowania socrealizmu, sama wystawa w *Zachęcie* „odegrała jednak wywrotową rolę w procesie podważania sztywnych reguł socrealistycznej wizji świata”, właśnie poprzez ekspozycję modernistycznych prac<sup>99</sup>. Trudno się z tym nie zgodzić, biorąc pod uwagę fakt, że obraz Picassa był dwukrotnie użyty w przestrzeni publicznej w drugiej połowie lat pięćdziesiątych xx wieku, co jest najlepszym dowodem jego recepcji już w okresie odwilży politycznej.

*Masakra w Korei* (oryginalny tytuł *Massacre en Corée*), ostatni obraz Picassa, który odniósł sukces<sup>100</sup>, nie wygląda wcale jak scena powiązana z konkretnym wydarzeniem historycznym. Jednak, jak pisze Gertje R. Utley, Picasso poprzez ten obraz w bardziej niż dotychczas agresywny sposób zaczął uczestniczyć w zimnowojennym dyskursie<sup>101</sup>. Poddał się wymaganiom stawianym artystom przez partię, by w swej sztuce odnosili się do momentu najważniejszego w danej chwili w jej polityce. W ten sposób zbliżył się do założeń realizmu socjalistycznego. Warstwa ikonograficzna płótna, mimo swego uniwersalnego charakteru, łączyła obraz z dziełami tzw. nowych realistów, czyli francuskich socrealistów szeroko prezentowanym na wystawie.

25 czerwca 1950 roku siły zbrojne Korei Północnej wtargnęły na teren Korei Południowej, rozpoczynając wojnę. Interwencja oddziałów amerykańskich pod dowództwem generała Douglasa MacArthura została potępiona przez Związek

BRAK ZGODY NA PUBLIKACJĘ

Radziecki i przez tamtejszą propagandę nazwana amerykańską agresją w Korei. Eskalacja wrogości wywołała w świecie zachodnim niemal apokaliptyczne nastroje, ponieważ bano się, że konflikt rozszerzy się i obejmie Europę<sup>102</sup>. W październiku 1950 roku w Sheffield odbył się kongres pokoju, w którym uczestniczył Picasso. Obrady kongresu były kontynuowane w Warszawie, a wojna w Korei stanowiła główny punkt debat. Obawy Picassa związane z tym konfliktem zbrojnym miały stać się powodem namalowania przez niego obrazu *Masakra w Korei*.



Projekt dekoracji ulicznej Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie (1955), w której wykorzystano obraz Picassa *Masakra w Korei*. Repr. w: *15 warszawskich dni*, Warszawa 1955, s. nlb. [s. 72]–[s. 73]

Płótno utrzymane jest w odcieniach szarości, zieleni i żółci. Przypomina fryz, a kompozycja opiera się na zestawieniu dwóch grup figuralnych: piramidalnej kompozycji z wizerunkami kobiet oraz żołnierzy ubranych w broje zarówno historyczne, jak i futurystyczne (Picasso wykonał wówczas wiele rysunków i obrazów z wizerunkami rycerzy). Twarze są w większości w kubistyczny sposób zdeformowane. Kobiety, jak zwykle w obrazach Picassa, stają się uosobieniem ofiar. W przedstawieniu tym można odnaleźć odniesienia do typów ikonograficznych *Venus pudica* i *Ecce homo*<sup>103</sup>. Ludność cywilna jest zupełnie naga, u dwóch kobiet zauważyć można zaawansowaną ciążę. Utley zwraca uwagę na silny pierwiastek seksualny obecny w tym przedstawieniu<sup>104</sup>, a także na odwoływanie się do fotograficznych przedstawień zagłady ludności w czasie II wojny światowej. Zabieg ten miał na celu porównanie Amerykanów do nazistów. Obraz często umiejscawia się w tradycji ikonograficznej malarstwa europejskiego i łączy się ze wzorami znanymi z obrazów Jacques-Louisa Davida (*Przysięga Horacjuszy*, 1785; *Porwanie Sabine*, 1794–1799), Eugène'a Delacroix (*Masakra na Chios*,



1824), Francisca Goi (*Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 roku*, 1814) oraz Eduarda Maneta (*Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana*, 1876).

Dzieło Picassa jest symboliczną, uniwersalną opowieścią o zabijaniu. Jan Białostocki opisuje ten obraz jako przykład „tematu ramowego”, podstawowego, często występującego w różnych kontekstach motywu, który w niezmienny sposób wyraża konkretne przesłanie ideowe<sup>105</sup>. Badacz określa motyw występujący w tej pracy jako „obraz przeciwstawienia człowieka i sił zniszczenia, niezależnie od tego, kto wciela się w »ramową« postać niszczyciela czy ofiary, niezależnie od tego, jakie konkretne wydarzenia zostały sprowadzone do lakonicznej prostoty symbolicznego przeciwstawienia dwóch elementów”<sup>106</sup>. Jak pisze Utley, Picasso namalował masakrę niewiniątek, prawdziwą kwintesencję tragedii wojny<sup>107</sup>. Praca była mniej dosłowna niż wykonana wcześniej *Guernica* (1937), przez co została źle oceniona przez komunistycznych urzędników, m.in. Maurice'a Thoreza. Mieli poniekąd rację, o czym świadczy późniejszy odbiór obrazu w Polsce (m.in. podczas V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w 1955 roku w Warszawie) — w 1956 roku stał się on symbolem interwencji radzieckiej na Węgrzech<sup>108</sup>. Paradoksalnie, 25 października 1956 roku w Moskwie otwarto wielką retrospektywną wystawę Picassa, co można odczytywać jako poparcie artysty dla reżimu. Warto jednak zaznaczyć, że 20 listopada dziesięciu partyjnych intelektualistów, w tym Picasso, Pignon i Hélène Parmelin podpisało list protestacyjny skierowany do Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Francji przeciwko niesłychanemu ubóstwu informacji dotyczących Węgier na łamach „Humanité”<sup>109</sup>.

Komuniści krytykowali modernistyczną formę *Masakry w Korei* oraz to, że artysta nie przedstawił heroicznej walki Koreańczyków, lecz ich bierne poddanie się agresorowi<sup>110</sup>. Poza tym ich niepokój budził fakt, że oglądający nie jest w stanie rozpoznać, czy widzi mieszkańców Korei Północnej czy Południowej, nie wie również, jakiej narodowości są żołnierze (amerykańskiej czy chińskiej). Dlatego też Auguste Lecœur, partyjny urzędnik nieprzychylny eksperymentom w sztuce wydał dyrektywę, by wspominać ten obraz w komunistycznych publikacjach tak rzadko, jak to tylko możliwe.

Obraz Légera, jeszcze bardziej niż obraz Picassa, poprzez zastosowanie socrealistycznej ikonografii zbliżył się do wymogów socrealizmu, co podkreślono przez nadanie mu tytułu *Na budowie*<sup>111</sup> (1951). Oryginalny tytuł *Les Constructeurs* bardziej kojarzył się z fascynacją nowoczesnym miastem niż monotonią socrealistycznego placu budowy. Ostateczna wersja obrazu powstała w 1950 roku i znajduje się w Musée Fernand Léger w Biot; w Warszawie zaprezentowano inny wariant pracy. Jest to obraz ze zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie.

Odbiór malarstwa Légera w Polsce w dobie realizmu socjalistycznego, podobnie jak odbiór sztuki Picassa, przybierał nieco schizofreniczny charakter. W 1950 roku reprodukcja i omówienie jego prac pojawiły się w artykule Jerzego Plechanowa *Sztuka i życie społeczne* w „Przeglądzie Artystycznym” jako przykład piętnowanej „sztuki dla sztuki”.

BRAK ZGODY NA PUBLIKACJĘ

Fernand Léger, *Na budowie (Konstruktorzy)*, 1951, olej, płótno, 160 × 200 cm, Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie. Fot. © Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie

Zreproduковано obraz olejny *Cztery osoby*; tak naprawdę chodzi o płótno znajdujące się w zbiorach Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, zatytułowane *The Builders* i datowane na rok 1920. Sztukę artysty Plechanow komentował następująco:

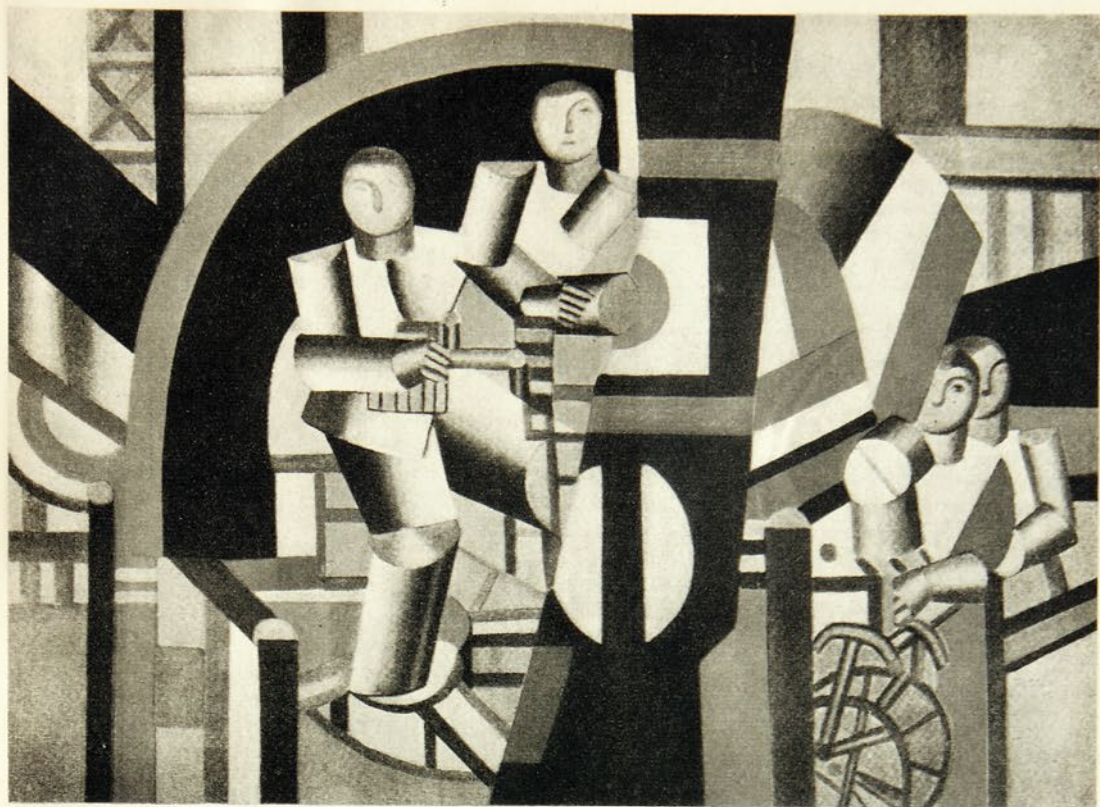
„Motłoch” śmieje się tylko dlatego, że nie rozumie języka artysty. Artysta w żadnym razie nie powinien się z tym liczyć. „Artysta nieustępliwy niczego nie wyjaśnia, niczego nie tłumaczy, gromadzi wewnętrzną siłę, która oświeca wszystko dookoła niego”. W oczekiwaniu nagromadzenia tej siły pozostaje mu rysowanie stereometrycznych figur. „Srogi” artysta zadawała się najoczywistszą bzdurą. Wewnętrzna dialektyka życia społecznego doprowadziła obecnie teorię „sztuki dla sztuki” do całkowitego absurdu<sup>112</sup>.

W innym artykule z tego numeru, *Formalizm w służbie reakcji*, Léger pojawia się jako reprezentant abstrakcji. Jak zauważa L. Reinhardt, „ofensywa abstrakcjonistów stała się tematem dnia. Nie należy sądzić, że chodzi o zwyczajne powtórzenie geometrycznych abstrakcji z czasów »estetyki maszyn« [Légera]”<sup>113</sup>.

Być może Légera starano się, podobnie jak André Fougerona (będzie o tym mowa dalej), spopularyzować jako artystę „nawróconego” na właściwą ideologię, o czym świadczą słowa Stanisławskiego:

Obraz Légera *Na budowie* przez swą dekoracyjność i bardzo osobistą interpretację podjętego przez autora tematu wzbudził u nas nie tylko duże zainteresowanie, ale i spowodował liczne dyskusje. Byłem świadkiem jednej z takich dyskusji. Chodziło o funkcję społeczną. Zdaniem przygodnych komentatorów obraz Légera wyróżniał się na wystawie przede wszystkim odwagą kompozycji i harmonią w rozłożeniu akcentów kolorystycznych — nie ukazywał natomiast prawdziwej sytuacji na budowie. Schematyzm przedstawionej akcji, fragmentów rusztowania i poniekąd samych postaci wprowadził rozdźwięk między treść a formę, odbierając przez to dziełu możliwość pełnienia mobilizującej funkcji społecznej. Wydaje mi się, że w dużym stopniu słuszne jest takie stanowisko. Słuszne na pewno w świetle przemian, które dokonały się u nas. W warunkach rzeczywistości francuskiej — państwa silnie klasowo zróżnicowanego, sprawa ta wygląda jednak nieco inaczej. Sam fakt podjęcia tematu robotniczego przez znanego powszechnie i cieszącego się olbrzymim autorytetem malarza ma duże znaczenie. Obraz Légera oddziałuje we Francji niewątpliwie pozytywnie w sensie społecznym na ściśle określone środowisko, na wszystkich licznych naśladowców malarza. Wydaje się, że w stosunku do tego ściśle określonego środowiska obraz ten spełnia na obecnym etapie funkcję, której być może nie spełniłoby żadne inne dzieło<sup>114</sup>.

W nocie z *Wystawy francuskiej tkaniny artystycznej* mającej miejsce w Zachęcie w roku 1953 autor (najprawdopodobniej Ryszard Stanisławski) również kładł nacisk na odwrót artysty od formalnych eksperymentów i bardziej mimetyczny charakter



FERNAND LÉGER. „Cztery osoby”. Olej. 1908 r.

du wewnątrz klasy panującej, wewnątrz całego staro społeczeństwa przybiera charakter tak gwałtowny, tak jaskrawy, że drobna część klasy panującej zrywa z nią i przyłącza się do klasy rewolucyjnej, do klasy niosącej w swych dłoniach przyszłość. Podobnie przeto, jak dawniej część szlachty przeszła na stronę burżuazji, tak obecnie część burżuazji przechodzi na stronę proletariatu, a mianowicie część bourgeois-ideologów, którzy wzniesli się do teoretycznego zrozumienia całego ruchu dziejowego“.

Wśród bourgeois-ideologów przechodzących na stronę proletariatu widzimy bardzo mało artystów. Tłumaczy się to prawdopodobnie tym, że „wzniesić się do teoretycznego zrozumienia całego ruchu dziejowego“ potrafią tylko ludzie, którzy myślą, a przeciw współcześni artyści — w przeciwieństwie na przykład do wielkich mistrzów epoki odrodzenia — myślą nie-

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

Przełożył T. A.

jego malarstwa: „W twórczości lat ostatnich Fernand Léger coraz częściej podejmuje tematykę związaną z człowiekiem i jego pracą, czego wyrazem jest obraz *Budowniczości* [*Na budowie*], wystawiony w ubiegłym roku między innymi na Wystawie Sztuki Francuskiej w Warszawie [*Wystawie współczesnej plastyki francuskiej*]”<sup>115</sup>.

Pontus Hulten zauważył, że Léger był jedynym malarzem w Europie, któremu udało się nadać wartość artystyczną doktrynie realizmu socjalistycznego<sup>116</sup>. Ze stwierdzeniem tym należy polemizować, ponieważ w obrębie polskiej sztuki dają się wyróżnić obrazy Henryka Stażewskiego czy Władysława Strzemińskiego, łączące modernistyczną formę z ideowym tematem. Nie miały one jednak, w przeciwieństwie do dzieł Francuzów, wstępu na sale wystawowe ówczesnej Polski Ludowej<sup>117</sup>. W obrazie Légera, ukazującym braterstwo ludzi i euforię pracy w okresie powojennym, figura ludzka jest zdominowana przez środowisko przemysłowe i technikę placu budowy. Artysta tak wypowiadał się o swoim dziele: „W płótnie *Konstruktorzy* użyłem najgwałtowniejszych kontrastów, przeciwstawiając chmurom i strukturom metalowym postacie ludzkie namalowane z minimum realizmu”<sup>118</sup>. W taki sposób odbierał też obraz Légera Zbigniew Herbert, który pisał, że malarz „[...] dał dużą zgeometryzowaną kompozycję, z twardo zestawionymi czerniami, bielami, błękitami i żółciami. Wplątani są w to robotnicy uszytych z worków”<sup>119</sup>. Éric Michaud zwraca uwagę, że po wstąpieniu do partii komunistycznej, Léger powrócił do malarstwa tematycznego. Nie koncentrowało się ono jednak na pracy robotników, lecz na ich wypoczynku<sup>120</sup>. *Konstruktorzy* to zatem obraz wyjątkowy na tle innych, malowanych w tym samym czasie płócien.

Mimo ukłonów Légera w stronę socrealistycznej estetyki, jego „komiksowe” postacie robotników musiały zaskakiwać na tle realistycznych obrazów innych artystów biorących udział w wystawie. Także dzisiaj, kiedy przeglądamy katalog, widzimy, że wyróżniają się one formą zbliżoną bardziej do amerykańskiego pop artu niż radzieckiego socrealizmu. Léger, który w czasie II wojny światowej przebywał na emigracji w Stanach Zjednoczonych, uważany jest współcześnie za ojca pop artu, co pokazywała zorganizowana kilka lat temu wystawa w Fundacji Beyeler w Bazylei<sup>121</sup>, prezentująca m.in. obrazy Roya Lichtensteina, w których cytował on Légerowskie postaci wyglądające identycznie jak konstruktorzy z płótna pokazanego w Warszawie. Sztuka Légera była na początku lat pięćdziesiątych o wiele bardziej ceniona w Stanach Zjednoczonych niż gdzie indziej, natomiast przez długi czas pozostawała zakazana w Związku Radzieckim. Trzeba tu zasygnalizować, że w tym samym roku, w którym odbyła się wystawa w CBWA, Léger wygłosił odczyt w Maison de la Pensée Française, siedzibie FPK, gdzie regularnie pokazywał swoje prace. Odczyt nosił tytuł *Problem realizmu w malarstwie nowoczesnym*; autor nie poddał się w nim jednak presji partii, do której wówczas należał, a która wypowiedziała walkę wszelkim

Fragment artykułu Jerzego Plechanowa *Sztuka i życie społeczne (wyjątki)*, przeł. T. A., „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 3-4, s. 33



JEAN-FRANCIS LAGLENNE. Manifestacja pokojowa w Warszawie. 1950. Akwarela

Druga wystawa „Młodzi walczą o pokój” zorganizowana była w Muzeum Narodowym. Zgromadziła ona wiele płócien obrazujących zaciętą walkę narodu polskiego o wolność. Niektóre prace zostały wykonane zespołowo przez dwóch lub kilku studentów Akademii Sztuk Pięknych, dając tą drogą sumę dopełniających się możliwości autorów. Podobne próby podejmowane są obecnie we Francji; wysiłki artystów polskich w pracy zespołowej świadczą, jak doskonale wyniki może dać taka metoda pracy.

W innych salach Muzeum Narodowego mamy bogaty przegląd sztuki polskiej od XV wieku do naszych czasów, urządzony z wielkim zrozumieniem techniki muzealnictwa. Troską organizatorów było pokazanie ciągłości nurtu realistycznego i narodowego w sztuce polskiej i jej owocny rozwój po linii sztuki demokratycznej, której twórcą jest lud“.

„Jako delegat artystów francuskich departamentu Sekwany skorzystałem z przerwy wycieczkowej w pracach Kongresu, by spędzić kilka godzin z artystami polskimi. Z radością odnalazłem między nimi artystów dobrze znanych paryskiej publiczności, jak np. Gleb, autor wstrząsającego plakatu na temat okrucieństw amerykańskich w Korei. Plakat ten rozlepiony jest na murach Warszawy. Poznałem karykaturzystę Ferstera i fotografa Sławnego, obaj pracowali w wydziale prasowym Kongresu.

Wielką przyjemność sprawiło mi spotkanie z prezesem Związku Plastyków Polskich, wybitnym malarzem Krajewskim.

Wielu artystów malarzy i rzeźbiarzy ma dziś unormowane warunki życia. Otrzymują oni wynagrodzenie za pracę, przydziela im się pracownie zbiorowe lub indywidualne. Wybitniejsi spośród nich będą zaangażowani do pracy przy wyposażeniu plastycznym wnętrza budynków użyteczności publicznej. W ten sposób twórczość artystów będzie włączona do Planu Sześcioletniego odbudowy, którego dokumentację znajdujemy w pięknym albumie, opublikowanym pod protektoratem Prezydenta Bolesława Bieruta. Świadczy to o szczególnej wadze, jaką przywiązuje Głowa Państwa do zagadnień architektury i urbanistyki.

Rzemiosło artystyczne i lekki przemysł znajdują się pod kontrolą komisji technicznych i artystycznych, by tą drogą zapewnić wpływ wspaniałej tradycji sztuki ludowej na przedmioty codziennego użytku.

Podziwu godny jest entuzjazm i wiara zarówno starszych jak i młodych artystów w pokojową przyszłość ich kraju; tak samo godna podziwu jest niezachwiana nadzieja mas pracujących, do których artyści należą.

Artyści polscy gorąco pragną poznać wysiłki plastyków francuskich w walce o postęp i pokój. Oczekują oni, podobnie jak my, aby owocne kontakty; nawiązane z okazji II Kongresu, zacieśniły się i rozwinęły na bazie niezakłóconej przyjaźni polsko-francuskiej, na bazie przyjaźni między artystami całego świata“.

formom abstrakcji. Warto dodać, że na wystawie w Zachęcie pokazano również obrazy jego asystentów, malarzy socrealistycznych, zdradzających jednak w swym malarstwie naukę w akademii Légera, Nadii Petrovej (Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej lub Nadii Léger) i Georges'a Bauquieria<sup>122</sup>.

Obraz Légera nie był jedynym pokazanym na wystawie płótnem, które charakteryzowało się syntezą modernistycznej formy i socrealistycznej treści. Jean-Francis Laglenne przesłał pracę *Odbudowa*<sup>123</sup>. Artysta był już znany polskiej publiczności, o czym świadczy akwabela *Manifestacja pokojowa w Warszawie* (1950) zaprezentowana na wystawie, opublikowana na łamach „Przeglądu Artystycznego” w roku 1951<sup>124</sup>, będąca pokłosiem udziału artysty w obradach II Światowego Kongresu Obrońców Pokoju w Warszawie. W „Arts de France” Laglenne zamieścił artykuł, w którym pisał o wystawie *Plastycy w walce o pokój* (Zachęta) oraz *Młodość walczy o pokój* (Muzeum Narodowe w Warszawie). Fragmenty artykułu przedrukował „Przegląd Artystyczny”; artysta zaznaczył w nim, że na szczególne wyróżnienie zasługują obrazy Juliusza Krajewskiego i Heleny Krajewskiej<sup>125</sup>. Wystawę w Muzeum Narodowym komentował: „Niektóre prace zostały wykonane zespołowo przez dwóch lub kilku studentów Akademii Sztuk Pięknych, dając tą drogą sumę dopełniających się możliwości autorów. Podobne próby podejmowane są obecnie we Francji; wysiłki artystów polskich w pracy zespołowej świadczą, jak doskonałe wyniki może dać taka metoda pracy”<sup>126</sup>. Laglenne miał również styczność z polskimi artystami, o czym donosił w swojej relacji z Kongresu:

Jako delegat artystów francuskich departamentu Sekwany skorzystałem z przerwy wypoczynkowej w pracach Kongresu, by spędzić kilka godzin z artystami polskimi. Z radością odnalazłem między nimi artystów dobrze znanych paryskiej publiczności, jak np. Gleb, autor wstrząsającego plakatu na temat okrucieństw amerykańskich w Korei. Plakat ten rozlepiony jest na murach Warszawy. Poznałem karykaturzystę Ferstera i fotografa Sławnego, obaj pracowali w dziale prasowym Kongresu. Wielką przyjemność sprawiło mi spotkanie z prezesem Związku Plastyków Polskich, wybitnym malarzem Krajewskim<sup>127</sup>.

Z przywoływanych wypowiedzi przebija fascynacja polskim socrealizmem. Uderzające jest również podobieństwo akwareli *Manifestacja pokojowa w Warszawie* do obrazu Juliusza Krajewskiego *Powstanie chłopskie w powiecie leskim* (1954; w okresie PRL-u obraz przechowywany był w Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie<sup>128</sup>). Obydwaj artyści sportretowali pochod ludzi trzymających flagi. Postaci na obu obrazach odziane są podobnie, w ubrania zdradzające robotniczo-chłopskie pochodzenie. Krajewski ukazał jednak zbuntowaną grupę osób, poza

Fragment artykułu Jean-Francis Laglenne — francuski malarz o Polsce, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 3, s. 46, z reprodukcją akwareli Jean-Francis Laglenne'a *Manifestacja pokojowa w Warszawie*

sztandarem trzymających w dłoniach broń. Uczestnicy pochodu u Laglenne'a niosą chorągwie z pokojowymi sloganami, między którymi artysta umieścił wyobrażenia gołąbka pokoju.



Otwarcie wystawy Édouard Pignon: *Francja, malarstwo* w CBWA „Zachęta” w 1974 roku. Na ścianie, centralnie, obraz Pignona *Górnicy* (1948) Fot. archiwum Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Ważny twórca łączony z socrealizmem, lecz wyróżniający się wyraźnie modernizującą formą swego malarstwa to Édouard Pignon, który na wystawę przesłał obraz *Górnicy*<sup>129</sup> (1948). Był synem górnika i jako młody chłopak pracował w kopalni, jednocześnie korespondencyjnie ucząc się sztuki<sup>130</sup>. Jak twierdził Gaston Diehl, „ileż wszakże musiał ponieść ofiar, ile zwalczać przeszkód, by odmienić bieg losu i na przekór przeznaczeniu wydostać się z kręgu górniczej doli, która stała się jego udziałem w piętnastym roku życia, zresztą według rodzinnej tradycji”<sup>131</sup>. Po przeprowadzce do Paryża (1927) pracował w fabrykach Citroëna i Renault. Od 1940 roku aktywnie działał we francuskim ruchu oporu.

W latach 1949–1950 Pignon wykonał serię prac na temat strajków i żądań górników dotyczących lepszych warunków pracy. Jego obrazy zaprezentowane na wystawie mają wyraźne źródła w twórczości Picassa. Cytowany już Diehl pisał o malarstwie artysty z tego czasu: „Jego sposób obrazowania staje się sękaty, bardziej graficzny, dochodzi czasem do ekspresjonistycznych napięć — oto na czym polega dystans, jaki go dzieli od wielkich ówczesnych antagonizmów: realizmu i abstrakcji. Nie przystaje do żadnego, toteż z obydwu stron spadają na niego gromy”<sup>132</sup>. Obraz *Górnicy* powstał w roku 1948, a więc wcześniej niż większość pokazanych na wystawie prac „nowych



realistów”, namalowanych w okresie najbardziej agresywnej polityki kulturalnej partii komunistycznych. Dwóch wyglądających niemal identycznie robotników o nieco zdeformowanych twarzach artysta ukazał w nieokreślonej przestrzeni. Stoją obok siebie, jeden obejmuje drugiego w braterskim geście. O tym, że mamy do czynienia z francuskim górnikiem, upewnia nas charakterystyczne nakrycie głowy.

Wśród obrazów o podobnej treści wymienić należy również *Fabrykę*<sup>133</sup> François Desnoyera. O przeznaczeniu budynku więcej mówi tytuł niż uproszczona, zgeometryzowana forma pracy, zdradzająca wpływy fowizmu i kubizmu. Herbert zwracał uwagę na impresjonistyczną edukację artysty: „Skoro rzekliśmy to wielkie słowo »kolor« — mówił zapalając się — to dostrzegłem tu parę pięknych płócien. Choćby ta pierwsza z brzegu: *Fabryka* Fr. Desnoyer. Impresjonizm nie poszedł w las. Widzi pan to witrażowe nasycenie i przenikanie błękitów — czerwieni, zieleni i żółci”<sup>134</sup>. Również w wypadku tego obrazu pod tytułem kryje się „niesocrealistyczna” forma. Wojciech Włodarczyk zwracał uwagę, że tytuł w malarstwie socrealistycznym miał niezwykle istotne znaczenie: „Tytuł usiłuje spetryfikować dzieło, unieruchomić je w porządku ideologii, podporządkować jej, czasami aż do zamazania sensu dzieła”<sup>135</sup>.

Henri Matisse nie zmanifestował swej obecności obrazem tak znanym, jak omawiane dzieła Picassa i Légera. *Kompozycja z kwiatami*<sup>136</sup> (1951, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork) w żaden sposób nie daje się umieścić w obrębie socrealizmu. Mimo że praca opisana została jako obraz olejny, wykonana jest w technice kolażu. W 1951 roku Matisse ze względu na problemy zdrowotne przestał malować i zaczął wykonywać wycinanki i rysunki w dużej skali<sup>137</sup>. Oryginalny tytuł widnieje w prawym dolnym rogu: *Fleurs de Neige*. W dorobku Matisse’a nie znajdziemy twórczości stricte politycznej, jak w przypadku Picassa czy Légera, co wynikało z faktu, że nie był członkiem partii komunistycznej, a jedynie jej sympatykiem<sup>138</sup>. Interesowała go na przykład sprawa uwolnienia Henriego Martina, o czym informowało „Życie Literackie” w roku trwania wystawy (zamieszczono portret Martina autorstwa Jeana Lurçata)<sup>139</sup>. Pod koniec życia bardziej zaangażowany był w działalność na rzecz Kościoła katolickiego<sup>140</sup>, a dekorację malarską w kościele w Vence uważał za realizację swojego życia. Matisse nie był tak zajadłym, ortodoksyjnym komunistą jak Pablo Picasso, który miał doń pretensje o wykonanie wspomnianej dekoracji. Ten ostatni w pogardliwy sposób wypowiadał się o artystach sympatyzujących z komunistami, a jednocześnie współpracującymi z Kościołem katolickim<sup>141</sup>.

Sztuka Matisse’a była promowana przez Louisa Aragona, który uległ wpływom komunistów i zaczął popierać francuskich socrealistów, m.in. Fougerona. Wystawiał Matisse’a, obok Picassa i Légera, w Maison de la Pensée Française, co odzwierciedlało dwutorowość polityki kulturalnej Komunistycznej Partii Francji. Jak pisze Sarah Wilson, podobną dwutorowość partia stosowała w stosunku do Kościoła katolickiego, występującego w tamtym czasie z programem powojennej odnowy sztuki sakralnej, którą tworzył zarówno Matisse, jak i Léger<sup>142</sup>. W 1950 roku w Maison de la Pensée

BRAK ZGODY  
NA PUBLIKACJĘ

Henri Matisse, *Kompozycja z kwiatami*, 1951, akwarela i gwasz, wycinanka, 174 × 81 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Jacques and Natasha Gelman Collection. Fot. © 2013 Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala Florence

Française odbyła się wystawa prac Matisse'a, na której oprócz zaprezentowanych po raz pierwszy rzeźb i wycinanek, pokazał on również model kaplicy w Vence, niepasujący do specyfiki podlegającego dyrektywom partii miejsca, gdzie odbywała się wystawa<sup>143</sup>.

BRAK ZGODY NA PUBLIKACJĘ

Paul Signac, *Barki rybackie w Barfleur*, 1931, akwarela. Fot. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa

---

Na warszawskiej wystawie znalazła się również praca niezbyt pasująca do jej nazwy odwołującej się do współczesności. Mowa tu o akwreli *Barki rybackie w Barfleur* (1931)<sup>144</sup> zmarłego w 1935 roku neoimpresjonisty Paula Signaca podejmującego eksperymenty w zakresie formy artystycznej wcześniej niż czołowi moderniści pokazani na wystawie. Zbigniew Herbert zwracał uwagę, że: „organizatorom zależało, aby na wystawę spadł splendor nazwisk historycznych”<sup>145</sup>. Signac był najbardziej znany z krótkiego okresu twórczości — od późnych lat osiemdziesiątych do wczesnych lat dziewięćdziesiątych XIX wieku — kiedy to razem z Georges'em Seuratem byli czołowymi postaciami neoimpresjonizmu. Jego twórczość doskonale wpasowała się w założenia problemowe i dydaktyczne ekspozycji, gdyż nie pokazano jego pracy neoimpresjonistycznej, lecz realistyczną akwrelę. W tym sensie pracę tę można uznać za symbol wystawy mającej na celu ukazanie zwrotu Francuzów zainteresowanych modernizmem ku realistycznym formom wypowiedzi.

Również Signac był głęboko zaangażowany w lewicową politykę<sup>146</sup>. Od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku zamieszczał w anarchistycznych czasopismach zarówno rysunki, jak i teksty. W latach trzydziestych następnego stulecia aktywnie uczestniczył w ruchu antyfaszystowskim. Co prawda, wykonywał rysunki satyryczne i propagandowe, nie uważał ich jednak za dzieła sztuki. Większość jego prac stanowią pejzaże, tak jak zaprezentowana na warszawskiej wystawie akwrela.

---

Barfleur to nie tylko port w zachodniej Normandii, lecz również miejscowość, gdzie Signac na początku lat trzydziestych wynajął dom na kilka letnich sezonów. Zespół akwarel *Porty Francji* (1929–1931) koncentruje się na relacji człowieka z morzem — przedstawieni ludzie łowią ryby, hodują ostrygi, handlują lub są marynarzami<sup>147</sup>.

Nieżyjącego już Alberta Marqueta reprezentował realistyczny pejzaż *Pont Neuf*<sup>148</sup>. Artysta eksperymentował z kolorem, brał udział w wystąpieniach fowistów, a jego twórczość czerpała z malarstwa japońskiego i impresjonizmu. Na wystawie pojawił się też Roger Limouse, w młodości zafascynowany impresjonizmem i post-impresjonizmem, potem posługujący się uproszczoną formą i żywym kolorem. W Warszawie wystawiono jego obraz zatytułowany *Marokanka*<sup>149</sup>. Artysta znany był ze scen rodzajowych z Algierii i Maroka. Zbigniew Herbert tak opisywał jego obraz: „Albo ta *Marokanka* Rogera Limouse, poczęta z ducha Matisse’a, który jak nikt inny głosi radość życia kolorem. Co za soczystość tonu! [...] Tutaj kolor buduje formę, niech pan spojrzysz, jak ten zielony cień — chodzący po sukni z żółci i cynobru — określa postać lepiej niż rysunek”<sup>150</sup>.

---

# Ikonografia francuskiego socrealizmu

Na podstawie analizy wypowiedzi krytyków można by przypuszczać, że ekspozycja grupowała wyłącznie francuskich socrealistów. Niewątpliwie byli oni najpełniej zaprezentowani na wystawie zdominowanej przez wielkie rozmiary ich płócien. Zbigniew Herbert pisał o innych kierunkach: „Ale to wszystko jest tło. Sam rdzeń stanowią neorealiści”<sup>151</sup>.

Geneza francuskiego socrealizmu jest ściśle związana z polityką partii komunistycznych. Do maja 1947 roku komuniści posiadali tam kilka ministerstw. W następnym miesiącu odbył się XI Kongres Partii, podczas którego nie myślano jeszcze o porzuceniu współpracy z Zachodem<sup>152</sup>. Jednak we wrześniu 1947 roku Andriej Żdanow, główny ideolog realizmu socjalistycznego w latach trzydziestych XX wieku, podczas zjazdu Kominformu (Komunistycznego Biura Informacyjnego mającego na celu koordynację działań wiodących partii komunistycznych w Europie Wschodniej) wygłosił przemówienie na temat podziału świata na dwa obozy (imperialistyczny pod dominacją Stanów Zjednoczonych i antyimperialistyczny, któremu przewodził ZSRR), a następnie potępił „formalizm” w sztuce.

W październiku miało miejsce zebranie komitetu centralnego KPF, podczas którego Maurice Thorez przyznał się do błędów, co oznaczało wzmocnienie pozycji stalinowskiej<sup>153</sup>. Jak notuje Herbert R. Lottman, „żdanowizm zataczał coraz szersze kręgi; nie tylko zwolennicy Sartre’a, ale także surrealiści zostali obrani za cel. Wystarczyło być po stronie lewicy i nie należeć do Partii, by zdobyć miano instrumentu w rękach burżuazji, imperialisty, sojusznika faszyzmu”<sup>154</sup>.

Około roku 1949 realizm socjalistyczny dominował na Salonie Jesiennym, a także na stronach czasopism „Arts de France” i „Les Lettres françaises”. Starano się ukryć zależność francuskich socrealistów od Moskwy i dlatego też termin „realizm socjalistyczny” został zastąpiony przez pojęcie „nowy realizm” ukute przez Louisa Aragona<sup>155</sup>. Ważnym wydarzeniem dla ukształtowania się obrazu francuskiego socrealizmu były obchody 125 rocznicy śmierci Jacques-Louisa Davida (grudzień 1950 roku), co przyczyniło się do zainteresowania jego malarstwem, a przez to odnowienia tradycji francuskiego realizmu o społecznej i rewolucyjnej treści. Davida zaczął naśladować Fougeron oraz jego kontynuatorzy, głównie robotnicy i malarze amatorzy<sup>156</sup>. Spoglądano ponownie również na sztukę braci Le Nain oraz Gustave’a Courbete<sup>157</sup>.

Odpowiedź na pytanie, czym różni się francuska odmiana socrealizmu od innych wariantów estetyki propagowanej w Moskwie, dają słowa jednego z artystów malujących w tym stylu, Borisa Taslitzky’ego. Twierdził on, że źródła francuskiego

# Od anarchicznej groteski do nowego realizmu

Obrazy pokazane w Zachęcie braskają nas swoim pałaniem i jaskrawością — tym wściekłością, która się porównanie z wystawionymi nam w sali sąsiedniej rysunkami Kulliewicza, najwybitniejszego współczesnego, który na niewielkich arkuszach papieru, operując kreską cienką i delikatną, bez jednego łona barwnego poza białym i czarnym, pokazuje przede wielkie tematy naszego czasu: gruz Warszawy, skomponowane niemiagannie niby sztych Rzymu antycznego, portret Świerzeńskiego spokojny i przesyłany jak rysunek Cloueta, porównania koronkarskiego strądzkiego się z serabitem w ręku, ruchem niby w balenie, plectrum lecz powagą.

Wersztat polskiego artysty wydaje się klasyczny w swej wstrzymaności, w wielkiej i kolorowych, przesyłanych woski, w porównaniu do niepokoju, rozmiarów, ruchliwości płocień z Francji. Dzieła te powstały w kilkunastu dniach, który możemy sobie uzmysłowić, że wspaniałe almanache (1913-1930-34) ukończony przez artystę okres żywotności lewy artysty, który nie zmuszył naszych intelektualistów do milczenia lub kompromisów. Oto np. meeting w „Mutualité”, są w świątkowej, gdzie z reguły odbywają się zebrania lewiczy: dwa pluty politycy — trzydziestu agentów w mundurach — w postawie na „spocznij”, na przeciwnym chodniku: wewnatrz, w gestym dymie papierosowym (bo manifestacje takie trwają godzinami, by skrócić z okazji, że otrzymano pozwolenie

czono dzieło sztuki: oto np. „Konferencja”, wielkie płotno limitowane z Goyi, czy Ensora, podpisane przez B. Loriau, na którym ogląda my postać w masce swęskiej, w towarzystwie osła o zielonej głowie, zonglującego kula ziemską wyszczą na nosie Maszkary tu prowadzą opierającą im się Mariannę — symbolem artysty, który twarz zasłania czarnym szatandarem, trzymanym w rękach, jakim dama staroświecka „zapewne” przykłada do oczu — co zagonione oznaczają przysłuch, gotowaną odczynnie przez dwa zwierzęta głowę potwory.

Bywa, że artysta rewolucyjny, umieszczony w społeczeństwie burżuazyjnym, posługując się formami sztuki wytworzonej przez kulturę mieszczańską, asilując walkę z nią, wyraża jej własnym językiem, próbując znaleźć drogę do tej sumienia poprzez własny jej sposób patrzenia. Tak jest z Pablo Picasso, jednym z „wielkiej czwórki” malarzy awangardy. Gdy jednak Bonnard interesuje niekolorem nierzliczonych plam, Bonnard (rodził kolorystycznie konceptualni przedmiotów najbliższych) po prostu nie interesuje go „wielka czwórka” mieszczańskich „głównych” — olśniewającej i ornamentoidalnej, Brnoce stwarza „początek” — „wskazanie” elegancji, ale dźwięk, lecz skonstruowane z rozmachem przewrotnym, w stale powracających dwóch barwach „brakie” — brzoje — brzoje i czarnej — leden Placso wśród tej czołwaki plastyki francuskiej naszego wieku. Podzielił się temat ludzki.



J. L. DAVID (1748 — 1825): Sabinki rozdzielają walczących

wość, lampka górnicza czarna i duża, zastępująca tu — kompozycyjnie — tradycyjną „butelkę”. („Martwa natura tęskni do butelki, jako pod kreślenia całosci” — pisał Cezanne). Wszystko to dobitne, wyraziste, bez policieni ani „angły nastrojowej”, na mioty nieco większe niż w rzeczywistości, patetyczne, dumne „herby pracy”. Na innym obrazie (autor: F. Zambaux) oglądamy zawarłość koszyka ubogiej gospodyni, która powróciła z targu: dwie rebry „makrele”, funt śliwek wysypujących się z papierowej torby, żyrzynny Od tej martwej natury, umieszczonej na pierwszym planie, rozwinęła się cała scena: kobieta w czerwonej i parę banknotów dwudziestofrankowych, oraz garzeta z wyraznym tytułem: „Nonec podałki na dobrożenie”. Za nią kafele cyweteł kuchenne, czajnik, młynek do kawy, wszystko ostro obrysowane, bez śladu tendencji do wzniesienia się — nawet odychające, anty-estetyczne przez swoją suchą, płaską dokładność i jasną skrawną barwy. Martwa natura, bez cienia kokieteryj (czy faszystowskiej), została tu wywyższona do zła: stawała się współczesna do zła społecznego; tytuł obrazu: Budzet.

Drugim klasycznym „wzorowym” powieź sztuki jest Le Nain, wielki portrecista chłopca francuskiego, którego możemy przyjąć dziś bez zastrzeżeń. Nic nie ma on wspólnego z kulturowym pseudo-sentimentem Greco-ucca, gdzie „lud” ubrany w ładnu się porokalki i wdzięczki wywiera wśród sytuacji upozowanych niby w teatrze alianckowym: tacy słodcy równo mieszczkańskich co szlachetnie kłopotliwie z operki wzruszali przed klientów „salonów” tuż przed Rewolucją. Nie jest Le Nain podobny do obserwatora obyczajów ludowych, ale z tendencją do rubasznej karykatury: chłop u Toniersa jest przede wszystkim zabawny, albo tancerz na podworku, wywijając krótkimi nogami, niemałżeńskiej ubrany Chlopi Le Naina są, przede wszystkim, ludźmi; malarz ten daje ich portrety wierne, wnikliwe, staranne, jakby miał księżniczki za modelki. Nie ukrywa on nędzy, clemoty chłup, lichoty lachmanów — ci, którzy je noszą są wszakże godni spokojni, poważni, kobieta za przesyłaniem do stółu, wzięła ledwie ka-

SINGER: Topienie broni w Nicei, (luty 1930)



mo oczywistego ubóstwa. Również brzojowy kolor, charakterystyczny dla francuskiej, edrze ściany, w tym zdarzeniu historycznym, wsi francuskiej, Rewolucji i Co-



L. LE NAIN (1838 — 1848): Rodzina chłopska

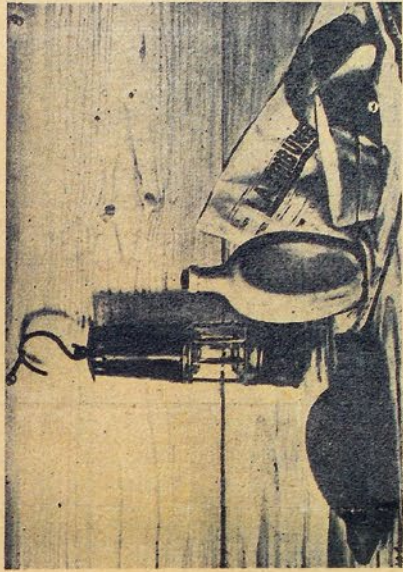
władz, z trudem i rzadko udziela-  
 tach i robotników w bere-  
 wach, młodzieńcy w  
 (tak się „nosi” lewica francuska)  
 Przedstawienie inscenizowane tu  
 własnymi siłami, bywa nacechowa-  
 ne melancholią, tendencją anar-  
 chiczną, rewolucyjnością o tonie de-  
 sprackim, jak np. grywana ostatnio  
 na „męczennictwie” szatki C. Oubisa,  
 napisanej w r. 1932. W okre-  
 sówkę, któregoż przypisywany jest  
 typowy dla polki, w szereg scen  
 mizernej” malującej w szeregu scen  
 rozmaite wypadki flaska żyłowego,  
 spowodowanego niedrza” kapitalizmu,  
 jest tu odróżniająco karykaturalny,  
 na brzech, złoty brelok i cygaro w  
 kowcy taksowarke (bo o nich  
 stule dramatu) nie zawsze są  
 przedstawicielami proletariatu w  
 naszym rozumieniu, i raczej przypo-  
 minają, w swej przesądzonej rozpa-  
 czu tak zwanych „ratés”, wykojen-  
 ców, tych którym się nie powiodło.  
 Sztuka taka typowa jest dla okre-  
 su walki rewolucyjnej, który u nas  
 należy do przeszłości; jej jaskrawy  
 patos, nierządno spazmatyczny, bu-  
 maczy się sytuacja artysty, który  
 wrazić się musi między siebie i do-  
 bnie, niepięty le mu minął się  
 century, zanim interwencja policyjnej  
 cenzury nie przemawia do audyto-  
 rum czasem obcego, czy wrogiego, na  
 te warunki pomniejszających wa-  
 gę jego głosu.

Na wystawie w Zachęcie ogląda-  
 my obrazy, mające za zadanie odgła-  
 zaszkodzić widać — niż stworzyć skon-

Plastykę mieszczański po Char-  
 dinnie rozwiniętej jego idee do misty-  
 cyzmu, np. Cézanne, który tak dale-  
 ce wiał się uczuciowo z przedmio-  
 tami, że stawały się dla niego sym-  
 bolem świata; np. malując sławne  
 „Jabłka na tacy” widział w central-  
 nym owocu środek krzątnia całej  
 rzeczywistości dokoła i chciał nadać  
 mu tyle patosu, by widz popadł w  
 kontemplację.

Krytyka lewicowa, odrzucając te  
 zniekształcenia, powraca do pier-  
 wolnej zasady artysty, który zwy-  
 kę miaręk uczytni bohaterem dzie-  
 la malarstwa, umiając odczytać z  
 jego charakteru człowieka, jego życie,  
 jego kulturę. Chardinnie, artysty  
 rozumiejącego jej najprostszym kon-  
 kretn. Na naszej wystawie oglądamy  
 kilka obrazów, których autorowie  
 starają się wyrazić wniosek z tej  
 wiedzy. Fougeron, najwybitniejszy  
 dziś plastek lewicy francuskiej, ma  
 tu „Martwa natura”, proletariata;  
 cztery kawałki chleba, zawinięte w  
 gazecie „La Tribune”, czapka z czar-  
 nego filcu, manierka błyszcząca na

J. B. CHARDIN: (1689 — 1779): Martwa natura („Podwieczorek”)



FOUGERON: Martwa natura górnik.

wal chleba leży i trochę wąskiego wi-  
 na, ma gest naturalny i prosty, war-  
 ty przelicz wielkiej ochmistrzy u  
 Volasqueza. Le Nain najwięcej  
 wpłynął na nowe malarstwo, i na  
 wystawie w Zachęcie oglądamy  
 przeszło dziesiątek obrazów konty-  
 nuujących jego szkołę, z których  
 najbliższy mistrzowi wydaje się  
 „Wieszcz w izbie”. Ambar, a któ-  
 rego dokoła stołu w chacie  
 przy luzawym, zromadzili się męz-  
 czyźni reperujący grabie, rozmawia-  
 jący, kobieta z robotą włóczkową w  
 ręku, chłopiec dłużyący w kawałku  
 drewna, wszyscy pogodni, spokojni,  
 pełni wewnętrznej równowagi, mi-



wyżone są arzewem — okopconym  
 ze starości, zbliża ten obraz do Le  
 Naina Inny olej charakterystyczny  
 to „Niedzielne popołudnie”. Gracie  
 Maraka, „męczennik Rewolucji”,  
 pokazanego „by obrabić litkę lu-  
 du”, gdy leży w wannie, zabity  
 sztyłem porzuconym na podłodze  
 obok pióra, które ledwie wypusł-  
 z ręki, do ostatniej chwili życia bro-  
 niąc swoim piśmem Rewolucji — tak  
 samo dwaj czolowi lewicowi pla-  
 stycy współcześni, Fougeron i Tas-  
 litzky, poświęcają wielkie płótna  
 Henri Martlinowi. Na obwidu bo-  
 ater walki o pokój w Wiel namie  
 jest sam, w ubranu wleziennym —  
 u Taslitzkyego siedzi na ławie, u  
 Fougerona widzimy go w „eli zakra-  
 towanej” posród czarnych ścian, z  
 refleksora. Ciekawa „kompozycja po-  
 lity” „davidowskiej” jest natural-  
 ny na wystawie obraz Gerarda  
 Sintera „14 luty 1950 w Nirei”; jest  
 to jedno z płócien usuniętych przez  
 policję z wystawianego Salonu Jesie-  
 nego”, wyobrażające zatonięcie oli-  
 brzącej szkry z i broń, z napi-  
 sen „V 2”. Przejmująco i doklad-  
 portowych, gdzie miesza się też  
 dzieł kobiety, z centralną figurą  
 Murzyna posrodki; jedni spychają  
 Murzyna do wody, inni podlewają  
 kulałymi ich aseniami. Na rozległej  
 panoszą. Entusiasia „Półob-  
 l-majowy”, tłum wrzelił na bul-  
 war, namiętno zszedł w tłumach,  
 nie, z szczytami, zabuzjami w oknach,  
 kwiatami doniczkami; to „Od Beas-  
 tularne”, łączący Place de la Ba-  
 stille i République — stała trasa  
 pochodu robotniczych. Matka z  
 dzieckiem, dziewczyna z kłisną obu,  
 standardy trójkolorowe; z boku  
 przednoidalnie wręczając dątek do bli-  
 szanej publiczności.

soerealizmu należy szukać w amerykańskiej literaturze rewolucyjnej lat trzydziestych XX wieku, malarstwie meksykańskim, niemieckiej sztuce lat dwudziestych i trzydziestych ubiegłego stulecia, świeckiej tradycji francuskiego realizmu, literaturze i kinie Rosji radzieckiej<sup>158</sup>.

Prace francuskich socrealistów mają specyficzną, nieczytelną już dzisiaj ikonografię, w ścisły sposób powiązaną z kwestiami politycznymi i gospodarczymi. W erze przedtelewizyjnej malarstwo pełniło dla komunistów ważną rolę informacyjną<sup>159</sup>. Jak stwierdza Wojciech Włodarczyk, występowanie konkretnych tematów oraz ich waga zależna była od problematyki dyskutowanej na plenach partii<sup>160</sup>. Badacze mówią o podobieństwie tej sztuki do ikonografii twórczości sakralnej, co Boris Groys podsumowuje:

Widoczna „bizantyjskość” kultury okresu stalinowskiego, jej nasycenie chrześcijańską symboliką było często interpretowane jedynie jako następstwo teologicznego wykształcenia Stalina i sfrustrowanej, wymuszonej, nakierowanej na nowy obiekt tradycyjnej religijności rosyjskiego ludu. Owe powierzchowne socjologiczne wyjaśnienie nie może jednak zadowalać. Zajęcie miejsca Boga, rekonstrukcja i reinterpretacja mitu o boskim artyście, który daje „życie” formom i łamie przy tym „opór materii” — wszystko to są ukryte mitologemy awangardy<sup>161</sup>.

W okresie 1950–1951 na łamach „Przeglądu Artystycznego” zamieszczano informacje o francuskich „nowych realistach” związanych z partią komunistyczną, co miało chyba przekonać o tym, że również w preferowanej przez Polaków sztuce francuskiej nastąpił zwrot ku estetyce XIX-wiecznego realizmu. Informacje dotyczące propagowanych tam artystów trudno odnaleźć w innych źródłach niż polskie czasopisma z lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Dość często prezentowano również artykuły francuskich artystów socrealistów, stanowiące analizę malarstwa dziewiętnastowiecznych klasyków i będących przewodnikami w ich bieżącej produkcji, co miało zapewne zachęcać polskich twórców do sięgania po rodzime wzory. Zygmunt Kałużyński w artykule *Od anarchicznej groteski do nowego realizmu. Wystawa malarstwa francuskiego w Zachęcie*<sup>162</sup> zestawiał obrazy francuskich socrealistów z malarstwem ich poprzedników.

Najwięcej pisano o André’em Fougeronem, który w Warszawie pokazał *Trybunę górnika* (francuski tytuł *Le Briquet*)<sup>163</sup>. W 1948 roku porzucił manierę malarską inspirowaną twórczością Picassa i zaczął tworzyć zgodnie z wymogami realizmu socjalistycznego. Była to pierwsza odpowiedź na apel Żdanowa potępiający „formalizm”

Na poprzednich stronach: artykuł Zygmunta Kałużyńskiego *Od anarchicznej groteski do nowego realizmu. Wystawa malarstwa francuskiego w Zachęcie*, „Nowa Kultura” 1952, nr 14, s. 8.

Reprodukowane prace: Jean Amblard, *Wieczór w izbie*; Louis Le Nain, *Rodzina chłopska*; Jacques-Louis David, *Sabinki rozdzielają walczących*; Gérard Singer, *14 luty 1950 r. w Nicei*; Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Martwa natura*; André Fougeron, *Trybuna górnika*



w sztuce<sup>164</sup>. Symbolem tej przemiany jest jego obraz *Paryżanki na targu* (1947–1948). Jak twierdzą badacze, byli artyści bardziej zaangażowani w estetykę realizmu socjalistycznego, ale ważne stało się to nagle „nawrócenie”<sup>165</sup>, stąd też Fougeron okrzyknięty został najważniejszym malarzem partii komunistycznej. Mamy tu przykład zjawiska, o którym Wojciech Włodarczyk pisał: „Zadanie artystów nie polegało na tworzeniu i rozwijaniu sztuki realizmu socjalistycznego, lecz na destrukcji własnej twórczości. Destrukcja własnej twórczości była bowiem częścią realizmu socjalistycznego”<sup>166</sup>.

Nowe oblicze artystyczne Fougerona aprobowała jedynie komunistyczna prasa, natomiast gwałtownie krytykowały osoby zajmujące się sztuką<sup>167</sup>. Wiadomo, że Picassa bardzo irytowało to, że Fougeron stał się artystą faworyzowanym przez partię<sup>168</sup>. Malarz ten znany był polskiej publiczności, gdyż razem z Léonem Gischią, Édouardem Pignonem i Pierre’em Tal Coatem brał udział w zorganizowanej w 1946 roku w warszawskim Muzeum Narodowym wystawie *Współczesne malarstwo francuskie*. Jednak wówczas posługiwał się estetyką wywodzącą się z kubizmu i fowizmu, a jego malarstwo stało się inspiracją dla Grupy Młodych Plastyków z Tadeuszem Kantorem na czele. W tym samym czasie w swych pamiętnikach Maria Jarema opisywała wspomnianą ekspozycję w sposób niezwykle krytyczny; Katarzyna Murawska-Muthesius interpretuje powyższe wyznania jako znak przeczcucia, że artyści ci w niedługim czasie staną się ikonami francuskiego socrealizmu<sup>169</sup>.

W okresie realizmu socjalistycznego Fougeron żywo interesował się polską sztuką. Był gościem na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, a „Przegląd Artystyczny” relacjonował jego opinie dotyczące ekspozycji. Uważał on, że na wystawie znajduje się zbyt dużo kompozycji odnoszących się do dalekiej przeszłości, a „przecież właśnie obecnie naród polski przeżywa najważniejszy moment w swej historii”<sup>170</sup>. Zwracał również uwagę na brak koloru w pokazywanych pracach: „Artyści zbyt rzadko opuszczają swe pracownie i dlatego widzą rzeczywistość i otaczający ich świat jak gdyby poprzez dym papierosa. A przecież przedmiot zainteresowania współczesnego plastyka polskiego, treść jego dzieł nie znajduje się w pracowni, lecz na placach budowy, na rusztowaniach”<sup>171</sup>. Fougeron wskazywał także na brak wykończenia obrazów, a swój przekaz kończył słowami: „Życzę artystom polskim, żeby wytyczali sobie jak najodleglejsze cele, życzę wielkich sukcesów w ich zdobywaniu. Zazdroszczę im warunków, w których mogą tworzyć, gdyż żyją w kraju, gdzie podobnych warunków dziś uzyskać nie można”<sup>172</sup>. Lepszej propagandy polski rząd chyba nie oczekiwał.

Obraz *Trybuna górnik* (1950, olej na płótnie; Muzeum Narodowe w Warszawie) był prezentowany w ostatnich latach na stałej ekspozycji muzeum, w odsłonie kolekcji za lata 1945–1955. Cała seria *W krainie kopalń* (*Pays de mines*) została zamówiona przez Auguste’a Lecœura po to, by udokumentować życie górników w Pas-de-Calais, na północy Francji. Francuska Partia Komunistyczna na miesiąc wynajęła elegancką Galerie Bernheim-Jeune, by przedstawić tam wynik pracy

Fougerona. Wystawę obwieziono po górniczym obszarze Francji, a następnie po Europie Wschodniej. Zobaczyło ją 50 tysięcy zwiedzających. Nie tylko warszawskie Ministerstwo Kultury i Sztuki, lecz również rządy innych krajów satelickich ZSRR (Muzeum Sztuk Pięknych w Bukareszcie, Ministerstwo Spraw Zagranicznych w Pradze) zdecydowały się na zakup prac<sup>173</sup>. Recenzję sławnej serii *W krainie kopalń* „Przegląd Artystyczny” zamieścił już w 1951 roku:

André Fougeron, były robotnik metalurgicznego oddziału zakładów Renault, znany malarz paryski, przybył na wezwanie Związku Górników do Departamentu Nord i Pas-de-Calais i tam, w sercu zagłębia węglowego, przez cały rok tworzył swe prace malarskie. Zjechał w głąb kopalni, brał udział w zebraniach, poznawał życie górników, żył ich troskami i radościami i cały czas pracował. Po roku pracy przedstawił na wystawie 40 obrazów, rysunków i szkiców.

Wystawa ta stała się świadectwem i zarazem oskarżeniem. Zmuszała widza do zastanowienia się nad burzliwymi wypadkami strajku 1948 roku i zrozumienia, co było jego powodem. Pełne tragizmu sceny strajków górniczych, okrutna powszedniość bytu francuskiego robotnika, nędza, bezradna starość, cierpienia wdów, ciągła groza podziemnej katastrofy, a przy tym nieugięta wola proletariatu do walki o lepsze dni — to cała epopeja pt. *Kraina kopalń*<sup>174</sup>.

Nie był to jedyny obraz na warszawskiej wystawie, który odnosił się do życia i pracy francuskich górników, kluczowej problematyki w polityce Francuskiej Partii Komunistycznej. Nie bez znaczenia jest fakt, że jej ówczesny lider, Maurice Thorez, pochodził z górniczej rodziny. Co więcej, tematyka górnicza nabierała szczególnego znaczenia w kontekście polskim, ponieważ olbrzymią część polskiej emigracji zarobkowej stanowili górnicy pracujący we Francji<sup>175</sup>. W 1946 roku polska emigracja w tym kraju liczyła 420 tysięcy osób, przede wszystkim robotników, głównie górników. Wśród polskich pracowników od lat dwudziestych XX wieku silne wpływy miała Komunistyczna Partia Francji. Polscy górnicy byli we Francji doceniani ze względu na swą fachowość, a także odporność na ciężką pracę. W tamtym czasie najwięcej Polaków mieszkało w departamencie Pas-de-Calais (89 tysięcy)<sup>176</sup>, z którego pochodził Thorez i który opisywał w swej książce *Fils du peuple*<sup>177</sup>.

Polski tytuł obrazu *Trybuna górnika* odnosi się do namalowanego czasopisma, na którym leży posiłek górnika. Francuskie określenie ma związek z historycznymi warunkami pracy tamtejszych górników. „Briquet” oznacza przerwę na posiłek w czasie pracy, wewnątrz kopalni. Przerwa ta została wywalczona przez Raoula Briqueta; wskutek jego nacisków francuski rząd nałożył na kompanie górnicze obowiązek zapewnienia swym pracownikom przerwy na posiłek<sup>178</sup>.

Fragment artykułu W. J. *Malarze francuscy w walce o postęp i socjalizm. Wystawa André Fougerona „W krainie kopalń”, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 2, s. 5*

# MALARZE FRANCUSCY W WALCE O POSTĘP I SOCJALIZM

Wystawa André Fougerona „W krainie kopalń“

Na jednej z eleganckich ulic Paryża, na Faubourg Saint Honoré w Galerie Bernheim została otwarta wystawa André Fougerona pt. „Le pays des mines“. Już w czasie otwarcia tej niezwykłej wystawy powstają gorące spory, żywe rozmowy, zwiedzający dzielą się wrażeniami i zapalczywie dyskutują dając wyraz swemu oburzeniu lub zachwytom. Nie jest to zjawiskiem normalnym dla atmosfery paryskich salonów malarstwa, a w szczególności dla Galerie Bernheim, gdzie właściwie nie ma o czym dyskutować i tylko w milczeniu kontempluje się geometryczne wzory lub nowe „odkrycia“ „niezależnych“ autorów bezprzedmiotowej, formalistycznej sztuki.

I publiczność też jest tu zupełnie inna, nie ta, która przychodzi zwykle na Faubourg Saint Honoré. Z przedmieść Paryża przyjeżdżają na rowerach robotnicy, studenci z Quartier Latin, związki zawodowe urządzają zbiorowe wycieczki na wystawę, ażeby zobaczyć „Krainę kopalń“ Fougerona.

Jeden z woźnych Galerii tak ocenił wystawę: „Po raz pierwszy w tej Galerii ogląda się wystawę. Zazwyczaj w czasie wernisażu zwiedzający witają się, rozmawiają, ale nie zwracają uwagi na obrazy. Nie, naprawdę, ta wystawa nie jest taka, jak inne wystawy“.

Historia powstania „Krainy kopalń“ jest krótka. André Fougeron, były robotnik metalurgicznego oddziału zakładów Renault, znany malarz paryski, przybywa na wezwanie Związku Górników do Departamentu Nord i Pas de Calais i tam, w sercu zagłębia węglowego,

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

Jego wystawa jest świadectwem i oskarżeniem zarazem. Zmusza ona widza do myślenia i zastanawiania się nad burzliwymi wypadkami strajku 1948 r. i do zrozumienia, co było tego powodem. Pełne tragizmu sceny strajków górniczych, okrutna powszedniość bytu francuskiego górnika, jego nędza, bezradna starość, cierpienia wdów, ciągła groźba podziemnej katastrofy, a przy tym nieugięta wola proletariatu do walki o lepsze dni — to cała epopea pt. „Kraina kopalń“.

W centrum wystawy umieszczony jest obraz przedstawiający zderzenie górników z karnym oddziałem wojska, napad uzbrojonych po zęby żołnierzy i policjantów z rozwścieczonymi psami na bezbronnych robotników, na ich żony i dzieci Fougeron nazwał ten obraz „Défense Nationale“ — obrona narodowa — tak jak te wypadki zwykła nazywać burżuazyjna prasa, ażeby pokazać, jak w rzeczywistości wygląda ta „obrona“ przed górnikami walczącymi o prawo do chleba dla swych żon i dzieci.

Inny znów obraz z cyklu „Północne spotkania“ przedstawia starego robotnika „na emeryturze“, siedzącego w fotelu w swej nędznej izbie z podkulonymi pod siebie nogami, bo ciągnie chłodem od kamienniej posadzki. Na kominku nie pali się. Piecyk, garnek, stary czajnik — to całe gospodarstwo „Emeryta“. W obrazie nie ma nic



ANDRÉ FOUGERON. Okrutna kraina. Olej



André Fougeron, *Trybuna górnik*, z serii *W krainie kopalń*, 1950, olej, płótno, 66 × 92 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Piotr Ligier; © Muzeum Narodowe w Warszawie

Obraz *Trybuna górnika* to martwa natura. Na tle nieheblowanych desek, do których za pomocą gwoźdźcia przymocowana została lampa naftowa, widzimy komunistyczne czasopismo „La Tribune” — na nim leży gliniana flaszka i cztery kromki chleba. Z lewej strony znalazł się też czarny, górniczy kapelusz. Socrealiści często stosowali bezpośrednie środki polityczne i umieszczali w kompozycji swych obrazów nazwy komunistycznych czasopism<sup>179</sup>, o czym świadczą również inne płótna zebrane na wystawie. Skromny posiłek z obrazu Fougersona miał stanowić świadectwo nędzy górników, o której mówią też wydane po polsku w 1950 roku *Spotkania z Thorezem* Jeana Fréville'a:

Postój. Wychodzę ze swojej rynnny i proszę jednego z nich, żeby mi pokazał pracę swojego świdra. Daje mi go i pokazuje mi zasuwkę. W jego rękach narzędzie wydaje się zabawką, w moich staje się niezdarne i wielkie! Ledwo oparłem się na zamku, świder zaczyna działać i odrzuca mnie w tył. Wyrąbałem akurat małą łopatkę węgla... Nowicjusz taki, jak ja, boi się przycisnąć!

Trzęsącymi się jeszcze rękoma wycieram spoconą twarz.

— Musisz nieźle spać wieczorem po takiej robocie — powiadam mu. — Ale trzeba kalorii, żeby nabrać sił.

Zdejmuje swoją torbę i pokazuje mi swój posiłek: dwa kawałki chleba z tłuszczem i litr czarnego płynu...

— Masz swoje kalorie. To na całą zmianę...<sup>180</sup>.

Popularne komunistyczne czasopismo „La Tribune” było niezwykle ważną lekturą dla francuskich górników. Pojawiało się w obrazach również innych socrealistów, na przykład w reprodukowanym na łamach „Przeglądu Artystycznego” rysunku Borisa Taslitzky'ego *Maurice Thorez kolportuje „Trybunę”*. Szef FPK stoi frontalnie i prezentuje czasopismo, natomiast dwie grupki robotników ukazane są w trakcie jego lektury<sup>181</sup>. W swym wspomnieniach Thorez pisał:

Co sobota kolportowałem dziennik związkowy „Trybunę”. Jakież radosny był dla mnie dzień, w którym udało mi się rozprzedać 324 egzemplarze! Polityczna i gospodarcza sytuacja Francji wpłynęła na szybkie wytworzenie się rewolucyjnych nastrojów w proletariacie. Wzrastająca drożyzna kosztów utrzymania, spadek franka, kryzys transportowy, brak węgla i cukru, trudności w przejściu od gospodarki wojennej do produkcji pokojowej, wszystko to wpłynęło na powstanie w masach poruszenia, którego nie mogła uspokoić ustawa o 8-godzinnym dniu pracy, wymuszona na rządzie Clemenceau<sup>182</sup>.

*Trybuna górnika* może być też doskonałym przykładem tego, w jaki sposób rząd chciał przy pomocy Francuzów promować w Polsce socrealizm. Polska krytyka artystyczna ukrywała, że Fougerson wzorował się na malarstwie radzieckich socrealistów. Zygmunt Kałużyński zestawiał jego pracę z martwą naturą Jean-Baptiste'a Chardina<sup>183</sup>. Takie

pokrewieństwo wskazywał również Ryszard Stanisławski<sup>184</sup>. Tymczasem, przeglądając katalog wystawy *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000* można odnaleźć zestawienie dwóch obrazów: *Węgiel z Zagłębia Kuźnieckiego* (1938) Wilhelma Łukina i *Martwa natura z „Trybuną Ludu”* (1952) Zygmunta Radnickiego<sup>185</sup>. Obrazy te łączy czytelne pokrewieństwo z pracą Fougerona<sup>186</sup>. W obrazie radzieckiego malarza na gazecie „Prawda” leży łopata z węglem. Radnicki namalował bardziej klasyczną martwą naturę. Na stole widać obrus w kratę, jabłka i męnażkę. W obrębie tego przedstawienia znalazły się jednak atrybuty nowej władzy: „Trybuna Ludu”, robotnicza czapka, czerwony szalik i robotnicze narzędzia. Obraz Radnickiego, mimo oczywistych pokrewieństw formal-

nych z pracą Łukina, bliższy jest *Trybunie górnika* Fougerona. Co więcej, powstał w roku, kiedy wystawa francuska zagościła w Zachęcie. W jego martwej naturze nie znajdziemy agresywnie wciśniętej na stół łopaty z węglem, lecz elementy tworzące posiłek i narzędzia pracy. Obraz ten wygląda jak martwa natura Cézanne’a, do której wklejony został socrealistyczny motyw — komunistyczna gazeta. Z innych obrazów Polaków, które mogły powstać pod wpływem obrazu Fougerona, wymienić należy *Martwą naturę z „Trybuną Ludu”* (1955) Franciszka Bunscha<sup>187</sup>.

Na wystawie w Zachęcie Fougerona reprezentowały również dwa inne płótna: *Henri Martin*<sup>188</sup> oraz *Hołd Marcelowi Cachin*<sup>189</sup> (1951). Ten ostatni obraz również znalazł się na wspomnianym już Salonie Jesiennym w 1951 roku<sup>190</sup>. Obydwie prace są odbiciem polityki kulturalnej partii komunistycznej, która rezerwowała specjalne miejsce dla portretów. Komunistyczni malarze wykonywali wizerunki swych liderów, a portret był uważany za sztukę z natury realistyczną. Malowano najważniejsze figury ruchu komunistycznego: Lenina, Stalina, Ho Chi Minha, Maurice’a Thoreza, a także bohaterów i męczenników, takich jak Henri Martin, Danielle Casanova (komunistyczna działaczka zabita w Auschwitz), Nikos Belloyanis (partyzant, członek greckiej partii komunistycznej, oskarżony przez rząd o bycie tajnym wywiadowcą i stracony w marcu 1952 roku<sup>191</sup>), Ethel i Julius Rosenbergowie (amerykańska para skazana w Stanach Zjednoczonych na śmierć za szpiegostwo na rzecz Związku



André Fougeron, *Henri Martin*, 1952,  
olej, płótno, 325 × 225 cm, kolekcja Indivision  
Fougeron. Fot. archiwum Zachęty —  
Narodowej Galerii Sztuki; © ADAGP

Radzieckiego)<sup>192</sup>. W ten sposób próbowano odwrócić uwagę od podobnych egzekucji niepokornych obywateli w demokracjach ludowych.

Postać Marcela Cachina nie mogła być obca polskiej publiczności, gdyż w 1951 roku na polskim rynku wydawniczym pojawiła się książka Jeana Fréville'a *Dzień zaświtał w Tours. Narodziny Komunistycznej Partii Francji*<sup>193</sup>, zadedykowana właśnie temu działaczowi:

Marcelowi Cachin  
 Symbolowi wierności dla klasy robotniczej,  
 żarliwemu bojownikowi o sprawę Rewolucji  
 Październikowej, zwycięzcy z Tours, poświęcam  
 w dowód synowskiego przywiązania tę książkę –  
 słabe echo entuzjazmu, którym darzyły go masy.

Obraz Fougerona przedstawia ubranego w garnitur Cachina stojącego na tle kurtyny. Widzimy tylko górną część jego ciała, gdyż cała reszta zakryta jest przez grupę adorujących go postaci. Nie ma wśród nich dorosłych mężczyzn, a jedynie kobiety i dzieci, trzymające naręczka kwiatów i kosze z owocami. Ryszard Stanisławski opisywał to płótno jako „za kolorowe”<sup>194</sup>.

Cachin wstąpił do Partii Robotniczej w 1890 roku, w wieku 47 lat. W czasie Rewolucji Październikowej przebywał w Rosji, brał udział w manifestacjach i wiecach robotników<sup>195</sup>. Występował w parlamencie francuskim przeciwko próbom zdławienia rewolucji rosyjskiej i represjom w stosunku do rewolucjonistów ze strony rządu<sup>196</sup>. W 1919 roku wyjechał do Związku Radzieckiego, gdzie podczas obrad Komitetu Wykonawczego III Międzynarodówki poznał Lenina<sup>197</sup>. Podróżował po całej Rosji. Po powrocie do Paryża na łamach „Humanité” opublikował szereg artykułów będących sprawozdaniem z pobytu w tym kraju i świadectwem entuzjazmu w stosunku do rewolucji październikowej<sup>198</sup>. Jeździł



André Fougeron, *Hold Marcelowi Cachin*, 1951, olej, płótno, 310 × 200 cm, kolekcja Indivision Fougeron. Fot. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa; © ADAGP

również po całej Francji, przedstawiając postulaty Międzynarodówki i głosząc rewolucję społeczną<sup>199</sup>. W 1920 roku, na kongresie w Tours, opowiedział się za przystąpieniem do III Międzynarodówki. 29 grudnia powstała Komunistyczna Partia Francji; 30 grudnia kongres zakończył obrady, wybrano 24 członków Komitetu Centralnego Partii, wśród których znalazł się Marcel Cachin.

Oprócz obrazów olejnych Fougeron przesłał również grafiki, z których jedna znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie:



André Fougeron, *Śmierć Andrzeja Houlliera*, 1949, litografia, 45 × 52 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Piotr Ligier; © Muzeum Narodowe w Warszawie

*Śmierć Andrzeja Houlliera*<sup>200</sup>. Wiadomo, że artysta swą pracę *Hommage à André Houllier* (1949) sprezentował Stalinowi z okazji jego siedemdziesiątych urodzin<sup>201</sup>. W *Liście otwartym plastyków radzieckich do artystów świata* zamieszczonym w „Przeglądzie Artystycznym” w 1950 roku czytamy: „Cały świat zna doskonałego malarza A. Fougerona, rozślawiającego w swoich obrazach bohaterstwo szeregowca armii świata, André Houllier, zabitego przez najemników imperializmu”<sup>202</sup>. Houllier był 54-letnim mężczyzną pobitym na śmierć przez policję 13 grudnia 1949 roku, w czasie rozklejania antywojennych plakatów zaprojektowanych przez Fougerona<sup>203</sup>. Już następnego dnia w „Les Lettres françaises” pojawił się rysunek Fougerona ukazujący moment śmierci Houlliera<sup>204</sup>. Natomiast od 30 września do 6 listopada miał miejsce Salon Jesienny, na którym sala nr 1 została wypełniona przedstawicielami realizmu socjalistycznego. Fougeron pokazał obraz o tytule *Hommage à André Houllier*, który w „Przeglądzie Artystycznym” wspomniano jako podarek dla Stalina (w grudniu 1949 roku miała miejsce wystawa w Mutualité<sup>205</sup> z okazji 70 urodzin Stalina; pokazano wtedy również rysunek *A ta santé Staline* Picassa)<sup>206</sup>.

Na wystawie ułożono również prace ukazujące życie robotników z innych części Francji, nie tylko z górniczej północy. Antoine Serra przesłał *Zbiór oliwek w Prowansji* (1951)<sup>207</sup>. Artysta ten w 1921 roku zapisał się do szkoły sztuk pięknych, a już pięć lat później przystąpił do ugrupowania Jeunesses Communistes (Młodzi komuniści), by następnie stać się jednym z założycieli grupy Peintres Proletariens (Malarze proletariaccy)<sup>208</sup>. W 1936 roku zarządzał pierwszym domem kultury powstałym poza granicami Paryża, zainaugurowanym przez André Malraux, gdzie Louis Aragon organizował konferencje. Serra wystawiał w tym miejscu prace Fougerona,

Fragment artykułu *Rewolucja i kontrrewolucja w estetyce*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1–2, s. 33



# REWOLUCJA I KONTRREWOLUCJA W ESTETYCE

## *Burżuazja broni swych pozycji*

Christian Zervos, redaktor dwumiesięcznika „Les Cahiers d'Art“ zaatakował na łamach swego pisma Laurent Casanowę za artykuł pt. „Partia Komunistyczna, intelektualiści i „aród“, drukowany 2 stycznia 1949 roku w „Nouvelles Critiques“.

Manewr polityczny Zervosa, który dla potwierdzenia swego antyludowego stanowiska sięga do klasyków marksizmu, montując w tym celu okrojone i dowolnie sklejone cytaty z wypowiedzi Lenina i Stalina, został całkowicie zdemaskowany przez krytyka marksistowskiego Pierre Daix w artykule pt. „Stręczycielom sztuki burżuazyjnej“ w nr 9 „Nouvelles Critiques“.

W nr 10 tego pisma znani malarze francuscy André Fougeron, Jean Milhau i Boris Taslitsky, członkowie Partii Komunistycznej wykazują ze swej strony, że celem Zervosa, obrońcy pozycji burżuazyjnych, jest sianie zamętu w umysłach wielu artystów, nie uświadamiających sobie jasno postępowych cech sztuki realizmu socjalistycznego.

## *Pojęcie awangardy*

Christian Zervos neguje historyczne znaczenie Rewolucji Październikowej, załamuje się podstawy ustroju kapitalistycznego, neguje naukowe podstawy rewolucji proletariackiej. Po okaleczeniu prawdy

historycznej szermuje gładko pojęciem rewolucyjności twórczej. Wyżej wymienieni artyści francuscy tak określają tego rodzaju krytykę: „Jest to charakterystyczna postawa estetyków burżuazyjnych od z górą pół wieku, szczególnie od czasu, gdy proletariat uświadomił sobie dokładnie swoją rewolucyjność, a jeszcze ściślej — od czasu, gdy dokonał rewolucji na 1/6 kuli ziemskiej. Nie jest to wyłącznie postawa estetyki: nie ma ani jednego reakcyjnego pociągnięcia w polityce, które by nie oblekało się w hasła rewolucyjne“.

Zervos wmawia w artystów, że „niepowszechność i niezwykłość“ są prawdziwie rewolucyjnymi cechami sztuki i że twórca nie musi stanąć na pozycji socjologicznej Marksa, aby mieć poglądy „rewolucyjne“. Po czym atakuje podstępnie realizm socjalistyczny, że cofa się on do tematów i pojęć „zużytych“ przez burżuazję. Wymienieni artyści zapytują: „Czy pokój, niezależność narodowa, walki górników i metalowców w naszym kraju — są tematami zużytymi przez burżuazję? Czy „Partyzanci Francji“, książka ilustrowana przez naszego towarzysza Amblarda, „Śmierć Houlliera“, obraz André Fougerona są tematem zużytym przez burżuazję?“. Dziełom tym Zervos przeciwstawia abstrakcyjne obrazy Joan Miro, malowane w 1949 roku w Barcelonie pod czujnym okiem faszystowskiego dyktatora. Jest to jego zdaniem przykład twórczości rewolucyjnej.



A. FOUGERON. *Hold pamięci André Houllier*. Olej



T. GÉRICAULT. „Tratwa meduzy“ Olej. 1819 r.

BORIS TASLITZKY

## LIRYKA W MALARSTWIE NASZYCH CZASÓW

30 marca br. miesięcznik „Nouvelle Critique“ zorganizował trzecią z rzędu konferencję dyskusyjną na temat „Rewolucji i kontrrewolucji w estetyce“. Poniżej przytaczamy wypowiedzi artysty malarza Borisa Taslitzkiego z wygłoszonego przez niego referatu pt. „Liryka w malarstwie naszych czasów“.

„Pogoń za zyskiem splugawiła kolor, zaciemniła myśl, spłycała uczucie. Artysta przestał wierzyć w trwałość swojego dzieła, artysta człowiek nie chce już dłużej wysławiać nieustających oszustw władców kapitalistycznych, zamyka się w sobie. Nie chce jednakże przyznać się do ogarniającej go pustki i nudy w sztucznym odosobnieniu pracownianym. Z namiętych porywów młodości pozostała mu pełna goryczy i wyniosłości zawziętość bezprzedmiotowych poszukiwań w oderwanym świecie własnej wyobraźni, do której nie ma dostępu głos i życie narodu, jego wielkość i nędza, jego walka i nieodwołalne zwycięstwo.“

Jest bowiem faktem, że artystów trawi nuda, że zatracili pasję, namiętne umiłowanie życia. Jest faktem, że okopują się w swej ciasnej fortecy, porzeczając na szkicach i zarysach, że oddech ich jest krótki, ręce opadają przed większym wysiłkiem, że

zwątpili w wartość uczucia, że nie widzą perspektyw przyszłości.

Wiem dobrze, z jakimi trudnościami materialnymi borykają się nasi artyści, znam dobrze cenę farby i płótna, gipsu i brązu, wiem równocześnie, że pasja twórcza pokonuje wiele trudności, że po szkicach i projektach następować powinny posągi i obrazy, opiewające historię naszego narodu, która jest tematem wielkim, tematem szlachetnym, płomiennym, bohaterskim — i innego tematu nie ma.

Niektórzy z nas dziś to sobie już uświadamiają, podejmują postulaty dnia, potrafili wyrwać się z więzienia, jakim jest współczesna estetyka burżuazyjna, zmuszając sztukę do milczenia.

Nie jest przypadkiem, że artyści różnych kierunków, jeszcze wczoraj ostro się zwalczających, potrafili dziś osiągnąć porozumienie. Wynika to z tego, że mimo pozornych różnic jedno ich łączy: miłość narodu, z którego wyszli i nie porzucą go więcej, od chwili gdy uświadomili sobie jego walkę. Podejmują obrazowanie tej walki, czujnie obserwując ją krok za krokiem i dzień za dniem, chcą być czynnymi świadkami walki ludu, która rozbudza w nich pragnienie życia, miłości i poświęcenia. W oparciu o lud odradza

Picassa, Pignona i innych. W czasie II wojny światowej działał w podziemiu. W 1949 roku uczestniczył w wystawie *Hommage de la Provence populaire à Staline*, jednak już w następnym dziesięcioleciu opuścił partię. W swym malarstwie odwoływał się przede wszystkim do pracy robotników portowych z Marsylii (np. *Strajk robotników portowych w Marsylii przeciwko wojnie w Indochinach*, 1950, czy *Centrum zatrudnienia robotników portowych*, 1952).

Innym popularnym socrealistą w tamtym czasie był Boris Taslitzky, uczeń w akademii Légera (choć zdobyte tam doświadczenia nie znalazły odzwierciedlenia w twórczości artysty). Był zaangażowany społecznie już w okresie dwudziestolecia międzywojennego. W latach trzydziestych działał na rzecz wprowadzenia kasy zapomogowej dla bezrobotnych artystów i rzemieślników sztuki. Uczestniczył w organizowanych przez komunistów pracach Unii Bezrobotnych Regionu Paryskiego. Podobnie jak Fougeron, Taslitzky przesłał na wystawę obraz olejny *Henri Martin*<sup>209</sup> (1951). W 1950 roku „Przegląd Artystyczny” zamieścił tekst *Liryka w malarstwie naszych czasów*<sup>210</sup>, w którym Taslitzky mówił o twórczym czerpaniu z doświadczeń Jacques-Louisa Davida i Eugène’a Delacroix:

Największym wrogiem naszej pracy twórczej jest formalizm. Każdy pomysł prowadzić będzie artystę do formalizmu, jeśli oderwie się on od ludzkich treści. Wysiłek wyobraźni może dać twórcze wyniki jedynie wtedy, gdy malarstwo i polityka są ściśle ze sobą zespolone w tym niesamowitym społeczeństwie, gdzie pomieszane są deszcz i pogoda, upadek burżuazji i płomienna bojowość proletariatu. Jeśli twierdzimy, że malarstwo i polityka są ściśle ze sobą zespolone, nie znaczy to, że warunkiem dobrego obrazu jest wyłącznie czysto polityczny temat. Takie tematy są najpilniejsze, najbardziej pożyteczne<sup>211</sup>.

W „Przeglądzie Artystycznym” z roku 1950 pojawił się tekst Taslitzky’ego *Na nowej drodze*, będący przedrukiem z „Sowietskoje Iskusstwo”, w którym tak opisywał działania francuskich artystów:

Bezpośrednia znajomość twórczości wielu malarzy przekonała mnie i moich towarzyszy, iż kapitalizm usiłuje odebrać sztuce współczesnej jej życiodajne źródła, oderwać ją od interesów narodu. Chcąc odwrócić za wszelką cenę uwagę plastyków francuskich od zagadnień związanych z życiem politycznym kraju, propagatorzy estetyki burżuazyjnej stwarzają sztucznie zagmatwane „problemy”, na których rozwiązanie plastycy tracą czas i siły twórcze. Wiele hałasu wywołało zagadnienie koloru, ale żaden oczywiście kolor nie mógł tchnąć treści w pozbawione rozsądku dzieła<sup>212</sup>.

Fragment artykułu Borisa Taslitzky’ego *Liryka w malarstwie naszych czasów*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5–6, s. 58



Boris Taslitzky, *Henri Martin*, 1951, olej, płótno, 117 × 73 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie.  
Fot. Krzysztof Wilczyński; © Muzeum Narodowe w Warszawie

Tekst został zilustrowany reprodukcjami prac: Taslitzky'ego *Śmierć Danielle Casanova (Scena z obozu koncentracyjnego)*, Roberta Zambaux *Firminy (Zabójstwo górnika Barbier)* oraz *Synowie ludu* Fougerona. Rok później na łamach „Przeglądu Artystycznego” ukazał się artykuł Taslitzky'ego *Lekcja komuny paryskiej*<sup>213</sup> (przedruk z „La Nouvelle Critique” 1951, nr 28), poświęcony głównie Courbetowi.

Obraz Taslitzky'ego wraz z grupą innych dzieł został zakupiony przez Ministerstwo Kultury i Sztuki i znajduje się obecnie w magazynach Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>214</sup>. Ikonografia płótna, dzisiaj zapomniana, w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku była z pewnością czytelna. W polskiej prasie pojawiało się wiele informacji na temat Henriego Martina, marynarza protestującego przeciwko francuskiej inwazji w Wietnamie. W 1950 roku został uwięziony przez francuski rząd. Fakt uwięzienia Martina był jednym z głównych punktów powojennej propagandy francuskich komunistów. W 1952 roku odbyła się wystawa *Témoignage pour Henri Martin*. Wzięli w niej udział w dużej mierze artyści, którzy wysłali prace na warszawską wystawę<sup>215</sup>. Polska Kronika Filmowa z 1952 również zaprezentowała materiał poświęcony temu marynarzowi (*Uwolnić Henri Martina!*). Spiker komentował: „Francuska reakcja zwalnia niemieckich zbrodniarzy, a do więzienia wtrąca francuskich patriotów”<sup>216</sup>. W tym samym roku polska prasa wydrukowała wiersz jednego z autorów wstępu do katalogu, Paula Éluarda<sup>217</sup>, zatytułowany *Henri Martin*:

Wyprzedziły mnie wiatry, na łądzie zostałem,  
na łądzie i w mroku więzienia  
jedynie za to, że milczeć nie chciałem  
tylko za moje szczere wystąpienia  
przeciw wojennej nawale.  
[...]  
To ci, co wojnę czynią, samotni są. Ujrzałem  
W łuku mojego spojrzenia  
Pełen nadziei lud, walczący wspaniale.  
Jutro statki opuszczą portu obramienia,  
Ku światłu poniosą je fale!<sup>218</sup>

Zestawiając ze sobą obraz Fougerona (1952) i Taslitzky'ego, można odnieść wrażenie, że obydwaj malowali wizerunek Martina na podstawie tych samych zdjęć. Marynarz ubrany jest niemal identycznie (więzienne ubranie, charakterystyczne nakrycie głowy), namalowany jest też w podobnej pozie: ma założone ręce, okazując swe zdystansowanie wobec sytuacji. Cela, w której znajduje się Martin, robi równie ponure wrażenie. U Fougerona widzimy jednak Martina jakby z oddali, stoi za kratami kolebkowo sklepionego pomieszczenia, u Taslitzky'ego natomiast siedzi na prostej, drewnianej ławce, a za jego plecami widać więzienne kraty. Ma na sobie drewniane

chodaki, a na ramieniu bluzy przyszyty numer 2078. Kolorystyka i konturowanie postaci budzą skojarzenia z okresem błękitnym w twórczości Picassa.

O tym, że z Martina uczyniono swego rodzaju świeckiego męczennika świadczą również sprawozdania Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą. Wanda Kalinowska donosi:

W związku z koniecznością zawieszenia tego wieczoru jeszcze z gobelinów w „Zachęcie”, czego nie mogliśmy zrobić we troje, zwróciłam się do odpowiedzialnego ze strony ZMP o dopomożenie artystom przez przydzielenie kilku chętnych do pomocy. Mimo iż zaznaczyłam, że chodzi o 5–6 osób, przodownik pracy głośno zaproponował, że wszyscy zebrani pójną pomóc. Trudno było pohamować zebranych, zwłaszcza, że Francuzi chcieli im koniecznie pokazać wystawę. Do „Zachęty” poszło mniej więcej 25 osób. Zawieszono gobeliny, i młodzież odśpiewała Międzynarodówkę przed obrazem *Henri Martin*, za który zatknięto kwiaty<sup>219</sup>.

Znajomość postaci Henriego Martina w Polsce potwierdza nie tylko przegląd prasy, lecz również twórczość malarska z tamtego okresu, np. obraz Aleksandra Kobzdeja *Przed pochodem — Berlin* (1951, olej na płótnie) reprodukowany w pierwszym numerze „Przeglądu Artystycznego” z 1952 roku. Płótno przedstawia grupę młodzieży zebranej wokół wielkoformatowego obrazu. Mieczysław Porębski relacjonuje wystawę, na której znajdował się obraz: „Aleksander Kobzdej spojrzął na zlot berliński od strony trafnie podpatrzonego epizodu. Dekorowanie przez grupę różnorodnej młodzieży portretu Henri Martina przeobraża się w ujęciu artysty w naturalną manifestację przyjaźni, której atmosferą żył wówczas cały Berlin”<sup>220</sup>. „Życie Literackie” informowało natomiast o tym, że amatorski zespół teatru z Francji wystawia sztukę *Dramat w Tulonie*, poświęconą życiu Henriego Martina, jego procesowi i aresztowaniu<sup>221</sup>.

Warto dodać, że ikonografia związana z marynarzem pojawiła się również w twórczości modernistów — Picassa czy Légera. Prace te nie były pokazywane na warszawskiej wystawie, lecz reprodukowała je polska prasa. Portret Martina autorstwa Picassa opublikowało „Po Prostu” w roku trwania ekspozycji. Towarzyszył on apelowi *Uwolnijcie Henri Martina!*<sup>222</sup> Obok niego zamieszczono zdjęcie prezentujące kobietę piszącą na murze „Libérez Henri Martin!” Zdjęcie podpisano słowami: „Lud Francji protestuje przeciwko zbrodniczej działalności rządu. Wszelkimi formami demonstracji domaga się uwolnienia Henri Martina”. Na początku lat pięćdziesiątych niemal wszystkie mury Francji pokryte były tym hasłem, o czym świadczy wspomniany apel opublikowany w „Po Prostu”. Czytamy tam:

Fragment artykułu Mieczysława Porębskiego *Malarstwo i rzeźba na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki. Kompozycja historyczna*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 1, s. 29, z reprodukcją obrazu Aleksandra Kobzdeja *Przed pochodem — Berlin 1951 r.*



KOBZDEJ ALEKSANDER. Przed pochodem — Berlin 1951 r. Olej

sunku pomiędzy przestrzenią a człowiekiem, że wprowadzają do obrazu jako czynnik porządkujący — światło, że zaczynają odczuwać potrzebę określania kolorów lokalnych. W tym wszystkim częściej chyba wyczuwać się daje jakieś istotne nawiązywanie do wzorów nam bliskich, do szczytowych osiągnięć naszego realizmu w wieku XIX, niż eklektyczne błędzenie po różnych szkołach i stylach odległych — czego na wystawie nie brak, niestety, również.

Znacznie mniej zrobiono w kierunku pogłębienia charakterystyki indywidualnej, zwłaszcza psychologicznej przedstawianych postaci. Narzuca się wrażenie, że ta sprawa wciąż jeszcze posuwa się od przypadku do przypadku. Raz wyjdzie lepiej, raz gorzej — przy tych zastrzeżeniach można, jak myślę, zgodzić się, że wkład naszego kielkującego dopiero malarstwa historycznego w sprawę zasadniczą — sprawę realizmu socjalistycznego — jest wkładem nie bez znaczenia i to nie tylko ilościowo. Na gruncie tematyki historycznej artyści nasi borykają się z zagadnieniami, które mają znaczenie dla całego naszego

malarstwa. Wyniki są jeszcze jednostronne, często opaczne, ale poprzez błędy i pomyłki, poprzez wszystkie połowiczności, niedociągnięcia i przeholowania gromadzą się zasoby doświadczeń, które jasno i wyraźnie określają kierunek dalszych poszukiwań zarówno treściowych jak i formalnych.

I jeszcze jedno. W analizie swojej starałem się możliwie bezstronnie i bez uprzedzeń rozpatrywać braki i zalety bardzo różnorodnych postaw i osiągnięć twórczych. Jeśliby teraz na koniec wolno mi było ujawnić się ze swoimi osobistymi nadziejami i oczekiwaniami, to chciałbym powiedzieć, że największe możliwości i najdalsze perspektywy rozwojowe widzę nie przed tym, co w chwili obecnej na wystawie jest stosunkowo najlepsze, najbardziej dojrzałe i zrównoważone, ale przed tym, co przejawia najwięcej bezkompromisowości, świeżości i jakiegoś nie liczącego się z własnymi bardzo poważnymi niedostatkami — rozmachu. Myślę tu o dość wyraźnie zarysowującej się grupie debiutantów krakowskich. Żeby tylko raz wreszcie, u diabła, nauczyli się malować!

Na murach wszystkich miast i miasteczek francuskich, na łukach mostów, na bruku ulic uderzają w oczy duże litery: „UWOLNIJCIE HENRI MARTINA!” Nagłówki dzienników postępowych wzywają codziennie: „UWOLNIJCIE HENRI MARTINA!” Uczni, literaci, artyści, robotnicy, żołnierze, młodzież składają petycje, domagają się: „UWOLNIJCIE HENRI MARTINA!” We wszystkich manifestacjach i pochodach nad głowami tłumów łopocą transparenty: „UWOLNIJCIE HENRI MARTINA!”

W 1952 roku, a więc czasie trwania wystawy w Zachęcie, w „Dziś i Jutro” wydrukowano wystąpienie Jean-Marie Domenacha<sup>223</sup>, redaktora naczelnego „Esprit”, przygotowane na potrzeby wiecu w sprawie uwolnienia Henriego Martina. Redakcja poprzedziła przemówienie następującą notą:

14 października br. odbył się w Paryżu w obecności ojca i żony Henri Martina imponujący wiec w sprawie uwolnienia „więźnia z Melun”. Na wiecu, który zjednoczył najszerze warstwy francuskiego społeczeństwa, przemawiali sekretarz Komitetów Obrony Leon David, sekretarz Secours Populaire François Eloire, pisarz Louis de Villefosse, sekretarz Confédération générale du travail, Germaine Guille, redaktor naczelny miesięcznika „Esprit” Jean-Marie Domenach, pisarz Vercors oraz sekretarz Komunistycznej Partii Francji Jacques Duclos. Poniżej drukujemy pełny tekst wystąpienia redaktora naczelnego „Esprit”, Domenacha.

W cytowanym pod notą redakcyjną przemówieniu, Domenach wyznawał: „Jestem szczęśliwy, że mogę się dołączyć do tego hołdu dla Henri Martina. [...] Na pewno nie ma dziś we Francji człowieka, który miałby tylu nieznanych przyjaciół co Henri Martin — ku naszemu wstydkowi — człowiek ten przebywa w więzieniu”.

Inną postacią, równie często występującą w ikonografii obrazów francuskich socrealistów, którą charakteryzował kult jednostki, był wspomniany już przeze mnie w odniesieniu do twórczości André Fougerona, Maurice Thorez. W Zachęcie jego wizerunek pojawił się tylko na jednym płótnie, autorstwa Jeana Milhau, zatytułowanym *Maurice Thorez wraca do zdrowia* (1951)<sup>224</sup>. Charyzmatyczna postać lidera francuskich komunistów, do dziś bez trudu rozpoznawana przez Francuzów, w tamtych czasach znana była również Polakom. W 1947 roku Thorez przemawiał na wiecu w Hali Ludowej we Wrocławiu, przekonując o przyjaźni robotników polskich i francuskich<sup>225</sup>. Był znany również w życiu codziennym, gdyż w latach 1950–1993 jedna z kopalń w Wałbrzychu nosiła jego imię<sup>226</sup>. W książce *Spotkania z Thorem*, jej autor Jean Fréville tak opisywał przywódcę francuskich komunistów:

Wielkie epoki rodzą ludzi wielkich, proletariat zaś tworzy wielką epokę. [...] On — urodzony w domku górniczym — przeszedł jedynie twardą szkołę pracy. Będąc po kolei sortownikiem kamieni, parobkiem, marynarzem, czeladnikiem piekarskim, górnikiem, wyrobnikiem, robotnikiem budowlanym — wcześniej bardzo poznał wyzysk i nędzę. Nieodparcie pchnęły go w wir walki społecznej



nienawiść do niesprawiedliwości, żywiołowy bunt przeciw wojnie, wrażliwość na niedolę ludzką, żywe zrozumienie dziejów, wrodzona bojowość. Jeśli wyniesiony został na pierwsze miejsce, to dzięki temu, że potrafił sobie przyswoić marksistowsko-leninowską teorię i tym sposobem stał się najlepszym wśród najlepszych bojowników proletariatu we Francji<sup>227</sup>.



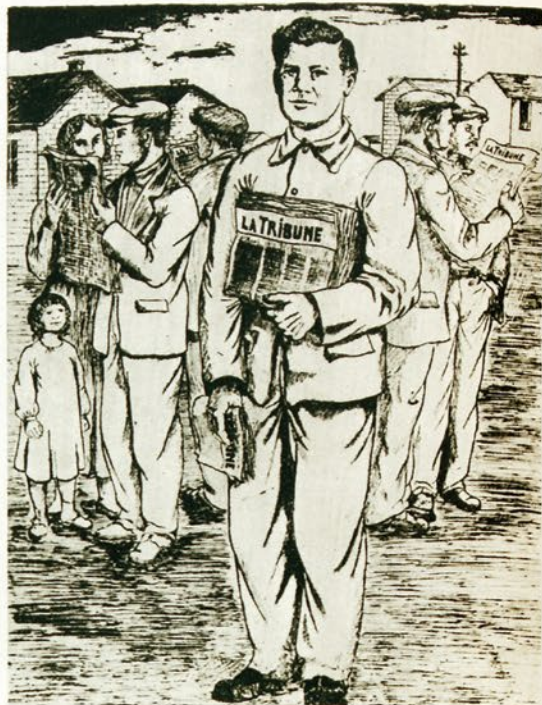
Wycinek prasowy dotyczący wystawy „Pokolenie” 1952, nr 14, s. 8, z reprodukcją obrazu Jeana Milhau *Maurice Thorez wraca do zdrowia*

Książka stanowiła wskazówkę dla polskiego czytelnika, że również on może zmienić swoje życie, przyswajając sobie naukę partii komunistycznej. Jako dwudziestoletni górnik z departamentu Pas-de-Calais, Thorez był członkiem Komitetu Przystąpienia do III Międzynarodówki<sup>228</sup>. Wiadomo, że w 1944 roku odbyło się jego spotkanie z Józefem Stalinem, Wiaczesławem Mołotowem i Ławrientijem Berią, na którym ustalono, że komuniści francuscy mieli przekształcić działające w podziemiu organizacje w struktury polityczne i nie wchodzić w konflikt z Charles'em de Gaulle'em, gdyż Stalin traktował Francję jako ewentualnego sojusznika ZSRR, przeciwwagę dla Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych<sup>229</sup>. Maurice Thorez był patronem artystów francuskich, którzy postanowili zwrócić się ku socrealizmowi, a na XII Kongresie Partii Komunistycznej miał powiedzieć: „Formalizmowi malarzy, dla których sztuka zaczyna się wtedy, kiedy obraz nie ma treści — przeciwstawiliśmy sztukę, która będzie szukała natchnienia w realizmie socjalistycznym i będzie rozumiała dla klasy robotniczej, sztukę, która pomoże klasie robotniczej w jej walce wyzwoleniczej”<sup>230</sup>. W książce *Spotkania z Thorem* przywołane są następujące słowa przywódcy:

Co do pisarzy i artystów, którzy usiłują szukać wspólnego języka z proletariatem, to ci przychodzą do nas w niewoli swoich drobnomieszczańskich przesądów: musimy im pomóc, wyrwać ich z zamętu, zapoznać ich z ideologią proletariacką... Nie chodzi o to, by poświęcać wartości artystyczne dla tematu, ani,



VENITIEN. Naród francuski nigdy nie będzie walczył przeciw Związkowi Radzieckiemu



B. TASLITZKY. Maurice Thorez kolportuje „Trybunę”. Rysunek

jak wielki krok naprzód został na tej drodze zrobiony przez artystę.

Sztuka A. Fougerona rodząc się w ostrej walce klasowej nie poprzestaje na odtwarzaniu samej nędzy i ucisku. Pokazując tragiczną sytuację ludzi uciskanych autor nie popada w pesymizm, lecz umie stworzyć postać pozytywnego bohatera, pokazać wielką perspektywę rozwojową i wiarę w zwycięstwo proletariatu.

W Galerie Bernheim leży zeszyt, do którego zwiedzająca wpisują swoje wrażenia z wystawy. Pomiedzy wieloma gratulacjami czytamy następujące słowa, wpisane przez przygodnego widza: „Spodziewam się, Fougeron, że wkrótce będziesz mógł namalować na wszystkich twarzach robotników radość twórczej pracy, radość zwycięstwa ludu”.

Reakcyjna krytyka francuska ostro potępiła twórczość Fougerona. W dzienniku „Figaro” pisano o „topornych obrazach, godnych upiększenia bud jarmarcznych”, a Robert Bovet w „Ce Matin” z zapamiętaniem i złością

pisze, że Fougeron „wkładając hełm nowego rewolucjonisty występuje w obronie górników, a nie zna abecadła swego rzemiosła”. Jean Texier, artystyczny krytyk „Populaire”, jeszcze przed otwarciem wystawy poświęcił aż dwa duże artykuły na zdeprecjonowanie „Krainy kopalń”, co Jean Lecoer we wstępie do katalogu wystawy tak wyjaśnił: „André Fougeron mógłby być Michałem Aniołem i Rembrandtem w jednej osobie, a Jean Texier nie zmieniłby o nim swego zdania, bo przecież „Défense Nationale” jest potępieniem jego (tj. Texiera) polityki i polityki dziennika, który on reprezentuje”... I zwracając się do autora „Krainy kopalń” na łamach „Humanité”, mówi:

„Towarzyszu Fougeron! Patrzcie na tych, którzy pracują i cierpią, patrzcie im w oczy i czerpcie nową energię. Spojrzcie ich da wam zadośćuczynienie za wykonanie wielkiego zadania. W ich oczach znajdziecie potwierdzenie tego, że artysta jest ściśle związany z masami narodowymi, znajdziecie potwierdzenie ich wspólnych myśli i dążeń w walce o wielkie cele”.

## 15 Rysunków do książki „Syn ludu” w hołdzie Maurice Thorezowi z okazji 50-letniej rocznicy jego urodzin

W walce o nową sztukę realizmu socjalistycznego André Fougeron nie jest osamotniony. Coraz więcej artystów na Zachodzie odwraca się od sztuki, „która zaczyna się wtedy, gdy obraz nie ma treści(\*)” i podąża ku sztuce realistycznej. Jednym z dowodów tego jest ukazanie się niedawno teki rysunków poświęconych

\*) Zdanie Maurice Thoreza wygłoszone na XII Kongresie Partii Komunistycznej: „Formalizmowi malarzy, dla których sztuka zaczyna się wtedy, kiedy obraz nie ma treści—przeciwstawiliśmy sztukę, która będzie szukała natchnienia w realizmie socjalistycznym i będzie rozumiała dia klasy robotniczej, sztukę, która pomoże klasie robotniczej w jej walce wyzwoleniczej”.

M. Thorezowi w 50-letnią rocznicę jego urodzin. Teką tą jest pracą kolektywną następujących artystów:

Amblard, Dupont, Fougeron, Prigent, Taslitzky, Venitien.

15 rysunków, składających się na album, są to ilustracje do znanej książki Maurice Thoreza pt. „Fils du peuple”, w której autor sam będąc „synem ludu” opisuje swoje ciężkie dzieciństwo we francuskim środowisku górniczym, jak również swój czynny i entuzjastyczny udział jako członka partii komunistycznej w politycznym życiu Francji. Teką rysunków poprzedzona jest poematem Jean Freville’a pt. „Po przeczytaniu „Syna Ludu”.

W. J.

by rozumne przekonanie zastąpić mechanicznym hasłem. Potępiając sztukę formalistyczną, nie chcemy formalizmu nawet odzianego w pozory rewolucyjności, odrzucamy stereotypowe formułki wyzute z żywej treści. Nam, bojownikom sprawy robotniczej, nie chodzi o to, by żądać literatury i sztuki na rozkaz. Zadanie nasze jest nierównie skromniejsze i trudniejsze. Jedyłą naszą ambicją jest być przyjaciółmi, doradcami, kierownikami<sup>231</sup>.

Portrety Thoreza wykonywali również „formalistyczni” malarze, jak Picasso czy Léger. W „Przeglądzie Artystycznym” omawiano książkę autorstwa sekretarza *Syn ludu*, zilustrowaną przez artystów szeroko reprezentowanych na wystawie w Zachęcie: Jeana Amblarda, André Fougerona, Borisa Taslitzky’ego, Jeana Venitiena<sup>232</sup>. Pewnie dlatego też wspomnienia Thoreza mogłyby posłużyć jako komentarz do wielu obrazów pokazanych na wystawie, w szczególności tych Fougerona i Pignona. Na pierwszych stronach tej książki sekretarz pisze: „Jestem synem i wnukiem górników. Jak daleko sięgają moje wspomnienia, odnajduję obrazy ciężkiego życia robotniczego: dużo zmartwień i mało radości. Smutne osiedle górnicze, hałdy, ciężki krok górników, wyczerpanych pracą wielu setek metrów pod ziemią, czasami dźwięki harmonii, wyścigi gołębi, refreny świątecznych piosenek”<sup>233</sup>.

Thorez opisuje również strajk, do którego odnoszą się obrazy Fougerona z serii *W krainie kopalń*:

Straszliwa katastrofa poruszyła cały kraj. Od dawna już czarny lud górniczy uskarżał się na głodowe zarobki, na zbyt uciążliwą pracę i na niedostateczne warunki bezpieczeństwa. Wrzało od gniewu przeciwko towarzystwom węglowym. Aby powiększyć ich dywidendy, 1300 robotników zginęło straszną śmiercią w głębi kopalni. Zaledwie zostali pochowani, a już żarłoczne towarzystwo domagało się następców i żądało poświęcenia nowych ofiar. Rozpacz i bunt biegnęły z osiedla do osiedla, jednocząc pozostałych przy życiu w akcie odmowy: wybuchł strajk<sup>234</sup>.

Seria obrazów Fougerona wpisała się w szerszą tendencję malarstwa socrealistycznego obrazującego sceny buntów i strajków. Wpisuje się w nią również praca *14 luty 1950 r. w Nicei* (1950–1951)<sup>235</sup>, autorstwa młodego wówczas, 23-letniego artysty, Gérarda Singera, wielbiciela malarstwa Fernanda Légera<sup>236</sup>. Obraz formalnie nawiązujący do sztuki ulubionego przez komunistów Jacques-Louisa Davida, a także do malarstwa Nicolasa Poussina<sup>237</sup>, ukazuje topienie amerykańskiej broni przeznaczonej do walk w Indochinach przez mieszkańców południa Francji. Praca rzeczywiście ma w sobie rewolucyjnego ducha i przypomina nieco scenę z filmu *Pancernik Potiomkin* — widz znajduje się w centrum zamieszek. Singer,

Fragment artykułu W. J. 15 *Rysunków do książki „Syn ludu” w hołdzie Maurice Thorezowi z okazji 50-letniej rocznicy jego urodzin*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 2, s. 48

wydelegowany wraz z Jeanem Venitienem do rozwieszenia wystawy w Warszawie, był komunistycznym neofitą. Jerzy Łaszczok z Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą tak go charakteryzował:

Z Singerem poznałem się z rana w „Zachęcie”, dokąd udałem się, aby zabrać go do Akademii. Zajęty był wieszaniem obrazów na wyznaczonych miejscach. Natychmiast wywiązała się między nami żywa dyskusja na temat wystawy i poszczególnych przysłanych na nią prac. Singer z ożywieniem opowiedział mi znaną już powszechnie historię płócien zdjętych z Salonu Jesiennego w Paryżu, między którymi była i jego praca, wystawiona obecnie tu, u nas w Warszawie. Uczucie wzruszenia przebijało przez to stwierdzenie. Zauważyłem zaraz, że Singer, bardzo jeszcze młody, 23-letni młodzieniec, jest człowiekiem impulsywnym, uczuciowym, pełnym entuzjazmu dla wszystkich przejawów naszego nowego życia, porywco i bezkompromisowo przeciwstawiającym się wszystkiemu, co utożsamia reakcyjne zacofanie, faszyzm i imperializm. Jest on typowym dosyć przedstawicielem bojowej, rewolucyjnej młodzieży francuskiej, zgrupowanej w szeregach UJRF [Union de la jeunesse républicaine de France].

Singer w czasie tych trzech dni, które spędziłem z nim razem, niestrudzenie zadawał mi pytania dotyczące naszego życia, przemian, osiągnięć, planu 6-letniego, sztuki, związków zawodowych oraz młodzieży ZMP, godzinami całymi snując porównania z bieżącą sytuacją we Francji i w ogóle na kapitalistycznym zachodzie. Pytania jego przybierały nieraz wręcz charakter naiwnie młodzieńczy, który tłumaczył jego początkowym brakiem rozróżnienia problematyki nurtującej partię komunistyczną walczącą Francji, a zadaniami naszej partii, która wyzwoliwszy kraj, pokonuje obecnie trudności innego rodzaju, trudności związane z budownictwem nowego ustroju socjalistycznego. Na tę podstawową różnicę w metodach postępowania obu naszych partii zwracałem mu bezustannie uwagę<sup>238</sup>.

Poza instalowaniem wystawy Singer odwiedzał również polskie uczelnie artystyczne, o czym donosiła warszawska prasa<sup>239</sup>. Polska publiczność była informowana o działaniach tego młodego malarza już w 1950 roku, kiedy to „Przegląd Artystyczny” zamieścił jego list opublikowany wcześniej w numerze 296 „Les Lettres françaises”. W liście tym, skierowanym do Pierre’a Descargues’a, komisarza Salonu Młodych, organizowanego przez pismo „Arts” artysta wyznawał:

Jest bowiem prawdą, że jury Salonu odrzuciło dużą ilość prac, których jedynym grzechem było to, że przedstawiały rzeczywistość taką, jaką ją wszyscy widzą. Gdzież więc są kryteria estetyczne? W rzeczywistości dyskwalifikowano wszystkie jakiegokolwiek by były rodzaje malarstwa, jeśli stały w sprzeczności z interesami lub poglądami kilku kapłanów sztuki i kilku sprzedawców, przerażonych zastojem w swoich przedsiębiorstwach<sup>240</sup>.

Przybyły do Warszawy razem z Singerem Jean Venitien przywiózł ze sobą propagandowy obraz *My chcemy pokoju* (1950)<sup>241</sup>. W centrum kompozycji znajduje się siedząca na krawężniku grupka dzieci. Podtrzymują czasopismo „Vaillant”, dodatek dla młodych komunistycznego czasopisma „Humanité” leżące na dzbanie, po ich lewej stronie. Chłopiec siedzący w środku ma również papierową czapkę utworzoną z czasopisma „Vaillant”. U góry, na tylnej ścianie budynku znajduje się napis „nous voulons la Paix” („my chcemy pokoju”). Obraz o podobnej kompozycji autorstwa radzieckiego malarza Fiodora Resznetnikowa pojawił się podczas festiwalu młodzieży w Berlinie w 1951 roku. Przedstawia grupę czterech młodych chłopców piszących na ścianie kamienicy słowo „Paix”<sup>242</sup>.



Gérard Singer, *14 luty 1950 r. w Nicei*, 1950–1951, olej, płótno, 350 × 440 cm, Muzeum Narodowe w Szczecinie. Fot. archiwum Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki; © ADAGP

Praca Jeana Amblarda, interpretowana przez polską krytykę artystyczną w kontekście „nowego realizmu”, miała inną genezę niż pozostałe socrealistyczne płótna na wystawie. Obraz *Wieczór w izbie*<sup>243</sup> wygląda identycznie jak jeden z rysunków, które artysta wykonał dla paryskiego Musée National des Arts et Traditions Populaires (1943–1944)<sup>244</sup>. W 1941 roku Amblard poznał Georges-Henriego Rivière’a, konserwatora tego muzeum powiązanego z polityką państwa Vichy. Ten zaproponował mu udział w Les Chantiers Intellectuels et Artistiques mających na celu inwentaryzację dziedzictwa narodowego oraz ukazanie wartości moralnych tkwiących w tradycyjnych zajęciach rzemieślniczych. Artysta przyjął zadanie, co powodowane było zapewne potrzebą

# NOWE DROGI MALARSTWA FRANCUSKIEGO

(W świetle wystawy warszawskiej)

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

Nie tak dawno temu drastyczne eksperymenty malarzy Zachodu stanowiły u nas nie tylko wykładnię poszukiwań formalnych, ale uważane były przez wielu artystów za wzorzec, którym zwykło się mierzyć własne osiągnięcia. Wszelkiego rodzaju „nowinki” artystyczne znajdowały licznych naśladowców i krzewicieli.

Zjawisko to było typowe dla snobizującego się w zachodnich wzorach mieszczańskiego środowiska artystycznego z całą jego obojętnością na sprawy szerszych mas narodu. Ów bałwochwalczy stosunek do sztuki kosmopolitycznej, niedocenywanie narodowej i ogólnoludzkich tradycji realistycznej oraz nieświadomość roli artysty w społeczeństwie były przyczyną bolesnego odseparowania się naszych twórców w pierwszych latach budowania nowego ustroju, kiedy sztuka formalistyczna okazała się nikomu nieprzydatna.

Oddziaływanie ideologii marksistowskiej oraz głębokie przemiany społeczne, polityczne i kulturalne szybko dokonywające się w naszym kraju doprowa-

dziły do gruntownej rewizji poglądów na sztukę i jej funkcję. Twórcy nasi uświadomili sobie, iż miarą prawdziwie wielkiej sztuki jest stopień zaangażowania jej w służbę narodu. Artysta po raz pierwszy od wielu lat poczuł się nie tylko potrzebnym, ale prawdziwie wolnym człowiekiem. Sztuka czerpiąc swą treść ze źródła nowej, porywającej rzeczywistości zaczęła oddychać nowym życiem.

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

Wystawa obrazując aktualne osiągnięcia i tendencje rozwojowe pozwoliła stwierdzić, jak duży krok naprzód uczynili artyści w kierunku przywrócenia sztuce jej właściwej funkcji.

Brak obrazów reprezentujących skrajne kierunki irrealistyczne nie umniejszył poznawczego charakteru wystawy. Wydaje się, iż nie mamy powodu interesować się zbyt sztuka, której metryka urodzenia



M. MIALHE. Zebranie komórki partyjnej. Olej

finansową i stanowiło przykrywkę dla działań w komunistycznym ruchu oporu. Sportretował ludzi w czasie pracy i życia rodzinnego, starając się uchwycić istotę ludzkiej egzystencji na wsi. Praca ma tu wymiar niemal sakralny, podobnie jak macierzyństwo, a ludzie i zwierzęta żyją ze sobą razem. Héliane Bernard twierdzi, że oglądając szczegółowo rysunki Amblarda, daje się zrekonstruować, dzięki dokładnemu odwzorowaniu różnych narzędzi i czynności<sup>245</sup>, rodzaj wykonywanego przez wieśniaków zajęcia.

Warszawska publiczność mogła zapoznać się również z twórczością grupy zaangażowanych kobiet-socrealistek. Obraz Mireille Mialhe (Mireille Glodek) *Zebrawanie komórki partyjnej*<sup>246</sup> (1951) również pokazywany był na Salonie Jesiennym<sup>247</sup>. Na ścianie pomieszczenia, w którym ma miejsce tytułowe zebranie, znajduje się plakat z gołębkiem, wszechobecnym wówczas atrybutem ruchu obrońców pokoju<sup>248</sup>.

Gołąbek miał ugruntowaną w tradycji symbolikę. W czasach przedchrześcijańskich kojarzono go z duchowością i pokojem, w chrześcijaństwie reprezentował ducha świętego. W wieku XX zyskał wymowę głównie antywojenną. Motyw ten wiąże się przede wszystkim z postacią Pabla Picassa. Louis Aragon potrzebował plakatu na Congrès Mondial des Partisans de la Paix w kwietniu 1949 roku. Chciał użyć rysunku André Fougerona *La Colombe poignardée*, ale szybko zmienił zdanie, gdy zobaczył jedną z litografii Picassa. Gertje R. Utley pisze, że zaprezentowany publiczności po raz pierwszy w „Les Lettres françaises” 24 marca 1949 roku gołąbek rozpropagował w najodleglejszych zakątkach globu nie tylko orędzie pokoju, ale również imię jego twórcy<sup>249</sup>. Warto dodać, że 22 listopada 1950 roku na II Światowym Kongresie Pokoju w Warszawie Picasso otrzymał leninowską Nagrodę Pokoju<sup>250</sup>.

Obraz Mialhe jest podłużną kompozycją podporządkowaną ukazanej scenie — zebraniu jedenastu osób. O tym, że scena nie rozgrywa się w Związku Radzieckim czy w jednym z krajów demokracji ludowej świadczy wyłącznie fakt, iż jednym z uczestników spotkania jest osoba czarnoskóra. Obecność tej postaci przypomina, że w realiach francuskich ważna była również problematyka prowadzonej przez partię komunistyczną walki z kolonializmem<sup>251</sup>.

Inną socrealistyczną produkcją jest *Pochód pierwszomajowy*<sup>252</sup> (1951) autorstwa Marie-Anne Lansiaux, znanej głównie jako modelka swojego męża, fotografa Willy'ego Ronisa. Artystka namalowała tłum ludzi manifestujących w dniu 1 maja, składający się z odświętnie ubranych mężczyzn, kobiet w eleganckich sukienkach, z kwiatami, i dzieci. Praca była więc, zgodnie z dyrektywami partii, optymistyczna<sup>253</sup>. W tłumie rozpoznać można flagi Francji oraz czerwone sztandary. Wszyscy uczestnicy pochodu noszą znaczki z napisem „1 mai”. Atmosferę obrazu dobrze oddaje fragment książki *Spotkania z Thorezem*, w której odnaleźć można opis manifestacji pierwszomajowych:

Pierwsza strona artykułu Ryszarda Stanisławskiego *Nowe drogi malarstwa francuskiego (W świetle wystawy warszawskiej)*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 61, z reprodukcją obrazu Mireille Mialhe *Zebrawanie komórki partyjnej*

Te same twarze, które rano, przy pracy, pokryte grubą warstwą węgla wydawały się w słabym świetle lamp wszystkie jednakowe, teraz w świetle dziennym nabierają życia i indywidualności. Ludzie z chodników pozdrawiają nas przyjacielskimi gestami: są tu mężczyźni i kobiety o lnianych włosach, z policzkami zaróżowionymi od wiatru, w czystych, ciepłych kombinezonach lub marynarkach, w chustkach i bawełnianych sukniach. Twarze o szczerych, niebieskich oczach rozjaśniają się uśmiechem.

Każda dzielnica ma właściwe sobie tłumy, własny odcień, własną atmosferę. W Paryżu rozśpiewane pochody wychodzą z metra, udają się na Welodrom Zimowy, do Bastylli, na Père-Lachaise lub Porte Dorée... Stoją obok siebie metalowiec i urzędnik, stary emeryt i terminator, midinetka i gospodyni, poczciarz i rzemieślnik. Mieszają się swetry i marynarki, czapki i kapelusze, fulary i kołnierzyki. Słychać dowcipy, żarty, cięte uwagi. Nikt się nie zna i wszyscy się poznają. Zwarty tłum, pewny siebie, widzący z zadowoleniem, że sprawiedliwość idzie w parze z ilością, patrzący radośnie na obraz swej własnej siły. Idą ku przyszłości krokiem łobuziaka, z ciętym dowcipem na ustach. To Paryż!...<sup>254</sup>.

Marie-Anne Lansiaux pisała artykuły, w których zamieszczała rozważania na temat twórczości dawnych mistrzów, a jeden z nich ukazał się w „Przeglądzie Artystycznym” z 1951 roku. W tekście *Refleksje nad obrazem Pieter de Hooch*<sup>255</sup> artystka prezentuje swój stosunek do malarstwa:

Zaczyna się precyzować moje pierwsze wrażenie: w pejzażu interesuje mnie człowiek, istota ludzka lub jej ślad. Dalej uświadamiam sobie, że w zadaniu, które sobie stawiam, nie chodzi o pojęcie człowieka w ogóle ani o poszczególny ślad jego oddziaływania na przyrodę. Tematami które pobudzają mnie do malowania są: podmiejskie domy, obejście fabryk, dzielnica Saint-Etienne, gdzie przedmieścia zadymione i czarne wciskają się między wzgórza na wiosnę soczystą zielenią. Wszystko to znaczone jest obecnością określonego człowieka: robotnika naszych czasów i jego rodziny, jego nędzy i walki.

Jeśli mowa o doborze elementów kompozycji, Jeanne Modigliani przypisuje mi upodobanie do „kwiatków, które kwitną na gnojowisku”. To mnie również zastanowiło. Myślę, że nie gnojowisko kojarzy mi się z urokiem kwiatów, raczej odczuwam poezję kwiatu w obliczu nędzy i jej oznak<sup>256</sup>.

Marie-Anne Lansiaux urządziła komunistyczne spotkania. Inna artystka, która wzięła udział w warszawskiej wystawie, Geneviève Zondervan, wspomina, że takie spotkania organizowała również malarka w Zachęcie pokazująca swoją pracę jako Nadia Petrova<sup>257</sup>. Nazwiskiem tym posługiwała się wówczas kontrowersyjna artystka polskiego pochodzenia, która kilkakrotnie w ciągu życia zmieniała swą



BRAK ZGODY NA PUBLIKACJĘ

Nadia Petrova (Wanda Chodasiewicz-Grabowska, Nadia Léger), *Pokój*, ok. 1951, olej, płótno, 135 × 200 cm. Fot. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa; © ADAGP

---

tożsamość. W dwudziestoleciu międzywojennym, kiedy obracała się w środowisku awangardy, znana była jako Wanda Chodasiewicz-Grabowska<sup>258</sup>. Na warszawskiej wystawie pokazała płótno *Pokój*<sup>259</sup>, również obecne na Salonie Jesiennym w 1951 roku<sup>260</sup>. Zaprezentowany obraz zdradza wpływy rosyjskiego folkloru (trzy radzieckie wieśniaczki z gołąbkami oraz pokojowymi sloganami w języku francuskim i rosyjskim) oraz ówczesnego malarstwa Fernanda Légera, którego asystentką była w tamtym czasie. W okresie II wojny światowej malarka brała udział we francuskim ruchu oporu, dzięki czemu w silny sposób związała się z komunistami. Na warszawskiej wystawie pojawił się również obraz innego asystenta Légera, Georges'a Bauquiera, zatytułowany *Dokerzy*<sup>261</sup> (1951). Płótno odwołujące się do topienia broni amerykańskiej przez robotników portowych, zdradzało wpływ mistrza, a także znajomość płócien socrealistycznych, na których często umieszczano propagandowe hasła (napis „Pas un bateau pour Indochine!”).

Na *Wystawie współczesnej plastyki francuskiej* nie mogło zabraknąć również prac związanych z francuskim ruchem oporu zazwyczaj łączonym z komunistami. W katalogu wystawy widnieje pozycja określona jako *Jacques Decour* (autor Denise Decourdemanche, reprodukcja)<sup>262</sup>. Nota w katalogu jest nieprecyzyjna, gdyż Jacques Decour to pseudonim literacki Daniela Decourdemanche'a (1910–1942), literata w szczególności zainteresowanego kulturą niemiecką. Jako młody nauczyciel języka niemieckiego zaangażował się w działalność komunistyczną. W czasie wojny brał udział w intelektualnym ruchu oporu. W 1942 roku razem z Jeanem Paulhanem zaczął wydawać przegląd „Les Lettres françaises”, po wojnie jedno

BRAK ZGODY NA PUBLIKACJĘ

Georges Bauquier, *Dokerzy*, 1951, olej, płótno, 240 × 210 cm. Fot. Instytut Sztuki  
Polskiej Akademii Nauk, Warszawa; © ADAGP

---

BRAK ZGODY NA PUBLIKACJĘ

Walter Spitzer, *Hold zamordowanym w Chateaubriant*, olej, płótno, 160 × 245 cm.  
Fot. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa; © ADAGP

---

z najważniejszych czasopism komunistycznych dostępnych w Europie Wschodniej w okresie stalinizmu. W tym samym roku został rozstrzelany przez nazistów<sup>263</sup>.

Walter Spitzer, urodzony w żydowskiej rodzinie w Polsce<sup>264</sup> (znany przede wszystkim ze swych rysunków obozowych i prac odwołujących się do okrucieństw II wojny światowej), na wystawie w Zachęcie przedstawił *Hołd zamordowanym w Chateaubriant*<sup>265</sup>, obraz nawiązujący do rozstrzelania szeregu działaczy komunistycznych, m.in. Gabriela Péri, dziennikarza, członka Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Francji, który został aresztowany przez policję rządu Vichy i wydany hitlerowcom<sup>266</sup>.

---

# Ugrupowanie Homme Témoin, odnowiciele francuskiej tkaniny artystycznej i inni

Kolejną grupą prac prezentowanych na *Wystawie współczesnej plastyki francuskiej* była twórczość artystów związanych z ugrupowaniem Homme Témoin. Przysłali oni do Warszawy przede wszystkim pejzaże oraz martwe natury dające się interpretować jako próba ukazania życia i pracy robotnika. O artystach tych (jak Paul Rebeyrolle, Michel Thompson, Michel de Gallard) Ryszard Stanisławski pisał: „Nie podejmują oni jeszcze tematyki społecznej w pełnym tego słowa znaczeniu. Osiągając jednak umiejętność realistycznego widzenia i odtwarzania, mogą mieć pewność wykonania zadań, które podyktuje im własne sumienie”<sup>267</sup>.

Sztukę tych twórców należy wiązać z popularną po II wojnie światowej tendencją ekspresjonistyczną w malarstwie francuskim, pozostającą w opozycji do malarstwa abstrakcyjnego oraz malarstwa figuratywnego reprezentowanego przez kubizm<sup>268</sup>. W 1948 roku Jean Bouret, krytyk zaangażowany w obronę figuracji, postanowił zorganizować wystawę będącą odzwierciedleniem jego przekonań. Zachęcił do tego przedsięwzięcia Bernarda Lorjou. W wystawie wzięła udział również żona Lorjou, Yvonne Mottet i trzech młodych artystów będących pod wpływem sztuki Lorjou. Michel de Gallard, przebywający w Paryżu zaledwie od kilku miesięcy, spotkał Lorjou w jego pracowni i zafascynowała go osobowość i sztuka malarza. De Gallard mieszkał od pewnego czasu w legendarnym La Ruche, miejscu związanym z paryską cyganerią, razem z Michele Thompsonem i Paulem Rebeyrollem, spotkanymi w Académie de la Grande Chaumière. Tych pięciu artystów tworzyło pierwszy skład grupy Homme Témoin. Występowali przeciwko sztuce abstrakcyjnej, uważając, że jedynie figuracja może wyrazić ducha współczesności. We Francji, która przetrwała okupację, słowo *témoin* (świadek) niejednokrotnie pojawiała się w nazwach grup artystycznych<sup>269</sup>. Dążenia do społecznie zaangażowanego malarstwa zbliżyło tych artystów do publiczności i czyniło ich cele zbieżnymi z zadaniami realizmu socjalistycznego. Nie było to zaskakujące, ponieważ w 1948 roku Jean Bouret posiadał legitymację FPK, a młodzi artyści z La Ruche sympatyzowali z ideami komunistycznymi. W drugiej wystawie ugrupowania w roku 1949, w paryskiej Galerie du Bac, wzięli udział również Bernard Buffet, André Minaux, Simone Dat, Jean Couty i Robert Charazac. Po tej ekspozycji grupa jednak rozpadła się. Jej przewodniczący — charyzmatyczny, starszy od pozostałych Lorjou — miał zbyt niezależny charakter, by móc pracować z innymi artystami. Pozostali członkowie grupy — Rebeyrolle, Thompson, de Gallard — zbliżyli się ideologicznie do realizmu socjalistycznego<sup>270</sup>, co tłumaczy obecność ich obrazów w Warszawie w roku 1952.

---

Na wystawie w Zachęcie wyeksponowano niemal wszystkich przedstawicieli Homme Témoin. Zabrakło jednak spokrewnionego z tym kręgiem, a popularnego w tamtym czasie Bernarda Buffeta. Dlaczego tak się stało, najlepiej tłumaczy jeden z zamieszczonych na łamach „Przeglądu Artystycznego” tekstów Borisa Taslitzky’ego:

Wzrastające powodzenie prac malarzy postępowych zaniepokoiło artystów burżuazyjnych i ich mecenasów. Sypały się na nich rozliczne ataki. Widząc ich bezowocność, malarze burżuazyjni zastosowali następujący trick: zaczęli wprawdzie malować realistycznie, lecz treść obrazów pozostawała schyłkowa, głosiła beznadziejność i niewiarę w przyszłość. Obecnie nazywamy ów kierunek we francuskim malarstwie „pieśnią umarłych”.

Czołowym przedstawicielem tego kierunku jest zaledwie dwudziesto-ośmioletni malarz, Buffet. Jakąż zgnilizną zioną jego obrazy! Oto jedna z ostatnich jego prac pt. *Barykada*. Przedstawia stos trupów. Nie jest to barykada, wzywająca do pokoju, lecz smutny widok pokonanych. Myśl autora odzwierciedla credo współczesnych kół dekadentkich kapitalistycznego społeczeństwa Francji: walka jest bezcelowa, zguba nieunikniona<sup>271</sup>.

Spośród wymienionych twórców najciekawszą postacią był Bernard Lorjou. Obraz Lorjou zaskakujący żywym kolorytem i dojrzałą formą artystyczną na tle równoległej produkcji „nowych realistów” również został zakupiony przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz „uwieczniony” (posługuję się tutaj sformułowaniem Katarzyny Murawskiej-Muthesius) w magazynach Muzeum Narodowego w Warszawie. Od momentu jego zakupu w 1952 roku obraz pokazano zaledwie raz na francuskiej wystawie *Annés 1950, L’alternative figurative* zorganizowanej w 2007 roku przez Musée d’Art Roger-Quilliot w Clermond-Ferrand<sup>272</sup>.

Lorjou był cenionym malarzem, o czym świadczy jego udział w Biennale w Wenecji (1950), gdzie pokazał obraz *Polowanie na dzikie zwierzęta*. Po powrocie do Paryża zaczął pracować nad jednym ze swoich najważniejszych płócien, *Wiek atomowy*, stanowiącym dowód jego społecznych zainteresowań. W 1952 roku został zaproszony przez Jeana Cassou do wzięcia udziału w Biennale w São Paulo. Malarz zrezygnował z udziału w Salonie Jesiennym, a także w Salonach: Niezależnym i École de Paris, które promowały przede wszystkim abstrakcję. Pozwoliła mu na to komfortowa sytuacja materialna, gdyż wdowa po znanym francuskim marszandzie Paulu Guillaume’ie, przekonała kolekcjonera i historyka sztuki Georgesa Wildensteina do zainteresowania się malarzem, co stało się początkiem dziesięcioletniej współpracy. Jej owocem była niezwykła popularność Lorjou w latach pięćdziesiątych XX wieku.

Płótno *Konferencja*<sup>273</sup> (1951, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie), charakteryzuje wymowa społeczna ukazana w sposób symboliczny. Obraz jest krytyką polityki Organizacji Narodów Zjednoczonych<sup>274</sup>. W centrum kompozycji znajduje się kobieta o twarzy zakrytej maską, uosabiająca Francję. Nad prawym uchem



Bernard Lorjou, *Konferencja*, 1951, olej, płótno, 228,5 × 214 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie.  
Fot. Piotr Ligier; © Muzeum Narodowe w Warszawie



Paul Rebeyrolle, *Martwa natura*, 1950, olej, płótno, 170 × 225 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie.  
Fot. Krzysztof Wilczyński; © Muzeum Narodowe w Warszawie

ma małą, trójkolorową kokardę i wybiera się na konferencję, odziana w piękną suknię, jakby szła na bal. Na smyczy prowadzi małego osła, otoczona i prowadzona jest przez swoich doradców, osła i cielę (mężczyźni w czarnych garniturach, noszący maski uosabiające te zwierzęta). Osioł symbolizuje głupotę, cielę posłuszeństwo. Na białej lasce, którą trzyma osioł dźwigający na nosie kulę ziemską — symbol ONZ — siedzi ropucha, symbol brzydoty i potworności. Na umieszczonej za tą grupą platformie gra orkiestra złożona z małych zwierząt. Jak pisze Junko Shibnuma, praca ta była najważniejszym eksponatem podczas Salonu Jesiennego w 1951 roku<sup>275</sup>. Warto pamiętać, że jest to ten sam Salon, w czasie którego policja zdjęła ze ścian niektóre z pokazanych w Warszawie obrazów francuskich socrealistów.

Wśród prac zakupionych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki znalazł się również inny obraz artysty związanego z ugrupowaniem — *Martwa natura* Paula Rebeyrolle'a (1950, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie). Warto dodać, że w roku trwania warszawskiej wystawy Rebeyrolle, wraz z Bernardem Buffetem i André Minaux, wziął udział we francuskiej prezentacji na weneckim Biennale. Michel Thompson również przesłał *Martwą naturę*, natomiast Michel de Gallard pokazał *Przedmieście Vanves*. Nawet tak neutralny politycznie pejzaż w prasie został zinterpretowany jako „pejzaż przedmieścia paryskiego, dokąd [robotnik] wraca po pracy”<sup>276</sup>.

André Minaux w Warszawie wystawił *Kompozycję*. W 1951 roku artysta został zaproszony przez Jeana Cassou, wraz z Bernardem Lorjou i Michele Patrimem, do wzięcia udziału w Biennale w São Paulo. Rok później Minaux towarzyszył Raymondowi Cogniatowi, przewodniczącemu delegacji francuskiej na Biennale w Wenecji, gdzie zaprezentował dwa płótna, obok dzieł Buffeta, Rebeyrolle'a, Hansa Hartunga, Pierre'a Soulages'a. Obecność pracy tego artysty na warszawskiej wystawie była zaskakująca; nie zyskała też ona poparcia socrealistycznej krytyki. Stanisławski relacjonował:

Inny młody malarz André Minaux dysponujący niewątpliwym talentem ukazał na wystawie obraz, który jest doskonałym przykładem ilustrującym zgubne oddziaływanie wstecznych burżuazyjnych kierunków filozoficznych na psychikę twórców. Cztery postacie dziewcząt z wyrazem rozpaczliwej melancholii na twarzy zamknięte są w nieokreślonej przestrzeni. Wszystko tchnie goryczą i pesymizmem. Surowość kolorytu potęguje jeszcze bardziej tę atmosferę obrazu. Owa egzystencjalistyczna beznadziejność, w której imieniu przemawia Minaux, jest najbardziej obca naszym twórcom, którzy ukazują ludzi budujących szczęśliwe, socjalistyczne społeczeństwo<sup>277</sup>.

Fragment artykułu Ryszarda Stanisławskiego *Nowe drogi malarstwa francuskiego (W świetle wystawy warszawskiej)*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 63, z reprodukcją obrazu Michela de Gallarda *Przedmieście Vanves*





M. DE GALLARD. Przedmieście Vanves. Olej

Powojenna polityka podporządkowania Francji imperializmowi amerykańskiemu, polityka „brudnej wojny” w Vietnamie, popierania militarizmu w Niemczech Zachodnich, amerykańskiej polityki gospodarczego i kulturalnego wywołała w społeczeństwie francuskim potężny ruch oporu, doprowadziła do skupienia wszystkich sił postępu, demokracji i pokoju wokół klasy robotniczej i jej partii. W obozie tym znaleźli się również najwybitniejsi plastycy francuscy. Dla wielu z nich stało się oczywiste, że sztuka nie może stać na uboczu toczącej się walki. Wielu z nich zrozumiało, iż sztuka „bezinteresownego przeżycia estetycznego” nie jest sztuką apolityczną, jakby to się wydawało, ale posiada ściśle określony charakter klasowy, służy burżuazji.

Wybitną pomoc artystom w uświadomieniu stojących przed nimi zadań okazała Komunistyczna Partia Francji. Wskazania Maurice Thoreza i Laurent Casanovy wytyczały właściwą drogę postępowania, mobilizowały do walki z ideologią mieszczańską, wzywały do tworzenia sztuki, „która — jak powiedział Maurice Thorez — czerpałaby natchnienie z realizmu socjalistycznego i była zrozumiała dla klasy robotniczej, sztuki, która pomagałaby klasie robotniczej w jej walce wyzwolenczej”.

Zasadniczy wpływ na formowanie się postawy ideo-

logicznej artystów francuskich wywarło historyczne przemówienie Laurent Casanovy wygłoszone na XI Kongresie K. P. F. w 1947 roku. Określało ono wyraźnie stanowisko partii w stosunku do zagadnień twórczości artystycznej, wzywało do przywrócenia sztuce jej funkcji służenia narodowi i kształtowania świadomości społecznej. Wskazując na wzajemną zależność sztuki i polityki, na potrzebę powiązania teorii z praktyką, twórczości artystycznej z walką klasy robotniczej, Laurent Casanova powiedział:

„...Wmówiono im (artystom), że między sztuką a polityką istnieje zasadnicza rozbieżność. Uważają więc, że prawdziwa sztuka powinna wyprzedzać swą epokę, a funkcja jej nie może się ograniczać do codziennych potrzeb walki. Sztuka winna iść własną drogą po stromych stokach, nieosiągalnych jeszcze dla mas.

Zdarza się istotnie tytanom myśli, wybiegającym wzrokiem daleko naprzód, że to co widzą jest z trudem dostrzegalne dla tych, którzy pragną iść za nimi.

Wiedzą o tym komuniści, których zasadą jest walka na czele mas i nierezygnowanie z wartości, które pragną osiągnąć. Nie zrzucą oni nigdy nikomu, że wybiega myślą naprzód lub że w postępowaniu swym kieruje się troską o przyszłość.

Zbigniew Herbert również wiązał ten obraz z egzystencjalizmem, którego w dobie socrealizmu omawiać nie było wolno. Pisał: „zanurzony w atmosferze egzystencjalizmu, przedstawia jakby scenę ze sztuk Sartre’a: cztery kobiety oddzielone od siebie i świata czarnym konturem, jakieś ubogie sprzęty; ciemny zgaszony kolor beznadziejności, zamknięte drzwi, emanacja nicości...”<sup>278</sup>.



André Minaux, *Kompozycja*, 1948, olej, płótno, 128 × 200 cm, Galerie Florence Basset, Moulin de la Grande Bastide. Fot. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa; © ADAGP

Homme Témoin to nie jedyna grupa, która zaznaczyła swą obecność w Warszawie w 1952 roku. Wystawa pozwalała zapoznać się także z pracami członków przedwojennego ugrupowania Forces Nouvelles (1935–1939), do którego należeli Robert Humblot, Georges Rohner, Henri Janot, Jean Lasne, Alfred Pellan, Pierre Tal Coat<sup>279</sup>. Grupa założona przez Henriego Hèrota działała na rzecz nowej figuracji, a występowała przeciwko rozprzestrzeniającej się abstrakcji. Jej program równoległy do postulatów „nowych realistów”, wpisał się w programowe założenia wystawy w Zachęcie. Artyści ugrupowania występowali również przeciwko impresjonizmowi, kubizmowi oraz surrealizmowi. Interesowała ich sztuka Georges de la Tour, braci Le Nain, klasycyzująca sztuka lat dwudziestych XX wieku. Robert Humblot pokazał w Warszawie *Zasypanych górników*<sup>280</sup> (1950), natomiast Georges Rohner przesłał wspomnianych już *Żniwiarzy*<sup>281</sup>. Obydwie prace doskonale współgrały z dominującą na wystawie tendencją socrealistyczną.

Zaprezentowanie w Zachęcie wyboru prac przedstawicieli ruchu odnowy francuskiej tkaniny artystycznej możliwe było ze względu na ich zaangażowanie w działalność komunistyczną. Sama forma artystyczna wystawionych tkanin daleka była od socrealistycznych założeń, a ikonografia nie odwoływała się do pracy robotników,

BRAK ZGODY NA PUBLIKACJĘ

Robert Humblot, *Zasypani górnicy*, 1950, olej, płótno, 115 × 140 cm, w 1962 roku własność J. Humblot, Paryż. Fot. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa; © ADAGP

---



*Wystawa francuskiej tkaniny artystycznej*, Muzeum Śląskie we Wrocławiu (1953).  
Fot. archiwum Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki

---

lecz wiązała się z postaciami z mitologii lub modernistycznej poezji. Szerszy przegląd francuskiej tkaniny artystycznej miał jednak miejsce rok później, podczas *Wystawy francuskiej tkaniny artystycznej*. O tym, jak bardzo sztuka francuska odbiegała od twórczości popieranej w Polsce w okresie realizmu socjalistycznego, świadczy *Sprawozdanie z wystawy francuskiej tkaniny artystycznej we Wrocławiu*, w którym protokolant odnotował: „W rozmowach prywatnych panowała opinia, że urządzenie takiej wystawy w okresie walki o realizm socjalistyczny jest dziwne i szkodliwe”<sup>282</sup>. Wstęp do katalogu ekspozycji tkaniny napisał Leon Moussinac (na wystawie warszawskiej pojawił się jego portret dłuta Emmanuela Auricoste’a). Czytamy: „Nie jest sprawą przypadku, że wielkie odrodzenie francuskiej tkaniny artystycznej, uznane za jedno z istotnych wydarzeń w sztuce współczesnej, zbiegło się w szczególny sposób z walką o wolność i niepodległość zdradzonego i podbitego kraju”<sup>283</sup>.

BRAK ZGODY NA PUBLIKACJĘ

Jean Lurçat, „*Es la verdad*”, 1942, tkanina, 290 × 650 cm. Fot. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk; © ADAGP

Do najciekawszych eksponatów omawianej wystawy należała tkanina „*Es la verdad*” autorstwa Jeana Lurçata, najślawniejszego przedstawiciela francuskiego tkactwa artystycznego<sup>284</sup>. Wiadomo, że artysta w 1951 roku przebywał w Polsce i wygłosił w Krakowie i Warszawie wykłady dotyczące tkaniny artystycznej<sup>285</sup>. Lurçat tkaniną zajął się w roku 1915, a w latach następnych zaangażował się w reformę tej dziedziny artystycznej<sup>286</sup>. Projekty Lurçata były wykonywane w paryskich zakładach Gobelins (1937, 1938), w czasie okupacji pracował w Aubusson. W 1945 roku razem z Denise Majorel założył Association des Peintres cartonniers de Tapisserie (Stowarzyszenie Malarzy Projektantów Tkaniny Artystycznej). Rok później w Paryżu miała miejsce wystawa tkaniny artystycznej, która swój sukces

Fragment artykułu Ryszarda Stanisławskiego *Nowe drogi malarstwa francuskiego (W świetle wystawy warszawskiej)*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 71. Zreprodukowane tkaniny: Marc Saint-Saëns, *Tezeusz i Minotaur*; Jean Picart le Doux, *Winogrona*



M. SAINT-SAËNS. Tezeusz i Minotaur. Tkanina



J. PICART LE DOUX. Winogrona. Tkanina

w dużej mierze zawdzięczała Lurçatowi. Wśród wystawionych wówczas jego tkanin znalazły się inspirowane poezją Aragona i Éluarda — autora wstępu do katalogu *Wystawy współczesnej plastyki francuskiej*. Tytuł tkaniny „*Es la verdad*” Lurçat umieścił w prawym górnym rogu pracy. W obrębie kompozycji znajduje się jeszcze inny napis: „Voici la maison où Naissent les et les divinités” („Oto dom, w którym rodzą się bogowie i boginie”). Tkanina „*Es la verdad*” powstała w roku 1942 w Aubusson, a zainspirowała ją poezja Guillaume’a Apollinaire’a<sup>287</sup>, jednego z czołowych teoretyków kubizmu.

Wymienić należy jeszcze tkaniny innych artystów pracujących nad odnową francuskiej tkaniny artystycznej — Jeana Picarta le Doux oraz Marca Saint-Saënsa. Picart le Doux przesłał prace zatytułowane *Winogrona* oraz *Ceres*<sup>288</sup>, natomiast Saint-Saëns pokazał tkaniny *Tezeusz i Minotaur* oraz *Słońce i deszcz*<sup>289</sup>. Na wystawie można było także oglądać pracę artysty, który wraz z Lurçatem przyczynił się do odnowy tkactwa artystycznego we Francji, Marcela Gromaire’a. Nie była to jednak tkanina, lecz pejzaż morski zatytułowany *Bangor* (1951).

Ważną częścią wystawy była rzeźba, która częstokroć prezentowała wizerunki sympatyzujących z komunizmem Francuzów. Emmanuel Auricoste przysłał wspomniany już portret krytyka i teoretyka kina francuskiego Leona Moussinaca, uczestnika Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu<sup>290</sup>. Nie jest to popiersie, jak głosi katalog, lecz głowa potraktowana w impresyjny, rodinowski sposób. Wystawił również *Popiersie Eugénii Cotton*<sup>291</sup>. Kim była Eugénie Cotton można dowiedzieć się z „Przeglądu Artystycznego” z 1952 roku, który w swej kronice podawał, że jako przewodnicząca Międzynarodowej Demokratycznej Federacji Kobiet przeznaczyła 50 tysięcy franków na nagrodę dla wyróżniającego się malarza lub rzeźbiarza, którego praca uczci pamięć jej męża, znanego matematyka interesującego się sztuką, Aiméego Cottona. Sama z wykształcenia była fizykiem, od 1950 roku wiceprzewodniczącą Światowej Rady Pokoju, a także laureatką Międzynarodowej Leninowskiej Nagrody Pokoju (1950)<sup>292</sup>. W konkursie wzięli udział m.in. Singer, Thompson, Berbérian, Zondervan, Mialhe, czyli reprezentacja młodych francuskich socrealistów pokazywanych w Zachęcie w roku 1952<sup>293</sup>.

Auricoste w swych pracach eksplorował typową dla tzw. nowych realistów ikonografię. W styczniu 1950 roku wykonał reliefy w Marles-les-Mines, odnoszące się do życia górników, okupacji, obozów, deportacji, ruchu oporu i wyzwolenia<sup>294</sup>. Rzeźbiarz ten już wcześniej był znany Polakom, o czym również można się przekonać z lektury „Przeglądu Artystycznego”. Zwiedzał II Ogólnopolską Wystawę Plastyki, po obejrzeniu której

---

Fragment artykułu Ryszarda Stanisławskiego *Nowe drogi malarstwa francuskiego (W świetle wystawy warszawskiej)*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 71. Zreprodukowane rzeźby: Emmanuel Auricoste, *Popiersie Eugénii Cotton*; Georges Salendre, *Popiersie księdza Boulier*

jest jednocześnie aktem zgonu, pseudo-sztuką takiego na przykład Salvadora Dali, który z pomysłowością maniaka organizuje „Instytut badań bomby atomowej w odniesieniu do sztuki“.

Nas interesuje nie sztuka śmierci lecz życia.

Sztuka służąca szczęściu ludzi — sztuka postępu i otwierających się nowych horyzontów.

Aby lepiej zrozumieć przeobrażenia, które dokonały się ostatnimi laty w plastyce francuskiej trzeba cofnąć się wstecz i rozejrzeć się po pozycjach wyściowych kształtowania się postępowej twórczości.

Oderwanie sztuki od życia wyrażające się — mówiąc najbardziej ogólnie — w pozbawieniu jej właściwej funkcji oddziaływania społecznego było zjawiskiem niemal powszechnym w pierwszych latach powojennych. Przyczyn tego zjawiska należy szukać znacznie wcześniej, bo w okresie przekształcania się kapitalizmu w swe końcowe stadium — imperiaлизм. Wtedy to dokonywały się skomplikowane przemiany, polegające na przyjęciu zasady kształtowania sztuki w zupełnym oderwaniu od praw dotychczas nią rządzących. Sztuka stawała się coraz mniej sprawą ogółu a coraz bardziej osobistą sprawą artystów. Krystalizowały się zupełnie nowe, subiektywne kryteria ważne dla każdego artysty z osobna. Gorączkowe poszukiwania w kierunku stworzenia własnego świata pojęć estetycznych odrywały twórców od rzeczywistości i kierowały ich sztukę na manowce formalizmu. W konsekwencji powstawały mniej lub bardziej długotrwałe kierunki formalistyczne. Posiadały one wszystkie jedną wspólną cechę — był nią agnostycystyczny stosunek do życia,

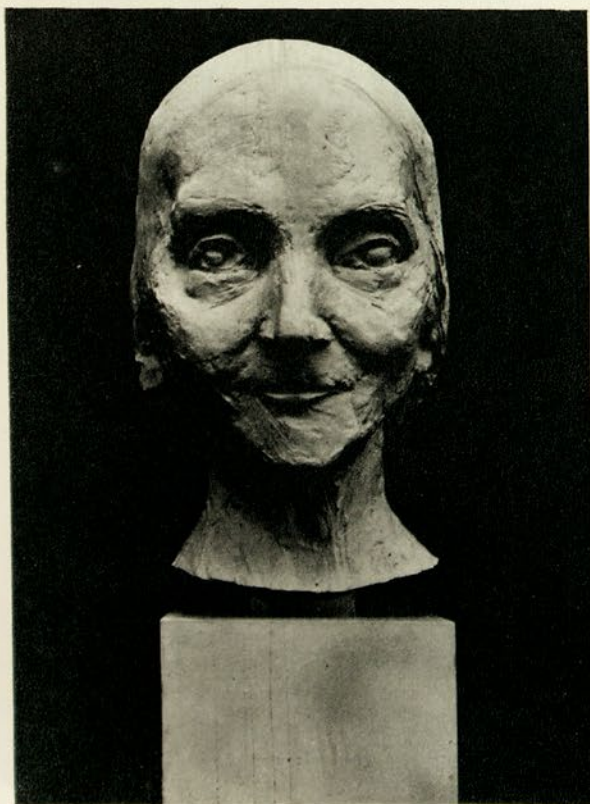
negacja poznawalności świata. Dzieło sztuki traciło całkowicie swój dotychczasowy charakter; stawało się „pokarmem“ dla wtajemniczonych „smakoszów“, szukających jedynie czysto wrażeńiowych podnieć.

Burżuazja zainteresowana była jak najbardziej w popieraniu tego rodzaju sztuki choćby z tego względu, że szuka, której nikt nie rozumiał, maskowała narastające sprzeczności ustroju społecznego.

Teoretycy i historycy sztuki, pracownicy burżuazyjnej nadbudowy, głosili hasła o rzekomej „rewolucyjności“ i „postępowości“ kierunków formalistycznych. Ta rzekoma „rewolucyjność“ i „postępowość“ nie była niczym innym jak wprowadzeniem anarchii w przyjęte i poparte prawdą życia rygory estetyczne, negacją realistycznych, wypracowanych przez stulecia form odzwierciedlania życia.

Błędem jednak byłoby sądzić, że wszyscy artyści francuscy stoczyli się aż na samo dno formalizmu. Dla przeważającej części znalezienie własnego „stylu“ oznaczało rzeczywiście ugrzęźnięcie w takim czy innym abstrakcjonizmie. Znalazło się przecież wielu artystów, którzy w poszukiwaniu własnego systemu obrazowania kierowali się bardziej rozsądkiem i instynktem niż szablonem. Zwracali uwagę na formy bardziej czytelne, bardziej zrozumiałe. Jednak stojąc na uboczu istotnych zagadnień życia, związani z burżuazją jeśli nie pochodzeniem, to względami ekonomicznymi, tworzyli dzieła wypłukane z treści ideowej, zupełnie nieprzemysłane z punktu widzenia przydatności społecznej.

Wojna i wydarzenia z nią związane wywarły nie-mały wpływ na kształtowanie się świadomości społecznej artystów. W walce z faszyzmem i reakcją tworzył się nowy typ intelektualisty francuskiego działającego w poczuciu solidarności z narodem.



E. AURICOSTE. Popiersie E. Cotton. Gips



G. SALENDRE. Popiersie ks. Boullier. Granit

radził naszym artystom: „W rzeźbie także zasadniczą sprawą jest sprawa przewyciężenia pozostałości formalizmu i jak najszybszego nawiązania kontaktu z rzeczywistością współczesną”<sup>295</sup>. W innym numerze czasopisma znalazła się informacja, że Jacques Duclos, przewodniczący Rady Administracyjnej Muzeum Historycznego w Montreuil pod Paryżem otrzymał popiersie bohatera Komuny Paryskiej, generała Jarosława Dąbrowskiego, autorstwa Auricoste’a<sup>296</sup>.

Na *Wystawie współczesnej plastyki francuskiej* można było zapoznać się z mniej propagandowymi pracami, jak *Młoda dziewczyna*<sup>297</sup> Marcela Gimonda — rzeźbą pełną subtelnej erotyki, zdradzającą wpływ nauki u Aristide’a Maillola. Ten akt dziewczyny o małych piersiach i uproszczonych rysach twarzy zupełnie nie pasował do ideału umięśnionej przodownicy pracy znanej z socrealistycznej produkcji. By dopełnić obrazu pokazanej rzeźby, wspomnieć należy Georges’a Salendre’a *Popiersie księdza Boulier*<sup>298</sup>, duchowne-

go zaangażowanego w ruch obrońców pokoju, któremu również bliskie były komunistyczne ideały<sup>299</sup>. Salendre wykonał też popiersie Henriego Martina, zniszczone w czasie wystawy w Musée Rodin, o czym donosił w swym artykule Ryszard Stanisławski<sup>300</sup>.

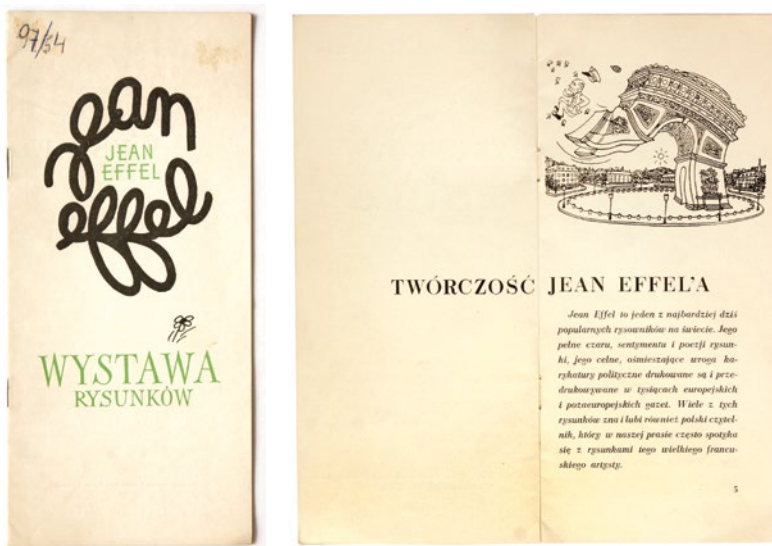
Na oddzielną uwagę zasługują również prace z dziedziny satyry, w naturalny sposób łączącej się z kwestiami politycznymi<sup>301</sup>. Jean Effel zaprezentował *Trzy rysunki*<sup>302</sup>. Artysta naprawdę nazywający się François Lejeune (inicjały F. L. uformowały jego późniejszy pseudonim)<sup>303</sup> był samoukiem, który publikował swe rysunki w prasie lewicowej. Po II wojnie światowej szczególnym źródłem inspiracji stał się dla karykaturzysty generał de Gaulle<sup>304</sup>. Kilkakrotnie przebywał w Związku Radzieckim (1935, 1946, 1949), był działaczem antyfaszystowskim, antykolonialnym i pacyfistycznym. Na początku lat pięćdziesiątych Effel zaangażował się w propagandę stalinowską w Europie, dlatego też jego prace niejednokrotnie prezentowano na salach wystawowych Polski Ludowej. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

## BRAK ZGODY NA PUBLIKACJĘ

Marcel Gimond, *Młoda dziewczyna*, brąz.

Fot. archiwum Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki; © ADAGP





Okładka i strony 4-5 katalogu *Wystawy rysunków Jean Effel'a* w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki w Warszawie, 1954

---

zorganizowało monograficzną wystawę jego rysunków również dwa lata później, w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki w Warszawie. O tym, że artysta był znany polskiej publiczności świadczy wstęp do katalogu:

Jean Effel to jeden z najbardziej dziś popularnych rysowników na świecie. Jego pełne czaru, sentymentu i poezji rysunki, jego celne, ośmieszające wroga karykatury polityczne drukowane są i przedrukowywane w tysiącach europejskich i pozaeuropejskich gazet. Wiele z tych rysunków zna i lubi również polski czytelnik, który w naszej prasie często spotyka się z rysunkami tego wielkiego francuskiego artysty<sup>305</sup>.

---

# Zakończenie

W Warszawie w związku z *Wystawą współczesnej plastyki francuskiej* gościło kilku artystów francuskich. Wzięli oni udział w zorganizowanej przez Państwowy Instytut Sztuki dyskusji, której celem było ukazanie wspólnych tendencji i celów plastyków francuskich i polskich. W referatach i przemówieniach mówiono o trudnościach, z jakimi spotykał się „postępowy” artysta francuski mający problemy z rodzimym rządem, o czym świadczyło zdjęcie przez policję siedmiu prac na paryskim Salonie Jesiennym w 1951 roku<sup>306</sup>. „Przegląd Artystyczny” donosił:

Plastycy francuscy, którzy bawili w Warszawie z okazji Wystawy Współczesnej Plastyki Francuskiej, podzielili się na zorganizowanym w dniu 6 maja br. zebraniu publicznym obserwacjami wyniesionymi z pobytu w Polsce.

Jean Lurçat — przewodniczący zebrania, Jean Picart le Doux, Venitien, Jean Milhau, de Gallard, M. A. Lansiaux i Saint-Saëns odpowiedzieli również na szereg pytań dotyczących życia i twórczości artystów polskich. Saint-Saëns zapoznał także zebranych ze skandaliczną sprawą arrasów wawelskich, które przywiezione do Kanady w 1940 roku, do tej pory nie zostały Polsce zwrócone<sup>307</sup>.

Sztuka francuska od wieków stanowiła najważniejsze odniesienie dla polskich artystów, dlatego musiała wzbudzać duże zainteresowanie wśród polskiej publiczności. Polska publiczność mogła zapoznać się z malarstwem artystów naśladowanych przez Polaków już w dwudziestoleciu międzywojennym, a także tuż po II wojnie światowej — Picassa, Légera, Matisse’a. Wystawa francuskiej sztuki w dobie socrealizmu była również świadectwem zafascynowania wielu paryskich artystów kulturą ZSRR oraz jego satelitów. Członkowie FPK zainteresowani byli nie tylko Polską, lecz również innymi krajami demokracji ludowej, o czym świadczy notatka zamieszczona w „Przeglądzie Artystycznym” w 1950 roku:

W Czechosłowacji bawili ostatnio przez czas dłuższy dwaj wybitni postępowi plastycy francuscy: Jean Lurçat i Boris Taslitzky.

Ten ostatni w czasie swego pobytu w Czechosłowacji poświęcił się studiowaniu problemów z zakresu współczesnej czechosłowackiej sztuki plastycznej. J. Lurçat korzystał z gościnności rządu czechosłowackiego, który udostępnił mu kurację w uzdrowiskach czeskich. Ludowa władza czechosłowacka wyraziła

---

Artykuł J. G. *Francuzi rysują Warszawę*, „Świat” 1952, nr 16, s. 6

182.

# FRANCUZI RYSUJĄ WARSZAWĘ

**G**OŚCIMY w Warszawie wystawę plastyków francuskich. Jest to wystawa bogata i różnorodna, zarówno jeśli wziąć pod uwagę reprezentowane rodzaje, jak skalę indywidualności i zakres tematyczny. Malarstwo olejne, akwarela, grafika, rysunek, rzeźba i tkanina; prace artystów, którzy stworzyli epokę w malarstwie, (Picasso, Matisse); poetycki pejzaż Marqueta, notatka akwarelowa Signaca...

Wreszcie najmłodszy przedstawiciel — plastyki, malarza o zdecydowanych zainteresowaniach społecznych i tendencjach rewolucyjnych, grupujący się wokół Fougersona i Taszliżyego, którzy, jak powiada Andre Wurmsler, otwarli drzwi do sztuki ludowi francuskiemu — wprowadzając na nowo i w odmienny sposób zagadnienia zapomniane lub zlekceważone przez większość artystów współczesnych, a przecież żywe jeszcze w ubiegłym stuleciu dzięki dziełom artystów tej miary co David, Delacroix, Courbet, Daumier.

Widzimy tu życie robotnika francuskiego od fragmentów, zdawałoby się ściśle prywatnych, kiedy jego żona biedziła w swojej kuchni nad ułożeniem budżetu miesięcznego (Zambaux: Budżet) poprzez pejzaż przedmieścia paryskiego, dokąd wraca po pracy (Gallard: Porte de Vanves) i martwą naturę skomponowaną z przedmiotów, które stanowią ekwipunek robotnika przy pracy (Fougeron: Trybuna górnikowa) — do postaci będących dziś symbolem jego walki i postawy moralnej (portrety Henri Martina — Fougeron, Taszliży). Obok tego manifestacje i pochody, wojna wypowiedziana wojnie (Singer: 14 lutego 1951 w Nicei — topienie broni amerykańskiej w morzu), satyra na istniejące porządki, okupantów amerykańskich i domorosłych dyktatorów, karykatura polityczna (Lorjou: Konferencja, rysunki Mittelberga i Fougersona).

Na wystawie, która spotkała się w Warszawie z żywym zainteresowaniem, przybyła również delegacja artystów francuskich. Wzieli oni udział w zorganizowanej przez Państwowy Instytut Sztuki dyskusji, która podkreśliła wspólne tendencje i cele artystów francuskich i polskich. W referatach i przemówieniach położono akcent na trudności, z jakimi walczyć musi postępowy artysta francuski, często wręcz prześladowany przez czynniki oficjalne, czego najlepszym dowodem jest fakt odrzucenia 7 prac na ostatnim paryskim Salonie Jesiennym. Wyśilesk artystów pracujących w takich warunkach nabiera tym więk-



Plastycy francuscy podczas dyskusji w Zachęcie

szej wagi ideologicznej. Rysunki, które reproduujemy, zostały zrobione przez Francuzów w czasie ich wędrowek po Warszawie. Są to notatki ołówkiem, lub piórem, bezpośrednie impresje z rzeczy widzianych. Przewijają się

tu najczęściej fragmenty odbudowującego się miasta — architektura zabytkowa lub nowa — to właśnie, co stanowi o typowości pejzażu warszawskiego, tak atrakcyjnego dla artystów naszych i obcych.

(J. G.)



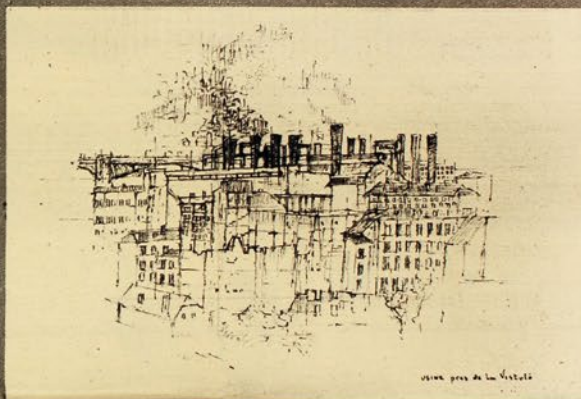
Lansiaux: Kolumna Zygmunta



Milbau: Krakowskie Przedmieście



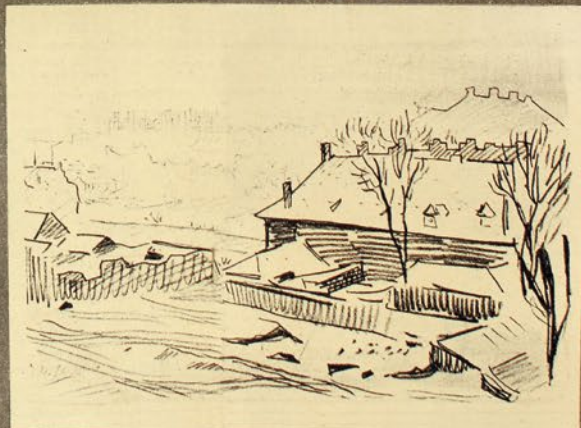
Gallard: Warszawa w odbudowie



Gallard: Elekrownia nad Wisłą



Lansiaux: Fałso Fotoclich



Milbau: Widok ze Szary

swą solidarność z postępową sztuką francuską, umożliwiając powrót do zdrowia Lurçatowi, bojownikowi o pokój w szeregach Francuskiej Partii Komunistycznej<sup>308</sup>.

Dla Francuzów o lewicowych przekonaniach kraje Europy Wschodniej były przykładem wprowadzania w życie komunistycznych ideałów i proces ten można było obserwować w bliskich i znajomych krajach europejskich, nie zaś w egzotycznym ZSRR<sup>309</sup>. Jak pisze Boris Groys, „czasy stalinowskie spełniły podstawowy wymóg awangardy — porzucenie przez sztukę idei przedstawiania życia na rzecz jego przemiany w ramach totalnego, estetyczno-politycznego planu”<sup>310</sup>. Francuzi żywo interesowali się nowymi krajami socjalistycznymi, odwiedzali je, często rysowali lub malowali<sup>311</sup>. Z zaciekawieniem obserwowali nową architekturę i malarstwo powstające w państwach demokracji ludowych. Świadczą o tym ich sprawozdania zamieszczone we francuskiej prasie, przedrukowywane na łamach „Przeglądu Artystycznego” (to zapatrzenie na Wschód i komunizm było jedną z przyczyn utraty przez Paryż na rzecz Stanów Zjednoczonych dominującej pozycji w kulturze zachodniej<sup>312</sup>). Pokrywało się to z celami rządu Polski Ludowej, który pragnął propagować „światłany obraz naszego kraju za granicą”<sup>313</sup>. Dlatego też wystawa w Zachęcie może być odczytywana jako wyraz obopólnej fascynacji artystów polskich i francuskich. W Paryżu artyści socrealistyczni znajdowali się na marginesie życia artystycznego, wystawiali w małych galeriach i publikowali w niszowych periodykach. W krajach satelickich ZSRR darzono ich prawdziwą estymą, co musiało stanowić skuteczną zachętę do odwiedzenia tych miejsc. Jako przykład może posłużyć relacja Marii Borowik z wizyty Gérarda Singera w warszawskiej ASP: „Na salę w towarzystwie prorektora Łyżwańskiego wchodzi młody mężczyzna. — Tak, to on. — Gérard Singer. Jego czarne oczy bystro i przyjaźnie patrzą na nas. Witamy go burzą oklasków. Singer jest tym wyraźnie zaskoczony. Nie oczekiwał takiego przyjęcia”<sup>314</sup>.

Warto zastanowić się nad tym, dlaczego wzmożone zainteresowanie artystami z Zachodu, obecnymi w polskim życiu artystycznym w dobie socrealizmu, można zaobserwować dopiero od kilkunastu lat. W historiografii artystycznej okres socrealizmu postrzegany był głównie przez pryzmat wzorów narzuconych polskim artystom przez Związek Radziecki. Wydaje się, że w dobie PRL-u, po zakończeniu epizodu socrealistycznego, zarówno artyści, jak i badacze traktowali kraje Europy zachodniej w sposób wyidealizowany, jako oazę wolności w stosunku do panującego w Polsce totalitarnego ustroju. Być może dlatego nie dostrzegano, że artyści z Francji czy Włoch poprzez swój udział w wystawach organizowanych w Polsce w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku, przyczynili się do legitymizacji polityki kulturalnej komunistycznego państwa.

Znaczenie *Wystawy współczesnej plastyki francuskiej* w polskiej historii sztuki wiąże się z problemem jej periodyzacji po 1945 roku. Jeżeli przyjmujemy, że wystawa miała miejsce w okresie socrealizmu, rzeczywiście można odbierać ją jako zapowiedź

nowoczesności (np. obrazy Picassa, Légera, Matisse'a) w polskim życiu artystycznym. Takie stanowisko przyjmują współcześni polscy historycy sztuki zajmujący się w swych badaniach omawianą wystawą. Piotr Bernatowicz pisząc o recepcji malarstwa Picassa w krytyce artystycznej towarzyszącej wystawie, zauważa że teksty były skoncentrowane jedynie na „ideowym” przesłaniu sztuki twórcy kubizmu. Badacz podkreśla, że „jednak głębiej przebiegał diametralnie inny odbiór Picassa — jego sztuka była ostatnią oazą nowoczesności pośród socrealistycznej monotonii”<sup>315</sup>. Podobną interpretację wystawy można odnaleźć w wielokrotnie przywoływanym artykule Katarzyny Murawskiej-Muthesius, która zauważa, że wbrew oficjalnej roli propagowania ponadpaństwowego socrealizmu, ekspozycja w Zachęcie — dzięki zaprezentowaniu również modernistycznych prac — miała duże znaczenie w wychodzeniu z estetyki socrealizmu<sup>316</sup>.

W najnowszych badaniach nad sztuką polską wciąż funkcjonuje przekonanie, że socrealizm miał miejsce w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych<sup>317</sup>. Jeżeli przyjmiemy jednak, że początki odwilży przypadają już na rok 1951, można wystawę potraktować jako jeden z jej przejawów. Wnioski takie można wysnuć za Wojciechem Włodarczykiem, który uważa, że „socrealizm jest niesłychanie skomplikowanym okresem i najważniejszą cezurą w jego wewnętrznej dynamice, o czym mało kto mówi, jest październikowa debata w gmachu Rady Państwa w 1951 roku, która wyraźnie dzieli socrealizm na dwa różne okresy. Po tej debacie władze pozwalają pojawiać się Eibischowi jako czołowemu socrealiście”<sup>318</sup>.

Duży wpływ na charakter pokazanej w Warszawie wystawy miała polityka Francuskiej Partii Komunistycznej. W związku z uzależnieniem od decyzji Związku Radzieckiego jej członkowie musieli występować przeciwko ówczesnemu rządowi Francji. Dlatego zdecydowano się na pokazanie w Warszawie nie tylko obrazów francuskich socrealistów, które zostały zdjęte podczas Salonu Jesiennego przez policję, lecz również prac o proveniencji modernistycznej. Wydaje się, że próbowano w ten sposób zasugerować, że w kraju komunistycznym szykanowanie artystów nie jest możliwe, a na salach wystawowych mogą zagościć również prace niezgodne z estetyką propagowaną w Moskwie.

# Przypisy

- 1 Oskar Hansen, *Z rozmów o sztuce. Moje studia we Francji (1948–1950). Jak studiowałem we Fr[ancji] (1948–1950), Mój Paryż (1948–1950)*, niedatowany maszynopis niepublikowanych wspomnień, znajdujący się w archiwum Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, s. 74. Warto pamiętać, że w 1951 roku Hansen wraz z Aliną Szapocznikow zrealizował socrealistyczny projekt pomnika Szopena. Zob. *Ku formie otwartej. Oskar Hansen*, red. Jola Gola, Warszawa 2004, s. 177. Dziękuję prof. Wojciechowi Włodarczykowi za zwrócenie mi uwagi na to interesujące tło wypowiedzi artysty.
- 2 Mieczysław Porębski, *Od Autora*, w: *Nowocześni i socrealizm*, kat. wyst. Galeria Starmach, Kraków 2000, s. 27–29.
- 3 Zachęta była siedzibą Centralnego Biura Wystaw Artystycznych od stycznia 1951 roku. Zob. Joanna Mansfeld, *Centralne Biuro Wystaw Artystycznych*, w: *Zachęta 1860–2000*, red. Gabriela Świtek, Warszawa 2003, s. 179.
- 4 *Artibus: księga jubileuszowa wydana z okazji 40-lecia Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie*, red. Małgorzata Kurasiak, Helena Szustakowska, Warszawa 1989, s. 69; *Zachęta 1860–2000*, op. cit., s. 329.
- 5 *Plastycy francuscy w »Zachęcie«*, „Życie Warszawy” 1952, nr 67, s. 6; *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, „Nowa Kultura” 1952, nr 13, s. 12.
- 6 *Wystawy*, „Życie Warszawy” 1952, nr 72, s. 6 oraz *Z dnia*, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 13, s. 12.
- 7 Na temat funkcji kuratora zob. np. Piotr Piotrowski, *Kurator i profesor*, w: idem, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011, s. 27–31.
- 8 Katarzyna Murawska-Muthesius, *How the West Corroborated Socialist Realism in the East: Fougeron, Tassitzky and Picasso in Warsaw*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2003, nr 2, s. 319; eadem, *Paris from behind the Iron Curtain*, w: *Paris: Capital of the Arts 1900–1968*, red. Sarah Wilson, kat. wyst. Royal Academy of Arts, London; Guggenheim Museum, Bilbao, London 2002, s. 254.
- 9 Wanda Kalinowska, *Sprawozdanie z pobytu artystów francuskich Jean Venitien i Gérard Singer w czasie 4.3 do 12.3.1952*, Akta Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, nr zbioru 175. 175/188. Francja. Wymiana kulturalna. Przyjazdy. Programy i sprawozdania z pobytu w Polsce delegacji francuskich intelektualistów, artystów-muzyków, artystów. 1950–1953, Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Zob. Aneks O.
- 10 Piotr Rypson, *Dwie rozmowy z Ryszardem Stanisławskim*, <http://www.obieg.pl/tozromowy/1391>, dostęp: 21 września 2013.
- 11 Zob. objaśnienie do listów Szapocznikow i Stanisławskiego, w: *Kroją mi się piękne sprawy. Listy Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego 1948–1971*, red. Agata Jakubowska, Katarzyna Szotkowska-Beylin, Kraków–Warszawa 2012, s. 88.
- 12 Znalazła się ona na wystawie *Mapa. Migracje artystyczne a zimna wojna*. 30. 11. 2013–9. 02. 2014, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki; kuratorka: Joanna Kordjak-Piotrowska.
- 13 Ryszard Stanisławski, *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, w: *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, kat. wyst. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1952, s. 11–18. Zob. Aneks C.

- 14 Ryszard Stanisławski, *Nowe drogi malarstwa francuskiego (W świetle wystawy warszawskiej)*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 61–72. Zob. Aneks D. Warto również dodać, że Stanisławski był autorem komentarza do polskiego filmu dokumentalnego z 1952 roku, zatytułowanego *Sztuka francuska w walce o pokój i demokrację*. Zob. <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=429129>, dostęp: 20 stycznia 2014.
- 15 *Sztuka francuska walczy o pokój. Przemówienie Prezesa Zarządu Gł. ZPAF, Franciszka Strykiewicza na otwarciu Wystawy Współczesnej Plastyki Francuskiej*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 55–56. Zob. Aneks A.
- 16 Wystawę pokazywano później w Warszawie pod tytułem *Współcześni malarze francuscy oraz ceramika Pabla Picassa ofiarowana przez autora Muzeum Narodowemu w Warszawie*. Do ekspozycji dołączono 22 obrazy przesłane przez rząd Francji. Zob. Anna Masłowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002*, t. 1, Warszawa 2002, s. 135. Warto dodać, że zaraz po wojnie, w 1946 roku, w atmosferze istniejącej jeszcze wtedy (w porównaniu z epizodem socrealistycznym) względnej swobody kulturalnej, w Muzeum Narodowym w Warszawie miała miejsce ważna ekspozycja *Współczesne malarstwo francuskie*. Wzięli w niej udział dwaj malarze, których prace pokazywano w Warszawie również w 1952 roku: André Fougeron i Édouard Pignon.
- 17 Zbigniew Herbert, *Rozmowa o malarstwie. Zamiast recenzji z wystawy współczesnej plastyki francuskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 19, s. 6. Zob. Aneks F.
- 18 Na temat jego działalności zob. Anna Lisiecka, *Działalność Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w latach 1950–1956, w: Przebudować człowieka: komunistyczne wysiłki zmiany mentalności*, red. Marcin Kula, Warszawa 2001, s. 203–260.
- 19 Ibidem, s. 207.
- 20 Zob. Dariusz Jarosz, Maria Pasztor, *Robineau, Bassaler i inni. Z dziejów stosunków polsko-francuskich w latach 1948–1953*, Toruń 2001, s. 216. Zob. również: Patryk Pleskot, *Kontakty naukowe Polski z krajami kapitalistycznymi w okresie stalinizmu na przykładzie Francji*, „Nauka” 2005, nr 2, s. 93–117.
- 21 Towarzystwo zorganizowało w Paryżu wystawę prac Tadeusza Kulisiewicza, zob. *Kronika krajowa*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 74.
- 22 Na francuskiej wystawie w roku 1952 znalazło się wiele przykładów pejzażu i martwych natur, co mogłoby przemawiać za tym, że polska strona miała wpływ na jej wygląd. Narada w gmachu Rady Państwa w październiku 1951 roku, atak Eugeniusza Eibischa, po którym nastąpiło dopuszczenie do głosu kolorystów, wpłynęła na zmiany kryteriów kwalifikacyjnych na III Ogólnopolską Wystawę Plastyki, pozwolono wtedy na ekspozycję pejzaży i martwych natur. Zob. Jerzy Ilkosz, *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce, w: Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, listopad 1984, Warszawa 1987, s. 203.
- 23 W archiwum Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki zachowało się 17 czarno-białych reprodukcji prac obecnych na wystawie. W Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk znajdują się reprodukcje niemal wszystkich ekspozowanych obiektów. W archiwum Filмотeki Narodowej przechowywany jest związany z wystawą materiał, który powstał na potrzeby kroniki filmowej, jednak nie został wykorzystany. Jego kopia

- jest częścią zbiorów Zachęty. Sygnatury: n. poz. 6292, 6285 W. Jabłoński, J. Chluski Warszawa Zachęta III/52 185 m No Ko.
- 24 Z. Herbert, *Rozmowa o malarstwie...*, op. cit., s. 6.
- 25 J. G., *Francuzi rysują Warszawę*, „Świat” 1952, nr 16, s. 6. Zob. Aneks G. W artykule znajduje się zdjęcie podpisane *Plastycy francuscy podczas dyskusji w Zachęcie*. W tle grupy dyskutujących osób widać socrealistyczny obraz, *Pochód pierwszomajowy* Marie-Anne Lansiaux, obok którego umieszczono *Kompozycję z kwiatami* Matisse’a.
- 26 Za taką dwupoziomą politykę kulturalną francuskich komunistów odpowiedzialny był Louis Aragon. Podaję za: *Entretien avec Sarah Wilson*, <http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/ARAGONtext.pdf>, s. 7–8, dostęp: 28 października 2013., s. 8.
- 27 Wiesława Zielińska, *Sprawozdanie z pobytu w Polsce artystów francuskich Jean Venitien i Gérard Singer w czasie od I. III–3. III*, Akta Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, nr zbioru 175, op. cit. Zob. Aneks O.
- 28 Na temat tych artystów zob. np.: L. Reinhardt, *Walka sił demokracji z siłami reakcji we współczesnej sztuce zachodniej*, przeł. Włodzimierz Jaworski, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką” 1952, nr 4, s. 71–116.
- 29 Andrzej Jakimowicz, [bez tytułu], w: *Wystawa prac postępowych artystów plastyków*, kat. wyst. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1954, s. 3.
- 30 Z. Herbert, *Rozmowa o malarstwie...*, op. cit., s. 6.
- 31 Marta Brodala, *Propaganda dla najmłodszych w latach 1950–1956. Instrument stalinowskiego wychowania*, w: *Przebudować człowieka...*, op. cit., s. 150.
- 32 Mirek Kijowicz, *Wrażenia z wystawy grafiki NRF*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 11, s. 5.
- 33 Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991, s. 78.
- 34 Wojciech Włodarczyk, *Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933 — Moskwa 1958*, w: *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000*, red. Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa, kat. wyst. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004, s. 67. Dziękuję prof. Wojciechowi Włodarczykowi za zwrócenie mi uwagi na znaczenie tego wydarzenia w kontekście *Wystawy współczesnej plastyki francuskiej*. Kolejne nawiązania do tej narady w tekście są konsekwencją tego spostrzeżenia.
- 35 Wojciech Włodarczyk, *Po co był socrealizm?*, w: *Doświadczenie i dziedzictwo totalitaryzmu na obszarze kultur środkowoeuropejskich*, red. Joanna Goszczyńska, Joanna Królak, Robert Kulmiński, Warszawa 2011, s. 48.
- 36 D. Jarosz, M. Pasztor, *Robineau, Bassaler i inni...*, op. cit., s. 226.
- 37 Zob. projekty pobytu delegacji plastyków francuskich, Aneks O. Przeglądając zachowane sprawozdania Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, można zauważyć, jak szczegółowo ułożono plan wizyty artystów przebywających w Warszawie w związku z wystawą w Zachęcie. Nie mieli oni ani chwili wolnego czasu.
- 38 D. Jarosz, M. Pasztor, *Robineau, Bassaler i inni...*, op. cit., s. 191.
- 39 Herbert R. Lottman, *Lewy brzeg. Od Frontu Ludowego do zimnej wojny*, przeł. Jacek Giszczak, Warszawa 1997, s. 402.



- 40 T. Judt, *Historia niedokończona. Francuscy intelektualiści 1944–1956*, przeł. Paweł Marczewski, Warszawa 2012, s. 61.
- 41 D. Jarosz, M. Pasztor, *Robineau, Bassaler i inni...*, op. cit., s. 140–141.
- 42 Ibidem, s. 144, 145.
- 43 Ibidem, s. 185.
- 44 Ibidem, s. 187.
- 45 Ibidem, s. 190.
- 46 Ibidem, s. 209.
- 47 Ibidem, s. 245.
- 48 T. Judt, *Historia niedokończona. Francuscy intelektualiści 1944–1956*, op. cit., s. 11.
- 49 Ibidem, s. 56.
- 50 Ibidem, s. 193–209 (rozdział *Ameryka oszalala. Antyamerykanizm z perspektywy historycznej*).
- 51 Ibidem, s. 198.
- 52 Ibidem, s. 201.
- 53 Ibidem, s. 206–207.
- 54 D. Jarosz, M. Pasztor, *Robineau, Bassaler i inni...*, op. cit., s. 193.
- 55 Artur Międzyrzecki, *Siedem obrazów*, „Nowa Kultura” 1951, nr 51/52, s. 10.
- 56 Sarah Wilson, *Fernand Léger: Art and Politics 1935–1955*, w: *Fernand Léger: The Later Years*, kat. wyst. Whitechapel Art Gallery, London 1987, s. 69.
- 57 Brendan Prendeville, *Realism in 20th Century Painting*, London 2000, s. 99.
- 58 Sarah Wilson, *Débats autour du réalisme socialiste: chronologie*, w: *Paris 1937 — Paris 1957. Créations en France*, kat. wyst. Centre national d’Art et de Culture Georges Pompidou, Paris 1981, s. 210.
- 59 S. Wilson, *Fernand Léger: Art and Politics 1935–1955*, op. cit., s. 69.
- 60 Nina Gubrynowicz, *Plastycy francuscy w walce o pokój i postęp. Refleksje na marginesie wystawy*, „Głos Pracy” 1952, nr 122, s. 4. Zob. Aneks I.
- 61 *Sztuka francuska walczy o pokój...*, op. cit., s. 56.
- 62 N. Gubrynowicz, *Plastycy francuscy w walce o pokój i postęp...*, op. cit., s. 4.
- 63 Elżbieta Kal pisze o „rzekomych represjach, jakich doznawali »postępowie« komunistyczni twórcy ze strony władzy politycznej” jako o propagandzie. Jednak wydarzenia Salonu Jesiennego trzeba zinterpretować jako rodzaj represji, która jednak została odpowiednio wyolbrzymiona i wykorzystana. Zob. Elżbieta Kal, „*Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy*”. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Słupsk 2010, s. 300.
- 64 Louis Aragon, *Malowanie przestało być zabawą. Sztuka a uczucie narodowe*, przeł. Władysława Jaworska, „Nowa Kultura” 1951, nr 51/52, s. 10. Francuskie wydanie: *Le Scandale du Salon d’Automne 1951. L’Art et le Sentiment National*, Paris 1951. Zob. Aneks L.

- 65 Na temat tego tekstu zob. *Entretien avec Sarah Wilson*, op. cit.
- 66 Sarah Wilson, *VOIDS, palimpsests, kitsch: Paris before Klein*, <http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/VOID5text.pdf>, s. 4, dostęp: 28 października 2013.
- 67 K. Murawska-Muthesius, *How the West Corroborated Socialist Realism in the East...*, op. cit., s. 323.
- 68 Zob. Francis Cremieux, *Policja w teatrze*, „Nowa Kultura” 1952, nr 22, s. 10; Zbigniew Stolarek, *Pułkownik Foster i general Ridgway*, „Nowa Kultura” 1952, nr 23, s. 9; Jerzy Pomianowski, *Sztafeta z pola walki*, „Nowa Kultura” 1952, nr 28, s. 3; Roger Vailland, *Czy pułkownik Foster jest uczciwym człowiekiem*, „Nowa Kultura” 1952, nr 48, s. 3.
- 69 K. Murawska-Muthesius, *Paris from Behind the Iron Curtain*, op. cit., s. 253–256.
- 70 Katarzyna Nowakowska-Sito, [bez tytułu], w: *Galeria sztuki xx wieku: odsłony kolekcji 1945–1955. Przewodnik*, Warszawa 2007, s. 48.
- 71 Sugeruje to Piotr Bernatowicz: „Przegląd zaprezentowanej twórczości ujawnia precyzyjne kryteria doboru — wszystkie dzieła odnoszą się w swej treści do tematyki związanej z pracą, robotnikami, walką o pokój”. Zob. Piotr Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków 2006, s. 202.
- 72 Na temat polskiej krytyki artystycznej w dobie socrealizmu zob. Elżbieta Kal, *„Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”...*, op. cit. Autorka pisze tam, między innymi, o recepcji w polskiej krytyce artystycznej *Wystawy współczesnej plastyki francuskiej* w rozdziale zatytułowanym *Krytyka a socrealizm kapitalistyczny*, s. 299–313.
- 73 W 2000 roku w Tate Modern otwarto salę poświęconą malarstwu socrealistycznemu. Znalazły się tam prace André Fougerona, Édouarda Pignona, Borisa Taslitzky’ego. Podają za: *Entretien avec Sarah Wilson*, op. cit., s. 6.
- 74 A. Lisiecka, *Działalność Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w latach 1950–1956*, op. cit., s. 208.
- 75 K. Murawska-Muthesius, *Paris from Behind the Iron Curtain*, op. cit., s. 261.
- 76 *Oblicza socrealizmu*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie, red. Maryla Sitkowska, Anna Zacharska, Warszawa 1987.
- 77 R. Stanisławski, *Nowe drogi malarstwa francuskiego...*, op. cit., s. 66.
- 78 *Kronika zagraniczna*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 2, s. 63.
- 79 A. Lisiecka, *Działalność Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w latach 1950–1956*, op. cit., s. 253.
- 80 S. Wilson, *Débats autour du réalisme socialiste: chronologie*, op. cit., s. 208.
- 81 R. Stanisławski, *Nowe drogi malarstwa francuskiego...*, op. cit., s. 61–62.
- 82 R. Stanisławski, *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit., s. 16.
- 83 W ostatnich latach można obserwować proces włączania do kanonu francuskich socrealistów, o czym już wspominałam.
- 84 S. Wilson, *Fernand Léger: Art and Politics 1935–1955*, op. cit., s. 69; Pontus Hulten, [bez tytułu], w: *Oeuvres de Fernand Léger (1881–1955). Collections du Musée National d’Art moderne*, red. Claude Laugier, Michèle Richet, Paris 1981, s. 7.
- 85 Zob. Michaił German, *Wy i my*, w: *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000*, op. cit., s. 27–33.

- 86 Sarah Wilson, *Réalismes sous le drapeau rouge, 1945-1960*, <http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/SOCIALIST%20REALISM.pdf>, s. 4, dostęp: 28 października 2013.
- 87 Gertje R. Utley, *Picasso. The Communist Years*, New Heaven-London 2000, s. 142.
- 88 Zob. P. Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną...*, op. cit., s. 201.
- 89 N. Gubrynowicz, *Plastycy francuscy w walce o pokój i postęp...*, op. cit., s. 4.
- 90 Ibidem.
- 91 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu wystawy: nr 33, il. nr 17. W katalogu widnieje tytuł *Masakra na Korei*.
- 92 Sarah Wilson, *From Monuments to Fast Cars: Aspects of Cold War Art, 1946-57*, <http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/COLDWAR.pdf>, s. 5, dostęp: 28 października 2013.
- 93 Patrz np. J. Rakoczy, *Migawki z Kongresu. Pablo Picasso i jego talerze*, „Dziennik Zachodni” (Katowice) 1948, nr 243, s. 3.
- 94 R. Stanisławski, *Nowe drogi malarstwa francuskiego...*, op. cit., s. 67.
- 95 Obecność sztuki i osoby Picassa w Polsce podejmowały również takie opracowania, jak: *Picasso w Polsce*, red. Mieczysław Bibrowski, Kraków 1979, czy *Picasso: przemiany*, red. Dorota Folga-Januszewska, Warszawa 2002.
- 96 P. Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną...*, op. cit., s. 203.
- 97 Ibidem, s. 204.
- 98 Zob. tytuł jej artykułu *How the West Corroborated Socialist Realism in the East...*, op. cit. Tytuł polskiego streszczenia: *Jak Zachód umocnił realizm socjalistyczny na Wschodzie: Fougeron, Taslitzky i Picasso w Warszawie*.
- 99 Ibidem, s. 328.
- 100 Zob. Sarah Wilson, *Saint-Germain-des-Prés: Antifascism, Occupation and Postwar Paris, w: Paris: Capital of the Arts 1900-1968*, op. cit., s. 242.
- 101 G. R. Utley, *Picasso. The Communist Years*, op. cit., s. 133.
- 102 Ibidem, s. 147.
- 103 Ibidem, s. 149.
- 104 Ibidem, s. 150.
- 105 Jan Białostocki, *Temat ramowy i obraz archetypiczny: psychologia i ikonografia*, w: idem, *Wybór pism estetycznych*, red. Alicja Kuczyńska, Kraków 2008, s. 126.
- 106 Ibidem, s. 127.
- 107 G. R. Utley, *Picasso. The Communist Years*, op. cit., s. 151.
- 108 K. Murawska-Muthesius, *How the West Corroborated Socialist Realism in the East...*, op. cit., s. 325; P. Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną...*, op. cit., s. 206; G. R. Utley, *Picasso. The Communist Years*, op. cit., s. 152.
- 109 S. Wilson, *Débats autour du réalisme socialiste: chronologie*, op. cit., s. 212.
- 110 G. R. Utley, *Picasso. The Communist Years*, op. cit., s. 151.
- 111 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 21, il. nr 9.

- 112 Jerzy Plechanow, *Sztuka i życie społeczne (wyjtki)*, przeł. T. A., „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 3-4, s. 29-30.
- 113 L. Reinhardt, *Formalizm w służbie reakcji*, przeł. H. K., „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 3-4, s. 42.
- 114 R. Stanisławski, *Nowe drogi malarstwa francuskiego...*, op. cit., s. 67-68.
- 115 *Fernand Léger*, w: *Wystawa francuskiej tkaniny artystycznej*, kat. wyst. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1953, s. 25.
- 116 P. Hulten, *Oeuvres de Fernand Léger (1881-1955)...*, op. cit., s. 7.
- 117 Zofia Baranowicz, *Władysław Strzemiński*, Warszawa 1984, s. nlb [s. 45].
- 118 *Fernand Léger, Funkcje malarstwa*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1970, s. 151.
- 119 Z. Herbert, *Rozmowa o malarstwie...*, op. cit., s. 6.
- 120 Éric Michaud, *Réalisme plastique/Réalisme socialiste. Quelle peinture pour quelle histoire?*, w: Christian Derouet i in., *L'ABCdaire de Léger*, Paris 1997, s. 97.
- 121 Wystawa *Fernand Léger. Paris-New York* miała miejsce w 2008 roku.
- 122 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 3, nr 32.
- 123 Ibidem. Spis prac w katalogu wystawy: nr 17, il. 7.
- 124 *Jean-François Lagrenne — francuski malarz o Polsce*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 3, s. 46.
- 125 Ibidem, s. 45.
- 126 Ibidem, s. 46.
- 127 Ibidem.
- 128 *Helena Krajewska i Juliusz Krajewski. Malarstwo*, kat. wyst. Galeria „Zachęta”, Warszawa 1985. Zob. Juliusz Krajewski, spis prac, poz. 2. Dziękuję dr hab. Gabrieli Świtek za zwrócenie mi uwagi na tę kwestię, jak również za wiele innych cennych wskazówek.
- 129 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 34, il. 18. Obraz ten był trzykrotnie pokazywany w Zachęcie w okresie PRL-u. Nie tylko w 1952 roku, lecz również na wystawach: *Édouard Pignon: Francja, malarstwo*, kat. wyst. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1974 (spis prac, nr 6) oraz *4 x Paryż*, kat. wyst. Galeria Zachęta, Warszawa 1986 (spis eksponatów, s. 281).
- 130 Zob. Ronald Alley, *Catalogue of Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, London 1981, s. 608.
- 131 Gaston Diehl, *Édouard Pignon — monumentalne i przejmujące ludzkie świadectwo*, w: *Édouard Pignon: Francja, malarstwo*, kat. wyst., op. cit., s. nlb. [s. 2].
- 132 Ibidem, s. nlb. [s. 3].
- 133 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 5, il. 3.
- 134 Z. Herbert, *Rozmowa o malarstwie...*, op. cit., s. 6.
- 135 W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, op. cit., s. 121.
- 136 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 39, il. 21.

- 137 Henri Matisse, *Snow Flowers*, The Metropolitan Museum of Art, <http://metmuseum.org/Collections/search-the-collections/490000?rpp=20&pg=1&ft=New+York+City&who=Henri+Matisse&pos=10>, dostęp: 12 października 2013.
- 138 G. R. Utley, *Picasso. The Communist Years*, op. cit., s. 154.
- 139 *O uwolnienie Henri Martina. Wielki malarz Henri Matisse w obronie uwięzionego*, „Życie Literackie” 1952, nr 27, s. 15.
- 140 *The Vence Chapel. The Archive of a Creation*, red. Marcel Billot, Houston 1999, s. 34.
- 141 G. R. Utley, *Picasso. The Communist Years*, op. cit., s. 154. Zob. również niepublikowany referat mojego autorstwa *Czy możliwa jest współpraca duchownego katolickiego z awangardowym artystą? Przypadek ojca Marie-Alaina Couturiera i Fernanda Légera*, wygłoszony podczas XI Międzynarodowej Konferencji Kościoła Naszych Czasów: *Abstrakcjonizm, Awangarda, Mistycyzm i Transcendencja w kontekście kształtowania współczesnych przestrzeni sakralnych*, Kielce, 18 czerwca 2012.
- 142 Sarah Wilson, *Henri Matisse*, Barcelona 2009, s. 78. Zob. również: eadem, *Catholics, Communists and Art sacré*, <http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/CatholicsCommunnists.pdf>, dostęp: 23 września 2013.
- 143 Ibidem, s. 82.
- 144 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 39, il. 21.
- 145 Z. Herbert, *Rozmowa o malarstwie...*, op. cit., s. 6.
- 146 John House, *Viewing Signac*, w: *Paul Signac: Travels in France*, kat. wyst. Courtauld Institute Gallery, London 2001, s. nlb. [s. 9].
- 147 Ibidem, s. nlb. [s. 8–9].
- 148 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 34, il. 13.
- 149 Ibidem. Spis prac w katalogu wystawy: nr 22, il. 10.
- 150 Z. Herbert, *Rozmowa o malarstwie...*, op. cit., s. 6.
- 151 Ibidem.
- 152 H. R. Lottman, *Lewy brzeg. Od Frontu Ludowego do zimnej wojny*, op. cit., s. 402.
- 153 Ibidem, s. 403.
- 154 Ibidem, s. 410.
- 155 G. R. Utley, *Picasso. The Communist Years*, op. cit., s. 138.
- 156 S. Wilson, *Fernand Léger: Art and Politics 1935–1955*, op. cit., s. 64.
- 157 G. R. Utley, *Picasso. The Communist Years*, op. cit., s. 139.
- 158 Ibidem, s. 137. Na temat różnych modeli realizmu socjalistycznego zob. Jérôme Bazin, *Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux*, „Vingtième Siècle. Revue d’Histoire” 2011, nr 1, s. 72–87.
- 159 Na temat francuskich malarzy ściśle podporządkowanych dyrektywom partii komunistycznej zob. Jeannine Verdès-Leroux, *L’art de parti. Le parti communiste français et ses peintres 1947–1954*, „Actes de la recherché en sciences sociales” 1979, t. 28, s. 33–55.

- 160 W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, op. cit., s. 17.
- 161 Boris Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. Piotr Kozak, Warszawa 2010, s. 96.
- 162 Zygmunt Kałużyński, *Od anarchicznej groteski do nowego realizmu. Wystawa malarstwa francuskiego w Zachęcie*, „Nowa Kultura” 1952, nr 14, s. 8. Zob. Aneks E.
- 163 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 11.
- 164 S. Wilson, *Débats autour du réalisme socialiste: chronologie*, op. cit., s. 208.
- 165 G. R. Utley, *Picasso. The Communist Years*, op. cit., s. 137.
- 166 W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, op. cit., s. 38.
- 167 B. Prendeville, *Realism in 20th Century Painting*, op. cit., s. 115.
- 168 G. R. Utley, *Picasso. The Communist Years*, op. cit., s. 145.
- 169 K. Murawska-Muthesius, *Paris from behind the Iron Curtain*, op. cit., s. 253–254.
- 170 *Goście zagraniczni o II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 30.
- 171 Ibidem.
- 172 Ibidem.
- 173 S. Wilson, *Saint-Germain-des-Prés: Antifascism, Occupation and Postwar Paris*, op. cit., s. 248.
- 174 W. J., *Malarze francuscy w walce o postęp i socjalizm. Wystawa André Fougerona „W krainie kopalń”*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 2, s. 45. Kolorowe reprodukcje niektórych płócien zamieścił „Przekrój” w roku 1951. *Postępowe malarstwo francuskie: Fougeron*, „Przekrój” 1951, nr 348, s. 5. Na temat serii *W krainie kopalń* zob. również: Jean Milhau, *Le Pays de mines*, „Arts de France” styczeń 1951; André Lecœur, André Stil, *Les Pays des mines d’André Fougeron*, Paris 1953.
- 175 Zob. Janine Ponty, *Les Mineurs polonais de France*, w: *Kaléidoscope Franco-Polonais. Ouvrage collectif sous la direction de Bronisław Geremek et Marcin Frybes*, Paris 2004, s. 127; D. Jarosz, M. Pasztor, *Robineau, Bassaler i inni...*, op. cit., Toruń 2001.
- 176 D. Jarosz, M. Pasztor, *Robineau, Bassaler i inni...*, op. cit., s. 33.
- 177 Maurice Thorez, *Fils du peuple*, Paris 1950. W tym samym roku w Polsce pojawiły się dwa wydania przetłumaczonej na język polski książki zatytułowanej *Syn ludu*. Pod wydrukowanym imieniem i nazwiskiem autora widniał podpis „Sekretarz generalny Komunistycznej Partii Francji”. W 1952 roku książkę wydano w Polsce w języku francuskim, pod oryginalnym tytułem *Fils du peuple*, jako lekturę uzupełniającą do nauki francuskiego, co stanowi najlepsze świadectwo działania propagandy.
- 178 *Moments de vie — Le briquet et le pain d’alouettes*, <http://mineurdefond.fr/articles.php?lng=fr&pg=62>, dostęp: 14 października 2013.
- 179 J. Verdès-Leroux, *L’art de parti...*, op. cit., s. 51.
- 180 Jean Fréville, *Spotkania z Thorezem*, przeł. Leszek Kołakowski, Warszawa 1950, s. 93–94.
- 181 W. J., *15 rysunków do książki „Syn ludu”...*, op. cit., s. 48.

- 182 Maurice Thorez, *Syn ludu*, Warszawa 1950, s. 24.
- 183 Z. Kałużyński, *Od anarchicznej groteski do nowego realizmu...*, op. cit., s. 8.
- 184 R. Stanisławski, *Nowe drogi malarstwa francuskiego...*, op. cit., s. 72.
- 185 *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000*, op. cit., s. 272.
- 186 Na temat relacji między obrazem Fougerona a Radnickiego pisali wcześniej: J. Bazin, *Le Réalisme socialiste et ses modèles internationaux*, op. cit., s. 78; K. Nowakowska-Sito, [bez tytułu], op. cit., s. 49.
- 187 O wpływie artystów takich jak Fougeron i Pignon na malarzy polskich w okresie socrealizmu wspominał Jerzy Ilkosz, *Malarstwo realizmu socjalistycznego...*, op. cit., s. 210.
- 188 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 10, il. 4.
- 189 Ibidem. Spis prac w katalogu wystawy: nr 9.
- 190 S. Wilson, *Débats autour du réalisme socialiste: chronologie*, op. cit., s. 210.
- 191 G. R. Utley, *Picasso. The Communist Years*, op. cit., s. 179.
- 192 Ibidem, s. 177.
- 193 Jean Fréville, *Dzień zaświtał w Tours. Narodziny Komunistycznej Partii Francji*, przeł. Zofia Jaremko-Pytowska, Kraków 1951.
- 194 R. Stanisławski, *Nowe drogi malarstwa francuskiego...*, op. cit., s. 72.
- 195 J. Fréville, *Dzień zaświtał w Tours...*, op. cit., s. 64.
- 196 Ibidem, s. 88.
- 197 Ibidem, s. 103.
- 198 Ibidem, s. 115.
- 199 Ibidem, s. 120.
- 200 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 64.
- 201 K. Murawska-Muthesius, *How the West Corroborated Socialist Realism in the East...*, op. cit., s. 314.
- 202 *List otwarty artystów radzieckich do artystów świata*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 7–9, s. 4.
- 203 B. Prendeville, *Realism in 20th Century Painting*, op. cit., s. 99; S. Wilson, *Réalismes sous le drapeau rouge, 1945–1960*, op. cit., s. 2; L. Reinhardt, *Walka sił demokracji z siłami reakcji we współczesnej sztuce zachodniej*, op. cit., s. 105.
- 204 S. Wilson, *Débats autour du réalisme socialiste*, op. cit., s. 208.
- 205 Maison de la Mutualité — gmach wybudowany na potrzeby federacji ubezpieczeniowej w latach trzydziestych XX wieku. Od początku jego istnienia organizowano tam wystawy, bankiety, przedstawienia i polityczne zgromadzenia. Jest jedną z flagowych wizytówek francuskiego życia kulturalnego. W miejscu tym odbyło się wiele wydarzeń związanych z działalnością francuskich partii lewicowych.
- 206 S. Wilson, *Débats autour du réalisme socialiste*, op. cit., s. 208.
- 207 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 38.

- 208 Zob. strona poświęcona artyście: antoinesserra.com, dostęp: 14 października 2013.
- 209 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 42.
- 210 Boris Taslitzky, *Liryka w malarstwie naszych czasów*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5–6, s. 58–62.
- 211 Ibidem, s. 62.
- 212 Boris Taslitzky, *Na nowej drodze*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 7–9, s. 13.
- 213 Boris Taslitzky, *Lekcja Komuny Paryskiej*, przeł. Helena Krajewska, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 5, s. 45–48.
- 214 Według badań Katarzyny Murawskiej-Muthesius obraz jest wcześniejszą wersją większej, zaginionej dzisiaj kompozycji. K. Murawska-Muthesius, *How the West Corroborated Socialist Realism in the East...*, op. cit., s. 321.
- 215 W ekspozycji wzięli udział następujący artyści: Berçot, Boris Taslitzky, Burtin, Beaudin, Bruller (Vercors), Paul Colin, Chastel, Couturier, Dewasne, Dubreuil, Jean Effel, Fougeron, Francis Jourdain, Fernand Léger, Laglenne, Lurçat, Matisse, Morvan, Neillot, Prassinis, Auricoste, Suzanne Roger, Picasso, Gromaire, Pignon, Germaine Richier, Rival, Ramey, Marcel Roche, Seyssaud, Salendre, Saint-Saëns, Survage, Szolel, Zambaux. Podaję za: *Peintres et sculpteurs rendent hommage à Henri Martin*, „Les Lettres françaises” 1952, nr 1, s. 7.
- 216 Polska Kronika Filmowa 52/01, <http://www.kronikarp.pl/szukaj,17026>, dostęp: 14 października 2013. Zob. również materiał, który powstał rok później, w momencie uwolnienia Martina: *Henri Martin na wolności*, Polska Kronika Filmowa 40/53, <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/7744>, dostęp: 14 października 2013.
- 217 Éluard przebywał w Polsce w grudniu 1947 roku, w okresie strajku powszechnego we Francji, co było w jego ojczyźnie interpretowane jako akt polityczny. Odwiedził Polskę również w 1950 roku, 28 stycznia przemawiał w Teatrze Polskim z okazji odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza. W swym przemówieniu skrytykował aresztowania obywateli Polski Ludowej przez francuską policję. Zob. D. Jarosz, M. Pasztor, *Robineau, Bassaler i inni...*, op. cit., s. 58, 194.
- 218 Paul Éluard, *Henri Martin*, przeł. Witold Zechenter, „Echo Tygodnia” 1952, nr 1, s. 7.
- 219 Wanda Kalinowska, *Sprawozdanie z pobytu artystów francuskich...*, op. cit.
- 220 Mieczysław Porębski, *Malarstwo i rzeźba na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki. Kompozycja historyczna*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 1, s. 27.
- 221 *Teatr w służbie sprawiedliwej sprawy*, „Życie Literackie” 1952, nr 25, s. 15.
- 222 *Uwolnijcie Henri Martina!*, „Po Prostu” 1952, nr 8, s. 5. Portret ten reprodukował również „Przekrój” 1951, nr 345, s. II. Zob. Aneks Ł.
- 223 Jean Marie Domenach, *Sprzeciw sumienia*, przeł. E. M. „Dziś i Jutro” 1952, nr 45, s. 3.
- 224 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 26, il. 16.
- 225 Zob. Polska Kronika Filmowa, *Maurice Thorez przemawia na wiecu we Wrocławiu*, <http://www.kronikarp.pl/szukaj,36612,tag-692008,strona-2>, dostęp: 23 września 2013.
- 226 Tomasz Rzeczycki, *Maurice Thorez patronem walbrzyskiej kopalni*, „Sudety” 2012, nr 6, s. 22–23.



- 227 J. Fréville, *Spotkania z Thorezem*, op. cit., s. 6.
- 228 J. Fréville, *Dzień zaświtał w Tours...*, op. cit., s. 122.
- 229 D. Jarosz, M. Pasztor, *Robineau, Bassaler i inni...*, op. cit., s. 86.
- 230 Podaję za: W. J., *15 rysunków do książki „Syn ludu”...*, op. cit., s. 48.
- 231 J. Fréville, *Spotkania z Thorezem*, op. cit., s. 48.
- 232 W. J., *15 rysunków do książki „Syn ludu”...*, op. cit., s. 48.
- 233 M. Thorez, *Syn ludu*, op. cit., s. 5.
- 234 *Ibidem*, s. 7.
- 235 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 40, il. 22.
- 236 S. Wilson, *Fernand Léger: Art and Politics 1935–1955*, op. cit., s. 69.
- 237 S. Wilson, *Voids, palimpsests, kitsch: Paris before Klein*, op. cit., s. 4.
- 238 Jerzy Łaszczok, *Sprawozdanie z pobytu artystów francuskich Jean Venitien i Gérard Singer w czasie 4.3. do 12.3.1952*, Akta Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, nr zbioru 175, op. cit. Zob. Aneks O.
- 239 Maria Borowik, *Gérard Singer na ASP*, „Po Prostu” 1952, nr 19, s. 7. Zob. Aneks K.
- 240 *Dlaczego wycofują się z „Salonu Młodych Artystów”*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 3–4, s. 48.
- 241 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 44, il. nr 24 (użyto tytułu innego płótna: *Żniwa*).
- 242 Zob. *Vystavka sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva*, kat. wyst. Berlin 1951, il. 5.
- 243 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 1.
- 244 Héliane Bernard, *Jean Amblard. Salarié du Musée National des Arts et Traditions Populaires, Peintre du monde artisanal (1943–1944)*, „Bulletin du Centre d’Histoire économique et sociale de la région lyonnaise” 1984, nr 3–4, 1984, s. 119–145.
- 245 *Ibidem*, s. 125.
- 246 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 27, il. nr 15.
- 247 S. Wilson, *Débats autour du réalisme socialiste: chronologie*, op. cit., s. 210.
- 248 Jeden z autorów tekstów w katalogu wystawy, Paul Éluard, napisał wiersz, który ukazał się w Polsce w roku 1951 i zilustrowany został rysunkami Picassa przedstawiającymi gołąbka pokoju. Zob. Paul Éluard, *Prawdziwe oblicze pokoju*, przeł. Gabriel Żórawski, „Nowa Kultura” 1951, nr 47, s. 5. Éluard zmarł w roku trwania *Wystawy współczesnej plastyki francuskiej*. Zob. *Paul Éluard nie żyje*, „Nowa Kultura” 1952, nr 48, s. 3.
- 249 G. R. Utey, *Picasso. The Communist Years*, op. cit., s. 118.
- 250 S. Wilson, *Débats autour du réalisme socialiste: chronologie*, op. cit., s. 210.
- 251 Zob. również tekst Rolanda Barthesa *Bichon u Czarnych*, w którym autor próbując rozprawić się z „drobnomieszczkańskim mitem Czarnego”, notuje: „W gruncie rzeczy Czarny nie może wieść pełnego i autonomicznego żywota: jest to dziwny przedmiot; zredukowany do funkcji zakłócenia ma zabawiać Białych

- swoją odrobinę niebezpieczną barokowością. Afryka — to taka niebezpieczna marionetka”. (*Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa 2000, s. 93; jest to zbiór tekstów z lat 1954–1956).
- 252 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 20.
- 253 J. Verdès-Leroux, *L'Art de parti...*, op. cit., s. 50.
- 254 J. Fréville, *Spotkania z Thorezem*, op. cit., s. 100.
- 255 Marie-Anne Lansiaux, *Refleksje nad obrazem Pieter de Hooch*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 6, s. 35–37.
- 256 Ibidem, s. 35.
- 257 Sarah Wilson, *Nadia Khodassievitch Léger: la griffe du siècle*, <http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/NADIA-Ktext.pdf>, dostęp: 4 września 2013.
- 258 Zob. artykuły polskich badaczek na temat artystki: Joanna Maria Sosnowska, *Droga w świat. Polskie losy Wandy Nadii Chodasiewicz-Grabowskiej-Léger*, „Aspiracje” 2006, nr 9, s. 60–63; Maria Poprzęcka, *Nadia zaradna*, „Wysokie Obcasy” 2006, nr 152, s. 28–32 (esej poświęcony tej artystce znalazł się również w książce Marii Poprzęckiej *Uczta bogiń*, Warszawa 2012). Zob. również mój niepublikowany referat *Nadia Léger za żelazną kurtyną. Wystawa Fernanda Légera w Moskwie (1963) i Warszawie (1971)*, wygłoszony podczas I Konferencji Polskich i Rosyjskich Historyków Sztuki *Polska–Rosja. Sztuka i historia*, 12 września 2012 roku w Warszawie.
- 259 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 32.
- 260 S. Wilson, *Nadia Khodassievitch Léger: la griffe du siècle*, op. cit., s. 6.
- 261 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 3.
- 262 Ibidem. Spis prac w katalogu wystawy: nr 70.
- 263 Na temat biografii Daniela Decourdemanche’a (Jacquesa Decoura) zob. np. strona *Mémoire et Espoirs de la résistance. Association des amis de la Fondation de la Résistance*, [http://www.memoresist.org/spip.php?page=oublionspas\\_detail&id=209](http://www.memoresist.org/spip.php?page=oublionspas_detail&id=209), dostęp: 3 września 2013; Pierre Favre, *Jacques Decour, un exemple d’homme libre*, <http://www.fndirp.asso.fr/jacques%20decour.pdf>, dostęp: 3 września 2013.
- 264 Na wystawie zaprezentowano również rysunki innego artysty żydowskiego pochodzenia, urodzonego w Polsce. Louis Mittelberg (pseudonim Tim) — urodził się w Kałuszynie, a pierwsze rysunki publikował w 1937 roku w warszawskich „Szpilkach”. Zob. <http://www.assemblee-nationale.fr/evenements/images/daumier/page%202021.pdf>; *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 76. W katalogu podano błędnie imię: Jean.
- 265 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 41.
- 266 J. Fréville, *Dzień zaświtał w Tours...*, op. cit., s. 121.
- 267 R. Stanisławski, *Nowe drogi malarstwa francuskiego...*, op. cit., s. 68–69.
- 268 *Le courant expressioniste*, w: *Annés 1950, L’alternative figurative*, kat. wyst. Musée d’Art Roger-Quilliot, Clermond-Ferrand 2007, s. 36. Wystawa z 2007 roku miała na celu odkrycie na nowo tendencji figuratywnych

- w sztuce lat pięćdziesiątych, ich rehabilitację i inne spojrzenie na zideologizowaną, według jej organizatorów, historię sztuki, zajmującą się jedynie określonymi kierunkami w sztuce.
- 269 B. Prendeville, *Realism in 20th Century Painting*, op. cit., s. 109.
- 270 *Le Manifeste de l'Homme Témoin*, w: *Annés 1950, L'alternative figurative*, op. cit., s. 37–62.
- 271 B. Taslitzky, *Na nowej drodze...*, op. cit., s. 15.
- 272 Zob. znajdującą się w Muzeum Narodowym w Warszawie kartę katalogu muzealiów historyczno-artystycznych, dotyczącą obrazu Bernarda Lorjou *Konferencja*.
- 273 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 23, il. 11.
- 274 Interpretację symboliki obrazu podaję za: Junko Shibana, *Lorjou, Villenave d'Ornon 2000*, s. 59.
- 275 Ibidem.
- 276 J. G., *Francuzi rysują Warszawę*, „Świat” 1952, nr 16, s. 6.
- 277 R. Stanisławski, *Nowe drogi malarstwa francuskiego...*, op. cit., s. 69.
- 278 Z. Herbert, *Rozmowa o malarstwie...*, op. cit., s. 6.
- 279 Na temat ugrupowania zob: Andrzej K. Olszewski, *Z problemów sztuki francuskiej lat trzydziestych. Grupa Forces Nouvelles*, w: *Sztuka XX wieku, Materiały sesji SHS Słupsk 1969*, Warszawa 1971, s. 115–131.
- 280 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 16.
- 281 Ibidem. Spis prac w katalogu: nr 37.
- 282 *Sprawozdanie z wystawy francuskiej tkaniny artystycznej we Wrocławiu (5.XII.53)*, archiwum Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki, 20/868.
- 283 Leon Moussinac, [bez tytułu], w: *Wystawa francuskiej tkaniny artystycznej*, kat. wyst., op. cit., s. 5. Wystawa była prezentowana wcześniej we Wrocławiu (listopad–3 grudnia 1953).
- 284 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 55, il. 12.
- 285 *Biographie*, w: *Lurçat, 10 ans*, kat. wyst. Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris 1976, s. 40.
- 286 Na ten temat zob. Marta Kowalewska, *Historia rewolucji*, <http://otwartazacheta.pl/index.php?action=view/object&objid=1428&colid=66&catid=11&lang=pl>, s. 14, dostęp: 28 października 2013.
- 287 *Musée Lurçat — Repères biographiques*, <http://musees.lot.fr/index.php/musee-lurcat/jean-lurcat/reperes-biographiques>, dostęp: 2 listopada 2013.
- 288 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 56, 57.
- 289 Ibidem. Spis prac w katalogu wystawy: nr 58, nr 59.
- 290 Ibidem. Spis prac w katalogu wystawy: nr 51, il. 2.
- 291 Ibidem. Spis prac w katalogu wystawy: nr 50.
- 292 *Cotton Eugénie*, w: *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 2, Warszawa 1963, s. 613.
- 293 *Nagroda Plastyczna im. Aimé Cotton*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 78.
- 294 S. Wilson. *Débats autour du réalisme socialiste: chronologie*, op. cit., s. 209.

- 295 *Goście zagraniczni o II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 30.
- 296 *Popiersie gen. Dąbrowskiego w Muzeum Historycznym w Montreuil*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 79.
- 297 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 53.
- 298 Ibidem. Spis prac w katalogu wystawy: nr 54, il. 20.
- 299 Zob. np. *Pro-Communist Priest suspended in France*, „Toledo Blade” 1950, 14 September, s. 16, <http://news.google.com/newspapers?nid=1350&dat=19500914&id=i4hOAAAA1BAJ&sjid=LwAEAAAA1BAJ&pg=2306,5621097>, dostęp: 16 listopada 2013.
- 300 R. Stanisławski, *Nowe drogi malarstwa francuskiego...*, op. cit., s. 69. Pisano o tym również w „Życiu Literackim” (*Rozbito rzeźbę przedstawiającą uwięzionego*, „Życie Literackie” 1952, nr 27, s. 15).
- 301 Na temat francuskiej satyry politycznej, w szczególności rysunków Jeana Effela i Louisa Mittelberga zob. Jan Lenica, *Groźny uśmiech*, „Nowa Kultura” 1951, nr 13, s. 8. W artykule znalazła się również reprodukcja rysunku Mittelberga odnoszącego się do afery Henriego Martina.
- 302 Zob. *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, op. cit. Spis prac w katalogu: nr 62.
- 303 Nelly Feuerhahn, *Effel Jean (1908–1982)*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-effel/>, dostęp: 4 września 2013.
- 304 Ibidem.
- 305 Ignacy Witz, *Twórczość Jean Effel’a*, w: *Wystawa rysunków Jean Effel’a*, kat. wyst. Klub Międzynarodowej Prasy i Książki w Warszawie, Warszawa 1954, s. 5.
- 306 J. G., *Francuzi rysują Warszawę*, op. cit., s. 6.
- 307 *Plastycy francuscy o polskiej twórczości artystycznej*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 78. Niemal identyczna informacja pojawiła się w czasopiśmie „Les Lettres françaises” 1952, nr 356, s. 7.
- 308 *Artyści francuscy w Czechosłowacji*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 10–12, s. 63.
- 309 O tym, jak silne były we Francji nastroje lewicowe w omawianym okresie, świadczy nie tylko cytowana już książka Tony’ego Judta *Historia niedokończona. Francuscy intelektualści 1944–1956*, Warszawa 2012, lecz również wspomnienia Ryszarda Stanisławskiego: „Tak — w czterdziestym siódmym albo ósmym roku. Znajdowałem się w bardzo specyficznej sytuacji. Paryż wtedy był socjalistyczny. Całkowicie. Rząd, władze miasta — ale przede wszystkim studenci. Przecież to, co się działo wokół było wynikiem wojny — i stąd płynęła ta głęboka wiara w Rosję, która wygrała wojnę. Nikt tam naprawdę Rosji przecież nie zna! I te wielkie nazwiska, francuskich poetów, pisarzy, którzy byli formalnymi członkami partii komunistycznej! [...] Mówię o tym dlatego, że ten okres jest w Polsce stosunkowo mało znany. Był to czas niesłychanie napięty jeśli chodzi o dominację polityki lewicy”. (*Dwie rozmowy z Ryszardem Stanisławskim*, op. cit.).
- 310 B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, op. cit., s. 55.
- 311 Zob. Aneks G i Aneks N.
- 312 K. Murawska-Muthesius, *Paris from behind the Iron Curtain*, op. cit., s. 250.
- 313 A. Lisiecka, *Działalność Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą w latach 1950–1956*, op. cit., s. 227.

- 314 M. Borowik, *Gérard Singer na ASP*, op. cit., s. 7. Na temat warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w okresie socrealizmu zob. Wojciech Włodarczyk, *Miejsce malarstwa. Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1948–2008*, Warszawa 2008, s. 48–61.
- 315 P. Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną...*, op. cit., s. 204.
- 316 K. Murawska-Muthesius, *How the West Corroborated Socialist Realism in the East...*, op. cit., s. 328. Badaczka podaje inny tytuł obrazu Légera niż ten, który widnieje w katalogu wystawy z 1952 roku.
- 317 Np. Anna Markowska stwierdza: „Sprzeczne i powikłane interesy związane z akceptacją sztuki modernistycznej spowodowały, że ocena różnych kontekstów tej sztuki musi być skomplikowana i wieloaspektowa, niekoniecznie wsparta zwyczajową narracją heroiczną — związaną z uwolnieniem się od socrealizmu, stylu narzuconego w latach 1950–1955”. (*Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 12).
- 318 *Dyskusja wokół książki Ewy Toniak „Olbrzymki. Kobiety i socrealizm”*. Ewa Toniak, Wojciech Włodarczyk, Justyna Jaworska, Piotr Zwierzchowski, Grzegorz Borkowski, Adam Mazur, <http://www.obieg.pl/rozmowy/14325>, dostęp: 28 stycznia 2014.



# Wybór tekstów źródłowych

128

## Aneks A

*Sztuka francuska walczy o pokój. Przemówienie Prezesa Zarządu Gł. ZPAP, Franciszka Strynkiewicza na otwarciu Wystawy Współczesnej Plastyki Francuskiej, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 55–56*

130

## Aneks B

Paul Éluard, *Refleksje o malarstwie*, w: *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, kat. wyst. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1952, s. 3–9

133

## Aneks C

Ryszard Stanisławski, *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, w: *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, kat. wyst. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1952, s. 11–18

136

## Aneks D

Ryszard Stanisławski, *Nowe drogi malarstwa francuskiego (W świetle wystawy warszawskiej)*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 61–72

145

## Aneks E

Zygmunt Kałużyński, *Od anarchicznej groteski do nowego realizmu. Wystawa malarstwa francuskiego w Zachęcie*, „Nowa Kultura” 1952, nr 14, s. 8

151

## Aneks F

Zbigniew Herbert, *Rozmowa o malarstwie. Zamiast recenzji z wystawy współczesnej plastyki francuskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 19, s. 6

154

## Aneks G

J. G., *Francuzi rysują Warszawę*, „Świat” 1952, nr 16, s. 6

---

155

**Aneks H**

Stefan Henel, *Sztuka, która podjęła walkę... Współczesna plastyka francuska w „Zachęcie”*, „Express Wieczorny” 1952, nr 77, s. 3

157

**Aneks I**

Nina Gubrynowicz, *Plastycy francuscy w walce o pokój i postęp. Refleksje na marginesie wystawy*, „Głos Pracy” 1952, nr 122, s. 4

159

**Aneks J**

H. S., *Współczesna plastyka francuska*, „Słowo Powszechne” 1952, nr 80, s. 4

160

**Aneks K**

Maria Borowik, *Gérard Singer na ASP*, „Po Prostu” 1952, nr 19, s. 7

162

**Aneks L**

Louis Aragon, *Malowanie przestało być zabawą. Sztuka a uczucie narodowe*. przeł. Władysława Jaworska, „Nowa Kultura” 1951, nr 51–52, s. 10–11

169

**Aneks Ł**

*Uwolnijcie Henri Martina!*, „Po Prostu” 1952, nr 8, s. 5

170

**Aneks M**

Jean-Marie Domenach, *Sprzeciw sumienia*, przeł. E. M. „Dziś i Jutro” 1952, nr 45, s. 3

172

**Aneks N**

*Warszawa w paryskim Salonie Jesiennym*, „Nowa Kultura” 1952, nr 48, s. 8

173

**Aneks O**

Akta Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, nr zbioru 175



---

Aneksy ułożone są tematycznie, częściowo z uwzględnieniem chronologii. Na aneksy A–J składają się teksty, które znalazły się w katalogu ekspozycji, recenzje, przemówienie z otwarcia wystawy. Aneks K dotyczy pobytu artysty Gérarda Singera w Warszawie. Aneks L prezentuje artykuł z roku 1951, odnoszący się jednak do prac pokazywanych później w Zachęcie. Aneksy Ł–M są tekstami niezwiązanymi ze sztuką, przybliżającymi postać Henriego Martina, którego dwa portrety znalazły się na warszawskiej wystawie. Aneks N omawia sztukę francuskich artystów portretujących Warszawę w roku 1952 i wystawiających później swe obrazy w Paryżu. Na Aneks O składa się zespół niepublikowanych materiałów archiwalnych, znajdujących się w Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

## Aneks A

*Sztuka francuska walczy o pokój. Przemówienie Prezesa Zarządu Gł. ZPAP, Franciszka Strynkiewicza' na otwarciu Wystawy Współczesnej Plastyki Francuskiej, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 55–56*

Wystawa sztuki francuskiej jest wyrazem jedności idei nurtujących wszystkich postępowych artystów. Główną troską, która przejmuje dziś wszystkie narody świata, jest sprawa powszechnego pokoju, sprawa obrony praw człowieka i sprawiedliwości społecznej. Pod sztandarami tych akcji łączą się ludzie, organizacje i narody.

W roku 1948 zrodziła się piękna inicjatywa francusko-polskiego Komitetu Organizacyjnego o zwołanie Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju. Uczestnikami Kongresu było wielu znakomitych artystów francuskich, którzy i dziś biorą udział w obecnej wystawie. Jest to więc konsekwentna nić utrzymania współpracy i wymiany kulturalnej między narodami.

Artyści, biorący udział w wystawie, wiążą swą sztukę z dążeniami szerokich mas narodu francuskiego podobnie, jak to czynili ich wielcy poprzednicy Delacroix czy Rude; stają w jednym szeregu z całą postępową częścią społeczeństwa, podobnie jak ich wielcy poprzednicy — Courbet, Daumier, Dalou<sup>2</sup> i tylu, tylu innych. Układ sił społecznych w drugiej połowie XIX wieku hamował postępowy nurt w sztuce. Osiemdziesiąt lat temu została stworzona Federacja Artystów Francuskich, którą reakcyjne żywioły III Republiki rozgromiły po krótkim żywocie, a sztuka przeszła na tory dociekań formalnych. Dziś odradzający się na nowo postępowy nurt artystów francuskich znajduje szerokie oparcie w wielkim międzynarodowym ruchu walki o powszechny pokój i w wielkim ruchu artystycznym realizmu socjalistycznego, jaki ogarnął Związek Radziecki i kraje demokracji ludowej.

Jesteśmy szczęśliwi, że możemy zobaczyć prace naszych kolegów francuskich, stojących w jednym szeregu z nami w walce o pokój, w jednym szeregu walki o nowe, postępowe oblicze sztuki. Chociaż wystawiający nie tworzą grupy jednolitej w sensie artystycznym, czego dowodem jest różnorodność warsztatu i swoboda interpretacji — prawie wszyscy jednak zespoleni są postępową treścią swych prac i postawą społeczną.

Aby zdać sobie sprawę z tego, co reprezentuje obecna wystawa i o ile reprezentuje ona współczesną sztukę francuską, musimy sobie uprzytomnić, czym stała się sztuka francuska ostatnich dziesiętków lat. Charakterystyczną cechą sztuki upadającej jest jej zupełny rozdźwięk między dążeniami i pragnieniami szerokich mas społeczeństwa a artystą. I dlatego we Francji sztuka staje się bezprzedmiotowa, irracjonalna, niezrozumiała. Brak zainteresowania i obojętność ze strony społeczeństwa powoduje upadek inwencji artystycznej twórców.

We Francji zjawia się grupa artystów z Fougeronem i Taslitzky'm na czele, która przywraca sztuce francuskiej jej sens i godność oraz przypomina, że sztuka ma do spełnienia wielką rolę społeczną.

A z tą chwilą — „Sztuka przestała być zabawą”<sup>3</sup> — jak to określa Aragon.

Rodzi się we Francji ruch artystów stawiających sobie jako jedno z podstawowych zadań — obronę pokoju i walkę z wrogami ludzkości. Zrozumiało więc, że z ruchem tym sympatyzują artyści tej miary, co Picasso, Matisse, Léger i inni, którzy znajdują nowe źródło inspiracji i natchnienia twórczego w zbliżeniu się do ludu, w jego walce i codziennych troskach.

Wokół grupy Fougerona, początkowo nielicznej, skupia się coraz więcej twórców. Ich wystawy przyciągają świat pracy, który odnajduje w obrazach odbicie swego życia, dążeń i walk. Coraz więcej artystów, stojących do niedawna z dala od zainteresowań społecznych, okazuje swoją solidarność z postępowymi plastykami; biorą oni coraz liczniejszy udział w wystawach poświęconych obronie pokoju.

Wielkie rzesze artystów z Matisse'em i Dufym na czele podpisują apel pokoju oraz protesty i apele o zwolnienie Henri Martina i Beloannisa [Nikosa Belloyanisa].

Na obecnej wystawie obok artystów, którzy bezpośrednio „atakują” temat społeczny, nawiązując do wielkiej tradycji realistów francuskich, widzimy i takich, którzy zbliżają się do realizmu drogą bardziej skomplikowaną; ich malarstwo sygnalizuje dopiero nowe tendencje w sztuce i dlatego nie opiera się na jednolicie określonej metodzie twórczej. Forma ich dzieł jest częstokroć różna, ale zawsze charakteryzuje je wielka pasja wypowiedzenia się.

Wielu artystom stojącym na uboczu instynkt twórczy kazał zbliżyć się do grupy czynnych, świadomych artystów, walczących o sprawiedliwość społeczną, przeczuwając słusznie, że jest to droga do wyprowadzenia sztuki francuskiej ze ślepego zaułka, w jakim się znalazła.

Postępowi plastycy francuscy tworzą w ogniu walki, podejmują tematy w głębokiej świadomości, że walka ich jest słuszna. Musimy przy tym uprzytomnić sobie, że pracują oni w bardzo trudnych warunkach, że nie posiadają za sobą tak potężnych środków materialnych i pomocy moralnej jak my w Polsce. Toteż dla nas, polskich plastyków, ta pasja tworzenia, entuzjazm i jedność w czynnej walce — są jeszcze jednym dowodem, że prawda artystyczna wynika z prawdy życia, że droga rozwoju sztuki realizmu socjalistycznego jest właściwa i jedyna.

Walczącą grupą są artyści zrzeszeni dookoła Fougerona (Amblard, Zambaux, Singer, Venitien, Taslitzky). Artyści ci żyją i pracują w najbliższej łączności z klasą robotniczą. Za nimi podążają inni, jak de Gallard, Thompson, Rebeyrolle.

Wystawa dzisiejsza obejmuje malarstwo, rzeźbę, tkaninę i nawet w skromnych swych rozmiarach daje nam pojęcie o przemianach, jakie w sztuce francuskiej zachodzą i o postawie twórczej plastyków francuskich; reprezentuje ona to, co jest dziś w sztuce francuskiej żywe i postępowe. Obejmując dzieła wielkich artystów

starszego pokolenia, jak Picasso czy Matisse obok dzieł artystów najmłodszych, wystawa ta pozwala nam sądzić, że jest to trwały nurt sztuki francuskiej płynący od jej dawnej tradycji poprzez najwybitniejszych współczesnych i rokujący nadzieje wspaniałego rozkwitu.

Kończąc, pozwalam sobie przesłać w imieniu Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Plastyków serdeczne pozdrowienia wszystkim postępowym artystom Francji i życzenia dalszej owocnej pracy. Wyrażam nadzieję, że uda nam się w przyszłości częściej organizować wymienne wystawy, które ułatwią wzajemną ocenę przemian i dążeń postępowych artystów Francji i Polski.

## Aneks B

Paul Éluard, *Refleksje o malarstwie*, w: *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, kat. wyst. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1952, s. 3–9

O sztuce dzisiejszej rozmyślamy — w jaki sposób i w jakim stopniu służyć ona może najbardziej słusznym dążeniom człowieka. Niegdyś można było myśleć, że delectowanie, budzenie zachwyty jest jedynym celem sztuki i jesteśmy pewni, że będzie to jej celem jutrzejszym. Dziś jednak nie jest ani możliwe, ani dopuszczalne oddawanie się innym wysiłkom twórczym poza tymi, które przynoszą natychmiastowy, bezpośredni pożytek.

Zbyt wiele nieszczęść straszliwych i niebezpieczeństw, zbyt wiele nadziei i zbyt wiele też nieuchwytnych jeszcze zapowiedzi nie pozwala nam zejść z prostej drogi urzeczywistniającego się postępu, z drogi, po której krocząc, jesteśmy w każdym razie pewni, że się nie zgubimy.

Sama już znajomość przeszłości — czym dla naszych przodków było n a j w y ż s z e p o j ę c i e p i ę k n a, winny nas skłaniać do uważania tego pojęcia za marsz ku dobru, ku lepszemu.

Rzeczywiście, pasja malowania była zawsze podobna do pasji życia i tworzenia życia — poprzez innych i dla innych. Artysta pragnie słuchać i rozumieć, pragnie być słuchany i rozumiany. Artysta wyraża siebie i wyraża świat. Malarstwo jest formą wyrażania, jest formą porozumiewania się, tak jak mowa ludzka, jest narzędziem spójni między ludźmi: malarstwo jest nie tylko dowodem życia, ale dowodem ufności w to życie. I jeśli odrzucić obrazy hołdujące abstrakcji i beznadziejności, nastrojom samobójczym, pragnieniu nirwany — to poza tym nie ma malarstwa irrealistycznego ani pesymistycznego. I oto tu mamy jeden z elementów niezaprzeczonej wyższości malarstwa nad poezją. Prawie zawsze pragnienia swoje człowiek wyrażał kolorem. Zawsze obraz świata, obraz widzianego był wizerunkiem pokusy, ufności, nadziei. Zawsze groziło niebezpieczeństwo brania światła za jasność, tzn. za pełnię świadomości, za wyobraźnię twórczą, za rozum.

Żyjemy dzisiejszym życiem, lecz dane nam jest walczyć o to, by żyć innym życiem. Nie będąc niczym — możemy stać się wszystkim. Oczywiście, umiemy ukazywać zło, lecz ukazujemy je po to, by tym skuteczniej je zwalczać, by go uniknąć. Malowanie potworności — obojętne, za pomocą słów czy pędzla — było niestety zawsze praktykowane, lecz właśnie z tego zrodziły się wielkie optymistyczne bunty, najsprawiedliwsze żądania.

Jestem człowiekiem i mogę odzwierciedlić moje pragnienia; mogę się wyzwolić, wyzwalając innych. I wiem, że stykam się tu z barierą, z wrotami, dzielącymi mnie od świata zewnętrznego. Lecz jeśli wrota te ustąpią — całe życie należy do nas. Człowiek w marszu zdobywa ziemię.

Złe głosy szepczą mi, że marzę. Pochodzą one od tych niby realistów, od tych wszystkich, którzy afirmują jedno po to, by tym mocniej negować wszystko inne, pochodzą od tych, którzy nie mają jutra.

Należę do Partii nadziei i ogromna rzesza moich przyjaciół żywiłowo uzupełniła to zbyt ogólne określenie: realista — przymiotnikiem nieskończenie pogłębiającym jego znaczenie, nieskończenie optymistycznym, nieskończenie wielkim, przymiotnikiem — socjalistycznym.

\*

Istnieje francuska tradycja malarstwa realistycznego. Przejawiała się ona — od średniowiecza do Courbeta — głęboką naiwnością. „Naiwność — powiada nasz Diderot, Diderot, który jest własnością wszystkich — jest istotą twórczości wszystkich sztuk pięknych”. Jest oczywiste, że Diderot, a wraz z nim i my, przez „naiwność” rozumiemy — szczerłość, bezpośredniość. Oddać się sprawie najwierniejszego odtwarzania świata zewnętrznego można tylko przy zachowaniu wysokiej moralności ducha.

Lecz prawda naszych realistów była ograniczona wymogami możliwych. Narzucano malarzom pewną obojętność na zjawiska społeczne ich czasów, pewną ślepotę wobec nurtów socjalnych. Za tę jedynie cenę mogli malować „w spokoju ducha”.

Przeciwko tej właśnie, mniej lub bardziej świadomej służalczości zbuntował się Courbet.

Portreciści nasi, w swej prostocie ducha, w swoim dążeniu do maksymalnej wierności — utożsamiali się naiwnie ze swoim modelem, w swoim własnym widząc go odbiciu, tej samej krwi każąc płynąć w jego żyłach. I Diderot — przecząc samemu sobie — twierdzi, że w takich wypadkach nie ma już sztuki, ponieważ staje się ona niesfałszowaną przez artystę *r z e c z ą s a m ą w s o b i e, r z e c z ą c z y s t ą*. Albowiem właśnie w momencie, gdy zanika „sztuka”, powstaje do życia prawda i wówczas odradza się z popiołów sztuka, aby żyć wiecznie.

We Francji sztuka portretowa, sztuka najpełniej „naiwna”, łączyła zawsze podobieństwo z ekspresją, a stąd ze środkiem artystycznego wyrażania. Święci średniowieczni posiadają osobowość bardzo ludzką. I *Najświętsza Panna* Fouqueta

nie jest niczym innym jak portretem Agnieszki Sorel. Nasi malarze zmusili niebo do zstąpienia na ziemię. Również we Włoszech malarze doszli do tego samego skandalu. Miedzy innymi również Tycjan, Tycjan — bardziej wzniosły i bardziej „idealistyczny” od jakiegokolwiek malarza francuskiego — namalował, pisze Montesquieu, dwa obrazy: „jeden przedstawia przepiękną, zupełnie nagą Wenus, i patrząc na obraz wydaje się wam, że widzicie żywe ciało. Drugi obraz przedstawia Najświętszą Pannę, lecz w rzeczywistości Tycjan malował tę samą osobę”.

Wraz z Flamandczykami nasi malarze byli wielkimi prekursorami realizmu. Któż zaprzeczy, że Mistrz z Saint-Sever, Mistrz z Moulins, Clouet, Corneille z Lyonu, Fouquet, Louis Le Nain, Filip de Champagne i Sebastian Bourdon byli ożywieni tym samym pragnieniem obiektywizmu co Chardin, Géricault, David, Corot, Daumier, Courbet, Millet, Manet, Renoir czy Picasso. Albo jak wątpić o tym, że pod formą czystego piękna czy światła — Georges de la Tour, Poussin, Claude Lorrain, Watteau, Greuze, Ingres, Delacroix, Cézanne, Seurat, Van Gogh, Signac czy Matisse chcieli ukazać wielki przykład nagiej prawdy moralnej, prawdy — przeświecającej poprzez przezroczystą zasłonę doskonałości artystycznej malarza.

Goya, pierwszy w historii malarstwa, dał sztuce tchnienie rewolucyjne. Zarówno treścią, jak i formą swych dzieł walczył o wolność. Goya stracił może ozdobność, ale zdobył gwałtowność, siłę, nieoczekiwaną formę ruchu. Jego wyobrażenia, najczęściej posępna, oddaje w sztuce ohydę materialną i moralną współczesnej mu epoki.

Wszyscy tu wymienieni są z krwi i z kości Francuzami: to David ze swym *Zabójstwem Marata* [*Śmierć Marata*], Géricault z *Niepodległością Grecji* [*Masakra na Chios*] i *Rozbitkami Meduzy* [*Tratwa „Meduzy”*], Delacroix z *Wolnością prowadzącą lud* [*Wolność wiodąca lud na barykady*], to Daumier z całą swoją twórczością, Courbet z *Kamieniarzami*, są to wreszcie ci walczący dziś malarze, którzy łączą siłę uczuć z racją bytu malarstwa. Od Goi począwszy wartość plastyczna jest ściśle związana z wartością moralną i polityczną.

Malarstwo jest sztuką suwerenną, łączącą wagę realnej rzeczywistości z najrozleglejszymi możliwościami natchnienia i wyobraźni. Gołąb Picassa nie jest bynajmniej utopijnym ptakiem. Na swoich skrzydłach niesie on równocześnie naszą rzeczywistość dzisiejszą i nasz ideał jutra. Gniewna wizja Guerniki, potworności ohydnej masakry Guerniki, zrywają wszelkie iluzje.

Wysiłek Fougerona, Pignona, Taslitzky’ego i kilku innych, dzięki uprzedmiotwieniu sobie zła — nie jest wysiłkiem ani bezinteresownym, ani daremnym. Przez swoją walkę z uciskiem intelektualnym i materialnym zespala się ten wysiłek z prawdą. Ukazuje on człowieka, jakiego nie wolno dziś malować, człowieka, w k l ę t e g o n a z i e m i, robotnika przyszłości, takim, jakim jest on dzisiaj, w jego nieludzkiej doli, w jego zaciętej walce o zwycięstwo jutra.

A jeśli niekiedy nie jest nam łatwo odróżnić piękno od dobra, i jeśli gotowi jesteśmy wyrzec się widoku już to radosnego, już to litości godnego obrazu otacza-

jącego nas świata czy człowieka, jakiejś naiwnej lub szaleńczej wizji artysty — dzieje się tak dlatego, ponieważ nie pozwala nam na to nieszczęśliwa świadomość tych „strasznych robotników”, o których mówi Rimbaud. Lecz w służbie im oddamy wszystek nasz rozum i wszystką miłość, jaką w sobie nosimy.

## Aneks C

Ryszard Stanisławski, *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, w: *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, kat. wyst. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1952, s. II–18

Gościmy w Warszawie *Wystawę współczesnej plastyki francuskiej*. Wystawa umożliwia polskiemu odbiorcy i artyście zaznajomienie się poprzez dzieła najwybitniejszych plastyków reprezentujących różne kierunki i tendencje artystyczne z aktualnymi dążeniami plastyki francuskiej, z jej osiągnięciami i problemami.

W państwach kapitalistycznych artyści mają dwie drogi do wyboru: albo podjęcie niewolniczej służby i podporządkowanie się interesom burżuazji — wtedy sztuka staje się antydemokratyczna, reakcyjna, z góry skazana wraz z ustrojem, któremu służy na zagładę, albo opowiedzenie się po stronie postępu i podjęcie walki o godność ludzką i sprawiedliwość.

Ekspozowane na wystawie dzieła wskazują na to, że olbrzymia cześć artystów wybrała tę drugą drogę, drogę postępu, starając się przywrócić sztuce jej zagubioną funkcję służenia narodowi, mobilizowania jego sił do walki o niezależność, do walki o pokój.

Burżuazja traktując sztukę jedynie jako sobie należną delectację, oderwała ją od życia, wpędziła na manowce abstrakcji, pozbawiła właściwości przemawiania zrozumiałym językiem. Dziś stara się ona utrzymać ten stan rzeczy przez zwalczanie wszelkich prób realizmu, który będąc cechą każdej rozkwitającej kultury — obnaża fałsz i obłudę ginącego świata, demaskuje jego zakłamanie.

Jednym z przejawów brutalnej walki z twórczością realistyczną był znany fakt zdjęcia przez policję za ścian Salonu Jesiennego w Paryżu obrazów postępowych artystów dlatego tylko, że w sposób wszystkim czytelnym wyrażały uczucia ludu francuskiego.

\*

W związku z zaostreniem się w latach powojennych walki, którą toczy naród francuski pod przewodnictwem klasy robotniczej — zrodziła się konieczność zrewidowania i sprecyzowania zadań stojących przed postępową inteligencją twórczą.

Pałąką koniecznością dla artysty plastyka stała się sprawa przerzucenia zerwanego pomostu między sztuką a masami. W uświadomieniu tego zadania zasadniczą

rolę spełniło wygłoszone w 1947 r. na XI-yim Kongresie KPF przemówienie Laurenta Casanovy<sup>4</sup>, który wskazał m.in. na konieczność przywrócenia sztuce jej funkcji służenia narodowi i kształtowania świadomości społecznej.

Na przemówienie to zareagował jako jeden z pierwszych André Fougeron, wystawiając w Salonie Jesiennym 1948 r. obraz *Paryżanki na targu*. Obraz ten nie tylko przemawiał zrozumiałym dla wszystkich językiem, ale ukazując nędzę ludu w „zamarshalizowanej” Francji spełniał ściśle określoną funkcję społeczną.

Odważne wystąpienie Fougerona, który potrafił zerwać ze swą dotychczasową twórczością i skierować ją na drogę realizmu, spowodowało z jednej strony gwałtowny atak krytyki burżuazyjnej, wietrzącej zbliżające się niebezpieczeństwo, z drugiej strony — stało się drogowskazem dla wielu młodych malarzy szukających wyjścia z labiryntu formalizmu.

W roku później dyrekcja Salonu Jesiennego zmuszona była przeznaczyć całą salę grupie malarzy, którzy chociaż nie tworzyli żadnego związku, reprezentowali wszyscy nowy kierunek. Obok Fougerona znaleźli się tu Taslitzky, Zambaux, Amblard, de Gallard, Lansiaux, Milhau i inni. Sala, w której znajdowały się ich obrazy, cieszyła się niezwykle wysoką frekwencją. Oprócz „zwyčajnych” miłośników sztuki na wystawę przychodzili tłumnie robotnicy. Organizowały się wycieczki zbiorowe. Autorzy wystawionych obrazów zaznajamiali odwiedzających ze swoją twórczością, wymieniali spostrzeżenia, słuchali uwag krytycznych, często wnikliwych i celnych.

Te pierwsze, częściowo obciążone jeszcze pozostałościami formalizmu dzieła posiadały wspólną cechę — służąc narodowi godziły w klasę wyzyskiwaczy.

Krytycy reakcyjni i ich protektorzy wszczęli ponownie złośliwą nagonkę mającą na celu stłumienie narastającej fali nowej twórczości. Kampania ta odniosła jednak wręcz przeciwny skutek — doprowadziła do zahartowania i ideologicznego wzmocnienia grupy realistów, do której dołączali się coraz to nowi twórcy. Jedni zrywali od razu ze swą dotychczasową formą twórczości, inni przełamywali się powoli i przełamują się po dziś dzień drogą długotrwałych studiów.

Spośród licznych artystów, którzy skierowali swą twórczość na nowe tory, nie wszyscy potrafią tak, jak np. Singer dotknąć od razu sedna zagadnień — stworzyć dzieło głęboko ideowe. Nie wszyscy zdają sobie w pełni sprawę z hierarchii ważności podejmowanych tematów.

Dla Fougerona i malarzy najbliższej niego stojących sprawą najważniejszą jest społeczne oddziaływanie obrazu. Potwierdzają to jego słowa wypowiedziane odnośnie płótna *Zabójstwo André Houllier*:

„...Pokazać wszystko, tak, absolutnie wszystko: lud, kobiety, rodziny, żal wobec nieukaranej zbrodni lecz pokazać także przyczynę naszej pewności siebie — czyż mogłoby to przekraczać moje możliwości?...”

W świetle tej wypowiedzi Fougeron występuje jako pełen pasji twórca malarz-rewolucjonista, dla którego dzieło sztuki jest przede wszystkim orężem w walce.



Następne dwa lata przyniosły szereg dalszych wystaw. Do najważniejszych należały: wystawa poświęcona pięćdziesięcioleciu urodzin Maurice Thoreza, wystawa dzieł André Fougerona *W krainie kopalń* i wreszcie pamiętny Salon Jesienny 1951 r.

\*

Od 1949 roku, od pierwszej masowej wystawy sztuki „nowego realizmu” wiele się we Francji zmieniło. Odpowiedzią na wydarzenia polityczne, które konsekwentnie prowadzą do zubożenia i całkowitego zaprzędania kraju obcym interesom była rosnąca fala niezadowolenia i protestów. Równocześnie z tymi wydarzeniami zmieniło się oblicze sztuki. Dążenie do urealistycznienia warsztatu stało się bez mała zjawiskiem powszechnym.

U wielu malarzy, którzy jeszcze niedawno stali na przeciwnych pozycjach zwrot do twórczości realistycznej dokonał się nie tyle poprzez chęć wzięcia udziału w demaskowaniu niesprawiedliwości społecznej, ile przez wolę wyrwania się samemu z beznadziejności abstrakcyjnych czy wyłącznie formalnych poszukiwań. Wielu spośród tych artystów tkwiąc na poły w poprzednich konwencjach, traktuje swą nową twórczość jako powolne rozgryzanie praw rządzących realizmem, co w praktyce wyraża się podjęciem długotrwałych studiów nad martwą naturą, czy pejzażem.

Ale dziś we Francji nawet martwe natury namalowane czytelnie są źle widziane przez wystraszoną burżuazję. Dzisiaj namalowane w martwej naturze owoce zapowiadają jutro obraz przedstawiający ich sprzedawcę, a może buntującego się przeciw wygórowanej cenie nabywcę? Dzisiaj zobrazowane w martwej naturze elementy życia górniczego, zapowiadają jutro obraz przedstawiający górnika buntującego się przeciwko wyzyskowi w kopalniach.

Inni artyści nie potrafili wyzwolić się jeszcze spod wpływów dekadencckiego psychologizmu. Ukazują oni w swych dziełach postacie ludzkie pozbawione wszelkiej radości i nadziei. Obrazy te, pełne goryczy i pesymizmu, są światopoglądowo obce i chyba najmniej komunikatywne dla ludzi naszego kraju, budujących szczęśliwe, socjalistyczne społeczeństwo. Droga rozwoju tych artystów wskazuje jednak na to, że i w ich obrazach pojawi się niebawem promień słońca.

Poszczególne płótna wystawy wywołają niechybnie żarliwe spory wśród naszych plastyków zwłaszcza, że tu i ówdzie pokutują jeszcze u nas przestarzałe, wywołujące wiele nieporozumień i krzywdzące sztukę francuską poglądy (często zresztą oparte na starych wiadomościach), jakoby współczesna plastyka francuska była całkowicie opanowana przez abstrakcjonistów, psychologistów, formalistów itd.

Wystawa zadaje temu kłam.

Będąc, jak się już rzekło, przeglądem prac artystów reprezentujących różne kierunki i tendencje artystyczne — wystawa umożliwi więc naszym miłośnikom sztuki skorygowanie swoich osądów o współczesnej plastyce francuskiej.

Z szacunkiem witamy na wystawie dzieła Pabla Picasso, Henri Matisse'a i Fernanda Légera. W autorach tych dzieł widzimy nie tylko wielkie indywidualności artystyczne, lecz także zasłużonych bojowników, którzy swą twórczością i olbrzymim autorytetem przyczyniają się wydatnie do wzmocnienia szeregów obrońców pokoju.

Dzieło Pabla Picasso *Masakra w Korei* przez swój potężny ładunek ideowy jest przede wszystkim straszliwym oskarżeniem amerykańskiego imperializmu, ale jest również zdemaskowaniem wszystkich burżuazyjnych naśladowców Picassa, których obrazy oprócz zapożyczonej u niego formy nie ukazują żadnej treści.

Z radością dostrzegamy na wystawie żarliwą pasję twórczą zawartą w szeregu dzieł reprezentujących różne kierunki, a także będącą wyrazem różnego etapu rozwoju poszczególnych artystów. W owocnych poszukiwaniach właściwych środków realistycznego wyrazu dostrzegamy dążność do zwrócenia się ku wielkim narodowym tradycjom sztuki francuskiej, tej sztuki, która w pierwszej połowie XIX wieku była dla całego świata wyrazem rewolucyjnego postępu.

Mimo wielu zasadniczych różnic uwarunkowanych obecnymi etapami rozwoju politycznego Polski i Francji z niektórymi problemami, poruszonymi w dziełach plastyków francuskich, spotykają się również nasi artyści na swojej drodze twórczej. Świadczy to, że tak jedni, jak i drudzy, mimo wspomnianych odrębności mają do spełnienia wspólne zadania wobec narodów, którym służą: prawdziwe odbicie i ukazanie rzeczywistości narodowej, mobilizowanie jego sił do walki o najszczytniejsze cele ludzkości.

Jest to najszlachetniejsze zadanie każdej wielkiej sztuki.

## Aneks D

Ryszard Stanisławski, *Nowe drogi malarstwa francuskiego (W świetle wystawy warszawskiej)*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 61–72

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

Nie tak dawno temu drastyczne eksperymenty malarzy Zachodu stanowiły u nas nie tylko wykładnię poszukiwań formalnych, ale uważane były przez wielu artystów za wzorzec, którym zwykło się mierzyć własne osiągnięcia. Wszelkiego rodzaju „nowinki” artystyczne znajdowały licznych naśladowców i krzewicieli.

Zjawisko to było typowe dla snobizującego się w zachodnich wzorach mieszczańskiego środowiska artystycznego z całą jego obojętnością na sprawy szerokich mas narodu. Ów bałwochwalczy stosunek do sztuki kosmopolitycznej, niedo-

nienie narodowej i ogólnoludzkiej tradycji realistycznej oraz nieświadomość roli artysty w społeczeństwie były przyczyną bolesnego odseparowania się naszych twórców w pierwszych latach budowania nowego ustroju, kiedy sztuka formalistyczna okazała się nikomu nieprzydatna.

Oddziaływanie ideologii marksistowskiej oraz głębokie przemiany społeczne, polityczne i kulturalne szybko dokonujące się w naszym kraju doprowadziły do gruntownej rewizji poglądów na sztukę i jej funkcję. Twórcy nasi uświadomili sobie, iż miarą prawdziwie wielkiej sztuki jest stopień zaangażowania jej w służbie narodu. Artysta po raz pierwszy od wielu lat poczuł się nie tylko potrzebnym, ale prawdziwie wolnym człowiekiem. Sztuka czerpiąc swą treść ze źródła nowej, porywającej rzeczywistości, zaczęła oddychać nowym życiem.

Równocześnie z utwierdzaniem się u nas sztuki realizmu socjalistycznego następowały również w sztuce krajów zachodnio-europejskich poważne przemiany będące logicznym następstwem zmieniającej się sytuacji społeczno-politycznej. Najlepszym świadectwem tych przemian były dzieła zgromadzone na *Wystawie współczesnej plastyki francuskiej*. Przeczą one pokutującym jeszcze u nas tu i ówdzie poglądom jakoby malarstwo francuskie opanowane było wyłącznie przez różnego rodzaju kierunki formalistyczne. Przeczą one również poglądom kołatającym się jeszcze wśród niektórych uczestników dawnych pielgrzymek do Bonnarda.

Wystawa, obrazując aktualne osiągnięcia i tendencje rozwojowe, pozwoliła stwierdzić, jak duży krok naprzód uczynili artyści w kierunku przywrócenia sztuce jej właściwej funkcji.

Brak reprezentujących skrajne kierunki irrealistyczne nie umniejszył poznawczego charakteru wystawy. Wydaje się, że nie mamy powodu interesować się zbyttno sztuką, której metryka urodzenia jest jednocześnie aktem zgonu, pseudo-sztuką takiego na przykład Salvadora Dalí, który z pomysłowością maniaka organizuje „Instytut badań bomby atomowej w odniesieniu do sztuki”.

Nas interesuje nie sztuka śmierci, lecz życia.

Sztuka służąca szczęściu ludzi — sztuka postępu i otwierających się nowych horyzontów.

\*

Aby lepiej zrozumieć przeobrażenia, które dokonały się ostatnimi laty w plastyce francuskiej, trzeba cofnąć się wstecz i rozejrzeć się po pozycjach wyjściowych kształtowania się postępowej twórczości.

Oderwanie sztuki od życia wyrażające się — mówiąc najbardziej ogólnie — w pozbawieniu jej właściwej funkcji oddziaływania społecznego było zjawiskiem niemal powszechnym w pierwszych latach powojennych. Przyczyn tego zjawiska należy szukać znacznie wcześniej, bo w okresie przekształcania się kapitalizmu w swe końcowe stadium — imperializm. Wtedy to dokonywały się skomplikowane

przemiany, polegające na przyjęciu zasady kształtowania sztuki w zupełnym ode-rwaniu od praw dotychczas nią rządzących. Sztuka stawała się coraz mniej sprawą ogółu, a coraz bardziej osobistą sprawą artystów. Krystalizowały się zupełnie nowe, subiektywne kryteria ważne dla każdego artysty z osobna. Gorączkowe poszukiwania w kierunku stworzenia własnego świata pojęć estetycznych odrywały twórców od rzeczywistości i kierowały ich sztukę na manowce formalizmu. W konsekwencji powstawały mniej lub bardziej długotrwałe kierunki formalistyczne. Posiadały one wszystkie jedną wspólną cechę — był nią agnostycystyczny stosunek do życia, negacja poznawalności świata. Dzieło sztuki traciło całkowicie swój dotychczasowy charakter; stawało się „pokarmem” dla wtajemniczonych „smakoszków”, szukających jedynie czysto wrażeńiowych podniet.

Burżuazja zainteresowana była jak najbardziej w popieraniu tego rodzaju sztuki choćby z tego względu, że sztuka, której nikt nie rozumiał, maskowała narastające sprzeczności ustroju społecznego.

Teoretycy i historycy sztuki, pracownicy burżuazyjnej nadbudowy, głosili hasła o rzekomej „rewolucyjności” i „postępowości” kierunków formalistycznych. Ta rzekoma „rewolucyjność” i „postępowość” nie była niczym innym jak wprowadzeniem anarchii w przyjęte i poparte prawdą życia rygory estetyczne, negacją realistycznych, wypracowanych przez stulecia form odzwierciedlania życia.

Błędem jednak byłoby sądzić, że wszyscy artyści francuscy stoczyli się aż na samo dno formalizmu. Dla przeważającej części znalezienie własnego „stylu” oznaczało rzeczywiście ugrzęźnięcie w takim czy innym abstrakcjonizmie. Znalazło się przecież wielu artystów, którzy w poszukiwaniu własnego systemu obrazowania kierowali się bardziej rozsądkiem i instynktem niż szablonem. Zwracali uwagę na formy bardziej czytelne, bardziej zrozumiałe. Jednak stojąc na uboczu istotnych zagadnień życia, związani z burżuazją jeśli nie pochodzeniem, to względami ekonomicznymi, tworzyli dzieła wypłukane z treści ideowej, zupełnie nieprzemysłane z punktu widzenia przydatności społecznej.

Wojna i wydarzenia z nią związane wywarły niemały wpływ na kształtowanie się świadomości społecznej artystów. W walce z faszyzmem i reakcją tworzył się nowy typ intelektualisty francuskiego działającego w poczuciu solidarności z narodem.

Powojenna polityka podporządkowania Francji imperializmowi amerykańskiemu, polityka „brudnej wojny” w Wietnamie, popierania militarizmu w Niemczech Zachodnich, amerykańskiej polityki życia gospodarczego i kulturalnego wywołała w społeczeństwie francuskim potężny ruch oporu, doprowadziła do skupienia wszystkich sił postępu, demokracji i pokoju wobec klasy robotniczej i jej partii. W obozie tym znaleźli się również najwybitniejsi plastycy francuscy. Dla wielu z nich stało się oczywiste, że plastyka nie może stać na uboczu toczącej się walki. Wielu z nich rozumiało, że sztuka „bezinteresownego przeżycia estetycznego” nie

jest sztuką apolityczną, jakby to się wydawało, ale posiada ściśle określony charakter klasowy, służby burżuazji.

Wybitną pomoc artystom w uświadomieniu stojących przed nimi zadań okazała Komunistyczna Partia Francji. Wskazania Maurice'a Thoreza i Laurenta Casanovy wytyczały właściwą drogę postępowania, mobilizowały do walki z ideologią mieszczańską, wzywały do tworzenia sztuki, „która — jak powiedział Maurice Thorez — czerpałaby natchnienie z realizmu socjalistycznego i była zrozumiała dla klasy robotniczej, sztuki, która pomagałaby klasie robotniczej w jej walce wyzwolénczej”.

Zasadniczy wpływ na formowanie się postawy ideologicznej artystów francuskich wywarło historyczne przemówienie Laurenta Casanovy wygłoszone na XI Kongresie KPF w 1947 roku. Określało ono wyraźnie stanowisko partii w stosunku do zagadnień twórczości artystycznej, wzywało do przywrócenia sztuce jej funkcji służenia narodowi i kształtowania świadomości społecznej. Wskazując na wzajemną zależność sztuki i polityki, na potrzebę powiązania teorii z praktyką, twórczości artystycznej z walką klasy robotniczej, Laurent Casanova powiedział:

„...Wmówiono im (artystom), że między sztuką a polityką istnieje zasadnicza rozbieżność. Uważają więc, że prawdziwa sztuka powinna wyprzedzać swą epokę, a funkcja jej nie może się ograniczać do codziennych potrzeb walki. Sztuka winna iść własną drogą po stromych stokach, nieosiągalnych jeszcze dla mas.

Zdarza się istotnie tytanom myśli, wybiegającym wzrokiem daleko naprzód, że to, co widzą, jest z trudem dostrzegalne dla tych, którzy pragną iść za nimi.

Wiedzą o tym komuniści, których zasadą jest walka na czele mas i nierezygnowanie z wartości, które pragną osiągnąć. Nie zarzucą oni nigdy nikomu, że wybiega myślą naprzód lub że w postępowaniu swym kieruje się troską o przyszłość.

Lecz wyprzedzanie swego czasu nie jest monopolem pewnego tylko rodzaju sztuki, a brnięcie w codziennej rzeczywistości — właściwością pewnej tylko formy polityki.

Istnieje sztuka, która grzęźnie w codziennej rzeczywistości nawet we wczorajszej. To sztuka reakcyjna.

Istnieje polityka, która wyprzedza swoją epokę, gdyż jest polityką postępu.

To polityka komunistyczna.

Podobnie jak istnieje reakcyjna polityka, istnieje też reakcyjna sztuka.

Obie są ze sobą zgodne, gdyż obie stosują reakcyjne prawa burżuazji.

Istnieje sztuka postępową, podobnie jak istnieje polityka postępową.

Obie są ze sobą zgodne, gdyż obie wychodzą z zasadniczego założenia, zgodnego z prawami rozwoju historycznego.

Jakaż to sztuka?

Naszym zdaniem, sztuka ta winna się opierać na kilku prostych przesłankach, od których zależy prawdziwa swoboda artysty. Mam na myśli możliwość tworzenia i swobodę wypowiedzania się.

— Najpierw chęć dopomożenia ludowi w jego świadomości i pomoc w realizacji celów, które sobie stawia.

Oznacza to praktyczną współpracę z ludem.

— Następnie uczciwe poszukiwanie wartości kulturalnych, właściwych naszej epoce i naszemu krajowi.

Oznacza to obiektywne wypowiedanie myśli.

— Wreszcie poczucie osobistej odpowiedzialności przed ludem”...

Tworzyć dzieła, które mobilizowałyby masy narodu i kształtowały ich świadomość społeczną, a więc dzieła głęboko ideowe w treści i realistyczne w formie — oto cel, jaki wyznaczili sobie postępowi artyści.

Jednym z pierwszych przejawów tak pojętej twórczości był obraz André Fougerona *Paryżanki na targu* wystawiony w Salonie Jesiennym 1948 r. Fougeron, znany malarz francuski, laureat nagrody państwowej zerwał ze swą dotychczasową „manierą” malowania, stworzył dzieło przemawiające nie tylko zrozumiałym dla wszystkich językiem, ale spełniające — poprzez odsłonięcie wycinka rzeczywistości „zmarshalizowanej” Francji — ściśle określoną funkcję społeczną. Odważne wystąpienie Fougerona było początkiem wielkich przemian w malarstwie francuskim. Wszyscy prawdziwi artyści, a jest ich większość, opierają dziś swą twórczość na realistycznych przesłankach odzwierciedlania życia.

Zwrot do realizmu wyrażający się przede wszystkim w podejmowaniu aktualnej tematyki i nadaniu jej czytelnej formy wydaje się być najbardziej charakterystyczną cechą obecnego etapu rozwojowego plastyki francuskiej. Fakt ten w dzisiejszej sytuacji posiada specjalne znaczenie. Tworzy obrazy czytelne, o tematyce zaczerpniętej z otaczającej rzeczywistości, znaczy określić swój stosunek do rzeczywistości. Znaczy dokonać wyboru. Odpowiedzieć wyraźnie, tak albo nie. Jeśli są jeszcze artyści, którzy wierzą w autonomiczne życie sztuki, w jej niezależność od polityki, którzy w szczerą chęci służenia dobru nie dostrzegają, że służą złu, to przyczyną tego stanu rzeczy jest między innymi brak odwagi powzięcia decyzji, brak odwagi wyjścia na zewnątrz własnej pracowni, spojrzenia na świat i zaczerpnięcia szerokiego oddechu.

Artyści ci idą boczną uliczką życia. Nie mają odwagi wstąpić na jego główną arterię.

\*

„Nie, malarstwo nie jest stworzone, aby zdobić apartamenty. Jest to oręż w wojnie zaczepnej i obronnej przeciw wrogowi”. To są słowa Pabla Picassa. Ilustracją ich jest obraz *Masakra na Korei* [*Masakra w Korei*]. Obraz znajdował się w Zachęcie i wzbudził chyba największe zainteresowanie na *Wystawie współczesnej plastyki francuskiej*. Nazwisko autora *Guerniki* i *Gołębia Pokoju*, laureata Wielkiej Nagrody Pokojowej, znane jest w Polsce każdemu człowiekowi.

Obraz przykuwał uwagę zawartym w nim olbrzymim ładunkiem emocjonalnym osiągniętym najlapidarniejszymi ze środków przebogatego warsztatu malarza. Wizja bestialskiej zbrodni dokonywanej na bezbronnych kobietach koreańskich przez zamaskowanych potworów — bardziej maszyn niż ludzi budzi grozę, ostrzeżenie. Jasność założenia kompozycyjnego polegającego na skontrastowaniu dwóch grup postaci jeszcze bardziej podkreśla myśl przewodnią obrazu. To dwa odmienne światy — pokoju i wojny.

Nie ma tu fabuły i nie ma narracji. Picasso nie ukazuje jakiejś ściśle określonej w miejscu i w czasie egzekucji, jak to czynił Goya w *Rozstrzelaniu powstańców madryckich*. *Masakra na Korei* jest niejako uogólnieniem, syntezą straszliwej rzeczywistości wojennej z jej charakterystyczną cechą bezprawia i zbrodni. W tym obrazie podobnie jak w *Guernice* wszystko od początku do końca jest symbolem, artystyczną przenośnią. Chociaż w porównaniu z *Guerniką* Picasso posłużył się symbolami bardziej zrozumiałymi, czytelnymi — to jednak *Masakra na Korei* wzbudzić może wątpliwości u widza, który pragnąłby, aby obraz zamiast wymaginowanych, zakutych w zbroję bezimiennych oprawców oskarżał bardziej wyraźnie, mniej symbolicznie żołdaków amerykańskich. Jakie by jednak nie były zastrzeżenia w stosunku do tego obrazu — demaskatorska, głęboko ideowa treść stawia go w szeregu dzieł tych wszystkich artystów, którzy całą potęgą twórczych indywidualności walczyli i walczą o prawdę i szczęście ludzi.

Wraz z Pablem Picasso umiłowaniu prawdy i pokoju poświęcają swą twórczość Henri Matisse — wielki „ogrodnik francuski”, jak go nazywa Aragon i Fernand Léger, o którym mówił Apollinaire jako o jednym z tych „którzy pierwsi poddali się radośnie instynktowi cywilizacji swego czasu”.

Obraz Légera *Na budowie* przez swą dekoracyjność i bardzo osobistą interpretację podjętego przez autora tematu wzbudził u nas nie tylko duże zainteresowanie, ale i spowodował liczne dyskusje. Byłem świadkiem jednej z takich dyskusji. Chodziło o funkcję społeczną. Zdaniem przygodnych komentatorów obraz Légera wyróżniał się na wystawie przede wszystkim odwagą kompozycji i harmonią w rozłożeniu akcentów kolorystycznych — nie ukazywał natomiast prawdziwej sytuacji na budowie. Schematyzm przedstawionej akcji, fragmentów rusztowania i poniekąd samych postaci wprowadził rozdźwięk między treścią a formą, odbierając przez to dziełu możliwość pełnienia mobilizującej funkcji społecznej. Wydaje mi się, że w dużym stopniu słuszne jest takie stanowisko. Słuszne na pewno w świetle przemian, które dokonały się u nas. W warunkach rzeczywistości francuskiej — państwa silnie klasowo zróżnicowanego, sprawa ta wygląda jednak nieco inaczej. Sam fakt podjęcia tematu robotniczego przez znanego powszechnie i cieszącego się olbrzymim autorytetem malarza ma duże znaczenie. Obraz Légera oddziałuje we Francji niewątpliwie pozytywnie w sensie społecznym na ściśle określone środowisko, na wszystkich licznych naśladowców malarza. Wydaje się, że w stosunku do

tego ściśle określonego środowiska obraz ten spełnia na obecnym etapie funkcję, której być może nie spełniłoby żadne inne dzieło. Na wystawie było więcej takich obrazów. Wystarczy wymienić choćby płótno G. Bauquiera *Dokerzy* namalowane w podobnych normach estetycznych i któremu można by postawić podobne zarzuty co dziełu Légera. A przecież znalazło się ono wśród tych siedmiu obrazów, które policja usunęła w skandaliczny sposób z Salonu Jesiennego.

Nie można zapominać o różnicy etapów walki klasowej u nas — w warunkach zwycięskiego budowania socjalizmu, i we Francji — w warunkach wzmagającego się imperialistycznego ucisku. Nie można oceniać dzieła sztuki w oderwaniu od specyficznych warunków i środowiska, które je wytworzyło i na które ono oddziałuje.

\*

Dzieła zgromadzone na wystawie stanowiły przegląd tej sztuki francuskiej, która pulsuje życiem i budzi nadzieję. Taką sztukę widzieliśmy u wielu malarzy, którzy nie rezygnując z dotychczasowego warsztatu twórczego, nie rozstając się z właściwym sobie osobistym stylem podejmują przecież tematykę codziennego życia, inspirując się pięknem otaczającego świata. Desnoyer, Gromaire, Despierre, Limouse, Orazio Orazi i kilku innych przekazują swe obserwacje z właściwą im dyscypliną formy i bogactwem koloru. W twórczości ich troska o wartości ściśle formalne często jednak dominuje nad troską o przekazywanie treści. Ambicja malarza przeważa nad ambicją obserwatora. Prawda przenika do obrazu przez filtr malarskich przyzwyczajzeń wyniesionych z dogmatycznego przejęcia zasad artystycznej mody początku wieku. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest rozpowszechniona jeszcze wśród wielu twórców obawa przed tzw. literaturą w obrazie. O jakąż tu „literaturę” chodzi? W języku burżuazyjnych estetyków „literatura” to wszystko co sprawia, że obraz przemawia zrozumiałym językiem, ukazując zjawiska wpływające z rzeczywistości. Każdy więc obraz o zaczerpniętej z życia tematyce, a już najbardziej o tematyce społecznej jest dla nich „literaturą”. Jasne jest też, że krytyka reakcyjna czyni wszystko, aby utrzymać artystów z dala od tak pojętej „literatury”. Co raz mniej jednak jej się to udaje. Irrealistyczna zasada „kłamać, by wyraźniej mówić prawdę”, która przyczyniła się znacznie do zamydlenia oczu — również traci coraz bardziej na ważności jako sprzeczna z tradycyjnym „bon sens” francuskim.

Wielu artystów młodego pokolenia w poszukiwaniu obiektywnej prawdy skierowało swą twórczość na tory poważnych studiów. Rebeyrolle i Thompson w swych martwych naturach, de Gallard w pejzażu przedmieścia paryskiego Vanves — wykazują nie tylko liczne cnoty prawdziwych malarzy, ale nie tracąc nic ze swej indywidualności twórczej, zbliżają się szybkimi krokami ku sednu zagadnienia, które leży w odkrywczym ukazywaniu rzeczywistości. Nie podejmują oni jeszcze tematyki społecznej w pełnym tego słowa znaczeniu. Osiągając jednak umiejętność realistycznego widzenia i odtwarzania, mogą mieć pewność wykonania zadań, które podyktuje im własne sumienie.



Inny młody malarz André Minaux dysponujący niewątpliwym talentem, ukazał na wystawie obraz, który jest doskonałym przykładem ilustrującym zgubne oddziaływanie wstecznych burżuazyjnych kierunków filozoficznych na psychikę twórców. Cztery postacie dziewcząt z wyrazem rozpaczliwej melancholii na twarzy zamknięte są w nieokreślonej przestrzeni. Wszystko tchnie goryczą i pesymizmem. Surowość kolorytu potęguje jeszcze bardziej tę atmosferę obrazu. Owa egzystencjalistyczna beznadziejność, w której imieniu przemawia Minaux jest najbardziej obca naszym twórcom, ukazującym ludzi budujących szczęśliwe, socjalistyczne społeczeństwo.

Przykładem jeszcze innej twórczości jest obraz Bernarda Lorjou *Konferencja*. Lorjou posługuje się często alegorycznymi zestawieniami postaci i przedmiotów. Podróż do Hiszpanii w 1931 roku pozwoliła mu zetknąć się z dziełami Goi i El Greca, którzy odtąd stali się dla niego nauczycielami i mistrzami. W ubiegłym roku Lorjou wykonał cykl litografii: *Różne wydarzenia wieku atomowego*, piętnując w nich zakłamanie i panikę ginącego, starego świata. Niezwykła ekspresja i wyjątkowa siła przekonywania zawarta w tych litografiach stawiają Bernarda Lorjou w szeregu wybitnych kontynuatorów dzieła Goi — jego *Kapryśów* i *Okropności wojny*.

*Konferencja* jest alegoryczną satyrą na dzisiejszą dyplomację. Mariannę – symbolizującą Francję — prowadzi dwóch uwodzicieli, wyfraczonych polityków, przybranych jeden w maskę świni, drugi — osła. Bogata gama kolorystyczna uwydatnia komizm przedstawianej sceny, czyniąc ten obraz jeszcze bardziej atrakcyjnym, jeszcze bardziej przyciągającym oczy widza. *Konferencja* wystawiona była w Paryżu w czasie trwania sesji ONZ. Czy spełniła swoje zadanie? Wydaje się, że tak, choć można by zarzucić Lorjou, że obraz jego nie mobilizuje, nie wywołuje wiary we własne siły, nie ukazuje drogi wyjścia z trudnej sytuacji. Intencją autora była satyra. I w tym sensie Lorjou cel swój osiągnął.

\*

„Realizm wynika z potrzeby wyjaśnienia spraw i uczestniczenia w walce dla poparcia problemów społecznych, które mamy do rozstrzygnięcia. Realizm dementuje, analizuje, ujawnia, usprawiedliwia, oskarża, budzi entuzjazm, gniew i radość. Oto dlaczego jest on bronią” — pisał jeszcze w 1948 roku Boris Taslitzky. Że realizm jest bronią i to bronią groźną, wykazały ostatnie wydarzenia we Francji począwszy od usunięcia przez policję siedmiu obrazów z Salonu Jesiennego, skończywszy na brutalnym zniszczeniu dwóch rzeźb wystawionych w Muzeum Rodina, z których jedna Georges’a Salendre’a przedstawiała popiersie Henri Martina, druga — Jean Damiano — *Odpowiedź robotnika*. Cztery z obrazów usuniętych przez policję w „wolnym” Paryżu znalazły się wśród wielu innych dzieł na wystawie w Warszawie.

Nie trudno domyśleć się przyczyny prześladowań. Jest nią wyraźne opowiedzenie się artystów po stronie klasy robotniczej, konsekwentnie wyrażone w treści i w formie obrazu Anny Marii [Marie-Anne] Lansiaux, przedstawiającego pochod

pierwszomajowy, obrazu Jean Milhau, w którym autor ukazuje radość ludu paryskiego po otrzymaniu wiadomości, że Marice Thorez czuje się lepiej, czy wreszcie w pracy Gérarda Singera obrazującej pamiętny dzień 14 lutego 1950 r. w Nicei, kiedy to ludność miasta w spontanicznym odruchu wrzuciła do morza wyładowaną z amerykańskiego statku skrzynię z częściami v2.

Obraz Singera, 23-letniego malarza, najmłodszego z uczestników wystawy, należał do tych dzieł, które cieszyły się wyjątkowym uznaniem wśród zwiedzających. Zawdzięczać to należy autentyczności i prawdzie w nim zawartej. Obraz jest dziełem dojrzałego już artysty, który umie posługiwać się całą złożonością malarskiego warsztatu. Dzieło to nie jest wolne od błędów. Wystarczy choćby wspomnieć o przeładowaniu kompozycyjnym, czy pomieszeniu planów, czy wreszcie o braku bardziej zróżnicowanej, bardziej pogłębionej charakterystyki psychologicznej przedstawionych postaci. Wszystkie te usterki w małym tylko stopniu przytłumiają nad wyraz silne oddziaływanie obrazu. Tłum robotników jest tu rzeczywiście w akcji. Powiewa nad nim trójkolorowy sztandar trzymany ręką nicejskiego gawroche'a. Sztandar płonie delikatną, barwną plamą, stanowiąc jedyny silniejszy akcent kolorystyczny obrazu. Na nim opierają się oczy widza. On jest symbolem walki narodowej.

Singer nawiązuje w tym malarstwie do rewolucyjnej tradycji sztuki francuskiej pierwszej połowy XIX wieku. David, twórca wielkich obrazów historycznych, wydaje się być dla niego mistrzem, od którego uczyć się można dokładności rysunku, umiaru kolorytu, rygorów kompozycji, siły wyrazu.

Do realistycznej tradycji malarstwa francuskiego nawiązują w mniej lub więcej widoczny sposób wszyscy postępowi twórcy podejmujący tematykę społeczną. *Wieczór w izbie* — Jeana Amblarda przywodzi na myśl pełne wiejskiej ciszy, rodzajowe obrazy braci Le Nain. W *Trybunie górnik* — jednym z trzech obrazów André Fougerona — nie trudno odnaleźć tradycję realistycznych martwych natur Chardina. Fougeron idzie jednak dalej. Jego martwa natura przestaje być obrazem „apolitycznym”. Przedmioty codziennego użytku górnika: lampka kopalniana, manierka, kapelusz oraz dwie pajdy chleba owinięte w „Trybunę” — każą myśleć o ich właścicielu, o jego pracy i trudnych warunkach bytu.

Dwa pozostałe obrazy Fougerona to — za kolorowe i zbyt daleko posunięte w kierunku naturalistycznego uogólnienia płótno *Hołd Marcelowi Cachin*, oraz do bry, pełen wyrazu portret Henri Martina przedstawionego za kratami celi więziennej. Postać Henri Martina zainspirowała wielu wybitnych artystów francuskich, którzy temu bohaterowi walki o pokój poświęcili szereg obrazów i rysunków. Na wystawie mieliśmy możliwość oglądać jeszcze jeden przekonywający jego portret pędzla Borisa Taslitzky'ego.

Życie francuskiego robotnika, jego praca i walka stały się przedmiotem zainteresowania malarzy tej miary co Laglenne, Gracies, Berbérian, Rohner, Humblot, Dupont i Pignon. Ten ostatni, górnik z pochodzenia, od dawna pasjonował się

sprawami człowieka pracy. Do jego rozpoczętego przed kilku laty cyklu z życia górników dochodzą coraz to nowe obrazy. Pignon posiada niewątpliwie głęboką wiedzę i kulturę malarską, czego najlepszym przykładem był obraz eksponowany na wystawie. Postęp tego malarza w kierunku urealistycznienia warsztatu twórczego odbywa się jednak powoli na drodze długotrwałych studiów i przełamywań.

Odbiciem ciepłego, ludzkiego stosunku do życia i jego przejawów był obraz Mireille Miaillhe *Zebranie komórki partyjnej* oraz pejzaże Venitiena. Twórczość tych artystów wypływa z ich ugruntowanego światopoglądu oraz z prosto i bezpretensjonalnie stawianych problemów malarskich.

\*

Większość obrazów, które oglądaliśmy w Zachęcie, stanowiły odbicie postępowej francuskiej myśli artystycznej w walce o przywrócenie sztuce jej właściwej roli służenia szczęściu człowieka.

Złożoność problematyki twórczej we Francji nosi specyficzne piętno ostrej walki klasowej. Echa tej walki znalazły oddźwięk w wielu obrazach, które niezależnie od częstych jeszcze braków warsztatowych, niezależnie od formalistycznych naleciałości potrafiły przekonywać zawartą w nich siłą uderzenia, namiętnością twórczą, gorącą wiarą w słuszność sprawy, a przede wszystkim czystością artystycznych intencji.

## Aneks E

Zygmunt Kałużyński, *Od anarchicznej groteski do nowego realizmu. Wystawa malarstwa francuskiego w Zachęcie*, „Nowa Kultura” 1952, nr 14, s. 8

Obrazy pokazane w Zachęcie zaskakują nas swoim patosem i jaskrawością — tym więcej, że narzuca się porównanie z wystawionymi w sali sąsiedniej rysunkami Kulisiewicza, najwybitniejszego, być może, polskiego grafika współczesnego, który na niewielkich arkuszach papieru, operując kreską cienką i delikatną, bez jednego tonu barwnego poza białym i czarnym, pokazuje przecie wielkie tematy naszego czasu: gruzy Warszawy, skomponowane nienagannie niby sztych ruin Rzymu antycznego, portret Świerczewskiego spokojny i przejrzysty jak rysunek Cloueta, partyzanta koreańskiego skradającego się z karabinem w rękę, ruchem niby w balecie, pięknym lecz poważnym.

Warsztat polskiego artysty wydaje się klasyczny w swojej wstrzemięźliwości, w porównaniu do niepokoju, różnorodności, ruchliwości płócien wielkich i kolorowych, przysłanych z Francji. Dzieła te powstawały w klimacie, który możemy sobie uzmysłowić, wspominając atmosferę lat 1930–34 u nas, ostatni przed wojną okres żywotności lewicy artystycznej, zanim represje cenzury i policji nie zmusiły naszych intelektualistów do milczenia lub konspiracji. Oto np. meeting w „Mutualité”<sup>6</sup>, sali związkowej, gdzie z reguły odbywają się zebrania lewicy: dwa plutony policji — trzydziestu

agentów w mundurach — w postawie na „spocznij”, na przeciwległym chodniku: wewnątrz, w gęstym dymie papierosowym (bo manifestacje takie trwają godzinami, by skorzystać z okazji, że otrzymano zezwolenie władz, z trudem i rzadko udzielane), zbity tłum robotników w beretach i pulowerach, młodzieńcy w swetrach wywiniętych pod szyją (tak się „nosi” lewica francuska). Przedstawienie inscenizowane tu własnymi siłami, bywa nacechowane melancholią, tendencją anarchiczną, rewolucyjnością o tonie desperackim, jak np. grywana ostatnio na „meetingach” sztuka C. Odetsa [Clifforda Odetsa]<sup>7</sup>, napisana jeszcze w r. 1932, w okresie „wielkiego kryzysu”. Utwór to typowy dla epoki „rozpaczy ekonomicznej”, malujący w szeregu scen rozmaite wypadki fiaska życiowego, spowodowanego nędzą, kapitalista jest tu odrażająco karykaturalny, ma brzuch, złoty brelok i cygaro w zębach, walczący zaś nim związkowcy taksówkarze (bo o nich traktuje dramat) nie zawsze są przedstawicielami proletariatu w naszym rozumieniu i raczej przypominają, w swojej przesądzonej rozpaczy tak zwanych „ratés”, wykojeńców, tym, którym się nie powiodło.

Sztuka taka typowa jest dla okresu walki rewolucyjnej, który u nas należy do przeszłości: jej jaskrawy patos, nierzadko spazmatyczny, tłumaczy się sytuacją artysty, który wyrażać się musi pośpiesznie i dobitnie, niepewny ile mu minut zostało, zanim interwencja policji czy cenzury nie przerwie jego manifestu — który przemawia do audytorium czasem obcego czy wrogiego, na tle warunków pomniejszających wagę jego głosu.

Na wystawie w Zachęcie oglądamy obrazy, mające za zadanie raczej zaskoczyć widza niż stworzyć skończone dzieło sztuki: oto np. *Konferencja*, wielkie płótno, imitowane z Goi czy Ensora, podpisane przez B. Lorjou, na którym oglądamy postać w masce świńskiej, w towarzystwie osła o zielonej głowie, żonglującego kulą ziemską wiszącą mu na nosie. Maskary te prowadzą opierającą się im Mariannę — symbol Francji, która twarz zasłania czarnym sztandarem, trzymanym w ręku ruchem, jakim dama staroświecka „lorgnon” przykłada do oczu — co zapewne oznacza posępną przyszłość, gotowaną ojczyźnie przez dwa zwierzęcogłowe potwory.

Bywa, że artysta rewolucyjny, umieszczony w społeczeństwie burżuazyjnym, posługuje się formami sztuki wytworzonymi przez kulturę mieszczańską, usiłując walkę z nią wyrazić jej własnym językiem, próbując znaleźć drogę do jej sumienia poprzez właściwy jej sposób patrzenia. Tak jest z Pablo Picasso, jednym z „wielkiej czwórki” malarzy awangardy. Gdy jednak Bonnard interesuje migotanie niezliczonych płam w otaczającym go pokoju, ogrodzie, pejzażu, rodzaj kolorystycznej kontemplacji przedmiotów najbliższych położonych i budzących zadowolenie z życia mieszczańskiego — gdy Matisse staje się „piewcą żyjącej czerwieni”, olśniewającej i ornamentальной, gdy Braque stwarza „poematy na cześć martwej natury” elegancie, dziwne, lecz skonstruowane z rozmachem przejrzystym, w stale powracających dwóch barwach „braque’owskich” — brązowej i czarnej — jeden Picasso wśród tej czołówki plastyki francuskiej naszego wieku podejmuje temat ludzki.

Raczej ludzki niż społeczny; plastyka jego wyraża rozpacz indywidualną. Sztuka ta inspiruje się poszukiwaniami formalnymi z okresu rosnącej rafinady i „detalizacji”, rozkładu na drobiny psychologiczne, charakterystycznego dla myśli mieszczańskiej ostatnich lat. Jednym z haseł „awangardy” tego okresu jest stworzenie raczej „klimatu” przedmiotu malowanego niż jego obiektywnych cech. „Kubiści” przedstawiają nie temat zastygły w wybranej pozie, ale ustalają zasadę, że rzeczy nigdy nie bywają nieruchome, tylko są „odczuwane” i rozumiane na podstawie całej naszej wiedzy o nich w rozmaitych momentach — więc temat w kilku płaszczyznach jednocześnie, pokój z góry, z boku i jego plan topograficzny, wszystko razem na jednym płótnie — „atmosfera” pokoju, „przeżycie” pokoju w całości: stąd u Picassa portrety, gdzie oglądamy zarazem twarz „en face” i z profilu, z nadmierną ilością oczu i organami dziwacznie rozmieszczonymi, „głowa ze wszystkich stron” na jednym obrazie, jej „całość pojęciowa”. Przez ujęcie takie podkreśla się wyłączość, jedyność, niepowtarzalność widzenia, jakie ma artysta — jest ono jego własnością nie dającą się imitować, ma zaś swe źródło we wrażliwości indywidualnej, odmiennej od odczuwania innych osób. Sztuka ta wyrasta więc z fundamentalnej zasady cywilizacji mieszczańskiej: z przeświadczenia o oddzielności jednostki.

Za pomocą środków wytworzonych przez tę fałszywą zasadę filozoficzną wyraża Picasso osamotnienie, tragizm, desperację z powodu zbrodni dziejącej się na świecie. Obrazy jego tchną rozdzierającą siłą, np. w często przez niego powtarzanym motywie konającego zwierzęcia (byka), gdzie w gmatwaniu linii, płataninie zębów, oczu, rozdętych nozdrzy próbuje pokazać „rozpacz śmierci”. Wystawiony w Zachęcie obraz, jeden z ostatnich, *Masakra na Korei*, przedstawia dwie grupy ludzkie, ujęte schematycznie, o abstrakcyjnych ciałach koloru stali, o twarzach narysowanych jedną linią, często spletaną, zawsze ostrą: po prawej, żołnierze z dziwną bronią, przypominającą karabiny o potrójnej rozczapierzonej lufie — wymierzone w kobiety o ciałach splecionych spazmatycznie, z dziećmi niby osobliwe kukły na rękę. Jest to rodzaj wyraźnie obkonturowanego koszmaru zaskakującego i niepokojącego. Sztuka ta zastanawia, budzi lęk i raczej pogrąża widza w skołataną wyobraźnię prywatną artysty, nie określając konkretnie zdarzenia historycznego, jakie było pretekstem do powstania obrazu. Jednakże patos i pasja tego malarstwa sprawia, że staje się ono wielką prowokacją moralną, co zyskało Picassowi tytuł „poety wyrzutu”, głosu sumienia sztuki burżuazyjnej. Dlatego *Masakra na Korei* została przyjęta ze wściekłym sarkazmem przez prasę reakcyjną. Obraz ten zresztą nie posiada kolorystycznej pasji, ruchliwości, fantazji, która przez swą żywość interesuje na innych obrazach Picassa.

Najciekawsze będą dla nas na wystawie obrazy, wyrażające nową tendencję malarstwa postępowego; bo marksistowscy krytycy francuscy, zdając sobie sprawę z trudności, w jakiej znajduje się ta sztuka, zmuszona do kompromisów wobec gustu mieszczańskiego, czy nie dość sprecyzowana ideowo, by się od niego oddzielić

albo celowo pozostająca na gruncie kultury burżuazyjnej, by z nią polemizować — krytycy francuscy, uważając ten etap rozwojowy za konieczny, starają się przecież opracować inne zasady przyszłej ludowej plastyki. W dyskusjach tych spotykamy najczęściej trzy nazwiska klasyków francuskich: Chardina, Le Naina i Davida. Na wystawie widzimy próby zastosowania tradycji tych mistrzów: odnowiciela „martwej natury”, twórcy portretu chłopskiego i wielkiego malarza scen historycznych.

Sława tych trzech artystów wiąże się z ruchem umysłowym, który przygotował Rewolucję. Najbardziej „artystowski”, pogrążony w problemach czysto malarzkich, wydaje się Chardin; tymczasem rewolucyjne mieszczaństwo z końca wieku XVIII uważało go za swego ideologa. Diderot pisał o nim entuzjastyczne recenzje. Nowość „martwych natur” Chardina polegała na tym, że wprowadził drobne przedmioty życia codziennego na płótno, poświęcone dotychczas tarczom z herbami szlacheckimi, szpacom czy upozowanej malowniczo dziczyźnie zgładzonej na dworskim polowaniu. Chardin uniknął też ostentacyjnej teatralności, jaką miały „natury” holenderskie: pokazał intymność drobiazgu. Swoim uczniom zabraniał malować figury gipsowe czy bezpieczeństwa mosiężne naczynia ustawiane na środku pracowni, kopiowane naraz przez kilkunastu elewów; artysta powinien przedstawiać *własne* rzeczy, do których ma stosunek uczuciowy. Obserwując przedmioty u Chardina, możemy domyśleć się charakteru ich posiadacza: to pierwszy *malarz własności*, podkreślający prywatny związek między rzeczą a człowiekiem; stąd sympatia mieszczaństwa dla Chardina, w okresie gdy ta klasa, w starciu z ustawami feudalnymi, wywalcza sobie prawo posiadania i kultywuje jego godność i poezję. Chardin jest też prekursorem patrzenia „oddzielnego”, typowego dla indywidualizmu cywilizacji mieszczańskiej. Malarz przestaje traktować pejzaż jako „mapę”, gdzie umieszczone jest wszystko, co wiadomo o temacie, cała dolina z miastem, cały plan dorzecza z portem — zaczyna on wyodrębniać szczegóły, wybierać fragmenty, „to, co widać przed nosem”, rzeczy przeżyte, własne, z pozoru nieciekawe — rozwój tego patrzenia doprowadzi do impresjonizmu.

Plastycy mieszczańscy po Chardinie rozwinęli jego ideę do mistycyzmu, np. Cézanne, który tak dalece wiązał się uczuciowo z przedmiotami, że stawały się dla niego symbolem świata: np. malując sławne *Jabłko na tacy* widział w centralnym owocu środek krążenia całej rzeczywistości dokoła i chciał nadać mu tyle patosu, by widz popadł w kontemplację.

Krytyka lewicowa, odrzucając te zniekształcenia, powraca do pierwotnej zasady artysty, który zwykły przedmiot, narzędzie pracy, łyżkę, miarkę uczynił bohaterem dzieła malarskiego, umiając odczytać z niej charakter człowieka, jego życie, jego kulturę. Chardin jest nauczycielem realizmu, poetą cywilizacji, rozumiejącym jej najprostszy konkret. Na naszej wystawie oglądamy kilka obrazów, których autorzy starają się wyciągnąć wnioski z tej wiedzy. Fougeron, najwybitniejszy dziś plastyk lewicy francuskiej, maluje „martwą naturę” proletariusza: cztery

kawałki chleba, zawinięte w gazetę „La Tribune”, czapka z czarnego filcu, manierka blaszana na wodę, lampka górnicza czarna i długa, zastępująca tu — kompozycyjnie — tradycyjną „butelkę” („Martwa natura tęskni do butelki, jako podkreślenia całości” — pisał Cézanne). Wszystko to dobitne, wyraźne, bez półcieni, ani „mgły nastrojowej”, na tle nieheblowanej deski — przedmioty nieco większe niż w rzeczywistości, patetyczne, dumne „herby pracy”. Na innym obrazie (autor: R. Zambaux) oglądamy zawartość koszyka ubogiej gospodyni, która powróciła z targu: dwie ryby makrele, funt śliwek wysypujących się z papierowej torby, jarzyny. Od tej pierwszej martwej natury, umieszczonej na pierwszym planie, rozwijała się cała scena: kobieta w czerwonym, ubogim swetrze, o twarzy zdecydowanej, siedzi za stołem, trzymając w rękę ołówek — przed nią notes i parę banknotów dwudziestofrankowych oraz gazeta w wyraźnym tytule: „Nowe podatki na dozbrojenie”. Za nią kafle czystej kuchenki, czajnik, młynek do kawy, wszystko ostro obrysowane, bez śladu tendencji do wzruszenia się — nawet odpychające, antyestetyczne przez swoją suchą, płaską dokładność i jaskrawe barwy. Martwa natura bez cienia kokieterii czy fałszywej stylizacji została tu wyzyskana do zilustrowania współczesnego zagadnienia społecznego; tytuł obrazu: *Budżet*.

Drugim klasykiem „wzorcowym” nowej sztuki jest Le Nain, wielki portrecista chłopca francuskiego, jedyny malarz proletariatu, którego możemy przyjąć dziś bez zastrzeżeń. Nic nie ma on wspólnego z cukierkowym pseudo sentymentem Greuze’a, gdzie „lud” ubrany w ładnissime perkaliki i wstążeczki wylewa łzy namalowane „jak perełki”, wśród sytuacji upozowanych niby w teatrze altankowym: tacy słodcy kmiotkowie z operetki wzruszali zarówno mieszczańskich co szlacheckich klientów „salonów” tuż przed Rewolucją. Nie jest Le Nain podobny nawet do Teniersa, wiernego co prawda obserwatora obyczajów ludowych, ale z tendencją do rubasznego karykatury; chłop u Teniersa jest przede wszystkim zabawny, gdy pije, gra w karty, szachrując, albo tańczy na podwórku, wywijając krótkimi nogami, nie najczyściej ubrany. Chłopi Le Naina są, przede wszystkim, ludźmi: malarz ten daje ich portrety wierne, wnikliwie, staranne, jakby miał księżniczki za modeli. Nie ukrywa on nędzy, ciemnoty chałup, lichoty łachmanów — ci, którzy je noszą są wszakże godni, spokojni, poważni, kobieta zapraszająca do stołu, gdzie ledwie kawał chleba leży i trochę wątłego wina, ma gest naturalny i prosty, warty przeciw wielkiej ochmistrzyni u Velázquezu. Le Nain najwięcej wpłynął na nowe malarstwo, i na wystawie w Zachęcie oglądamy przeszło dziesiątek obrazów kontynuujących jego szkołę, z których najbliższy mistrzowi wydaje się *Wieczór w izbie* Amblarda, u którego dokoła stołu w chacie przy łuczynie, zgromadzili się mężczyźni reperujący grabie, rozmawiający, kobieta z robotą włóczkową w rękę, chłopiec dłubiący w kawałku drzewa, wszyscy pogodni, spokojni, pełni wewnętrznej równowagi, mimo oczywistego ubóstwa. Również brązowy koloryt, charakterystyczny dla wsi francuskiej, gdzie ściany wyłożone są drzewem okopconym ze starości, zbliża ten

obraz do Le Naina. Inny olej charakterystyczny to *Niedzielne popołudnie* Graciesa, gdzie robotnik w świątecznym ubraniu, wielki, pogodny, z uśmiechem na twarzy, prowadzi za rękę dziecko, w parku którego krzak i krzesło ogródkowe uzupełniają tę dużą, pionową kompozycję, utrzymaną graficznie w biało-czarnym kolorze, ale pełną spokoju.

Trzeci wreszcie klasyk nowej szkoły, David, twórca wielkich obrazów aktualnych, autor *Przysięgi na sali gry w piłkę* [*Przysięga w sali do gry w piłkę*] i *Wyświęcenia Napoleona* [*Koronacja Napoleona*], gdzie notuje postaci uczestników „na żywo”, jak ich widział w tym zdarzeniu historycznym — ilustrator Rewolucji i Cesarstwa — staje się wzorem dla malarzy, którzy podejmują temat współczesnej walki ludu francuskiego. Podobnie jak David malował Marata, „męczennika Rewolucji”, pokazanego „by obudzić litość ludu”, gdy leży w wannie, zabity sztyletem porzuconym na podłodze obok pióra, które ledwie wypuścił z ręki, do ostatniej chwili życia broniąc swym piórem Rewolucji — tak samo dwaj czołowi lewicowi plastycy współcześni, Fougeron i Taslitzky, poświęcają wielkie płótna Henri Martinowi. Na obydwu bohater walki o pokój w Wietnamie jest sam, w ubraniu więziennym — u Taslitzky’ego siedzi na ławie, u Fougerona widzimy go w celi zakratowanej, pośród czarnych ścian, z twarzą tylko oświetloną kręgiem reflektora. Ciekawą kompozycją po linii „davidowskiej” jest największy na wystawie obraz Gérarda Singera *14 luty 1950 w Nici*: jest to jedno z płócien usuniętych przez policję z ostatniego Salonu Jesiennego, wyobrażające zatopienie olbrzymiej skrzyni z bronią z napisem „v2”, przez tłum robotników portowych, gdzie mieszają się też dzieci, kobiety, z centralną figurą Murzyna pośrodku: jedni spychają ładunek do wody, inni podejmują kamienie, by bronić się przed atakującymi ich agentami. Na rozległej panoramie Lansiaux *Pochód 1-majowy*, tłum wyległ na bulwar, namalowany szeroko i dokładnie, z sztyldami, żaluzjami w oknach, kwiatami w doniczkach: to bd Beaumarchais, łączący Place de la Bastille i République — stała trasa pochodów robotniczych. Matka z dzieckiem, dziewczyna z kiścią bzu, sztandary trójkolorowe; z boku przechodnie wrzucają datek do blaszanej puszkii.

Mimo więc że na warszawskiej wystawie sprezentowano nie najświetniejsze dzieła współczesnego malarstwa francuskiego (np. z głośnego cyklu Fougerona *W krainie kopalń* pokazano nam tylko jeden, i to mniej ważny obraz *Martwą naturę górnika* [*Trybunę górnika*], podobnie z Picassem, czy Marquetem, Matisse’em, Sisleyem [Signacem], reprezentowanymi tu po jednym szkicu „dla honoru”) — przegląd ten pozwala nam się przecie zorientować w problemach francuskiej plastyki rewolucyjnej, jednej z najbogatszych w świecie współczesnym (obok radzieckiej, chińskiej i meksykańskiej). Interesuje ona przez to, że kultywuje, zgodnie z tradycją swego narodu — malarstwo olejne, ustępujące gdzie indziej na rzecz ludowej grafiki czy monumentalnej mozaiki ściennej (w Meksyku). Jest to ciekawy przykład, jak sztuka postępową wykorzystuje doświadczenia artystyczne poprzedzającej ją cywilizacji.



## Aneks F

Zbigniew Herbert, *Rozmowa o malarstwie. Zamiast recenzji z wystawy współczesnej plastyki francuskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 19, s. 6

Spotkaliśmy się na kamiennych schodach wiodących do „Zachęty”: ja — sprawozdawca z wystaw, trochę malarz-amator, ale naprawdę dyletant, i on — plastyk z prawdziwego zdarzenia, z nazwiskiem oblepionym etykietami różnych awangard. — No, co — zagadał — idziemy zobaczyć Francuzów. — Tłok w hallu nasunął mu taką refleksję: — Ja patrzę na to od kilkudziesięciu lat. Niepokój, zachwyt, ciekawość towarzyszą ich obrazom. Był czas, kiedy próbowano tłumaczyć to modą czy snobizmem. A tymczasem jest to stare jak człowiek przywiązanie do dobrej, żywej, jeśli nawet nie wielkiej, to zawsze inteligentnej sztuki.

Wchodzimy na wystawę. Dwie największe sale na 1 piętrze oddano gościom, którzy wystawili blisko 50 obrazów, kilka rzeźb, parę ślicznych gobelinów, kilkanaście rysunków i akwafort. Rozpoczynamy wzdłuż ścian pierwszy milczący „obchód”. Dla mnie najważniejszą teraz rzeczą jest opanować intelektualnie materiał, poklasyfikować malarzy, wykryć grupy, kierunki, tendencje. Wiem, że jest to tylko wstęp, ale wstęp, który umożliwi mi zrozumienie dążeń artystycznych. Mój towarzysz nie interesuje się nazwiskami ani grupami, szuka przygody z malarstwem, powierzył się oku.

Jego ulubione powiedzonko: „Nie trzeba włożyć w obraz, bo i tak zawsze uderzy się nosem o powierzchnię pokrytą w pewien sposób farbami”. Więc zaraz na wstępie przy *Żniwiarzach* Rohnera następuje konflikt naszych postaw.

— Nie wiem, jak pan może wytrzymać przed tym obrazem — mówi on. — To okropny naturalizm, przyznam zresztą z pewną dozą fascynującej niesamowitości.

— Dla mnie jest to przykład malarstwa nadrealistów. To prawda, co pan mówi, wszystkie szczegóły są „odrobione” naturalistycznie, ale niech pan wyczuje tonację całości. Scena jest prosta: pole puste i gładkie jak stolnica, nie wiadomo skąd się wzięły te wiązki zboża, na których śpi kobieta. Dwaj pochyleni mężczyźni jak modele anatomiczne, ale karnacja ich ciała jest trupia, łyse czaszki obciążone napiętą skórą i kosy otwarte jak brzytwy na szklanej tafli. Niebo jest puste i ołowiane. Między niebem a ziemią nie ma nic, ani cienia, ani drzewa, ani nawet powietrza. Właśnie, wypompowano powietrze, dlatego może obraz działa jak atak duszności we śnie.

— To wszystko, co pan mówi, to jest literatura. A mnie chodzi o środki malarskie i te — twierdzę — są tutaj złe. Nie chcę potępiać fantastyki czy anegdoty. *Łódź wariatów* [*Łódź głupców*, *Statek szaleńców*] Boscha czy *Szalona Greta* Breughela to chyba szczyty nadrealizmu, a przy tym co za malarstwo!

— Mam tu jeszcze coś z literatury: *Zasypani górnicy* Humblota i *Kompozycja* Minaux. Pierwszy byłby mało ciekawy, gdyby nie wymowa przerażonych twarzy

— to chyba daleki pogłos ekspresjonizmu. Drugi zanurzony w atmosferze egzystencjalizmu, przedstawia jakby scenę ze sztuk Sartre'a: cztery kobiety oddzielone od siebie i świata czarnym konturem, jakieś ubogie sprzęty; ciemny zgaszony kolor beznadziejności, zamknięte drzwi, emanacja nicości...

— Co do mnie, to w pierwszym raził mnie kolor ciała, jednostajny, tępy ugier i sflaczała kompozycja, ale ten drugi ma świetny rysunek, prosty konsekwentny układ i ten brud, który jest jednak kolorem. Skoro rzekliśmy to wielkie słowo „kolor” — mówił zapalając się — to dostrzegłem tu parę pięknych płócien. Choćby ta pierwsza z brzegu: *Fabryka* Fr. Desnoyer. Impresjonizm nie poszedł w las. Widzi pan to witrażowe nasycenie i przenikanie błękitów — czerwieni, zieleni i żółci. Albo ta *Marokanka* Rogera Limouse, poczęta z ducha Matisse'a, który jak nikt inny głosi radość życia kolorem. Co za soczystość tonu! (Koło nas ktoś mówi: „Gdyby odjęto z tego obrazu kolor, nic by nie zostało”). Mój malarz syczy mi do ucha: — Odejmuwać kolor z obrazu może tylko daltonista albo skończony historyk sztuki. Co za nonsens! Tutaj kolor buduje formę, niech pan spojrzy, jak ten zielony cień — chodzący po sukni z żółci i cynobru — określa postać lepiej niż rysunek. Tej wiedzy malarskiej brak w dużej pracy pani Mottet *Odpozynek wieśniaków*, w której wyjaskrawiony kolor (trochę z Van Gogha, a trochę z Gauguina) idzie osobno, a forma rysunkowa osobno. W środku jajecznicza, ogromna plama żółci rozsada płótno. Natomiast Lucien Fontanarosa uczy nas, że kolor to nie znaczy jaskrawość. Śliczne *Dziecko z rybami* oparł na jednym właściwie kolorze — na brązie. Co za sztuka z tego tępego i nadużytego koloru zrobią taką czarującą martwą naturę! Jaka szeroka gama od żółci przez dźwięczne złocistości do spalonej skórki chleba. Śliczny obraz! Tu wymienilibym Braque'a jako patrona.

A Picasso? Gdzieś nam się podział Picasso. Jakże można go było nie zauważyć dotychczas.

Koło *Masakry na Korei* [*Masakry w Korei*] spora grupa ludzi. Tutaj różnice gustów i temperamentów manifestują się bez osłonek. „To jest okropne” — mówi tęga pani, nie wiadomo, czy o obrazie, czy o przedstawionym na nim fakcie. Jakiś cieniutki dziewczęcy głosik żali się: „Ja wiem, że on nienawidzi i walczy z wrogami ludzkości. I rozumiem, dlaczego żołnierze z plutonu egzekucyjnego mają tułów i głowę z żelaza. Ale znów nie wiem, po co te niewinne ofiary, te kobiety, mają takie brzydkie twarze. Czy on tak mocno kocha, że musi przy tym deformować?” Młody człowiek dowodzi: „Oczywiście nie ma tu mowy o realizmie, ale my bierzemy z niego część ideologiczną, dzięki której obrazy Picassa nie są formalistyczne. Ale wszyscy, którzy go naśladowają, popadają nieuchronnie w formalizm”.

Picasso, to już pozycja historyczna i organizatorom zależało, aby na wystawę spadł splendor nazwisk historycznych. Niestety, ta część żywej tradycji wypadła słabo. Wystawiono słabą akwarelkę Signaca (1863–1935), nienajlepszy olej Marqueta (1875–1947) i dekoracyjną kompozycję Matisse'a (ur. 1869). Jedynie Gromaire († 1892) reprezentowany jest świetnym *Bangorem*, „obrazem do marzenia” (ni to

ruiny katedry, ni to miasto przyszłości). Kompozycja wizyjna o świetnie zestawionych, niepokojących konstrukcjach na tle świetlistych, powietrznych niebieskości i żółci. Ostatni z historycznej grupy, Léger (ur. 1880) dał dużą zgeometryzowaną kompozycję, z twardo zestawionymi czerniami, bielami, błękitami i żółciami. Wplątani są w to robotnicy uszyci z worków. Pod wpływem Légera Bauquier namalował plakatowych *Dokerów*, a Petrova dała przestylizowaną, rozlatującą się, zgiełkliwą kolorystycznie kompozycję, przedstawiającą trzy dziewoje chore na świnkę. Jeszcze, aby wyczerpać wszystkie kierunki i odchylenia, zanotujemy ciekawą malarsko *Konferencję* B. Lorjou. Jest to wielka kpina, satyra bez adresu: Marianna (śliczna biel balowej sukni) uprowadzana przez pana z głową osła i pana z głową świni. Wszystko to niby naiwne, ale w gruncie rzeczy bardzo wyrafinowane.

Ale to wszystko jest tło. Sam rdzeń stanowią neorealiści. Czy można coś ogólnie powiedzieć o ich obrazach? Słyszę głos mego malarza, nie znoszącego syntez za trzy grosze.

— Najciekawsze jest właśnie to, że każdy z nich idzie własną drogą, ryzykuje na swój rachunek. Oczywiście zawsze powołuje się patronów z przeszłości. Neorealiści chcą nawiązać do Le Naina, Chardina, Davida. Gdyby chodziło o tendencje, wymieniałbym De Gallarda i Fougersona w *Martwej naturze górnika* jako tych, którzy walczą z impresjonizmem o obiektywny obraz świata. Obiektywizm — piękne słowo, tylko nie wiadomo, czy na końcu tego słowa znajdzie się nowy Vermeer, czy tylko fotograf. Fougerson... ale niech pan obserwuje zwiedzających. Podchodzą, przyglądają się z bliska, mają ochotę podrapać płótno, aby przekonać się, czy to tylko farba. Wszystko malowane jest prawdziwie: manierka, lampa, kapelusz, pajdy chleba, gazeta, ale ściana z desek jest już chyba prawdziwsza od prawdziwej. Widzi pan, jak ludzie odchodzą od obrazu z uśmiechem, którym nagradza się iluzjonistów.

— Winogrona Apellesa...

— Właśnie. „Wyrażać” i „imitować” to są dwie różne czynności. Prace Lansiaux, Milhau, Venitiena, to znów bezpośredni, ilustratorski sposób malowania, który znajduje usprawiedliwienie w tych oto słowach wstępu do katalogu: „Niegdyś można było myśleć, że delektowanie, budzenie zachwyty jest jedynym celem sztuki i jesteśmy pewni, że będzie to jej celem jutrzejszym. Dziś jednak nie jest ani możliwe, ani dopuszczalne oddawanie się innym wysiłkom twórczym poza tymi, które przynoszą natychmiastowy, bezpośredni pożytek”. Ale pomówmy lepiej o obrazach.

Stoimy przed płótnem Fougersona *Henri Martin*. Olbrzymi obraz pokryty czarną farbą. W środku niewielkie koło latarki oświetla twarz, kraty i założone ręce więźnia.

— Jest to niewątpliwie śmiały w swoim antyartystowskim podejściu i wzruszający obraz — mimo tych przytłaczających czerni oraz tych łuków i kół nudnej kompozycji. Człowiek połknięty przez lokomotywę.

*Budżet* R. Zambaux nie podoba się nam. Drażni nas chaos planów, nie zachowana płaszczyzna, powierzchnia płytkiej, papierowej tapety.

Przed wielkim obrazem R. Singera *14 luty* [1950 r.] w *Nicei* zadzieramy głowy. Rozmiary: 3,5 × 4,5 cm. Neorealiści malują z rozmachem, robią obrazy wielkie jak wieże.

— Niech pan weźmie pod uwagę — mówię do milczącego towarzysza — że malarz jest młody, ma entuzjazm, rozmach, chciał oddać topienie broni z patosem i szczerością przekonywania swoich 22 lat. Tłum żyje, walczy (co prawda także z kompozycją całości). Można tu wypominać różne braki — co najmniej dwie postacie (schylony chłopak i dziewczyna w czerwonej sukni) „wyłażą” z obrazu, ale wyłażą po to, aby wciągnąć obojętnego widza do akcji. Jeżeli bunt artystyczny jest jeszcze nieartykułowany, to bunt moralny jest tu jawny, wołający, może zbyt „na wierzchu”, ale na pewno szczery i bezpośredni.

— „Szczerość, bezpośredniość” — mówi mój znajomy — a nas uczono pośredniości, sztuki aluzji, aby nie mówić „kocham”, ale opisywać, sugerować to uczucie. Czy szczerość może być zasadą, czy jest tylko darem największych — tych naiwnych? Wszyscy artyści przeszłości wydają się nam naiwni. To jest błąd. Naiwnymi byli na pewno: — Homer, Fra Angelico, Bach, ale zresztą była to cecha we wszystkich czasach rzadka. I była to cnota, a nie żadna metoda.

## Aneks G

J. G., *Francuzi rysują Warszawę*, „Świat” 1952, nr 16, s. 6

Gościmy w Warszawie wystawę plastyków francuskich. Jest to wystawa bogata i różnorodna, zarówno jeśli wziąć pod uwagę reprezentowane rodzaje, jak skalę indywidualności i zakres tematyczny. Malarstwo olejne, akwarela, grafika, rysunek, rzeźba i tkanina; prace artystów, którzy stworzyli epokę w malarstwie, (Picasso, Matisse); poetycki pejzaż Marqueta, notatka akwarelowa Signaca...

Wreszcie najmłodszy przedstawiciel plastyki, malarze o zdecydowanych zainteresowaniach społecznych i tendencjach rewolucyjnych, grupujący się wokół Fougersona i Taslitzky’ego, którzy, jak powiada André Wurmser<sup>8</sup>, otwarli drzwi do sztuki ludowi francuskiemu — wprowadzając na nowo i w odmienny sposób zagadnienia zapomniane lub zlekceważone przez większość artystów współczesnych, a przecież żywe jeszcze w ubiegłym stuleciu dzięki dziełom artystów tej miary co David, Delacroix, Courbet, Daumier.

Widzimy tu życie robotnika francuskiego od fragmentów, zdawałoby się ściśle prywatnych, kiedy jego żona biedzi się w swojej kuchni nad ułożeniem budżetu miesięcznego (Zambaux: *Budżet*) poprzez pejzaż przedmieścia paryskiego, dokąd wraca po pracy (Gallard: *Porte de Vanves*) i martwą naturę skomponowaną z przedmiotów, które stanowią ekwipunek robotnika przy pracy (Fougerson: *Trybuna górnicza*) — do postaci będących dziś symbolem jego walki i postawy moralnej (portrety Henri Martina — Fougerson, Taslitzky). Obok tego manifestacje i pochody, wojna

wypowiedziana wojnie (Singer: *14 lutego 1951 w Nicei* — topienie broni amerykańskiej w morzu), satyra na istniejące porządki, okupantów amerykańskich i domorosłych dyktatorów, karykatura polityczna (Lorjou: *Konferencja*, rysunki Mittelberga i Fougerona).

Na wystawę, która spotkała się w Warszawie z żywym zainteresowaniem, przybyła również delegacja artystów francuskich. Wzięli oni udział w zorganizowanej przez Państwowy Instytut Sztuki dyskusji, która podkreśliła wspólne tendencje i cele artystów francuskich i polskich. W referatach i przemówieniach położono akcent na trudności, z jakimi walczyć musi postępowy artysta francuski, często wręcz prześladowany przez czynniki oficjalne, czego najlepszym dowodem jest fakt odrzucenia 7 prac na ostatnim paryskim Salonie Jesiennym. Wysiłek artystów pracujących w takich warunkach nabiera tym większej wagi ideologicznej.

Rysunki, które reprodukujemy, zostały zrobione przez Francuzów w czasie ich wędrówek po Warszawie. Są to notatki ołówkiem, lub piórem, bezpośrednie impresje z rzeczy widzianych. Przewijają się tu najczęściej fragmenty odbudowującego się miasta — architektura zabytkowa lub nowa — to właśnie, co stanowi o typowości pejzażu warszawskiego, tak atrakcyjnego dla artystów naszych i obcych.

## Aneks H

Stefan Henel, *Sztuka, która podjęła walkę... Współczesna plastyka francuska w „Zachęcie”*, „Express Wieczorny” 1952, nr 77, s. 3

Sztuka musi wybierać pomiędzy przeszłością a przyszłością, pomiędzy wyzyskiwaczami i wyzyskiwanymi...” Tak pisze Jean Fréville we wstępie do cyklu prac malarzskich Fougerona *Le Pays des mines*. Z narodem, za pokojem, pod przewodnictwem klasy robotniczej — przeciwko burżuazji, albo z burżuazją, imperialistami — przeciwko narodowi i ludzkości. Tak stoi dziś to zagadnienie na całym świecie. Tak też stoi ono w całej ostrości przed sztuką francuską.

### FORMALIŚCI NIE ODRÓŻNIAJĄ...

Długo głosiła burżuazja wygodną dla niej legendę o rzekomej „rewolucyjności” sztuki formalistycznej (zniekształcającej prawdę o życiu). Legendzie tej sprzyjał fakt, iż poszczególni (postępowi z przekonań) artyści pojmowali w pewnym okresie formalizm jako wyraz swego buntu przeciwko kapitalistycznej rzeczywistości. Ale uczciwe pobudki zwiody ich na bezdroża sztuki dalekiej od ludu. Dzieła formalistów ugruntowujące psychozę strachu i beznadziejności, głoszące burżuazyjną „teoryjkę” o demoralizacji człowieka „w ogóle”, tzn. każdego człowieka — straciły swój kontakt z odbiorcą, stały się obce dla ludu. Zaspokajały co najwyżej niezdrowe podniety zdegenerowanych burżujów.

„Formaliści nie odróżniają — pisze znakomity radziecki historyk i teoretyk sztuki W. S. Kemenow<sup>9</sup> — amoralnych indywiduów o niskich, zwierzęcych instynktach, jak wypasieni na pośpiesznych zbrojeniach i wojennych dochodach bankierzy i przemysłowcy — od wielkich sił ludu, sił walczących przeciwko reakcji, faszyzmowi i wojnie.

Warto tu przytoczyć rozmowę dwóch artystów (opublikowaną w „Lettres Françaises” 20 maja 1948 r.). Pewien rzeźbiarz radziecki odwiedził pracownię znanego artysty paryskiego, słynnego z deformowania ludzkich ciał.

— Czy podobają się panu moje dzieła? — pyta artysta gościa

— Nie — odpowiada ten ze szczerością. — Uważam, że nikt nie ma prawa tak oszpecać ludzkiej twarzy...

— Ależ to dlatego, ażeby skuteczniej zwyciężać burżuazja. Należy, aby zobaczyli swą potworność — odpowiada zmieszany artysta

— Tak, tak... to znaczy, że pan jednak pracuje dla burżuazji, chociaż walczy pan z nim. Bardzo szkoda, że tak jest.

### „WOLNOŚĆ TWÓRCZA”

Nic więc dziwnego, że dopóki André Fougeron tworzył formalistyczne obrazy, chór burżuazyjnych krytyków całego świata zachwycał się jego twórczością. Uznawał ją za wspaniałą i „rewolucyjną”. Gdy jednak Fougeron sięgnął w temacie do spraw, którymi żyje naród i skupił wokół siebie ambitną grupę „młodych realistów” — zaczęto trąbić na alarm, że zdradził „wolność twórczą”. Gdyż wszelkie artystyczne mistyfikatorstwo i kręctwo, urojenie i blaga, wszystko co odwraca uwagę widza od prawdziwych problemów życia i bytu — nazywa burżuazja „wolnością twórczą”. Jest to cyniczna obelga rzucona sztuce, której olbrzymią siłą społecznego oddziaływania burżuazja w pełni docenia i usiłuje (posługując się formalizmem) wbić swój klin dywersji ideologicznej pomiędzy twórców i odbiorców sztuki. Najście policji paryskiej na Salon Jesienny i usunięcie z wystawy obrazów o treści patriotycznej, które dziś m.in. widnieją w Zachęcie, ukazuje jej przerażone oblicze — tym razem już — bez maski.

### SZTUKA MUSI WYBIERAĆ

Sztuka musi wybierać. Zwrot ku realizmowi (jaki dokonuje się w sztuce francuskiej od 1949 r.) świadczy, że wybór został już dokonany. Realizm francuski przebiega innymi od naszych drogami, tak jak różne od naszych są społeczno-polityczne warunki, w jakich się kształtuje.

Mimo że nosi jeszcze znamiona formalizmu, przeoruje on jałową, skamieniałą grudę i wyrasta jak młode drzewo przy usychającym bezpotomnie skarłałym krzewie formalizmu. Młody realizm przywraca malarstwu historię Francji, a krajobrazowi ojczyzny — jego kolory. Przede wszystkim jednak przywraca ludowi poznańczo-sprawdzalną i bliską mu treść (zaczerpniętą z życia) i wyraża ją w twórczej, nawiązującej do wiekowej tradycji formie.

## ZWYCIĘSTWO REALIZMU

Kolor — piękny, czysty kolor, śmiała i szlachetna kompozycja, która ostała się w obrazach Taslitzky'ego, Miaillhe, Roche'a, Fougerona, Thompsona, Zambaux — udowadnia raz jeszcze, że dzieła zwracające się ku realizmowi nie tracą niczego z najcenniejszych formalnych zdobyczy, jakie wypracował warsztat artysty w ciągu wieków rozwoju sztuki. *Henri Martin* (Taslitzky), *Zebranie komórki partyjnej* (Miaillhe), rysunki Fougerona, Mittelberga — to dzieła głęboko ideowe i świetne formalnie. Martwe natury Roche'a i Thompsona, krajobrazy de Gallarda i Marqueta — to pyszne, realistyczne malarstwo.

Polskiego widza uderzy być może pesymizm postaci, karykaturalność gestów, a nawet deformacja ciał (jak u Spitzera), umowność i płaskość postaci (Zambaux i Gracies), zdziwi — plakatowość obrazu (Bauquier) lub wręcz zbliżanie go do podmalowanej grafiki (Léger) czy dekoracyjnej tkaniny (Petrova)... Nie dziwmy się. Realizm francuski wyrasta w trudnej codziennej walce z lawiną szmiry zamerykanizowanej „kultury” i zdążając po własnej drodze, popełnia sobie właściwe pomyłki. Młodzi realisci skupieni wokół Fougerona chcą służyć narodowi i ludzkości. Cel ich określają piękne słowa największego współczesnego poety Francji Pawła [Paula] Éluarda w artykule dołączonym do katalogu wystawy *W służbie im oddamy wszystkim nasz rozum i wszystka miłość, jaką w sobie nosimy*. Śladami młodych realistów idą coraz nowi artyści, widząc w tej sztuce ratunek honoru i wielkości Francji, jej wolności, niepodległości i pokoju. Dlatego sztuka ich jest sztuką przeszłości — sztuką, która zwycięży.

## Aneks I

Nina Gubrynowicz, *Plastycy francuscy w walce o pokój i postęp. Refleksje na marginesie wystawy*, „Głos Pracy” 1952, nr 122, s. 4

Wystawa współczesnej plastyki francuskiej, którą oglądaliśmy w Warszawie w Zachęcie, dała częściowy przegląd dorobku postępowych plastyków francuskich. Będzie ona wznowiona w tym roku w pełniejszych rozmiarach, co umożliwi sprawdzenie naszych obserwacji i wniosków.

Aby w pełni docenić i zrozumieć wartość ideologiczną i artystyczną pokazanych już eksponatów, należy zdać sobie sprawę z warunków, w jakich powstaje i kształtuje się postępową sztuką we Francji. Podczas gdy u nas artyści-plastycy mogą śmiało realizować postulaty realizmu socjalistycznego w sztuce, to we Francji postępową sztuką kształtuje się w warunkach niezwykle trudnych, w walce z anglo-amerykańską ekonomiczną, polityczną i pseudo-kulturalną agresją.

Odmiennność warunków politycznych wpływa na różny od naszego charakter współczesnej sztuki francuskiej. W oparciu o apel sztokholmski sztuka postępowych artystów francuskich zwraca się do jak najszerszych mas społeczeństwa — celem zdobycia ich dla nowych ideałów: walki o pokój i walki z anglo-amerykańskim

imperializmem. Stawiając mocno postulat sztuki narodowej w oparciu o najlepsze narodowe tradycje postępowe, sztuka francuska musi sama jeszcze walczyć o pełne przyswojenie sobie realistycznych środków wyrazu.

#### ZRYWAJĄ Z HASŁEM „SZTUKA DLA SZTUKI”

Obciążenie formalistyczne samych artystów oraz długoletnie przyzwyczajenie społeczeństwa do sztuki beztreściowej, wysuwającej na plan pierwszy zagadnienia formalne, utrudnia artystom-plastykom zdobycie takich środków wyrazu, które by najlepiej wyrażały nową postępową treść. Stąd częsta rozbieżność między tym, co artysta chciał wyrazić i tym, jak wyraził. Słusznie określił wystawę jeden z licznych jej widzów, mówiąc: „Artyści francuscy myślą dobrze, ale nie bardzo jeszcze umieją to przedstawiać”.

Jednak najważniejszym osiągnięciem jest zerwanie z hasłem „sztuka dla sztuki” i zmiana adresata, dla którego sztuka jest przeznaczona. Postępowa sztuka francuska zwraca się bowiem już nie do wybranej elity burżuazyjnej, ale do całego społeczeństwa francuskiego.

#### SUGESTYWNA SIŁA

Wystawę francuską można było chwalić, można było i krytykować, jednakże nie można było pozostawać wobec niej obojętnym. Emocjonalne podejście postępowych artystów-plastyków wobec przedstawionej rzeczywistości narzuca się widzowi, zmusza go do uwagi, wzbudza jego zainteresowanie. Postępowa treść wielu dzieł, w szczególności Fougersona, Picassa i Singera, głęboka przeżyta i szczerze odczuta przez postępowych artystów, przemawiała do nas bogactwem kolorytu, harmonią tonów i barw. Ta sugestywna siła postępowej sztuki francuskiej starającej się zdobyć masy dla nowych ideałów, musiała zaniepokoić sfery rządzące we Francji. Widząc w niej niebezpieczeństwo dla panującego ustroju, spowodowały one zdjęcie przez policję 7 obrazów z Salonu Jesiennego w Paryżu. Te obrazy, w których twórcy z niesłychaną odwagą formułowali wrogie rządowi postulaty, mieliśmy okazję oglądać w „Zachęcie”.

Wystawa obnażyła z jednej strony sprzeczności panującego ustroju kapitalistycznego, z drugiej strony nawoływała wyraźnie do walki z anglo-amerykańską agresją. Niesprawiedliwość panującego ustroju ujawniały takie obrazy, jak *Wyzykiwacze Piotra* [Pierre'a] Duponta, *Hołd zamordowanemu w Chateaubriant* Waltera Spitzera oraz liczne rysunki. Krytyka panującego ustroju przybrała ostrą formę protestu w obrazach: *Henryk Martin w więzieniu* [Henri Martin] Fougersona i *14 luty 1950 r. w Nicei* Gérarda Singera. Obrazy te to wyraźny krok naprzód sztuki francuskiej na drodze do realizmu socjalistycznego.

#### WALKA O POKÓJ

Walka z anglo-amerykańską agresją zarówno polityczną, jak i ekonomiczną oraz z hasłami rzucanymi przez reakcyjny obóz państw imperialistycznych przejawiała się nie tylko



w malarstwie, ale i w rysunkach, zwłaszcza Fougerona, Taslitzky'ego i Mittelberga. Do walki z rasizmem wyraźnie nawołuje wstrząsający rysunek Jana [Louisa] Mittelberga.

Silną bronią w walce z przeciwnikiem jest ośmieszanie wroga przy pomocy karykatury politycznej, jak np. w rysunkach Effla: *Pomoc amerykańska*, *Zagadka Sfinksa*, *Hieroglify* i *Franco*. Opinię o szlachetnych intencjach imperialistycznych konferencji wyraził dosadnie Bernard Lorjou, przedstawiając w swym obrazie obrady w formie karnawałowej maskarady.

W odpowiedzi na hasła wojenne, rzucane przez anglo-amerykańskich imperialistów, wielu artystów wzywa szerokie masy społeczeństwa do walki o pokój. Szczególną wagę zwracał obraz Nadii Petrowej *Pokój*, a jeszcze silniej Pabla Picassa *Masakra na Korei* [*Masakra w Korei*].

Wiara w lepsze jutro wyraziła się najsilniej w obrazie Fougerona *Chwała Marcelowi Cachin* [*Hołd Marcelowi Cachin*]. Na obrazie tym Marcel Cachin przedstawiony jest w otoczeniu młodzieży. Ideologiczną treść tego dzieła dałoby się zamknąć w zdaniu: „Przyszłość Francji to jej rewolucyjna młodzież”. Wiara w młodzież przebijająca w obrazach wielu innych artystów.

Tematyka współczesnej plastyki francuskiej nie ogranicza się tylko do wydarzeń politycznych. Szereg dzieł przedstawia pejzaż francuski, martwą naturę, wnętrza mieszkalne. Piękne tkaniny Picarta le Doux nawiązują do najlepszych rodzimych tradycji tej gałęzi sztuki.

Mimo odmienności etapu, na jakim — w porównaniu z naszą — znajduje się sztuka francuska, łatwo uchwycić wspólne nam i im ideały, o które walczy cały obóz postępu, choć różnymi środkami i w różnych warunkach.

Te ideały — to sprawiedliwość społeczna, to utrwalanie pokoju na świecie.

## Aneks J

H. S., *Współczesna plastyka francuska*, „Słowo Powszechne” 1952, nr 80, s. 4

Wystawa współczesnej plastyki francuskiej, mieszcząca się w salach Zachęty zapoznaje nas z twórczością francuskich artystów postępowych. Z przyjemnością stwierdzamy ogromną różnorodność warsztatów pracy i metod twórczych. Przede wszystkim rzuca się w oczy duży stopień samodzielności artystycznej, który pozwala powiedzieć, że dominującą cechą wystawionych obecnie w Warszawie dzieł francuskich jest śmiałość w samodzielnym poszukiwaniu własnych dróg, w kryształowaniu się indywidualnych postaw twórczych.

Trudno sądzić o dalszej linii rozwoju postępowej plastyki francuskiej, jednakże już teraz nie ulega wątpliwości, że skłania się ona ku realizmowi, że realizm będzie punktem wyjścia dla wszelkich nowych założeń, koncepcji i spekulacji. Poprzez skrajnie różne założenia, od pedantycznego naturalizmu po wyraźnie

formalistyczne rozwiązania ukazuje wystawa konkretne, zdecydowane zainteresowanie się człowiekiem, jego trudnościami, ideami, przeżyciami, psychiką i środowiskiem. Nie są to wprawdzie jakieś zupełnie nowe metody twórcze, trudno mówić o nowatorstwie formy, jednak wyraźnie zaznacza się konsekwencja w realizowaniu określonych postulatów.

Polskiego widza nawykłego do świadomego operowania pewnymi wypróbowanymi zestawieniami kolorystycznymi, które aż nad to dobrze i nadto długo zdawały egzamin w historii malarstwa, co najmniej zaskakują naturalistycznie traktowane, „wyślizgane” sylwetki figuralnych kompozycji. Jednakże dobrze się stało, że i tego rodzaju eksperymentujące malarstwo istnieje, że francuscy plastycy śmiało sięgają po wszelkie formy własnego środka wyrazu, zarzucając posłuch wobec uświęconego kanonu, konwencji czy nawet trwałych dziedzictw estetycznych. Ta śmiałość i energia poszukiwań dowodzi tylko żywotności francuskiej sztuki.

Wystawa obok świetnej kompozycji Luciena Fontanarosa *Dziecko z rybami*, odznaczającej się wyszukany, szlachetnym kolorytem, pokazuje także *Masakrę w Korei* Pabla Picassa, mocno przemawiającą niesamowitym nastrojem sugerowanym przez formę. Dwa zupełnie różne płótna, w treści jak i w środkach wyrazu, pozostawiają na widzu trwałe wrażenie, szlachetniejsze i mocniejsze niż przy oglądaniu efektownego, wielkiego rozmiarami obrazu Singer Gérard: *14 luty 1950 r. w Nicei*.

Atrakcyjnie pomyślane tkaniny, odbiegają przez formę i koloryt od artystycznych tkanin naszych plastyków, budzą jedynie zastrzeżenia samą techniką wykonania, wskutek której są trochę za „fabryczne”, zbyt zbliżone do kompozycji np. obrazu olejnego. Nie widać w nich specyficznej faktury tkanin.

Rzeźba przedstawia się bardziej jednolicie. Wysoko jej poziom reprezentuje między innymi doskonałe popiersie Eugénie Cotton Auricoste’a.

## Aneks K

Maria Borowik, *Gérard Singer na ASP, „Po Prostu”* 1952, nr 19, s. 7

Aula wypełniona po brzegi. Studenci warszawskiej Akademii Sztuk Plastycznych będą gościć u siebie młodego malarza francuskiego Gérarda Singera. Siedzimy podnieceni oczekiwaniem, mimo woli każdemu z nas przychodzi na myśl niezatarte wspomnienia wieczoru spędzonego z plastykami radzieckimi tow. Nidosziwinem i tow. Jabłońską. Jakimż okaże się to spotkanie?

Na salę w towarzystwie prorektora Łyżwańskiego wchodzi młody mężczyzna. — Tak, to on — Gérard Singer. Jego czarne oczy bystro i przyjaźnie patrzą na nas. Witamy go burzą oklasków. Singer jest tym wyraźnie zaskoczony. Nie oczekiwał takiego przyjęcia. Nie miał możliwości oswoić się z tym, on postępowy malarz w burżuazyjnej Francji. Jest mile zdziwiony, ze wzruszeniem dziękuje nam za tak gorące

powitanie. Mówi, że jest zachwycony Warszawą, rozmachem i tempem odbudowy — wreszcie naszą „wspaniałą szkołą” — jak powiedział.

Gérard Singer jest taki bezpośredni, tak bliski. Wydaje nam się, że go już znamy od dawna. Zасыpujemy go gradem pytań. Koleżanki pełniące funkcje tłumaczek nie mogą nadążyć z przekładaniem ich na język francuski. Chcemy się dowiedzieć, w jakich warunkach uczą się nasi koledzy i koleżanki z Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu, jak pracują postępowi malarze francuscy, jaki jest stosunek narodu francuskiego do sztuki, wreszcie chcemy wiedzieć dużo o samym artyście.

Singer opowiada z oburzeniem o polityce imperialistów, o mamieniu społeczeństwa francuskiego najskrajniejszą, bezmyślną, bezduszną abstrakcją, której nie można nazwać sztuką. Mówi w jak bardzo ciężkich warunkach studiuje młodzież pozbawiona pomocy ze strony burżuazyjnego rządu, w którego interesach nie leży upowszechnienie nauki. By móc uczyć się w Akademii, trzeba oczywiście tworzyć kicze formalistyczne wbrew swym poglądom i przekonaniom.

Gérard mówił dalej o ciężkiej i żmudnej walce plastyki francuskiej z formalizmem i bezideowością. Postępowi malarze francuscy szykanowani przez władze mogą malować to, co czują i jak czują tylko we własnych pracowniach, które są najczęściej malutkie i niewygodne i w takich właśnie pracowniach rodzi się nowa, postępowa sztuka.

Wreszcie Singer zachęcony przez nas mówi parę słów o sobie, o swojej pracy. Opowiada historię powstania *14 février* [14 luty 1950 r. w Nicei] — obrazu, który teraz oglądamy w Zachęcie. Zatopienie w2 przez nicejskich robotników portowych, fakt, który stał się wielką, masową manifestacją mimo zbrojnej interwencji policji — oto temat tego olbrzymiego dzieła. Artysta sam porwany entuzjazmem robotników chce wciągnąć patrzących w akcję obrazu, chce by nie byli tylko mniej lub więcej obojętnymi widzami, lecz stali się częścią obrazu, uczestnikami nicejskiej manifestacji.

Czas ucieka, zbliża się rozstanie. Przekazujemy sympatycznemu malarzowi braterskie pozdrowienie dla młodych postępowych plastyków francuskich, najgorętsze życzenie zwycięskiej walki. Singer jest wzruszony. Dziękuję nam. Przerzywamy mu niemilknięcymi oklaskami. „Niech żyje sztuka realizmu socjalistycznego! Niech żyją postępowi plastycy francuscy! Niech żyje Maurice Thorez!” Śpiewamy Międzynarodówkę. Gérard śpiewa z nami.

Żegnamy Singera otoczywszy go zwartym kołem. Jaka szkoda, że jutro odjeżdża. Gérard Singer mówi, że jesteśmy szczęśliwi, mogąc uczyć się i tworzyć w takich warunkach, jakie dała nam Polska Ludowa. Ktoś pół żartem powiedział: „Zostań z nami!”

— Nie — zaprzecza żywo malarz francuski — to nie byłoby słuszne. Ma rację, jego miejsce jest tam, w Paryżu, w szeregach walczącej młodzieży francuskiej.

Minęły godziny spędzone z Singerem, minęły chwile pożegnania, ale na zawsze pozostaną w pamięci zadzierzgnięte tego wieczoru braterskie więzy i wspólna droga, wspólna walka o realizm socjalistyczny, wspólna walka o pokój.

## Aneks L

Louis Aragon, *Malowanie przestało być zabawą. Sztuka a uczucie narodowe*, przeł. Władysława Jaworska, „Nowa Kultura” 1951, nr 51/52, s. 10–11

A więc rząd — żeby tak jednym słowem określić władzę, która rezyduje na Polach Elizejskich, na ulicy Grenelle czy w Cité — kazał we wtorek 6 listopada 1951 roku, podczas wizyty prezydenta zdjęć siedem płócien ze ścian Salonu Jesiennego, zawieszonych tam na podstawie decyzji Jury. Były to obrazy Anny Marii [Marie-Anne] Lansiaux, Jana [Jean] Milhau, Juliana Sorela, Berbériana, Borisa Taslitzky’ego, Bauquiera i Gérarda Singera. Wiadomo, jakie wzburzenie wywołał ten fakt bez precedensu w dniu otwarcia wystawy i jeszcze nazajutrz wśród publiczności zwiedzającej Salon oraz w kołach artystycznych, jak poruszył najszerzą opinię publiczną. Protesty przybrały taki charakter i rozmiary, że po czterech dniach, tzn. w sobotę 10 listopada rząd w osobie wiceministra Sztuk Pięknych kazał w południe zawiesić z powrotem pięć obrazów, a mianowicie obraz Anny Marii [Marie-Anne] Lansiaux, Jana [Jean] Milhau, Berbériana, Sorela i Taslitzky’ego. Zakaz nie został odwołany w odniesieniu do płócien Bauquiera i Singera.

O godz. 17-ej jednak ta sama „władza” kazała ponownie zdjęć prace Sorela, Berbériana i Taslitzkiego. A zatem z siedmiu zakwestionowanych w pierwszym dniu płócien — wiszą dwa: *Maurice Thorez czuje się lepiej* [*Maurice Thorez wraca do zdrowia*] Jana [Jean] Milhau i *Pierwszy Maja* [*Pochód pierwszomajowy*] Anny Marii [Marie-Anne] Lansiaux.

Oto jak wyglądają nagie fakty.

Opinia publiczna, dzienniki od „Parisien”, „Liberté” do „Humanité”, najwięksi francuscy artyści, jury Salonu Jesiennego, które zezwoliło na powieszenie tabliczek na miejsce zdjętych obrazów, „Niezależni” przez usta swego prezesa malarza Neillot<sup>10</sup> — wszyscy są zgodni co do tego, by uznać ten czyn rządu za akt samowoli.

Nazajutrz po otwarciu wystawy kilka anonimowych notatek w prasie inspirowanych przez czynniki oficjalne usiłowało, jeżeli nie usprawiedliwić, to przynajmniej wytłumaczyć to zajście. Troska, z jaką podjęto starania, aby wyłączyć z całej sprawy osobę prezydenta Republiki i podsunąć mu słowa Poncjusza Piłata, których bynajmniej nie zdementował, zdradza zamieszanie, które dotarło aż do Pól Elizejskich, a które zostało wywołane wzburzeniem opinii francuskiej.

A jednak nie powołano się na żaden przepis prawny, na żadną ustawę, która mogłaby odwrócić oskarżenia rzucane zewsząd rządowi w sprawie tego aktu samowoli. Można było spotkać w prasie głosy, jakoby istniało jakieś „zarządzenie prawne” pozwalające na zdejmowanie z wystaw obrazów, które obrażają uczucie narodowe, ale nie dano żadnych dokładnych wyjaśnień ani co do daty, ani brzmienia, ani pochodzenia tego „zarządzenia”. Jeżeli się przyjmie nawet ten punkt widzenia, to

należałoby sądzić, że skoro obrazy Anny Marie [Marie-Anne] Lansiaux i Jana [Jeana] Milhau, które obrażały „uczucie narodowe” od wtorku do soboty w południe, a nie zmieniły się w międzyczasie — musiało w tych czterech dniach ulec zmianie „uczucie narodowe”. Co do obrazów Taslitzky’ego, Berbériana, Singera i Sorela, to wiceminister Sztuk Pięknych, wyroczenia w sprawach „uczucia narodowego”, mógł je uznać w sobotę w południe za dzieła nie naruszające wyżej wymienionego uczucia: ale pięć godzin później, po złożeniu gratulacji autorom, tenże wiceminister został na nowo dotknięty w swym „uczuciu narodowym” przez owe malowidła. Lub może, umówmy się, człowiek, który ma poruczoną pieczę nad sztuką w ministerstwie, nie był w stanie samodzielnie zdecydować, co przypuszczalnie mogłoby oburzyć przeciętnego widza na Salonie i że wreszcie nie mogąc odczytać malowideł bez czyjejs pomocy — znalazł między godziną 12 a 17 kogoś, kto celem wyjaśnienia, pięknie mu całą rzecz, jak to się mówi, „odmalował”.

Groteską jest ta samowola — ale czyż nie jesteśmy przyzwyczajeni, że te rzeczy idą w parze?

Pan wiceminister Sztuk Pięknych sam zorientował się, o co chodzi w obrazach Singera i Bauquiera. Co do Singera, zrozumiał on, że chodzi tu o manifestację w Nicei, gdzie ludność miasta wrzuciła do morza ładunek vz. Co do Bauquiera, to ten był tak uprzejmy, że umieścił nad strajkującymi robotnikami portowymi napis: „Ani jednego statku do Indochin!”<sup>11</sup>. Proszę sobie wyobrazić, że p. wiceminister umie czytać! Na płótnie Taslitzky’ego dokładnie widział funkcjonariuszy CRS<sup>12</sup> w walce z robotnikami na tle statku oraz psy puszczane przez policję na robotników — to jednak widać nie zaniepokoiło go, dopóki się nie dowiedział, że akcja rozgrywa się w roku 1949 w Port-de-Bouc. Jest dowiedzione, że pan prefekt, wydający kilka dni temu zarządzenia na Salonie, był to prefekt z Bouches-du-Rhône, który nie był tak zupełnie bez winy w tej sprawie. Sądząc, że rzecz dzieje się w Hawrze, w La Rochelle czy w Dunkierce — p. wiceminister nie widział w tym nic złego i jego „uczucie narodowe” nie sprzeciwiło się ponownemu zawieszeniu obrazu Borysa Taslitzky’ego, malarza, który ozdabiał kiedyś baraki w obozie Saint-Sulpice-la-Pointe pod bokiem milicjantów, a potem potrafił nawet w Buchenwaldzie zrobić szkic wielkiego wstrząsającego obrazu, który znajduje się w Musée d’Art Moderne na quai de Tokio w Paryżu. Pan wiceminister nie był również oburzony płótnem Berbériana; wydaje się, że tu raczej nazwisko autora niż jego dzieło zasługiwało na naganę. Warto by spytać, dlaczego wreszcie p. wiceminister, który nie poznał, że to jest Port-de-Bouc, nie zwrócił również dostatecznej uwagi na podpis Berbériana, a nawet skarżył się, że ukryto go przed nim, tak jak ukryto przed nim rzekomo tożsamość osoby Henri Martina. Płótno Juliana Sorela przedstawia więźnia — każdy widzi, że jest to portret. Można bez przeszkód wystawiać portrety więźniów, każdego więźnia, bez względu na powód skazania go na więzienie. To nie obrazi „uczucia narodowego” p. wiceministra. Jeżeli to jednak dotyczy Henri Martina — to sprawa wygląda zupełnie inaczej. Nie

ma ustawy, która by zabraniała wystawiania portretu wszystkich innych więźniów. Ale Henri Martin stanowi wyjątek. To budzi wątpliwości. Ustawa stworzona dla jednego człowieka nazywa się w dobrej francuszczyźnie aktem samowoli.

Pomimo wszystko p. wiceminister robi dobrą minę; nie wiedział — oświadcza — że ten więzień to Henri Martin. A nam się wydawało, że p. wiceminister umie czytać. Od czterech dnia cała prasa komentowała ten fakt, starając się właśnie wyjaśnić arbitralność rządu. Fakt ten został również upamiętniony w katalogu Salonu Jesiennego; na kartonie zawieszonym na ścianie Salonu Jesiennego, na miejscu usuniętego płótna było również napisane wyraźnymi literami: (Borys Taslitzky: *Portret Henri Martina* usunięty na rozkaz rządu). Wszyscy wiedzieli, że to był portret Henri Martina, ale nie wiedział tego p. wiceminister Sztuk Pięknych, pełnomocnik do tych zagadnień. Nasuwa się nawet pytanie, w jakiej formie był wymieniony ten portret na małej liście siedmiu obrazów, którą p. prefekt policji miał w rękę w ubiegły wtorek rano, gdy przybył w towarzystwie p. Prezydenta Republiki, p. Ministra i Wiceministra Oświaty Narodowej, ażeby zarządzić zdjęcie tych siedmiu obrazów.

Ale zostawmy już tego pseudodygnitarza, jego nieświadomość i zmienność jego poglądów. Chodzi o rzecz znacznie poważniejszą, chodzi o uczucie narodowe. Tym razem bez cudzysłowów.

Ale czyje uczucie narodowe? Otóż tego właśnie się nam nie mówi.

Słowo narodowy, idea narodu, to są rzeczy, z których nie wypada żartować. Niewątpliwie, że teraz w dzienniku, który od dwóch lat wydaje Skorzeny<sup>13</sup> i niemieccy generałowie — pan generał Béthouart<sup>14</sup>, dysponując władzą, która we Francji nadają gwiazdki na rękawie — próbował przedstawić patriotyzm narodowości i oświadczył, że obecnie tylko komuniści są nacjonalistami, ponieważ kieruje tym Kreml. Słowo narodowy, idea narodu dla nas, Francuzów, nasza nieugięta wola zachowania niepodległości, nasze postanowienie zachowania oblicza naszego kraju, to nasze tradycje wojskowe, tradycje zdecydowanie wrogie temu, by armią francuską dowodził obcy generał. Słowo narodowy, idea narodu — to są rzeczy, które nie zginą, dopóki Francja nie zginie. Zatrzymajmy się więc nad znaczeniem, w jakim tych słów używa nasz rząd.

Są to słowa poważne i nie wolno ich używać, nie mając pewności, co one zawierają. Kiedy słowo jest bez pokrycia, pomysłowi ludzie mogą mu podstawić słowo wprost przeciwne. Tak np. przeżywalismy niedawno rewolucję narodową, która wcale nie była rewolucją, lecz poddaniem się najeźdźcy. Mówiło się również pomoc narodowa, kawa narodowa; w pierwszym wypadków było to akcja policyjna na korzyść zdrajców Vichy, w drugim używano słowa narodowa, ponieważ to nie była kawa, lecz jęczmień czy żyto. Patriotyzm Pétaina narzucał taką narodowość. A co narzuca patriotyzm, który — według twierdzenia naszego generała — przeciwstawia się narodowości i który określa się paktami atlantyckimi?

Trzeba przyznać, że uczucie narodowe, w świetle tej analizy, nie zostało urażone ani przez *Pierwszy Maja* [*Pochód pierwszomajowy*] ani przez *Sprzedaj*

*l'Humanité* [Maurice Thorez wraca do zdrowia], gdzie jest napisane, że Maurice Thorez czuje się lepiej. Przeciwnie, w ostatnich wiadomościach mieliśmy się podobno dowiedzieć, że uczucie narodowe nie będzie tolerowało dezaprobaty wojny w Indochinach, nazywanej powszechnie brudną wojną nie tylko przez „Humanité” czy „Libération”, ale również przez „Franc-Tireur”, „Populaire”, „Temoignage chrétien” i inne wyznaniowe organy katolickie, protestanckie czy izraelskie. Wiadomo, że w procesie tulońskim wojskowi sędziowie, francuscy oficerowie, byli podzieleni w sprawie Henri Martina — człowieka, który uważał, że honor narodowy i interes narodowy Francji wymaga zaprzestania brudnej wojny<sup>15</sup> — człowieka, który został skazany tylko za zbrodnię wypowiedzenia tego poglądu. Chce się nam wmówić, że uczucie narodowe, tak samo jak nie może znieść obrazu Bauquiera, nie może również znieść portretu zwykłego, statecznego portretu Henri Martina w ubraniu kryminalisty. Czyżby uczucie narodowe zbuntowało się na widok Henri Martina tak ubranego? Jeśli chodzi o uczucie narodowe tych, którzy w czerwcu i październiku głosowali przeciwko brudnej wojnie, którzy w grupie o wiele liczniejszej mogli liczyć na jeden i ten sam program, uczucie narodowe tych ludzi jest podrażnione nie widokiem portretu Henri Martina jako więźnia, lecz faktem, że z Henri Martina zrobiono więźnia.

Uczucie narodowe jest to uczucie wspólne wielu rodzinom, które jak wiadomo składają się nawet na naród. Rząd nie może nazwać narodowym uczucia jednej części narodu, gdyż jest to sprawa, co do której właśnie naród jest podzielony. Jest rzeczą żalostną, że musi się mówić o tak prostych rzeczach. W każdym bądź razie najwyższe zamieszanie, któremu władze rządowe dały wyraz w ostatnich dniach wskazuje, iż nie u nich szukać nam znaczenia narodowości.

Czyż nie jest znamienne, że socjalista Baylot, który jest prefektem policji, gdy jednocześnie w Pałacu Elizejskim zasiada jego towarzysz partyjny — uznał wraz z całym rządem, tak jakby to zrobił jego poprzednik Jean Chiappe, który skończył swą karierę na usługach Vichy, że zwykłe wywołanie 1-go Maja jest obrazą uczucia narodowego? Że się do tego powróciło po czterech dniach namysłu — nie poprawia sytuacji; ci sami profesorowie uczucia narodowego, którzy tak bardzo się pomylili we wtorek, nagle uznali to za nieodpowiednie, a ich „błąd” naświetla w szczególny sposób „prawdę” narodową, tak jak nam ją przedstawiono w sobotę w południe i o godz. 5-ej.

Jakim prawem panowie Ministrowie, Wiceminister i Prefekt określają uczucie narodowe, wykreślając zeń uczucia milionów Francuzów? Takie postępowanie jest dokładnym powtórzeniem działalności „Action Française”<sup>16</sup>, rządu Vichy, tych wszystkich ludzi, którzy usiłowali i usiłują jakąś abstrakcyjną i pseudo-filozoficzną ideę Francji przeciwstawić tej rzeczywistości z krwi i ciała, jaką są Francuzi. Ci ludzie mogą powiewać trójkolorowym sztandarem, mieć ojczyznę na ustach, ale w omawianiu uczucia narodowego krępuje ich naród, lud francuski; a właśnie oni roszczą sobie pretensje do kierowania Francją, decydowania o jej losach

i przykrywania się jej imieniem, nakładając jednocześnie Francuzom kaganiec na usta. Nigdy się to nie udawało. Obawiam się, że i tym razem źle się to skończy.

Ponieważ jednak ci panowie pierwsi zaczęli nam mówić o tym, co obraża uczucie narodowe Francuzów — więc pomówmy o tym.

Tym, co obraża uczucie narodowe Francuzów, nie może być fakt wystawienia obrazów w Grand Palais. Francuzi są na ogół dumni z dotychczas istniejącej wolności we Francji, z której artyści korzystali aż do przyjścia panów André Marie<sup>17</sup>, Baylota i innych wicewładz pod prezydenturą Auriola<sup>18</sup>. Francuzi są dotknięci w swym uczuciu narodowym na widok policjantów wkraczających na wystawę malarstwa. Bez względu na charakter inkryminowanych malowideł, bez względu na smak estetyczny, czy zapatrywania polityczne — Francuzi dali temu wyraz w ostatnich dniach.

To, co obraża uczucie narodowe Francuzów, nie bywa zazwyczaj przedmiotem tyłu zabiegów ze strony wyższych czy niższych władz. To, co obraża uczucie narodowe Francuzów, to np. widok kliki Vichy składającej honory w Nôtre-Dame staremu zdrajcy Pétainowi<sup>19</sup>, podczas gdy funkcjonariusze tego samego prefekta policji, który wydawał zarządzenia na Salonie Jesiennym, biją na placu przed kościołem pałkami uczestników ruchu oporu, którzy przyszli zademonstrować, że Francuzi nie mają tak krótkiej pamięci.

Obraża uczucie narodowe Francuzów widok policji p. Baylot, która z okazji przybycia do Paryża jakiegoś von Speidela<sup>20</sup> żądającego dla Niemiec na marginesie przemówień Adenauera granic Wielkiej Rzeszy Niemieckiej — i na rozkaz tego rządu, który kazał zdjąć z wystawy płótno przedstawiające święto 1-go Maja — aresztuje dziennikarza, niedawnego współpracownika obecnego ministra wojny za to tylko, iż powtarzał, że pozostawienie granic niemieckich na Odrze i Nysie leży w interesie Francji.

Uczucie narodowe Francuzów obrażają krążące wiadomości, że muszą oni zrezygnować z resztek suwerenności narodowej na rzecz jakiejś nadojczyzny pod nazwą Europy, kierowanej przez ten sam obcy naród, który, gdy walczy o swoje interesy, pokrywa swą krwawą działalność flagą Organizacji Narodów Zjednoczonych! Nieszczęsne zestawienie słów! Oburza uczucie narodowe Francji widok jej armii skazanej przez jakiś transatlantycki Pentagon, widok obcego generała u bram Paryża, który ciąży nad wszystkimi wydarzeniami naszego życia narodowego. Oburza uczucie narodowe Francuzów widok miast i wsi w naszym kraju ciągle jeszcze w ruinach niezagojonych ran naszych rodzin, świeżych krzyży na mogiłach, widok rządu, który wbrew uczuciu narodowemu przygotowuje wojnę, co zresztą otwarcie reklamuje się w tym obcym kraju, przeciwko naszym wczorajszym sojusznikom — cóż ja mówię — przecież oni są ciągle jeszcze naszymi sprzymierzeńcami — pakt zawarty w Moskwie przez generała de Gaulle'a nie został wypowiedziany. Obraża uczucie narodowe Francuzów widok nędzy i upadku, nieopalaných szkół, braku pieniędzy na wszelkie przedsięwzięcia publiczne jak i na skromne życie każdego człowieka, podczas gdy rzu-



ca się miliardy na przygotowywanie wojny, w której nasza armia podporządkowana obcej sile odegra najpierw, odegra przede wszystkim rolę milicji w wojnie domowej francuskiej i do której się ją w pierwszym rządzie przygotowuje. Wzywam każdego uczciwego żołnierza, aby mi zaprzeczył... Obraża uczucie narodowe Francuzów widok rządu, który choć tak wrażliwy na malarstwo, nie obawia się ani koloru zielonego, ani brunatnego i przykłada rękę do remilitaryzacji Niemiec pod dowództwem byłych generałów faszystowskich, odgrywających już teraz ważniejszą rolę w radach atlantyckich niż wszyscy ci, których ramię zdobiją gwiazdki francuskie, a których wina w oczach nowych panów polega na tym, że choć zdecydowali się im służyć, to przecież nie mogą zapomnieć, że są generałami narodu, który obalił Bastylię.

Oto co obraża uczucie narodowe Francuzów! Ale mówmy o malarstwie.

Większość realistycznych malarzy braci Le Nain, których obrazy współcześni określali jako trywialne, pozbawione piękna, a często śmieszne — polegała na tym, że pod rządami Ludwika XIII i Ludwika XIV malowali oni wprost przeciwnie, niżby sobie tego życzyli panowie Baylot owych czasów. Nędza chłopska przedstawiona na ich płótnach jest najsurowszym oskarżeniem Saint-Germain i Wersalu. A jednak mimo takiego zniesławienia tej sztuki przez ludzi patrzących na wszystko przez pryzmat dworu — nikt nie wpadł na pomysł, ażeby powiedzieć, że sztuka ta obraża uczucie narodowe.

Oczywiście, że wytrzymałość Chardina, który w przeddzień wypadków roku 1789 przedstawił tylko zwykłą burżuazję, jej sposób życia, jej domowe zacisze — sprzeciwiała się interesom arystokracji i dworu i przygotowała nastrój rewolucyjny. Ówczesni panowie Baylot jednak nie wpadli na pomysł, że to właśnie obraża uczucie narodowe.

Kiedy Géricault namalował zatopienie „Meduzy”, armatorowie towarzystwa okrętowego odpowiedzialnego za to nieszczęście byli ludźmi możliwymi i dobrze skolin-ganonymi na dworze Ludwika XVIII. Klęska ta jednak przemówiła do serca Francuzów, tak jak serce Francuzów krwawi dzisiaj na widok młodych ludzi zabijanych w brudnej wojnie; widocznie zyski towarzystwa żeglugowego nie były tak ogromne jak dzisiaj korzyści właścicieli kopalń czy plantacji ryżu, którzy nie chcą zrozumieć, że pracują dla Wall Street. Nie zdjęto „Meduzy” [*Tratwy „Meduzy”*], nie ośmielono się powiedzieć, że Géricault obraził uczucia narodowe, ponieważ oskarżył marynarkę handlową.

Kiedy za czasów Ludwika Filipa Daumier narysował ulicę Transnonain, stawiając pod pręgierzem zabójstwo mieszkańców Paryża przez królewską policję — ówczesny Baylot skonfiskował „La Caricature”, w której ukazał się rysunek. Mimo to nie znalazł się nikt, kto by powiedział, że Daumier obraził uczucie narodowe.

A cóż dopiero Courbet! Courbet, ten człowiek skrzywdzony, zhańbiony, skazany, osaczony, wygnany z kraju... Oczywiście nie podobał się ówczesnym panom Baylot, ale trzeba aż było wynaleźć historię z kolumną Vendôme, ażeby mu wytoczyć sprawę. Jego obrazy wieszano w ciemnych korytarzach — ale ich nie zdejmowano. Nikt nie powiedział, że obrazują uczucie narodowe. Ograniczono się jedynie do uznania ich za trywialne, tak jak obrazy Le Nain określano jako prostackie.

U nas dzieje się lepiej.

Przeciwno dzisiejszemu realizmowi nie wystarczy już arsenał krytyki i swobodna dyskusja na temat sztuki. Rząd rzucił dopiero co na szalę swoją policję i oskarżenie o obrazę uczucia narodowego. Oczywiście, że od czasów Ludwika XIII, Ludwika XVI, Ludwika XVIII, Ludwika Filipa i powstającej III Republiki upłynęło dużo wody i rządy nauczyły się doceniać oddziaływanie dzieł sztuki na opinię publiczną. Ministrowie pana Plevna złożyli mimo woli hołd malarstwu i jego wielkości. Uznali oni, że „obrona na powierzchni” (akcja policyjna) — jak mówi Jules Moch<sup>21</sup> — dla bezpieczeństwa zaplecza atlantyckiego nie powinna ograniczać się tylko do miejscowości robotniczych, ale okazuje się, że i powierzchnia malarska, wystawiona na widok publiczny, jest niebezpieczna dla kogoś, kto chce wydać wojnę narodowemu uczuciu Francuzów. Ministrowie pana Plevna wprowadzili do krytyki artystycznej element, który ma odegrać rolę i który ją już odgrywa nawet u samych krytyków.

Niezależnie od tego, czy obrazy zakwestionowane przez p. Baylot w Grand Palais podobają się czy nie — należy stwierdzić, że nie może być takiego krytyka artystycznego, który, jak to zwykle bywa, przygotowawszy swoją recenzję o Salonie w przeddzień otwarcia, mógłby dzisiaj ją odczytać i odczytując to, co powiedział o obrazach objętych teraz zakazem nie odczuł, że jego oceny są sfałszowane, zmienione, niekompletne. Zastrzeżenie czy pogarda, podziw czy dyskusyjność — nic nie pozostało na miejscu. Istnieje bowiem obawa, ażeby żadne słowo, nawet przemyślane czy odczute, nie zaangażowało się do walki od tej strony, gdzie stoi aparat policyjny, arbitralny, rząd, niezmiernie głupota siły, fałszowanie patriotyzmu, zniekształcanie oblicza Francji, potworne nadużywanie słowa narodowy przez tych, którzy rzucają naród na pastwę obcego malarstwa, przez tych, którzy stawiają francuskich żołnierzy w jednym szeregu z katami Oradour<sup>22</sup>.

A malarze?

Sytuacja malarzy podobna jest do sytuacji poetów w czasie ruchu oporu. A więc najuczciwsi spośród wyznawców czystego piękna, ci, którym serce biło przy lekturze Victora Hugo i Peguy — spalili to, co uwielbiali, ponieważ nie mogli dłużej stać na uboczu, nie łącząc się z prześladowcami poetów-patriotów. Powiększyli oni szeregi tych poetów. Ministrowie pana Plevna<sup>23</sup> wyświadczyli właśnie wielką przysługę francuskim malarzom realistycznym i sprawie, której ci artyści służą. Sądząc, że działają odwrotnie — rzucili oni argumenty uczucia narodowego w ręce tych malarzy. Dobrze się stało czy źle — osądźcie wedle uznania i serca. Nic jednak nie potrafi już powstrzymać tego biegu rzeczy, że spór zmieni swój charakter, że sztuce malarskiej rzucono wyzwanie i że taka dziedzina została właśnie zabroniona przez władzę publiczną w roku 1951, w chwili, gdy każdy człowiek zapytuje z trwogą, czy pokój zwycięży. Nawet młodzi artyści, oddani najbardziej szalonym doświadczeniom i marzeniom o kolorach i liniach, będą mieli teraz przed oczyma ten zakaz i kłamstwo tak jak za czasów Vichy, kiedy pisaliśmy, przy każdym niebezpiecznym

słowie przypominając sobie co to był prawdziwy ogień i bohaterowie w więzieniach i w obliczu plutonów egzekucyjnych, a słowa układały się i toczyły innym nurtem, nabrzmiewały prawdą, uczuciem narodowym. Malarze, wy zwalczyliście wczoraj tych, w których ślady winniście dzisiaj wstąpić. Musicie postępować lepiej niż oni. Oto wszystko.

Tak, mówmy o malarstwie.

Oto nadszedł moment, w którym malowanie przestało być zabawą.

## Aneks Ł

*Uwolnijcie Henri Martina!*, „Po Prostu” 1952, nr 8, s. 5

Już przeszło rok, w ciemnym lochu więzienia w Melun, izolowany od świata i od innych więźniów przebywa młody marynarz francuski — HENRI MARTIN. Co za zbrodnię popełnił były partyzant, który w roku 1944 poprzysiągł swojemu umierającemu dowódcy, że będzie walczył „by lud był wolny i szczęśliwy i żył w pokoju?” Komu zagraża ten odważny, szlachetny patriota, który wyjechał jako ochotnik do dalekiego Wietnamu, by walczyć z faszyzmem japońskim? Czy zdradził może swoją ojczyznę? Czy sprzeniewierzył się sprawie, dla której postanowił poświęcić swoje życie?

Nie, HENRI MARTIN nie popełnił żadnego przestępstwa. Henri Martin ośmielił się tylko w kraju, w którym konstytucja gwarantuje całkowitą wolność słowa powiedzieć prawdę o wojnie w Wietnamie. Jedyną rzeczą, którą mu mógł zarzucić Trybunał Morski jest kolportaż 24 broszurek wśród marynarzy floty wojennej w Tulonie. ZA KOLPORTAŻ BROSZUREK o pokoju sprzedajny sąd skazał bezprawnie bohaterskiego marynarza na 5 lat ciężkiego więzienia.

Kolonizatorzy francuscy zlekli się głosu człowieka, który potępiał oszukańczą wojnę zaborczą przeciwko narodowi wietnamskiemu. Ale nie udało im się zamknąć w 4 ścianach więziennej celi głosu HENRI MARTINA.

Głos ten wybiegł daleko poza mury więzienia w Melun, poza granice Francji i obiegił dokoła cały świat. Zagrzmiął nutą gniewu w wierszach Nazima Hikmeta<sup>24</sup> i w pieśniach młodzieży francuskiej, podchwycili go pisarze, poeci i dramaturgowie, malarze przetłumaczyli go na język barw i linii, a muzycy na dźwięki symfonii; dotarł do żołnierzy wolnego Wietnamu i napełnił ich serca otuchą; usłyszeli go strajkujący robotnicy Tunisu i marynarze ładowani na okręty wojenne w Tulonie, Breście i Marsylii.

Imię HENRI MARTINA STAŁO SIĘ SYMBOLEM WALKI Z KOLONIALIZMEM I Z FASZYZMEM, walki o wolność ludu francuskiego. Tak jak Martin myślą dziś we Francji miliony ludzi. Rozumieją oni, że to w interesie amerykańskich imperialistów wysła się na rzeź do Wietnamu młodzież francuską. Młodzież ta zdecydowanie odmawia udziału w zaborczej wojnie przeciwko ludom krajów kolonialnych

i nie da się użyć do walki ze Związkiem Radzieckim i krajami demokracji ludowej, jeśli imperialiści zechcą rozpętać nową wojnę światową.

Tak samo jak on myśli młodzież innych krajów Europy Zachodniej. Oto PIET VAN STAVEREN, młody żołnierz holenderski odmówił udziału w wojnie przeciwko republice indonezyjskiej i choć skazano go na 7 lat więzienia, głos jego rozlega się na cały świat.

Na murach wszystkich miast i miasteczek francuskich, na łukach mostów, na bruku ulic uderzają w oczy duże litery: „UWOLNIJCIE HENRI MARTINA!” Nagłówki dzienników postępowych wzywają codziennie: „UWOLNIJCIE HENRI MARTINA!” Uczni, literaci, artyści, robotnicy, żołnierze, młodzież składają petycje, domagają się: „UWOLNIJCIE HENRI MARTINA!” We wszystkich manifestacjach i pochodach nad głowami tłumów łopocą transparenty: „UWOLNIJCIE HENRI MARTINA!”

I my dołączamy nasz głos do wołania milionów: „UWOLNIJCIE HENRI MARTINA!”.

## Aneks M

Jean-Marie Domenach, *Sprzeciw sumienia*, przeł. E. M. „Dziś i Jutro” 1952, nr 45, s. 3

Jestem szczęśliwy, że mogę się dołączyć o tego hołdu dla Henri Martina. W poczuciu wszystkich, którzy w ten czy inny sposób walczyli przeciwko woinie w Wietnamie, Henri Martin jest symbolem. Dla tych wszystkich, śmiem rzec, Henri Martin jest przyjacielem. Na pewno nie ma dziś we Francji człowieka, który miałby tylu nieznanym przyjaciół, co Henri Martin — ku naszemu wstydnowi — człowiek ten przebywa w więzieniu.

Nie występuję tu jako przedstawiciel stronnictwa. Jestem intelektualistą. Jak wszyscy, którzy swoją pracę kochają, intelektualiści również wierzą w wartość swojej pracy. Wierzą więc w to, co piszą, i w to, co mówią; wierzą, że tezy prowadzą do czynów i konsekwentnie przyjmują odpowiedzialność za czyny, które odpowiadają ich tezum. W przeciwnym razie intelektualiści są tylko najemnikami pióra, przechodzącymi, zależnie od gaży, od jednego pana do drugiego.

Co zawinił bosman-mat Henri Martin? Jest on winny rozpowszechniania broszur, które mówią dokładnie to samo, co my myślimy, cośmy pisali, cośmy potwierdzali: które mówią, że wojna w Wietnamie jest niesprawiedliwa, że sprzeciwia się konstytucji francuskiej i że wiedzie nasz kraj do hańby i do ruiny.

Jeśli Henri Martin jest winny, to winny jestem i ja, winni jesteśmy wespół z nim my wszyscy, publicyści pism „Esprit”, „Combat”, „Observateur”, „Monde”, „Témoignage Chrétien”, którzy wszem wobec uznaliśmy tę wojnę za niedorzeczną i zbrodniczą. Trzeba wespółnie dzielić odpowiedzialność i ryzyko. Jeśli pozostajemy nadal wolni — przepraszam, przecież i on, choć za kratami, nie przestaje być wol-

nym człowiekiem — jeśli to jednak on znajduje się w więzieniu, nie my — naszym obowiązkiem jest skorzystać z naszej wolności, aby go uwolnić.

Mówią nam: wy jesteście cywilami, lecz on to żołnierz, który odmówił posłuszeństwa. Lecz trzeba od razu zauważyć, że Henri Martin był wprawdzie żołnierzem, lecz żołnierzem, którego oszukano. Tego bojownika podziemnego w walce z nazistami, tego ochotnika-marynarza, który walczył przeciw Japończykom, chciano zmienić w najemnika dla zdławienia wolności ludu. Wysłano go do walki z Wietnamczykami. Człowieka, który z bronią w ręku bił się o wolność swego ludu, wysłano, aby zwalczał wolność innego ludu. Tego członka ruchu oporu wysłano, aby zgnił inny ruch oporu. Trzy razy prosił Henri Martin o zwolnienie ze służby i zobowiązania, które było już tylko budzącym wstręt oszustwem. Trzy razy odmówiono mu zwolnienia. Wtedy ten „żołnierz mimo woli” kolonializmu, postąpił, jak powinien był postąpić. Zaprotestował, nie w imię anarchii i buntu, lecz w imię żołnierskiego honoru.

Lecz pytam wobec tego, czy jesteście armią najemników, dozorców nad zesłańcami, czy armią Republiki?... Wojna ta niezgodna jest z honorem armii i sprawiedliwością... Prawdziwy honor polega dziś dla armii Republiki na tym, aby nie brudzić dłużej rąk, walcząc przeciw wolności ludu wietnamskiego.

Tak, Martin miał prawo odwołać się do honoru żołnierskiego, do tradycji armii Republiki. I jeśli rząd zamierza dzisiaj uwięzić również przywódców politycznych i związkowych, których oskarża o demoralizowanie armii, trzeba wyraźnie postawić pytanie: Ko naprawdę demoralizuje armię?

Przed 50 laty ludzie krzyczący „Niech żyje armia!” próbowali innym wmówić, że honor armii wymagał skazania niewinnego kapitana Dreyfusa. Przed 10 laty ludzie krzyczący „Niech żyje armia!” próbowali nam wmówić, że honor armii wymagał kapitulacji, a następnie kolaboracji z Niemcami.

Któż zatem ocalił honor armii przed laty pięćdziesięciu? Byli to Jaurès<sup>25</sup> i Charles Péguy<sup>26</sup>. Kto ocalił honor armii pod okupacją? Byli to kombatancki Wolnych Sił Zbrojnych Francuskich i Francuskich Sił Zbrojnych Wewnętrznych (FFI). Byli to ci, którzy jak Henri Martin, mieli odwagę odmówić posłuszeństwa; ci, którzy chwycili przeciw najeźdźcy za broń.

Jeśli armia francuska utrzymała swój honor, zawdzięcza to temu, że w ciągu jej dziejów wciąż wyrastali ludzie tacy jak Henri Martin. Armia francuska jest woskiem obywateli. Kochaliśmy ją bardziej niż cokolwiek innego, ponieważ odnawialiśmy ją sami przez ruchy partyzanckie. Lecz armia ta, która krzepła w ten sposób, była armią narodu, armią naszych wolności.

Kto zatem zdemoralizował tę armię? Nie Henri Martin, który nie chce być najemnikiem, lecz ci, którzy pociskami z okrętów kazali zmiażdżyć ludność Hai-Phong<sup>27</sup>, ci, którzy posyłają Legię, aby obdzierała ze skóry (dosłownie) mieszkańców Cap-Bon, ci którzy pozbywszy się większości oficerów FFI szpiegują w koszarach rekrutów i odsuwają od dowodzenia młodych ludzi, którym leży na sercu niepodległość Francji.

I dodam jeszcze jako chrześcijanin: ponad dyscypliną wojskową jest prawo moralne, które zakazuje nam uczestniczyć w niesprawiedliwym stosowaniu gwałtu. Stary pruski kodeks wojskowy uznawał, że dozwolone było nieposłuszeństwo rozkazom, jeśli miało się uniknąć przekroczenia nakazów Boga. To, co dozwalała armia pruska, winna również dozwalać armia francuska. Broniąc Henri Martina, będziemy bronić naszego prawa do sprzeciwu sumienia, naszego prawa do odrzucenia wojny najeźdźczej, prawa wszystkich ludzi na całym świecie do tego, aby nie dawać się biernie prowadzić na masakrę.

Zapamiętam sobie słowa Henri Martina z jego listu do rodziców z okresu afery Hai-Phong. „Lud wietnamski przeobraził się... Trzeba mówić do niego nie jak pan do niewolnika, lecz jak człowiek do człowieka”. Bosman-mat Henri Martin patrzył na sprawę słuszniej niż ministrowie i generałowie, co od sześciu lat obiecują nam zwycięstwo w tej zaciętej wojnie. Tak, trzeba mówić do Wietnamczyków jak ludzie do ludzi. Zawiódł gwałt zwrócony przeciw nim, jak zawodzi gwałt skierowany przeciw Tunezyjczykom czy mieszkańcom Algieru, którzy w ubiegłym tygodniu opowiadali przed trybunałem w Aix o stosowanych wobec nich metodach tortur. Zatem Henri Martin to również symbol naszej przyjaźni z ludami kolonizowanymi, które podnoszą głowę i wyzwalają się spod obcych panów.

Nie reprezentuję tu żadnego kościoła. Lecz oświadczam w imieniu wszystkich chrześcijan, którzy wystąpili w obronie Henri Martina, że jego postawa jest w naszych czasach postawą człowieka honoru i człowieka miłości, że jesteśmy mu wdzięczni, że był do końca wierny swemu sumieniu.

Myśląc o tym, odczuwam dziś ten sam gniew co przed dziesięciu laty, kiedy krążyliśmy wzdłuż murów, za którymi trzymano naszych uwięzionych towarzyszy. Początkowo miotaliśmy się w bezsilności, lecz wkrótce powiedzieliśmy sobie: nie jesteśmy bezsilni, wyzwoliliśmy ich. I wyzwoliliśmy ich naprawdę. I dziś trzeba działać, innymi środkami, lecz z tą samą energią. Działajmy, napierajmy wszyscy społem, a mury padną.

## Aneks N

*Warszawa w paryskim Salonie Jesiennym*, „Nowa Kultura” 1952, nr 48, s. 8

Pamiętamy jeszcze wielki skandal jaki wybuchł w roku ub. na dorocznym Salonie Jesiennym współczesnego malarstwa francuskiego w Paryżu. Wówczas to policja po raz pierwszy w historii Francji usunęła z sal wystawowych obrazy postępowych malarzy. Skandal stał się głośny w całym świecie. Rezultaty zaś tej policyjnej wyprawy do sal wystawowych okazały się zgoła odmienne od zamierzonych czego dowodzi m. in. następna wystawa — tegoroczny Salon Jesienny (Salon d'Automne) otwarty obecnie w Paryżu. Jak stwierdzają jednogłośnie recenzenci tegorocznego Salon d'Automne (m.in. w „Les Arts”, „Figaro Litteraire”, „Le Monde”) daje się zauważyć zwrot do manieri realistycznej.

„Jesteśmy daleko od Salon d’Automne — pisze Jean Marcenac<sup>28</sup> — z kilkoma płótnami realistycznymi zagubionymi wśród sal wypełnionych płótnami abstrakcjonistów lub imitacjami wielkich mistrzów sztuki współczesnej tylko pod jednym kątem: akademizmu awangardy. Zmiana, która się przedstawia naszym oczom to... kilka płócien abstrakcjonistów zagubionych wśród większości dzieł realistycznych.

W pierwszym rzędzie zwraca uwagę duża ilość obrazów przedstawiająca charakterystyczne typy różnych zawodów: hutnicy, rybacy, praczki — krytyka dopatruje się w tym „powrotu do wielkiej tradycyjnej dla malarstwa francuskiego tematyki typowej dla wszystkich szkół malarskich w pierwszym etapie ich rozwoju. Następnie duża liczba obrazów o tematyce pokojowej: tu wymienia się m in. obraz G. Chapront — nocny pejzaż o delikatnie rozproszonym świetle skupionym tylko na postaciach rysujących na murach słowo „Paix”; obraz Taslitzky’ego *Ojciec algierski* — przedstawiający mężczyznę w łachmanach, trzymającego na lewej, jedynej posiadanej ręce kilkuletnią uśmiechniętą (kontrast z twarzą mężczyzny) dziewczynkę; obraz Venitiena — przedstawiający Jacques Duclos<sup>29</sup> na trybunie Asemblée Nationale (postać z wyciągniętą do przodu wskazującym gestem ręką, postać nadzwyczaj plastyczna i żywa w stosunku do pozostałych elementów kompozycyjnych — dwóch płaskich malowideł secesyjnych muz na trybunie i dwóch równie płaskich i martwych postaci urzędników — stenografów, wreszcie obraz de Gallarda\* *Odbudowa Warszawy* (reprodukujemy go wyżej). Obraz Gallarda, który powstał w wyniku pobytu tego malarza w Polsce w kwietniu tego roku służyć może jako przykład nowego — podkreślanego przez krytyków Salon d’Automne — „humanistycznego rozwiązania tradycyjnego pejzażu” (sformułowanie Marcel Cornu<sup>30</sup>). W związku z tym, że część krytyków zwróciła uwagę na „nic nowego niewnoszące tradycyjne pejzaże” (np. Notre-Dame, Tour Eiffel) krytyka postępową polemizując z tą tezą, zwróciła uwagę na novum tych pejzaży: postacie ludzkie związane swoją funkcją z głównym tematem (w wypadku obrazu Gallarda będzie to robotnik przy pracy dominujący nad elementami architektonicznymi).

\* Gallard, młody 31-letni malarz, maluje dopiero od 46 r. — poprzednio był studentem medycyny. Mimo tego obrazy jego są dość cenione. G. jest „specjalistą” w oddawaniu charakteru architektury i nastroju przedmieść paryskich.

## Aneks O

Akta Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, nr zbioru 175

175/188

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

Sprawozdanie z pobytu w Polsce artystów francuskich Jean Venitien i Gérard Singer w czasie od 1.III–3.III

Dnia 1.III.52 r. przybyli z Paryża do Warszawy dwaj plastycy francuscy: Jean Venitien i Gérard Singer, odpowiedzialni za rozpakowanie eksponatów na *Wystawę współczesnej plastyki francuskiej*. Związek Polskich Artystów Plastyków ustalił telefonicznie, że witać francuskich malarzy będzie ob. Fangor i ob. Tomorowicz. W efekcie wydelegowano ob. ob. Rafałowskiego, Gerżabka i Tomorowicza. Z ramienia KWZ witała gości niżej podpisana.

Po załatwieniu formalności związanych z otrzymaniem pieniędzy, goście francuscy zatrzymali się w Bristolu. Po kolacji postanowili, mimo późnej godziny, zobaczyć znany im z opowiadań Fougerona Nowy Świat. Już w drodze z lotniska spoglądali ciekawie przez szyby samochodu na Warszawę. Objaśniani, że całe nowe dzielnice pobudowano, wyrażali spontaniczny podziw dla rozmachu odbudowy. Z zalem mówili, że u nich trzy domy na dzielnicę się buduje, a i na ich wykończenie brakuje funduszu. Przejechaliśmy Nowym Światem do Klubu Międzynarodowej Książki. Zachwycali się elegancją architektury, stylem warszawskim w budownictwie, który zwrócił ich uwagę jako coś jednolitego, mimo zróżnicowania. Mimo mroźnego wieczoru zdecydowali przejść Nowym Światem, by zobaczyć wystawy i trochę bliżej przyjrzeć się architekturze.

Przyjemnie wydawała się ich zaskakiwać „elegancja” wszelkiego rodzaju począwszy od ogrzewanej „Pobiedy”. Pytali, w miarę podejrzliwie, czyje to piękne auto, interesowali się marką. Uśmiechali się porozumiewawczo, i wreszcie Singer powiedział młodzieńczo — „Amerykanie mówią, że tylko oni mają takie samochody”. Frapował ich fakt, że pilot nie płaci, że wystarczy podpis na rachunku, żeby przekazać kosza na biuro. Kiedy wyjaśniłam im, że u nas nie daje się napiwków, z uznaniem stwierdzili: „Nous avons beaucoup à apprendre”.

Patrzyli skwapliwie na mury, na bramy, na drzwi sklepów. Zapytani o przyczynę odrzekli, że szukają reklam, reklamowych plakatów, od których we Francji roi się. Nie wierzyli własnym oczom, że mogą istnieć całe szeregi, całe ulice murów czystych, nie zaklejonych szmirowatymi, reklamującymi plakatami. Zachwycali ich widoczne przez witryny wystawowe oświetlone wnętrza księgarń, olbrzymie na ich skalę porównawczą i tak bogato zaopatrzone. Orzekli, że u nich jest tylko jedna taka wielka księgarnia i na taką skalę urządzona. Z zadumą patrzyli na państwowe centrale, na atrakcyjne wystawy CPLIA.

Jednogłośnie zgodzili się ze zdaniem Fougerona, że Nowy Świat jest piękny, radosny. Podobało się im to, że jest tak jasny, optymistycznie nastrajający. Na informacje, że był cały zniszczony i że to, co widzą jest odbudowane, reagowali wykrzyknikami: „Mais c'est inouï, c'est magnifique!”



Od chwili przybycia do Warszawy nie opuszczał ich lęk o los ich wystawy, a ściśle mówiąc — eksponatów przesłanych już wcześniej. Upewniali się co pewien czas, czy aby ta skrzynia jest już w Polsce, a jeśli tak, to czy czeka się na pewno z otwarciem na nich. Mimo zapewnień, że skrzynia już jest, a z otwarciem zgodnie z umową, czeka się na nich, nie byli uspokojeni.

Wieczorem kiedy przedłożyłam im projekt zwiedzania Warszawy, oświadczyli mi, poważniejąc i jakby z obawą — „My nie jesteśmy tu w charakterze turystów. Mamy poważne zadanie do wypełnienia. Odpowiedzialność ciąży na nas”. Musiałam im długo tłumaczyć, że jutro niedziela, że u nas ludzie mają pewien plan pracy, że muszą wobec tego do poniedziałku cierpliwie doczekać.

Zgodnie z przewidzianym programem przedpołudnia urządziliśmy małą przejażdżkę po mieście. Samochód był do dyspozycji zaledwie przez jedną godzinę, więc zwiedzanie musiało przyjąć charakter pobieżny. Zobaczyli Stare Miasto, przejechali przez getto. Wykrzykiwali z oburzeniem „les salauls, oh lala, les salauls”. Nie chciało im się wierzyć, że z takich to zniszczeń dźwignęła się Warszawa. Pytali o dane statystyczne zniszczeń i ofiar, ale bardziej wydawała się przemawiać do nich odbudowa, niż zniszczenie.

Z zainteresowaniem dla humanistycznej treści i prostoty formy stanęli przy pomniku bohaterów getta.

Rzuciliśmy okiem następnie na Muranów, Mokotów, zatrzymaliśmy się chwilę na Mariensztacie, przejechaliśmy Trasę wz. Z pewnym jakby zdziwieniem Singer powiedział: „Ależ tu się czuję »raffinement« architektoniczne. Obaj orzekli, że polska warszawska architektura szczególnie im się podoba z uwagi na elegancję i finezję, na którą oni, Francuzi, są tak czuli.

Zapytywali, czy istotnie są u nas takie dalekosiężne plany, jak się je realizuje. Z uznaniem i podziwem spoglądali na całe dzielnice budowane według ustalonego planu, z dbałością o warunki bytowe, o estetykę, gdzie widoczna była socjalistyczna troska o człowieka. „Tu nie ma brzydkiego jednego nowego domu; nie tak, jak u nas” — mówili. To, co zobaczyli, według ich własnego zdania, było najlepszą odpowiedzią na fałszywą propagandę, to były fakty niezaprzeczane. Zafrapowało ich to, że nie zrywa się z tradycjami w architekturze, że buduje się nowe — w oparciu o elementy stare, osiągając w ten sposób b. swoisty styl polski.

O godz. 12-tej przybyliśmy do Muzeum Narodowego. Zwiedziliśmy wystawę Oświecenia<sup>31</sup>. Uderzył ich fakt, że spotykali taką masę wojskowych i w ogóle tak zróżnicowaną publiczność, być może z przewagą klasy robotniczej właśnie (niedziela, przedpołudnie).

Interesowali się prawie wyłącznie malarstwem realistycznym polskim. Zbiorów antycznych nie oglądali, gdyż według ich opinii mają tego dość u siebie.

Do Muzeum przybyli na umówione spotkanie ob. ob. Ferster i Stanisławski. Ob. Stanisławski miał napisać słowo wstępne, do katalogu i w związku z tym

pragnął uzyskać różne informacje o warunkach pracy plastyków, o stanowisku politycznym poszczególnych artystów, o ich stosunku do aktualnej rzeczywistości francuskiej, do socjalizmu.

Ponieważ rozmowa się przeciągała, postanowiliśmy dokończyć ją w Klubie Dziennikarzy. Obaj plastycy francuscy znaleźli się w swoim żywiole. Mówili o trudnościach, na jakie napotyka artysta deklarujący się po stronie realizmu, o tym, że malarstwo tematyczne stanowi jakby akces polityczny. Wskazywali na trudności materialne, na moralne represje, jakie to stanowisko za sobą pociąga. Mówili o francuskich komunistach, o francuskiej młodzieży, która rozkleja o zmroku, rankiem, afisze pokoju.

Opowiadali o strajkach robotników, o barykadach na ulicach, o formalnych bójkach.

Z trudem zakończono rozmowę, by pójść na sztukę *Eugenia Grandet*. Gościom podobały się bardzo realistyczne dekoracje, oraz interpretacja roli père Grandet przez Bardiniego.

Po obiedzie poszliśmy na balet *Serenada i Harnasie*. Przed koncertem informowałam ich o naszej polskiej muzyce, o Szymanowskim, Karłowiczu, naszkicowałam sytuację w muzyce współczesnej. Wykazali b. duże zainteresowanie muzyką polską. Niestety, nie było w najbliższych dniach koncertu o repertuarze polskim współczesnym, by zilustrować im muzycznie nasze osiągnięcia w tej dziedzinie. Ubolewali, że zupełnie nie znają polskich współczesnych kompozycji. Rosyjskie znają z radia oraz z mikro płyt, z radzieckiej księgarni. Pytali o nagrania takie w Polsce — na co nie umiałam im odpowiedzieć.

Singer był urzeczony chórami z baletu Szymanowskiego. Z błyszczącymi oczami mówił, że podobnie silne wrażenia sprawiła na nim tylko muzyka Szostakowicza. Venitienowi także się ta muzyka podobała. Sceptycznie odniósł się do folkloru, do jego stylizacji. Wydawało mu się to zbyt dalekie od rzeczywistości. Usiłowałam wyjaśnić mu, że folklor góralski jest szczególnie żywy, szczególnie silnie zachowany i bardzo bogaty, i że właśnie stosunkowo mało przetransformowany (Singer, po powrocie z Zakopanego, zgodził się z moim zdaniem).

Venitien interesował się poza tym socjologią sztuki. Znamienne było pytanie: „Kto reprezentuje kułaków na scenie?” Pasjonowały go także sprawy kostiumologii.

Uderzył ich fakt, że Filharmonia była wypełniona oraz że była różna publiczność. W związku z tym, że widziało się dużo młodzieży, mówiliśmy o studentach, ich życiu w Polsce, o szkolnictwie artystycznym i zawodowym, o bursach, stypendiach, domach akademickich, o bezpłatnych studiach, o dostępie i realnych możliwościach studiów młodzieży robotniczej i chłopskiej, wreszcie o reformie w metodzie studiów (konsultacje, dyscyplina studiów). Ze zdziwieniem przyjęli to, że u nas każdy student po ukończeniu studiów otrzymuje przydział pracy, że nie ma w ogóle problemu bezrobocia, a wprost przeciwnie — brak rąk do pracy.

Od poniedziałku wszystko dla naszych gości o tyle wchodziło w rachubę, o ile miało związek z ich „skrzynią” i ich pracą przy rozpakowaniu wystawy. Niecierpliwie czekali na konferencję w kwkz [Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą]. Potem równie niecierpliwie — na przybycie celników, którzy mieli asystować przy rozpakowaniu wystawy. Z ogromną pieczołowitością, z wielkim nakładem wysiłku, sami zajęli się wyładowaniem eksponatów. Czuwali nad ich przewozem do Zachęty [z uwagi na olbrzymie rozmiary skrzynia nie zmieściła się w holu Zachęty i pozostała (nb. pod strażą) w bramie Ministerstwa Kultury], a następnie wyjęli ze swej podręcznej torby instrumenty niezbędne do rozpakowania eksponatów. Z lękiem o ich los patrzyli na pracę ludzi z CBWA, nadal przede wszystkim sami pracowali. Nie poszli na obiad, mieli tylko jeden cel przed sobą — rozmieszczenie obrazów i rzeźb, naciągnięcie na blejtramy kilku płócien. Prosił mnie o jabłka i keksy i tak pracowali do godz. 20-ej. Na chwilę wpadł do Zachęty Fangor, chciał ich zabrać na obiad do Plastyków. Do wieczora towarzyszył im ob. Gleb. Mówiło się o poszczególnych płótnach, o błędach artystów francuskich na drodze do realizmu, o wieku poszczególnych malarzy, o ich możliwościach i warunkach rozwojowych.

Venitien mówił o swojej drodze artystycznej, Singer o swoim pojęciu celów plastyki. Powiedział, że sztuka u niego jest nieodłączna od polityki, że wypadki polityczne, społeczne, wydarzenie bezpośrednio dotyczące ich walecznej Partii inspirują jego płótna, że on tylko maluje swoje myśli i uczucia polityczne, swoje i komunistów.

Ob. Gleb informował ich bliżej o warunkach pracy naszych artystów, o ich dążeniach i osiągnięciach.

Od dnia 4.iii.52 r. zajęła się gośćmi kol. Kalinowska.

Zielińska Wiesława [podpis odręczny]

\*

[ołówkiem napisany nr 77]

Program pobytu francuskiego malarza Gérarda Singera

8.iii.52, sobota

g. 10-13 — zwiedzanie Akademii Sztuk Pięknych

13-15 — obiad

16 — zwiedzanie ośrodka szkolenia partyjnego

19 — koncert

wyjazd do Krakowa

9.iii.52, niedziela — Kraków (przyjazd nocą z Warszawy do Krakowa)

9-10 — spacer Plantami, rzut oka na Kraków

10-13 — Wawel i Wit Stwosz

13-14 — obiad

14-16 — Muzeum Szołajskich, plac Szczepański  
 16-18 — spacer po Krakowie, ważniejsze zabytki  
 19 — Teatr Rapsodyczny, Groteska lub koncert  
 20 — kolacja

10.III.52, poniedziałek

g. 9-11 — ważniejsze zabytki arch.

11-13 — Nowa Huta

13-14 — obiad

14-16 — Pałac Sztuki, ew. zwiedzanie Akademii Sztuk Pięknych

16 — spotkanie z plastykami

18 — Dom Kultury

spotkanie z przodownikami pracy

11.III.52, wtorek — (nocą powrót)

godz. 10 — Wilanów

14 — obiad

15,30 — film radziecki, polski lub film produkcji krajów demokracji lud.

18 — kawa pożegnalna w Kameralnej lub u Literatów

\*

Sprawozdanie z pobytu w Polsce plastyka francuskiego Gérard Singer w czasie od 8.3 do 11.3.1952 (Kraków)

W sobotę dnia 8 marca br. przejąłem od kol. Kalinowskiej plastyka francuskiego Gérarda Singer, który przybył do Polski w związku z przygotowywaną wystawą malarstwa francuskiego. Singer przybył do Polski już dnia 1 marca br. wraz z drugim plastykiem — Jean Venitien.

Nasz program dnia obejmował w sobotę zwiedzanie Akademii Sztuk Pięknych, wieczorem zaś pójście na koncert artystów brazylijskich — Estrello. Z Singerem poznałem się z rana w „Zachęcie”, dokąd udałem się, aby zabrać go do Akademii. Zajęty był wieszaniem obrazów na wyznaczonych miejscach. Natychmiast wywiązała się między nami żywa dyskusja na temat wystawy i poszczególnych przysłanych na nią prac. Singer z ożywieniem opowiedział mi znaną już powszechnie historię płócien zdjętych z Salonu Jesiennego w Paryżu, między którymi była i jego praca, wystawiona obecnie tu, u nas, w Warszawie. Uczucie wzruszenia przebiegało przez to stwierdzenie. Zauważyłem zaraz, że Singer, bardzo jeszcze młody, 23-letni młodzieniec, jest człowiekiem impulsywnym, uczuciowym, pełnym entuzjazmu dla wszystkich przejawów naszego nowego życia, porywczy i bezkompromisowo przeciwstawiającym się wszystkiemu, co utożsamia reakcyjne zacofanie, faszyzm i imperializm. Jest

on typowym dosyć przedstawicielem bojowej, rewolucyjnej młodzieży francuskiej, zgrupowanej w szeregach UJRF [Union de la jeunesse républicaine de France].

Singer w czasie tych trzech dni, które spędziłem z nim razem, niestrudzenie zadawał mi pytania dotyczące naszego życia, przemian, osiągnięć, planu 6-letniego, sztuki, związków zawodowych oraz młodzieży ZMP, godzinami całymi snując porównania z bieżącą sytuacją we Francji i w ogóle na kapitalistycznym zachodzie. Pytania jego przybierały nieraz wręcz charakter naiwnie młodzieńczy, który tłumaczę jego początkowym brakiem rozróżnienia problematyki nurtującej partię komunistyczną walczącą w Francji, a zadaniami naszej partii, która wyzwoliwszy kraj, pokonuje obecnie trudności innego rodzaju, trudności, związane z budownictwem nowego ustroju socjalistycznego. Na tę podstawową różnicę w metodach postępowania obu naszych partii zwracałem mu bezustannie uwagę.

Singer zwiedził Akademię, oprowadzany przez rektora Łyżwańskiego oraz prof. Eibischa, którzy wprowadzili go w warunki pracy i życia naszej studiującej młodzieży artystycznej. Odnośnie profesora Eibischa rektor Łyżwański, po odejściu tego pierwszego, za pośrednictwem studentki z ZMP, mówiącej po francusku, zaznaczył, że jest to jeden z naszych najlepszych malarzy, który jest jednak jeszcze w trakcie wyzbywania się dawnych, formalistycznych nawyków na jego drodze do socrealistycznego podejścia w malarstwie, podobnie, jak zresztą szereg innych malarzy polskich starszego pokolenia.

Jak zaznaczyłem wyżej, Singer z wielkim uznaniem wyrażał się o wszystkim, co stworzono i w tej dziedzinie w tak krótkim okresie czasu. Na zaproszenie rektora zgodził się wziąć udział w spotkaniu z profesorami Akademii, a potem — młodzieży ZMP, na którym dałby odpowiedzi na pytania dotyczące walki i ciężkich warunków pracy postępowej sztuki francuskiej. Spotkanie to, po uzgodnieniu terminu z kwkz (tow. Mirabel), odbyć się miało po powrocie Singera z Krakowa.

Wieczorem Singer udał się do tow. Mirabel na koncert artystów brazylijskich. W nocy w towarzystwie niżej podpisanego Singer udał się do Krakowa.

Całą niedzielę poświęciliśmy na dokładne zwiedzenie miasta ze specjalnym uwzględnieniem jego zabytków (Wawel, Wit Stwosz, Muzeum Narodowe, Czartoryskich, Szołajskich). Singer znalazł nawet chwilę czasu na zrobienie szkicu Rynku Krakowskiego na tle Wieży Mariackiej. Wieczorem udaliśmy się do teatru na *Szczygli zaulek* Shawa. Singer bardzo spostrzegawczy, zwracał uwagę na otoczenie, stwierdzając z wyraźnym zadowoleniem, że „widać sporo robotniczych twarzy”. W poniedziałek udaliśmy się samochodem przydzielonym przez Woj. Radę Narodową do Nowej Huty, która wywarła na nim wrażenie „najmocniejsze z wszystkich dotąd w Polsce Ludowej doznań”. Określił to jeszcze innymi słowami: „a działa się to w dniu jutrzejszym...”. Tutaj stwierdził, że teraz rozumie desperację propagandy imperialistycznej, dążącej do jak najszybszego spopularyzowania nowej wojny, gdyż każdy dzień pokoju jest ugruntowaniem naszego zwycięstwa.

W godzinach południowych udaliśmy się do Muzeum Lenina w Poroninie, które zwiedził z głębokim zainteresowaniem, zachwycając się specjalnie pomnikiem na tle wspaniałej panoramy ośnieżonych Tatr. Po zwiedzeniu Zakopanego i Gubałówki wróciliśmy do Krakowa. W drodze powrotnej Singer stwierdził, że sporty zimowe będące we Francji przywilejem klas posiadających, stały się u nas udziałem klasy pracującej, jak to miał okazję zauważyć w Zakopanem. W Krakowie przed powrotem do Warszawy udaliśmy się jeszcze do teatru na Akademię ku czci Gogola, po której wystawiono jego świetną komedię *Ożenek*. Teatr wypełniony był po brzegi związkowcami (zawodowymi), na co natychmiast zwrócił mi uwagę, wyrażając znowu podziw, że „robotnicy są w stanie tak tłumnie nawiedzać teatry, co byłoby zupełnie nie do pomyslenia we Francji”. We wtorek rano po powrocie do Warszawy i spotkaniu z tow. Mirabel, z którą Singer omówił sprawy związane z wydaniem katalogu wystawy, przejęty został znowu przez kol. Kalinowską Wandę, w środę zaś rano odleciał do Paryża.

Jerzy Łaszczok

Warszawa, dnia 14 marca 1952 r.

\*

Sprawozdanie z pobytu artystów francuskich Jean Venitien i Gérard Singer w czasie 4.3. do 12.3.1952

Celem zorganizowania Wystawy Plastyków Francuskich przybyli do Polski dnia 1.3. br. dwaj plastycy Jean Venitien i Gérard Singer. Zostali oni wysłani do Polski przez KC KPF [Komitet Centralny Komunistycznej Partii Francji] i mieli za zadanie zainstalowanie wystawy i należyte rozmieszczenie dzieł poszczególnych artystów według wskazówek otrzymanych w Paryżu. Obaj artyści nie występowali oficjalnie, bowiem nie byli delegowani przez artystów plastyków francuskich.

G. Singer i J. Venitien są członkami partii i aktywistami nie tylko w dziedzinie artystycznej, lecz również biorą czynny udział w każdej akcji politycznej prowadzonej przez KPF.

G. Singer jest aktywistą UJRF (Związek Młodzieży Republikańskiej Francji). Obaj malarze należą do grupy plastyków, których dzieła zostały zdjęte z Salonu Jesiennego. Malarze ci mają duże wykształcenie marksistowskie, niemniej podchodzą do naszych problemów z punktu widzenia aktywisty z walczącego terenu francuskiego, zbyt żywiołowo, bez głębszego zrozumienia naszych zagadnień i stosunków (zwłaszcza Singer).

Plan pobytu artystów francuskich należało dostosować do ich pracy przy montowaniu wystawy, co zabierało im bardzo dużo czasu. Przy tym należy podkreślić, że pracownicy „Zachęty” byli jednocześnie zajęci przy instalowaniu dwóch wystaw polskich i tłumaczyli powolność pomocy montowania wystawy francuskiej odległym

terminem jej otwarcia i przyzwyczajeniem, by pracować w ostatnim terminie, a nie na tydzień naprzód. Plastyki francuscy nie mogli tego zrozumieć i na ich prośbę kilkakrotnie musiałam interweniować w Dyrekcji „Zachęty” o przyspieszenie prac. J. Venitien przed swoim wyjazdem do Paryża w dniu 7.3. br. chciał zakończyć wszelkie prace przy instalacji wystawy zgodnie z zobowiązaniem danym A. Fougeronowi.

Pomimo dużej ilości pracy przy wystawie i trudności technicznych napotkanych w „Zachęcie” — nacz. M. Mirabel słusznie należała na zorganizowanie dla artystów jak najszerszego programu celem wykorzystania propagandowo ich pobytu u nas. Cel ten został osiągnięty, ponieważ wszystkie elementy programu zostały wykorzystane i imprezy organizowane dla malarzy należy zaliczyć do najbardziej udanych, co w efekcie jeszcze bardziej zmobilizowało artystów do aktywności partyjnej, społecznej i artystycznej. Spotkania i kontakty z naszymi plastykami można określić, ponieważ Francuzi opowiedzieli bardzo rzeczowo w oparciu o istotne przykłady o olbrzymich trudnościach materialnych artystów francuskich, o ich wyzysku przez handlarzy obrazami i szantażu rządu francuskiego, wywieranym na twórczości artystycznej.

\*

Plastyków francuskich przejął od ob. W. Zielińskiej w dniu 4.3. br.

Po ustaleniu kilku spraw natury technicznej przy instalowaniu wystawy w „Zachęcie” udałam się z artystami do Klubu ZPAP w towarzystwie ob. Rafałowskiego. W klubie do stolika artystów francuskich dołączyli się ob. ob. Ferster, Kobyłański, Wilimowska, Rafałowski, Gerżabek i in. Artyści francuscy opowiadali o swoim życiu w Paryżu i możliwościach materialnych. Na każdym kroku podkreślali, jak wielkie możliwości i pomoc mają polscy artyści i polska młodzież. Do Klubu ZPAP przyszli również nacz. Mirabel i ob. Motyka. Ustalonym zostało, że wieczorem goście udadzą się do Olgi Siemaszkowej celem obejrzenia jej atelier, gdzie zebrali się M. Szancer, Ferster z żoną i ob. Motyka. Francuzi byli zachwyceni pięknym mieszkaniem ob. Olgi Siemaszko i warunkami, w których pracuje. Zorientowali się, że Siemaszkowa jest daleka od ich poglądów i dlatego Venitien opowiedział o warunkach jego i jego przyjaciół i zaznaczył, że wszędzie będzie opowiadać o wspaniałych możliwościach pracy i życia artystów polskich.

Dnia 5.3. br. rano artyści byli zajęci pracą nad wystawą. O godz. 14 odbyło się spotkanie w „Zachęcie” przy czarnej kawie z artystami polskimi. Obecni byli: Wilimowska, Siemaszkowa, Szancer, Rafałowski, Kobzdej, Fangor, Gleb, Eibisch, Tomorowicz, Stanisławska [Alina Szapocznikow?], Gerżabek, Ferster i in. Po pierwszych słowach J. Venitien, który wyraził się, że obecna wystawa grupuje przedstawicieli całego obecnego malarstwa francuskiego — Eibisch wzruszył ramionami i powiedział dość głośno, że to wcale nie jest malarstwo francuskie i odszedł od grupy. Pomimo starań z naszej strony ob. Szancera, aby doprowadzić do wspólnej dyskusji, artyści polscy rozeszli się małymi grupkami i rozmawiali między sobą

przy poszczególnych obrazach. Nie mniej Kobzdej, Stanisławski, Rafałowski i Gleb zadawali bardzo rzeczowe pytania.

Wieczorem goście udali się w moim towarzystwie do Domu Związkowego Kolejarzy na amatorskie przedstawienie teatralne *Trzeba było iskry*. Atmosfera panująca na widowni, tematyka sztuki, żywa reakcja widzów w momentach emocjonalnych przedstawienia i gorące powitanie zgotowane malarzom przez organizatorów, sprawiły, że goście opuścili Dom Kolejarzy bardzo wzruszeni. Powiedzieli mi, że było to najsilniejsze dla nich dotychczas przeżycie, że zetknęli się z prawdziwym obliczem naszego kraju i z żywymi ludźmi. Mimo późnej godziny goście zdecydowali udać się do ob. Ferstera, ażeby obejrzeć jego atelier. Zostali bardzo serdecznie przyjęci i długo dyskutowali na temat walki z realizmem w sztuce na ich terenie i na naszym. Ogromnie im się podobały satyryczne rysunki Ferstera, jego afisze i ilustracje.

Dnia 6.3. br. artyści pracowali w „Zachęcie” nad ukończeniem prac nad wystawą ze względu na konieczność odjazdu w dniu następnym J. Venitien. Pomimo obietnic ze strony dyrekcji „Zachęty” nie zrobiono w obiecany terminie stelażu dla umieszczenia gobelinu Lurçat. Artyści byli tym trochę zdenerwowani i po planowanym o godz. 19 spotkaniu z młodzieżą postanowili zejść jeszcze do „Zachęty”, ażeby umieścić gobeliny.

Spotkanie z młodzieżą ZMP w Domu Społecznym przy ul. Senatorskiej organizowane przez Wydział Zagraniczny ZMP można zaliczyć do imprez bardzo udanych i dających nadzwyczajny efekt propagandowy. Zebrana była młodzież robotnicza, młodzieżowi przodownicy pracy, młodzież z Akademii Sztuk Pięknych i pionierzy. Zwiedzono bardzo piękny Dom Społeczny, co zrobiło ogromne wrażenie na artystach. Byli oni wielce wzruszeni zetknięciem się z młodzieżą i atmosferą serdeczności i przyjaźni. W swoich przemówieniach podkreślali na każdym kroku wspaniałe warunki, jakie państwo ludowe daje młodzieży, osiągnięcia kulturalne i społeczne naszego kraju, rozmach naszej odbudowy.

W związku z koniecznością zawieszenia tego wieczoru jeszcze 2 gobelinów w „Zachęcie”, czego nie mogliśmy zrobić we troje, zwróciłam się do odpowiedzialnego ze strony ZMP o dopomożenie artystom przez przydzielenie kilku chętnych do pomocy. Mimo że zaznaczyłam, iż chodzi o 5–6 osób, przodownik pracy głośno zaproponował, że wszyscy zebrani pójną pomóc. Trudno było pohamować zebranych, zwłaszcza, że Francuzi chcieli im koniecznie pokazać wystawę. Do „Zachęty” poszło mniej więcej 25 osób. Zawieszono gobeliny, i młodzież odśpiewała Międzynarodówkę przed obrazem *Henri Martin*, za który zatknięto kwiaty.

Dnia 7.3.br. odleciał Jean Venitien, dziękując za wspaniały pobyt w Polsce i podkreślając, że pobyt ten zmobilizował go do intensywniejszej walki, w wyniku której Francja będzie mogła poszczycić się podobnymi osiągnięciami jak nasze.

Dnia 11.3.br. przejechałam od kol. J. Łaszczoka G. Singera, który wrócił z Krakowa po dwudniowym pobycie. O godz. 13 obejrzeliśmy Wilanów, a następnie odbyły się 2 spo-



tkania. Pierwsze — z profesorami Akademii Łyżwańskim, Krajewskim i Zakrzewskim. Drugie — z wyżej wymienionymi po uprzednio ustalonym z nimi programie — z młodzieżą Akademii Sztuk Pięknych. Spotkanie to wypadło dobrze. Singer odpowiadał na zadawane mu przez młodzież pytania, podkreślając znaczenie wypadków Salonu Jesiennego i walkę robotników, dokerów i górników Francji o pokój i niezależność narodową. Na tym tle dał obraz działalności artystycznej postępowych artystów francuskich. Zebranie to zakończyło się okrzykami na cześć M. Thoreza i H. Martin oraz odśpiewaniem Międzynarodówki. Wieczorem G. Singer został zaproszony do ob. Stanisławskiego, dokąd udał się w towarzystwie ob. Gleba.

Dnia 12.3.br G. Singer opuścił Polskę, wynosząc, podobnie jak J. Venitien, bardzo głębokie wrażenia, które będą bodźcem do jego działalności we Francji.

Kalinowska Wanda

Odbito w 4 egz.  
egz. — dyr. Bystrzycki  
Wydz. Terytorialny  
Sprawozdawczy  
Realizacji — a/a

\*

WK/AG

Projekt pobytu delegacji 5 artystów francuskich: Milhau Jean, Lansiaux Marie, De Gallard Michel, Picart le Doux Jean, Saint-Saëns Marc (29.III.52 r.–9.IV.52 r.)

Osoby towarzyszące: ob. Jerzy Łaszczok

Osoby wytypowane przez ZPAP: ob. ob. Ferster, Fangor, Tomorowicz, Samborski, Gleb, Teisseyre, Szapocznikowa, Krajewski, Eibisch, Kulisiewicz

29.III.52, sobota

godz. 16.15 — przylot (wita delegacja ze Zw. Plastyków oraz kwkz)

— przyjazd do hotelu Bristol

19 — kolacja

20 — film *Młodość Chopina*

30.III.52, niedziela

10–12 — przejażdżka po mieście (wg schematu zniszczenie–odbudowa, Łazienki)

12–13.30 — Wystawa Współczesnej Plastyki Francuskiej oraz wystawa Kulisiewicza i innych (z udziałem przedstawicieli ZPAP)

14–16 — obiad w Bristolu lub w Zw. Dziennikarzy z udziałem przedstawiciela ZPAP

15 — Dom Kultury na Żoliborzu

31.iii.52, poniedziałek

10-13 — Zwiedzanie szczegółowe miasta — Miastoprojekt, Stare Miasto, Projekt Odbudowy Starego Miasta, Muzeum Historyczne m. Warszawy, Odbudowa Katedry, zniszczenie: Getto duże, Getto małe, Powiśle, plac Dzierżyńskiego, Krakowskie Przedmieście, Mariensztat, MDM, Mokotów, Żoliborz; (przedszkole, ew. szkoła na Żoliborzu).

13.30-15 — obiad w Związku Plastyków

15-17.30 — zwiedzanie zbiorowych pracowni rzeźbiarskich

19 — koncert Szymanowskiego w Muzeum Narodowym

1.iv.52, wtorek

godz. 10-12 — Muzeum Narodowe

12-14 — zwiedzanie ASP (Krakowskie Przedmieście)

14-15 — obiad w Związku Literatów

15-17 — Gabinet Rycin w Bibliotece Uniwersyt.

18-20 — zwiedzanie pracowni malarskiej Siemaszkowej

0.30 — wyjazd do Krakowa

Kraków, 2.iv.52, środa

10-14 — zwiedzanie Krakowa (Sukiennice, Wawel, ważniejsze zabytki architektury)

14-15 — obiad u Wierzyńka

16 — zwiedzanie pracowni Gałkowskich

17.30 — zwiedzanie pracowni Dunikowskiego lub Pronaszki

19 — Teatr Rapsodyczny lub Groteska

3.iv.52, czwartek

10 — Nowa Huta

13 — Oświęcim

powrót do Krakowa

4.iv.52, piątek

10-14 — Muzeum Szolańskich

Muzeum Czartoryskich

Dom Matejki

Muzeum Przemysłu Artystycznego (ul. Smoleńska)

13-14 obiad

14 — zwiedzanie ASP

18 — spotkanie w Domu Kultury

powrót do Warszawy

Warszawa, 5.IV.52, sobota

12 — Instytut Wzornictwa Przemysłowego

14–15 obiad

16 — dyskusja w gronie plastyków

19 — kolacja z udziałem 2 plastyków

6.IV.52, 10 — Żelazowa Wola, ew. Łowicz i Nieborów

15 — zwiedzanie pracowni Strynkiewicza i Trepkowskiego

19 — teatr lub kino

7.IV.52, poniedziałek

10 — zwiedzanie ASP na Myśliwskiej [Myśliwieckiej]

12.30 — ochrona zabytków (Pałac Blanka)

14–15.30 — obiad

18 — odczyt w Domu Książki lub w Związku Dziennikarzy

8.IV.52, wtorek

10 — wizyta w Państwowym Instytucie Sztuki, ewentualnie zwiedzanie Wystawy Architektury (ul. Wawelska)

12 — wizyta u ministra Sokorskiego

14 — obiad w ZPAP

17 — spotkanie w ZMP

\*

Sprawozdanie z pobytu plastyków francuskich Marc Saint-Saëns i Jean Picart le Doux — 6.IV. i 7.IV.52 r.

Plastycy francuscy M. Saint-Saëns i J. Picart le Doux należeli do grupy artystów francuskich przybyłych do Polski w związku z wystawą plastyki francuskiej. Ze względu na konieczność powrotu do Paryża w dniu 7.4. musieli oni wcześniej wyjechać z Krakowa, gdzie pozostała reszta grupy pod opieką ob. J. Łaszczoka.

Plastycy przyjechali o godz. 8.55 i przy śniadaniu w Bristolu zetknęli się z André Wurmserem<sup>32</sup> i Pierre Abraham<sup>33</sup>, którzy przybyli do Warszawy na zaproszenie PKOP [Polski Komitet Obrońców Pokoju?] Artyści udzielili wywiadu prasowego red. Szwajcerovi do „Przeglądu Artystycznego”, dzieląc się z nim ich ogólnymi wrażeniami, podkreślając niezwykle rozmach odbudowy i najszerze zastosowanie prac artystów polskich w budownictwie i odbudowie zabytków historycznych. Skierowaliśmy rozmowę na temat arrasów wawelskich, o których zatrzymaniu przez rząd kanadyjski artyści wyrazili się jako „vol inqualifiable” i „gangsterism pur”.

Przed obiadem udaliśmy się obejrzeć odbudowę pałacu Ostrogskich, zaplecze Nowego Światu, plac Warecki i odbudowę Opery.

Artyści zjedli obiad w towarzystwie ob. Bibrowskiego i prof. Eibischa. Zostało wówczas ustalone, że wywiad radiowy przeprowadzi ob. Boeri wg planu, ułożonego przez ob. Bibrowskiego. Niestety ob. Boeri nie stanął na wysokości zadania i nie potrafił wykorzystać w pełni możliwości wypowiedzi artystów.

Popołudnie M. Saint-Saëns spędził u ob. Karoliny Beylin, a J. Picart le Doux u prof. Eibischa.

Wieczorem plastycy udali się do teatru „Syrena”. Na program rewii reagowali bardzo różnie: Saint-Saëns interesował się każdym skeczem i cieszył się reakcją publiczności, podczas gdy Picart le Doux nudził się i w końcu drzemał.

Po powrocie z teatru plastycy spotkali się znów z André Wurmserem i Pierre Abrahamem, z którymi dzielili się wrażeniami z ich pobytu w Polsce.

Dnia 7.IV. plastycy odlecieli samolotem do Paryża, dziękując za „wspaniały pobyt” (un séjour magnifique) w Polsce Ludowej, który, między innymi, dał im możliwość zobaczenia wielkich osiągnięć w budownictwie i rozwoju kulturalnego naszego kraju i dał im argumenty do walki z kłamstwem propagowanym przez prasę kapitalistyczną.

## Wanda Kalinowska Wydział Realizacji

- 1 Franciszek Strynkiewicz został prezesem Związku Polskich Artystów Plastyków w styczniu 1952 roku. Pełnił tę funkcję zaledwie kilka miesięcy. W lipcu tego samego roku zrezygnował z niej, a nowym prezesem obwołano Stanisława Teisseyre. Podaję za: *Franciszek Strynkiewicz. Stulecie urodzin rzeźbiarza*, red. Maria Lewańska, kat. wyst. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1993, s. 154.
- 2 Jules Dalou (1838–1902) — rzeźbiarz. Brał udział w Komunie Paryskiej, po jej upadku udał się na emigrację do Londynu. Autor takich pomników, jak *Triumf Republiki* czy *Pomnik Pracy*. Zalicza się go do głównych przedstawicieli realizmu w sztuce francuskiej. Zob. *Dalou Jules*, w: Andrzej Dulewicz, *Encyklopedia sztuki francuskiej. Artyści–dzieła–pojęcia*, Warszawa 1997, s. 133.
- 3 Zob. Aneks L.
- 4 Laurent Casanova (1906–1972) — francuski działacz komunistyczny, w czasie II wojny światowej brał udział w ruchu oporu. W latach 1945–1961 członek KC, w latach 1947–1961 członek Biura Politycznego PPK. Jego żona Danielle Casanova, również francuska działaczka komunistyczna, w 1942 roku została aresztowana i zmarła w obozie koncentracyjnym Auschwitz. Zob. *Casanova Danielle, Casanova Laurent*, w: *Wielka Encyklopedia PWN*, Warszawa 2001, s. 195.
- 5 W grudniu 1947 roku Zygmunt Kałużyński wyjechał do Paryża na stypendium przyznane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. W 1951 roku ambasada polska, a także Francuzi, którzy nie przedłużyli mu stypendium, dążyli do odesłania krytyka do Polski. W tym samym roku w Warszawie powstało pismo polityczno-kulturalne „Nowa Kultura”, w którym Jerzy Putrament zaproponował Kałużyńskiemu pracę. Wrócił on do kraju w grudniu 1952 roku

- i natychmiast został aresztowany, co było wynikiem wspomnianego w tekście głównym zjawiska szpiegomanii. Po zwolnieniu z więzienia został kierownikiem działu zagranicznego „Nowej Kultury”. Czasopismo promowało marksistowską krytykę i socrealizm, potępiało „zachodnią kulturę burżuazyjną”. Zob. Wojciech Kałużyński, *Pół życia w ciemności. Biografia Zygmunta Kałużyńskiego*, Chotomów 2012, s. 89, 101, 104, 105, 107.
- 6 Zob. przypis 205 w tekście głównym.
- 7 Clifford Odets (1906–1963) — amerykański dramatopisarz znany ze sztuk o radykalnej wymowie społecznej. Zob. *Clifford Odets*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/425123/Clifford-Odets>, dostęp: 26 listopada 2013 roku.
- 8 André Wurmser (1899–1984; pseudonimy: Casimir Lecomte, Vincent Grégoire) — redaktor naczelny „Russie d’aujourd’hui” (1937–1939), członek Komitetu Przyjaciół Związku Radzieckiego, wydawca „Humanité”; intelektualista, który poświęcił swoje życie promowaniu i obronie komunistycznych ideałów w partyjnej prasie. Miał jedynie krótki moment buntu po przemowie Nikity Chruszczowa w 1956 roku. Nie zrezygnował jednak z przywiązania do komunizmu, ponieważ wyznawał filozofię, że partia i proletariat są częścią większego historycznego planu. Zob. Sudhir Hazareesingh, *Intellectuals and the French Communist Party. Disillusion and Decline*, Oxford 1992, s. 231; *Le Maitron. Dictionnaire biographique. Mouvement ouvrier mouvement social*, <http://maitron-en-ligne.univ-parisi.fr/spip.php?article135429>, dostęp: 26 listopada 2013. W 1951 roku opublikowano w Polsce jego książkę *Okuty w powiciu* (przeł. Irena Krzywicka, Warszawa 1951).
- 9 Władimir Semenowicz Kemenow (1908–1988).
- 10 Louis Neillot (1898–1973) — malarz związany z fowizmem.
- 11 Wojna indochińska (1946–1954) — wojna między Demokratyczną Republiką Wietnamu (DRW) a Francją. Francja, mimo że w 1946 roku uznała niepodległość DRW, dążyła do ponownego nadania statusu kolonialnego temu krajowi. Początkiem wojny były walki w Hajfongu. W 1949 roku Francuzi utworzyli Państwo Wietnamskie, na czele którego stał były cesarz Bao Dai. Miało ono charakter marionetkowy. Francuzi poddali się w 1954 roku, po czym na genewskiej konferencji zawarto porozumienie o zakończeniu działań wojennych. Francja straciła 120 tys. żołnierzy, DRW pół miliona żołnierzy oraz ludności cywilnej. Zob. *wojna indochińska 1946–1954*, w: *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 29, s. 492.
- 12 CRS — skrót od nazwy Compagnie républicaine de la Sécurité — oddziały francuskiej policji mającej na celu tłumienie zamieszek.
- 13 Prawdopodobnie chodzi o Otto Skorzenego (1908–1975) — austriackiego podpułkownika ss, od 1930 roku w organizacji NSDAP, od 1940 roku w ss. We wrześniu 1943 roku uwolnił i przywiózł do Niemiec Benito Mussoliniego. W latach 1945–1948 był więziony przez władze amerykańskie, następnie uciekł do Hiszpanii. Podają za: *Skorzenny Otto*, w: Michał Czajka, *Słownik biograficzny XX wieku*, Warszawa 2004, s. 838.
- 14 Marie-Émile Béthouart (1889–1982) — francuski generał. W latach 1945–1950 był wysokim komisarzem w Austrii. Zob. *Béthouart Marie-Émile*, w: *ibidem*, s. 95.
- 15 „Bрудna wojna w Wietnamie” (tak nazwał ją mieszczański publicysta Beuve-Méry) była bardzo kosztowna i nie przynosiła sukcesów.
- 16 Czasopismo francuskie wydawane w latach 1899–1944 w Paryżu. Było organem skrajnie prawicowej Ligue d’action française — organizacji nacjonalistycznej, monarchistycznej, antyparlamentarnej, antysemitycznej, która powstała we Francji w okresie sprawy Dreyfusa. Czasopismo to miało bardzo duży wpływ na życie polityczne i intelektualne Francji. W okresie II wojny światowej środowisko związane z dziennikiem

- współpracowało z rządem Vichy, niektórzy kolaborowali. Zob. „*Action Française*”, w: *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 1, Warszawa 2001, s. 83.
- 17 André Marie (1897–1974) — francuski działacz polityczny, uczestnik ruchu oporu, więzień obozów hitlerowskich. W latach 1947–1948 był ministrem sprawiedliwości, od lipca do września 1948 roku premierem Francji (z ramienia Partii Radykalno-Socjalistycznej). W latach 1951–1954 minister oświaty, w 1953 roku nie udało mu się sformować rządu. Zob. Michał Czajka, *Słownik biograficzny XX wieku*, op. cit., s. 583
- 18 Vincent Auriol — francuski polityk, socjalista, pierwszy prezydent Czwartej Republiki w latach 1947–1954. W 1948 roku zawarł układ z Bao Daiem z wietnamskiej rodziny cesarskiej. Zob. Jan Baszkiewicz, *Historia Francji*, Wrocław–Kraków 1995, s. 623, 626.
- 19 Philippe Pétain (1856–1951) — marszałek Francji, polityk. Zyskał sławę jako obrońca linii frontu pod Verdun w 1916 roku, w czasie I wojny światowej. Od 1939 roku był ambasadorem w Madrycie, w 1940 roku wezwano go do Francji, gdzie został wicepremierem, a następnie premierem. 22 czerwca 1940 roku podpisał kapitulację z Niemcami i Włochami, następnie stanął na czele Państwa Francuskiego (État Français), składającego się z tzw. strefy wolnej, z rządem w Vichy. Rząd ten prowadził politykę antybrytyjską i antysemicką, a jego dewiza brzmiała: Praca–Rodzina–Ojczyzna. Po zakończeniu wojny Pétain został skazany za kolaborację na karę śmierci (wyrok zamieniono na dożywotnie więzienie). Zob. *Pétain Philippe*, w: *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 20, Warszawa 2004, s. 507. Pod koniec lat czterdziestych we Francji prawica znowu zaczęła być aktywna. Od 1948 roku działał komitet, którego celem było uwolnienie Pétaina. Pogrzeb marszałka połączony był z manifestacjami wichystów, publikowano pochwały działalności okupacyjnej, atakowano członków ruchu oporu. Zob. Jan Baszkiewicz, *Historia Francji...*, op. cit., s. 627.
- 20 Hans Speidel (1897–1944) — niemiecki generał, który w czasie II wojny światowej znajdował się na stanowiskach sztabowych. Był uczestnikiem konspiracji antyhitlerowskiej, w latach 1955–1964 pracował w armii RFN. Podają za: *Speidel Hans*, w: Michał Czajka, *Słownik biograficzny XX wieku...*, op. cit., s. 850.
- 21 Jules Moch (1893–1985) — francuski działacz polityczny. W 1938 roku był ministrem robót publicznych, podczas II wojny światowej wchodził w skład marynarki Wolnej Francji. W roku 1947 roku po raz kolejny objął stanowisko ministra robót publicznych, w latach 1947–1950 wicepremier i minister spraw wewnętrznych. Tłumił wtedy strajki organizowane przez komunistów. W latach 1950–1951 był ministrem obrony, natomiast w 1958 roku po raz kolejny ministrem spraw wewnętrznych. Podają za: *Moch Jules*, w: Michał Czajka, *Słownik biograficzny XX wieku...*, op. cit., s. 620.
- 22 Oradour-sur-Glane — miejscowość w zachodniej Francji. 10 czerwca 1944 roku oddziały niemieckiej dywizji dokonały jej pacyfikacji w odwecie za akcję francuskich partyzantów. Wymordowano mieszkańców i spalono domostwa, przez co nazwa ta funkcjonuje w historii Francji jako symbol okrucieństw II wojny światowej. Zob. *Oradour-sur-Glane*, w: *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 19, Warszawa 2004, s. 539.
- 23 René Pleven (1901–1993) — francuski polityk i prawnik. W latach 1950–1951 i 1951–1952 premier. Działał na rzecz zacieśnienia współpracy wojskowej ze Stanami Zjednoczonymi. W 1950 roku zaproponował utworzenie wspólnej armii europejskiej (plan Plevena), czemu sprzeciwili się gaulliści, socjaliści i komuniści. Zob. *Pleven René*, w: *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 21, Warszawa 2004, s. 159.
- 24 Nazim Hikmet (1902–1963) — uważany za najwybitniejszego współczesnego poetę tureckiego. Był synem polskiego emigranta. W latach dwudziestych XX wieku studiował socjologię w Moskwie, w latach 1938–51 znajdował się w więzieniu. Następnie przebywał w Bułgarii, Polsce, w końcu zamieszkał w Moskwie. Na

- początku lat dwudziestych XX wieku miał styczność z Włodzimierzem Majakowskim, który dzielił z nim podobne założenia ideowe poezji. W więzieniu wypracował technikę „scenariusza filmowego” — styl zbliżający poezję do prozy. Zob. *Nazim Hikmet Ran*, w: *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 18, Warszawa 2004, s. 413.
- 25 Jean-Léon Jaurès (1859–1914) — francuski polityk, historyk i filozof. W latach 1898–1904 zaangażował się w sprawę uniewinnienia Dreyfusa. W 1901 założył Francuską Partię Socjalistyczną. Był współzałożycielem i redaktorem naczelnym „Humanité”. W 1905 roku doprowadził do powstania Francuskiej Sekcji Międzynarodówki Robotniczej, był jednym z przywódców II Międzynarodówki. Sprzeciwiał się militarystyce, został zamordowany przez francuskiego fanatyka. Zob. *Jean Léon Jaurès*, w: *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 12, op. cit., s. 478.
- 26 Charles Péguy (1873–1914) — francuski poeta, publicysta, eseista. Występował w obronie Dreyfusa. Początkowo związany był z socjalistami, później skierował się ku katolicyzmowi. Podają za: *Péguy Charles*, w: *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 20, op. cit., s. 426.
- 27 W listopadzie 1946 roku Francja rozpoczęła wojnę w Wietnamie, będącą pokłosiem polityki kolonialnej. Wojsko francuskie dokonało wówczas przy pomocy ostrzału artyleryjskiego masakry 6 tysięcy mieszkańców Haifongu. Podają za: Jan Baszkiewicz, *Historia Francji...*, op. cit., s. 623.
- 28 Jean Marcenac (1913–1984) — po studiach z zakresu filozofii zapisał się do partii komunistycznej i zaangażował w działalność ruchu oporu. W swej poezji bliski był twórczości Paula Éluarda i Louisa Aragona, tłumaczył wiersze Pabla Nerudy. Zob. *Jean Marcenac*, w: *Le printemps les poètes. Centre national de ressources pour la poésie*, [http://www.printempsdespoetes.com/index.php?url=poetheque/poetes\\_fiche.php&cle=460&nom=Jean Marcenac](http://www.printempsdespoetes.com/index.php?url=poetheque/poetes_fiche.php&cle=460&nom=Jean+Marcenac), dostęp: 27 listopada 2013.
- 29 Jacques Duclos (1896–1975) — francuski działacz komunistyczny. W 1921 roku wstąpił do FPK, od 1926 roku był członkiem KC, a od 1931 roku członkiem Biura Politycznego i sekretarzem partii. W czasie II wojny światowej kierował konspiracyjną FPK. Redaktor naczelny wielu gazet, wydawca „Humanité”. Zob. *Jacques Duclos*, w: *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 7, Warszawa 2002, s. 415.
- 30 Marcel Cornu (1909–2001) — działacz komunistyczny i syndykalistyczny, główny redaktor „Université syndicaliste”, członek ruchu oporu, później członek gabinetu ministra edukacji narodowej (1945–1947); dziennikarz prasy komunistycznej, rubryki „Arts”, a później „Urbanisme” w czasopiśmie „Les Lettres françaises”. Zob. *Le Maitron. Dictionnaire biographique. Mouvement ouvrier mouvement social*, <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article20668>, dostęp: 26 listopada 2013.
- 31 Chodzi o wystawę zatytułowaną *Wiek Oświecenia w Polsce* w dniach 21 grudnia 1951–1 czerwca 1952 roku. Komisarzami wystawy byli prof. Stanisław Lorentz i prof. Bogusław Leśnodorski, którzy w 1952 roku zostali uhonorowani nagrodą państwową II stopnia za jej koncepcję, naukowe opracowanie oraz realizację. Ekspozycję poprzedziła Sesja Naukowa Polskiego Oświecenia (3–5 marca 1951 roku), która odbyła się w ramach I Kongresu Nauki Polskiej i Obchodów Kołłątajowskich, zorganizowanego przez Polskie Towarzystwo Historyczne i Instytut Badań Literackich. Zob. Anna Masłowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002*, t. 1, Warszawa 2002, s. 161.
- 32 Zob. Aneks G.
- 33 Pierre Abraham (właśc. Pierre Bloch, 1892–1974) — pisarz, dziennikarz i krytyk; redaktor przeglądu „Europe” (1949–1974), członek partii komunistycznej. Zob. *Le Maitron. Dictionnaire biographique. Mouvement ouvrier mouvement social*, <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article9644>, dostęp: 26 listopada 2013.





---

# Bibliografia wystawy

## Opracowania

- Bernatowicz, Piotr, „Masakra w Korei” trzy razy w Warszawie, w: idem, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków 2006, s. 201–207.
- Kal, Elżbieta, *Krytyka a socrealizm kapitalistyczny*, w: eadem, „*Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy*”. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Słupsk 2010, s. 299–313.
- Murawska-Muthesius, Katarzyna, *How the West Corroborated Socialist Realism in the East: Fougeron, Taslitzky and Picasso in Warsaw*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 2003, nr 2, s. 303–329.

## Teksty źródłowe

- [bez tytułu], „*Dziennik Polski*” 1952, nr 84 (dodatek od A do Z, s. 2).
- [bez tytułu], „*Wola Ludu*” 1952, nr 66, s. 4.
- [bez tytułu], „*Wola Ludu*” 1952, nr 84, s. 4.
- Akta Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą. Nr zbioru 175. Archiwum Akt Nowych w Warszawie.
- Borowik, Maria, *Gérard Singer na ASP*, „*Po Prostu*” 1952, nr 19, s. 7.
- Cztery wystawy*, „*Życie Warszawy*” 1952, nr 72 (niedzielnny dodatek ilustrowany do dzienników: „*Życie Warszawy*”, „*Życie Białostockie*”, „*Życie Częstochowy*”, „*Życie Lubelskie*”, „*Życie Olsztyńskie*”, „*Życie Radomskie*”, nr 12, s. nlb. [s. 3]).
- Éluard, Paul, *Refleksje o malarstwie*, w: *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, kat. wyst. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1952, s. 3–9.
- Grupa plastyków francuskich*, „*Nowa Kultura*” 1952, nr 15, s. II.
- Gubrynowicz, Nina, *Plastycy francuscy w walce o pokój i postęp. Refleksje na marginesie wystawy*, „*Głos Pracy*” 1952, nr 122, s. 4.
- H. S., *Współczesna plastyka francuska*, „*Słowo Powszechne*” 1952, nr 80, s. 4.
- Henel, Stefan, *Sztuka która podjęła walkę... Współczesna plastyka francuska w „Zachęcie”*, „*Express Wieczorny*” 1952, nr 77, s. 3.
- Herbert, Zbigniew, *Rozmowa o malarstwie. Zamiast recenzji z wystawy współczesnej plastyki francuskiej*, „*Tygodnik Powszechny*” 1952, nr 19, s. 6.
- J. G., *Francuzi rysują Warszawę*, „*Świat*” 1952, nr 16, s. 6.
- Kałużyński, Zygmunt, *Od anarchicznej groteski do nowego realizmu. Wystawa malarstwa francuskiego w Zachęcie*, „*Nowa Kultura*” 1952, nr 14, s. 8.
- Plastycy francuscy w Warszawie*, „*Życie Literackie*” 1952, nr 8, s. 16.

- S. P. O., *Plastyka francuska na wystawie w Warszawie*, „Kurier Codzienny” 1952, nr 68, s. 4.
- Stanisławski, Ryszard, *Nowe drogi malarstwa francuskiego (W świetle wystawy warszawskiej)*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 61–72.
- Stanisławski, Ryszard, *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, w: *Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, kat. wyst. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1952, s. 11–18.
- Sztuka francuska walczy o pokój. Przemówienie Prezesa Zarządu Gł. ZPAP, Franciszka Strynkiewicza na otwarciu Wystawy Współczesnej Plastyki Francuskiej*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 55–56.
- W warszawskiej „Zachęcie”, „Pokolenie”* 1952, nr 14, s. 8.
- Wys., *Postępowa sztuka Francji („Zachęta”)*, „Życie Warszawy” 1952, nr 67, s. 6.
- Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, „Dziennik Polski” 1952, nr 69, s. 1.
- Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, „Nowa Kultura” 1952, nr 13, s. 12.
- Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, „Przekrój” 1952, nr 365/366, s. 21.
- Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, „Trybuna Ludu” 1952, nr 72, s. 3.
- Wystawa współczesnej plastyki francuskiej*, „Życie Literackie” 1952, nr 7, s. 16.
- Wystawa współczesnej plastyki francuskiej w Warszawie*, „Kurier Codzienny” 1952, nr 62, s. 4.
- Wystawy sztuk plastycznych*, „Wiedza i Życie” 1952, nr 5, s. 474–475.
- Z dnia*, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 13, s. 12.



---

# Indeks osób

- Abraham Pierre 185, 186  
Adenauer Konrad 166  
Amblard Jean 23, 62, 81, 83, 85, 129,  
134, 144, 149  
Apelles 153  
Apolinaire Guillaume 100, 141  
Aragon Louis 26, 36, 39–40, 55, 59,  
70, 85, 100, 126, 129, 141, 162  
Auricoste Emmanuel 7, 23, 98, 100,  
102, 160  
Auriol Vincent 166  
Bach Johann Sebastian 154  
Barbier Antonin 75  
Bardet René 37  
Bardini Aleksander 176  
Bassaler Yvonne 36  
Bastard Jan 37  
Bauquier Georges 23, 39, 53, 87–88,  
142, 153, 157, 162, 163, 165  
Baylot Jean 165–168  
Belloyanis Nikos 68, 129  
Berbérian Ardavatz 23, 39, 100, 144,  
162, 163  
Beria Ławrientij 79  
Berman Jakub 36  
Bernard Héliane 85  
Bernatowicz Piotr 4, 44, 107  
Béthouart Marie-Émile 164  
Beylin Karolina 186  
Białostocki Jan 47  
Bibrowski Mieczysław 186  
Bierut Bolesław 37  
Boeri 186  
Bonnard Pierre 137, 146  
Borowik Maria 106, 126, 160  
Bosch Hieronim 151  
Boulier Jean 7, 102  
Bourdon Sébastien 132  
Bouret Jean 90  
Braque Georges 146, 152  
Breughel Pieter 151  
Briquet Raoul 64  
Brodala Marta 34  
Buffet Bernard 90–91, 94  
Bunsch Franciszek 68  
Cachin Marcel 36, 68–69, 70,  
144, 159  
Casanova Danielle 68, 75  
Casanova Laurent 134, 139  
Cassou Jean 28, 91, 94  
Cézanne Paul 68, 132, 148, 149  
Chapront G. 173  
Charazac Robert 90  
Chardin Jean-Baptiste 62, 67, 132,  
144, 148, 153, 167  
Chiappe Jean 165  
Chluski Jerzy 7  
Clemenceau Georges 67  
Clouet (Jean lub François) 132, 145  
Cogniat Raymond 94  
Corneille de Lyon (Corneille  
de la Haye) 132  
Cornu Marcel 173  
Corot Jean-Baptiste-Camille 132  
Cotton Aimée 100  
Cotton Eugénie 100, 160  
Courbet Gustave 59, 75, 128, 131,  
132, 154, 167  
Couty Jean 90  
Dalí Salvador 42, 137  
Dalou Jules 128  
Damiano Jean 143  
Daquin Louis 40  
Dat Simone 90  
Daumier Honoré 128, 132, 154, 167  
David Jacques-Louis 46, 59, 62, 73,  
81, 132, 144, 148, 150, 153, 154  
David Leon 78  
Dąbrowski Jarosław 102  
De Champagne Philippe 132  
Decour Jacques (Denis  
Decourdemanche) 87  
De Gallard Michel 7, 23, 90, 94, 104,  
129, 134, 142, 153, 154, 157, 173, 183  
De Gaulle Charles 36, 79, 102, 166  
De Hooch Pieter 86  
Delacroix Eugène 46, 73, 128,  
132, 154  
De La Tour Georges 96, 132  
De Villefosse Louis 78  
Desanti Dominique 36  
Descargues Pierre 82  
Desnoyer François 23, 55, 142, 152  
Despierre Jacques (Jacques  
Ceria) 23, 142  
Diderot Denis 131, 148  
Diehl Gaston 54  
Domenach Jean-Marie 78, 126, 170  
Dreyfus Alfred 171  
Duclos Jacques 78, 102, 173  
Dufy Raoul 129  
Dunikowski Xawery 184

- Dupont Pierre 7, 23, 144, 158
- Effel Jean (François Lejeune) 23, 102–103, 159
- Eibisch Eugeniusz 179, 181, 183, 186
- El Greco (Dominikos Theotokopulos) 143
- Eloire François 78
- Éluard Paul 5, 24, 26, 39, 75, 100, 125, 130, 157
- Ensor James 146
- Fangor Wojciech 33, 41, 174, 177, 181, 183
- Ferster Karol 53, 175, 181, 182, 183
- Fontanarosa Lucien 23, 152, 160
- Fougeron André 7, 23, 26, 38, 39, 41, 49, 55, 62–70, 73, 75, 78, 81, 85, 129, 132, 134, 135, 140, 144, 148, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 174, 181
- Fouquet Jean 131, 132
- Fra Angelico (Guido di Pietro) 154
- Fréville Jean 67, 69, 78, 155
- Gałkowska Helena 184
- Gałkowski Stefan 184
- Gauguin Paul 152
- Gelman Jacques 56
- Gelman Natasha 56
- Géricault Théodore 132, 167
- Gerzabek Adam 174, 181
- Gimond Marcel 7, 23, 102
- Gischia Léon 63
- Gleb Tomasz 33, 53, 177, 181, 182, 183
- Gogol Nikołaj 180
- Goya Francisco (Francisco José de Goya y Lucientes) 47, 132, 141, 143, 146
- Gracies André 23, 144, 150, 157
- Greuze Jean-Baptiste 132
- Gromaire Marcel 23, 100, 142, 152
- Gropper William 34, 41
- Groys Boris 62, 106
- Gubrynowicz Nina 39, 43, 126, 157
- Guillaume Paul 91
- Guille Germaine 78
- Guttuso Renato 35
- Hansen Oskar 26
- Hartung Hans 94
- Henel Stefan 126, 155
- Herbert Zbigniew 29, 32, 34, 37, 51, 55, 57, 58, 59, 96, 125, 151
- Hérot Henri 96
- Hikmet Nazim 169
- Hitler Adolf 38
- Ho Chi Minh 68
- Hogarth Paul 34, 35
- Homer 154
- Houllier André 7, 70, 134
- Hugo Victor 168
- Hulten Pontus 51
- Humboldt J. 97
- Humboldt Robert 23, 96–97, 144, 151
- Ingres Jean-Auguste-Dominique 132
- Jabłońska 160
- Jakimowicz Andrzej 34
- Janot Henri 96
- Jarema Maria 63
- Jarosz Dariusz 36
- Jarosz Halina 35
- Jaworska Władysława 126, 162
- Jaures Jean-Léon 171
- Judt Tony 38
- Kal Elżbieta 4
- Kalinowska Wanda 76, 177, 178, 180, 183, 186
- Kałużyński Zbigniew 62, 67, 125, 145
- Kantor Tadeusz 63
- Karłowicz Mieczysław 176
- Kemenow Władimir Semenowicz 156
- Kijowicz Mirosław 35
- Kobyłański 181
- Kobzdej Aleksander 76, 181, 182
- Krajewska Helena 36, 53
- Krajewski Juliusz 36, 53, 183
- Kulisiewicz Tadeusz 145, 183
- Laglenne Jean-François (François) 23, 31, 53–54, 144
- Lansiaux Marie-Anne 23, 31, 39, 85–86, 104, 134, 143, 150, 153, 162, 163, 183
- Lasne Jean 96
- Lecoeur Auguste 47, 63
- Léger Fernand 4, 7, 23, 26, 31, 32, 42, 43, 47–49, 51, 53, 55, 73, 76, 81, 87, 104, 107, 129, 136, 141–142, 153, 157
- Le Nain Antoine 59, 96, 144, 148, 153, 167
- Le Nain Louis 59, 62, 96, 132, 144, 148, 149–150, 153, 167
- Le Nain Mathieu 59, 96, 144, 148, 153, 167
- Lenin Władimir 68, 69

- Lichtenstein Roy 51
- Ligier Piotr 66, 70, 92
- Limouse Roger 23, 58, 142, 152
- Lisiecka Anna 4, 29-31, 41
- Lorjou Bernard 7, 23, 90-92, 94, 143, 146, 153, 155, 159
- Lorrain Claude 132
- Lottman Herbert R. 37, 59
- Lurçat Jean 7, 23, 55, 98, 100, 104, 106, 182
- Łaszczok Jerzy 82, 180, 182, 183, 185
- Łukin Wilhelm 68
- Łyżwański Antoni 106, 160, 179, 183
- MacArthur Douglas 44
- Maillol Aristide 102
- Majorel Denise 98
- Malraux André 70
- Manet Édouard 47, 132
- Marat Jean-Paul 132, 150
- Marcenac Jean 173
- Marie André 166
- Marshall George 37
- Martin Henri 5, 39, 55, 68, 73, 75-78, 102, 126, 127, 129, 143, 144, 150, 153, 154, 157, 158, 163-165, 169-172, 182, 183
- Marquet Albert 7, 23, 58, 150, 152, 154, 157
- Matisse Henri 23, 31, 42, 43, 44, 55-57, 58, 104, 107, 129, 130, 132, 136, 141, 146, 150, 152, 154
- Mialhe Mireille (Mireille Glodek) 7, 23, 85, 100, 145, 157
- Michaud Éric 51
- Międzyrzecki Artur 38, 39
- Milhau Jean 5, 23, 39, 78-79, 104, 134, 144, 153, 162, 163, 183
- Millet Jean-François 132
- Minaux André 23, 90, 94, 96, 143, 151
- Mirabel M. 179, 180, 181
- Mistrz z Moulins 132
- Mistrz z Saint-Sever 132
- Mittelberg Louis (albo Mitelle, pseudonim Tim) 23, 155, 157, 159
- Mitelle Zuka 23
- Moch Jules 168
- Modigliani Jeanne 86
- Mołotow Władysław 79
- Montesquieu Charles-Louis de Secondat (Monteskiusz) 132
- Mottet Yvonne 7, 23, 90, 152
- Motyka Lucjan 28, 29, 181
- Moussinac Leon 7, 98, 100
- Murawska-Muthesius Katarzyna 4, 40, 41, 44, 63, 91, 107
- Neillot Louis 162
- Niedosziwin 160
- Nowakowska-Sito Katarzyna 40
- Odetts Clifford 146
- Orazio Orazi 23, 142
- Parmelin Hélène 47
- Pasztor Maria 36
- Patrice Michel 94
- Paulhan Jean 87
- Péguy Charles 168, 171
- Pellan Alfred 96
- Péri Gabriel 89
- Pétain Philippe 40, 164, 166
- Petrova Nadia (Wanda Chodasiewicz-Grabowska, Nadia Léger) 23, 53, 86-87, 153, 157, 159
- Picart le Doux Jean 7, 23, 98, 100, 104, 159, 183, 185, 186
- Picasso Pablo 4, 23, 26, 31, 32, 42-47, 54, 55, 62, 63, 70, 73, 76, 81, 85, 104, 107, 129, 130, 132, 136, 140, 141, 146-147, 150, 152, 154, 158, 159, 160
- Pignon Édouard 23, 26, 31, 47, 54, 63, 73, 81, 132, 144, 145
- Plechanow Jerzy (Gieorgij) 47, 49, 51
- Pleven René 168
- Porębski Mieczysław 26, 36, 76
- Poussin Nicolas 81, 132
- Pronaszko Zbigniew 184
- Radnicki Zygmunt 68
- Rafałowski Aleksander 174, 181, 182
- Rebeyrolle Paul 23, 90, 93, 94, 129, 142
- Reinhardt L. 49
- Renoir Auguste (Pierre-Auguste) 132
- Resznetnikow Fiodor 83
- Rimbaud Arthur 133
- Rivière Georges-Henri 83
- Robineau André 36
- Roche Marcel 23, 157
- Rohner Georges 23, 28, 29, 96, 144, 151
- Ronis Willy 85
- Rosenberg Ethel 68
- Rosenberg Julius 68
- Rude François 128

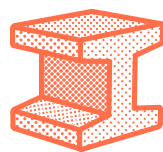
- Saint-Saëns Marc 7, 24, 98, 100, 104, 183, 185, 186
- Salendre Georges 7, 24, 100, 102, 143
- Samborski-Nacht Artur (Artur Nacht) 183
- Sartre Jean-Paul 26, 59, 96, 152
- Serra Antoine 24, 70
- Seurat Georges 57, 132
- Shaw George Bernard 179
- Shibanuma Junko 94
- Siemaszkowa Olga 181, 184
- Signac Paul 24, 43, 57–58, 132, 150, 152, 154
- Singer Gérard 7, 24, 27, 32, 39, 62, 81–83, 100, 106, 126, 127, 129, 134, 144, 150, 154, 155, 158, 160–161, 162, 163, 174–180, 182–183
- Sitkowska Maryla 41
- Skorzeny Otto 164
- Sławny Władysław 53
- Sokorski Włodzimierz 28, 29, 185
- Sorel Agnieszka 132
- Sorel Julian (Boris Taslitzky) 39, 162, 163
- Soulages Pierre 94
- Speidel Hans 166
- Spitzer Walter 24, 88–89, 157, 158
- Stalin Józef (Dżugaszwili Josif Wissarionowicz) 36, 38, 44, 62, 68, 70, 73, 79
- Stanisławski Ryszard 5, 24, 27, 28, 41, 42, 44, 49, 68, 69, 85, 90, 94, 98, 100, 102, 125, 133, 136, 175, 182
- Stażewski Henryk 51
- Stendhal (Marie-Henri Beyle) 39
- Strynkiewicz Franciszek 5, 28, 29, 39, 125, 128, 185
- Strzemiński Władysław 51
- Szancer Jan Marcin 181, 182
- Szapocznikow Alina 27, 28, 181, 183
- Szostakowicz Dmitrij 176
- Szwajcer 185
- Szymanowski Karol 176, 184
- Tal Coat Pierre 63, 96
- Taslitzky Boris 5, 24, 26, 39, 41, 59, 67, 73–75, 81, 91, 104, 129, 132, 134, 143, 144, 150, 154, 157, 159, 162–164, 173
- Teisseyre Stanisław 183
- Teniers David (młodszy) 149
- Thompon Michel 24, 90, 94, 100, 129, 142, 157
- Thorez Maurice 5, 36, 39, 47, 59, 64, 67–68, 78–81, 85, 135, 139, 144, 161, 162, 165, 183
- Tomorowicz Kazimierz 174, 181, 183
- Trepkowski Tadeusz 185
- Tse-Tung Mao 44
- Tycjan (Tiziano Vecelli lub Vecellio) 132
- Utley Gertje R. 44, 46, 47, 85
- Vailland Roger 40
- Van Gogh Vincent 132, 152
- Van Staveren Piet 170
- Velázquez Diego 149
- Venitien Jean 24, 27, 31, 32, 81–83, 104, 129, 145, 153, 173, 174, 176–178, 180–183
- Vercors (Jean-Marcel Bruller) 78
- Vermeer Johannes (Johan) 153
- Watteau Jean-Antoine 132
- Wende Jan Karol 28, 29
- Wilczyński Krzysztof 74, 93
- Wildenstein Georges 91
- Wilimowska Bronisława 181
- Wilson Sarah 4, 44, 55
- Włodarczyk Wojciech 4, 6, 35, 36, 41, 55, 62, 63, 107
- Wróblewska Hanna 4
- Wróblewski Andrzej 41
- Wurmser André 154, 185, 186
- Zacharska Anna 41
- Zakrzewski Włodzimierz 183
- Zambaux Robert 24, 75, 129, 134, 149, 153, 154, 157
- Zielińska Wiesława 32, 177, 181
- Zondervan Geneviève 24, 86, 100
- Żdanow Andriej 59, 62











**K**siążka dotyczy jednego z ciekawszych wydarzeń — *Wystawy współczesnej plastyki francuskiej z 1952 roku* — jakie miały miejsce w budynku Zachęty w okresie PRL-u. ¶ W ówczesnej ogarniętej szpiegomanią Warszawie, gdzie obywatele francuscy mogli trafić do więzienia jedynie z powodu swego pochodzenia, zagościła sztuka m.in. Pabla Picassa, Fernanda Légera czy Henriego Matisse'a. Organizatorzy wystawy nie kładli jednak nacisku na obecność modernistów w stalinowskiej Warszawie, ale skupiali się przede wszystkim na pracach francuskich socrealistów (np. André Fougerona czy Borisa Taslitzky'ego), tworzonych według wytycznych płynących z Moskwy. W swych niepublikowanych wspomnieniach Oskar Hansen zanotował: „Dotąd komunistów-twórców kojarzyłem sobie z moim mistrzem Légerem, z Picassem, Éluardem, Aragonem, Sartre'em. A tu takie obrzydlistwo — olbrzymie, straszne w formie socrealistyczne kicze Taslitzky'ego i innych jemu podobnych z ich liderem Fougeronem na czele. Był to kubeł zimnej wody na moją bezpartyjną wprawdzie, ale czerwoną głowę”.

---

dr Karolina Zychowicz — absolwentka Instytutu Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. W 2013 roku obroniła doktorat *Léger w Polsce. Recepcja twórczości artysty w XX wieku*. Stypendystka Narodowego Centrum Nauki; Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego; Biblioteki Polskiej w Paryżu oraz prywatnego stypendium Anny Zaleskiej (Paryż). Publikowała m.in. w „Kresach”, „Obiegu”, „Rocznikach Humanistycznych”. Od 2010 roku pracuje w dziale dokumentacji Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki.

