

KAROLINA ZYCHOWICZ

POLACY W ATELIER FERNAND LÉGER (1948-1950)

W literaturze dotyczącej polskiej sztuki drugiej połowy XX wieku można natrafić na lakoniczne informacje na temat pobytu czterech polskich studentów w Atelier Fernand Léger w Paryżu¹. Jednym z nich był Oskar Hansen, w latach 1945-1951 student architektury, w niedalekiej przyszłości twórca światowej sławy koncepcji Formy Otwartej. Do studiowania malarstwa zachęcił go przybyły z Łodzi Lech Kunka, uczeń Władysława Strzemińskiego. W czasie stypendium przeznaczanego na lata 1948-1949 w Atelier Fernand Léger znalazł się również Tadeusz Romanowski, warszawski twórca słabo obecny w polskim życiu artystycznym w okresie swej aktywności malarskiej, przypadającej na lata 50. – 70. XX wieku². Być może trochę później do pracowni zawitał, przybyły z Pomorza, Kazimierz Ostrowski³, często wysta-

Mgr KAROLINA ZYCHOWICZ – doktorantka w JHS KUL; pracownik działu dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki; e-mail: kzychowicz@poczta.fm

¹ Zob. np.: B. K o w a l s k a, *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 144.

² Tadeusz Romanowski (1909-1977) w 1946 r. został przyjęty do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie studiował pod okiem Jana Cybisa. W 1949 r. przyznano mu stypendium na studia w Paryżu. Po powrocie do kraju uzyskał dyplom z zakresu malarstwa, w latach następnych absolutorium na Wydziale Konserwacji (studia pod kier. prof. Bohdana Marconiego). Zajmował się konserwacją malarstwa (m.in. fresków pałacu w Wilanowie). Brał udział w wystawach ogólnopolskich i okręgowych, miał wiele ekspozycji indywidualnych, m.in. w Salonie SARP-u w Warszawie (1956), w Muzeum Lubelskim (1959), w Galerii Sztuki MDM w Warszawie (1962), w Galerii Sztuki Współczesnej w Warszawie (1965), w BWA w Piastowie (1971-1972). W poszukiwaniach malarskich eksplorował przede wszystkim tematykę pejzażową, balansował na granicy malarstwa realistycznego i abstrakcji. Szczególnie inspirowała go przyroda Białostoczczyzny, Dolnego Śląska, Kazimierza n. Wisłą, Nałęczowa (informacje podaję za teczką Tadeusza Romanowskiego, znajdującą się w dziale dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki).

³ Wydaje się, że Polacy nie przebywali w Paryżu dokładnie w tym samym czasie. Lech Kunka

wiający swe prace, w następnych latach ostatecznie jednak zmarły jako artysta o znaczeniu lokalnym.

Jak wspomniałam, literatura przedmiotu odnotowuje pobyty polskich artystów w Atelier Fernand Léger⁴, marginesowo; warto jednak choćby częściowo zrekonstruować ich przebieg, gdyż pozwala to odświeżyć źródła ich twórczości. Historia owych podróży uzmysławia, jak istotna dla Polskich artystów była tuż po wojnie kultura Francji, a jednocześnie pozwala usytuować Polaków w wyjątkowym punkcie historii francuskiej, kiedy to myśl intelektualna Paryża z jednej strony zdominowana została przez wyznawców Sartre'a, z drugiej zaś przez prężnie działającą Francuską Partię Komunistyczną, która zwerbowała w swe szeregi odgrywających wówczas kluczowe znaczenie artystów i intelektualistów. Młodzi studenci z Polski znaleźli się w orbicie tych ostatnich wpływów. Ryszard Stanisławski, który przedostał się nielegalnie do Paryża zaraz po zakończeniu działań wojennych, w 2000 roku wspominał:

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 znał! 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 lewicy⁵.

Jeśli chodzi o wspomnianych przeze mnie artystów, to w wypadku Oskara Hansena pojawiają się jedynie wzmianki na temat jego studiów w Atelier Fernand Léger. Był on skoncentrowany na swoich zainteresowaniach architektonicznych i kontaktach z pracownią Pierre'a Jeannereta, zafascynowany działalnością Le Corbusiera. Malarstwo znajdowało się na marginesie jego głównych poszukiwań. Natomiast dla Kunki, malarza, pobyt u Légera miał kluczo-

twierdził, że studiował tam w latach 1948-1949, Kazimierz Ostrowski podawał okres 1949-1950.

⁴ O wiele lepiej przedstawia się opracowanie problematyki obecności polskich studentów w pracowni Légera w okresie międzywojennym. Mam tu na myśli przede wszystkim dwa artykuły Andrzeja Turowskiego: *Jestem w zgodzie z moją epoką...*, w: *Fernand Léger. Od malarstwa do architektury. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki*, [katalog wystawy], Warszawa 2006, s. 33-45; *Académie Moderne*, „Art & Business” 2005, nr 9, s. 2-11. Te dwa teksty nie wyczerpują jednak bogactwa poruszanej tam tematyki.

⁵ P. R y p s o n, *Dwie rozmowy z Ryszardem Stanisławskim*, <http://www.obieg.pl/rozmowy/13910> [data dostępu: 30 października 2011 roku].

we znaczenie, co potwierdzają zarówno prace, jak i archiwalia⁶. Również w przypadku Ostrowskiego studia u Légera były istotnym odniesieniem⁷.

Polscy studenci znaleźli się w Paryżu dzięki stypendium rządu francuskiego, co wiązało się z szerszym zjawiskiem, które można było wówczas obserwować w Europie. Kultura francuska zaczęła tracić na znaczeniu, coraz większa była dominacja Stanów Zjednoczonych⁸. Rząd francuski postanowił temu przeciwdziałać i w latach 1945-1947 przeznaczył znaczne fundusze na stypendia dla studentów z Europy Wschodniej⁹. Polskę uznano za kraj, w którym warto było inwestować w takie działania, ponieważ kultura francuska od wieków zajmowała tu uprzywilejowaną pozycję. Korzystna dla Polaków sytuacja trwała jednak krótko. Stosunki polsko-francuskie stawały się coraz bardziej napięte. W listopadzie 1947 roku francuskie ministerstwo spraw zagranicznych postanowiło przerwać rozmowy z Polską i Czechosłowacją dotyczące wspomnianych paktów. W styczniu 1948 roku Francuzi wprowadzili utrudnienia w uzyskaniu wiz do Francji¹⁰. Niedługo potem w Polsce rozpoczęły się aresztowania obywateli francuskich oskarżonych o szpiegostwo.

⁶ Zob. L. K u n k a. *Szkice paryskie*, Galeria Blok, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 26 maja–30 czerwca 2011, kurator: Włodzimierz Stelmarszczyk. Pokaz prac malarskich uzupełniono wyborem archiwaliów związanych z pobytem artysty w paryskim atelier.

⁷ Staraly się to wydobyć takie ekspozycje, jak wystawa monograficzna artysty, zorganizowana w 2001 r. w Muzeum Narodowym w Gdańsku, czy wystawa w warszawskiej galerii gaga („Kazimierz «Kachu» Ostrowski 1917-1999”, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdyni, kwiecień–czerwiec 2001; „Kazimierz «Kachu» Ostrowski. Malarstwo”, 9 marca–30 kwietnia 2005. Galeria gaga, Warszawa).

Ta pierwsza wystawa skonfrontowała obrazy polskiego malarza z pracami jego francuskiego mistrza, znajdującymi się w zbiorach muzeum (*Martwa natura z gałązką*, 1951, papier/serigrafia barwna; *Kompozycja z popiersiem kobiecym*, papier, serigrafia barwna; *Kompozycja na fioletowym tle*, papier/serigrafia barwna. Prace są własnością Muzeum Narodowego w Gdańsku. Zostały zakupione w 1976 r. od Józefa Baranowskiego – informacja uzyskana drogą mailową od Magdaleny Olszewskiej z Muzeum Narodowego w Gdańsku).

Wystawie w Warszawie towarzyszył katalog wydany na płycie CD, gdzie swoje miejsce znalazł tekst Anny Baranowej akcentujący inspiracje légerowskie w twórczości Ostrowskiego.

⁸ Zjawisko to najlepiej oddaje przetłumaczona na język polski książka Serge’a Guillaubaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna* (tłum. E. Mikina, Warszawa 1992).

⁹ D. J a r o s z, M. P a s z t o r, *Paryż – Warszawa w apogeum zimnej wojny 1948-1953*, „Wiadomości Historyczne” 2001, nr 2, s. 67-78, podają za: <http://www.rzeczpospolita.pl/tematy/pl-fr-2004/historia/index.html> [data dostępu: 1 listopada 2011 roku].

¹⁰ P. P l e s k o t, *Kontakty naukowe Polski z krajami kapitalistycznymi w okresie stalinizmu*, „Nauka” 2005, nr 2, s. 99. Na przełomie 1948 i 1949 r., ze względu na nieprzyznanie wiz, do Francji nie mogli wyjechać m.in. Stanisław Lorentz i Ewa Szelburg-Zarembina.

By otrzymać stypendium rządu francuskiego, należało zostać pozytywnie zweryfikowanym przez władze Polski Ludowej. Już w tamtym czasie wyjazd do Europy Zachodniej nie był łatwym przedsięwzięciem, gdyż kandydaci na stypendystów byli przedmiotem zainteresowania ówczesnego Urzędu Bezpieczeństwa. Oskar Hansen opisywał ten proces następująco:

Znalazłem na Wydziale, wśród innych, ogłoszenie o stypendium rządu francuskiego na studia w Paryżu. Działo się to po wygraniu przez nas – moją Zosię, Zosię Grutzman i mnie, konkursu na dom ludowy. Podbudowany tym, złożyłem podanie z życiorysem i opinią biura projektów i Wydziału Architektury. Ponieważ nie należałem do żadnej organizacji, nadzieja na uzyskanie stypendium była znikoma, dlatego otrzymanie stypendium było fantastycznie radosnym zaskoczeniem. Myślę, że przyczyniła się do tego niemało Krystyna Bierut, która była bardzo żyta z naszą wydziałową paczką. Okazało się, że była ona okupacyjną koleżanką mojej Zosi. Chodziły razem do zakamuflowanej w postaci szkoły rys. technicznego, Szkoły Architektury im. St. Noakowskiego. Krysia cicha, skromna, sympatyczna dziewczyna, jak ją pamiętała Zosia, nie wydawała się w cokolwiek zaangażowana, a może nawet nie wiedziała o działalności ojca, tym bardziej, że była dzieckiem z rozbitego już wtedy małżeństwa, ale jakieś możliwości tam miała, bo przepełniła mnie przez najtrudniejsze dla mnie sito urzędu bezpieczeństwa (nie ujawniłem się jako wileński partyzant – akowiec)¹¹.

Ze wspomnień Hansena wynika, że podróż do Paryża odbył indywidualnie. Zawitał tam 1 października 1948 roku¹² i od razu znalazł się w hotelu będącym przystanią również dla innych polskich stypendystów¹³. Bardzo szybko poznał też stołówkę przy boulevard St Michel, która stanowiła ważny punkt spotkań niemal wszystkich polskich artystów i intelektualistów przebywających wówczas w Paryżu. Hansen wspominał, że spotykał tam współmieszkańców hotelu: Tadeusza Romanowskiego i Lecha Kunę, widywał odwiedzających to miejsce innych malarzy, m.in. Jerzego Kujawskiego, Kazimierza Ostrowskiego, Lutkę Pink, Kazimierza Zielenkiewicza (Kaziel), muzyków – Stanisława Skrowaczewskiego i Tadeusza Żmudzińskiego, architekta Aleksandra Kujawskiego, Lecha Zahorskiego. Bywała tam również Alina Szapoczni-

¹¹ *Z rozmów o sztuce. Moje studia we Francji (1948-1950). Jak studiowałem we Fr (1948-1950), Mój Paryż (1948-1950)*, s. 9, maszynopis niepublikowanych wspomnień znajdujących się w archiwum Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

¹² *Kalendarium*, w: *Oskar Hansen. Ku formie otwartej*, red. J. Gola, Warszawa 2005, s. 174.

¹³ Sytuację polskich stypendystów w Paryżu relacjonowała również Hanka Kulągowska w swym artykule *U studentów polskich w Paryżu*, „Polska i Świat” 1949, nr 18, s. 8-9.

row z Ryszardem Stanisławskim. Z jeszcze innych osób, widywanych przełotnie w stołowce wymieniał również Eryka Lipińskiego, scenografkę Teresę Roszkowską i Mieczysława Porębskiego. Okres studiów paryskich był również okazją do zawierania nowych przyjaźni o podłożu artystycznym. Hansen wiele czasu spędzał z Lechem Kunką, którego uważał nawet za swego nauczyciela malarstwa, a Kazimierz Ostrowski nawiązał serdeczne stosunki z Aliną Szapocznikow i Jonaszem Sternem¹⁴.

Młodzi twórcy nie ograniczali się do pobytu w środowisku polonijnym, lecz chłonili napiętą atmosferę powojennej Francji. Znaleźli się przecież w Paryżu, między egzystencjalizmem a komunizmem. Hasłami ówczesnego życia intelektualnego były zaangażowanie, wolność, realizm, humanizm, komunizm czy egzystencjalizm. Pojawiały się one na łamach takich czasopism, jak wspierane przez komunistów „Les Lettres françaises”, „Les Temps Modernes” Jean’a P. Sartre’a, „Le Combat” Alberta Camusa, czy „Critique” Georges’a Bataille’a. Kolebką święcącego swój triumf w tamtym czasie egzystencjalizmu stała się dzielnica Saint-Germain-des Prés. Nurt ten przenikał również do sztuk wizualnych, co przejawiało się zainteresowaniem figurą, np. w rzeźbie Giacomettiego, czy rozwojem abstrakcji lirycznej (Wols, de Stäel, Fautrier). Jednocześnie ze względu na niezwykle popularność ruchów lewicowych, ponownie zainteresowano się sztuką realistyczną. Trybuną francuskiego realizmu socjalistycznego stał się Salon Jesienny (od 1944). W galerii La Maison de la Pensée Française prowadzonej z inicjatywy Komunistycznej Partii Francji i Louisa Aragona, prezentowano wystawy tak uznanych twórców, jak Picasso, Matisse, Léger. Pablo Picasso, który w 1944 roku wstąpił do partii komunistycznej, wciąż zajmował wyjątkową pozycję w ówczesnym życiu artystycznym, również wśród polskich studentów z atelier Légera. Istotnym wydarzeniem w tamtym czasie było otwarcie w czerwcu 1947 r. Narodowego Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Już dwa lata później odbyła się tam retrospektywna wystawa „Fernand Léger 1905-1949” (6 X-13 XI 1949), która nie mogła ująć uwadze studiujących wówczas w Paryżu Polaków.

Niezwykle silną pozycję zajmował również surrealizm. Operował już w tamtym czasie bogatą tradycją literacką i wizualną, potrafił także wyrazić zupełnie nowe emocje związane z przeżyciami wojennymi oraz nadziejami nadchodzącej przyszłości. W 1947 roku miała miejsce Międzynarodowa Wystawa Surrealizmu, w której, używając słów Andrzeja Turowskiego, „chodziło

¹⁴ I. Ziętkiewicz, *Kazimierz Ostrowski 1917-1999. Kalendarium życia i twórczości*, w: *Kazimierz „Kachu” Ostrowski 1917-1999*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdyni, kwiecień-czerwiec 2011 [katalog wystawy], Gdańsk 2001, s. 20.

Bretonowi o zaakcentowanie ewolucji surrealizmu w kierunku zagadnień związanych z transgresyjną rolą inicjacji oraz tajemnicą rytuału i mitu, a zarazem odcięcie się od wszelkich prób podporządkowania surrealizmu polityce”¹⁵. Wystawa ta była jednym z najważniejszych wydarzeń w ówczesnym Paryżu, można ją było oglądać przez kilka miesięcy, cieszyła się bardzo dużą frekwencją¹⁶. W kierunku odkryć surrealizmu swe kroki skierowali przebywający w tamtym czasie w Paryżu polscy artyści, tacy jak Jerzy Kujawski czy Bogusław Szwacz. Wiele można było usłyszeć o tzw. malarzach tradycji francuskiej, w poczet których zaliczono Rogera Bissière’a, Alfreda Manessiera, Édouarda Pignona, Francisca Grubera, André Fougerona, Jeana Bazaine’a, Charlesa Lapicque’a, Maurice’a Estève’a. Wystawa ich malarstwa, którą w 1946 roku przeniesiono z Warszawy do Krakowa, stała się niezwykle ważna dla ówczesnych młodych krakowskich twórców skupionych wokół Tadeusza Kantora.

Polscy studenci, mając status stypendystów rządu francuskiego, mogli za darmo uczestniczyć w oficjalnych zajęciach paryskiej akademii sztuk pięknych. Zdecydowali się jednak włączyć w obręb wciąż aktualnych tendencji artystycznych w tamtym czasie i skierowali swe kroki do akademii sygnowanej przez samego Fernanda Légera, chociaż tam musieli opłacać swe studia. Analizując np. dokumenty Lecha Kunki, można zorientować się, że jego pobyt u Légera trwał zaledwie kilka miesięcy, mimo że stypendium przyznano mu na cały rok akademicki. Później jednak akcentował przede wszystkim ten epizod, co najlepiej poświadcza wagę nauki u paryskiego mistrza dla jego dalszej twórczości¹⁷. W notach biograficznych Kunki i Hansena pojawia się mylna informacja, że studiowali oni w Académie Moderne. Szkoła ta, gdzie Léger był jednym z wykładowców, funkcjonowała w dwudziestoleciu międzywojennym. Została zamknięta już w lipcu 1931 roku. Léger nauczał tam z Othonem Frieszem od 1924 roku, później czasowo wykładał w Académie de la Grande-Chaumière, a około 1933-1934 roku otworzył swoją właściwą

¹⁵ J. K u j a w s k i. *Maranatha. Muzeum Narodowe w Poznaniu*, grudzień 2005-luty 2006 [katalog wystawy], red. A. Turowski, s. 59.

¹⁶ R. S t a n i s ł a w s k i, G. V i a t t e, *Rok 1947, w: 4 x Paryż/Paris en quatre temps*, Galeria Zachęta, Warszawa, 15 października 1986-12 stycznia 1987 [katalog wystawy], s. 119.

¹⁷ W dokumentach, które zostały po Lechu Kunce, można odnaleźć pismo samego Légera, oświadczające, że Kunka studiował w jego Atelier od 17 stycznia do 17 kwietnia 1949 roku. Jest tam również dokument sygnowany przez Marca Saint-Saënsa, potwierdzający, iż Kunka w kwietniu, maju i czerwcu 1949 roku studiował w Wyższej Szkole Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu.

akademię, Académie de l'Art Contemporain (najpierw na rue de la Sablière, później na rue du Moulin-Vert, następnie zaś na Square Henri Delormel, gdzie uczył aż do wojny). Szkoła, do której trafili Polacy, nosiła nazwę Atelier Fernand Léger i funkcjonowała w latach 1946-1955¹⁸. Zachowała się legitymacja studencka Lecha Kunki, na której widnieje adres szkoły: 104 Boulevard de Clichy, Paris oraz nazwisko dyrektora Georges Bauquiera¹⁹. Warto nadmienić, że Léger miał bogate doświadczenia jako pedagog. Również w czasie emigracji amerykańskiej w 1945 roku nauczał w Rouses Point, blisko granicy z Kanadą. Tam polecał swym uczniom, by po zakończeniu wojny przyjechali do Paryża. Dlatego też powojenne atelier było w pewnych godzinach uczęszczane przez studentów amerykańskich, żołnierzy w uniformach lub bez, którzy znali mistrza jeszcze ze Stanów²⁰. Jak pisze Héléne Lassalle, Fernand Léger jako jedyny z wielkich malarzy swojej generacji uczył do końca swego życia. Była to dla niego jedna z misji artysty, stąd nigdy się jej nie wyrzekł²¹.

Charakter nauczania w atelier Légera można zrekonstruować na podstawie zachowanych wspomnień jego uczniów, a także zdjęć dość często publikowanych w literaturze poświęconej francuskiemu artyście. Chciałabym się tutaj oprzeć na, najcenniejszych dla podejmowanego przeze mnie tematu, nieopublikowanych wspomnieniach Oskara Hansena, dość obszernej książce Pierre'a Faniesta, francuskiego robotnika, który znalazł się w środowisku Fernanda Légera niedługo przed przyjazdem do Paryża polskich stypendystów oraz zaledwie dwustronicowym wspomnieniu Bruce'a Gregory'ego, przedstawiciela amerykańskich stypendystów, korzystających z programu G. I. Billa przeznaczonego dla dawnych żołnierzy²². Te trzy teksty pokrywają się w wielu miejscach, dlatego warto z nich skorzystać.

¹⁸ G. F a b r e, *L'atelier Fernand Léger période 1937-1955*, w: *Paris-Paris 1937-1957* [katalog wystawy], s. 283.

¹⁹ Można tam również odczytać adres zamieszkania Kunki: 40 rue St Charles.

²⁰ P. F a n i e s t, *Nadia, Léger et moi...*, Châteauneuf-de-Grasse 2002, s. 15. Również Fabre w swym artykule koncentruje się przede wszystkim na amerykańskich uczniach, którzy mieli dość istotny wkład finansowy w funkcjonowaniu paryskich akademii. Nie wspomina zupełnie o Polakach, którzy po wojnie również studiowali w Atelier Fernand Léger.

²¹ H. L a s s a l l e, *Léger*, Paryż 1997, s. 137.

²² Przez akademie prowadzone przez Légera przewinęła się wręcz nieprawdopodobna liczba uczniów. Stąd zapewne można by odnaleźć większą ilość wspomnień. Innym przykładem, prócz trzech przywołanych, jest tekst Tonii C a r i f f y, *L'Atelier Léger 1947-1950* : <http://www.tonia-cariffa.net/ecrits/latelierleger.html> [data dostępu: 06.01.2012].

Léger rzadko pojawiał się w pracowni, która prowadzona była przez Nadie Chodasiewicz (znaną w międzywojniu jako polska artystka Wanda Chodasiewicz-Grabowska) oraz Georgesa Bauquiera. Byli oni ze sobą blisko związani, zarówno Hansen, jak i Gregory myśleli, że są małżeństwem²³. W przyszłości zresztą zostali nim, wcześniej jednak Wanda-Nadia została żoną samego Légera. Mistrz początkowo przychodził na korekty we wtorki i piątki, później ograniczył się tylko do jednego dnia w tygodniu. Pracownia oddana w ręce jego asystentów stała się miejscem promieniowania jakże popularnej w owym czasie ideologii komunistycznej. Zarówno Nadia, jak i Bauquier byli oddanymi działaczami partii, szczególnego prestiżu dodawał im również udział we francuskim *Resistance* w czasie II wojny światowej. Administratorzy szkoły w pewien sposób kształtowali ówczesny światopogląd mistrza, który pod ich wpływem brał udział w zebraniach komunistycznych i manifestacjach robotników. Ten klimat musiał odcisnąć swe piętno również na postawach studentów paryskiego Atelier. Hansen w liście do swej przyszłej żony Zofii pisał (podając z jego późniejszymi dopiskami): „Jestem bezpartyjnym komunistą (nie mogło wtedy być inaczej, wobec urzeczenia twórcami francuskimi) [...]. Ostatnio wydaje mi się, że dojrzewam politycznie. Możliwe, bardzo możliwe, że po powrocie do kraju będę członkiem partii (do tego nie doszło)”²⁴. W innym miejscu wspomnień opisuje swoje rozczarowanie komunizmem, które miało miejsce już w Paryżu:

Wtem na szerokim tle twórczych poszukiwań współczesnego malarstwa pojawiło się coś, co nas przykro zaskoczyło. Były to obrazy członków Partii Komunistycznej. Dotąd komunistów-twórców kojarzyłem sobie z moim mistrzem Légerem, z Picassem, Eluardem, Aragonem, Sartrem. A tu takie obrzydlistwo – olbrzymie, straszne w formie socrealistyczne kicze Tastizkiego i innych jemu podobnych z ich liderem Fougeronem na czele. Był to kubeł zimnej wody na moją bezpartyjną wprawdzie, ale czerwoną głowę. Wtedy zrozumiałem, że idea komunizmu to całkiem coś innego niż przewrotne wcielenie jej w życie przez partie komunistyczne, tak jak różna jest pierwotna idea chrześcijaństwa od tej wcielonej w życie przez Kościół²⁵.

²³ Hansen we wspomnieniach pisał, podając błędnie nazwisko administratora, że pracownię prowadziło „małżeństwo Boquet. On od strony administracyjnej, ona Nadia, Rosjanka, była asystentką mistrza” (H a n s e n, *Z rozmów o sztuce...*, s. 24); B. G r e g o r y, *Léger's Atelier*, „Art Journal” [New York], vol. XXII, 1962, nr 1, s. 40-41.

²⁴ *Z rozmów o sztuce*, s. 34.

²⁵ Tamże, s. 74.

Warto zaznaczyć, że również inni twórcy, których dorobek stanowił dla Hansena źródło inspiracji, zaangażowani byli w ideologię komunistyczną. Le Corbusier np., który często był oskarżany przez prawicowych krytyków o bolszewizm, pomiędzy 1928 a 1930 rokiem był trzy razy w Związku Radzieckim. Co ciekawe, pod względem finansowym pracownia Légera w dużej mierze była zasilana przez obficie przebywających wówczas w Paryżu studentów amerykańskich, którym trudno było zrozumieć, jak Léger, jeszcze do niedawna korzystający z azylu w ich kraju, mógł pozwalać sobie na agitację tego typu. Nie wolno zapominać, że w Stanach mniej więcej w tamtym czasie zaczął szaleć *mccartyzm*.

Artyści zostawili również opis budynku, w którym mieściła się szkoła. Było to stosunkowo obszerne pomieszczenie, gdzie mogła się znaleźć duża liczba studentów. Przeniesiono ją z podparyskiego Montrouge, ze względu na niewystarczającą ilość miejsca. Wcześniejsza pracownia została uwieczniona w zdjęciach mieszkającego w pobliżu Roberta Doisneau. Swoje atelier miał w niedalekiej odległości również André Fougeron, pupil Francuskiej Partii Komunistycznej. Nowy budynek Hansen wspominał jako „dużą, jasną, wysoką halę”²⁶. Pierre Faniest pisał o olbrzymim atelier, gdzie wcześniej pracował Toulouse-Lautrec²⁷. O wiele bogatszy opis miejsca odnaleźć można u Bruce’a Gregory’ego, który wspominał:

Atelier było jednym, wielkim pomieszczeniem z modelem stojącym na przedzie oraz dużym piecem w pobliżu. Ściany pokryte zostały martwymi naturami i niezliczonymi obiektami o różnych kolorach. Martwe natury zawierały takie przedmioty, jak stare stoły, koła od wozu, zużyte tary pralnicze, gałęzie, zabytkowe płyty pamiątkowe, gipsowe odlewy, napompowane balony o jasnych kolorach. Niektóre z przedmiotów były splecione liną oraz innymi kolorowymi materiałami²⁸.

Opis Gregorego wyjaśnia również, dlaczego tak wielu uczniów przyjmowało manierę mistrza. Amerykanin wspomina: „Na ścianach znajdowała się pewna liczba obrazów samego Légera”²⁹. Następnie dodaje: „Trzy modelki stały w różnych pozach. Moim pierwszym wrażeniem z atelier było niezwykle bogactwo kolorów i kontrastów”³⁰. W podobny sposób wspominał proces nauczania Oskar Hansen: „Léger ustawiał nam légerowskie martwe natury:

²⁶ Tamże, s. 24.

²⁷ Tamże, s. 15.

²⁸ Dz. cyt., s. 40 [tłum. K. Z.].

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

nawet aktom towarzyszyły np. drabina, rower, gruba lina, barwna tkanina itp.”³¹. Wiadomo, że martwe natury powstawały również przy użyciu takich przedmiotów, jak korzeń, pasy, wazy, szachy, owoce, gitara, stos sznurków, ułożonych luźno lub w kompozycjach, w manierze mistrza, mające na celu akcentowanie podziałów mas, kontrastów form, kolorów, wolumenów itd. Léger oczekiwał od uczniów solidnej przestrzeni malarskiej (którą określał jako mocną – *costaud*). Wiadomo, że powstał również pomysł nauczania w atelier rzeźby, którą w 1948 roku wykładał Hajdu. Ta forma edukacji jednak nie przyjęła się³².

Korekta w wydaniu mistrza miała specyficzny charakter. Léger komentował prace uczniów w sposób bardzo oszczędny, czasem kwitując je jednym zdaniem. Hansen w swych wspomnieniach zanotował:

Mistrz przychodził do pracowni, siadał naprzeciwko martwej natury, a my na jej tle pokazywaliśmy po kolei swoje prace. Jego korekta ograniczała się do „ça va”, albo „ça ne vas pas”. Wśród nas byli dosłowni imitatorzy techniki mistrza. Kiedy taki pokazywał, Léger tylko się uśmiechał i nic nie mówił³³.

Bruce Gregory w sposób bardziej szczegółowy odtwarzał metody dydaktyczne Légera. Pisał:

Jego metoda pedagogiczna była taka, że studenci, którzy chcieli mieć omówioną pracę, zwracali się do George'a Bauquiera. W dniu wizytacji, umieszczał on studentów po stronie modelu. Ustawiano sztalugi, stołki i krzesła formowały duże półkole. Kiedy Léger przyjeżdżał, siadał naprzeciwko sztalugi razem z panią Bauquier³⁴. Niedługo później pierwszy obraz był prezentowany. W tych dniach studenci gromadzili się wokół, liczba ludzi wydawała się wzrastać, zawsze było obecnych 70 lub 80 osób.

Mistrz wraz ze swoją asystentką siadali na wysokich taboretach, co potwierdza szereg zdjęć wykonanych w pracowni.

Dalej Gregory pisze:

Léger był czasem wolny w swych ocenach. W takich przypadkach Madame Bauquier zaczynała serię szybkich komentarzy dotyczących obrazów, które zazwyczaj pobudzały Mistrza do wyrażania własnego zdania. Gdy obrazy były umiej-

³¹ Z *rozmów o sztuce...*, s. 24.

³² F a b r e, dz. cyt., s. 287.

³³ Z *rozmów o sztuce...*, s. 24.

³⁴ Jak wspominałam wyżej, chodzi o Nadię Chodasiewicz.

scowione, widoczny był wzór metody pedagogicznej Légera. Prace, które go nie interesowały, były zazwyczaj witane komentarzem: „Bon, bon, allons-y” i umieszczana była następna. Jakkolwiek obrazy, które przykuły jego uwagę, uzyskiwały kilka komentarzy ze strony Mistrza. Fabre podaje, że Léger był niezwykle delikatny w swej krytyce. Komentował przy użyciu określeń: „to ładne”, „to dekoracyjne”, „to melodyjne”, „to miękkie” co nie oznaczało pochwały. Największym komplementem, jaki uczeń mógł usłyszeć, było określenie „to mocne” (costaud).

Gregory wspominał, że Léger mówił tylko po francusku, ale dwujęzyczny angielski student, który spędził lata szkolne we Francji, tłumaczył słowa artysty z korzyścią dla angielskich i amerykańskich studentów. Pierre Faniest dodaje, że tłumaczenia były dawane również przez uczęszczające do atelier żony ambasadorów i lekarzy. Ciekawe informacje podaje Gladys Fabre, która pisze, że uczniowie: Macris i Lucie Ferry (Grecy), Davenport (Hawajczyk), Abner (Egipcjanin) mieli za zadanie tłumaczyć komentarze Légera, przez co wielu Amerykanów miało przerysowany obraz kontaktów ze swym mistrzem. W innym miejscu dodaje ona również, że subtelne komentarze (np. te dotyczące realizmu koncepcji niemającego nic wspólnego z reprezentacją) nie zawsze były rozumiane przez uczniów.

Według Faniesta korekta trwała około 1,5 h., a Gregory podsumowuje ją następująco:

Dni odwiedzin Mistrza były żywe i stymulujące, ponieważ kiedy Léger kończył omawianie prac, studenci łączyli się w grupy i dyskutowali o pokazie malarskim. W tym czasie mistrz i jego otoczenie, pani Bauquier, jej córka Wanda oraz może 2 lub 3 przyjaciół wychodziło. George Bauquier zostawał w studio i dyskutował z dużą dozą poczucia humoru³⁵.

Gregory wspominał również, że Léger odwiedzał pracownię rano i popołudniu, i jeżeli omówił czyjaś pracę na początku dnia, nie było szansy, by zajmował się nią również wieczorem.

Innym elementem edukacji było oglądanie filmów w atelier. Nie może to dziwić, gdyż na pewnym etapie swej drogi twórczej Léger myślał o porzuceniu malarstwa na rzecz ruchomego obrazu. Mistrz prezentował nie tylko czołowe osiągnięcia filmu awangardowego, takie jak *Pies andaluzyjski*, *Antrakt*, czy swą własną produkcję *Balet mechaniczny*, lecz również film dokumentalny na swój temat nakręcony przez Thomasa Boucharda pod egidą Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku w czasie II wojny światowej. Z innych

³⁵ Dz. cyt., s. 40.

zajęć, wykraczających poza program zwykłych studiów malarskich, można wymienić odwiedziny studentów w Operze, gdzie Léger projektował dekoracje dla produkcji *Bolivar*. Nauka w atelier nie ograniczała się do kwestii czysto technicznych. Gregory wspominał, że co 2 lub 3 miesiące pracownia organizowała konkurs, w czasie którego Léger czytał przemowę i odpowiadał na pytania. Mistrz prezentował również swoje poglądy na temat sztuki współczesnej. Opowiadał o powrocie do przedmiotu w malarstwie sztalugowym, o sensie sztuki abstrakcyjnej w architektonicznej przestrzeni. Poza tym podkreślał, że malarstwo abstrakcyjne zostało już opracowane przez Kandinsky'ego i nie ma sensu do niego wracać. Léger miał wyraźnie określony stosunek do sztuki niefiguratywnej. Sam, przez bardzo krótki okres w połowie lat 20. XX wieku, malował wyłącznie abstrakcyjne obrazy. W latach 50. uważał, że sztuka abstrakcyjna powinna pełnić rolę tylko i wyłącznie dekoracji. Jednocześnie widział niebezpieczeństwo powrotu do przedmiotu – uważał, że mierni malarze mogą zrobić karierę, powołując się na chęć zwrotu ku robotnikowi.

Faniest wspominał, jak Léger zawiesił na ścianie swoje dwa duże płótna – *Les Plongeurs* i *Les quatre acrobats* – jak robił przy studentach korekty i je komentował. Wybrani studenci mogli zapoznać się nie tylko z pracami mistrza umieszczonymi w akademii, lecz również w prywatnej pracowni znajdującej się w tym samym budynku, w którym przed wojną mieściła się Académie Moderne. Hansen taką wyprawę wspominał następująco:

W połowie 49 r. Leger, nasz malarski mistrz, zaprosił swoich uczniów do własnej pracowni. Mieściła się w pobliżu Bd. du Montparnasse, o ile pamiętam przy ulicy Notre Dame des Champs (malowaliśmy gdzie indziej, w pracowni przeznaczonej na „szkołę”). Léger zajmował jedną z kilku pracowni na piętrze. Z okna pracowni powitał nas i pożegnał. Było to nieduże, ale wysokie pomieszczenie. Kilka rzędów obrazów stało opartych „twarzą” do ściany, za nimi kilka wielkich blejtramów. Właśnie te blejtramy początku lat 50-tych napinały płótna pod wielkie, pokubistyczne, legerowsko-realistyczne kompozycje, takie jak „Konstruktorzy” czy „Wielka parada”.

Przed obrazami, stały dwie duże i puste sztalugi. Węglowy piecyk z blaszaną rurą biegnącą przez całą wysokość pracowni i wysoka, biała zakurzona kotara – to wszystko było bardzo prawdziwe, bez „szpanu” i bardzo przybliżało nam mistrza.

Léger pokazywał nam swoje obrazy. Zainteresowały mnie szczególnie prace, których plamy koloru były niezależne od rysunku. Były to chyba studia do „Radości życia”. Rytm kolorowych plam przenikając się z czarnymi konturami powo-

dował bogactwo zależności plastycznych, które wymuszały wędrówkę oczu w celu wychwytywania różnic, porównywania, wywołując wrażenie ruchu postaci³⁶.

Jednym z rytuałów nauczania w akademii Légera był również doroczny pokaz prac uczniów, organizowany w jednej z paryskich galerii. Studenci mieli wtedy szansę zaprezentować obrazy szerszej publiczności, a także mieć możliwość sprzedaży swoich prac. Faniest podaje, że w 1948 roku taka wystawa miała miejsce w Galerie Mai, w roku następnym u Jeanne Bucher. Główne nagrody w czasie tych pokazów otrzymali uczeń z Egiptu, Abner i Bruce Gregory, na którego wspomnienia się tutaj powołuję. Nagroda, oprócz wymiaru prestiżowego, wiązała się również z otrzymaniem pracy samego mistrza. Gregory wspomina, że otrzymał gwasz³⁷. Wyboru prac przeznaczonych na wystawę dokonywał Léger. Polacy prawdopodobnie nie brali udziału w tych pokazach. We wspomnieniach Gregory'ego znajduje się opis wystawy z 1948 roku. Pisał:

W tym czasie studenci Légera wystawiali w Galerie Mai na Lewym Brzegu. Ten pokaz był recenzowany w „Herald Tribune” i pewna liczba uczestników była oskarżona o bycie „w żelaznym uścisku z wpływem Légera”. Było to źródłem zmartwienia wielu studentów, jak najlepiej korzystać z olbrzymiej wiedzy Légera bez bycia oskarżonym o pozostawanie w żelaznym uścisku³⁸.

Gregory sygnalizuje tu bardzo ważny problem wszechobecnej osobowości malarskiej Légera, której bardzo trudno było się przeciwstawić. Wiadomo, że w pracowni Légera znajdowała się cała grupa odtwórczych artystów imitujących styl mistrza, natomiast bardziej ambitni studenci tworzyli prace będące zaprzeczeniem jego dorobku. Sam Léger zwykł mawiać:

Przybyłście tu pracować sami. Nie bójcie się być pod moim wpływem, przynajmniej przez jakiś czas. Wszyscy przez to przeszliśmy. Nic nie spada z nieba i nie rodzimy się geniuszami. Sam byłem pod wpływem Cézanne'a. Później pewnego

³⁶ Z *rozmów o sztuce...*, s. 47. W zbliżony sposób opisywał wizytę w atelier Légera Gregory: „Pewnego letniego dnia grupa studentów została zaproszona do prywatnego atelier Légera przy rue Notre Dame des Champs. Wchodziło się okrągłymi schodami do pracowni wypełnionej wieloma pracami o różnym stopniu wykończenia. Między nimi był duży obraz z podpisem „Hommage à David” i wiele innych prac w trakcie powstawania. Była to niezwykła okazja zobaczenia płócien Légera i usłyszenia komentarzy autora na ich temat” (G r e g o r y, dz. cyt., s. 40).

³⁷ Dz. cyt., s. 42.

³⁸ Tamże, s. 40.

dnia powiedziałem mu: „do licha!”. Wy zrobicie to samo i powiecie „do licha Légerowi!” zachowując ze swego pobytu w atelier wszystko, co uznacie za użyteczne w rozwoju swej własnej osobowości³⁹.

Jednym z ciekawszych aspektów akademii były również prace zlecane uczniom, a sygnowane nazwiskiem mistrza. Chodzi tu przede wszystkim o efemeryczne dekoracje robione z przeznaczeniem dla różnego rodzaju zgromadzeń, wieców itp. Zjawisko to było z jednej strony interpretowane jako nawiązanie do średniowiecznych pracowni, gdzie pod okiem mistrza wykonywano zbiorową realizację, z drugiej – jako zapowiedź oddzielenia koncepcji dzieła od wykonania, widoczną w latach 60.⁴⁰ Jedną z takich realizacji była oprawa Międzynarodowego Kongresu Kobiet w Porte de Versailles w 1948 roku, a więc w czasie pobytu Polaków w Paryżu. Nic nie wskazuje jednak na to, że Polacy brali udział w tym przedsięwzięciu. Léger miał stałych współpracowników wśród swych uczniów, którzy byli odpowiedzialni za realizację tego typu: Nadię Chodasiewicz, Georges’a Bauquiera, Rolanda Brice’a, Davosa Hanicha i Carlosa Carnero. Co ciekawe, nawet monumentalne płótna przedstawiające *Konstruktorów* były wykonane przez Carlosa Carnero, a jedynie sygnowane przez mistrza, który jako człowiek już w podeszłym wieku nie był w stanie sam wykonać tej pracy⁴¹.

Pobyt w pracowni Légera w latach 1948-1950 miał wyjątkowe znaczenie przynajmniej dla dwójki Polaków przebywających tam wówczas: Lecha Kunki i Kazimierza Ostrowskiego. Zajmę się omówieniem prac przede wszystkim pierwszego z wymienionych artystów, u którego inspiracja twórczością Légera wystąpiła w sposób najbardziej ewidentny, a zarazem różnorodny. Oskar Hansen, jak zaznaczyłam już na początku, bardziej skoncentrowany był na swych studiach architektonicznych, poznawaniu twórczości Le Corbusiera i Picassa. Pominę całkowicie omówienie dorobku malarskiego Tadeusza Romanowskiego. Z informacji dostępnych w katalogach i artykułach omawiających jego twórczość wynika, że raczej nie tworzył pod wpływem Légera. Warto jednak zasygnalizować, że chętnie podawał informację o udziale w zbiorowej wystawie pracowni⁴² (nie wiem, czy chodzi tu wspomniane

³⁹ F a b r e, dz. cyt., s. 283.

⁴⁰ L a s s a l l e, dz. cyt., s. 143.

⁴¹ F a n i e s t, dz. cyt., s. 64.

⁴² Podaję za ankietą wypełnioną przez artystę, znajdującą się w dziale dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

wcześniej wystawy w Galerie Mai i u Jeanne Boucher), musiał więc fakt studiowania w atelier Francuza uważać za istotny w swym życiorysie.

Twórczość francuskiego mistrza była dla Lecha Kunki zasadniczym odniesieniem w latach 40. i 50. Zaskakujące mogą być w tym kontekście wspomnienia Hansena, najlepszego przyjaciela artysty w tamtym czasie. Pisał:

Odnosiłem wrażenie, że Leszek czuł się w pracowni Légera nie najlepiej. Mówiąc kiedyś o malowaniu u Légera powiedział, że zazdrości mi mojej świeżości, pasji, mojej niewiedzy i wynikającej z tego beczelności, bo przekazana przez Strzemińskiego wiedza o sztuce, o malarstwie, hamowała jeszcze jego twórczość, była jeszcze w tym okresie zbyt świeża, nie stała się jego intuicją. Jego malarstwo w tym okresie było żywe i dynamiczne, ale czuło się jednak jakieś ograniczenie, cenzurę⁴³.

Analiza obrazów Kunki prowadzi do wniosku, że najbardziej zainteresowany był on eksperymentalnymi pracami Légera, które powstały w czasie jego pobytu w Stanach Zjednoczonych, przede wszystkim serią obrazów *Nurkowie*. Z kompozycją tą wiąże się anegdota, jakoby w 1940 roku, gdy Léger czekał w Marsylii na transfer do Ameryki, zauważył nurków, którymi był zachwycony. Spostrzeżenia z południowej Francji zostały wzbogacone poprzez kontrast ruchu, który artysta odnalazł w czasie obserwacji dużej ilości pływaków na amerykańskim basenie. W obrazach tych Léger oddał istotę ludzkiego ciała poruszającego się w przestrzeni bez jakiegokolwiek kontaktu z podłożem.

Inną amerykańską zdobyczą Francuza, przechwyconą przez Kunkę, były prace, w których kontur funkcjonował niezależnie od koloru. Léger wyznawał, że w 1942 roku był zafascynowany neonowymi reklamami pojawiającymi się na Broadwayu. W czasie rozmowy z kimś zauważył, że dzięki nietypowemu oświetleniu, osoba ta stawała się kolejno niebieska, czerwona lub żółta. To interesujące doświadczenie wizualne artysta postanowił przetransponować na płótno. W obrazie *Adieu New York* (1946) kolor staje się niezależny od linii, jest wolny i abstrakcyjny⁴⁴. Technika ta funkcjonowała również w obrazach z serii *Cyklistów*, nad którymi Léger pracował w tamtym czasie. Nietrudno zauważyć, że nurkowie i akrobaci byli ulubionym motywem artysty podczas jego pobytu w Stanach Zjednoczonych, pomiędzy 1940 a 1945 rokiem.

Do tych doświadczeń malarskich Légera polski artysta odwołuje się w obrazie *Na plaży*, eksplorującym temat aktów kobiecych, poprzez które

⁴³ *Z rozmów o sztuce...*, s. 25.

⁴⁴ B. H a n d l e r, 1940-1945. *The years in America*, w: *Fernand Léger, The Museum of Modern Art, New York, 15 luty-12 maj 1998* [katalog wystawy], s. 234-237.

przechodzą czysto położone plamy barwne, niemal zupełnie niezależne od konturu. Polak przetwarza doświadczenia Francuza w sposób bardziej ekspresyjny. Farba momentami płynie swobodnie, linie są mniej precyzyjne. Przychodzi tutaj na myśl powtarzana w literaturze dotyczącej Kunki anegdota. Strzemiński, oglądając pokryte farbą w zamaszysty sposób obrazy ucznia, miał zapytać: „A pędzli pan nie połamał?”⁴⁵. Czasem pisze się, że Kunka rozmach i żywiołowość swych obrazów zaczerpnął od Légera. Ja mam jednak wrażenie, że leżała ona w jego naturze. Obrazy Francuza są suche i opanowane (tak jak obrazy Davida i Ingesa, których podziwiał) w porównaniu z twórczością jego polskiego ucznia. Zwracał na to uwagę już w 1957 roku Ryszard Kustrzyński, pisząc:

Léger to chłodny, rozważny konstruktor formy, któremu żywiołowość uczucia nie powinna mącić jasności myśli w czasie tworzenia. [...] U Kunki jest inaczej. Z obrazu wyrwa się już od pierwszego wejrzenia radośnie kolorowy świat przeżyć. Szczerłość, spontaniczność i fantazja oka nie pozwalają Kunce na dłuższą kombinację intelektualną. Niejednokrotnie przedmiotowy realizm gubi się w plamach bliskich taszczu⁴⁶.

Kompozycja obrazów Kunki nie jest uporządkowana w tak dużym stopniu, jak ma to miejsce w malarstwie Légera. Odchodzi on od czarnego konturu, który kojarzony jest z obrazami Francuza, wprowadza jego różnokolorowe wariacje (kontur jest niebieski, czarny i czerwony). Jednak nawet tematyka obrazu Kunki zbliża się do twórczości francuskiego mistrza. Léger malował skłębione ciała nurków, Kunka rozłożone, nachodzące na siebie ciała ludzi opalających się na plaży.

Inną pracą, w ciekawy sposób przetwarzającą *Nurków* Légera (tę wersję najbardziej schematyczną) jest *Kompozycja* z 1950 roku. U Francuza bardzo schematycznie potraktowane postaci oddane za pomocą czarnego konturu, tworzą centryczną kompozycję, ustawioną na tle swobodnie rzuconych pasm czystego koloru (czerwony, niebieski, zielony, czerwony, czarny). U Kunki kompozycja jest otwarta – na tle nachodzących na siebie rombów wypełnionych czystym kolorem, znajdują się utworzone za pomocą białego konturu ciała ludzkie, ukazane z profilu i potraktowane w bardzo abstrakcyjny sposób. Tę samą inspirację można odnaleźć również w obrazie reklamującym wystawę

⁴⁵ Zob. Lorenck-Karczewska, *Lech Kunka*, <http://www.kunka.art.pl/teksty/tekst1.pdf>, s. 1 [data dostępu: 12.11.2011].

⁴⁶ *Malarstwo Lecha Kunki*, „Tygodnik Zachodni” 1957, nr 46.

Lech Kunka. Szkice paryskie. Uproszczona, ukazana z profilu głowa, jest niemal dosłownym cytatem obrazu mistrza. Poza tym w niektórych fragmentach płótna można oglądać rozdział konturu i koloru.

Dość interesującą transformacją amerykańskich doświadczeń Légera są również obrazy prezentujące tańczące kobiety. *Tancerki* (1954) lub *Kabaret paryski* (1958) ukazują postaci utworzone za pomocą czarnego konturu. Kolor, jak u Légera, jest oddzielny, nie tworzy jednak wyraźnie zarysowanych smug barwnych. Czyste barwy w płynny sposób przenikają się, stanowiąc niby tło sceniczne dla ruchów tancerek.

Ciekawym doświadczeniem jest przeglądanie paryskich szkicowników Kunki. W niektórych miejscach można natrafić na wizualne świadectwa kształtowania się fascynacji normandzkim modernistą. Jednym z takich obiektów są rysowane grubym, czarnym konturem postaci kobiece, u których jedna z piersi, zbudowana z niemal idealnego koła, zaprezentowana została frontalnie. Kunka wykorzystał te doświadczenia np. na okładce indywidualnej wystawy z 1957 roku, gdzie zaprezentował akt kobiecy (szerokie nogi, piersi niczym dwie równej wielkości kule przytwierdzone do ciała). Przednia część okładki ozdobiona jest organiczną formą (*Kompozycja*, 1952), mającą niewątpliwie swoje źródło w takich pracach Légera, jak *Elementy na niebieskim tle* (1941) czy *Czarny korzeń* (*Czerwony korzeń*) z tego samego roku. W innym miejscu szkicownika można odnaleźć przerysowane kontury prac mistrza, które powieszono były na ścianach Akademii (świadczy o tym zdjęcie z korekty w Akademii Légera, znalezione w dokumentach Kunki; na ścianie wisi przekopiowany przez Kunkę obraz – *Les Acrobates en gris*⁴⁷, 1942-1944). W innym miejscu szkicownika artysty odnaleźć można narysowaną w stylu Légera kobietę, wspartą na dużym kole (motyw znany z wielu płócien mistrza, prezentujących cyklistów na wycieczce).

Niewątpliwym hołdem złożonym Légerowi jest znajdujący się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi obraz Kunki, namalowany przez artystę kilka lat po jego paryskich peregrynacjach, w roku śmierci mistrza (1955). Postać francuskiego malarza jest tutaj niewątpliwie wzorowana na zdjęciu portretowym Légera w pracowni, z autografem. Takie fotografie znajdują się wśród pamiątek pozostawionych przez Lecha Kunkę oraz Oskara Hansena⁴⁸. Zdjęcie to

⁴⁷ Praca ta zbliżona jest do *Nurków*, tam jednak kompozycja jest rozrzucona, tutaj natomiast ujęta w geometryczną formę poprzez czarną obwódkę. Poza tym ciała są w kolorze niebiesko-szarym, skontrastowane z żółtym, mocnym tłem – nie ma tu feerii kolorów, jaka występowała w poprzednich wariantach *Nurków*.

⁴⁸ Zdjęcie takie zostało pokazane na wystawie i zreprodukowane w katalogu *Lech Kunka*.

doskonale współgra z opisem postaci artysty, znajdującym się w wielokrotnie cytowanych tutaj wspomnieniach Pierre'a Faniesta, przywołujących pierwszy kontakt z mistrzem. Opisuje on rosłego, masywnego mężczyznę w niebieskiej koszuli, granatowym krawacie i tweedowej marynarce⁴⁹.

Struktura obrazu bazuje na kontraście zaprezentowanej w sposób uproszczony, ale jednak w miarę realistycznie postaci Légera, który stoi jakby na tle jednego ze swoich obrazów (podobny rysunek kobiety trzymającej koło znajduje się w paryskich szkicownikach Kunki). Bardziej szczegółowy ogląd pracy zdradza, że obserwujemy nie konkretny obraz Légera, lecz zlepek elementów jego twórczości, w dodatku przetworzonych przez samego Kunkę, który odwoływał się tutaj do zabiegów formalnych, wypracowanych przez Légera w czasie jego pobytu w Stanach Zjednoczonych. Jednak postać artysty przypomina bardziej komunistycznego działacza niż awangardowego artystę. Wydaje mi się, że w płótnie tym Kunka w nieświadomy sposób uchwycił dramat Légera, który po powrocie ze Stanów Zjednoczonych wstąpił do Francuskiej Partii Komunistycznej. To wiązało się z próbami skłonienia go do stosowania realizmu socjalistycznego, czemu nigdy się nie poddał, jakkolwiek jego obraz *Konstruktorzy* przez wielu badaczy jest uważany za kompromis tego typu.

Jak zostało to już zasygnalizowane, Kunka interesował się przede wszystkim eksperymentalnymi pracami z okresu pobytu Légera w Stanach Zjednoczonych. Być może miał również szansę zetknięcia się z powstającymi w tamtym czasie *Konstruktorami*, ponieważ znany jest jego szkic zatytułowany *Ludzie pracy*, eksplorujący temat robotników przy maszynach, narysowanych w równie komiksowy sposób, jak w przypadku obrazu jego francuskiego mistrza. Kunka nie mógł być obojętny na agitację komunistyczną w atelier i nawoływanie do twórczości zaangażowanej społecznie. Warto zwrócić szczególną uwagę na inne płótno powstałe w tamtym okresie – *Murzynkę* – ukazujące dramatyczny obraz kobiety leżącej na paryskiej ulicy. Obok niej znajduje się butelka, dwa banany oraz wklejony egzemplarz „Les Lettres Françaises”. Artysta nie tyle nawiązuje tym zabiegiem do kubistycznych eksperymentów, które już w tamtych czasach były zamierzczłą historią, ile wskazuje na potrzebę poruszania problematyki społecznej w sztukach wizualnych. Trzeba w tym miejscu powiedzieć parę słów o francuskim czasopiśmie, by ikonogra-

Szkiecy paryskie w galerii Blok w Łodzi (26 maja-30 czerwca 2011), a także w książce Oskara Hansena *Ku formie otwartej* (red. J. Gola), Warszawa 2005.

⁴⁹ F a n i e s t, dz. cyt., s. 16.

fia tego obrazu mogła być bardziej czytelna w dzisiejszych czasach. Był to periodyk, który powstał we Francji jeszcze pod okupacją, w 1941 roku. Po wyzwoleniu finansowany był przez Francuską Partię Komunistyczną, stanowił jedno z najważniejszych pism kulturalnych Francji, na łamach którego chętnie prezentowano artystów-komunistów, m.in. Légera i Picassa. Co ciekawe, w czasach socrealizmu, kiedy do Polski przestały dochodzić informacje na temat tego, co dzieje się za „żelazną kurtyną”, czasopismo to było dostępne.

Inną pracą, w zauważalny, jakkolwiek nieoczywisty sposób odnoszącą się do twórczości Légera, jest płótno *Pokój (Kobiety i gołębie)*. Cztery kobiety, upozowane jak do zdjęcia w dwóch rzędach, stoją przed wielką śrubą. Przed ich ramionami unoszą się dwa sporej wielkości gołębie. Na fresku pracowni Légera, przygotowanym na Międzynarodowy Kongres Kobiet (1948), widać grupę postaci stojących przy podobnej, przemysłowej śrubie. Również tam umieszczony jest gołębek pokoju. Postaci Kunki, podobnie jak ludzie Légera, obwiedzione są czarnym konturem. Są to również postaci o typowych twarzach, lecz innych, niż te z légerowskich obrazów. Sucha, precyzyjna praca Légera, w wydaniu Kunki znowu jest bardziej ekspresyjna, z czarnych konturów spływają smugi farby. Trochę podobną pracę, jednak pozbawioną śruby i gołąbków, z bardziej dynamiczną, budowaną po przekątnej kompozycją oraz bardziej żywą kolorystyką, Kunka wykonał w 1955 roku. Przedstawił on *Spotkanie festiwalowe* związane z odbywającym się w Warszawie w 1955 roku Światowym Festiwałem Młodzieży.

Niektóre z prac Kunki są połączeniem fascynacji Légerem oraz podzielanego wspólnie z Hansenem zainteresowania twórczością Picassa. Przykładem takiego obrazu jest *Gitarzysta*, temat chętnie eksplorowany przez Picassa, z rozbitą, poskładaną z różnych części figurą ludzką. Jednocześnie widać echo paryskiej pracowni Légera w postaci czarnego, witrażowego konturu wypełnionego czystym kolorem. Z tego typu prac można jeszcze wymienić *Pocałunek*, *Macierzyństwo*, *Martwą naturę z gitarą* (ok. 1955) czy *Kompozycję z błękitnym wazonem*.

Inne dzieła Kunki są połączeniem fascynacji Muzeum Człowieka, szkicami tam wykonywanymi z formalnymi zabiegami charakterystycznymi dla malarstwa Légera (czarny, witrażowy kontur wypełniony czystym kolorem), czego przykładem może być praca *Czarny lud*. W dokumentach Kunki (ale również Oskara Hansena) zachowało się mnóstwo szkiców z tego Muzeum. Jest to ciekawy wątek, który mógłby posłużyć do ikonograficznej analizy wielu obrazów łódzkiego artysty. Tematem zasługującym na odrębne opracowanie wydaje się paryskie Muzeum Człowieka jako źródło inspiracji dla polskich artystów. Na pytanie, dlaczego muzeum to fascynowało artystów w tak du-

żym stopniu, odpowiada wspomnienie Władysława Hasiora z 3 grudnia 1959 roku:

Na Placu Trocadero w pałacu Chaillot jest najważniejsze muzeum w Paryżu – Muzeum Człowieka. Wszystkie eksponaty tam zebrane są stworzone przez życie. Tam najpełniej i najmocniej utwierdza się szacunek dla prawdziwej sztuki stworzonej z głębokiej potrzeby kultury duchowej (np. religijnej) lub czystej potrzeby piękna. Autentyczność moralną i wielką rasę plastyczną tej sztuki da się porównać tylko z najlepszymi przykładami kościelnej rzeźby romańskiej lub sztuki ludowej, gdzie geniusz anonimowych twórców mógł stworzyć dzieła najczystsze w intencji, wolne od chorobliwych ambicji, chęci materialnego zysku czy zdobycia sławy. To muzeum uczy pokory i skromności⁵⁰.

Istotne musi być również to, że jako inspirację wykonania portretu Gertrudy Stein przez Picassa podaje się wizytę w tym właśnie muzeum.

Jak zostało to już powiedziane kilkakrotnie, Kunka był w tamtym czasie najlepszym przyjacielem Oskara Hansena, z którym wspólnie eksplorował świat paryskiej sztuki. W przeciwieństwie do trzech pozostałych twórców, Hansen nie traktował pobytu w pracowni Légera jako arcyważnego momentu w swej biografii i nie akcentował go nadmiernie. Nie będę zajmować się niewielką liczbą obrazów z tamtego okresu, które pozostawił po sobie, ponieważ musiałaby to być analiza wpływu Picassa na jego twórczość, co nie mieści się w temacie moich rozważań. Hansen wraz z Kunką oglądali obrazy Picassa w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu, w galerii Louise Leiris, w Maison de la Pensée Française. Przerysowywali je, opisywali kolory, zaznaczali swe uwagi, a następnie godzinami dyskutowali na ich temat w hotelu. Hansen wyznawał: „Analiza dzieł Picassa pochłaniała nas, mnie i Leszka, w pewnym okresie całkowicie, a naszym marzeniem było znaleźć się w jego pracowni i móc z nim porozmawiać. Pukaliśmy do drzwi pracowni na I piętrze przy St. Augustin dwukrotnie i dwukrotnie zamykano nam drzwi przed nosem”⁵¹. Cierpliwość polskich studentów opłacała się jednak. Po wielu staraniach dostali się do pracowni Picassa i mogli porozmawiać z nim na temat malarstwa. Hansen doceniał jednak pobyt w pracowni Fernanda Légera. Kilka lat przed śmiercią, w jednym z wywiadów wyznawał:

Fernand Léger dał mi największy z darów: nauczył mnie, że sztuka może być radosna. Nie musimy być wszyscy Van Goghiami! To właśnie dał mi Léger. Pi-

⁵⁰ Podaję za: A. M i c i Ń s k a, *Władysław Hasior*, Warszawa 1983, s. 16.

⁵¹ H a n s e n, dz. cyt., s. 47.

casso, kiedy spotkałem go i rozmawiałem z nim, dał mi coś całkiem innego [...]. I tak samo Le Corbusier. [...] Picasso nauczył mnie o wiele więcej o czasoprzestrzeni niż Le Corbusier. I zarazem pytania, które zadawałem mu jako architekt o jego malarstwo, analiza jego prac pomogły mi rozwinąć moje własne idee architektoniczne⁵².

Natomiast w spisanych przez siebie wspomnieniach dodawał:

Co dał mi pobyt w tej słynnej pracowni? Myślę, że przede wszystkim ośmielił mnie w poszukiwaniach malarskich, na skutek zetknięcia się z wielością różnych interpretacji tematu. A byli tutaj obywatele różnych krajów, przedstawiciele różnych kultur, różnych szkół malarskich. Léger oceniał wartości malarskie, a nie zgodność z ustawioną martwą naturą. Tę traktował jako ewentualną pomoc przy braku koncepcji. Kiedy widział małych „Legerków”, interpretujących martwą naturę naśladując metodę mistrza, uśmiechał się. Wyraźnie doceniał poszukiwania indywidualne. Pozostał w mojej pamięci serdeczny uśmiech jednego z moich mistrzów⁵³.

Hansen analizował obrazy swego malarskiego mistrza również w teoretycznych rozważaniach noszących piętno teorii Władysława Strzemińskiego, którą poznał dzięki znajomości z Lechem Kunką. Pisał:

Doskonałym przykładem „powierzchniowej czasoprzestrzeni wędrującego oka” są prace Légera z lat 1909-1919: *Akt w lesie*, *Grający w karty*, które widziałem w muzeum Kröller Muller w Otterlo, „Wesele” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu, a w reprodukcjach „Model w pracowni”, „Konie w mieście”, „Akrobaci”, „Zwracający na siebie uwagę” (potem widziałem dużo prac Légera w naturze, ale nie zawierały elementów „p.c.w.o.”). Légerowski kubizm wyróżnia się tym, że jest bardzo emocjonalny, roi się od silnych mikro-kontrastów, które wywołują plastyczną wrzawę w wielu punktach kompozycji, zmuszając oczy do wędrowki po całej powierzchni obrazu. Malarstwo Légera z tego okresu uważam za idealną ilustrację „p.c.w.o.”, której elementy znalazłem również w jego obrazie z lat 40-tych: „Wielobarwni nurkowie”⁵⁴.

Hansen podaje, że uczący się również w légerowskim atelier Kazimierz Ostrowski, po jakimś czasie przeniósł się do pracowni swego przyjaciela Francuza. Najprawdopodobniej chodzi tu o Paula Collomba lub Paula Nicola-

⁵² H. U. O b r i s t, P. P a r r e n o, *fragmenty wywiadu dla pisma „Domus”, grudzień 2003*, tłumaczyła Marta Appelt, w: *Oskar Hansen. Ku formie otwartej*, s. 175.

⁵³ H a n s e n, *Z rozmów o sztuce...*, s. 77.

⁵⁴ Tamże, s. 43.

sa, których Ostrowski poznał w czasie II wojny światowej. Ci ówcześni studenci Akademii Paryskiej byli przymusowymi robotnikami zwerbowanymi przez hitlerowców. Odcisnęli oni swoje piętno na ówczesnym malarstwie Polaka, które w tamtym czasie bliskie stało się fowizmowi. Trudno powiedzieć czy studentowi z Pomorza nie odpowiadała nauka u francuskiego mistrza, czy istniały inne powody rezygnacji z nauki w atelier. Jego twórczość świadczy jednak o tym, że miał do czynienia z nowym etapem twórczości Légera, okresem powstawania *Konstruktorów*. Ten cykl obrazów odcisnął swe piętno również na obrazach, które będą powstawać wiele lat później⁵⁵. Najlepszym dowodem fascynacji tą pracą są tytuły płócien artysty z Pomorza. Ostrowski nawet ich nie trawestuje, lecz dosłownie przywołuje. W katalogu jego wystawy można odnaleźć płótno zatytułowane *Konstruktorzy*⁵⁶.

Léger wspominał, że koncepcja tego kontrowersyjnego obrazu nasunęła mu się w czasie podróży do Chevreuse. Na słupach wysokiego napięcia, stojących wzdłuż drogi, zobaczył robotników wykonujących prace konstrukcyjne. Artystę zaskoczył kontrast, jaki powstał między mężczyznami, metalową konstrukcją, na której się znajdowali oraz chmurami nad nią. *Konstruktorzy* byli nie tylko wyrazem społecznych przekonań Légera, lecz również ówczesnego trendu artystów, którzy włączyli się w ruch komunistyczny. Cykl ten powstał w czasie, kiedy ten nowy ruch społeczny i intelektualny zaczął propagować realizm socjalistyczny, który we Francji, gdzie ukształtował się modernizm, z przyczyn oczywistych nie chciał się przyjąć (wyjątkiem jest tu np. twórczość André Fougerona). Był to napięty czas walk i sporów ideologicznych, w których Léger brał udział na równi z artystami takimi, jak Picaso czy Pignon⁵⁷. *Konstruktorzy* prezentują wcielenie teorii Légera o „nowym realizmie”, mającym polegać na kontraście między elementem realistycznym a formą abstrakcyjną lub wymyśloną. Nie wolno zapominać o tym, że również artyści reprezentujący realizm socjalistyczny określali siebie jako nowych realistów, co może prowadzić do pewnego pomieszania pojęć.

⁵⁵ Również liczne przedstawienia portów w wydaniu Ostrowskiego wydają się zakorzenione w légerowskich obrazach z lat 20.

⁵⁶ Podaję za katalogiem: *Wystawa prac malarskich Kazimierza Ostrowskiego. Kwiecień-maj 1961. Związek Polskich Artystów Plastyków. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych. Poznań Odwach*.

⁵⁷ Na ten temat zob.: P. de F r a n c i a, *Ideological Struggles of the 1950s: Les Constructeurs*, w: t e n ż e, *Fernand Léger*, Londyn 1983, s. 195-221; S. W i l s o n, *Fernand Léger. Art and Politics 1935-1955*, w: *Fernand Léger: the Late Years. Whitechapel Art Gallery. 27 November 1987-21 February 1988* [katalog wystawy], s. 55-75.

Sam artysta nie przyznawał się do jakichkolwiek ustępstw na rzecz realizmu socjalistycznego. Mówił o swej pracy następująco:

Chciałem oddać kontrast... kontrast między człowiekiem i jego wynalazkami, między robotnikiem i tą całą architekturą z metalu, jej twardością, jej żelastwem, sworzniami, nitami. Chmury też rozmieściłem w sposób techniczny, grają one jednak na zasadzie kontrastu ze słupami. Żadnego ustępstwa na rzecz sentymentalizmu⁵⁸.

Inaczej jednak odczytywany był ten obraz przez odbiorców. Christian Derouet określił go jako „syntezę wolności artystycznej i wytycznych lewicowego programu estetycznego, zwróconego w stronę ludu”⁵⁹. Hansen określał te obrazy jako légerowsko-realistyczne⁶⁰. Może dlatego jeden z nich mógł znaleźć swoje miejsce na Wystawie współczesnej sztuki francuskiej w Zachęcie w 1952 roku, w czasach panowania w Polsce socrealizmu. Léger bardzo szybko przekonał się, że *Konstruktorzy*, których można także traktować jako ukazanie euforii odbudowy powojennej Francji⁶¹, nie trafiają w gusta ich bohaterów, czyli robotników. Artysta postanowił pokazać *Konstruktorów* w fabryce Renault, co okazało się fiaskiem. Obraz został odebrany jako zabawny⁶².

Co ciekawe, robotnicy Légera, wydają się modelowym przykładem realizmu w porównaniu z popadającymi niemal w abstrakcję postaciami z obrazów Ostrowskiego, np. w obrazie *Budowa*. Motyw ten towarzyszył Ostrowskiemu od czasu pobytu w Paryżu, aż do końca jego twórczości malarskiej. Francuski robotnik zamienił się jednak w polskiego marynarza, a obrazy kojarzone

⁵⁸ Podaję za: G. D i e h l, *Fernand Léger*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1985, s. 68.

⁵⁹ *Fernand Léger*, w: *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, tłum. H. Andrzejewska i in., Warszawa 1998, s. 369.

⁶⁰ H a n s e n, *Z rozmów o sztuce...*, s. 47.

⁶¹ N. M a i l l a r d, *Constructeurs*, w: C. D e r o u e t, B. H é d e l - S a m s o n, C. L a u g i e r, N. M a i l l a r d, É. M i c h a u d, I. M o n o d - F o n t a i n e, S. W i l s o n, *L'ABC daire de Léger*, Paryż 1997, s. 47.

⁶² Istnieje wiele dowodów na to, że sztuka tworzona z przeznaczeniem dla robotnika nie znajdowała u niego zrozumienia. W Polsce przykładem tego mogą być doświadczenia teatralne Gustawa Holoubka, który w filmie *Słońce i cień – Gustawa Holoubka opowieść o życiu w reżyserii Jana Holoubka* (2007), opowiada o tym, jak grał w teatrze w Katowicach w 1949 roku, czyli okresie panowania socrealizmu w Polsce. Kiedy na scenie zaczęto ukazywać życie ludzi pracy, ci przestali uczestniczyć w spektaklach teatralnych. Na spotkaniu dla publiczności wstał jeden z robotników i powiedział, że nie przychodzą do teatru oglądać, jak pracują, lecz po to, by oderwać się od codziennego życia.

z walką klasową, w nostalgiczne obrazki polskiego Wybrzeża, przetwarzającego jednak wciąż estetykę modernizmu spod znaku Légera, Kleeego czy Matisse'a. Bowiern na artystę z Pomorza, w równym niemal stopniu wpłynął dorobek malarski tych właśnie trzech twórców. W swym malarstwie, niepozbanionym indywidualnego charakteru, tworzył zgrabną kompilację tych wpływów. Niewątpliwie jednak w twórczości Ostrowskiego można dostrzec te same cechy, co u francuskiego mistrza: witalność i optymizm wyrażone m.in. poprzez użycie czystych, nasyconych barw, a także charakterystyczny dla „légerystów” mocny kontur przypominający technikę witrażową. Wydaje się, że Ostrowski jako jedyny nigdy nie wyzwolił się spod uroku paryskich peregrynacji, przez resztę życia malując pod ich urokiem. Jak określiła to Anna Baranowa, wyszedł od nowoczesności, by zakończyć na ponowoczesnym synkretyzmie⁶³. Nie należy zapominać, że obraz robotnika w wydaniu malarskim miał zupełnie inny wymiar w PRL-u, gdzie władza ludu została siłą narzucona polskiemu społeczeństwu, a zupełnie inny w powojennej Francji, gdzie artyści pod auspicjami Komunistycznej Partii Francji chcieli, jeżeli nie poddawali się jedynie wszechobecnej modzie, walczyć o lepsze warunki socjalne dla ludzi z najbardziej pokrzywdzonych warstw społecznych.

Ciekawym problemem są również realizacje ściennie Kazimierza Ostrowskiego i Lecha Kunki, powstałe po powrocie ze stypendium w Paryżu. Jak zostało to już powiedziane w innym miejscu tego tekstu, akademia Légera wykonywała zarówno zbiorowe efemeryczne dekoracje, jak i realizacje ściennie. Taki rodzaj aktywności mógł mieć wpływ na działania polskich artystów po ich powrocie z francuskiego stypendium. W dokumentach pozostałych po Lechu Kunce można odnaleźć, być może nigdy niezrealizowany, projekt ścienny, prawdopodobnie dla sali gimnastycznej. Dostrzec w nim można duże pokrewieństwo z kompozycją Légera dla sali gimnastycznej René Herbsta i Charlotte Perriand na Międzynarodowej Wystawie w Brukseli (1935)⁶⁴. W pracy Légera widoczne jest jednak wyraźne piętno obrazów z lat 30., naznaczonych wpływami surrealizmu, czasu w którym powstała taka praca, jak *Gioconda z kluczami*. Kompozycja Francuza składa się z fragmentów

⁶³ Kazimierz Ostrowski – *pęknięty projekt nowoczesności*, tekst na płycie CD stanowiącej katalog wystawy *Kazimierz «Kachu» Ostrowski. Malarstwo, 09.03–30.04.2005. Galeria gaga, Warszawa*.

⁶⁴ Rok później Léger wykonał również bardzo podobny projekt dla sali gimnastycznej (Salon Jesienny). Prace te związane są z wstąpieniem artysty do UAM (l'Union des Artistes Modernes). Sprzeciwiali się oni żywemu wówczas akademizmowi, sytuowali w awangardzie i chcieli stworzyć międzynarodową estetykę czasów współczesnych, sztukę socjalną.

przedmiotów i postaci, zmieszanych ze sobą lub swobodnie unoszących się w powietrzu. Léger, tak jak deklarował, postać ludzką traktował na równi z przedmiotem. Widoczne jest to w omawianej pracy, gdzie człowieka prezentują jedynie ręce lub uproszczone sylwetki z głowami pozbawionymi twarzy. Przedmioty są powiększone, co ukazuje istotny wpływ filmu. Artysta o swej pracy wypowiadał się następująco: „Należy raczej sięgać po «przedmiot» niż wracać do tematu... Obraz wspierając się na przedmiocie nabiera charakteru społecznego. Staje się dostępny dla każdego i może znaleźć zastosowanie w szkołach, na stadionach, w budowlach publicznych”⁶⁵. Praca Kunki, choć wydaje się wyraźnie wzorowana na malarstwie mistrza, jest o wiele bardziej zakorzeniona w realistycznym sposobie myślenia. Przestrzeń została określona poprzez dwa kosze do piłki. Kunka przedstawia całe postaci grających (układ rąk sięgających po piłkę jest bardzo podobny do układu rąk z pracy Légera). Postaci te zaprezentowane są dość schematycznie, niektóre mają zaznaczone rysy twarzy (twarze są jakby wyjęte z obrazów Picassa z 2. poł. lat 40.). Wypełnione zostały kółkami charakterystycznymi dla kolejnego okresu twórczości artysty, czasu malarstwa materii.

Również Kazimierz Ostrowski tworzył realizacje ściennie. W niektórych z nich ewidentny jest wpływ mistrza z Atelier Fernand Léger. Rzut oka na dekorację elewacji krapkowickiej kamieniczki (wykonana w 1974 roku, Ostrowski przyjął zaproszenie Mariana Bogusza do tworzenia dekoracji malarzkiej na tamtejszych kamieniczkach) nie budzi wątpliwości, iż ewidentną inspiracją do wykonania tych dekoracji było ściennie malarstwo Fernanda Légera.

Atelier Fernand Léger było znane również innym Polakom. Akademia przyjmowała tak wielu studentów, że trudno ustalić ich liczbę, a jednocześnie zweryfikować, ilu naszych rodaków było z nią związanych w latach 40. Jerzy Sołtan, który wprowadzał Oskara Hansena w świat artystycznego Paryża⁶⁶, odwiedzał Légera, a w 1962 roku wykonał flamastrem rysunek na papierze zatytułowany *d'après Monsieur Léger*. W tekście wykładu z okazji wręczenia medalu Akademii Architektury w Paryżu w 1984 roku wspominał okres studiów: „Był to także czas Fernanda Légera, któremu od czasu do czasu przedstawiałem moje nieśmiałe szkice malarskie [...]”⁶⁷. Andrzej Turowski podaje,

⁶⁵ Podaję za: G. D i e h l, *F. Léger*, przetł. H. Andrzejewska, Warszawa 1985, s. 49.

⁶⁶ O. H a n s e n, *bez tytułu*, w: J. G o l a, *Jerzy Sołtan. Monografia*, Warszawa 1995, s. 54.

⁶⁷ J. S o ł t a n, *Do Akademii Architektury. Tekst wykładu z okazji wręczenia medalu Akademii Architektury w Paryżu w 1984 roku*, w: G o l a, *Jerzy Sołtan*, s. 360.

że w 1948 roku na studia do atelier zapisana była Olga Lipska, następnie w latach (1949-1950) Wanda Gravowska⁶⁸. W tym ostatnim wypadku wydaje się chodzić o Wandę Grabowską, córkę Nadii Chodasiewicz (Nadii Léger) oraz Stanisława Grabowskiego, która jak pisze Pierre Faniest, podawała się za córkę Légera⁶⁹. Twierdzi on również, że Wanda malowała obrazy pod wpływem swej matki⁷⁰. Można ją oglądać na zdjęciach przedstawiających przygotowania atelier do dekoracji na Kongres Kobiet. W Atelier tym przez pewien czas przebywał również Jerzy Kujawski, o którym wspominał Hansen, iż widywał go na stołówce polskich stypendystów. Pobyt w tym miejscu nie miał raczej znaczenia dla jego dalszego rozwoju twórczego⁷¹. Przebywający na stypendium w Paryżu w 1948 roku Mieczysław Porębski⁷², wspominał, że był na wykładzie Légera w jego atelier. Z Francuzem zaznajomił się również Bogusław Szwacz⁷³, któremu ten pomagał w staraniach o przedłużenie pobytu w Polsce (również Hansen starał się o przedłużenie swego pobytu we Francji w latach 1949/1950; jego starania uzyskały poparcie Fernanda Légera i Pierre'a Jeannereta).

Finał paryskich peregrynacji okazał się dla polskich studentów zaskakujący. Kazimierz Ostrowski po powrocie z Paryża pokazał swe prace na indywidualnej wystawie w Sopocie, ta jednak po kilku godzinach została zamknięta⁷⁴. Podobno obrazy te zostały wystawione później, dopiero w 1985 roku, na ekspozycji w Galerii 85 nad Motławą w Gdańsku. Anna Baranowa pisała o tym wydarzeniu następująco:

Indywidualną porażkę Kazimierza Ostrowskiego można porównać – w wymiarze symbolicznym – do zbiorowej porażki, jaką było zamknięcie zimą roku 1949

⁶⁸ *Académie Moderne...*, s. 11.

⁶⁹ Dz. cyt., s. 5.

⁷⁰ Tamże, s. 18.

⁷¹ Andrzej Turowski odnalazł w notatkach Kujawskiego informację, że w lecie 1946 roku uczęszczał do Académie de l'Art Contemporain. W przygotowanym przez siebie kalendarium artysty stwierdzał: „Niemniej, ten przelotny kontakt z Légerem oraz Nadią, jego późniejszą żoną, nie został przez Kujawskiego podtrzymany” (A. T u r o w s k i, *Najważniejsze daty z życia i twórczości*, w: Jerzy Kujawski. *Maranatha...*, s. 193). Trzeba zaznaczyć, że była to wcześniejsza szkoła Légera, zlokalizowana w innym miejscu.

⁷² *bez tytułu*, w: *Nowocześni a socrealizm*, t. I, red. M. Świca, J. Chrobak, Kraków 2000, s. 27.

⁷³ *Rozmowa Marka Świcy z Bogusławem Szwaczem*, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, red. M. Świca, J. Chrobak [katalog wystawy], Kraków 1998, s. 31.

⁷⁴ M. G a ł e c k a, *Radość wyobraźni*, w: *Kazimierz „Kachu” Ostrowski 1917-1999*, Muzeum Narodowe w Gdańsku..., s. 9.

I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. W jednym i drugim przypadku mamy do czynienia z represją, wykonaną z urzędu, wobec artystów opowiadających się po stronie jedynej możliwej sztuki zaangażowanej, czyli nowoczesnej. Cały problem polegał na tym, że inaczej zaangażowanie rozumieli artyści, a inaczej oficjalni doktrynerzy⁷⁵.

Już w tamtym czasie radykalnie zmieniła się polityka kulturalna. Wiadomo, że Jerzy Putrament, ambasador RP w Paryżu napisał w czerwcu 1949 roku do Ministerstwa Oświaty, że należy ograniczyć wyjazdy do Francji na stypendia, które mogą mieć szkodliwy wpływ na socjalistyczną młodzież⁷⁶. Ostrowski zrezygnował niemal zupełnie z malarstwa sztalugowego na rzecz restauracji zabytkowych kamienic. W niewielu obrazach, które powstały w latach 1950-1955, widać piętno realizmu socjalistycznego. Również Oskar Hansen po powrocie z Paryża w 1950 roku zamknął się w zaciszu swej warszawskiej pracowni, gdzie malował obrazy odcięty od ówczesnego życia artystycznego. Pracował w Izbie Handlu Zagranicznego, gdzie potrzebowano architektów do prac wystawienniczych, których nie można było włączyć w obszar socrealizmu⁷⁷. Artyści ci odświeżyli doświadczenia paryskie, wracając do życia kulturalnego w drugiej połowie lat 50. Warto wspomnieć również o tym, że Kazimierz Ostrowski, Lech Kunka oraz Oskar Hansen byli pedagogami na uczelniach artystycznych. Być może wykorzystywali w jakimś stopniu doświadczenia z paryskiego Atelier Fernand Léger.

Spis ilustracji

1. Lech Kunka, *Kompozycja*, 1950, tempera, werniks szelakowy, papier, 69 x 99 cm; wł. rodziny artysty; repr. z archiwum Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki, fot. Izabella Powalska.
2. Lech Kunka, *Na plaży*, tempera, pastel, kolaż, papier, 95 x 121 cm; wł. rodziny artysty; repr. z archiwum Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki, fot. Izabella Powalska.
3. Lech Kunka, *Gitarzysta*, tempera, werniks szelakowy, kolaż, papier, 118 x 84 cm; wł. rodziny artysty; repr. z archiwum Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki, fot. Izabella Powalska.
4. Lech Kunka, *Spotkanie festiwalowe*, 1955, olej, papier, 100 x 70 cm; wł. rodziny artysty; repr. z archiwum Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki, fot. Izabella Powalska.

⁷⁵ Kazimierz Ostrowski – pęknięty...

⁷⁶ Podaję za: P. P l e s k o t, *Kontakty naukowe Polski z krajami kapitalistycznymi w okresie stalinizmu*, „Nauka” 2005, nr 2, s. 97.

⁷⁷ Oskar Hansen w rozmowie z Joanną Mytkowską, w: Oskar Hansen. *Ku formie...*, s. 18.

5. Lech Kunka, *Pokój (Kobiety i gołębie)*, tempera, olej, papier, 119 x 93 cm; wł. rodziny artysty; repr. z archiwum Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki, fot. Izabella Powalska.
6. Lech Kunka, *Ludzie pracy*, tempera (aerograf), pastel, papier, 100 x 70 cm; wł. rodziny artysty; repr. z archiwum Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki, fot. Izabella Powalska.
7. Kazimierz Ostrowski, realizacja ścienna na rynku w Krapkowicach, 1974; repr. z archiwum rodziny artysty.

POLES IN FERNAND LÉGER ATELIER (1948-1950)

S u m m a r y

In Polish literature devoted to art history one can easily find information concerning scholarships of Oskar Hansen, Lech Kunka, Kazimierz Ostrowski and Tadeusz Romanowski at Fernand Léger Atelier in Paris. The subject is not strongly present in Polish art history therefore it is worth reconstruction. It shows that the French culture was still very important for Poles. What is more, the painters were in Paris at the very important moment in the French history, when existentialism and spectacular activity of the French Communist Party were developing. Abstraction and surrealism were very popular in visual arts. But Polish students were influenced by artists associated with communism.

The students received scholarships funded by the French Ministry of Foreign Affairs which worried about strong influence of American culture in Europe at this time. That was the reason why so many students from Eastern Europe got this kind of scholarship. On the other hand it was the last moment to get it. The relations between two countries were getting worse and worse. The Polish students could study at the Academy of Fine Arts for free. Nevertheless, they chose the Fernand Léger Atelier.

It is possible to reconstruct the nature of studies at the Fernand Léger Atelier thanks to memoirs of his students. I refer here to texts written by the Pole, Oskar Hansen, the Frenchman, Pierre Faniest and the American, Bruce Gregory. The master attended the atelier only once a week therefore the school was managed by his assistants strongly influenced by communist ideology. The atelier was located at a large building in Montmartre and was full of still lifes *à la Léger*. Most of students imitated the works of the master and only strong individuals kept their style. Correction of the works was quite bizarre. Léger used to say just one sentence and the best not one could get was „C'est costaud” („It's strong”). The master gave also lectures at the Atelier, showed his works and avant-garde films. Every year Léger organised the competition and exhibition of students' works at the gallery outside Atelier.

The scholarship at the Fernand Léger Atelier was particularly important for Lech Kunka and to a lesser extent for Kazimierz Ostrowski. Kunka was interested in the master's works created during his stay in the United States (paintings where colour was separated from the line). He mixed also features of Léger style (thick black contour with pure colours) with fascination with Pablo Picasso or works from the Museum of the Human Being. Kazimierz Ostrowski was mainly inspired by the work *Les Constructeurs*. He mixed influences of Fernand Léger with Klee or Matisse's works. Probably also mural paintings created by both artists after return to Poland were under influence of Fernand Léger.

The end of the French scholarship was astonishing. Kazimierz Ostrowski's exhibition in Sopot in 1950 was closed after few hours. Oskar Hansen didn't take part in Polish artistic life.

The cultural policy changed diametrically. The so-called socialism came and in the next few years nobody could take advantage of foreign scholarships.

Translated by Karolina Zychowicz

Słowa kluczowe: Fernand Léger, Atelier Fernand Léger, Pablo Picasso, Oskar Hansen, Lech Kunka, Kazimierz Ostrowski, Tadeusz Romanowski, komunizm, kultura francuska, Paryż, stypendium rządu francuskiego, Nadia Léger, sztuka abstrakcyjna, nowy realizm, realizm socjalistyczny, realizacje ścienne, sztuka zaangażowana, sztuka nowoczesna, Francuska Partia Komunistyczna.

Key Words: Fernand Léger, Atelier Fernand Léger, Pablo Picasso, Oskar Hansen, Lech Kunka, Kazimierz Ostrowski, Tadeusz Romanowski, communism, French culture, Paris, French Government scholarships, Nadia Léger, abstract art, new realism, socialist realism, murals, engaged art, modern art, French Communist Party.



1. Lech Kunka, *Kompozycja*, 1950, tempera, werniks szelakowy, papier, 69 x 99 cm; wł. rodziny artysty; repr. z archiwum Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki, fot. Izabella Powalska



2. Lech Kunka, *Na plaży*, tempera, pastel, kolaż, papier, 95 x 121 cm; wł. rodziny artysty; repr. z archiwum Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki, fot. Izabella Powalska



3. Lech Kunka, *Gitarzysta*, tempera, werniks szelakowy, kolaż, papier, 118 x 84 cm; wł. rodziny artysty; repr. z archiwum Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki, fot. Izabella Powalska



4. Lech Kunka, *Spotkanie festiwalowe*, 1955, olej, papier, 100 x 70 cm; wł. rodziny artysty; repr. z archiwum Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki, fot. Izabella Powalska



5. Lech Kunka, *Pokój (Kobiety i gołębie)*, tempera, olej, papier, 119 x 93 cm; wł. rodziny artysty; repr. z archiwum Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki, fot. Izabella Powalska



6. Lech Kunka, *Ludzie pracy*, tempera (aerograf), pastel, papier, 100 x 70 cm; wł. rodziny artysty; repr. z archiwum Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki, fot. Izabella Powalska.



7. Kazimierz Ostrowski, realizacja ścienna na rynku w Krapkowicach, 1974;
repr. z archiwum rodziny artysty