

Katarzyna Kulpińska221

Polscy graficy w Paryżu lat 20. i 30. XX wieku – wielość koncepcji artystycznych, odmienność postaw życiowych

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern
Europe 3, 221-234

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
ART OF THE EAST EUROPE
TOM III

Katarzyna Kulpińska
Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń; PISnSŚ

Polscy graficy w Paryżu lat 20. i 30. XX wieku – wielość koncepcji artystycznych, odmienność postaw życiowych

Artyści polscy, uprawiający w dwudziestoleciu międzywojennym przede wszystkim grafikę lub grafikę równoległą z malarstwem, przybywali do Paryża od początku XX wieku. Część z nich osiadła tam na stałe, odnajdując się w międzynarodowym środowisku artystycznym, dla innych celem był choćby krótki pobyt w stolicy sztuki jako obowiązkowy etap w procesie kształcenia artystycznego. O ile grafika artystów, których aktywność przypadła na okres młodopolski jest dobrze rozpoznana, twórczość graficzna artystów przebywających w Paryżu w okresie dwudziestolecia, w porównaniu do malarstwa kolonii polskiej w Paryżu, traktowana jest z paroma wyjątkami¹ marginesowo. Twórczość Louisa Marcoussisa i Józefa Hechta została opracowana przez francuskojęzycznych badaczy – Jeana Lafranchisa, Dominique Tonneau-Ryckelynck'a i Rolanda Plumarta,² a Konstantego Brandla – przez Irenę Jakimowicz.³ Grafika tego ostatniego omówiona została ponadto w monografii Ireny Kossowskiej,⁴ poświęconej grafice młodopolskiej,

w licznych artykułach oraz – z nowszych publikacji – w katalogu grafiki liczącym ponad 700 prac ze zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu.⁵ Akwaforty i suchoryty Tadeusza Makowskiego powstałe we Francji w latach 30. omawiane były przy okazji i w kontekście relacji z jego twórczością malarzką⁶ – tu należy przywołać przede wszystkim prace Władysławy Jaworskiej,⁷ poświęcone temu artyście. W 2013 roku, dzięki wystawie zorganizowanej przez Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy we współpracy z Biblioteką Polską w Paryżu i Muzeum Narodowym w Poznaniu, przypomniane i skatalogowane zostało graficzne *oeuvre* Karola Mondrała.⁸ Nieporównanie więcej uwagi poświęcono malarstwu i rzeźbie kolonii polskich artystów w Paryżu, a przecież wielu z nich uprawiało w tym czasie również grafikę artystyczną – niemal każdy z malarzy podejmował pojedyncze choćby próby w różnych technikach graficznych, a kilkunastu uprawiało tę dziedzinę jako równorzędną wobec malarstwa formę wypowiedzi.

¹ Mowa tu o artystach, którzy mają znaczący dorobek w zakresie grafiki ilustracyjnej.

² Lafranchis (1961); Tonneau-Ryckelynck, Plumart (1992).

³ Jakimowicz (1991).

⁴ Kossowska (2000).

⁵ Katalog grafiki Konstantego Brandla (2005).

⁶ Grońska (1971); Jaworska (1976); Jakimowicz (1997).

⁷ Jaworska (1964); Jaworska (1976); Jaworska (1999); Jaworska (2002).

⁸ Chojnacka, Woźniak, Zahorski (2012).

Rysują się tu dwa zasadnicze nurty, dwie koncepcje twórcze,⁹ których reprezentantów wymienię i pokrótce scharakteryzuję: 1) grafika pozostająca w ścisłych relacjach z malarstwem danego artysty; 2) grafika tych artystów, którzy swój indywidualny sposób wypowiedzi odnaleźli w języku czysto graficznym, właściwym dla danej techniki. Niniejszy artykuł jest szkicem, próbą rozpoznania twórczości graficznej z czasu pobytu w Paryżu artystów mniej znanych i podsumowania dokonań grafików wybitnych, a w dalszej perspektywie – określenia ewentualnego wpływu okresu paryskiego na dalszą ich aktywność (w przypadku artystów, którzy wrócili do Polski).

Do Paryża na początku XX wieku (obok grafików polskich uwzględniam także pochodzenia żydowskiego, polsko-żydowskiego i polsko-ukraińskiego) przybyli: w 1903 roku – Louis Marcoussis, w 1905 – Sonia Lewicka, w 1907 – Konstanty Brandel i Irena Hassenberg (Irène Reno). Tadeusz Makowski mieszkał w Paryżu od końca 1908 roku, Stanisław Szreniawa Rzecki i Karol Mondral od 1909,¹⁰ Jan Rubczak i Mojżesz Kisling od 1911. Fryda Frankowska¹¹ studiowała w Paryżu już przed 1904 rokiem, a po przerwie na studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych wróciła do Paryża w 1914. Władysław Jahl na stałe zamieszkał w Paryżu w 1912 roku.¹² W kolejnej dekadzie do

⁹ Jeszcze inną drogę wybrał Stefan Mrożewski – przede wszystkim grafik, choć też malował. Obie dyscypliny w jego twórczości pozostały jednak odrębnymi, nie wpływającymi na siebie obszarami. W drzeworytach sztorcowych artysta ten, operując rozległą skalą srebrzystych, migotliwych szarości i świetlistych bieli (posługiwał się rylcem wielorzędowym i igłą drzeworytniczą), osiągnął malarskie efekty porównywalne często z obrazami impresjonistów: „swymi rylcami maluje raczej niż rysuje (...) zdystansował w osiągnięciu efektów litografów i akwafortystów”, zob.: Cieślowski (1936: 5).

¹⁰ Mondral, po 12 latach pobytu w Paryżu, wyjechał z Francji w 1921 roku i w zasadzie w okresie międzywojnia już mieszkał na stałe w Polsce. W roku 1922 wystawił jeszcze drzeworyty barwne na wystawie zorganizowanej przez Societe de la gravure sur bois originale w Musee des Arts Decoratifs w Paryżu, rec.: Clément-Janin (1922: 89–99).

¹¹ Rozpoczęła studia w Académie de la Palette i tam poznała Konstantego Brandla. Utrzymywała żywe kontakty ze środowiskiem paryskich artystów. Należała do grona artystów uczestniczących w Salonach Jesiennych, gdzie w latach 1919, 1920 i 1922 wystawiała tworzone przez siebie batiki. Brała również udział w wystawach polskich artystów, które miały miejsce w Paryżu, m.in. w wystawie Stowarzyszenia Franco-Pologne *Quelques Artistes Polonais* w 1920 roku, wystawie w Galerie Montaigne w 1921 oraz w wystawie sztuki *Jeune Pologne* w Musée Crillon w 1922.

¹² Uczył się malarstwa pod kierunkiem Pankiewicza, ale często jeździł do Hiszpanii, gdzie pracował jako kierownik artystyczny kilku pism i scenograf Teatru Odeon w Madrycie. Po

mekki artystów przyjechali: Franciszek Prochaska i Józef Hecht (1920), Stefan Mrożewski na przełomie 1923 i 1924 roku, Dawid Seifert w roku 1924, Janusz Berszten Tłomakowski w 1925. W tym samym roku po raz pierwszy zawitał tu Janusz Maria Brzeski, który od jesieni 1929 roku zdecydował się na dłuższy, niemal roczny pobyt. „Koniec lat 20., kres Époque Folie, to koniec wielkiej spontaniczności” – zauważyła Hanna Bartnicka-Górska. „(...) Nie doceniano ciągle jeszcze zbliżającego się zagrożenia, aż nastąpił krach na giełdzie nowojorskiej i rozpoczęły się ciężkie lata kryzysu. Hasło *Francja dla Francuzów* znaczyło dla cudzoziemców, a więc i dla Polaków, przyszłość niełatwą”.¹³ Niezależnie jednak od sytuacji gospodarczo-politycznej, dla artystów z Polski (i nie tylko z Polski), Paryż był wciąż atrakcyjny. Na krótko zawitali tu Wiktor Podoski,¹⁴ Władysław Zakrzewski¹⁵ i Waclaw Wąsowicz.¹⁶ W 1928 roku ponownie przybył do Paryża Władysław Skoczylas. Najpóźniej, kiedy Paryż z powodu złej sytuacji ekonomicznej już nie był tak otwarty i przyjazny dla cudzoziemców jak w latach 20., przyjechali tu Leon Płoszay (1935), Fiszel Zylberberg – Zber (1936), Ludwik Lille (1937) i Alojzy Majcher, który w 1939 roku w Paryżu dzięki stypendium spędził dwa miesiące.¹⁷

Graficzna twórczość rówieśników: Tadeusza Makowskiego, Louisa Marcoussisa i Konstantego Brandla, którzy w odstępnie zaledwie kilku lat przybyli do Paryża i zostali tu, z różnych pobudek, na stałe, biegła odmiennymi torami. Wszyscy trzej przygodę z grafiką rozpoczęli w pierwszej dekadzie XX wieku, każdy z nich mistrzowsko posługiwał się technikami metalowymi. Brandel, poza twórczością w dziedzinie grafiki oryginalnej i ilustracyjnej, pełnił także w środowisku młodszych kolegów rolę nauczyciela, mentora (zresztą podobnie jak Jan Rubczak, który prowadził tu od 1917 roku szkołę

powrocie do Paryża w 1919 roku wystawiał na Salonach Jesiennym, Niezależnych, Tuilleries oraz Malarzy i Grafików Francuskich. Należał do Związku Artystów Polskich we Francji.

¹³ Bartnicka-Górska (1993: 298).

¹⁴ W roku 1927 w Paryżu i Monachium przebywał jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej.

¹⁵ W latach 1926–1930 przebywał najpierw w Paryżu, potem na południu Francji.

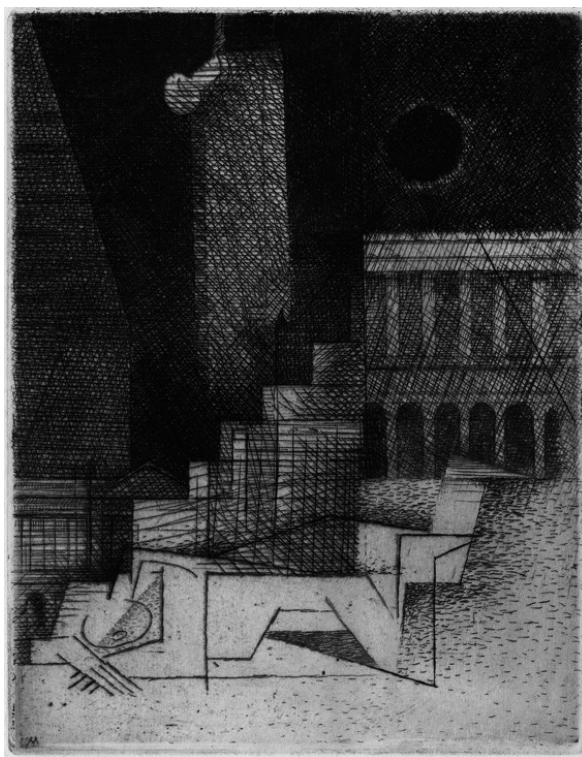
¹⁶ W sierpniu i we wrześniu 1925 roku był w Paryżu i na południu Francji; od ok. 11 października 1931 w Paryżu, następnie na południu Francji, od 16 września 1932 znów w Paryżu.

¹⁷ Stypendium przyznane przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Po wybuchu II wojny światowej artysta wrócił do Polski, do Tarnowa.

grafiki). Zafascynowany jego pracami był młody Cieślowski, korzystał z fachowych wskazówek Prochaska, Karol Mondral wrócił do Polski dzięki propozycji i namowie Brandla, by zamiast niego objąć posadę w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy.

Grafika stała się główną domeną Marcoussisa po roku 1930,¹⁸ choć akwaforty wykonywał już w okresie młodopolskim. W ciągu całego życia stworzył 210 rycin, głównie w technikach metalowych, ale też w wypukłodruku. Wśród grafik z lat 30. wyróżniają się oszczędne, linearne miedziorytnicze portrety (w liczbie blisko 100) jego autorstwa składające się na galerię wybitnych postaci ze świata kultury (m.in. Guillaume'a Appolinaire'a, Gertrudy Stein, André Bretona, Paula Eluarda, Jeana Cassou, Charlesa Baudelaire'a, Arthura Rimbaude'a). Najbardziej charakterystyczny jest *Portret Juana Miró*, wykonany wspólnie z portretowanym.¹⁹ Z grafiki książkowej – obok akwafortowych i miedziorytniczych ilustracji do *Planches de Salut (Deski ratunku)* z przedmową Tristana Tzary (1931), akwafort do *Indicateur des chemins de coeur (Rozkładu jazdy serc)* z 1928 roku autorstwa tegoż oraz akwafort do *Aurelii Gerarda de Nerval* (il. 1) – na wyróżnienie zasługują 34 akwaforty do wierszy *Alcools (Alkohole)* Guillaume'a Appolinaire'a. „Należałoby może powiedzieć: akwaforty Louisa Marcoussisa, wydane pod zbiorowym tytułem *Alcools*” – sprostował Zygmunt St. Klingsland – „Pozornie byłoby to nawet słuszniejsze, ale tylko pozornie, ryciny Marcoussisa świadczą bowiem o zbyt odrębnej i samoistnej indywidualności koncepcyjnej artysty, aby odpowiadały one pojęciu «ilustracji» w zwykłym znaczeniu tego słowa. Są one tych wierszy Apollinaire'a raczej komentarzem plastycznym, komentarzem na wskroś indywidualnie je interpretującym, aniżeli z całą ścisłością dokonaniem przekładem treści na język światłocieniowej grafiki”.²⁰

Najbardziej jednak niezwykłym świadectwem talentu Marcoussisa jako grafika, ale też odzwierciedleniem niepokojów, jakie nim targwały pod koniec życia, jest teka *Les Devins (Wróżbici)*²¹ – ostatnia,



Il. 1 Louis Marcoussis, *Place de la Concorde*, VII plansza do *Aurelii Gérarda Nerval*, akwaforta, Paryż 1931

wykonana przed śmiercią, w trakcie zaawansowanej choroby nowotworowej. Pierwsze odbitki wykonane były jeszcze za życia artysty w czerwcu 1941 roku. Żona Alicja Halicka wspominała ten trudny okres: „Podczas tej zimy Marcoussis pracował zawiąnięcie w niewiarygodnie trudnych warunkach nad albumem sztychów *Les Devins*. (...) Ze zmęczeniem sumował się już brak wielu rzeczy; musiał zwrócić się do młodego robotnika, by wykuł mu potrzebne narzędzie, do sklepu żelaznego, by zdobyć miedź, do drukarza wizytówek w sprawie odbitek, itd. (...) Czyżby wróżba? W ostatnim sztychu połączył siódmkę pik, damę pikową i waleta kier, które razem oznaczają śmierć”.²² Maurice Raynal w tym ostatnim dziele wybitnego artysty XX wieku odkrył „zadziwiająco spójne połączenie elegancji

¹⁸ Ok. 1933 roku uczył rytownictwa w Académie Schläepfer, napisał też artykuł o akwafortach, opublikowany w pracy zbiorowej *Les Artistes à Paris* (1937).

¹⁹ Marcoussis wykonał głowę i dłonie, Miró wykończył kompozycję wypełniając planszę surrealistycznymi elementami.

²⁰ Klingsland (1936: 4).

²¹ Składa się na nią 16 suchorytów (1940–1941) o formatach około 200 x 200 mm (*L'Astrologue, Les lines de la main,*

Le fétichiste, L'homme qui vit dans le nuages, Le sourcier, La pendule, La boule de cristal, Le vol des oiseaux, Le joueur de dés, Le médium, Le marc de café, Le table tournante, Les osselets, Le numéraliste, Les cartes, Les clefs des songes). 12 z nich to portrety wróżbitów – przyjaciół artysty, interesujących się tak jak on sam okultyzmem (siebie sportretował w planszy 14. jako numerologa), wraz z charakterystycznymi dla nich atrybutami; 4 plansze to alegorie sposobów przepowiadania przyszłości. Bibliofilska edycja z 1946 roku opatrzona została wstępem Raynala i tekstem Gastona Bachelarda (nakład 70 egzemplarzy). Tekst nr 52 znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej, zob.: Pietrzak (2004).

²² Halicka (1971: 272).

rysunku, żywotności, dynamiki kreski, pomysłowości kompozycyjnej, elegancji stylu i subtelnej gry czerni i bieli²³

Odmierna od linearnej koncepcji Marcoussisa była grafika Tadeusza Makowskiego z lat 1929–1931, kiedy po wcześniejszej przygodzie z drzeworytem²⁴ zainteresował się technikami metalowymi.²⁵ W akwafortcie poszukiwał efektów malarskich, możliwości „fakturalnego pogłębienia problemu oświetlenia”.²⁶ Suchoryty i akwaforty z lat 30. stanowią, zdaniem Ireny Jakimowicz,²⁷ dopowiedzenie i komentarz malarskiej twórczości artysty – nie konkurowały z nią, lecz zbiegały się z jej kolejnymi fazami. W graficznym języku czerni i bieli artysta powtarzał często kompozycje, które powstały wcześniej w wersji olejnej, by wyzyskać cały potencjał ich możliwości, jak ostrzejszy kontrast światłocieniowy, inaczej rozłożone światłocieniowe akcenty lub bardziej syntetyczne ujęcie. Makowski wyznał: „Robię akwaforty, bo chciałbym zostawić po sobie trochę sztychów. (...) Nie będą to arcydzieła rytownicze, lecz coś tam o mnie powiedzą”.²⁸ Próby te były na tyle istotne, że artysta miał zamiar wydać tekę 15 prac w metalu, ale w listopadzie 1932 roku śmierć udaremniła te plany. Ryciny w metalu z lat 30. Marcoussisa i Makowskiego stanowiły element spójnej wizji twórczej, realizowanej niezależnie od techniki. Marcoussis kubizował w ilustracjach do *Aurelii* i *Planches de Salut*, widoczne są też związki z nadrealizmem; Makowski szukał nowych wartości w „przekładzie” na język grafiki problemów, które rozstrzygał wówczas w malarstwie. Warto przy okazji wspomnieć, że grafika Makowskiego z tego okresu silnie wpłynęła na twórczość młodego wów-

czas krakowskiego grafika, Andrzeja Jurkiewicza (mówi się wręcz o fazie „makowszczyzny” w jego twórczości)²⁹ i Wacława Wąsowicza, który spotkał się z Makowskim w 1931 roku.³⁰

W odmienny sposób do grafiki podchodził wirtuoz rylca – Józef Hecht, który w preferowanych przez siebie technikach metalowych zerwał z wartościami malarskimi, przywracając prymat klarownej linii definiującej formę. Ten urodzony w Łodzi „rasowy” grafik, absolwent krakowskiej ASP (który także malował), przywrócił miedzioryt sztuce europejskiej nie tylko w mistrzowskim warsztatowo wykonaniu, ale i w rzadko uprawianej z taką konsekwencją tematyce animalistycznej (z dominacją motywów dzikich zwierząt polujących w naturalnym środowisku). Szczególna aktywność artysty przypadła na lata paryskie (1919–1939). Sukces cyklu *Arka Noego* (6 prac z przedmową francuskiego symbolisty Gustave’a Kahna), wystawionego w paryskiej galerii Le Nouvel Eclair w grudniu 1926 roku, stał się zapowiedzią wybitnych osiągnięć, ale i bardzo pracowitego okresu. Rok później Hecht razem z brytyjskim grafikiem Stanleyem Williamem Hayterem założyli słynne Atelier 17,³¹ przez które przewinęli się najwybitniejsi graficy tego czasu. Hecht kontrolował cały proces graficzny od opracowania matrycy aż do ostatniej odbitki nakładu. Na ogół sam odbijał ryciny lub nadzorował odbijanie prac farbą wykonaną wg własnego przepisu; często własnoręcznie czerpał papier lub zamawiał go w specjalnych wytwórniach (produkowany ręcznie wg starych receptur, ze znakiem artysty i papiernika). Pracował cyklami; w 1926 roku powstała wspomniana *Arka Noego*, w 1928 – *Atlas* (z planszami, na których zwierzęta z zoo „zwiedzają” zakątki Paryża) (il. 2), w 1929 – *Zwierzęta* i *Szkice zwierząt*, w 1933 – *Paryż*, w 1938 – *Nowe szkice*

²³ Raynal (1946: nlb).

²⁴ Przygodę z drzeworytem, zapoczątkowaną ok. 1908 roku, Makowski kontynuował w roku 1920, kiedy to powstały „impresyjne” drzeworyty: *Rozmowa*, *Dziewczynka w kapeluszu*, *Głowa dziewczynki z lokami*. Wykonał także cykl 37 drzeworytów do wierszy Zygmunta Lubicz-Zaleskiego *Na wąskiej miedzy snu i burzy* (1914), książki *Narodziny Bogów. Tutankhamon na Krete* Dymitra Mereżkowskiego (tłum. A. Wyleżyńska, Lwów 1920), *Z ziemi polskiej* Franciszki Rodis (przed 1924) i świetnie współgrające z tekstem *Pastorałek* Tytusa Czyżewskiego (Paryż 1925) drzeworytnicze winyety i ilustracje.

²⁵ Są to m.in. akwaforty i suchoryty: *Pijący*, *Palący fajki*, *Handlarz starzyzną*, *Karnawał*, *Posilek*, *Konspiratorzy*, *Dzieci*, *Dziatwa przy stole*, *Podwórko*, *Maski*, *Kominek*, *Oberża*, *Wnętrze*. O grafice Makowskiego z tego okresu parę uwag nakreśliła Sawicka (1932–1933: 43).

²⁶ Jaworska (1976: 73).

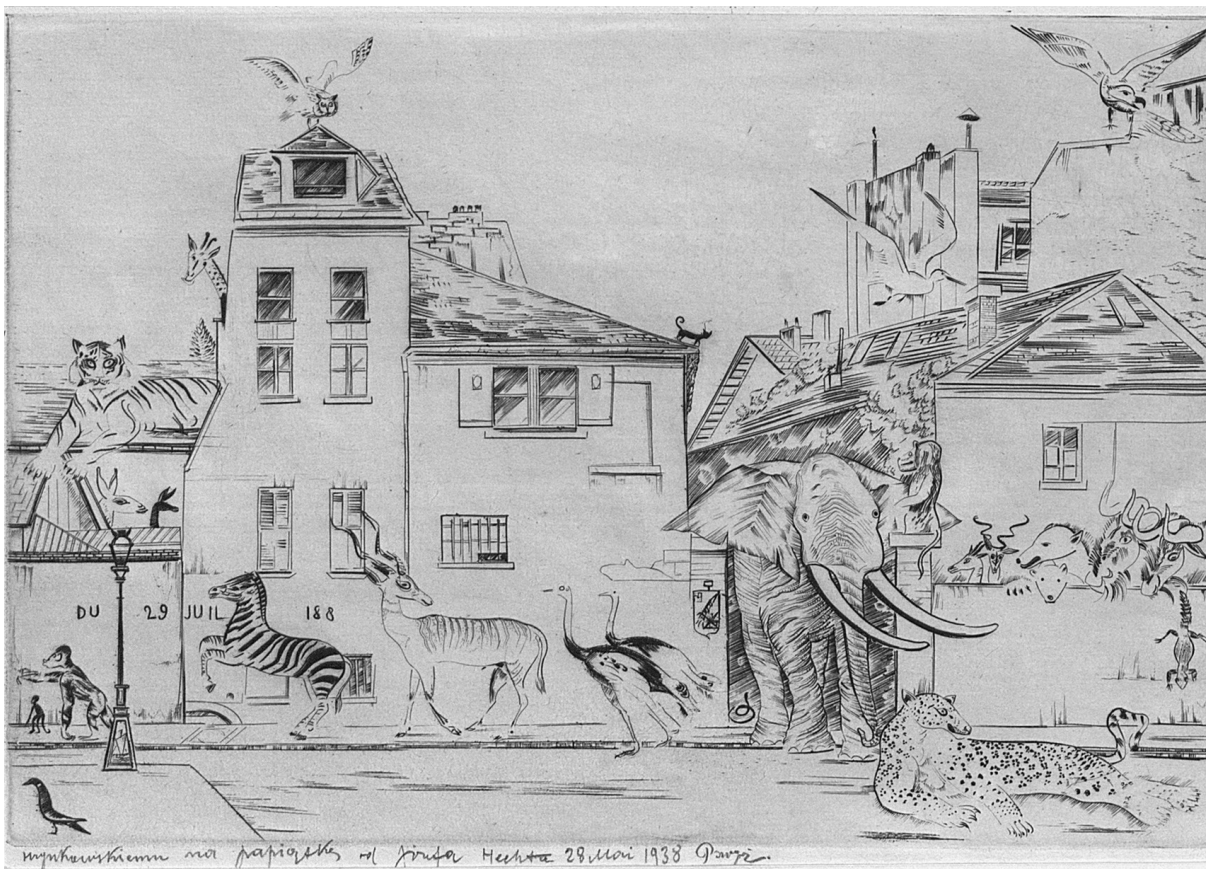
²⁷ Jakimowicz (1997: 181).

²⁸ List Makowskiego do Stanisławy Sawickiej, pisany zimą 1932–1933, cyt. za: Sawicka (1932–1933: 43).

²⁹ Fascynacja Jurkiewicza grafiką Makowskiego zaowocowała kilkunastoma kubizującymi kompozycjami na tematy rodzajowe (w tym kilkoma z dziećmi jako głównymi bohaterami), w których Jurkiewicz stworzył ten sam typ relacji między postaciami, jaki znamy z grafik Makowskiego (np. Jurkiewicza akwaforta *Palący papierosy* z ok. 1937 jest w tym zakresie odpowiednikiem suchorytu Makowskiego *Palący fajki* z ok. 1931). Szerzej o tym: Kulpińska (2012).

³⁰ W czasie pobytu w Paryżu Wąsowicz zafascynował się twórczością Makowskiego i Gromaire’a; wykonał w tym czasie serię suchorytów o tematyce rodzajowej.

³¹ Atelier 17 – eksperymentalna pracownia grafiki artystycznej (szczególnie technik metalowych); w latach 1927–1939 działała w Paryżu, następnie w latach 1940–1955 w Nowym Yorku. Wśród artystów współpracujących z Atelier przed 1939 rokiem byli m.in.: Jankiel Adler, John Buckland-Wright, Max Ernst, Joan Miró, Victor Brauner, Oskar Dominiqez.



Il. 2. Józef Hecht, *Zwierzęta z zoo wychodzą na przechadzkę*, miedzioryt, zbiory Biblioteki Jagiellońskiej

zwierząt, w latach 1938–1939 – *Londyn* i *Wyspa kormoranów*.

Podczas gdy Makowski, posługujący się w akwafortach czernią i bielą, zamieniał kolor, najistotniejszy dla niego składnik formy, na jego odpowiednik – światło, a linia (kreska) pozbawiona była wartości samodzielnej, dla Hechta linia stanowiła wartość samą w sobie; wyrafinowana, nieomylna, ma charakter konstrukcyjny, a jednocześnie dekoracyjny. Nie służyła tylko do „zamknięcia” kształtu motywów zaczerpniętych z natury – ten grafik wydobywał energię z samej linii. Uwagę krytyków zwracał subtelny rysunek Hechta, inspiracje sztuką Japonii³² i perskimi miniaturami³³ oraz analogie do naiwnego prymitywizmu Celnika Rousseau.³⁴ Edward Woroniecki, autor licznych recenzji z wystaw grafiki Hechta, pisał: „Grafika Hechta (...) jest bardzo osobista i nowoczesna, choć można w niej odnaleźć echa głębokiego podziwu artysty dla polskich

drzeworytów i miedziorytów ludowych, a także dla naszej grafiki XVI i XVII w. To duchowe pokrewieństwo ze źródłami naszej sztuki narodowej nie przynosi mu bynajmniej ujemny. Hecht dogłębnie poznał rozmaite techniki graficzne. Korzysta z nich świadomie, nie łącząc jednak w jednym dziele”.³⁵ Artysta, który przez kilka lat po przybyciu do Paryża (do ok. 1927 roku) określał swoją narodowość jako polską (utrzymywał kontakty z Jung Idysz z rodzinnej Łodzi), został w 1930 roku naturalizowany. W środowisku paryskim miał ugruntowaną pozycję zawodową, utrzymywał liczne kontakty z artystami francuskimi i innego pochodzenia. O jego twórczości pisali Gustave Kahn,³⁶ Jean Emile Labourer,³⁷ Anna Lévy-Gurman,³⁸ André Suarez,³⁹ poeta Géo-Charles.⁴⁰ W 1923 roku Hecht został członkiem Les Peintres-Graveurs Independants,⁴¹ a w 1928 członkiem-założycielem stowarzyszenia La Jeune

³² Woroniecki (1926a: 714).

³³ Klingsland (1933: 305).

³⁴ „[Hecht] Jest dowcipny i złośliwy. Bez mrugnienia okiem rzuca wyzwanie Dufy’emu. Pod bokiem Celnika Rousseau przemycza wyborne prace, które nawet tamtego by skusiły”, cyt. za: Woroniecki (1926a: 714).

³⁵ Woroniecki (1927: 71–72).

³⁶ Kahn (1926: 286).

³⁷ Labourer (1929: 881–884).

³⁸ Lévy-Gurman (1934: 44–48).

³⁹ Suarez (1926); Suarez (1928: 1–3).

⁴⁰ Géo-Charles (1923: 1–3).

⁴¹ Stowarzyszenie założone w 1923 roku przez Jeana Emile’a Laboureaux i Raoula Dufy.



Il. 3.
Franciszek Prochaska, *Topielec*,
drzeworyt, zbiory Biblioteki
Jagiellońskiej

Gravure Contemporaine.⁴² Do 1939 roku bardzo dużo wystawiał w Paryżu,⁴³ także w Londynie, Florencji, Madrycie, Stanach Zjednoczonych, w Düsseldorfie; jednocześnie przesyłał swe prace na wystawy we Lwowie, Warszawie i Łodzi. Wziął także udział w I Wystawie Grafików Członków Związku Artystów Polaków (1930) zorganizowanej z inicjatywy Gustawa Gwozdeckiego, na której wystawiali m.in. Tadeusz Makowski, Konstanty Brandel, Janusz Tłomakowski.

Na teź wystawie zaprezentował swoje drzeworyty Franciszek Prochaska – malarz, grafik, absolwent krakowskiej ASP, przebywający w Paryżu od lipca 1921 roku jako kierownik referatu budżetowego Polskiej Wojskowej Misji Zakupów przy ambasadzie polskiej. Nie kontynuował nauki artystycznej w żadnej pracowni, ale utrzymywał kontakty z Tytusem Czyżewskim, Józefem Pankiewiczem, Janem Rubczakiem oraz Konstantym Brandlem, który wprowadził go w tajniki warsztatu

graficznego. Pierwsze drzeworyty, jakie Prochaska wykonał w Paryżu, nosiły cechy ekspresjonizmu i kubizmu. Artysta przywoływał w nich niepokojący nastrój zaułków i bulwarów nocnego miasta (il. 3).⁴⁴ Tworzył też akty,⁴⁵ ryciny okolicznościowe,⁴⁶ ilustrował książki.⁴⁷ Prochaska dużo malował, także na wspólnych plenerach z Pankiewiczem, ale zdecydowanie lepszy był jako grafik, czego potwierdzeniem są zwłaszcza jego powojenne prace w technikach metalowych, zdradzające inspiracje Rembrandtem. Prochaska został we Francji na stałe (z krótką przerwą na pobyt w Londynie w 1946 roku), do śmierci w 1972 roku.⁴⁸

⁴⁴ *Apasze, Topielec, Wędrowiec, W kawiarni, Ulica*. Zob. katalog prac artysty: Franciszek Prochaska (2003).

⁴⁵ Drzeworyty z lat 20.: *Zuzanna, Dwa akty, Przestraszona, Akt* z 1937 roku.

⁴⁶ W Bibliotece Polskiej w Paryżu znajduje się spora liczba rycin okolicznościowych jego autorstwa (m.in. drzeworyty: *Wychodźstwo na oświatę we Francji, Powszechna zbiórka na oświatę we Francji*, miedzioryt i drzeworyt na adres imienny od oficerów polskich we Francji dla marszałka J. Piłsudskiego).

⁴⁷ Ozdobił drzeworytem książkę *Devant la colonne de Mickiewicz* – inwokacja Andrzeja Teslera na odsłonięcie pomnika poety w Paryżu (Florencja 1929) oraz poezje Kochanowskiego *Choix de poeme* (1931).

⁴⁸ Nie miał we Francji żadnej wystawy indywidualnej, brał natomiast udział w Salonach Niezależnych i Salonach Jesiennych, wystawie w Caen, w dorocznej wystawie drzeworytów Association du Bois Grave Lyonnais w 1933 roku, wystawie

⁴² Stowarzyszenie założyło 12 młodych grafików: Amédée De La Patellière, Yves Alix, Gérard Cochet, Etienne Cournault, Anthony Gross, Pierre Guastalla, Joseph Hecht, André Jacquemin, Léon Lang, Robert Lotiron, Melle Mily Possoz i Louis Joseph Soulasa.

⁴³ Corocznie w okresie 1931–1936 z La Jeune Gravure Contemporain, także w Musée Crillon, Galerie Editions Bonaparte, Bibliotece Polskiej, Galerie des Beaux Art, Galerii Au Sacre de Printemps, Galerii Zak. Na Wystawie Światowej w Paryżu w 1937 otrzymał 2 złote medale.

Z kolei dla krakowianina Janusza Marii Brzeskiego Paryż był tylko przystankiem w drodze twórczej, choć mógł wydawać się spełnieniem jego marzeń – fascynowały go przecież duże, dynamicznie rozwijające się miasta.⁴⁹ Brzeski, zanim doświadczył uroków Paryża, uczył się grafiki pod okiem wytrawnego poznańskiego profesora, wcześniej członka grupy Bunt, Jana Jerzego Wronieckiego. Kiedy był w Paryżu po raz pierwszy (1925), wykonał drzeworytnicze portrety kobiet,⁵⁰ a w czasie swego drugiego pobytu (1929–1930) pracował w agencjach graficznych, współpracował z tygodnikiem „Vu” i stworzył słynną tekę 12 fotomontaży *Sex* (1930). Rok wcześniej powstały natomiast jego drzeworyty, oddające klimat nocnego, rozrywkowego Paryża (*Music hall, Toaleta kobiet* (il. 4), *Dancing, Jazz, Cementarz paryski, Kościół, Ponad miastem (Sen), Głowa mężczyzny*). Wyróżnia je sposób kadrowania, przedstawiania ciasnego lub przestronnego wnętrza czy ulicy, zbliżający te kompozycje do fotografii lub ujęcia filmowego, a także ta właściwa Brzeskiemu „umiejętność patrzenia na przedmioty i zdarzenia”⁵¹ okiem operatora i montażysty taśmy filmowej. Rytm i atmosfera wielkiego miasta bardziej odczuwalna jest jednak chyba w fotografiach, fotomontażach i filmach artysty niż w grafice, trochę przyćmiewanej przez późniejszy dorobek artystyczny i pisarski Brzeskiego.

Z wymienionych do tej pory twórców najsłabiej chyba oddziaływało środowisko paryskie na twórczość Tadeusza Cieślewskiego syna, który przebywał tu wraz z żoną od października 1925 roku,⁵² choć architektura samego miasta nie pozostała mu obojętna. W Paryżu artysta zapoznał się z rylcem wielorzędowym – przy użyciu tego narzędzia, które stosował też, uzyskując niezwykle efekty Mrożewski, Cieślewski wykonał drzeworyty *Stara Warszawa fantastyczna, Dom Inwalida* i *Uliczka z wieżą*. W 1926 roku powstało kilka suchorytów na tematy paryskie (*Dom w Paryżu* (il. 5), *Motyw paryski*,



Il. 4. Janusz Maria Brzeski, *Toaleta kobiet*, drzeworyt, 1929, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie



Il. 5. Tadeusz Cieślewski, *Dom w Paryżu*, suchoryt, 1926, własność prywatna

Związku Polskich Artystów Grafików w Paryżu (Biblioteka Polska), II Wystawie Grafiki Polskiej w „Zachęcie” (1930).

⁴⁹ O Warszawie pisał: „(...) tętniąca życiem ze swymi drapaczami chmur, pełna światła i cieni wielkiego miasta. Warszawa ze swą nie usypiającą nigdy ulicą pełną samochodów, omnibusów – wytwornych par – umalowanych dziewcząt – kawiarnianego łobuzerstwa (...)”. Brzeski (1932).

⁵⁰ Pojedyncze odbitki obecnie w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

⁵¹ Brzeski (1932).

⁵² W ramach rocznego stypendium Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (w nagrodę za tekę drzeworytów *Dawne miasto*).

*Uliczka w Paryżu, Kościół St. Nicolas du Chardonnet w Paryżu*⁵³) i drzeworyty: *Zaułek paryski, Wieczór w Chartres*. Co ciekawe, *Okno na Paryż*, drzeworyt przypominający w fakturze prace Mrożewskiego, powstał dopiero w 1936 roku już w Warszawie. W Paryżu Cieślowski utrzymywał kontakty z bibliofilem Stanisławem Piotrem Koczorowskim i Stefanem Mrożewskim, z którym przyjaźnił się do końca życia, ale największe wrażenie wywarła na nim osobowość Konstantego Brandla⁵⁴ i jego wizjonerska twórczość. W grafice Cieślowskiego – tak jak u Brandla – „symbolizm ekspresjonistyczny powstał z przeżyć i odczuć wewnętrznych, jest samorodny i wpływom obcym mało ulega”.⁵⁵ Trzeba tu pamiętać o bardzo zdecydowanych poglądach tego przeciwnika francuskich wpływów na polską sztukę, czemu niejednokrotnie dawał wyraz na łamach prasy. Swoistym podsumowaniem pobytu Cieślowskiego w Paryżu była wystawa jego grafik, rysunków i akwareli (choć nie dysponował jeszcze znacznym dorobkiem), którą urządził w sali Sacre du Printemps we wrześniu 1926 roku – trwała jedynie 10 dni i cieszyła się raczej umiarkowanym zainteresowaniem.⁵⁶

W 1928 roku ponownie do Paryża zawitał Władysław Skoczylas, studiujący podczas wcześniejszego pobytu (1910) rzeźbę u Antoine Bourdelle’a, a w tajniki technik graficznych wprowadzany przez Jana Rubczaka. Dla drzeworytniczej twórczości artysty znaczącym zwrotem okazał się pobyt z końca lat 20. – Skoczylas, podobnie jak wcześniej jego uczniowie (Cieślowski, Podoski), zaczął używać ryłca wielokrotnego na klocku sztorcowym, co zdaniem Ireny Jakimowicz wyzwoliło subtelne efekty walorowe i srebrzystą świetlistość jego drzeworytów.⁵⁷

Drzeworyt uprawiało wielu polskich artystów działających w Paryżu, zaangażowanych także

w sztukę książki.⁵⁸ Sonia (Zofia, Sofiya) Lewitska (Levytska) – malarka, graficzka o korzeniach polsko-ukraińskich⁵⁹ była autorką ilustracji do *Soirées du Rameau (Wieczorów na chutorze)* Nikołaja Gogola, *Le serpent (Węża)* Paula Valéry (1922), *Almanach de Cognac et du Citronnier*⁶⁰ i innych. Jej pierwsze drzeworyty powstałe w Paryżu (1915) były jednak alegoriami odnoszącymi się do walk o wyzwolenie Polski.⁶¹ Twórczości tej artystki poświęcił wiele miejsca belgijski pisarz, znawca sztuki, Roger Avermaete w publikacji *La Gravure sur bois moderne de l'Occident* (1928). Prace jej omówione zostały w rozdziale o drzeworycie polskim, a dysproporcja w objętości tekstu na temat Skoczylasa, Bartłomiejczyka i Lewickiej (przy zupełnym braku choćby wzmianki innych polskich świetnych drzeworytników) wskazuje, że twórczość tej ostatniej była dobrze znana w krajach francuskojęzycznych; ten obszerny akapit i stosunkowo duża, jak na publikację o przekrojowym charakterze, liczba reprodukcji jej prac mogą też świadczyć o jej pozycji w świecie artystycznym.

Co zaskakujące, w powyższej publikacji nie znalazło się nazwisko wybitnego grafika Stefana Mrożewskiego, który ilustrował drzeworytami bibliofilską edycję *Król w złotej masce* Marcela Schwoba (1929),⁶² *Wielki testament Villona* (1930)⁶³ i *Don Kichota* Cervantesa w polskim wydaniu (1930–

⁵⁸ Wspominałam wcześniej o ilustratorskiej działalności Marcoussisa, Makowskiego i Hechta, ale również dorobek Brandla w tej dziedzinie był znaczny; tworzył ilustracje i winiety do książek – akwaforty do *Vita Nuova* Dantego (1921), drzeworyty do *L'Empreinte* Edouarda Estaunie (1925), *Juweliów* Koczorowskiego (1925), *Ariel ou la vie de Shelley* Andre Maurois (1929), *Geniusza z urojenia* Lubicz-Zalewskiego (1932).

⁵⁹ Apollinaire oceniał jej malarską twórczość w odniesieniu do prac Sofii Delaunay. Paryski dom Lewickiej i jej męża, malarza Jeana Marchanda, był otwartym miejscem dla spotkań artystów ukraińskich. W 1931 roku zorganizowała ona wystawę, na której znalazły się prace Alexisa Gritchenki (Hryszczyński), Andrijenki, Khmeliuka, Krychevsky’ego, Perebynisa, jej samej i innych. Na temat życia i twórczości artystki w Paryżu zob.: Roussier (2006); Wierzbicka (2012) oraz Shkandrij, natomiast artystów pochodzenia ukraińskiego we Francji – Susak (2010).

⁶⁰ Każdą z 13 drzeworytniczych ilustracji wykonał inny artysta, m.in. R. Dufy, J.-E. Laboureur, A. Dunoyer de Segonzac, S. Lewitzka, J. Marchand, O. Friesz.

⁶¹ Zob.: Ignaczak (2010: 121).

⁶² *Le roi au masque d'or*, Paris, Apollo Éditions Artistiques. Ilustracje nagrodzone srebrnym medalem na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku oraz nagrodą Greemte Museum w Hadze w roku 1931.

⁶³ *Le petite et le Grande Testament Français Villon* (1930) z 11 drzeworytniczymi ilustracjami Mrożewskiego.

⁵³ Analogiczna kompozycja w drzeworycie – *Kościół St. Nicolas du Chardonnet w Paryżu*. Paryskie prace Cieślowskiego oceniał Wroniecki (1933: 28): „Pogodna beztroska jasnych fasad upstrzonych szyldami i okienkami odbija swym kontrastem od ciemnego *dolnego świata* wybrzeży obmurowanych Sekwany (*Kamienice paryskie*). Do masy ciemno szarej *St. Nicolas du Chardonnet* tuli się rozpaczliwie kilka na pół walących się ruder podpartych belkami. Patos rzeczy przemijających skazanych na nieodwołalną zagładę”.

⁵⁴ Cieślowski stworzył na cześć Brandla pean – kwiecisty tekst nasycony górnolotnymi metaforami, zob.: Sześć akwafort (1928).

⁵⁵ Wroniecki (1933: 28).

⁵⁶ Wroniecki (1926a: 630).

⁵⁷ Jakimowicz (1997: 149).

1932). Do Paryża artysta przybył na przełomie 1923 i 1924 roku i spędził tu niemal 10 lat, obfitujących w ważne wydarzenia natury osobistej (ożenek, narodziny syna) i zawodowej. „Chodziłem jak lunatyk po tym jedynym w świecie dla artystów mieście. W nim coś w człowieka wsiąkało”⁶⁴ – tak wspominał pierwszy kontakt z Paryżem. Mroźewski pracujący początkowo w linorycie, później wyłącznie na klockach sztorcowych (wielokrotnym rylcem i drzeworytniczą igłą) uzyskiwał niezwykle bogatą fakturę.⁶⁵ Pierwsze motywy paryskie pojawiły w jego pracach ok. 1925 roku (linoryty *Zaulek paryski*, *Motyw z Paryża*) (il. 6); podejmował także tematy historyczne (*Powstańcy Spartakusa*, 1925), religijne (*Złożenie do grobu*, 1929; *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, 1931; *Zwiastowanie*, 1932), fantastyczne (*La belle au bois dormante* [*Śpiąca królewna*]) i rodzajowe. Wystawiał w Paryżu i Caen (indywidualne wystawy),⁶⁶ a jednocześnie przysyłał prace na wystawy krajowe,⁶⁷ został też członkiem Rytu. Utrzymując ciągły kontakt z Polską, artysta osiedlał się w coraz to innym miejscu – po Paryżu przyszedł czas na Amsterdam, Londyn (1937–1939), Stany Zjednoczone. Ilustracje powstałe w okresie paryskim i późniejsze (do *Boskiej komedii* Dantego z 1938 roku i cyklu *Apokalipsa* z 1950) świadczą nie tylko o jego kunszcie graficznym, ale też umiejętności harmonijnego dostrojenia się do utworu literackiego.

Janusz Berszten Tłomakowski, architekt pochodzący z Wilna,⁶⁸ zaczął uprawiać drzeworyt i linoryt po przybyciu do Paryża w 1924 roku. Organizował tu także polskie stowarzyszenia emigracyjne, był mocno zaangażowany w propagowanie polskiego dziedzictwa narodowego i sztuki we Francji, m.in. poprzez projekty druków okolicznościowych dla towarzystwa Les Amis de la Pologne, czy małe formy graficzne z portretami wybitnych postaci



Il. 6. Stefan Mroźewski, *Motyw z Paryża*, linoryt, 1926, własność prywatna

z polskiej historii i świata kultury.⁶⁹ Przede wszystkim jednak wykonywał exlibrisy⁷⁰ o różnorodnych formach i motywach inspirowanych grafiką użytkową Art Déco (z drobnych, zgeometryzowanych elementów tworzył niezwykle bogate, ornamentalne kompozycje), ale też polskim folklorem i sztuką prymitywną. Wykonał też cykl ilustracji do fragmentów *Dziadów* Mickiewicza, ilustracje i winiety do *Anhellego* Słowackiego (1930, nie wydane)⁷¹ w tłumaczeniu Rossy de Bailly, oraz książki *Serce podzielone na ćwierci* Aurelii Wyleżyńskiej (Paryż, ok. 1929). W 1935 roku wrócił do Wilna.

Najpóźniej przed wybuchem II wojny światowej przybyli do Paryża Leon Płoszay i Fiszel Zylberberg. Płoszay – artysta z Włocławka, przebywał tu w latach 1935–1939, gdzie studiował pod kierunkiem Pankiewicza. Tworzył cykle poświęcone miastom – w tym także Paryżowi, oddając w drzeworycie fascynację motywami architektonicznymi starych

⁶⁴ List Mroźewskiego do Marii Grońskiej z 9 maja 1962, cyt. za: Grońska (1971: 159).

⁶⁵ Wg określenia Zofii Ameisenowej (1939) sprawiającą wrażenie misteryjnych koronek „tkanych” na czerni aksamitnego tła czy śnieżnego półprzejrzystego welonu. Zob. też przyp. 9.

⁶⁶ Mimo problemów finansowych w 1925 roku zorganizował wystawy indywidualne w Caen i Paryżu; w 1927 wystawiał na Exposition de la Gravure sur Bois, w listopadzie na Salon d'Automne w Grand Palais w Paryżu.

⁶⁷ I Salon Grafiki Związku Polskich Artystów Grafików w Warszawie, Salon Jesienny w warszawskiej „Zachęcie”.

⁶⁸ W latach 1921–1924 odbył studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, był asystentem prof. Mieczysława Kotarbińskiego.

⁶⁹ Portrety Kopernika, Chopina, Sobieskiego, Batorego, Sieroszewskiego, Reymonta, Sienkiewicza, Wyspiańskiego, Pułaskiego, Kościuszki, Mościckiego, Piłsudskiego i innych w serii dla Les Amis de la Pologne.

⁷⁰ O exlibrisach Tłomakowskiego pisali: Zdzitowiecka-Jasińska (1930: 123–126); Tony (1931).

⁷¹ W zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu.



Il. 7.
Leon Płoszay, *Paryż. Place St. Andre des Arts*, drzeworyt, 1938, własność prywatna

dzielnic i pejzażem (*Dreux. Eglise Saint-Pierre, Paris, Pont Neuf I, Pont Neuf II, Paryż, Rue du Barte, Plac St. Andre w Paryżu*) (il. 7). Należał do stowarzyszenia Grupa Artystów Polskich i ich Przyjaciół we Francji. Swoje prace wystawiał w paryskich galeriach: Société des Artistes Français (1936, 1937, 1939), Salon d'Automne (1937, 1938), Salon Nationale des Beaux-Arts (1937, 1938, 1939).

Grafikiem o niepospolitym talencie drzeworytniczym był Fiszel Zylberberg (Zber), pochodzący z Płocka. Uczęszczał jako wolny słuchacz do pracowni Skoczylasa w warszawskiej ASP, był członkiem grupy Czerń i Biel, założonej przez Cieślowskiego syna. W 1936 roku otrzymał stypendium na wyjazd do Paryża. W roku 1939 wydał tekę drzeworytów *Aux deux pays* ze wstępem Pierre'a Mornanda.⁷² Tak jak Płoszay utrwalał w drzeworytach widoki Włocławka i Paryża, Zber przedstawiał zaufki Płocka i miast Francji (*Kościół w Paryżu, Most, Most na Sekwanie, Z południowej Francji, Miasteczko we Francji, Knajpa*), tworzył portrety (*Antek, Mleczarz, Mleczarz z krową, Piaskarze, taczkarze, Bezrobotny, Spętany*) (il. 8), których modelami była jego najbliższa rodzina; znakomity *Portret babki*, drzeworyt o fakturze zróżnicowanej bardzo delikatnymi cięciami, Maria Grońska porównała

z portretami Rembrandta.⁷³ Po śmierci artysty⁷⁴ jego klocki drzeworytnicze znalazły się w Izraelu⁷⁵ – z nich odtworzono paryską tekę drzeworytów.⁷⁶

Powyższy, bardzo skrótowy przegląd nie wyczerpuje jeszcze listy polskich grafików, którzy w okresie międzywojennym odwiedzili Paryż. Dawid Seifert, malarz, grafik po studiach w krakowskiej ASP i Szkole Sztuk Pięknych w Weimarze, osiadł na Montparnasse w 1924 roku; rok później wydał tekę *Gravures sur Bois*.⁷⁷ Samuel Cygler, malarz i grafik, na kolejny etap kształcenia (po krakowskiej ASP i hamburskiej Kunstgewerbeschule) wybrał Paryż, dokąd udał się w czerwcu 1924 roku.⁷⁸ Jerzy Hoppen, twórca graficznej szkoły wileńskiej, w latach 1924–1925 kontynuował studia (po Krakowie i Petersburgu) w paryskiej Académie Colarossi.

⁷³ Grońska (1971: 209).

⁷⁴ W czasie wojny uczestniczył w ruchu oporu; aresztowany w 1940 roku, przebywał w obozie w Bonne-la-Roland, a następnie w Auschwitz, gdzie zmarł.

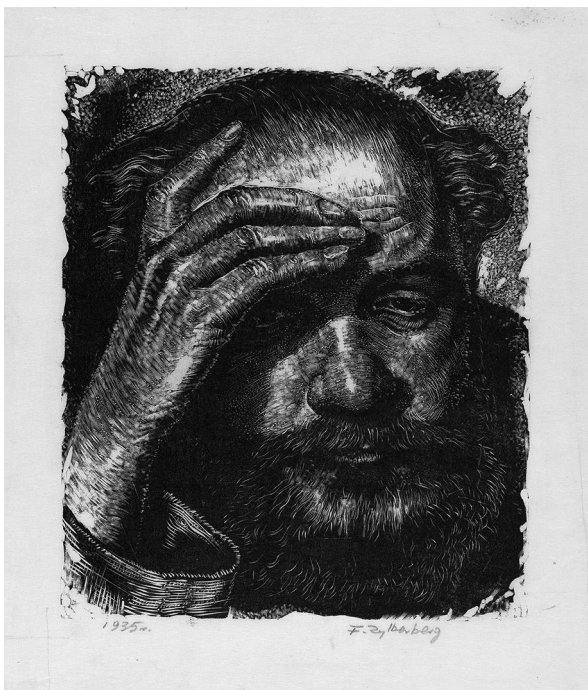
⁷⁵ Wywiózł je tam paryski drukarz Abraham Ber Cerata, twórca Museum of the Printing Art w Safed, zob.: Grońska (1994: 154, 303).

⁷⁶ Zber (1971).

⁷⁷ Na tekę składały się następujące drzeworyty: *Kobieta uśmiechnięta, Kobieta siedząca, Kobieta z dzieckiem, Martwa natura z dzbankami, Kąpiące się, Kwiaty w wazonie, Martwa natura z koszykiem, Patera z owocami, Kobieta z kwiatami*.

⁷⁸ Do Paryża wrócił na krótko w 1931 roku, gdzie poznał swoją przyszłą żonę i ożenił się.

⁷² Mornand (1945).



Il. 8. Fiszal Zylberberg (Zber), *Głowa mężczyzny*, drzeworyt, 1935, zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu

W tych samych latach studiowała w Paryżu u Fernanda Légera i Othona Friesza Maria Ritterówna. Kilka miesięcy 1925 roku spędziła tam Wiktoria Goryńska, wybitna graficzka związana z Rytem, która w kilka lat później zasłynęła tak nietypowym w polskiej ikonografii religijnej cyklem drzeworytniczym poświęconym Joannie d'Arc (1929).

Józefa Kratochwila-Widymska w latach 1924 i 1927 przebywała w Paryżu jako korespondentka sztuki „Association Internationale d'Echanges Artistiques”. Anna Studzińska, graficzka związana z Poznaniem i Wilnem, w 1925 i w 1928 roku odbyła miesięczne podróże do Paryża. W latach 1932–1934 studiowała w Akademii André Lhote graficzka poznańska Łucja Ożminowa. Podróż do Francji i Włoch odbyła także Maria Gutkowska-Rychlewska, najpierw w 1926 (z tego pobytu sporo ciekawych rycin z widokami Paryża), następnie w latach 1930–1932. Dla graficzek z grupy Ryt – Janiny Konarskiej i Marii Duninówny, pobyt w Paryżu (dla tej pierwszej ok. 1927 roku, dla drugiej na początku lat 30.) stał się impulsem do wyzwolenia się spod wpływu mistrza Skoczylasa i ukształtowania dojrzałego, własnego stylu w drzeworycie, co nie umknęło uwagi krytyków.⁷⁹ W 1930 roku wyjechał do Francji i Belgii Tadeusz Kulisiewicz; w tym samym czasie roczne stypendium na pobyt

w Paryżu otrzymał Otto Axer, malarz i scenograf uprawiający w krótkim okresie (1928–1930) akwaforę i suchoryt, sporadycznie litografię. Zygmunt Król przebywał we Francji w latach 1930–1936 na stypendium Funduszu Kultury Narodowej i Ministerstwa Oświaty. Kazimierz Libin, grafik i malarz, przebywał w Paryżu i na południu Francji (Nicea) w latach 1931–1934. Maria Gabryel-Rużycka, artystka pochodząca ze Lwowa, jedna z młodszych członkiń Rytu, spędziła w Paryżu ponad pół roku (1936–1937), studiując malarstwo i grafikę u Pankiewicza. Krakowska graficzka Stefania Drettler-Flin, po ukończeniu Wydziału Grafiki Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie kształciła się w Académie Colarossi pod kierunkiem Othona Friesza w latach 1936–1937. Tę wyliczankę można by kontynuować, wymieniając kolejnych kilkunastu grafików przyjeżdżających do Paryża już nie dla samych studiów, lecz po to, by zobaczyć miasto, chłonąć jego atmosferę, zwiedzić Luwr.

Podsumowując, dla kilku z wymienionych wyżej grafików Paryż stał się nową ojczyzną. Niektórzy za zasługi na frontach I wojny światowej zyskali obywatelstwo francuskie (Louis Marcoussis, Mojżesz Kisling), niektórzy – tak jak Brandel (nie mając obywatelstwa francuskiego, nie wyjeżdżał z Francji w obawie, że nie będzie mógł powrócić) – tkwili w formalnym „zawieszeniu” między dwiema ojczyznami, inni wrócili do Polski ze względów zawodowych (Mondral) lub osobistych. Jedni wystawiali swe prace w sekcjach polskich, inni we francuskich; byli i tacy, którzy wystawiali raz jako reprezentanci Polski, a raz – jako przedstawiciele Francji. Niezależnie od tych perypetii bez pobytu w Paryżu – krótkiego, kilkuletniego czy na stałe – twórczość wspomnianych tu artystów byłaby uboższa, nawet jeśli byłoby to kilkanaście rycin inspirowanych widokami czy atmosferą miasta, choć przecież w większości przypadków Paryż zmieniał spojrzenie na sztukę (w skrajnie różnych aspektach – porównując na przykład drzeworyty Brzeskiego i Kulisiewicza) i życie,⁸⁰ oferował możliwość skonfrontowania własnej twórczości z pracami twórców z różnych stron świata, wreszcie wzbogacenia warsztatu.⁸¹ To jedyne

⁸⁰ Obyczajowe aspekty ówczesnego życia w Paryżu barwnie scharakteryzował m.in. Brzękowski (1975).

⁸¹ Choćby rylec wielorzędowy, z którym graficy zapoznali się w Paryżu, a którego zastosowanie wprowadziło na nową tory drzeworytniczą twórczość Skoczylasa, Mrożewskiego czy Cieslewskiego.

⁷⁹ Samotyhowa (1933: 332); Goryńska (1935: 346).

w swoim rodzaju miasto przyciągało i przyciąga nadal setki adeptów sztuki – stających się często artystami dopiero w Paryżu.

Bibliografia

- Ameisenowa 1939 = Ameisenowa, Zofia: *Rzut oka na współczesną grafikę polską*, katalog wystawy, Biblioteka Jagiellońska, Kraków 1939.
- Bartnicka-Górska 1993 = Bartnicka-Górska, Hanna: „Polskie środowisko artystyczne Paryża lat dwudziestych” [w:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, Mieczysław Morka, Piotr Paszkiewicz (red.), Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1993: 289–305.
- Brzeski 1932 = Brzeski, Janusz Maria: „Miasta, które czekają na swych reżyserów”, *Kurier Filmowy* (dodatek do nr 331 *Ilustrowanego Kuriera Codziennego*), 48, 29 XI (1932): [nlb – dodatek jednostronicowy].
- Brzękowski 1975 = Brzękowski, Jan: *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Chojnacka, Woźniak, Zahorski 2012 = Chojnacka, Barbara, Woźniak, Michał, Zahorski, Witold: *Karol Mondral (1880–1957). Twórczość graficzna między Paryżem, Bydgoszczą a Poznaniem*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2012.
- Cieślowski 1936 = Cieślowski, Tadeusz syn: „Cztery graficzne temperamenty. Skoczylas, Chrostowski, Kulisiewicz, Mrożewski”, *Mysł Polska*, 21 (1936): 5.
- Clément-Janin 1922 = Clément-Janin, Noël: „Une exposition de gravures sur bois originales”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1 (1922): 89–99.
- Franciszek Prochaska 2003 = *Franciszek Prochaska*, Wiesław Banach (oprac.), katalog zbiorów, Muzeum Historyczne w Sanoku, Sanok 2003.
- Géo-Charles 1923 = Géo-Charles [właśc. Guyot, Charles Louis Proper]: „Préface” [w:] *Exposition des eaux-fortes, pointe-seches par Joseph Hecht, III–IV 1923*, katalog wystawy, Nouvel Esor, Paris 1923.
- Goryńska 1935 = Goryńska, Wiktoria Julia: „Contemporary wood-engraving in Poland”, *The Print Collector's Quarterly*, 22, 4 (1935): 325–347.
- Grońska 1971 = Grońska, Maria: *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.
- Grońska 1994 = Grońska, Maria: *Grafika w książce, tece, albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899–1945*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1994.
- Halicka 1971 = Halicka, Alicja: *Wczoraj*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.
- Ignaczak 2010 = Ignaczak, Paweł: „Wielokulturowość dawnej Rzeczypospolitej przez pryzmat zbioru graficznego Biblioteki Polskiej w Paryżu” [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, Karol Łopatecki, Wojciech Walczak (red.), t. 2, Instytut Badań nad Dziedzictwem Kulturowym Europy, Białystok 2010: 113–126.
- Jakimowicz 1991 = Jakimowicz, Irena: *Konstanty Brandel 1880–1970*, Pol-Swiss Art. Dom Aukcyjny, Warszawa 1991.
- Jakimowicz 1997 = Jakimowicz, Irena: *Pięć wieków grafiki polskiej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.
- Jaworska 1964 = Jaworska, Władysława: *Tadeusz Makowski – życie i twórczość*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964.
- Jaworska 1976 = Jaworska, Władysława: *Tadeusz Makowski, polski malarz w Paryżu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.
- Jaworska 1999 = Jaworska, Władysława: *Tadeusz Makowski*, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków 1999.
- Jaworska 2002 = Jaworska, Władysława: *Tadeusz Makowski. Malarstwo, rysunek, grafika*, Muzeum Śląskie, Katowice 2002.
- Kahn 1926 = Kahn, Gustave: „Les arts – Joseph Hecht”, *Menorah*, 12 (1926): 286.
- Katalog grafiki Konstantego Brandla 2005 = *Katalog grafiki Konstantego Brandla ze zbiorów Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu*, Muzeum Uniwersyteckie, Toruń 2005.
- Klingsland 1933 = Klingsland, Zygmunt Stanisław: „Malarze polscy w Paryżu”, *Sztuki Piękne*, 9 (1933): 305.
- Klingsland 1936 = Klingsland, Zygmunt Stanisław: „Appollinaire w interpretacji Marcoussisa”, *Wiadomości Literackie*, 25 (1936): 4.
- Kossowska 2000 = Kossowska, Irena: *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Universitas, Kraków 2000.
- Kulpińska 2012 = Kulpińska, Katarzyna: „Grafika artystyczna w twórczości polskich artystów awangardy lat 30. XX wieku”, *Acta Universitatis Nicolai Copernici Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, 43 (2012): 201–226.
- Laboureur 1929 = Laboureur, Jean Emile: „The Revival of the Burin in France”, *Creative Art*, 5 (1929): 881–884.
- Lafranchis 1961 = Lafranchis, Jean: *Marcoussis, sa vie, son oeuvre, catalogue complete des peintres, fixes sur verre aquarelles, dessins, gravures*, Le Temps, Paris 1961.
- Lévy-Gurman 1934 = Lévy-Gurman, Anny: „Les Animaux de Joseph Hecht”, *Art et Décoration*, 61 (1934): 44–48.

- Mornand 1945 = Mornand, Pierre: „Zber” [w:] *Trente artistes du livre*, Éditions Marval, Paris 1945.
- Pietrzak 2004 = Pietrzak, Agata: „Ostatnie dzieło graficzne Louisa Marcoussisa”, *Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej*, 3 (2004): 11–13.
- Raynal 1946 = Raynal, Maurice: „Témoignage” [w:] *Les Devins: 16 pointes sèches de Marcoussis. Texte de G. Bachelard*, La Hune, Paris [1946]: [nlb].
- Roussier 2006 = Roussier, François: *Sonia Lewitska*, Musée Mainssieux, Voiron 2006.
- Samotyhowa 1933 = Samotyhowa, Nela: „Współczesne Graficzki Polskie, cz. II”, *Kobieta Współczesna*, 17 (1933): 332–334.
- Sawicka 1932–1933 = Sawicka, Stanisława Maria: „Tadeusz Makowski”, *Grafika*, 6 (1932–1933): 42–43.
- Shkandrij = Shkandrij, Myrosław: „Kyiv to Paris: Ukrainian Art in the European Avant-Garde, 1905–1930”, <http://www.zoryafineart.com/publications/view/11>, dostęp: 08.06.2013.
- Suarez 1926 = Suarez, André: „L’ymagier de l’Arche” [w:] *Gravures au burin par Joseph Hecht 1923–1926*, Les presses des L. Beresniak, Paris 1926.
- Suarez 1928 = Suarez, André: „Atlas-Gravure de Joseph Hecht”, *Montparnasse*, 52 (1928): 1, 3.
- Susak 2010 = Susak, Vita: *Ukrainian artists in Paris: 1900–1939*, Rodovid Press, Kiev 2010.
- Sześć akwafort 1928 = *Sześć akwafort oryginalnych Konstantego Brandla z tekstem T. Cieśliewskiego syna*, Wydawnictwo Zygmunta Łazarskiego, Warszawa 1928.
- Tonneau-Ryckelynck, Plumart 1992 = Tonneau-Ryckelynck, Dominique, Plumart, Roland: *Joseph Hecht 1891–1951: Catalogue Raisonné de l’Oeuvre Gravé*, Editions de Musée de Gravelines, Paris 1992.
- Tony 1931 = Tony, Jacques: *Janusz Tłomakowski, dessinateur polonais d’ex-libris, timbres et vignettes*, Imprimerie B. Salade, Paris 1931.
- Wierzbicka 2012 = Wierzbicka, Anna: „Jak tu nie być feministą. O zapomnianych malarkach polskich w Paryżu w latach 1900–1914” [w:] *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty*, 1–2 (2012): 45–62.
- Wierzchowski = Wierzchowski, Andrzej: „Janusz Maria Brzeski (1907–1957) – artysta prawdziwy. Słowo o Brzeskim”, <http://wierzchowski.artist.pl/>, dostęp: 06.06.2013.
- Woroniecki 1926 = Woroniecki, Edward: „L’art polonais à Paris (Exposition de M. J. Hecht chez Mme Weill, rue Lafitte)”, *La Pologne politique, économique, littéraire et artistique*, II półrocze (1926): 714–715.
- Woroniecki 1926a = Woroniecki, Edward: „L’art polonais à Paris (exposition de T. Cieśliewski fils et le Mme Cieśliewski Au Sacre de Printemps)”, *La Pologne politique, économique, littéraire et artistique*, 19 (1926): 630–631.
- Woroniecki 1927 = Woroniecki, Edward: „L’Art polonais à Paris (...) gravures de M. J. Hecht au Nouvelle Essor (...)”, *La Pologne politique, économique, littéraire et artistique*, I półrocze (1927): 71–72.
- Woroniecki 1933 = Woroniecki, Edward: „Symbol a serce, czyli rzecz o grafice Tadeusza Cieśliewskiego syna”, *Grafika*, 3 (1933): 21–36.
- Zber 1971 = Zber, Tel-Aviv 1971.
- Zdzitowiecka-Jasieńska 1930 = Zdzitowiecka-Jasieńska, Halina: „Janusz Tłomakowski w grafice książkowej”, *Silva Rerum*, 8–9 (1930): 123–126.

Katarzyna Kulpińska
Polish graphic artists in the Paris of the 1920s and the 1930s
– the multiplicity of artistic ideas
and the diversity of outlooks on life

The article is devoted to Polish graphic artists working in Paris during the interwar period (the artists of Jewish, Polish-Jewish and Polish-Ukrainian origin were included as well). Some of them settled in Paris permanently (Konstanty Brandel, Louis Marcoussis, Tadeusz Makowski, Joseph Hecht, Sonia Lewicka, Franciszek Prochaska) and found their place in the international artistic community. Others, like Jan Rubczak, Karol Mondral, Stefan Mrożewski, or Janusz Berszten Tłomakowski, wanted to spend several years in the capital of art, as it was an essential step in the process of their artistic education (Władysław Skoczylas, Tadeusz Cieślowski, Jr., Tadeusz Kulisiewicz, Janusz Maria Brzeski, Wiktor Podoski, Waclaw Wąsowicz, Leon Płoszay, Fiszel Zylberberg (Zber), Alojzy Majcher, Stefania Drettler- Flin, Józefa Kratochwila-Widymaska, Maria Gutkowska-Rychlewska). Two main trends or creative concepts could be distinguished among those artists. They can be briefly characterized as follows: 1) graphic art closely connected with the paintings of a given artist; 2) graphic works by the artists who found their own mode of expression in purely graphic forms, typical for a given technique. Many of the aforementioned artists were involved in the book arts, a few were excellent illustrators. This article is merely an outline, an attempt to identify the graphic oeuvres of these lesser-known artists from the time when they stayed in Paris, as well as a summary of the achievements of the outstanding graphic designers, and further, an attempt to determine the possible impact of the Paris period to the artistic endeavors of the artists who returned to Poland.