



PODRÓŻE ZOFII STRYJEŃSKIEJ I ICH PARYSKIE ETAPY

Światosław LENARTOWICZ (Kraków)

Nie wiem czemu, ale te moje podróże zagraniczne to istne cacka — ożywcze isticie stacje. Ile razy byłam gdziekolwiek, to nagryzłam się, nauganiałam, nawściekałam, nakompromitowałam — i zdrowie straciłam. I nic nie użyłam, żadnych ludzi ciekawych nie poznałam i nigdy nie żyłam życiem kulturalnym za granicą [Genewa 1946]¹.

Paryż był miejscem największego triumfu artystycznego Zofii Stryjeńskiej (1891–1976), ale był nade wszystko miejscem jej porażek życiowych². Pobyty w Paryżu, z których jeden trwał piętnaście lat, podzieliły jej życie na etapy i były tłem ważnych w nim zwrotów.

Pierwsze podróże Zofii Lubańskiej

Zarówno środowisko rodzinne, jak i sytuacja polityczna (zabór austriacki) spowodowały, że naturalnym dla Zofii Lubańskiej kręgiem kulturowym były kraje niemieckojęzyczne, a marzeniem młodej artystki, do którego realizacji z wielką determinacją dążyła, były studia w monachijskiej Akademii³. Tam zetknęła się ze światem sztuki

¹ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, pamiętnik przygotowała do druku, wstępem, przypisami i indeksem opatrzyła M. Grońska, t. 1, Warszawa 1995, s. 31.

² Artykuł jest kontynuacją przemyśleń autora na temat twórczości i biografii Zofii Stryjeńskiej w związku z wystawą monograficzną artystki, zorganizowaną przez Muzeum Narodowe w Krakowie w 2008 roku (pokazaną również w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz Muzeum Narodowym w Poznaniu), zawartych w katalogu: *Zofia Stryjeńska 1891–1976*. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie. Październik 2008 – styczeń 2008, koncepcja, układ oraz red. nauk. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008.

³ Nowych szczegółów dotyczących dzieciństwa i młodości artystki dostarczył niepublikowany pamiętnik jej ojca Franciszka Lubańskiego (dalej: F. Lubański, „Pamiętnik 1894–1923”) przechowywany w zbiorach rodzinnych. Za jego udostępnienie składam podziękowanie Zofii Stryjeńskiej. Fragmenty dotyczące pobytu na studiach w Monachium były cytowane w: J. Stryjeński, *O Matce słów kilka*, [w:] Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 21–22; *Kalendarium*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 421. Nowe informacje dotyczące pobytu artystki w Monachium (m.in. adresy stacji) za: E. Klaputh, *Tancerz i podlotek czyli monachijski rok Zofii Stryjeńskiej*, Przegląd Polski (dod. do: Nowy Dziennik) 5.12.2008, s. 6, 11.

europiejskiej również w jej awangardowym wydaniu, tam też ugruntowała swoją koncepcję własnej drogi artystycznej, której była wierna do końca życia. Koncepcja ta oparta była w skrócie na dwóch założeniach: technicznym — użycie farb wodnych i papieru jako podstawowych materiałów malarskich oraz ikonograficznym — zainteresowanie światem baśni, folkloru, legend, wierzeń z terenów Polski. Wyartykułowanie tych założeń w czasie krótkich studiów w Monachium (październik 1911 – wrzesień 1912) dowodzi świadomości możliwości artystycznych i wiary we własne siły młodej artystki. Akademia nie wpłynęła jednak w żaden widoczny sposób na technikę jej pracy i tematykę zainteresowań. Osiągnąwszy wymarzony cel, artystka po powrocie z Monachium postanowiła świadomie zrobić krok wstecz, pomijając akademickie nauki i bazując na tym, czego nauczyła się wcześniej w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych Marii Niedzielskiej. Wystawienie „dziecinnych”, ale profesjonalnie i z ogromnym wysiłkiem opracowanych *Bajd* w Pałacu Sztuki w Krakowie, w grudniu 1912 roku, zapewniło jej pierwszy sukces artystyczny i finansowy⁴.

Drugim miastem przyciągającym Zofię był Wiedeń, gdzie mieszkali krewni ze strony matki, których Anna ze Skrzyńskich czasem odwiedzała. Dziadek artystki jako oficer austrowęgierski dłuższy czas mieszkał w Wiedniu⁵. Wiedeń i Praga były miejscami podróży ojca Zofii, Franciszka Lubańskiego, w celach handlowych. Tam też Zofia podróżowała często, nawet według współczesnych nam kryteriów. Wyjazdy opisane przez ojca artystki w jego pamiętniku przedstawiały się następująco: wycieczka z ojcem i bratem Tadeuszem do Wiednia (1909); „podróż epokowa w naszym życiu” na południe Europy (Wiedeń, Triest, Wenecja) — po raz pierwszy zobaczyli wtedy morze (1910); studia w Monachium (październik 1911 – wrzesień 1912), przerwanie przyjazdem do domu na Wielkanoc; kilkudniowy pobyt z matką w Wiedniu w czasie powrotu ze studiów (1912); ucieczka z domu do Wiednia i Monachium (1 kwietnia – 3 sierpnia 1913); pobyt w Dreźnie (początek czerwca – koniec lipca 1914); wyjazd z siostrą Jancią na dziesięć dni do Wiednia, gdzie przebywała ich matka (czerwiec 1915). W roku 1916 poza domem spędziła sześć miesięcy: 28 stycznia „Zosia znów wyjechała w świat, rzekomo do Wiednia”. 23 lipca ojciec otrzymał list z Pragi donoszący o „nowem przykrem położeniu Zosi”. Pojechał tam po nią i razem wrócili przez Wiedeń do Krakowa 31 lipca⁶.

Kiedy 4 listopada 1916 roku Zofia Lubańska poślubiła Karola Stryjeńskiego, zmieniła się, pod wpływem męża, kierunek zagranicznych zainteresowań artystki. Chcąc podsumować i zamknąć „monachijski” okres swego życia, namalowała w tym samym roku niezwykle osobisty i oryginalny formalnie cykl akwarel *Romans z życia nieznanego artysty*, który jakby na znak zerwania z dawnymi czasami, zniszczyła sama kilka lat później⁷.

Karol Stryjeński wychowany został w umiłowaniu kultury romańskiej. Rodzina Stryjeńskich, dzięki zasługom dziadka Karola, Aleksandra Stryjeńskiego (1804–1875), posiadała obywatelstwo szwajcarskie⁸. Ojciec Karola, architekt Tadeusz Stryjeński,

⁴ Ś. Lenartowicz, *O Bajdach*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 271–272.

⁵ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 30. W roku 1908 zmarła babka Zofii ze strony matki, co Zofia Stryjeńska opatrzyła pod koniec życia własnoręczną uwagą, nazywając ją Babcią wiedeńską; zob.: F. Lubański, „Pamiętnik 1894–1923”, s. nlb.

⁶ F. Lubański, „Pamiętnik 1894–1923”, s. nlb.

⁷ Ś. Lenartowicz, *O cyklu „Romans”*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 248–250.

⁸ J. Stryjeński, *O Matce słów kilka*, s. 23; S. T. Sroka, *Stryjeński Aleksander*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, z. 183, Warszawa–Kraków 2007, s. 505–507.

urodził się i wychował w Genewie, a studiował m.in. w Paryżu, utrzymywał bliskie stosunki z rodziną i przyjaciółmi w Szwajcarii i Francji⁹.

Naturalne więc było, że Karol wiązał duże nadzieje dotyczące swojej własnej kariery artystycznej, ale także dotyczące rozkwitu talentu swojej żony z *Ville Lumière*.

Pełny pasji twórczej i energii Karol swoimi marzeniami o sukcesie w Paryżu zaraził Zofię. Zaraz po ślubie rozpoczęli planowanie wyjazdu do Paryża.

Paryż pierwszy raz (1919–1920)

Pierwszy pobyt Stryjeńskiej w Paryżu jest najbardziej tajemniczy ze wszystkich. Wyjazd ten był dotychczas datowany ogólnie na rok 1919¹⁰. Datowanie to oparte jest m.in. na pamiętniku Stryjeńskiej, w którym chronologia wydarzeń z tych lat nie jest jasna. Obecnie możemy dowiedzieć się więcej dzięki pamiętnikowi Franciszka Lubańskiego, który odnotował dochodzące do niego echa tej eskapady.

Nie jest jasne na jak długo małżonkowie chcieli tam wyjechać. Wydaje się, że Karol mógł brać pod uwagę nawet wyjazd na stałe o czym świadczy, cytowana niżej, informacja dotycząca sprzedaży i depozytu mebli. Trzeba jednak pamiętać, że Stryjeńscy zostawiali w Krakowie roczną córkę Magdalenę, którą zajmowali się najpierw rodzice Zofii, a następnie Karola. Franciszek Lubański pisze w pamiętniku pod rokiem 1919:

Dnia 8 września Zosia wyjechała na dłuższy czas w podróż. Najpierw do Warsz[awy], a potem stamtąd ma jechać z Karolem do Paryża a nawet dalej. Zostawiła 1000 K na pielęgnowanie Magdzi. Karol wyjechał za nią dnia 12 września, częścią sprzedawszy, częścią pochowawszy swoje meble i rzeczy u znajomych i u nas. [...] Dnia 4 października przyjechała Zosia z Karolem [...]. Karol wyjechał 6go a Zosia 7go października do Warszawy. [...] Dnia 16go [października] Zosia i Karol wyjechali pociągiem koalicyjnym do Paryża¹¹.

W 1920 r. notuje:

Zosia pisuje rzadko z Paryża, 15 marca ma jechać z Karolem do Londynu. [...] Karol powrócił z Paryża 4go października ale bez Zosi, rzekomo dlatego, że nie chciała jechać. [...]

Zosia w październiku telefonowała o pieniądze. Dnia 15listop[ada] otrzymaliśmy telegram od Zosi w którym donosi, że jest bez *sous*. Jesteśmy wobec tego bezradni, bo wysyłka pieniędzy jest bardzo utrudniona i kurs franka bardzo wysoki, 28-30 Mp. [Marki polskich] Dolar 400 Mp, Marka niemiecka 7 Mp. [...] Dnia 6 grudnia o 4tej nad ranem przyjechała niespodzianie Zosia z Paryża. Wszyscy w domu zerwali się ze snu witając i ściskając ją serdecznie. Po dwudniowym pobycie wyjechała do Warszawy w sprawie swoich zamówionych prac i obrazów. Ponieważ Tazio jechał do War-

⁹ J. Laskownica, *Stryjeński (Ludwik) Tadeusz*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, z. 183, s. 519–523. W 1921 roku założył on Stowarzyszenie Przyjaciół Francji, a w 1926 został jego prezesem. „Teść będąc półkrwi Francuzem [...] Zawiązał w tym czasie towarzystwo «Les amis de la France», będące w kontakcie z p. Rosą Bailly i innymi sympatykami Polski z Paryża, a na obiadach u niego i herbatkach zawsze można było wytropić kilku protegowanych Gallów. Parlowano o *amitié franco-polonaise*, o wstrętnych «salboszach», w ogóle dwaj grenadierzy Heinego nie byli większymi francuzofilami, jak mój teść. Przyczyniał się do tego i nastrój dopiero co rozpoczętej wojny światowej, ogólne niesympatie do Austrii i Niemiec, nieśmiałość, a ustawiczne polskie nadzieje patriotyczne”; Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 58.

¹⁰ Por. m.in.: M. Grońska, *Zofia Stryjeńska*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 15; J. Laskownica, *Stryjeński (Ludwik) Tadeusz*, s. 503.

¹¹ F. Lubański, „Pamiętnik 1894–1923”, s. nlb.

sz[awy] w interesach handlowych wiec pojechali razem i razem wrócili za dni kilka. Święta Bożego Narodzenia przeszły nam wcale przyjemnie.

Pobyt nie zamknął się więc, jak sądzono dotąd, w 1919 roku, lecz trwał ponad rok. Nieco więcej wiadomości podaje sama artystka, w dość wrywkowy i chaotyczny sposób w swoim pamiętniku¹². Wyjazd do Warszawy poprzedzający podróż do Paryża, jak pisze Stryjeńska, miał związek z koniecznością przygotowania paszportów i obecnością na otwarciu wystawy w Zachęcie, na której odniosła duży sukces. Problem w tym, że takiej wystawy w tym czasie nie było¹³. W tej chwili są dwa możliwe wyjaśnienia tej chronologicznej nieścisłości. Pierwszy taki, że Stryjeńska wspomina, jak proponuje Maria Grońska, swój sukces w czasie Salonu Wiosennego w 1921. Drugi, że łączy w tekście dwa wyjazdy do Warszawy, o których wspomina Franciszek Lubański w swoim pamiętniku, mianowicie z lutego 1919 roku, w czasie którego przygotowywała z Karolem swoją wystawę trwającą w kwietniu i maju tego roku w Zachęcie oraz ten, o którym mówi cytowany powyżej fragment, bezpośrednio poprzedzający wyjazd do Paryża.

Na podstawie pamiętnika Zofii można odtworzyć przebieg tej burzliwej eskapady¹⁴. Do Paryża wyjechali razem z Zygmuntem Dygatem, bratem Adama, późniejszego męża siostry Stryjeńskiej, Stefanii, który miał zamiar rozpocząć tam studia u Ignacego Jana Paderewskiego (został później jednym z jego najlepszych uczniów w Morges). Zamieszkali w hoteliku koło Panteonu, następnie na rue de Rennes, a później korzystając z gościny znajomego Zygmunta Dygata, który wyjeżdżając pozostawił im swoje mieszkanie na Avenue de Versailles. Na końcu przenoszą się do pracowni Jana Wacława Zawadowskiego, który wyjechał nad morze. Zapewne dzięki kontaktom i poleceniom Tadeusza Stryjeńskiego, Stryjeńscy szybko zawierali nowe znajomości i mogli odwiedzać polskie znakomitości Paryża — „od ruchu i przepychu paryskiego zakręciło mi się w głowie”. Stryjeńska wymienia wśród poznanych m.in.: Stefana Frenkla, skrzypka i kompozytora; hrabiostwo Łubieńskich i Rzewuskich; Marię i Władysława Mickiewiczów; „bibliofila starego hrabiego Zamoyskiego”; inżyniera Stefana Drzewieckiego, na przyjęciu u którego słuchali gry Ferruccio Busoniego. Największe wrażenie wywarła na Zofii, jak się wydaje, Olga Boznańska, której poświęca w pamiętniku cały akapit z charakterystycznym dla siebie humorem charakteryzując jej postać i sposób pracy. U Olgi Boznańskiej spotkała jej siostrę Izę oraz rzeźbiarkę Jadwigę Bohdanowicz-Konczewską i Artura Rubinsteina. Poznała także przedstawicieli bohemy artystycznej, głównie podczas częstych pobytów w kawiarniach Café de la Rotonde i du Dôme. Wśród spotykanych tam osób byli: Louis Gross (Ludwik Gros), Włodzimierz Terlikowski, Adolf Basler, Alfred Kubin, Tsugouharu Foujita, Jan Rubczak, Xawery Dunikowski, Leopold Zborowski, Mojżesz Kisling, sławne modelki Aisza (Aïcha) i Kiki, Louis Marcoussis i Alicja Halicka¹⁵. Były to przede wszystkim osoby pochodzenia polskiego. Nieznajomość języka stanowiła dla Stryjeńskiej barierę, którą mogła pokonywać tylko za pośrednictwem Karola.

Cały pobyt w Paryżu naznaczony jednak został nieporozumieniami z Karolem, które w końcu doprowadziły do chwilowego zerwania. Był to pierwszy trudny okres

¹² Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 43–49.

¹³ Tamże, s. 75, przyp. 93. Maria Grońska uważa, że autorce chodziło o otwarcie Salonu Wiosennego 4 marca 1921.

¹⁴ Tamże, s. 44–48.

¹⁵ Alicja Halicka w swoich wspomnieniach zatytułowanych *Wczoraj* (autoryz. przekł. W. Błońska, Kraków 1971) nie wspomina o Stryjeńskiej.

ich małżeństwa, a pobyt w Paryżu jeszcze bardziej uwydatnił różnice charakterów. Wtedy też Zofia po raz pierwszy zaczęła podejrzewać, że Karol ożenił się z nią głównie dla jej talentu, co było tezą popularną wśród niektórych znajomych¹⁶. Po wyczerpaniu funduszy i braku nadziei na powodzenie planów związanych z pobytem, Karol po otrzymaniu pieniędzy od ojca wyjechał. Zofia postanowiła zostać dłużej, lecz jej stan psychiczny nie pozwalał na pracę. Po dwóch miesiącach trudnej egzystencji także wróciła do Krakowa po otrzymaniu pieniędzy od swego ojca. Ciekawym epizodem jest planowany wyjazd do Londynu, o którym zamieszcza informację w swoim pamiętniku Franciszek Lubański. Być może był on związany z propozycjami tajemniczego „bogatego Żyda Löwenfelda” posiadającego w Londynie teatr. Proponował on Stryjeńskiej kontrakt na dwa lata, pod warunkiem zerwania z Karolem, na co Zofia nie przystała.

Przeglądnijmy się temu, co wiemy na temat artystycznej działalności Stryjeńskiej w czasie tego wyjazdu. Jedyne, także w tym wypadku dość lakoniczne, źródłem informacji pozostaje dla nas pamiętnik Zofii.

Wydaje się, że Karol i Zofia mieli „na Paryż” plany wystawowe, o czym świadczy fragment opisujący podarcie w gniewie przez Zofię przywiezionych z Krakowa prac. Opowieść o tym epizodzie kończy zdaniem:

Z podartymi pracami związane były projekty na Paryż — ponieważ jednak w tym stanie nie można ich było nikomu pokazać, strata dałaby się wynagrodzić zabraniem się do nowej pracy i zgromadzeniem choćby skromnego materiału wystawowego.

Karol w Paryżu przeżył fascynację drzeworytem:

Wynalazł jakiegoś Japończyka, u którego kupuje płytki gruszone i bukszpanowe i dłutka. Na stole u nas pełno porozkładanych smarów, tamponów, papierów do drzeworytu. Ołóweczki wyostrzone, twarde i miększe, puder, szczyryk, pędzelki, tektury.

Być może wtedy powstały dwa drzeworyty, datowane na 1919 rok, których odbitki znajdują się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie. Sygnowane ołówkiem przez Karola i Zofię zostały zapewne wykonane przez Karola według projektu Zofii¹⁷. Wiemy też, że dzięki Stefanowi Frenklowi udało się pozyskać z wydawnictwa Hachette zamówienie dla Zofii na ilustracje do *La Reine Pédauque* Anatola France’a, które wykonała. Było to idealne dla Zofii zlecenie wzięwszy pod uwagę jej dotychczasowe sukcesy ilustratorskie¹⁸. Tyle możemy się dowiedzieć od samej artystki.

Jednak najciekawszymi dziełami z punktu widzenia badacza dorobku Stryjeńskiej, które, jak można z dużym prawdopodobieństwem sądzić, powstały podczas jej pierwszego pobytu w Paryżu, są obrazy, o których powstaniu autorka milczy. Chodzi o trzy krajobrazy paryskie, stanowiące pod względem formalnym zespół, a różniące się znacznie od reszty twórczości malarki. Pierwszy z nich to obraz *Wyspa Cité*¹⁹ (il. 31), drugi *Wyspa św. Ludwika od strony Quai d’Anjou* znany jest z katalogu aukcyjnego Domu Aukcyjnego Agra-Art i znajduje się obecnie w nieznanym autorowi zbiorach prywatnych²⁰, trzeci, ukazujący *Widok Rue des Saules z Maison Rose na Montmartrze*, (il. 32) ujawnił się w 2011 roku w handlu antykwarycznym w Paryżu i znajduje się obecnie w zbiorach prywatnych w Polsce.

¹⁶ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 46, przyp. 120.

¹⁷ *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 362–363, nr kat. V.2.9–V.2.10.

¹⁸ Tamże, s. 363–366, nr kat. VI.I.I.1–VI.I.I.10.

¹⁹ Tamże, s. 312, nr kat. III.I.11, własność Towarzystwa Historyczno-Literackiego (Biblioteki Polskiej w Paryżu), nr inw. M 395.

²⁰ Tamże, nr kat. III.I.12.

Wszystkie te obrazy są namalowane farbą olejną na płótnie, czego Stryjeńska w tym czasie w ogóle nie robiła, pracując farbą wodną na papierze. Pod względem formalnym obrazy te nie nawiązują do żadnych znanych prac malarki z tego okresu. Nie wdając się w szczegółową analizę dzieł, można pokrótce stwierdzić, że charakteryzuje je subtelna kolorystyka, lekkość form i „kubizacja” — cechy przypominające jej późniejsze obrazy z lat 30. Tam widzimy takie same drzewa malowane lekkimi pociągnięciami pędzla i możemy odnaleźć „wygłodniałego” chudego psa namalowanego na widoku rue des Saules. Ulice na obrazach są puste, postacie ludzi zredukowane do sztafażu, co też niezwykle dla Stryjeńskiej, dla której zawsze głównym tematem był człowiek. Dwa obrazy (*Wyspa Cité* i *Widok Rue des Saules*) są sygnowane: „STRYJEŃSKA” w sposób wykluczający rękę artystki. Sygnatura na drugim z tych obrazów sprawia wrażenie niedokończonej. Sygnatura na obrazie z Biblioteki Polskiej wzbudzała zapewne wątpliwości skoro zwrócono się do artystki w 1956 roku o poświadczenie autentyczności tego dzieła. Oświadczenie takie znajdujące się na odwrocie obrazu brzmi: „Poświadczam autentyczność tego dawnego szkicu / Z. Stryjeńska / (Z. Stryjeńska) 1956”. Nie znający autora tych dzieł historyk sztuki, na pierwszy rzut oka ich stylistykę określić może jako krąg École de Paris. Ta ewidentna stylistyczna przynależność obrazów do określonego kręgu artystycznego może być dla nas kluczem do zagadki ich powstania i odrębności w ramach *oeuvre* Stryjeńskiej.

Znając sytuację finansową Stryjeńskiej w Paryżu i niewątpliwą jej znajomość produkcji malarskiej w tym okresie chociażby tworzonej przez *Dômiers*²¹ można postawić tezę, iż omawiane obrazy powstały na sprzedaż. Stryjeńska, która zawsze i przez całe życie podpisywała swoje dzieła, w tym wypadku tego nie zrobiła. Dlaczego? Zapewne nie dowiemy się nigdy. Być może łatwiej było sprzedać dzieła anonimowego autora? W każdym razie obrazy te pozostają jednymi z najbardziej tajemniczych dzieł artystki. Do malarstwa pejzażowego, o ile wiemy z zachowanych dzieł, artystka powróciła jeszcze tylko raz, też w Paryżu, w latach 50. malując nostalgiczny obraz przedstawiający polski pejzaż (il. 34).

Paryż po raz drugi 1925

Drugi pobyt Stryjeńskiej w Paryżu wiąże się z jej największym triumfem artystycznym — uznaniem i nagrodami na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu Artystycznego (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*). Przypomnijmy, że artystka wykonała tam dekorację salonu honorowego w pawilonie polskim w formie sześciu *panneaux* (każde o wymiarach 310 × 395 cm), projekt tkaniny do saloniku przy gabinecie w tymże pawilonie oraz pokazała dwa projekty plakatów, ilustrowane przez siebie książki, teki litograficzne oraz zabawki wykonane według jej projektu. Wykonała także okładkę katalogu sekcji polskiej tej wystawy. Otrzymała Grand Prix w czterech dziedzinach: 1. dekoracji artystycznej za malarstwo, 2. plakatu, 3. tkaniny, 4. ilustracji książkowej oraz *Diplôme d'honneur* w dziale zabawek. Została także odznaczona Krzyżem Kawalerskim Legii Honorowej. Paryska ekspozycja ma bogatą literaturę. Wszyscy badacze są zgodni, że wystawa była dla twórczości artystki punktem kulminacyjnym i przypieczętowaniem jej sukcesu²². Nowe ustalenia dotyczące historii powstania i dalszych dziejów „dekoracji paryskiej” oraz intrygującej zamiany obrazów przedstawiających miesiące przedstawiłem w kata-

²¹ Bywalców kawiarni du Dôme.

²² D. Suchocka, *O sukcesie Zofii Stryjeńskiej*, Biuletyn Historii Sztuki, 1981 nr 4, s. 411.

logu wystawy monograficznej²³. Tutaj jedynie przypomnę najważniejsze fakty z pobytu artystki w Paryżu. Na początku lat 20. nastąpiły zmiany w jej życiu rodzinnym. W 1922 roku przyszedł na świat jej synowie bliźniacy Jan i Jacek, a Karol Stryjeński otrzymał posadę dyrektora Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Dlatego przez jakiś czas artystka mieszkała z mężem w Zakopanem. Tam też otrzymała latem 1924 od Jerzego Warchałowskiego, pełniącego funkcję komisarza komitetu organizacyjnego wystawy paryskiej, propozycję wykonania sześciu obrazów dekoracyjnych oraz projektów dwóch tkanin (w końcu powstała jedna). Rozdarcie pomiędzy chęcią pozostania z dziećmi a wielką szansą artystycznej realizacji oraz niepewna sytuacja rodzinna powodowały napięcie między Warchałowskim a artystką, a także jej mężem. *Panneaux* Stryjeńska malowała w pomieszczeniach Zamku Królewskiego w Warszawie od października 1924 do marca 1925 roku. Później przetransportowano je do Paryża i Stryjeńska pojechała tam domalować jeszcze „ pewne szczegóły”. Otwarcie wystawy nastąpiło 20 maja. Z pamiętnika artystki dowiadujemy się, że skłócony z żoną Karol Stryjeński wyjechał do Paryża razem z Wojciechem Jastrzębowskiem. „Ja po raz drugi przywlokłam się tam ze swoją nieuporządkowaną duszą” pisze artystka w pamiętniku i dalej zwierza się:

Nie bawiły mnie wcale ani prace koło pawilonu, ani szumne otwarcie wystawy, gale, honory, zaszczyty, odznaczenia, przyjęcia, bo na tle tych fanfar tryumfalnych przeżyłam najokropniejsze męki moralne upokorzenia i rany, których do dzisiaj nie mogę zagoić. Tam straciłam kompletnie grunt pod nogami i resztę wiary w siebie²⁴.

Dalej opisuje dramatyczną scenę agresywnej sprzeczki z Wojciechem Jastrzębowskiem przed pawilonem polskim świadcząca o załamaniu nerwowym, poczuciu niedowartościowania i odsunięcia. Zajście to było bezpośrednim powodem zakończenia tego pobytu w Paryżu, podobnie jak poprzedniego, rozstaniem małżonków²⁵. Nerwowa atmosfera i pilne prace przy obrazach zapewne nie sprzyjały innej aktywności artystycznej, nie wiemy nic o dziełach powstałych w czasie dwumiesięcznego pobytu w Paryżu.

Paryż po raz trzeci 1927

O trzecim pobycie Zofii Stryjeńskiej w Paryżu wiemy najmniej. Po rozwodzie z Karolem, przeprowadzonym w 1927 roku, artystka przeniósł się na stałe do Warszawy. W 1929 roku wyszła za mąż za aktora Artura Klemensa Sochę. W swoim pamiętniku okres ten opisuje bardzo skrótowo. Możemy się z niego dowiedzieć, że małżonkowie odbyli w 1931 roku podróż obejmującą m.in. Niceę, odwiedziny w szwajcarskiej posiadłości Ignacego Jana Paderewskiego Riond Bosson w Morges²⁶. Jak można wywnioskować z pamiętnika, Stryjeńska poznała w Warszawie drugą żonę pianisty, Helenę z Rosenów²⁷. Do spotkania z Paderewskimi prawdopodobnie nie doszło, bowiem, jak pisze w drugim tomie swego pamiętnika:

[...] natrafiłam na lokaja francuza, który mnie nawet do ogrodu nie dopuścił. Na trawie w lesie leżałam i przez gałęzie krzaków spoglądałam, jak Paderewski z sekretarzem

²³ Ś. Lenartowicz, *O obrazach wielkoformatowych i panneaux dekoracyjnych*, [w]: *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 234–237.

²⁴ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 63.

²⁵ O nieporozumieniach między Zofią a Karolem w Paryżu zob.: M. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka*, Warszawa 1968, s. 179–180.

²⁶ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 107.

²⁷ Tamże, s. 64.

Strakaczem odjeżdżają do Gugaudine [*sic!*] i jak tenże lokaj zatrząskuje drzwi samochodu [...]”²⁸.

Małżonkowie odwiedzili także Paryż i zwiedzili tam, otwartą 6 maja, Wystawę Kolonialną. Wizyta w Paryżu przypadła na koniec sierpnia, o czym świadczy list artystki do Zofii i Zdzisława Jachimeckich z informacją, że wystawa zawiodła jej oczekiwania²⁹.

Paryż po raz czwarty

Pamiętnik Stryjeńskiej jest ciągłą relacją o rozterkach i problemach życia osobistego, zawodowego, kroniką rozdarcia pomiędzy chęcią zorganizowania życia rodzinnego a koniecznością pracy. Problemy te narastają w czasie wojny³⁰. W 1940 roku jej syn Jacek przedostał się do Francji, gdzie wstąpił do 2. Dywizji Strzelców Pieszych. Ranny w czasie walki, przedostał się następnie do Szwajcarii, gdzie go internowano. Jako że Zofii i dzieciom przysługiwało po Karolu Stryjeńskim obywatelstwo szwajcarskie, rozpoczęła starania o wyjazd do tego neutralnego kraju. W tym celu napisała w 1941 roku do szwagra Władysława Stryjeńskiego z prośbą o wyrobienie paszportów, które otrzymała rok później. Jednak dzieci Magda i Jan odmówili opuszczenia wtedy Polski ze względów patriotycznych³¹. Jesienią 1944 z lęku przed zbliżającym się frontem, artystka, wraz z chorą matką, zamieszkała w letnim domu rodziny Stryjeńskich w Poroninie, gdzie na zaproszenie siostry Karola Joanny od października znaleźli schronienie, po upadku powstania warszawskiego, uciekinierzy z Warszawy. Wśród nich był siostrzy Józefa Czapskiego: Maria, Leopoldyna Łubieńska i Róża Platerowa z rodziną. Opisując życie w „Domu na Grapie” Stryjeńska wspomina Józefa Czapskiego, z którym „brnęłam niejedną raz w sokratesowe dialogi. Jest on teraz w Egipcie”³². W listopadzie 1944 roku Jan i Magda postanowili wyjechać do Wiednia, gdzie istniejącemu poselstwu szwajcarskiemu groziła likwidacja, w celu przeprowadzenia formalności związanych z wyjazdem do Szwajcarii. Zofia pozostała z matką.

We wrześniu 1945 roku Stryjeńska podjęła decyzję o wyjeździe do Szwajcarii by spotkać się z dziećmi. Pierwszą próbą była podróż pociągiem sanitarnym Francuskiego Czerwonego Krzyża. Zakończyła się ona w Otwocku, gdzie pod wpływem nagłego impulsu postanowiła wysiąść (po zwiedzeniu muzeum w Katowicach wróciła do Warszawy). Po paru dniach ponownie postanawia jechać, tym razem ciężarówką Szwajcarskiego Czerwonego Krzyża. Po dojechaniu do Pragi, którą zwiedziła oczekując na ukończenie formalności przed wjazdem do amerykańskiej strefy okupacyjnej, dręczona wątpliwościami postanowiła wracać i wsiadła do pociągu powrotnego. Po otrzymaniu przygnębiających wieści od dzieci — Jacek przebywał we Włoszech w domu ozdrowieńców po przebytej żółtaczce i malarii (nie widziała go sześć lat), Jan pracował jako kreślarz w Zurychu, Magda znajdowała się w Londynie — postanowiła podjąć kolejną próbę wyjazdu po 10 stycznia 1946 roku nie żegnając się z nikim. Po dotarciu do Szwajcarii została umieszczona w Desinfektionslager Margarethen na czternastodniową kwarantannę, skąd zawiadomiła dzieci o przybyciu. W lecie 1946 wynajęła w Genewie wraz z synem Jackiem mieszkanie przy Boulevard des Philosophes 2 i rozpoczęła planowanie wystawy oraz opracowywanie swojego ogólnego credo artystycznego

²⁸ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 31.

²⁹ Biblioteka Naukowa PAN PAU w Krakowie, Zbiory Specjalne, sygn. 8003.

³⁰ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 263–394.

³¹ Tamże, s. 304–305; *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 427–429.

³² Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 359.

i synestezji³³. Podjęła także nieudaną próbę wydania albumu *Polish Dances and Costumes* w londyńskim wydawnictwie Rools Books Comp³⁴. W celu znalezienia w Londynie nowego wydawcy lub odebrania prac postanowiła pojechać do Wielkiej Brytanii. By otrzymać wizę brytyjską zmuszona była załatwić formalności w Paryżu. W ten sposób przybyła tu po raz czwarty.

Paryż, Paryż — zimny, szary, powojenny, ale jak zawsze czarowny z tą swoją nieuchwytną atmosferą sztuki i zmysłowości. Ze swymi cudami, architektonicznymi perspektywami, z dyszącym miastem podziemnym metra, ze swymi zaułkami, zakamarkami, tradycjami. Serce świata³⁵.

Zamieszkała w hotelu Parisiana na rue Chabrol, gdzie też zatrzymała się jej siostra Janina z mężem z zamiarem wyjazdu do Nowego Jorku. Nie jest jasne, ile trwał ten pobyt Stryjeńskiej w Paryżu. Z tekstu pamiętnika wynika, że nie uzyskawszy wizy brytyjskiej wyjechała z powrotem do Genewy po Wielkanocy, która przypadła w 1947 roku na 6–7 kwietnia. Wiemy też, że wizę francuską przedłużała czterokrotnie, więc można przypuszczać, że pobyt trwał około czterech miesięcy. O swojej działalności artystycznej w Paryżu artystka pisze mało. Dowiadujemy się, że właśnie wtedy napisała swoje dziełko literackie poświęcone dobremu wychowaniu *Światowiec nowoczesny* pod pseudonimem Prof. Hilar. Wykonała też, polecona przez siostrę, portret pewnej Ormianki „za parę tysięcy”. Wtedy też powstała, na zamówienie ambasady polskiej, okładka do książeczki będąca jedynym znanym dziełem Stryjeńskiej o stylistyce socrealistycznej, którą autorka opisuje jako „broszurę propagandową na konferencję w Moskwie” a w rzeczywistości nosząca tytuł *La Pologne et ses terres recouvrées*³⁶ oraz drugą (której nie udało się odnaleźć) na festiwal muzyki Szymanowskiego³⁷. Poznała też wtedy Jeana Louis Barrault, aktora i reżysera, z którym wiązała projekt pantomimy na podstawie *Metamorfoz* Owidiusza³⁸.

Paryż po raz piąty — dwa dni w 1947

Prawdopodobnie w czerwcu 1947 roku Stryjeńska otrzymała od siostry Janiny list o chorobie matki. Wyruszyła do Krakowa zatrzymując się na krótko w Paryżu w znanym już z poprzedniego pobytu hotelu. Tam spotyka siostrę, która nie wyjechawszy do USA zamieszkała w Brukseli. Tym razem pobyt trwał dwa dni i przy pomocy *attaché* polskiej ambasady Zygmunta Kolankowskiego udało się jej uzyskać bilet pierwszej klasy. W czasie pobytu w Polsce, który miał się okazać ostatnim i trwał do końca września 1947, Stryjeńska przebywała też w Warszawie, gdzie udało się jej otrzymać subwencję w Ministerstwie Kultury. Złożyła też podanie o zezwolenie na prowadzenie kukiełkowego teatru objazdowego. Spotkała się też ze znajomymi w kawiarni Kopcuszek. W Krakowie rozpoczęła próby teatru lalkowego, który zainaugurował działanie w Rabce w lipcu³⁹.

³³ *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 414, nr kat. XII.8; tamże: A. Małodobry, *O synestezji, czyli flirt z awangardą*, s. 288.

³⁴ Odnalezione zostały jedynie dwie karty z tego albumu przechowywane w Muzeach Narodowych w Warszawie i Gdańsku; por.: *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 381, nr kat. VI.2.2.6.

³⁵ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 76.

³⁶ *La Pologne et ses terres recouvrées*, [rys. na okł. Z. Stryjeńska], Paris: Bureau d'Informations Polonaises, 1947.

³⁷ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 77.

³⁸ Tamże, s. 79.

³⁹ *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 401–402, nr kat. VII.9, VII.10.2.

Paryż po raz szósty (1947–1962)

1 października 1947 roku Stryjeńska jest ponownie w Paryżu:

Myślałby kto, że przyciągnął mnie tu magnetyczny Babilon, tymczasem chodzi o ratowanie skrzyni z obrazami i walizy ze szkicami *Witezjonu* i *Pieśni Wielkanocnej* od rekwizycji.

Chodziło prawdopodobnie głównie o dzieła, które zastawiła w lombardzie przy Boulevard Georges-Favon 19 w Genewie⁴⁰. W związku z brakiem miejsca w hotelowym pokoju i częstymi podróżami, artystka zostawiała swoje rzeczy i dzieła także w przechowalniach dworcowych, o czym pisze jej syn Jacek⁴¹. Zamieszkała jak zwykle w hotelu przy rue Chabrol. Wśród bogactwa informacji, jakie artystka podaje w swoim pamiętniku przybierającym w końcowych latach jego prowadzenia formę niesystematyczną, warto wyłuskać informacje o środowisku, w jakim się obracała. Cały czas w tle opowieści przewija się wątek ciężkiej sytuacji finansowej, jednak jak się wydaje umiała sobie z nią poradzić cały czas utrzymując się z pracy artystycznej, ale też często pożyczając pieniądze. Nasiliła się też choroba oczu „wykluczając tę nieomylną chłamańnię pędzlem, jaka mnie dawniej cechowała”⁴². Pozostawione w Genewie długi powodowały nie najlepsze stosunki w tamtejszym środowisku znajomych i rodziny. Z kart pamiętnika można odczytać bezradność z powodu znalezienia się w potrzasku między chęcią utrzymania kontaktu z Polską, gdzie żyła jej schorowana matka, ale gdzie zupełnie nie widzi dla siebie perspektyw, a Genewę, gdzie zamieszkać nie może. Paryż okazał się w miarę dogodnym miejscem, jak się wydaje, w zamiarze chwilowego pobytu. Tutaj miała potencjalnych odbiorców swoich prac wśród Polaków, mogła też znaleźć pokrewne jej dusze wśród mieszkających tam polskich artystów. Nawiązała współpracę z Club des Relations Intellectuelles Internationales i weszła w skład komisji do spraw wystaw przez niego organizowanych. Tam spotkała po latach Irenę Pokrzywnicką, z którą, jak się wydaje, łączyła ją bliska znajomość przed wojną. Żyjącą na uboczu i mającą kontakty z polską ambasadą Stryjeńską środowisko polonijne uważało za osobę niepewną co do poglądów politycznych. Zaproszona na śniadanie do Jerzego Putramenta pisze:

Dużo zastałam też malarów znajomych z Polonii paryskiej, co mnie trochę zaskoczyło, jako że dochodziły mnie z ich sfer niekiedy docinki na temat mych poglądów „lewicowych”, co jest absurdem. Absurdem jest z tego powodu, że ciągle jeszcze nie mogę się zorientować do czego zmierza tzw. komunizm marksistowski. A przy tym dziko nienawidzę w ogóle spraw politycznych. *Apage satana!*⁴³

Potwierdza to też relacja o zachowaniu Józefa Czapskiego w czasie obiadu, kiedy z powodu obecności Stryjeńskiej nakazał rozmawiającemu z nim dziennikarzowi Aleksandrowi Jancie-Pończyńskiemu ściszyć głos. Zajście to zakończyło się „na podstawie dawnej znajomości i obustronnej sympatii wyściskaniem się”⁴⁴. Odwzajemniana sympatia do Józefa Czapskiego była kontynuowana przez wnuka Stryjeńskiej, Łukasza, artystę malarza, który odwiedzał Czapskiego i pozostawał z nim w kontakcie kore-

⁴⁰ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 80.

⁴¹ J. Stryjeński, *O Matce słów kilka*, s. 25.

⁴² Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 129.

⁴³ Tamże, s. 133.

⁴⁴ Tamże.

spondencyjnym⁴⁵. Jednak z nawiązaniem bliższych znajomości towarzyskich miała kłopoty i zaczęła ich szukać poza czysto polskim środowiskiem: „W poszukiwaniu pewnych umysłowości niezrównoważonych, musujących ponad poziom «hajlajfu», których mi brak do egzystencjalizmu”⁴⁶ stała się bywalczynią legendarnej dziś

kawiarni egzystencjalistów Tabou na St. Germain gdzie baby siedzą boso, w portkach i swetrach kradzionych atletom, które leżą na nich jak frak na psie, i gdzie od czasu do czasu wdziera się tłum i wali filozofów po karku parasolami i lagami. Coś dla mnie⁴⁷.

Odnotowuje też zamknięcie Tabou w sierpniu 1948 roku⁴⁸. Na kartach pamiętnika pisze na bieżąco, często skrótowo i mało zrozumiale, o różnych planach zarobkowych, z których niektóre są zwieńczone sukcesami, lecz większość upada. Artystka ma też przygnębiającą świadomość, że zarówno w Polsce, jak w USA jej przedwojenne prace są przedmiotem plagiatów. Jako przykłady można przypomnieć chociażby kompozycje z teki *Tańce polskie*, rozpowszechniane na różnego rodzaju przedmiotach przez wszystkie właściwie polskie fabryki ceramiki⁴⁹ albo karty pocztowe⁵⁰.

W 1948 roku pisze:

Z paryskiego terenu wielkiej pociechy nie widać. Miesiące całe dreptania, pertraktacji, obietnic, bałamuctwa, wyczekiwania po sekretariatach jupiterów wydawniczych, nie wydały żadnych efektów⁵¹.

Rok ten obfitował też w ważne wydarzenia życiowe. W kwietniu w Krakowie zmarła matka Stryjeńskiej. W lecie odwiedził ją syn Jan. W listopadzie córka Magdalena wyszła za mąż, a syn Jacek ożenił się. W pamiętniku większość stron zajmują sprawy rodzinne, głównie troska o dzieci. Jednym z „sukcesów” w tym czasie było wydanie książki o dobrym wychowaniu, czyli *Światowca nowoczesnego*, przygotowanej rok wcześniej⁵². Próba sprzedaży tych książek przed kościołem polskim zakończyła się usunięciem jej przez księdza⁵³. O potrzebach finansowych świadczy wpis listopada 1948 roku:

Jedyna jest możliwość siedzieć tu w hotelu i wyduszać z rajzbratu, wściekając się i klnąc, 2-3 tysiące franków tygodniowo na jaskiniową egzystencję. I tak idzie z dnia na dzień⁵⁴.

W związku z pogłębiającą się chorobą oczu postanawia jechać do profesora Jana Ruszkowskiego w Londynie w celu przebadania. Odwiedziła też w Brukseli siostrę sprzedając tam wśród Polaków swoje reprodukcje. Pobyt Stryjeńskiej w Londynie, jak można wnioskować z pamiętnika przypadł na przełom lat 1948–1949. Przebadana oczy i udało jej się sprzedać kilka prac, jednak nie powiodły się plany zawarcia umów na albumy,

⁴⁵ Biblioteka Książąt Czartoryskich, Archiwum Czapskich 2293, zawiera trzy listy Łukasza Stryjeńskiego z lat 1971–1973.

⁴⁶ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 115.

⁴⁷ Tamże, s. 107.

⁴⁸ Tamże, s. 145.

⁴⁹ Zob.: B. Kostuch, *O „Tańcach polskich” na ceramice*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 285–287.

⁵⁰ Zob.: M. Sosenko, *O pocztówkach*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 292–293.

⁵¹ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 127.

⁵² [Z. Stryjeńska] Prof. Hillar, *Światowiec nowoczesny. Zasady dobrego wychowania czyli tak zwany savoir-vivre*, Paris [1948]; tytuł okładkowy: *Zasady dobrego wychowania czyli tak zwany savoir vivre: światowiec nowoczesny*.

⁵³ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 2, s. 128.

⁵⁴ Tamże, s. 151.

o których marzyła. Firma J. Rools Book & Comp. zamówiła u niej bożonarodzeniowe karty świąteczne.

Rok 1949 to podróże do Brukseli i Genewy (lipiec), gdzie „na mieście nie bardzo może się pokazywać ze względu na wierzyteli”⁵⁵. Z Genewy odwiedza, z barwnie opisanymi w pamiętniku przygodami, Zurych (gdzie otrzymuje zaległe pieniądze w Edition Benz) i Berno. Po powrocie wynajmuje pierwszą swoją pracownię w Paryżu w budynku YMCA. W styczniu 1950 roku wygłasza odczyt w Musées Royaux d’Art et d’Histoire w Brukseli⁵⁶. Pamiętnik Stryjeńskiej kończy się właśnie w tym roku. Nie wiemy zatem z pierwszej ręki, jak toczyły się jej losy w Paryżu do 1962 roku, kiedy to jej syn Jan wynajął dla niej małe mieszkanie w Genewie przy Rue de l’Avenir 4 (obecnie Bloch). Odtąd zaczął się genewski okres życia artystki, o którym wiemy niewiele. Z wrywkowych informacji, przechowywanych w rodzinnej pamięci, wnioskować można, że Stryjeńska w Genewie znacznie ograniczyła swoją aktywność artystyczną.

Jak większość Polaków na emigracji Zofia Stryjeńska nie zdołała, pomimo opisanych powyżej prób, wyjść towarzysko i artystycznie poza środowisko polonijne. Niewątpliwie istotną tego przyczyną była bariera językowa. Opanowanie języka francuskiego jedynie w stopniu podstawowym stało się też w Genewie barierą trudną do przekroczenia w kontaktach z wnukami⁵⁷. Natomiast ograniczone kontakty towarzyskie w ramach Polonii trzeba złożyć na karb charakteru artystki i jej stylu życia. Powojenna bieda i konieczność zaspokajania podstaw egzystencji, których opis zajmuje w pamiętniku większość tekstu, były losem większości artystów emigracyjnych. Jednak trzeba zauważyć, że pracowitość artystki i jej przedsiębiorczość zapewniały jej byt bez konieczności podejmowania innych prac zarobkowych, co w tym czasie można uznać za sukces. Jej, jak się wydaje, stosunkowo duża produkcja malarska w znacznej części znalazła odbiorców w Ameryce. W 1972 roku artystka otrzymała nagrodę Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego w Nowym Jorku za całokształt twórczości, której przyznanie symbolicznie pokazuje, gdzie przeniosła się popularność jej twórczości. Stryjeńska do Stanów Zjednoczonych Ameryki chciała pojechać zawsze (po wojnie m.in. w celu odnalezienia swego największego rozmiarami dzieła *Uczta Wierzyńka*, wysłanego na Wystawę Światową w Nowym Jorku w 1939 roku). Z podróży tą wiązała marzenia i sny o spełnieniu artystycznym⁵⁸. Mimo, że podróż ta nigdy nie doszła do skutku, trafiły tam jej powojenne obrazy.

Twórczość z lat emigracji paryskiej — próba charakterystyki

Chcąc odtworzyć ogólny obraz twórczości Zofii Stryjeńskiej z lat emigracji spędzonych w Paryżu musimy odnieść się do zachowanych dzieł. Zgromadzony podczas przygotowań do wystawy monograficznej materiał przybliżył znacznie obraz tej twórczości.

Stryjeńska, artystka książki, także w powojennej rzeczywistości pragnęła kontynuować swoje ulubione przedwojenne formy wydawnicze, jakimi były wykonywane w technikach graficznych oraz drukiem albumy i teki. Ta forma publikacji umożliwiała rozpowszechnianie także samodzielnie wyjętych z nich kart, co dawało dodatkowe możliwości zarobkowe i szerszy krąg odbiorców. Próby wydania takich prac, generujących dla wydawnictwa duże koszty i dających niepewny zysk, podobnie jak w wypad-

⁵⁵ Tamże, s. 191.

⁵⁶ *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 414, nr kat. XII.7.

⁵⁷ M. Sokołowska Jaques-Dalcroze, B. Stryjeński, W. Stryjeńska, Ł. Stryjeński, *To i owo, co o niej wiemy*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 15–18.

⁵⁸ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, t. 1, s. 297–301.

ku wspomnianego albumu „londyńskiego”, kończyły się w większości niepowodzeniami. Tak też było z przygotowanym w 1947 roku, planowanym również na rynek anglosaski, albumem *Ethnographical Polish Costumes*⁵⁹. Ciekawostką jest, przygotowany w 1950 roku projekt drugiego wydania książki *Światowiec nowoczesny*, wzbogacony ilustracjami⁶⁰. Artystka miała też w Paryżu niewątpliwe sukcesy wydawnicze, do których należy zaliczyć przede wszystkim wydanie dwóch tek metalorytów. Pierwsza z nich to *Panteon polski* — wydanie pierwsze w 1950 roku, wydanie drugie w 1954 roku, oba w paryskim Wydawnictwie Tadeusza Wallicha⁶¹. Przygotowane zostało też wydanie trzecie w 1964 roku, które nie doszło do skutku w paryskim Wydawnictwie Jana Maderskiego⁶². Druga teka to *Tańce polskie*, także wydana u Tadeusza Wallicha w 1954 roku, zawierająca pięć plansz, nawiązujących do jednego z najbardziej znanych przedwojennych wydawnictw Stryjeńskiej — teki *Tańce polskie*⁶³.

W czasach paryskich artystka z determinacją poszukując środków do życia opracowała oryginalny pomysł przygotowania do sprzedaży fragmentów litografii pochodzących z jej największej przedwojennej teki *Polish Peasants' Costumes*. Wycinając fragmenty kart teki z postaciami, obmalowując je farbą i podpisując ołówkiem tworzyła jakby autorskie plagiaty sprzedając takie kompozycje mało zorientowanym w jej twórczości nabywcom⁶⁴.

Tworząc w trudnych warunkach lokalowych kompozycje malarskie, Stryjeńska zmieniła swoją ulubioną przedwojenną technikę malarską, czyli farbę wodną na podkładzie papierowym, na farbę olejną lub wodną stosując podłoże płócienne. Zmianę tę można tłumaczyć w różny sposób. Najbardziej prawdopodobnym wytłumaczeniem jest zmiana gustów klienteli, która wymagała (po zawierusze wojennej) bardziej pewnego podłoża niż łatwy do zniszczenia karton. Obrazy kupowane często przez Polaków z USA musiały przeżyć podróż statkiem, były tam też bardziej cenione obrazy olejne niż „papierowe”, podobnie jak we Francji, gdzie dzieła na papierze tradycyjnie cieszą się o wiele mniejszym zainteresowaniem niż wykonane na płótnie. Zmiana techniki pociągnęła za sobą zmiany estetyczne — barwy stały się mniej świetliste, pociągnięcia pędzla „cięższe” i mniej swobodne. Nieumiejętności techniczne artystki w przygotowaniu płócien uwidaczniają się dziś w postaci sypiącej się w wielu obrazach farby położonej na nieodpowiednio przygotowanym płótnie.

Tematem obrazów malowanych w latach 50. i 60. są przede wszystkim kompozycje będące autorskimi replikami szeroko znanych, dzięki reprodukcjom, dzieł przedwojennych. Do takich należą liczne przedstawienia żniwiarzy, górali, dziewcząt rzucających wianki na wodę, kompozycje z cyklu *Sobótki* i przedstawienia dzieci z rozpropagowanego przed wojną na pocztówkach cyklu *Młoda wieś polska*⁶⁵. Produkcja tego rodzaju była dość znaczna, o czym świadczy m.in. datowana na około 1960 paryska kolekcja zawierająca czternaście takich prac (w sumie dwadzieścia) zgromadzona przez ks. Alojzego Franciszka Nosala i ofiarowana przez kolekcjonera Tarnowowi⁶⁶.

⁵⁹ *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 381, nr kat. VI.2.2.7.

⁶⁰ Tamże, s. 382, nr kat. VI.2.2.9.

⁶¹ Tamże, s. 360, nr kat. V.1.5.

⁶² Zachował się projekt okładki tego wydania; por.: tamże, s. 345, nr kat. III.2.13.

⁶³ Ś. Lenartowicz, *O sztuce książki*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 269–270.

⁶⁴ Tenże, *O tece „Polish Peasants' Costumes”*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 265–266.

⁶⁵ Tenże, *O cyklu „Młoda wieś polska”*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 257–259.

⁶⁶ M. Popiel, *Polska sercem malowana. Tarnowska kolekcja obrazów Zofii Stryjeńskiej*, Tarnów 2005; *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 336–340, nr kat. III.I.134–III.I.141, III.I.144–III.I.155.

Obrazy te są zwykle średniej wielkości (maksymalny rozmiar ok. 87 × 68 cm). Największą znaną kompozycją (100 × 150 cm) wykonaną na emigracji, około 1950 roku jest obraz zamówiony przez Jana Kiepurę *Pojenie cielaka*⁶⁷. Obraz jest nieco zmienioną kompozycją znaną z przedwojennej kartki pocztowej wydawnictwa Galeria Polska (nr 966). Obrazami, o których wiemy, że powstawały, ale znamy ich zaledwie kilka z lat 40., były malowane na zamówienie portrety. Wydaje się jednak, że ten sposób zarabiania, od którego notabene, Stryjeńska rozpoczynała swoją artystyczną drogę, nie był częsty. Zupełnie odrębnym dziełem namalowanym w Paryżu ok. 1950 roku jest obraz przedstawiający polski pejzaż z pochyloną nad strumieniem wierzba i polami⁶⁸. Ma on ciekawą kompozycję opartą na zachwianej perspektywie i jest jednym z najciekawszych obrazów artystki stworzonych po wojnie.

Dużą grupą obrazów, których ikonografia została przez Stryjeńską opracowana po wojnie, będącą wynikiem jej przemyśleń w tym czasie są obrazy o tematyce religijnej. Tematyka ta interesowała artystkę zawsze (np. cykle: *Pascha* (1917–1918), *Siedem Sakramentów* (1922), jednak zainteresowanie to wzrosło wyraźnie w czasie wojny. Jeszcze w Polsce namalowała kilka gwaszy na papierze przedstawiających Madonny. Pełne lekkości obrazy zrywają z katolicką tradycją ikonograficzną. Madonny są eleganckimi kobietami ubranymi w bluzki, którym Dzieciątko wyrywa się z rąk⁶⁹. W latach 50. i 60. Madonny stają się bardziej hieratyczne, jednak pomysły ikonograficzne nadal pozostały świeże⁷⁰. W latach 50. Stryjeńska zyskała, głównie wśród Polaków w USA i kręgach kościelnych we Francji, popularność jako malarka religijna⁷¹. Dwa jej obrazy znalazły się w ołtarzach francuskich kościołów (w okolicy Paryża⁷² oraz w Bruay-La-Buissière). W wychodzącym w Michigan polskim czasopiśmie religijnym „Sodalis” ukazał się w tym czasie artykuł — wywiad omawiający twórczość religijną Stryjeńskiej⁷³. W artykule znajduje się omówienie wielu obrazów artystki, wiadomości o osobach w USA, w których kolekcji znajdują się obrazy religijne oraz ciekawe informacje o podejściu malarki do tematyki religijnej. Wynika z niego, że obrazy te były kompozycjami wynikającymi m.in. z analizy ikonografii chrześcijańskiej oraz własnych przemyśleń religijnych. Oprócz przedstawień maryjnych Stryjeńska opracowała w latach 50. kilka interpretacji ikonograficznych, z których na szczególną uwagę zasługuje na pewno obraz o charakterze ołtarzowym *Zmartwychwstanie* (Muzeum Polskie w Ameryce)⁷⁴, który dzięki dynamice przedstawienia i ciekawej kolorystyce jest zerwaniem z dotychczasowym podejściem artystki do formy. Można zaryzykować twierdzenie, że tę zmianę zawdzięcza Stryjeńska swojemu synowi Jackowi, w którego witrażach zrealizowanych w genewskich kościołach postaci wynurzają się z abstrakcyjnych form. W tym samym muzeum znajduje się obraz, świadczący o żywym zainteresowaniu współczesnym życiem religijnym i zagadnieniami ikonogra-

⁶⁷ *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 317, nr kat. III.I.104; Ś. Lenartowicz, *O obrazie „Pojenie cielaka” i Janie Kiepurze*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 260.

⁶⁸ Obraz w kolekcji prywatnej; *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 332, nr kat. III.I.113.

⁶⁹ Tamże, s. 328, nr kat. III.I.89–III.I.91.

⁷⁰ Dobrymi przykładami są obrazy reprodukowane w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 339, nr kat. III.I.111, III.I.155.

⁷¹ Szerzej o malarstwie religijnym artystki por.: Ś. Lenartowicz, *O malarstwie religijnym po 1939 roku*, [w:] *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 261.

⁷² Opiekun świątyni prosi o nieujawnianie miejsca.

⁷³ J. Pabis, *Motywy religijne w twórczości Zofii Stryjeńskiej*, *Sodalis* (Orchard Lake) 1957 nr 6(360), s. 37–40.

⁷⁴ *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, s. 333, nr kat. III.I.119.

fii przedstawiający *Św. Dominika Savio* (il. 33) pochodzący z kolekcji zgromadzonej przez bp. Alfreda Abramowicza w Chicago. Zamówiony ok. 1950 roku w związku z beatyfikacją (1950) lub kanonizacją (1954) tego świętego, przedstawia chłopca w momencie wizji. Znamienne jest, że obrazami religijnymi są dwie ostatnie, już niedokończone kompozycje, rozplanowane na płótnach w ostatnich latach życia w Genewie⁷⁵. Jedyna znana aktywność wystawiennicza Stryjeńskiej w Paryżu również dotyczyła sztuki religijnej. W 1953 wzięła ona udział w wystawie „Notre-Dame dans l’art des artistes polonais en France” wystawiając obraz pt. *Sainte-Vierge*⁷⁶.

Niewątpliwie Stryjeńska jest dziś, obok Olgi Boznańskiej, najbardziej znaną artystką polską wśród tych, które w różny sposób związały swe życie z Paryżem i Francją. Jednak jej twórczość emigracyjna na tę sławę nie miała wpływu. W Polsce świadomość tego, że artystka spędziła w Paryżu piętnaście lat swego życia, a na emigracji dwadzieścia dziewięć jest niewielka. Paryskie środowisko artystycznie nie wywarło, podobnie zresztą jak wcześniej akademii monachijskiej, wpływu na twórczość malarki. Czy zatem był to zmarnowany czas dla jej sztuki? Jak wszystko w jej życiu, także odpowiedź na to pytanie wymyka się prostym odpowiedziom. Być może wartość spuścizny artystycznej Stryjeńskiej z tego okresu polega przede wszystkim na stworzeniu świeżej ikonografii religijnej, zrywającej z kanonicznymi przedstawieniami, która mimo tego znalazła uznanie także wśród kleru Kościoła katolickiego. Poważne zaangażowanie w tym względzie stawia Stryjeńską na czele polskich malarzy religijnych w latach 50. i 60., mimo że w Polsce ta gałąź jej twórczości nie była znana i daremnie szukać jej prac w kościołach w ojczyźnie.

Obrazy malowane na emigracji, na zamówienie wyrobionych pod względem estetycznym duchownych, w kilku przypadkach przeznaczone do kultu, stanowią dowód ostatniego sukcesu artystycznego Zofii Stryjeńskiej. Są one pod względem podejścia do tematu kontynuacją myślenia z wczesnych lat twórczości, będących świadectwem jej indywidualnego i emocjonalnego stosunku do wiary i co za tym idzie całkowicie samodzielnych ikonograficznie. Źródeł tej samodzielności należy szukać w modernistycznych poszukiwaniach nowych sposobów odczytywania prawd objawionych. W twórczości Stryjeńskiej czytelny jest wpływ tendencji spojrzenia na Pismo Święte, które można określić jako zwrócone „w stronę człowieka”, oparte przede wszystkim na pismach Ernesta Renana, ale także (jak przystało na umiarkowaną awangardzistkę) narodowej tradycji⁷⁷.

THE TRAVELS OF ZOFIA STRYJEŃSKA AND THEIR PARISIAN STAGE

The article is devoted to Zofia Stryjeńskas’ (1891–1976) travels abroad and her fates during emigration after World War II. The most important aim of her travels, as well as a safe haven during emigration was Paris. The author discusses the artists’ individual stays in Paris and characterizes her works connected with them.

KEY WORDS: Zofia Stryjeńska; artistic migration.

⁷⁵ Tamże, s. 342–343, nr kat. III.I.168–III.I.169.

⁷⁶ *Notre-Dame dans l’art des artistes polonais en France*. 31.10–15.11.1953, Séminaire polonais à Paris, Paris 1954, nr kat. 69; inf. od Ewy Bobrowskiej.

⁷⁷ Modele odczytania Biblii w okresie modernizmu w Polsce określa: D. Trzeźniowski, *Modernistyczna Biblia. Modele lektury*, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy — postawy — tradycje*, red. B. Bobrowska, S. Fita, J. A. Malik, Lublin 2004, s. 435–456.