

Odkrywanie krajobrazów południowej Francji – podróże kapistów w świetle badań, dokumentów i fotografii

„Żyję teraz jeszcze niespokojnie, nie pracujemy tylko odkrywamy” – pisała do matki Hanna Rudzka-Cybis z Paryża. „Energia naszej kompanii pobudzona, a nie stłumiona przez Paryż. Zdaje się, że będzie praca szła”¹. We wrześniu 1924 roku młodzi uczniowie krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, zgrupowani w Komitecie Paryskim, przybyli do Paryża, aby zdobyć doświadczenie i uzupełnić studia obcując z wielką tradycją malarską z „niewyczerpanych” zbiorów Luwru². Jednak nie tylko do Paryża odnieść można znamienity termin „odkrywanie”. Już w pierwszych letnich miesiącach francuskiej eskapady kapiści rozjechali się grupami po śródziemnomorskim wybrzeżu i doznali nowego doświadczenia, jakim był dialog z naturą południowej Francji. Pobyt kapistów w Paryżu jest dobrze udokumentowany, liczne opracowania naukowe pozwalają na dokładne przesłedzenie paryskich losów tej grupy i na docenienie znaczenia tego pobytu dla dalszej ewolucji ich sztuki. Warto spojrzeć z zainteresowaniem również na inny aspekt tej podróży, mianowicie na trudniejsze z pewnością do odtworzenia, lecz jakże intrygujące, południowe plenery kapistów. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa posiada w zbiorach Działu Fotografii zespół zdjęć pochodzący z archiwum Hanny Rudzkiej-Cybis, przekazanego przez jej ucznia i przyjaciela, Leszka Dutkę³. W zbiorze tym poczytne miejsce zajmują fotografie z wypraw kapistów na francuskie wybrzeże



Dorota Berlinerblau, Hanna Rudzka-Cybis, Jan Cybis we Fréjus, lipiec 1925 r. „Resztki wodociągów rzymskich we Fréjus. Cudowna miejscowość, myśleliśmy że może tam zamieszkamy”, napis na odwrocie zdjęcia; wł. MHK, nr inw. Fs 17376-IX

Morza Śródziemnego⁴. Analiza różnych źródeł, bogatej korespondencji z archiwum Hanny Rudzkiej-Cybis, zachowanej w Zbiorach Specjalnych Biblioteki PAN i PAU w Krakowie oraz wyżej wymienionego zbioru fotografii z Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, jak i wyniki badań prowadzonych przeze mnie nad twórczością polskich malarzy na południu Francji pozwalają na stworzenie ciekawego i stosunkowo kompletnego obrazu podróży kapistów do Prowansji⁵. Podró-

¹ Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, Natalii Rudzkiej, Paryż, 12 września 1924 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 28. [W tym i w pozostałych fragmentach korespondencji Rudzkiej zachowano oryginalną pisownię]. Na temat korespondencji Hanny Rudzkiej-Cybis zob. Dużyk J.: *Jan Cybis w listach swoich i bliskich*. „Opolski Rocznik Muzealny” 1997, t. 11, s. 11–48.

² Do Paryża wyjechała grupa młodych artystów o różnych temperamentach twórczych: Seweryn Boraczok, Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybis, Józef Czapski, Józef Jarema, Artur Nacht, Tadeusz Piotr Potworowski, Janina Przeclawska-Strzałecka, Janusz Strzałecki, Marian Szczyrbuła, Zygmunt Waliszewski. W Paryżu dołączył do nich Jacek Puget, a rok później przyjechali Dorota Berlinerblau i Stanisław Szczepański.

³ Przekazany przez Leszka Dutkę Muzeum Historycznemu Miasta Krakowa (dalej cyt. MHK) w 2006 r.

⁴ Niektóre fotografie z tego zbioru znane są z opracowań dotyczących kapistów lub z monografii poszczególnych artystów. Por. Krzysztofowicz-Kozakowska S.: *Gry barwne. Komitet Paryski 1923–39*. Kraków 1996. *Jan Cybis*. Red. J. Chrzanowska-Pieńkoś, T. Sowińska. Warszawa 1997; Gołąb M.: *Artur Nacht-Samborski 1898–1974*. Poznań 1999; Krzysztofowicz-Kozakowska S.: *Hanna Rudzka-Cybis*. Kraków 2007; *Nacht ekspresjonista*. Red. A. Brincken, M. Gołąb, A. Baranowa, G. Bednarski. Kraków 2008 [katalog wystawy zorganizowanej przez ASP w Krakowie i Muzeum Narodowe w Poznaniu].

⁵ Por. Chrzanowska-Foltzer M.: *„Conversations provençales” – peintres polonais en France méditerranéenne de 1909 à nos jours. Étude sur les influences et les échanges artistiques*. Praca doktorska pod kierownictwem prof. Claude’a Massu, Université de Provence Aix-Marseille I, grudzień 2007 r.



Hanna Rudzka-Cybis, Jan Cybis, Saint-Raphaël, lipiec 1925 r.; wł. MHK, nr inw. Fs 17380-2-IX

że te należy rozważać nie jako odosobnione zjawisko, lecz jako część składową szerszego nurtu w sztuce XX wieku, związanej z poszukiwaniami artystycznymi awangardy francuskiej.

Począwszy od końca XIX wieku, południe Francji zaczęło się zapisywać na kartach historii sztuki jako pracownia artystyczna pod otwartym, rozświetlonym niebem. Prowansja stała się świadkiem kształtowania się nowych nurtów malarstwa, obszarem wymiany idei, strefą dialogu prowadzonego z naturą i w naturze. Zainteresowanie francuskim południem jako źródłem inspiracji twórczych nie da się uzasadnić wyłącznie łagodnością klimatu czy atrakcyjnością śródziemnomorskiego pejzażu. Związek awangardy

z południem, zapoczątkowany przez artystyczne podróże Vincenta van Gogha i Paula Gauguina, scalony definitywnie przez poszukiwania artystyczne Paula Cézanne'a, który stał się wyrocznią dla wielu pokoleń artystów francuskich, a także polskich, był decydującym czynnikiem wpływającym na wybór kierunku artystycznych peregrinacji na początku XX wieku⁶. Nurty fowistyczne i kubistyczne stworzyły nowy język plastyczny, z którym na stałe wiązały się nazwy miasteczek francuskiego południa: Cassis, l'Estaque, Aix-en-Provence, Martigues, Collioure, Saint-Tropez czy Céret. Do tych swoistych „miejsz sztuki” podróżowali artyści francuscy, a w ślad za nimi również polscy malarze. Geografia miejsc odwiedzanych przez naszych artystów pokrywa się w dużej mierze z mapą pobytów artystów francuskich i obejmuje obszar Morza Śródziemnego, począwszy od Wybrzeża zwanego Lazurowym (La Côte d'Azur – od Menton do Tuluzy), przez Wybrzeże Niebieskie (La Côte Bleue – okolice Martigues) i Zatokę Lwią (Le Golfe du Lion – Marsylia) aż po wybrzeże graniczące z Katalonią, zwane od koloru skał Wybrzeżem Cynobrowym (La Côte Vermeille – okolice Collioure). Posuwając się w głąb lądu, należy do tych wypraw zaliczyć także tereny Prowansji, Langwedocji i Roussillon. Na tym zróżnicowanym geograficznie i krajobrazowo obszarze, malarze szukali inspiracji oraz nowych warunków do pracy twórczej.

Droga na południe prowadziła przez Paryż, i to w sensie przenośnym, jak i dosłownym. Znaczenie Paryża dla rozwoju sztuki polskiej przełomu XIX i XX wieku jest dziś zjawiskiem dobrze znanym. To właśnie najczęściej Paryż, stolica sztuki, w której ścierały się różne kierunki artystyczne, wybierali polscy artyści jako cel podróży artystycznych. Tam zdobywali doświadczenie, doskonalili umiejętności w licznych akademiach, tam także nawiązywali znajomości, które często owocowały wspólnymi wyprawami na plenery, choćby do bretońskiego Pont-Aven, znanego jako siedziba kolonii artystycznej skupionej wokół Paula Gauguina. Bretania stanowiła, także dla polskiego środowiska twórczego, cel peregrinacji artystycznych – skupiało się ono wokół zaprzyjaźnionego z Gauguinem Władysława Ślewińskiego⁷.

Polskie związki z południem Francji są mniej znane i traktowane nie całościowo, lecz częściej jako epizod w twórczości poszczególnych artystów, i w ten sposób są przedstawiane w opracowaniach i katalogach. U ich początków umieścić należy malarzy prekursorów wypraw na śródziemnomorskie wybrzeże, Włodzimierza Terlikowskiego (1873–1951) czy Jana Mirosława Peszke tworzącego we Francji pod nazwiskiem Jean Peské (1870–1949). Znajomość Jeana Peské z Pauliem Signakiem zaowocowała pracą w gronie neoimpresjonistów, ich wspólnym pobytem w Saint-Tropez w 1896 roku, decydującym, jeśli idzie o przyszłość, ściśle związki polskiego malarza z południem Francji. Jednak to niewątpliwie Józef Pankiewicz (1866–1940) otworzył drogę na południe polskiemu artyście. Również w przypadku Pankiewicza więzy przyjaźni stały się początkiem artystycznej przygody z południowofrancuskim krajobrazem.

Wspólne z Pierre'em Bonnardem (1867–1947) wyjazdy Pankiewicza do Saint-Tropez w symboliczny niejako sposób zapoczątkowały serię wypraw polskich malarzy na francuskie śródziemnomorskie wybrzeże. Biografowie Bonnarda

⁶ Por. *Peintres de la couleur en Provence 1875–1920*. Ed. D. Coutagne. Paris 1995 [katalog wystawy w Hôtel de la Région w Marsylii]; *Méditerranée de Courbet à Matisse*. Ed. F. Cachin. Paris 2000 [katalog wystawy w Grand Palais w Paryżu]; *Sous le soleil, exactement. Le paysage en Provence. Du classicisme à la modernité (1750–1920)*. Ed. G. Cogeval, M.-P. Vial. Montréal 2005 [katalog wystawy w Muzeum Sztuk Pięknych w Montrealu].

⁷ Kolonia polskich malarzy w Bretanii doczekała się w 2004 r. monograficznej wystawy i obszernego opracowania autorstwa m.in. prof. Barbary Malinowskiej. Malinowska B.: *Artyści polscy w Bretanii W: Malarze polscy w Bretanii (1890–1939)*. Warszawa 2005 [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie].



Cabanon kapistów na wzgórzu La Garde, widok od frontu, La Ciotat, lipiec 2003 r.; fot. M. Chrzanowska-Foltzer



Cabanon kapistów na wzgórzu La Garde, widok od tyłu, La Ciotat, lipiec 2003 r.; fot. M. Chrzanowska-Foltzer

zgodnie podkreślają znaczenie pierwszego pobytu w Saint-Tropez w 1909 roku dla jego malarstwa zmierzającego ku wolnemu przetwarzaniu koloru. Olśniewająca, wibrująca od słońca i ciepła, intymna rzeczywistość ukazuje się na płótnach artysty z okresu pierwszych pobytów w Saint-Tropez; w latach 1909–1911. Niedopowiedzenia, celowe zamazywanie kształtów i znaczeń stanowiły część założeń artystycznych Bonnard. To właśnie te „nieoczekiwane wrażenia” dawały jego obrazom życie. U Pankiewicza, ściślej związanego z naturą jako wzorcem, zauroczenie atmosferą południa znalazło wyraz w pejzażach, w licznych widokach portu Saint-Tropez, o jasnych, rozświetlonych, a czasem wręcz fowistycznych barwach, a także w kompozycjach o charakterze idyllicznym. Bonnard przekazał atmosferę radosnej medytacji w wiosennym ogrodzie w Saint-Tropez na płótnie o znamienitym tytule *Rozmowa prowansalska* (1911), na którym obok żony, Marty Bonnard, umieścił swego przyjaciela Pankiewicza, przedstawiając go jako posagową postać z kwiatem w ręku, jako „chińskiego mędrca” o egzotycznym, niemal zagadkowym wyglądzie. Doświadczenie wspólnej pracy w Saint-Tropez powtórzyli obaj artyści dopiero po pierwszej wojnie, w latach 1921–1922. Zamknął się tu pewien etap plastycznych wzajemnych oddziaływań. Malarstwo Pankiewicza zmierzało bowiem coraz widoczniej ku sztuce klasycznej. Dlatego artysta nie mógł zgodzić się na abstrakcyjny wymiar twórczości Bonnard, na „porzucenie poczucia wszelkiej materialności”⁸. Szukał ładu w naturze, chciał wydobyć z niej „prawdziwą sztukę” środkami malarorskimi, które przywracały rangę walorowi i wzbogacały jakość powierzchni. Zbliżał się do twórczości Renoira, do jego wyczucia materii. Porzucił pracę w Saint-Tropez, południe pozostało jednak na długie lata źródłem inspiracji, miejscem, gdzie wciąż poszukiwał artystycznej drogi⁹.

Świadectwa doświadczeń z śródziemnomorskich plenerów docierały zapewne do krakowskiej Akademii, gdzie od 1906 roku Pankiewicz kształcił kolejne pokolenia artystów. Fascynował uczniów znajomością sztuki dawnej, objaśniał nowe tendencje w sztuce, zwłaszcza francuskiej. Przekazał im kult Cézanne’a, którego wysoko cenił, przekazał także klucz do sztuki Bonnard. Kierował zdolniejszych uczniów do Paryża, aby tam doskonalili wiedzę w Luwrze i poznawa-

li nowe nurty malarskie. Wskazywał również na krajobrazy, z którymi obcował, na południowe miejscowości, gdzie wzbogacała się jego koncepcja malarska. Te swoiste „rozmowy prowansalskie” zaowocowały wyjazdami artystycznymi na południe Francji uczniów Pankiewicza, wśród których byli m.in. Jan Rubczak, Szymon Mondsajn, Mojżesz Kisling, Jan Wacław Zawadowski, Jan Hrynkowski, Franciszek Prochaska¹⁰. Niektórzy z nich, jak Kisling czy Zawadowski, związali się z Prowansją na stałe. Kapiści stanowili kolejną, młodszą grupę, która uległa francuskiej fascynacji, uczęszczając do pracowni Pankiewicza. Czas przygotowań kapistów do wyjazdu do Paryża zbiegł się z okresem znaczących sukcesów profesora. Trzy ważne wystawy Pankiewicza miały miejsce w okresie 1923–1924, w Warszawie i w Krakowie. W kwietniu 1924 roku w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP) Pankiewicz wystawił własne dzieła wraz z pracami wyżej wymienionych uczniów¹¹. Trudno nie dostrzec, studiując katalog wystawy, że południe Francji było inspiracją dla wielu eksponowanych tam dzieł¹². Możemy przypuszczać, że wystawa ta, wzbudzająca zainteresowanie krytyki, przyciągnęła również

⁸ Wypowiedź Pankiewicza przytoczona przez Józefa Czapskiego. Czapski J.: *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*. Lublin 1992 [przedruk z 1936 r.], s. 165.

⁹ Malował najczęściej w okolicach Sanary (1923–1926), Cassis (1928) i od 1927 r. również w La Ciotat. Bywał tam częstym gościem Manety Radwan i jej męża rzeźbiarza Claude’a de Saint Marceaux. W posiadłości Mas Saint Marceaux w latach 30. przyjmowano artystów polskich, poetów, muzyków.

¹⁰ Wszyscy, oprócz Jana Rubczaka (ur. 1884) i Szymona Mondsajna (ur. 1888), urodzili się w 1891 r. Większość wyjechała do Paryża jeszcze przed I wojną światową.

¹¹ Dołączył do nich Henryk Hayden. Wystawiał swe rzeźby Xawery Dunikowski. Por. *Katalog wystawy obrazów prof. Pankiewicza, Kislinga, Haydena, Hrynkowskiego, Rubczaka, Zawadowskiego oraz rzeźb prof. Dunikowskiego*. Wstęp S. Oderfeld. [Katalog wystawy TPSP w Krakowie, kwiecień 1924].

¹² Spośród 61 prac Pankiewicza (oleje i akwarele) 12 dzieł można jasno określić jako „południowe” – są to głównie pejzaże z Sanary



Skały Capucin i Bec de l'Aigle, La Ciotat, lipiec 2003 r.; fot. M. Chrzanowska-Foltzer

uwagę studentów Akademii, stając się niejako wstępem do mającej nastąpić rok później konfrontacji z południowym pejzażem. Odkrywanie południa mogli kapiści zacząć już w Krakowie, oglądając prace starszych zaledwie o kilka lat kolegów. Ich wyjazdy z Paryża na letnie plenery włączały się najwidoczniej w pewien nurt szczególnego zainteresowania południem, który w połowie lat 20. XX wieku osiągnął swoiste apogeum. W latach 1925–1926 artyści z kraju napływali masowo do Paryża, znacząco wzrosła liczba Polaków, uczestników paryskich salonów. Kto mógł, wyprawiał się też na południe. „Dużo ludzi tu spotkaliśmy z Krakowa, spotykamy się z nimi w kawiarni Rotonde, tam projektują się rozmaite rzeczy, są zamiary zawładnięcia Paryżem przez młody najazd K.P” – pisała w liście Hanna Rudzka-Cybis¹³. Również Józef Czapski nie bez uśmiechu wspominał gorączkę Paryża, która opanowała polską młodzież rzucającą się zaraz po przyjeździe do stolicy w wir artystycznych nowości¹⁴. Moda na południe należała do nich z pewnością.

Status francuskiego południa zmieniał się znacząco, porzucając od końca XIX wieku. Przestało ono być postrzegane wyłącznie jako „sanatorium Europy” i cel podróży rekonwalescentów szukających zimą w kąpielach słonecznych ratunku dla zdrowia. Południe zaczęło przeżywać latem napływ turystów gustujących w „egzotycznych wyprawach”, przybliżanych przez literaturę i przewodniki. Wciąż wzra-

stająca popularność tego regionu osiągnęła szczyt właśnie w połowie lat 20. XX wieku. Niektóre miejscowości, takie jak Saint-Tropez, przeżywały najazd turystów i zmagaly się ze skutkami owej mody na południe.

Idea kapistów, aby wyjechać na południowy plener była z pewnością odzwierciedleniem panującej wokół nich tendencji. Miała ona również uzasadnienie w programie nauczania, jaki proponowała studentom otwarta w marcu 1925 roku paryska filia krakowskiej ASP, której przewodził Pankiewicz¹⁵. Ideę Polskiej Stacji Artystycznej w Paryżu zawdzięczamy właśnie Pankiewiczowi, lecz i kapiści odczuwali potrzebę zinstytucjonalizowanej pomocy, zapewniającej im lepsze warunki pracy, dostęp do pracowni i modela oraz kompetentne kierownictwo¹⁶. Oprócz malowania z modela aktu lub portretu, rysowania z modela w godzinach wieczornych, kopiowania i zajęć z historii sztuki w Luwrze, program filii przewidywał malowanie pejzaży w miesiącach letnich. Pankiewicz, przyjmując uczniów w paryskim mieszkaniu, pokazywał im swoje prace, zapewne i te dla których inspiracją było południe. „Marzymy o tym, żeby spędzić lato na południu” – pisał Cybis w marcu 1925 roku¹⁷. Ciekawy okres zdobywania doświadczeń był także czasem wielkich trudów codziennego bytowania, znanych dobrze choćby ze wspomnień Józefa Czapskiego, organizatora życia kapistów w Paryżu, ich „ambasadora”. Przez kilka miesięcy artyści z trudem gromadzili środki na letni wyjazd. Cybis dostał „obstalunek” u hr. Orłowskiego. Praca przy projekcie karcmy polskiej na Wystawę Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu również przyniosła dochód.

Latem 1925 roku z Paryża, oddalonego o 775 km od Marsylii, kapiści wyruszyli na odkrywanie południa. Dzięki uruchomieniu linii kolejowej PLM (Paryż – Lyon – Marsylia) w 1856 roku Paryż stał się niejako „portem”, z którego wychodziły szlaki na wybrzeże. Linia wydłużyła się w krótkim czasie o odcinek Marsylia – Nicea (1864) i dotarła aż do Ventimille (1878), otwierając przed turystami Lazurowe Wybrzeże. Kapiści skorzystali z tej trasy, rozjechali się, w grupach zwiedzali, malowali, oswajali się z nowymi widokami i światłem.

Zygmunt Waliszewski (1897–1936) dotarł tego lata do Cagnes, gdzie pracował razem z Tytusem Czyżewskim (1880–1945)¹⁸. Stare miasteczko Cagnes, z architekturą piętrzącą się ku górze sukcesywnymi planami, inspirowało obu malarzy. Wspólne poszukiwania prowadziły obu arty-

i Saint-Tropez. Pejzaże z tych miejscowości wystawiali także Kisling i Hayden. Rubczak przedstawił pejzaże z Beaucaire i z Collioure. Nie wiemy, skąd pochodziły dwa pejzaże Zawadowskiego (być może także z Sanary lub Collioure; w katalogu opisane krótko jako „Pejzaż”).

¹³ Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, Paryż, 12 września 1924. Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 28.

¹⁴ Czapski J.: *Patrząc*. Kraków 1983. Tło polskie i paryskie, s. 30–39.

¹⁵ Polska Stacja Artystyczna w Paryżu została utworzona decyzją Ministerstwa WRiOP z 3 marca 1925 r. Do jej zorganizowania i prowadzenia oddelegowano prof. Pankiewicza, który otrzymał na ten cel urlop płatny z Akademii. Oficjalne rozpoczęcie działalności Stacji miało miejsce 12 października 1925 r., wyłącznie za sprawą

protektoratu Pankiewicza i dzięki jego szczególnym satraniom o zapewnienie bytu finansowego tej instytucji.

¹⁶ List uczniów ASP do Rektoratu ASP w Krakowie, archiwum ASP w Krakowie, sygn. akt A8, k. 41.

Por. Mayer A.: *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w świetle materiałów archiwalnych*. Kraków 2003.

¹⁷ Dopisek Jana Cybisa na liście Hanny Rudzkiej-Cybis do matki, Paryż, 26 marca 1925 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 50.

¹⁸ Tytus Czyżewski (1880–1945), malarz, poeta, starszy o blisko 20 lat od kapistów, wywierał duży wpływ na całą grupę. Łączyła ich przynależność do kręgu krakowskich futurystów. Podpisywał kapistom swobodniejszą interpretację sztuki Cézanne’a, inną od tej, jaką proponował uczniom Pankiewicz.



Hanna Rudzka-Cybis, Jan Cybis, w tle Bec de l'Aigle, La Ciotat, 1925; wł. MHK, nr inw. Fs 17369-IX



Dorota Berlinerblau przed wyjściem na plener, z tyłu Maria Czapska, La Ciotat, 1925, wł. MHK, nr inw. Fs 17360-IX



Hanna Rudzka-Cybis, Dorota Berlinerblau, w tle skały Capucin i Bec de l'Aigle, La Ciotat, 1925; wł. MHK, nr inw. Fs 1768-IX



Hanna Rudzka-Cybis, Jan Cybis, Artur Nacht, La Ciotat sierpień 1925 r. „Cabanon nasza w sierpniu 1925 po wielkiej wichurze”, napis na odwrocie zdjęcia; wł. MHK, nr inw. Fs 173571-IX

stów ku świetlistej materii malarskiej oraz ku swobodnej interpretacji cezannowskiej formy. Hasło Czyżewskiego: „nie badajmy natury, ale badajmy wpierw samych siebie” mogło z pewnością wpłynąć na sposób patrzenia kapistów na naturę¹⁹ i zwiększać ich zapal twórczy. O entuzjazmie Waliszewskiego wspominał później Czyżewski w bardzo obrazowej relacji z lata 1925 roku: „W pracy swej był zaciekle do maniactwa. Raz wieczorem na górskiej drodze pod Cagnes zauważyłem małe światelko. Gdy się zbliżyłem, ujrzałem Waliszewskiego siedzącego na polowym stolku przy sztalu-

gach i malującego nocny pejzaż. Do sztalug przylepiony był płonący ogarek”²⁰.

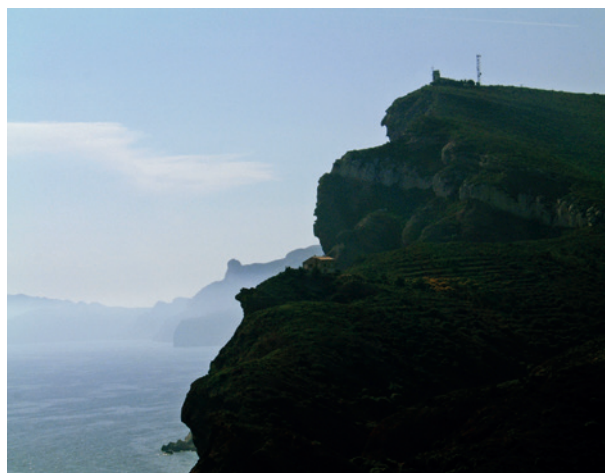
Tadeusz Piotr Potworowski (1898–1962) najwcześniej z całej grupy wyruszył na odkrywanie południa. Wiosną 1925 roku wyjechał do Marsylii, skąd wyprawił się w po-

¹⁹ Czyżewski T.: *Mój futuryzm*. „Zwrotnica” 1923, nr 6, s. 186.

²⁰ Czyżewski T.: *Zygmunt Waliszewski*. „Wiadomości Literackie” 1937, nr 47, s. 5.



Widok ze wzgórza La Garde na zatokę Figuerolles, La Ciotat, lipiec 2003 r.; fot. M. Chrzanowska-Foltzer



Semafor Bec de l'Aigle, wysokie wybrzeże między La Ciotat a Cassis, 2003; fot. M. Chrzanowska-Foltzer

dróż ku jeszcze bardziej egzotycznym krajobrazom. Płynąc żaglowcem, zwiedzał wybrzeża północnej Afryki, Tunis, Kartaginę, Algier, Maroko. Sześciomiesięczna wyprawa przyniosła fascynację morzem, znaczącą dla dalszej twórczości artysty²¹. Przed wyjazdem z Marsylii Potworowski odwiedził Eugeniusza Eibischa, przebywającego w niedalekim La Ciotat. Eibisch malował często na południu, pejzaże z Antibes czy z La Ciotat stanowią świadectwo poszukiwań artystycznych w dziedzinie koloru, prowadzonych indywidualnie, z dala od ugrupowań artystycznych²². Nie wiemy, czy obecność Eibischa w La Ciotat wpłynęła w jakiś sposób na wybór tej miejscowości na letni pobyt przez część grupy kapistów. Warto jednak pamiętać o tej dość interesującej polskiej aktywności w La Ciotat w tym okresie²³.

W czerwcu 1925 roku Hanna Rudzka-Cybis (1897–1988) i Jan Cybis (1897–1972) przygotowywali się do wyjazdu na południe. „Już zakupiliśmy cały stos blejtramów do nabicia płócien, chcemy dużo malować, ponieważ jest tam stała pogoda. Wyjeżdżać mamy zamiar w pierwszych dniach lipca, na trzy miesiące. Wyobrażasz sobie jaką radość z tego powodu!” – Hanna Rudzka-Cybis pisała do matki²⁴. Prawdopodobnie pierwotnym celem podróży było Lazurowe Wybrzeże. Dzień przed wyjazdem artystka pisała:

„(...) wyjeżdżamy do Marsylii, przez Arles i Awinion, gdzie zatrzymujemy się po jednym dniu, a potem jedziemy do Tuluzy czyli na Côte d’Azur niedaleko Nicei i Monte Carlo”²⁵. W tygodniowej wędrówce po południowych wybrzeżach Francji wzięli udział, oprócz Cybisów, również Dorota Berlinerblau (1902–1942) i Artur Nacht (1898–1974). To właśnie Dorocie Berlinerblau zamożnej i wpływowej koleżance, wspierającej grupę we wczesnych latach paryskich, lecz również i w późniejszym, polskim okresie zawdzięczali kapiści fotograficzną dokumentację wyjazdu. Dzięki fotografiom „amatorskim” z tej podróży oraz dokładnym opisom wyprawy zawartym w korespondencji Hanny Rudzkiej-Cybis poznajemy klimat towarzyszący spotkaniom malarzy-turystów z południem. Wiemy, że w pierwszych dniach lipca ruszyli jedną z najpiękniejszych tras południowej linii kolejowej z Hyères do Fréjus, opiewaną przez przewodniki. „Bez zmęczenia poznaje się tak, cały ukryty urok masywów i wybrzeży kraju jeszcze na wpół odludnego, mimo swej tryumfującej świetności”²⁶. We Fréjus skierowali kroki ku ruinom antycznym, patrząc na pejzaż śródziemnomorski przez pryzmat dziedzictwa kultury, poznanego w Luwrze. „Pejzaże tam były jak z Corota” – komentowała Hanna Rudzka-Cybis, śląc fotografie z Fréjus do matki²⁷. Nic więc

²¹ Tadeusz Piotr Potworowski wypłynął z Marsylii jako członek załogi handlowego żaglowca *Aimée-Marie*. Powrócił do Paryża jesienią. W 1926 r. wystawił na Salonie Niezależnych obraz *Czarny statek*, a w roku następnym *Żaglowce na morzu* oraz *Bitwę między flotą polską i szwedzką*.

²² Eugeniusz Eibisch (1896–1987) kształcił się w pracowni prof. Wojciecha Weissa w krakowskiej ASP, a od 1922 r. przebywał na stypendium w Paryżu. Eibisch sam stwierdził po latach, że z kapistami nie miał kontaktów, skupiał się bowiem na własnej pracy, borykając się początkowo, podobnie jak koledzy, z trudnościami bytowymi.

²³ W La Ciotat kapiści spotkali również Felicjana Kowarskiego (1890–1948), profesora krakowskiej ASP. Do kierowanej przez niego pracowni malarstwa dekoracyjnego uczęszczał Nacht. Zaznaczyć także należy obecność rzeźbiarza Augusta Zamoyskiego (1893–1970), należącego do ugrupowania form-

istów, zaprzyjaźnionego z Pankiewiczem i Kislingiem. Od 1922 r. Zamoyski miał pracownię przy 21. avenue du Maine w Paryżu. W 1929 r., jako prezes Związku Artystów Polskich w Paryżu, był organizatorem konkursu malarskiego, w którym główne nagrody zdobyli kapiści. W jego pracowni odbył się pokaz nagrodzonych prac, będący pierwszym wspólnym wystąpieniem grupy kapistów. W latach 20. i 30. Zamoyski jeździł często do La Ciotat, gdzie cumował jego jacht *Lotus Blanc*.

²⁴ Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, Paryż, 20 czerwca 1925 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 58.

²⁵ Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, Paryż, 4 lipca 1925 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 60.

²⁶ Ardouin-Dumazet V.-E.: *Voyage en France. La Côte d’Azur. Les Maures et L’Esterel*. Quatrième édition. Paris 1922, p. 2.



Hanna Rudzka-Cybis, Dorota Berlinerblau, Artur Nacht, „W drodze do obserwatorium – w rocznicę mojego ślubu 22 lipca 1925 roku”, napis na odwrocie zdjęcia; wł. MHK, nr inv. Fs 17382-1-IX

dziwnego, że właśnie w spokojnym Fréjus chcieli zamieszkać. Poznajemy także entuzjazm spacerów nadmorskimi bulwarami wysadzonymi palmami w pobliskim Saint-Raphaël. Intrygują stroje jak i „energia odkrywców”, a także egzotyka miasteczka, które rozwijało się wówczas dla celów turystycznych, stając się luksusowym kurortem.

Artyści zatrzymali się ostatecznie w La Ciotat, portowej i stoczniowej miejscowości położonej między Marsylią a Tulonem, leżącej w równej odległości 32 km od każdego z tych miast. La Ciotat zyskiwało popularność miejscowości kąpieliskowej i uzdrowskiej. Rozgłos zdobyło także dzięki braciom Lumière, wynalazcom kinematografu²⁸. Obok niewielkiej części rezydencyjnej posiadało rozległe, rozrzucone po wzgórzach dzielnice zamieszkałe przez rodziny rybaków i robotników portowych. Od jednej z takich rodzin kapiści wynajęli niewielki domek, prowansalski *cabanon*, stojący na wzgórzu La Garde. Prowadząc badania nad polską twórczością na południu Francji, trafiłam w La Ciotat do owego *cabanon*. W 2003 roku miejsce było opuszczone, a zabudowania popadały w ruinę. Jednak walory widokowe i samo usytuowanie domku pozostało bez zmian. Miałam więc okazję sprawdzić układ pomieszczeń, tarasów, widoki z okien, oglądać pobliskie skały i urwiska – wszystko by stwierdzić, że w plastycznych i dokładnych opisach Hanny Rudzkiej-Cybis nie było przesadnej egzaltacji. Artystka podziwiała „stok góry porośniętej oliwkami srebrnymi, migdałowymi drzewami i ciemną sosną”, spływający do morza, „poza którego szarą i błękitną zarazem taflą (...) góry błękitne, coraz błękitniejsze im dalsze, białe domki błyszczą u podnóża gór”²⁹. Prawdziwie fascynujący widok otwierał się z tarasu: „Pokręcone pnie oliwek na pierwszym planie –

schodzą coraz niżej i oto urwisko do morza, do otwartego przestworu, jest to okno jakby między dzikimi, dwiema, trzema skałami, które wyrastają zza urwiska w fantastycznej formie, tak fantastycznej, że aż strasznej, są rude i porwane, kępisto porośnięte drzewami – sosną puszystą inną od naszej. Zaczęłam już motyw z tą skałą, to ją zobaczysz, a Jan też ją ma w jednym ze studjów”³⁰. Trudno dziwić się artystom, że ulegli fascynacji motywem, choć w założeniach plastycznych kapiistów, nie motyw, lecz koncepcja malarska była wartością nadrzędną. Powszechna rzecz można „obecność” skał o tajemniczych kształtach, o trzech strzępistych garbach nazywanych *Trois Secs*, widoczna jest na kilku fotografiach z La Ciotat. Inna fascynująca skała, na którą patrzyli kapiści

²⁷ Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, La Ciotat, 24 lipca 1925 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 63.

²⁸ W 1891 r. Antoine Lumière kupił w La Ciotat 90-hektarową posiadłość, zbudował letnią rezydencję *Château Clos des Plages*, w której powstały pierwsze filmy zrealizowane przez jego synów Auguste’a i Louisa Lumière. Tam też we wrześniu 1895 r. odbył się pierwszy, prywatny seans filmowy. Pierwsze publiczne i płatne pokazy filmowe w La Ciotat (1899), miały miejsce w sali *Eden Théâtre* w 1899 r. *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat* i *Polewacz polany* (oba z 1895 r.) należą do najbardziej znanych filmów powstałych w La Ciotat.

²⁹ Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, La Ciotat, 16 lipca 1925 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 61.

³⁰ *Ibidem*.



Maria Czapska, Józef Czapski, Jan Cybis, Artur Nacht, Hanna Rudzka-Cybis, *La Ciotat*, sierpień 1925 r.; wł. MHK, nr inw. Fs 17370-IX



Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybis, Artur Nacht, *La Ciotat*, 11 lipca 1925 r., „(...) bielizna suszy się jak tu wszędzie na ulicach, w święta ludowe schody służą za amfiteatr, a na placu gdzie stoimy wszyscy tańczą”, cyt. w: Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, *La Ciotat*, 24 lipca 1925 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 63; wł. MHK, nr inw. Fs 17375-1-IX

z tarasu domu, i na tle której się fotografowali, to Capucin – Kapucyn, górujący nad zatoczką Figuerolles. Podczas wycieczek artyści spoglądali na skały, niczym na postawione ręką artysty dekoracje teatralne, patrzyli na nie z różnej perspektywy i z różnych poziomów³¹. Motywy te przeszły do historii sztuki dzięki obrazom Georges’a Braque’a i Othona Friesza, którzy przebywali na wspólnym plenerze w La Cio-



La Sainte-Baume, wejście do grotty i kaplica, kartka pocztowa z 1913 r.; archiwum prywatne

tat w 1907 roku³². Zwłaszcza fowistyczne płótna Friesza frapują przez użycie arabeski i swobodne dążenie ku abstrakcji. W polskiej spuściźnie malarskiej posiadamy również liczne widoki tych skał, które malował pod koniec lat 20. Józef Pankiewicz³³. W okresie powojennym podobne motywy podejmowali także Mela Muter i Mojżesz Kisling.

Stojący na zboczu góry La Grade *cabanon* kapistów to stary, niewielki, jednopiętrowy domek „różowy z jasno zielenymi okiennicami i drzwiami. (...) Przed domem weranda duża z różową balustradką i zielonym rusztowaniem na płótna zasłaniające od słońca”³⁴. Przy wiejącym często, nawet latem, chłodnym i porywistym wietrze zwanym *mistral*, owe płótna rwały się, odsłaniając taras na silne działanie słońca. Cybisowie zajmowali pomieszczenie na piętrze, „z cudownym widokiem na zatokę i miasteczko”, obok, w drugiej izbie, mieszkała Dorota Berlinerblau, a na dole Artur Nacht. „Wszyscy czworo mamy wielką ilość płócien i farb i malujemy. Kuchnię zamieniliśmy na skład przyborów malarskich”³⁵. W sierpniu do owego grona dołączył również Józef Czapski (1896–1993) z siostrą Marią. Artyści uczyli się na własnych doświadczeniach, co oznacza plener na południu. „Słońce tu całe dnie jak w południe u nas w gorące lato, koniki polne ciągle rechocą, a wiatr chłodzi od morza, tak że skwar nie nuży, ale niezbyt bezpiecznie jest stać albo siedzieć w jednym miejscu na słońcu”³⁶. Wyruszyli do pracy w strojach przystosowanych do konfrontacji z gorącym

³¹ Postrzępione, nadbrzeżne skały w La Ciotat to nie, jak przypuszczano, wytwory wulkaniczne, lecz skalna masa puddingowa. Te niezwykle formy wzbudzały zainteresowanie od wieków. Pisał o nich Lamartine w swej *Podróży na Wschód* (1832). Trzy garby skalne, zwane *Trois Secs*, zmieniają sylwetkę i w zależności od punktu, z którego są obserwowane, zlewają się nawet w jedną bryłę. Najbardziej okazała część *Trois Secs* to skała zwana *Bec de l'Aigle*, czyli Orli Dziób.

³² Georges Braque (1882–1963) w 1907 r., w okresie fowistycznych poszukiwań artystycznych, malował w La Ciotat zatokę, skaliste wybrzeża i widoki portu, ze skałami w tle. Por. *Zatoka w La Ciotat*, 1907, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Centre Georges-Pompidou, Paryż. Othon Friesz (1879–1949) interesował się widokami zatoczek i skał, schematyzował ich kształty, zmierzał ku syntezie formy i koloru, bardziej sugerując niż przedstawiając. Por. *Pejzaż z La Ciotat*, 1907, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Troyes. Pobyt artystów w La

Ciotat zamknął okres fowistycznych zainteresowań; pod wpływem retrospektywy Cézanne’a (Salon Jesienny 1907) zwrócili się oni ku wydobywaniu struktury pejzażu.

³³ Od 1927 r. Józef Pankiewicz często przebywał w La Ciotat, mieszkał na wzgórzu l’Espignon, nieopodal miejsca, w którym rezydowali kapiści w 1925 r. Z owego wzniesienia miał widok na skały *Trois Secs*, które uwiecznił na wielu płótnach. Por. Józef Pankiewicz, *Skała Bec de l'Aigle w La Ciotat*, 1927, Zamek Królewski w Warszawie. *Pejzaż z La Ciotat – widok na skały Trois Secs* 1927, Muzeum w Grenoble.

³⁴ Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, *La Ciotat*, 16 lipca 1925 r., Biblioteka PAN i PAU Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 61.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.



Przed wyjazdem do Sainte-Baume, La Ciotat, 20 sierpnia 1925 r. Dorota Berlinerblau, z tyłu Rose Berenguiet, Artur Nacht, Józef Czapski, Maria Czapska, Jan Cybis. „Wycieczka z naszą gospodynią panią Beranger” [mylnie, powinno być Berenguiet], napis na odwrocie zdjęcia; wł. MHK, nr inw. Fs 17373-IX

klimatem. Kapelusz z szerokim rondem stał się niezbędnym atrybutem malarza. Morze przynosiło ochłodę, jednak i tu trzeba było zmierzyć się z naturą. Plaże i kąpieliska w La Ciotat oddalone są od wzgórza La Garde o kilka kilometrów, a dostęp do leżącej tuż u stóp wzgórza zatoczki Figuerolles jest trudny: „Do plaży naszej musimy schodzić po wielkiej, stromej górze (...), za każdym razem jest to wielka gimnastyka i wyrabianie zręczności, przejścia jak w Tatrach po złomach kamiennych. Jan transportuje mnie w trudnych miejscach”³⁷. Trudno odgadnąć, patrząc na fotografie z nadmorskiego wypoczynku, że poranne kąpiele stawały się wyczynem sportowym, przywołującym w wyobraźni artystów, wrażenia z polskich gór³⁸. Piesze wycieczki stanowiły dla kapistów okazję do napawania się krajobrazem okolicy. Do miasteczka La Ciotat wiodła wąska droga chemin de La Garde, ze starymi, kamiennymi murami, grodzącymi ciągnące się u podnóża góry gaje oliwne. Z wypraw do La Ciotat zachowało się w archiwum Hanny Rudzkiej-Cybis tylko jedno zdjęcie, zrobione przed XVII-wieczną kaplicą Pénitents Bleus, stojącą na wzniesieniu i zwróconą fasadą ku morzu. Znajduje się ona w bezpośrednim sąsiedztwie Eden Théâtre, słynnego z pierwszych publicznych pokazów kinowych³⁹. Inną ciekawą i malowniczą trasą, którą odbyli kapiści, była wyprawa w stronę Cassis, do obserwatorium, czyli na skaliste nadmorskie wzniesienie (320 m wysokości), gdzie znajdował się, stojący do dziś, semafor. Pas wzniesień ciągnący się przez 8 km od Cassis do La Ciotat należy do najwyższych wybrzeży morskich w Europie. Daleka i prowadząca przez pagórkowatą okolicę wyprawa pozwalała na podziwianie panoramicznych i niezapomnianych widoków. Do tradycyjnych wycieczek odbywanych przez miejscową

ludność należała także wyprawa w „góry Prowansalskie”, do grotty św. Magdaleny w masywie Sainte-Baume. Przejazd przez malownicze okolice, zwiedzanie południowych miasteczek, okazały się dla kapistów ciekawsze niż sama wizyta w grocie w Sainte-Baume, obleganej przez turystów płacących „za sensację”. Rudzką-Cybis dodatkowo rozczarował zły gust wystroju wnętrza. Na tę całodniową wycieczkę wybrali się samochodem w towarzystwie gospodyni, Rose Berenguiet. Właścicielce *cabanon* w La Ciotat artystka poświęciła wiele miejsca w korespondencji z matką: „mądra, energiczna, miła i wesoła, jak to typ francuski prowansalski (...) spędzamy z nią bardzo miłe chwile na gawędach (...)”⁴⁰. Rozmowy prowansalskie z Rose Berenguiet, która przynosiła artystom posiłki, to także aspekt odkrywania południowej kultury i zabarwionego silnym akcentem języka. Inteligencja, świeżość umysłu i naturalność sposobu bycia zjednały jej szczególną sympatię artystów. Szukając śladów pobytu kapistów w La Ciotat, udało mi się dotrzeć do rodziny Rose Berenguiet. Otrzymałam zdjęcia *cabanon* z po-

³⁷ Ibidem.

³⁸ Wędrując śladami kapistów, więc i ścieżką prowadzącą zboczem od *cabanon* do morza, mogłam przekonać się jak trudna jest owa trasa, którą codziennie przebywali.

³⁹ W korespondencji Hanny Rudzkiej-Cybis nie ma jednak wzmianki na temat tego miejsca. Prawdopodobnie w okresie, gdy kapiści przebywali w La Ciotat, teatr był zamknięty. Został ponownie otwarty w 1927 r.

⁴⁰ Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, La Ciotat, 16 lipca 1925 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 62.



Rose Berenguer, *Gospodyni z La Ciotat*, 1925; wł. MHK, nr inw. Fs 17372-IX



Rose Baquai, *po mężu Berenguer* (1871–1951); archiwum prywatne, Francja

czątków XX wieku, kiedy służył on spotkaniom rodzinnym, a także fotografię Rose Berenguer. Historia *cabanon* naznaczonego polską obecnością ułożyła się w pewną całość⁴¹.

Plener w La Ciotat, choć odbywał się w dość skromnych warunkach, był dla kapistów czasem wyjątkowym: „(...)

pogoda cudowna, spokój absolutny, tematy do malowania wszędzie (...) Warunki wymarzone, aby malować. To też tylko tym jesteśmy zajęci, raj na ziemi. (...) Jan bardzo ładnie maluje, ja gorzej, ale wiem, że zrobiłam postępy (...)”⁴². Mogli zająć się wyłącznie malarstwem, co po trudach paryskiego bytowania nie było bez znaczenia. Energia twórcza przebiegała w relacjach słanych do Polski: „Ciągłe malujemy, na wyścigi wyczyniamy nowe dzieła, mam czasem radość z pracy mojej a często z Jana”⁴³. Pojawiła się jednak również nuta niepokoju: „praca idzie trudno i ciężko”. Tak jak wielu innych twórczych na południu artystów, również i kapiści przekonali się, że entuzjazm twórczy trwa krótko, przyszły wątpliwości i pytania o postęp w sztuce i słuszność obranej drogi. Powrót do Paryża, regularna praca w filii Akademii od października 1925 roku, pozwoliły artystom na spojrzenie z dystansu na efekty pobytu na południu: „postąpiliśmy o wiele naprzód”⁴⁴. Brak niestety elementów, aby ocenić ich twórczość, z tego okresu przetrwało więcej fotografii niż płócien. Możemy tylko przypuszczać, jakie były losy stworzonych na południu obrazów, które podróżowały, tak jak artyści. „Prace z południa i z roku zeszłego są obecnie w Krakowie, gdzie mają być wystawione i oceniane przez profesorów, aby nam będącym tu, w Paryżu, zaliczyli rok akademicki (...)”, dowiadujemy się z listu Rudzkiej-Cybis⁴⁵. Nie znamy niestety tych obrazów, wiemy tylko, że sam Pankiewicz uznał rezultat ich pracy za bardzo zadawalający. Zgodnie z przyjętą wspólnie zasadą, kapiści sumiennie przygotowywali się do wystaw i publicznie pokazali prace dopiero w 1929 roku. Trudno więc stwierdzić, co działo się z południowymi płótnami przez owe lata. Część znalazła nabywców, o czym wiemy z listów Hanny Rudzkiej-Cybis. „(...) Sprzedaliśmy kilka rzeczy swoich z lata, ja aż trzy, a Jan dwie zupełnie nieźle. Jan coraz większe ma uznanie i prace jego bardzo podobają się”⁴⁶. Dzieła Cybisów kupowała często matka Doroty Berlinerblau. Nadarzyła się również okazja „wejścia w handel z Ameryką” przez pośrednictwo pani Paderewskiej, która jadąc tam jesienią 1925 roku, zabrała ze sobą 30 prac kapistów. Z katalogów tylko częściowo można odtworzyć eksponowane prace, często, jak w przypadku wystawy kapistów w Galerie Zak w 1931 roku, nie ma spisu prac. Identyfikacja niektórych dzieł możliwa jest dzięki fotografiom. *Widok z La Ciotat* Jana Cybisa pojawił się na wystawie grupy w Galerie Moos w Genewie w 1931

⁴¹ Echa pobytu artystów z Polski przetrwały w tej rodzinie do dziś, najlepiej zapamiętano postać Artura Nachta, o żywym temperamencie, „ciemnego, mimo że z Polski”. Obecnie trudno wśród osiedlowej zabudowy z lat 50., wznoszącej się na wzgórzu La Garde, oraz wśród nowszych budynków mieszkalnych odnaleźć miejsce, w którym mieszkali kapiści. Teren, na którym stał *cabanon* został sprzedany i powstaje tam obecnie budynek willowy, zachowujący jednak częściowo dawny układ architektoniczny.

⁴² Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, La Ciotat, 24 lipca 1925 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 63.

⁴³ Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, La Ciotat, 31 sierpnia 1925 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 64.

⁴⁴ Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, Paryż, 27

października 1925 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 67.

⁴⁵ Ibidem. Prace uczniów Akademii studiujących w Paryżu zabrał do Krakowa przebywający w Paryżu profesor Kowarski. Były to: „studia aktów i głów, martwe natury, pejzaże z Paryża i okolic lub z południa Francji oraz kopie wykonane w Muzeum Luwru”. Pismo Pankiewicza do Rektoratu Akademii, 26 września 1925 r., Archiwum ASP w Krakowie, sygn. Akt A8, k. 40. Prace miały być zwracane, lecz często ginęły.

⁴⁶ Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, Paryż, 22 listopada 1925 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 69.

⁴⁷ *Exposition Jeune Peinture Polonaise. Groupe K.P.* Genewa 1931 [katalog wystawy w Galerie Moos, 5–31 maja 1931 r., Cybis nr 11–25, *Vue de La Ciotat* nr 19], MHK 2008 D/54/7.

roku⁴⁷. W grudniu tegoż roku w Polskim Klubie Artystycznym w Warszawie, na pierwszym w kraju wspólnym pokazie kapistów, wśród pięciu prac Artura Nachta był *Pejzaż z La Ciotat*⁴⁸. Na kolejnej wystawie grupy w 1934 roku w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie znajdujemy również obraz Nachta z *La Ciotat*⁴⁹.

Twórczość kapistów z *La Ciotat* znamy więc z zachowanych, nielicznych obrazów Cybisa, Rudzkiej-Cybis czy Nachta, który powracał tam jeszcze w następnych latach⁵⁰. Obraz Cybisa *La Ciotat* (1925) to studium pejzażowe, które pokazuje, w jak wielkim stopniu idea gry barwnej zdominowała poszukiwania twórcze artysty⁵¹. Rozedrgana materia malarska sugeruje atmosferę południa. Mamy tu nie „dokument podobieństwa” lecz dokument odczuwania natury, postrzeganej przez pryzmat koncepcji malarskiej. Zadaniem nadrzędnym wydaje się uchwycenie istoty, ducha miejsca. Już wtedy, latem 1925 roku, definiował się jasno jego stosunek do natury, o którym napisał wiele lat później na kartach *Dziennika*: „Spojrzenie na naturę. Można je przyjąć pasywnie jak odbite promienie. Ale można też rzucić spojrzenie na naturę. Spojrzenie narzucić”⁵². Gdy idzie o prace Hanny Rudzkiej-Cybis, która według męża miała „typową wrażliwość na motyw”, znamy *Pejzaż z La Ciotat – oliwki* oraz *Pejzaż śródziemnomorski*, widok na morze i skały z urwistego, wysokiego brzegu, porośniętego sosnami. Obraz ten wykazuje pewne pokrewieństwo z płótnami Józefa Pankiewicza z *Sanary*⁵³. Twórczość Artura Nachta zaznacza się swoistą odrębnością na tle grupy kapistów. Można ocenić jego dorobek z francuskiego południa na podstawie zespołu obrazów zdeponowanych przez rodzinę artysty w Muzeum Narodowym w Poznaniu. *Pejzaż z domami*, *Domy z La Ciotat*, *Pejzaż z murem i drzewami*, *Pejzaż z dwoma domami*, *Pejzaż z drogą i wodą*, uderzają oryginalnością i niezależnością syntetycznej wizji. „Południowość nie bardzo z nich bije” – stwierdził Jerzy Stajuda⁵⁴. Bo też sytuuje się ona nie tam, gdzie się jej spodziewamy. Przemawia w nowy, intrygujący sposób. Przecież to właśnie Nacht najdłużej z wszystkich kapistów przebywał na południu, jego wizja mogła swobodnie kształtować się wśród śródziemnomorskiego krajobrazu. Dialog z naturą i w naturze, konwersacja prowansalska Nachta, odbywa się w sferze intelektualno-emocjonalnej⁵⁵. Artysta przez skoncentrowanie formy, ograniczenie elementów do najsilniej oddziałujących i użycie gam przyga-



Cabanon w La Ciotat, początek XX w.; archiwum prywatne, Francja



Kobiety cerujące sieci, Collioure, sierpień 1926 r.; wł. MHK, nr inw. Fs 17392-IX

szonych, czasem tylko ożywionych jaśniejszą barwą, dążył do wydobycia istoty, substancji pejzażu. Takie dążenia zawdzięczał po części obcowaniu z dorobkiem Cézanne’a, lecz przede wszystkim, zdaje się, kontaktom ze sztuką André Deraina (1880–1954). To właśnie Derain, tworzący często na południu, stał się dla artystów swojej epoki tłumaczem lekcji Cézanne’a. Dla polskich malarzy, Kislinga i Mondszajna, był przyjacielem lecz również dużym autorytetem⁵⁶. W okresie po pierwszej wojnie światowej, zwanym „powrotem do porządku”, Derain odegrał czołową rolę, jeśli idzie o koncepcję pejzażu. Idea wprowadzenia klasycznego ładu, ukrytej konstrukcji, aby nadać dziełu charakter uniwersalny i tym samym wyrazić ponadczasowość, znalazła wielu

⁴⁸ Reprodukacja w: „Tygodnik Ilustrowany” 1931, nr 51–52, s. 975.

⁴⁹ *Katalog wystawy malarstwa grupy K.P. IPS Warszawa 1934* [Artur Nacht nr 126–136, *Pejzaż z La Ciotat* nr 129]. Reprodukacja w: „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12, s. 166.

⁵⁰ Należy pamiętać, że część spuścizny Cybisa zaginęła w Paryżu w latach 30. Również Nacht stracił dzieła pozostawione w Paryżu, w 1939 r.

⁵¹ Jan Cybis, *La Ciotat*, 1925, olej, płótno, wł. A. Gawrońskiego, Poznań.

⁵² Cybis J.: *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*. Warszawa 1980, s. 198.

⁵³ Hanna Rudzka-Cybis, *Pejzaż z La Ciotat-oliwki*, olej, płótno, na rynku sztuki, Unicum Warszawa, 31 maja 1998 r. *Pejzaż śródziemnomorski*, olej, płótno, wł. Galerii Dyląg, Kraków.

⁵⁴ Stajuda J.: *Artur Nacht-Samborski (II)*. „Miesięcznik Literacki”, październik 1977, s. 65.

⁵⁵ Por. Gołąb M.: Wokół ekspresjonizmu. O przedwojennej twórczości Artura Nachta. W: *Nacht ekspresjonista*. ..., s. 10–15.

⁵⁶ W latach 1919–1921 André Derain pracował nad traktatem malarskim *De picturae rerum* (zachowany w rękopisie w Bibliotece Jacques Doucet w Paryżu, publikowany w: „Cahier du Musée national d’art moderne”, 1980, nr 5). Malował na południu, m.in. w okolicach Sanary gdzie latem 1921 r. spotkał Kislinga i Mondszajna. Jesienią 1921 r. odwiedził Rzym – owocem tej podróży było zwrócenie się ku malarstwu Rafaela i Corota. Nacht czerpał również z Corota, będąc zaprzyjaźniony z Kislingiem, mógł być bliski również poszukiwaniom artystycznym Deraina.



Jan Cybis, *La Ciotat*, 1925, olej, płótno, wł. Andrzej Gawroński, fot. Jerzy Nowakowski, reprodukcja za: Jan Cybis 1897–1972. Retrospektywa. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta. Warszawa 1997, s. 121

adeptów, również wśród polskich malarzy. Wychodziła ona u Deraina nie tyle z konieczności zrozumienia pejzażu, co z wewnętrznej potrzeby jego postrzegania i odczuwania. W tym sensie obrazy Nachta posiadają ową ponadczasowość, są wyrazem głęboko odczuwanej „południowości”, która nie przemija.

Wyjazd Hanny Rudzkiej-Cybis i Jana Cybisa do Collioure latem 1926 roku, pozwolił na kontynuację pracy nad pejzażem. Wybór miejsca nastąpił już w maju, kiedy w Paryżu przebywał kuzyn Rudzkiej-Cybis, Feliks Hilchen, który wspierał finansowo Cybisów⁵⁷. Otworzyła się perspektywa wyjazdu na południe, tym razem pod granicę hiszpańską, być może planowana była też dalsza podróż. Collioure, położone na trasie prowadzącej do Hiszpanii i także do Maroka, było etapem w turystycznych wyprawach. W okresie dwudziestolecia międzywojennego przyciągało artystów jako uprzywilejowane miejsce pracy twórczej, związane przede wszystkim z początkami fowizmu. Od pionierskiego pobytu Paula Signaka w 1887 roku, który odkrył ten port dla innych artystów, przez pamiętny plener Henri Matisse’a i André Deraina w 1905 roku, Collioure stało się miejscem, gdzie rozwijała się niezależna sztuka XX wieku.

⁵⁷ Feliks Hilchen (1886–1943), brat stryjeczny Rudzkiej, finansował jej studia na ASP w Krakowie. Był współpracownikiem Eugeniusza Kwiatkowskiego przy budowie Gdyni oraz dyrektorem Departamentu Morskiego Ministerstwa Przemysłu i Handlu. Dzięki jego pomocy w 1927 r. Cybisowie wynajęli mieszkanie w dzielnicy Malakoff w Paryżu.

⁵⁸ W latach 30. tworzyli tu także Stanisław Grabowski, Jan Hrynkowski, Włodzimierz Terlikowski i Jan Mirosław Peszke (Jean Peské), który stworzył w Collioure Muzeum Sztuki, uruchomione w 1934 r.

⁵⁹ Skoczylas W.: *Wystawa prac Meli Muter w Towarzystwie Zachęty*. „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 15, s. 234, 235. [wystawa od 3 lutego do 10 marca 1923 r.]. Okres 1923–1930 to dla Meli Muter lata licznych wystaw i sukcesów.



Artur Nacht, *Pejzaż z murem i drzewami*, ok. 1925–1930, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Poznaniu, (depozyt nr inw. Dep/AN 62), fot. R. Korzeniowski; reprodukcja za: Nacht ekspresjonista. Galeria Malarstwa ASP w Krakowie. Kraków 2008, s. 83

Po 1905 roku malowali tu główni przedstawiciele nurtu fowistycznego: Henri Manguin, Georges Braque, Charles Camoin, Albert Marquet, Jean Puy. Matisse był wierny tej miejscowości przez 10 lat.

Cybisowie wybrali się do Collioure sami, bez polskiego towarzystwa. Nie odnotowali spotkania z innymi polskimi twórcami. Tymczasem z badań wynika, że Collioure w latach 20. i 30. XX wieku było miejscem szczególnej aktywności polskich malarzy. Popularność tej miejscowości przewyższała zdecydowanie sławę Saint-Tropez, które stało się zbyt hałaśliwe i tym samym mniej atrakcyjne dla artystów szukających dogodnych warunków do pracy. Collioure nie gwarantowało przybyzdom ani komfortu, ani rozrywek, przyciągało natomiast przez wszechobecne „motywy”. Topografia portu, wijąca się arabeska linia brzegowa, okoliczne wzgórza podzielone murkami i winnicami składały się na pejzaż będący źródłem inspiracji dla malarzy. Rybacka osada posiadała swoistą egzotykę, koloryt, charakter przemawiający z wielką siłą, przenikający do sztuki. Kobiety w czarnych strojach cerujące sieci – to jedyne ciemne plamy na obrazach fowistów. Nic dziwnego, że miasteczko przyciągało polskich artystów z różnych ugrupowań artystycznych. W latach 20. XX wieku malowali tu uczniowie Pankiewicza: Jan Wacław Zawadowski, Jan Rubczak, Szymon Mondszejn, pracowały malarki: Nina Aleksandrowicz, Helena Kwiatkowska, Mela Muter. W 1925 roku przebywał w Collioure Roman Kramsztyk, a w okresie 1925–1929 jeździł tu również przyjaciel kapistów, Tytus Czyżewski⁵⁸.

Echa polskiej twórczości zapewne docierały do kapistów za pośrednictwem wystaw, prasy czy też bezpośrednich kontaktów. Przypomnijmy, że jeszcze w Krakowie w 1924 roku na wymienianej już wystawie Pankiewicza i uczniów w TPSP kapiści mogli zobaczyć pejzaże z Collioure Jana Rubczaka. Również pierwsza polska zbiorowa wystawa Meli Muter (1876–1967) w warszawskiej Zachęcie w 1923 roku była wydarzeniem kulturalnym stolicy⁵⁹. Pejzaże z południowej Francji, przedstawiające gaje oliwne, widoki portów, opisywał Władysław Skoczylas jako interesujące pod względem kom-

pozycyjnym i olśniewające bogactwem kolorytu. Na paryskiej wystawie Romana Kramsztyka (1885–1942) w Galerie Druet w listopadzie 1925 roku znaczące miejsce zajmowały pejzaże z południa Francji, zwłaszcza z Collioure. Pisał o nich w „Wiadomościach Literackich” Artur Prędski: „...uliczka w Collioure jest jednym z najlepszych pejzaży Kramsztyka, który jest mistrzem w oddawaniu prawdy odczucia malarzskiego”⁶⁰. Pejzaże z Collioure polskich artystów pojawiały się często na paryskich salonach. Warto znać kontekst kulturowy, w jaki wpisuje się podróż Hanny Rudzkiej-Cybis i Jana Cybisa do Collioure. Udali się oni do „miejsca sztuki”, na które patrzyli jednak przede wszystkim przez pryzmat własnych poszukiwań i postulatów artystycznych. Ich zainteresowanie Cézanne’em nie słabło. Czytali *Dzieło* Emila Zoli, co pozwalało na refleksję nad drogą, którą obrali⁶¹. Dojrzała świadomość koncepcji malarskiej pod wpływem studiowania wielkiej sztuki, m.in. Gustave’a Courbeta. Bezpośrednie doświadczenie natury było koniecznym etapem prowadzącym ku wzbogacaniu „wewnętrznego patrzenia”, ku głębszemu odczuwaniu pejzażu. Trzeba było poznać istotę krajobrazu, właśnie po to, aby od motywu się uniezależnić. Hanna Rudzka-Cybis tak opisywała wrażenia z odkrywania Collioure: „...góry i morze, ma się tu poczucie kuli ziemskiej, skorupy ziemi – Mieszkamy w małym miasteczku rybackim, cudownie położonym nad morzem ze starymi budowlami z jedenastego i trzynastego wieku. Mury stare wchodzą w morze szafirowe. Drzew niewiele – korkowe laski gdzieś tam, platany i cyprysy – dużo wielkich agaw przy drogach i winnice, winnice bez końca na górach i cudowne skały w urwiskach. Dziki i trochę ostry pejzaż, ale niesłychanie kolorowy i malarski – to miasteczko to jak zjawisko pełne niespodzianek dla malarza”⁶². W notatkach Meli Muter znajdujemy natomiast taki obraz portu: „Collioure ze swym uroczym portem rybackim, o zaokrąglonym jak dojrzały owoc kształcie, pełnym różnokolorowych stateczków, ze swą przemienioną w wieżę kościelną strażnicą (...), ze swymi czerwonymi, żółtawymi, fiołkowymi pagórkami, na których niewidzialna, mądra ręka przyczepiła tu i ówdzie małe bukieciki drzew czy też różowych zagród (...). Wydawałoby się, że natura szczególnie się zatroszczyła, aby zgromadzić w tym miejscu, z całym artystyzmem, wszystkie elementy arcydzieła (...).”⁶³. Uderza pewna zbieżność widzenia, z obu opisów przebiega swoiste wycucie formy i koloru. Wrażenie „skorupy ziemi”, tak celnie uchwycone przez Rudzką-Cybis, przywodzi na myśl szlachetne, wypalone ciepłem gamy barwne, w jakie obfitował kataloński krajobraz. Również Jan Cybis pisał z entuzjazmem do Waliszewskiego: „będziemy malować jak sam Courbet. Jest cudownie, pejzaż. Motyw, gdzie popatrzysz”⁶⁴.

Cybisowie zamieszkali u rodziny marynarza, poznawali lokalne tradycje, wśród których ważne miejsce zajmowało, obchodzone do dziś i przypadające na 16 sierpnia, święto patrona Collioure, św. Wincentego. „Rybaczy nie mają gdzie suszyć sieci, bo przyjechały karuzela i huśtawki, rozstasowały się na plażach, więc rybacy muszą suszyć sieci w mieście na wzgórzach (...). Byki na walkę już przyjechały, całe miasteczko je witało z entuzjazmem. (...) Cztery dni bawić się będą, tańczyć na placach, muzyka przyjedzie z Hiszpanii. (...)” – pisała Hanna Rudzka-Cybis. Opis ten mógłby być komentarzem do płótna Meli Muter z kolekcji Liny i Bolesława



Gospodynie z Collioure, Hanna Rudzka-Cybis, Matka Doroty Berlinerblau, Jan Cybis, Collioure, sierpień 1926; wł. MHK, nr inw. Fs 17387-1-IX



Hanna Rudzka-Cybis, Jan Cybis w porcie, w tle łódzie katalońskie i typowy „motyw” Collioure – wieża kościoła Notre-Dame des Anges, sierpień 1926 r.; wł. MHK, nr inw. 17389-IX

Nawrockich. Intrigujący obraz, przedstawiający wozy i karuzele w porcie w Collioure staje się dzięki opisowi malarzy zrozumiały i wskazuje, że nie tylko Cybisowie ulegali urokowi katalońskich tradycji. Niewiele pozostało po ich plenerze w Collioure. Na fotografiach, które powstały podczas odwiedzin Doroty Berlinerblau pod koniec sierpnia, widzimy Jana Cybisa z teką prac. Dziś znany jest tylko jeden jego obraz, *Pejzaż z Collioure*. W tej surowej w wyrazie kompozycji morze sprowadzone zostało do wąskiego pasa ciemnych zieleni

⁶⁰ a. p. [Artur Prędski]: *Wystawa Romana Kramsztyka w Paryżu*. „Wiadomości Literackie” 1925, nr 49, s. 2.

⁶¹ Inspiracją dla postaci głównego bohatera, awangardowego malarza Claude’a Lantiera, był Paul Cézanne.

⁶² Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, Collioure, 11 lipca 1926 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 82.

⁶³ Mela Muter, notatki artystki, oryginalnie w języku francuskim, archiwum L. i B. Nawrockich, Warszawa, publikowane [polskie tłumaczenie] w: Nawrocki B.: *Mela Muter i jej modele*. W: *Mela Muter. Kolekcja Liny i Bolesława Nawrockich*. Warszawa 1994, s. 36. [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie].

⁶⁴ Jan Cybis, list do Zygmunta Waliszewskiego, Collioure, 7 lipca 1926 r., Zbiory Specjalne, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, rkps, nr 1364, k. 13.



Hanna Rudzka-Cybis, Portret Zygi Waliszewskiego, ok. 1926–1936, rys. piórkciem, papier; fot. M. Chrzanowska-Foltzer; wł. MHK, nr inw. 2922/VIII

i fioletów. Ważniejsza jest partia otaczających je wzgórz, obszar rozgrywania gry barw, przełamanych, lecz dźwięcznych, ukazujący całą istotę i wagę malarskiej powierzchni obrazu. To dojrzałe dzieło, uważane za jedno z najlepszych z okresu francuskiego, wskazuje na kierunek poszukiwań Cybisa, który unikał łatwych fascynacji.

Pisząc o odkrywaniu południa Francji przez kapistów, warto wspomnieć o jeszcze innym aspekcie tych wypraw. Historia Zygmunta Waliszewskiego, jego mało wówczas znanej choroby, z którą walczyli najlepsi paryscy specjaliści i która pozbawiała go sił, skłania nas ku temu, aby spojrzeć na te wyjazdy również jako na sposób ratowania zdrowia. Waliszewski przechodził w Paryżu leczenie, które w ostateczności nie zapobiegło amputacji nóg⁶⁵. Koledzy z grupy, szczególnie Maria i Józef Czapscy wspierali Zygę w walce z chorobą.

⁶⁵ Choroba układu krążenia, zwana chorobą Buergera zaostrzyła się z początkiem 1926 r. Wiosną lub latem 1927 r. Waliszewski przeszedł pierwszą amputację, a w październiku 1930 r. – drugą.

⁶⁶ Hanna Rudzka Cybis, Hanna Rudzka-Cybis, fragment listu do matki, Paryż, 8 stycznia 1926 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10480, T. 1, k. 73.

⁶⁷ Waliszewski opisywał w liście z 15 sierpnia 1930 r. obraz, który zamówiły u niego polskie władze do sali Reprezentacyjnej Ambasady RP w Waszyngtonie. Na płótnie znalazły się „ruiny starogreckiego teatru antycznego na tle prowansalskiego nieba i pejzażu”. Losy obrazu są nieznane. Por. Waliszewska W.: *Zygmunt Waliszewski*. Kraków 1972, s. 122–125.



Tablica informacyjna przy wejściu na Szlak Malarzy w Les Angles, 2004, fot. M. Chrzanowska-Foltzer

„Zyga jest pełen nadziei i talentu, zdolny malarz naraz nie może pracować, cierpi z tego powodu okropnie, denerwuje się. (...) Jako przyczynę tej choroby doktorzy uważają nędzę, głód, wskutek tego zły obieg krwi” – Hanna Rudzka-Cybis pisała w styczniu 1926 roku⁶⁶. Zostawiła nam również portret Waliszewskiego, odbiegający od innych znanych portretów lub autoportretów malarza. Jest to rzadkie ujęcie z profilu, wstrząsające w wyrazie rysunek, świadectwo dramatycznego napięcia oraz zmagania fizycznych i duchowych artysty. Praca znajdująca się w zbiorach grafiki Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, pochodzi prawdopodobnie z okresu paryskiego, być może z lat 1927–1929, kiedy artyści mieszkali po sąsiedzku w kamienicy na Malakoff. Pobyty na południu, w Menton i Cap-Martin, latem 1929 roku nie zatrzymały postępu choroby, ale dały Waliszewskiemu okazję do pracy w nowym świetle, wśród nowych krajobrazów i motywów. Były więc bardziej lekarstwem dla ducha, niż ratunkiem dla ciała. W 1930 roku Waliszewski wybrał na letni pobyt małą miejscowość Les Angles, która ze względu na ciekawe położenie (niedaleko Avinionu, Arles i Nîmes) przyciągała znanych malarzy. Tworzył tam w latach 1922–1931 André Derain. Być może to właśnie pod jego wpływem Waliszewski zdecydował się na pracę w tym regionie.

Zamieszkał w pensjonacie odwiedzanym przez malarzy niemieckich i holenderskich. Pracował dużo, odwiedzał pobliskie Villeneuve i Arles, gdzie zbierał materiał na zamówiony przez polskie władze obraz⁶⁷. Malując w „świecie pięknego południa”, Waliszewski znajdował radość i zapomnienie. I tak jak w Cagnes otworzył się na ciepłe barwy gleby, tak w Les

Angles wprowadził świetliste, nawet jaskrawe błękity, frapując w martwych naturach, choćby w *Martwej naturze z owocami i kapeluszem*⁶⁸. Malował także pejzaże – z położonego na wzgórzu Les Angles, roztaczał się panoramiczny widok na zbocza porośnięte dziką, suchą roślinnością i na kontrastującą z nimi, uprawną dolinę. Szukając śladów Waliszewskiego w Les Angles udało mi się nawiązać współpracę z miejscowym stowarzyszeniem *Les Amis du Vieux Angles* i odnaleźć miejsca, w których malował. Lokalne władze zaciekawione sztuką polskiego artysty, postanowiły włączyć *Krajobraz z Les Angles* Waliszewskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie do projektu *Le Sentier des Peintres* (Szlak Malarzy) w Les Angles. Tak więc po latach Waliszewski „powrócił” na południowe ścieżki. Reprodukacja jego pejzażu, umieszczona w miejscu, gdzie kiedyś pracował, to trwały ślad polskiej obecności w Prowansji⁶⁹.

Powrót kapistów z Paryża do Polski w 1931 roku oznaczał nowy etap w sztuce artystów. To okres krystalizacji systemu wartości oraz czerpania ze zdobytych, również na południu, doświadczeń, które oddziaływały na kształt ich malarskiej wizji, stając się składową częścią owej dojrzałej sztuki. Wrażenia z południa powracały echem przy okazji kolejnych podróży artystów. Patrząc z perspektywy czasu i przez pryzmat doświadczeń, kapiści prawdziwie asymilowali sztukę Cézanne’a i Bonnard’a. W 1935 roku Dorota Berlinerblau odwiedziła Galerię Narodową w Pradze. Zatrzymała się przed Cézanne’em „(...) dopiero teraz zaczęłam rozumieć trochę rękę Cézanne’a tej organizacji twardej jak forteca. Co za konsekwencja umysłowa tego człowieka” – pisała o swoich wrażeniach do Cybisów. Stała także przed *Rozmową prowansalską* Bonnard’a: „Ta odwaga kolorystyczna, to bogactwo wizji malarskiej, ta nowość ujęcia – w porównaniu do wszystkich innych – zresztą sami coś o tym wiecie”⁷⁰. Patrzyła na „świetnie namalowaną” postać Pankiewicza z obrazu Bonnard’a, która nabrała nagle specjalnego znaczenia. Od pierwszego pleneru Pankiewicza i Bonnard’a w Saint-Tropez minęło przeszło 20 lat. Historia zatoczyła krąg, wkrótce miała nastąpić swoista „zmiana warty”. Po latach kapiści stanęli również, jako profesorowie przed młodym pokoleniem malarzy. Z pracowni Hanny Rudzkiej-Cybis wyszli artyści szczególnie związani z południem Francji: Włodzimierz Kunz, Teresa Wallis, Sasza Stawiarski.

Sama artystka powracała na południe – podróż z Włoch przez francuską Riwierę do Paryża jesienią 1937 roku, była okazją do przywołania wspomnień: „pachnie nam tu znaną atmosferą, której nigdzie nie ma poza tym krajem swobody. (...) to jest coś wspaniałego ta podróż wzdłuż brzegów morza tak że woda pryska do okien pociągu, co za cudne



Jan Cybis, Pejzaż z Collioure, 1926, olej, płótno, Muzeum Śląskie w Opolu, nr inw. MSO/S/1108, fot. Marek Maruszak; reprodukcja: Jan Cybis 1897–1972. Retrospektywa. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta. Warszawa 1997, s. 124



Zygmunt Waliszewski, Krajobraz z Les Angles, 1930, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 424, fot. Teresa Żółtowska-Huszcza; reprodukcja: Zygmunt Waliszewski 1897–1936. Wystawa monograficzna. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999, s. 111

gaje pinji i mimozy, taka podróż jest coś warta!”⁷¹. W latach 70. Hanna Rudzka-Cybis przebywała w Aix-en-Provence, gdzie odwiedziła Jana Wacława Zawadowskiego w jego posiadłości w Orcel. Pamiątką tego spotkania jest *Pejzaż z Aix* (1979), z widoczną wśród zieleni fasadą prowansalskiego domu Zawadowskiego⁷².

⁶⁸ Zygmunt Waliszewski, *Martwa natura z owocami i kapeluszem*, Les Angles 1930, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, nr inw. Mp2141.

⁶⁹ Trasa *Sentier des Peintres* [Szlak Malarzy] w Les Angles została zainaugurowana jesienią 2004 r. Prezentuje twórczość 10 malarzy związanych z Les Angles, m.in. dzieła André Deraina.

⁷⁰ Oba fragmenty pochodzą z listu Doroty Berlinerblau-Seydenman do Cybisów, 19 lipca 1935 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10468, T. 26, k. 72.

⁷¹ Kartka pocztowa do matki, Marsylia, 25 października 1937 r.,

Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10481, T. 1, k. 63.

⁷² W *Księdze gości* wystawionej w Orcel czytamy wpis Rudzkiej z 23 maja 1978 r.: „Spotkanie po latach jest dla mnie wzruszeniem”. Wizyta Rudzkiej była być może odpowiedzią na list, jaki Zawadowski przesłał artystce po obejrzeniu reprodukcji jej obrazów: „jestem zachwycony pięknem tak wysoko postawionego malarstwa, z którego tyle życia uderza”, 7 kwietnia 1977 r., Biblioteka PAN i PAU, Kraków, Zbiory Specjalne, rkps 10475, T. 33, k. 24. H. Rudzka, *Pejzaż z Aix*, 1979, akryl, płótno, prywatne zbiory artystki.

Odkrywanie krajobrazów francuskiego południa należało w okresie działalności grupy kapistów do potrzebnych dla rozwoju malarza doświadczeń, dziś wiemy, że miało istotne znaczenie dla sztuki polskiej XX wieku, zwłaszcza dla nurtu kolorystycznego. Pamiętać jednak należy, że stanowiło ono również bardzo indywidualną próbę zmierzenia się z nową rzeczywistością. Południe ma przecież różne oblicza. Jakość i charakter

światła zmieniają się w zależności od miejsca – inaczej odczuwa się je w okolicach Marsylii, inaczej w Cagnes, Avinionie czy w Collioure. Specyfika miejsca może naprowadzać artystę zarówno na problemy formy, jak i koloru. Stąd istotna w artystycznych podróżach po tym regionie wydaje się świadomość celu. Odkrywanie południa prowadziło artystę ku dojrzałości środków wyrazu, a więc w efekcie objawiało mu samego siebie.

Discovering South French Landscapes – Kapists’ Art Travels in the Light of Research, Documents and Photographs

In September 1924 a group of young artists – students of the Fine Art Academy in Kraków – went to Paris to continue their artistic education there. The group established the Paris Committee (Komitet Paryski, abbreviated to “K.P.”, hence the name of the group – kapists) whose members represented a whole range of creative temperaments. Kapists came to Paris to gain artistic experience and complete their formal artistic education through the direct contact with the great tradition of French painting. They were yet another group of artists who became fascinated by French art through the influence of their teacher, artist Józef Pankiewicz. Already in the first months of their French escapade, kapists formed several smaller groups and went to different locations scattered along the French Mediterranean coast to live the new, invigorating experience that the artistic dialogue with the nature of south France was. Kapists’ sojourn in Paris is well documented, while the history of their stay in south France is far less researched. The article attempts to present the genesis, programme and atmosphere of kapists’ plein-air sessions in the south of France which took place in 1925 and 1926. By combining the content of Hanna Rudzka-Cybis’s letters to her mother and the photographs taken during the two plein-air sessions from the collection of the Historical Museum of the City of Kraków it was possible to partially reconstruct the course of these art travels which should not be regarded as a separate artistic phenomenon, but, rather, as part of a wider current in 20th century art

associated with the artistic experiments of French avant-garde artists.

Unfortunately, research has revealed that very few of kapists’ works painted during their plein-air sessions in south France have been preserved. Kapists’ art created at La Ciotat is represented by the few surviving paintings created by Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybis, and particularly by Artur Nacht whose works are deposited at the National Museum in Poznań. Collioure attracted many artists in the interwar period as a privileged centre of creative work associated mainly with the origins of fauvism. In the 1920s it was also visited by Polish artists representing various groups and circles, including the students of Józef Pankiewicz – Jan Wacław Zawadowski, Jan Rubczak, Szymon Mondszejn, painters Nina Aleksandrowicz, Helena Kwiatkowska and Mela Muter, Roman Kramsztyk (representative of the Warsaw art milieu), and kapists’ friend Tytus Czyżewski. The plein-air sessions of Jan Cybis and his wife Hanna Rudzka-Cybis at Collioure in 1926 were also part of the wider phenomenon that the artistic fascination inspired by that small French town was at that time. In the period when the kapists’ group was most active, discovering the south constituted one of the most vital, formative experiences, inevitable for the young painters’ artistic growth. Today we know that the south French adventures had a massive impact on Polish 20th century art, especially on the colourist movement.