

KATARZYNA URBAŃSKA  
[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0008-6867-4606](https://orcid.org/0009-0008-6867-4606)  
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

*MŁODA POLKA* I ANDRÉ FOUGERON  
W OPOWIADANIU KRYTYCZKI SZTUKI EWY GARZTECKIEJ.  
LITERACKI PORTRET MALARZA  
MIĘDZY RZECZYWISTOŚCIĄ A FIKCJĄ

**Słowa kluczowe:** Ewa Garztecka, André Fougeron, realizm socjalistyczny, powojenne malarstwo francuskie, krytyka artystyczna, wystawa *Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi*, Arsenal 1955, fikcja literacka w historii sztuki, sztuka zaangażowana, recepcja artysty, polityka kulturalna PRL

**Keywords:** Ewa Garztecka, André Fougeron, Socialist Realism, post-war French painting, art criticism, exhibition *Against War – Against Fascism*, Arsenal 1955, literary fiction in art history, socially engaged art, artist's reception, cultural policy in the People's Republic of Poland

**Abstrakt:** Artykuł analizuje opowiadanie *Realizm* Ewy Garzteckiej jako literacki portret francuskiego malarza André Fougersona, ukrytego pod fikcyjnym nazwiskiem Michel Hussenet. Tekst ukazuje, jak Garztecka, wykorzystując konwencję fikcji literackiej, zakamuflowała autobiograficzne doświadczenia i osobistą relację z artystą, z którym zetknęła się w środowisku włoskiej lewicowej bohemy artystycznej lat 40. XX w. Szczegółowa analiza ujawnia paralelę między biografią Fougersona a losami postaci Husseneta, a także pozwala na identyfikację prawdziwego obrazu *Młoda Polka* jako kluczowego punktu odniesienia w opowiadaniu. Artykuł rekonstruuje kontekst polityczny i artystyczny, w jakim powstawały zarówno proza Garzteckiej, jak i twórczość Fougersona, wskazując na napięcia między ideologicznymi wymogami realizmu socjalistycznego a osobistymi i estetycznymi poszukiwaniami twórców. Zacieranie granic między rzeczywistością a fikcją staje się tu narzędziem subtelnej krytyki systemu oraz próbą zachowania pamięci o przemilczanej historii.

**Abstract:** The article examines Ewa Garztecka's short story *Realism* as a literary portrayal of the French painter André Fougeron, concealed under the fictional name Michel Hussenet. Through the lens of literary fiction, Garztecka encodes autobiographical experiences and a personal relationship with the artist, whom she encountered within the leftist Italian art milieu of the 1940s. A detailed analysis reveals parallels between Fougeron's biography and Hussenet's character, identifying the real painting *The Young Polish Woman* as a pivotal reference in the narrative. The study reconstructs the political and artistic contexts surrounding both Garztecka's prose and Fougeron's oeuvre, highlighting tensions between the ideological demands of socialist realism and the artists' personal and aesthetic pursuits. The deliberate blurring of boundaries between reality and fiction serves as a subtle form of political critique and a means of preserving the memory of a marginalized history.

„Największy kłopot miał z rękami,  
które były szczupłe, o długich i nerwowych palcach.  
W końcu zamiast rąk modelki namalował ręce Annette,  
autentycznie czerwone, zgrubiałe”<sup>1</sup>.

Przywołany cytat pochodzi z opowiadania *Realizm*, które krytyczka sztuki Ewa Garztecka (1920–2007) opublikowała w tygodniku „Po Prostu” w 1955 r. Opisała w nim fikcyjną postać francuskiego malarza Michela Husseneta, reprezentanta powojennego realizmu, którego narratorka opowiadania poznała podczas pobytu we Włoszech. W toku narracji poznajemy związki artysty z Komunistyczną Partią Francji, jego robotnicze pochodzenie i walkę o realizm socjalistyczny w sztuce. Podczas pobytu w pracowni artysty, narratorka zwraca uwagę na jeden z jego olejnych obrazów: *Portret młodej robotnicy*, przedstawiający kobietę na tle ceglanego muru, ubraną w zielony sweter i brązową spódnicę, a w rękach trzymającą pusty, wiklinowy koszyk. Dowiadujemy się, że Hussenet nie namalował prawdziwej robotnicy, ponieważ wiązałoby się to z koniecznością zapłacenia jej za pozowanie. W zamian do portretu zgodziła się pozować „rasowa inteligentka”. Jednak miała ona jedną „niedoskonałość” – zbyt delikatne dłonie, które nie oddawałyby odpowiednio ciężkiej, fizycznej pracy robotnicy. Z tego powodu artysta postanowił zastąpić dłonie modelki realistycznym przedstawieniem dłoni swojej żony Annette, które wydawały mu się bardziej autentyczne i adekwatne do przekazu obrazu. „Rasowa inteligentka” nie tylko wyświadczyła artyście przysługę, ale także stworzyła dobrą atmosferę podczas pracy. Wierzyła w Husseneta bezgranicznie<sup>2</sup>.

Postać malarza jest wymyślona, ale sama historia prawdziwa. Obraz istnieje naprawdę, obecnie jest przechowywany we Francji w archiwum miejskim gminy Aubervilliers, nosi tytuł *Młoda Polka* i namalował go 1948 r. André Fougeron (1913–1998), a „rasowa inteligentka” to sama autorka opowiadania – Ewa Garztecka (il. 1)<sup>3</sup>.

## POCZĄTEK

Garztecka poznała Fougersona najprawdopodobniej w 1947 r., podczas swojego półtorarocznego pobytu w Rzymie, gdzie była pracownikiem administracyjnym polskiej ambasady. Jej związki z Ministerstwem Spraw Zagranicznych rozpoczęły się w sierpniu 1945 r., kiedy zgłosiła się do Wydziału Brytyjskiego w Departamencie Politycznym MSZ<sup>4</sup>. Było to zaledwie trzy miesiące po zakończeniu II wojny światowej. W wywiadzie telewizyjnym udzielonym w 1997 r. powody swojej decyzji skwitowała krótko: „chciałam podróżować”<sup>5</sup>. Niewątpliwie miała ku temu predyspozycje, znała języki obce – polski, niemiecki, francuski, włoski i angielski. Pochodziła z dobrego domu, miała ogładę i prezencję. Wszystkie te cechy były niewątpliwie pożądane w dyplomacji. Pracę dostała. Do Rzymu przyjechała już w 1946 r. razem z mężem Juliuszem Garzteckim, byłym oficerem AK, który wówczas współpracował z Głównym Zarządem Politycznym Wojska Polskiego i był przypisany do oddziału Polskiej Misji Wojskowej działającej w tamtym regionie. W ambasadzie pełniła funkcję zastępczyni kierownika kancelarii. Wejście do struktur partyjnych prawdopodobnie nie byłoby możliwe, gdyby nie fakt, że w czasie wojny w Warszawie Garztecka wstąpiła najpierw do Związku Syndykalistów Polskich (ZSP), a następnie do Polskiej Partii Robotniczej (PPR).

Syndykaliści byli organizacją cywilno-wojskową, formacją lewicową, skupioną głównie na ideach równościowych, likwidacji podziałów klasowych oraz wspieraniu interesów mas robotniczo-chłopskich i inteligencji pracującej<sup>6</sup>. W wywiadzie z 1997 r. Garztecka uzasadniała swój wybór tym, że w trakcie wojny zrozumiała, iż dawniej istniejący porządek już nigdy nie powróci. Nie mogła zaakceptować nie-

<sup>1</sup> E. Garztecka, *Realizm*, „Po Prostu”, 1955, 32 (341), [b.n.s.].

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Tekst powstał na podstawie zachowanego archiwum Ewy Garzteckiej, które jest rozproszone w kilku miejscach: w Bibliotece Narodowej (rkps akc. 16726, 17359, 16715/1, 15464, 15524), w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN oraz w prywatnym archiwum syna Marka Garzteckiego.

<sup>4</sup> Gdzie pracowała m.in. przy redagowaniu not dyplomatycznych w językach francuskim, włoskim i angielskim.

<sup>5</sup> Wywiad z Ewą Garztecką przeprowadziła Justyna Sobolewska 21 maja 1997 r. dla Shoah Visual History Foundation. Nagranie pochodzi z archiwum Marka Garzteckiego.

<sup>6</sup> G. Zackiewicz, *Prasa Związku Syndykalistów Polskich w latach II wojny światowej*, [https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/8552/1/G\\_Zackiewicz\\_Prasa\\_Zwiazku\\_Syndykalistow\\_Polskich.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/8552/1/G_Zackiewicz_Prasa_Zwiazku_Syndykalistow_Polskich.pdf) (dostęp: 4 VII 2023).



1. A. Fougeron, *Młoda Polka*, olej, płótno 1948, fot. dzięki uprzejmości Archiwum Miejskiego w Aubervilliers

równości społecznych, których była świadkiem przed wojną. Urodziła się w 1920 r., ojciec, Willy Rohr, miał majątek w Golinie Wielkiej (woj. wielkopolskie)<sup>7</sup>. Rohrowie, określający się jako obywatele polscy narodowości niemieckiej, byli Żydami, ale nieortodoksyjnymi<sup>8</sup>. Ojciec wykazywał bardzo liberalne poglądy i manifestował dużą niechęć do tradycji. Zarówno dla niego, jak i dla matki Herty Rohr ważne było nie tylko dobre prowadzenie majątku, ale także rozwijanie intelektualnych pasji i nawiązywanie kontaktów z ciekawymi ludźmi. W okresie letnim w Golinie wielokrotnie pojawiali się intelektualiści, muzycy, literaci oraz artyści, którzy byli w stanie zaoferować interesujące rozmowy na odpowiednim poziomie. Rodzina kolekcjonowała obrazy, a w okazałym pałacu znajdowała się nie tylko sala balowa, ale także imponujących rozmiarów biblioteka oraz dwa fortepiany koncertowe marki Bechstein. Wydaje się, że charakterystyka rodziców jednej z bohaterek książki Joanny Wiszniewicz *Życie przecięte. Opowieści pokolenia Marca* dosyć dobrze ilustruje pokolenie przedwojennych Żydów i ich stosunek do świata: „Żydowscy [...]. Specyficzny typ ludzi. Otwarci na świat, na nowinki, znający języki, traktujący kulturę tak, jakby nie miała granic. Jakby mieli poczucie, że mogą być obywatelami w różnych krajach, w każdym miejscu. To nie był chyba kosmopolityzm. Ale na pewno jakiś brak zakorzenienia. Poczucie braku osadzenia w tradycyjnej polskiej kulturze”<sup>9</sup>. Można przypuszczać, że u Garzteckiej te emocje i brak poczucia przynależności wpłynęły na przyjęcie w 1937 r. chrztu i przejście na wiarę katolicką. W pamiętnikach pisała, że ta potrzeba wynikała z chęci poznania kraju i kultury, do którego, jak pisała, hitlerowcy odmawiali jej przynależności narodowej. Długo jednak w swojej fascynacji nie pozostała. Dosyć szybko rozczarowała ją postawa moralna księży i żałowała tej decyzji.

<sup>7</sup> Majątek w 1926 r. liczył 1188 hektarów. W tym późnoklasycystycznym pałacu w 1951 r. mieściła się filia Zespołu Szkół Rolniczych. W 1999 r. nieruchomości stała się własnością Skarbu Państwa. Od 2005 r. była w rękach samorządu powiatowego, który wykorzystywał ją na działalność szkoły rolniczej. W 2019 r. pałac został zwrócony prawowitemu właścicielowi Markowi Garzteckiemu. Budynek obecnie stoi pusty.

<sup>8</sup> Pełne nazwisko Ewy Garzteckiej brzmiało Ewa Wilczur-Garztecka – nazwisko to przyjęła po swoim mężu, Juliuszu Wilczurze-Garzteckim. W prasie zazwyczaj publikowała pod nazwiskiem „Garztecka”, jednak kilka tekstów z 1955 r. sygnowała jako „Ewa Wilczur”. Podpisem tym opatrzone zostały m.in. omawiany tekst krytyczny *Czy protest się udał* oraz opowiadanie *Realizm*, opublikowane na łamach tygodnika studenckiego „Po Prostu”.

<sup>9</sup> J. Wiszniewicz, *Życie przecięte. Opowieść pokolenia Marca*, Wołowiec 2009, s. 53–54.

Rodzina Rohrów rozmawiała w języku niemieckim, jedynie Ewa nauczyła się mówić i pisać po polsku. Ojciec prowadził gospodarstwo wyjątkowo dobrze, nigdy nie zalegał z płatnościami dla swoich pracowników. Niemniej Garztecka wspominała, że nie mogła długo zrozumieć i zaakceptować sytuacji jak ta, gdy jedna z jej ciotek zachorowała i sprowadzono do niej najlepszych lekarzy, gdy tymczasem w czasie choroby jej stangreta tego nie zrobiono, umierał w ciasnej izbie, wśród swojej dwunastoosobowej rodziny<sup>10</sup>. Mimo wyczulenia na krzywdę i niesprawiedliwość, przed wybuchem wojny Garztecka nie sympatyzowała z żadnym lewicowym ruchem. Prawdopodobnie wynikało to z jej młodego wieku, była jeszcze nastolatką<sup>11</sup>. Sytuacja zmieniła się podczas wojny, gdy weszła w struktury syndykalistów, w których pełniła funkcję łączniczki i kolportowała podziemną prasę. Można podejrzewać, że wyjątkowo istotny był dla niej radykalny stosunek ugrupowania względem liberalizmu, utożsamiający go z „demoralizacją, niszczeniem życia wspólnotowego i płytkim hedonizmem”<sup>12</sup>.

Syndykaliści początkowo głosili hasła antyfaszystowskie, a także uczulali, by nie ufać komunistom. Jednak koło roku 1943 sytuacja zaczęła się zmieniać. Sowiecki wywiad werbował coraz więcej ludzi, tworząc stopniowo sieć agenturalno-informacyjną. Infiltrowano kolejnych działaczy w szeregach ZSP, a także wielu z nich przechodziło do PPR, co również miało miejsce w przypadku Garzteckiej<sup>13</sup>. Ten ruch umożliwił jej po wojnie szybkie wejście w struktury partyjne, a to zaowocowało możliwością rozpoczęcia pracy w MSZ i w konsekwencji wyjazdem do Włoch. Powody zaangażowania Garzteckiej nie są nam znane. Być może decyzja o wstąpieniu do partii była podyktowana sympatią do władzy ludowej i poczuciem wyobcowania z polskiego społeczeństwa. Niewątpliwie nie bez znaczenia była propaganda, którą PPR uprawiała względem Żydów, deklarując, że jakiegokolwiek przejawy antysemityzmu będą tępione i traktowane jako kontynuacja ideologii nazistowskich Niemiec odpowiedzialnych za Holocaust i zbrodnie przeciwko ludzkości. Garztecka w czasie wojny doświadczyła dwóch bolesnych strat – utraciła ojca oraz ukochaną siostrę Ilse.

Syn Marek Garztecki wspominał, że nawet wiele lat po wojnie jego matka składała kwiaty pod pomnikiem żołnierzy radzieckich w rocznicę wyzwolenia. W listach do męża w 1948 r. składała jasne deklaracje: „z całego serca, chcę, żeby ludziom było dobrze i nie śmieć się – to jest moja racja wewnętrzna, dlatego jestem komunistką”<sup>14</sup>. Dla władzy była cennym nabytkiem ze względu na poziom wykształcenia i umiejętności językowe. Należy pamiętać, że bezpośrednio po wojnie brakowało kandydatów na stanowiska dyplomatyczne i wyższe urzędnicze, między innymi z powodu wymordowania polskiej inteligencji. Komunistyczne władze, tworząc struktury państwowe i gospodarcze, angażowały wszystkich chętnych do pracy na warunkach ustalonych przez reżim. Wśród osób, które skorzystały z tej możliwości, znaczącą grupę stanowili żydowscy inteligenci. Otrzymali oni dostęp do stanowisk w administracji centralnej i lokalnej, instytucjach naukowych i oświatowych, redakcjach prasowych i wydawniczych oraz w placówkach kulturalnych i artystycznych.

<sup>10</sup> Zob.: M. Hirszowicz, *Pułapki zaangażowania. Intelktualiści w służbie komunizmu*, Warszawa 2001, s. 167, gdzie Garztecka przywołuje dokładnie tę historię.

<sup>11</sup> Do szóstego roku życia edukacją Garzteckiej zajmowali się jej rodzice. Następnie sprowadzono dla niej nauczyciela ze szkoły w Bojanowie, który udzielał jej lekcji z zakresu szkoły podstawowej w języku niemieckim. W 1929 r. wyjechała do gimnazjum we Wrocławiu, gdzie kształciła się do 1933 r. Po dojściu Hitlera do władzy ojciec sprowadził ją z powrotem do Golicy, gdzie kontynuowała naukę pod okiem prywatnej nauczycielki, pani Julii Kan – Żydówki niemieckiego pochodzenia. W 1935 r. Garztecka wyjechała do Berlina, gdzie zamieszkała w domu byłego dyrektora gimnazjum. Tam przygotowywała się do matury i zdała egzamin, jednak w 1936 r. nie otrzymała świadectwa, a jedynie zaświadczenie o przerobionym materiale. Po powrocie do Polski zdała w Poznaniu dodatkowe egzaminy potwierdzające jej wiedzę z historii Polski i literatury. Po wojnie w dokumentach oraz życiorysie w rubryce „wykształcenie” wpisywała: średnie ukończone – gimnazjum ogólnokształcące, mimo że ostatecznie takich dokumentów nigdy nie otrzymała, źródło: Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej (dalej: AIPN), Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego w Warszawie 1945–1954, Garztecka Ewa. Dokumentacja aktowa sygn. IPN BU 0298/316; *ibidem*, Ministerstwo Spraw Wewnętrznych w Warszawie 1954–1990, Akta śledztwa w sprawie podejrzenia o działalność szpiegowską: Ewa Urszula Garztecka, sygn. IPN BU 01439/3.

<sup>12</sup> Zackiewicz, *op. cit.*, s. 156.

<sup>13</sup> Zapisła się do PPR w kwietniu 1946 r., Archiwum Ewy. Garzteckiej, z korespondencji z sekretarzem komórki PPR w Paryżu, 11 VIII 1948.

<sup>14</sup> *Ibidem*, Korespondencja z Juliuszem Garzteckim, 14 X 1948, [luźne kartki, b.n.s.].

## WŁOSKIE WAKACJE

Między rokiem 1945 a 1947 Garztecka nie współpracowała jeszcze z żadnym pismem i nie zajmowała się krytyką artystyczną. Dopiero po tym, jak poznała bliżej środowisko artystyczne we Włoszech, zdecydowała się – za namową Jana Brzechwy i Ksawerego Pruszyńskiego<sup>15</sup> – opublikować dwa wywiady: pierwszy z André Fougeronem, wydrukowany we wrześniu 1947 r. w „Nowinach Literackich”<sup>16</sup>, a drugi z Renato Guttusem w tygodniku „Po Prostu” (il. 2). Jak sama wspominała, do środowiska artystycznego została wprowadzona przez reżysera Basilia Franchinę – asystenta Roberta Rosselliniego – oraz Antonia del Guercio, włoskiego krytyka i historyka sztuki. Najprawdopodobniej poznała ich na jednym z przyjęć organizowanych w Ambasadzie Polskiej. Było to możliwe zapewne dzięki wysokiej pozycji męża, który pełnił funkcję attaché wojskowego. Potem przyszła kolej na rzeźbiarza Nina Franchinę (1912–1939), malarzy: Antonia Corpore (1909–2004), Giulia Turcata (1912–1995), rzeźbiarza Pietra Consagrę (1920–2005) i innych artystów. Grupa ta pełniła funkcję opiekunów, którzy wprowadzili ją w środowisko nie tylko malarzy, ale także najważniejszych włoskich pisarzy i intelektualistów. Ilustracją tych artystycznych kontaktów są zdjęcia z lata 1947 r., na których Garztecka pije kawę w towarzystwie malarza Enrica Prampoliniego. Siedzą razem przy małym stoliku (il. 3). To ujęcie pary zostało uwiecznione przez wybitnego włoskiego pisarza Alberta Moravię. Na kolejnych fotografiach wykonanych przez samą Garztecką widzimy, jak Moravia i Prampolini prowadzą rozmowę przy tymże stoliku<sup>17</sup>.

Dla Garzteckiej włoskie lewicujące środowisko artystyczne stanowiło wręcz idealny wybór towarzyski. Większość twórców, których poznała, była członkami lub sympatykami Włoskiej Partii Komunistycznej. Musiała być zatem świadkiem żarliwych dyskusji i sporów dotyczących marksistowskiej wizji kultury, a także pytań związanych ze sztuką i sposobem jej uprawiania w okresie powojennym.

Rozmowy z artystami odbywały się w małej trattorii „Il re degli amici”, ale także w pracowni malarza Renato Guttusa – przez którego najprawdopodobniej Garztecka poznała Alberta Moravię. Centrum rzymskiej bohemy była wówczas pracownia w domu rodziny Franchina, wtulonego w zbocze góry Pincio, nad ulicą Margutta. Żyli oni głównie ze sprzedaży obrazów futurysty Gina Severiniego. Garztecka wspominała, że w ich domu koczowało się na dużym tapczanie – był to jedyny mebel w pracowni, do dyspozycji była jeszcze ciasna kuchenka. Warunki lokalowe były trudne. Tacy artyści jak Giulio Turcato czy Pietro Consagra mieszkali w pracowniach przypominających szopy, żyli w biedzie, całkowicie pochłonięci formułowaniem nowych podstaw ideologicznych dla włoskiej sztuki. Z kolei w domu Garzteckiej pojawiali się artyści związani z grupą Arte sociale, nazywający siebie formalistami i marksistami. Tworzyły się układy, sojusze, wzajemne koterie, a wszystko to w atmosferze budowania nowej komunistycznej rzeczywistości (il. 4).

W 1947 r. w to środowisko wkracza artysta André Fougeron, który po otrzymaniu Prix National od rządu francuskiego przyjechał do Rzymu. Jest rozpoznawalny, sławny i ma renomę prawdziwego walczącego malarza komunisty. Wtedy też poznaje Garztecką, chociaż okoliczności ich spotkania nie są znane. Najprawdopodobniej doszło do niego podczas jednego ze spotkań we włoskiej trattorii. Bardzo szybko znaleźli wspólny język (il. 5). Prowadzili niekończące się dyskusje na temat potrzeby realizmu w sztuce. To wtedy, na przełomie kwietnia i maja 1947 r., powstały rysunkowe portrety Garzteckiej. Istnieją trzy praktycznie identyczne w ujęciu modelki wersje – jeden jest wykonany węglem, dwa pozostałe tuszem. Przedstawiają popiersie młodej kobiety z charakterystycznymi długimi, gęstymi, czarnymi włosami, spiętymi u góry według mody lat 40. (il. 6 i 7). Istnieją również zdjęcia Garzteckiej z tamtego okresu, na których ma identyczną fryzurę. Jeden z portretów został opublikowany w 1955 r. w „Sztandarze Młodych” z dopiskiem *Portret młodej Polki*<sup>18</sup>. Drugi znalazł się na plakacie i okładce zaproszenia na wystawę prezentującą kolekcję sztuki Garzteckiej w 1961 r.<sup>19</sup> Ponadto w jej domu pozostały jeszcze dwa inne portretowe wizerunki wykonane przez Fougerona tuszem. Są znacznie bardziej szkicowe, linearne, pozbawione podkreślenia głębokiej czerni

<sup>15</sup> *Kolekcja Ewy Garzteckiej. Wystawa w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, grudzień 1972 – styczeń 1973*, [katalog wystawy], Wrocław 1972, s. 12.

<sup>16</sup> E. Garztecka, *Wywiad z André Fougeronem*, „Nowiny Literackie”, 1947, 28, s. 3.

<sup>17</sup> W zbiorach specjalnych Instytutu Sztuki PAN, gdzie znajduje się archiwum Garzteckiej, zachowało się pięć fotografii przedstawiających rozmowę przy stoliku między Moravią, Prampolinim i Garztecką. Zdjęcia są podpisane miejscem i datą wykonania: „Capri 1947”. Ponieważ przy stoliku nie było nikogo poza wymienioną trójką, można przypuszczać, że to oni nawzajem robili sobie fotografie.

<sup>18</sup> „Sztandar Młodych”, 1955, 156 (1606), [b.n.s.].

<sup>19</sup> Treść zaproszenia: Salon „Współczesności” zaprasza na otwarcie wystawy malarstwa i grafiki „Bum-Bum” które odbędzie się w dniu 7 lipca 1961 godz. 18:00 Królewska 5 Foyer Teatru Żydowskiego, Archiwum Ewy Garzteckiej w prywatnym archiwum Marka Garzteckiego.



2. Od lewej: André Fougeron, Ewa Garztecka, Renato Guttuso, 1947, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN

włosów. Relacja z Fougeronem była na tyle intensywna, że oboje pisali do siebie listy przez kolejne kilkanaście lat. Czas spędzony w Rzymie musiał mieć dla nich szczególny wymiar. Fougeron sporządził jeszcze jeden rysunek tuszem przedstawiający młodą kobietę odpoczywającą na łódce. Kobieta jest narysowana bardzo schematycznie, ale jej wijące się włosy nie pozostawiają złudzeń, że jest to Garztecka.



3. Od prawej: Ewa Garztecka i Enrico Prampolini przy stoliku podczas włoskich wakacji, fot. A. Moravia, 1947, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN

W zachowanych notatkach i pamiętnikach Ewa Garztecka wielokrotnie relacjonowała wyjazd do Włoch. Wakacje, odpoczynek, morska woda i owoce były przez nią opisywane jako symbol dobrobytu, spokoju, prawdziwego rajy i szczęścia (il. 8). Ten szczególny, hedonistyczny stosunek do życia objawiał się między innymi w skrupulatnym zapisywaniu, ile i jakie owoce jadła konkretnego dnia, a także zbieraniu etykietek ulubionych win czy wizytówek restauracji. W zachowanym zeszycie z 1947 r. zatytułowanym odręcznym pismem „Kronika towarzyska”, Garztecka wymienia z dokładnością co do dat dziennych gdzie i u kogo była na obiedzie. Zapisywała również szczegółowo menu podawane podczas spotkań w jej mieszkaniu. I tak w sierpniu '47 na kolacji, na której był obecny Fougeron, podano jajka na twardo, wędlinę, pieczeń cielęcą, mizerię, kartofle, zieloną sałatkę, dmuchany ryż z konfiturami, owoce i kawę. Wszystko to działo się dwa lata po zakończeniu wojny i niewątpliwie było mniej lub bardziej uświadomionym odreagowaniem przeżytej traumy<sup>20</sup>.

„Włoskie wakacje” skończyły się niespodziewanie szybko. W 1947 r. Juliusz Garztecki został przeniesiony na stanowisko wicekonsula, a następnie attaché społecznego do ambasady w Paryżu. Nastąpiło to po tym, jak został zdekonspirowany w związku ze swoją współpracą z Departamentem VII Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego (MBP), gdzie zajmował się rozpracowywaniem środowisk wywiadowczych 2 Korpusu Polskiego pod dowództwem gen. Władysława Andersa. Atmosfera Paryża paradoksalnie nie sprzyjała Garzteckiej. Relacje towarzyskie nie miały już takiego intensywnego charakteru jak we Włoszech. Nie było wokół kręgu zaprzyjaźnionych artystów, nie spotykała się w kawiarni i nie toczyła zażartych ideowo sporów. Natomiast często chodziła do muzeów. Sama pisała, że w zasadzie jej kontakt ze sztuką współczesną urwał się na pewien czas. Utrzymywała relacje jedynie z Fougeronem i artystą malarzem Tomaszem Glebem<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Garztecka przez całą wojnę mieszkała w Warszawie, a od 1942 r. ukrywała się pod fałszywym nazwiskiem Ewa Kozierowska.

<sup>21</sup> Tomasz Gleb (ur. 1912 w Żelowie, zm. 1991 w Angers) – francuski malarz, pochodzący z rodziny polskich Żydów. Sylwetkę tego mało znanego w Polsce artysty kreśli Szymon Piotr Kubiak w książce *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana*, Szczecin 2016, s. 105.



4. Włoska trattoria „Il re degli amici” (trzecia od prawej Ewa Garztecka), Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN

Wówczas powstała jeszcze jedna praca Fougerona, zrealizowana jesienią 1948 r. Był to wspomniany wyżej obraz olejny na dużym płótnie (142,5 x 95 cm), sygnowany w prawym dolnym rogu jako *La jeune Polonaise* (*Młoda Polka*). Na obrazie ukazana jest Garztecka, której oczy mają jasne tęczy, niemal identyczne jak te na rysunkach węgłem z 1947 r.

Obraz utrzymany jest w estetyce realizmu socjalistycznego i przedstawia Garztecką jako silną i zdrową młodą kobietę, pozującą na tle muru, który może symbolizować proletariackie pochodzenie protagonistki. Jednocześnie mur można interpretować jako znak budowy nowego i lepszego świata, jako wizję powojennej odbudowy. Fougeron był komunistą i głęboko wierzył, że za pomocą konkretnych propagandowych przekazów w sztuce uda mu się wzbudzić w masach wiarę, że po wojnie nadchodzi prawdziwy postęp. Obraz *La jeune Polonaise* był z pewnością jednym z takich przekazów, ukazując Garztecką jako symbol siły i zdrowia, których potrzebowało powojenne społeczeństwo. Można jednak odnieść przeciwne wrażenie – w obrazie wyczuwalny jest nastrój wyobcowania, wręcz zamknięcia, na twarzy modelki rysuje się rodzaj rezygnacji. Nie jest to wizerunek optymistyczny.



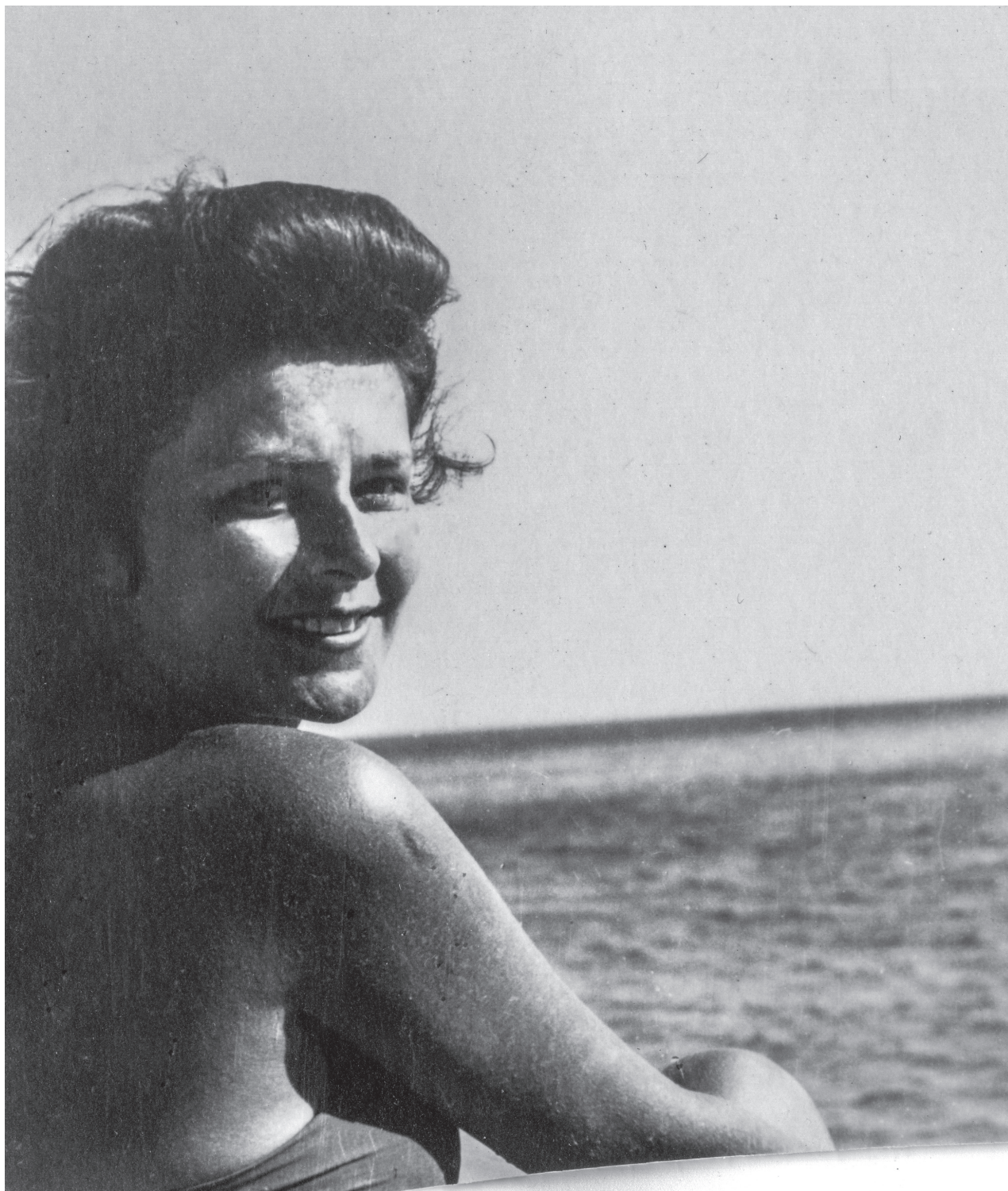
5. André Fougeron i Ewa Garztecka, 1947, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN



6. Antonio Carpora i Ewa Garztecka, 1947, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN



7. Rysunek tuszem A. Fougerona, Ewa Garztecka 1947, fot. M. Garztecki, zbiory własne



8. Ewa Garztecka podczas włoskich wakacji, 1947, fot. J. Garztecki, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN

Obraz został pokazany na przełomie listopada i grudnia w 1948 r. na wystawie *Współcześni malarze francuscy* podczas Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju (25–28 VIII 1948) we Wrocławiu w gmachu Uniwersytetu. Garztecka pełniła na Kongresie rolę kierownika administracyjnego w Departamencie Prasy i Informacji UNESCO, gdzie zorganizowała i kierowała fotoserwisem<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Protokoły przejęcia obiektów oraz korespondencja Muzeum Narodowego w Warszawie z Ministerstwem Kultury i Sztuki dotycząca przygotowań do tej ekspozycji. Wśród tych dokumentów widnieje informacja, że obraz Fougerona *La belle polonaise* (pisownia

## PORTRET POLKI W CIENIU FESTIWALU

Okres paryski trwał jeszcze krócej niż pobyt we Włoszech. W 1949 r. Juliusz Garztecki został aresztowany i osadzony w więzieniu na Mokotowie. W tym samym roku na Rakowiecką trafiła również Ewa, gdzie była przetrzymywana przez trzy lata. Jedyne syn Garzteckich – Marek wspominał, jak matka opowiadała, że podczas przesłuchań celowo umieszczono ich w celach obok, aby przez jej cierpienie szybciej zmusić Juliusza do składania zeznań. Po wyjściu z więzienia w 1952 r. Garztecka podjęła pracę w Centralnym Zarządzie Przedsiębiorstw Usługowych „Orbis”, gdzie zajmowała się „referatem współzawodnictwa pracy”<sup>23</sup>. W 1953 r. przeniosła się do Oddziału Obsługi Turystycznej Przedsiębiorstwa Podróży i Turystyki „Orbis” w Warszawie, gdzie, jak pisała w pamiętnikach, zajmowała się wyłącznie organizowaniem wycieczek krajowych dla spółdzielni pracy, a także dorywczo tłumaczeniami. Powrót do środowisk związanych z kulturą zajął jej trochę czasu, dopiero w 1955 r. zaczęła ponownie pojawiać się w środowiskach związanych ze sztuką. Poznała między innymi dziennikarza Ryszarda Korna z pisma „Nowa Wieś”. Stopniowo krąg nowych znajomości powiększył się o Krystynę Arciuch, Jana Józefa Lipskiego, Bożenę Kowalską, Andrzeja Lama, Irenę Huml. Świadectwem tej zwiększonej aktywności było także powołanie, wspólnie z mężem, słynnego Klubu Krzywego Koła, który początkowo, w 1955 r., działał w ich niewielkim mieszkaniu, a potem został przeniesiony na Rynek Starego Miasta.

Osiem lat po wydarzeniach związanych z „włoskimi wakacjami” i po trzyletnim pobycie w więzieniu Garztecka zdecydowała się opublikować zdjęcie jednej z prac André Fougerona. W numerze z 1 lipca 1955 r. w „Sztandarze Młodych”, obok artykułu *O kulturze bratniego narodu francuskiego* autorstwa Ryszarda Michalskiego oraz zdjęcia pracy Pabla Picassa, pojawił się wspomniany rysunek tuszem Fougerona *Portret młodej Polki z 1947 r.* Nie został opatrzony żadnym komentarzem ani wskazaniem, kogo przedstawia. Nazwisko Garzteckiej również nie pojawiło się w tym numerze gazety. Towarzyszący rysunkowi tekst Michalskiego skupiał się głównie na krytyce burżuazji oraz na wskazaniu, że w kulturze francuskiego narodu można dostrzec autentyczne zaangażowanie w komunizm. Brak wzmianki o Garzteckiej w tym kontekście mógł wynikać z jej wcześniejszej działalności politycznej i pobytu w więzieniu.

Kilka tygodni później, w dniach od 31 lipca do 14 sierpnia 1955 r. w Warszawie odbywał się słynny V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów, w którym Garztecka brała udział, pełniąc rolę tłumaczki w redakcji Biuletynu Festiwalowego wydawanego w czterech językach. W pamiętnikach wspominała o wyjątkowości tego wydarzenia, podniosłej atmosferze i jego prawdziwym międzynarodowym charakterze. „W 1955 r., my, to znaczy ludzie autentycznie zaangażowani w ideały lewicy, wierzyliśmy, że teraz zaistnieje możliwość realizacji założeń socjalizmu, że okres «błędów i wypaczeń» zostanie całkowicie i na zawsze przezwyciężony. Nastąpiła już pełna oficjalna rehabilitacja osób w okresie stalinowskim niesłusznie represjonowanych. Byłam wśród nich, tak jak wielu z moich przyjaciół i znajomych. Dla nas było to oczywistym potwierdzeniem realności naszych nadziei. Więc trzeba zakasać rękawy i nad tym pracować. Każdy w ramach swoich możliwości. Okazję do takiej działalności stwarzał np. V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów – wydarzenie przełomowe, dziś powszechnie – i intencjonalnie! – niedocenione. Bo to było pierwsze po wojnie otwarcie Polski na świat. Nie umiem i wątpię, czy ktokolwiek potrafiłaby oddać atmosferę tamtych dni. [...] Warszawa nagle stała się kolorowa od dekoracji od małych do gigantycznych nastawianych nawet na tle pozostałych z Powstania Warszawskiego ruin, a w czasie trwania Festiwalu, barwna od strojów narodowych i ludowych. Ludzie odnosili się do siebie wzajemnie z niespodzianą rozkwitłą życzliwością, nie tylko młodzież, lecz także dorośli”<sup>24</sup>. W jej ocenie festiwal objawił się jako wydarzenie spontaniczne, pełne radości i gloryfikacji życia, łączące pokolenia młodych i starych warszawiaków.

Na towarzyszących imprezie wystawach pojawiły się również prace prezentujące sztukę współczesną, oddalającą się już od założeń socrealizmu. Należała do nich słynna ekspozycja w warszawskim Arsenale *Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi*. Uznaje się, że to właśnie festiwal stał się zapowiedzią gomułkowskiej odwilży. Warto jednak podkreślić, że – w świetle współczesnych ustaleń badawczych – postulaty odejścia od dogmatów socrealizmu pojawiły się już wcześniej. Ich wyrazem była między innymi XI Sesja Rady Kul-

oryginalna), po przewiezieniu z Wrocławia został przeznaczony do zwrotu do Francji na prośbę Ambasady Francuskiej. Warto zaznaczyć, że katalog wrocławskiej wystawy nie zawiera wzmianki o tym dziele.

<sup>23</sup> Archiwum Ewy Garzteckiej, maszynopis [b.n.s.], w prywatnym archiwum Marka Garzteckiego.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 12–13.

tury i Sztuki, która odbyła się w 1954 r. W tym samym roku, w dniach 27–29 lutego, miała również miejsce IV Ogólnopolska Wystawa Plastyki, będąca istotnym świadectwem rosnącej swobody twórczej oraz stopniowego dystansowania się środowiska artystycznego od obowiązującej doktryny estetycznej<sup>25</sup>.

Jak zauważyła historyczka Krystyna Kersten – cytowana przez Annę Wierzbicką w pracy *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960* – „nikt nie odwołał nakazu uprawiania realizmu socjalistycznego, ale też z wolna nakazy te przestały obowiązywać, a władza daremnie usiłowała powstrzymać rodzący się bunt, poprzez rozszerzenie formuły realizmu, w którym miała się mieścić każda twórczość ideowo związana z budownictwem socjalistycznym”<sup>26</sup>.

Tydzień po zakończeniu festiwalu, 21 sierpnia 1955 r., w tygodniku „Nowa Kultura” opublikowany został słynny *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka – krytyczny tekst ukazujący trudną sytuację robotników w Nowej Hucie. W tym samym czasie pierwsze wyraźne głosy sprzeciwu wobec systemu zaczęły pojawiać się również na łamach tygodnika studenckiego „Po Prostu”, który otwarcie postulował konieczność reform politycznych i społecznych.

Festiwal zakończył się 14 sierpnia, a 9 października 1955 r. na łamach „Po Prostu” ukazały się dwa teksty poświęcone wystawie w Arsenale<sup>27</sup>: Andrzeja Osęki zatytułowany *Formalizm czy ideowość* oraz Ewy Garzteckiej *Czy protest się udał?* Tekst Osęki był wyraźnie krytyczny. Pisał, że artyści przez ostatnie pięć lat malowali w jedyny „uświęcony sposób”, narzucano im konkretny wzorzec estetyczny, co uniemożliwiło wyrażenie autentycznego i buntowniczego żywiołu w ich twórczości. Krytyk twierdził, że dominujący naturalizm zamknął im usta, choć przecież w sztuce istnieje wiele możliwości autorskiej interpretacji świata. Kontrowersyjnie pytał, dlaczego ludzie socjalizmu, którzy przecież powinni „rozumieć świat i człowieka lepiej, mądrzej, nowocześniej”, nadal posługują się malarzkim sposobem z XIX w. Oczekiwał od nich większej świadomości i otwartości wobec nowoczesnych wyzwań. Osęka wystawę ocenił jako ważną i przełomową, ponieważ po raz pierwszy wyraziła potrzebę poszukiwań nowej formy. Wystawa została przygotowana z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów przez Polski Komitet Organizacyjny tegoż festiwalu, Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Związek Polskich Artystów Plastyków<sup>28</sup>.

Tekst Garzteckiej był utrzymany w nieco innym tonie. W wystawie dostrzegła protest przeciwko „weryzmowi dokumentalnemu”, który określiła mianem socrealizmu, jednak nie był to dla niej główny punkt krytyki. Zachowała ostrożność w swoich sądach, koncentrując się głównie na potrzebie tworzenia malarstwa monumentalnego, które miało zdobić reprezentacyjne wnętrza ministerstw czy domów kultury oraz kształtować poczucie estetyki wśród szerokiego grona odbiorców. Surowo oceniła, że takich założeń w malarstwie prezentowanym w Arsenale było najmniej. „Młodzi plastycy swoimi pracami naprawdę zaprotestowali – tylko rzadko w sposób nowy i co najważniejsze, nie zawsze w sposób czysto malarzski”<sup>29</sup>. W jej ocenie protest miał charakter *stricte* intelektualny, ale nie przekładał się na formalne rozwiązania malarzkie. Główne zarzuty, które postawiła w tekście, dotyczyły zbyt ilustracyjnego charakteru obrazów, użycia mało rzetelnych środków malarzskich oraz żółto-zielonkawo-szarej kolorystyki, która nijak nie oddawała atmosfery tętniącej i kolorowej stolicy sprzed dwóch miesięcy podczas Festiwalu Młodzieży. W artykule Justyny Balisz-Schmelz „*Ewokują monstra rozkładu*”. *Ogólnopolska wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”*. W świetle „niemiecko-niemieckiego” sporu o ekspresjonizm, autorka, pisząc o wystawie w Arsenale, wskazała, że w tamtym czasie pojawiający się nurt ekspresjonizmu egzystencjalnego był w dużej mierze inspirowany twórczością takich artystów jak van Gogh, Picasso, Renato Guttuso i André Fougeron<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> Anna Wierzbicka wskazuje, że już nawet w 1952 r. na III Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki „pojawiły się prace odchodzące od schematycznego pojmowania realizmu socjalistycznego, bogate warsztatowo i różnorodne, świadczące o «objawach uzdrowienia». Wystawa ogólnopolska 1954 roku, w słusznej opinii krytyka, nie była więc przełomem lecz «rekonwalescencją», dalszym «uzdrowieniem» sztuki”, A. Wierzbicka, *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 8: *Rok 1954*, cz. I: *styczeń–czerwiec*, Warszawa 2021, s. 7.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>27</sup> Wystawa *Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi* odbyła się w warszawskim Arsenale przy ul. Długiej 52, w dniach 21 VII – 15 X, zob. A. Marciniowska, K.A. Kesling, A. Straszewska, *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 9: *Rok 1955*, cz. I: *styczeń–czerwiec*, Warszawa 2023, s. 9.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> E. Garztecka, *Czy protest się udał?*, „Po Prostu”, 1955, nr 32 (341), [b.n.s.].

<sup>30</sup> J. Balisz-Schmelz, „*Ewokują monstra rozkładu*”. *Ogólnopolska wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w świetle „niemiecko-niemieckiego” sporu o ekspresjonizm*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 16, 2018, [https://pau.krakow.pl/FHA/FHA\\_16\\_2018\\_s\\_121\\_133.pdf](https://pau.krakow.pl/FHA/FHA_16_2018_s_121_133.pdf) (dostęp: 12 IV 2024).

## HUSSENET JAK FOUGERON

W tym samym numerze „Po Prostu” Garztecka, oprócz tekstu krytycznego dotyczącego wystawy w Arsenaie, opublikowała opowiadanie *Realizm*, wspomniane na początku tego artykułu. Co ważne, tekstowi nie towarzyszyła żadna fotografia ani jakikolwiek komentarz. Opowiadanie zostało zaprezentowane jako czysta fikcja, o czym świadczył chociażby fakt, że opisywany w nim malarz o nazwisku Hussenet nigdy nie istniał. Jednak wczytując się w jego treść, można dostrzec pewne analogie pomiędzy życiorysem André Fougerona, jego prawdziwą znajomością z Garztecką, a stworzoną na potrzeby tekstu postacią narratorki i fikcyjnego malarza.

Przyjrzyjmy się, jak narratorka w opowiadaniu relacjonuje tę znajomość. Pisze, że poznała artystę w szczytowym momencie jego kariery, kiedy otrzymywał najważniejsze nagrody państwowe, a jego przyjazd do Włoch wywarł ogromny wpływ na tamtejszych artystów (przypomnę, że to właśnie we Włoszech Garztecka poznała Fougerona). Od tego momentu twórcy porzucili abstrakcjonizm i zaczęli malować à la Hussenet. Narratorka oceniła, że artysta wcale nie był przystojny: „Średniego wzrostu, krępy, ciemnowłosy, o dużym nosie i kanciastym podbródku, uosabiał niesłychaną siłę i witalność”<sup>31</sup>. Pochodził z ubogiej rodziny – matka była pomywaczką, a ojciec szoferem, czyli podobnie jak Fougeron, który również pochodził z rodziny robotniczej. Dalej czytamy o zaangażowaniu Husseneta w Komunistyczną Partię Francji jeszcze przed wybuchem II wojny światowej – podobnie jak Fougeron, który zapisał się do partii w 1939 r. Dowiadujemy się o powojennych poszukiwaniach malarskich artysty, który mimo nacisków ze strony krytyków promujących sztukę socrealistyczną uznawał, że taka droga nie sprzyja jego artystycznemu rozwojowi. Dla niego kolor i forma miały fundamentalne znaczenie. Hussenet jawi się w opowiadaniu jako artysta nieustannie rozdarty i poszukujący. Choć zaangażowany w komunizm, balansuje między byciem aktywistą a poszukiwaniem nowych środków wyrazu w malarstwie. Jego dynamiczne, pełne barw obrazy przechodzą z czasem ewolucję, zmierzając w kierunku niemal monochromatycznych rysunków przedstawiających kopalnie, huty oraz twarze robotników. Być może z racji poruszanej tematyki artysta został wybrany przez Komitet Centralny Partii do nadania kształtu narodowej plastyce. „Masz wielki talent – powiedzieli – nosisz w sobie przetrwane i przyswojone najlepsze tradycje sztuki zachodniej. Jesteś komunistą. Jesteś młody. A więc to ty stworzysz realizm socjalistyczny w malarstwie”<sup>32</sup>.

Narratorka relacjonuje pobyt w domu artysty, w którym powstaje obraz *Portret młodej robotnicy*. Kluczowy w całym opowiadaniu jest jednozdaniowy opis młodej robotnicy, który jednoznacznie wskazuje na pracę André Fougerona, namalowaną w 1948 r.: „Na tle nieludzko twardego muru ceglanego stoi młoda kobieta w zielonym sweterku i brązowej spódnicy, trzymająca w rękach pusty, jasnobrązowy koszyk”<sup>33</sup>.

Zatem opowiadanie, mimo swoich fikcyjnych ram, zawiera elementy realizmu. Pozostaje pytanie, dlaczego Garztecka wybrała taką formę, zmieniając tytuł obrazu z *Portret młodej Polki* na *Portret młodej robotnicy* i nie publikując żadnego zdjęcia. Możliwe, że wynikało to z braku dostępu do odpowiednich materiałów lub z obawy, że zostanie rozpoznana. Mamy tu do czynienia z rodzajem zaszyfrowanej historii, w której rzeczywistość miesza się z fikcją, a prawda zostaje zatarta przez ludzkie lęki, doświadczenia oraz sytuację polityczną. Taka forma pozwalała na subtelne przełożenie osobistych doświadczeń autorki na szerszy kontekst, w którym tożsamość i twórczość stają się płynne, a granica między faktami a fikcją jest celowo zamazana.

Narratorka relacjonuje dalej, że artysta uczestniczył w Salon d'Automne, dorocznej wystawie francuskiego malarstwa. Był zdenerwowany i obawiał się braku reakcji w prasie. Jednak jego lęki okazały się bezpodstawne, ponieważ cały Paryż aż huczał o jego malarstwie. W lewicowych pismach, takich jak „Lettres Françaises”, „L'Humanité” i „Ce Soir”, pojawiły się entuzjastyczne recenzje, podczas gdy w pismach „reakcyjnych” nagłówki grzmiały: „Hussenet wypalił się”. Narratorka wspomina, że po tej wystawie całkowicie straciła kontakt z artystą, ale po trzech latach ktoś przyniósł jej zdjęcia jego prac. W jej ocenie stały się one zbyt naturalistyczne i „nieludzko sztywne... nie było barwy ani dynamiki dawnego Husseneta. Pustka”<sup>34</sup>. Na koniec kwituje całe opowiadanie informacją, że na wystawie postępowych zachodnich artystów w Zachęcie nie było Husseneta. W prasie krajowej ukazał się wtedy artykuł zachodniego krytyka sztuki – komunisty, któ-

<sup>31</sup> Garztecka, *Realizm*...

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

ry stawił obecną twórczość Husseneta jako sztandarowy przykład spaczonego weryzmu, w przeciwieństwie do szerszych poszukiwań realizmu socjalistycznego innych malarzy.

Narratorka nie wspomina wprost, o którą wystawę chodzi. Przenosząc wyimaginowaną narrację opowiadania na grunt rzeczywistości, możemy założyć, że mogło chodzić o zrealizowaną w sierpniu 1955 r. w Zachęcie *Wystawę prac postępowych artystów plastyków*, gdzie zaprezentowano ponad 400 grafik artystów z ponad 140 państw. Na tej wystawie nie pojawiło się nazwisko odpowiadające Hussentowi w świecie realnym, czyli Fougerona, którego twórczość w 1955 r. była już uznawana za zbyt zachowawczą i dosłowną<sup>35</sup>. Wynikało to ze stopniowej zmiany kursu polityki kulturalnej Francuskiej Partii Komunistycznej, która od połowy lat 50. zaczęła odchodzić od wątków związanych z robotnikami i sztuką dosłownie utrzymaną w duchu socrealizmu.

Podsumowując, Ewa Garztecka w swoim opowiadaniu w sposób zawoalowany przedstawia swoje stanowisko wobec socrealizmu oraz znajomości z André Fougeronem, którego tożsamość i łączące z nim relacje postanowiła ukryć. Ponadto, biorąc pod uwagę ten kontekst, opowiadanie wydaje się subtelnym odniesieniem do zmieniającej się sytuacji artysty w społeczeństwie. Gdy wcześniej był on pozytywnie postrzegany i doceniany, teraz jego twórczość i poglądy niekoniecznie zgadzają się z panującą polityką i zmieniającymi się normami. Zmiana w postrzeganiu Fougerona vel Husseneta może być metaforą dla przemian w samej rzeczywistości politycznej i artystycznej, w której garstka artystów wciąż czuła się związana z ideami minionych lat, podczas gdy szersze kręgi zaczynały podążać nowymi ścieżkami. Warto również podkreślić, że Garztecka zdawała sobie sprawę z mechanizmów funkcjonowania władzy w PRL. Była świadoma, że jej działania mogą podlegać nadzorowi i kontroli, zwłaszcza w kontekście kontaktów i znajomości, szczególnie tych sprzed 1949 r. Decyzja o ukryciu tożsamości Fougerona mogła więc wynikać nie tylko z kwestii politycznych, ale również z osobistych i praktycznych względów. W tym kontekście Garztecka starała się zachować ostrożność, aby nie narazić się na represje.

Ewa Garztecka utrzymywała korespondencję z Fougeronem i jego żoną do roku 1987<sup>36</sup>.



9. Ewa Garztecka podczas włoskich wakacji, 1947, fot. J. Garztecki, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN

<sup>35</sup> Warto w tym miejscu podkreślić, że prace André Fougerona zostały zaprezentowane w warszawskiej Zachęcie już wcześniej, w 1952 r., podczas przeglądu francuskiej plastyki, i spotkały się wówczas z entuzjastycznym przyjęciem, K. Zychowicz, *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie. Wystawa współczesnej plastyki francuskiej w CBWA w 1952 roku*, Warszawa 2014, s. 62–73.

<sup>36</sup> Teczka: *Korespondencja Andre Fougeron (1957–1987) + opowiadanie „Realizm” (1955)*, zbiory specjalne IS PAN, nr inw. 1960 III / 6 / 2.

MŁODA POLKA I ANDRÉ FOUGERON W OPOWIADANIU KRYTYCZKI SZTUKI EWY GARZTECKIEJ.  
LITERACKI PORTRET MALARZA MIĘDZY RZECZYWISTOŚCIĄ A FIKCJĄ

## Streszczenie

Artykuł rekonstruuje okoliczności powstania obrazu *Młoda Polka* André Fougerona oraz jego literackiego przetworzenia w opowiadaniu *Realizm* Ewy Garzteckiej. Autorka analizuje biografię Garzteckiej – od lat młodości w Golinie Wielkiej, przez działalność w Związku Syndykalistów Polskich i Polskiej Partii Robotniczej, pracę w dyplomacji w Rzymie i Paryżu, po okres więzienia w latach 1949–1952 – wskazując na jej kontakty ze środowiskiem artystycznym Włoch i Francji. Szczególnie miejsce zajmuje relacja z Fougeronem, udokumentowana korespondencją i rysunkami, oraz geneza portretu utrzymanego w konwencji realizmu socjalistycznego, ukazującego Garztecką jako robotnicę. W części poświęconej krytyce artystycznej omawiana jest recenzja Garzteckiej z wystawy *Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi* (1955), zestawiona z narracją *Realizmu*. Analiza wskazuje na zabiegi kamuflażu – zmianę nazwiska bohatera, modyfikację tytułu obrazu, rezygnację z ilustracji – uniemożliwiające odniesienie do realnych wydarzeń i postaci w warunkach politycznej kontroli. Tekst ukazuje przenikanie się wątków autobiograficznych, historii sztuki i kontekstu ideologicznego w twórczości Garzteckiej.

A YOUNG POLISH WOMAN AND ANDRÉ FOUGERON  
IN THE SHORT STORY OF ART CRITIC EWA GARZTECKA.  
A LITERARY PORTRAIT OF THE PAINTER BETWEEN REALITY AND FICTION

## Summary

The article reconstructs the circumstances surrounding the creation of *La jeune Polonaise* by André Fougeron and its literary transformation in Ewa Garztecka's short story *Realism*. The author examines Garztecka's biography – from her youth in Golina Wielka, through her involvement with the Polish Syndicalist Union and the Polish Workers' Party, her diplomatic service in Rome and Paris, to her imprisonment between 1949 and 1952 – highlighting her contacts with the artistic milieus of Italy and France. Particular attention is given to her relationship with Fougeron, documented through correspondence and drawings, and to the genesis of the portrait, executed in the convention of Socialist Realism and depicting Garztecka as a working woman. The section devoted to her work as an art critic discusses Garztecka's review of the exhibition *Against War – Against Fascism* (1955), juxtaposed with the narrative of *Realism*. The analysis identifies camouflage strategies – changing the protagonist's name, modifying the painting's title, omitting illustration – which enabled allusions to real events and figures under conditions of political control. The text reveals the interplay of autobiographical motifs, art historical narrative, and ideological context in Garztecka's work.

## BIBLIOGRAFIA

- Balisz-Schmelz Justyna, „Ewokują monstra rozkładu”. *Ogólnopolska wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w świetle „niemiecko-niemieckiego” sporu o ekspresjonizm*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 16, 2018, s. 121–133, [https://pau.krakow.pl/FHA/FHA\\_16\\_2018\\_s\\_121\\_133.pdf](https://pau.krakow.pl/FHA/FHA_16_2018_s_121_133.pdf) (dostęp: 12 IV 2024).
- Hirszowicz Maria, *Pułapki zaangażowania. Intelktualiści w służbie komunizmu*, Warszawa 2001.
- Kolekcja Ewy Garzteckiej. Wystawa w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, grudzień 1972 – styczeń 1973*, [katalog wystawy], Wrocław 1972.
- Kubiak Szymon Piotr, *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana*, Szczecin 2016.
- Marcinowska Anna, Kesling Katarzyna Anna, Straszewska Anna, *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 9: *Rok 1955*, cz. I: *styczeń–czerwiec*, Warszawa 2023.
- Wierzbicka Anna, *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 8: *Rok 1954*, cz. I: *styczeń–czerwiec*, Warszawa 2021.
- Wiszniewicz Joanna, *Życie przecięte. Opowieść pokolenia Marca*, Wołowiec 2009.
- Zackiewicz Grzegorz, *Prasa Związku Syndykalistów Polskich w latach II wojny światowej*, [https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/8552/1/G\\_Zackiewicz\\_Prasa\\_Zwiazku\\_Syndykalistow\\_Polskich.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/8552/1/G_Zackiewicz_Prasa_Zwiazku_Syndykalistow_Polskich.pdf) (dostęp: 4 VII 2023).
- Zychowicz Karolina, *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie. Wystawa współczesnej plastyki francuskiej w CBWA w 1952 roku*, Warszawa 2014.