

## Artystki polskie i ich sztuka od XVI do XIX wieku

Niewiele da się powiedzieć o polskich artystkach średniowiecznych. Wiadomo, że w europejskich miastach wieków średnich jednostkę gospodarstwa domowego i warsztatu rzemieślniczego ułatwiała kobietom – żonom i córkom mistrzów – udział w pracach zakładu. Pomoc kobiet, które znajdowały się „pod ręką”, była szeroko wykorzystywana. W XIV wieku mogły uczyć się rzemiosła i stawać samodzielnymi członkiniami cechów<sup>1</sup>. Podobnie jak to miało miejsce w innych specjalnościach, pod okiem ojców, rzadziej braci i mężów, przyuczały się także do zawodu malarskiego i rzeźbiarskiego, choć w tym drugim przypadku było to zjawisko bardzo rzadkie<sup>2</sup>. Jeśli po wyjściu za mąż zyskiwały zgodę małżonka, i jeśli starczało im sił i czasu, mogły nadal pracować w wyuczonej profesji. Najczęściej jednak kobiety nie wykonywały pracy rzemieślniczej samodzielnie. Podstawową ich powinnością było rodzenie i wychowywanie dzieci oraz prowadzenie go-

spodarstwa domowego, w ramach którego, poza domownikami, znajdowali się również uczniowie i czeladnicy.

Począwszy od końca XIV wieku w Europie Zachodniej, a od XV wieku i w Polsce, cechy stawiały przeszkody w przyjmowaniu kobiet na uczniów i czeladników. Na przełomie XV i XVI wieku statuty cechowe wyeliminowały je całkowicie<sup>3</sup>. Jedynie żony i córki majstrów mogły być przyuczane do zawodu. Po śmierci mężów zezwalano wdowom, o ile nie miały dorosłych synów, na prowadzenie zakładu, dopóki nie wyszły za mąż. Nie wolno im było jednak samodzielnie szkolić uczniów, co praktycznie uniemożliwiało prawidłową działalność i rozwój warsztatu. Warsztatowi wdowim pozwalano, jak widać, na funkcjonowanie, ponieważ uznawano je za tymczasowe.

Wiadomo, że wiele kobiet, zwłaszcza szlachetnie urodzonych, ale także pochodzących z rodów mieszczańskich,

<sup>1</sup> Wiadomo, że kobiety pojawiły się licznie w wytwórstwie konfekcyjnym, np. we Francji i w niektórych księstwach niemieckich. W Paryżu i w Kolonii stworzyły nawet własne cechy. Zob.: Bogucka M.: *Gorsza płęć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*. Warszawa 2005, s. 68–69.

<sup>2</sup> W polskich księgach cechowych znaleźć można kobiece imiona malarek. Zob.: Batowski Z.: *Malarki Stanisława Augusta*. Wrocław 1951, s. 2–3.

<sup>3</sup> Generalnie we wszystkich systemach prawnych obowiązywała zasada kurateli płci męskiej nad żeńską. Na średniowieczny system prawny składało się jednakże wiele pojedynczych uregulowań, praw specjalnych i przywilejów. Istotne były różnice regionalne i status społeczny. To wszystko powodowało, iż zdarzały się odstępstwa i wyjątki zmniejszające upośledzenia kobiety, tak w sferze prywatnej, jak i publicznej. Sytuacja zaczęła się szybko pogarszać od początku XV w. Pod wpływem nowożytnych kodeksów cywilnych w ciągu 200 lat prawa kobiet w całej Europie skurczyły się gwałtownie. Kobiety zostały usunięte z przestrzeni publicznej. Straciły podmiotowość prawną, a w jej konsekwencji – gospodarczą, jaką dysponowali mężczyźni. Nie mogły zatem samodzielnie dysponować własnym majątkiem ani dochodami, podpisywać umów, zaciągać kredytów, dochodzić swoich praw w sądzie. Były również pozbawione dostępu do nauki zawodu wymagającego wyższych kwalifikacji. Takie kwalifikacje zdobywało się począwszy od XV

w. na akademiach, do których wstęp zapewniony mieli jedynie mężczyźni. Między końcem XV a XVII w. kobiety niemal całkowicie usunięto z cechów. Do czasu wprowadzenia ustawodawstwa zabraniającego ich zatrudniania, mistrzowie przyjmowali dziewczęta na uczennice. Przynosiło im to wymierne korzyści finansowe. Wynagrodzenie kobiet w cechach francuskich w XIV w. stanowiło 2/3 płacy mężczyzny, w XV w. – 1/2, a w XVI w. – około 1/3. W cechach polskich zapewne było podobnie. Mimo mniejszych zarobków, kobiety mogły jednakże pracować i zarabiać, a zatem zyskiwały więcej samodzielności. Ogólne zbiednienie społeczeństw europejskich w XV i XVI w., spowodowane wojnami i pomorami, a co za tym idzie – spadek popytu na wyroby rzemiosła, było istotną przyczyną zaostrzenia przepisów dotyczących przyjmowania kobiet do cechów. Na niekorzyść kobiet przemawiała również ich niezdolność do zbrojnej walki w sytuacji, kiedy na bractwach cechowych ciążył obowiązek obrony miast. Kobiety zamknięte przez systemy prawne i normy obyczajowe w przestrzeni prywatnej nie miały możliwości odbywania wędrowek czeladniczych, niezbędnych w celu doskonalenia umiejętności zawodowych. Pod koniec XV w. zwyczaj odbywania przez czeladników wędrowek krajowych lub zagranicznych stał się obowiązującym warunkiem uzyskania uprawnień mistrzowskich. Por.: Lepšy L.: *Cech malarski w Polsce (przyczynek do historii sztuki)*. „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 1985, T. 2, nr 1, s. 266.

posiadło wysokie umiejętności w dziedzinie sztuki haftu. Haftowanie, podobnie jak przędzenie i tkanie, należały od wieków do tradycyjnych zajęć kobiecych. Nauka haftu była ważnym punktem domowej edukacji panny, obok nauki prowadzenia gospodarstwa domowego, lecnictwa, ogrodnictwa i przetwórstwa żywności. Haftowania uczono w średniowieczu i czasach nowożytnych również w klasztorach, na dworach książęcych i królewskich. Można powiedzieć, iż od czasów średniowiecza do XVII wieku miejsca te stanowiły centra artystyczne hafciarstwa, tkactwa i koronczarstwa. Kobiety tkwały i haftowały ubiory, tkaniny dekoracyjne, bielelnię kościelną, tkaniny ołtarzowe i ornaty, tworząc prawdziwe dzieła sztuki. W XVII stuleciu ten rodzaj kobiecej twórczości na dworach możnowładczych wyparty został przez rozrywkę i lekturę. Artystyczne tkaniny wyrabiano w tym okresie jeszcze w klasztorach. Jednak ich głównymi ośrodkami wytwórczymi stały się cechy, z których w tym czasie wyeliminowano kobiety. Dopiero w 2 połowie XVIII wieku mogły się one zająć wytwarzaniem artystycznych tkanin, haftów i koronek, zatrudniane w magnackich i szlacheckich manufakturach.

Ze względu na nietrwałość materii, do naszych czasów zachowało się niewiele artystycznych tkanin z okresu średniowiecza i czasów nowożytnych. A jeśli już przetrwały, to zwykle nie są sygnowane. Wyjątek stanowią wyroby m.in. takich hafciarek jak: królowna Anna Jagiellonka – autorka, współautorka lub projektantka haftów na szerzynekach znajdujących się na Wawelu, w skarbcu koronnym i katedralnym<sup>4</sup>; żyjąca w 2 połowie XVII wieku Barbara Orlic – hafciarka fundacyjnej sceny figuralnej na antependium<sup>5</sup>; czy kalwińskie szlachcianki – Katarzyna Oborska i Anna z Rusockich Orzechowska, których monogramy znajdują się na pięknej bieleźni kościelnej z 2 ćwierci XVII wieku, ofiarowanej w 1955 roku przez gminę ewangelicko-augsburską do zbiorów warszawskiego Muzeum Narodowego<sup>6</sup>. Wiadomo, że niezwykle piękne prace hafciarskie wyszły spod igły Anny, żony Henryka Pobożnego, by powędrować jako dary książęcej do kościołów Rzymu i Pragi. Duże zdolności na tym polu wykazywała także Zofia – córka Kazimierza Jagiellończyka. Nic bliższego nie da się jednak powiedzieć o ich pracach<sup>7</sup>. Nie lepiej jest ze znajomością nazwisk zakonnych iluminatorek, choć wiadomo, że sporo utalentowanych za-

konnic zajmowało się ilustrowaniem ksiąg. Rozeznane są nieliczne, m.in. Zofia Borawińska, autorka inicjałów gradu-  
ału staniąteckiego z około 1651 roku.

Badaczk i badacze biografii malarzek oraz rzeźbiarek nowożytnych zgodnie podkreślają, iż kobiety, które osiągnęły artystyczną pozycję na polu sztuk pięknych, były najczęściej córkami artystów. Nie jest to jednak, jak się okazuje, zjawisko tak powszechne, jakby się mogło wydawać. Dostęp do twórczości artystycznej, podobnie jak do wiedzy, był w przypadku kobiet ściśle limitowany przez prawo i normy kulturowe. Tylko nieliczne niewiasty o silnych charakterach i wyjątkowych uzdolnieniach, wykorzystując koneksje rodzinne, wdzierały się w zakazane rejony nauki czy, jeszcze rzadziej, samodzielnej twórczości artystycznej. Niemniej zawsze było to poruszanie się na marginesie możliwości, jakie mieli w tym samym czasie ich bracia, mężowie i ojcowie.

Niedostępną dla kobiet dziedziną sztuki była architektura i rzeźba. Stanowiła domenę mężczyzn ze względu na tryb kształcenia, ściśle powiązany z praktyką w obszarze publicznym oraz specyfikę zawodową, wymagającą samodzielności prawnej, kontaktowania się z osobami kooperującymi w przedsięwzięciu, a także dużej siły fizycznej, potrzebnej do obróbki elementów drewnianych i kamiennych. Kobiety pozbawione były od XVI wieku osobowości prawnej i oddane pod kuratelę męskich opiekunów<sup>8</sup>. Ich obecność w przestrzeni pozadomowej obwarowana była licznymi nakazami i zakazami. Poruszając się w niej samodzielnie, narażały się na utratę czci i złą opinię. Za dziedzinę bardziej odpowiednią dla niewiast uważano malarstwo, które można było uprawiać w prywatnej pracowni przydomowej. Jednak i tu kobiety podlegały licznym ograniczeniom. Nie wolno im było, ze względów obyczajowych i moralnych, podejmować tematów, w których pojawiłyby się akty, zwłaszcza męskie. Nie zezwalano artystkom także na uczestniczenie w realizowaniu zamówień, wymagających pozostawiania „na widoku”, np. przy zdobieniu *al fresco* ścian kościołów czy budowli publicznych. Z konieczności skoncentrowały się zatem na tzw. małych formach malarskich, jak portrety, martwe natury i kwiaty. W czasach nowożytnych wiele „małych mistrzyń” pojawiło się we Włoszech i Niemczech, gdzie rozkwitły te dziedziny sztuki. Brak sygnatur uniemożliwia jednak należy-tą identyfikację ich twórczości artystycznej i jej analizę.

<sup>4</sup> Burnatowska J.: Szerzynka Anny Jagiellonki. „Studia do dziejów Wawelu” 1968, T. 3. *Sztuka zdobnicza. Dary i nabytki 1945–1964*. Warszawa 1964, poz. 121 (Katalog).

<sup>5</sup> Wł. Muzeum Narodowe w Warszawie (dalej: MNW); Gembarzewski B.: *Muzeum Narodowe w Warszawie*. Kraków 1926, poz. 223 (Katalog).

<sup>6</sup> Wł. MNW.

<sup>7</sup> Charewiczowa Ł.: Kobieta w dawnej Polsce. W: *Kultura polska i obca*. T. 1. Red. Kazimierz Hartleba. Lwów 1938.

<sup>8</sup> Kobiety pozbawione podmiotowości prawnej znajdowały się pod władzą mężczyzn: ojców, mężów, braci i krewnych. Nie mogły samodzielnie dochodzić swoich roszczeń przed sądem. Towarzyszył im i w ich imieniu występował prawny opiekun – mężczyzna. We wszystkich systemach prawnych, pominąwszy nieliczne odstępstwa, mąż rozporządzał majątkiem żony. Do niego należały także

jej zarobki. Na wszelkie czynności gospodarcze i prawne, dotyczące m.in. miejsca zamieszkania, podjęcia pracy, wychowywania i przyszłości dzieci, czy dysponowania własnymi dochodami, kobieta musiała uzyskać zgodę męża. Tylko wdowy miały nieco lepszą sytuację. Zrównanie praw małżonków w Polsce nastąpiło dopiero w latach 20. XX w., na mocy przyjętego przez Komisję Kodyfikacyjną nowego prawa. Odrzucono wówczas konserwatywne kodeksy państw zaborczych i Polska weszła do grona państw o najbardziej postępowym i demokratycznym prawodawstwie na świecie. W Europie Zachodniej, m.in. w Niemczech i Francji, analogiczne zmiany zaszły dopiero po II wojnie światowej. Często jednak, aż do chwili obecnej, przepisy prawne rozmiągają się z praktyką społeczną, podlegającą ściśle normom kulturowym, które zmieniają się znacznie wolniej niż prawo. Zob. Borkowska-Bagieńska E., Lesiński B.: *Historia prawa sądowego*. Poznań 1995.

Również w Polsce XVI i XVII wieku wyodrębnienie dzieł malarskich kobiet spośród produkcji cechowej nastrocza duże trudności. Twórczość kobiet zwykle wtapiała się w produkcję rodzinnego warsztatu. Jako pomocnice rzadko sygnowały prace, przy których współpracowały. O tym, że musiało ich być niemało, świadczą wprowadzone do statutu cechów przepisy uwalniające malarza, poślubiącego córkę malarza, przyuczoną do zawodu, od większej opłaty za list mistrzowski<sup>9</sup>. Obecność kobiet w cechach odnotowywana była najczęściej wówczas, kiedy zetknęły się z prawem i z tych przyczyn weszły do akt sądowych. Są to zwykle imiona. Pojawiają się w aktach i dokumentach sądowych i cechowych XVI, XVII i XVIII wieku. Kobięce imiona przy słowie „malarka” spotykamy również wówczas, kiedy zastępują mężów w prowadzeniu warsztatu podczas ich dłuższych wyjazdów, jak w przypadku Doroty Koborowej w 1595 roku<sup>10</sup>, albo prowadzą warsztat jako wdowy po śmierci małżonków. Rzadziej wspomniane bywają jako trudniące się profesją malarską. Z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku krakowskich malarek: Doroty Buczkowskiej, odnotowanej w 1538 roku<sup>11</sup> i Agnes Pictrix, wzmiankowanej w 1575 roku<sup>12</sup> oraz lwowskiej malarki Barbary, zapisanej w 1611 roku<sup>13</sup>. Ich twórczość trudno dziś wydzielić i opisać, ponieważ wtopiła się w produkcję rodzinnego warsztatu. Podobnie rzecz się ma z malarstwem bodaj pierwszej odnotowanej obszerniej w polskiej historii sztuki artystki, Agnieszki Piotrkowczyk (?–1638), działającej w 1 połowie XVII wieku, uczennicy i żony nadwornego malarza Zygmunta III Wazy – Tomasza Dolabelli. Agnieszce przypisuje się dziś jedynie udział w namalowaniu pewnych partii obrazu *Msza ze zjawieniem się Matki Boskiej*, znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, i postaci drugoplanowych na trzech obrazach w kościele w Kraśniku. Wiadomo, że malarkami były także córki Dolabelli, które ozdobiły obrazami korytarz dormitorium w klasztorze dominikanów przy kościele św. Trójcy w Krakowie. Ponieważ ich dzieła nie zachowały się, trudno osądzać umiejętności i talenty twórczyń<sup>14</sup>.

Mało znana jest twórczość żony Marcella Bacciarellego – Fryderyki z domu Richter (1733 – przed 1811). Wiadomo, że malowała pastelowe portrety osób z otoczenia króla Stanisława Poniatowskiego i kopiowała, często w miniaturach, prace męża. A przecież Fryderyka była w latach 60. XVIII

wieku cenioną artystką, cieszącą się, jako portrecistka, dużą popularnością w arystokratycznych kręgach Wiednia i Drezn. W 1759 roku król August III mianował ją nadworną malarką. Znikła jednak w cieniu rosnącej sławy męża, a jej twórczość trudna jest dzisiaj do zidentyfikowania. Fryderyka, z kilkoma wyjątkami, nie sygnowała bowiem swoich prac, dlatego też niełatwo je dziś wyodrębnić. W przypadku większości dzieł jej autorstwo jest jedynie hipotetyczne<sup>15</sup>. Niewiele można powiedzieć także o miniaturach, rysunkach i obrazach córek artysty – Marii (Manon) i Anny. Ich prace, z wyjątkiem kilku, w większości przepadły, a informacje o nich czerpiemy głównie z listów i pamiątek z epoki. Te jednak, które się zachowały, dobrze świadczą o ich umiejętnościach, zwłaszcza rysunkowych<sup>16</sup>. Maria i Anna były najbliższymi osobami dla dyrektora budowli królewskich, wybitnego artysty i pedagoga, który mógł znacznie lepiej przysłużyć się ustaleniu artystycznego statusu kobiet ze swojej rodziny. Była to już druga połowa XVIII wieku, w którym panie – w sprzyjających okolicznościach – przy zachęcie rodziny i poparciu z zewnątrz, mogły kształcić i rozwijać artystyczne umiejętności oraz osiągnąć uznanie w wyrobionych artystycznie kręgach znawców i koneserów sztuki.

Przychylnemu stosunkowi do artystycznej działalności amateerek sprzyjał nowy model kształcenia dobrze urodzonych pań, który przyjął się w okresie Oświecenia. Należała do niego również nauka „kunsztów”, czyli rysunku i malarstwa. Córki arystokracji pobierały lekcje u modnych malarzy skupionych wokół dworu króla Stanisława Augusta lub dworów magnackich: Czartoryskich, Radziwiłłów czy Potockich. Szkicownik stał się nieodłącznym towarzyszem „oświeconych” dam. Edukacja, którą odbierały, nie dawała im jednak solidniejszej wiedzy rysunkowej czy malarskiej, a tylko podstawowe umiejętności. Przekładało się to na mizerne pod względem artystycznym efekty pracy pań. Najbardziej utalentowanymi spośród nich interesował się król. Stanisław Poniatowski, niezwykle wyczulony na modne „nowości”, a do takich należało uprawianie sztuki przez kobiety, wyszukiwał i popierał malujące amatorki. Łożył pewne sumy na zamawiane u nich prace, rzadziej, jak w przypadku Anny Rajeckiej, na ich naukę. Stał się pierwszym mecenasem malujących amateerek.

Największą popularność spośród artystek z kręgu Stanisława Augusta zyskała Anna Rajecka-Gault de Saint-Germain

<sup>9</sup> Przepisy dla bractwa malarzy lwowskich, uchwałą rady miejskiej z dnia 21 stycznia roku 1597 postanowione. W: Rastawiecki E.: *Słownik malarzów polskich*. T. 2. Warszawa 1851, s. 303.

<sup>10</sup> Batowski Z.: *Marcin Kober, malarz śląski XVI wieku*. „Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1927. T. XIX. Wydział II, s. 62. Żona Kobera „malarzowa Króla Jego Mści” [Stefana Batorego i Zygmunta III Wazy] zmarła w 1622 r.

<sup>11</sup> Rastawiecki E.: *Słownik malarzów polskich*. T. 1. Warszawa 1851, s. 47.

<sup>12</sup> Prawa przywileje i statuta miasta Krakowa. Wyd. F. Piekosiński, S. Krzyżanowski. *Acta historica*. T. 1. Kraków [b.r.w.], poz. 1106.

<sup>13</sup> *Sprawozdania Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności w Krakowie*. T. 5. Kraków [b.r.w.], Indeks.

<sup>14</sup> Skrudlik M.: *Tomasz Dolabella. Jego życie i dzieła*. „Rocznik Krakowski” 1914, t. 16, s. 91–96; Batowski Z.: *Malarki Stanisława Augusta*. Wrocław 1951, s. 2–3; idem: *Obrazy Dolabelli w Kraśniku*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1961, R. 23, s. 136; Materiały ze zbiorów Archiwum Państwowej Akademii Nauk, Teki Z. Batowskiego, teka 18 q.

<sup>15</sup> Kamińska-Krassowska H.: *Miniatury polskie od XVII do XX wieku. Katalog zbiorów*. Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa 1978; Chyczewska A.: *Marcello Bacciarelli 1731–1818*. Wrocław 1973, s. 13, 16–17, 49, 53–54, 121, 129.

<sup>16</sup> Chyczewska A.: *Marcello Baccarelli...*, s. 37, 45, 56, 113, 123; Radojewski M.: *Miniatury portretowe XVI – XX w. Sylwetki w zbiorach Biblioteki Ossolineum*. Wrocław 1976, s. 19, il. 1, poz. 1.

(1762–1832). Udało jej się zdobyć znaczącą pozycję jako portrecistce i pasteliste<sup>17</sup>. Rajecka – stypendystka króla Stanisława Augusta od 1783 roku – przebywała w Paryżu, gdzie pobierała naukę, prawdopodobnie w prywatnej pracowni dla kobiet, prowadzonej przez Jeana Baptiste’a Greuze’a w galeriach Luwru. Warto wspomnieć, że w tym czasie w Luwrze działały jeszcze dwie inne pracownie dla pań, prowadzone przez znaną pasteliskę Elisabeth Vigée-Lebrun oraz Jacquesa Louisa Davida. W 1788 roku poślubiła Pierre-Marie Gault de Saint Germaina – malarza i miniaturzystę, a także autora prac z zakresu estetyki, dziejów malarstwa, rytownictwa i sztuki współczesnej. Rajecka znalazła w mężu oparcie, przyjaciela i doradcę. Pierre Germain, co rzadko się zdarzało w tym czasie, nie starał się usunąć żony w cień. Nie rywalizował z nią, cenił jej umiejętności i pasje artystyczne. Artystka pracowała głównie dla polskiej i francuskiej arystokracji oraz dla Stanisława Augusta. Sporo jej prac, podpisanych od zamążpójścia podwójnym nazwiskiem, zachowało się do dziś. Istnienie sygnowanych obrazów i miniatur sprawia, że jej twórczość stała się możliwa do wyodrębnienia, sklasyfikowania, a tym samym jest znana. Anna Rajecka malowała głównie portrety. Posługiwała się techniką pastelu. Podobizny namalowanych przez nią osób są zawsze dyskretnie idealizowane i utrzymane w jasnym kolorystyce. Cechuje je dobry warsztat malarski i rysunkowy, swoboda i elegancja, charakterystyczne dla francuskich pastelerek z otoczenia Elisabeth Vigée-Lebrun.

Do bardziej znanych dyletanek z otoczenia króla należały: Anna z Krasickich Charczevska<sup>18</sup>, Weronika Paszkowska i Beata Czacka<sup>19</sup>. Charczevska (1762–1806) była autorką licznych portretów oraz m.in. zespołu sześciu rysunków bistrem do *Monachomachii* Ignacego Krasickiego, Weronika Paszkowska (1766–1842) malowała głównie miniatury, m.in. dla króla, a także akwarelowe pejzaże<sup>20</sup>, Beata Czacka (po 1740 – pocz. XIX wieku), obok olejnych podobizn działaczy Sejmu Czteroletniego i Komisji Edukacji Narodowej, wykonywała także dużych rozmiarów kompozycje biblijne (m.in. *Judyta*), religijne (*Trójca Święta*, *Najświętsza Maria Panna*, *Święty Józef* dla kościoła w Sielcach na Wołyniu) i mitologiczne (*Diogenes*, *Sybilli*). Obecnie nie znamy żadnej pracy wielkiego formatu, który jej podobno najbardziej odpowiadał. Poziom kilku zaledwie zachowanych prac artystki dobrze świadczy o jej profesjonalnych umiejętnościach. Tworzenie monumentalnych dzieł to w przypadku kobiet zjawisko niezmiernie rzadkie i tym bardziej godne odnotowania. Czacka dała się poznać także jako utalentowana mi-

niaturzystka<sup>21</sup>. Do artystek z kręgu dworu królewskiego zaliczyć należy także córki architekta królewskiego Dominika Merliniego – Mariannę (Manon) Comelli i Marię Cecylię Duchene oraz Annę Tyszkiewiczównę (Potocką-Wąsowiczową), A.D. Liszewską-Therbusch i A.R. Liszewską.

Za przykładem dworu królewskiego szły dwory magnackie. Tradycja wspierania talentów malarskich kobiet z własnej rodziny i zaprzyjaźnionych rodów zaowocowała na przełomie XVIII i XIX wieku licznymi pracami rysunkowymi i malarskimi. Do grona najbardziej utalentowanych zaliczyć należy: Marię z Czartoryskich Wirtemberską, Emmę, Paulinę i Wandę Potockie, Cecylię Dembowską, Laurę Potocką, Marię Matuszewicz, Walerię Tarnowską, Elżbę Radziwiłłównę, Ewę Sułkowską, Magdalenę Morską, Konstancję Szeptycką, Urszulę Tarnowską i Annę Tyszkiewiczównę. W XIX wieku pojawiło się następne pokolenie artystek ze sfer magnackich i ziemiańskich, m.in.: Zofia Chodkiewiczówna, Wanda Dembowska, Adela Łubieńska, Maria Wodzińska, Zofia Odeschalchi, Aleksandra Potocka, Aleksandra Radziwiłłowa, Celina Michałowska, Maria Stecka, Zofia Szymanowska-Lenartowiczowa oraz Celina Działyńska. Dobrze urodzone amatorki z reguły przewyższały rodzimych malarzy cechowych znajomością modnych trendów w sztuce. Ponieważ wiele podróżowały i miały okazję składania wizyt znanym artystom francuskim, włoskim i niemieckim oraz oglądania ich prac na wystawach, były bardziej świadome tego, co dzieje się w sztuce europejskiej, niż ich koledzy – zawodowi artyści. Niestety powierzchowność praktycznej wiedzy malarskiej i niesystematyczna praca uniemożliwiały im spożytkowanie zdobytych wiadomości.

W 1 połowie XIX wieku grono wykształconych dyletanek powiększyło się w znaczący sposób. Stało się to za sprawą zmian w kształceniu panien z warstw mieszczańskich i ziemiańskich. Coraz więcej kobiet zyskiwało wykształcenie z zakresu rysunków i malarstwa, ponieważ posiadanie tego rodzaju umiejętności podnosiło wartość panny na rynku małżeńskim, czyniąc z niej bardziej atrakcyjną partię. Wśród liczego grona uzdolnionych artystycznie pań wyróżniają się nazwiska wznoszących się ponad przeciętność: Marii Herman, Celiny Letronne, Weroniki Śliwickiej, a przede wszystkim Henryki Beyer.

Te wykształcone amatorki nie odegrały jednak w oficjalnym życiu artystycznym większej roli. W przeciwieństwie do wieku XVIII, w którym o trendach w sztuce decydowali szlachetnie urodzeni dyletanci: kobiety i mężczyźni – mecenasi, miłośnicy i znawcy sztuki, wiek XIX przyniósł kult ścisłego profesjonalizmu, którego ostoją stały się akademie. Tu, podczas kilkuletnich studiów, uczniowie, wyłącznie mężczyźni, nabywali wszechstronnej wiedzy teoretycznej i praktycznej, niezbędnej do uprawiania sztuki. Tu ważyły się losy przyszłych znakomitości, tu decydowano, kto zrobi artystyczną karierę i zyska dochodowe zamówienia.

W okresie poroźbiorowym zamkową malarnię, stanowiącą główną szkołę malarską w Polsce, zastąpiły trzy wyższe szkoły sztuk pięknych: w Warszawie, Krakowie i Wilnie. Naukę w nich cechowała dwójaka metoda. Z jednej strony nauczanie opierało się na studium antyku, czego podstawą było kopiowanie odlewów gipsowych, a z drugiej – na studium natury. Studium z natury w poszerzonym wymiarze wprowadza-

<sup>17</sup> Batowski Z.: *Malarki Stanisława Augusta...*, s. 5–21; Ryszkiewicz A.: *Madame Gault de Saint Germain née Rajecka*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1952, R. 14, s. 44–57.

<sup>18</sup> Batowski Z.: *Malarki Stanisława Augusta...*, s. 29–37.

<sup>19</sup> Okońska A.: *Żywoty pań malujących*. Warszawa 1981.

<sup>20</sup> Mańkowski T.: *Galeria Stanisława Augusta*. T. 1. Lwów 1932, s. 464; Batowski Z.: *Malarki Stanisława Augusta...*, s. 25–28.

<sup>21</sup> Widacka H.: *Kunegunda Czacka, uczennica Deischa*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1987, R. 49, nr 3–4, s. 299–307; Kamińska-Krassowska H.: *Miniatury polskie od XVII do XX wieku*. Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa 1978, s. 36–37, poz. 32, il.

dzone zostało dość późno, w porównaniu ze szkolnictwem europejskim, bo po roku 1820 w szkole warszawskiej<sup>22</sup>, a dopiero 10 lat później, dzięki uporowi Wojciecha K. Stattlera, w krakowskiej uczelni<sup>23</sup>. Program nauczania w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych uwzględniał połączenie tradycji i nowoczesności. Na najniższym szczeblu nauczania studenci kopiowali rysunki i ryciny, aby opanować budowę ludzkiego ciała. Następnie przechodzili do rysunku głów, rąk, nóg i całej postaci, opierając na odlewach rzeźby antycznej. Sesje rysunkowe wspierane były nauką o anatomii kośćca i mięśni ludzkich. W krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych nabyta wiedza utrwalana była poprzez ćwiczenia rysunkowe, odbywane w prosektorium Uniwersytetu Jagiellońskiego. W drugim etapie nauki uczeń szkół sztuk pięknych przechodził do studium żywego modelu, żeby mieć możliwość porównania form idealnych z mniej wyszukaną naturą. Potem wprowadzany był w tajniki koloru. I tu, podobnie jak w przypadku nauki rysunku, najpierw wymagano od studentów kopiowania wzorów, a dopiero później studiowania natury, „która, jak dla [...] Rafaela, Poussina, Corregia i Tycjana była, tak dla późniejszych mistrzów jest i zawsze nieprześcignionym będzie wzorem”<sup>24</sup>. Studenci uczeni byli również zasad perspektywy geometrycznej, powietrznej i barwnej. Praktyczne zastosowanie zdobytej wiedzy następowało w czasie zajęć w plenerze. Ukoronowaniem studiów było poznanie prawideł kompozycji przedstawiającej grupy ludzi w akcji. Namalowana scena musiała być umieszczana na tle przyrody, w odpowiednim oświetleniu, o określonej porze roku i dnia, według życzeń i wskazań profesora. Wykonanie takiej pracy wymagało od studentów ogólniejszego wykształcenia z dziedziny architektury, historii, mitologii, przyrody, obyczajów, znajomości kostiumologii i uzbrojenia z ukazywanej epoki. Wiedzę tę uczniowie uzyskiwali na wykładach z historii, historii sztuki i dziejów kultury. Po studiach krajowych zalecano uczniom uzupełnianie nauki, najlepiej w Rzymie. Najzdolniejsi otrzymywali rządowe stypendia na dalsze kształcenie się za granicą. Z czasem studium z żywego modelu wypierało coraz bardziej kopiowanie odlewów gipsowych. Rosły również wymagania dotyczące wiedzy ogólnej, która pozwalała w sposób zgodny z rzeczywistością przedstawiać realia i zwyczaje. W ówczesnym systemie nauczania dużą rolę odgrywały zbiory szkolne, na które składały się ryciny, sztychy, obrazy i rzeźby oraz podręczny księgozbiór. Zbiory tworzone przy wszystkich uczelniach. Studenci czy artyści mogli uzupełnić swoją wiedzę w licznie zakładanych w XIX wieku instytucjach życia publicznego, takich jak towarzystwa kulturalno-naukowe, kluby historyczno-literackie czy wreszcie akademickie wykłady. Wstęp do nich, poza nielicznymi wyjątkami, mieli tylko mężczyźni.

Do końca XIX wieku kobiety były pozbawione możliwości kształcenia się w publicznych szkołach sztuk pięknych. Ich nauka miała charakter prywatny. Na lekcjach, które odbywały się najczęściej w domu, uczyły się rysowania i malowania kopiując ryciny i reprodukcje obrazów mistrzów. I na tym w zasadzie kończyła się ich wiedza. Jak zatem widać, nie wychodziła poza pierwszy, wstępny stopień nauczania w szkołach sztuk pięknych dla mężczyzn.

Studium aktu miało duże znaczenie dla poznania anatomii i motoryki człowieka, a tym samym prawidłowego

przedstawiania postaci w ruchu i akcji. Było rudymen-tem akademickiego warsztatu, dawało bowiem niezbędne umiejętności poprawnego wykonania kompozycji figuralnych, podstawy przedstawień religijnych, mitologicznych, historycznych i batalistycznych, najbardziej liczących się w hierarchii tematów, która obowiązywała niemal do lat 80. XIX wieku. Studia przyrody i zwierząt z natury, nauka anatomii człowieka i zwierząt, studia z dziedziny perspektywy i optyki oraz wiedza ogólna pozwalały mężczyznom na podejmowanie wszystkich dostępnych tematów. Kobiety odcięte od fachowej wiedzy malarskiej, musiały poprzestać na wykonywaniu kopii oraz malowaniu martwych natur, kwiatów, portretów i tzw. widoków, czyli gatunków ocenianych w hierarchii tematów najniżej. Wymienione uprzednio artystki nie wychodziły, poza nielicznymi wyjątkami, poza ten podstawowy zestaw tematyczny. Ograniczenia sprawiły, że były w stanie poruszać się jedynie po obrzeżach sztuki. Nie mogły zatem odegrać znaczącej roli w twórczości artystycznej tego czasu.

Trzeba zdawać sobie sprawę z tego, że już sporym sukcesem było, jeśli w ogóle pozwalano kobietom rysować czy malować po zamążpójściu. Z życiorysów artystek wynika, że ich zainteresowania sztuką popierano, ale we wczesnej młodości. Sądzone, iż powinny one wygasnąć w chwili założenia rodziny, by nie przeszkadzać w wypełnianiu obowiązków żony i matki. I taka też była zwykle kolej rzeczy. Kobiety w okresie rozrodczym spędzały większość swojego życia w ciąży, rodząc kolejne dzieci. Wychowanie potomstwa, prowadzenie domu lub nadzór nad jego funkcjonowaniem, organizowanie życia rodzinnego i towarzyskiego absorbowały czas kobiet oraz pochłaniały ich siły i energię. Dlatego też większość nawet bardzo utalentowanych artystek zaprzestawała uprawiania sztuki w dorosłym życiu. Tylko nieliczne o silnych charakterach, szczególnej sytuacji rodzinnej – niezamężne, wdowy, posiadające postępowych mężów oraz kobiety niezależne finansowo, mogły zajmować się uprawianiem sztuki.

W 2 połowie XIX wieku sytuacja pragnących się kształcić kobiet uległa pewnej poprawie. Nadal najbardziej rozpowszechnionym sposobem zdobycia wiedzy rysunkowej lub malarskiej były prywatne lekcje domowe albo też edukacja na pensji. Umiejętności uzyskane w ten sposób były niezwykle skromne, niemniej wiele utalentowanych kobiet musiało na tym poprzestać. Najzamożniejsze mogły kształcić się w prywatnych pracowniach za granicą. Innym jeszcze sposobem zdobycia artystycznego wykształcenia były lekcje w prywatnych pracowniach polskich artystów, a później, w latach 70. i 80., na kursach i w szkołach dla kobiet,

<sup>22</sup> Jakimowicz J., Ryszkiewicz A.: *Szkola Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1844–1886*. „Rocznik Warszawski” 1963, t. IV, s. 101.

<sup>23</sup> Załuski A.: Programy i ich realizacja. W: *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895*. T. 1. Red. J.E. Dutkiewicz. Wrocław 1959, s. 109 i in.

<sup>24</sup> Brodowski A.: *Co stanowi szkołę malarską?* Referat wygłoszony 15 lipca 1824 r. na publicznym posiedzeniu Uniwersytetu Warszawskiego.

powoływanych do życia pod naciskiem realiów polityczno-gospodarczych po upadku powstania styczniowego.

W Warszawie istniało kilkanaście takich szkół, w Krakowie cztery, a we Lwowie dwie. Większość z nich działała krótko i skupiała niewielkie grono pedagogów i uczennic. Niektóre stały się jednak ważnymi ośrodkami kształcenia kobiet. W Warszawie najbardziej liczącą się pozycję zdobyły sobie kursy dla kobiet, istniejące w latach 1876–1901 przy Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Na kursy do Gersona uczęszczały m.in. takie artystki, jak: Natalia Andriolli, Aniela Biernacka-Poraj, Anna Bilińska-Bogdanowicz, Maria Dułębiana, Maria Gażycz, Jadwiga Gerson-Bobińska, Maria Gerson-Dąbrowska, Jadwiga Janczewska-Glinka, Maria Klass-Kazanowska, Maria Łubieńska, Bronisława Malinowska-Wiesiołowska, Ewa Rościszewska-Lorentowicz i Zofia Stankiewiczówna. Program nauczania obejmował rysunek z odlewów gipsowych, studium z natury oraz podstawy wiedzy z zakresu perspektywy geometrycznej, powietrznej, barwnej, anatomii i historii sztuki.

W Krakowie największą popularnością cieszył się Wydział Artystyczny Wyższych Kursów dla Kobiet. Kursy założył w 1868 roku Adrian Baraniecki. W swoim przedsięwzięciu wzorował się na szkole istniejącej w Anglii przy Muzeum w Kensington, przeznaczonej dla studentek-amateerek, które chciały zdobyć szerszą wiedzę z zakresu nauk humanistycznych, przyrodniczych i artystycznych. Krakowskie kursy istniały do 1924 roku. Mieściły się przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Korzystały z jego zbiorów i sal wykładowych oraz posiadały wspólną z muzeum administrację. Były jednak instytucją całkowicie niezależną. Po śmierci założyciela nazwane zostały jego imieniem<sup>25</sup>. W koncepcji Baranieckiego kursy miały dawać studentkom namiastkę wykształcenia zbliżonego do uniwersyteckiego, a w przypadku Wydziału Artystycznego – stworzyć podstawy do dalszego, samodzielnego kształcenia się w kierunku artystycznym<sup>26</sup>. Prowadzone przez niego starania w Wiedniu o uzyskanie dla szkoły statusu wyższej uczelni dla kobiet nie powiodły się.

Pierwszym kierownikiem i opiekunem Wydziału Artystycznego na kursach Baranieckiego był Władysław Łuszczkiewicz. Funkcję tę pełnił w latach 1868–1875, by ustąpić ją Janowi Matejce, który kierował Wydziałem w latach 1875–1894, a ponadto prowadził naukę malarstwa. Po śmierci Matejki funkcję kierownika i opiekuna objął Jacek Malczewski. Pełnił ją do 1912 roku. W latach 1912–1918 kierownikiem Wydziału Artystycznego był Piotr Stachiewicz. Nauczycielami byli m.in. tacy znani artyści, jak: Aleksander Gryglewski, Marcei Gujski, Wojciech Jastrzębowski, Alfons Karpiński, Stanisław Odrzywolski, Ludwik Puget, Władysław Rossowski, Józef Siedlecki, Piotr Stachiewicz, Leonard Strojnowski, Feliks Szyndlerowski i Wincenty Wodzinowski. Program nauczania obejmował rysunek dla początkujących,

rysunki z wzorów i gipsów, podstawy malarstwa, perspektywy i anatomii. Pod koniec lat 90. zdecydowano się dopuścić uczennice do studium nagiego modelu z natury. Na dodatkowych, płatnych zajęciach nauczano projektowania ornamentów, modelowania w wosku i glinie oraz podstaw rzeźby. Studentki uczone również historii sztuki. Na kursie niższym, obejmującym jedynie lekcje rysunków, nauka trwała 190 godzin rocznie. Na kursie wyższym nauczano rysunków ze wzorów i modeli gipsowych, z natury oraz dawano lekcje malarstwa olejnego. Nauka trwała 260 godzin rocznie. W 1880 roku powołano do życia oddział kompozycyjny malarstwa olejnego, który istniał tylko cztery lata, do 1884 roku. Prowadził go Hipolit Lipiński. Oddział ten przeznaczony był dla dziewcząt, które otrzymały już świadectwo ukończenia Wydziału Artystycznego, a pragnęły nauczyć się więcej, wyjść poza podstawy wiedzy rysunkowej i malarskiej, jakie dawały kursy. Na Wydziale Artystycznym nauki pobierały takie artystki, jak: Olga Boznańska, Tola Certowicz, Janina Dłuska, Maria Giźbert-Studnicka, Emilia Knausówna, Zofia Kossuth-Lorecowa, Jadwiga Gałęzowska, Aniela Pająkówna, Irena Serda-Zbigniewiczowa, Maria Podlewska i Maria Wasilkowska. Uczennicami Kursów były także Karolina i Leonia Bierkowskie, Zofia Boziewiczówna, Janina Broniewska, Maria Chmielowska, Maria Chybińska, Maria Eljasz, Teresa Felserówna, Emilia Feter, Anna Hebenstreitówna, Maria Jackowska, Michalina Janoszanka, Wanda Kisielewska, Wanda Komorowska, Zofia Kossak, Wanda Kossecka, Hanna Krzetuska, Zofia Kwapiszewska, Emilia de Laveaux-Karczowa, Małgorzata Ładówna, Klementyna Mien, Maria Mikułowska-Madeyska, Jadwiga Milewska, Kazimiera Obrąpalska, Eleonora Plutyńska, Maria Prószyńska, Antonina Roźniatowska, Joanna Seifman-Getterowa, Zofia Sieniawska, Stanisława Stefańska, Amelia Wysocka, Józefa i Julia Zielińskie.

Oprócz Wydziału Artystycznego, przy Kursach Baranieckiego w Krakowie działały, jak już o tym była mowa, trzy inne szkoły dla kobiet. W latach 1895–1901 istniała tu Szkoła Sztuki Stosowanej, nazywana również Szkołą Malarstwa Dekoracyjnego i Przemysłowego, prowadzona przez Lucynę Kotarbińską. W 1897 roku Teodor Axentowicz założył Prywatną Szkołę Malarstwa i Rysunku dla Kobiet, w której nauczycielami byli oprócz niego także Jan Stanisławski i Leon Wyczółkowski. Zakład istniał tylko rok. Dłużej, bo cztery lata, prosperowała Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet Toli Certowicz. Przygotowany przez Certowicz program nauczania obejmował w podstawowym zakresie jedynie zasadnicze przedmioty, takie jak: rysunek, malarstwo, rzeźba i kompozycja. Poza samą założycielką, nauczycielami w szkole byli: Jacek Malczewski, Jan Stanisławski, Włodzimierz Tetmajer i Celestyn Czynciel. W gronie uczennic szkoły znalazły się, m.in.: Zofia Lubańska-Stryjeńska, Maria Czaykowska-Kozicka, Anna Gramatyka-Ostrowska, Emilia Knausówna, Jadwiga Malinowska-Gałęzowska, Maria Niedzielska, Anna Saryusz-Zaleska i Joanna Seifman-Getterowa.

We Lwowie kobiety miały możliwość zdobywania podstawowej wiedzy artystycznej w dwóch szkołach: w Szkole Rysunku dla Kobiet Marcelego Harasimowicza i na kursach rysunku i malarstwa dla kobiet Stanisława Rejchana. Szkoła Marcelego Harasimowicza założona w 1888 roku,

<sup>25</sup> Kras J.: *Wyższe kursy dla kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868–1924*. Kraków 1972.

<sup>26</sup> Bełcikowski A., Łuszczkiewicz W.: *Dr Adrian Baraniecki i jego Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie*. „Tygodnik Ilustrowany” 1872, s. 248.

w 1891 roku została przekształcona w ogólną szkołę malarstwa i rzeźby dla kobiet i mężczyzn. Zajęcia z uczniami prowadzili: Stanisław Kaczor-Batowski, Stanisław Dębicki, Marcei Harasimowicz, Stanisław Lewandowski, Antoni Popiel oraz Tadeusz Popiel. Do szkoły Harasimowicza uczęszczały m.in. Luna Drexlerówna i Maria Schayer-Górska. Kursy rysunku i malarstwa Stanisława Rejchana, przeznaczone dla kobiet, działały w latach 1898–1902 przy Szkole Artystyczno-Przemysłowej. Nauki pobierały tu: Maria Hausnerówna, Wanda Korzeniowska, Fryderyka Kallay, Helena Mieses-Lewinowa, Janina Nowotnowa, Aniela Rafałowska i Maria Schayer-Górska.

Kursy przy Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona w Warszawie oraz Wydział Artystyczny Wyższych Kursów dla Kobiet Adriana Baranieckiego były niewątpliwie najlepszymi prywatnymi placówkami artystycznymi dla kobiet na ziemiach polskich w XIX wieku. Inne szkoły i kursy dawały swoim uczennicom daleko bardziej powierzchowną wiedzę. Były nastawione na podstawowe rozwijanie zdolności artystycznych i kształciły grono amateerek, uprawiających sztukę dla własnej przyjemności, albo też, w drugim przypadku, kierowały się dążeniem przygotowania biedniejszych pańien do zawodu w zakresie rzemiosła artystycznego, tak by w przyszłości mogły się utrzymać z pracy zarobkowej. W szkołach plastycznych typu zawodowego do programu nauczania wprowadzone zostały takie przedmioty, jak: drzeworytnictwo, haft artystyczny, rysunek ornamentacyjny na potrzeby przemysłu, rysunek techniczny i architektoniczny. Za najlepsze placówki tego typu można uznać m.in. w Warszawie: szkołę i zakład drzeworytniczy Elżbiety Moniuszkowej oraz podobną instytucję Józefy Kleszczyńskiej i Ludwika Jeleńskiego, Szkołę Sztuki Stosowanej Alicji Nowińskiej, Szkołę Malarstwa i Rzeźby dla Kobiet, założoną przez Bronisławę Poświkowską czy szkołę Marii Magdaleny Łubieńskiej; a w Krakowie – Szkołę Sztuki Stosowanej Lucyny Kotarbińskiej<sup>27</sup>. Na początku XX wieku pojawiły się w naszym mieście nowe placówki tego typu. Były to: Szkoła Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego, prowadzona przez Jana i Marię Bukowskich, Jana Szczepkowskiego i Włodzimierza Tetmajera oraz Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej. Zakład Bukowskich działał zaledwie trzy lata, od 1901 do 1903 roku., natomiast szkoła Niedzielskiej istniała od 1908 roku aż do wybuchu II wojny światowej i cieszyła się w Krakowie dużą popularnością. Uczęszczało tu wiele artystek, które zdobyły wysoką pozycję w sztuce okresu 20-lecia międzywojennego, m.in. Maja Berezowska, Zofia Stryjeńska i Alicja Halicka.

Aczkolwiek szkoły i kursy spełniły w XIX wieku ważne zadanie na polu artystycznego kształcenia kobiet, to trzeba z naciskiem podkreślić, iż żadna z artystek, które wybiły się ponad przeciętność, nie poprzestała na nich. Panny z reguły uzupełniały edukację za granicą, przede wszystkim w Paryżu, Monachium, Dreźnie i Wiedniu. Najbardziej znanymi w tym czasie stały się dwie paryskie tzw. wolne akademie: Académie Julian i Académie Colarossi oraz monachijska Damen Akademie des Kunstlerinnenverein. Dużą popularnością wśród polskich artystek cieszyła się zwłaszcza Académie Julian. Szkołę tę ukończyły: Anna Bilińska-

-Bogdanowicz, Aniela Biernacka-Poraj, Maria Dulębianka, Maria Gażycz, Maria Podlowska, Aniela Pająkówna i Zofia Stankiewicz. Académie Julian oferowała w latach 70. XIX wieku program nauczania nawiązujący do obowiązującego w Ecolé de Beaux Arts i wprowadzała, jako przedmiot kursowy, studium aktu męskiego. Organizator szkoły uważał, że aby dać kobietom rzetelne wykształcenie, należy uczyć je według programu, jaki realizowany jest podczas kształcenia mężczyzn. Takie stwierdzenie budziło wówczas duże emocje. Negatywne nastawienie ogółu społeczeństwa wobec kształcenia kobiet, wybiegającego poza tradycyjną edukację, podyktowane było przekonaniem o ich niższości umysłowej. Największy sprzeciw budziło wprowadzenie do nauczania aktu, zwłaszcza męskiego, co uznawano za nieprzyzwoite i zagrażające moralności pańien. Szkoła Juliana, otwarta w 1868 roku w paryskim jednoizbowym atelier, starała się przełamać ten stereotyp. Uczniowie i uczennice, siedząc obok siebie w jednym pomieszczeniu, studiowali akt, a Julian wieszał rysunki kobiet obok prac ich kolegów, udowadniając, że młode adeptki sztuki wcale nie są mniej utalentowane niż panowie. Wkrótce jednak ataki prasy na nieobyczajność nauczania u Juliana zmusiły prowadzącego szkołę do rozdzielenia zajęć dla kobiet i mężczyzn<sup>28</sup>.

O ile Julian opowiadał się za dostępem kobiet do równego z mężczyznami wykształcenia, to nie uznawał równouprawnienia w wysokości opłat za naukę. Uważał, że kobietom łatwiej jest uzyskać wsparcie rodziny lub sponsorów, dlatego też powinny płacić więcej. I tak oto dochodzimy do kwestii natury finansowej, odgrywającej niebagatelną rolę w kształceniu artystycznym kobiet. Otóż studia zagraniczne, długo jeszcze w niepaństwowym akademiach, pozwalające kobietom na uzyskanie zbliżonego do mężczyzn wykształcenia, były kosztowne, a tym samym nieosiągalne dla wielu uboższych pańien. O ile mężczyzna mógł przebywać za granicą sam, to w przypadku kobiet była to rzecz wysoce naganna. A wyjazd „pod opieką” wyraźnie podrażał koszty pobytu. Tak więc podjęcie decyzji o wyborze artystycznego zawodu i wyjeździe za granicę w celu kształcenia się, wymagało wyjątkowej determinacji ze strony młodej damy, nowoczesnego podejścia do tej decyzji rodziny, a zwłaszcza ojca, który miał decydujący głos, oraz pomyślnej sytuacji materialnej. I tak np. Anna Bilińska udała się w 1882 roku na naukę do Paryża wraz ze swoją przyjaciółką Zofią Stankiewiczówną pod opieką jej matki<sup>29</sup>. W wyjątkowych przypadkach kobieta wyjeżdżała za granicę sama, jak np. Olga Boznańska do Monachium. Warto w tym miejscu wspomnieć o przypadku zupełnie nietypowym, jakim była Zofia Lubańska, późniejsza Stryjeńska. Uczennica prywatnej szkoły krakowskiej Marii Niedzielskiej, po odbyciu wraz z ojcem podróży

<sup>27</sup> Szkoły rzemieślnicze dla kobiet wymienione w: Hulewicz J.: *Sprawa wyższego wykształcenia kobiet w Polsce w wieku XIX*. Kraków 1939.

<sup>28</sup> Weisberg G.P., Becker J. R.: *Overcoming all Obstacles. The Women of the Académie Julian*. New York 1999.

<sup>29</sup> Bogdanowicz A.: *Anna Bilińska podług jej dziennika, listów i recenzji prasy*. Warszawa 1928; Juszczak W.: *Teksty o malarzach*. Wrocław 1976, s. 36–41.

zagranicznej do Wiednia i Wenecji, postanowiła, wbrew istniejącym realiom i zdrowemu rozsądkowi, rozpocząć studia na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Ponieważ Akademia monachijska nie przyjmowała jeszcze wówczas kobiet w szeregi studentów, Stryjeńska ucharakteryzowana na chłopca i przebrana w męski strój, posługując się paszportem brata, Tadeusza Grzymały Lubańskiego, przystąpiła do egzaminów wstępnych. Egzaminy zdała pomyślnie i w październiku 1911 roku rozpoczęła naukę na upragnionej uczelni. W Monachim przeżyła swoją pierwszą miłość, oczywiście kryjąc się z uczuciem w obawie przed dekonspiracją i utratą możliwości dalszego studiowania na akademii.

Niewiele kobiet miało tyle samozaparcia i fantazji co Stryjeńska. Musiały zatem poprzestać na oficjalnie dostępnym im wykształceniu. Dopominanie się postępowych środowisk, związanych głównie z nurtem pozytywizmu, o równy z mężczyznami dostęp kobiet do wiedzy, spotykał się do końca wieku z silnymi atakami konserwatystów. Konserwatyści niezmiennie powoływali się na małą samodzielność umysłową i zdolności twórcze kobiet. Wskazywali na brak porównywalnego z mężczyznami dorobku intelektualnego kobiet, nie biorąc pod uwagę tak oczywistego faktu, że nie miały one nigdy możliwości zdobycia porównywalnego z mężczyznami wykształcenia. Oto, jak o żadnych wiedzy paniach pisał wybitny XIX-wieczny pedagog Bronisław Trentowski: „Kobieta zaniedbująca dzieci swe i gospodarstwo, żyjąca w księgach i rozprawiająca w gronie profesów, jest zazwyczaj uczoną krową. Włosy długie, rozum krótki rzecze Brodziński [Kazimierz Brodziński, historyk literatury, profesor Uniwersytetu Warszawskiego – przyp. autor] słusznie. Uczonej żony lękają się mężczyźni równie jak niebezpiecznej cholery. Siedem muz było, a wszystkie zostały, aż dotąd starymi pannicami. Dziewiczość potrzebuje mieć naturalny i wykształcony smak, dobre wychowanie, krasne lica, młodość, cnotę, miłość i niewiele więcej. Kobieta oświecona w końcu jest zazwyczaj lubieżnicą z tonem wyższym, bezbożnicą, francuską damą z czasów rewolucji. Głębsza nauka i oświatanie są tedy dla cór Ewy; lepsza im igła i wrzeczono”<sup>30</sup>.

W latach 70. i 80. kobiety uzyskały wstęp na uniwersytety w Szwajcarii i Francji, wyprzedzające swymi decyzjami akademie sztuk pięknych w tych krajach. Panny wyjeżdżające na studia na uniwersytet w Zurychu, otwarty dla studentek od 1864 roku, tak zęgnął Roman Bierzyński: „Zastęp kobiet dążących do usamowolnienia się tworzą rozwódki, separatki, wdowy, stare panny i mężatki bezdzietne”<sup>31</sup>. W innej rozprawie wywodził: „Małżeństwo to jedyny zawód kobiecy. Jest i będzie zawsze coś czego kobieta nie dosięgnie nigdy, a tym jest mózg mężczyzny; najpośledniejszy

mężczyzna przenosi kobietę, by najwyżej nauczona o wysokość swojego czoła [...], a każdy kraj, w którym kobiety zajmują się naukami lub zadaniami społecznymi znajduje się w stanie śmiertelnego rozkładu”<sup>32</sup>. Ksiądz Karol Niedziałkowski, biskup sufragan mohylewski w *Studium o emancypacji kobiet* tak z kolei podsumował skutki kształcenia kobiet: „Opowiadano mi o pewnej damie z naszych stron, która była profesorem na Zachodzie, gdy umarła, córka jej piętnastoletnia nie umiała jeszcze czytać, a potem otworzyła dom nierządu, syn zaś został skoczkiem cyrkowym. Takich przykładów można by wiele przytoczyć”<sup>33</sup>.

Stanowczy sprzeciw wobec kształcenia kobiet zgłaszali m.in.: Karol Libelt, Karolina Wojnarowska, Ewaryst Estkowski, Roman Bierzyński, Antoni Nowosielski, Stanisław Bronikowski i Józef Szujski. Obóz postępowy reprezentowany przez tak wybitne postaci, jak: Maria Konopnicka, Eliza Orzeszkowa, Narcyza Żmichowska, Kazimiera Bujwidowa, Maria Turzyna, Maria Siedlecka, Paulina Kuczalska-Reinschmit, Maria Duleba, Edward Prądzyński, Aleksander Świętochowski, Leon Biliński, Piotr Chmielowski, zwalczał obskurantyzm takiej postawy, jednakże wbrew poglądom większej części społeczeństwa, które postrzegało kobietę wyłącznie w roli żony i matki.

W takim klimacie, ze świadomością, że są niezlicznie obserwowane i surowo oceniane, przyszło działać pierwszym zawodowym artystkom w drugiej połowie XIX wieku. Nie wymagajmy od nich zatem śmiałości formalnej, wychodzącej poza akceptowane trendy w sztuce, ani co za tym idzie, osiągnięć stylotwórczych. Przecież już samo powstanie zjawiska zawodowej artystycznej działalności kobiet jest fenomenem niezwykłym i bezprecedensowym. Znacznie większe możliwości realizacji artystycznych ambicji uzyskały panie dopiero w odrodzonym państwie polskim. W 1919 roku otrzymały prawa wyborcze, prawo do nauki w szkołach wszystkich stopni, a co za tym idzie – prawo do pracy i własnych pieniędzy. Na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych mogły studiować od 1920 roku. Do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych przyjmowano kobiety już od 1904 roku, tj. od chwili powstania szkoły. Krakowska akademia, mimo wielokrotnych petycji, pozostawała nieugięta, a jednym z największych oponentów przeciwko przyjmowaniu kobiet na studia był Jacek Malczewski i Leon Wyczółkowski. Nie cofali się oni jednak przed obejmowaniem dobrze płatnych posad nauczycieli w prywatnych szkołach dla kobiet.

Po uzyskaniu dostępu do studiów akademickich w XX wieku, artystki starały się swoją sztukę stopić z twórczością mężczyzn, zakopać przepaść niechęci i lekceważenia, udowodnić, że są w stanie tworzyć dzieła równie wartościowe. Liczne grono artystek, takich jak: Maria Jarema, Katarzyna Kobro, Maria Łunkiewicz-Rogoyska, Maria Nicz-Borowiakowa, Erna Rosenstein, Hanna Rudzka-Cybisowa, by wymienić tylko niektóre, może być postrzegana jedynie jako zespół różnych indywidualności, podejmujących wysiłki twórcze, równoległe do eksperymentów swoich kolegów, nie zaś jako grupa tworząca jakieś odrębne zjawisko sztuki kobiecej. O sztuce kobiecej, stanowiącej odrębny fenomen, który wyrastał na specyficznym, odrębnym od męskiego, doświadczeniu egzystencjalnym i kulturowym kobiet, można mówić dopiero w latach 70. XX wieku. Działo się to pod wpływem

<sup>30</sup> Trentowski B.: *Chowanna*. T. 1 [Warszawa] 1842, s. 25–26, cyt. za: Hulewicz J.: *Sprawa wyższego wykształcenia kobiet w Polsce w XIX wieku*. Kraków 1939, s. 54–55.

<sup>31</sup> Bierzyński R.: *Nieco o prawie kobiety do nauki i pracy*. Warszawa 1871, s. 37.

<sup>32</sup> Bierzyński R.: *Jeszcze słówko o kobiecie*. Warszawa 1878, s. 28.

<sup>33</sup> Niedziałkowski K.: *Nie tędy droga szanowne panie! Studium o emancypacji kobiet*. Warszawa 1900, s. 22.



*Olga Boznańska, Portret zbiorowy synów Leonarda Jana i Józefa Lepszego, ok. 1910, olej, tektura, wł. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, nr inw. 3751/III, fot. R. Korzeniowski*

lub w orbicie zmian obyczajowych, które następowały, począwszy od lat 60., pod naporem amerykańskiego i francuskiego feminizmu, a szczególnie jego odłamów radykalnych i kulturowych. Także pod naporem nowych prądów umysłowych związanych z postmodernizmem.

Twórczość artystyczna kobiet aż do XIX wieku nie była ceniona, choć zdarzały się wyjątki od tej reguły. Kobięte postrzegano jako matkę i żonę spełniającą się w prokreacji i służeniu rodzinie. Tworzenie kanonów i stylów przypisane było mężczyznom. Zawodowe artystki stanowiły odstępstwo od normy. Uważano je za nietypowe, dziwaczne, wykraczające poza naturę kobiecą. „Mistrz Gerard, iluminator, ma córkę w wieku około 18 lat, o imieniu Zuzanna. Wykonała ona rysunek Zbawiciela, za który zapłaciłem guldena. To wielki cud, że kobieta coś takiego potrafi” – pisał w 1521 roku Albrecht Dürer<sup>34</sup>. Przekonanie o naturalnej niższości kobiet utrzymywało się powszechnie także w XIX wieku. Kreację przypisywano mężczyznom, kobiety sytuowano po stronie natchnienia, inspiracji i wsparcia duchowego artysty.

Do świątyni sztuki, będącej enklawą mężczyzn, a właściwie do jej przedsionka, wchodziły tylnymi drzwiami, jako amatorki, uczone rysunku i malarstwa w zgodzie z oświeceniowym modelem edukacji panien, przeniesionym z Francji. Grono arystokratycznych dyletantek w 1 połowie XIX wieku powiększyło się o córki mieszczańskie i szlacheckie.

Mizerna wiedza i skromna praktyka warsztatowa jaką posiadały, wpływały na zakres tematyczny i jakość tworzonej przez nie sztuki.

Na przełomie XVIII i XIX wieku powstało bardzo wiele kopii sporządzonych przez kobiety. Były to zwykle kopie dzieł starych mistrzów włoskich, francuskich i niderlandzkich, wykonywane przede wszystkim na podstawie rycin, rzadziej oryginałów. Kopiowane były martwe natury, pejzaże, portrety i kameralne sceny rodzajowe o prostej kompozycji. Wśród kopii nie spotyka się wielopostaciowych skomplikowanych przedstawień, historycznych, alegorycznych czy batalistycznych, ukazujących grupy ludzi w ruchu i akcji. Kopie bywały często miniaturowymi naśladownictwami. Tego rodzaju prace wykonywały m.in. Anna Bacciarelli (na podstawie obrazów Rembrandta i Gerarda van Spaedock), Weronika Paszkowska (według Guido Reniego i Jeana Greuze’a), Waleria Tarnowska (kopie manierystów, m.in. Antonia Correggia i mistrzów XVI-wiecznych), Zofia Kicka (z Rafaela), Anna Czartoryska (z Rembrandta) i Sabina Karnicka (na podstawie rycin obrazów Rembrandta i Petera Rubensa) oraz Zofia Chodkiewiczowa (naśladowała pejzaże i martwe natury małych mistrzów niderlandzkich). Kopie rzadko są sygnowane.

<sup>34</sup>Bogucka M.: *Gorsza pleć...*, s. 225.

Kopiowanie rycin i obrazów było wstępem do rysowania i malowania z natury. Artystki, które nabyły pewnej wprawy naśladowując dzieła mistrzów, samodzielną pracę zaczynały zwykle od wykonania portretu. Najczęściej uwieczniały członków rodziny i przyjaciół. Portrety zdominowały malarstwo amateerek w końcu XVIII i na początku XIX wieku. Portrety malowały i rysowały panie z otoczenia króla oraz wymienione już uprzednio córki rodzin magnackich, szlacheckich i mieszczańskich. Robiły to także artystki, które w 2 połowie XIX wieku uczęszczały do szkół dla kobiet. Do grona najwybitniejszych XIX-wiecznych portrecistek zajmujących się zawodowo tą dziedziną sztuki zaliczyć należy: Olgę Boznańską, Anielę Biernacką-Poraj, Annę Bilińską-Bogdanowicz, Marię Chmielewską, Marię Czajkowską-Kozicką, Marię Dulębiankę, Marię Gerson-Dąbrowską, Marię Gażycz, Jadwigę Glinkę-Janczewską, Wandę Komorowską, Marię Łubieńską, Klementynę Mien, Eleonorę Onichimowską-Spleszyńską, Marię Podlewską, Anielę Pająkową, Marię Wasilkowską i Bronisławę Wiesiołowską. Liczącą się pozycję na tym polu osiągnęły: Olga Boznańska, Maria Wasilkowska, Maria Podlewska, Aniela Pająkówna, Klementyna Mien, Maria Gażycz czy Maria Dulębianka.

Najwybitniejsza z tego grona Olga Boznańska (1865–1940) stworzyła własny styl portretowania utrzymany w manierze poimpresjonistycznego realizmu. Duży wpływ wywarło na jej sztukę malarstwo Diego Velázqueza, Jamesa-Whistlera i Edouarda Maneta. W pierwszym okresie twórczości malowała dużych rozmiarów portrety, często całopostaciowe, jak np. znakomity *Portret malarza Pawła Nauena* (1893)<sup>35</sup>. Po przeniesieniu się na stałe do Paryża w 1898 roku, pod wpływem sztuki impresjonistów, ostatecznie ustaliła swoją manierę polegającą na rozbiciu formy drobnymi plamkami, słabo zróżnicowanymi walorowo (m.in. *Portret Teodora Baranowskiego prezesa Izby Przemysłowo-Handlowej w Krakowie*, 1888<sup>36</sup>; *Portret chłopca w gimnazjalnym mundurku*, 1890<sup>37</sup>; *Portret zbiorowy synów Leonarda Jana Józefa Lepszego*, ok. 1910<sup>38</sup>; *Portret dziewczynki z chryzantemami*, 1894<sup>39</sup>). Boznańska należała do tych nielicznych kobiet, które weszły do kanonu polskiej historii sztuki. Jako artystka doświadczyła uznania przekładającego się nie tylko na liczne zamówienia. W 1912 roku otrzymała Legię Honorową od rządu francuskiego, a w 26 lat później, już w niepodległej Polsce, order Polonia Restituta.

Znaną i uznaną portrecistką była również Anna Bilińska-Bogdanowicz (1857–1893), uczennica kursów dla kobiet



Anna Bilińska, *Józef Niedziałkowski na łożu śmierci*, ok. 1885, akwarela, papier, wł. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, nr inw.611/III, fot. R. Korzeniowski

Wojciecha Gersona oraz Académie Julian w Paryżu. Wiele zawdzięczała swojej przyjaciółce Klementynie Krassowskiej i jej matce. Wspierały ją finansowo, zwłaszcza wówczas, kiedy po śmierci ojca znalazła się bez środków do życia. Mogła pozostać w Paryżu i dokończyć edukacji dzięki zapisowi testamentowemu Klementyny, która umierając zabezpieczyła ją materialnie. Artystka wykonała szereg bardzo udanych portretów, m.in. *Portret damy w zielonym płaszczu*, który wystawiony w dziale polskim na Międzynarodowej Wystawie w Berlinie w 1891 roku uzyskał złoty medal, *Portret damy z lornetką* (1884)<sup>40</sup> i *Portret Bohdana Zaleskiego na łożu śmierci*, 1886<sup>41</sup>. *Autoportret* wystawiony na Salonie w Paryżu w roku 1887 przyniósł jej srebrny medal i pochwalne recenzje w prasie francuskiej<sup>42</sup>. Dorobek Anny Bilińskiej w dużym stopniu uległ rozproszeniu i jest obecnie znany tylko w znikomej części. Z tego względu trudno go dziś analizować. Wiadomo jednak, że twórczość tej utalentowanej artystki była wysoko oceniana już za jej krótkiego życia. Bilińska była realistką, w niektórych pracach przejawiała skłonności do naturalizmu. Dużym szacunkiem darzyła twórczość Rosy Bonheur. Podziwiała sztukę renesansową i barokową. Mimo iż miała okazję niejednokrotnie zetknąć się w Paryżu z impresjonizmem, nie uległa jego wpływom, choć zainteresowana była malowaniem w plenerze i, jak impresjoniści, uznawała szkic za pełnoprawną wypowiedź malarską.

<sup>35</sup> Olej, płótno, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie (dalej: MNK). Zob. Rostworowska M.: *Portret za mgłą*. Kraków 2005.

<sup>36</sup> Olej, płótno, wł. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa (dalej: MHK).

<sup>37</sup> Olej, płótno, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie (dalej: MNW).

<sup>38</sup> Olej, płótno, wł. MHK.

<sup>39</sup> Olej, tektura, wł. MNK.

<sup>40</sup> Olej, płótno, wł. MNW.

<sup>41</sup> Olej, tektura, wł. MNK.

<sup>42</sup> Olej, płótno, wł. MNK.



Maria Podlowska, *Matka powstańca (Portret matki)*, XIX/XX w., olej, płótno, wł. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, nr inw. 5838/III, fot. R. Korzeniowski

Z kolei Maria Wasilkowska (1858–1922) specjalizowała się w salonowym portrecie kobiecym<sup>43</sup>. Malarka była absolwentką Wydziału Artystycznego krakowskich Wyższych Kursów dla Kobiet Adriana Baranieckiego. Następnie kontynuowała naukę w Petersburgu w klasie dla kobiet na Akademii Sztuk Pięknych. Malowała reprezentacyjne wizerunki olejne, ale najchętniej posługiwała się pastelami. Często porównywano ją do Elisabeth Vigée-Lebrun z racji doskonałego rysunku, harmonijnego koloru i żywej charakterystyki modeli. W portretach namalowanych przez Wasilkowską na przełomie wieków uwidoczniły się wpływy secesji i impresjonizmu. Duży talent artystki połączony z urodą i darem towarzyskim otwierał przed nią arystokratyczne salony już w czasie studiów. „Charmante Polonaise” – jak o niej mówiono – mimo że ostentacyjnie podkreślała swoją narodowość i patriotyzm, stała się popularna i mile widziana nawet na dworze carskim. W Petersburgu wykonała szereg portretów rosyjskiej arystokracji i osób z najbliższego otoczenia Mikołaja II, m.in. ministra Woroncowa-Daszkowa, księcia Sergiusza Aleksandrowicza Romanowa oraz księżnej Stenbok-Oboleńskiej. Po przeniesieniu się do Warszawy w 1892 roku portretowała tym razem polską arystokrację, mieszczaństwo i inteligencję. Krytyka polska, podobnie jak rosyjska, doceniała jej twórczość, podkreślając wysoką kulturę artystyczną i solidny warsztat. Niestety w zbiorach polskich muzeów niewiele znajdziemy obrazów Wasilkowskiej.

Uznaną portrecistką była także Maria Podlowska (1862–1948). Artystka uczyła się malarstwa na Kursach Baraniec-

kiego. Była niezwykle utalentowaną uczennicą, dlatego też po ukończeniu drugiego kursu została zaangażowana jako nauczycielka rysunku. Wiedzę uzyskaną na Kursach uzupełniała w latach 1892–1893 w Paryżu na Académie Julian. Po powrocie do Krakowa dość szybko zyskała renomę jako dobra portrecistka. Jej prace, utrzymane w konwencji realistycznej, charakteryzowały się one prostotą kompozycji, intymnością i bardzo oszczędną ciemną kolorystyką. Artystka portretowała przedstawicieli krakowskiej inteligencji (*Portret Stanisława Dębno-Krzyżanowskiego*, 1897) i członków własnej bliższej i dalekiej rodziny, m.in. żonę i dzieci brata Feliksa<sup>44</sup>. Do najbardziej typowych dla niej „intymnych” portretów należą wizerunki matki i *Autoportret* z 1900 roku<sup>45</sup>. Jeden z portretów matki artystki, Józefy Podlewskiej – *Matka powstańca* z około 1900 roku znajduje się w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa. Wydaje się, że bardziej zasadnym dla tego obrazu byłby tytuł „Żona powstańca”. Józefa z domu Brynk była bowiem żoną Karola Podlewskiego, skazanego za współpracę z Szymonem Konarskim na dwadzieścia lat zesłania. Podlewscy przebywali w Nerczyńska na Syberii. Tam przyszli na świat trzej bracia Marii. Choć artystka była osobą bardzo towarzyską i czynną, najlepszą jej przyjaciółką była zawsze matka. O tym, jak wielkim uczuciem Józefa Podlowska darzyła swoją utalentowaną córkę, świadczą jej listy. „Przynajmniej w listach mogę wypisać się, że kocham Cię najmocniej, najgoręcej, na całe życie moje, nie tylko to, co przede mną, ale i to, co za mną – pisała do córki w czasie jednego z jej wyjazdów do brata. Wszystkie miłości, wspomnienia, upojenia miłosne, wszystko to mieści się w Tobie, w Twoich oczach, wesołych lub smutnych. Żaden mąż, kochanek, syn nie mógłby Cię tak kochać bezinteresownie jak ja, Twoja matka i piastunka niegdyś, a dziś najwierniejsza przyjaciółka”<sup>46</sup>. Maria Podlowska żywo uczestniczyła w życiu artystycznym miasta, oczywiście na miarę możliwości, jakie wówczas miały kobiety. W czasie II wojny światowej jej krakowskie mieszkanie było punktem konspiracyjnych zebrań<sup>47</sup>.

Drugą krakowianką, która osiągnęła popularność jako portrecistka była Klementyna Julia Mien (1870–1954). Po ukończeniu Kursów Baranieckiego kształciła się w Paryżu latach 1900–1903. Po powrocie do Krakowa stała się wziętą portrecistką i malarką martwych natur. Jednocześnie kierowała przejętym po śmierci ojca zakładem fotograficznym<sup>48</sup>. Namalowała dziesiątki pastelowych wizerunków kobiet i dzieci: *Portret pani Ochęduszek z dziećmi*, *Damę z psem*,

<sup>43</sup> Wystawa dzieł śp. M. Nostitz-Wasilkowskiej [...], „Kurier Warszawski” 1935, nr 288, s. 6–7; *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku*. Warszawa 1989. Katalog wystawy.

<sup>44</sup> Wystawa malarstwa Marii Podlewskiej (1862–1948). Biuro Wystaw Artystycznych w Opolu. Opole 1963. Katalog wystawy.

<sup>45</sup> Olej, płótno, wł. MNK.

<sup>46</sup> Sosnowska J.: *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*. Warszawa 2003, s. 69.

<sup>47</sup> Okońska A.: *Malarki polskie...*, s. 191.

<sup>48</sup> *Polski Słownik Biograficzny*. T. XX/4: Mien Juliusz. Oprac. A. Żyga.

*Portret Jadwigi Rychlińskiej*, 1905<sup>49</sup>, *Dziewczynę w wieńcu kwiatowym na głowie (Krakowiankę)*, 1910<sup>50</sup>. Po pobycie w Paryżu pod wpływem malarstwa impresjonistów zmiękczyła rysunek i roztopiła barwę finezyjnym światłocieniem. Uważana była za mistrzynię realistycznego kameralnego portretu. Jej twórczość jest dziś mało znana, podobnie jak malarstwo Marii Podlewskiej.

Do dziś portret uchodzi za „kobiecy” gatunek sztuki. Jednak zarówno obecnie, jak przed stu laty, jeśli chciano kogoś uhonorować, to jego konterfekt zamawiano z reguły u mężczyzny. Artystki malowały przede wszystkim kameralne portrety, głównie kobiet lub dzieci. To zjawisko utrzymuje się do dziś. Aby się o tym przekonać, wystarczy przeczytać sygnatury na wizerunkach zdobiących reprezentacyjne pomieszczenia urzędów, uczelni, teatrów i innych instytucji związanych z życiem społecznym, politycznym czy kulturalnym. Oprócz wizerunków z natury, artystki często malowały, zwłaszcza na przełomie XVIII i XIX wieku, miniaturowe podobizny zwykłe członków rodziny i przyjaciół, a nierzadko pomniejszone kopie portretów już istniejących. Miniatura, aż do czasu upowszechnienia się fotografii, pełniła podobną do niej funkcję i miała właściwie charakter użytkowy. Była gatunkiem mniej cenionym niż klasyczne malarstwo sztalugowe. A zatem, odpowiednim, by zajęły się nim kobiety. Poza tym namalowanie miniatury nie wymagało takiego przygotowania warsztatowego, jak wykonanie naturalnych rozmiarów portretu i mogło być także podjęte przez uzdolnione amatorki.

Częstym tematem prac artystek były martwe natury z kwiatami. Temat ten pojawiał się w sztuce bardzo wielu artystek 1 połowy XIX wieku, m.in. Magdaleny Morskiej, Angeliki Trębickiej, Zofii Chodkiewiczówny, Heleny Skibickiej, Katarzyny Potockiej i Julii Rajskiej. Najwybitniejszą przedstawicielką tego gatunku była Henryka Beyer (1782–1855). Po śmierci męża artystka musiała zatroszczyć się o los swoich trzech synów. Przydały się jej wówczas lekcje malarstwa u Petera Schmidta, a zwłaszcza u Gottfrieda Wilhelma Völckera – berlińskiego malarza kwiatów i martwych natur. Poświę-

ciła się malarstwu. Malowała głównie kwiaty i owoce. Swoje martwe natury wzbogacała przedstawieniami motyli, owadów i ptaków, które pojawiały się wśród kwiatowych gałązek. Oprócz martwych natur malowała niekiedy popiersia portretowe osób otoczone kwiatami. Inspirowała się flamandzkim malarstwem XVII wieku. Artystka wiele czasu poświęcała studiom nad kwiatami i roślinami w warszawskim ogrodzie botanicznym. Jej martwe natury i bukiety, ciemne w ogólnym tonie, charakteryzowały się wdziękiem i smakiem, miękkością modelunku, przy niezwykle precyzyjnym naturalistycznym rysunku. „Dzielnka” Henryki Beyer cieszyła się w Warszawie wielkim wzięciem i znajdowały liczne grono nabywców. W 1824 roku artystka otworzyła w swoim mieszkaniu na ul. Senatorskiej w Warszawie pracownię rysowania i malowania kwiatów. Była to pierwsza w Polsce szkoła malarstwa dla kobiet. Szkoła istniała do 1833 roku. Nauki w niej pobierało wiele mieszczańskich córek<sup>51</sup>.

Martwe natury i kwiatowe bukiety pojawiały się epizodycznie w 2 połowie XIX wieku w twórczości bodaj wszystkich malujących i rysujących pań – zarówno amateerek, jak i tych, które otrzymały wykształcenie w szkołach dla kobiet. Za godne następczynię Henryki Beyer można uznać Olę Boznańską, Klementynę Mien, Marię Gażycz i Bronisławę Wiesiołowską. Olga Boznańska pozostawiła po sobie kilkanaście mistrzowsko namalowanych martwych natur i bukietów, ułożonych z nieco przywiedlonych kwiatów i traw. W obrazach tych, podobnie jak w portretach, operowała wyszukаныmi srebrzystymi zestawieniami barwnymi, tworząc wibrujące kompozycje niemal pozbawione linii i konturu. Duże uznanie jako malarka zwiewnych, subtelnie malowanych bukietów i kiści kwiatowych zdobyła Klementyna Mien. Przedstawienia kwiatów – chryzantem, georginii, róż, kwiatów jabłoni, chabrow i piwonii, stanowią sporą część twórczości Marii Gażycz (1860–1935). Artystka lubiła i umiała malować kwiaty. Sumiennie przygotowywała się do tego zajęcia, wykonując wcześniej liczne rysunki pomocnicze roślin i kwiatów z natury<sup>52</sup>. Kwiaty malowała także Bronisława Wiesiołowska (1867–1940). Czyniła to z wielkim wyczuciem i wrażliwością, tworząc delikatnie malowane, dekoracyjne bukiety kwiatów w wazonach. Znajdowały one łatwo nabywców w kręgach bogatego mieszczaństwa warszawskiego. Artystka dysponowała wielką wprawą w odtwarzaniu różnego rodzaju roślin i kwiatów. Przydała jej się praktyka u ojca, Adama Malinowskiego, kierownika Dekoratorni Teatrów Rządowych w Warszawie, któremu pomagała przy malowaniu pejzaży i kwiatów na dekoracjach teatralnych. Dodać należy, iż artystka wykonywała okresowo w celach zarobkowych efektowne bukiety kwiatowe na porcelanie<sup>53</sup>.

Artystki-amatorki chętnie rysowały i malowały także wnętrza pałaców i dworów, w których mieszkaly. Nierzadko same je projektowały i urządały, a zatem rysunek czy akwarela dokumentował własną, udaną pracę lub pomysł. Widoki pałacu i parku krajobrazowego w Szpanowie rysowała i malowała akwarelami Aleksandra Radziwiłłowa (1796–1864). Księżna miała niemały udział przy przebudowie i urządzaniu nowej siedziby, wzorowanej na Arkadii, założonej między Nieborowem a Łowiczem przez teściową, Helenę Radziwiłłową<sup>54</sup>. Pałac i ogród w Zarzeczcu uwieczniła w serii rysunków Magdalena Morska (1762–1847). Morska

<sup>49</sup> Pastel, papier, wł. MNW.

<sup>50</sup> Pastel, papier, wł. MNW.

<sup>51</sup> Okońska A.: *Żywoty...*, s. 20; Szulc J., Szulc E.: *Commentar ewangelicko-reformowany w Warszawie: zmarli i ich rodziny*. Warszawa 1989, s. 24–25. Pokazny zbiór prac Henryki Beyer posiada MNW.

<sup>52</sup> Wiercińska J.: *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*. Wrocław 1969.

<sup>53</sup> *Kronika działalności kobiecej*. „Bluszcz” 1892, nr 44, s. 350; Nałęcz E.: *Zawodowa praca kobiet*. „Tygodnik Ilustrowany” styczeń 1895, nr 15, s. 238; Płazewska M.: *Warszawski Salon Krywulta*. „Roczniki Muzeum Narodowego w Warszawie” 1966, t. 10; Wiercińska J.: *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*. Wrocław 1969.

<sup>54</sup> Jaroszewski T.S., Rottermund A.: *Nieznane materiały do Aleksandrii i Szpanowa*. „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1968, R. 12, s. 62–78, il. 24–39. Akwarele i rysunki z widokami Szpanowa znajdują się w zbiorach MNW.

projektowała wyposażenie reprezentacyjnych pomieszczeń.. Decydowała także o rodzaju kwiatów i roślin do ogrodu otaczającego rezydencję. Swoje rysunki wydała w 1836 roku w Wiedniu w formie litografowanego albumu<sup>55</sup>.

Artystki utrwały na kartach szkicowników widoki parków oraz ogrodów zakładanych nie tylko przez siebie, ale i członkinie własnych rodzin lub przyjaciółki. Warto wspomnieć te najbardziej znane, jak: Puławy, Arkadia, Szpanów, Mokotów, Kórnik czy Sieniawa. Puławy i leżący nieopodal Celejów uwiecznione zostały m.in. w obrazach i rysunkach Emmy, Wandy i Pauliny Potockich, które wychowywały się i edukowały na dworze Izabelli Czartoryskiej w Puławach. Wszystkie panie rysunku uczył Jan Piotr Norblin, objęty mecenatem Czartoryskich. Monochromatyczne widoki budynków i parku w Puławach Emmy (?–1858)<sup>56</sup>, widoki malowniczych motywów Celejowa i Puław oraz ich okolic Pauliny (1793–1858)<sup>57</sup> oraz fragmenty parku w Puławach wraz z Pomnikiem Wdzięczności Bogu, Domkiem Gotyckim, Świątynią Sybilli pędzla Wandy (1788–1876)<sup>58</sup> stanowią dziś ważny dokument ikonograficzny do badania historii tych założeń. Widoki Puław uwieczniała także przebywająca w rodzinie Czartoryskich, wychowywana przez księżnę Izabellę po śmierci matki, Zofia Kicka (1796–1822). Zofia pozostawiła w szkicownikach również rysowane piórkami widoki Sieniawy<sup>59</sup>. Znanie są przedstawienia Puław autorstwa córki Izabelli Czartoryskiej – Marii Wirtemberskiej (1768–1854). Księżna Wirtemberska pobierała nauki rysunku u Jana Norblina. Jej rysunki i akwarele przedstawiały idealizowane malownicze zakątki założenia parkowego w Puławach<sup>60</sup>. Mokotów uwieczniała w akwarelach i szkicach Anna Tyszkiewiczówna (1779–1867)<sup>61</sup>, Kórnik rysowała Celina Działyńska (1804–1883)<sup>62</sup>, Sieniawę – Zofia Kicka, pałac w Montresore – Aleksandra Potocka (1818–1892)<sup>63</sup>. Pejzaże w XVIII-wiecznych albumach i szkicownikach są zwykle idealizowane i konwencjonalne, zgodnie z klasycystyczną tendencją przedstawienia. Zwykle nie są to dzieła najwyższej próby, a autorkom rzadko udawało się uniknąć błędów rysunkowych, kompozycyjnych

i perspektywicznych. Podobnie rzecz się ma w przypadku zapelniających kobiece szkicowniki, dość nieporadnie odzwierciedlających wnętrza pensjonatów i hoteli, w których się zatrzymywały odbywając zagraniczne podróże, czy też szkice egzotycznych pejzaży i ogrodów, oglądanych podczas wojaży i krajoznawczych wycieczek. Wśród widoków znajdziemy także sporo utrwalanych na gorąco scen rodzajowych (album Aleksandry Potockiej z 1897 roku<sup>64</sup>, szkicownik z pejzażami włoskimi Anny Tyszkiewiczówny<sup>65</sup>).

Pejzaże rysują i malują także zawodowe artystki 2 połowy XIX wieku. W ich sztuce, podobnie jak w twórczości pań przełomu XVIII i XIX wieku, nie spotyka się zbyt często pejzaży z gatunku „wzniosłych” z rozległymi widokami potężnych masywów górskich, niezmierzonych dolin, niedostępnych borów, panoram miast czy choćby szerszych ujęć wedutowych. Artystki nie malowały burz morskich z tonącymi okrętami, huraganów, powodzi, pożarów i innych kataklizmów. Tego typu tak cenione w XIX wieku malarstwo, uobecniające potężne, niszczycielskie siły natury było dziełem mężczyzn. Należy sądzić, iż przyczyna tego zróżnicowania leżała przede wszystkim w wykształceniu, nie dającym kobietom odpowiedniej wiedzy z zakresu zasad perspektywy, optyki, botaniki i meteorologii, jaka była udziałem kształconych w akademiach artystów. W prywatnych szkołach dla kobiet w ciągu kilkudziesięciu godzin kursowych przyszłe artystki poznawały podstawowe zasady perspektywy i optyki. Zwykle nie miały okazji, by zastosować tę skromną wiedzę w praktyce, jak ich koledzy, odbywający w ciągu wieloletnich studiów liczne zajęcia w plenerze, a nierzadko również dłuższe wycieczki krajoznawcze, często wraz ze swymi nauczycielami. O braku tego rodzaju przedstawień w sztuce kobiet decydowały również względy obyczajowe. Malarki ograniczane, jak wszystkie kobiety, w swobodzie poruszania się i podróżowania, nie zapuszczały się w bezludne, nieuczęszczane miejsca, także w obawie o własne bezpieczeństwo. Samotne wycieczki i krajoznawcze i podróże, praktykowane przez artystów od początku XIX wieku, stały się w większym stopniu udziałem kobiet

<sup>55</sup> Album *Zbiór rysunków wyobrażających celniejsze budynki wsi Zarzeczka w Galicji w obwodzie Przemyskim leżącej, częścią z natury zdjętych, lub uprojektowanych, z opisem budownictwa wiejskiego w sposobie holenderskim i angielskim i ogólnemi myślami o przyozdobieniu siedzisk wiejskich przez M.[agdalenę] M. [orską] w Wiedniu, 1836. Drukiem wdowy po Antonim Straussie. Album w zbiorach MNW.*

<sup>56</sup> W zbiorach MNW.

<sup>57</sup> W zbiorach MNW, Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich PAN we Wrocławiu (dalej: BZN im. Ossolińskich we Wrocławiu).

<sup>58</sup> W zbiorach MNW, BZN im. Ossolińskich we Wrocławiu i Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (dalej: Gabinet Rycin BUW).

<sup>59</sup> Wodzicka z Potockich T.: *Ze zwierzeń dziewczęcych. Pamiętnik Zofii z Matuszewiczów Kickiej*. Kraków 1910, il. Przedruk pamiętnika W: *Kufer Kasyldy czyli wspomnienia z lat dziewczęcych*. Oprac. D. Stępniewska, B. Walczyńska. Warszawa 1974, s. 71–95; Kicka N.: *Pamiętniki*. Warszawa 1972, s. 345–347.

<sup>60</sup> Dwa albumy z rysunkami i akwarelami Marii Wirtemberskiej

w zbiorach MNK, Oddział Czartoryskich; zbiór pojedynczych rysunków tuszem i pędzlem w zbiorach MNW. Wirtemberska M.: *Malwina, czyli Domysłność serca*. Oprac. W. Billip. Warszawa 1958, s. 7–29.

<sup>61</sup> W zbiorach MNW.

<sup>62</sup> Na temat Celiny Działyńskiej i jej zamiłowań artystycznych pisze: Wawrzykowska-Wierciochowa D.: *Promienna*. Poznań 1976.

<sup>63</sup> Rysunki Aleksandry Potockiej litografowane i wydane w albumie *Montresor Lithographie par Sorrieu d'après les dessins de M.me Alex. [andra] P. [Potocka] Imp. de Lemerier à Paris, 1850*. Album w zbiorach MNW.

<sup>64</sup> Album z 1897 r. zawierający 24 prace Aleksandry Potockiej wykonane ołówkiem, tuszem, atramentem, sepią, akwarelą przedstawiające widoki zamków i pałaców francuskich; w zbiorach MNW.

<sup>65</sup> *Artystki Polskie. Muzeum Narodowe w Warszawie*. Warszawa 1991, s. 351. Katalog wystawy.

dopiero po 1900 roku. Umożliwiły im to zmiany obyczajowe, które następowały pod wpływem ruchów emancypacyjnych, a także przemiany jakie dokonały się w damskiej modzie. Kobiety stopniowo wyzwalały się spod dyktatury niefunkcjonalnych, utrudniających naturalne poruszanie się gorsetów, turniur i pantofelków na wysokich obcasach. Efektowne, lecz niewygodne suknie zmieniły na początku XX wieku na prostsze w kroju kostiumy i koszulowe bluzki, wzorowane na męskiej modzie. Kobiety przestały przypominać egzotyczne kwiaty lub owady, za to mogły samodzielnie podnieść upuszczony przedmiot ponieważ nie przeszkadzał im w tym gorset z bryką. Na założenie spodni nadszedł dla pań czas dopiero w 20-leciu międzywojennym.

Te wszystkie ograniczenia, o których mowa, sprawiały, że kobiety zwykle malowały bardziej kameralne i zwyczajne widoki z najbliższego otoczenia, pociągające barwnością i urodą, rzadziej natomiast niedostępne, dzikie okolice wymagające wspinaczki, przedzierania się przez zarośla, czy brodzenia po mokradłach. Z pamiętników artystek wynika, iż nieraz odczuwały dyskomfort, siedząc samotnie przy sztalugach rozstawionych nawet w parku czy ogrodzie botanicznym i skupiając na sobie zainteresowanie przechodniów. Zapewnić spokój i uchronić od zaczepek mogło je towarzystwo innych osób. Towarzystwo jednak nie sprzyjało kontemplacji i skupieniu. Maria Baszkircew pisała: „Najbardziej zazdroszczę [kolegom – przyp. autorki] możliwości samotnych spacerów, chodzenia tam i z powrotem, siadania na ławce w ogrodzie Tuileries. Oto swoboda, bez której nie można się stać prawdziwym artystą. Nie sądzicie, że można korzystać z tego, co się widzi kiedy się jest w towarzystwie lub kiedy, aby pojechać do Luwru, trzeba czekać na powóz, pannę do towarzystwa lub rodzinę... Oto swoboda, której nam brak, a bez której nie można stać się naprawdę kims”<sup>66</sup>.

Do grona artystek tworzących pejzaże należały m.in.: Leonia Bierkowska, Anna Bilińska-Bogdanowicz, Maria Chmielowska, Maria Giźbert-Studnicka, Jadwiga Glinka-Janczewska, Maria Klass-Kazanowska, Bronisława Rychter-Janowska, Maria Podlewska i Zofia Stankiewiczówna. Te nieliczne, które decydowały się na samotne podróże i wędrowki wbrew opinii otoczenia i, w konsekwencji tego kroku, wyszły poza strefę „malowniczych zakątków” z najbliższej okolicy to: Anna Bilińska, Zofia Stankiewiczówna, Maria Klass-Kazanowska i Maria Podlewska.

Anna Bilińska-Bogdanowicz namalowała w 1890 roku *Zachód słońca*, bardzo chwalony przez krytykę, i wiele pejzaży morskich podczas swoich pobytów w miejscowościach La Rochelle, Oleron, Benodet i Beg-Meil. W zbiorach polskich znajduje się niewiele jej prac pejzażowych. Znanе są m.in.: *Widok z okien konserwatorium na Saskiej Kępie zimą* (1877), *Krajobraz morski ze statkiem* (1889), *Brzeg morza* (1889), *Ulica Unter den Linden w Berlinie* (1890)<sup>67</sup>. Z notatek artystki wiadomo jednak, że powstało ich sporo<sup>68</sup>. Bilińska oceniała je wysoko i niejednokrotnie prezentowała na wystawach zgrupowane w odrębne zespoły. Malowane były w plenerze i zazwyczaj utrzymane w fazie szkicu, zgodnie z ówczesnymi tendencjami w malarstwie pejzażowym. W niektórych, np. *Unter der Linden*, osiągnęła efekt bliski impresjonistom.

Pejzażem zainteresowana była także Maria Podlewska. Z okresu nauki w Académie Julian w Paryżu pochodzą realistycznie malowane: *Most na Sekwanie*, studia paryskich ulic, zabytków architektonicznych i wnętrz kościołów. Po powrocie do Krakowa w 1893 roku artystka wykonała nokturn *Ulica Floriańska przy wieczornym oświetleniu*. Było to bardzo udane, nastrojowe studium miejskiej architektury, której bryły wydobywało z ciemności światło ulicznych lamp. Już po 1900 roku w czasie podróży po Włoszech i Ukrainie namalowała wiele widoków oglądanych okolic<sup>69</sup>.

Twórczynią pejzaży i widoków architektonicznych związanych z Podolem była młodo zmarła Maria Klass-Kazanowska (1857–1898). Za poradą Wojciecha Gersona, swojego nauczyciela na kursach dla kobiet, rozpoczęła, jako wolny słuchacz, studia na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Ukończyła kurs podstawowy, a następnie uczyła się w klasie batalisty Bogdana P. Willewaldego. Wiadomo, że w celach zarobkowych współpracowała anonimowo z malarzem Adolfem Beckerem, domalowując tła pejzażowe w jego obrazach. Jednakże nie ma bliższych wiadomości na temat prac, które wspólnie wykonywali. Z katalogów wystaw i recenzji prasowych wiadomo, że Klass-Kazanowska namalowała serię realistycznych widoków z Kamieńca Podolskiego, ukazywanego w różnych porach dnia i roku, oraz dużą ilość pejzaży i wedut z Podola. Była także twórczynią scen animalistycznych. Jak widać jej twórczość, podobnie jak zainteresowania, są dość nietypowe i odbiegają od klasycznej sztuki artystek XIX-wiecznych. Twórczość artystki uległa rozproszению. Prace, które się zachowały, mają postać szkiców i bezpośrednich studiów z natury. Wskazują one na duży talent malarski młodo zmarłej artystki<sup>70</sup>.

Znaną pejzażystką była Zofia Stankiewiczówna (1862–1955). Pejzażem zainteresowała się podczas studiów w Académie Julian. W czasie wakacyjnych wyjazdów w 1881 roku namalowała: *Półw krewetek w Bretanii*<sup>71</sup>, *Brzeg morza w Normandii* i *Odpych morza – brzegi Normandii*. W 1883 roku, po powrocie z Francji do Warszawy, weszła w środowisko inteligencji warszawskiej i nawiązała współpracę z redakcjami „Kłosów”, „Tygodnika Ilustrowanego”, „Wędrowca” i kobiecego pisma „Bluszcz”. Na rozwój zainteresowań Stankiewiczówny pejzażem, zwłaszcza miejskim, wpłynęła współpraca z czasopismem „Wędrowiec”. Artystka malowała i rysowała nastrojowe widoki z rodzinnej Ukrainy – pola z łanami pszenicy, lasy, pastwiska (*Pastwisko*, *Brzegi Zbrucza*, *Zima*, *Jezioro*

<sup>66</sup> de Beauvoir S.: *Druga płeć*. Kraków 1972.

<sup>67</sup> Wymienione obrazy znajdują się w zbiorach MNW.

<sup>68</sup> Bogdanowicz A.: *Anna Bilińska podług jej dziennika...*, Warszawa 1928.

<sup>69</sup> Okońska A.: *Malaki polskie...*, s. 162–167.

<sup>70</sup> Prace Marii Klass-Kazanowskiej w rok po jej śmierci w 1899 r. zostały pokazane publiczności na wystawie w Salonie Artystycznym w Warszawie. Dochód z ich sprzedaży przeznaczony został na stypendia dla młodych artystów, przyznawane przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku. Muzeum Narodowe w Warszawie*. Warszawa 1989. Katalog wystawy.

<sup>71</sup> W zbiorach MNW.



Irena Weissowa (Aneri), *Portret Tadeusza Florka w mundurze ucznia gimnazjum*, po 1900, olej, tektura, wł. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, nr inw. 4107/III, fot. R. Korzeniowski

– przed 1891), chaty wiejskie, dwory wśród drzew oraz ruiny budowli obronnych (*Noc zimowa* – przed 1892); *Wschód księżycy* oraz *Okop podolski* czyli *Kamieniec Podolski w nocy* – przed 1893)<sup>72</sup>. Po 1893 roku zainteresowała się modnym wówczas Zakopanem. Zafrapował ją pejzaż górski, który z dużą wrażliwością przenosiła na płótna swoich obrazów (*Giewont*, *Góral*, *Sosny* – przed 1893)<sup>73</sup>. Już po 1900 roku stworzyła teki znakomitych akwafort i akwatint z widokami Warszawy, Krakowa, Wilna oraz pejzażami z Pomorza<sup>74</sup>. Twórczość Stankiewiczówny była wysoko oceniana przez współczesną krytykę, co w przypadku kobiet nie zdarzało się zbyt często<sup>75</sup>. Artystka pracowała bardzo intensywnie. W poszukiwaniu motywów przemierzała kraj nie bacząc na normy obyczajowe, zgodnie z którymi samotne podróże kobiety uznawane były za awanturnictwo i oznakę złego prowadzenia się. Realistyczne z wielką biegłością i wrażliwością malowane pejzaże Stankiewiczówny pozwalają widzieć w niej niezaprzeczalną indywidualność na tym polu.

Szersze grono artystek zainteresowało się pejzażem dopiero w 20-leciu międzywojennym. Kobiety dopuszczone do studiów akademickich były znacznie lepiej przygotowane warsztatowo. Zmieniła się również dość znacznie sytuacja kobiet pod względem obyczajowym. Rezultatem tych przemian było pojawienie się sporego grona zainteresowanych pejzażem pań. W 1929 roku powstała nawet kobieca grupa „Kolor”, utworzona przez Elżbietę Hirszberżankę, Gizelę Hufnagłównę i Mary Litaeuer, interesujące się głównie malowaniem krajobrazów.

Artystki, jak już była o tym mowa, wykazywały predykcję do wybierania motywów rodzajowych, jako tematu swoich prac. Interesowali się nimi oczywiście także artyści. Porównując prace mężczyzn i kobiet zauważyć możemy różnice dotyczące zarówno typu preferowanych motywów, jak i sposobu ich prezentacji. Mężczyźni woleli przedstawiać sceny z przestrzeni publicznej: z ulicy, targu, kawiarni, cukierni, wycieczki, konnej przejażdżki, polowania itd. Epizody domowe dotyczyły często życia towarzyskiego lub bardziej oficjalnych wydarzeń rodzinnych, takich jak bal, domowy koncert, uroczysty obiad, przyjęcie, święto rodzinne. Odtwarzane przez nich sceny o dużym współczynnikiem intymności wiązały się nierzadko z ważnymi, niecodziennymi wydarzeniami, jak śmierć, dramat rodzinny, albo miały podtekst erotyczny i były często fantazją na temat świata kobiet, do którego mężczyzna miał ograniczony dostęp.

Artystki wołały przedstawiać sytuacje o ograniczonej akcji. W ich obrazach i rysunkach najczęściej mamy do czynienia ze światem kobiet i dzieci. Bohaterki przedstawień ukazywane były w różnych sytuacjach życiowych i codziennych, właściwych ich pozycji i klasie społecznej.

Prace o tematyce rodzajowej stanowią, obok portretów, sporą część twórczości Marii Dulębianki (1861–1919), jednej z najbardziej znanych polskich artystek 2 połowy XIX wieku, wykształconej na kursach u Gersona i Académie Julian. Tematem swoich obrazów uczyniła dramaty biednych wdów, rodzin bezrobotnych i emigrantów oraz nieszczęśliwy los dzieci z najniższych warstw społecznych. Część jej prac znajduje się w Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu, część u brata, Władysława Dulęby w Warszawie oraz w Galerii Obrazów we Lwowie<sup>76</sup>. Na ich tematykę wpłynęła zapewne twórczość literacka Marii Konopnickiej, z którą artystka przyjaźniła się przez wiele lat, prowadząc wspólnie z poetką działalność społeczną i patriotyczną oraz walkę o równouprawnienie kobiet.

Kobiety są częstymi bohaterkami rysunków i drzeworytów Elżbiety Moniuszko (1841–?). Jej prace, ukazujące zabawne lub satyryczne scenki rodzinne i towarzyskie z życia warszawskich rzemieślników, przekupek, urzędników oraz inteligencji, zamieszczały w latach 60. i 70. XIX wieku warszawskie pisma, takie jak: „Tygodnik Ilustrowany”, „Opiekun Domowy” i „Kłosa”<sup>77</sup>. W 1866 roku artystka założyła szkołę drzeworytniczą dla kobiet. Wykształciło się tu wiele utalentowanych pań, m.in. Józefa Kleczeńska, Julia Werner czy Józefa Czaplicka. Koszt nauki był bardzo

<sup>72</sup> Okońska A.: *Malaki polskie...*, s. 135–136.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 136–137.

<sup>74</sup> Teki znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i Krakowie.

<sup>75</sup> Bogaty dorobek artystki uległ zniszczeniu w czasie powstania warszawskiego.

<sup>76</sup> Łopatkiewicz K.: *Obrazy Marii Dulębianki. Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu*. Żarnowiec 1985. Katalog wystawy; Jaworska M.: *Maria Dulębianka*. Lwów 1929.

<sup>77</sup> Opałek M.: *Drzeworyt w czasopiśmie polskich XIX stulecia*. Wrocław 1949, s. 57.

niski – 10 kopiejek miesięcznie, tak że najuboższych rodziców stać było na posyłanie tam swoich córek<sup>78</sup>.

Podobnie jak w twórczości przywołanych tu artystek, w większości przedstawień rodzajowych autorstwa pań, kobiety ukazywane były przy wykonywaniu codziennych banalnych czynności. W obrazach Leony Bierkowskiej, Emilii Majewskiej, Gabrieli Jasieńskiej-Zaleskiej, Anieli Biernackiej-Poraj, Marii Gażycz czy Anny Berent oglądamy je jako opiekunki dzieci i starców, kucharki, praczki, krawcowe, domowe lekarki, pielęgniarki i nauczycielki. A także przy wykonywaniu codziennych prac domowych. Świat kobiet wyłaniający się z tych obrazów wydaje się być jakby spłaszczony i wyciszony. W tym obszarze mężczyźni pojawiają się rzadko, raczej jako goście. Ma się wrażenie, że czas się tu zatrzymał. Ta przestrzeń – najczęściej intymna i uspokojona – jest charakterystyczna dla malarstwa artystek, zwłaszcza XIX-wiecznych, ale często także i współczesnych. Stanowi ona rzadkość w przedstawieniach mężczyzn.

W scenach rodzajowych, związanych z pracą domową kobiet, daje się zauważyć jeszcze jedno zjawisko. Artystki, podobnie jak ich koledzy, nierzadko przydawały nudnej, wymagającej cierpliwości pracy domowej kobiet dostojęstwa, kreując swoje bohaterki na anioły domowe i kapłanki domowego ogniska. Natomiast z pola widzenia sztuki zwykle usuwana była wykonywana poza domem ciężka zarobkowa praca kobiet z najniższych warstw społecznych. Nie spotykamy w sztuce artystek XIX-wiecznych przedstawień kobiet pracujących w fabrykach czy kopalniach.

Wyłomem w rodzajowej sztuce artystek XIX stulecia była twórczość Marii Andrzejkowicz-Buttowl (1852–1933), studiującej malarstwo w latach 1872–1874 i 1876–1880 w pracowniach znanych akademików monachijskich – Maxa Adama i Aleksandra Liezen-Mayera. Artystka tworzyła dużych rozmiarów rodzajowe kompozycje historyczne, m.in. *Jan Kochanowski nad zwłokami Urszulki*, *Kardynał Giovanni Medici i Pomponius Laetus przy wykopaliskach rzymskich* (1878), *Gra o brankę* (1880), *Władysław Łokietek w Ojcowie* (1881), *Święta Jadwiga opatrująca robotnika, ranionego podczas budowy kościoła w Trzebnicy* (ok. 1884). Czteroletnie systematyczne studia pod kierunkiem niemieckich pedagogów, zwłaszcza Liezen-Mayera dały artystce solidne przygotowanie warsztatowe, jakiego mogły jej tylko pozazdrości koleżanki. Nauczyła się dobrego rysunku anatomicznego, zasad perspektywy i umiejętnej aranżacji wielofigurowych kompozycji. Jej sztuka była ceniona i wyróżniana. Chwalono ją za „męskie” malarstwo. Recenzent „Tygodnika Ilustrowanego” pisał o obrazie *Kardynał Giovanni Medici i Pomponius Laetus*: „Ze zdziwieniem spostrzegamy nazwisko żeńskie pod jednym z cenniejszych obrazów ostatniej wystawy. [...] Takie kompozycje jeśli są samoistnie pomyślane [czyli



Antonina Majewska, *Portret siostry Emili Majewskiej*, 1888, olej, płótno, wł. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, nr inw. 193/III, fot. R. Korzeniowski

nie kopiowane – przyp. autorki] bardzo rzadko wychodzą spod delikatnej ręki niewieściej. [...] Jest to obraz, świadczący o wytrawności szkoły i o prawdziwie męskim traktowaniu przedmiotu”<sup>79</sup>. Podobne reakcje budziły także inne obrazy artystki. Chwalono ją za „niepospolity, męski prawie talent”. Ten „prawie męski” talent stawiał artystkę w szczególnej pozycji wobec innych twórczyń. „Wśród kobiet poświęcających się malarstwu zajmuje niewątpliwie pierwsze miejsce”. Ocena ta dobitnie świadczy o stosunku recenzentów do twórczości XIX-wiecznych artystek<sup>80</sup>. Najlepsza z nich „niemal dorównywała” utalentowanym kolegom. Niemal.

Ważne miejsce w sztuce rodzajowej zajmował temat macierzyństwa. Wątek ten obecny był w twórczości kobiet od XVIII wieku do dziś. Matki zajmujące się dziećmi rysowały i malowały: Julia Rajska, Anna Bilińska-Bogdanowicz, Leona Bierkowska, Olga Boznańska, Maria Dulębianka, Elżbieta Moniuszko i Aniela Pająkówna. Większość przedstawień tego typu odnosi się raczej do kategorii płodności niż jednostkowego macierzyństwa. Najczęściej ukazywano matki jako karmicielki lub piastunki małego dziecka. Natura, płodność, miłość łączą się tu w tradycyjnym, od wieków obowiązującym, systemie kodów. Wydawać by się mogło, iż artystki podejmując ten temat, bardzo bliski kobiecie, wzbogacą go doświadczeniami niedostępnymi mężczyznom i uczynią wyłom w tradycyjnych ujęciach. Tak się jednak nie stało. System kultury sprawiał, że kobiecie długo, właściwie, aż do lat 70. XX wieku, nie wypadało mówić o fizjologii macierzyństwa swojego lub innej kobiety, ani o jego

<sup>78</sup> „Dziennik Warszawski” 1867, nr 8, z 11 I 1867.

<sup>79</sup> „Tygodnik Ilustrowany” luty 1978, s. 101.

<sup>80</sup> *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*. T. III. Warszawa 1892–1914 (hasło oprac. W. Gerson).

<sup>81</sup> Kuncewiczowa M.: *Przymierze z dzieckiem*. Warszawa 1927.

uciażliwościach. Przedstawienie go w latach 20. z punktu widzenia kobiety przez Marię Kuncewiczową w książce *Przymierze z dzieckiem* wywołało skandal i ściągnęło na pisarkę ataki nawet ze strony postępowych środowisk<sup>81</sup>. Ciąża, rodzenie, śmierć przy porodzie czy w położu były tematami omijanymi przez sztukę. Jeszcze dziś akty ciężarnych kobiet szokują lub budzą zdziwienie. Jest to sytuacja dość dziwna w kraju, w którym tak silny był kult Matki-Polki. Trzeba sobie jednak powiedzieć, że ta szanowna matrona miała uczyć czynnego patriotyzmu, i to głównie synów, by potem opłakiwać ich śmierć po zakończonych klęskami powstaniach. Nikt nie chciał przyjąć do wiadomości, że wcześniej musiała ich urodzić, a następnie pielęgnować i wychować, ponosząc wiele trudów i wyrzeczeń. Artystki patrzyły na macierzyństwo, jak się wydaje, z mieszanymi uczuciami. Ponieważ znały je od strony codziennego intymnego kontaktu z dzieckiem, trudno im było czynić np. z karmienia lub przewijania niemowlęcia misterium, jak robili to obserwujący wszystko z boku mężczyźni. Może dlatego rzadziej niż ich koledzy, artystki podejmowały ten wątek. Za to ich prace wydają się być mniej koturnowe i podniosłe, niż przedstawienia męskie. Zwykle jednak nie odbiegają od przyjętego ogólnego kanonu, nawiązując do ikonografii Madonny z Dzieciątkiem.

Ważne miejsce w sztuce od XVI wieku zajmował akt. Począwszy od XVIII stulecia coraz większe znaczenie zyskiwał akt kobiecy. W wieku XIX przedstawienia nagich kobiet spotykało się w sztuce artystów zachodnioeuropejskich niezwykle często. W sztuce polskiej akt kobiecy i męski pojawiał się w tym czasie znacznie rzadziej. W kraju podzielonym między trzech zaborców, wstrząsanym klęskami kolejnych powstań, niewiele było miejsca na symbole władzy, siły i dominacji, uosabiane przez męskie akty heroiczne. Znacznie częściej mamy do czynienia z aktami kobiecymi, symbolizującymi radość życia, płodność, a nierzadko jedynie zaspokajającymi potrzebę oglądania kobiecej nagości lub erotyczne fantazje panów. Akty początkowo tworzyli tylko mężczyźni. Później także kobiety. Jak wiadomo studia nagich modeli i modelek wykonywały polskie artystki kształcące się w Académie Julian. Od lat 90. XIX wieku, odkąd kobiety zyskały możliwość rysowania i malowania aktu z natury w krajowych prywatnych szkołach sztuk pięknych w ich sztuce zaczęły się pojawiać tego typu przedstawienia. Przed 1900 rokiem jest to jednak zjawisko nieczęste. Spotykane na początku XX wieku akty, to zwykle akty kobiece (m.in. autorstwa malarki Marii Chmielowskiej czy rzeźbiarki Teofili Certo-wicz). Niewiele jest przedstawień nagich mężczyzn. Ciało męskie rzadko są malowane, a jeszcze rzadziej rzeźbione przez artystki. Obyczaj i konwencje kulturowe stwarzały silne zahamowania przed korzystaniem przez kobiety z nowych możliwości. Sytuacja ta zaczęła ulegać zmianie dopiero w 20-leciu międzywojennym.

Akty kobiece malowane przez artystki miały wiele wspólnego z męskimi prezentacjami kobiecego ciała, z tym wyjątkiem, że nie przekraczały granicy naruszającej godność modelki. Omijały przyswojone przez sztukę niektórych modernistów typy przedstawieniowe zaczerpnięte z pornografii. Nie spotyka się w sztuce kobiecej XIX wieku prac

o charakterze jawnie erotycznym. Względy obyczajowe i kulturowe nakładały skuteczny knebel na artystki. Obyczajowość nie zezwalała kobietom na ujawnianie potrzeb seksualnych, które budziły lęk mężczyzn. Możliwość utraty kontroli nad fantazjami erotycznymi kobiety zagrażała męskiemu monopolowi na tym polu. Sytuacja nieco zmieniła się w latach 20. XX wieku. Do tych nielicznych kobiet, które miały odwagę uwolnić się z więzów tradycji, należała Maja Berezowska czy Tamara Łempicka. Ich prace mają dużo finezji i erotyzmu.

Opisane tematy określały dorobek pierwszej generacji artystek amateerek z przełomu XVIII i XIX wieku. Będą później stale obecne także w twórczości zawodowych artystek począwszy od lat 50. XIX wieku. Rzadko odważą się one podejmować tematy wychodzące poza podstawowy zakres tzw. motywów kobiecych, czyli portretu, martwej natury, pejzażu i sceny rodzajowej o nieskomplikowanej kompozycji. Trzeba pamiętać, że ich twórczość była warunkowana przez oczekiwania społeczne i dostępne kobietom wykształcenie. Podlegała znacznie surowszemu osądowi niż twórczość ich kolegów, ponieważ była zjawiskiem nowym, z którym dopiero powoli się oswajano. Nie mogło być zatem w sztuce artystek miejsca na ikonograficzne nowatorstwo, czy na przekraczające swój czas stylotwórcze eksperymenty.

Malarki i rzeźbiarki 2 połowy XIX wieku tworzyły getto. Nowe kierunki powstające w tym czasie – symbolizm, secesja kumulowały w sobie antyfeministyczną reakcję na zachodzące procesy emancypacyjne. Spektakularna kariera przedstawień z udziałem Judyt, Meduz, Ew, Salome, Lilith oraz całej rodziny innych żeńskich demonów i upiórów, czy całkiem współczesnych wcieleń *femme fatale*, znajdowała ideową podbudowę w myśli filozoficznej, m.in. Artura Schopenhauera, Henri Bergsona, Fryderyka Nietzschego, Otto Weininger, psychoanalizie Zygmunta Freuda i XVIII-wiecznych, lecz nadal popularnych teoriach medycznych Pierre'a Rousse'a, Cabanisa i Jacquesa-Louisa Moreau. W początkach XX wieku mizoginiczne tradycje kontynuowane były w pracach niektórych kubiistów, fowistów, ekspresjonistów i futurystów<sup>82</sup>. Twórczość wielu mężczyzn przepajał strach przed emancypacją kobiet, domagających się praw wyborczych, cywilnych, dostępu do wyższego wykształcenia i pracy. Artystki kształcące się i zawodowo uprawiające sztukę przekraczały stereotyp kobiecości podporządkowanej, zamkniętej w sferze prywatności. Stanowiły żywy przykład realizowanego w praktyce wzorca niezależności i nowoczesności. Traktowane były z niechęcią. One same z jednej strony pragnęły włączyć się w nurt dynamicznie ewoluującej współczesnej sztuki, a z drugiej nie umiały przekroczyć granicy kobiecego getta. Główna przyczyna tego stanu rzeczy leżała, jak można sądzić, w tym, iż większość z nich nie była w stanie przyjąć wymierzonych w kobiecość mizoginicznych fobii i poddawać swojej sztuki męskim fantazmatom albo też podjąć z nimi walkę. A zatem ściślejszy związek modernizmu i artystek, zwłaszcza na płaszczyźnie nowej ikonografii,

<sup>82</sup> Duncan C.: *Potwierdzenie męskości. Malarstwo awangardowe początków XX wieku*. „Magazyn Sztuki” 1995, nr 5.

eksplorującej rzekomy demonizm i niższość moralną kobiety, nie mógł dojść do skutku. Wydaje się, że obronna strategia większości artystek 2 połowy XIX wieku polegała na pozostaniu w obszarze neutralnych wątków tema-

tycznych. Świadome dążenia do stworzenia alternatywnej sfery znaczeń, przekraczającej obowiązujące męskie figury symboliczne, pojawią się dopiero w sztuce prefeministycznej lat 70. XX wieku.

## Polish female artists and their art since the 14<sup>th</sup> until 19<sup>th</sup> century

Little information has been preserved on the subject of Medieval Polish female artists, similarly to the artists in Western Europe. Women rarely performed commissions independently. Since the 14<sup>th</sup> century the guilds started hindering the acceptance of girls as students and apprentices. Female names appear very rarely in guild books. Among the few we encounter are among others: Dorota Koberowa, Agnes Pictrix or Agnieszka Piotrkowczyk.

The situation of the artistically talented women changed by the close of the 18<sup>th</sup> century. In the Enlightenment period a new model of education for the girls of noble birth was accepted. The curriculum began to include the study of the arts, or drawing and painting. Women taught drawing and painting began for the first time to do art. The king Stanisław August Poniatowski supported the talented ladies. Frequently he commissioned works from them. Less often, as in the case of Anna Rajecka, he covered the costs of their education and stay abroad. The most renown artists-amateurs from the royal court circles were: Anna née Krasicka Charczevska, Weronika Paszkowska and Beata Czacka. During the period also Fryderyka Bacciarelli née Richter, the wife of Marcello, worked in Warsaw. The example of the royal court was followed by the magnate courts. To the drawing and painting ladies from the social milieu belonged among others: Maria née Czartoryska Wirtemberska, Emma, Paulina and Wanda Potockie, Magdalena Morska, Adela Łubieńska, Celina Michałowska, Celina Działyńska, Zofia Szymanowska-Lenartowiczowa.

The group of the dilettantes grew in the 30s of the 19<sup>th</sup> century. Imitating the upper social layers the nobility and bourgeoisie introduced to their daughters' education the study of painting and music. During the period the following female artists appeared: Maria Herman, Celina Le-tronne or Henryka Beyer.

Until the end of the 19<sup>th</sup> century women were deprived of the possibility of studying at the state higher schools of fine arts. After the collapse of the January Uprising, un-

der the pressure of the political and economic reality and the demands of the suffragists, private vocational courses and schools for women began to appear, which prepared them for work in the areas of the artistic crafts. The most renowned were the courses for women existing between 1876 and 1901 at Wojciech Gerson's Drawing School in Warsaw and the Artistic Department at the Higher Courses for women established by Adrian Baraniecki in Kraków in 1868. The Warsaw school graduates were among others: Anna Bilińska-Bogdanowicz, Maria Dulębianka, Zofia Stankiewiczówna, Maria Gażycz, Maria Klass-Kazanowska and Ewa Rościszowska-Lorentowicz. The most noted students of the Kraków courses were: Olga Boznańska, Tola Certowicz, Maria Podlewska, Aniela Pająkówna and Maria Wasilkowska.

Young ladies as a rule complemented the education obtained at the courses in the higher artistic schools for women abroad, usually in Paris, Munich, Vienna and Berlin. The most popular schools for ladies were: Akadémie Julian and Akadémie Colarossi in Paris as well as Damen Akademie des Kunstlerinnenverein in Munich.

Limited knowledge which was available to the women influenced the subjects and the artistic quality of their works. The female artists did not paint crowded figural scenes with the military, historical, religious or mythological representations. Out of necessity they focused on the genres requiring less specialist knowledge. Preferably they painted portraits, still lifes, flowers, landscapes and intimate generic scenes. The discussed subjects describe the output of the female painters and sculptors from the end of the 18<sup>th</sup> century and the following century. The subjects would be constantly present also in the work of the majority of female artists from the early 20<sup>th</sup> century. Changes in this area would happen slowly, in distinctive manner only in the 90s of the 20<sup>th</sup> century. It would take place under the influence of changes in women consciousness as a result of the dissemination of the Western and American feminism.