

Artystki polskie i ich sztuka w latach 1900–1939.

Cz. I. Nurt narodowej sztuki dekoracyjnej

Polki bardzo późno uzyskały możliwość kształcenia się na artystycznych uczelniach państwowych w kraju. Najwcześniej, bo w 1904 roku, otrzymały prawo do nauki w nowo utworzonej w Warszawie Szkole Sztuk Pięknych. W krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych kobiety mogły studiować dopiero od 1920 roku. Wcześniej były tam sporadycznie przyjmowane, jako wolne słuchaczki.

O dopuszczenie kobiet do nauki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych walczyła w XIX wieku m.in. artystka malarka Maria Dulębianka. W zamieszczonym w „Sterze” artykule *Kończacie a będzie wam otworzone* wspominała podejmowane przez siebie starania i negatywną odpowiedź na nie Jana Matejki¹. Możliwość uzyskania akademickiego wykształcenia artystycznego Polki miały początkowo jedynie za granicą, najwcześniej w Rosji i we Francji. Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu oficjalną zgodę na przyjmowanie kobiet wydała w 1894 roku². Wstęp na École de Beaux Arts w Paryżu dziewczęta uzyskały w dwa lata później – w 1896 roku.

Na początku XX wieku, aż do momentu dopuszczenia kobiet do studiów na akademiach, ich kształcenie, podobnie jak w XIX wieku, przebiegało na trzy sposoby. Niewielka grupa utalentowanych uczennic, wywodzących się z najzamożniejszych warstw społecznych, uczyła się zwykle rysunku i malarstwa na lekcjach prywatnych, nierzadko u znanych artystów. Pobierana w ten sposób nauka na ogół nie doprowadzała do profesjonalnego uprawiania sztuki. Przydawała się natomiast w życiu prywatnym. Umiejętność rysowania i malowania czyniła z panny atrakcyjniejszą partię. Po zamążpójściu domowe uprawianie sztuki pozwalało dobrze sytuowanej mężatce na zabicie czasu i umilenie sobie monotonnego, dostatniego życia.

Najliczniejsza grupa kobiet pobierała nauki w prywatnych szkołach artystycznych. W ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku i pierwszym dwudziestolecu wieku XX istniało wiele takich szkół, głównie w Warszawie, Krakowie i Lwowie. Były to szkoły o najrozmaitszych profilach i stopniu przygotowania do kształcenia w różnych specjalizacjach w zakresie sztuk plastycznych, a jeszcze częściej rzemiosła artystycznego. Panny uczono m.in. witrażownictwa oraz malarstwa na porcelanie. Adeptki szkół prywatnych rzadko dochodziły do znaczenia na polu życia artystycznego. Skromne wykształcenie, jakie tam zazwyczaj otrzymywały, nie tyle przygotowywało je do twór-

czej pracy, co rozwijało zdolności artystyczne. Szkoły nastawione zazwyczaj na naukę sztuki użytkowej miały na celu wyuczenie zawodu biedniejsze kobiety, zmuszone do pracy zarobkowej. W szkołach tego typu nauczano dziewczęta najczęściej profesji drzeworytniczki, hafciarki czy rysowniczkę przemysłowej. Mniej liczne szkoły, jak np. Wyższe Kursy dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego czy Szkoła Marii Niedzielskiej dawały uczennicom wstępne przygotowanie do uprawiania sztuki tzw. czystej, tj. malarstwa i rzeźby.

Na Wydziale Artystycznym Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego nauki pobierały artystki liczące się w sztuce 1 połowy XX wieku, takie jak: Emilia Knausówna, Wanda Komorowska, Wanda Kossecka, Eleonora Plutyńska, Zofia Kossuth-Lorecowa, Jadwiga Malinowska-Gałęzowska, Klementyna Mien, Kazimiera Obrąpalska, Aniela Pająkówna, Maria Podlewska, Joanna Seifman-Getterowa, Irena Serda-Zbigniewiczowa, Maria Wasilkowska, Józefa Zielińska i Julia Zielińska. Program nauczania na Kursach po 1900 roku został poszerzony o naukę podstaw malarstwa plenerowego, anatomii, rzeźby i rozszerzono cykl wykładów z historii sztuki.

W Krakowie Wydział Artystyczny Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego miał największe znaczenie wśród szkół prywatnych. Kursy Baranieckiego istniały do 1924 roku. Oprócz nich dużą popularnością cieszyły się: Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej, Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet Toli Certowicz, Szkoła Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet Jana Bukowskiego oraz Szkoła Malarstwa Józefa Rapackiego i Ludwika Stroynowskiego.

Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej działała w latach 1908–1939. Wzorowała się na programie nauczania w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W szkole istniały oddziały: rysunku, malarstwa, rzeźby, sztuki stosowanej oraz oddział techniczny. W oddziale rysunku i malarstwa uczono studium z żywego modelu, martwej natury i malarstwa plenerowego. Oddziałami kierowali: Józef Pankiewicz,

¹ Hulewicz J.: *Sprawa wyższego wykształcenia kobiet w Polsce w XIX wieku*. Kraków 1939, s. 251.

² Nałęcz E.: *Nasze pionierki w dziedzinie sztuki*. „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 24, s. 462–463.

Stanisław Dębicki, Karol Maszkowski i Włodzimierz Tetmajer. Oddział rzeźby prowadził Jan Szczepkowski, a sztuki stosowanej Jan Bukowski (do 1914 roku), a następnie Wojciech Jastrzębowski. Uczennice oddziału sztuki stosowanej specjalizowały się w projektowaniu mebli, tapet, biżuterii, w zdobnictwie topograficznym, tkactwie, hafcie, aplikacji oraz malarstwie na szkle. Oddział techniczny wprowadzał w tajniki intarsji, witrażownictwa, litografii i drzeworytu. Oprócz wymienionych specjalności w Szkole Marii Niedzielskiej istniały dwa samodzielne kursy. Był to kurs przygotowawczy dla kandydatek pragnących się zapisać do szkoły oraz kurs malarstwa i rysunku dla dzieci. Oba prowadziła dyrektorka szkoły.

Szkoła Marii Niedzielskiej miała w Krakowie dużą renomę. Nauki pobierały tam m.in.: Maria Berezowska, Alicja Halicka, Julia Jonscher-Lipińska, Zofia Kossuth-Lorecowa, Zofia Lubańska-Stryjeńska, Stefania Daniel-Kossowska, Jadwiga Tetmajerówna, Helena Zielińska i Ludwika Nitschowa.

Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet Toli Certowicz, działała tylko przez cztery lata, w okresie od 1897 do 1901 roku. Stawiała sobie ambitne zadanie przygotowania dziewcząt do dalszych studiów zagranicznych w zakresie malarstwa i rzeźby. Program nauczania obejmował takie przedmioty, jak: rysunek, malarstwo, rzeźba i kompozycja. Profesorami w szkole Certowiczówny byli m.in.: Jacek Malczewski, Jan Stanisławski i Włodzimierz Tetmajer. W spisie uczennic odnaleźć można: Zofię Lubańską-Stryjeńską, Annę Gramatykę-Ostrowską, Marię Czaykowską-Kozicką, Annę Harland-Zająchkowską, Emilię Knausównę, Jadwigę Malinowską-Gałęzowską, Marię Niedzielską i Joannę Seifman-Getterową.

Przez niecałe trzy lata, od 1901 do 1903 roku, funkcjonowała w Krakowie Szkoła Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet, prowadzona przez Jana Bukowskiego, Marię Bukowską, Jana Szczepkowskiego i Włodzimierza Tetmajera.

Tylko przez rok była czynna szkoła malarstwa i rysunku, założona w 1906 roku i prowadzona przez Józefa Rapackiego oraz Ludwika Stroynowskiego. Nauczano rysunku akademickiego z gipsów, z żywego modelu oraz studium natury. W programie znajdowały się takie przedmioty, jak: malarstwo, perspektywa i anatomia.

We Lwowie najbardziej znane były w okresie przed wybuchem I wojny światowej dwie szkoły – kurs rysunku i malarstwa dla kobiet Stanisława Rejchana utworzony przy Szkole Artystyczno-Przemysłowej, który zaliczał w poczet swoich uczennic m.in.: Marię Schayer-Górską i Wandę Korzeniowską. Druga to działająca w latach 1903–1914 lwowska szkoła malarstwa Stanisława Kaczora-Batowskiego, gdzie naukę pobierały takie artystki, jak: Anna Harland-Zająchkowska, Wanda Korzeniowska i Helena Lang.

Najwięcej prywatnych szkół artystycznych o zróżnicowanych profilach istniało w latach 1900–1939 w Warszawie. Do najbardziej znanych można zaliczyć Szkołę Malarstwa dla Kobiet Ludwika i Bronisławy Wiesiołowskich, Szkołę Rysunku i Malarstwa dla Kobiet Miłosza Kotarbińskiego, Szkołę Malarstwa i Rzeźby dla Kobiet Bronisławy Poświkowej, Szkołę Malarstwa dla kobiet Adama Badowskiego, Szkołę Malarstwa i Rysunku Felicji Kossowskiej, Szkołę Sztuki Stosowanej dla Kobiet Alicji Nowińskiej, Szkołę Artystyczną dla kobiet A. Conti, szkołę Feliksa

i Marii Słupskich oraz Szkołę Rzemiosł i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet Zygmunta Badowskiego.

Szkoła Malarstwa dla Kobiet Wiesiołowskich funkcjonowała w latach 1887–1910. Od 1892 roku, po śmierci Ludwika Wiesiołowskiego, była prowadzona przez jego żonę Bronisławę z Malinowskich Wiesiołowską. Nauczali tam m.in.: Adam Badowski, Apoloniusz Kędzierski, Tola Certowicz i Józef Mazurkiewicz. Program obejmował rysunek, malarstwo, rzeźbę, perspektywę oraz rysunek techniczny i ornamentacyjny. Absolwentkami były m.in.: Michalina Daniszewska, Jadwiga Malinowska-Gałęzowska, Bronisława Malinowska-Wiesiołowska, Anna Pankiewiczówna, Anna Paszkiewiczówna i Bronisława Poświkowa.

Szkoła Rysunku i Malarstwa dla Kobiet Miłosza Kotarbińskiego działała w latach 1892–1912. Kierujący nią Kotarbiński był jedynym nauczycielem parą pobierających lekcje. Wśród jego uczennic odnajdujemy nazwiska takich artystek, jak: Mela Muter (Mutermilch), Michalina Pietruszewska-Krzyżanowska, Felicja Kossowska, Nina Aleksandrowicz i Jadwiga Kornikowicz.

Szkoła Malarstwa i Rzeźby prowadzona przez Bronisławę Poświkową istniała od 1890 do 1902 roku. Oferowała naukę rysunku z żywego modelu, rzeźbę, malowanie kwiatów z natury, malowanie na porcelanie, drewnie i tkaninach. Pracownia funkcjonująca przy szkole realizowała zamówienia w zakresie wymienionych specjalności. Jednym z profesorów był Kazimierz Alchimowicz. Nauki pobierały tam m.in. Alfonsyna Kanigowska i Leokadia Karwowska-Radwańska.

Założona przez Alicję Nowińską Szkoła Sztuki Stosowanej dla Kobiet miała duże zasługi w kształceniu dziewcząt w zakresie rzemiosła artystycznego. Program nauczania obejmował malarstwo, rysunek węglem, kredą i pastelami, studia z żywego modelu oraz malowanie na różnych materiałach, np. szkle, porcelanie, drewnie, a także tkactwo i wypalanie ornamentów w drewnie. Najbardziej znaną absolwentką szkoły Nowińskiej była Henryka Bezler-Czyżewska. W 1902 roku właścicielka przeniosła szkołę do Łodzi. Po sześciu latach, w 1908 roku, zmuszona była ją zamknąć.

W 1897 roku szkołę malarstwa otworzył w Warszawie Adam Badowski. Kształciła dziewczęta jeszcze w 1905 roku, już po śmierci artysty, jako Szkoła Rysunkowa im. A. Badowskiego. Nauczali tam, oprócz założyciela, Stanisław Chrzanowski, Kazimierz Mordasewicz i Józef Pankiewicz, dwaj ostatni jako przeprowadzający korekty prac. Nauki z zakresu rysunku, malarstwa z natury i rzeźby pobierały m.in.: Henryka Bezler-Czyżewska, Maria Blomberg-Mrozowska, Stanisława Fijałkowska-Kędzierska, Maria Koźniewska, Blanka Mercère.

W latach 1904–1907 czynna była również Szkoła Artystyczna dla kobiet A. Conti. Nauczycielami byli m.in. Maria Gerson-Dąbrowska, córka Wojciecha Gersona oraz Antoni Austen.

Oprócz wymienionych szkół pojawiały się efemerycznie działające placówki prywatne, takie jak założona w 1906 roku szkoła Feliksa i Marii Słupskich czy powstała w 1908 roku Szkoła Rzemiosł i Przemysłu Artystycznego, prowadzona przez Zygmunta Badowskiego. Stosunkowo długo, bo od 1915 roku do wybuchu II wojny światowej, prosperowała Szkoła Rysunku i Malarstwa Felicji Kossowskiej.

Szkoły prywatne pełniły na początku XX wieku, podobnie jak w poprzednim stuleciu, ważną rolę w zakresie kształcenia artystycznego kobiet. Niemal wszystkie wymienione absolwentki i uczennice wspomnianych szkół plastycznych zyskały znaczenie w sztuce lat 1900–1939. Jednak trzeba od razu wyraźnie podkreślić, że niemal żadna z artystek wybijających się ponad przeciętność, nie poprzestała na nauce w prywatnych szkołach polskich. Po ukończeniu szkół krajowych panny wyjeżdżały na studia zagraniczne pozwalające im na poszerzenie wiedzy i umiejętności zyskanych w szkołach krajowych. Studia za granicą stanowiły kolejny, trzeci sposób uzyskania plastycznego wykształcenia. Kobiety, którym dane było osiągnąć ten najwyższy poziom artystycznych umiejętności za granicą, zwykle uprawiały potem sztukę zawodowo i zarobkowo. Grupa pań wykształconych we Francji, Austrii, Niemczech i Rosji stanowiła elitę artystyczną w środowisku kobiet zajmujących się twórczością plastyczną. Z reguły polskie artystki kształciły się w Paryżu w tzw. wolnych akademiach, m.in. Académie Julian, Académie Collarossi, Académie de la Grande Chaumière, Académie Ranson, Académie Vitti, a także w Monachium w popularnej pracowni Simona Hollószy. Pod koniec XIX wieku i na początku XX, jak już o tym była mowa, otwarły swoje podwoje dla kobiet państwowe Akademie Sztuk Pięknych w Petersburgu, Paryżu i Monachium. Do tego momentu, począwszy od lat 80. XIX wieku mogły uczęszczać tam w charakterze wolnych słuchaczek lub uczennic klas dla kobiet. Wolne słuchaczki zyskiwały zgodę na udział w niektórych tylko zajęciach, natomiast w klasach dla kobiet realizowany był mocno okrojony program akademicki obowiązujący w klasach męskich. Od 1904 roku Polki nie musiały już wyjeżdżać za granicę, by rozwijać swój talent. Jak już o tym wspomniano, mogły kształcić się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, pierwszej wyższej uczelni na ziemiach polskich, która w poczet studentek zaczęła przyjmować kobiety.

Do chwili dopuszczenia kobiet do studiów artystycznych na akademiach ich sztuka wyraźnie różniła się od sztuki mężczyzn. Twórczość większości artystek zamykała się w wąskim kręgu tematycznym, ograniczonym do portretów – zwykle kobiecych i dziecięcych, pejzaży, martwych natur i przedstawień o tematyce religijnej, służących najczęściej do prywatnej, domowej dewocji. Rzadkość stanowiły prace dużych formatów z wielopostaciowymi scenami. Choć w ostatnich latach XIX wieku dawało się zauważyć w twórczości artystów zachodnioeuropejskich zjawisko odwrócenia od tematów historycznych, alegorycznych i mitologicznych, to w Polsce nadal silne było ciążenie hierarchii tematycznej nad powstającą sztuką. Jeszcze na początku XX wieku najbardziej liczyło się malarstwo podejmujące podniosłe, „wielkie” tematy, przekazujące mniej lub bardziej zakamuflowane treści patriotyczne w monumentalnych przedstawieniach. Portret, pejzaż, martwa natura uznano za gatunki naśladowcze, związane z prozą życia i ceniono niżej niż obrazy historyczne i symboliczne.

Kobiety odsunięte od studiów akademickich i wieńczące jej wiedzy, nabywanej w klasach kompozycyjnych, nie posiadały przygotowania do uprawiania najwyżej w Polsce cenionego malarstwa w „wielkim stylu”, materializującego się w wielofigurowych kompozycjach. Nie były także przygotowane do realizowania rozbudowanych monumentalnych

kompozycji rzeźbiarskich. „Kobieta tworzyła, siedząc przy małym, zakratowanym okienku” – napisała Maria Dulębianka, kierując uwagę na ograniczenia jakim podlegały artystki na początku XX wieku. „Patrzyła też tylko na przedmioty bliskie, więc oto i w twórczości jej dalekich horyzontów brak; jest jakieś spętanie i trwożliwość lotu. I oto dla czego częściej i chętniej naśladuje, przetwarza zamiast tworzyć”³. Skromny zestaw motywów i mniejsze formaty prac składają się na widoczną na pierwszy rzut oka inność kobiecej sztuki. Natomiast pod względem formalnym twórczość kobiet i mężczyzn niewiele się różniły. W pracach artystek schyłku XIX i początku XX wieku znajdowały odzwierciedlenie wszystkie najważniejsze nurty tego okresu: realizm, naturalizm, poimpresjonistyczny pleneryzm i secesja. Twórczość pań osadzona w stylistyce epoki, zwykle jednak, pomijając nieliczne wyjątki, wykazywała mniejszą odwagę formalną i skłonność do niezależnych eksperymentów niż twórczość mężczyzn. Wydaje się, że artystkom bardziej zależało na uznaniu i akceptacji ze strony krytyki i publiczności, ponieważ nie czuły się jeszcze zbyt pewnie na niedawno zyskanym terytorium, jakim było zawodowe uprawianie sztuki.

Jak zatem widać, w sztuce lat 1900–1920 znalazła odbicie przejściowa sytuacja kobiet, pozbawionych porównywalnego z mężczyznami dostępu do akademickiego wykształcenia oraz praw politycznych i obywatelskich. Pewien wyłom w tej regule stanowiły dzieła artystek, które miały możliwość kształcenia w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie oraz na akademiach w Paryżu, Monachium i Petersburgu. Te, które przeszły przez klasy kompozycyjne, zyskiwały wykształcenie porównywalne z tym, które mieli mężczyźni. Artystki te stanowiły forpocztę nowej generacji twórczyń, przygotowanych do uprawiania różnych gatunków sztuki i podejmowania bardziej zróżnicowanej tematyki. Jednak mimo posiadanych umiejętności, one także unikały wielopostaciowych kompozycji historycznych, patriotycznych, religijnych, batalistycznych oraz nie wchodziły w obszar sztuki monumentalnej.

Choć można mówić o preferencjach w zakresie podejmowanych przez artystki tematów i uprawianych przez nie rodzajów sztuki, to trudno w tym okresie mówić o odrębnej kobiecej ikonografii, wiążącej się ze świadomą potrzebą wyrażania siebie i swojej szczególnej kondycji. Z takim zjawiskiem mamy do czynienia w sposób czytelny dopiero pod koniec lat 70. XX wieku. W początkach XX wieku kobiety nie dzieliły się własnymi, doświadczeniami egzystencjalnymi i nie podejmowały krytyki dyskryminujących je norm i stosunków społecznych. Starały się raczej tworzyć jak mężczyźni, udowadniając, że dobrze opanowały warsztat plastyczny. Na świat patrzyły z pozycji „męskiego obserwatora”. Jeśli punkt widzenia mężczyzn wydawał się im nieprawdziwy, nie podejmowały go. Fenomen ten daje się zauważyć przy omijaniu przez artystki stworzonej przez modernistów demonicznej, amoralnej kobiecości jako męskiego fantazmatu, niezgodnego z ich potocznym doświadczeniem życiowym. Nie ważyły się jednak polemizować z nim, ani wprowadzić do przestrzeni sztuki negatywnej figury męskości, niszczącej podmiotowość kobiet.

³ Dulębianka M.: O twórczości kobiet. W: *Głos kobiet w kwestii kobiecej*. Red. K. Bujwidowa. Kraków 1903, s. 194.

Prawidłowość ta dotyczyła także twórczości artystek zaangażowanych w walkę o równouprawnienie, m.in.: Marii Dułębianki, Zofii Stankiewiczówny, Stefanii Daniel-Kossowskiej czy Ewy Lorentowicz. Walka emancypacyjna toczyła się w imię równych praw publicznych, dostępu do wykształcenia, zarobkowania i możliwości rozporządzania swoimi pieniędzmi i własnością. Miała na celu doprowadzenie do równości obu płci, a nie manifestację inności kobiet. Nacisk na dzielenie obu płci, manifestowanie różnic przemawiających na rzecz mniejszej wartości fizycznej, psychicznej i intelektualnej kobiet, kładli przeciwnicy emancypacji.

Sytuacja Polek ulega zmianie po 1918 roku. Wiązało się to ze przeobrażeniami, jakie zaszły w kondycji kobiet po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Dekret o ordynacji wyborczej do Sejmu Ustawodawczego podpisany w 1918 roku przez Naczelnika Państwa Józefa Piłsudskiego zapowiadał równouprawnienie kobiet. Deklarował, iż czynne i bierne prawo wyborcze przysługuje każdemu obywatelowi, bez różnicy płci, który w dniu wyborów ukończył 21 lat⁴. Równoprawność wszystkich obywateli potwierdziła konstytucja z 17 marca 1921 roku⁵. Zasady równych praw kobiet i mężczyzn nie kwestionowano przez cały okres II Rzeczypospolitej. Choć konstytucja marcowa nie dopuszczała żadnych ograniczeń z powodu płci, to fakt formalnego równouprawnienia kobiet nierzadko rozmiął się z praktyką. Działo się tak dlatego, że szczegółowe przepisy prawa cywilnego, oparte na obowiązujących przed 1918 rokiem kodeksach państw zaborczych, niejednokrotnie miały wobec nich jawnie dyskryminacyjny charakter.

Niemniej w myśl ustawy zasadniczej także na polu szkolnictwa obowiązywało równouprawnienie gwarantujące kobietom dostęp do nauki w szkołach różnych stopni, włącznie z uczelniami wyższymi, również artystycznymi. Po raz pierwszy w historii Polski kobiety miały możliwość uzyskania równego z mężczyznami wykształcenia i wiedzy z zakresu różnych dziedzin nauki i sztuki w swoim własnym kraju. Następnym tych zasad było pojawienie się licznej grupy profesjonalnych artystek, bardzo dobrze przygotowanych warsztatowo do podejmowania zróżnicowanej tematyki, w tym aktu i wielopostaciowych kompozycji figuralnych. Pod tym względem różnice między twórczością artystyczną kobiet i mężczyzn zmniejszyły się, lecz nie znikły. W momencie, kiedy wyrównane zostały umiejętności, dawały znać o sobie kobiecie zain-

teresowania, uwarunkowania psychiczne i kulturowe oraz czynniki związane z pozycją i funkcjonowaniem kobiet na rynku sztuki, zwłaszcza w obszarze zamówień publicznych i gremiów decyzyjnych. Artystki były przygotowane do podejmowania w zasadzie wszystkich tematów, lecz nie robiły tego. Poza sferą ich zainteresowań pozostawała batalistyka, sceny ukazujące przemoc oraz pornografia z mizoginicznym odcieniem, przekraczająca granice dobrego smaku. Kobiety nadal chętnie podejmowały tematy neutralne i, jak w XIX wieku, często malowały pejzaże, martwe natury i portrety. Trwale pojawiały się w ich sztuce wątki rodzajowe. Tematy ramowe, pozostające w związku z polityką, ideologią i historią, nadal były domeną mężczyzn jako twórców systemu władzy, kontroli i związanych z nimi systemów symbolicznych. W tym obszarze, należącym od wieków do mężczyzn, kobiety nie były traktowane podmiotowo i czuły się tu obco.

Zmiany w tym zakresie nastąpiły dopiero w końcu lat 70. XX wieku pod wpływem myśli feministycznej i postmodernistycznej. W latach 20. i 30. domeną mężczyzn nadal była sztuka monumentalna, choć i tu zaczynały wdziierać się kobiety. Zachodzące zmiany nie stworzyły jednak nowej jakości, ponieważ w dalszym ciągu jedynie wąskie grono artystek miało możliwość realizowania zamówień w dziedzinie rzeźby pomnikowej, malarstwa ściennego, wnętrzarstwa czy architektury. Te dziedziny nadal uchodziły, podobnie jak dziś, za sztukę mężczyzn i u nich składano zamówienia na tego rodzaju prace. Najbardziej jaskrawo zjawisko to występowało na polu architektury. Do architektek bardzo rzadko kierowano zamówienia i aby się realizować w zawodzie, musiały pracować w zespołach męskich. Najczęściej wchodziły do grup projektowych u boku swoich mężów, architektów.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego kobiety spotykamy we wszystkich nurtach stylistycznych, od realizmu, przez konstruktywizm, abstrakcję geometryczną, Art Déco aż po postimpresjonizm. Podejmowały poszukiwania formalne w różnych obszarach, eksperymentowały z nowymi technikami i tworzywami na polu malarstwa, rzeźby, grafiki, a szczególnie chętnie sztuki zdobniczej i użytkowej. Były członkiniami niemal wszystkich, poza grupą Formistów Polskich i Szczepem Rogate Serce, stowarzyszeń i grup twórczych istniejących w dwudziestoleciu międzywojennym. Przeciętnie stanowiły od 10 do 20 proc. członków. Jednakże zwykle przy omawianiu przez historyków sztuki dorobku grup wkład artystyczny kobiet nie jest traktowany z dostateczną uwagą, a najczęściej pomijany. Wyjątek czyni się jedynie dla niekwestionowanych stylotwórczych liderok, a i to nie zawsze. W przypadku par artystycznych, np. Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego czy Teresy Żarnowerówny i Kazimierza Szczuki, zasługę tworzenia nowatorskich programów i rozwiązań formalnych przypisuje się najczęściej mężczyznom, a kobiety czyni się ich wtórnymi realizatorkami.

Najliczniejsza grupa artystek wiązała się z nurtem sztuki dekoracyjnej, którą po wystawie zorganizowanej w Paryżu *Les années 25* w 1966 roku przyjęło się określać jako Art Déco⁶. Artystki były współtwórczyniami i członkiniami wszystkich spółdzielni, stowarzyszeń, warsztatów i grup twórczych, jakie powstały w obrębie tego nurtu. Wydaje się, że czuły się najpewniej w tym obszarze sztuki międzywojennej i dlatego było ich tu najwięcej.

⁴ Dziennik Praw Rzeczypospolitej Polskiej 1918, nr 18, poz. 46.

⁵ Konstytucja marcowa w art. 96 stwierdzała, że wszyscy obywatele są równi wobec prawa. Sąd Najwyższy w orzeczeniu z 16 II 1924 roku wyjaśnił, iż art. 96 konstytucji uchylił przepisy prawne ograniczające prawa publiczne kobiet i zaczął obowiązywać z dniem ogłoszenia konstytucji – *Zbiór Orzeczeń Sądu Najwyższego z 1925 r.*, poz. 17.

⁶ Zorganizowana w 1966 r. w Paryżu wystawa *Les années 25* nie tylko wprowadziła nowe określenie stylu – Art Déco, lecz dowartościowała go i spopularyzowała w środowisku historyków sztuki i kolekcjonerów. Przeszedł on do historii jako zjawisko artystyczne okresu międzywojennego, którego nasilenie miało miejsce w latach 1922–1932, *Art Déco w Polsce*. Kraków 1993, s. 7 [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, maj – wrzesień 1993].

Korzenie międzywojennego nurtu sztuki dekoracyjnej sięgają lat 90. XIX wieku. Sztukę końca stulecia, tak na ziemiach polskich, jak i w Europie charakteryzował eklektyzm współtworzony przez wszystkie możliwe style, jakie pojawiły się w historii architektury i rzemiosła kręgu kultury śródziemnomorskiej w ciągu wieków. Zwrócono także w pewnej mierze uwagę na zdobnictwo stylów orientalnych, adaptując je, choć dość rzadko, do architektury i rzemiosła artystycznego. W Polsce na zjawisko eklektyzmu nakładała się w coraz silniejszym stopniu potrzeba stworzenia nowego stylu, kumulującego dążenia patriotyczne do zaznaczenia narodowej odrębności również w obszarze formalnym sztuk plastycznych. Polskie tendencje w tej materii pozostawały w zgodzie z pokrewnymi dążnościami w sztuce zachodnioeuropejskiej. Polacy nawiązywali do tradycji angielskiego ruchu Arts and Crafts, który powstał w 2 połowie XIX wieku w Anglii, zainicjowany przez Williama Morrisa, ucznia Johana Ruskina, teoretyka sztuki, plastyka i działacza socjalistycznego⁷. Morris oskarżał powstający przemysł o czynienie otoczenia człowieka nieestetycznym wskutek produkowanych masowo wyrobów, pozbawionym zalet artystycznych. W 1861 roku założył pracownię wytwarzającą meble, tkaniny i przedmioty użytkowe, charakteryzujące się wysokimi zaletami estetycznymi. Wiele pisał o radości, jaka płynie z indywidualnej pracy twórczej przy powstawaniu dzieła i warunkuje jego wartość artystyczną. Sądził, że jedynie przedmioty wykonane w wyniku pracy rzemieślniczej mają wartość estetyczną, mogą kształtować ambitniejsze upodobania artystyczne społeczeństwa i w konsekwencji spowodować powstanie wyrobionych grup odbiorców wśród warstw najniższych. Działalność Morrisa wywarła ogromny wpływ na rozwój nowoczesnej myśli estetycznej dotyczącej sztuki użytkowej. Podobne myśli wyraził w napisanym w 1851 roku *Promethidionie* Cyprian Kamil Norwid⁸. Jego teoria „cyrkulacji idei piękna” powstała z inspiracji, jak twierdzą biografowie poety, otwartą w 1851 roku londyńską Wielką Wystawą Przemysłu Wszystkich Narodów, która przyczyniła się do powstania w połowie XIX wieku silnego ruchu odnowy rzemiosła, rozlewającego się z Anglii po całą Europie. Norwid dowartościowywał tzw. sztukę użytkową i podkreślał, że winna być ona objęta taką samą pieczęcią estetyczną, jak „sztuka czysta”. W tym samym duchu wypowiadał się Stanisław Wyspiański.

W zgodzie z XIX-wiecznymi poglądami Williama Morrisa, rodzimymi tradycjami estetycznymi reprezentowanymi przez Norwida i Wyspiańskiego oraz estetycznym programem

secesji, kwestionowany był w Polsce na przełomie XIX i XX wieku tradycyjny podział na sztukę „czystą” i „stosowaną”, a za generalną zasadę estetyki uznana została jedność sztuk plastycznych. Artyści owładnięci ideą integracji sztuk i podniesienia poziomu artystycznego rodzimego rzemiosła z reguły odrzucali panoszący się eklektyzm stylistyczny. Dążyli do stworzenia nowoczesnego stylu, który chcieli oprzeć wyłącznie o tradycje sztuki polskiej. W poszukiwaniu źródeł inspiracji sięgali przede wszystkim do sztuki ludowej. Wzorów dostarczała im początkowo sztuka góralska, otaczana zainteresowaniem już wcześniej, od chwili odkrycia uroków Tatr, Zakopanego i Podhala. W latach 90. XIX wieku zainteresowanie sztuką Podhala wzmogło się. Grono artystów skupionych wokół Stanisława Witkiewicza w sposób programowy rozpoczęło badania nad budownictwem i zdobnictwem góralskim, dążąc do stworzenia stylu narodowego nawiązującego do tradycji sztuki Podhala⁹. Sztuka góralska uznana została za medium najstarszych tradycji kultury narodowej i najbardziej autentyczny przejaw polskiego charakteru narodowego. W oparciu o formy budownictwa, rzemiosła i zdobnictwa podhalańskiego artyści starali się stworzyć narodowy styl, tzw. styl zakopiański¹⁰. Rozwijał się on równocześnie z secesją. W jego tworzeniu na płaszczyźnie tkaniny artystycznej brały udział również kobiety zrzeszone w Stowarzyszeniu Kilim, które powstało w 1910 roku¹¹.

W 1901 roku zostało założone w Krakowie Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana (TPSS), wyprzedzając o dwa lata analogiczne stowarzyszenia artystów i rzemieślników w Austrii – *Wiener Werkstätte-Produktiv-Gemeinschaft von Kunsthandwerken in Wien* i o sześć lat *Deutsche Werkbund*, działające w Niemczech koło Drezna. Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana poszerzyło obszar formalnych inspiracji, wychodząc poza motywy sztuki Podhala. Jego członkowie poszukiwali specyfiki narodowej w budownictwie i sztuce ludowej wszystkich regionów Polski. Głównym ideologiem i teoretykiem Towarzystwa był Jerzy Warchałowski¹². TPSS w swoim programie zakładało rozwój współpracy artystów z przemysłem. Poza nielicznymi przypadkami, jak współpraca rzeźbiarzy Jana Szczepkowskiego i Konstantego Laszczki z fabryką ceramiki Niedźwieckiego na Dębnikach, kontakty z przemysłem były sporadyczne. W rzeczywistości Towarzystwo skoncentrowało się raczej na współdziałaniu z rzemiosłem, stawiając na rozwój stojącej na wysokim poziomie artystycznym narodowej sztuki użytkowej. Typ wzornictwa wypracowany

⁷ W. Morris był przekonany, iż produkcja przemysłowa odbiera powielanym mechanicznie przedmiotom wartości artystyczne, jakie cechują przedmioty wykonane przez rzemieślników. Uważał również, że robotnik jest ograbiany przez fabrykanta z zysku, który wytworzył i radości płynącej z pracy twórczej wykonywanej samodzielnie. Lekarstwo na ten stan rzeczy upatrywał w powrocie do pracy rzemieślniczej.

⁸ Norwid C.K.: *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*. Warszawa 1967, s. 54–55 [pierwodruk Paryż 1851]. Popularność myśli Norwida wzrosła po 1900 r., kiedy opublikowano jego utwory na łamach „Chimery”. Wpłynęła w znaczący sposób na kształtowanie się poglądów na sztukę użytkową krakowskich artystów. Równocześnie z powstaniem Warsztatów Krakowskich

w 1912 r. ukazało się w Krakowie pierwsze, czterotomowe wydanie *Pism zebranych* C.K. Norwida.

⁹ Byli to m.in. S. Barabas i W. Brzega.

¹⁰ Witkiewicz S.: Styl zakopiański. W: *Pisma tatrzańskie*. T. I. Kraków 1963, s. 281 i in.

¹¹ *Statut Stowarzyszenia Kilim w Zakopanem*. Zakopane 1910; *Kilim. Stowarzyszenie z ograniczoną poręką. (O powstaniu i dążeniach stowarzyszenia Kilim w Zakopanem)*. Zakopane–Kraków 1913.

¹² Do artystów zgrupowanych w Towarzystwie Polska Sztuka Stosowana należeli m.in.: J. Warchałowski, J. Bukowski, J. Czajkowski, K. Frycz, J. Mehoffer, F. Ruszczyk, J. Szczepkowski, K. Tichy, E. Trojanowski, H. Uziębło, S. Witkiewicz, L. Wojtyczko, S. Wyspiański.

w TPSS oparty był na sztuce ludowej, głównie zakopiańskiej, a wzbogacony stylistyką secesji i, w mniejszym stopniu, wzorami zaczerpniętymi z ornamentyki rodzimej odmiany baroku, renesansu i najrzadziej – rokoka. Powołane do życia w 1912 roku Warsztaty Krakowskie wyeliminowały ze swoich programów artystycznych, choć nie zawsze skutecznie, secesję i style historyczne. Pozostając w tym samym obszarze zainteresowań sztuką ludową, głębiej niż ich koledzy z TPSS sięgali do technik typowych dla różnych gatunków tej sztuki. Propagowali ideę artysty-rzemieślnika. Kładli nacisk na to, by twórca sam realizował swój projekt, tak jak to miało miejsce wśród twórców ludowych. Wnikliwej analizie poddawali ornamentykę i formę sztuki ludowej, ale unikali jej kopiowania. Nie chcieli traktować sztuki zakopiańskiej, i w ogóle sztuki ludowej, jako źródła motywów. W ich przekonaniu sztuka ta winna inspirować do tworzenia nowych form, a nie dostarczać gotowych wzorów. Szukali prymarnych podstaw zdobnictwa ludowego, starając się u źródła rozpocząć budowę stylu narodowego¹³. W praktyce stosowali zdobnictwo oparte na układach uproszczonych, zgeometryzowanych form. W malarstwie i rzeźbie preferowali proste, twarde linie, przecinające się pod kątem prostym i ostrym, czyste surowe kolory oraz nieskomplikowane uproszczone kształty i układy form. Inspiracje czerpali z ludowego malarstwa na szkło i wiejskiej snycerki.

W 1913 roku Warsztaty Krakowskie połączyły się z Towarzystwem Polska Sztuka Stosowana. Odtąd działały wspólnie przez 13 lat, aż do roku 1926. Likwidacja obu stowarzyszeń łączyła się z powołaniem, w tym samym 1926 roku, warszawskiej spółdzielni artystów plastyków Ład¹⁴, która nadała wiodący kierunek polskiej sztuce użytkowej (istniała do 1995 roku). Powstające w spółdzielni kilimy, dywany, tkaniny dekoracyjne, wyroby ceramiczne, meblarskie i użytkowe, postrzegane były jako wzorcowe przykłady nowoczesnego polskiego rzemiosła¹⁵.

Ład stał się spadkobiercą dorobku zarówno Warsztatów Krakowskich, jak i Polskiej Sztuki Stosowanej. Na gruncie założeń ideowych wypracowanych w ich ramach oraz formalistyki zaczerpniętej głównie z formizmu, kubizmu i fowizmu powstał w dwudziestoleciu międzywojennym charakterystyczny styl ładowski. Styl ten, po zakończonej spektakular-

nym sukcesem artystów polskich Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku, zyskał rangę niemal oficjalnego stylu narodowego, cieszącego się poparciem władz, prezentowanego na prestiżowych wystawach międzynarodowych i krajowych oraz stale dowartościowywanego zamówieniami dokonywanymi przez instytucje państwowe. Założenia formalne sztuki dekoracyjnej w obszarze malarstwa, rzeźby i grafiki realizowały Stowarzyszenie Rytm i Stowarzyszenie Polskich Grafików Ryt. Artysty skupieni w tych grupach tworzyli program sztuki nowoczesnej w formie, lecz wyrastającej z tradycji polskiej.

Stowarzyszenie Rytm powstało w 1922 roku¹⁶. Sztuka artystów należących do ugrupowania czerpała podniety z różnych źródeł. Rytmieści znajdowali silne oparcie w sztuce ludowej, a w pewnym zakresie także sztuce Młodej Polski. Niektórzy z nich wykazywali jeszcze pewne skłonności do płynnej, „muzycznej” stylizacji linii w duchu secesji. Przeważały jednak tendencje do upraszczania formy oraz zamykania jej prostymi, kolistymi i owalnymi odcinkami, co wskazywało na proveniencję ze sztuką ludową, ale także na związki z formizmem i kubizmem syntetycznym, a w rzadszych przypadkach z futuryzmem. Dbano o stworzenie struktury obrazu z umiarkowaniem wypukłych, zamkniętych form szła najczęściej w parze z dążeniem do poddania kompozycji rygorom rytmizacji i dekoracyjności, które czasem przybierały ostentacyjny, narzucający się charakter, oszałamiając widza barokowym *horror vacui* rombów i owali. Na styl Rytmu pewien wywarł wpływ także nowy klasycyzm, którego polskie początki łączyć należy z programem pisma „Museion” i piastowskim hellenizmem Wyspiańskiego. Natomiast niechęć do impresjonizmu i koloryzmu kazała rytmistom poszukiwać sojuszników w fowistach. Twórcy Rytmu, podobnie jak graficy skupieni w Rycie, głosili w swoim programie związek z tradycją polską i szacunek dla swoistych cech narodowych, najbardziej widocznych w sztuce ludowych artystów. Niewyczerpanym źródłem motywów była dla nich kultura ludowa i mitologia słowiańska, legendy, podania i obyczaje wsi, ukaazywane często w heroizującej manierze w duchu lechickich stylizacji Stanisława Wyspiańskiego. W podobnym kierunku szło Stowarzyszenie Polskich Grafików Ryt, utworzone w 1925 roku¹⁷. W zakresie formalnym zrzeszeni w nim graficy,

¹³ Członkiniami Warsztatów Krakowskich były m.in.: H. Jastrzębowska, Z. Stryjeńska, Z. Szydłowska, Z. Kossuth-Lorecowa, E. Ramzowa oraz grupa 25 batikarek, wśród których były: A. Bąkowska, J. Kogutówna, Z. Kogutówna, F. Delkowska, F. Kosowska. Członkowie Warsztatów Krakowskich to m.in.: K. Dąbrowa-Młodzianowski, H. Kunzek, W. Konieczny, W. Jastrzębowski, K. Homolacs, A. Buszek, J. Czajkowski, K. Stryjeński, J. Gałęzowski, J. Goliński – zestawione na podstawie spisów Huml I.: *Warsztaty Krakowskie. Studia z Historii Sztuki*. Red. W. Jaworska, J. Pietrusiński. T. XVIII. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 165–172.

¹⁴ Członkiniami Ładu były m.in.: E. Plutyńska, H. Bukowska, H. Karpińska-Kintopf, W. Kossecka, K. Bułhakowa, Z. Czasnicka, J. Grodecka, K. Dydyńska, H. Kiedrzyńska-Berbecka, M. Nowaczyńska, W. Szczepanowska-Miklaszewska, H. Schneider, W. Golakowska, J. Kotarbińska, M. Sobolewska, M. Bielska, M. Czermińska-Sawicka,

J.M. Grzędzińska. Do spółdzielni Ład należeli m.in.: W. Jastrzębowski, J. Czajkowski, K. Stryjeński, K. Tichy, L. Kintopf, A. Plutyński, C. Knothe, M. Sigmund, O. Szlekys, W. Wincze.

¹⁵ *40 lat „Ładu”*. Warszawa 1967.

¹⁶ W gronie członków Rytmu znalazły się: Z. Stryjeńska, M. Berzowska, I. Pokrzywnicka, Z. Trzcińska-Kamińska. Do ugrupowania należeli m.in.: W. Borowski, Z. Kamiński, R. Kramsztyk, H. Kuna, T. Pruszkowski, S. Rzecki, W. Skoczylas, E. Wittig, E. Żak, H. Breyer, L. Gottlieb, S. Kowarski, R. Malczewski, T. Niesiołowski, W. Roguski, L. Ślodziński, R.K. Witkowski, W. Wąsowicz.

¹⁷ Członkiniami Rytu były: W. Goryńska, J. Konarska, M. Duninówna, B. Krasnodębska-Gardowska, M. Obrębska. Męską część grupy tworzyli m.in.: W. Skoczylas (inicjator), E. Bartłomiejczyk, W. Borowski, S. Ostoja Chrostowski, T. Cieślowski (syn), L. Gardowski, Z. Kamiński, T. Kulisiewicz, S. Mroźewski, W. Podoski, K. Szrednicki, W. Wąsowicz.

podążając śladem założyciela grupy Władysława Skoczylasa, starali się unowocześnić polski drzeworyt sięgając do obraznictwa ludowego, ksylografii, prymitywnych kreskowych drzeworytów amatorskich i drzeworytnictwa polskiego okresu średniowiecza i czasów nowożytnych.

W gronie przedstawicieli scharakteryzowanego powyżej nurtu, realizującego ideę sztuki narodowej osadzonej w polskiej tradycji ludowej, ważną rolę odegrały kobiety. Ich obecność w obszarze sztuki użytkowej była uprawomocniona przez tradycję, lokującą ekspresję artystyczną kobiet w obszarze sztuki amatorskiej i ludowej. Kobiety od wieków upiększały życie codzienne rodziny. Należało to do ich obowiązków, a nierzadko stanowiło pożądane wytchnienie w ciężkiej pracy. O ile społeczeństwo dość długo uważało kobiety uprawiające zawodowo sztukę „wysoką”, zwłaszcza rzeźbę i architekturę, za uzurpatorki przekraczające normy wyznaczone aktywności twórczej kobiet, to artystki działające na polu sztuk zdobniczych akceptowało z mniejszymi oporami. Był to obszar tradycyjnej aktywności artystycznej kobiet. Artystyczne rękodzieło, takie jak: tkactwo, haft, ceramika i biżuteria, uważano za sztukę kobiecą. Same artystki czuły się dobrze i pewnie na tym polu i tu najwcześniej osiągnęły liczącą się pozycję zawodową.

W nurcie sztuki poszukującej stylu narodowego artystyczne rękodzieło niemal od początku stanęło w centrum uwagi twórców. Artyści poszukiwali wzorców w motywach i technikach sztuki ludowej – w tkactwie, hafciarstwie, malarstwie na szkle, a zatem w obszarze będącej domeną aktywności kobiet wiejskich. Sądziło, że wzornictwo oparte tradycjach ludowych najlepiej nadaje się do wyrażenia narodowego stylu. Tym samym dowartościowali pracę twórczyni ludowych i artystek zajmujących się sztuką użytkową. Nobilitacji rękodzieła sprzyjało także odziedziczone po secesji dążenie do równouprawnienia sztuki „czystej” i „stosowanej”, a co za tym idzie – dążenie do syntezy obu rodzajów w ramach secesyjnego wnętrza.

Szczególne wagę miała praca kobiet na polu tkactwa artystycznego – dziedziny, która pełniła ważną rolę już w sztuce Warsztatów Krakowskich, a w latach 20. stała się niemal synonimem Art Déco, nazywanego ze względu na zamiłowanie do płaskich, zgeometryzowanych form, zapożyczonych z ludowej tkaniny, stylem kilimkowym. W tkactwie wykorzystane zostały zdobycze warsztatowe dawnych wytwórczyń – ręcznie przędzona wełna, tradycyjny warsztat poziomy z płochą i warsztat pionowy oraz domowe receptury barwienia wełny naturalnymi barwnikami. W przypadku batikarstwa tradycje warsztatowe sięgały zarówno do XVIII-wiecznych receptur francuskich tkaczek z fabryk kobierców i gobelinów, jak i domowych przepisów barwienia, stosowanych przez kobiety wiejskie, a także do technik malowania pisanek. Na dawne receptury zwrócili uwagę artyści, którzy tworzyli grupę organizatorów Warsztatów Krakowskich. Odrodzenie wełnianego kilimu było zasługą, m.in.: Karola Tichego, Wojciecha Jastrzębowski, Józefa Czikowskiego, Edwarda Trojanowskiego i Antoniego Buszka. W pierwszej, przedwojennej fazie działalności TPSS i Warsztatów sprawowali zwierzchnictwo nad produkcją tkanin i nadzór artystyczny. Korzystali jednak z tradycji kobiecego rękodzieła i umiejętności angażowanych tkaczek¹⁸.



E. Plutyńska przy warsztacie tkackim, ok. 1927–1928

Kobiety nie działały początkowo samodzielnie, ale były wykonawczyniami projektów dostarczanych przez mężczyzn. W warsztatach tkackich Antoniny Sikorskiej w Czernichowie zrealizowany został m.in. projekt kilimowego fryzu *Pelargonia* Stanisława Wyspiańskiego. W pracowni tkackiej stowa-

¹⁸ Malarze: A. Buszek, Z. Lorec, K. Młodzianowski i N. Okołowicz, tworzący pierwszą kadrę kierowniczą Warsztatów Krakowskich, zrekonstruowali ok. 100 dawnych receptur barwienia wełny naturalnymi barwnikami. Barwniki naturalne blakły równomiernie pod wpływem światła i stąd miały przewagę nad stosowanymi powszechnie anilinami, produkowanymi chemicznie – Kintopf L.: *Sztuka tkacka w Polsce*. Warszawa 1938, s. 60 [katalog]. Wojciech Jastrzębowski tak wspominał metody pracy w Warsztatach oparte o dawne techniki rękodzielnicze: „W tkactwie kilimkowym odróżnialiśmy tkaninę wykonaną na krosnach z płochą, a więc pasiak i ornament geometryczny – i stąd powstający układ kompozycyjny – oraz tkaninę wykonaną na krosnach pionowych o motywach roślinnych, swobodniejszych. (...) Stosowaliśmy przy tym wełny naturalne: czarne, brązowe, szare i białe, bez barwienia, a do barwienia stosowaliśmy barwniki roślinne i trwałe, wykluczając aniliny, powszechnie wtedy stosowane”. – Jastrzębowski W.: *Geneza, program i wyniki działalności Warsztatów Krakowskich i Ładu „Polska Sztuka Ludowa”* 1952, R. 6, nr 1, s. 17.

rzyszenia Warsztaty Krakowskie, uruchomionej w gmachu Muzeum Przemysłowego, pod kierunkiem technicznym Ewy Ramzowej i Anieli Szwabówny, tkane były kilimy według projektów Józefa Czajkowskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego, Karola Stryńskiego, Kazimierza Młodzianowskiego i Jerzego Warchałowskiego. Z czasem artystki zaczęły realizować własne projekty lub przygotowane wspólnie z kolegami. Takim wspólnym dziełem była tkanina gobelinowa zaprojektowana przez małżeństwo Halinę i Wojciecha Jastrzębowskich, a utkana przez żonę¹⁹.

Wymienieni artyści, jako profesorowie szkół artystycznych, wykształcili w latach 20. pierwsze pokolenie zawodowych artystek, które stały się czołowymi reprezentantkami polskiego tkactwa okresu międzywojennego. Wykonywały one projekty, a potem przenosiły je na tkaninę. Pierwsze pokolenie tkaczek z wyższym wykształceniem plastycznym przyczyniło się wówczas w sposób niezwykle skuteczny do spopularyzowania wełnianych kilimów, inspirowanych ludową tkaniną. Były to inspiracje w zakresie ornamentyki, kolorystyki, tworzywa i techniki wykonania.

Jedną z pierwszych tkaczek projektantek w pionierskim okresie kobiecego wytwórstwa tkanin artystycznych była wspomniana już Halina Jastrzębowska, prowadząca razem z mężem Wojciechem Jastrzębowskim pracownię kilimkarstwa Warsztatów Krakowskich²⁰. W późniejszym okresie duże znaczenie na tym polu zyskała Wanda Kossecka (1893–1955), należąca do grona artystek najbardziej zasłużonych dla polskiego kilimkarstwa spod znaku Art Déco. Kossecka była absolwentką Wydziału Sztuk Pięknych Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego. Naukę malarstwa rozpoczęła na Kursach, kontynuowała w paryskiej Académie de la Grande Chaumière i w pracowni malarza Johna Pierre’a Simoneta w Genewie. Choroba oczu zmusiła ją do porzucenia malarstwa i skierowania uwagi na tkactwo artystyczne, którego podstaw nauczyła się w dzieciństwie od matki. W 1920 roku podjęła naukę na kursie zdobnictwa w Warsztatach Krakowskich pod kierunkiem Antoniego Buszka i Jerzego Warchałowskiego.

W 1922 roku założyła w Zakopanem, wspólnie z malarzem Janem Tarnowskim, pracownię Tarkos. Tam powstały kilimy według jej projektu, zdobiące słynną Kapliczkę Bożego Narodzenia Jana Szczepkowskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku. Za tkaniny te prowadzona przez artystkę pracownia otrzymała złoty medal i *mention honorable*. Cztery lata później na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu zdobyła srebrny medal, a w 1937 roku jej tkaniny uzyskały także srebrny medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu.

Początkowo artystka projektowała tkaniny inspirowane tkactwem podhalańskim. Były bardzo dekoracyjne, komponowane z użyciem wzorów geometrycznych. Jako jedna z pierwszych artystek posługiwała się ręcznie przędzoną przez góralki wełną, dzięki czemu jej wyroby zyskiwały żywą, bogatą fakturę. Była pionierką w stosowaniu warsztatu pionowego, bez płochy. Pozwalało jej to na prowadzenie wątku za kształtem motywu. Dzięki temu artystka zyskiwała większą swobodę kompozycji, wyrażającą się w płynności konturu. Posługując się tą starą techniką mogła jako jedna z pierwszych wykorzystywać we współczesnym polskim kilimkarstwie kwiatową ornamentykę i pastelową kolorystykę staropolskich kobierców. Jej projekty z tego okresu były z reguły bardzo malarskie. Charakteryzowały się delikatnymi tonacjami opartymi na grze pół-tonów. W latach 30. artystka stała się powszechnie znana dzięki tzw. włochaczom – grubym i puszystym tkaninom, zwykle białym, z kolorowym wzorem geometrycznym. Przypominały futro zwierzęce i cieszyły się wielkim wzięciem w latach poprzedzających wojnę. W 1932 roku Wanda Kossecka opuściła Warszawę i osiadła w Czorsztynie. Kierowała tam produkcją kilimów w Zakładach Spiskich. Zatrudniała w nich i przyuczała do zawodu dziewczęta ze wsi podhalańskich. Po wojnie Zakłady Spiskie przejęła Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego (CPLiA). Kossecka nadal kierowała produkcją. Była także autorką wszystkich projektów i wzorów. Z racji wysokich walorów artystycznych i technicznych wyroby Zakładów kierowano głównie na eksport.

Tkaniny Wandy Kosseckiej były znane i cenione w dwudziestoleciu międzywojennym. Odznaczały się wysokim poziomem artystycznym i oryginalnością. Często odbiegały od dominujących w tym czasie tendencji do geometryzacji i rytmiczacji wzorów oraz użycia ostrych kontrastowych barw, propagowanych przez spółdzielnię Ład²¹.

Najwybitniejszymi i najbardziej znanymi w okresie międzywojennym projektantkami oraz wykonawczyniami tkanin ładowskich były: Eleonora Plutyńska, Helena Bukowska-Szlekys, Karolina Bułhakowa, Halina Karpińska i Zofia Kodis-Freyer²². Wymienione artystki osiągnęły najwyższy poziom możliwości artystycznych i technicznych w dziedzinie tkactwa artystycznego²³.

Za pierwszą damę tkaniny ładowskiej należy uznać bez wątpienia Eleonorę Plutyńską (1886–1969), współzałożycielkę, a od 1933 roku członkinię Rady Nadzorczej spółdzielni Ład. W latach 1902–1904 artystka uczęszczała na Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego, ucząc się tam malarstwa i rysunku. Naukę kontynuowała w latach 1912–1913 w pracowni Olgi Boznańskiej w Paryżu. Największe znaczenie dla jej artystycznej działalności na polu tkaniny miały studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Karola Tichego, Józefa Czajkowskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego. Położyła duże zasługi, podobnie jak Wanda Kossecka, dla odrodzenia tkactwa ludowego. Jej szczególnym zainteresowaniem cieszyła się białostocka tkanina podwójna. Wraz z zespołem wiejskich tkaczek pracowała nad przyswojeniem tej starej techniki współczesnej tkaninie. Interesowała się również ludowymi technikami roślinnego barwienia tkanin. Przyczyniła się, wraz z Wandą Kossecką, do nobilitacji ręcznie przędzonego i roślinnie barwionego tworzywa oraz komponowania bezpośrednio na warsztacie tkackim²⁴. Tka-

¹⁹ Huml I.: *Warsztaty krakowskie...*, s. 89.

²⁰ *Ibidem*, s. 82–115.

²¹ Gentil-Tippenhauer W.: *Wanda Kossecka (1893–1955)*. „Polska Sztuka Ludowa” 1957, nr 3, s. 191–192.

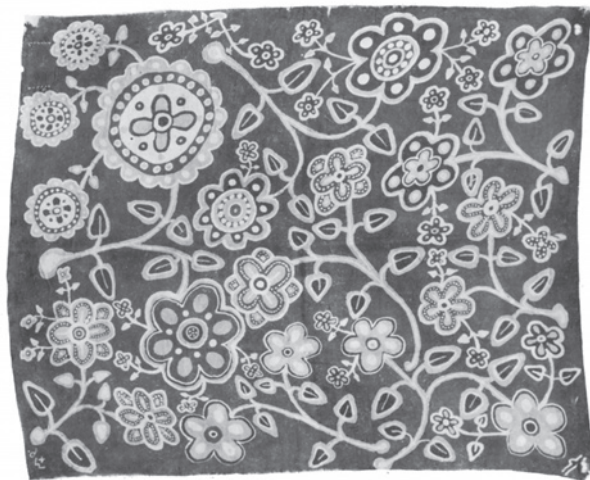
²² Prace wymienionych artystek w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

²³ Sieradzka A.: *Art Déco w Europie i w Polsce*. Warszawa 1996, s. 76–77.

niny wykonane pod jej kierunkiem cieszyły się wielką popularnością w Polsce, a także uznaniem międzynarodowym. Na wystawie Izb Rzemieślniczych w Berlinie w 1938 roku otrzymała złoty medal za podwójny dywan grodzieński. Dalsze sukcesy przysłyły po II wojnie światowej.

Do historii polskiego tkactwa przeszła także Helena Bukowska-Szlekys (1899–1954). Bukowska zdobyła wszechstronne wykształcenie plastyczne. W latach 1920–1923 studiowała na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie, a potem przez sześć lat w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie – architekturę wnętrz, malarstwo ścienne i tkactwo artystyczne. W latach 30. została kierowniczką Zakładu Tkactwa warszawskiej SSP. Prowadziła ją, wraz z Lucjanem Kintopfem, aż do wybuchu wojny. Tworzyła zarówno kilimy, jak i figuralne gobeliny oraz unikatowe tkaniny żakardowe, utrzymywane w oryginalnym, charakterystycznym dla niej stylu, nawiązującym do polskiego tkactwa XVIII-wiecznego²⁵. W 1926 roku należała do współtwórców spółdzielni Ład, a od roku 1930 prowadziła pracownię tkackie spółdzielni. Styl tej artystki, łączący w bardzo malarskich kompozycjach tradycje polskiej tkaniny i elementy sztuki ludowej, przyniósł jej uznanie zarówno w Polsce, jak i poza nią. W 1937 roku otrzymała złoty medal na międzynarodowej wystawie *Arts et Techniques* w Paryżu i liczne złote medale za tkaniny – już po 1945 roku.

Wiodącą rolę odegrały kobiety w rozwoju rodzimego batikarstwa. Ich prace zadecydowały o stylu batików i sprawiły, że technika ta rozwinęła się w Polsce w samodzielną dziedzinę sztuki użytkowej. Kierownikiem pracowni batiku w Warsztatach Krakowskich był Antoni Buszek. Artysta stworzył liczący 20 osób zespół batikarek. Dał uczennicom możliwość malowania tkanin według własnych koncepcji, co przyniosło niezwykle ciekawe rezultaty²⁶. Młode dziewczyny z podkrakowskich wsi rysowały woskiem na tkaninie wzory inspirowane motywami z ludowych haftów gorsetowych, wycinanek, pisanek i skrzyń. Najoryginalniejsze projekty wyszły spod rąk Józefy i Zofii Kogutówien, Franciszki Delkowskiej, Felicji Kossowskiej, Ireny Chrobak i Zofii Waniewicz. Kompozycje batikarek cechowała swoboda, świeżość i płynność linii. Dziewczęta używały zwykle wzorów roślinnych i kontrastowych zestawień barwnych. Ich wyroby stanowiły kontrast z twórczością Warsztatów w dziedzinie architektury wnętrz, mebli i kilimu. Zamiast uproszczonych, zgeometryzowanych, często zbyt schematycznych form – poddanych surowej dyscyplinie formalnej, określającej szczególnie twórczość mężczyzn – batiki wykonywane przez ludowe artystki, szkolone przez Buszka, cechowało rozluźnienie kompozycji, płynność linii i większa swoboda. Prace te wykazywały bardziej bezpośrednie związki ze sztuką ludową, co było zrozumiałe w twórczości amateerek pochodzących z wiejskich środowisk. Odznaczały się dużą fantazją w doborze motywów inspirowanych twórczością rodzimą, ale także niekonwencjonalnymi inspiracjami sztuką Wschodu, ornamentyką pasów kontuszowych i XVII-wiecznych makat. Nierzadko na batikach dziewcząt pojawiały się wymyślone przez nie baśniowe ptaki i kwiaty. W zależności do kształtu tkaniny stosowały różne układy kompozycyjne. Na prostokątach były to często układy osiowe, na kwadratach centralne, ale też niestosowane we wzornictwie kory-



M. Kogut, chustka jedwabna batikowana, ok. 1913, wł. prywatna

feuszy Warsztatów kompozycje rozluźnione, asymetryczne, powtarzające tylko pewien rytm. Te ostatnie nieortodoksyjne kompozycje wydają się być najciekawsze. W batikach w przeciwieństwie do makat i kilimów występowała wyraźna przewaga ornamentu roślinno-kwiatowego nad geometrycznym.

Batiki zrobiły karierę w dwudziestoleciu międzywojennym. Sprzyjała temu moda tego lat 20. Kobiety nosiły batikowane suknie i dodatki, np. szale i chusty. Nierzadko same batikowały materiały. W tym czasie z tkanin batikowych komponowano także makaty, portiere, serwety, abażury i poduszki.

Dzięki Antoniemu Buszkowi w Warsztatach Krakowskich podjęty został jeszcze jeden eksperyment, polegający na przeniesieniu do tkactwa metod komponowania stosowanych w batikach. Dziewczęta wprost na warsztacie tkackim tworzyły wzór, nawiązując do najstarszych sposobów tkania, stosowanych na wsi. Zwykle wprowadzały ornament roślinny, pokrewny zdobnictwu na batikach, całkowicie odbiegający od zgeometryzowanych regularnych sekwencji ornamentalnych typowych dla kilimów i makat. Kilimów tego typu powstało bardzo niewiele. Stanowią one wielką rzadkość. Ich znaczenie dla wzornictwa i poszukiwania nowych metod w technikach tkackich, zwłaszcza powojennych, jest bardzo duże.

Ważny, lecz mało jeszcze dziś doceniany jest dorobek artystek w dziedzinie ceramiki, meblarstwa i metaloplastyki. W 2 połowie lat 20. pierwsze absolwentki krajowych uczelni artystycznych, specjalizujące się w ceramice, zaczęły uczestniczyć w tworzeniu nowych wzorów tej sztuki użytkowej. Mimo to najbardziej znane wytwórnie przemysłowe, jak fabryka porcelany w Ćmielowie, zamawiały projekty u artystów – mężczyzn, czyniąc wyjątek dla Zofii Stryjeńskiej.

²⁴ *Profesor Eleonora Plutyńska i jej krąg*. Łódź 1970 [katalog wystawy w Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi]; Huml I.: *Współczesna tkanina polska*. Warszawa 1989.

²⁵ *Tkaniny Heleny Bukowskiej* [katalog wystawy]. Warszawa 1956.

²⁶ Lorec Z.: *Batik*. Warszawa 1922; Wisz M. [K. Witkiewicz, T. Szfran]: *Batik, pisanki na tkaninach. Wskazówki praktyczne*. Kraków 1922.

Znaczące osiągnięcia na polu ceramiki miały: Wanda Golakowska, Julia Kotarbińska, Maria Sobolewska i Anna Śledziewska²⁷. Wymienione artystki były uczennicami Karola Tichego, prowadzącego pracownię ceramiki w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a potem członkiniami Ładu. Stworzyły charakterystyczny dla okresu międzywojennego typ wyrobów w kamionce, fajansie i glinie. Ich naczynia charakteryzowały się masywnymi bryłami, nawiązując do kutech w metalu. Miały miękkie formy urozmaicone poprzecznymi podziałami, albo kształty kuliste, butelkowate lub kielichowate. Artystki rezygnowały z tradycyjnego zdobienia ceramiki ornamentem. Stosowały skromną dekorację, ograniczoną do barwionego szkliwa. Ich prace charakteryzowały się jedynie bogactwem rozwiązań kolorystycznych i fakturowych, w postaci glazur często o metalicznym połysku. Ceramiczki wykorzystywały także w celach dekoracyjnych spękania polewy (*craquelé*), powstające podczas procesu wypalania i tworzące na powierzchni przedmiotów drobną siatkę. Swoją własny, rozpoznawalny styl stworzyły zwłaszcza Wanda Golakowska i Julia Kotarbińska.

Wanda Golakowska (1901–1975) była absolwentką malarstwa i ceramiki warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Swoją wiedzę na temat ceramiki pogłębiała w Sèvres i w Staffordshire. Od 1937 roku organizowała pracownię ceramiki warszawskiej ASP, mianowana jej kierownikiem technicznym. Osiągnęła interesujące wyniki w pracy nad technologią mas ceramicznych. Charakterystyczne dla jej twórczości ceramicznej były intensywnie niebieskie szkliwa miedziowe oraz inne metaliczne szkliwa redukcyjne na kamionkach²⁸. Drugą wybitną przedstawicielką ładowskiej ceramiki była Julia Kotarbińska (1895–1979), z zawodu architektka wnętrz i ceramiczka. Studiowała na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie, a w latach 1923–1933 w warszawskiej SSP. Po jej ukończeniu została asystentką Karola Tichego. Należała do członków-założycieli Spółdzielni

Ład. Jej prace ceramiczne charakteryzowała geometryzacja, prostota i elegancja oraz wielka dbałość o formę. Do ceramiki wniosła oryginalne białe, różowe i turkusowe szkliwa, uzyskiwane z tlenków miedzi. W tym zakresie prowadziła eksperymenty przez całe życie i można ją uznać za mistrzynię²⁹.

Tradycyjne przyzwoleństwo na działalność kobiet w sferze sztuki użytkowej pozwoliło im na uzyskanie miejsca również wśród twórców zajmujących się meblarstwem. Najbardziej znanymi projektantkami mebli w gronie artystów związanych z Ładem były: Maria Bielska, Halina Karpińska-Kintopf, Maria Czerwińska-Sawicka i Janina Maria Grzędzińska. Meble ładowskich artystek, zgodnie z założeniami polskiego Art Déco, wykonywano z rodzimych gatunków drewna. Ich formy inspirowane były meblami ludowymi oraz biedermeierskimi, o swojskim rodzimym rodowodzie. Łączyły w sobie funkcjonalność i nowoczesność, nie rezygnując z elementu umiarkowanej dekoracyjności.

Wnętrzarze związani z Ładem mieli w latach 20. i 30. duży wpływ na urządzenie mieszkań prywatnych, zwłaszcza średnich klas społecznych. W latach 30. zyskali także niemal wyłączność na wyposażanie wnętrz gmachów państwowych i publicznych oraz budynków polskich placówek dyplomatycznych, które traktowane były jako wizytówka nowoczesnej polskiej sztuki użytkowej. Designerami tego rodzaju reprezentacyjnych wnętrz byli wyłącznie mężczyźni, najczęściej Wojciech Jastrzębowski i Czesław Knothe. Kobiety projektowały funkcjonalne meble do przeciętnych wnętrz, realizując program minimum polskiego wnętrzarstwa okresu Art Déco. Maria Bielska i Halina Karpińska-Kintopf, obok Czesława Knothe i Mariana Sigmunda, zdecydowały o kształcie wnętrza dla przeciętnej średniozamożnej rodziny, wygrywając konkurs ogłoszony w 1929 roku przez organizatorów Działu Sztuki Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu. Zaproponowane wówczas rozwiązania wyznaczyły drogę polskiego wnętrzarstwa lat 20. – nowoczesnego i pozbawionego biedermeierskich, ciężkich sprzętów³⁰. Z kolei nagrodzone projekty pojedynczych zestawów mebli do wnętrz prywatnych, autorstwa artystek, które nawiązywały do starych tradycji stolarskich i traktowały konstrukcję jako czynnik dekoracyjny, wyznaczyły nową linię w historii meblarstwa, zrywającą z XIX-wiecznym historyzmem.

Potwierdzeniem ważkiego wkładu artystek w sztukę Art Déco w połowie lat 20. były liczne nagrody i wyróżnienia na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu³¹. Wystawa paryska, otwarta w 1925 roku, w zamierzeniu organizatorów miała stać się prezentacją nowoczesnej sztuki dekoracyjnej i poziomu przemysłu artystycznego na świecie. Powołanie Jerzego Warchałowskiego na komisarza działu polskiego miało istotny wpływ na charakter polskiego wystąpienia. Warchałowski, dawny organizator i wieloletni prezes Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, związany także z Warsztatami Krakowskimi, realizację najważniejszych zadań powierzył artystom z Krakowa. Styl narodowy, wykształcony w tym kręgu, został zaprezentowany jako synonim oficjalnej polskiej sztuki. Tak jednostronne podejście do sztuki użytkowej, w okresie, kiedy w tej dziedzinie działali już konstruktywiści, budziła zastrzeżenia i protesty, szczególnie ze strony młodej awangardy skupionej w ugrupowaniu Blok. Blokowcy buntowali się przeciwko zubożeniu polskiej oferty

²⁷ Starzewska M.: *Polska ceramika artystyczna pierwszej połowy XX wieku*. Wrocław 1952, s. 40–47.

²⁸ Wanda Golakowska 1901–1975. Warszawa 1977 [katalog wystawy w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych].

²⁹ Julia Kotarbińska 1895–1979. Rudolf Krzywiec 1895–1982. Wrocław 1984 [katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu].

³⁰ Huml I.: *Polska sztuka stosowana XX wieku*. Warszawa 1978, s. 101.

³¹ Treter M.: *Nagrody na Wystawie Paryskiej*, „Sztuki Piękne” 1925, R. 2, nr 2, s. 95–96; Rogowska M.: Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w r. 1925. W: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*. Wrocław–Kraków 1963. Decyzja o udziale Polski w wystawie powzięta została przez rząd w 1921 roku. Pokazana w Paryżu sztuka miała być manifestacją narodowej sztuki odrodzonego państwa, jako fenomenu świadczącego o jednorodności i żywotności polskiej kultury. Wystawa była pokazem meblarstwa, przedmiotów wyposażenia wnętrz, mody, scenografii, poligrafii, grafiki oraz sztuki użytkowej związanej z przestrzenią publiczną i prywatną, m.in. ogrodem. Pieniądze, które rząd przeznaczył na wystawę paryską umożliwiły osiągnięcie dużego rozmachu w realizacji projektów.



Z. Stryjeńska, plakat na Wystawę Paryską w 1925 r.

i nie uwzględnieniu w niej purystycznego funkcjonalizmu konstruktywistów³². Z odrzuceniem propozycji konstruktywistów doszło w tym czasie również w Niemczech, które nie dopuściły na paryską wystawę artystów z lewicowego Bauhausu. Podobnie postąpili Francuzi, odrzucając dokonania *Esprit Nouveau*. W rezultacie mimo zamierzeń organizatorów, aby wystawa była prezentacją najnowszych dokonań w sztuce użytkowej, oczyszczonych z naśladownictwa stylów historycznych, była ona prezentacją dość zubożoną i jednostronną. Polska oferta trafiła na pomyślną sytuację. Przy braku silnej konkurencji, jaką stworzyłaby sztuka Bauhausu i *L'Esprit Nouveau*, prezentacja polskich dokonań, o wysokich walorach estetycznych i warsztatowych, zręcznie łączących nowoczesność i tradycję, lecz dalekich od awangardowych eksperymentów konstruktywistów, zakończyła się spektakularnym sukcesem.

Jak już o tym była mowa, pokaźny udział w ustanowieniu tego sukcesu miały artystki. *Grand Prix* w dziale tkaniny uzyskał zespół batikarek – ucennic Buszka, kierowany przez Annę Bąkowską. Ponadto indywidualne *Grand Prix* otrzymały trzy członkinie zespołu: Józefa i Zofia Kogutówny oraz Felicja Kosakowska, a złote medale – Irena Chrobak i Franciszka Delkowska. Batikarkom przypadło także zbiorowe *Grand Prix* za prace w dziale papieru, druku i rycin, a także za malarstwo na tekturze. Również dział zabawkarstwa otrzymał *Grand Prix*. Była w tym duża zasługa Zofii Stryjeńskiej, która do wykonanych na tokarce drewnianych figurek ludzi i zwierząt, przy-

pominających zabawki ludowe, wprowadziła nowy styl, operujący uproszczonymi zgeometryzowanymi formami. Kobiety zostały także nagrodzone złotymi medalami za zasługi na polu szkolnictwa artystycznego (Anna Bąkowska), za tkaninę (Irena Chrobak i Franciszka Delkowska) i za rysunki na drewnie (Józefa Kogutówna).

Największy indywidualny sukces na paryskiej wystawie osiągnęła Zofia Stryjeńska (1894–1976)³³. Artystka otrzymała, wraz z architektem Józefem Czajkowskim, *Grand Prix* za sześć *panneaux decoratifs* pt. *Cztery pory roku* do pawilonu polskiego oraz trzy główne nagrody – za gobelin, grafikę książkową i projekt afisza³⁴. Jury przyznało jej również dyplom honorowy za zaprojektowane zabawki. W uznaniu niezwykłego talentu i zasług tej artystki dla rozwoju sztuki dekoracyjnej rząd francuski odznaczył ją Krzyżem Kawalerskim Legii Honorowej. Doceniana za narodowe i artystyczne aspekty swojej sztuki Stryjeńska cieszyła się rzadko spotykającym współczesne artystki poparciem władz II Rzeczypospolitej. Jako jedyną kobietę zaproszono ją do odnawiania i ozdabiania polichromią kamienic na Rynku Starego Miasta w Warszawie w 1928 roku. Otrzymała ponadto wiele innych zamówień rządowych, a wyrazem oficjalnego uznania jej znaczenia dla sztuki polskiej było przyznanie artystce w 1930 roku orderu Polonia Restituta. Zofia Stryjeńska stała się niewątpliwie najbardziej popularną artystką w dwudziestoleciu międzywojennym. Stworzyła indywidualną odmianę stylu Art Déco, nazywaną przez przeciwników „stryjeńszczyzną”. Styl Stryjeńskiej jest dziś oceniany jako jeden z najwartościowszych i najoryginalniejszych wariantów formalnych polskiej sztuki dekoracyjnej.

Zofia Stryjeńska rozpoczęła naukę malarstwa rozpoczęła artystka w Krakowie, w prywatnej Szkole Sztuk Pięknych dla kobiet Marii Niedzielskiej. Po dwóch latach, w 1911 roku, wyjechała do Monachium, a stamtąd po roku do Paryża na dalsze studia, które trwały do 1916 roku. Stryjeńska była osobą niezwykle pracowitą i aktywną na wielu polach sztuki. Zajmowała się malarstwem, grafiką artystyczną, ilustracją książkową³⁵, projektowaniem tkanin, kostiumów teatralnych, a także wzornictwem przemysłowym i projektowaniem wnętrz.

³² W piśmie programowym ugrupowania Blok autor artykułu pisał: „Organizatorowie zaś działu polskiego i artyści ‘po swojemu’ zrozumieli cele tej wystawy. Urzędowe jej hasło: sztuka współczesna bez folkloru ludowego – zostało pominięte i właśnie dział polski został zorganizowany (z małymi wyjątkami) pod hasłem ‘ludowości’. Składa się na to wiele przyczyn: 1) Brak ścisłego kontaktu z ogólnoeuropejskim ruchem w sztuce; 2) Nieuświadomienie sobie u artystów polskich potrzeb, jakie wysuwa życie współczesne; 3) Robienie sztuki narodowej”. [Szczuka M.] *Czy sztuka dekoracyjna?*. „Blok” 1925, R. 2, nr 10, s. 1.

³³ Warchałowski J.: *Zofia Stryjeńska*. Warszawa 1929; Okońska A.: *Malarki polskie*. Warszawa 1986, s. 238–261; Grońska M.: *Zofia Stryjeńska*. Wrocław 1991.

³⁴ Suchocka D.: *O sukcesie Zofii Stryjeńskiej*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1981, nr 4, s. 411–435.

³⁵ Wallis M.: *Zofia Stryjeńska jako ilustratorka*. „Sztuki piękne” 1927–1928, nr 2, s. 172–187.



Z. Stryjeńska, Dożynki, 1931, reprodukcja za: Z. Stryjeńska, *Obrzędy polskie (teka faksymilów)*, Warszawa 1931

Jej twórczość była inspirowana ludowymi mitami, obyczajami i obrzędami – cykl *Bajki* (1912) i *Polskie kolędy* (1913); dwa cykle *Bożków słowiańskich* (1917, 1922), *Tańce polskie* (1927), *Muzyka Podhala* (1926), *Na góralską nutę* (1930)³⁶. Pod względem ikonograficznym i formalnym tkwiła silnie korzeniami w słowiańsko-lechickim stylu Wyspiańskiego, sztuce ludowej, zwłaszcza rzeźbie i drzeworytnictwie, ale także wykazywała pewne tendencje formistyczne i kubiżujące. We wcześniejszych pracach malarki widoczne są ślady płynnej, secesyjnej kaligrafii. Przede wszystkim jednak najbardziej rzucającą się w oczy cechą sztuki Stryjeńskiej jest, jak podkreślali to często współcześni krytycy, dynamika, nieokiełznana zmysłowość, żywiołowość i witalność, mające swoje źródło w charakterze artystki. Podobne cechy odnaleźć można w swojskim sarmatyzmie Jana P. Norblina, Aleksandra Orłowskiego i Juliusza Kossaka. Sztuka Stryjeńskiej, na co zwróciła uwagę Joanna Sosnowska, pozostała w obszarze uznanym tradycyjnie za „porządek kobiecy”, w obszarze natury, fantazji oraz pradawnych obyczajów i obrzędów³⁷. Artystka wyobrażała żywioły, siły natury, pory roku, miesiące, żywioły, cykle biologiczne i astronomiczne. Poza kręgiem jej zainteresowań pozostawało miasto, współczesne miejskie życie i nowe zjawiska obyczajowe, także te które odzwierciedlały emancypację kobiet. Natomiast chętnie przywoływała pradawne ob-

rzędy i zwyczaje. Jej bohaterki są pełne witalności, siły i energii nie ustępują męskim postaciom. Często są siłą sprawczą wydarzeń, stymulują akcję, igrają z uczuciami swoich partnerów. Obrazy Stryjeńskiej mają w sobie nierzadko sporo erotyzmu, co było zjawiskiem nowym w sztuce kobiet, gdyż pojawiło się dopiero w sztuce międzywojennej i stanowiło przełamanie XIX-wiecznej konwencji „skromności” nałożonej na artystki. Stryjeńska przełamała również bariery gatunkowe twórczości kobiecej i męskiej, wkraczając w obszar sztuki monumentalnej i realizując polichromie i *panneau decoratifs*.

Bliskie Stryjeńskiej folklorystyczne inspiracje, stylizacja formy i szacunek dla sztuki ludowej cechowały twórczość Heleny Schrammówny (1881–1942). Artystka uczęszczała do Wyższej szkoły Sztuk zdobniczych w Monachium. Pod wpływem poznanego w Paryżu ukraińskiego malarza Michała Bojczuka zainteresowała się dawną sztuką cechową i malarstwem bizantyńskim. Grupa skupiona wokół Bojczuka prowadziła poszukiwania formalne programowo, izolując się od współczesnej sztuki paryskiej, i tendencji tej uległa także Schrammówna. Po powrocie do kraju udało jej się wcielić w czyn swoje zainteresowania malarstwem ściennym. Dzięki zamówieniom kościelnym mogła realizować swoje oryginalne projekty w dziedzinie malarstwa monumentalnego. Była autorką m.in. polichromii w kościele w Jarosławiu, a w 1928 roku polichromii kościoła św. Kazimierza i fryzu na srebrnej blasze z Litanią Loretańską do kaplicy Matki Boskiej Ostrobramskiej w Wilnie. Oprócz fresków wykonywała także niewielkich rozmiarów obrazki malowane temperami na desce. Przedstawiała w nich najczęściej sceny rodzajowe z Podkarpacia. Najciekawsze są jednak prace wykonane tą techniką,

³⁶ Większość jej prac znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie oraz w zbiorach prywatnych.

³⁷ Sosnowska J.: *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*. Warszawa 2003, s. 156–157.

utrzymane w manierze wzorowanej na malarstwie na szkłe, sztuce cerkiewnej i średniowiecznych rycinach, ilustrujące utwory Juliusza Słowackiego i Adama Mickiewicza³⁸. Twórczość Heleny Schrammówny uznać należy za jeden z najoryginalniejszych i najbardziej niezależnych stylistycznie przejawów sztuki Art Déco w Polsce³⁹.

W podobnym kierunku co Schrammówna poszła Zofia Baudouin de Courtenay (1889–1967). Artystka studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, potem przez dwa lata pobierała nauki w pracowni Simona Hollosy'ego. W Paryżu, gdzie uczęszczała do Académie Ranson, podobnie jak Schrammówna, pod wpływem Michała Bojczuka zwróciła się ku religijnemu malarstwu monumentalnemu. Wraz z artystami skupionymi wokół ukraińskiego malarza brała później udział w odnawianiu polichromii i ikonostasów cerkiewnych, co pozwoliło jej na poznanie tajników warsztatowych sztuki bizantyńskiej. Artystka interesowała się również technikami ściennego malarstwa pompejańskiego. Wiedzę na temat dawnych receptur malarskich zawarła w rozprawie opublikowanej w *Pracach i Materiałach Sprawozdawczych Sekcji Historii Sztuki* w Wilnie w latach 30. Najwięcej polichromii zrealizowała dopiero po II wojnie światowej. Była twórczynią swoistej maniery nawiązującej do polskiej sztuki średniowiecznej, ludowej i cerkiewnej, wykazującej pewne pokrewieństwa formalne z malarstwem Heleny Schrammówny⁴⁰. Oddziaływanie Zofii Baudouin de Courtenay daje się zauważyć nie tylko na tę ostatnią artystkę. De Courtenay wywarła pewien wpływ także na twórczość Eleonory Plutyńskiej, z którą współpracowała w latach 30.

Ludowe proveniencje, obok wpływów sztuki nowożytnej, występują także w malarstwie dwóch znakomitych polskich scenografek: Ireny Lorentowicz (1904–1985)⁴¹ i Teresy Roszkowskiej (1904–1992)⁴². Jako wychowanki Tadeusza Pruszkowskiego przejawiały one w swoim malarstwie, które uprawiały jako poboczny nurt obok pracy scenograficznej, inspiracje sztuką wczesnego renesansu i XVII-wiecznych małych mistrzów holenderskich. Te fascynacje łączyły się z nowoczesną stylizacją, w której odzywały się echa sztuki ludowej, secesji, a nawet konstruktywizmu – u Ireny Lorentowicz⁴³ oraz stylizacji à la średniowieczne malarstwo cechowe z jego metodą kulisowego nakładania planów i kontynuacyjną metodą narracji, spajającą w jednym przedstawieniu różne czasowo wydarzenia – u Teresy Roszkowskiej. Ta druga artystka często przedstawiała epizody z życia wsi i małych miasteczek – z targami, odpustami, piknikami i polowaniami. Stworzyła własny styl, będący zabawnym pastiszem sztuki dawnej, dowcipną zabawą w konwencji parodii i parafrazy,



M. Berezowska, *Amor*, 1925, reprodukcja z: „Pani” 1925, nr 4

trochę kpiarską, a trochę liryczną – *Polowanie* (1931), *Odpust w Ostrogu*, (1934), *Karuzela* (1933), *Barany* (1936)⁴⁴.

Do grona najbardziej znanych przedstawicielek sztuki okresu międzywojennego należy Maja (Maria) Berezowska (1897–1978). Artystka spędziła dzieciństwo w Rosji. Rysunku uczyła się w prywatnej szkole A. Roericha w Petersburgu, w pracowniach Heinricha Knirra w Monachium oraz u Józefa Pankiewicza i Leona Wyczółkowskiego w Krakowie. Od 1924 roku związała się z ugrupowaniem Rytm. Jej twórczość malarska pozostawała pod wpływem stylizacji rytmistów, natomiast w rysunku zachowała całkowitą niezależność. Rysunek, który stanowi najoryginalniejszą część dorobku artystycznego Berezowskiej, zdominował jej twórczość po 1930 roku. Momentem przełomowym okazało się wydanie *Dekameronu* Boccaccia z rysunkami artystki, przyjętymi z wielkim uznaniem przez krytykę i przez środowiska artystyczne. Dalsze sukcesy przyniósł jej pobyt w Paryżu. Podczas pięcioletniej bytności w stolicy Francji w latach 1932–1937

³⁸ Tempery na szkłe ilustrujące utwory A. Mickiewicza w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

³⁹ Borowski J.: *Helena Schrammówna*. „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1972, T. XVI, s. 441–454; Brakoniecki K.: *Wileńskie środowisko artystyczne 1914–1945*. Olsztyn 1989 [katalog wystawy w Biurze Wystaw Artystycznych w Olsztynie].

⁴⁰ Smoleń M.: *Twórczość malarska Zofii Baudouin de Courtenay*, „Roczniki Humanistyczne” 1969, R. XVII, z. 5, s. 33–45; *Encyklopedia Katolicka*. Red. W. Granat. T. II. Lublin 1976, s. 105–106.

⁴¹ Prace scenograficzne I. Lorentowicz w Muzeum Teatralnym

w Warszawie.

⁴² Teresa Roszkowska. *Malarsztwo i rysunek*. Warszawa 1968 [katalog wystawy w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w Warszawie]; *Artystki polskie*. Warszawa 1991, s. 305–307 [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie].

⁴³ Lorentowicz I.: *Oczarowania*. Warszawa 1972; Irena Lorentowicz – *malarsztwo i scenografia*. Warszawa 1981 [katalog wystawy ZPAP w Domu Plastyka].

⁴⁴ Wymienione obrazy T. Roszkowskiej w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

artystka nawiązała współpracę ilustratorską z takimi czasopismami paryskimi, jak: „Ici Paris”, „La Canard Enchaîné”, „La Vie Parisienne”, „Le Figaro”, „Seduction” i „La Rire”. W tym czasie zorganizowała także trzy wystawy swoich prac. Za 11 rysunków ośmieszających Adolfa Hitlera *Miłosne przygody słodkiego Adolfa*, zamieszczonych w „Ici Paris”, przyszło Berezowskiej drogo zapłacić podczas wojny. W 1941 roku została uwięziona na Pawiaku, a po upływie sześciu miesięcy wywieziona do kobiecego obozu koncentracyjnego w Ravensbrück. Udało jej się przeżyć wojnę i powrócić do Warszawy. Po 1945 roku nadal zajmowała się ilustrowaniem wydawnictw i czasopism. Wydała także kilka albumów rysunkowych. Do historii polskiej sztuki okresu międzywojennego przeszła jako znakomita rysownicza. Wcześniej stworzyła własny styl i w zasadzie już przy nim pozostała. Rysunki Mai Berezowskiej, rozpoznawalne na pierwszy rzut oka, charakteryzowały się miękką, łagodną linią, miejscami zagęszczającą się i zawsze dominującą nad barwą. Największą popularność zyskała sobie scenami o tematyce rodzajowo-erotycznej i historycznej z życia polskiej szlachty XVI, XVII oraz XVIII wieku⁴⁵. Rysunki Berezowskiej cechowała pogoda, radość życia, finezyny erotyzm, a nierzadko dosadna rubaszność. Bohaterki jej rysunków zdawały się ulegać nieustannej pogoni za miłością i czerpały ze swoich przygód satysfakcję. Podobnie jak Tamara Łempicka, tak i Maja Berezowska, przekroczyła ramy kulturowe swojego czasu, nie przestrzegając nakładanych na kobiety norm. Ich twórczość nie była ani asekualna, ani daleka od spraw ciała. Prace jednej i drugiej stanowią zjawisko dość rzadkie w sztuce polskiej 1 połowy XX wieku. Obie należały do tych nielicznych kobiet, które miały odwagę do tego, by wyłamać się z tradycji. Berezowska nie przekraczała granic dobrego smaku, nie popadała w wulgarność i pornografię, dlatego jej rysunki z reguły były akceptowane i cenione, zwłaszcza przez recenzentki.

Za niemal wzorcową realizację stylu Art Déco, uchodzi twórczość Tamary Łempickiej (1898–1980) najpopularniejszej na świecie, obok Katarzyny Kobro, polskiej artystki dwudziestolecia międzywojennego. Łempicka stworzyła własną niezwykle popularną, zwłaszcza we Francji i Stanach Zjednoczonych, wersję Art Déco, inspirowaną sztuką francuską⁴⁶. Rodzice artystki – Borys Górski, z pochodzenia rosyjski Żyd i Malwina z Declerów, wcześniej się rozwiedli i w wychowaniu Tamary największy udział miała babka Klementyna Decler i trzy siostry matki. Po wybuchu rewolucji artystka przebywająca wówczas w Petersburgu, a w ślad za nią jej mąż Tadeusz Łempicki, wyjechali z Rosji do Paryża. Tu Łempicka odbyła studia najpierw w Académie de la Grande Chaumière,



I. Pokrzywnicka, *Malarka*, (portret Zofii Stryjeńskiej), reprodukcja z katalogu wystawy III Salon Zimowy 1932 (grudzień 1932 – styczeń 1933), Warszawa 1932

a potem Académie Ranson, w tej ostatniej m.in. u André Lothe’a – neokubisty. Pierwsze prace artystki wystawione dzięki siostrze, Adriannie, zasiadającej w komisji dopuszczającej obrazy na wystawę, zostały zauważone przez krytyków. Wkrótce Tamara stała się wziętą portrecistką i znaną artystką. Malowała także akty. Zyskała rozgłos i klientelę w środowisku emigracji rosyjskiej osiadłej w Paryżu po wybuchu rewolucji, a także w kręgach paryskiej plutokracji, artystów i intelektualistów. Sportretowała m.in.: André Gide’a w 1924 roku, w rok później Duchessę de la Salle w konwencji tradycyjnego reprezentacyjnego wizerunku z kolumną i kotarą w tle, a także markiza d’Affilitto, upozowanego na fauna rozkoszującego się urokami natury. W latach 30. malowała m.in. królową Elżbietę Grecką, zbiegłego z Hiszpanii króla Alfonsa, a w czasie II wojny światowej i latach 50. producentów i gwiazdy Hollywood. Jednym z najbardziej znanych jej dzieł jest *Autoportret za kierownicą* z 1925 roku, uznawany dziś za kultowy wizerunek wyzwolonej kobiety lat 20. Była także twórczynią wielu aktów, głównie kobiecych, do których pozowały jej przyjaciółki i osoby znane, m.in. Susy Solidor.

Tamara Łempicka cieszyła się rozgłosem nie tylko jako oryginalna, modna malarka, ale także jako uznana piękność i pożądana na salonach przedwojennego Paryża przedstawicielka bohemy – niezależna, ekscentryczna i słynna ze swoich romanсів, także z kobietami. O jej niezwykłym temperamencie se-

⁴⁵ Prace i dokumentacja w zbiorach m.in. Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Narodowego w Warszawie oraz Muzeum Mai Berezowskiej w Warszawie.

⁴⁶ Niektórzy historycy sztuki wyłączają ją z obszaru polskiej sztuki argumentując, iż poza mieszkającą w Warszawie babką K. Decler, pielęgnującą polskie tradycje patriotyczne, która ją wychowywała, a także pierwszym mężem T. Łempickim, artystkę niewiele łączyło z Polską. Zapominają jednak o działalności Łempickiej na rzecz pomocy wojennej Polsce podczas jej pobytu w USA w czasie II wojny światowej – Gioia M.: *Tamara de Lempicka*. Warszawa 2003.

ksualnym krążyły legendy. Ona sama uważała, że nie robi nic szczególnego – po prostu żyje jak mężczyzna. Zdjęcia malarki pojawiały się w modnych magazynach, m.in. w „Harper’s Bazar”. Bujny tryb życia stał się przyczyną rozwodu artystki z Tadeuszem Łempickim, co w rezultacie wyszło jej na dobre i pozwoliło na skoncentrowanie się na własnej karierze i sztuce.

Sztuka Tamary Łempickiej charakteryzowała się maniernością póź i ujęć, kubizującą stylizacją, która jednak tylko wzmacniała czytelność form, oczyszczając je ze szczegółów, a także twardymi nieco blaszanymi powierzchniami, określonymi zdecydowaną kolorystyką. Malarstwo artystki dziś uznawane jest za idealną realizację Art Déco. Przez współczesnych nieżyczliwych artystce krytyków nazywane było „perwersyjną wersją sztuki Ingres’a” i umniejszane jako malarstwo „kobiece, figuralne, przestarzałe i sentymentalne”. Dziś cieszy się ogromną popularnością i żadna międzynarodowa wystawa sztuki nie może się obejść bez obrazów Tamary Łempickiej.

Ten sam rodzaj stylu Art Déco, odrzucający inspirację folklorem i „ludową” stylizację, przyjęła grupa artystów, do których zaliczamy Irenę Pokrzywnicką i Janinę Dłuską. Twórcy tej formacji, najbardziej widoczni w okresie międzywojennym w dziedzinie plakatu, preferowali zdecydowany, oszczędny rysunek opisujący kształt i wyraźny dekoracyjny światłocien, który określał gładkie, niemal metaliczne powierzchnie. Irena Pokrzywnicka (1897–1975) była malarką, rysowniczką i projektantką mody. Należała do Stowarzyszenia Rytm i Grupy Polskich Artystów w Paryżu. Wykonała wiele dobrych portretów, m.in. *Autoportret* (1934)⁴⁷, *Malarka* (portret Zofii Stryeńskiej) oraz idyllicznych w nastroju scen rodzajowych, jak np. *Cyrkowcy* (około 1930)⁴⁸. Nela Samotyhowa, znana krytyczka okresu międzywojennego określiła jej styl jako najbardziej wytworny przejaw sztuki dekoracyjnej lat 20. „W żadnej twórczości męskiej nie odnajduję tego polotu, ani tej z odnalezienia siebie radości, po prostu brzmiącej pieśnią, co u Stryeńskiej; żadna z artystek minionych nie przechadzała się z równą swobodą, znanstwem, rubasnością lub wdziękiem po ogrodach Erosa, co Maria Berezowska. Największą *préciese* i najbardziej maskującą się we współczesną idylliczność jest Irena Pokrzywnicka” – napisała w „Kobiecie Współczesnej”, popularnym piśmie ówczesnych feministek⁴⁹.

Irena Dłuska (1899–1932) początkowo uczęszczała na Kursy Baranieckiego, a następnie kontynuowała naukę w Moskwie, Monachium i Paryżu. Była utalentowaną malarką i rysowniczką. Zajmowała się także projektowaniem mody. Malowała portrety przedstawicieli establishmentu warszawskiego i sceny rodzajowe ze współczesnego życia towarzyskiego. Przedstawiała miasto lat 20., a także piękne młode kobiety w modnych strojach. Zajmowała się projektowaniem strojów i wykonywaniem rysunków modnych kreacji dla polskich i zagranicznych pism kobiecych i magazynów mody, m.in. dla „Voge’a”, „Die Dame”, „Elegante Welt”⁵⁰. Z pasją uprawiała awiację, najbardziej elitarny sport okresu międzywojennego i posiadała licencję pilota. To życiowe hobby stało się przyczyną jej przedwczesnej śmierci. Artystka zginęła w wypadku lotniczym.

Cenny wkład do rozwoju stylu Art Déco wniosły graficzki skupione w Stowarzyszeniu Polskich Grafików Ryt (1925), a zwłaszcza: Wiktoria Goryńska, Janina Konarska, Bogna Krasnodębska-Gardowska, Maria Duninówna i Maria Ob-



W. Goryńska, Pstrokata angora, 1935, linoryt barwny

rębska. Stowarzyszenie powołane w 1925 roku przez Władysława Skoczylasa i złożone głównie z jego uczniów, stawiało sobie za cel nie tyle wypracowanie ujednoliconego programu, co podjęcie wspólnego wysiłku podniesienia poziomu współczesnego polskiego drzeworytnictwa. Artyści pragnęli wykorzystać do tego celu tradycje sztuki dawnej i ludowej, zwłaszcza w dziedzinie grafiki. Sięgali do techniki ksylografii, wiejskiego obraznictwa i średniowiecznego drzeworytu. Preferowali tematykę oscylującą wokół życia i kultury wsi, ale nie tylko, co w dużym stopniu zawdzięczamy artystkom.

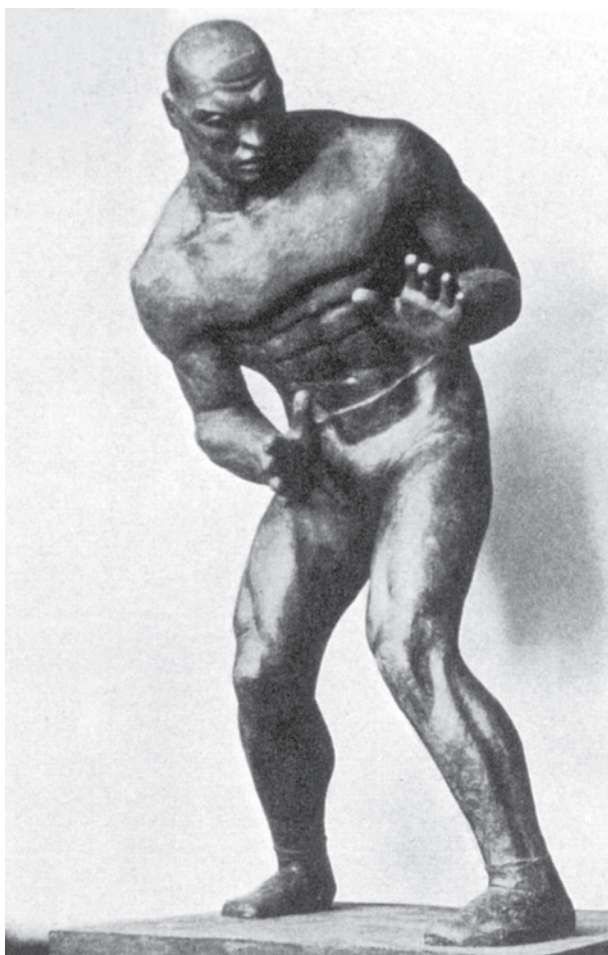
Bardzo silny wpływ ksylografii ludowej widoczny był we wczesnych drzeworytach Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej (1900–1986), absolwentki Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Teka *Apokalipsa z objawieniem św. Jana* (1925) i *Droga krzyżowa* (1925–1926) podążały za naiwną jarmarczną stylizacją ludowego drzeworytu. W późniejszej twórczości Krasnodębska odeszła od ortodoksyjnej linii, wyznaczanej grafiką twórcy Rytu Władysława Skoczylasa i stworzyła indywidualny styl, charakteryzujący się wyrafinowaną „malarską” kompozycją z delikatnych kresek, zestrojonych w białoczarne pełne prostoty zespoły, m.in. *Sieci* (około 1930), cykl *Człowiek*

⁴⁷ *Autoportret* I. Pokrzywnickiej reprodukowany w: „ABC literacko-artystyczne” 1934, nr 15, s. 4.

⁴⁸ Obrazy I. Pokrzywnickiej reprodukowane w: Sosnowska J.: *Poza kanonem...*, il. 69, 83, 97.

⁴⁹ Samotyhowa N.: *Irena Pokrzywnicka*. „Kobieta Współczesna” 1930, nr 34, s. 10.

⁵⁰ Zbiór rysunków J. Dłuskiej, w tym projektów modnych strojów i kreacji dla żurnali i pism kobiecych w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.



O. Niewska, *Atleta*, 1936, cement, zaginiony, reprodukcja z katalogu wystawy Sport w sztuce. Warszawa 1936, il. 21

(1937). W latach 30. wzbogacała swoje drzeworyty dekoracyjnymi barwami, nakładanymi z matrycy lub (najczęściej) nanoszonymi ręcznie.

Twórczyniami, które dość szybko zarzuciły programową ludowość i prymitywizm, a w zamian wypracowały własną wersję stylu dekoracyjnego były Janina Konarska i Maria Obrębska. Janina Konarska (1902–1975) dość szybko odeszła od techniki nawiązującej do drzeworytu ludowego i wykształciła indywidualną manierę, bliską francuskiej grafice Art Déco. Jej drzeworyty charakteryzowały się finezyjnymi formami współtworzonymi przez nitkowe, wyszukane konstrukcje kresek i delikatny koloryt. Poszerzyła także zawartość tematyczną swoich prac graficznych, czerpiąc inspiracje z życia małych miasteczek, marynarzy, rybaków i podejmując tematykę sportową – *Marynarze* (przed 1930), *Regaty* (1928), *Gra w tenisa* (lata 30.).

Maria Obrębska (1904–1999) połączyła z kolei ludowość z „malarską” manierą rysunkową, wychodząc poza klasyczną

formalistykę Rytu. W swoich subtelnych, z precyzją i wrażliwością komponowanych akwafortach, akwatintach, litografiach i monotypiach przedstawiała kobiety i pejzaże. Zajmowała się także portretowaniem dziewcząt i kobiet, rysowała kobiece akty na tle natury i opracowywała nawiązujące do sztuki XIX-wiecznej sceny kąpeli, dopełnione bujną wiosenną roślinnością.

Najmniej zależna od wpływów sztuki ludowej okazała się w tej grupie artystek, o ile nie w całym stowarzyszeniu, Wiktoria Goryńska (1902–1944)⁵¹. Ludowość bodaj jedyne piętno wycisnęła na tematyce jej prac, a i to w sposób minimalny. Goryńska najmniej związana z manierą Rytu, wydaje się być najbardziej typową przedstawicielką nurtu Art Déco nawiązującego do secesji, szczególnie angielskiej. Nie bez wpływu pozostał na artystkę długoletni pobyt w Anglii i znajomość tamtejszej sztuki modernistycznej. Po dzieciństwie spędzonym w Londynie wyjechała do Niemiec, ucząc się rysunku i grafiki u tamtejszych artystów. Tak przygotowana podjęła w latach 1923–1927 studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Uzupełniała je potem jeszcze praktyką drukarską w znanej londyńskiej oficynie wydawniczej Samuela Morisona. Dzięki wszechstronnemu wykształceniu w dziedzinie grafiki Goryńska swobodnie posługiwała się różnymi technikami, jednak najchętniej stosowała technikę drzeworytu sztorcowego, także barwnego lub kolorowanego ręcznie, co było zjawiskiem dość często praktykowanym wśród członków Rytu. W treściach jej prac widoczne są różnorodne zainteresowania. Podejmowała tematykę religijną, wykonywała znakomite portrety i autoportrety, przedstawiała zwierzęta i sceny z dziedziny sportu⁵². Jej drzeworyty *Ukrzyżowanie* (1932) i *Pieta* (*Mater Dolorosa*) z 1929 roku należą do najpiękniejszych przedstawień religijnych, jakie powstały w kręgu Rytu. Ze znanstwem rysowała zwierzęta – koty, psy, ptaki i indyki. Była osobą niezwykle sprawną fizycznie i wysportowaną. Wyczerpująco uprawiała szermierkę i osiągała na tym polu sukcesy. Te sportowe pasje Goryńskiej widoczne były w takich jej drzeworytach, jak m.in.: *Szermierze*, *Floreistka – autoportret* oraz serii drzeworytniczej, którą zilustrowała swój artykuł *Szermierka kobiet*. Obecnie artystka jest chyba najbardziej znana dzięki grafice *Autoportret przy telefonie* z 1930 roku, porównywalnej z kultowym dla sztuki nurtu Art Déco obrazem Tamy Łempickiej *Autoportret za kierownicą*.

Wiktoria Goryńska zaliczana jest do grona najwybitniejszych i najbardziej oryginalnych przedstawicielek polskiej Art Déco. W swoich grafikach, komponowanych symetrycznie i osiowo, o płaszczyznach ożywianych ornamentem i dekoracyjną fakturą, po mistrzowsku łączyła tradycyjny drzeworyt sztorcowy z nowoczesną techniką langową. Wiktoria Goryńska nie przeżyła wojny. Za działalność konspiracyjną została aresztowana i wywieziona z Pawiaka do obozu koncentracyjnego w Ravensbrück ze statusem więźnia politycznego. Tam zmarła.

Kobiety wniosły także liczący się wkład do rzeźby dwudziestolecia międzywojennego, również tej, którą zaliczamy do nurtu dekoracyjnego⁵³. Pojawienie się licznej grupy rzeźbiarek w obszarze sztuki tradycyjnie łączonej z mężczyznami, było skutkiem zyskania przez nie możliwości studiowania na akademiach. Jak wynika z wypowiedzi wielu artystek, zjawisko to wynikało też z ich potrzeby zmierzenia się z dziedziną

⁵¹ Sitkowska M.: *Wiktoria Goryńska 1902–1945*. Warszawa 1977 [Katalog wystawy grafiki w Muzeum Narodowym w Warszawie].

⁵² Kolekcja drzeworytów W. Goryńskiej w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

⁵³ Melbechowska-Luty A.: *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939)*. Warszawa 2005.



O. Niewska, Głowa gen. Gustawa Orlicza-Dreszera, 1937, gips, zaginiona, reprodukcja za: „Architektura i Budownictwo” 1937, nr 10, s. 352

plastyki, którą przywykło się uważać za przekraczającą siły fizyczne, sprawność techniczną i plastyczne zdolności kobiet. Artystki reprezentowały różne kierunki formalnych w rzeźbie i podejmowały wszystkie rodzaje tej sztuki. Tworzyły portrety, rzeźby figuralne, przedstawienia animalistyczne, rzeźbę architektoniczną, religijną, medale, płaskorzeźby, rzeźbę pełną, obiekty kameralne i monumentalne. Swoje dzieła realizowały w glinie, gipsie, kamieniu, drewnie i brązie. Niektóre, jak np. Zofia Trzcińska-Kamińska, próbowały odlewać swoje projekty w betonie. Wszystkie rozpoczęły naukę przed 1918 rokiem, często w krajowych szkołach dla kobiet. Do czasu uzyskania dostępu na wyższe uczelnie w Polsce studiowały za granicą, a te, które miały na to środki finansowe w latach 1918–1939 wyjeżdżały na dłużej do Francji, Włoch, Niemiec i Austrii, by uzupełnić uzyskaną wiedzę plastyczną. Obyczajowość, choć zmieniająca się wolniej niż prawo gwarantujące kobietom równouprawnienie, godziła się coraz łatwiej, choć nadal z oporami, na indywidualne wyjazdy młodych kobiet „bez opieki” za granicę.

W twórczości rzeźbiarek okresu międzywojennego przeważała rzeźba kameralna, którą można zatem uznać za domenę kobiet. Była to z reguły drobna plastyka dekoracyjna. Rzeźba monumentalna była domeną mężczyzn. Wybitne artystki, m.in. Hanna Nałkowska, Zofia Trzcińska-Kamińska, Ludwika Niczowa i Olga Niewska, wprawdzie także zyskiwały zamówienia na tego rodzaju dzieła, jednak nieporównanie rzadziej niż znani artyści – mężczyźni. Beneficjentkami były z reguły rzeźbiarki nie tylko wybitnie utalentowane, ale także pozostające w związkach rodzinnych i przyjacielskich z decyzyjnymi kołami politycznymi i kulturalnymi sanacyjnej Polski. W sytuacjach kolizji interesów także i one nieraz musiały oddać pole mężczyznom. Znamienny pod tym względem jest

przypadek Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej i historia jej nagrodzonego w konkursie projektu na pomnik Chrystusa Króla w Warszawie.

Należy jednak zauważyć, iż zjawisko faworyzowania mężczyzn przy rozdziale zamówień było jeszcze bardziej widoczne w okresie 1945–1989. Mimo deklarowanego szumnie równouprawnienia, zjawisko marginalizowania kobiet stało się jaskrawo widoczne, także na polu sztuk plastycznych. Wydaje się, że w okresie dwudziestolecia międzywojennego sytuacja przedstawiała się nawet nieco lepiej pod tym względem. Polska niepodległa rządzona przez elity intelektualne o pochodzeniu szlachecko-inteligenckim, pragnęła wykazać się dynamiką gospodarczą i nowoczesnością w sferze prawodawstwa i polityki społecznej. Z drugiej strony silne środowiska feministyczne, zahartowane niedawnymi doświadczeniami w walce o równouprawnienie kobiet, ostro zwalczały wszelkie objawy nierówności i łamania prawa, choć nie zawsze mogły to robić skutecznie. O respektowanie praw artystek upominały się także związki twórcze, krajowe i międzynarodowe, zrzeszające wyłącznie kobiety. Związki te przestały istnieć w państwie socjalistycznym, ustępując miejsca organizacjom mieszanym, w których podstawowymi beneficjentami byli mężczyźni.

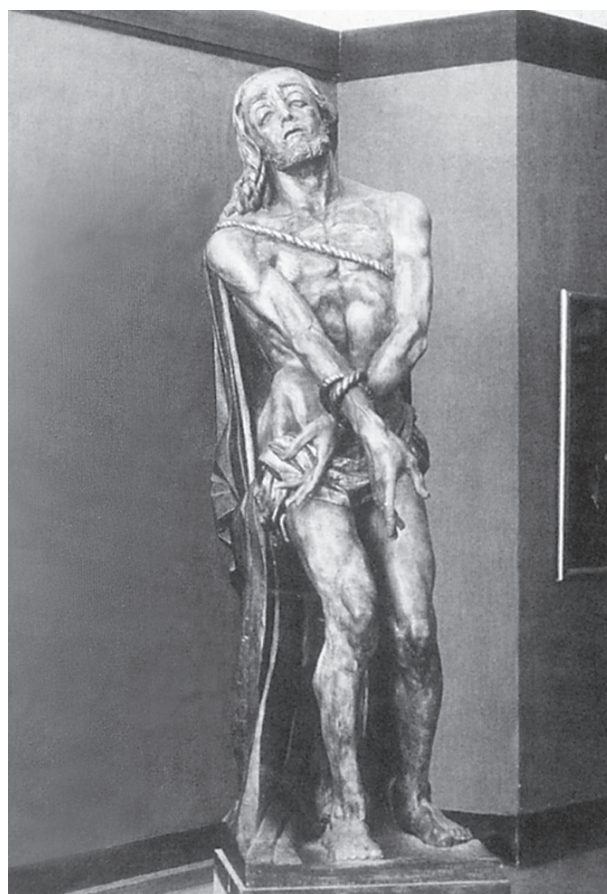
Mimo tych korzystnych zjawisk, w dwudziestolecu międzywojennym usuwanie kobiet na pobocze oficjalnej sztuki było dobrze widoczne. W dużym stopniu działało to także za przyczyną samych kobiet, wychowywanych w przekonaniu, że ich miejsce jest w tle i godzących się na tę drugoplanową rolę. Jednostki, które zdolne były do przekroczenia obowiązujących kobiety norm kulturowych i co za tym idzie – ograniczeń społecznych i obyczajowych, osiągnęły na polu sztuki najwięcej, podobnie jak to miało miejsce w XIX wieku. Nie była to grupa zbyt liczna. W latach 1918–1939 artystki zadawały się z reguły zamówieniami mniej znaczącymi, również w dziedzinie rzeźby. Poprzestawały zwykle na realizowaniu zleceń dla kościołów, klasztorów, do parków i ogrodów oraz na rzeźbie nagrobkowej. Domeną większości rzeźbiarek, podobnie jak malarzek, był portret. Bardzo często były widoczne jako twórczynie drobnej plastyki dekoracyjnej, chętnie nabywanej w latach 20. i 30. do ozdoby wnętrz, przedstawiającej posąжки kobiet, kobiece akty, sceny rodzajowe, zwierzęta i ptaki. W tym obszarze polskie artystki stworzyły szereg znakomitych prac, wyróżniających się pięknem i wytwornością. Do najwybitniejszych twórczyń tego rodzaju drobnej plastyki należy zaliczyć m.in.: Mikę Mikun, Olę Niewską, Janinę Broniewską, Jadwigę Bogdanowicz, Magdalenę Gross i Helenę Zielińską.

Wybitnie utalentowaną rzeźbiarką była Olga Niewska (1898–1943)⁵⁴. Artystka odbyła studia w krakowskiej ASP pod kierunkiem Konstantego Laszczki. W celu uzupełnienia nauki wyjechała do Paryża, gdzie przebywała w latach 1926–1928. Podobnie jak Jadwiga Bogdanowicz, Mika Mikun, Janina Broniewska i Luna Drexlerówna, należała do grona uczennic Emille’a Antoine’a Bourdelle’a. Wpływowi tego francuskiego twórcy nowego klasycyzmu zawdzięczała, po-

⁵⁴ Przybyszewski W.: *Olga Niewska. Piękno za kurtyną zapomnienia*. Poznań 2001.

dobnie jak całe pokolenie polskich artystek i artystów okresu międzywojennego, szczególnie szacunek dla tektoniki rzeźby i upraszczającą stylizację. W późniejszych jej pracach dał się zauważyć wpływ dekoracyjnej stylizacji Rytmu. Niewska cieszyła się w latach 30., podobnie jak Zofia Stryeńska, wielką popularnością i uznaniem krytyki. Była uzdolnioną rzeźbiarką i urodziwą kobietą, obdarzoną talentami towarzyskimi i dużym temperamentem. Obracała się w kręgach intelektualnych, politycznych i artystycznych sanacyjnej Polski, co zapewne zaważyło na tym, że po II wojnie światowej pomijano jej twórczość w opracowaniach rzeźby. Artystka realizowała rzeźby w różnych materiałach – w brązie, drewnie, kamieniu i tworzywach ceramicznych. Podejmowała także próby zastosowania betonu. Podobnie jak większość jej koleżanek rzeźbiarek wykonała wiele portretów. Były to głowy, popiersia i półpostacie osób należących do międzywojennego establishmentu, m.in. Stanisławy Walasiewiczówny, Mieczysławy Ćwiklińskiej, Zuli Pogorzelskiej, Ignacego Mościckiego, Walerego Sławka, generałów Tadeusza Kasprzyskiego i Czesława Jarnuszkiewicza. Była autorką posągu Józefa Piłsudskiego, do którego Marszałek wielokrotnie pozował artystce w 1926 roku. Wykonała także dwa pomniki poświęcone Piłsudskiemu – w 1931 roku dla Bydgoszczy, a w 1937 dla Nowego Bytomia⁵⁵. Swojej fascynacji ludzkim ciałem, jego fizycznością, urodą, witalnością lub na odwrót – kruchością, dawała upust w zmysłowych aktach kobiecych i męskich, ukazywanych najczęściej w ruchu: *Satyr* (1923), *Przebudzenie* (1929), *Ekstaza tańca* (1931)⁵⁶. Sama uprawiała sport i często podejmowała w swojej sztuce tematykę sportową, przedstawiając najchętniej atletycznie zbudowanych, witalnych mężczyzn – *Bokser* (1930–1931), *Atleta* (1936)⁵⁷. Była także autorką znakomitych posągów ptaków i zwierząt, takich jak: *Pelikan* (1931), *Żaba*, *Królik* (lata 30.). Niestety sporo jej prac uległo zniszczeniu w czasie wojny.

Indywidualnością pokrewną Niewskiej pod względem temperamentu, energii i twórczego rozmachu, była Zofia Trzcińska-Kamińska (1890–1977). Artystka studiowała w latach 1911–1912 w Académie Ranson w Paryżu, a potem w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych i w krakowskiej ASP u Xawerego Dunikowskiego. Była członkinią grupy Rytm. Niezależność, odwaga i poczucie patriotycznego obowiązku zaprowadziło ją w 1915 roku do Legionów Polskich. Kamińska zostawiła pod opieką rodziny czteroletnią córeczkę i w męskim przebraniu, pod przybranym nazwiskiem Zygmunt Tarło, zaciągnęła się do legionowej jazdy. Na podjętym przez nią kroku zaważyła, jak się wydaje, decyzja męża, Zygmunta Kamińskiego, który porzucił powzięty wcześniej zamiar wstąpienia do 1 pułku ułanów i wybrał pracę cywilną na tyłach. Odważna, wytrzymała fizycznie i świetnie jeżdżąca konno artystka, otrzymała przydział do plutonu kawalerii sztabowej



Z. Trzcińska-Kamińska, Chrystus (Ecce Rex Vester), 1929, drewno, zaginiony, reprodukcja za: M. Treter, *Sztuka polska i polskie życie, Kraków 1930*, s. 18.

przy Komendzie Legionów. Przez dwa miesiące pełniła rutynowe obowiązki ułana plutonu sztabowego, polegające na ochronie dowództwa i sztabu Legionów Polskich. Zdekonspirowana pismem męża skierowanym do Komendy Legionów, musiała wrócić na łono rodziny⁵⁸.

Kamińska z właściwym sobie rozmachem zajmowała się różnorodnymi gatunkami rzeźby: portretem, rzeźbą pomnikową, architektoniczną, małymi formami, medalierstwem i projektowaniem monet. Portretowała współczesne osobistości życia politycznego i artystycznego, m.in. Józefa Piłsudskiego (1938), Thomasa Woodrowa Wilsona (1929), Stefana Żeromskiego (1926), a na zamówienie Muzeum Wojska Polskiego wykonywała popiersia postaci historycznych, m.in. królów Bolesława Chrobrego i Władysława Łokietka (1923). Uczestniczyła w wielu konkursach na projekty pomników i bardzo często je wygrywała lub otrzymywała nagrody za zgłoszone prace. Nie zawsze jej projekty doczekały się realizacji. Do zrealizowanych należały m.in.: odlany w brązie pomnik Tadeusza Kościuszki w Poznaniu i Serca Jezusowego w Gostyniu. Oba zostały zniszczone podczas wojny. Dziełem Trzcińskiej-Kamińskiej był także posąg Józefa Piłsudskiego dla Uniwersytetu Warszawskiego, posąg Bolesława Chrobrego (1936) i konny posąg Józefa Hallera. Wspólnie z mężem wykonała w latach 1926–1927 sześć reliefów ze scenami alegorycznymi dla Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej. Ważne miejsce w twórczości artystki zajmowała rzeźba religijna. Kamińska stworzyła wiele posągów świętych dla kościołów i kaplic na

⁵⁵ Melbechowska-Luty A.: *Posągi i ludzie...*, s. 246.

⁵⁶ Żyznowski J.: *Rzeźby Olgi Niewskiej w Zachęcie*. „Rzeczpospolita” 1923, nr 68 [wyd. wieczorne], s. 6.

⁵⁷ Szyszko-Bohusz J.: *Olga Niewska – rzeźbiarka sportu*. „Stadion” 1927, nr 8, s. 4; Sosnowska J.: *Poza kanonem...*, s. 133–137.

⁵⁸ Milewska W., Zientara M.: *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*. Kraków 1938, s. 138.



H. Nałkowska, Polonia (Rycerz), 1916, brąz, zaginiony, reprodukcja za: „Tygodnik Ilustrowany” 1916, półr. II, s. 509

terenie całego kraju, a także dla kaplic na statkach oceanicznych M/S „Batory” i M/S „Piłsudski” (1934, 1935). Dojrzały styl jej rzeźb ukształtował się w latach 20. Cechował go realizm bardzo szczęśliwie połączony z nienarzucającą się, stosowaną z dużym wyczuciem dekoracyjnością formy, przy jej nieznamym zrytmizowaniu.

W rzeźbie portretowej i monumentalnej specjalizowała się także Hanna Nałkowska (1888–1970), siostra Zofii Nałkow-

skiej⁵⁹. Początkowo kształciła się w warszawskiej Szkole Rzemiosł i Sztuki Stosowanej, potem w Szkole Sztuk Pięknych u Edwarda Wittiga, a w latach 1929–1930 we Francji. Wykonywała popiersia wielu przedstawicieli elity warszaw-

⁵⁹ *Polski Słownik Biograficzny*: Nałkowska Hanna. Hasło oprac. I. Rybowski. T. 22. Wrocław 1977, s. 495–496.

skiej, m.in. Stefana Żeromskiego, Ewy Szelburg Zarembiny oraz bohaterów narodowych i postaci historycznych. Do najbardziej znanych jej prac należy alegoryczny posąg *Polonia*. W *samych rękach naszych, w piersiach i gardłach naszych munitia nasza*, zgłoszony na konkurs „Polska”, zorganizowany w 1916 roku przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. *Polonia* Nałkowskiej otrzymała I nagrodę. Wyobrażona została w postaci rycerza ze skrzyżowanymi na piersi rękoma, ufnego we własne siły⁶⁰. Najlepsze rezultaty osiągała artystka w zakresie rzeźby monumentalnej, ponieważ tu najbardziej materializowały się jej skłonności do syntetycznej bryły i mocnych uproszczonych kształtów. Szkoda, że jej talent był wykorzystany w tak nikłym zakresie. Wykonała m.in. projekt pomnika Adama Mickiewicza i Józefa Montwiłła-Mireckiego dla Siedlec. W 1930 roku został odsłonięty w Dąbrowie Górniczej monument artystki poświęcony żołnierzom poległym w czasie I wojny światowej.

Wybitnymi postaciami polskiej rzeźby były także Luna Drexlerówna, Jadwiga Bogdanowicz, Janina Broniewska, Magdalena Gross, Mika Mikun i Helena Zielińska. Na ich twórczości zaważył przede wszystkim wpływ współczesnej rzeźby francuskiej. W twórczości wymienionych artystek dominował portret, choć rzeźbiły także akty, sceny rodzajowe, religijne i figurki zwierząt.

Luna Drexlerówna (1882–1933) była także malarką, co pozostało nieobojętne dla jej sposobu kształtowania formy rzeźbiarskiej. W sztuce artystki wpływy dekoracyjności Art Déco ujawniły się chyba najsłabiej i wyraziły raczej w wytwornej nieco sztucznej stylizacji pozy modeli oraz rytmicznym cięciach, widocznych zwłaszcza w partiach stroju niż w ogólnej dyspozycji formalnej i kształtowaniu powierzchni⁶¹. Artystka wyrzeźbiła w latach 20. i 30. m.in. wizerunki: Józefa Teodorowicza, kardynała Augusta Hlonda, papieża Piusa XI, Marii Konopnickiej i – wielokrotnie – Piotra Skargi na zamówienia kościołów lwowskich. Wykonywała także kompozycje symboliczne i religijne dla kościołów we Lwowie, Stryju i Warszawie. Duży wpływ na jej twórczość, zwłaszcza religijną, wywarł Rudolf Steiner, z którym zetknęła się w 1913 roku. Związki artystki z ruchem teozoficznym widoczne były w te-

matyce jej dzieł religijnych, takich jak: *Chrystus i Magdalena*, *Legenda Graala*, *Wtajemniczenie*, a także w szeroko rozumianym stosunku do życia i bliznich. Drexlerówna praktykowała ćwiczenia duchowe i medytację połączoną z modlitwą, a równocześnie angażowała się w działalność społeczną, również na rzecz środowiska artystycznego, zwłaszcza kobiet. Po powrocie w 1918 roku do kraju ze Szwajcarii była aktywną członkinią lwowskiej rady miejskiej, założycielką Związku Artystek Polskich we Lwowie, współzałożycielką Stowarzyszenia Artystów Rzeźba i członkinią zarządu Powszechnego Związku Polskich Artystów Plastyków i Rady Sztuki dla Małopolski Wschodniej.

Jako wzięta i ceniona portrecistka przeszła do historii polskiej rzeźby międzywojennej Jadwiga Bogdanowicz (1890?–1943)⁶². Artystka pozostawała w pewnym stopniu pod urokiem syntetycznej manieri szkoły francuskiej Bourdelle’a, swojego nauczyciela podczas studiów w Académie de la Grande Chaumière. Jednak był to tylko nieznaczny wpływ, nakładający się na indywidualny styl, który wypracowała w latach 30. Cechował się zrównoważeniem uproszczonej, tektonicznej bryły z dyskretnie, lecz dekoracyjnie modelowaną powierzchnią rzeźby. Większość swojego życia artystka spędziła za granicą, głównie we Włoszech, jednak przez cały ten czas utrzymywała ścisłe kontakty ze środowiskiem artystycznym w Polsce i wystawiała swoje prace jako jego reprezentantka.

Rzeźbiła portrety postaci historycznych, np. Mikołaja Kopernika i Fryderyka Chopina oraz współczesnych, m.in. Józefa Piłsudskiego i włoskich działaczy politycznych. Najczęściej jednak portretowała kobiety – i te kobiece głowy, popiersia i półpostacie, pełne łagodnego wdzięku, spokoju, silnie zindywidualizowane, należą do najbardziej udanych jej dzieł. Wykonała także sporo studiów kobiecych aktów i pełnych uroku statuetek, powielanych później przez fabrykę porcelany w Sèvres. Twórczość artystki ceniona była przez współczesnych i krytyków, jednak w antologiach sztuki jest często pomijana lub zaledwie wzmiankowana⁶³.

Efektowną i dekoracyjną odmianę Art Déco, wyraziście osadzoną w sztuce ludowej, a równocześnie mającą wiele z wyrafinowania francuskiego nowego klasycyzmu, reprezentowała Janina Broniewska (1886–1947)⁶⁴. Artystka uczyła się przez rok w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, potem w Krakowie na Wyższych Kursach im. Baranieckiego i prywatnych lekcjach u Xawerego Dunikowskiego i Wacława Szymanowskiego. W 1909 roku wyjechała do Paryża i tam przez pięć lat kształciła się w Académie de la Grande Chaumière u Émile-Antoine’a Bourdelle’a. Należała do grona uczennic, które artysta bardzo cenił. Powierzył jej m.in. pracę nad płaskorzeźbami do teatru na Champs-Élysées. W twórczości Broniewskiej dominował portret, wykonywany w marmurze i brązie. Artystka wyrzeźbiła wizerunki Emille’a Bourdelle’a, Zofii Radziwiłłowej, Michaliny Mościckiej, Józefa Piłsudskiego i Aleksego Tołstoja. Była także autorką prac o tematyce religijnej i kompozycji rodzajowych. Jej rzeźba *Słowianka* z 1929 roku zdobyła złoty medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu w 1937 roku. Dużym wzięciem cieszyły się dekoracyjne figurki artystki, projektowane dla fabryki porcelany w Le Châtelet. Rzeźby Janiny Broniewskiej miały swój indywidualny cha-

⁶⁰ Reprodukacja w: „Tygodnik Ilustrowany” 1916, nr 43 [okładka]; Milewska W., Zientara M.: *Sztuka Legionów Polskich...*, s. 390.

⁶¹ Samotyhowa N.: *Luna Drexlerówna – rzeźbiarka*. „Praca obywatelska” 1934, nr 9, s. 7–8; *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*: Drexler Luna Amalia. Hasło oprac. I. Rybowski. T. I. Wrocław–Warszawa 1971, s. 99–100; *Artystki polskie...*; Melbechowska-Luty A.: *Posagi i ludzie...*, s. 240–241.

⁶² Kotkowska-Bareja H.: *Jadwiga Bogdanowicz*. W: *Paryż i artyści polscy*. Warszawa 2007, s. 91.

⁶³ Prace J. Bogdanowicz przekazane zostały do warszawskiego Muzeum Narodowego w 1953 r. za pośrednictwem Ministerstwa Kultury i Sztuki z Rzymu, gdzie artystka mieszkała od 1934 r. do śmierci w 1943 r.

⁶⁴ Rotherowa Z.: *O Janinie Broniewskiej*. „Nowiny Literackie” 1948, nr 8, s. 2; Kotkowska-Bareja H.: *Janina Broniewska*. W: *Paryż i artyści...*, s. 99; Melbechowska-Luty A.: *Posagi i ludzie...*, s. 239–240.

rakter przy zachowaniu cech bardzo typowych dla dekoracyjnej, klasycyzującej odmiany stylu Art Déco. Wcześniejsze – wykonane w latach 20. – są niezwykle dekoracyjne, późniejsze utrzymane są w manierze sztywnych pryzmatycznych cięć i wypukłości, charakterystycznych dla snycerki artystów z Rytmu. Jedne i drugie cechuje wyrazista, rozrzucona ozdoba, która nie pozbawia ich jednak tektoniki. Jadwiga Broniewska była bardzo płodną artystką. Dorobek jej liczył około 300 rzeźb⁶⁵. Szczęśliwie wiele prac rzeźbiarki przetrwało wojnę i zachowało się do dziś, nie ulegając rozproszeniu. Dzięki temu zyskujemy możliwość dobrego poznania twórczości tej interesującej, choć często pomijanej artystki.

Dużą ozdobnością cechowały się także rzeźby Heleny Zielińskiej (1894–1951). Artystka studiowała malarstwo i rzeźbę na krakowskiej ASP, a także historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. W kolejnych latach odbyła artystyczne podróże do Francji, Anglii i Włoch. Była członkinią Koła Artystów Polskich w Paryżu. Jej rzeźby miały charakter portretowy. Były to najczęściej portrety kobiet. Cechowała je tektonika, a równocześnie hojnie aplikowana dekoracyjność, ożywiająca powierzchnię prac chwytającymi światło ornamentami, które w niemal naturalistyczny sposób oddawały np. materię stroju⁶⁶.

Oryginalnym zjawiskiem w rzeźbie dwudziestolecia była Mika Karolina Mikun (1886–1974)⁶⁷. Artystka była związana z Paryżem. Tam studiowała rzeźbę, najpierw u Augusta Rodina, a następnie u Bourdelle'a. Początkowo tworzyła rzeźby ceramiczne, które pokrywała kolorowymi szklami, nadając posązkom wręcz naturalistyczną sugestywność. Stylistycznie była bliska francuskiej Art Déco, choć rezygnowała z charakteryzującej ten styl usztywniającej geometryzacji na rzecz realizmu. Rzeźbiła masywne, bardzo cielesne figurki i akty kobiet. Skłonność artystki do eksperymentowania z tworzywem doprowadziła ją po 1945 roku do emaliowania kompozycji z blachy miedzianej, która to technika należy do bardzo trudnych i rzadkich⁶⁸.

Twórczynią bardzo typowych dla Art Déco rzeźb była Magdalena Gross (1891–1948). Artystka ukończyła Szkołę Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie studiowała pod kierunkiem Tadeusza Breyera i Henryka Kuny. Wykształcenie uzupełniała we Florencji. We wczesnym okresie twórczości zajmowała się rzeźbą portretową. Sportretowała m.in. Fryderyka Jąrosy'ego (1926) i Józefa Becka (1933). W jej portretach dążenie do realistycznego oddania fizjonomii pozujących łączyło się z syntetycznym, geometryzującym ujęciem kształtu. Charakterystyczny dla niej szlachetny styl, cechowało znakomite wyczucia formy i tworzywa. Styl ten ostatecznie wyklarował się w rzeźbie animalistycznej, którą artystka zajęła się, porzucając portret. Pasję przedstawiania świata zwierzęcego odkryła u siebie w 1930 roku, po wizytach w otwartym w 1929 roku warszawskim Ogrodzie Zoologicznym. Zainteresowała się najpierw ptakami, a potem zwierzętami. Zwykle tworzyła kilkudziesięciocentymetrowe kameralne posąжки w cyzelowanym i patynowanym brązie. Do wybuchu wojny wykonała wiele wspaniałych przedstawień zwierząt, śmiało można powiedzieć – przedstawień portretowych, ponieważ da się z nich odczytać nie tylko charakter zwierzęcia, ale nawet jego nastrój psychiczny – *Gęś japońska*, *Czapla*, *Żuraw koronowy*, *Lamka* oraz *Niedźwiadek* i *Łoś* (lata 1930–1939).



M. Gross, Czapla, 1932, zaginiona, reprodukcja za: Melbechowska-Luty A.: Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918–1938). Warszawa 2005, s. 405, il. 152

Kobiety w sposób bardziej swobodny niż mężczyźni adaptowały ludowe motywy i techniki do oficjalnej sztuki, nie tylko na polu tkactwa i ceramiki. Ich prace były z reguły mniej sztywne i koturnowe, wykazywały mniejszą ortodoksję w trzymaniu się ramowych programów. Ogólnie rzecz biorąc twórczość kobiet cechowała duża swoboda i naturalność w stosowaniu ludowego zdobnictwa i technik, bez popadania w oschły schematyzm. Widoczne było, że są mniej zależne od kanonów i formalistyki oficjalnej sztuki, które były przecież elementem obcym i krępującym, usztywniającym w akademickim kanonie pierwotną żywiołowość i barwność.

⁶⁵ Prace J. Broniewskiej znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Wojska Polskiego i Muzeum Meniny Polskiej.

⁶⁶ Prace H. Zielińskiej w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

⁶⁷ Moisan-Jabłońska K.: *Mika Karolina Mikun – zarys biografii i twórczości*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1–2, s. 33–45.

⁶⁸ Zgodnie z testamentem M.K. Mikun, jej spuścizna przekazana została do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

Polish women artists and their art in the period 1900–1939. Part I. National decorative art

Polish women gained access to national institutions of higher artistic education much later than their Russian or French fellow women artists. The newly established Academy of Fine Arts in Warsaw was¹ the first institution of that kind in Poland to grant women the right to study art (in 1904), and it was only in 1920 that women were admitted into the Academy of Fine Arts in Kraków (earlier they were occasionally granted the status of unenrolled students there, that, however, happened very rarely). Until the moment women were admitted into the academies, their artistic education, similarly as in the 19th century, was limited to private tutoring, finishing schools and art educational institutions for girls abroad.

For Polish women the situation changed after 1918. By the power of the Constitution of March 17, 1921, as citizens of the independent Polish state they had been granted equal rights, which meant they had the right to higher education, including the right to be admitted into art schools. As a result, a large group of professional women artists, technically very well prepared to work in any field of art started to emerge. However, despite the equality in terms of education, the art produced by women was still evidently different from that created by men. Battle scene painting, images portraying violence and erotic art with heavy pornographic content were among the genres which remained beyond women artists' sphere of interest – these domains were reserved for men, and so were monumental art (murals, frescoes, monumental sculpture), architecture and interior design. At the same time women artists showed as much interest in formal experimentation as their male colleagues did.

In the interwar period women became involved in all kinds of styles and artistic currents, from realism, through constructivism, geometric abstract art, to Art Déco and postimpressionism. They undertook formal experiments in various fields, used new techniques and unconventional media in painting, sculpture and graphic arts, and became particularly active in decorative and functional art. They were members of almost all artistic groups and associations which existed in Poland at that time (apart from the Polish Formists* group and the Tribe of the Haughty Heart**), and constituted from 10 to 20 per cent of all members. However, art historians tend to underestimate women artists' artistic contribution to the overall output of such groups, or even – which happens much more frequently – fail to mention their presence at all. The rare exceptions to that rule are made for the unquestionable leaders, and even that is not always the case.

The largest group of women artists became involved in decorative art – an artistic current which since the famous *Les années 25* exhibition in Paris (1966) has been known as Art Déco. Polish women artists were co-creators and members of all the artistic co-ops, associations, workshops and groups which operated within that trend, and it seems it was precisely in that area of art that they felt most comfortable. No other artistic trend – either in the interwar, or in the postwar period – proved to be as popular with eminent Polish women artists, and in no other field were Polish women equally successful as designers, heads of artistic workshops and members of decision-making bodies. We must assume that women artists felt most confident and comfortable in that field because women's associations with artistic trends influenced by folk and amateur art were particularly strong and justifiable. Tradition had always situated the forms of women's artistic expression in the sphere of amateur and folk art, which seemed perfectly logical, considering the fact that women used to decorate and embellish various aspects of their families' everyday life since time immemorial and artistic crafts were thought to be women's domain.

Women artists played an extremely important role in the development of the decorative trend in art in the interwar period. The most eminent female representatives of Art Déco include: Zofia Stryjeńska, Maja (Maria) Berezowska, Tamara Łempicka, Helena Schramówna and Zofia Bauduin de Courtenay (painting); Teresa Roszkowska and Irena Lorentowicz (stage design); Wiktoria Goryńska, Janina Konarska, Bogna Krasnodębska-Gardowska and Maria Obrębska (graphic arts); Olga Niewska, Zofia Trzcińska-Kamińska, Mika Mikun, Jadwiga Broniwska, Jadwiga Bogdanowicz and Magdalena Gross (sculpture); Halina Jastrzębowska, Wanda Kossecka, Eleonora Plutyńska and Helena Bukowska-Szlekys (weaving); Wanda Golakowska and Julia Kotarbińska (ceramics); and Maria Bielska and Halina Karpińska-Kintopf (furniture design). Unfortunately, the contribution of the abovementioned women artists does not get as much critical appreciation and fails to arouse as much interest as it deserves.

* Formiści Polscy – a Polish artistic group (1917–1922) whose members were strongly influenced by cubism, expressionism and futurism.

** Szczep Rogate Serce – a Polish artistic group (established in 1929) whose members sought inspiration in the ancient Slav culture.