Maria Zientara

Artystki polskie i ich sztuka w latach 1900–1939. Cz. III. Przedstawicielki koloryzmu

Uzyskanie przez Polki możliwości kształcenia się w krajowych wyższych szkołach plastycznych – w Szkole Sztuk Pięknych (SSP) w Warszawie od 1904 roku, a po 1918 roku w innych krajowych wyższych szkołach plastycznych – miało znaczący wpływ na sztukę okresu międzywojennego i zmiany w składzie osobowym środowiska plastycznego. W latach 1918–1939 pojawiło się zjawisko profesjonalnej sztuki kobiecej, tworzonej przez artystki z akademickim wykształceniem. W 1938 roku czynnych było około 830 artystek. Ich sztuka charakteryzowała się rozleglejszą tematyką, zasobem motywów i różnorodnością gatunkową. Artystki włączały się w nurt dynamicznie rozwijającej się sztuki współczesnej. Ich bogata i zróżnicowana twórczość współtworzyła urozmaicone, eklektyczne zjawisko plastyki dwudziestolecia międzywojennego, złożonej z różnych kierunków, tendencji i mód.

Nowy jakościowo fenomen, jakim była sztuka zawodowych artystek w pierwszej połowie XX wieku, nie znajduje do dziś odzwierciedlenia w opracowaniach z zakresu historii sztuki w skali odpowiadającej jakości i wartościom wniesionym do polskiej sztuki współczesnej przez kobiety. Ich twórczość, pomijając nieliczne wyjątki czynione dla niekwestionowanych liderek, traktowana jest marginalnie. Wkład artystek w rozwój sztuki polskiej nie jest dostatecznie doceniony. Ich dzieła stanowią znikomą część kolekcji muzealnych i sytuacja ta utrzymuje się nadal, głównie z powodu małego rozeznania w materii, jaką jest twórczość plastyczna kobiet. Ponadto obrazy, rzeźby i grafiki większości artystek działających w okresie międzywojennym uległy rozproszeniu i zniszczeniu, o ile wcześniej nie zaopiekowała się nimi rodzina lub nie znalazły się w zbiorach prywatnych kolekcjonerów.

Szersze zainteresowanie sztuką kobiet odnotowuje się dopiero od lat 90. XX wieku. Powstają monografie najwybitniejszych artystek, więcej miejsca poświęca się ich twórczości w opracowaniach zbiorowych i monografiach kierunków. Nadal jednak zainteresowaniem obejmowany jest zbyt wąski krąg twórczyń, choć neutralne, rzetelne podejście do sztuki, uznać należy za niezbędny warunek do tworzenia nowoczesnych, bezstronnych syntez, przedstawiających historię sztuki niezafałszowaną dyskryminacją. Poszerzanie pola widzenia o twórczość artystek wychodzących poza wąski, kanoniczny krąg wybranych, ma na celu wzbogacenie spektrum plastyki międzywojennej. Twórczynie, o których jest mowa w artykule, zasługują na poświęcenie im uwagi ze względu na poziom artystyczny i zawartość ikonograficzną ich sztuki.

Sztuka polska dwudziestolecia międzywojennego stanowiła bogate, zróżnicowane zjawisko zarówno pod względem formalnym, jak i ideowym[1]. W latach 20. dominowała tendencja do tworzenia nowoczesnej sztuki narodowej, opartej z jednej strony na sztuce ludowej, a z drugiej inspirowanej sztukąą zachodnioeuropejską (szczególnie kubizmem). Na gruncie tych dążności ukształtowała się w latach 1917–1918 pierwsza modernistyczna grupa artystyczna: Formiści Polscy, obok zależnej od ekspresjonizmu niemieckiego grupy ekspresjonistów poznańskich, a potem nurt Art Déco[2]. Ten-

[1] Wallis M.: *Sztuka polska dwudziestolecia*. Warszawa 1959; *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*. Red. J. Starzyński. Wrocław 1963; Starzyński J.: *Polska droga do samodzielności w sztuce*. Warszawa 1973; idem: Polska ideologia artystyczna w dwudziestoleciu międzywojennym, jej źródła i konsekwencje. W: *Droga przez półwiecze. O Polsce lat 1918–1968*. Warszawa 1965; *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1938*. Red. A. Wojciechowski. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974; Porębski M.: Oblicza lat trzydziestych. W: idem: *Interregnum. Studia z historii Sztuki polskiej XIX i XX wieku*. Warszawa 1975; Grabska E.: Lata 1914–1918 i 1939–1949, z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestoleciem. W: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, październik 1980 r. Warszawa 1982, s. 29–47; *Sztuka lat trzydziestych*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa 1991.

[2] Pollakówna J.: *Formiści*. Wrocław 1972; Zientara M.: *Krakowskie wystawy formistów. Zarys historii grupy*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 1989, z. 16; Malinowski A.: *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów Bunt 1917–1922*. Wrocław 1991; *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917–1925*. Poznań 2003 [katalog wystawy: G. Hałas, A. Salamon w Muzeum Narodowym w Poznaniu, listopad 2003 – styczeń 2004]; Anders H.: *W poszukiwaniu stylu narodowego*. Warszawa 1972; *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922–1932*. Warszawa 2001 [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, dalej cyt. MNW, 11 czerwca – 29 lipca 2001; teksty wprowadzające K. Nowakowska-Sito]; Sieradzka A.: *Art Déco w Europie i w Polsce*. Warszawa 1996.

dencje modernistyczno-narodowe cieszyły się szczególnym uznaniem i poparciem ze strony państwa. Istotne znaczenie miała także formacja awangardowa, która ukształtowała się na podłożu awangardowych kierunków w sztuce zachodnioeuropejskiej i rosyjskiej[3]. Artyści tego kręgu wyznawali lewicowe poglądy polityczne (w duchu ideologii marksistowskiej). Uważali się za rzeczników postępu cywilizacyjnego i społeczno-politycznego[4]. Misję wspierania walki o zmianę stosunków społecznych w Polsce międzywojennej wpisały w swój program ideowo-formalny także zorientowane lewicowo grupy, tworzące nurt tzw. realizmu krytycznego, pozostające pod wpływem polskiego realizmu XIX-wiecznego (związanego z nurtem pozytywizmu) i ukształtowanego w Związku Radzieckim w latach 30. realizmu socjalistycznego. Ten rodzaj realizmu reprezentowali artyści skupieni w ugrupowaniu Czapka Frygijska (1934–1937)[5]. Głosili postulat sztuki realistycznej i zainteresowanej aktualnymi zagadnieniami społeczno-politycznymi. Polską rzeczywistość postrzegali przez pryzmat interesów robotników i proletariatu wiejskiego.

Z kolei ugrupowania kolorystyczne, które zdominowały sztukę lat 30., nawiązujące do postimpresjonizmu francuskiego (szczególnie malarstwa Pierre'a Bonnarda) i, w mniejszym stopniu sztuki École de Paris, akcentowały neutralność społeczną i polityczną[6]. Postimpresjoniści (koloryści) dążyli do stworzenia sztuki autonomicznej, skoncentrowanej całkowicie na kwestiach formalnych, oddzielonej zarówno od powinności narodowo-patriotycznych, jak i społecznych.

W ścisłym związku ze sztuką początku wieku, tj. poimpresjonistycznym realizmem, wzbogaconym elementami zaadaptowanymi z secesji (dekoracyjność, płaskość, linearyzm), pozostawała twórczość szerokiego grona artystów opowiadających się za sztuką figuratywną, przedstawiającą, realistyczną i dekoracyjną. Nurt ten cieszył się dużą popularnością wśród odbiorców sztuki. Stanowił on formację przejściową między realizmem a koloryzmem. Ważną rolę na scenie artystycznej międzywojennej Polski odegrał także neutralny światopoglądowo realizm, kultywujący tradycje warsztatowe sztuki dawnej, ale także swojskość i polską specyfikę narodową, wyrażającą się w treści oraz realiach przedstawienia, przedłużający nurt patriotycznego malarstwa z przełomu XVIII i XIX wieku z jego kultem ludu i swojszczyzny. Ten nurt realizmu przybierał rozmaite odcienie i postacie. Artyści skupieni w Wileńskim Towarzystwie Artystów Plastyków (1920), uczniowie Ludomira Ślendzińskiego, najchętniej sięgali do sztuki włoskiego quattrocenta i klasycyzmu[7]. Mieli także powiązania z warszawskim stowarzyszeniem Rytm. Natomiast takie grupy artystyczne, jak Bractwo św. Łukasza, utworzone jeszcze w 1924 roku, Szkoła Warszawska (1930), Loża Wolnomalarska (1932, w 1935 roku stowarzyszenie zmieniło nazwę na Loża Malarska) i Grupa Czwarta (1936) skupiały artystów wywodzących się z pracowni Tadeusza Pruszkowskiego w warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych[8]. Realizm w tej odmianie zdradzał zależności od sztuki baroku holenderskiego, a także włoskiego i północnofrancuskiego renesansu[9]. Ugrupowania wileńskie i warszawskie wyznawały kult dobrego, rzetelnego warsztatu i głosiły hasło unarodowienia sztuki, m.in. przez wprowadzanie tematów nawiązujących do polskiej historii i tradycji.

Po 1924 roku coraz ważniejszą rolę w sztuce polskiej zaczął odgrywać postimpresjonizm, który w latach 30. zdobył sobie dominującą pozycję w polskim malarstwie. Postimpresjonizm przesunął punkt ciężkości na kolor. Oznaczał odwrót środowiska artystycznego od realizmu iluzjonistycznego i kierunków, które stworzyły język sztuki modernistycznej i awangardowej – od kubizmu, futuryzmu i ekspresjonizmu oraz sztuki abstrakcyjnej: neoplastycyzmu i konstruktywizmu.

[3] Baranowicz Z.: *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*. Warszawa 1975; *Awangarda artystyczna w kręgu KPP – wystawa Grupy Krakowskiej 1932–1937*. Kraków 1979 [katalog wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, dalej cyt. TPSP, w Krakowie]; Turowski A.: *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*. Wrocław 1981; idem: Ideologiczna czy socjologiczna? Stan i perspektywy badawcze sztuki polskiej dwudziestolecia międzywojennego. W: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*…, s. 9–29; Zientara M.: *Artystki polskie i ich sztuka 1900–1939. Cz. II. Przedstawicielki awangardy*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 2008, z. 26, s. 201–222.

[4] Starzyński J.: Polskie źródła estetyki rewolucyjnej XX wieku. W: *„a.r.". Materiały sesji naukowej z okazji 40-lecia powstania w Łodzi międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej*. Łódź 1971; Sobieraj M.: Deklaracje polityczne Grupy Krakowskiej. W: *Sztuka lat trzydziestych*…, s. 145–161.

[5] Kosińska M.: Grupa Plastyków Warszawskich Czapka Frygijska. W: *Polskie życie artystyczne*…, s. 617–618; Berman M.: Czapka Frygijska. W: *Księga wspomnień 1919–1939*. Warszawa 1960.

[6] Blumówna H.: Koloryzm i koloryści w nowszym malarstwie polskim. W: *Sztuka nowoczesna*. Kraków 1959; Dobrowolski T.: *Nowoczesne malarstwo polskie*. T. 3. Wrocław–Warszawa–Kraków 1964; Woźniakowski J.: *Koloryzm*. „Sztuka" 1974, nr 1, s. 30–33; Wojak S.: *Kapiści*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 1978, z. 5, s. 22–34; Cybis J.: *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, Warszawa 1980; Pollakówna J.: *Malarstwo polskie. Między wojnami 1918–1939*. Warszawa 1982 [rozdz. *Kapiści i malarstwo koloru*, s. 45–59]; Czapski J.: *Dzienniki, wspomnienia, relacje*. Kraków 1986; *Gry barwne. Komitet Paryski 1923–1939*. Kraków 1996 [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, dalej cyt. MNK, czerwiec – wrzesień 1996].

[7] Konstantynów D.: *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków (1920–1939)*. Warszawa 2008.

[8] Dopiero w 1932 r. Sejm RP nadał warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych tytuł Akademii Sztuk Pięknych (uchwała Sejmu RP z 23 marca 1932 r.). Takiemu przekształceniu już w 1918 roku sprzeciwiły się władze krakowskiej ASP oraz część decydentów w nowo utworzonym Ministerstwie Kultury i Sztuki, którzy obawiali się wydatków związanych z reorganizacją, niemożliwych do pokrycia w trudnym okresie tworzenia organizacyjnych zrębów państwowości polskiej.

[9] Grzybkowska T.: Nowa rzeczowość i jej polskie refleksy. W: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*…, s. 73–91; Zamoyski J.: *Łukaszowcy*. Warszawa 1989.

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

Piotr Krakowski, odwołując się do refleksji Mieczysława Wallisa, pisał: „Jego zdaniem (…) malarstwo polskie szuka oparcia w późnym impresjonizmie, pointylizmie, fowizmie. Wyraźny jest nawrót do malarstwa przed kubizmem, które proponuję nazwać »neopostimpresjonizmem«. Widzi istotne cechy malarstwa polskiego w »dążeniu do czystego malarstwa«, w zainteresowaniu kolorem, fakturą i zagadnieniami technicznymi, w rozluźnieniu kompozycyjnym, bagatelizowaniu tematu, a co za tym idzie zniesieniu hierarchii ważności tematycznej, szczególnie w odniesieniu do postaci ludzkiej. Jest to sztuka hołdująca zasadzie »sztuka dla sztuki«, lekceważąca temat, problemy życia współczesnego w jego aktualnych dążeniach, radościach i bolączkach”[10]. Należałoby dodać, że polski koloryzm miał również źródło w zróżnicowanych poszukiwaniach formalnych w Polsce lat 1885–1910, w wyniku których impresjonizm, postimpresjonizm, secesja i sztuka nawiązująca do kultury ludowej, ulegały przekształceniu, przybierając różne postaci i odmiany.

Kobiety, przygotowane do pracy twórczej, w wyższych szkołach sztuk pięknych i na krakowskiej ASP, aktywnie włączały się w działalność artystyczną drugiej połowy lat 20. i lat 30., skupiając się na zaistniałych problemach ideowych i formalnych.

Sytuacja, jaka zarysowała się w polskiej sztuce na początku lat 30., charakteryzująca się powrotem do przedmiotowości i koloru, nie odbiegała daleko od prawidłowości rozwoju sztuki na Zachodzie, a ściślej mówiąc we Francji, stanowiącej główny punkt odniesienia dla powojennego pokolenia artystów. W Paryżu zarysowała się dążność nacechowana zwrotem do figuracji, stojąca w opozycji do sztuki abstrakcyjnej.

W okresie kiedy młodzi malarze z Komitetu Paryskiego przyjechali do stolicy Francji w 1924 roku, artyści skupieni w École de Paris, łączący w swojej sztuce tendencje postimpresjonistyczne, fowistyczne i ekspresjonistyczne, stanowili już grupę cenioną i uznaną, o wypracowanym stylu. Liczącą się pozycję zajmował francuski postimpresjonista Pierre Bonnard. Dadaizm i surrealizm traktowane były niezbyt poważnie, jako eksperyment z pogranicza sztuki i psychiatrii, doprawiony sporą dozą zabawy i kpiny. Kubizm i fowizm uznawano za kierunki należące już do minionego okresu, które mogły jednak młodych nauczyć dyscypliny formalnej i kolorystycznej. Przebywający w Paryżu kapiści, wzmacniający nurt dziedzictwa impresjonistów i postimpresjonistów, w sytuacji zarysowującego się kryzysu malarstwa awangardowego natychmiast skupili na sobie uwagę. Proponowali, podobnie jak twórcy École de Paris, jak słusznie zauważył Wojciech Włodarczyk „jedno z możliwych rozwiązań w tej

[10] Krakowski P.: Sztuka lat trzydziestych…W: *Sztuka lat trzydziestych*…, s. 72. Por. Anders H.: *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*. Warszawa 1972, s. 111; Wallis M.: *Sztuka polska*…, s. 344–345.

niejasnej sytuacji"[11]. Szybko zdobyli uznanie w stolicy Francji, a potem w kraju.

Nazwa „koloryzm" na określenie malarstwa kapistów i pozostałych polskich grup artystycznych, czerpiących inspiracje formalne z postimpresjonizmu, zaczęła funkcjonować w terminologii historii sztuki dopiero w latach 60., głównie za przyczyną wydanego wówczas trzeciego tomu *Nowoczesnego malarstwa polskiego* autorstwa Tadeusza Dobrowolskiego[12]. Do tego czasu powszechnie używano terminu „kapizm" i „impresjonizm", którymi określana była tradycja postimpresjonistyczna w sztuce dwudziestolecia międzywojennego.

Początki nowoczesnego koloryzmu wiążą się z przedwojenną działalnością artystów skupionych w krakowskich ugrupowaniach takich jak: Komitet Paryski (1924–1934), Cech Artystów Plastyków Jednoróg (1925–1935), Zrzeszenie Artystów Plastyków Zwornik (1929–1939) oraz w stowarzyszeniu, które zawiązało się w Warszawie – w Grupie Artystów Plastyków Pryzmat (1933–1939). Z przedstawicielami młodszej, „kapistowskiej" generacji zjednoczyła swoje wysiłki większość formistów, zainteresowanych, począwszy od lat 20., malarstwem pojmowanym jako fenomen pikturalny, rozwijający doświadczenia zapoczątkowane przez impresjonizm. Do tej formacji należałoby także zaliczyć częściowo sztukę członków grupy Artes. Wpływom koloryzmu ulegli nawet czołowi przedstawiciele awangardy, m.in. Władysław Strzemiński i Henryk Stażewski.

Nie znaczy to, że dopiero w latach 20. pojawiła się w polskiej sztuce estetyka silnie zorientowana na kolor i jego wartości. Tradycje kolorystyczne są dużo starsze i sięgają w głąb XIX wieku. Jednak estetyka Piotra Michałowskiego, Aleksandra Gierymskiego czy potem Olgi Boznańskiej, kładąca nacisk nie tylko na walory barwne, ale także na formę, linię, stosunki przestrzenne, realizm przedstawienia i narrację, znacznie różniła się od postawy ideowej kolorystów i kolorystek lat 30 XX wieku.

Najwybitniejszą przedstawicielką tendencji kolorystycznych w malarstwie przełomu wieków była Olga Boznańska (1864–1940). Podobnie jak Pankiewicz i Ślewiński kształtowała swoje malarstwo w orbicie francuskiego pre- i postimpresjonizmu (choć istnieje także wyraźne powinowactwo artystki z malarstwem Wilhelma Leibla i Jamesa McNeill Whistlera). Okazała się jednak malarką bardziej samodzielną i twórczą niż jej koledzy. Już za życia cieszyła się autorytetem, który można by porównać z pozycją, jaką osiągnęła Zofia Stryjeńska. Była artystką wielokrotnie nagradzaną (m.in. złotym medalem na wystawie w Monachium za *Portret Samuela Hirszenberga* w 1905 roku, Grand Prix za twórczość malarską na Expo w Paryżu w 1939 roku, Francuską Legią Honorową w 1912 roku i orderem Polonia Restituta w 1938 roku). Talent malarski artystki był niemal od początku zauważany i doceniany, także przez polskich krytyków sztuki. Równocześnie jej malarstwo uchodziło za zbyt hermetyczne, by zdobyć sobie uznanie poza elitarnym kręgiem artystów i znawców. Zresztą i w tym kręgu nie brak było osób niewrażliwych na ten rodzaj sztuki, ostentacyjnie oderwany od materialności i zmysłowości świata zewnętrznego, celebrowanej przez sztukę postimpresjonistyczną. Kazimierz Przerwa-Tetmajer pisał o artystce: „Panna Olga Boznańska, najzdolniejsza bez zaprzeczenia z polskich malarek, ma w swojej pracowni dużo portretów, wszystkie z właściwymi jej, charakterystycznymi cechami. (…) Że p. Boznańska jest niecodziennym talentem najlepszy dowód w tym, że obrazy jej przyjmowane są chętnie na wszystkich największych europejskich wystawach (…), ale ja przyznam szczerze, że nic o nich powiedzieć nie umiem… Jest to rodzaj malowania, do którego odczucia brak mi zupełnie zmysłu, jak komu innemu może być brak zmysłu do odczucia muzyki Wagnera lub poezji Poego"[13]. Nie miał natomiast trudności ze zrozumieniem i oceną malarstwa artystki Stanisław Wyspiański. W grudniu 1890 roku pisał: „i jak się tu teraz brać do malowania, kiedy panna Boznańska już tak świetnie maluje, jakże długo trzeba by czekać, zanim by się co tak wykonać umiało"[14].

Malarstwo Olgi Boznańskiej pozostawało w kręgu podstawowych wątków tematycznych: obejmowało martwe natury, studia wnętrza, pejzaże, choć rzadko, ale przede wszystkim portrety. Artystka stworzyła oryginalny typ portretu, porównywany często przez krytyków z intymistycznymi wizerunkami Jamesa Abbotta McNeill Whistlera. Po przeniesieniu się do Paryża w 1898 roku zyskała liczną klientelę. Portretowała Polaków, Francuzów i Amerykanów. Od 1893 roku malowała swoje obrazy wyłącznie na tekturze. Odeszła od całopostaciowych ujęć i porzuciła malowanie obrazów dużego formatu. Po 1900 roku jej styl ewoluował już wyraźnie w kierunku dematerializacji form, skrócenia perspektywy, zacieśnienia palety barwnej. Artystka ograniczała kompozycję barwną do wąskiej skali brązów i szarości, ożywionych bielą i karminem. Technika, polegająca na stosowaniu drobnych, delikatnych plamek, suchej farby, wsiąkającej w tekturę, wywoływała charakterystyczny efekt eteryczności, niematerialności przedstawianych osób, przedmiotów i przestrzeni. Forma straciła zwartość, światło uległo rozproszeniu, barwy podporządkowane były jednej tonacji. Efekt zacieśnienia, spłaszczenia, ciszy i intymności przenika dojrzałe obrazy Boznańskiej. Jej postaci, dzięki tej dematerializacji, stawały się bardziej wyraziste pod względem duchowym, psychicznym. Pod eteryczną, zwiewną, mgławicową formą daje o sobie znać utajone trwanie innej rzeczywistości.

Olga Boznańska wielokrotnie otrzymywała propozycje pracy dydaktycznej, także na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (ASP), gdzie Julian Fałat zaproponował jej objęcie kierownictwa studium dla kobiet. Nie przyjęła tej oferty. Była osobą zbyt delikatną i nieodporną psychicznie, by funkcjonować w otoczeniu profesorów, nieprzychylnie

[11] Włodarczyk W.: Przeciwnicy kolorystów. W: *Sztuka lat trzydziestych*…, s. 81, 82.

[12] Pisze o tym Wojciech Włodarczyk, zob. *ibidem*.

[13] Przerwa-Tetmajer K.: *Z polskich pracowni w Monachium*. „Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 27. Cyt. za: *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*. Wybrał W. Juszczak. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 307.

[14] Blum H.: *Olga Boznańska*. Kraków 1964; eadem: *Olga Boznańska*. Warszawa 1974; Rostworowska M.: *Portret za mgłą*. Kraków 2005.

Olga Boznańska, Portret młodej kobiety *(Marii z Kulinowskich Walterowej), lata 20. XX w.; wł. MHK, nr inw. MHK 1227/Dep.*

nastawionych do dążeń emencypacyjnych kobiet, przeświadczonych o ich niewielkim potencjale intelektualnym i twórczym. Przeciwnikami dopuszczenia kobiet do studiowania w krakowskiej ASP była większość pedagogów, w tym tak liczący się artyści, jak Jacek Malczewski i Leon Wyczółkowski. Już po otwarciu podwoi krakowskiej uczelni dla kobiet, w 1920 roku, niektórzy z nich wbrew statutowi odmawiali przyjmowania dziewcząt do swoich pracowni.

Hanna Rudzka-Cybis wspominała: „Chciałam pójść do pracowni Stanisława Dębickiego, prosiłam go o przyjęcie, ale powiedział mi, że kobiet nie przyjmuje”[15]. Można zrozumieć odmowę Olgi Boznańskiej. Artystka nie nadawała się do bycia celem uwag i złośliwości, które musiałaby niewątpliwie znosić jako nauczycielka grona studentek. Istniały jeszcze inne przyczyny tej decyzji. Boznańska, choć wychowała się w Krakowie, nigdy nie czuła się tu dobrze. Znana jest jej niechęć do atmosfery panującej w mieście, którą uważała za drobnomieszczańską i zaściankową. Ta niechęć była przyczyną jej osiedlenia się na stałe w Paryżu i rzadkich wizyt w Krakowie.

W Paryżu udzielała lekcji prywatnych kilku polskim artystkom. Jej uczennicami były m.in. Aniela Pająkówna, Zofia Albinowska-Minkiewicz i Łucja Bałzukiewicz. Sztuka tych trzech artystek, a zwłaszcza Pająkówny, pozostawała pod wyraźnym wpływem malarstwa Boznańskiej. Można mówić o swoistym postimpresjonizmie á la Boznańska, nawiązującym do formuły malarskiej wypracowanej przez tę wybitną artystkę.

Aniela Pająkówna (1864–1912), która urodziła się w rodzinie stangreta Jana Pająka, została wychowana i wykształcona przez Mieczysława i Helenę Pawlikowskich. Najpierw ukończyła żeńskie seminarium nauczycielskie w Krakowie, a potem rozpoczęła naukę malarstwa, najpierw na Wyższych Kursach dla Kobiet w Krakowie, a następnie w Académie Julian w Paryżu i Académie Colarossi[16]. Nawiązała wówczas kontakty z dwiema wybitnymi artystkami – Anną Bilińską i Marią Dulębianką. Twórczość Pająkówny jeszcze do niedawna była zapomniana, a jej nazwisko cytowano najczęściej przy okazji, kiedy była mowa o Stanisławie Przybyszewskim lub nieślubnej córce artystki i Przybyszewskiego – znakomitej pisarce Stanisławie[17]. Pająkówna należała do grona najciekawszych polskich artystek początku XX wieku. Była cenioną rysowniczką. Wykonywała ilustracje dla lwowskiego „Tygodnika” (dodatek do „Kuriera Lwowskiego”) i „Zorzy” (tygodnika dla kobiet). Swoim posagiem, zapewnionym jej przez Pawlikowskich, obdarowała wydawnictwo literackie zakładane przez narzeczonego, Antoniego Potockiego. Jej kariera artystyczna załamała się po romansie ze Stanisławem Przybyszewskim w latach 1899–1901 i przyjściu na świat córki Stanisławy. Jako matka nieślubnego dziecka straciła wielu przyjaciół i pozycję towarzyską. Nauczona przykrymi doświadczeniami, by uniknąć przykrości i ostracyzmu towarzyskiego, już po wyjeździe z Lwowa do Paryża kazała córce mówić do siebie „nianiu”. Przybyszewski uznał Stanisławę i użyczył jej swojego nazwiska dopiero w 1914 roku, w dwa lata po śmierci Pająkówny. Nie interesował się jednak ani jej wychowaniem, ani edukacją, ani potrzebami materialnymi, podobnie jak miało to miejsce za życia artystki. Kiedy Pająkówna zmarła na zapalenie płuc, 24 kwietnia 1912 roku, opiekę na dzieckiem przejął dr Wacław Moraczewski, a potem siostra artystki Helena Barlińska. Wcześniej artystka sama zmuszona utrzymać siebie i córkę. Przybyszewski nie zniżał się do tak przyziemnych spraw, jak potrzeby materialne swojego dziecka. W tym samym czasie, bez skrupułów, pokrył koszty dwumiesięcznej kuracji w Gries w Tyrolu w 1907 roku pieniędzmi uzyskanymi od artystki. Wyższa świadomość, którą sobie przypisywał, z którą obnosił się po berlińskich i krakowskich salonach i kawiarniach, nie przekładały się na przyzwoitość, uczciwość i odpowiedzialności za los i potrzeby egzystencjalne córki, choć nieustannie wyczulała go na zaspokajanie własnych.

Aniela Pająkówna była przede wszystkim portrecistką. Malowała najczęściej wizerunki kobiet, sporadycznie pejzaże i martwe natury. Zachowało się także kilka autoportretów artystki, w tym jej autoportret z córką z 1907 roku. W malarstwie Pająkówny widoczne są wpływy sztuki Olgi Boznańskiej. Chętnie stosowała charakterystyczne dla Boznańskiej ujęcia portretowanych (do kolan, en face) i swobodną szkicową fakturę. Postaci, obojętne czy stojące, czy siedzące, sytuowała w płytkiej, neutralnej przestrzeni, tak by nie rozpraszać uwagi widza żadnymi szczegółami (*Autoportret z córką*, 1907[18]; *Portret kobiety z kotem*, 1898[19]; *Portret Leona Wasilewskiego,* 1895[20]). Jej modelki są skupione, pogrążone we własnym świecie, dość szczelnie odizolowane od widza, nawet wtedy gdy na ich twarzach malują się żywsze emocje. Upozowane, statyczne i nieruchome, zyskują w portretach zdecydowany rys monumentalności. Dzieje się tak mimo swobodnej, plamkowej techniki malowania i rozproszonego światła, które ma właściwości dematerializujące formę. Jednak kolor pozostaje niemal zawsze ciężki i kontrastowy, w przeciwieństwie do kompozycji barwnych Boznańskiej.

Zofia Albinowska-Minkiewiczowa (1886–1971) była córką Juliusza Jastrzębiec-Albinowskiego, generała audytora armii austriackiej. Bliską znajomość z Olgą Boznanską nawiązała podczas pobytu w Paryżu, gdzie uczyła się malarstwa najpierw prywatnie, potem w Académie Colarossi, a następnie od 1906 roku w École Nationale des Beaux Arts[21]. Artystka niezwykle ceniła sobie korekty i wskazówki Boznańskiej. Studia paryskie uzupełniała w latach 1909–1912 nauką w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule. Po przyjeździe do Lwowa w 1912 roku przez krótki czas studiowała matematykę równocześnie na Politechnice i Uniwersytecie Lwowskim. Była osobą niezwykle energiczną, łatwo nawiązującą kontakty z ludźmi. Zdolności organizatorskie wykorzystywała aktywnie, uczestnicząc w organizowaniu

[15] Z Hanną Rudzką-Cybisową rozmawia Tadeusz Kucharski. W: *Hanna Rudzka-Cybis*. Red. L. Dutka. Kraków b.r.w., s. 23.

[16] Okońska A.: *Malarki polskie*. Warszawa 1976, s. 100–124.

[17] Sieradzka A.: *W cieniu Przybyszewskiego (O malarstwie Anieli Pająkówny)*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1985, nr 3–4, s. 289–298.

[18] Aniela Pająkówna, *Autoportret z córką*, 1907, olej, płótno, wł. MNK.

[19] Aniela Pająkówna, *Portret kobiety z kotem*, 1898, olej, płótno, wł. MNW.

[20] Aniela Pająkówna, *Portret Leona Wasilewskiego*, 1895, olej, płótno, wł. Lwowskiej Galerii Obrazów (dalej cyt. LGO).

[21] Peretiakowicz A., Sobeski M.: *Współczesna kultura polska. Nauka – literatura. Sztuka. Życiorysy uczonych, literatów i artystów z wyszczególnieniem ich prac*. Poznań 1932, s. 165; *Wystawy zbiorowe Zofii Albinowskiej-Minkiewiczowej, Władysława Łopuszniaka. Wystawa bieżąca I–II 1938*. Kraków 1938, s. 3, nr 1–30 [katalog wystawy TPSP w Krakowie]; *Słownyk chudożnyki w Ukrajiny*. Kyjiw 1973, s. 10.

lwowskiego życia artystycznego po zakończeniu wojny. W latach 1917–1939 pełniła funkcję prezeski Związku Artystek Polskich, w latach 1922–1939 wiceprezesa lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Bogaty rozwój życia plastycznego we Lwowie i wiele inicjatyw z zakresu wystawiennictwa kobiecego w okresie międzywojennym było w wielkim stopniu zasługą talentu organizatorskiego Albinowskiej-Minkiewiczowej.

We wczesnym okresie twórczości artystka, jak większość kobiet w tych czasach, najchętniej malowała portrety (*Autoportret w żółtym szalu*, 1913/1914[22]; *Portret Leopolda Staffa*, 1913, *Portret matki*, 1913). W późniejszej twórczości pojawiały się coraz częściej pejzaże (z Bretanii, Paryża i Gdańska). Po 1920 roku głównym przedmiotem zainteresowań malarki stały się martwe natury. Były to przede wszystkim kwiaty, ale także bogato wyposażone wnętrza, pełne starych dywanów, mebli i bibelotów[23]. Obrazy te malowane za pomocą drobnych plamek barwnych, charakteryzujące się zgaszonymi, subtelnie zestawionymi barwami, wykazywały wyraźne wpływy malarstwa Olgi Boznańskiej.

Łucja Bałzukiewicz (1887–1976) po krótkiej, początkowej nauce w pracowni ojca, wileńskiego snycerza Wincentego i Szkole Rysunkowej Iwana Trutniewa w Wilnie, wyjechała w 1907 roku do Paryża[24]. Przez trzy lata była uczennicą Olgi Boznańskiej. Pod jej kierunkiem kopiowała dzieła ze zbiorów Luwru. W 1913 roku powróciła do rodzinnego Wilna. Opuściła miasto dopiero w 1946 roku, by wraz z innymi repatriantami osiedlić się na stałe w Lublinie. Wpływ Olgi Boznańskiej najbardziej widoczny był w malowanych przez artystkę portretach, w mniejszym stopniu w pejzażach. W portretach kładła większy niż jej nauczycielka nacisk na realizm przedstawienia i dosadniej akcentowała bryłę (*Portret Olgi Boznańskiej*, 1909)[25]. W małych rozmiarów pejzażach z Wileńszczyzny, Zakopanego i okolic podkrakowskich łączyła realizm z wibrującą materią malarską, uzyskaną kładzionymi pospiesznie na płótnie plamkami farby. Jej kompozycje zestawione z czystych, jasnych barw zachowywały wyraźny związek z malarstwem postimpresjonistycznym. Nieco inny charakter miał cykl namalowanych w latach 1913–1917 widoków wnętrz wileńskich kościołów. W tym przypadku przedstawienia były bardziej realistyczne, zmaterializowane, o wyrazistym rysunku i jasno określonych relacjach przestrzennych. Ciemne w tonacji (zazwyczaj w gamie brązów i ugrów), posiadały „głęboką perspektywę" zbudowaną kolorem i kontrastami walorowymi. Łucja Bałzukiewicz była typem samotniczki, pozostawała poza licznymi ugrupowaniami artystycznymi powstającymi w latach 20. i 30. Jej twórczość, szczególnie przedwojenna, w dużym stopniu uległa rozproszeniu[26].

Pod wpływem postimpresjonizmu pozostawała część twórczości Luny Amalii Drexlerówny (1882–1933)[27]. Artystka była z wykształcenia rzeźbiarką. Rzeźba stanowiła zasadnicze pole jej działania. Urodziła się w rodzinie zamożnego kupca lwowskiego, co umożliwiło jej wyjazd za granicę, po krótkim okresie nauki w pracowni Stanisława Reychana i Stanisława Kaczora-Batowskiego. Uczyła się w latach 1910–1913, najpierw w pracowni Émile'a A. Bourdelle'a w Paryżu, potem w rzymskiej Academia Medici i Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. W latach 1913–1918 brała udział w pracach rzeźbiarskich przy budowie Goetheanum w Dornach pod Bazyleą. Zajmowała się także malarstwem, głównie portretowym (m.in. *Portret matki*, lata 20.; *Autoportret w świątyni*, 1923[28]). Malowała też, choć rzadziej, pejzaże i martwe natury. Zarówno w rzeźbie, jak i w malarstwie, obok tendencji realistycznych, które w zasadzie określiły stylistykę przeważającej części jej twórczości, pojawiały się także wpływy postimpresjonizmu, widoczne w stosowaniu techniki pointylistycznej i operowaniu żywym, czystym kolorem. Była to dość powierzchowna adaptacja tendencji kolorystycznych, prowadząca do nakładania na realistycznie potraktowana formę płaszczyzn barwnych plamek, bez zakłócania przedstawieniowej dyspozycji obrazu, z jasno określoną bryłą i stosunkami przestrzennymi. Rzadziej wykonywała utwory o tematyce religijnej (m.in. *Madonna z Dzieciatkiem*, lata 20.). Niektóre z nich zdradzały zainteresowania filozofią antropozoficzną. W 1913 roku, podczas pobytu w Szwajcarii, artystka zetknęła się z Rudolfem Steinerem i związała z ruchem antropozoficznym. Była przekonana, że na drodze ćwiczeń duchowych i medytacji zyska większe możliwości osiągnięcia pełni człowieczeństwa. Przekonania religijne łączyła z konkretną działalnością społeczną, m.in. na rzecz kobiet. Była osobą niezwykle czynną, o dużych zdolnościach organizatorskich. Angażowała się w prace lwowskiego i ogólnopolskiego środowiska artystycznego (jako członkini Zarządu Powszechnego Związku Polskich Artystów Plastyków i Rady Sztuki

[22] Zofia Albinowska-Minkiewicz, *Autoportret w żółtym szalu*, 1913/1914, olej, tektura, wł. LGO.

[23] Schroeder A.: *Z pracowni naszych artystów. U Zofii Albinowskiej*. „Kurier Lwowski" 1925, nr 267, s. 7; Kallas A.: *W pracowni Zofii Albinowskiej-Minkiewiczowej. W przededniu wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk pięknych*. „Wiek Nowy", 1929, z 12 kwietnia, s. 6,7.

[24] Królikowska J.: *Jubileuszowa wystawa malarstwa Łucji Bałzukiewicz*. Lublin 1970 [katalog wystawy w Galerii Biura Wystaw Artystycznych w Lublinie]; Zdanowicz E.: *Opowieści spod Trzykrzyskiej Góry. Saga rodu Bałzukiewiczów*. „Tygodnik Polski" 1988, nr 32, s. 3, 4; *Artystki polskie*. Warszawa 1991 [katalog wystawy w MNW].

[25] Łucja Bałzukiewicz, *Portret Olgi Boznańskiej*, 1909, olej, deska, wł. MNW.

[26] Część prac Łucji Bałzukiewicz znajduje się w posiadaniu córki i siostrzenicy artystki Ireny Pławskiej w Warszawie i Marii Pławskiej w Lublinie.

[27] *Luna Drexlerówna. Rzeźba – malarstwo*. Kraków 1978 [katalog wystawy zorganizowanej przez Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Muzeum w Chrzanowie]. Melbechowska-Luty A.: *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 2005, s. 240–241; Zientara M.: *Artystki polskie i ich sztuka w latach 1900–1939. Cz. I. Nurt narodowej sztuki dekoracyjnej*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 2007, z. 25, s. 149–170.

[28] Luna Amalia Drexlerówna, *Autoportret w świątyni*, 1923, olej, płótno, wł. LGO.

dla Małopolski Wschodniej). Dzięki jej staraniom powstał Związek Polskich Artystek we Lwowie.

W okresie międzywojennym największe znaczenie w polskim nurcie kolorystycznym zdobyła grupa artystów zwanych kapistami. Nazwa „kapiści" pochodziła od założonego przez 10 studentów ASP w Krakowie nieformalnego stowarzyszenia o charakterze towarzyskim i koleżeńskim – Komitet Paryski (KP)[29]. Komitet miał się zająć zdobyciem funduszy na wyjazd grupy do Paryża. Młodzi skupieni w KP byli studentami Wojciecha Weissa, Józefa Mehoffera, Ignacego Pieńkowskiego i Władysława Jarockiego. Największy wpływ wywarł na nich Józef Pankiewicz, który zaraził młodych entuzjazmem dla sztuki francuskiej, kontynuującej tradycje postimpresjonistyczne. W 1922 roku, po pobycie w Hiszpanii i we Francji, powrócił na krakowską ASP. Jego fascynacja postimpresjonizmem udzieliła się studentom. Część z nich postanowiła zrezygnować ze studiów na krakowskiej Akademii i wyjechać do Paryża, by tam na miejscu, poznać zdobycze impresjonistów i postimpresjonistów.

1 września 1924 roku, po zebraniu funduszy zapewniających im trzymiesięczny pobyt, młodzi wyjechali do Francji[30]. Miejscem spotkań kapistów w Paryżu stał się dom Hanny Rudzkiej-Cybis i Jana Cybisa przy rue d'Alesia, a miejscem pracy pracownia przy Impasse du Ruet. Prywatną pracownię posiadał jedynie Zygmunt Waliszewski.

Rok później w stolicy Francji powstała filia krakowskiej ASP prowadzona przez Józefa Pankiewicza. Kapiści, którzy nie mogli wylegitymować się dyplomem tej uczelni, nie zostali formalnie do niej przyjęci. Należeli do grona prywatnych studentów i przyjaciół Pankiewicza. Korzystali z korekt profesora, brali także udział w coniedzielnych wycieczkach do Luwru, podczas których Pankiewicz przeprowadzał wykłady na temat roli barwy w historii malarstwa[31].

Dla kapistów największą wartością był kolor. W czasie pobytu we Francji dobrze poznali sztukę impresjonistów i postimpresjonistów. Punktem odniesienia dla ich malarstwa stała się sztuka Pierre'a Bonnarda, Paula Cézanne'a i Henri Matisse'a. Interesowali się także malarstwem artystów kręgu École de Paris, skupiającego artystów żydowskich, którzy w swojej sztuce asymilowali wiele z dotychczasowych osiągnięć europejskiej awangardy, przede wszystkim postimpresjonizmu, kubizmu i ekspresjonizmu. Podobnie jak impresjoniści i postimpresjoniści, nie przykładali zbytniej wagi do tematu.

Do grupy kapistów należały trzy artystki Hanna Rudzka-Cybis, Dorota Berlinerblau-Seydenmanowa i Janina Przecławska[32]. Tylko sztuka pierwszej z nich jest dokładnie znana. Twórczość pozostałych artystek jest mniej zbadana, niewiele się nią dotąd bowiem interesowano[33].

Hanna Rudzka-Cybis (1897–1988) należy do grona najwybitniejszych reprezentantów nurtu postimpresjonistycznego w polskiej sztuce współczesnej[34]. Jej sztuka, zwłaszcza późniejsza, charakteryzowała się dość znacznym współczynnikiem realizmu i przestrzenności oraz niechęcią do całkowitego eliminowania głębi w obrazach. W latach 20. i 30. należała, obok Jana Cybisa, do ortodoksyjnych przedstawicieli nurtu.

Naukę malarstwa artystka rozpoczęła w 1917 roku w warszawskiej SSP w pracowni Miłosza Kotarbińskiego. Z powodu trudności materialnych zmuszona była ją przerwać. Przez krótki okres pracowała jako nauczycielka w gimnazjum żeńskim w Lublinie. Dzięki pomocy materialnej kuzyna, Feliksa Hilchena, który był dyrektorem portu w Gdańsku, Hanna Rudzka mogła od 1921 roku uczyć się malarstwa w krakowskiej ASP. Należała do grona pierwszego rocznika studentek, które rozpoczęły naukę na krakowskiej uczelni. Początkowo była studentką Ignacego Pieńkowskiego. W 1923 roku przeniosła się do pracowni Józefa Pankiewicza, który powrócił z zagranicy.

W 1924 roku artystka znalazła się w gronie „kapistów" zdecydowanych na wyjazd do Paryża[35]. Wspominała: „Do Paryża jechało nas jedenaścioro (…). Byłam świadoma tego, że zostałam zabrana do Paryża tylko dzięki temu, że jestem żoną Cybisa, czułam (…) ich wściekłość na Jana za to, że uwikłał się w tak marną sprawę, jak małżeństwo"[36]. W stolicy Francji pozostała przez siedem lat. Okres paryski wypełniały artystce intensywne studia malarskie, w dużym stopniu prowadzone samodzielnie. Poznawała zasady „kolorystycznego" warsztatu dawnych mistrzów kopiując obrazy Petera P. Rubensa, Paolo Veronese'a, Antoine'a Watteau, Jean-Honoré Fragonarda i Jean-Baptiste Corota. Studia muzealne dopełniała malowaniem z natury. W tym celu wyjeżdżała na południe Francji – w 1925 roku do La Ciotat, a w kolejnym roku do Callioure i do Moret-sur-Loinge pod Fontainebleau.

Ze względu na trudne warunki finansowe artystka wielokrotnie podejmowała pracę zarobkową. Były to różne prace – przede wszystkim malowanie kopii, ale także abażurów i rączek do parasoli. Konserwowała również stare obrazy. W podobnej sytuacji materialnej była zresztą i reszta grupy. Jan Cybis uważał, że troska o przyziemne sprawy bytowe spoczywać winna na żonie. Józef Czapski w swoich wspomnieniach z tego okresu pisał: „Kiedy mu [Janowi Cybisowi] rano w tamtych czasach żona mówiła, że mają już wszystkiego tylko 15 franków w portmonetce, odwracał się do ściany

[29] Meyer A.: *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w świetle materiałów archiwalnych*. Oprac. i przypisami opatrzył K. Świerzawski. Kraków 2003.

[30] Wyjazd artystów za granicę stał się możliwy dzięki pieniądzom uzyskanym z imprez artystycznych i loterii, a także pomocy finansowej Stefana Laurysiewicza, zaprzyjaźnionego z Józefem Pankiewiczem.

[31] Czapski J.: *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*. Lublin 1992.

[32] Członkami Komitetu Paryskiego byli także: Seweryn Buraczok, Jan Cybis, Józef Czapski, Józef Jarema, Artur Nacht, Tadeusz Piotr Potworowski, Janusz Strzałecki, Marian Szczyrbuła, Zygmunt Waliszewski. W Paryżu grupa powiększyła się o przebywających już tam Jacka Pugeta i Stanisława Szczepańskiego.

[33] *Gry barwne…*

[34] Blum H.: *Hanna Rudzka-Cybis. Malereiausstellung*. Lipsk 1985; Krzysztofowicz-Kozakowska S.: *Hanna Rudzka-Cybis*. Kraków 2007.

[35] Dmochowska J.: *W kręgu Pankiewicza*. Kraków 1963, s. 191, 196.

[36] *Z Hanną Rudzką-Cybisową…*, s. 23.

i mówił: »To mnie nie obchodzi«"[37]. Rudzka wspominała: „Był między nami taki podział zajęć, że do mnie należała troska o sprawy bytowe (…) Początkowo zarabiałam robieniem w Luwrze kopii różnych obrazów, oczywiście na obstalunek. Kopiowałam Rubensa, Corota, Veronese'a, Watteau… Później sprzedawałam własne gwasze. Gwasz robi się szybko, a materiały są tanie, był to więc najlepszy zarobek. Zostawiałam Janowi pracownię (…) i kafetierę pełną kawy oraz bułki lub chleb z czymś tam, zabierałam stołek, parasol i tekę pod pachę i szłam w plener – na ulicę lub pod któryś z mostów – i malowałam pejzaże"[38].

Artystka rozwiodła się z Janem Cybisem po wojnie. Malarz, podążając w 1939 roku za jednostką, do której dostał powołanie, dotarł do Krzemieńca. Tymczasem działania wojenne zakończyły się. Cybis nie powrócił do Krakowa. Pozostał w Krzemieńcu u boku Heleny Zarembianki. Artystka wspominała: „ Jeszcze w Wiśniowej, w 1939 roku, otrzymywałam od Jana listy. Gdy spotkaliśmy się po wojnie, miał pomysł, żeby zachować nas obie – Helenę Zarembiankę i mnie. »Tyś ją powinna usynowić« – taka była jego pierwsza propozycja. Trudno o tym więcej mówić…"[39].

Sukcesu doczekali się kapiści dopiero po pięciu latach pobytu w Paryżu. W 1929 roku ambasada polska zorganizowała konkurs malarski, w którym wszystkie nagrody (po 2000 franków) przypadły kapistom. Sukces uskrzydlił grupę. W rok później zaprezentowali swoje malarstwo na grupowej wystawie w Galerie Zak w Paryżu, a potem w 1931 roku w Galerie Moos w Genewie. Wystawione prace wzbudziły spore zainteresowanie. Wprawdzie żadnej z kapistek nie uhonorowano nagrodą, jednak recenzenci obu wystaw dostrzegli wartość obrazów artystek.

W tym samym roku Hanna Rudzka-Cybis powróciła do Polski. Zamieszkała w Krakowie. Przez dwa lata intensywnie pracowała i wraz z kolegami przygotowywała wystawy, które miały na celu spopularyzowanie kapizmu w kraju. Wystawy urządzone w Warszawie (Polski Klub Artystyczny w Hotelu Bristol), w Krakowie (Pałac Sztuki TPSP i Lwowie (Pałac Sztuki TPSP) zjednały grupie wielu zwolenników i wzmocniły nurt koloryzmu w kraju[40].

Pierwsza indywidualna wystawa artystki miała jednak miejsce nie w kraju, ale we Francji, w Galerie Renaissance (1933). Po wystawie paryskiej malarstwo Rudzkiej zaczęło zyskiwać coraz większe uznanie krytyki. W 1934 roku jej obrazy zostały zakupione do Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie, a w następnych latach artystkę zaproszono do udziału w międzynarodowych pokazach sztuki polskiej w Belgradzie i Berlinie (1935). Malarstwo artystki doczekało się także obszernego, rzeczowego omówienia przez Tadeusza Pruszkowskiego. Pruszkowski wysoko oceniał talent Hanny Rudzkiej-Cybis i dostrzegał oryginalne wartości wniesione przez nią do kolorystycznych poszukiwań grupy[41].

W 1937 roku artystka na dobre wróciła do Polski i aż do czasu wybuchu wojny przebywała w kraju, biorąc udział we wszystkich liczących się zbiorowych wystawach sztuki kapistów. Okres okupacji Hanna Rudzka-Cybis spędziła w Krakowie. Wraz z Bronisławą Orkanową zorganizowała samopomoc koleżeńską dla artystów krakowskich, którzy nie mieli stałego źródła utrzymania. Organizacja działała niezwykle sprawnie do momentu aresztowań, jakie nastąpiły w Kawiarni Plastyków w 1942 roku, na fali odwetowej akcji hitlerowców po zamachu na oficera SS na lotnisku na Rakowicach. Artystka udzielała także pomocy kolegom żydowskiego pochodzenia. Głównie ułatwiała im zdobycie fałszywych dokumentów, kilkakrotnie próbowała ratować im życie.

Po wojnie z wielką energią włączyła się w organizowanie Związku Polskich Artystów Plastyków i pracę nauczycielską na krakowskiej ASP. W 1945 roku została wiceprezesem, a w latach 1948–1950 prezesem Krakowskiego Okręgu ZPAP. W 1945 roku Eugeniusz Eibisch powołał artystkę na stanowisko profesora nadzwyczajnego krakowskiej Akademii. W latach 1960–1962 pełniła funkcję dziekana Wydziału Malarstwa.

Hanna Rudzka-Cybis była wybitną indywidualnością nie tylko w gronie kapistów, ale także w szerokim nurcie polskiego koloryzmu. W swoich pracach malowanych podczas pobytu w Paryżu i, w mniejszym stopniu potem w latach 30., starała się wiernie przestrzegać zasad programowych grupy, ustalonych przez kapistów, podczas ich wspólnej pracy i dyskusji, a opracowanych przez Jana Cybisa. W tym czasie była uznawana, obok Jana Cybisa, Doroty Berlinerblau-Seydenmanowej, Seweryna Boraczoka i Stanisława Szczepańskiego, za artystkę najściślej stosującą się w swoich obrazach do przyjętych założeń. W 1934 roku recenzujący wystawę kapistów w Instytucie Propagandy Sztuki Marian Sterling napisał: „W ramach tego stylu ogólnego mamy szereg odmian i odchyleń indywidualnych. Najczęściej urzeczywistniają program grupy, najsilniej są przepojeni francuską kulturą kolorystyczną Rudzka-Cybisowa, Jan Cybis, Boraczok, Szczepański, Seydenmanowa"[42].

Artystka malowała farbami olejnymi i gwaszami. Jej obrazy z lat 20. i wczesnych lat 30. charakteryzowały się łagodnymi tonacjami, w których partie ciepłych barw (z przewagami czerwieni i żółcieni) kontrastowały ze srebrzystymi zieleniami, tonowanymi przez biele. Często ważną rolę w „ustawieniu" kompozycji kolorystycznej odgrywały fiolety dopełnione żółcieniami (*W ogrodzie*, 1932)[43]. Lubiła także zestawiać różne odcienie zieleni z tonami oranżowymi. Posiadała niezwykły słuch kolorystyczny. Stosowała tonacje chłodne, ciepłe i mieszane, z równie zadawalającym efektem estetycznym.

W swojej twórczości, zwłaszcza począwszy od drugiej połowy lat 30., nie doszła do tak radykalnego zerwania związków z naturą, jak uczynił to Cybis. Racjonalne po-

[37] *Ibidem*, s. 24.

[38] *Loc. cit.*

[39] *Ibidem*, s. 28.

[40] *Polskie życie artystyczne*… T. 2. Wrocław–Warszawa–Kraków –Gdańsk 1974.

[41] Pruszkowski T.: *Salon Plastyków w IPS*. „Gazeta Polska" 1936, z 14 stycznia.

[42] Sterling M.: [Recenzja z wystawy kapistów w Instytucie Propagandy sztuki w Warszawie]. „Wiadomości Literackie" 1934, nr 15, z 15 kwietnia.

[43] Hanna Rudzka-Cybis, *W ogrodzie*, 1932, olej, płótno, wł. MNK.

strzeganie rzeczywistości i akceptacja jej uwarunkowań oraz charakteru powodowały, że choć kładła najsilniejszy nacisk na barwną konstrukcję obrazu, to często liczyła się także z naturalnym rozkładem koloru w naturze i nie rezygnowała z bliższego określenia materialności przedmiotów. Drzewa i krzewy w jej obrazach, podobnie jak w malarstwie XVIII-wiecznych kolorystów, których kopiowała w Luwrze (Watteau, Boucher), zachowywały swój gatunkowy charakter, mimo że artystka nie rezygnowała z dywizjonizmu i reliefowej, gęstej faktury. W przeciwieństwie do Jana Cybisa, który, podobnie jak impresjoniści, zacierał różnice między przyrodą, ludźmi i przedmiotami, opisanymi taką samą materią malarską, przypominającą tkaninę utkaną drobną przędzą, artystka różnicowała materialność przedmiotów.

Rezygnując z ostentacyjnej pogardy do realizmu, wyrzekała się także zasady utrzymywania przedstawienia w rygorach płaszczyznowości. Jej martwe natury, pejzaże i portrety niewątpliwie mają pewną głębię. W niektórych pracach, szczególnie w gwaszach, ukazywała naturę w kontrastowym świetle dziennym (z wyraźnie zaznaczoną sferą światła i cienia). Silne kontrasty światłocieniowe były zwykle unikane przez kolorystów jako zagrażające powierzchni obrazu powstaniem tzw. dziur. Dzięki tym skłonnościom, wykraczającym poza ortodoksyjny kapizm, i dzięki silnym predyspozycjom do figuratywności, artystka, w przeciwieństwie do wielu swoich kolegów, mogła malować portrety. Powstawały już od lat 30.

W latach wojny malarstwo Hanny Rudzkiej-Cybis uległo dalszej metamorfozie. Malarka zrezygnowała z przebieleń tonacji i zaczęła stosować głębszy, bardziej nasycony kolor. W tym czasie oprócz martwych natur i pejzaży malowała wiele portretów. Były to głównie wizerunki kobiet. Artystka nastawiona była na wydobycie stanu psychicznego portretowanych postaci i ich charakteru, przy zachowaniu wierności fizjonomiczne. Równocześnie wykazywała wielką dbałość o kompozycję kolorystyczną. Obrazy utrzymane były zwykle w kontrastowych barwach z umiarem zharmonizowanych, dzięki którym artystka osiągnęła wyraz pełni brzmienia, równowagi a zarazem bogactwa chromatycznego (*Portret Wiktorii Szarańcowej*, 1944)[44]. Skontrastowane barwy, ujęte w zharmonizowane kompozycje cechowały także namalowane podczas wojny martwe natury (*Martwa natura z czereśniami*, 1943)[45] czy pejzażach (*Widok z okna pracowni* [na Zakład Lubomirskich w Krakowie], 1945)[46].

Po zakończeniu wojny tendencje realistyczne w malarstwie artystki nasiliły się. Jej malarstwo, dzięki elastyczności formalnej i solidnemu warsztatowi malarskiemu odnalazło się bez przeszkód w nurcie realizmu socjalistycznego. Stało się to bez specjalnych wysiłków, starań i perswazji w stosunku do politycznych gremiów decyzyjnych oraz dramatycznego i często nieskutecznego przezwyciężania wypracowanej raz maniery, jak to miało miejsce w przypadku Cybisa i Eibischa. *Portret Xawerego Dunikowskiego* Hanny Rudzkiej-Cybis otrzymał drugą nagrodę na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki (OWP) w 1953 roku. Pierwszą uzyskał Aleksander Kobzdej za obraz *Podaj cegłę*. W tym okresie artystka była w stanie na tyle zneutralizować zasady koloryzmu, by przedstawienie mogło zafunkcjonować w konwencji sztuki realistycznej. Powstał znakomity, także pod względem kolorystyki, obraz. Nie mylił się recenzujący salon Mieczysław Porębski, kiedy pisał o kilku obrazach kolorystów, w tym także i o pracach Hanny Rudzkiej-Cybis: „przełamując kolorystyczny dogmat jednorodności i równoważności całej malarskiej powierzchni umieli sposób mistrzowski postawić i przeprowadzić kompozycyjno-malarską hierarchizację płótna zgodnie z treściowym, atakującym przedmiot nastawieniem obrazu"[47].

Racjonalizacji postimpresjonistycznej postawy nie był w stanie dokonać z równą sprawnością warsztatową ani Cybis, ani Eibisch. Obraz Jana Cybisa, który artysta posłał na I OWP w 1950 roku – *Rada Zakładowa – narada,* stał się obiektem ataków recenzentów. Cztery inne obrazy wysłane na wystawę zostały odrzucone przez jury. *Portret Fryderyka Joliot-Curie*, który artysta zgłosił w tym samym 1950 roku na wystawę *Plastycy w walce o pokój*, został na polecenie Bolesława Bieruta usunięty na dzień przed otwarciem tej prestiżowej ekspozycji. W krótkim czasie Cybis, podobnie jak Nacht-Samborski stracili posady pedagogów w warszawskiej ASP.

Sztuka Hanny Rudzkiej-Cybis przeszła dość znaczącą ewolucję. W latach 60. i 70., pod wpływem informelu i następujących po nim kolejnych mutacji w obrębie abstrakcji niegeometrycznej, w jej malarstwie pojawiły się skłonności do rozluźnionej kompozycji, większej szkicowości, silniejszych napięć walorowych, które powodowały, że niektóre przedstawienia zatrzymały się na granicy abstrakcji i figuracji. Artystka była osobą otwartą na różne trendy w sztuce. Nie lekceważyła realistów ani artystów reprezentujących tendencje awangardowe. Szacunek dla awangardowych eksperymentów żywili zresztą niemal wszyscy kapiści. Rudzka-Cybis pisała: „Nigdy nie walczyliśmy z nowoczesnością. Byliśmy w dobrych stosunkach z Grupą Krakowską. Przyjaźniłam się z Marysią Jaremianką. Ona przybiegała do mnie i mówiła: »wiesz, musisz przyjść, bo ja nie mogę ustawić tej plamy«. Tośmy przymierzały papiery, czy będzie siedzieć, czy nie"[48].

Dorota Berlinerblau-Seydenmanowa (1898–1942) należała do grona pierwszego rocznika kobiet – absolwentek krakowskiej ASP[49]. Studia malarskie podjęła za namową Jó-

[44] Hanna Rudzka-Cybis, *Portret Wiktorii Szarańcowej*, 1944, olej, płótno, wł. prywatna.

[45] Hanna Rudzka-Cybis, *Martwa natura z czereśniami*, 1943, olej, płótno, wł. MNW.

[46] Hanna Rudzka-Cybis, Widok z okna pracowni, 1945, olej, płótno, wł. prywatna.

[47] Porębski M.: *Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945–1955*. Warszawa 1956, s. 169.

[48] Rudzka-Cybis H.: *Wspomnienia z okresu 20-lecia międzywojennego. Grupa KP* [Komitet Paryski]. Mps w posiadaniu L. Dutki, s. 24.

[49] Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*. Warszawa 2000, s. 355; *Artyści żydowscy w Krakowie 1873–1939 / Jewish artistes in Kraków 1873–1939*. Kraków 2008, s.136–137, s. 212 [katalog wystawy w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, dalej cyt. MHK, oddział Stara Synagoga, 28 czerwca – 31 października 2008].

Hanna Rudzka-Cybis, Portret Haliny Szczypiorskiej*, 1934, olej, sklejka; wł. MHK, nr inw. MHK 5598/III*

zefa Pankiewicza, który bywał w rodzinnym domu artystki i wysoko oceniał jej zdolności plastyczne. Początkowo, w latach 1916–1920, uczyła się malarstwa w warszawskiej SSP. Rok po dopuszczeniu kobiet na ASP w Krakowie rozpoczęła naukę na tej uczelni. W latach 1920–1924 studiowała malarstwo w pracowniach Wojciecha Weissa i Pankiewicza. W 1925 roku, stosując się do rad tego ostatniego, wyjechała do Paryża i dołączyła do uczniów artysty w paryskiej filii krakowskiej ASP. Pobyt artystki we Francji przeciągnął się do 1931 roku, pomijając roczną przerwę, kiedy powróciła do Krakowa i przez dwa semestry (1926/1927) uczyła się malarstwa pod kierunkiem Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Po przyjeździe do kraju zamieszkała na stałe w Warszawie. Twórczość artystki jest mniej znana niż jej kolegów z Komitetu Paryskiego, choć posiadała duży, doceniany przez Pankiewicza talent kolorystyczny. Jej malarstwo określały intensywne, śmiałe zestawienia barwne, nawiązujące często do sztuki fowistów. Farby nakładała drobnymi plamkami, nawiązując do techniki pointylistycznej, ale równocześnie dbała o to, by jej przedmioty nie straciły materialności. Malowała często pejzaże. Były to widoki m.in. z Pieskowej Skały, Trembowli, z podwarszawskiego Mokotowa Podobnie jak jej koledzy kapiści, malowała także martwe natury, kwiaty (*Martwa natura*, 1937)[50], wnętrza, rzadziej sceny figuralne, a także portrety (*Kobieta przed oknem*, lata 30.)[51]. Jej malarstwo, pozostające pod wpływem Pankiewicza, Bonnarda i Matisse'a, cechował rys intymności i wyciszenia. Artystka nie przeżyła wojny. Zginęła w Nowym Sączu w 1942 roku podczas likwidacji miejscowej społeczności żydowskiej. Okolicznościach śmierci tej utalentowanej kolorystki wspominała Hanna Rudzka-Cybis: „Dorota mieszkała u mnie pod nazwiskiem »Trzaskowska«. Pewnego dnia przyszedł do mnie nieznany mężczyzna i wręczył mi list zaadresowany do krakowskiego gestapo, zawierający donos, że ukrywam Żydówkę i wyrabiam dokumenty dla mieszkańców getta. Zażądał, abym list w jego obecności zniszczyła, bo w razie rewizji w moim mieszkaniu mogłyby być z niego duże kłopoty, i poradził, żebyśmy obie – Dorota i ja – ukryły się, bo autor anonimu może wysłać drugi… (…) Dopiero po wojnie dowiedziałam się, że nazywa się Marian Bomba, był działaczem podziemia i należał do zespołu, który badał na poczcie głównej w Krakowie listy adresowane do gestapo. (…) Ja zostałam w domu, natomiast Dorota pojechała do Rabki i zamieszkała tam u swojej kuzynki Lauerowej – wdowie po laryngologu"[52]. Artystka miała niedaleko, w Dobrej, kuzynkę. Wkrótce wszystkie kobiety, zadenuncjowane przez sąsiada, miejscowego szewca, zostały zatrzymane przez policję i odwiezione do Nowego Sącza. „Wzięłam Gerżabka [Adam Gerżabek], zaprzyjaźnionego malarza, który miał kontakty z podziemiem, i pojechałam z nim natychmiast do Nowego Sącza. Zamieszkałam u malarki Maryny Ryter (…) Maryna była działaczką Rady Głównej Opiekuńczej. Znałyśmy w Nowym Sączu pewnego Niemca, który prowadził fabryczkę włókienniczą i prosiłyśmy go, żeby interweniował w sprawie naszej przyjaciółki. On – chociaż Niemiec – był blady ze strachu. W tym czasie szef gestapo – niejaki Hamann – szalał w mieście. Co noc prowadzili ulicami i wywozili poza miasto Żydów na rozstrzelanie (….). Wśród rozstrzelanych w tej akcji była także Dorota. (…) Dorota najpierw przebywała w więzieniu. (…) Zaprzeczając, że jest Żydówką, została skonfrontowana ze swą kuzynką z Dobrej i jej dziećmi. Dzieci powiedziały, że Dorota jest ich ciocią"[53].

Janina Przecławska-Strzałecka (1902–1974) jest artystką najmniej znaną spośród członkiń Komitetu Paryskiego. Początkowo przez półtora roku (1919–1920) uczyła się malarstwa w prywatnej szkole Konrada Krzyżanowskiego, pełniącej rolę kursów przygotowawczych do studiów artystycznych na akademiach. Krzyżanowski przywiązywał dużą rolę do studiów z natury[54]. W 1921 roku artystka podjęła naukę malarstwa na krakowskiej ASP pod kierunkiem Pieńkowskiego i Pankiewicza[55]. Wiedzę zdobytą na Akademii wzbogaciła podczas pobytu w Paryżu wraz z grupą kapistów. Do Polski powróciła dopiero po 30 latach, w 1954 roku. Na krótko przez powrotem, w okresie od 1950 do 1954 roku, pracowała jako nauczycielka rysunku w Liceum Polskim w Paryżu. Malarstwo Janiny Przecławskiej-Strzałeckiej pozostając w kręgu postimpresjonizmu, zachowywało jednak materialność przedmiotu. Artystka malowała pejzaże, martwe natury i kwiaty, a także portrety.

W paryskiej filii krakowskiej ASP studiowało w okresie międzywojennym dość liczne grono młodzieży artystycznej, w tym także grupka artystek. Kolorystyczne tendencje ujawniły się w ich malarstwie w sposób często powierzchowny lub miały charakter epizodyczny, jako wynik chwilowej fascynacji modą na postimpresjonizm. Do grona twórczyń, które uczyniły postimpresjonizm trwalszym elementem swojego malarstwa, łącząc fascynacje barwą z dużym współczynnikiem ekspresjonistycznej deformacji, należała Stella Amelia Miller (1910–?)[56]. Artystka używała anagramu swojego nazwiska – Mirells. Po studiach w warszawskiej ASP w latach 1930–1935 wyjechała w 1936 roku do Paryża, by kontynuować naukę pod kierunkiem Pankiewicza. Na malarstwo Amelii Miller wywarł wpływ zarówno postimpresjonizm kapistów, jak ekspresjonistyczne i fowistyczne tendencje sztuki kręgu École de Paris. Jej obrazy z lat 30. – sceny rodzajowe (*W miasteczku*,) i pejzaże (*Krzemieniec*, cykl pejzaży z Brasławia) – budowane są płaskimi matowymi plamami o dość znacznym stopniu ekspresjonistycznej deformacji.

Fascynacja sztuką postimpresjonistów i fowistów, zaszczepiona w Krakowie przez Józefa Pankiewicza, ogarnęła

[50] Dorota Berlinerblau-Seydenmanowa, *Martwa natura*, 1937, olej, płótno, wł. MNW.

[51] Dorota Berlinerblau-Seydenmanowa, *Kobieta przed oknem*, lata 30. XX w., olej, płótno, wł. MNW.

[52] *Z Hanną Rudzką-Cybisową*…, s. 27.

[53] *Ibidem*.

[54] Jego uczniowie uczyli się malowania pejzażu w zmiennych porach dnia i oświetlenia podczas wyjazdów plenerowych. Janina Przecławska dwukrotnie wzięła udział wyjazdach: w 1919 r. do Płocka oraz do Kartuz na Pomorzu.

[55] *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 1895–1939*. T. 2. Wrocław 1969, s. 374.

[56] Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba*…, s. 248, 281; Malinowski J., Brus-Malinowska B.: *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*. Warszawa 2007, s. 15.

szerokie kręgi twórców i doprowadziła do powstania kolejnych ugrupowań, które uczyniły kolor podstawą swojego malarstwa. W 1925 roku powstał w Krakowie Cech Artystów Plastyków Jednoróg. Ugrupowanie działało do 1935 roku. Wśród artystów związanych z Jednorogiem nie znajdujemy kobiet[57]. Wiadomo, że udział w wystawach ugrupowania brały od 1926 roku: Władysława Augustynowicz-Dąbrowska, Fryderyka Frankowska i Anna Szyszko Bohusz-Szymborska. Można je zatem potraktować jako sympatyczki Jednoroga.

W swoim programie artystycznym Jednoróg deklarował szacunek dla dobrego warsztatu, w imię dewizy, że „sztuka jest rzemiosłem"[58]. W katalogu X Wystawy grupy Tadeusz Seweryn pisał: „nie chcemy drapować się w togę koryfeuszów nowatorstwa. Szczere i rzetelne urzeczywistnianie własnych plastycznych umiłowań złączyło nas w Cech, oparty na zasadach indywidualnej swobody – dzieli nas tylko rozmaitość pojmowania elementów kształtowania powierzchni obrazu i podkreśla odwieczna treść malarstwa, unosząca się ponad wszelkimi stosunkami wieków do sztuki – forma i kolor"[59].

Władysława Augustynowicz-Dąbrowska (1901–1980), absolwentka krakowskiej ASP, tworzyła w okresie międzywojennym sztukę utrzymaną w orbicie postimpresjonizmu z pojawiającymi się czasem z tendencjami do bardziej dekoracyjnego, fowistycznego traktowania koloru. Dużą wagę przykładała do czytelności formy. Malowała portrety, pejzaże i martwe natury[60]. Nacechowane zdecydowanym kolorem z tendencją do wielobarwności, nierezygnujące jednak z waloru, było malarstwo Fryderyki Frankowskiej i Anny Szyszko-Bohusz-Szymborskiej.

Fryderyka Frankowska (Fryda, 1872–1957) z domu Biederman, urodziła się w rodzinie bogatych łódzkich fabrykantów[61]. Doskonała sytuacja finansowa pozwoliła jej na rozpoczęcie studiów artystycznych w Paryżu. Kontynuowała je następnie w warszawskiej SSP. Po wybuchu I wojny światowej znów wyjechała do Paryża. Miała tu własną pracownię, a w latach 30., po zakupie posiadłości w Orcel w Aix-en-Provence, wiele czasu poświęcała studiom pejzażu południowej Francji. W tym czasie wiele podróżowała po Europie. Artystka związana była zarówno z francuskim, jak i z polskim środowiskiem plastycznym. Utrzymywała kontakty towarzyskie z Pablem Picassem, Henri Matissem, George'em Brakiem, François Picabią, Marie Laurencin. Swoje prace wystawiała zarówno w Paryżu (bardzo często w gronie artystów polskich) i w Polsce. Malowała głównie pejzaże, rzadziej portrety i kwiaty (m.in. *Morze*, *Nad jeziorem włoskim*, *Róże*, *W Tatrach*). Jej sztuka pozostawała pod wpływem postimpresjonistycznych tendencji, dominujących w latach 30. w sztuce francuskiej. Równocześnie jednak w obrazach Frankowskiej dawał się zauważyć silne poczucie materialności form i przestrzenności.

Szyszko-Bohusz Szymborska (1892–1979) początkowo, przez dwa lata, kształciła się w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Tu uczono ją kładzenia nacisku na poprawny rysunek i precyzyjne definiowanie granic formy. W 1920 roku rozpoczęła naukę malarstwa w krakowskiej ASP pod kierunkiem Józefa Mehoffera i Felicjana Kowarskiego. Już na studiach artystka była ceniona za wartości rysunkowe i kompozycyjne swoich prac[62]. Studia ukończyła w 1925 roku. Malowała pejzaże, martwe natury, portrety i akty.

W klarownej i dość rygorystycznie określonej formie, zamykającej przedmioty, widoczne są wpływy neoklasycznego pojmowania rysunku i bryły, charakterystyczne dla petersburskiej Akademii. Na neoklasycyzm petersburski nałożyły się korekty Felicjana Kowarskiego, wychowanka tej samej petersburskiej uczelni. Rygoryzm formalny łagodził w obrazach Szyszko-Bohusz kolor. Artystka z powodzeniem zachowywała równowagę między tymi dwoma składnikami. W swoich kompozycjach barwnych często przeciwstawiała tony ciepłe chłodnym. Jej obrazy cechowała stabilność i harmonia[63].

Cztery lata po powstaniu Jednoroga, w roku 1929, zawiązało się drugie krakowskie ugrupowanie ideowo związane z postimpresjonizmem – Zrzeszenie Artystów Plastyków Zwornik. Grupa składała się z absolwentów krakowskiej ASP. Istniała do wybuchu wojny. Podobnie jak powstałe wcześniej grupy kolorystów, także Zwornik deklarował program walki o dobrą sztukę, która byłaby skoncentrowana na zagadnieniach koloru, faktury i formy. Członkowie Zwornika nie przykładali większej wagi do tematu przedstawienia, nie wahali się deformować kształtów i tworzyć kompozycji barwnych odrealnionych w stosunku do rzeczywistości. Ważną rolę odgrywała w ich malarstwie faktura, wprowadzająca dodatkowe efekty światłocieniowe na powierzchni obrazu.

[57] Do Jednoroga należeli: Stanisław Dąbrowski, Jan Hryńkowski, Jerzy Karszniewicz, Marian Krzyżanowski, Władysław Krzyżanowski, Felicjan Szczęsny Kowarski, Jacek Mierzejewski, Ludwik Misky, Szymon Müller, Roman Orszulski, Marian Paszkiewicz, Leonard Pękalski, Zygmunt Radnicki, Jan Rubczak, Jan Rychter, Tadeusz Seweryn, Adam Szembek, Stanisław Świerz-Zaleski, Kazimierz Tomorowicz, Wacław Zawadowski i Stanisław Żurawski.

[58] Świerz-Zaleski S.: Wstęp. W: *Ósma wystawa Cechu Artystów Plastyków Jednoróg w gmachu TPSP w Krakowie, maj 1929*. Kraków 1929 [katalog wystawy].

[59] Seweryn T.: Wstęp. W: *Dziesiąta Wystawa Cechu Artystów Plastyków Jednoróg w salach TPSP we Lwowie* [październik 1929 r.]. Lwów 1929.

[60] [VI Wystawa Cechu Artystów Plastyków Jednoróg w lokalu Związku Wielkopolskich Artystów Plastyków w październiku 1927 r.]. „Sztuki Piękne" 1927, R. 4, s. 33; Sterling M.: [Recenzja z XX Wystawy Cechu Artystów Plastyków Jednoróg w TPSP w Krakowie w kwietniu 1932 r.]. „Wiadomości Literackie" 1932, nr 29, s. 6.

[61] *Słownik artystów polskich*: Frankowska Fryderyka. Hasło oprac. H. Bartnicka-Górska. T. 2. Wrocław 1971–1993, s. 242 (tu bibliografia).

[62] *Materiały do dziejów Akademii*…, s. 411.

[63] [Wystawa w Belgradzie Zrzeszenia Artystów Plastyków Zwornik i Cechu Artystów Plastyków Jednoróg, luty 1935 r.]. „Głos Plastyków" 1935, R. 4, nr 1–6, s. 68–69; Wystawa krakowskiego Zrzeszenia Artystów Plastyków Zwornik w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie [styczeń 1938 r.]. „Nike" 1939, nr 1, s. 84.

Członkowie ugrupowania stworzyli w latach 30. najsilniejsze i najbardziej prominentne stowarzyszenie krakowskie propagujące koloryzm. Mieli liczące się wpływy w miejscowym Związku Zawodowym Polskich Artystów Plastyków. Związani od 1931 roku z krakowskim „Głosem Plastyków" członkowie Zwornika, m.in. Tytus Czyżewski, Zbigniew Pronaszko i Adam Gerżabek, uczynili pismo wyrazicielem poglądów postimpresjonistycznych.

W odróżnieniu od Komitetu Paryskiego i Pryzmatu, Zwornik skupiał nie tylko malarzy, ale również przedstawicieli rzeźby i grafiki. W gronie ugrupowania znalazły się artystki: Maria Ritterówna, Jadwiga Hoffmanówna, Hanna Krzetuska-Geppert, Wanda Markiewicz-Piwowar, Natalia Rumińska-Gerżabkowa, Jadwiga Sperling, Janina Süsle-Muszkietowa, Wanda Śledzińska i Anna Szymborska[64]. Ze Zwornikiem wystawiała także Anna Szyszko-Bohusz Szymborska, członkini Jednoroga.

Artystki skupione w Zworniku interesowały, podobnie jak ich kolegów, przede wszystkim problemy koloru i materii malarskiej. Nie rezygnowały z figuratywności przedstawień. Równocześnie wykazywały sporą swobodę w deformowaniu przedstawianych kształtów. Tendencje do stylizacji form, były charakterystyczne dla członków tego ugrupowania i znacznie silniejsze niż w pozostałych stowarzyszeniach kolorystycznych.

Z ugrupowaniem Zwornik wiąże się dorobek malarski Marii Ritterówny (1899–1976)[65]. W dojrzałym okresie swojej twórczości artystka zajmowała się także rzeźbą.

W 1927 roku ukończyła malarstwo w krakowskiej ASP. Należała do kręgu uczennic Wojciecha Weissa. Jeszcze podczas studiów, w 1924 roku, wyjechała na rok do Paryża. W roku 1933 odbyła podróż do Włoch, by poznać zasady i receptury renesansowej i współczesnej polichromii ściennej. Swoją rozległą wiedzę na ten temat wykorzystała przy malowaniu fresków w kościołach w Łańcucie, Żegiestowie, Mogilnie i Rzeszowie (we współpracy z innymi artystami). Brała również udział w pracach nad rekonstrukcją malowideł ściennych w kościele w Dębnie. Po ukończeniu studiów na stałe zamieszkała w Nowym Sączu. W latach powojennych była aktywną działaczką nowosądeckiego okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków sprawując funkcję prezesa (1947–1949) i dwukrotnie wiceprezesa.

Jako członkini Zwornika brała udział we wszystkich wystawach grupy. Malowała pejzaże, martwe natury i portrety. Jej ulubionymi motywami były pejzaże i martwe natury. Pejzaże zwykle uzupełniała motywami architektonicznymi (m.in. *Kościół w Wielogłowach*, 1930)[66] lub sztafażem figuralnym, skomponowanych z aktów o masywnych kształtach. Te idylliczne kompozycje przypominają nieco arkadyjskie pejzaże kapistów, nawiązujących do sztuki renesansu i scen pasterskich w malarstwie rokokowym.

Ritterówna malowała początkowo w zawężonej gamie barwnej z przewagą brązów, stosując równocześnie rozwiniętą skalę walorową. Pod wpływem kolorystów rozjaśniła paletę i wzbogaciła tonację. Zmieniła także sposób kładzenia farby – zrezygnowała z syntetycznej plamy na rzecz drobnych punktowych plamek czystego koloru, przypominających dywizjonistyczny sposób malowania. Wpływ maniery kolorystycznej był widoczny także w polichromiach artystki. W końcu lat 30., a zwłaszcza po wojnie, jej sztuka uległa stopniowemu przeobrażeniu. Ritterówna wprowadziła do swoich obrazów silniejszy czynnik konstrukcyjności, zbliżając się w niektórych martwych naturach do formalistyki kubizmu syntetycznego. Zawężeniu uległa w tym czasie także kolorystyka jej obrazów, ograniczona do szarości, brązów i czerni. W podobnej manierze wykonane były kompozycje figuralne (*Prorok*, *Asceta*, cykl *Donkiszot*)[67].

Członkini Zwornika Jadwiga Sperling (1906–?) po początkowej nauce w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku Zbigniewa Pronaszki studiowała, w latach 1924–1929, w krakowskiej ASP pod kierunkiem Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha i Józefa Pankiewicza Artystka należała także do Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, które powstało w Krakowie w 1931 roku. Jej sposób malowania ukształtował się pod wpływem kolorystów i fowistów. Malowała pejzaże i martwe natury (*Martwa natura*, 1928)[68]. Jej obrazy, w zasadzie realistyczne, wykazywały tendencje do syntetycznych uproszczeń i ekspresji. W rzadszych przypadkach, kiedy skłonności te brały górę, przedmioty w obrazach artystki stawały się z trudem rozpoznawalne. O malarstwie Jadwigi Sperling tak pisał Henryk Weber: „Sperling buduje swoje martwe natury w konsekwentnych, kilkutonowych akordach. (…) Nasuwa się analogia z Braque'em, od którego Sperling przejęła m.in. metodę posługiwania się abstrakcyjną formą, wkraczającą w krąg form realnych"[69].

Z ugrupowaniem Zwornik związana była od 1933 roku Wanda Markiewicz-Piwowar (1905–1942)[70]. Edukację malarską rozpoczęła w 1923 roku w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku Zbigniewa Pronaszki, który zaliczał ją do grona swoich najzdolniejszych uczniów. W 1927 roku rozpoczęła studia w krakowskiej ASP pod kierunkiem Wojciecha Weissa. Dwa lata później przeniosła się do Warszawy wraz

[64] Do Zrzeszenia Artystów Plastyków Zwornik należeli m.in.: Lucjan Adwentowicz, Tytus Czyżewski, Jerzy Fedkowicz, Henryk Gotlib, Adam Gerżabek, Eugeniusz Geppert, Zenon Kononowicz, Emil Krcha, Jan Książek, Jan Krzyszkowski, Stanisław Majchrzak, Zygmunt Menkes, Kasper Pochwalski, Stanisław Pochwalski, Zbigniew Pronaszko, Kazimierz Rutkowski, Czesław Rzepiński, Marian Szczyrbuła, Emil Schinagel i Jerzy Wolff.

[65] Karta działalności artystycznej 1927–1965. Związek Polskich Artystów Plastyków. Teczka personalna Marii Ritter. Archiwum Okręgu Krakowskiego Związku Polskich Artystów Plastyków.

[66] Maria Ritterówna, *Kościół w Wielogłowach*, 1930, olej, płótno. Reprod. w: Dobrowolski T.: *Nowoczesne malarstwo*…, s. 293.

[67] *Ibidem*…, s. 295.

[68] Jadwiga Sperling, *Martwa natura*, 1928, olej, płótno, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

[69] Weber H.: *Wystawa „Zwornika"*. „Nowy Dziennik" 1931, nr 78, z 20 marca, s. 7, 8; nr 79 z 21 marca, s. 8, 9; Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba*…, s. 355, 364, 365.

[70] Informacja na temat artystki w: „Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków" [1970], nr spec. oprac. przez J. Jaworską; *Listy Tytusa Czyżewskiego do Wandy Markiewicz-Piwowarowej*. Oprac. T Kłak. „Ruch Literacki" 1984, t. 25, z. 4, s. 285–296; Piwowar L.: *Sztuka na gorąco*. Katowice 1987, s. 16, 18 nn.

z grupą uczniów Kowarskiego, którzy podążyli do stolicy w ślad za swoim mistrzem, wzorem uczniów Pankiewicza, wyjeżdżających z Krakowa do Paryża. Po ukończeniu studiów w warszawskiej SSP w 1930 roku powróciła do Krakowa. W latach 1934–1937 odbyła podróże artystyczne do Francji i Włoch i tym samym wypełniła kanoniczne założenia programu kolorystów, którzy poznanie malarstwa włoskiego (zwłaszcza weneckiego renesansu) i impresjonizmu francuskiego uważali za podstawowy wymóg wykształcenia warsztatowego postimpresjonisty. W 1936 roku osiadła na stale do Katowic wraz z mężem Lechem Piwowarem, związanym ze środowiskiem pisarzy z grupy Litart.

Z ugrupowaniem Zwornik Wanda Markiewicz wystawiała dość rzadko. Jej ulubionym motywem tematycznym był pejzaż (m.in. cykl *Pejzaży z Tatr*, ok. 1928). Chętnie malowała również portrety. Były to najczęściej portrety męża, przyjaciół i znajomych, zwykle z kręgów literackich, m.in. poety Józefa Aleksandra Gałuszki (1935); Ignacego Fika, (1935–1942)[71], szkicowe portrety Tadeusza Peipera, przed (1942)[72]; architekta Franciszka Mączyńskiego, (lata 30). Rzadziej malowała martwe natury i sceny rodzajowe (m.in. *Na balkonie*, 1936). Początkowo posługiwała się techniką olejną. Po 1937 roku, z powodu pogarszającego się stanu zdrowia spowodowanego rozwijająca się astmą, zaczęła używać temper i gwaszy.

Malarstwo Markowskiej cechował realizm przy szerokiej, szkicowej formie, niezwykle trafnie określającej podstawowe cechy malowanych przedmiotów. Własności te, zdradzające pewność ręki i skłonność do prostoty warsztatowej, są szczególnie widoczne w małych rozmiarów gwaszach, które artystka malowała w ostatnim okresie życia. „Te kilkadziesiąt gwaszów i temper (…) to szkice i notatki kolorystyczne zebrane z ostatnich czterech lat, spędzonych częścią w kraju, częścią za granicą – we Francji i Włoszech. Uderzająca jest wnikliwość obserwacji cechująca te drobne, jakby od niechcenia rzucone na papier, szkice; niektóre z nich zdumiewają silną daumierowską charakterystyką formy, którą artystka osiąga niesłychanie prostymi środkami" – pisano o jej temperach i gwaszach wystawionych w 1937 roku w warszawskim lokalu Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków[73]. Artystka zajmowała się także grafiką książkową. W 1936 roku zilustrowała, wspólnie z Henrykiem Gotlibem i Zbigniewem Pronaszką, zbiór wierszy swojego męża *Co wieczór*, a rok później kolejny tom utworów poety *Teraz*.

Utalentowaną portrecistką była Janina Süsle-Muszkietowa (1903–1956), która w 1930 roku ukończyła studia malarskie na krakowskiej ASP. Namalowała m.in. *Portret Henryka Bąka w roli Sędziego w sztuce Kaukaskie kredowe koło Brechta* (1954)[74]. Tworzyła także pejzaże i martwe natury. Jej sposób malowania łączył w sobie cechy charakterystyczne dla warsztatu realisty z zasadami kolorystycznymi[75]. Artystka zwracała baczną uwagę na wartości przedstawieniowe przedmiotów. Rzetelnie przeprowadzone rysunkowe studium natury, prowadziło do silnego zindywidualizowania malowanego fragmentu rzeczywistości. Kolor nałożony na realistyczny rysunek bywał zwykle koncypowany z gry barwnej istniejącej w naturze, a równocześnie wyszukany przez kontrast ciepłych i zimnych zestawień. Artystka nie unikała waloru. W wielu przedstawieniach jej kompozycja barwna naśladowała naturę, a przedstawienie stawało się niemal realistyczne.

Jadwiga Hoffmanówna (1896–1986) początkowo uczyła się malarstwa na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adama Baranieckiego, a następnie, w latach 1920–1927, w krakowskiej ASP w pracowniach Ignacego Pieńkowskiego, Wojciecha Weissa i Józefa Pankiewicza. Począwszy od 1924 do 1927 roku doskonaliła warsztat w filii krakowskiej ASP w Paryżu pod kierunkiem Pankiewicza[76]. Jej sztuka pozostawała pod wpływem koloryzmu, co wiązało się z dbałością o kompozycję barwną obrazu.

Pod silnym wpływem postimpresjonizmu pozostawała w latach 30. także twórczość Hanny Krzetuskiej-Geppert i Natalii Rumińskiej-Gerżabek. Hanna Krzetuska-Geppert (1903–?) równie duże znaczenie przykładała do formy, co do koloru. Używała zdecydowanych, głębokich barw, wykazywała tendencje do syntetycznego traktowania formy. Chętnie malowała portrety, pejzaże i martwe natury[77].

Natalia Rumińska-Gerżabkowa (1905-?) pozostawała pod wpływem postimpresjonizmu kapistów i realizmu. Swoje pejzaże, portrety i martwe natury tworzyła drobnymi plamkami koloru, zlewającymi się w pastelowe harmonijne kompozycje barwne[78].

Do ugrupowania Zwornik przyjmowani byli także artyści rzeźbiarze. W ich gronie znalazła się Wanda Ślędzińska (1906–1999) [79]. Artystka była uczennicą Xawerego Dunikowskiego. W latach 1923–1928 studiowała w krakowskiej ASP pod jego kierunkiem. Należała wraz z Jerzym Bandurą do najzdolniejszych uczniów profesora. O ile Bandura specjalizował się w rzeźbie monumentalnej, to Ślędzińska wybrała kameralny rodzaj plastyki, wymagający mniejszego

[71] Wanda Markiewicz, *Portret Ignacego Fika*, ok. 1935–1942, olej, płótno, wł. Związku Literatów Polskich w Katowicach.

[72] Wanda Markiewicz, dwa szkice portretowe Tadeusza Peipera, przed 1942, akwarela, wł. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

[73] Siemiradzki M.: *Wystawa gwaszów Wandy Markiewiczówny*. „Czas" 1937, nr 99, s. 9; el-es: *Wystawa temper Wandy Markiewicz w Zw. Zaw. Pol. Art. Plastyków*. „Ster" 1937, nr 3, s. 8.

[74] Janina Süsle-Muszkietowa, *Portret Henryka Bąka w roli Sędziego w sztuce Kredowe koło Bertolda Brechta*, 1954, olej, papier, wł. MHK, nr. inw. MHK 2269/VI.

[75] *Nowe malowidła w Zamku Królewskim na Wawelu* [na temat malarstwa Janiny Süsle-Muszkietowej]. „Sztuki Piękne" 1934, nr 11, s. 416, 425,426.

[76] *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych*…, s. 287.

[77] Krzetuska H.: *15% abstrakcji*. Wrocław 1966.

[78] [IV Wystawa Zrzeszenia Artystów Plastyków Zwornik w TPSP w Krakowie w marcu 1931 r.]. „Sztuki Piękne" 1931, R. 7, s. 150; Zwornik w Salonie 35 [w Poznaniu]. „Plastyka" 1936, nr 3–4, s. 258, 259; [Wystawa Zrzeszenia Artystów Plastyków Zwornik w Związku Zawodowym Artystów Polskich we Lwowie w maju 1938 r.]. „Głos Plastyków" 1938, R. 6, nr 1, s. 129.

[79] *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii sztuk Pięknych*. Red. J.L. Ząbkowski. Kraków 1994, s. 120 nn, 388; Melbechowska-Luty A.: *Posągi i ludzie*…, s. 208.

wysiłku fizycznego. Specjalizowała się w rzeźbie portretowej. Były to zwykle portrety kobiet, modelowane z ogromną wrażliwością i wyczuleniem na osobowość, a nawet stan psychiczny portretowanych. Artystka wcześnie zaczęła eksponować swoje prace. Choć dojrzały okres jej twórczości przypadł na okres po zakończeniu II wojny światowej, to talent młodej rzeźbiarki był doceniany już w latach 30. W 1937 roku zdobyła I nagrodę na Salonie Rzeźby w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie i srebrny medal w Paryżu w tym samym roku. Ślędzińska jest uznawana za kontynuatorkę stylu Dunikowskiego. Dążyła do uproszczenia formy idąc w ślad za „rodinizmem" Dunikowskiego. Jednak ten swoisty syntetyczny realizm był w pracach Ślędzińskiej rozumiany bardzo po malarsku, z ogromnym wyczuciem dla epidermy bryły, i co za tym idzie, jej światłocieniowości. Dzięki temu prace artystki wydają się być bardziej pozbawionymi ciężaru, lekkimi, nasyconymi powietrzem.

Przywoływane często, przy okazji omawiania dorobku artystycznego Wandy Ślędzińskiej, jej uwielbienie dla doskonałości warsztatu Dunikowskiego, żartobliwie komentowane przez uczniów artystki, a późniejszych profesorów rzeźby w krakowskiej ASP, miało w praktyce swoje granice. Dotyczyło raczej metod nauczania, generalnej zasady warsztatowej, by treść wyrażona była przy użyciu najprostszych środków wyrazu, nie odnosiło się do narzucania stylu mistrza, czy jakichkolwiek ograniczeń w rozwoju indywidualności studentów. Sama artystka daleko odeszła od stylu Dunikowskiego, po pierwsze rezygnując z wejścia w obręb form monumentalnych i preferując rzeźbę kameralną, a po wtóre, ustalając swój dojrzały styl w obszarze pomiędzy realizmem a impresjonizmem.

Wanda Ślędzińska była pierwszą profesorką rzeźby w krakowskiej ASP. Po odejściu Xawerego Dunikowskiego do ASP w Warszawie w 1955 roku objęła po nim pracownię rzeźby. Wyszło z niej w krótkim czasie całe grono znanych rzeźbiarzy krakowskich, reprezentujących różne kierunki i tendencje formalne, co daje najlepsze świadectwo ducha wolności i tolerancji, panujących w pracowni artystki.

Ważną rolę odegrał koloryzm w środowisku warszawskim. Rozwinął się na większą skalę nieco później niż w Krakowie, bo dopiero w latach 30., po przyjeździe do stolicy Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, który w 1930 roku objął profesurę w warszawskiej SSP. Kowarski przybył z Krakowa, gdzie kierował katedrą malarstwa monumentalnego i pejzażowego na ASP. Wokół profesora skupiło się grono młodych artystów (głównie uczniów), którzy w 1933 roku założyli Grupę Artystów Plastyków Pryzmat. Pryzmat istniał do wybuchu wojny. Działał na terenie Warszawy, lecz składał się w większości z uczniów krakowskiej ASP. Na tworzoną przez nich sztukę największy wpływ wywarł postimpresjonizm francuski i koloryzm kapistów. Duże znaczenia miało wpajane im przez Kowarskiego zamiłowanie do monumentalności i malarstwa ściennego.

Pierwszym zbiorowym wystąpieniem grupy była wystawa zorganizowana w 1933 roku w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie. Na temat zaprezentowanego malarstwa tak pisał Tytus Czyżewski: „W obrazach grupy widać przede wszystkim dążenie do maksimum malarskości z pominięciem efektów taniej dekoracyjności lub literatury Impresjonizm i postimpresjonizm francuski wpłynęły bezsprzecznie na ich twórczość malarską"[80].Aż do wybuchu wojny „pryzmatowcy" nie ogłosili wspólnego programu. Wiadomo było, że uznawali prymat koloru w obrazie, nigdy jednak nie zdobyli rozgłosu równego kapistom. Wśród członków Pryzmatu znajdowały się trzy artystki: Krystyna Łada-Studnicka, Maria Szulczewska i Maria Rużycka-Gabryel[81].

Najbardziej znana z nich, Krystyna Łada-Studnicka (1907–1999), posiadała duży talent rysunkowy i solidne przygotowanie warsztatowe[82]. Uczyła się początkowo w Wolnej Szkole Malarstwa u Jerzego Fedkowicza (1926–1928), potem w krakowskiej ASP u Władysława Jarockiego (1928–1929), a następnie w SSP w Warszawie u Felicjana Szczęsnego Kowarskiego (1929–1932). We wczesnej fazie twórczości, podobnie jak większość jej kolegów, malowała pejzaże i martwe natury, rzadziej portrety (głównie kobiece). Obrazy charakteryzowały się jednolitą malarską budową, nawiązując do zasad postimpresjonizmu francuskiego. Przedstawione przedmioty były określone, a ich rozpoznanie nie nastręczało trudności. Zarówno ludzie, jak przyroda zachowywały indywidualne cechy i właściwości. Kompozycja barwna wykazywała duże możliwości malarskie artystki, szczególnie z zakresie zestawień tonalnych. Skłonność do wyszukanych zestawień kolorystycznych widoczna jest przede wszystkim w kompozycjach pejzażowych. Są to zwykle pejzaże ze sztafażem w postaci kąpiących się kobiet lub aktów na łonie natury – ulubionym motywem francuskich impresjonistów i postimpresjonistów. Określa je srebrzysty ton, zabarwiający wodę i drzewa. Postaci ludzkie zamyka artystka w konturze, dzięki czemu nie następuje zlanie się materii kolorystycznej ciał i roślinności. Szacunek dla czytelności form przedstawionych w obrazie i dobra znajomość realistycznego warsztatu malarskiego, którą posiadła w trakcie studiów, pozwoliły artystce na szybkie przystosowanie charakteru swojego malarstwa do wymogów realizmu socjalistycznego. Tak jak w latach 30. Krystyna Łada-Studnicka była jednym z liderów ugrupowania Pryzmat, tak w latach 50. stała się filarem sopockiej szkoły realizmu socjalistycznego zabarwionego silną dawką koloryzmu.

W stadium krystalizacji znajdowała się w latach 30. sztuka Marii Szulczewskiej (1904–2001?)[83]. Artystka zmierzała do ukonstytuowania swojej maniery stylistycznej w obszarze malarstwa postimpresjonistycznego, lecz bardziej liczącego się z przedmiotem niż to miało miejsce u Bonnarda czy kapistów. Tendencje te widoczne są zarówno w pejzażach, jak portretach i martwych naturach. Pełne skromnej

[80] Czyżewski T.: [Wystawa grupy Pryzmat w IPS-ie, maj – czerwiec 1933]. „Wiadomości Literackie" 1933, nr 24, s. 4.

[81] Członkami Grupy Artystów Plastyków Pryzmat byli m.in.: Lucjan Adwentowicz, Józef Dutkiewicz, Marian Jaeschke, Zenon Kononowicz, Felicjan Kowarski – sprawujący patronat mistrz, Karol Larisch, Leonard Pękalski, Hipolit Polański, Michał Siemiradzki, Jan Sokołowski, Juliusz Studnicki, Wacław Taranczewski, Kazimierz Tomorowicz i Jan Wodyński.

[82] Dobrowolski T.: *Nowoczesne malarstwo*…, s. 332, 333.

[83] [AN]: *Portret dla wszystkich* [na temat malarstwa Marii Szulczewskiej]. „ABC" 1934, nr 13, s. 1–4.

prostoty, przy dążeniu do rzeczowości, są zwłaszcza martwe natury artystki.

Maria Rużycka-Gabryel (1905–1961) osiągnęła uznanie jako przede wszystkim portrecistka. W latach 1925–1929 artystka studiowała malarstwo i grafikę w krakowskiej ASP pod kierunkiem Mehoffera i Szczęsnego Kowarskiego[84]. Uważana była za utalentowaną studentkę, otrzymywała pochwały i nagrody pieniężne za prace z zakresu malarstwa i grafiki. W malowanych portretach łączyła ze sobą realizm i postimpresjonizm. Portretowanym przydawała rysu powagi, a nawet nierzadko, monumentalności. Kolor pełnił w jej sztuce istotną rolę, łagodząc ilustracyjność formy.

Artystów i artystki zainteresowanych postimpresjonizmem, przykładających generalne znaczenie do roli koloru w budowie kompozycji obrazu, skupiała utworzona w 1925 roku Grupa Artystów Wielkopolskich Plastyka. Należeli do tego stowarzyszenia artyści poznańscy i bydgoscy. Plastyka koncentrowała się głównie na organizacji wystaw i popularyzacji sztuki swoich członków w Polsce i poza jej granicami, stanowiła ugrupowanie nadające ton i kierunek sztuce wielkopolskiej. Należący do niej artyści reprezentowali różne tendencje i upodobania formalne, w tym także postawy oscylujące między impresjonizmem a postimpresjonizmem, niektórzy preferowali kolor, inni przywiązywali główną wagę do formy. W grupie była również pewna grupa twórców skłaniająca się ku klasycyzmowi i archaizacji form[85].

We wstępie do katalogu wystawy zorganizowanej w 1928 roku w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych członkowie Plastyki deklarowali: „Celem naszym nie jest jakoweś ciasne hasło, nie nowa droga za wszelką cenę. Zrzeszyliśmy się w imię wspólnego dążenia ku odwiecznej prawdzie zwyciężającej ostatecznie w sztuce, w imię dobrej, a ujętej w karby wewnętrznej dyscypliny formy. (…) Forma o ścisłej, wewnętrznie uzasadnionej strukturze decyduje o tym, iż dzieło sztuki, choćby i z zamierzchłej epoki wydobyte, jest nam bliskie i drogie. (…) Dalecy jesteśmy również od tego, by zapatrzywszy się w przeszłość, nie widzieć teraźniejszości (...) Z konieczności przyjmujemy te wartości, które wypływają z logiki i ewolucji ducha Zachodu. Przeciwstawiać się tym zasadniczym prądom nie możemy, jednakowoż nie zamykamy się przed wszelkimi wartościowymi wpływami kultury polskiej. Dążyć do odrębnej, swoistej, żywotnej i silnej polskiej sztuki jest naszym ostatecznym celem”[86]. Kolor odgrywał w ich malarstwie istotną rolę, jednak artyści nigdy nie znaleźli się tak blisko amorficznej maniery, charakterystycznej dla impresjonizmu, jak np. kapiści. Wykazywali raczej tendencje do jasnego określania formy, podążając nierzadko śladem klasycyzujących tendencji panujących w latach 20. w sztuce francuskiej oraz doświadczeń artystów wileńskich.

W Grupie Artystów Wielkopolskich Plastyka znajdowały się następujące artystki: Zofia Dziurzyńska-Rosińska, Jadwiga Eichlerowa, Łucja Oźminowa, Krystyna Dąbrowska. Z grupą wystawiała także Ludmiła Lang.

Pomiędzy postimpresjonizmem a realizmem sytuuje się sztuka Zofii Dziurzyńskiej-Rosińskiej (1901–1971). Artystka rozpoczęła studia malarskie w warszawskiej SSP w 1918 roku. Malowała impresyjne, choć nie pozbawione równocześnie bryłowatości obrazy (m.in. *Rynek w Gorlicach*, lata 20.). Nie odbiegała pod tym względem od ogólnej linii formalnej reprezentowanej przez to ugrupowanie, charakteryzującej się dbałością o materialność i przestrzenność przedstawienia, o jego realizm[87]. Również Jadwiga Eichlerowa (1908–1988) pozostawała w kręgu malarstwa w zasadzie realistycznego, korzystającego w sposób umiarkowany ze zdobyczy postimpresjonizmu. Malowała pejzaże, martwe natury, portrety, sceny rodzajowe, a także obrazy o tematyce religijnej[88].

Łucja Oźminowa (1911–?) posiadła gruntowną wiedzę warsztatową w zakresie malarstwa sztalugowego i ściennego. Studia artystyczne odbyła w latach 1927–1932 w Państwowej Szkole Sztuk Pięknych w Poznaniu[89]. Uzupełniała je w Paryżu, gdzie w latach 1932–1934 uczyła się malarstwa w Académie André Lothé'a, a potem jeszcze w Rzymie, w Accademie di Belle Arti (1934–1938) i Scuola Arti et Ornamenti (1935–1938). Wiedzę warsztatową uzyskaną w szkołach francuskich i włoskich uzupełniała samodzielnymi studiami sztuki podczas licznych podróży, m.in. do Włoch, Francji, Belgii, Wielkiej Brytanii i Związku Radzieckiego.

Artystkę interesował przede wszystkim portret i pejzaż. Posługiwała się uproszczoną syntetyczną formą i rozległymi płaszczyznami koloru, łącząc w eklektycznej manierze wpływy postimpresjonizmu i fowizmu. Często dokonywała celowej prymitywizacji formy, kojarzącej się ze sztuką nieprofesjonalną. Dojrzała twórczość Łucji Oźmin przypadła na lata po zakończeniu II wojny światowej. Artystka nadal zajmowała się malarstwem sztalugowym, jednak większość czasu poświęcała na realizację polichromii oraz prace rekonstrukcyjne i konserwatorskie przy malowidłach ściennych, m.in. na Starym Rynku w Poznaniu, w Domu Quadry w Poznaniu (1956), w kościele św. św. Piotra i Pawła w Ciechocinku (1955) czy w kościele w Swarzędzu (1944–1948).

[84] *Ibidem*; *Materiały do dziejów Akademii*…, s. 384.

[85] Do ugrupowania Plastyka należeli m.in.: Jan Bocheński, Tadeusz Dobrowolski, Leon Dołżycki, Erwin Elster, Henryk Jackowski, Adam Hanytkiewicz, Władysław Lam, Jan Mroziński, Marcin Mamlicki, Tadeusz Walkowski i jedyny w tym gronie rzeźbiarz Marcin Rożek. W kolejnych latach Plastyka powiększyła się o Bronisława Bartla, Zdzisława Eichlera, Hieronima Malinę, Józefa Oźmina, Władysława Roguskiego, Feliksa Szmyta, Mariana Turwida, Jana Wronieckiego, Jana Wysockiego i Czesława Woźniaka.

[86] Rożek M: Wstęp. W: *Wystawy zbiorowe – „Plastyki" Poznańskiej, Eugeniusza Gepperta oraz wystawa bieżąca 1928, 26 lutego – 15 marca* [katalog wystawy TPSP w Krakowie].

[87] Majkowski H.: [artykuł na temat pejzaży Zofii Dziurzyńskiej-Rosińskiej]. „Gazeta malarska" 1930. nr 12, s. 187, 188; Dobrowolski T.: *Nowoczesne malarstwo*…, s. 250.

[88] *Polskie życie artystyczne*…, s. 326.

[89] Łoza S.: *Czy wiesz, kto to jest?*. Warszawa 1938; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. T. 2. Województwo łódzkie, z. 10. Red. J.Z. Łoziński. Warszawa 1953–1954; T. 5. Województwo poznańskie, z. 4. Powiat. gostyński. Oprac. Z. Białłowicz-Krygierowa. Warszawa 1961; *Słownik artystów plastyków Okręgu Warszawskiego ZPAP 1945–1970. Słownik biograficzny*. Red. M. Serafińska. Warszawa 1972, s. 416, 417.

Wszechstronnie wykształconą, znakomicie przegotowaną warsztatowo rzeźbiarką była Krystyna Dąbrowska (1906–1944), absolwentka poznańskiej Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego[90]. Studiowała tam w latach 1925–1930 na Wydziale Rzeźby i Brązownictwa u Jana Wysokiego i JanaWankiewicza[91]. W latach 1933–1935 kontynuowała naukę w warszawskiej SSP pod kierunkiem Tadeusza Breyera. Wykształcenie uzyskane w kraju uzupełniała w Rzymie – najpierw na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie w Królewskiej Szkole Medalierstwa przy Mennicy Państwowej. Królewską ASP ukończyła w 1937, a Szkołę Medalierstwa rok później. Podczas pobytu w Rzymie artystka należała do Związku Artystów Plastyków Kapitol, który powstał przy Polskim Stowarzyszeniu Kulturalnym im. Adama Mickiewicza w 1936 roku. Związek miał na celu propagowanie sztuki polskiej przez odczyty, spotkania i prezentacje prac polskich twórców[92].

Dąbrowska wcześnie osiągnęła dojrzałość artystyczną. Największy wpływ na jej sztukę miał Jan Wysocki i, w pewnym stopniu, Antoni Madeyski[93]. Samodzielne prace wykonywała już podczas studiów w Poznaniu. Doskonale opanowała technikę odlewnictwa w brązie, metalach szlachetnych i na wosk tracony. Najlepsze rezultaty uzyskiwała w zakresie małych form rzeźbiarskich. Były to głównie figurki o tematyce sportowej, odlewane w brązie, rzadziej ciosane w kamieniu. Opracowywała je z wielką precyzją i znawstwem ludzkiej anatomii i motoryki (*Bieg*, *Bieg przez płotki*, *Oszczepniczki*, *Piłkarze*, *Rzut dyskiem*, *Skok wzwyż*, *Łuczniczka*). Jej rzeźba *Marynarz* (1933), odlana w brązie, została nagrodzona brązowym medalem na Olimpiadzie w Berlinie i zakupiona do Państwowych Zbiorów w Warszawie[94]. W 1944 roku Niemcy wywieźli ją z Polski do Rzeszy[95]. Dąbrowska stworzyła także szereg plakiet o tematyce sportowej, odznaczających się wielką precyzją wykonania i niezwykle cenionych przez znawców sztuki i kolekcjonerów. Takie jej rzeźby, jak np. *Biegacz* czy *Rzut oszczepem* Ministerstwo Sztuki i Oświecenia Publicznego zakupiło jako nagrody sportowe dla zawodników zagranicznych.

Obok tematyki sportowej artystkę fascynował także portret. Na tym polu także osiągnęła niemałe uznanie. Wykonywała portrety w różnych materiałach (brąz, terakota, kamień) i technikach: w rzeźbie pełnej (m.in. *Głowa kolegi Rafaela*) i płaskorzeźbie (m.in. *Józefa Piłsudskiego*). Modelowała też zabawne karykatury portretowe (*Dyrygent W. Raczkowski*). Rzadziej zajmowała się rzeźbą religijną (*Madonna*).

Krystyna Dąbrowska, nieco dziś zapomniana, za życia ceniona była za profesjonalizm i umiejętności warsztatowe. Jej prace charakteryzowały się tektoniką i znakomitym wyczuciem formy, przy dużym uwrażliwieniu na światłocieniowy aspekt powierzchni rzeźby. Sporadycznie zajmowała się także malarstwem, tworząc akwarelowe, kolorystyczne pejzaże. Większość prac artystki przepadła w czasie wojny[96]. Ona sama zginęła w powstaniu warszawskim, kiedy jako sanitariuszka spieszyła z pomocą rannym kolegom.

Artystki zainteresowane tworzeniem sztuki wykorzystującej w szerokim stopniu chromatyczne wartości barwy działały także za granicą – w Kole Artystów Polskich w Paryżu. Francja była miejscem przyciągającym artystów z całego świata. Począwszy od XVIII wieku Paryż stał się ośrodkiem, w którym rodziły się nowe prądy artystyczne i do którego jeżdżono, by zapoznać się z nowymi tendencjami w sztuce, uzupełnić wykształcenie artystyczne, a wreszcie by włączyć się w tworzenie nowych wartości formalnych. Artyści polscy przyjeżdżali tu, zwłaszcza od lat 80. XIX wieku, na studia i bardzo często zostawali na dłużej lub na stałe. Łączność polskich twórców ze sztuką francuską w jej postimpresjonistycznej odmianie zacieśniła się jeszcze bardziej po 1924 roku, kiedy w stolicy Francji powstała filia krakowskiej ASP.

W 1928 roku przebywający we Francji polscy twórcy (czasowo lub na stałe) zrzeszyli się w Kole Artystów Polskich w Paryżu (Cercle des Artistes Polonais á Paris)[97]. Na przewodniczącego Koła wybrano Augusta Zamoyskiego. W gronie artystów liczącym ponad 30 osób, reprezentujących różne tendencje formalne, w tym także kolorystyczne, znalazło się kilkanaście malarek i rzeźbiarek. Były to m.in.: Olga Boznańska, Wanda Chełmońska, Alicja Halicka, Janina Konarska, Irena Koprzywnicka, Maria Szczyt-Lednicka, Tamara Łempicka, Cecylia Marylska, Mela Muter (Maria Melania Mutermilchowa), Olga Neymanowa, Zofia Piramowicz i Helena Zielińska[98].

Malarstwo Tamary Łempickiej, grafika Janiny Konarskiej i rzeźba Heleny Zielińskiej łączą się z nurtem Art. Déco[99]. Twórczość rzeźbiarska Marii Szczyt-Lednickiej (1893–1947)

[90] Eichlerowa J.: *Jedna z wielu – Krystyna Dąbrowska*. „Dziennik Wielkopolski" 1946, z 3. marca, s. 8,9.

[91] Turwid M., Majkowski H.: *O sztuce plastycznej w Poznaniu w czasach poprzedzających wojnę światową, aż po dzień dzisiejszy*. „Kronika Miasta Poznania" 1938, R. 16 [nadbitka]; *Plastyka poznańska w 25-leciu PRL*. Poznań 1969 [katalog wystawy w *Muzeum Narodowym w Poznaniu*, zawiera biogramy]; Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Poznaniu 1919–1969. Poznań 1971, s. 12.

[92] *Polskie życie artystyczne*…, s. 371, 372.

[93] Melbechowska-Luty A.: *Posągi i ludzie*…, s. 256.

[94] *Olympischer Kunstwelt*. Katalog der Olympischen Kunstausstellung. Berlin 1936.

[95] Kaczmarzyk W.: *Straty wojenne Polski w dziedzinie rzeźby*. Warszawa 1958.

[96] Nieliczne prace Krystyny Dąbrowskiej i fotografie rzeźb w posiadaniu rodziny brata artystki w Warszawie.

[97] Dobrowolski T.: *Nowoczesne malarstwo*…, s. 255, 256.

[98] Do Cercle des Artistes Polonais à Paris należeli m.in.: Franciszek Black, Zygmunt Czedekowski, Zygmunt Dobrzycki, Maksymilian Feuerring, Henryk Gotlib, Gustaw Gwozdecki, Czesław Jankowski, Jan Januszewski, Rajmund Kanelba, Stefan Kergur, Jan Marylski, Józef Pankiewicz, Paweł Pogowski, Włodzimierz Terlikowski i Kazimierz Zieleniewski.

[99] Twórczość Tamary Łempickiej, Janiny Konarskiej i Heleny Zielińskiej scharakteryzowana została w: Zientara M.: *Artystki polskie i ich sztuka w latach 1900–1939. Cz. I*…

reprezentuje tendencje realistyczne, na które nałożyły się wpływy Antoine'a Bourdelle'a, nawiązującego do wczesnego antyku greckiego. Kolor był w przypadku dwóch pierwszych artystek, elementem wspomagającym kompozycję.

Najbardziej znaną przedstawicielką Koła Artystów Polskich w Paryżu była Mela Muter (1876–1967)[100]. Urodziła się w rodzinie zamożnego kupca żydowskiego Fabiana Klingslanda, właściciela domu handlowego w Warszawie przy ul. Marszałkowskiej 129. Jej ojciec należał do grupy społeczności żydowskiej, która kultywowała polskie tradycje kulturalne i niepodległościowe, zachowując wyznanie mojżeszowe. W 1899 roku artystka wyszła za mąż za Michała Mutermilcha, pochodzącego z żydowskiej rodziny działacza socjalistycznego, dziennikarza i literata. Konsekwentnie twierdziła, że jest samoukiem, i trudno odmówić jej pod tym względem racji, ponieważ nie odbyła typowych akademickich studiów artystycznych. Wiedzę warsztatową zdobywała najpierw przez rok (1899/1900) w warszawskiej Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet Miłosza Kotarbińskiego, a przez krótki okres w Académie de la Grande Chaumiére i Académie Colarossi. Największy wpływ na ukształtowanie się stylu artystki miały kontakty towarzyskie i artystyczne z malarzami kręgu Ėcole de Pont-Aven, przede wszystkim z Władysławem Ślewińskim i Józefem Pankiewiczem. Potem istotnego znaczenia dla jej rozwoju malarskiego nabrały kontakty z artystami z Ėcole de Paris.

Małżeństwo artystki nie należało do udanych. Mela Muter była osobą niezależną, typem „niespokojnego ducha". Postępowe poglądy Mutermilcha, socjalisty i działacza robotniczego, nie wpłynęły na zmianę jego konserwatywnych poglądów dotyczących kobiet, zwłaszcza w relacjach rodzinnych. Od początku starał się ograniczyć niezależność artystki, co wywoływało opór artystki i stale pogłębiającą się niechęć. Często dochodziło między małżonkami do kłótni i zadrażnień. Artystka była kobietą piękną, adorowaną przez mężczyzn i pożądaną towarzysko. Amerykański malarz Charles Fromuth tak opisał artystkę w swoim *Dzienniku*: „Mela Mutermilch, moja zachwycająca polska przyjaciółka i utalentowana artystka, przybyła odwiedzić mnie wraz z grupą artystów ze swojego kraju. (…) Trzymając się pod rękę zwiedziliśmy port, fortyfikacje, plaże, w końcu moją pracownię. Oczy wszystkich zwrócone były z zachwytem na uroczą kobietę, którą trzymałem pod rękę. (…) Czy jestem w stanie opisać jej fizyczny urok? Jest to wspaniała żydowska zmysłowość, czarne oczy i włosy, nieporównywalna żydowska karnacja"[101]. Adoracja towarzysząca artystce wywoływała ataki zazdrości u Michała Mutermilcha. Inna rzecz, że malarka dawała mu powody do zazdrości. Tak było w przypadku jej zauroczenia Leopoldem Staffem, a potem Raymondem Lefebvrem. Z Lefebvrem artystka była związana w latach 1917–1920, aż do śmierci tego wybitnego działacza socjalistycznego. Lefebvre zginął podczas nieszczęśliwego wypadku w Rosji, dokąd wyjechał jako delegat na III Kongres Międzynarodówki. Utopił się, kiedy zatonął statek, którym płynął po Morzu Białym. Artystka była ostatnią miłością poety Rainera Marii Rilkego i adresatką jego *Listów do Pani M.M.*

Ciągłe konflikty małżeńskie spowodowały, że w 1914 roku Mela Muter rozstała się z mężem. Formalny rozwód uzyskała dopiero osiem lat później, w 1922 roku. Lata 20. były okresem ogromnej popularności Meli Muter jako malarki. Na organizowane przez nią przyjęcia przybywali przedstawiciele elity artystycznej (w tym popularni artyści żydowscy z École de Paris) i intelektualnej Paryża. Zawieraniu liczących się kontaktów towarzyskich i przyjaźni sprzyjała pozycja brata artystki, Zygmunta Klingslanda, który był cenionym krytykiem artystycznym i literackim, a oprócz tego radcą Ambasady Polskiej w Paryżu. W 1927 roku Mela Muter podjęła decyzję o przyjęciu obywatelstwa francuskiego i pozostaniu we Francji na stałe. Aż do wybuchu wojny mieszkała we własnej willi w Paryżu, przy ul. Vaugirard, wybudowanej przez Augusta Perreta, jednego z najwybitniejszych francuskich architektów okresu międzywojennego.

Los darzył artystkę sukcesami, ale nie szczędził jej także nieszczęść i strat. Utraciła ojca, który stanowił dla niej oparcie, Raymonda Lefebvre'a i ukochanego syna. Pod wpływem głębokiego wstrząsu psychicznego, który przeżyła po śmierci ojca, postanowiła przejść na katolicyzm. Decyzję zmiany wyznania ostatecznie podjęła w 1922 roku, kiedy przyjechała do Warszawy na jego pogrzeb. Rodzicami chrzestnymi artystki byli Lili i Władysław Reymontowie. W 1924 roku zmarł nagle jej jedyny syn Andrzej i artystka została sama.

II wojnę światową przeżyła, ukrywając się na południu Francji, najdłużej w Awinionie. Tam w Collège Ste Marie dla dziewcząt uczyła rysunku, literatury i historii sztuki. Po 1945 roku powróciła do Paryża. Aż do swojej śmierci w 1967 roku utrzymywała kontakty z Polską, choć nie zamierzała tu powrócić. Była członkinią działającego we Francji Stowarzyszenia Obrony Polskich Granic na Odrze i Nysie. Po śmierci malarki jej majątek i spuścizna artystyczna przekazane zostały, na mocy testamentu, francuskimu Stowarzyszeniu Villages d'Enfants S. O. S., zajmującemu się sierotami.

Twórczość artystki w ciągu kolejnych lat ulegała istotnym zmianom. W jej rozwoju artystycznym można wyróżnić kilka etapów. Krytyk sztuki Jerzy Centnerszwer, mąż znanej artystki Stanisławy, wyodrębnił w sztuce Meli Muter dwie zasadnicze tendencje: postimpresjonistyczną, którą określał jako „wydoskonalony impresjonizm z reminiscencją wibrujacego pointylizmu lub o zabarwieniu efektownym

[100] Bobrowska-Jakubowska E.: *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*. Warszawa 2004; *Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków*. Oprac. B. Brus-Malinowska. Warszawa 1992; Wierzbicka A.: *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*. Warszawa 2004; Malinowska B.: Artyści polscy w Bretanii. W: *Malarze polscy w Bretanii (1890–1939)*. Warszawa 2005 [katalog wystawy w MNW]; *Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich*. Oprac. B. Brus-Malinowska, B. Nawrocki. Warszawa 1993 [katalog wystawy w MNW,1993–1994]. W wymienionym katalogu życiorys, bibliografia i teksty omawiające twórczość artystki, np.: Nawrocki B.: *Mela Muter, jej malarstwo i jej modele*; Zieliński J.: *Wyśmienici przyjaciele Maria Mela Muter i Rainer Maria Rilke*.

[101] Malinowski J., Brus-Malinowska B.: *W kręgu École de Paris…*

realistycznego ujęcia" i umiarkowane skłonności ekspresjonistyczne[102].

Artystka początkowo związana była z symbolizmem. Jej wczesne obrazy pozostawały pod wpływem sztuki McNeilla Whistlera i Pankiewicza (*Autoportret w świetle księżyca*, 1899–1900)[103]. Później, po 1900 roku, po wyjeździe do Francji, uległa fascynacji syntetyczną manierą malowania twórców ze szkoły w Pont-Aven. Wpływy artystów tego kręgu, szczególnie Władysława Ślewińskiego, widoczne są w takich obrazach, jak m.in. *Kalwaria bretońska – Tronoën* (1902–1906), *Bretonki przy wejściu do kościoła* (1908), *Pejzaż morski* (1913/1914).

Po 1910 roku sztuka Meli Muter uległa dalszym zmianom. Barbara Brus-Malinowska i Jerzy Malinowski wyróżniają w jej ówczesnym malarstwie dwa nurty tematyczno-formalne. Nurt obejmujący portrety, studia dzieci i przedstawienia macierzyństwa cechuje indywidualny, charakterystyczny dla Meli Muter styl, w którym widoczne są równoczesne wpływy postimpresjonizmu, fowizmu i ekspresjonizmu. Obrazy, mimo pewnych przerysowań, nie tracą kontaktu z rzeczywistością. Wprost przeciwnie, zaadaptowane z malarstwa francuskiego tendencje postimpresjonistyczne łączą się w nową jakość stylistyczną, swoisty ekspresyjny naturalizm, w którym jednak najważniejszą rolę odgrywa kolor.

Nieco inaczej sytuacja wygląda w przypadku pejzaży. Brus-Malinowska i Malinowski zaliczają ten motyw w twórczości artystki do drugiego nurtu jej malarstwa, ulegającego wpływom fowizmu (m.in. *Targ w Geronie*, 1914; *Łódki*, *Port,* 1925), Paula Cézanne'a (m.in. *Dachy w Ondaroa*, 1913–1914[104], widoki portów w Collioure i Saint-Tropez, m.in. *Pejzaż z Collioure* (1925), wczesnego kubizmu (*Pejzaż z Collioure*, 1921)[105] oraz ekspresjonizmu(dwie wersje *Lasu w Saint-Tropez*, 1919–1921; *Platany z Saint-Tropez*, 1919–1921). W malowanych widokach paryskich ulic i Sekwany (m.in. *Ulica w Paryżu*, *Barki na Sekwanie*, *Kanał St-Martin*, 1925) do głosu doszedł postimpresjonistyczny koloryzm, wzbogacony ekspresjoniztycznym odcieniem, odczuwalnym w ściemnionych, kontrastowo zestawionych barwach i nieznacznej deformacji. Ten nurt w malarstwie pejzażowym artystki, bliski École de Paris i polskiemu kapizmowi, ma charakter najdojrzalszy i najbardziej niezależny. Po 1945 roku, kiedy artystka powróciła do Paryża, rozpoczął się w jej twórczości etap, który można porównać z malarstwem Vincenta van Gogha. Malowała wówczas pejzaże z ekspresyjnie poskręcanymi gałęziami, posługując się gęstymi, skłębionymi pociągnięciami farby, nakładającymi się na siebie.

W okresie międzywojennym Mela Muter była znana i popularna przede wszystkim jako portrecistka, podobnie jak Tamara Łempicka. Jej portrety monumentalne, o dużych rozmiarach spełniały dwa warunki cenione przez paryską elitę towarzyską – były nowoczesne w formie, a równocześnie zachowywały ścisłe podobieństwo fizjonomiczne portretowanych oraz oddawały ich charakter i temperament, w przeciwieństwie do wizerunków malowanych przez kubistów i ekspresjonistów. Artystka tworzyła reprezentacyjne wizerunki, odrzucając równocześnie konwencjonalizm tradycyjnego ujęcia przyjętego dla tego typu przedstawień. Umieszczała portretowanych w niekonwencjonalnym otoczeniu i naturalnych pozach. Wśród portretowanych przez Melę Muter byli m.in.: chiński ambasador Hoo-Wei-Teh (1917), znany marszand Ambrois Vollard (1920), Roman Kramsztyk (ok. 1921), Stefan Żeromski (1923), Albert Roussel (1928), architekt August Perret (1930). Na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1937 roku artystka otrzymała Złoty Medal za portret siostrzeńca poety hinduskiego Rabindranatha Tagore, namalowany w 1924 roku. W pierwszej połowie lat 20. Mela Muter namalowała także kilka autoportretów.

Często pojawiającym się w jej sztuce motywem był pejzaż. W jej pejzażach w sposób najczytelniejszy ujawniały się wpływy i fascynacje, którym okresowo ulegała – związki z postimpresjonizmem, fowizmem i ekspresjonizmem. Inspirowała się także figuracją Paula Cézanne'a. Nie była w stanie posunąć się dalej i przyjąć surowych rygorów kubizmu analitycznego. Stwierdzała: „Kubizm był mi bardzo pomocny – zrozumiałam, że obraz nie powinien być skomponowany, lecz skonstruowany". Jednak nie zaakceptowała programu formalnego kierunku: „Doświadczyłam, że kubizm jest nazbyt intelektualizowany z powodu sztucznej konstrukcji, która często szkodzi dziełu"[106]. Nie zdecydowała się również na zmierzenie się ze sformalizowanymi programami abstrakcji.

Artystka stworzyła własny bardzo dojrzały i prawdziwy obraz macierzyństwa kobiet należących do najniższych warstw społecznych. Namalowała wiele przedstawień brzemiennych kobiet, matek karmiących niemowlęta lub trzymających je w ramionach (*Madonna ulicy*, ok. 1912[107]; *Macierzyństwo*, 1909; malowane w latach 19010–1918 trzy wersje *Macierzyństwa; Macierzyństwo*, 1924[108]). Są to zwykle osoby wyniszczone pracą, przedwcześnie postarzałe, chore, zmęczone. Niemowlęta wkrótce upodobnią się do swoich proletariackich matek, jak przedwcześnie dojrzali malcy.

Mela Muter pochodziła z zamożnej rodziny i nie miała okazji zaznać biedy. Zainteresowanie macierzyństwem naznaczonym nędzą, jak można przypuszczać, zawdzięczała mężowi Michałowi Mutermilchowi i przyjacielowi Raymondowi Lefebvrowi, którzy mogli mieć silny wpływ na uwrażliwienie artystki na warunki życia najniższych warstw społecznych. Artystka zrezygnowała z prezentacji tego mo-

[102] Centnerszwer J.: *Z Zachęty. Wystawa Meli Mutter*. „Nasz Przegląd" 1923, nr 15, z 10 kwietnia, s. 3.

[103] Meli Muter, *Autoportret w świetle księżyca*, 1899–1900, olej, płótno, wł. Bolesława i Liny Nawrockich w Warszawie.

[104] Meli Muter, *Dachy w Ondaroa*, 1913–1914, olej, płótno, wł. Bolesława i Liny Nawrockich w Warszawie.

[105] Meli Muter, *Pejzaż z Collioure*, 1921, olej, płótno, wł. Wojciecha Fibaka.

[106] Malinowski J., Brus-Malinowska B.: *W kręgu École de Paris*…, s. 40.

[107] Meli Muter, *Madonna ulicy* (*Madonna ubogich*), 1912, olej, płótno, wł. Musé du Petit Palais – Modern Art. Foundation w Genewie.

[108] Meli Muter, *Macierzyństwo*, ok. 1924, olej, płótno, wł. Bolesława i Liny Nawrockich w Warszawie.

tywu w tradycyjnej, skonwencjonalizowanej kategorii płodności i szczęścia doświadczanego przez matkę i dziecko we wzajemnych kontaktach. Ukazała je w perspektywie niedostatku, czy wręcz nędzy, smutku, braku perspektyw na godne życie. Jej obrazy nasuwają porównania z przedstawieniami Käthe Kollwitz, zawierającymi podobny protest przeciwko „złemu światu", choć w przypadku niemieckiej artystki silniej podbarwiony groteską, niekiedy z odcieniem sadyzmu, widocznego w wynaturzeniach i brzydocie. U Meli Muter bieda, poniżenie, brzydota są oczyszczone z groteskowości i karykaturalności. Zyskują monumentalizm i ekspresję greckiej tragedii. Kobiety i ich dzieci są dostojne, łączy je głębokie uczucie i solidarność. W swoim mizerabilizmie zyskują wymiar heroiczny.

W twórczości Meli Muter zaznaczyły się różne wpływy, jednak talent, solidny warsztat i silna osobowość pozwoliły jej na zachowanie odrębnego, indywidualnego stylu. Artystka cieszyła się dużym uznaniem w kolonii polskiej w Paryżu W 1902 roku wybrano ją sekretarzem sekcji sztuk plastycznych Koła Polskiego Artystyczno-Literackiego (1897). Jako członkini Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu (1911) była osobą niemal równie popularną i szanowaną jak Olga Boznańska. Podczas ważnych uroczystości organizowanych przez Koło Artystów Polskich w Paryżu artystka zajmowała honorowe miejsce. Należała także do grona najstarszych twórców École de Paris. Uważała się za Polkę i ostentacyjnie to podkreślała.

Inna członkini Koła Artystów Polskich w Paryżu Wanda Chełmońska (1891–1971) była najmłodszą, czwartą córką malarza Józefa Chełmońskiego[109]. Artystkę wychowywała matka, Maria Szymanowska, która po rozstaniu się z mężem utrzymywała siebie i Wandę, podczas gdy trzy jej starsze siostry zostały przy ojcu. Szymanowska zarabiała na życie prowadzeniem szkoły tzw. freblówki, wydawała także przez pewien czas „Kurier Niedzielny" i pisała artykuły do prasy warszawskiej. Na talent plastyczny Wandy zwrócił uwagę jej wuj Władysław Ślewiński. Po odbyciu rozmowy z Chełmońskim uzyskał jego zgodę na wyjazd Wandy na studia malarskie do Paryża. Bez pozwolenia ojca niemożliwe było kształcenie dziecka, nawet w takiej sytuacji, kiedy nie łożył na jego utrzymanie i nie interesował się jego losem i potrzebami. Kobiety pozbawione osobowości prawnej nie mogły samodzielnie podejmować decyzji wykraczających poza najprostsze sprawy życia codziennego, a i to nie zawsze, bo tylko wówczas, jeśli pozwalał na to mąż i ojciec.

W latach 1914–1917 Wanda Chełmońska studiowała malarstwo w École de Beaux-Arts i historię sztuki na Sorbonie. Studia uzupełniała prywatnymi lekcjami u nabisty Maurice'a Denisa. Lata 20. spędziła głównie w Paryżu, związana ze środowiskiem polskich twórców skupionych w Kole Artystów Polskich. Na początku lat 30. powróciła do kraju i zamieszkała na stałe w Poznaniu. Energiczna, śmiała, pracowita zaangażowała się wraz z Wacławem Taranczewskim w zorganizowanie poznańskiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP). Przez trzy lata pełniła w nim funkcję przewodniczącej. Po wybuchu wojny, w ramach akcji wysiedleńczej, zmuszona została przez władze okupacyjne Poznania do opuszczenia swojego mieszkania, które zajęte zostało przez Niemców. Wojnę spędziła w wiosce Gierczyce koło Ostrowca Świętokrzyskiego. Po jej zakończeniu musiała potwierdzić swoje zawodowe kompetencje, zdając w 1959 roku eksternistyczny egzamin w warszawskiej ASP.

Artystka często malowała sceny z życia społeczności wiejskiej. Z upodobaniem przedstawiała uroczystości kościelne z udziałem ludu (procesje, nabożeństwa), a także zabawy i tańce w karczmie. Te, a nie inne preferencje tematyczne, zapewne miały związek ze sztuką ojca, który osiągnął sławę jako mistrz malarstwa rodzimego, związanego z ludem, dworem i polską wsią. Charakterystyczna stylizacja i uproszczenia, idące nieco w stronę karykatury, stosowane w przedstawieniach figuralnych, często nadawały malowanym scenom odcień wesołości i humoru, a równocześnie pewien rys naiwności bliski sztuce nieprofesjonalnej (*Procesja do fary w Poznaniu*, ok. 1930)[110]. Artystka malowała chętnie portrety (m.in. *Portret Olgi Boznańskiej*, 1925)[111], pejzaże, martwe natury i kwiaty. W jej obrazach dużą rolę odgrywał kolor. Kładziony śmiałymi szerokimi pociągnięciami pędzla, stanowił najmocniejszą stronę jej sztuki. Wanda Chełmońska posługiwała się różnymi technikami malarskimi Stosowała zazwyczaj czyste barwy zestawiane z dużym smakiem i wyczuciem. Bogaty dorobek artystki z okresu międzywojennego uległ rozproszeniu. Zachowane obrazy pochodzą z okresu po 1945 roku[112].

W przypadku Alicji Halickiej (1894–1975) kolor uzyskał znaczenie dopiero w jej późnej twórczości[113]. Artystka pochodziła z rodziny żydowskiej. Dzieciństwo spędziła w Krakowie. Po śmierci matki (1901) wychowaniem Alicji i jej siostry Marii (później Fredro-Bonieckiej) zajął się ojciec, znany krakowski lekarz. Pod jego opieką artystka odbyła swoje pierwsze podróże zagraniczne po Austrii, Szwecji, Danii, Szwajcarii, Niemczech i Włoszech. Podczas tych wojaży po raz pierwszy zetknęła się ze sztuką europejską.

Naukę rysunku i malarstwa rozpoczęła w prywatnej Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej w Krakowie. Jej nauczycielami byli Leon Wyczółkowski, Józef Pankiewicz i Wojciech Weiss. W 1912 roku wyjechała na studia w Académie Ranson w Paryżu, gdzie uczęszczała do pracowni Maurice'a Denisa i Paula Sérusiera. Duże znaczenie miały dla jej sztuki samodzielne studia malarstwa w Luwrze. W 1913 roku Halicka wyszła za mąż za Ludwika Markusa (Louis Marcoussis), artystę pochodzącego z zamożnej warszawskiej rodziny żydowskiej i osiadła na stałe w Paryżu.

[109] Kleczyński J.: *Wystawa obrazów Wandy Chełmońskiej*. „Kurier Warszawski" 1913, nr 285, s. 16; Samotyhowa N.: *Sztuki plastyczne. Wanda Chełmońska. Salon Cz. Garlińskiego w październiku*. „Kobieta Współczesna" 1931, nr 35, s. 10, 11; Grabowska A.: *Malarstwo Wandy Chełmońskiej*. Warszawa 1990.

[110] Wanda Chełmońska, *Procesja do fary w Poznaniu*, ok. 1930, pastel, papier, wł. Muzeum Okręgowego w Lesznie Wielkopolskim.

[111] Wanda Chełmońska, *Portret Olgi Boznańskiej*, 1925, pastel, papier, wł. MNW.

[112] Wiele obrazów artystki w rękach córki Krystyny Boczkowskiej w Warszawie.

[113] *Wystawa malarstwa Alicji Halickiej*. Warszawa 1956 [katalog wystawy w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w Warszawie]; Halicka A.: *Wczoraj*. Kraków 1971.

Zainteresowania Alicji Halickiej wykraczały poza malarstwo. Artystka zajmowała się sztuką użytkową (projektowała tapety i tkaniny dla francuskich fabryk), podjęła współpracę z projektantami mody, m.in. z Patou i Schiaparellim. Zachęcona przez Helenę Rubinstein przyjechała w 1935 roku do Nowego Jorku i próbowała swoich sił w dziedzinie reklamy kosmetyków. Polecona przez nowojorskich przyjaciół – Helenę Rubinstein i malarza Paula Tchelitchewa – została zaangażowana do zaprojektowania kostiumów i scenografii dla Metropolitan Opera do Baletów Rosyjskich (*Park* według André Gide'a), a potem dla Baletu Amerykańskiego (*Pocałunek wróżki* do muzyki Piotra Czajkowskiego i Igora Strawińskiego). Współpracowała także z licznymi pismami zajmującymi się modą i sztuką użytkową („Harper's Bazar", „Vogue"), zamieszczając w nich swoje rysunki i grafiki. Interesowała ją również ilustracja książkowa. Ilustrowała m.in. francuską wersję *Dzieci getta* Israela Zangwilla i Valerego Larbauda *Enfantines*. Na temat rozwoju, znaczenia i przyszłości sztuki współczesnej wypowiadała się w artykułach i tekstach teoretycznych zamieszczanych w pismach francuskich i niemieckich, m.in. „Le Figaro", „Arts", L'Actualité Atistique i „Die Kunst". Wiele bardzo interesujących, choć mało znanych przemyśleń i uwag na ten temat, zawierały napisane przez artystkę wspomnienia[114].

W 1939 roku, po wkroczeniu wojsk niemieckich do Paryża, wyjechała do Vichy. Wielokrotnie zmieniała miejsca pobytu, ukrywając się przed gestapo. W 1941 roku w Cusset zmarł jej mąż Ludwik Marcoussis. Doczekała końca wojny, zmieniając często miejsca pobytu (m.in. Marsylia, Chamonix). Dzięki temu uniknęła śmierci lub obozu koncentracyjnego. Po wojnie w 1944 roku powróciła do Paryża. Tam już została. Do Polski przyjechała na krótko w 1949 roku, a potem w 1956 roku, kiedy Eugeniusz Eibisch zorganizował artystce indywidualną wystawę w Warszawie. Do końca życia wiele podróżowała. Była typem „niespokojnego ducha", wciąż zmieniała zainteresowania i miejsca pobytu. W latach 20. i 30. zwiedziła niemal całą Europę, Anglię i Stany Zjednoczone. Po II wojnie światowej była nadal niezwykle aktywna. Stale przemieszczając się, przebywała w Indiach, Afryce, Turcji i Związku Radzieckim. Podczas podróży dużo malowała i rysowała.

Artystka tworzyła portrety, pejzaże, martwe natury i sceny rodzajowe. Nie tylko malowała, była także utalentowaną rysowniczką i graficzką (wykonywała głównie litografie i akwaforty). Początkowo malowała obrazy nawiązujące do kubizmu, podobnie jak jej mąż Ludwik Markus. Podjęła wówczas, wraz z mężem, współpracę z krakowskimi formistami, przesyłając im z Paryża fotografie swoich obrazów i informacje o najważniejszych tendencjach kształtujących paryską sztukę. Większość „kubizujących" prac z tego czasu nie zachowała się do dziś. Artystka uznała je za zbyt uzależnione od kubizmu analitycznego i zniszczyła, zachowując jedynie nieliczne. Nie znaczy to, że raz na zawsze radykalnie zerwała z kubizmem. O jej uzależnieniu od tego kierunku świadczą tzw. „wytłaczane romanse" tworzone w połowie lat 20., w których można dostrzec związki ze skulptomalarstwem kubistów i, w pewnym stopniu, ze sztuką przedmiotu dadaistów. Były to niewielkich rozmiarów prace, stanowiące połączenie malarstwa, kolażu i płaskorzeźby.

Równolegle do tendencji, w których można się dopatrzyć ideowych i formalnych uzależnień od kubizmu i dadaizmu, w sztuce Alicji Halickiej stabilizowała się tendencja charakteryzująca się uproszczoną, prymitywizującą bryłą i rozszerzoną, w stosunku do poprzedniego „kubizującego" okresu, kolorystyką. Początki kształtującej się nowej stylistyki widoczne były w namalowanym w Krakowie w 1921 roku cyklu gwaszy z życia żydowskiego Kazimierza.

Artystka odchodziła od ciemnych, oszczędnych tonacji do żywych, bogatych kompozycji złożonych z nasyconych, dźwięcznych barw. Z czasem nabierały one coraz większej lekkości i dekoracyjności, by w latach 30. osiągnąć świetlisty odcień konchy perłowej (m.in. (*Pomnik Jana III Sobieskiego w Łazienkach*, 1931)[115]. W tym czasie w malarstwie artystki pojawiły się inspiracje figuracją Raula Dufy'ego (seria akwarel *Place de la Concorde* i *Syreny Paryża*). Wprowadzała do swoich pejzaży elementy fantastyczne w postaci rozrzuconych przypadkowo w przestrzeni kolumn, arkad i portyków kolumnowych. Surrealna atmosfera tych obrazów odwoływała się do kultury antycznej i nieuchronnego przepływu czasu. Zgeometryzowane, zestawione w płytkiej przestrzeni, fragmenty architektury i przedmioty oświetlało delikatne, sztuczne światło, które neutralizowało ich materialność, choć nie naruszało autonomiczności i klarowności samej kompozycji. W okresie powojennym powstawały kolejne serie paryskich pejzaży. Krajobrazowych i rodzajowych motywów dostarczały artystce także liczne podróże, m.in. do Polski.

Sztuka Alicji Halickiej wykazywała otwartość zarówno na poszukiwania formalne z obszaru ukształtowanego w orbicie kubistów i dadaistów, jak i fascynacje kolorem cechujące postimpresjonistów. Duży wpływ jej na rozwój artystyczny Halickiej wywarły kontakty z Guillaumem Apollinairem i George'em Brakiem oraz artystami z Ecolé de Paris, m.in. Mojżeszem Kislingiem, Eugeniuszem Zakiem i Julesem Pascinem. Niemałe znaczenie dla ukształtowania się jej dojrzałej twórczości miały przyjacielskie stosunki z francuskimi surrealistami: Maxem Jacobem, Joanem Miró, Hansem Arpem, Maxem Ernstem, Tristanem Tzarą, Paulem Éluardem, André Bretonem i Pierre'm Rewerdym. Dbałość o elegancję kompozycji kolorystycznej zawdzięczała postimpresjonistom.

Podróże po całym świecie i kontakt z różnorodnymi estetykami i tendencjami formalnymi wykształciły w artystce tolerancję i otwartość formalną. Postawie takiej sprzyjały także czasy, na które przypadła jej artystyczna dojrzałość – okres międzywojenny, wypełniony wciąż zmieniającymi się trendami i modami w sztuce. Artystka, choć osiedliła się we Francji, zachowała bliskie kontakty z polskim środowiskiem artystycznym, szczególnie w okresie międzywojennym. Uważała się za polską artystkę. Brała aktywny udział w działalności Koła Artystów Polskich w Paryżu. Po wojnie była przewodniczącą francuskiego Stowarzyszenia Obrony Granic na Odrze i Nysie. Często odwiedzała Polskę.

[114] Halicka A.: *Wczoraj…*

[115] Alicja Halicka, *Pomnik Jana III Sobieskiego w Łazienkach*, 1931, olej, płótno, wł. MNW.

Cecylia Marylska (1897–?), pseudonim artystyczny Cécile Chem[116], latach 1919–1921 uczyła się w szkole Malarstwa i Rysunku Konrada Krzyżanowskiego. Naukę pogłębiała w paryskich szkołach prywatnych – pod kierunkiem M. Denise'a w Académie Ranson w latach 1922–1927 i Académie de la Palette, po 1927 roku. Duże znaczenie miała dla niej podróż do Włoch i kontakt z muzealnymi zbiorami sztuki nowożytnej.

Sztuka Marylskiej pozostawała w kręgu tradycyjnych wątków tematycznych. Artystka malowała głównie portrety i martwe natury, rzadziej obrazy o tematyce religijnej. W jej malarstwie zaznaczyły się różne metody. Zwykle kładła farbę grubymi warstwami, tworzącymi powierzchnię silnie nasyconą światłem. Kolorystyka płócien zachowywała autonomiczność w stosunku do barw lokalnych. Była żywa, ale także często pozbawiona kontrastów i utrzymana w ramach jednej gamy barwnej. Formy zachowywały autonomię, oddzielone od tła konturem. Używała czystych, jasnych kolorów. W jej obrazach niekiedy razić może zbytnia pospieszność i łatwość rozstrzygania problemów malarskich i kompozycyjnych, co w sposób nieunikniony musiało prowadzić do powierzchowności.

Sztukę o silnych tendencjach realistycznych tworzyła Olga Neyman (1899–1939/1944)[117]. W opracowaniach i recenzjach prasowych artystka figuruje często pod błędnym nazwiskiem: Nauman, Neuman, Nejman. W latach 1923–1925 studiowała w warszawskiej SSP w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Należała do wyróżniających się studentów. Na zakończenie roku 1924/1925 została nagrodzona za kompozycję brył i płaszczyzn. Naukę kontynuowała najprawdopodobniej w Paryżu, gdzie w 1928 roku wstąpiła do Koła Artystów Polskich. Artystka była utalentowaną, wnikliwą portrecistką. W. Bunikiewicz wysoko oceniał jej cykl rysunkowych portretów matematyków (rosyjskich, szwajcarskich, angielskich i polskich)[118]. Były to osoby, które artystka poznała dzięki mężowi, matematykowi Jerzemu Spława-Neymanowi. Portretowała także własnych przyjaciół i znajomych, głównie kobiety i dzieci. W czasie podróży po Francji, Anglii i Polsce Neymanowa namalowała wiele pejzaży (m.in. skały nadbrzeżne w Bretanii, widoki miejskie z Tyńca, Warszawy, Londynu i Paryża)[119]. Prace artystki nie zachowały się, dlatego też analizujący jej twórczość muszą być zdani na reprodukcje zamieszczane w katalogach wystaw i prasie. W omówieniach twórczości artystki recenzenci podkreślali zwykle wysokie walory techniczne jej malarstwa i rysunku, a także wskazywali na wpływ Tadeusza Pruszkowskiego – kultywującego rzetelny warsztat, „majsterstwo"– na ukształtowanie się dojrzałej twórczości Olgi Neyman. Przede wszystkim jednak na sztukę artystki oddziaływało malarstwo Cézanne'a, fowistów i w mniejszym stopniu Bonnarde'a. Pod tym względem jej upodobania nie odbiegały od ogólnych tendencji, zarysowujących się w sztuce kolonii polskich malarzy, skupionych w Cercle des Artistes Polonais à Paris, podążających za modnymi w latach 30. tendencjami w sztuce francuskiej.

Sztukę łączącą cechy formalne charakterystyczne dla warsztatu postimpresjonistów i realistów tworzyła Zofia Piramowicz (1880–1958)[120]. Naukę malarstwa rozpoczęła u Miłosza Kotarbińskiego. Przez rok (1904/1905) studiowała malarstwo w warszawskiej SSP pod kierunkiem Karola Tichego. Decydujący wpływ na losy Zofii Piramowicz miało poznanie Kazimierz Przerwy-Tetmajera i burzliwa przyjaźń obojga artystów, zakończona rozstaniem w 1914 roku. Aż do 1939 roku oboje utrzymywali jednak kontakty listowne. Kolejne zawody uczuciowe, doznawane przez Piramowiczównę w tym związku, miały w rezultacie znaczenie mobilizujące dla jej rozwoju artystycznego. Chcąc znaleźć się jak najdalej od obiektu swoich uczuć, wyjechała do Drezna, by tam w latach 1910–1912 uczyć się w Szkole Sztuki Dekoracyjnej, a w 1913 roku przeniosła się jeszcze dalej – do Paryża, by osiąść tam na stałe. Była osobą niezależną i niezwykle samodzielną.

Po zakończeniu I wojny światowej często podejmowała podróże artystyczne. Początkowo wyjeżdżała na południe Francji, potem do Hiszpanii, Włoch, Tunisu i Algierii. Ulubionym celem jej podróży było Maroko. Przywiozła stamtąd zbiór strojów i biżuterii, stanowiący dziś własność Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Podczas swych licznych podróży intensywnie tworzyła. Były to przede wszystkim portrety i studia rodzajowe, wykonywane najczęściej akwarelą i gwaszem, rzadziej temperą. Bardzo rzadko używała farb olejnych. Ukazywała w nich przedstawicieli orientalnych grup etnicznych w tradycyjnych strojach (Arabów, Berberów i Murzynów) i sceny rodzajowe z codziennego życia wschodnich społeczności (*Tłum na suku w Marrakeszu*, *Arabska kawa*, *Targ marokańsk*).

Z podróży artystycznych przywoziła także dziesiątki pejzaży z widokami egzotycznych budowli i fragmentów orientalnych miast. Przedstawienia te charakteryzowały się niekiedy realizmem posuniętym do granic dokumentarnej dokładności, jak charakteryzuje je etnograf E. Waligóra[121]. Artystka była także uzdolnioną karykaturzystką. Zajmowała się

[116] *Słownik Artystów Plastyków Okręgu*…, s. 356; I*nternational Directory of Arts*. Berlin 1967; Archiwum Zarządu Gł. ZPAP w Warszawie, karta ewidencyjna C. Marylskiej-Łuszczewskiej. Prace w posiadaniu córek: Renaty Marylskiej w Warszawie i Elżbiety Stanhope w Londynie.

[117] Bunikiewicz W.: *Olga Neymanowa*. Warszawa 1929; Samotyhowa N.: [na temat malarstwa i rysunków Olgi Neyman]. „Kobieta współczesna" 1929, nr 30, s. 16; nr 40, s. 15; Husarski W.: *O. Neymanowa*. „Wiadomości Literackie" 1929, nr 1, s. 4; *Słownik artystów polskich* (dalej cyt. *SAP*). T. 6. Red. K. Mikocka-Rachubowa. Warszawa 1998, s. 48.

[118] Bunikiewicz W.: *Olga*…, s. 42.

[119] Kleczyński J.: *Nowy salon Czesława Garlińskiego. Olga Neymanowa*. „Kurier Warszawski" 1929, nr 267, s. 19, 20; *Wystawa prac Olgi Neymanowej. Salon Sztuki Czesława Garlińskiego*. Warszawa 1927 [katalog].

[120] Klingsland ZS.: *Zofia Piramowiczówna*. „Wiadomości Literackie" 1930, nr 26, s. 1; Jaworska W.: [Wspomnienie pośmiertne]. „Przegląd Artystyczny" 1958, nr 2, s. 56; Malinowska Z.: *Zofia Piramowiczówna*. W: *Miałem kiedyś przyjaciół… Wspomnienie o Kazimierzu Tetmajerze*. Oprac. K. Jabłońska, Kraków 1972, s. 331–345.

[121] Waligóra E.: *Folklor Maroka w malarstwie Zofii Piramowicz*. Kraków 1972.

również ilustracją książkową, projektowała lalki artystyczne dla wytwórni Stefanii Łazarskiej i malowała dekoracje batikowe na szalach, chustkach i sukniach, łącząc tradycje batiku francuskiego i polskiego.

Zofia Piramowicz była twórczynią niezwykle płodną. Jej spuścizna liczy ponad 400 prac, z których większość znajduje się w rękach rodziny w Warszawie[122]. Była także osobą niezwykle towarzyską, pełną wigoru, energiczną i przedsiębiorczą. Pracowita i aż do śmierci czynna zawodowo brała udział w dziesiątkach wystaw, organizowanych głównie we Francji i Polsce.

Do nurtu koloryzmu zaliczyć należy twórczość trzech artystek żydowskiego pochodzenia: Elżbiety Hirszberg, Gizeli Hufnagel (-Kilimaszewska, - Arctowa) i Mary Litauer (Schneiderowa), uczennic Tadeusza Pruszkowskiego w warszawskiej SSP, które w 1929 roku założyły grupę Kolor[123]. Nazwa stowarzyszenia jasno określała obszar zainteresowań formalnych jego założycielek. Artystki stawiały sobie za główny cel skupienie się na wartościach barwnych. Ich deklaracje formalne podążały za coraz silniejszym, począwszy od drugiej połowy lat 20. zainteresowaniem postimpresjonizm i fowizmem w sztuce polskiej. Po programach kładących nacisk na formę i kształtowanie nowego języka w oparciu o nią, na początku lat 30. wielkiego znaczenia nabrała barwa. Działo się to pod wpływem nowych tendencji rodzących się w Paryżu, gdzie do głosu doszło pokolenie artystów łączące zainteresowanie postimpresjonizm z fowizmem i ekspresjonizmem, zrzeszone w École de Paris i kształtujące zręby kolorystycznej maniery. Każdy z tych kierunków traktował barwę jako podstawowy budulec obrazu zarówno w aspekcie formalnym, jak też ideowym, psychicznym, emocjonalnym i symbolicznym. Z koloru starano się wydobyć wszystkie znaczenia w nim zawarte, a także odnaleźć nie wykorzystane jeszcze możliwości. Artystki z grupy Kolor także pragnęły skupić się przede wszystkim na barwie. Podobnie jak artyści osiadli w Paryżu i kapiści, tworzyły malarstwo figuratywne, nieodchodzące zbyt daleko od natury, skoncentrowane na przedstawianiu świata zewnętrznego, szczególnie pejzażu. Ich obrazy zyskały przychylne oceny krytyki i prezentowane były w najbardziej liczących się salonach wystawienniczych w Polsce: w Salonie Garlińskiego w Warszawie, w Instytucie Propagandy Sztuki w Łodzi i Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Elżbieta Hirszberg (1899–1939/1945) studiowała od 1916 roku w warszawskiej SSP[124]. Oprócz pejzaży malowała także portrety i martwe natury (*Dziewczyna z akwarium*, 1928)[125]. Nie przeżyła wojny, podobnie jak dziesiątki innych żydowskich twórców. Gizela Hufnagel (-Klimaszewska, -Arctowa; 1903–1997) studiowała w latach 1924–1930 w warszawskiej SSP pod kierunkiem Stanisława Noakowskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego i Tadeusza Pruszkowskiego[126]. Interesował ją głównie pejzaż. Malowała równie chętnie widoki miejskie jak krajobrazy ukazujące wieś. Jej przedstawienia recenzenci porównywali do malarstwa Jeana-Baptiste Corota. Stosowała subtelne, srebrzyste tonacje barwne o harmonijnych brzmieniach (*Pasieka,* 1931)[127]. Na początku lat 30. w malarstwie artystki nastąpiły daleko idące zmiany. Porzuciła łagodne, liryczne zestawienia barwne. Kolor stał się intensywny, nasycony, materialność przedmiotów wzmocniona, a układy przestrzenne określone zdecydowanymi kontrastami światłocieniowymi. Artystka zmarła w Warszawie w 1997 roku. Trzecia członkini grupy Kolor, Mary Litauer-Schneiderowa, urodziła się w Wilnie w 1900 roku[128]. Nie przeżyła wojny – została zamordowana w 1942 roku przez hitlerowców. Początkowo studiowała w warszawskiej SSP, a następnie w latach 1920–1923 w krakowskiej ASP, pod kierunkiem Wojciecha Weissa. Studia u Weissa uzupełniała w warszawskiej ASP w pracowni Pruszkowskiego i tam w 1937 roku uzyskała dyplom. Ulubionym jej motywem był pejzaż. Malowała krajobrazy często wzbogacone sztafażem w postaci sielankowej, albo folklorystycznie potraktowanej sceny rodzajowej (*Sielanka*, 1929; *Procesja na Starym Mieście* [w Warszawie], 1936)[129], a także martwe natury. Ewolucję formalną przeszła w kierunku odwrotnym niż Gizela Hufnagel. Jej obrazy początkowo malowane nasyconymi, skontrastowanymi barwami, z wykorzystaniem efektów bogatej faktury uspokoiło się i wyciszyło po 1931 roku. Kolor uległ ochłodzeniu, znacznemu ograniczeniu i zawężeniu, poszarzał. Formy początkowo silnie wydzielone z tła konturem straciły na ostrości. Jej sztuka nie zdążyła się rozwinąć.

Pod silnym wpływem modnego w latach 30. koloryzmu pozostawało liczne grono innych artystów i artystek żydowskich. Twórcy ci działali skupieni w organizacjach o zasięgu ogólnopolskim, m.in. w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych (1923–1939) i grupie Jung Idysz (1919–1921), w różnych mniejszych grupach o lokalnym znaczeniu, a także samodzielnie, poza obrębem istniejących stowarzyszeń. Równocześnie należeli do zawodowych stowarzyszeń skupiających artystów polskich i brali udział w prezentacjach polskiej sztuki w kraju i za granicą. O problemach tożsamościowych spolonizowanej elity żydowskiej Warszawy pisała Renata Piątkowska[130].

Do wyróżniających się w tym gronie artystek należały: Stanisława Centnerszwerowa i Julia Acker. Największe zna-

[122] Część spuścizny Zofii Piramowicz znajduje się w zbiorach prywatnych we Francji, Anglii i USA. W Towarzystwie Historyczno-Literackim i Bibliotece Polskiej w Paryżu przechowywany jest zespół ponad 80 prac artystki: pejzaże, portrety, studia postaci, widoki miast, karykatury i kwiaty. *SAP*: Piramowicz Zofia. Aut. hasła J. Polanowska. T 7. Red. U. Makowska (T. 7.), M. Biernacka (Uzupełnienia).Warszawa 2003, s. 237.

[123] Weinzieher M.: *„Kolor". Wystawa grupy malarskiej w Zw. Zaw. Polskich Art. Plastyków*. „Nasz Przegląd" 1929, nr 20, z 20 stycznia, s. 9.

[124] Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba*…, s. 257.

[125] Elżbieta Hirszberg, *Dziewczyna z akwarium*, 1928, olej, płótno, wł. MNW.

[126] Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba*…, s. 257, 258.

[127] Gizela Hufnagel, *Pasieka*, 1931, olej, płótno, wł. Żydowskiego Instytutu Historycznego (dalej cyt. ŻIH) w Warszawie

[128] Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba*…, s. 258.

[129] Mary Litauer, *Sielanka*, 1928, olej; reprod. w: „Ewa" 1929, nr 4, s. 4.

[130] Piątkowska R.: *Roman Kramsztyk*. Warszawa 2004 [Rozdz. I. Między „Ziemiańską" a Montparnasse'em].

czenie zdobyła Stanisława Centnerszwerowa (1889–1942)[131]. Artystka (z domu Reicher) pochodziła z postępowej żydowskiej rodziny inteligenckiej. Pobierała lekcje malarstwa najpierw u znanego żydowskiego malarza Adolfa Hersteina w Warszawie, a potem w Paryżu, m.in. u Emila Renarda. Debiutowała na paryskich Salonach Niezależnych w latach 1911 i 1912. W roku 1912 uczestniczyła w głośnej wystawie Grupy Artystów Polskich przebywających w Paryżu, która miała miejsce w Galerii José Dalmau w Barcelonie. Wystawiała wówczas swoje obrazy wraz Olgą Boznańską, Leopoldem Gottliebem, Romanem Kramsztykiem, Melą Muter i Tadeuszem Makowskim.

Pobyt w Paryżu wywarł znaczący wpływ na sztukę artystki. Znalazła się pod wrażeniem malarstwa Gauguina i van Gogha. Silnie oddziałała na nią sztuka młodych malarzy żydowskich skupionych w École de Paris. Wiedzę na temat sztuki uzupełniała podczas artystycznych podróży po Francji, Włoszech i Jugosławii. Po powrocie do Polski, około 1913 roku, zaangażowała się w działalność na rzecz popularyzowania sztuki żydowskiej i rozbudzenia zainteresowania nią wśród rodaków. W 1921 roku należała do współzałożycieli Komitetu do Spraw Sztuki Żydowskiej, który w dwa lata później uległ przekształceniu w Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych (ŻTKSP). Uczestniczyła w wielu organizowanych przez ŻTKSP wystawach. Była również związana z kręgiem artystów z Jung Idysz, członkinią Żydowskiego Artystycznego Zrzeszenia Muza, Grupy Pięciu (1933), a następnie Grupy Siedmiu (1937). Angażowała się także w ogólnopolski ruch wystawienniczy inspirowany przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Uczestniczyła w działalności kobiecych związków artystycznych i brała udział w wystawach sztuki artystek polskich o zasięgu krajowym i międzynarodowym (m.in. w I Wystawie Artystek Polskich w Bydgoszczy w 1930 roku i II Międzynarodowej Wystawie Plastyczek w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w 1934 roku).

Centnerszwerowa, jak większość kolorystek, preferowała tradycyjną tematykę. Malowała martwe natury, pejzaże, akty i portrety. Najbardziej cenioną część dorobku artystki stanowiły pejzaże. Pod względem formalnym jej sztuka stanowiła zjawisko dość eklektyczne. We wczesnych pracach artystki widoczny był wpływ formizmu (*Portret p. O.*) i orfizmu Roberta Delaunay'a (*Krajobraz*). Począwszy od drugiej połowy lat 20. jej zainteresowania skupiły się na postimpresjonizmie. Malowała jasnymi, czasem rozbielonymi barwami. Czasem stosowała technikę kładzenia farby drobnymi plamkami jak impresjoniści, a czasem jak fowiści zamykała kolor w syntetycznej płaskiej formie, dookreślając ją konturem. Podczas licznych podróży do Włoch malowała pejzaże z widokami miast, morza i niewielkich malowniczych miejscowości, w których zatrzymywała się po drodze. Znane są także krajobrazy artystki malowane w Kazimierzu Dolnym, w Krakowie i widoki z Huculszczyzny.

Artystka stroniła od anegdoty, tworzyła przedstawienia o ograniczonej fabule. Choć zależało jej na rozwoju sztuki żydowskiej i popularyzacji jej w kręgach żydowskiej i polskiej inteligencji, chciała uchronić swoje malarstwo od syjonistycznej klaustrofobii. W wywiadzie udzielonym pismu „Opinia" odżegnywała się od tworzenia sztuki zamkniętej w kręgu wyłącznie tradycji i kultury żydowskiej. Bliska jej była twórczość poszukująca nowych rozwiązań formalnych, powstająca przede wszystkim w kręgu europejskiego modernizmu. Ceniła m.in. Marca Chagalla, Zygmunta Menkesa, Leopolda Gotlieba, Eugeniusza Zaka i Amadeo Modiglianiego[132].

W czasie okupacji została zamknięta przez hitlerowców w getcie białostockim. Zatrudniona w pracowni malarskiej Oskara Steffensa, wykonywała kopie dzieł malarstwa europejskiego. Została zabita przez Niemców podczas likwidacji getta.

Do grupy żydowskich twórców należących do nurtu kolorystycznego należała także Julia Acker (1898–1942)[133]. Ojciec artystki kierował magazynem kostiumów i rekwizytów przy lwowskim Teatrze Miejskim. Po jego śmierci matka otworzyła sklep ze starzyzną. Artystka nie posiadała akademickiego wykształcenia. Malarstwa uczyła się w Wolnej Akademii Sztuk Pięknych Leonarda Podhoreckiego we Lwowie i na prywatnych kursach. Mimo ciągłych kłopotów materialnych i braku pracowni, wiele pracowała, korzystając z gościny przyjaciół. Brała udział w wystawach organizowanych przez instytucje i związki polskie, żydowskie i ukraińskie. Po wkroczeniu Niemców do Lwowa została zmuszona do przeniesienia się do getta. Nie wytrzymała panujących tam poniżających warunków i atmosfery zagrożenia. W 1942 roku popełniła samobójstwo.

Julia Acker była utalentowaną cenioną portrecistką. Wykonała wiele portretów przedstawicieli żydowskiej inteligencji międzywojennego Lwowa (m.in. *Portret rabina Guttmana*, lata 30.). Lubiła portretować dzieci. Z dużym temperamentem i zmysłem humoru malowała sceny rodzajowe, często o satyrycznym lub groteskowym zabarwieniu, także z życia żydowskiej diaspory (*Na jarmarku*, *Żydowskie zapusty*, *Talmudyści* – wszystkie w latach 30.). Chętnie malowała także martwe natury i bukiety przedstawiające więdnące kwiaty z pochylonymi łodygami i opadającymi płatkami. W jej sztuce z początku lat 30. recenzenci dostrzegali tendencje realistyczne ze skłonnością do celowej prymitywizacji w duchu sztuki wszesnorenesansowej, bliskie stylowi szkoły warszawskiej, a także wpływ neoklasycyzmu (*Skupiona*, lata 30.) i ekspresjonizmu (*Talmudyści*, lata 30.)[134]. W wielu pra-

[131] Weber H.: *Wystawa w Pałacu Sztuki* [dotyczy wystawy zbiorowej Stanisławy Centnerszwerowej]. „Nowy Dziennik" 1931, nr 32 z 1 lutego, s. 9; Malinowski J.: *Grupa Jung Idysz i żydowskie środowisko nowej sztuki w Polsce 1918–1923*.Warszawa 1987; idem: *Malarstwo i rzeźba*…, s. 230–233.

[132] *Stanisława Centnerszwerowa o swej sztuce*. „Opinia" 1929, nr 1, z 7 stycznia, s. 9.

[133] Lauterbach A.: *Żydzi a sztuki plastyczne*. W: *Almanach żydowski wydany przez Hermana Stachla zawierający szereg artykułów wybitnych literatów, polityków i publicystów oraz życiorysy czołowych postaci Małopolski Wschodniej*. Lwów [1937], s. 59, 66; [Olszewicz B.]: *Lista strat kultury polskiej (1.IX.1939 –1.III.1946)*. Warszawa 1947, s. 1; Sandel J.: *Żydowscy artyści plastycy ofiary hitlerowskiej okupacji w Polsce*. T. 1. Warszawa 1957, s. 33–36 (w j. jidysz); Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba*…, s. 342, 343, 344, 347.

[134] Kilian-Stanisławska J.: *Wystawa przedwiosenna w TPSP* [m.in. malarstwo Julii Acker]. „Gazeta Poranna" 1934, nr z 28 lutego, s. 6; za: J Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba*…, s. 343.

cach artystki widoczny jest silny wpływ koloryzmu (m.in. *Kwiaty*, przed 1939)[135]. Julia Acker posługiwała się drobnymi, plamkami barwnymi, które w niektórych partiach płótna zlewają się, tworząc jednorodną materię malarską przypominającą obrazy kapistów. W portretach stosowała kolor kładziony gładko, podporządkowany realistycznemu opisowi postaci. Natomiast w obrazach przedstawiających sceny rodzajowe koloryzm nabierał często ekspresyjnego rysu (*Korowód postaci*, przed 1939)[136].

Jako malarstwo „impresjonistyczne" określana była twórczość Sary Majerowicz-Gliksmanowej (1910–1942/1943) działającej w Łodzi[137] i lwowskiej artystki Antoniny Richter (1913–?). O twórczości pierwszej krytyk Lauterbach pisał, że charakteryzuje ją żywy, zróżnicowany koloryt, a przedstawienia są impresjonistyczne i pełne powietrza[138]. Portrecistka Antonina Richter także zaliczana była przez tego krytyka do artystów preferujących kolor jako podstawowy budulec obrazu. Richter malowała obrazy utrzymane w szlachetnej szaroperłowej tonacji, wykazywała tendencje do nieznacznej deformacji przedstawień (*Chłopiec z mandoliną*, *Hiszpanka*, lata 30.). „ Młoda ta artystka dobija się wciąż bliżej do czołowej grupy lwowskich malarzy. W stosunku do poprzedniej jej zbiorowej wystawy obserwujemy (…) zdecydowanie kolorystyczne podejście do obrazu; wypowiada się częściej i szlachetniej w pogodnej gamie; zanikają brunatne kontury obrysów czarną linią, a całość upłynnia się i nasyca barwą pełną głębi i szlachetnego brzmienia" – pisał Artur Lauterbach[139].

Dla dziesiątków artystek i artystów koloryzm był formalistyką przyjętą albo pod wpływem mody i stosowaną epizodycznie, albo też traktowaną jako cenne, doraźne doświadczenie formalne na drodze dochodzenia do własnego stylu. Tak było w przypadku Ireny Weissowej (Aneri; 1888–1981)[140]. Artystka należała do osób niezależnych i samodzielnych. Pochodziła z żydowskiej rodziny Silberbergów z Łodzi. Studia rozpoczęła w warszawskiej SSP w 1905 roku. Równocześnie zaczęła studiować malarstwo u Konrada Krzyżanowskiego i rzeźbę u Dunikowskiego. W 1906 roku wyjechała do Monachium, by kontynuować naukę malarstwa u Szymona Hollosy'ego. Potem przyjechała do Krakowa. Próbowała, bez skutku, dostać się na krakowską ASP. W tym czasie nie przyjmowano na studia kobiet i artystka musiała z konieczności ograniczyć się do prywatnych lekcji. Jej nauczycielem malarstwa, a wkrótce także mężem, został Wojciech Weiss. Wyszła za niego w 1908 roku. W latach I wojny światowej, którą Weissowie spędzili w Wiedniu, pogłębiała wykształcenie w Kunstgewerbeschule.

Irena Weissowa malowała przede wszystkim pejzaże. Stanowią one znaczną część jej dorobku artystycznego. Oprócz nich malowała także portrety, martwe natury i kwiaty. Wiele obrazów (głównie pejzaży) przywoziła z wakacji, które spędzała u siostry, Marii Sperling, artystki malarki i witrażystki osiadłej we Francji (na Lazurowym Wybrzeżu). Od 1935 roku wyjeżdżała także do Jastrzębiej Góry nad Bałtykiem. Po wojnie spędzała wakacje zwykle w Kalwarii Zebrzydowskiej.

W twórczości artystki wyróżnić można kilka etapów. Po wczesnych próbach malarskich w duchu monachijskiego akademizmu, zapewne pod wpływem męża, rozjaśniła kolor i wprowadziła do swoich pejzaży mocne, kontrastowe światło słoneczne. Można przypuszczać, że równie znaczący wpływ na zmianę stylistyki artystki miały jej podróże na Lazurowe Wybrzeże i kontakt ze śródziemnomorskim krajobrazem, a przede wszystkim światłem – intensywnym i sprawiającym, że powietrze wydaje się przezroczyste, a kolory nabierają intensywności (m.in. *Wenecja – Dogana*, 1913). W pejzażach z południa Francji i z Wenecji stosowała czyste, mocne kolory. Przedmioty traktowała syntetycznie, szkicowo, co sprawia, że obrazy robią wrażenie niewykończonych. Bardziej realistyczne i dbałe o szczegół były pejzaże morskie z Jastrzębiej Góry i z Kalwaii Zebrzydowskiej (m.in. *Pejzaż z Kalwarii*, ok. 1926; *Po deszczu,* ok. 1926)[141]. W drugiej połowie lat 20. i w latach 30. wartości barwne stały się podstawowym problemem malarskich rozstrzygnięć w jej obrazach. Równocześnie jednak pozostała wyczulona na bryłowatość i realizm przedstawień. Ten rodzaj kolorystycznego realizmu, czasem zbliżającego się do klasycyzmu szkoły wileńskiej, innym razem postimpresjonizmu o proweniencji cézanne'owskiej, charakteryzuje zarówno portrety (m.in. *Hanusia z jabłkiem*, 1924; *Dziewczynka z owocami*, 1921[142]), martwe natury (*Wnętrze pokoju*, 1922)[143], studia kwiatów, jak i pejzaże.

Po 1945 roku artystka zainteresowała się projektowaniem mozaik. Zasady tej techniki poznała podczas wakacyjnych pobytów u siostry we Francji. W technice mozaiki wykonała cykl wizerunków świętych, a także abstrakcyjne kompozycje inspirowane muzyką.

Irena Weissowa starała się łączyć sztukę z obowiązkami żony i matki. Nie chciała uchodzić za osobę korzystającą z pozycji męża, znanego artysty, profesora krakowskiej ASP. Sygnowała prace anagramem swojego imienia – Aneri. Jej sztuka, podobnie jak sztuka większości artystek, tworzona w czasie wolnym od domowych obowiązków, pochłaniających czas i uwagę, była wynikiem kompromisu między życiem żony i matki a artystki, życiem prowadzonym między kuchnią, salonem, pokojem dziecinnym a pracownią. Rezultaty były różne. Obok prac o dużych wartościach artystycznych, powstał cały szereg słabszych obrazów. Z pewnością byłoby inaczej, gdyby artystka miała więcej czasu na dopracowanie stylu, skupienie się na pracy artystycznej. Pospieszność malowania stanowiła słabą stronę wielu jej obrazów.

[135] Julia Acker, *Kwiaty*, przed 1939, olej, płótno, wł. Muzeum ŻIH w Warszawie.

[136] Julia Acker, *Korowód postaci*, przed 1939, olej, płótno, wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

[137] Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba*…, s. 296.

[138] Lauterbach A.: *Łódzcy malarze we Lwowie*. „Chwila" 1934, nr 5629, z 22 listopada, s. 7.

[139] Idem: *Godzina wśród obrazów* [sprawozdanie z wystawy ZZAP we Lwowie]. „Chwila" 1938, nr 7032, z 11 października, s. 8; cyt. za: Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba*…, s. 343.

[140] *Aneri. Irena Weissowa 1888–1981. Malarstwo-mozaika.* [Oprac. Z. Weiss-Albrzykowska.] Sandomierz 1989 [katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Sandomierzu]; *Artystki Polskie*…, s. 82, 83.

[141] Aneri, *Pejzaż z Kalwarii*, ok. 1926, olej, karton, wł. MNK; *Po deszczu*, ok. 1926, olej, karton, wł. MNK.

[142] Aneri, *Dziewczynka z owocami*, 1921, olej, karton, wł. MNK.

[143] Aneri, *Wnętrze pokoju*, 1922, olej, karton, wł. MNK.

Sztukę lat 30. zdominowali koloryści. Drugim, niemal równie popularnym nurtem w sztuce tego czasu, był realizm, który rozwijał się w różnych odmianach, często wchodząc w związki z koloryzmem. W jednym i drugim nurcie spotkać można wiele artystek. Stanowią one liczną grupę twórców. Pojawiają się w grupach artystycznych, zwykle u boku swoich mężów, przyszłych mężów lub partnerów życiowych. Mimo zmian obyczajowych, które wymusiły nowe przepisy prawne, dostosowane do Konstytucji marcowej z 1921 roku, niemal nie zdarzało się, by kobieta podejmowała działalność twórczą w obrębie grupy artystycznej bez stojącego u jej boku mężczyzny (najczęściej męża, rzadziej narzeczonego, członka rodziny lub przyjaciela rodziny). Nie istniały grupy artystyczne o wyprofilowanym programie ideowo-formalnym założone przez artystki. Wyjątkiem było wspomniane ugrupowanie Kolor, stworzone przez trójkę kolorystek: Elżbietę Hirszberg, Gizelę Hufnagel i Mary Litauer.

W grupach artystycznych o preferencjach kolorystycznym kobiety stanowiły w najlepszym przypadku około 20 proc. zrzeszonych członków. Koloryści i kolorystki byli skupiskiem twórców ceniących tradycyjne, uznane wartości sztuki: solidny warsztat, klasyczną estetykę, walory barwne i tradycyjny temat. Na pierwszy plan wysuwali barwę i materię malarską. Temat i elementy, które ustanawiały figurację przedstawienia, takie jak perspektywa, rysunek, modelunek, bryła, światłocień i walor były nieważne lub mniej ważne, w zależności od ortodoksji wyznawanego programu formalnego. Obraz miał powstać jako „malarskie rozstrzygnięcie płótna", dokonujące się wobec natury. Koloryści nawiązywali do estetyki postimpresjonizmu. Cenili doznania wzrokowe, powstające podczas bezpośredniego kontaktu artysty z naturą. Ważny był kolor i faktura. Farbę kładli grubymi warstwami, tworzącymi reliefową powierzchnię, silnie nasyconą światłem. Uważali, iż kolorystyka obrazu winna być autonomiczna w stosunku do barw lokalnych i daleka od naśladownictwa rzeczywistości.

Kolor wykorzystywali w różny sposób[144]. Część kolorystów kładła nacisk na jednoznaczność barwy używając plam, zwykle jednobarwnych, o czytelnych konturach. Z tego rodzaju podejściem do barwy mamy do czynienia w wielu obrazach m.in. Meli Muter, Stanisławy Centnerszwerowej, Julii Acker, Wandy Chełmońskiej, Zofii Piramowicz, Ireny Weissowej (Aneri), Łucji Oźminowej, Janiny Süsle-Muszkietowej i Jadwigi Sperling. W tych przypadkach kolor opisuje rzeczywistość zwykle w sposób jednoznaczny. Jest zazwyczaj kładziony gładko. Wspomniany sposób budowania kompozycji barwnej przejęli od kolorystów realiści ze szkoły Tadeusza Pruszkowskiego i Ludomira Ślendzińskiego. W drugim przypadku nacisk położony był na samodzielność plamy barwnej. Istotną rolę odgrywała wówczas materialna strona plamy, jej faktura, sposób kładzenia czy rozlewania farby i inne zabiegi warsztatowe, wiążące się z decyzją malarską podczas tworzenia obrazu. Ten rodzaj kompozycji barwnej spotykamy m.in. u Meli Muter, Alicji Halickiej, Stelli Amalii Miller, Olegi Neyman, Marii Ritterówny, Gizeli Hufnagel (-Kilimaszewska, - Arctowa) i Mary Litauer-Schneiderowej, Wandy Chełmońskiej i Julii Acker. Artystki używały dużych, płaskich plam barwnych, pozostających w opozycji do reszty kompozycji, co unaoczniały drobne akcenty barwne (puenty). Plamy kontrastujące z resztą kompozycji sprawiały wrażenie, że całość jest malowana zbyt nerwowo, pospiesznie. Ten rodzaj techniki kolorystycznej pozostawał w ścisłym związku z tradycjami École de Paris i środowisk żydowskich, poddanych wpływom ekspresjonizmu niemieckiego. Metoda pracy twórczej z zastosowaniem kompozycji zbudowanej na tej zasadzie charakterystyczna jest dla takich kolorystów, jak m.in. Zygmunt Waliszewski, Artur Nacht, w niektórych okresach Józef Czapski i Jan Cybis.

Trzeci sposób określić można jako metodę samodzielności barwnej. Plama jest niewielka, często stanowi punkt czystego koloru. Jednak tym razem stosunki między poszczególnymi plamkami barwnymi nie są tak klarowne, jak w dwóch poprzednich przypadkach. Identyfikacja drobin koloru jest często niemożliwa. Powstaje efekt jednorodności materii malarskiej obrazu, podtrzymywany przez starannie tonowane kontrasty Ten typ malowania, najbardziej zbliżony do metody impresjonistów, był charakterystyczny dla Olgi Boznańskiej i ulegających jej wpływom uczennic (m.in. Anieli Pająkówny, Zofii Albinowskiej-Minkiewiczowej, Łucji Bałzukiewicz), a przede wszystkim dla klasycznych przedstawicielek kapizmu: Hanny Rudzkiej-Cybis, Doroty Berlinerblau-Seydenmanowej i Janiny Przecławskiej-Strzałeckiej. Stosowało ją także liczne grono artystek należących do innych ugrupowań i pozostających poza zorganizowanym ruchem kolorystów, m.in. Krystyna Łada-Studnicka, Stanisława Centnerszwerowa, Julia Acker, Irena Weissowa (Aneri), Maria Ritterówna i Maria Szulczewska. Sposobem tym posługiwali się m.in. Cybis, Eibisch i Waliszewski. Dla uczytelnienia stosunków przestrzennych artyści musieli stosować w tym przypadku często także linię i zmienną fakturę.

Przy tak różnych sposobach malowania zawsze istniała generalna zasada – choć natura traktowana była jako pretekst do namalowania obrazu, koloryści i kolorystki nie posuwali się do zrywania z przedmiotowością i figuracją. Byli przekonani o ahistoryczności sztuki, nie wierzyli, jak artyści awangardowi, że sztuka może brać udział w realizowaniu programów społecznych czy w rewolucjach politycznych. Interesowały ich przede wszystkim tradycyjne tematy – martwa natura, pejzaż, portret, akt i scena rodzajowa. Tworzyli sztukę, która miała dawać radość oczom, pozwolić widzowi na oderwanie się od rzeczywistości, odpoczynek i wytchnienie. Stać się przedmiotem delektacji.

Tematyka występująca w sztuce kolorystów zamykała się w kręgu podstawowego, klasycznego repertuaru: pejzażu, martwej natury, portretu i aktu. Rzadziej pojawiały się w ich sztuce sceny rodzajowe. Prawidłowość tę odnieść można w zasadzie także do sztuki artystek, choć zauważalne są pewne różnice między twórczością kobiet i mężczyzn. Różnice te dotyczą potraktowania tematów: wyboru wątku oraz tendencji zarysowujących się w samej prezentacji (narracji). Artystki

[144] O najczęściej występujących sposobach tworzenia kompozycji barwnej pisze m.in.: Włodarczyk W.: Przeciwnicy..., s. 82–92.

znacznie rzadziej niż artyści przedstawiały sceny rodzajowe o rozbudowanej narracji i akty, zwłaszcza męskie.

Trudniej natomiast przychodzi nam dostrzec różnicowanie w zakresie stosowanych środków formalnych. W tym zakresie niemal nie ma różnic.

Pejzaż był tematem, który pojawiał się bardzo często w sztuce kolorystek. Malowały go z upodobaniem wszystkie artystki, a szczególnie często: malarki z grupy Kolor (Elżbieta Hirszberg, Gizela Hufnagel i Mary Litauer), Hanna Rudzka-Cybis, Dorota Berlinerbau-Seydenmanowa, Janina Przecławska-Strzałecka, Mela Muter, Fryderyka Frankowska, Jadwiga Sperling, Wanda Markiwicz-Piwowar, Łucja Oźminowa, Zofia Piramowicz, Stanisława Centnerszwerowa i Irena Weissowa (Aneri). Powstanie nowego zjawiska, jakim było malarstwo pejzażowe kobiet na początku XX wieku, a zwłaszcza w okresie międzywojennym, warunkowały zmiany zachodzące w ich sytuacji społecznej, szczególnie znaczące po wprowadzeniu w życie zasad Konstytucji marcowej, gwarantującej równouprawnienie obu płci. Zapewniały one artystkom dostęp do studiów akademickich i, co za tym idzie, odpowiednie przygotowanie do podejmowania rozległej tematyki w ramach tego gatunku malarstwa. Artystki, podobnie jak wszystkie kobiety, zyskały możliwość znacznie swobodniejszego niż w poprzednim stuleciu poruszania się i podróżowania. To pozwalało im na praktykę plenerową, stosowaną w znacznie rozleglejszym zakresie niż w XIX wieku i na początku XX wieku. Jak zatem widać, począwszy od lat 20. XX wieku artystki uzyskały zakres możliwości twórczych, jakie artyści mężczyźni posiadali od wieków.

Malowania pejzaży nauczano w wiekach średnich w cechach, a potem w powstających przy cechach szkołach[145]. Uczyli się tej sztuki studenci królewskiej malarni, prowadzonej przez Marcellego Bacciarellego, a potem w XIX wieku uczniowie szkół sztuk pięknych podczas kolejnych (czterech lub sześciu) lat nauki. Nauka zasad malowania pejzażu w porównywalnym zakresie była niedostępna kobietom. Wiedza większości z nich, uzyskana na prywatnych lekcjach rysunku, w domach i na pensjach, więcej niż mizerna, sprowadzała się zwykle do naśladowaniu gotowych wzorów z rycin i obrazów. W prywatnych szkołach dla kobiet, które zakładano w drugiej połowie XIX wieku, nauka także polegała na naśladowaniu gotowych wzorów. W ciągu kilkudziesięciu godzin kursowych uczennice poznawały podstawowe zasady perspektywy i optyki. Zwykle nie miały sposobności, lub też miały ją nieczęsto, by pod kierunkiem nauczycieli zmierzyć się z naturą w plenerze. Zarówno w Szkole dla kobiet Gersona, jak na Kursach Baranieckiego, a także w Academie Julian pejzaż był jedynie dodatkiem do kursowego programu[146].

Ich koledzy, na każdym etapie wieloletniego nauczania akademickiego, mieli okazję pogłębiania wiedzy teoretycznej studiami z natury w terenie[147]. Męska młodzież krakowska i warszawska korzystała z zajęć praktycznych w terenie, a także podejmowała wyprawy krajoznawcze pod przewodnictwem profesorów lub samodzielnie już od lat 30. XIX wieku[148]. Tradycję malowania w plenerze podtrzymywali Wojciech Gerson i Jan Stanisławski, który wyjeżdżał ze swoimi studentami w plener, albo raz na dwa tygodnie przybywał na wizytacje i korekty[149]. Metody pracy w terenie kontynuował po nim Ferdynand Ruszczyc. W okresie przed I wojną światową warszawska i krakowska SSP, na wzór akademii europejskich, organizowały stacje plenerowe dla studentów. Szkoła warszawska korzystała z Arkadii w Nieborowie i Zwierzyńca Zamoyskich, a wcześniej z Pałaców Eugenii Kierbedziowej w Werkach i Rybiszkach na Litwie. Stacją plenerową krakowskiej uczelni była Harenda w Zakopanem. Poza wakacyjnymi pobytami w stacjach plenerowych uczniowie wyjeżdżali z profesorem na wycieczki terenowe, trwające czasem nawet kilka dni.

Kobiety, aż do momentu dopuszczenia ich do studiów w warszawskiej SSP w 1904 roku i krakowskiej Akademii w 16 lat później, nie miały możliwości odbywania szkolnych praktyk plenerowych. Dopiero dostęp do akademickiego wykształcenia pozwolił im zarówno na pełną naukę zasad teoretycznych, jak i korzystanie z pobytu na zorganizowanych kursach plenerowych[150].

Praca w plenerze pełniła bardzo ważną rolę. Obserwacja natury była niezbędnym składnikiem weryfikacji wiedzy teoretycznej. O konieczności malowania w terenie pisali XIX-wieczni estetycy niemieccy i francuscy, a w ślad za nimi i polscy reprezentanci klasycystycznego idealizmu, romantycznego uniwersalizmu czy prawdy realizmu. Cenili ją również symboliści, impresjoniści, a w XX wieku także zwolennicy abstrakcji. Pod wpływem impresjonizmu wielkiego znaczenia nabrał pejzaż, malowany od początku do końca w plenerze. Przy stale zmieniającym się świetle i kolorze, pracujący pod gołym niebem artysta zwykle nie był w stanie wyjść poza szkic. Szkic musiał być wobec tego

[145] *Statuty albo ustawy i prawa szlachetnej Kongregacji malarskiej przesławnej Akademii Krakowskiej pod tytułem św. Łukasza, jako sztuki malarskiej osobliwego patrona zostającej dla większego zachęcenia do wydoskonalenia siebie samych tudzież do lepszej ochoty w uczeniu się rysunków młodzi akademickiej od tejże Akademii nadane. A. D. 1766 dnia 26 października*. Archiwum Państwowe w Krakowie, Archiwum Akt Dawnych Miasta Krakowa, Teki Ambrożego Grabowskiego, E 24, s. 1609.

[146] Rychter-Janowska B.: *Mój dziennik*. Biblioteka Narodowa Warszawie, mf sygn. 12073/I. Oryginał znajduje się w Bibliotece im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12078/II.

[147] Giełdoń-Paszek A.: Krakowskiej Akademii droga przez pejzaż. W: *Wobec przyszłości. Materiały nadesłane i wygłoszone na sesji naukowej z okazji 183-lecia działalności Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 12.12.2003–15.12.2003*. Red. J. Krupiński, P. Taranczewski. Kraków 2004, s. 239–255; eadem: Tradycje nauczania malarstwa pejzażowego na polskich uczelniach artystycznych. W: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje – teoria – praktyka. Materiały LIII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 14–16 października 2004*. Red. M. Poprzęcka. Warszawa 2005, s. 123.

[148] Wojciech Gerson wspomina o kilkutygodniowej wyprawie z profesorem Breslauerem do Ojcowa w 1850 roku. Gerson W.: *Krystyan Breslauer (1805–1882) artysta, malarz i profesor*. „Tygodnik Powszechny" 1882, nr 34, s. 532.

[149] Krzysztołowicz-Kozakowska S.: *Jan Stanisławski i jego uczniowie*. Kraków 2004, s. 28.

[150] Giełdoń-Paszek A.: Tradycje nauczania…, s. 124.

uznany za dzieło *finis*. Co za tym idzie, praca w terenie zyskała taką samą rangę jak wykonana w pracowni.

Jak widać tworzenie „na łonie natury" zawsze było częścią malarskiej praktyki. W każdym przypadku, niezależnie od tego czy mamy do czynienia z pejzażem klasycystycznym, romantycznym, realistycznym czy impresjonistycznym, najważniejszą rolę odgrywały następujące czynniki: dobre przygotowanie warsztatowe, studia dzieł sztuki dawnej i praktyka w plenerze. W przypadku artystek, aż do początku XX wieku, a właściwie do lat 20., były to warunki wykraczające poza ich możliwości.

Mimo niedostatku wiedzy i utrudnień, kobiety od XVIII wieku próbowały swoich sił na polu malarstwa pejzażowego. Rezultaty były początkowo niezwykle skromne. Sytuacja nieco poprawiła się w drugiej połowie XIX wieku, kiedy pojawiły się pierwsze absolwentki szkół dla kobiet. Następstwem otwarcia się podwoi krajowych wyższych szkół artystycznych dla kobiet było pojawienie się licznego grona artystek zainteresowanych pejzażem. Dwudziestolecie międzywojenne stało się pierwszym w historii sztuki polskiej okresem, w którym pojawiła się liczna grupa pejzażystek z akademickim wykształceniem. Panie podejmowały temat pejzażu równie często jak ich koledzy. W 1929 roku powstała kobieca grupa Kolor, utworzona przez trzy absolwentki warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, programowo specjalizujące się w tej tematyce. Artystki malujące pejzaże nierzadko łączyły pejzaż ze scenami figuralnymi. Często były to wzorowane na sztuce nowożytnej, a potem uwspółcześnione przez impresjonistów i postimpresjonistów, motywy kąpiących się lub odpoczywających na łonie natury kobiet.

Krytycy sztuki, podobnie jak estetycy i filozofowie, bardzo surowo oceniali twórczość kobiet. Daleko skromniejszy dorobek artystek na polu pejzażu, podobnie zresztą jak i innych gatunków sztuki, kładli na karb mniejszych naturalnych zdolności twórczych kobiet. Nie brali pod uwagę różnic w przygotowaniu zawodowym. Zapominali o wieloletnich studiach odbywanych przez mężczyzn, o klasach pejzażu na akademiach, stypendiach zagranicznych pozwalających na poszerzenie wiedzy, czy swobodzie osobistej w przemieszczaniu się i podróżowaniu, koniecznych dla lepszego poznania dzieł sztuki dawnej i niezbędnych przy poszukiwaniu interesujących motywów plenerowych. Oceniali skutki nie interesując się przyczynami. Stwierdzali, iż brak w twórczości kobiet dzieł wielkich i ważkich, wnoszących do sztuki nowe wartości ikonograficzne i stylistyczne, a zatem kobiety nie są zdolne do ich stworzenia.

Zdolności twórcze od wieków przypisane były mężczyznom. Wiek XIX podtrzymał XVIII wieczne oświeceniowe opinie filozofów na temat niewielkich zdolności kreacyjnych kobiet. Kobiety lokowane były po stronie natury, uczucia i intuicji, mężczyźni po stronie rozumu, kreacji. Rozum, niezależnie od prądów przynoszonych przez kolejne epoki, był ceniony najwyżej, choć uczucia doczekały się w okresie oświecenia, a potem na fali romantyzmu istotnego dowartościowania. Przemyślenia filozofów przenoszone były na grunt estetyki. Krajobrazy idealne, popularne do połowy XIX wieku, budowane zgodnie z zasadami „piękności pomysłowej" były *de facto* tworzeniem ponad naturą. Zdaniem estetyków tylko obdarzony kreacyjnymi zdolnościami mężczyzna mógł stworzyć prawdziwe dzieła na tym polu. Romantycy wyszli poza obszar „piękności zmyślonej", „piękności pomysłowej". W ich malarstwie krajobrazowym, podobnie jak w przypadku pozostałych tematów podstawowych, widoczne jest stopniowe odchodzenie od przedstawień idealistycznych do natury bliższej rzeczywistości. W swym panteistycznym przekonaniu, iż ziemia jest „przestrzenią świętą" zwrócili baczniejszą uwagę na realnie istniejącą przyrodę, a do swoich obrazów zaczęli coraz częściej wprowadzać nieprzetworzone motywy natury, czyli „naturę odczutą".

Jednak tworzenie zarówno w obszarze „piękności zmyślonej" jak i „natury odczutej" było aktem kreacji. Kreacja w swej najdoskonalszej, pełnej postaci wiązana była z mężczyzną. Uważano, że mężczyzna lepiej odda obraz świata i przyrody, bo bliższe mu są męsko-boskie cechy stwórcy, i jego dzieła – natury. Że mniej odległy niż kobieta istoty boskości, lepiej wyrazi istotę natury, zwłaszcza natury w stanie wzniosłym, w którym najpełniej objawia się obecność Boga. Immanuel Kant (1724–1804), mający ogromny wpływ na estetykę przełomu XVIII i XIX wieku, zdecydowanie przeciwstawiał rozum przypisany mężczyźnie uczuciom związanym z kobiecością. Za żywioł męskości uważał wzniosłość, łączącą się w przypadku fenomenów plastycznych z wysokością, głębią, potęgą, rozległością, potężnymi dębami, nocą. Wzniosłość łączyła się z wielkością i szacunkiem, wymagała refleksji. Piękno będące żywiołem kobiet, wyrażające się na przykład w ukwieconej łące, uroczym dniu, czymś małym, zgrabnym, odbierane być mogło wyłącznie zmysłowo[151]. Przekonanie, że mężczyzna góruje nad kobietą intelektem i rozumnością, stanowiącą podstawę wszelkiej substancjonalności (skończonej indywidualnej podmiotowości) podzielał także Georg W.F. Hegel (1770–1831). Był przekonany, że kobiety nie zostały stworzone do uprawiania nauk wyższych, filozofii i dziedzin artystycznych wymagających dochodzenia do stanu ogólności i stosowania zasad. „Kobiety mogą mieć pomysły, smak i grację – ale pierwiastka idealnego w sobie nie posiadają"[152]. Łaskawszym okiem spoglądali na kobiety estetycy reprezentujący tendencje romantyczne, m.in. bracia Friedrich Schlegel (1772–1829) i August Wilhelm Schlegel (1776–1845, Novalis (1772–1801), Ludwik Tieck (1773–1853), Carl Gustaw Carus (1789–1869), uznający uczuciowość i intuicję za ważne narzędzia poznawcze. Dowartościowanie „uczuciowości" spowodowało zwrócenie przychylnej uwagi na malowniczą i sielską stronę natury[153].Carl Gustav Carus w wykładzie na temat pejzażu (*Neun Briefe über Landschaftsmalere*) wyrażał przekonanie, że najmilszymi motywami pejzażowymi są urocze zakątki, łagodne wzgórza pokryte kwiatami, radosna wio-

[151] Kant I.: *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*. Przeł. D. Pokalski, M. Żelazny. W: *Pisma przedkrytyczne*. Toruń 1999; Burke E.: *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu idei wzniosłości i piękna*. Przeł. P. Graff. Warszawa 1988, cyt. za Uliński J.: Kobieta *i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*. Kraków 2001, s. 148,149.

[152] Hegel G.W.F.: *Zasady filozofii prawa*. Przeł. A. Landman. Warszawa 1958, s. 393.

[153] Melbechowska-Luty A.: *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*. Warszawa 1997, s. 75, 27.

Hanna Rudzka-Cybis, Martwa natura*, Kraków 1936, olej, płótno; wł. MHK, nr inw. MHK 5487/III*

senna aura czy zieleń z bujnym listowiem. Ta malowana „sielska poezja" była wyrazem łagodnego, sielankowego aspektu natury. Można ją było ująć w kantowską kategorię piękna, odbieranego przede wszystkim zmysłami i uczuciem. Tego rodzaju obraz natury mógł być właściwie odczuty także przez kobiety. Odpowiadał najbardziej artystkom końca XVIII wieku i następnego stulecia. W okresie międzywojennym ten rodzaj motywu zdominował pejzaż kolorystów i kolorystek, którzy pragnęli malować, współodczuwając z naturą.

Jeśli chwalono pejzaże malowane przez kobiety to zwykle mówiono, że są „potraktowane" po męsku. Odnosiło się to zresztą nie tylko do pejzaży, a zjawisko to ma miejsce do dziś. Artystki okresu międzywojennego, w tym również niemal wszystkie reprezentantki koloryzmu, często i chętnie malowały pejzaże. Pejzaż, podobnie jak martwa natura, stanowił jeden z podstawowych motywów sztuki tej formacji. Pojmowano go jednak nowocześnie, odchodząc od ustalonych w XIX wieku klasyfikacji i wartościowań. Nowe znaczenie zyskał pejzaż, na którego określenie użyć by można określenia idylliczny, sielankowy, ograniczony przestrzennie. A zatem rodzaj pejzażu, który zdaniem romantyków stanowił odpowiednik kojącej poezji. Ten ceniony przez romantyków „kobiecy" rodzaj pejzażu stał się najczęstszą formą wypowiedzi zarówno kolorystów, jak i kolorystek. Popularność kadrowanego z większej całości „kameralnego" motywu pejzażowego upowszechniła się w sztuce tej formacji, podobnie jak u impresjonistów, ze względu na przyjęty przez nich „wrażeniowy" typ malowania w plenerze, bez użycia dotychczasowego zaplecza warsztatowego, gwarantujący świeżość impresji w bezpośrednim zetknięciu z naturą w jej zmienności, uwarunkowanej pogodą, porą dnia, oświetleniem. Artysta pracujący w plenerze musiał się spieszyć, a zatem wybór przez niego motywu podyktowany był sposobem pracy. W tej sytuacji opracowywanie panoramicznych, rozległych przedstawień pejzażowych stawało się wykluczone. Pejzażom kolorystów i kolorystek brakowało także heroicznej wzniosłości. Za to nieobca była im dekoracyjność, wrażeniowość, delikatność, czyli cechy od wieków przypisywane kobietom i uznawane za wrodzone cechy sztuki kobiet.

Motywem występującym w sztuce kolorystek równie często jak pejzaż, była martwa natura. Ten rodzaj sztuki, nie wymagający rozległej wiedzy teoretycznej i rzetelnych umiejętności warsztatowych, lokowany był w hierarchii tematycznej najniżej. Martwa natura, już od końca XVIII wieku uważana była za „kobiecy" gatunek sztuki. Kompozycje z bukietami i owocami pojawiały się często w sztuce amatorek pierwszej połowy XIX wieku. Najwcześniej działająca w Polsce szkoła malarska dla kobiet, założona w 1824 roku w Warszawie przez Henrykę Beyer (1782–1855), była *de facto* pracownią rysowania i malowania kwiatów. W drugiej połowie XIX wieku martwe natury spotyka się w twórczości bodaj wszystkich artystek zawodowo zajmujących się sztuką.

W okresie międzywojennym przestały obowiązywać akademickie hierarchie. Martwa natura stała się gatunkiem równie cenionym jak scena historyczna. Koloryści, którzy podobnie jak ich poprzednicy impresjoniści, ostentacyjnie odżegnywali się od wartościowania sztuki według kryteriów tematycznych i ideowych, twierdzili, że nieważne jest co się maluje, ale jak. Martwa natura, przestała być gatunkiem lekceważonym, pojawiała się w sztuce bodaj wszystkich artystów. Kompozycje z kwiatami, owocami, naczyniami i bibelotami, chętnie zamawiano i kupowano do ozdoby salonów i gabinetów, co stanowiło dla artystów dodatkowy bodziec do zainteresowania się tym tematem.

W sztuce kolorystek martwe natury stanowiły bardzo często pojawiający się temat. Kilkanaście mistrzowsko malowanych martwych natur i bukietów stworzyła Olga Boznańska. Typ bukietu, ułożonego od niechcenia z nieco przywiędłych kwiatów i traw, przejęty został przez uczennice malarki: Zofię Albinowską-Minkiewiczową i Łucję Bałzukiewicz i wiele przedstawicielek nurtu kolorystycznego, m.in. Hannę Rudzką-Cybis i Melę Muter. W twórczości niektórych artystek pojawiły się także fragmentarycznie ujęte widoki wnętrz, zapełnione meblami, dywanami i bibelotami, przenoszące tradycję martwej natury do większej, lecz ściśle ograniczonej przestrzeni. Stylowe wnętrza pełne antyków i ozdobnych przedmiotów malowała m.in. Olga Boznańska, Zofia Albinowska-Minkiewiczowa, Hanna Rudzka-Cybis, Mela Muter i Zofia Piramowicz. Wnętrza często pojawiają się w obrazach Łucji Bałzukiewicz. W drobnych plamkach przygaszonego kolorytu widoczna jest lekcja Olgi Boznańskiej. Bałzukiewiczówna w latach 1913–1917 namalowała wiele wnętrz wileńskich kościołów, z użyciem kadrujących ujęć. Są to realistyczne w zasadzie fragmenty świątyń, określone syntetycznie kładzionym kolorem, ożywione drobnymi akcentami barwnymi.

Przedstawicielki nurtu kolorystycznego często zyskiwały uznanie, a w nierzadkich przypadkach także sławę, jako portrecistki. Portret, obok martwej natury, należał do gatunków, które zdominowały sztukę pierwszych polskich artystek-amatorek w końcu XVIII wieku. Oprócz portretów z natury malowały często, zwłaszcza na przełomie XVIII i XIX wieku, miniaturowe podobizny, zwykle członków rodziny i przyjaciół, a także pomniejszone kopie już istniejących wizerunków. Portret stał się podstawowym motywem w sztuce pierwszych artystek zawodowo uprawiających malarstwo, które pojawiły się w drugiej połowie XIX wieku. Wykonanie portretu nie wymagało pełnej znajomości warsztatu malarskiego, ani posiadania dobrze wyposażonej pracowni. Portret można było narysować lub namalować także poza pracownią.

Aż do początków XX wieku portret był rodzajem sztuki mniej cenionym niż malarstwo historyczne, symboliczne i rodzajowe W dwudziestoleciu międzywojennym został zrównany w hierarchii tematycznej z innymi motywami.

Nadal jednak uchodził za gatunek „kobiecy", choć kiedy zaistniała potrzeba zamówienia reprezentacyjnego wizerunku, to zwykle zamawiano go u mężczyzny. Kobiety nadal specjalizowały się w kameralnych przedstawieniach dzieci i kobiet, zazawyczaj ograniczając krąg portretowanych do grona członków rodziny, przyjaciół i znajomych. Zjawisko to można zaobserwować także w sztuce większości kolorystek, m.in. Aniela Pająkówna, Luna Drexlerówna, Hanna Rudzka-Cybis, Dorota Berlinerblau-Seydenmanowa, Krystyna Łada-Studnicka, Maria Rużycka-Gabryel, Wanda Chełmońska i Irena Weissowa. Krąg portretowanych poszerzał się lub zmieniał jedynie w przypadku tych artystek, które zyskały sławę i uznanie. Miały one możliwość portretowania przedstawicieli najwyższych warstw społecznych: burżuazji, establishmentu artystycznego, naukowego i politycznego. Do grona kolorystek cieszących się w okresie międzywojennym największym powodzeniem jako portrecistki należały m.in. Olga Boznańska, Mela Muter, Julia Acker i Stanisława Centerszwerowa. Historycy sztuki piszący o twórczości wielu przedstawicielek nurtu kolorystycznego podkreślają ich skłonności do realizmu, wyczulenie na przestrzenność i materialność przedmiotów, znacznie większe niż to, które obserwuje się w przypadku mężczyzn. Uwagi na ten temat pojawiają się często w odniesieniu do malarstwa m.in. Luny Drexlerówny, Meli Muter, Hanny Rudzkiej-Cybisowej, Doroty Berlinerblau-Seydenmanowej i Krystyny Łady-Studnickiej. Skutkiem tych właśnie skłonności do realistycznego postrzegania i odtwarzania otoczenia były szczególne predyspozycje do malowania dobrych portretów. Należy zauważyć, że w przypadku wizerunków kobiet tworzonych przez artystki można wyróżnić zespół kilku specyficznych cech znacznie rzadziej spotykanych w portretach wykonywanych przez mężczyzn, w tym także kolorystów. Artystki miały tendencje do malowania portretów bliższych prawdzie fizjonomicznej i psychicznemu nastrojowi swoich modelek. Mniej nastawione były na ekspozycję ciała kobiecego, jego estetyzację i erotyzację, a bardziej na oddanie strony duchowej, charakteru, a czasem po prostu nastroju[154]. Cechy te stanowią podstawową wartość portretów Olgi Boznańskiej i grona jej uczennic. Tradycja „uduchowionego", „intelektualizowanego" portretu kobiecego podtrzymywana była przez młodsze pokolenie kolorystek, m.in. Hannę Rudzką-Cybis, Dorotę Berlinerblau-Seydenmanową, Melę Muter, Julię Acker, Stanisławę Centnerszwerową, Wandę Chełmońską i Irenę Weissową. Artyści przeważnie kontynuowali tradycyjną, konwencjonalną linię portretu kobiecego, wykształconą w połowie XIX wieku, a zmodernizowaną na początku XX wieku. Na czym polegała wyjściowa filozofia kobiecego portretu uświadamia nam uwaga Julesa Castagnary'ego, zamieszczona w recenzji Salonu paryskiego z 1857 roku. Castagnary pisał: „Artyści, odwołuję się do was! Czy kiedy spotkacie mężczyznę, pierwszym waszym odruchem nie jest spojrzenie na jego czoło? Mało was interesują linie i ruch jego ciała (…) chcecie wiedzieć co wart jest jego umysł, wola, uczucie. Szukacie w nim jego indywidualności, szukacie w nim portretu. Odwrotnie, kiedy spotkacie kobietę. Jaka jest wasza pierwsza myśl? (…) Prawda, że głowa, choćby bardzo piękna, mało was pociąga; staracie się w myśli zdjąć zasłony, które przykrywają ciało (…) Nie szukacie bowiem w kobiecie jej indywidualności, jej portretu; szukacie posągu (…) kobieta istota niestała, o miękkiej i płynnej indywidualności nie posiada żadnego z warunków, jakich wymaga portret"[155].

Konwencja nowoczesnego kobiecego portretu po 1900 roku sprowadzała się nadal do naturalizującej konwencjonalizacji, wyostrzonej tym razem teoriami filozoficznymi Artura Schopenhauera i Henri Bergsona oraz koncepcjami psychoanalitycznymi Zygmunta Freuda. Najpowszechniej występujący typ portretowy budował obraz modelki jako z natury zalotnej, narcystycznej i prowokującej. Kanon zmodyfikowany popularnymi w dwudziestoleciu międzywojennym koncepcjami psychoanalitycznymi utrudniał tworzenie wizerunków bliższych prawdzie, nieskonwencjonalizowanych. Nastręczał trudności, zwłaszcza przy przedstawianiu kobiet w średnim wieku i starzejących się. Artyści, by wybrnąć z tej sytuacji, nierzadko dopasowywali wizerunki niemłodych już kobiet do kanonu, co prowadziło do paradoksalnych rezultatów, albo też, co zdarzało się częściej, upiększali albo odmładzali modelki. Kobiecie nie wypadało przecież zestarzeć się, zbrzydnąć. Była ceniona za urodę, walory intelektualne łączono z mężczyzną.

W sztuce kobiet spotyka się wiele portretów starzejących się i starych kobiet, zazwyczaj matek, babek, sióstr, dalszych członkiń rodziny. Artystki przedstawiają je, nie tuszując zmian fizjologicznych. Zmiany te ukazane są w konwencji przypisanej zwyczajowo męskiemu portretowi jako synonim powagi, mądrości, wiedzy i doświadczenia życiowego. Ten typ portretu kobiecego w męskim wykonaniu łączony był zazwyczaj z kobietami, które osiągnęły sukces w sferze publicznej (związanymi ze sferami władzy, kultury, sztuki i należących do wyższych warstw społecznych). Przedstawiane były jako surowe, stwarzające dystans matrony. W wykonanych przez artystki, także przedstawicielki koloryzmu, portretach starszych kobiet spotyka się konwencjonalny typ matrony, jednak znacznie częściej pojawiają się przedstawienia rezygnujące z tradycyjnej konwencji na rzecz prawdy konkretnej indywidualności.

Motywem nieczęsto pojawiającym się w twórczości kolorystek był akt. Zwykle mamy tu do czynienia z aktem kobiecym przedstawionym na łonie natury, rzadziej we wnętrzu lub pracowni, m.in. Mela Muter, Hanna Rudzka-Cybis, Krystyna Łada-Studnicka, Maria Ritterówna. Motyw aktu, szczególnie aktu kobiecego, traktowanego jako przedłużenie natury, jej integralna część, należał od wieków do kanonicznych motywów sztuki. Jego uniwersalność i stała obecność w sztuce (pomijając limitujące nagość wieki średnie oraz związane z tym motywem konotacje symboliczne – wszystko to stanowiło dostateczną przepustkę, by akt mógł wreszcie zostać uznany, pod koniec XIX wieku, za dopuszczalny w malarstwie kobiet. Aż do tego czasu nie zezwalano artystkom ze względów obyczajowych i moralnych na przedstawianie nagiego ciała, ani kobie-

[154] Warmiński A.: Psychoanalityczna koncepcja sztuki. W: *Estetyki filozoficzne XX wieku*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2000; Wilson S.: *Maskarady kobiecości*. Artium Quaestiones. T. 11. Poznań 1998, s. 157–184.

[155] Castagnary J.A.: Filozofia Salonu 1857 roku. W: *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876. Realizm. Antologia*. Wybór i opracowanie H. Morawska. Warszawa 1977, s. 298.

cego, ani tym bardziej męskiego. Po raz pierwszy umożliwiono uczennicom studiowanie aktu z natury na Académie Julian. Od 1867 roku, tj. od momentu założenia szkoły, miały one możliwość rysowania i malowania aktów kobiet i mężczyzn.

Szerszy dostęp do przedstawiania nagiego ciała ludzkiego zyskały artystki na początku XX wieku. Po otwarciu dla kobiet, w 1904 roku, podwoi warszawskiej SSP na końcowych wystawach corocznych pojawiło się sporo aktów i półaktów, głównie kobiecych, rysowanych, malowanych i rzeźbionych przez studentki. W tym samym roku uczennice kształcące się na Wyższych Kursach dla Kobiet im dr. Adama Baranieckiego wykonywały rysunki z żywego modela. Pozowała im naga modelka i półnagi model (z zasłoniętymi genitaliami).

Sielskie przedstawienia kobiet, zwykle o wymowie alegorycznej, pozwalające pod lekkim strojem zarysować kształty ciała, a także półakty, ukazujące modelki z odsłoniętymi piersiami, pojawiały się w malarstwie artystek już wcześniej, od lat 80. XIX wieku. Było to jednak zjawisko marginalne. O rodzaju tego typu przedstawień decydował XIX-wieczny obraz kobiecości. Panowanie nad kobietą przekładało się na daleko idącą swobodę w prezentacji jej ciała. Uznana przez filozofów i lekarzy za istotę na wskroś cielesną i seksualną, o ile nie została przesunięta w sferę anielskiej bezpłciowości, ukazywana była jako wcielenie biologii i seksu. Akt czy półakt kobiecy, pojawiający się w sztuce męskiej, stanowił z reguły ekspozycję ciała wyraźnie podbarwioną erotycznie, choć siłą rzeczy wiązał się także z realizacją założeń estetycznych, dyktowanych przez obowiązujący kanon przedstawieniowy.

W sztuce artystek okresu dwudziestolecia międzywojennego spotkać można nieporównanie więcej aktów kobiecych niż męskich. Wprowadzenie studium aktu do nauczania akademickiego nie oznaczało jednak złamania głęboko zakorzenionego w patriarchalnej kulturze zakazu patrzenia na ciało męskie przez kobiety. Artystki, pomijając okres studiów, rzadko malowały, a jeszcze rzadziej rzeźbiły nagie męskie ciała. Nawet w dwudziestoleciu międzywojennym nadal istniała kulturowa niezgoda na przedstawianie męskich aktów. Zakaz ten, na co wskazuje współczesna psychoanaliza, zakorzeniony był głęboko w męskim „kompleksie kastracji". Kulturowa kastracja oznaczała dostęp kobiet do oceny, analizy i do tworzenia kanonu męskiego ciała i typów jego wizualizacji. Naruszało to dotychczasową nietykalność figury męskości, stworzonej przez mężczyzn, wbudowanej w męskocentryczną, patriarchalną symbolikę[156]. W kulturze dopuszczalna była jedynie sytuacja odwrotna, w której mężczyzna patrzył, oceniał i kształtował sferę symboliczną związaną z cielesnością[157]. Kobiety odchodzące od kanonu heroizowanych męskich aktów, z naciskiem na wyraźnie zaznaczoną muskulaturę, odrzucających naturalną miękkość ciała na rzecz „ciała-pancerza", podlegały negatywnemu osądowi. Nie spotykało się z przychylnością krytyków ani naturalizowane przedstawienie męskiego ciała, ani też prezentacja go w kategoriach estetycznych, a tym bardziej erotycznych[158].

Artystki stawiane w trudnej sytuacji zwykle unikały przedstawiania męskich aktów. Odnosi się to również do kolorystek. Nieczęsto malowały także nagie ciała kobiece. Aby zyskać uwagę i akceptację, zwykle starały się podążać za kanonami stworzonymi przez męskocentryczną tradycję. Naśladowały kolegów, tworząc przedstawienia będące odbiciem preferencji męskiego widza. Powstawały ciała wystawione na pokaz, bierne, albo prowokujące. Zjawisko to tak ujął John Berger: „Mężczyźni patrzą na kobiety. Kobiety patrzą na siebie, będąc przedmiotem oglądu. Determinuje to stosunek kobiet do siebie samych. Obserwujący kobietę w niej samej jest rodzaju męskiego"[159].

Artystki, pomijając rysunki i szkice studyjne, rzadko przedstawiały modelki w pracowni. Obecność nagiej postaci – kobiecej lub, rzadziej, męskiej – była czymś oczywistym w pracowni mężczyzny. Przedstawianie nagiej kobiety w atelier stało się najczęściej praktykowanym sposobem prezentacji aktu w sztuce kolorystów. W przypadku artystek rzecz się miała nieco inaczej. O ile nagość w pracowni mężczyzny była usankcjonowana tradycją, to w przypadku kobiet nie było przyzwolenia na tego rodzaju motyw, zwłaszcza gdy chodziło o akt męski. Nagości, nadal mentalnie łączonej z erotyką, rozwiązłością i seksem, nie tolerowano w pracowniach kobiet. Niewiele artystek miało odwagę, jak Tamara Łempicka, przezwyciężyć licencję społeczną i malować akty. Były to, co prawda, głównie akty kobiece, jednak często ukazane w kontekstach erotycznych, z jawnym podtekstem homoseksualnym. Jednak homoerotyzm, w chłodnej, eleganckiej, lesbijskiej wersji, łączony był w latach 20. raczej z modą, ekstrawaganckim kaprysem, stylem bycia elit artystycznych niż z wyuzdaniem czy pornografią. Tolerowano go zatem, nawet w sztuce kobiet, choć oczywiście z pewnymi oporami. Męskocentryczna kultura szybko zresztą wchłonęła także i ten rodzaj erotyzmu, czyniąc z niego element pobudzania heteroseksualnego apetytu w wersji Art. Déco.

Jeśli kobiety malowały akty to zwykle, jak w sztuce XIX-wiecznej, potrzebowały pretekstu tematycznego. Nagie modelki pojawiały się zatem jeszcze na początku XX wieku jako „pory roku", „wiosny", „wodnice", „kąpiące się". Tendencje te utrzymały się dalej i w sztuce międzywojennej, m.in. w malarstwie kolorystek. Malowane przez kolorystki kobiece akty pozostawały zwykle w symbiozie z naturą, stanowiły niejako jej przedłużenie (m.in. Maria Ritterówna, Krystyna Łada-Studnicka). Z jednej strony osadzone były w symbolice ponadczasowości związanej z naturą, z drugiej jednak naturalizowały i umniejszały kobietę, zrównując ją z przyrodą. Zaktualizowana konotacja symboliczna, kładąca znak równości między kobietą i naturą, pozostawała niestabilna znaczeniowo – równocześnie deifikowała kobietę jako istotę, w której dokonała się materializacja boskiego pierwiastka obecnego w świecie, a z drugiej strony reifikowała ją przez udzielenie „naturalnej" duchowości, czyli du-

[156] Nead L.: *Akt kobiecy. Sztuka, obscena, seksualność*. Tłum. E. Franus. Poznań 1998; Nasiłkowska A.: Feminizm i psychoanaliza – ucieczka od opozycji. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. Red. A. Nasiłkowska. Warszawa 2001, s. 206–214; Poprzęcka M.: *Między aktem a ciałem*. „Res Publica Nowa" 2002, nr 3, s. 26–38; eadem: *Akt polski*. Warszawa 2006.

[157] Pajączkowska C.: Psychoanalysis, Gender and Arts. W: *Gender and Art*. Ed. G. Perry. London 2002, pp. 229–239; Berger J.: *Sposoby widzenia*. Przekł. M. Bryl. Poznań 1997.

[158] Pajączkowska C.: Psychoanalysis…, pp. 229–239.

[159] Berger J.: *Sposoby*…, s. 47.

chowości niższej rangi. Tę reifikująca tendencję wzmacniało nie tylko wtopienie aktów w naturalne otoczenie, ale także prezentacyjny kontekst – przypisanie odpoczywającym, kąpiącym się lub zajętym toaletą kobietom stanu bierności, przy równoczesnym wystawieniu na pokaz, czego zwykle nie praktykowało się w odniesieniu do aktów męskich. Obecność męskich aktów w naturalnym otoczeniu łączyła się najczęściej z akcją, uzasadniona była działaniem, sytuacją lub obserwacją konkretnego działania.

Niespotykanym zjawiskiem w sztuce kobiet pierwszej połowy XX wieku były przedstawienia o charakterze jawnie pornograficznym. Względy obyczajowe i kulturowe nakładały skuteczny knebel na kobiety. Równocześnie stworzona przez mężczyzn pornografia, zaspokajająca ich potrzebę dominacji i władzy nad kobietami, odstręczała artystki. Nie dysponując jeszcze wówczas alternatywnymi, dostosowanymi do kobiecego imaginarium motywami prezentacyjnymi, nie wykazywały zainteresowania tą dziedziną sztuki. Kolorystki nie stanowią pod tym względem wyjątku. Malowane przez nie przedstawienia nagich kobiet nigdy nie weszły w przestrzeń stworzoną na początku wieku przez modernistów i sztukę awangardową (kubistów i ekspresjonistów), łączącą elementy pornografii z ukrytym sadyzmem wobec modelek, które często są pozbawione twarzy, zniekształcone i poddane formalnej, a co za tym idzie, symbolicznej brutalizacji[160].

Dzięki zyskaniu podmiotowości prawnej kobiety uniezależniły się od władzy męskiej i przekroczyły sferę prywatną, wyznaczoną przez dom i rodzinę. Mogły, jeśli chciały i miały odwagę, samodzielnie podróżować w celu dokształcenia się lub poszukiwania interesujących motywów. Zyskały wstęp do miejsc dostępnych im do niedawna jedynie pod opieką mężczyzny lub osoby towarzyszącej, takich jak kawiarnia, restauracja, kino, targowisko, publiczne festyny, zabawy i uroczystości. Artystka siedząca przed sztalugami i malująca motyw pejzażowy lub architektoniczny przestawała być sensacją, przedmiotem zaczepek i zainteresowania policji. Zmiany w sytuacji kobiet widoczne były zwłaszcza w zakresie tematyki rodzajowej. Pojawiły się nowe motywy, niespotykane dotąd w sztuce artystek XIX i początku XX wieku: sceny z kawiarni, restauracji, jarmarków, festynów, procesji kościelnych (nawet przedstawienia targowisk w orientalnych miastach), malowane z natury fragmenty miejskiej architektury, motywy górskie lub nadmorskie. Tematykę tę często spotyka się w sztuce: Meli Muter, Zofii Piramowicz, Julii Acker, Mary Liteuer (Schneiderowej), Alicji Halickiej i Wandy Chełmońskiej.

Nadal jednak istniały tematy specyficznie męskie, podejmowane niemal wyłącznie przez artystów, wiążące się ze sferą pobudzenia seksualnego i erotyki. Tego typu sztuka rodzajowa koncentrowała się na różnych obszarach nieoficjalnej męskiej prywatności. Przedstawiała sceny nocnego życia wielkomiejskiego, potajemnych spotkań, teatrzyków rewiowych i kabaretów. Bohaterkami przedstawień były modelki-kochanki, tancerki, prostytutki, utrzymanki.

W sztuce artystek, także kolorystek, przeważały przedstawienia związane z życiem domowym i rodziną (m.in. Zofia Albinowska-Minkiewiczowa, Łucja Bałzukiewicz, Mela Muter, Hanna Rudzka-Cybis, Jadwiga Sperling, Alicja Halicka, Stanisława Centnerszwerowa i Zofia Weissowa). Tematyka ta związana była z obszarem, w którym się zwykle poruszały, i który sugestywnie wykreślał ich sferę wizualną. Simone de Beauvoir w swojej *Drugiej płci* wyróżniła następujące role pełnione przez kobiety: żony, matki, kochanki, prostytutki i mistyczki[161]. Typologia ta ma również zastosowanie do polskiej sztuki przełomu wieków i międzywojennej. W sztuce rodzajowej artystek kobieta występowała najczęściej w roli żony i matki, pojmowanej jako przede wszystkim opiekunka dzieci i członków rodziny. W przedstawieniach artystek widoczny był ograniczony repertuar ról przypisanych kobietom w tym czasie. Z ich obrazów i rysunków wyłania się niemal niezmieniony od XIX wieku obraz kobiecości zorientowanej na zaspokajanie potrzeb innych osób.

Artystki zwykle ukazywały sytuacje rodzinne o ograniczonej akcji. Mężczyźni, by uatrakcyjnić zwyczajne sceny z codziennego życia, które oceniali jako nudne i monotonne, wkładali w nie fabułę. Czynili to także koloryści, choć znacznie rzadziej i mniej konsekwentnie niż przedstawiciele realizmu. Pod tym względem sztuka reprezentantów koloryzmu, niezależnie od płci, zbliżała się do siebie. Wraz z zabiegiem ograniczającym narrację następowała rezygnacja z ideologizacji przedstawień rodzajowych, w wyniku której w tradycyjnym malarstwie realistycznym motywy zyskiwały wymowę moralizatorską, informacyjną lub zabarwioną pikanterią.

Kobiety, mimo równorzędnego wykształcenia, rzadziej osiągały prestiż i pozycję artystyczną porównywalną z mężczyznami. Wymagano od nich, jak od wszystkich kobiet, przede wszystkim pełnego zaangażowania na rzecz rodziny. W dwudziestoleciu międzywojennym traktowano je nadal przedmiotowo i instrumentalnie, jako przypisane potrzebom rodziny i mężczyzny[162].

Praca reprodukcyjna (opieka nad dziećmi, mężem, a nierzadko także innymi członkami rodziny, kierowanie funkcjonowaniem gospodarstwa domowego) wymagała od kobiet stałej uwagi i wysiłku. Może być porównywalna z kierowaniem przedsiębiorstwem, z tą różnicą, że w tym przypadku kierujący był nierzadko jedynym wykonawcą. Przy tego rodzaju obowiązkach, które pełniły artystki, jako żony i matki, na pracę twórczą siłą rzeczy mogły poświęcić nieporównanie mniej czasu niż mężczyźni, uwolnieni od służby domowej na rzecz rodziny. Artystki pracowały *de facto* na dwóch etatach. W tej sytuacji uprawianie sztuki, przy jednoczesnym zaangażowaniu na rzecz domu i rodziny, przypominało pokonywanie toru z przeszkodami[163]. W re-

[160] Duncan C.: *Potwierdzanie męskości. Malarstwo awangardowe początków XX wieku*. „Magazyn Sztuki" 1995, nr 5.

[161] Beauvoir de S.: *Druga płeć*. Warszawa 2003, s. 299.

[162] Pietrzak M.: *Sytuacja prawna kobiet w Drugiej Rzeczypospolitej.* W: *Kobieta i świat polityki w niepodległej Polsce 1918–1939*. Red. A. Żarnowska, A. Szwarc. T. III, cz. 2. Warszawa 1996; idem: Sytuacja prawna kobiet w II Rzeczypospolitej. W: *Równe prawa i nierówne szanse. Kobiety w Polsce międzywojennej*. Red. A. Żarnowska, A. Szwarc. Warszawa 2000.

[163] Morawińska A.: Malarki polskie między wojnami. W: *Równe prawa i nierówne szanse*…, s. 255–267; Poprzęcka M.: *Czy artystce wolno wyjść za mąż?*. W: *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. N. Cieślińska, P. Rudziński. Warszawa 1990.

zultacie nieprzeciętne rezultaty osiągały jedynie te artystki, które miały odwagę wyjść poza realia, w jakich tkwiły kobiety. Były to najczęściej osoby niezamężne lub zamężne, lecz stawiające na pierwszym miejscu własną karierę, nierezygnujące z indywidualnego rozwoju na rzecz rodziny. Wyjście poza ograniczoną przestrzeń, w obszar będący domeną mężczyzn, przynosiło efekty porównywalne z tymi, jakie osiągali koledzy. Wiązało się to z łamaniem stereotypów i jak każde posuwanie się „pod prąd" wymagało niezależności, odwagi i determinacji. Spotykało się z niechęcią, a często wręcz z wrogością otoczenia, w tym także najbliższych. Łatwiej przychodziło osiągnąć sukces kobietom pochodzącym z zamożnych rodzin, mogących liczyć na wsparcie duchowe i materialne rodziców, nastawionych na osiągnięcie sukcesu artystycznego przez córki (Olga Boznańska, Mela Muter, Alicja Halicka czy Stanisława Centnerszwerowa).

Prawodawstwo, które w 1921 roku zainicjowało proces emancypacji kobiet, nie mogło jednak zapewnić jego szybkiego, pomyślnego przebiegu. Istniejący stan rzeczy uwarunkowany był, co należy podkreślić, nie tylko stanem świadomości społecznej, ale i konserwatyzmem i inercją samych kobiet. Prawdziwa emancypacja, rozumiana jako równość praktykowana na płaszczyźnie życia prywatnego i zawodowego, zachodziła bardzo wolno. Pełnione przez artystki role społeczne warunkowały zakres tematyki przedstawień. Kobiety przedstawiały najczęściej to, co było najbardziej dostępne ich doświadczeniu życiowemu. Ich przedstawienia dotyczące sfery rodziny, macierzyństwa, kondycji kobiet czy stosunków międzyludzkich bywały bliższe doświadczeniu życiowemu niż silniej skonwencjonalizowane przedstawienia mężczyzn, wykazujące tendencje do sztucznych usztywnień w duchu symbolizacji, pikanterii i woyeryzmu tradycyjnej ikonografii. Kobiety nierzadko przejmowały męski sposób widzenia. Jeśli chciały być zauważone i docenione, musiały korzystać z utrwalonych w społecznej wyobraźni form prezentacji.

Maria Zientara, Polish Women Artists and Their Art in the Period 1900–1939. Part III. Representatives of Colourism

In the period 1918–1939 the fact that Polish women had gained access to national institutions of higher artistic education (in 1904 they were granted the right to study at the Warsaw School of Fine Arts, while other Polish institutions of higher artistic education opened their doors to them after 1918) initiated the development of professional "women's art" created by Polish women artists formally educated at fine arts academies. In 1938 there were about 380 women actively pursuing their artistic careers in Poland. The range of themes, motifs and genres they used was much wider than that of their 19th-century predecessors. Polish women artists had thus entered the dynamically evolving sphere of modern art. Their abundant and diverse artistic production contributed significantly to the multifarious, eclectic phenomenon that the art of the interwar period was – the prolific mixture of different currents, trends and artistic vogues.

From 1924 onwards post-Impressionism started to play a more and more important role in Polish art, and in the 1930s it became the predominant style among Polish painters. Post-Impressionism shifted all accents to colour, and women's input in the development of this style was crucial. Women were present in all the artistic groups and movements representing colourism in Poland, and some of them chose to work independently of any group or movement. The most eminent female representatives of colourism include such artists as Hanna Rudzka-Cybis, Dorota Berlinerblau-Seydenman, Janina Przecławska-Strzałecka, Janina Süsle-Muszkiet, Wanda Ślędzińska, Krystyna Łada-Studnicka, Łucja Oźmin, Krystyna Dąbrowska, Wanda Chełmońska, Alicja Halicka, Cecylia Marylska, Mela Muter (Maria Melania Mutermilch), Olga Neyman, Zofia Piramowicz, Elżbieta Hirszberg, Gizela Hufnagel (Kilimaszewska, Arct), Mary Litauer (Schneider), Stanisława Centnerszwer, Julia Acker and Irena Weiss (Aneri).

The themes that recurred most frequently in the art produced by female colourists included landscapes, portraits and still lifes, genre scenes and nudes being less popular. Compared to male artists working in that period, Polish female colourists very rarely painted genre scenes with a complex narrative content and nudes (male nudes being particularly rare).

The social roles played by women artists conditioned the thematic range of the representations they produced. Women were prone to depict that which was most easily accessible via their life experience. Their representations of the various aspects of such spheres of life as family, motherhood, the feminine condition, or interpersonal relations were often closer to the everyday, real-life experience than the much stronger conventionalized representations produced by their male contemporaries which revealed an inclination for artificial generalisation and conventionality in the spirit of symbolism, piquancy and voyeurism. On the other hand, women artists would often use the male point of view intentionally: if they wanted their art to be noticed and appreciated, they had to use the forms of representation that had already been fixed and generally accepted in the public imagination.

Not unlike women artists representing other trends in art, it was seldom, if ever, that female colourists gained prestige and high artistic status comparable to that enjoyed by their male fellow artists, even though they did have the same academic education. So far, the brand new cultural phenomenon that the art of professional women artists in the 1st half of the 20th century was has not received as much critical appreciation from art historians as it deserves, considering its significant scale and quality. Apart from the rare exceptions made for the unquestionable leaders, women artists' creative output remains largely marginalized. Their works constitute only a tiny part of museum collections – a situation that prevails mainly because women's art is still regarded as a rather obscure subject in the history of art. It was not until the 1990s that it started to attract wider interest and gain general recognition.