Sztuka artystek polskich w latach 1939–2010
Część 1. Artystki w latach II wojny światowej

Wybuch wojny przerwał ożywione życie artystyczne w naszym kraju. Polska sztuka dwudziestolecia międzywojennego stanowiła zjawisko bogate i zróżnicowane pod względem formalnym i ideowym. Coraz bardziej widoczne miejsce zaczęła zajmować w niej sztuka kobiet. Zjawisko profesjonalnej sztuki kobiet, tworzonej przez artystki z akademickim wykształceniem, pojawiło się na szerszą skalę w drugiej połowie lat dwudziestych, kiedy na rynek artystyczny weszło pierwsze pokolenie absolwentek krajowych uczelni plastycznych. Zjawisko to było pochodną zmian, jakie zaszły w kondycji społecznej kobiet po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Na mocy konstytucji z 17 marca 1921 roku Polki uzyskały równouprawnienie i pełnię praw obywatelskich[1]. Zasady równych praw kobiet i mężczyzn nie kwestionowano przez cały okres Drugiej Rzeczypospolitej. Choć konstytucja marcowa nie dopuszczała żadnych ograniczeń z powodu płci, to fakt formalnego równouprawnienia kobiet nierzadko rozmijał się z praktyką. Działo się tak dlatego, że szczegółowe przepisy prawa cywilnego, oparte na pięciu kodeksach państw zaborczych obowiązujących przed 1918 rokiem, miały niejednokrotnie jawnie dyskryminacyjny charakter wobec kobiet. Zanim usunięto je z praktyki społecznej, minęło sporo czasu. Jak wiadomo, proces tworzenia przepisów wykonawczych trwał aż do wybuchu II wojny światowej w 1939 roku. Poza tym zmiana mentalności i obyczajowości nie nadążała za prawem, powstrzymując proces wdrażania nowych przepisów.

Niemniej w myśl ustawy zasadniczej kobiety zyskały bezprecedensową samodzielność. Nie były już zobowiązane prawem do posłuszeństwa mężowi czy innemu męskiemu opiekunowi. Nie potrzebowały formalnej zgody mężczyzny na podjęcie studiów czy pracy zawodowej. Mogły rozporządzać własnym majątkiem i dochodami uzyskanymi z pracy zawodowej. Ich pieniądze nie podlegały rozporządzeniom męskich opiekunów. Nie potrzebowały też męskich pełnomocników w sądzie i przy prowadzeniu interesów. Same odpowiadały za swoje decyzje i czyny. Zyskały podmiotowość prawną, wyszły z obszaru, który przez wieki dzieliły z niepełnoletnimi i chorymi umysłowo. Szczególnie istotne dla kobiet zmiany nastąpiły w obszarze kształcenia. Zyskały dostęp do nauki w szkołach różnych stopni włącznie z wyższymi uczelniami, w tym również artystycznymi. Po raz pierwszy w historii Polski miały możliwość uzyskania we własnym kraju równego z mężczyznami wykształcenia i wiedzy z zakresu wszystkich dziedzin nauki i sztuki. Następstwem tego zjawiska na polu sztuki było pojawienie się licznej grupy profesjonalnych artystek, bardzo dobrze przygotowanych warsztatowo do pracy plastycznej. W chwili wybuchu wojny czynnych było około 900 malarek, rzeźbiarek i graficzek. Ich twórczość była równie zróżnicowana formalnie, jak sztuka mężczyzn. Wraz ze zmianami, które następowały w kolejnych miesiącach i latach okupacji niemieckiej, zmianom ulegała kondycja sztuki polskiej i położenie polskich artystek i artystów.

1 września 1939 roku wojska Wehrmachtu wtargnęły na terytorium naszego kraju. Agresja nastąpiła bez wypowiedzenia wojny, z naruszeniem podpisanego 26 stycznia 1934 roku przez Rzeczpospolitą Polską i Trzecią Rzeszę paktu o nieagresji, zachowującego moc wiążącą do 1944 roku. W 17 dni po ataku niemieckim granicę Rzeczypospolitej na wschodzie przekroczyła bez wypowiedzenia wojny Armia Czerwona, łamiąc podpisany 25 lipca 1932 roku 10-letni układ o nieagresji. Przystąpienie Sowietów do wojny przesądziło o klęsce Polski. Kraj bronił się jeszcze przez trzy tygodnie. Wojna obronna zakończyła się 5 października 1939 roku kapitulacją gen. Franciszka Kleeberga po pięciodniowej bitwie pod Kockiem.

Rzeczywistym powodem ataku Niemiec i Związku Socjalistycznych Republik Sowieckich na Polskę było dążenie do zmiany układu sił w Europie, ustanowionego na mocy traktatu wersalskiego, a przede wszystkim wzmocnienie pozycji politycznej i terytorialnej obu państw. Nastąpił podział terytorium państwa polskiego między Trzecią Rzeszę i Związek Sowiecki. Sfera wpływów sowieckich objęła Litwę, Łotwę, Estonię, wschodnią część Polski od rzek Narew, Wisła i San oraz Besarabię. W sferze wpływów Trzeciej Rzeszy znalazły się ziemie na zachód od linii wspomnianych

[1] Konstytucja marcowa w art. 96 stwierdzała, że wszyscy obywatele są równi wobec prawa. Sąd Najwyższy, w orzeczeniu z 16 lutego 1924 r. wyjaśnił, że art. 96 konstytucji uchylił przepisy prawne ograniczające prawa publiczne kobiet. *Zbiór orzeczeń Sądu Najwyższego. Orzeczenia Izby Pierwszej (Cywilnej)*. Warszawa 1925, poz. 17.

rzek. Sytuacja ta, z niewielkimi korektami granicznymi, trwała do chwili napadu Niemiec na Związek Sowiecki 22 czerwca 1941 roku. W rezultacie Niemcy powiększyły swoje terytorium o około 190 tysięcy km kw. Na jego części utworzone zostało Generalne Gubernatorstwo, resztę wcielono do Rzeszy. Sowieci zyskali ponad 200 tysięcy km kw. obszaru, który na mocy uchwały Rady Najwyższej ZSRS włączyli do sowieckiej Ukrainy i Białorusi[2].

Utworzone na mocy dekretu z 12 października 1939 roku Generalne Gubernatorstwo dla Okupowanych Obszarów Polskich miało status protektoratu Rzeszy. Kraków został jego „stolicą". Aż do końca wojny między Rzeszą a GG istniała granica celna i walutowa. Generalnym gubernatorem Adolf Hitler mianował Hansa Franka, doktora praw, prezesa Akademii Prawa Niemieckiego, ministra bez teki i ministra sprawiedliwości Rzeszy.

Pierwsze oddziały Wehrmachtu wkroczyły do Krakowa 6 września o godzinie 6 rano. Nadzieja, że okupanci będą zachowywać się poprawnie w stosunku do ludności cywilnej okazała się złudna, choć początkowo mogło się wydawać, że będzie inaczej. Tadeusz Peiper wspominał: „Trotuary pełne żołnierzy niemieckich. Kobiet nie zaczepiają, aby do nienawiści zbiorowej nie dorzucać nienawiści osobistych. Wystrzegają się grubych przejawów swej psychiki, szczególnie w Krakowie, który ma opinię najkulturalniejszego miasta w Polsce"[3]. Sytuacja radykalnie zmieniła się, gdy poczuli się pewniej na podbitym terytorium. „Niemcy stali się z biegiem czasu bardzo brutalni – dzieliła się swoimi spostrzeżeniami Maria Rydlowa. – Można było dostać od nich na ulicy w twarz bez powodu. Moja koleżanka została spoliczkowana tylko dlatego, że w nieodpowiedni sposób spojrzała na niemieckiego przechodnia. A mnie na ulicy Starowiślnej popchnął lotnik niemiecki, bo nie usunąłem mu się z drogi. Upadłam, a ten młody chłopak poszedł dalej jak gdyby nigdy nic. Nie potłukłam się, ale upokarzające było to, że jakiś człowiek może wobec mnie bezkarnie użyć przemocy"[4].

O ile w stosunku do ludności polskiej Niemcy zachowywali się różnie, o tyle w przypadku Żydów od początku przejawiali bezwzględność i okrucieństwo. Zatrzymywanym na ulicy mężczyznom przymusowo strzygli brody i pejsy, nierzadko raniąc ich przy tym, bijąc i kopiąc. Kobiety upokarzano jeszcze dotkliwiej. Zgarnięte na Kazimierzu Żydówki prowadzono do restauracji i szynków i tam w poszukiwaniu ukrytych precjozów poddawano rewizji osobistej i badaniom ginekologicznym. Dokonywali tego esesmani, angażując do pomocy chętnych opryszków ulicznych. Potem wyprowadzano kobiety na ulicę i wystawiano na widok publiczny. Osoby opierające się lub te, przy których znaleziono wartościowe przedmioty, zabijano[5].

Opisane incydenty wobec ludności polskiej i żydowskiej były zapowiedzią wprowadzanej przez Niemców z żelazną konsekwencją praktyki społecznej wobec obywateli Polski. Jej podstawy oparte były na doktrynie nazistów uznającej bezwzględną wyższość rasy germańskiej wśród innych ras. Polacy jako naród słowiański sklasyfikowani zostali jako „niepełnowartościowi" aryjczycy. Niemieccy propagandziści uważali ich za niekreatywnych, pozbawionych odpowiedzialności obywatelskiej, ze sporą domieszką krwi żydowskiej w znacznym odsetku populacji. Niżej oceniani byli tylko Żydzi i Cyganie. Konsekwencją tej klasyfikacji była z uporem prowadzona przez Niemców w czasie wojny polityka segregacji rasowej, mająca zapobiec mieszaniu się krwi niemieckiej i polskiej, a także obu kultur. Jeszcze bardziej restrykcyjnie przestrzegano tej zasady wobec Niemców i Żydów. Obowiązujące w czasie wojny przepisy i zasady administracyjne doprowadziły do rozdziału tych trzech populacji. Segregacja była kompleksowa i dotyczyła wszystkich obszarów życia publicznego i prywatnego. Niemcy mieli zakaz utrzymywania jakichkolwiek poza służbowymi kontaktów z ludnością polską. Ludność żydowska podlegała kompleksowemu ostracyzmowi. Zamknięto ją w gettach, dokonując pełnej izolacji od społeczności polskiej i niemieckiej. W przyszłości Żydzi polscy, podobnie jak Żydzi europejscy, mieli zostać poddani masowej zagładzie.

W generalnych założeniach nazistów ich los miały podzielić w dalszej kolejności narody słowiańskie. Pozbycie się Słowian z Europy Środkowej i Wschodniej oraz zasiedlenie należących do nich ziem przez naród niemiecki byłoby spełnieniem marzeń o wielkiej Rzeszy z nową, powiększoną „przestrzenią życiową". Usuwanie Słowian miało nastąpić przy użyciu różnych metod, modyfikowanych w zależności od sytuacji. Dopóki byli potrzebni gospodarce wojennej Trzeciej Rzeszy, a po zwycięskim zakończeniu wojny do realizacji niemieckich interesów gospodarczych i politycznych na okupowanych obszarach na wschodzie, m.in. na Syberii, zostaliby zachowani przy życiu[6]. W przypadku Żydów polityka niemiecka miała niemal od początku zbrodniczy charakter.

Zgodnie z wcześniejszymi założeniami, ziemie Rzeczypospolitej Polskiej inkorporowane do Rzeszy od początku poddane zostały procesowi całkowitej germanizacji[7]. Rozpoczęto akcję deportacji polskiej ludności z terenów wchodzą-

[2] *Agresja sowiecka na Polskę 17 września 1939 w świetle dokumentów*. T. 1. *Geneza i skutki agresji*. Red. E. Kozłowski. Warszawa 1994, s. 87–90; Szawłowski R.: *Wojna polsko-sowiecka 1939*. Warszawa 1995.

[3] Peiper T.: *Pierwsze trzy miesiące*. Kraków 1991, s. 242.

[4] Kwiatkowski T.: *Płaci się każdego dnia*. Kraków 1986, s. 65.

[5] Zimmerer K.: Życie codzienne krakowian w okupowanym mieście. W: Bednarek M., Gawron E., Jeżowski G., Zbroja B., Zimmerer K.: *Kraków – czas okupacji 1939–1945*. Red. A. Biedrzycka, J. Trześniowska. Kraków 2010, s. 197. Katalog wystawy stałej w Fabryce Emalia Oskara Schindlera, oddziale Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

[6] Madajczyk C.: *Generalna Gubernia w planach hitlerowskich. Studia*. Warszawa 1961; idem: *Polityka III Rzeszy w okupowanej Polsce*. T. 1–2. Warszawa 1970; *Okupacja i ruch oporu w dzienniku Hansa Franka 1939–1945*. Red. nauk. S. Płoski. T. 1. 1939–1942; T. 2. 1943–1945. Warszawa 1970, *passim*.

[7] Pospieszalski K.M.: *Hitlerowskie „prawo" okupacyjne w Polsce. Wybór dokumentów*. Cz. 1. *Ziemie „wcielone"*. Poznań 1952; Cz. 2. *Generalna Gubernia. Wybór dokumentów i próba syntezy*. Poznań 1958, *passim*.

cych w obszar GG. Deportacją objęci byli wszyscy Żydzi[8]. W Generalnym Gubernatorstwie, w pierwszym etapie (tj. w okresie trwania wojny), zamierzano dokonać maksymalnej eksploatacji polskich zasobów ludzkich i materialnych. Równocześnie miał się dokonywać wstępny proces germanizacji tego obszaru.

Już od pierwszych tygodni wojny rozpoczęto eliminację polskich elit przywódczych. Cel ten realizowany był doraźnie (fizyczna eksterminacja inteligencji) i długofalowo (niedopuszczenie do powstania nowych elit). Nasilenie akcji przypadło w Generalnym Gubernatorstwie na wiosnę i lato 1940 roku[9]. Ocenia się, że w trakcie nadzwyczajnej akcji pacyfikacyjnej – akcji AB (*Ausserordentliche Befriedungsaktion*) – skierowanej przeciwko polskim elitom, Niemcy rozstrzelali na ziemiach polskich około 6500 osób. Łącznie z Polakami zamordowanymi w 1939 roku straty wynosiły około 50 tysięcy osób[10]. Wśród ofiar było wiele kobiet. Niemal równolegle do niemieckiej akcji AB trwała sowiecka akcja *Przywracania spokoju*. 10 lutego 1940 roku siły NKWD (*Narodnyj komissariat wnutriennich dieł* – Ludowy Komisariat Spraw Wewnętrznych) przeprowadził pierwszą masową deportację 140 tysięcy Polaków z zajętych ziem na Syberię. 3 kwietnia 1940 roku z kozielskiego obozu wyruszył do Katynia wyruszył pierwszy transport polskich oficerów. Warto przypomnieć, że cztery dni wcześniej – 30 marca 1940 roku – Niemcy przystąpili do realizacji akcji AB.

Oprócz akcji eksterminacyjnej trwał długofalowy proces wyniszczania intelektualnego społeczeństwa. Polegał on na niedopuszczeniu do wykształcenia się nowych, młodych elit. Celowi temu służyła likwidacja struktur administracyjnych państwa, struktur życia politycznego, kulturalnego, polskiego systemu nauczania i płaszczyzny informacyjnej. Władze okupacyjne zlikwidowały szkoły wyższe, licea ogólnokształcące, muzea, instytucje wystawiennicze, grupy i stowarzyszenia twórcze. Niszczenie polskiej nauki, kultury i sztuki było istotnym, trwałym elementem niemieckiej polityki przez cały okres wojny. Bezwzględnemu niszczeniu podlegała kultura żydowska.

Na terenach zawłaszczonych przez Związek Sowiecki eksterminacja ludności polskiej ukierunkowana była na wyeliminowanie tej części inteligencji, która dawała oparcie ustrojowe państwu polskiemu. Zorientowana lewicowo część inteligencji, w tym artystów, była w zasadzie chroniona. Władze sowieckie na bazie tej części społeczeństwa polskiego (także ukraińskiego i białoruskiego) zamierzały budować komunistyczny ustrój na podbitych terenach. Dlatego też ich postępowanie wobec Polaków, którzy we wrześniu 1939 roku schronili się na Kresach Wschodnich Rzeczypospolitej, uciekając przed Niemcami, miało charakter dwutorowy. Osoby należące do grona elity sanacyjnej, związane z nią ideowo, zamykano w obozach jenieckich, więzieniach, mordowano i wywożono do obozów pracy. Dotyczyło to także artystów. Na przychylność, opiekę i pomoc materialną mogli liczyć twórcy znani przed wojną z lewicowych poglądów, członkowie lewicowych partii politycznych, organizacji społecznych i stowarzyszeń artystycznych, a także ci, którzy wykazywali polityczną neutralność i rokowali nadzieje, że w przyszłości będą dobrymi komunistami.

Politykę tę stosowano tak wobec miejscowych twórców, jak i przybyszów, którzy w ucieczce przed Niemcami w pierwszych tygodniach września schronili się na Kresach Wschodnich. Wśród nich była liczna grupa artystów, w tym wiele kobiet. Artystki krakowskie i uciekinierki z południowej Polski zwykle zatrzymywały się we Lwowie, rzadziej w mniejszych miastach ukraińskich. Mieszkanki centralnej i północnej części kraju wyjeżdżały często na Litwę. Niektóre uciekinierki miały na Kresach rodzinę i krewnych. Zatrzymywały się u nich. Do Lwowa przedostały się w pierwszym okresie wojny m.in. Maria Jarema (1908–1958), Katarzyna Kobro (1898–1951), Erna Rosenstein (1913–2004), Olga Siemaszkowa (1914–2000), Zofia Woźna (1911–1984).

Po zakończeniu działań wojennych i ostatecznym podziale zajętych terytoriów Rzeczypospolitej między Trzecią Rzeszę a ZSRS władze sowieckie zorganizowały na okupowanym przez siebie obszarze wybory powszechne do Zgromadzenia Ludowego Litwy, Białorusi i Ukrainy Zachodniej. Październikowe wybory przebiegały pod ścisłą kontrolą NKWD, a ich wyniki zostały sfałszowane. Następstwem wyborów było przyłączenie zagarniętych przez Sowietów terenów do ZSRS. Potem na mocy dekretu Rady Najwyższej ZSRS z 29 listopada 1939 roku mieszkańcom przyłączonych ziem nadano masowo (i przymusowo) obywatelstwo sowieckie[11].

Po formalnym zaanektowaniu Ukrainy Zachodniej, Białorusi i Litwy do Związku Sowieckiego za pozwoleniem nowych władz i pod ich kontrolą powstawały nowe insty-

[8] Nazistowskie plany wyniszczenia narodu polskiego i zasiedlenia jego terytorium ludnością niemiecką stały się przedmiotem debaty Międzynarodowego Trybunału Norymberskiego. Akt oskarżenia został przygotowany na podstawie analizy dokumentacji niemieckiej przez delegację polską. Przedłożono go Międzynarodowemu Trybunałowi Wojskowemu w Norymberdze pod koniec 1945 r. *German Crimes against Poland. 1. Official Report of the Polish Government to Be Submitted to Be International Military Tribunal*. London 1945. Cyt. za: Klafkowski A.: *Obozy koncentracyjne hitlerowskie jako zagadnienie prawa międzynarodowego*. Warszawa 1968, s. 9; Cyprian T., Sawicki J.: *Sprawy polskie w procesie norymberskim*. T. 1. *Stenogram procesu*. Cz. 8. *Ludobójstwo*. Poznań 1956.

[9] Rozprawa z elitami przywódczymi została zaplanowana jeszcze przed wybuchem wojny. Na sporządzonych uprzednio listach proskrypcyjnych, które obejmowały około 80 tysięcy osób, znajdowali się naukowcy, najczynniejsi działacze polityczni, działacze organizacji społecznych, nauczyciele, księża, prawnicy (głównie sędziowie), artyści oraz powstańcy śląscy i wielkopolscy. Akcja nosiła wówczas kryptonim *Unternehmen Tannenberg* i przeciągnęła się do wiosny. Szczególnie brutalny charakter miała na ziemiach włączonych do Rzeszy. Wiosną 1940 r. podobną akcję eliminowania inteligencji związanej światopoglądowo ze strukturami polityczno-ekonomicznymi państwa polskiego rozpoczęli Sowieci na zagarniętych Kresach Wschodnich Rzeczypospolitej. Grzelak C.: *Kresy w czerwieni. Agresja Związku Sowieckiego na Polskę w 1939 roku*. Warszawa 1998.

[10] Kunert A.K.: Polska Golgota. W: *Zagłada polskich elit. Akcja AB – Katyń*. Warszawa 2006, s. 81.

[11] *Agresja sowiecka na Polskę*…, s. 87–90.

tucje życia artystycznego, zorganizowane na wzór istniejących w Związku Sowieckim. Wśród animatorek nowych organizacji związkowych, zawodowych i stowarzyszeń artystycznych było wiele artystek. Często pełniły funkcje kierownicze lub działały w zarządach związków i spółdzielni. Założycielką Grupy Wileńskich Artystów Plastyków, działającej od stycznia 1940 roku, była Romana Gintyłłówna (1911–1988). Ona też była współzałożycielką i członkinią Zarządu Związku Plastyków Wileńskich. Dużą aktywnością wyróżniała się jako działaczka związkowa Aldona Romanowiczowa. Artystka zajmowała się konserwowaniem obrazów w antykwariacie sztuki w Wilnie. Z kolei Krystyna Wróblewska (1904–1994), matka malarza Andrzeja Wróblewskiego, żona rektora Uniwersytetu Wileńskiego Bronisława Wróblewskiego, była dekoratorką w Ministerstwie Zdrowia Litwy. Wróblewska pracowała też jako konserwatorka w Miejskim Muzeum Sztuki w Wilnie. Inna artystka, Anna Leńska, zatrudniona w charakterze konserwatorki w tym samym muzeum, wykonała na zlecenie nowego kierownictwa dwie duże panoramy starego Wilna. Dużą aktywność przejawiały plastyczki na polu ruchu spółdzielczego. Kierowniczką pracowni zabawek w Spółdzielni Związku Litewskich Plastyków Daila była Irena Pikiel-Samorewicz. Artystka zajmowała się także projektowaniem scenografii dla Teatru Młodego Widza w Wilnie. W fabryce Mebel jako malarka i projektantka zabawek zatrudniona została Bożena Koroczycka (ur. 1926).

Po formalnym przyłączeniu Ukrainy do ZSRS zmiany nastąpiły także w życiu artystycznym Lwowa. Ważne miejsce pełniła tu spółdzielnia Chudożnik, skupiająca większość artystów lwowskich. Jej prowadzeniem zajął się krakowski malarz Jonasz Stern[12]. Do Chudożnika zapisały się m.in. Maria Jarema, Erna Rosenstein, Józefa Wnukowa (1911–2000), Olga Siemaszkowa, Zofia Woźna i Bożena Koroczycka. Spółdzielnia zajmowała się zapewnieniem przebywającym na Ukrainie artystom podstaw materialnej egzystencji. Dla plastyków polskich i ukraińskich utworzono jeszcze jedną spółdzielnię – Chudożni Majsterni. Kierowała nią Janina Przybylska (1901–1960), która przed wybuchem wojny krótko studiowała rzeźbę w krakowskiej ASP, a potem wyjechał na stałe do Lwowa. Z kolei Zakład Sztuki Stosowanej Rzemiosło Artystyczne zorganizowała i prowadziła Agnieszka Hornicka. Wiele artystek, m.in. Maria Bujalska współpracowało ze Związkiem Chudożtiekstprom, gdzie wytwarzane były tkaniny, ozdobna galanteria i zabawki dla dzieci. Bujalska zajmowała się tam głównie projektowaniem tkanin. We Lwowie funkcjonowała wówczas też Spółdzielnia Plastyków Sztuka Sowiecka.

W 1940 roku władze sowieckie przygotowały dla przebywających na Kresach przybyszów i miejscowych artystów dwie duże, wspólne wystawy – *Sztuka plastyczna zachodniej Ukrainy i narodowej twórczości Hucułów* oraz *Wystawa grafiki*. Obie ekspozycje miały charakter objazdowy. Prezentowano je mieszkańcom m.in. Lwowa, Kijowa, Mińska, Moskwy i Charkowa. Wystawy o mniejszym rozmachu i lokalnym zasięgu organizowano też w Białymstoku, Brześciu i Wilnie. Udział polskich artystów w tych przedsięwzięciach był mile widziany przez władze sowieckie ze względów propagandowych. Potwierdzał, że Polacy zaakceptowali swój nowy status obywateli Związku Sowieckiego. Biorący w nich udział plastycy – nierzadko wbrew sobie, pod wpływem nacisków zewnętrznych – legalizowali nowy, przymusowy status obywateli Związku Sowieckiego.

Do Białegostoku ściągnęło z Warszawy wielu artystów i artystek żydowskich. Wśród nich Estera Berenzweig, Fania Gelman, Natalia Landau, Stanisława Centnerszwerowa i Helena Malarewicz-Krajewska. Miejscem schronienia stało się także Wilno. Do Wilna, swojego miasta rodzinnego, powróciła na czas wojny m.in. znana portrecistka Maria Borzobohata-Woźnicka (1894–1965)[13]. Od 1924 roku artystka mieszkała w Warszawie z mężem, znanym architektem Stanisławem Woźnickim. Otrzymała solidne wykształcenie malarskie. Przez trzy lata była uczennicą petersburskiej ASP, potem kontynuowała studia malarskie już w wolnej Polsce, na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Malowała głównie kameralne portrety, w których nawiązywała do tradycji portretu renesansowego. Stylizacja w duchu quattrocenta uwidoczniała się nie tylko w stylizacji form i kolorze, ale także w manierze przedstawiania stroju, a przede wszystkim w dekoracyjnym upraszczaniu przedmiotów i pejzażu. Portrety w „renesansowej" konwencji malowała w czasie wojny. Niewiele jej prac zachowało się do dzisiaj. Pozostawione przez artystkę w Warszawie obrazy spłonęły podczas powstania w 1944 roku. Z kolei wojenne prace uległy rozproszeniu. W 1945 roku Maria Borzobohata-Woźnicka powróciła do Polski. Zmarła jako mieszkanka Koszalina.

Wojna była okresem trudnym szczególnie dla kobiet, na barkach których spoczywała troska o potrzeby egzystencjalne rodziny. Do ich tradycyjnych, codziennych obowiązków należało dostarczenie żywności, przygotowywanie posiłków, dbałość o stan zdrowia członków rodziny, zabezpieczenie potrzeb w zakresie odzieży, środków higieny i czystości, dbałość o bezpieczeństwo. Wywiązanie się z nich należało do zadań szczególnie trudnych w warunkach wojennych, kiedy brakowało wszystkiego, co potrzebne do życia i w miarę normalnego funkcjonowania. Już od początku wojny reglamentowaniem objęto m.in. żywność, tekstylia, środki czystości, leki, opał. Kobiety spędzały długie godziny w kolejkach, by zdobyć potrzebne produkty, przede wszystkim chleb. Brakowało podstawowych lekarstw, co stwarzało groźną sytuację i wymagało zastosowania środków zastępczych. Kobiety sięgały do starych, domowych sposobów leczenia chorób i dolegliwości swoich bliskich. Problem powstawał wówczas, kiedy to nie wystarczało. Wtedy należało zdobyć potrzebne środki medyczne.

Panaceum na niedobory podstawowych produktów potrzebnych do funkcjonowania gospodarstw domowych był powszechnie szerzący się przemyt. Był on surowo karany

[12] Chrobak J.: Kalendarium. W: *Jonasz Stern*. Kraków 1984, s. 17. Katalog wystawy jubileuszowej w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (dalej cyt. TPSP) w Krakowie, styczeń – luty 1985 r.

[13] Brakoniecki K.: *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945. Malarstwo, grafika, rzeźba, rysunek, fotografia*. Olsztyn 1989, s. 54, 91. Katalog wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, czerwiec –sierpień 1989 r.

– zgodnie z obowiązującym prawem można było za niego trafić do obozu koncentracyjnego. Nie odstraszało to szmuglerów, wśród których większość stanowiły kobiety. To one zorganizowały handel czarnorynkowy artykułów spożywczych. Niejednokrotnie musiały nie tylko aprowizować rodzinę i prowadzić gospodarstwo domowe, ale także dostarczyć środków finansowych niezbędnych do życia. Zwłaszcza wtedy, gdy zabrakło w rodzinie mężczyzn. Te kobiety, których mężowie lub ojcowie zginęli w czasie wojny, przebywali w obozach jenieckich, więzieniach i obozach koncentracyjnych, podejmowały dodatkowo pracę zarobkową, by móc utrzymać rodzinę. Pogodzenie prowadzenia domu, szczególnie w sytuacji okupacyjnych ograniczeń, z pracą zarobkową i opieką nad rodziną wyczerpywało fizycznie, wymagało ogromnego wysiłku, sprytu i hartu ducha. Kobiety, które często były jedynymi żywicielami rodziny, musiały sobie poradzić i robiły to z dobrym skutkiem. Sytuacje, o których mowa, dotyczyły także artystek.

Pogorszenie kondycji materialnej środowiska artystycznego nastąpiło po utworzeniu Generalnego Gubernatorstwa i wprowadzeniu nowego prawa. W myśl okupacyjnych przepisów zlikwidowano infrastrukturę życia artystycznego, m.in. związki zawodowe i instytucje organizujące życie artystyczne oraz zabezpieczające, w różnym stopniu i postaci, materialne potrzeby plastyków. Znaczące poprawienie kondycji materialnej artysty następowało po podjęciu współpracy z władzami okupacyjnymi. Dla okupantów szczególnie pożądany był udział Polaków przy przygotowaniu wydawnictw o charakterze antypolskim i antysemickim, a po wybuchu wojny z ZSRS współtworzenie propagandy antysowieckiej. Na to decydowali się nieliczni. A jeśli już, to rzadko sygnowali swoje prace w obawie przed ostracyzmem środowiska i karami ze strony Polskiego Państwa Podziemnego. Najczęściej, by utrzymać się w trudnych warunkach, artyści zmuszeni byli podejmować się zajęć niemających związku z wyuczonym zawodem. Kobiety pracowały w sklepach, restauracjach i różnego rodzaju zakładach usługowych.

Feminizacja usług była zresztą zjawiskiem nienowym. Tendencje feminizacyjne w tym obszarze dały się zauważyć już w latach trzydziestych XX wieku. Kobiety niejednokrotnie decydowały się również na podjęcie ciężkich prac fizycznych. Według obowiązującego prawa Generalnego Gubernatorstwa, za porównywalną pracę zarabiały przeciętnie 10 procent mniej niż mężczyźni. Zgodnie z siatką płac według ordynacji taryfowej z 28 grudnia 1942 roku najniższe uposażenie mężczyzn w przedziale wiekowym od 19 do 21 lat wynosiło 140,50 zł, kobiet 126,50 zł. Natomiast maksymalne uposażenie dla mężczyzn i kobiet po ukończeniu 40 lat osiągało wysokość odpowiednio 800 i 720 zł[14]. Na początku wojny sytuacja kobiet wyglądała znacznie gorzej. Zgodnie z siatką płac z 15 stycznia 1940 roku, wynagrodzenie dla „robotników wyuczonych" powinno wynosić 1,16 zł na godzinę, „robotników niewyuczonych" 58 gr, natomiast kobiet, niezależnie od posiadanych kwalifikacji, tylko 46 gr[15]. Były to zatem stawki zbliżone do obowiązujących w sfeminizowanych branżach polskiej gospodarki w okresie międzywojennym. Na przykład, w zdominowanym przez kobiety przemyśle tekstylnym czy usługach w gospodarstwie domowym ich płace za porównywalną pracę były o 30–50 procent niższe niż zarobki mężczyzn[16]. Dysproporcji płacowych nie udało się polskim władzom rozwiązać do wybuchu wojny.

Należy zauważyć, że stosunek władz okupacyjnych do pracy zawodowej kobiet polskich był nie do końca sprecyzowany, podobnie jak w to miało miejsce w przypadku kobiet niemieckich. Z jednej strony były zachęcane do podjęcia pracy zawodowej, z drugiej władze okupacyjne stały na stanowisku, że zadaniem kobiet jest prowadzenie gospodarstwa domowego i służba na rzecz rodziny. Dlatego też w przypadku konieczności zwolnień w pierwszej kolejności usuwano kobiety zamężne. Ochroną objęte były jedyne żywicielki rodzin i kobiety niezamężne. Podobna polityka stosowana była przez cały okres międzywojenny w Drugiej Rzeczypospolitej.

Wiele kobiet, zwłaszcza samotnych, starszych lub schorowanych, było zdanych na pomoc z zewnątrz. Artystom i artystkom w ciężkiej sytuacji często udzielała wsparcia Rada Główna Opiekuńcza (RGO). W ramach RGO działała Sekcja Pomocy dla Pracowników Publiczno-Prawnych i Wolnych Zawodów, zajmująca się także artystami[17]. Osobom nieradzącym sobie materialnie w nowych warunkach udzielane były miesięczne zasiłki i jednorazowe subwencje. RGO dawała im także możliwość skromnego zarobkowania, organizując warsztaty wytwarzające potrzebne na rynku wyroby, których projektowaniem i wyrobem mogli zająć się plastycy. W ramach pomocy środowisku plastycznemu w Krakowie miejscowa Rada zorganizowała warsztaty rękodzielnicze, podzielone na działy o różnych specjalizacjach. Wśród osób współpracujących z tą organizacją były artystki. Działalność w ramach warszawskiej RGO podjęła m.in. Anna Śledziewska (1900–1979), Joanna Potrawiakowa, Czajkówna i Elżbieta Wojtarkówna. Współpracowniczką krakowskiej Rady była m.in. Maria Jarema.

Subwencji udzielał artystom od 1941 roku Dział Kultury i Sztuki utworzony w ramach zorganizowanego na przełomie 1940 i 1941 roku Departamentu Oświaty i Kultury Rządu Rzeczypospolitej Polskiej na Kraj. W obrębie Działu Kultury i Sztuki powstał osobny zespół zajmujący

[14] Szarota T.: *Okupowanej Warszawy dzień powszedni. Studium historyczne*. Wyd. 4. rozsz. Warszawa 2010, s. 91.

[15] *Ibidem*, s. 118.

[16] Żarnowska A.: Kierunki aktywności zawodowej kobiet w Polsce XX wieku (do 1939 r.). W: *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*. Red. A. Żarnowska, A. Szwarc. Cz. 2. Warszawa 1995, s. 116–119; Kałwa D.: Wyboiste drogi równouprawnienia. Sytuacja kobiet w II Rzeczypospolitej. W: Czocher A., Kałwa D., Klich-Kluczewska B., Łabno B.: *Wojna to męska rzecz?. Losy kobiet w okupowanym Krakowie w dwunastu odsłonach*. Red. A. Biedrzycka. Kraków 2011, s. 11. Katalog wystawy w Fabryce Emalia Oskara Schindlera, oddziale Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, 16 listopada 2011 r. – 22 kwietnia 2012 r., kurator Beata Łabno.

[17] Kroll B.: *Rada Główna Opiekuńcza 1939–1945*. Warszawa 1985, s. 43.

się plastyką i plastykami[18]. Sprawy artystów plastyków leżały też w gestii działającego przy Departamencie w 1941 roku Działu Szkół Wyższych i Nauki. Do jego zadań należała m.in. koordynacja tajnego nauczania na poziomie wyższym i prowadzenie projektów artystycznych. Artystki często bywały beneficjantkami zorganizowanej w ramach tych struktur pomocy.

Sprawami kultury (w tym także sztuki) zajmowano się również w Biurze Informacji i Propagandy Komendy Głównej Związku Walki Zbrojnej (BIP KG ZWZ). Następnie, od lutego 1942 roku, po przekształceniu Związku Walki Zbrojnej w Armię Krajową, w Biurze Informacji i Propagandy Armii Krajowej (BIP AK)[19]. BIP zainteresowany był szczególnie wykorzystaniem plastyków w działalności konspiracyjnej, propagandowej i przy dokumentowaniu skutków wojny. Od wspomaganych finansowo artystek zwykle wymagano, by rejestrowały tematy prowadzonych zadań twórczych, a potem składały okresowe sprawozdania z realizacji prac plastycznych. Wymienione instytucje, realizując generalne zadania – opiekę nad twórczością artystyczną, wykorzystanie jej dla celów propagandowych i doraźnej walki z okupantem – równocześnie odgrywały rolę opiekuńczą, zapewniając wsparcie materialne artystom i artystkom, którzy stracili źródła utrzymania[20].

Niezależnie od działań RGO i konspiracyjnych organizacji pomocowych, artyści sami, we własnym zakresie, podejmowali różnego rodzaju działania, wykorzystując istniejące legalnie instytucje, którymi zarządzali. Ważną rolę na tym polu odegrała krakowska Kawiarnia Plastyków oraz Spółdzielnia Artystów w Warszawie. Kawiarnia Plastyków mieściła się w Domu Plastyków przy ulicy Łobzowskiej 3. Otwarto ją po to, by nie dopuścić do przejęcia budynku przy Łobzowskiej, należącego do Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, przez władze niemieckie i rozgrabienia związkowego mienia. Po wtóre po to, aby zapewnić miejscowym plastykom środki do życia, a najbiedniejszym tanie lub bezpłatne posiłki. Animatorkami całego przedsięwzięcia były Hanna Rudzka-Cybis i Sława Orkanowa (Bronisława Orkanowa-Smreczyńska z domu Chajkowska). Dzięki nim kawiarnia powstała i funkcjonując, zabezpieczyła w stopniu podstawowym byt blisko 200 twórców.

Kawiarnia Plastyków rozpoczęła swoją działalność 10 lutego 1940 roku. Jej zaplecze stanowił do 1 czerwca 1941 roku krakowski Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków, a potem, po likwidacji Związku, już nieformalnie, ta sama organizacja działająca w konspiracji[21]. Pieniądze potrzebne na zakup towaru Zarząd Związku uzyskał z pożyczki zaciągniętej od swoich członków. Obowiązkowa kwota wynosiła 20 zł. Pieniądze napłynęły także z dobrowolnych wpłat. Animatorka przedsięwzięcia – Hanna Rudzka-Cybis (1897–1988) – nie weszła do oficjalnego kierownictwa Kawiarni Plastyków. Za kontakty z władzami z ramienia kawiarni odpowiedzialni byli Stefan Zbigniewicz (1904–1942) i Józef Krzyżak (1900–1958). Kierownikiem personalnym pełniącym nadzór nad pracownikami był Janusz Strzałecki (1902–1983), a aprowizacją zajmował się Stanisław Majchrzak (1898–1943). Za magazyn odpowiadali: Jan Mroziński (1890–1960), Włodzimierz Sawulak (1906–1980) i Adam Żebrowski (1897–2005). Rudzka-Cybis pracowała potem w dziale gospodarczym kawiarni, okresowo, jeśli była taka potrzeba, w szatni. Oprócz niej w kawiarni znalazło zajęcie wiele artystek, m.in. Jadwiga Hoffmann (1896–1986), Janina Muszkiet (1903–1956), Krystyna Łada-Studnicka (1907–1999) zatrudnione przy obsłudze bufetu czy Julia Dąbrowska (1896–1950), Jadwiga Maziarska (1913–2003) i Anna Raynochowa (ur. 1914), zatrudnione jako kelnerki[22].

Hanna Rudzka-Cybis wspominała, że zgodnie z regulaminem wszyscy pracownicy otrzymywali jednakowe wynagrodzenie. W godzinach pracy mieli także prawo do bezpłatnego wyżywienia. Poza godzinami pracy musieli częściowo pokrywać cenę posiłku. Artyści pozbawieni pracy zarobkowej, podobnie jak ich rodziny, mogli korzystać z wyżywienia za częściową opłatą, podczas gdy z funduszy kawiarni pokrywana była reszta kwoty. Bezpłatne wyżywienie i pomoc pieniężną otrzymywali twórcy niezdolni do pracy i chorzy. Ze środków uzyskanych z działalności kawiarni plastycy i ich rodziny mieli zagwarantowaną pomoc medyczną i lekarstwa. Część dochodów przeznaczana była na paczki żywnościowe wysyłane artystom, którzy po wojnie obronnej Polski w 1939 roku znaleźli się w obozach jenieckich. Natomiast z części otrzymywanych poborów pracownicy kawiarni utworzyli tajny fundusz pomocy na rzecz więzionych przez okupantów[23]. Przekazywali go, m.in. przez Marię Jaremę, Radzie Głównej Opiekuńczej. W ramach RGO w Dziale Opieki nad Więźniami i ich Rodzinami Polskiego Komitetu Opiekuńczego działała zakonspirowana kasa, gromadząca środki finansowe napływające

[18] Bartoszewski W.: Oblicze kultury polskiej w konspiracji 1939–1945. W: *Inter arma non silent Musae. Wojna i kultura 1939–1945*. Red. C. Madajczyk. Warszawa 1982, s. 272; Jaworska J.: Sztuka plastyczna w latach okupacji. W: *Inter arma non silent Musae*…, s. 326; Majewski P.: *Wojna i kultura. Instytucje kultury polskiej w okupacyjnych realiach Generalnego Gubernatorstwa 1939–1945*. Warszawa 2005, s. 101.

[19] Jaworska J.: *Polska sztuka walcząca 1939–1945*. Warszawa 1976, s. 9.

[20] Matusak P.: *Edukacja i kultura Polski Podziemnej 1939–1945*. Siedlce 1997.

[21] W Warszawie nie istniał Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków, celowo niezarejestrowany przez środowisko z obawy przed Niemcami, którzy mogliby żądać od Związku współpracy i realizacji zadań propagandowych. W Krakowie sytuacja była odwrotna. ZZPAP działał przez pewien czas (do 1 czerwca 1941 r.) jako zaplecze organizacyjne Kawiarni Plastyków. Dzięki temu kawiarnia mogła prowadzić działalność samopomocową i kulturalną w oparciu o Związek. Jednak z drugiej strony Niemcom łatwiej było kontrolować środowisko i stosować naciski w celu wymuszenia współpracy.

[22] Rudzka-Cybis H.: „Historia Kawiarni Plastyków w Krakowie, ul. Łobzowska 3". [Kraków b.d.], s. 4–5, mps w zbiorach Leszka Dutki w Krakowie.

[23] Ibidem, s. 2.

od podziemnych organizacji na rzecz pomocy dla więźniów, oraz komórka, która organizowała doraźną pomoc uwięzionym w KL Auschwitz[24].

16 kwietnia 1942 roku w kawiarni nastąpiła łapanka, w wyniku której aresztowano 198 mężczyzn, w tym Stefana Zbigniewicza. 23 kwietnia 1942 roku większość aresztowanych wywieziono do KL Auschwitz. Funkcję prowadzącego lokal i odpowiedzialnego za kontakty z Niemcami przejął na krótko Eugeniusz Geppert (1890–1979). W niedługim czasie z grona pracowniczego kawiarni wycofała się większość mężczyzn. W tym ostatnim, najtrudniejszym okresie do prowadzenia kawiarni i składania raportów z jej działalności władze niemieckie wyznaczyły Hannę Rudzką-Cybis. Kawiarnia funkcjonowała jeszcze przez kilka miesięcy, jednak bez dawnego rozmachu. Plastycy przestali tam przychodzić, obawiając się kolejnych aresztowań. 15 października 1942 roku zamknięto lokal.

Na wzór krakowskiej Kawiarni Plastyków pod koniec 1939 roku powstała w Warszawie Spółdzielnia Artystów. Organizatorzy postawili sobie za cel, podobnie jak ich koledzy krakowscy, zorganizowanie w ramach spółdzielni akcji samopomocowej dla miejscowego środowiska plastycznego. Prezesem nowo powstałej instytucji była Janina Ejsmondowa, wdowa po Julianie Ejsmondzie. Spółdzielnia Artystów mieściła się w gmachu byłego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, zamienionego w *Soldatenheim*. W podziemiach działała stołówka. Natomiast w dawnych pomieszczeniach wystawowych urządzono Salon Artystów. Nim także kierowała Janina Ejsmondowa. Salon funkcjonował na zasadzie komisu. Był ekskluzywnym sklepem cieszącym się dużą popularnością. Część dochodów uzyskanych ze sprzedaży dzieł sztuki otrzymywali sprzedający artyści, część przeznaczona była na akcję pomocy najbiedniejszym kolegom. Zarówno salon, jak stołówka zostały zamknięte pod koniec 1942 roku, w tym czasie, co krakowska Kawiarnia Plastyków.

Działające jawnie i w konspiracji organizacje pomocowe czy funkcjonujące okresowo instytucje tworzone przez plastyków były kroplą w morzu potrzeb. Ich pomoc docierała do nielicznych. Artyści byli przede wszystkim zdani na siebie. Radzili sobie, malując na zamówienie portrety, pejzaże czy martwe natury. Za obraz można było otrzymać pieniądze albo konkretny produkt. Był to powszechnie stosowany sposób zarabiania, choć nie zawsze z dobrym skutkiem z powodu ogólnego zbiednienia społeczeństwa.



Hanna Rudzka-Cybis, ok. 1940; autor fotografii nieznany; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-Fs16802-IX/1

Łatwiej było utrzymać się ze sztuki renomowanym twórcom, popularnym w okresie międzywojennym. Do tej uprzywilejowanej grupy należała Zofia Stryjeńska (1894–1976), przedstawicielka polskiej odmiany art déco, malarka, graficzka, ilustratorka, członkini Warsztatów Krakowskich, a potem Spółdzielni Ład. Lata wojny artystka spędziła w Krakowie[25]. W grudniu 1939 roku przyjechała tu z Warszawy do rodziny. Początkowo dzięki pomocy Eugeniusza Tora, byłego dyrektora Muzeum Techniczno-Przemysłowego, mogła korzystać z pracowni na trzecim piętrze w budynku Muzeum przy ulicy Smoleńsk 9[26].

[24] Kroll B.: *Rada Główna*…, s. 466. Zob. także Homecka Z.: Wstęp do inwentarza zespołu akt Polskiego Komitetu Opiekuńczego Kraków-Miasto 1939–1945 i Miejskiego Komitetu Opieki społecznej 1945–1949, Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej cyt. ANK), Polski Komitet Opiekuńczy Kraków-Powiat (1939–1945), sygn. PolKO-P 555.

[25] Okońska A.: *Malarki polskie*. Warszawa 1976; Grońska M.: *Zofia Stryjeńska*. T. 1. Wrocław 1991; Stryjeńska Z.: *Chleb prawie że powszedni. Pamiętnik*. Oprac. M. Grońska. T. 1–2. Warszawa 1995; *Zofia Stryjeńska 1891–1976*. Kraków 2008. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie (dalej cyt. MNK), październik 2008 r. – styczeń 2009 r. Po wojnie Zofia Stryjeńska opuściła Polskę, jak wiele osób związanych przed 1939 r. z obozem rządzącym. Początkowo mieszkała w Szwajcarii, potem przeniosła się do Francji. Przebywając na emigracji, utrzymywała się głównie z malowania portretów i projektowania kart świątecznych. Przygotowała także serię ilustracji ukazujących bożonarodzeniowe zwyczaje w Polsce. Ilustracje zamówiła u niej Polonia z Minneapolis do książki *Treasured Polish Christmas Customs and Traditions* wydanej w 1973 r. W tym też roku artystka otrzymała nagrodę Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego.

[26] Niemcy przemianowali placówkę na *Städlisches Gewerbe Museum in Krakau*. Muzeum Techniczno-Przemysłowe przestało istnieć w przedwojennym kształcie, zamknięta została ekspozycja muzealna, biblioteka i kino. Wydzielone pomieszczenia przeznaczono na magazyn, w którym ulokowano część zbiorów galerii malarstwa Muzeum Narodowego w Sukiennicach i innych krakowskich instytucji.

W pomieszczeniu tym znajdowało się już atelier fotograficzne Stanisława Kolowcy. Artystka przychodziła tam, by malować. Wspominała: „Pracownia ta jest zarazem atelier fotograficznym p. Stanisława Kolowcy, ogromną halą zawaloną aparaturą i lampami. Kilka schodów wyżej jest ciemnia, gdzie mieszkają pomocnicy Kolowcy. (…) Nie jest to najlepsze miejsce do pracy artystycznej. Dzwonek nad drzwiami udręcza uszy, ciągle przychodzą interesanci po fotosy, niekiedy fotograf robi zdjęcia z lampkami albo napatoczą się znajomi i siedzą. Wyboru nie ma”[27]. Po stracie tego i tak niezbyt komfortowego miejsca pracy malowała w jeszcze gorszych warunkach. Starania o zyskanie nowej pracowni nie przynosiły rezultatów. Ciemne, zagrzybione pomieszczenia, które miała do dyspozycji, nie nadawały się na ten cel. Do pracy nie nadawał się tym bardziej ciasny pokoik, w którym mieszkała z matką. Musiała sobie jednak radzić w tych warunkach.

W trudnym okresie okupacji Stryjeńska utrzymywała się z wykonywania portretów na zamówienie. Miała sporo zamówień. Oprócz portretów malowała sielankowe sceny rodzajowe z Podhala i obrazy religijne. W tym czasie powstały m.in. *Portret młodej kobiety z papierosem*, po 1940[28], *Głowa dziewczyny z kwiatem we włosach*, po 1940[29], *Wieczorne zmówiny*, 1939–1940[30], *Scena góralska*, ok. 1940[31], *Zbójnickie ognisko*, po 1940[32], *Matka Boska Góralska*, po 1940[33], *Matka Boska*, 1941[34]. Nabywcy zgłaszali się wprost do Stryjeńskiej albo artystka sama ich poszukiwała. W tym celu nierzadko podejmowała kilkudniowe wyprawy w okolice Krakowa. Te podróże „za chlebem” tak opisała w swoich wspomnieniach: „Z rajzbretem owiniętym papierami, z kasetą w worku, zachowując incognito włóczę się kolejami po miejscowościach niedaleko Krakowa, aby przez parę dni, gdzie się da, odrobić jaką pracę na sprzedaż. (…) W zalewie niedoli, z którymi się ciągle stykam, w ścisku i tłoku podróżnym (…) wyrywają się słowa szorstkie, pełne zniecierpliwienia”[35].

Z zamówieniami zwracali się do niej także Niemcy. Wiadomo, że zgodziła się na namalowanie rodzajowych scen ludowych do plakatów reklamujących kawę Enrilo i wykonanie serii rysunków do druków reklamowych tego produktu. Kawa Enrilo, obok kawy Dzbanek, była w czasie wojny głównym produktem fabryki Henryka Francka Synowie SA w Skawinie. W plakacie reklamującym namiastkę kawy Enrilo, który ostatecznie został wydrukowany pod koniec 1939 roku, wykorzystana została zmieniona nieco i uproszczona scena z obrazu *Wieczorne zmówiny*. Ostatecznie autorem zaakceptowanego przez Niemców i skierowanego do druku plakatu był prawdopodobnie Witold Chomicz[36]. Łącznie z plakatami Niemcy zamówili u Stryjeńskiej rysunki na druki reklamowe. Przygotowane przez artystkę przedstawienia z sielankowymi ludowymi scenami nawiązywały do reklamowych sloganów, które były często cytatami zaczerpniętymi z ludowych przysłów i piosenek. Artystka malowała je czarnym gwaszem. Teksty do reklam pisał Artur Maria Swinarski. Układ całości reklamowych druków, podobnie jak plakatów, był prawdopodobnie dziełem Chomicza. Reklamówki ozdobione rysunkami Stryjeńskiej używane były przez Niemców w latach 1940–1944 m.in. w wydawanej po polsku prasie codziennej, w gadzinówkach. Ogółem powstało około 60 tego rodzaju przedstawień reklamowych, zebranych w dwa albumy – m.in. rysunki: *Baca*, *Złote kłosy*, *Scena rodzajowa pod dębami*, *Scena góralska – skoki przez ognisko*, *Scena rybacka na strumieniu*[37]. Tym sposobem artystka, którą można uznać w pewnym sensie za spadkobierczynię wyspiańszczyzny, która, jak pisze Tadeusz Dobrowolski, „podejmowała mit słowiańskiego Olimpu, malowała sceny szlacheckie i chłopskie, łącząc typowy dla kultury sarmackiej biologizm z jaskrawą nieraz dekoracyjnością”[38], zatrudniona została przez władze okupacyjne do oficjalnej kampanii reklamowej. Jej „sarmackość” i „rodzimość”, tak charakterystyczne dla polskiej odmiany art déco, wbrew zaleceniom Wydziału Propagandy i Informacji GG (*Abteilung Volksaufklärung und Propaganda GG*), zabraniającego tworzenia przedstawień o zabarwieniu patriotycznym i narodowym, znalazła się w oficjalnym obiegu. Biorąc pod uwagę stosunek niemieckiej etnografii do polskiej kultury ludowej, szczególnie kultury Podhala, uznawanej za fenomen zbudowany na tradycji germańskiej, w działaniu tym widoczny był element propagandowo-polityczny.

Malowaniem i rysowaniem zarabiało lub dorabiało całe grono artystek. Krajobrazy i główki portretowe rysowała kredkami w celach zarobkowych Julia Pugetowa (1877–1951), żona Ludwika Pugeta, malarka, przed wojną niezwykle aktywna działaczka społeczna i polityczna. Z malowania portretów utrzymywały się okresowo Zofia Lipińska (1898–

[27] Stryjeńska Z.: *Chleb*…, s. 273.

[28] Zofia Stryjeńska, *Portret młodej kobiety z papierosem*, po 1940, gwasz, papier, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Radomiu.

[29] Zofia Stryjeńska, *Dziewczyna z kwiatem we włosach*, po 1940, gwasz, papier, reprod. w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976*…, s. 326, nota kat. III. I.82.

[30] Zofia Stryjeńska, *Wieczorne zmówiny*, 1939–1940, tempera, papier, w zbiorach MNK.

[31] Zofia Stryjeńska, *Scena góralska*, ok. 1940, gwasz, papier, w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.

[32] Zofia Stryjeńska, *Zbójnickie ognisko*, po 1940, gwasz, papier, w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

[33] Zofia Stryjeńska, *Matka Boska Góralska*, po 1940, gwasz, karton, reprod. w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976*…, s. 328, nota kat. III. I. 90.

[34] Zofia Stryjeńska, *Matka Boska*, 1941, gwasz, papier, tektura, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Białymstoku.

[35] Stryjeńska Z.: *Chleb*…, s. 343.

[36] Zofia Stryjeńska, *Namiastka kawy Enrilo. Henryka Francka Synowie S.A. Skawina*, litografia, papier, druk plakatu Graphische Anstalt Akropol Krakau, w zbiorach MNK.

[37] Wymienione prace w zbiorach Muzeum Śląska Opolskiego (*Baca*), Muzeum Narodowego w Szczecinie (*Złote snopy*), Muzeum Etnograficznego w Toruniu (*Scena rodzajowa pod dębami, Scena góralska – skoki przez ognisko, Scena rybacka na strumieniu*). Natomiast gotowe druki reklamowe zebrane w dwa albumy w posiadaniu Towarzystwa Przyjaciół Skawiny. Część prac Stryjeńskiej reprodukowana w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976*…, s. 378–379, s. 384–386.

[38] Dobrowolski T.: *Sztuka Krakowa*. Kraków 1959.



Hanna Rudzka-Cybis, Widok z kopułą z okna pracowni przy ulicy A. Lubomirskiego 29*, 1944, olej, płótno; reprod za:* Hanna Rudzka-Cybis. *Red. L. Dutka. Kraków [1996], il. 17*

1982), Krystyna Wróblewska, Irena Łuczyńska-Szymanowska (1890–1966), Maria Podlewska (1862–1948) i Maria Pia-Górska (1878–1974). Łuczyńska-Szymanowska, jedna z najpopularniejszych polskich portrecistek okresu międzywojennego, nierzadko musiała bronić się przed zamówieniami od niemieckich dostojników, co przysparzało jej wielu kłopotów[39]. Martwe natury i portrety malowała Hanna Rudzka-Cybis. Zofia Stankiewicz (1862–1955) wybitna graficzka, przed wojną twórczyni realistycznych widoków miast polskich, malowała głównie pejzaże. W celach zarobkowych wykonała wówczas także cykl rysunków z widokami Ogrodu Saskiego i parku Łazienkowskiego. Na podstawie powstały serie pocztówek[40]. Janina Broniewska (1866–1947), przedstawicielka dekoracyjnej, klasycyzującej odmiany art déco, utrzymywała się z realizacji zamówień dla kościołów. Były to najczęściej repliki jej wcześniejszych rzeźb[41].

W trudnych warunkach wojennych, aby przeżyć, plastycy podejmowali się różnych prac. Bronisława Rychter-Janowska (1872–1953), artystka malarka w zaawansowanym już wieku, założyła na wsi pod Krakowem szkołę haftu i fabryczkę czapek. Teresa Roszkowska (1904–1992), malarka i scenografka teatralna, w celach zarobkowych projektowała wnętrza barów warszawskich, m.in. Gong i Błękitny. Zofia Puget (1923–1989), malarka i rzeźbiarka, żona rzeźbiarza Jacka Pugeta, dorabiała, robiąc torty na zamówienie[42].

Rysowanie, malowanie i rzeźbienie mogło stanowić źródło dochodów. Było jednak czymś więcej niż tylko sposobem zarobkowania. Było także rodzajem terapii, odizolowania się, choćby na krótko, od ponurej rzeczywistości. Stojąc przy sztaludze i malując martwą naturę, kwiaty, pejzaż czy portret, można było na chwilę zapomnieć o codzienności. Stworzona na płaszczyźnie płótna alternatywna rzeczywistość pozwalała na odsunięcie się od tej prawdziwej za oknami pracowni. W przypadku artystek obciążonych dodatkowymi rozlicznymi obowiązkami i powinnościami wobec rodziny, od których wolni byli mężczyźni, przytłoczonych kłopotami i uciążliwościami dnia codziennego, były to chwile pomagające w zrelaksowaniu się, wręcz niezbędne do prawidłowego funkcjonowania. O tym, jak wielkie znaczenie miała dla kobiet praca twórcza w tym okresie, świadczą najlepiej fragmenty ich wspomnień i relacji.

Rzadko natomiast znajdujemy w ich sztuce z lat wojny, podobnie zresztą jak w twórczości artystów, odbicie codziennej, powszedniej rzeczywistości okupacyjnej, stwa-

[39] Okońska A.: *Malarki…*, s. 229.

[40] Pocztówki w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej cyt. MNW).

[41] Prace Janiny Broniewskiej znajdują się w zbiorach MNW, Muzeum Wojska Polskiego i Muzeum Mennicy Polskiej.

[42] Korespondencja i dokumenty Zofii Pugetowej oraz mps Jana Pugeta „Analiza formalna dzieła Zofii Pugetowej" w prywatnym archiwum rodziny Pugetów w Warszawie.

rzanej przez różne przeciętne zachowania i postawy ludzkie. Niemal powszechnie obserwowanym zjawiskiem społecznym w tym okresie było wyzwolenie się w społeczeństwie, zwłaszcza w kobietach, niezwykłej aktywności praktycznej. Ta aktywność rozwijała się proporcjonalnie do pogarszających się warunków życia. Aby przeżyć, ludzie musieli znaleźć wyjście z trudnego położenia. Zwykle było to działanie niezgodne z prawem. Szerzył się nielegalny handel, spekulacja, szmugiel, będące intratnym źródłem dochodów, a równocześnie stanowiące doraźny ratunek dla społeczeństwa w nowej, ekstremalnej sytuacji. Niewątpliwie najbardziej rozpowszechniony był szmugiel żywności, najbardziej strategicznego towaru wojennego, bo dającego możliwość życia i przeżycia. Zarówno szmugiel, jak nielegalny handel łączyły się z poważnym ryzykiem (surowe kary w razie schwytania), ale też z łatwym, sporym zarobkiem. W parze ze szmuglem i handlem nierzadko szły kradzieże i oszustwa na jakości towarów, a niekiedy także współpraca z policją. W skrajnych wypadkach konkurencja między handlarzami i szmuglerami kończyła się denuncjacjami władzom okupacyjnym.

Ciężkie warunki życia powodowały narastanie szeregu innych patologii. Nagminnie szerzyło się pijaństwo. Rosło też zjawisko prostytucji. Wśród młodzieży wzmagała się demoralizacja. Wojenny kryzys wartości, ogólne obniżenie poziomu moralnego odbiły się głównie na tej części młodych ludzi, którzy pozostawali poza obszarem konspiracji, tajnych kompletów i działań towarzyszących. Najczęstszymi patologiami społecznymi w tej grupie były alkoholizm, prostytucja, rabunki (w ramach młodzieżowych band), donosicielstwo i szmalcownictwo[43].

Mimo nawoływań Polskiego Państwa Podziemnego do społecznego bojkotu oficjalnych imprez organizowanych przez władze niemieckie, Polacy, szczególnie młodzież, licznie chodzili do kin i teatru. Nie udał się też zarządzony przez władze podziemne bojkot kolektur loteryjnych. W tym przypadku podziemie przegrywało. Można powiedzieć, że prawidłowością stało się zjawisko niesubordynacji społecznej wobec nakazów PPP, gdy w grę wchodziło zaspokojenie podstawowych potrzeb materialnych i pragnienie rozrywki.

Najgroźniejszą patologią, surowo karaną przez sądownictwo podziemne, było zjawisko współpracy z okupantem. Przyjmowało postać kolaboracji i konfidentury, o czym była już wcześniej mowa. Jednakże należy tu z naciskiem podkreślić, że nigdy współpraca z Niemcami nie osiągnęła w Polsce takich rozmiarów, jak np. we Francji czy Holandii.

W twórczości artystek, podobnie jak miało to miejsce w sztuce mężczyzn, nie znajdujemy przedstawień tego rodzaju zjawisk. Obraz codzienności w sztuce kobiet nie eksponował bolączek społecznych w sposób dokumentarny i otwarty, ani też w postaci aluzyjnej czy symbolicznej. Kobiety, które zwykle miały tendencje do skupiania się na codzienności i ukazywania różnych jej przejawów i patologii w kameralnej, nieco spłaszczonej perspektywie, tym razem rezygnowały z jej opisywania i otwartej krytyki społecznej. Nie próbowały odwoływać się także do poczucia moralności i solidarności społecznej.

Przedstawione zjawiska odnotowywała głównie konspiracyjna satyra. Z wyraźnym odcieniem potępienia wskazywała na ujawniające się patologie także prasa podziemna i wydawane w podziemiu ulotne druki graficzne. Niemal całkowita nieobecność w sztuce kobiet i mężczyzn – poza wspomnianymi obszarami konspiracyjnej satyry – tak istotnych elementów codzienności okupacyjnej miała swoje uzasadnione przyczyny. Klęska wojny obronnej w 1939 roku, a w jej następstwie okupacja niemiecka z wielopłaszczyznową polityką terroru i wyniszczania, upokarzające Polaków prawodawstwo niemieckie, kompleksowa segregacja, na każdym kroku demonstrowany przez okupantów nacjonalizm i pogarda dla polskości stwarzały psychologiczną zaporę przed roztrząsaniem problematyki demoralizacji społecznej spowodowanej wojną i ujawnianiem patologii, które się na nią składały. Skoncentrowanie się na tych zjawiskach paradoksalnie raczej podtrzymywałaby szerzony przez okupantów pogląd o niskiej wartości moralnej i samoświadomościowej Polaków niż stwarzała czynnik służący pobudzaniu i podtrzymaniu społecznego morale.

W ekstremalnych wojennych warunkach artyści obu płci woleli usytuować swoją sztukę na gruncie neutralnym. Jeśli już ustosunkowywali się do wojennej rzeczywistości, to po to, aby ujawnić przemoc, barbarzyństwo i gwałt okupantów, a nie dlatego, by dokumentować skutki społeczne ich polityki. Wielu z nich traktowało obniżenie poziomu moralnego społeczeństwa jako sytuację wymuszoną koniecznością dostosowania się do ekstremalnych warunków okupacyjnych, przejściową, która ustąpi, gdy zakończy się wojna.

Prowadzenie gospodarstwa domowego i służba rodzinie były obowiązkami przypisanymi kobietom, zgodnie z wielowiekową tradycją. Musiały je wykonywać niezależnie od okoliczności, ponosząc pełną odpowiedzialność za ten obszar życia społecznego. Jeśli dom źle funkcjonował, a rodzina nabierała z różnych przyczyn charakteru dysfunkcyjnego, winą za istniejący stan rzeczy obarczano zwykle matkę jako osobę sprawującą pieczę nad życiem prywatnym członków rodziny, odpowiedzialną za funkcjonowanie małżeństwa, wychowanie potomstwa i wpojenie mu zasad postępowania zgodnych z normami społecznymi i obyczajowymi. Trudno było kobietom pełnić rolę strażniczek moralności i dobrych obyczajów w sytuacji, kiedy prawo i praktyka okupacyjna stały w całkowitej sprzeczności z konwencjonalną etyką, zasadami sprawiedliwości i współżycia społecznego. Patologia prawa wojennego wymuszała patologię życia społecznego. W warunkach wojennych ochrona rodziny należała do zadań najtrudniejszych.

Do tradycyjnych obowiązków Polek należało także angażowanie się w działalność publiczną w okresie narodowej mobilizacji, w sytuacjach trudnych pod względem politycznym i gospodarczym, a zwłaszcza w czasach, gdy zagrożony był byt narodowy. Kobiety utrzymywane na marginesie politycznym w czasach pokoju i prosperity, konsekwentnie usuwane z gremiów decyzyjnych, pozbawione wpływu na los i stan państwa dopuszczane były do współodpowiedzialności dopiero w sytuacjach ekstremalnych. Oczekiwano od

[43] Chrobaczyński J.: *Postawy, zachowania, nastroje. Społeczeństwo Krakowa wobec wojny i okupacji 1939–1945*. Kraków 1993.

nich wsparcia i zaangażowania podczas rewolucji i wojen. W polskich warunkach politycznych, w sytuacji niewoli, zyskały spektakularną podmiotowość jako matki Polki, stojące na straży idei wyzwoleńczej, wpajające młodemu pokoleniu zasady patriotycznego katechizmu, podtrzymujące ducha poświęcenia w imię wyzwolenia z niewoli. Podczas zrywów narodowowyzwoleńczych angażowały się w walkę jako organizatorki zaplecza działań zbrojnych. Przejmowały funkcję głowy rodziny, zastępując mężczyzn, którzy poszli do powstania lub na wojnę. W zgodzie z tradycją irredencką, przetestowaną w zmodyfikowanej postaci podczas rewolucji 1905 roku, a potem w latach 1908–1914 i podczas I wojny światowej, Polki, w tym artystki, przyłączyły się do walki z okupantem niemieckim. Odnajdujemy je niemal we wszystkich komórkach składających się na blok oporu społecznego. Angażowały się najpierw w tworzenie struktur niepodległościowego podziemia, a potem w ich działalność.

Należy zauważyć, że rzadko spotykamy kobiety w strukturach władzy Polskiego Państwa Podziemnego, zdominowanych przez mężczyzn. Mimo to ich udział w pracach konspiracyjnych miał zasadnicze znaczenie jako organizatorek infrastruktury działań zbrojnych[44]. Kierowano je głównie do prac związanych z akcjami pomocowymi, sanitarnymi, propagandowymi, sabotażowymi i dywersyjnymi. Rzadko były przydzielane do akcji wojskowych. Konspiracyjna działalność kobiet często splatała się ze współpracą z oficjalnie funkcjonującymi organizacjami, jak m.in. Rada Główna Opiekuńcza. Zaangażowanie w walkę z okupantem często powiązane było z życiem prywatnym. Kobiety udostępniały własny dom i mieszkanie na punkty kontaktowe, miejsca konspiracyjnych zebrań, minimagazyny bibuły, broni i amunicji czy kryjówki dla osób poszukiwanych przez gestapo. Należy podkreślić, że w przypadku dekonspiracji i aresztowania kobiety podlegały tym samym procedurom jak mężczyźni.

Formowanie władz konspiracyjnych miało na celu odbudowę tego wszystkiego, co zniszczył okupant, m.in. nauczania, życia politycznego, kulturalnego, płaszczyzny informacyjnej. Stąd w miejsce wprowadzonej przez Niemców okrojonej publicznej edukacji uformowało się tajne nauczanie, w miejsce kontrolowanego życia artystycznego powstała niezależna kultura, a w miejsce informacji – dawkowanej i zniekształcanej przez Urząd Propagandy i Informacji GG – tajna prasa. Konspiracyjna szkoła, kultura i prasa formowały się równocześnie z tajnymi organizacjami militarnymi i politycznymi. W zastępstwie zlikwidowanego przez okupanta zinstytucjonalizowanego wystawiennictwa plastyki organizowano konspiracyjne wystawy sztuki w prywatnych mieszkaniach i pracowniach. Na tego rodzaju pokazy artyści i artystki zapraszali osoby „sprawdzone" i godne zaufania. Mniejsze lub większe pokazy dla wybranych, przy okazji których wysłuchiwało się uwag, zasięgało konsultacji bardziej doświadczonych kolegów lub po prostu rozmawiało o polityce i bieżących wydarzeniach, weszły do okupacyjnej tradycji.

Plastycy chętnie angażowali się we współpracę z podziemnym ruchem wydawniczym różnych opcji politycznych. Na tym polu często korzystano z ich pomocy i umiejętności. Organizacją konspiracyjnego ruchu wydawniczego już na początku wojny bardzo sprawnie zajęli się polscy księgarze. Utworzyli Tajną Radę Księgarstwa Polskiego[45]. Rada kierowała akcją ratowania przed zniszczeniem dzieł klasyków polskiej literatury umieszczonych na indeksie przez władze okupacyjne. Dokonywała wznowień dzieł należących do kanonu polskiej literatury narodowej, zamawiała powieści, tomiki poezji u znanych pisarzy i poetów, wydawała prace naukowe. Działalność ta miała na celu walkę z polityką kulturalną Niemców zmierzającą z jednej strony do wynarodowienia młodego pokolenia, a z drugiej do obniżenia poziomu intelektualnego społeczeństwa przez odcięcie go od kultury wysokiej. Naród, który miał być w przyszłości sprowadzony do roli potulnej siły roboczej, a częściowo unicestwiony, musiał być, zgodnie z wyrażoną wprost prerogatywą Hitlera, utrzymywany „w głupocie i ciemnocie". Realizując ten program w Generalnym Gubernatorstwie, Hans Frank kierował się zasadą, że „Polakom należy umożliwić kształcenie jedynie w takim zakresie, aby uświadomili sobie, że jako naród nie mają żadnych perspektyw"[46]. Podziemna działalność wydawnicza stanowiła ważny element walki z polityką wynaradawiania i wyjaławiania kulturalnego społeczeństwa polskiego. Nie mogła się obejść bez udziału plastyków. Najwięcej artystów specjalizujących się w poligrafii i grafice książkowej działało w Warszawie, gdzie najsilniej rozwinął się konspiracyjny ruch wydawniczy. W Spółdzielczym Instytucie Wydawniczym Michała Arcta zatrudniona była Halina Hauke-Zielińska, która wraz z Janem Marcinem Szancerem kierowała konspiracyjną pracownią graficzną. Artystka zaprojektowała blisko 50 pozycji wydawniczych zarówno dla Arcta, jak i dla innych wydawnictw konspiracyjnych. Ze Spółdzielczym Instytutem Wydawniczym Arcta współpracowały także malarki i rysowniczki Hanna Lipińska-Gosłowska pseud. Ha-Ga (1898–1982) i Eugenia Różańska-Żuławska (1906–1982). Różańska-Żuławska była m.in. autorką ilustracji do *Elementarza dla szkół wiejskich i miejskich*, mającego na celu zatroszczenie się o patriotyczne wychowanie najmłodszych Polaków. Prace plastyczne dla innych tajnych wydawnictw wykonywały m.in. Helena Białkowska (1907–1970) dla wydawnictwa Feliksa Pieczątkowskiego i Edwarda Krawczyńskiego) oraz Janina Muszanka-Łakomska (1920–1982) dla Oficyny Warszawskiej. Należy podkreślić, że wychodzące w tajnym obiegu książki charakteryzowały się nie tylko dobrym poziomem grafiki ilustracyjnej, ale również wysokim poziomem typografii. Oryginalne kompozycje graficzne, wykorzystujące liternictwo książkowe, przygotowała np. Zofia Niesiołowska-Rotherowa do opracowanej przez sie-

[44] *By nie odeszły w mrok zapomnienia. Udział kobiet polskich w II wojnie światowej*. Red. Z. Polubiec. Warszawa 1976; Modelski L.: *Wojenne dziewczyny*. Kraków 2011; Michalska H.: *Słownik uczestniczek walk o niepodległość Polski 1939–1945. Poległe i zmarłe w okresie okupacji niemieckiej*. Warszawa 1988.

[45] Więckowska H., Grycz J.: *Słownik pracowników książki polskiej*. Red. I. Treichel. Warszawa 1972.

[46] Piotrowski S.: *Dziennik Hansa Franka*. Warszawa 1956, s. 395–396.

bie i wydanej pod pseudonimem M. Korzbok antologii *Warszawa*.

Szerokie grono artystek współpracowało z wydawcami prasy podziemnej. Zazwyczaj podejmowały współpracę z konkretnymi pismami i periodykami. Jedną z najwcześniej ukazujących się gazet było pismo „Grunwald", wydawane przez grupę krakowskiej inteligencji, która zawiązała ugrupowanie o tej nazwie. Maszynopis pisma odbijany był na hektografie. Stroną graficzną wydawnictwa zajmowała się Jolanta Stankiewicz[47]. Od listopada 1941 roku zaczęła się ukazywać „Polska Ludowa", będąca kontynuacją pisma „R" (skrót od „Rewolucja"). Oba pisma były organem komunistów[48]. W opracowywaniu graficznym „Polski Ludowej" brała udział Maria Jarema, związana z organizacją o tej samej nazwie, potem z Polską Partią Robotniczą. Przynależność do PPR stanowiła naturalne przedłużenie działalności politycznej artystki w latach trzydziestych. Przed wojną Jarema była związana z Komunistycznym Związkiem Młodzieży Polskiej. W 1932 roku współorganizowała Grupę Krakowską, a równocześnie jako scenografka i aktorka brała udział w działalności eksperymentalnego teatru Cricot. W późniejszym okresie współpracowała z teatrzykiem kukiełkowym Adama Polewki, uczestnicząc m.in. w przygotowaniu politycznych szopek dla środowisk robotniczych. W czasie wojny artystka podjęła współpracę z działającą oficjalnie Radą Główną Opiekuńczą. Z ramienia RGO współorganizowała warsztat lalek. W kooperację z konspiracyjnymi wydawnictwami zaangażowała się w szerszym zakresie w 1943 roku. Zaprojektowała m.in. okładki i ilustracje do debiutanckiego tomiku wierszy Kornela Filipowicza *Mijani* (1943) i opracowała graficznie zbiory wierszy Juliana Przybosia *Póki my żyjemy* (1943)[49] i *Najmniej słów* (1943)[50].

Niezwykle ważną rolę odegrali artyści na polu dywersji. Tą formą walki z okupantem kierowało Biuro Informacji i Propagandy Komendy Głównej Armii Krajowej oraz Departament Informacji Delegatury Rządu RP na Kraj. W ramach sekcji o kryptonimie Sztuka grono plastyków zajmowało się poszukiwaniem środków działania pozwalających na stworzenie propagandy antyniemieckiej o dużej sile perswazji. Do czasu aresztowania Sztuką kierowała Halszka Buczyńska[51]. Do Sztuki oprócz plastyków należeli literaci, publicyści i aktorzy. Tworzyli niewielkie grono. Ich zadaniem było przygotowanie odpowiedniego programu oddziaływania na społeczeństwo, m.in. przez karykatury, piosenki, wiersze, satyrę. Satyra rysunkowa, zwłaszcza satyra polityczna, tworzona masowo przez plastyków, była niezwykle skuteczną metodą oddziaływania. Ten rodzaj sztuki o rozbudowanej narracji, przybierającej często postać komiksową, używającej ekspresyjnej, przerysowanej, groteskowej formy graficznej okazał się bardzo efektywnym narzędziem w walce z propagandą niemiecką[52]. Rysunki satyryczne zapełniały niemal wszystkie rodzaje wydawnictw, które wychodziły w konspiracji: gazetki codzienne, efemeryczne pisemka, jednodniówki, afisze i ulotki[53]. Autorkami rysunków były m.in. Hanna Lipińska („Ha-Ga") i Wiktoria Goryńska (1902–1944). Karykatury były skuteczną bronią doraźnego reagowania na bieżące wydarzenia i dziesiątki zarządzeń wydawanych przez niemieckie władze okupacyjne. Wyśmiewano w nich kolejne nakazy i akty prawne, które regulowały życie codzienne, zgodnie z reklamowanym przez okupantów „porządkiem i dyscypliną", ukazywały w krzywym zwierciadle sukcesy polityczne i militarne Niemców, a po klęsce pod Stalingradem bezlitośnie wykpiwały kolejne porażki wroga, przedstawiane w oficjalnych środkach przekazu jako celowe, przemyślane działania strategiczne, mające doprowadzić do rychłego zwycięstwa wojsk niemieckich. Artyści starali się szyderstwem, humorem i lekceważeniem obezwładnić strach, który budził w społeczeństwie rozszalały terror niemiecki, szczególnie nasilony po 1942 roku. Robili wszystko, by zaszczepić wiarę w sojuszników, nieuchronne zwycięstwo aliantów i klęskę wojsk niemieckich.

Artyści często starali się oddziaływać na świadomość patriotyczną społeczeństwa w przestrzeni ulicy. Jednym z bardziej spektakularnych wydarzeń była patriotyczna dekoracja Grobu Nieznanego Żołnierza w Warszawie w 1943 roku. Przygotowały ją Barbara Zbrożyna (1923–1995) i Halina Stegnerówna. Artystki ułożyły na płycie orła z białych gladiolusów. Tło stanowiły czerwone goździki. Poniżej umieszczony został znak Polski Walczącej.

[47] Kucia J.: *Dyskusja o krakowskiej prasie konspiracyjnej 1939–1944*. „Zeszyty Prasoznawcze" 1973, nr 1, s. 52.

[48] Kozanecki A.: Z dziejów konspiracyjnej PPR w Krakowskim. W: *O ludziach i sprawie. Wspomnienia działaczy PPR z Krakowskiego*. Kraków 1964, s. 393–436, 467–468.

[49] Maria Jarema, okładka książki Juliana Przybosia *Póki my żyjemy*, 1943, w zbiorach prywatnych, reprod. w: Jaworska J.: *Polska sztuka walcząca*…, s. 84; Blum H.: *Maria Jarema. Życie i twórczość 1908–1958.* Kraków 1965, il. s. 27.

[50] Małodobry A.: *Maria Jarema*. Olszanica 2008, il. s. 16.

[51] Potem zastąpił ją na tym stanowisku Czesław Michalski.

[52] *Satyra w konspiracji*. Oprac. G. Załęski, wstęp S.R. Dobrowolski, A. Ryszkiewicz. Warszawa 1958; Dobrowolski S.R.: *Przegrał wojnę głupi malarz. O roli satyry okupacyjnej*. „Gazeta Krakowska" 1971, nr 240, z 9 października, s. 12; Jastrzębowski Z.: *Kpina i terror*. „Teksty" 1972, nr 3, s. 59–74; Smoleński S.: Od polityki do satyry. W: *Akcja N. Wspomnienia 1941–1944*. Red. H. Auderska, Z. Ziółka. Warszawa 1972, s. 181–224; Matusewicz C.: *Humor, dowcip, wychowanie. Analiza psychospołeczna*. Warszawa 1976; Jastrzębski Z.: *Poetyka humoru lat okupacji 1939–1944*, Warszawa 1986; Czocher A.: *Humor w okupowanym Krakowie*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 2009, z. 27, s. 129–135.

[53] Wroński T.: *Prasa krakowska z okresu okupacji hitlerowskiej w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 1974, z. 1, s. 49–61; Jarowiecki J.: *Katalog krakowskiej prasy konspiracyjnej 1939–1945*. Kraków 1978; idem: *Konspiracyjna prasa w Krakowie w latach okupacji hitlerowskiej 1939–1945*. Kraków 1980; idem: *Literatura i prasa w latach okupacji hitlerowskiej* 1939–1945. Kraków 1980; Jarowiecki J., Wójcik E., Wójcik W.: *Literatura pokolenia wojennego. Materiały bibliograficzne za lata 1945–1980*. Kraków 1990, Jarowiecki J., Wójcik E.: *Polska prasa konspiracyjna 1939–1945* i *Powstania Warszawskiego w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej*. Kraków 1992.

Artystki były zatrudniane przy podrabianiu dokumentów. W produkcję fałszywych dokumentów zaangażowała się Janina Tollik (1910–1994). Po wysiedleniu przez Niemców z Gdyni w październiku 1939 roku przyjechała do Krakowa. Działała nie tylko w komórce legalizacyjnej Związku Walki Zbrojnej, ale także jako kurierka. 9 maja 1941 roku została aresztowana i osadzona w więzieniu na Montelupich, a w 1942 roku wywieziona do KL Auschwitz. Podrabianiem pieczęci zajmowały się w Warszawie m.in. malarki i graficzki Natalia Jarczewska (1913–1979) i Barbara Wolf-Łozińska.

Od początku wojny artystki wzięły udział w organizowaniu tajnego nauczania. Szkolnictwo stopnia podstawowego i wyższego było tradycyjnym polem działalności kobiet w okresie międzywojennym. Podczas okupacji nauczycielki miały znaczny udział w funkcjonowaniu tajnego szkolnictwa, zwłaszcza średniego stopnia, stanowiąc 46 procent kadry nauczycielskiej[54]. Prywatnych lekcji i korepetycji udzielały także artystki. W Krakowie malarka Maria Niedzielska (1876–1947) prowadziła tajną szkołę rysunku i malarstwa w swoim mieszkaniu przy ulicy Szpitalnej[55]. Niedzielska była cenioną w Krakowie autorką realistycznych pejzaży, niewolnych od wpływu impresjonizmu, a potem, w latach trzydziestych, koloryzmu. Po latach nauki odbytej u Szymona Hollósyego w Monachium, w Académie Colarossi w Paryżu i w prywatnej szkoły malarstwa Konrada Krzyżanowskiego w Warszawie zamieszkała na stałe w Krakowie. W 1908 roku otworzyła tu prywatną Szkołę Sztuk Pięknych dla Kobiet, która mieściła się właśnie przy ulicy Szpitalnej 17[56]. Do czasu udostępnienia kobietom krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zakład Niedzielskiej pełnił rolę jakby żeńskiego oddziału Akademii, oczywiście ze stosownym, skróconym i uproszczonym programem nauczania. Zajęcia prowadzili tu profesorowie krakowskiej ASP, m.in. Jacek Malczewski, Leon Wyczółkowski i Stanisław Dębicki. Szkoła Marii Niedzielskiej funkcjonowała przez cały okres międzywojenny. W czasie okupacji działała nadal, choć w nieporównanie bardziej ograniczonym zakresie. Po zakończeniu wojny na nowo zorganizowała prywatną szkołę plastyczną. Zamknięto ją w 1947 roku po śmierci artystki.

Tajne nauczanie plastyki na poziomie podstawowym i średnim prowadziły również takie artystki, jak Wanda Chełmońska (1891–1971), Bogna Krasnodębska-Gardowska (1900–1986), Maria Podlewska, Zofia Trzcińska-Kamińska (1890–1977) i Krystyna Wróblewska.

Mobilizacja kobiet była widoczna na gruncie organizacji militarnych i służb pomocniczych. Artystki znalazły się w szeregach wszystkich istniejących na terenie kraju organizacji zbrojnych podziemia niepodległościowego, przede wszystkim w szeregach Związku Walki Zbrojnej–Armii Krajowej. Do ZWZ–AK należały m.in. Jadwiga Dessage (1924–1988), Janina Karbowska-Kluziewicz (1920–1990), Janina Tollik, Maria Podlewska, Wiktoria Goryńska (1902–1944), Michalina Krzyżanowska (1883–1962) i Józefa Wnukowa. W konspiracyjnej organizacji Polska Ludowa, związanej politycznie z Polską Partią Robotniczą, działała, jak już była o tym mowa, Maria Jarema[57].

Artystki użyczały swoich mieszkań na zebrania konspiracyjne i podręczne punkty przechowywania bibuły i broni. Maria Podlewska, malarka, autorka realistycznych portretów i pejzaży, absolwentka Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego i prywatnej paryskiej szkoły Académie Julian, w czasie wojny udostępniała swoje lwowskie mieszkanie dla konspiracyjnych zebrań. Było ono także miejscem, gdzie przechowywano ulotki i broń[58]. W działalność konspiracyjną w szeregach ZWZ–AK zaangażowała się warszawska rzeźbiarka Krystyna Dąbrowska (1906–1944), absolwentka poznańskiej Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, warszawskiej SSP i rzymskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach trzydziestych zyskała w Polsce popularność rzeźbami o tematyce sportowej. Była ceniona za profesjonalizm i umiejętności warsztatowe. Jej prace charakteryzowały się tektoniką i znakomitym wyczuciem formy, przy dużym uwrażliwieniu na światłocieniowy aspekt powierzchni rzeźby. Rzeźba Dąbrowskiej *Marynarz*, 1933, odlana w brązie, została nagrodzona brązowym medalem na Olimpiadzie w Berlinie i zakupiona do Państwowych Zbiorów w Warszawie. W 1944 roku Niemcy wywieźli ją z Polski do Rzeszy[59].

Większość prac Krystyny Dąbrowskiej przepadła w czasie wojny[60]. Ona sama od 1940 roku zaangażowała się w działalność w strukturach ZWZ–AK[61]. Zginęła w powstaniu warszawskim, kiedy jako sanitariuszka spieszyła z pomocą rannym kolegom.

Wiktoria Goryńska (1902–1944), graficzka i malarka, za działalność konspiracyjną i przynależność do AK została aresztowana, uwięziona na Pawiaku, a potem wywieziona do obozu koncentracyjnego w Ravensbrück ze statusem więźnia politycznego. Tam zmarła. W latach międzywojennych Goryńska należała do grona najwybitniejszych przedstawicielek polskiej art déco. W swojej sztuce nawiązywała do angielskiej secesji. Nie bez wpływu pozostał na nią długoletni pobyt w Anglii i znajomość tamtejszej sztuki modernistycznej. Po dzieciństwie spędzonym w Londynie wyjechała do Niemiec uczyć się rysunku i grafiki u tamtejszych artystów. Jako już w zasadzie ukształtowana osobowość podjęła w latach 1923–

[54] Gawęda S.: *Kobiety w tajnym nauczaniu w okupacyjnej Polsce*. „Rocznik Komisji Nauk Pedagogicznych" 1985, t. 35, cz. 16, s. 5–14.

[55] [St]: *Szkoła Sztuk Pięknych dla kobiet*. „Świat" 1908, nr 38, s. 12; Mączyński F.: *Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet w Krakowie*. „Świat" 1911, nr 31, s. 7; Klein F.: *Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet w Krakowie*. „Świat" 1912, nr 32, s. 12.

[56] W szkole Marii Niedzielskiej nauczano uczennice na oddziałach rysunku, malarstwa i sztuki stosowanej, a w okresie późniejszym także rzeźby. Niedzielska prowadziła zajęcia na kursie przygotowawczym oraz kursie malarstwa i rysunku dla dzieci.

[57] Sobieraj M.: *Maria Jarema.* Warszawa 1984.

[58] *Wystawa malarstwa Marii Podlewskiej (1862–1948)*. Opole 1963. Katalog wystawy w Biurze Wystaw Artystycznych w Opolu; Okońska A.: *Malarki*…, s. 154–174.

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

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

[61] Eichlerowa J.: *Jedna z wielu – Krystyna Dąbrowska*. „Dziennik Wielkopolski" 1946, z 3 marca, s. 11.

1927 studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Uzupełniała je potem jeszcze praktyką drukarską w znanej londyńskiej oficynie wydawniczej Samuela Eliota Morisona. Dzięki wszechstronnemu wykształceniu w dziedzinie grafiki Goryńska swobodnie posługiwała się różnymi technikami. Po mistrzowsku łączyła tradycyjny drzeworyt sztorcowy z nowoczesną techniką langową[62]. W swoich grafikach podejmowała tematykę religijną, wykonywała znakomite portrety i autoportrety, przedstawiała zwierzęta i sceny z dziedziny sportu[63]. Jej prace znajdowały liczne grono nabywców.

Współpracę z ZWZ–AK podjęła także Michalina Krzyżanowska z domu Pietruszewska (1883–1962)[64], warszawska pejzażystka. Artystka uczyła się malarstwa u Konrada Krzyżanowskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Naukę kontynuowała w Paryżu w Académie Ranson Maurice'a Denisa. Nela Samotyhowa, autorka wnikliwego eseju na temat Michaliny Krzyżanowskiej, pisała o bezpośrednim kontakcie artystki z naturą, oczyszczonym z kalkulacji, będącym rodzajem zapisu współuczestniczenia w fenomenie, na który się patrzy, a nie wynikiem prowadzonej obserwacji. Postawa ta wyróżniała ją w gronie pejzażystów okresu międzywojennego. „Obrazy jej to natura sama, o rozpętanych czy przyczajonych siłach, to witalność i energia biologiczna, to ekspresjonizm specyficzny, w nadmiarze sił i odczuwań" – pisała Samotyhowa[65]. W rezultacie przyjętej postawy powstawały bardzo autentyczne pejzaże. W 1939 roku w mieszkaniu Michaliny Krzyżanowskiej zamieszkał Henryk Józefowski z rodziną. W latach 1929–1938 Józefowski był wojewodą wołyńskim, potem pełnił funkcję wojewody łódzkiego. W okresie wojny był doradcą komendanta głównego ZWZ–AK i redaktorem pism podziemnych, m.in. „Ziemie Wschodnie RP – Za naszą wolność i waszą". Po wojnie ukrywał się. W 1953 roku aresztowano go, potem był przez trzy lata więziony. Wcześniej, bo w 1950 roku, uwięziona została Michalina Krzyżanowska. Artystka przebywała w więzieniu znacznie dłużej, bo do 1956 roku.

[62] Sitkowska M.: *Wiktoria Goryńska 1902–1945*. Warszawa 1977. Wystawa grafiki w MNW.

[63] Kolekcja drzeworytów Wiktorii Goryńskiej w zbiorach MNW.

[64] Podhorska-Okołów S.: *Prace Michaliny Krzyżanowskiej*. „Bluszcz" 1933, nr 5, s. 12–13; Dąbrowska M.: *Dzienniki*. T. 1. Warszawa 1988, s. 230–231; T. 4. Warszawa 1988, s. 272, 310, 326, 327, T. 5. Warszawa 1988, s. 60, 85; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy* (dalej cyt. *SAP*): Michalina Krzyżanowska. Hasło oprac. I. Balowa. T. 4. Red. J. Maurin Białostocka, J. Derwojed. Warszawa 1986, s. 307–309.

[65] Samotyhowa N.: *Michalina Krzyżanowska*. „Pion" 1935, nr 51, s. 4–5.

[66] *Noce i dnie w obozie Auschwitz* [z Agnieszką Weswli, historyczką seksualności, działaczką praw kobiet, współautorką powstającego filmu *Noce i dnie w Auschwitz*, rozmawia Jarosław Zalesiński] [online]. „Polska The Time", z 11 lutego 2010 r. [dostęp: 6 maja 2011 r.]. Dostępny w internecie: http://portalwiedzy.onet.pl/4869,51172,1597482,1,czasopisma.html; Karwowska B.: *Ciało, seksualność, obozy zagłady*. Kraków 2009.

[67] Karwowska B.: *Ciało, seksualność*…, s. 75.

Artystki znajdowały się wśród inteligencji licznie zapełniającej więzienia tuż po zakończeniu działań wojennych w 1939 roku. W kolejnych miesiącach trafiały tam coraz częściej, w miarę powstawania i rozrastania się struktur konspiracyjnych, i co za tym idzie nieuniknionych wpadek i aresztowań. Stanowiły niemałą część wywożonych do obozów koncentracyjnych. Ich śmierć nie miała tak spektakularnego wymiaru, jak mordy dokonywane na mężczyznach (m.in. mord na 25 profesorach uczelni lwowskich 4 lipca 1941 roku, rozstrzelanie 27 maja 1942 roku grupy aresztowanych w Kawiarni Plastyków w 1942 roku). W okresie międzywojennym kobiety mimo równouprawnienia nie osiągały statusu równego mężczyznom. Praktyka życia społecznego nie nadążała za prawem stanowionym. Kobiety pozostawały poza obszarem gremiów przywódczych, rzadko piastowały kierownicze stanowiska w partiach politycznych, instytucjach państwowych, spółdzielniach, stowarzyszeniach i związkach. Wyjątek stanowiły organizacje skupiające w swoich szeregach wyłącznie kobiety. Taki stan rzeczy sprawiał, że były znacznie mniej widoczne w sferze publicznej niż mężczyźni. Podczas okupacji ich nazwiska rzadko były podawane przez Niemców do publicznej wiadomości podczas przeprowadzanych akcji przeciwko polskiej inteligencji. Nie znaczy to, że okupanci traktowali kobiety lepiej niż mężczyzn. Podlegały one tym samym procedurom, były przesłuchiwane i torturowane w sposób równie okrutny. Oprócz tortur i bicia narażone były na gwałty i różne wymyślne formy poniżeń wiążących się z ciałem, fizjologią i seksualnością. Tego rodzaju udręczenia spotykały je podczas przesłuchań w więzieniach i obozach koncentracyjnych[66]. Jedną z takich często stosowanych w KL Auschwitz-Birkenau kar było ustawianie nagiej kobiety przy drodze, którą maszerowały kolumny więźniów. Wprawdzie nagie ciało kobiece nie było w warunkach obozowych czymś wyjątkowym; więźniowie zatrudniani przy ogólnoosobowym odwszaniu mieli styczność z nagością kobiet. W tym wypadku chodziło jednak o publiczne upokorzenie, wystawienie na pokaz, co wywoływało kpiny i komentarze współwięźniów. Nigdy nie stosowano takich kar w stosunku do mężczyzn. W tym przypadku wykorzystywana była kulturowa figura uznająca ciało kobiece za nieprzyzwoite, uprzedmiotowiające kobietę jako człowieka[67]. Nie była to jednak kara porównywalna z wymuszonym skierowaniem do przyobozowego domu publicznego i zmuszeniem do prostytucji. Korzystającymi z „usług" więźniarek w obozowym puffie byli więźniowie, współtowarzysze obozowej udręki. Z pomysłem stworzenia systemu „usług" w puffie jako jednej z form motywujących więźniów do wydajniejszej pracy wystąpiła dyrekcja koncernu IG Farben, mieszczącego się w kompleksie obozowym KL Auschwitz. Pomysł trafił na podatny grunt. Kobiety karane były także jako matki. Macierzyństwo stawało się w obozach kryterium ostatecznej decyzji o życiu lub śmierci więźniarki. Po dotarciu żydowskich transportów do Birkenau następowała selekcja. Młode matki wraz z niemowlętami i małymi dziećmi wysyłane były wprost do gazu. Ojca towarzyszącego rodzinie kierowano do pracy przymusowej. W tym przypadku związek rodzicielski ojca z dzieckiem zostawał zanegowany i przeniesiony całkowicie na kobietę.

W pozostałych sytuacjach obowiązywała równość w egzekwowaniu prawa i wyroków śmierci. O ile mordowanie

mężczyzn często miało charakter widoczny i nagłośniony (egzekucje publiczne), o tyle kobiety uśmiercano bez rozgłosu, bez świadków. Ginęły w więzieniach, w egzekucjach poza więzieniami lub w obozach koncentracyjnych, dokąd kierowano je z wyrokiem śmierci. Polki mieszkające na Kresach Wschodnich padały ofiarą represji sowieckich, umierały podczas wywózek na wschód z zimna, głodu, chorób i w następstwie wyczerpującej pracy. Pod koniec wojny mieszkanki zajmowanych przez Sowietów terenów Generalnego Gubernatorstwa i ziem inkorporowanych do Trzeciej Rzeszy często padały ofiarami zbrodni i gwałtów żołnierzy Armii Czerwonej.

Artystki spotykamy wśród uwięzionych kobiet już w październiku 1939 roku. Najbardziej znanymi i cieszącymi się złą sławą więzieniami na terenie Generalnego Gubernatorstwa był warszawski Pawiak i krakowskie więzienie przy ulicy Montelupich. Równie ponurym miejscem było więzienie na Zamku Lubelskim w Lublinie, a na terenach inkorporowanych w Forcie VII w Poznaniu. We wszystkich wymienionych miejscach, podobnie jak w dziesiątkach innych więzień, przebywały kobiety. Więzienia stanowiły zwykle miejsce pobytu tymczasowego, skąd przewożono aresztowanych do obozów koncentracyjnych. Dla części uwięzionych pobyt tam kończył się śmiercią.

Największe polskie więzienie na Pawiaku było podzielone na oddział męski i kobiecy. Na oddziale kobiecym, tzw. Serbii, przebywały m.in. Maja Berezowska, Janina Czarkowska, Wanda Jewniewicz, Kazimiera Kaczyńska, Elżbieta Krajewska, Janina Marciniewska, Natalia Milicer-Tołłoczko, Teresa Mycielska, Jadwiga Simon-Pietkiewiczowa, Jadwiga Pruszkowska-Zaremska, Stanisława Stelmaszewska-Panasowa, Jadwiga Szałan-Kopijowska i Maria Zieleniewska.

Przetrzymywane w więzieniach artystki starały się zapomnieć o tym, gdzie są i co je czeka. Wypełniały sobie czas czynnościami dozwolonymi w regulaminie więziennym. Zajmowały się zwykle rysowaniem lub wykonywaniem różnych przedmiotów artystycznych. Maja Berezowska i Jadwiga Simon-Pietkiewiczowa rysowały portrety współwięźniarek i zaobserwowane sceny z codziennego życia na Pawiaku. Teresa Mycielska, Kazimiera Kaczyńska i Elżbieta Krajewska także portretowały koleżanki. Artystki wytwarzały też breloczki, biżuterię. Szmaciane lalki przedstawiające więźniów i więźniarki przy różnego rodzaju codziennych czynnościach wykonywanych na Pawiaku, takich jak przenoszenie kosza z brudną bielizną czy worka kartofli, wykonywała Natalia Milicer-Tołłoczko. Janina Czarkowska szyła lalki w strojach ludowych. Jadwiga Pruszkowska-Zaremska wyplatała ozdoby z kolorowych sznurków. Malarka Janina Marciniewska i Stanisława Stelmaszewska-Panasowa z chleba wytwarzały miniaturowe figurki, kwiaty, różańce i krzyżyki. Podobne figurki z chleba przedstawiające lalki, świętych i zwierzęta lepiła nastoletnia wówczas Maria Zieleniewska, która studia artystyczne ukończyła dopiero po wojnie[68].

Artystki miały możliwość wspólnej pracy w punkcie naprawiania odzieży i bielizny więziennej. Przychodziły tam więźniarki z różnych cel. Po pewnym czasie w punkcie napraw powstała mała pracownia tkanin, w której nie tylko reperowano zużyte ubrania, ale też wytwarzano artystyczne hafty, koronki, a nawet pantofle, torebki i paski[69]. Spotkania i wspólna praca dawały kobietom możliwość oderwania się od monotonnej codzienności. Pozwalały na zapomnienie, choć na pewien czas, o czekających je przesłuchaniach, niepewnej przyszłości, a przede wszystkim służyły wymianie myśli i informacji.

W Krakowie w więzieniu kobiecym przy ulicy Helclów 2, sąsiadującym z męskim oddziałem przy ulicy Montelupich 7 (nazywanym w skrócie Monte) przetrzymywana była malarka Janina Tollik. Więziono ją tam przez rok. Broniła się przed stresem, jakiego doświadczała w czasie ciężkiego śledztwa i brutalnych przesłuchań, rysując ornamenty wzorowane na kaszubskiej sztuce ludowej. Według jej rysunków więźniarki haftowały obrusy i serwetki[70]. Kobiety wytwarzały także zwierzątka z gałganków, w które zaszywano grypsy. W więziennej szwalni prowadzonej przez Helenę Matheisel pracujące tam więźniarki wytwarzały kapy na łóżka, firanki, narzuty, haftowały obrusy i bieliznę.

Po wstępnym okresie przesłuchań kobiety zazwyczaj trafiały do obozów koncentracyjnych. Rzadko wypuszczano je na wolność. Niektóre umierały podczas przesłuchań. W obozie kobiecym KL Auschwitz-Birkenau przebywała liczna grupa artystek[71], m.in. Janina Tollik, Alina Szapocznikow (1926–1973), Natalia Milicer-Tołoczko (1917–1958), Jadwiga Pruszkowska-Zaremska (1914–1997). Wśród tych, które nie przeżyły obozu, były m.in. Ewa Brzezińska, Kazimiera Kaczyńska, Elżbieta Krajewska i Luba Lurie.

KL Auschwitz-Birkenau został założony w obrębie powiatowego miasta Oświęcim w 1940 roku, w następstwie decyzji władz Trzeciej Rzeszy o rozbudowie systemu obozów koncentracyjnych na terenie Niemiec i obszarów okupowanych. 14 czerwca 1940 roku do obozu przybył pierwszy transport więźniów. Byli to polscy więźniowie polityczni. KL Birkenau założono dwa lata później. Część obozu przeznaczona została dla kobiet. Na jego terenie przebywało średnio od 30 do 40 tysięcy kobiet. Za ostatnimi barakami wybudowano komory gazowe i cztery krematoria.

---

[68] Zieleniewska-Ginterowa M.: Z pobytu w celi małoletnich. W: *Wspomnienia więźniów Pawiaka*. Warszawa 1964, s. 191–204.

[69] Czuperska-Śliwicka A.: *Cztery lata ostrego dyżuru. Wspomnienia z Pawiaka 1940–1944*. Warszawa 1965, s. 82.

[70] Kurkiewiczowa W.: *Za murami Monte. Wspomnienia z więzienia kobiecego Montelupich 1941–1942*. Kraków 1968, s. 52; Jaworska J.: *„Nie wszystek umrę…". Twórczość plastyczna Polaków w hitlerowskich więzieniach i obozach koncentracyjnych 1939–1945*. Warszawa 1975, s. 103.

[71] *Oświęcim – malarstwo, rzeźba, grafika*. Red. J. Domański. Kraków 1959; *Katalog malarstwa*. Obóz koncentracyjny Oświęcim w twórczości artystycznej, 3. Malarstwo. Oświęcim 1962. Tekst K. Smoleń, układ graf. J.A. Brandhuber; Poznański S.: *Walka, śmierć, pamięć 1939–1945. W dwudziestą rocznicę powstania w warszawskim getcie 1943–1963*. Warszawa 1963; Jaworska J.: *„Nie wszystek umrę…"*…, *passim*; eadem: *Pamięci artystów plastyków zmarłych w czasie wojny 1939–1945*. Warszawa 1970, *passim*; eadem: *Polska sztuka walcząca*…; *Cierpienie i nadzieja. Twórczość plastyczna więźniów obozu oświęcimskiego*. Oprac. J. Dałek, T. Świebocka, T. Grabowski. Katowice 1989, *passim*.

Artystki więzione w KL Birkenau przebywały w znacznie gorszych warunkach niż ich koledzy z Auschwitz. Nie przydzielano ich do komand zajmujących się pracami plastycznymi lub rzemieślniczymi, które dawałyby im możność legalnego rysowania, malowania czy rzeźbienia. W warsztatach rzemieślniczych zorganizowanych przy Centralnym Kierownictwie Budowlanym Wojsk SS i Policji (*Zentralbauleitung der Waffen SS und Polizei*) pracowali sami mężczyźni. Znajdowały się tam m.in. tzw. rzeźbiarnia, malarnia, stolarnia, ślusarnia, łyżkarnia i zabawkarnia. Pracownicy warsztatów oficjalnie wykonywali prace związane z rozbudową obozu, oznakowaniem i dekoracją budynków administracji obozowej (rzadziej baraków). Kobiet nie przydzielano także do pracy w muzeum obozowym (*Lagermuseum*). *Lagermuseum* w KL Auschwitz zostało założone przez komendanta obozu Rudolfa Hössa w 1941 roku[72]. Zadanie urządzenia placówki i kierowania nią Höss powierzył Franciszkowi Targoszowi. W muzeum zbierano prace wykonywane przez więźniów na polecenie władz obozu, a także dzieła sztuki i eksponaty o wartości artystycznej, historycznej i pamiątkowej, zrabowane w miejscowościach sąsiadujących z Oświęcimiem (pochodzące głównie z dworów i kościołów). Do muzeum trafiały przedmioty z transportów żydowskich, kierowanych do KL Birkenau z całej Europy. Gromadzono tu stroje ludowe, numizmaty, dokumenty, ordery wojskowe i przedmioty kultury materialnej. W zbiorach znalazł się nawet sztandar ze złotym napisem „PPR-Brzezinka". Początkowo muzeum mieściło się w bloku nr 6, potem Höss nakazał przeniesienie go do bloku 24. Franciszek Targosz, korzystając ze sprawowanej funkcji kierownika (kapo) muzeum, starał się zgromadzić wokół tej placówki jak najwięcej artystów i w ten sposób zapewnić im znośniejsze warunki życia. Wielu artystom uratował życie, uzyskując pozwolenie władz obozowych na wyciągnięcie ich z komand wykonujących najcięższe prace fizyczne i umieszczając w obozowym muzeum, albo też w komandzie malarzy lub obozowej modelarni czy stolarni. Artystki więźniarki nie miały takich możliwości. Nie mogły zajmować się pracami plastycznymi w ramach komand i przydzielanych zadań. Mogły rysować i malować tylko wówczas, kiedy uzyskały okresowe pozwolenie władz obozowych. W przeciwnym razie za tego rodzaju zajęcia czekały je surowe kary.

Kobiety przywożono do KL Auschwitz-Birkenau od końca marca 1942 roku. Wykonywały wszystkie możliwe prace, także te najcięższe: przy kopaniu rowów, burzeniu domów, przenoszeniu materiałów budowlanych, czyszczeniu i pogłębianiu stawów rybnych i budowie dróg. Ciężka praca, nieobliczona na siły i motorykę kobiet, powodowała niezwykle wysoką śmiertelność wśród więźniarek, znacznie wyższą niż w męskiej części obozu. Do zadań kobiet należały też zajęcia gospodarskie i usługowe na terenie obozu: praca w kuchni, pralni, w znajdujących się przy obozie gospodarstwach rolnych i hodowlanych oraz zajęcia porządkowe. Na temat sytuacji przebywających w KL Auschwitz-Birkenau kobiet tak pisał Rudolf Höss: „dla kobiet wszystko było o wiele cięższe, o wiele bardziej przytłaczające i dotkliwsze, gdyż warunki życia w obozie kobiecym były bez porównania cięższe. Kobiety miały o wiele mniej przestrzeni, warunki higieniczne i sanitarne były znacznie gorsze. W obozie kobiecym nigdy nie można było zaprowadzić porządku wskutek panującego tam od samego początku przepełnienia i jego skutków. Gdy kobiety osiągały pewien punkt zerowy, wówczas szybko następował koniec. Snuły się po terenie jak widma, pozbawione woli, a wreszcie pewnego dnia umierały. Te chodzące zwłoki stanowiły potworny wygląd"[73].

Więźniarką KL Auschwitz-Birkenau była malarka Janina Tollik, absolwentka krakowskiej ASP. Ukończyła ją w 1937 roku. Potem wyjechała z Krakowa. Po wybuchu wojny zgłosiła się jako sanitariuszka do 3 kompanii Batalionu Morskiego działającego w okolicach Gdyni. Po wysiedleniu przez Niemców z Gdyni, w październiku 1939 roku przyjechała do Krakowa. Tu zaangażowała się przy produkcji fałszywych dokumentów, pełniąc równocześnie funkcję kurierki. 9 maja 1941 roku artystkę aresztowano i umieszczono w więzieniu przy Montelupich. W trakcie śledztwa i przesłuchań nie wydała nikogo ze swoich współtowarzyszy. 28 kwietnia 1942 roku Janinę Tollik przywieziono do kobiecego obozu w Birkenau[74]. Przeżyła obóz dzięki niezwykłej odporności psychicznej i sile woli. Początkowo pracowała przy oczyszczaniu stawów na terenie Babic, Pław i Harmęż, potem trafiła na trzy miesiące do karnej kompanii w Budach. W tym czasie na rozkaz jednego z esesmanów rysowała pejzaże i konie, dzięki czemu mogła przez krótki czas odpoczywać od morderczej pracy. Niemiec zabierał rysunki dla siebie. Potem szkicowała zaobserwowane w obozie sytuacje i malowała na ich podstawie akwarelowe obrazki. Dwukrotnie zachorowała na tyfus plamisty, jednak udało jej się uciec ze szpitala i dzięki temu uniknąć selekcji i ocalić życie. W październiku 1944 roku przetransportowano ją do KL Flossenbürg i umieszczono w podobozie w Dreźnie. Pracowała w optycznej firmie Zeissa. Uniknęła śmierci, ratując się ucieczką podczas ewakuacji więźniarek w kwietniu 1945 roku, po tym jak dowiedziała się, że cały transport ma zostać zlikwidowany. Po wyzwoleniu przez wojska alianckie wyjechała do Belgii. Przebywała tam przez cztery lata, studiując w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Brukseli. W tym okresie namalowała cykl obrazów ukazujących los uwięzionych w KL Auschwitz ludzi – *Dzień powszedni obozu*, ukończony w 1947 roku. Po powrocie do Polski w 1949 roku przekazała obrazy do tworzonego Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. W 1950 roku artystka dołączyła do zespołu kolegów biorących udział w or-

[72] Stefańska I.: *Muzeum w KL Auschwitz*. „Przegląd Lekarski" 1982, nr 1–3, s. 111–117; Dunin-Wąsowicz K.: Życie kulturalne w obozach koncentracyjnych – kultura jako samoobrona. W: *Inter arma non silent Musae*…, s. 233.

[73] *Władysław Siwek: kiedyś to namaluję*... Oprac. J. Mateja, A. Siwek. Red. J. Mateja. Oświęcim 2000, s. 49.

[74] *Księga Pamięci. Transporty Polaków do KL Auschwitz z Krakowa i innych miejscowości Polski południowej 1940–1944*. Red. F. Piper, I. Strzelecka. T. 4. Warszawa–Oświęcim 2002, s. 2129, 2132–2134, 2147, 2185.

ganizowaniu tego muzeum[75]. Już w Polsce na podstawie ocalałych z lat wojny szkiców namalowała kolejny cykl malarski, ukazujący typowe codzienne sytuacje, których była świadkiem lub współuczestniczką. Malowała zagłodzone muzułmanki (*Muzułmanki*), więźniarki gaszące pragnienie wodą z kałuży (*Brak wody*), odpoczywających w baraku więźniów przypominających szkielety w pasiakach (*Więźniowie w baraku*), wyselekcjonowane do zagazowania kobiety (*Brzezinka blok 25. Przed wywiezieniem do komór gazowych*)[76]. Cykl obrazów Janiny Tollik zreprodukowany został w wydanym w 1952 roku albumie *Nigdy więcej*. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych jeszcze wielokrotnie upowszechniano prace artystki w wielu zbiorowych albumach sztuki poświęconej wojnie i okupacji[77].

12 maja 1943 roku do KL Birkenau trafiła z Pawiaka Jadwiga Pruszkowska-Zaremska. Pruszkowska uczyła się w latach 1932–1936 w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie, a od 1936 roku do wybuchu wojny w warszawskiej ASP. Aresztowano ją w marcu 1943 roku i umieszczono na Pawiaku, a w maju wywieziono do KL Birkenau. W obozie narysowała wiele portretów współwięźniarek. Po zakończeniu wojny zajmowała się wytwarzaniem artystycznej biżuterii. Na tym polu odnosiła duże sukcesy w Polsce i za granicą.

Przez pewien czas przebywała w obozie Natalia Milicer-Tołłoczko (1917–1958), podobnie jak Pruszkowska-Zaremska, uczennica warszawskiej Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie. Aresztowano ją w styczniu 1941 roku i osadzono na Pawiaku. Stamtąd wywieziono do KL Birkenau, a potem docelowo do KL Ravensbrück. Po wojnie zamieszkała w Warszawie. Pobyt w obozie mocno nadszarpnął jej zdrowie. Zmarła, mając 41 lat.

W KL Auschwitz-Birkenau więziono przez krótki czas Wandę Jewniewicz (zm. 1943), malarkę i scenografkę. W okresie międzywojennym projektowała kostiumy i dekoracje dla warszawskich teatrów muzycznych i rewiowych, m.in. dla Qui Pro Quo, Wielka Rewia, Operetka na Karowej. Jej autorstwa była scenografia do *Królowej Madagaskaru*. Artystka została przywieziona do obozu z Pawiaka 26 lipca 1943 roku. W Birkenau przeżyła tylko miesiąc. Zmarła 28 grudnia 1943 roku na tyfus plamisty.

Jako nastolatka trafiła do obozu Alina Szapocznikow, późniejsza znakomita polska rzeźbiarka. Studia artystyczne ukończyła dopiero po wojnie, w latach 1945–1950. Kształciła się najpierw w Wyższej szkole Przemysłu Artystycznego w Pradze, a potem w paryskiej Akademii Sztuk Pięknych. Na stałe zamieszkała w Paryżu.

Zofia Stępień (Bator), ur. 1920 roku, po wcześniejszym pobycie w KL Birkenau została przeniesiona do Neustadt-Glewe (podobóz KL Ravensbrück) w połowie stycznia 1945 roku. Po wyzwoleniu obozu 2 maja 1945 roku powróciła do Polski. Od 1954 roku zamieszkała w Nowej Hucie. Była artystką amatorką, czynnie działała w krakowskim amatorskim ruchu artystycznym. Do wspomnień obozowych wracała sporadycznie[78].

Obóz KL Auschwitz-Birkenau przeznaczony dla kobiet, jak już wspominano, charakteryzował się wyjątkowo złymi warunkami higienicznymi i ciasnotą. Kobietom trudno było zaadaptować się do warunków obozowych z różnych względów, nie tylko materialnych. „Szczególnie źle znosiły obozową rzeczywistość kobiety, które stanowią połowę ofiar Auschwitz – pisze Jolanta Kupiec. – Te, którym udało się otrząsnąć po »szoku przybycia« i jakoś dostosować do warunków obozowych, z wielką ofiarnością niosły pomoc swym koleżankom, darzyły je wszelkimi przejawami przyjaźni, budziły nadzieję i wiarę w przetrwanie. Szczególnie ciężko było kobietom, które za drutami pozostawiły rodziny. Bywało też, że do obozu przywożono całe rodziny lub jej członków. Gdy miały ze sobą kontakt, łatwiej było im przetrwać, wspierając się wzajemnie”[79].

Największa grupa artystek przebywała w obozie kobiecym w Ravensbrück. Obóz założony został w maju 1939 roku w Meklemburgii, niedaleko miasteczka Fürstenberg. Początkowo przywożono tam Niemki i Żydówki niemieckie. Po wybuchu wojny i zajęciu ziem polskich do KL Ravensbrück kierowano także Polki. Na 132 tysiące więźniarek 27 narodowości, jakie przeszły przez ten obóz, około 40 tysięcy stanowiły Polki. Wśród nich były artystki[80], m.in. Maja Berezowska, Maria Hiszpańska-Neumann, Helena Korzec, Aleksandra Kostecka, Anna Lisowska, Wacława Lisowska (1886–1977) Janina Marciniewska, Hanna Michalska (1903–1975), Karolina Olszyńska, Helena Perzyńska (zm. 1970), Zofia Pociłowska-Kahnn (ur. 1920), Stefania Sieklucka, Anna Sienkiewicz-Zieleńcowa, Jadwiga Simon-Pietkiewiczowa, Stanisława Stelmaszewska-Panasowa (ur. 1906), Jadwiga Szałan-Kopijowska (zm. 2000), Joanna Szydłowska i Łucja Wiślicka.

Większość kobiet z artystycznym wykształceniem władze obozowe kierowały do założonego w 1941 roku warsztatu rękodzielniczego (*Kunstgewerbe*). Pracowały tam także uzdolnione amatorki. Artystki wyrabiały dywany, kilimy,

[75] Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu powstało w lipcu 1947 r. na terenie byłego obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau. Muzeum przyjęło postać przestrzennej ekspozycji, stworzonej przez samo miejsce, jakim był obóz z barakami dla więźniów, budynkami dla służb obozowych, administracji, urządzeniami służącymi do masowego mordowania ludzi oraz zapleczem gospodarczym i magazynowym. Jego organizacją zajęli się byli więźniowie, którym udało się przeżyć, m.in. Tadeusz Myszkowski, Jerzy Brandhuber i od 1950 r. Janina Tollik. Innych artystów byłych więźniów KL Auschwitz zatrudniano później w charakterze pracowników kontraktowych.

[76] Wymienione obrazy olejne reprodukowane w: *Katalog malarstwa*…, il. na s. 8–15.

[77] Prace Janiny Tollik przedstawiające życie więźniów KL Auschwitz reprodukowane w publikacjach: *Oświęcim – malarstwo, rzeźba*…; *Katalog malarstwa*…, *passim*; Poznański S.: *Walka, śmierć, pamięć*…, *passim*.

[78] *Cierpienie i nadzieja*…, s. 147.

[79] Kupiec J.: *Auschwitz w rzeźbie ze zbiorów Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu*. Oświęcim 2006, s. 53.

[80] Jaworska J.: *„Nie wszystek umrę…”*…, *passim*; *Słownik uczestniczek walki o niepodległość Polski 1939–1945. Poległe i zmarłe w okresie okupacji niemieckiej*. Warszawa 1988; *Słownik pracowników książki polskiej*…

lalki, drewniane zabawki oraz różne przedmioty z dziedziny tekstyliów i galanterii odzieżowej. Warsztat został zlikwidowany w lutym 1943 roku na rozkaz Heinricha Himmlera. Artystki przydzielane były też do innych prac, znacznie cięższych i bardziej wyczerpujących. Część z nich, m.in. Anna Sienkiewicz-Zieleńcowa, Joanna Szydłowska i Stefania Sieklucka, była ofiarami operacji chirurgicznych, królikami doświadczalnymi.

Maja Berezowska (1897–1978) została wywieziona do KL Ravensbrück 30 maja 1942 roku po pięciomiesięcznym pobycie w więzieniu na Pawiaku[81]. Na Pawiak trafiła pięć miesięcy wcześniej za satyryczne rysunki, które wykonała w Paryżu w 1935 roku. Było to 11 karykatur ośmieszających, bez przebierania w środkach, Adolfa Hitlera jako przywódcę Trzeciej Rzeszy i mężczyznę. Rysunki ilustrowały zamieszczone w satyrycznym piśmie paryskim „Ici Paris" opowiadanie *Miłostki słodkiego Adolfa* (*Les amours de susse Adolf*). Cała sprawa zakończyła się procesem wytoczonym Mai Berezowskiej przez francuską policję kryminalną po wcześniejszej nocie dyplomatycznej ambasady niemieckiej. Berezowska wygrała proces, a rysunki zakupił francuski premier Albert Sarraut, jednak w następstwie całej sprawy znalazła się na niemieckim indeksie. Po wybuchu wojny ukrywała się w Warszawie. Aresztowano ją 29 stycznia 1942 roku na skutek donosu na gestapo, w którym wskazano miejsce pobytu artystki. Podczas pięciomiesięcznego uwięzienia Berezowska wykonała serię portretów przebywających w tym czasie na Pawiaku kobiet, m.in. portrety Teresy Zanowej, Wandy Borowskiej, dr Ireny Kononowicz[82]. Malowała także sceny przedstawiające więźniarki przy codziennych pracach i czynnościach. Dzięki pomocy polskich strażników prace trafiały z Pawiaka do rodzin więźniarek.

Do KL Ravensbrück Maja Berezowska trafiła 30 maja z wyrokiem śmierci. W czasie trzyletniego pobytu w obozie była kilkakrotnie kierowana do uśmiercenia w komorze gazowej. Od zagazowania ratowała ją Jadwiga Szałan-Kopijowska. Artystka powiadamiana o mającej nastąpić selekcji ukrywała się na pewien czas. Kiedy niebezpieczeństwo mijało, wychodziła z ukrycia. Doraźny ratunek przyszedł dla niej w 1943 roku ze strony pracującej w komendanturze obozu Niemki, Ewy Busch. Ta prawnuczka Richarda Wagnera z sympatią odnosiła się do Berezowskiej, a nawet zaprzyjaźniła się z artystką. Dokonała zmian w kartotece, zastępując oryginalne dokumenty nowymi, w których usunęła zasądzony wyrok śmierci. Po przybyciu do obozu Berezowska została przydzielona do warsztatu rękodzielniczego z zadaniem zaprojektowania zabawek dla dzieci niemieckich bohaterów wojennych (*Heldenskinder*). Przygotowała wówczas m.in. projekt poruszających się saneczek, kucyka na biegunach i zabawki-zwierzęta, m.in. słonie i krowy. Po likwidacji warsztatu zatrudniono ją przy robotach na drutach. Zajęcie to wykonywała do czasu wyzwolenia obozu przez Armię Czerwoną.

Podczas pobytu w obozie Berezowska narysowała dziesiątki portretów koleżanek współwięźniarek. Na portretach przedstawiała je jako uśmiechnięte, zdrowo wyglądające osoby, by nie martwić bliskich w przypadku, gdyby udało się wysłać rysunki do Polski. Malowała także kartki z życzeniami i kartki okolicznościowe, które więźniarki mogły legalnie wysyłać do swoich rodzin. Rzadziej sceny ilustrujące rzeczywistość obozową. W grudniu 1942 roku zaprojektowała kukiełki do szopki noworocznej[83]. Kukiełki zostały wykonane w tajemnicy przed władzami obozowymi w pomieszczeniu warsztatu rękodzielniczego. Sam budynek szopki stworzony z różnych najdziwniejszych materiałów, jak np. kije do szczotek, był każdorazowo montowany przed samym przedstawieniem. Spektakle odbywały się w ścisłej konspiracji z obawy na kary i represje. W sumie przygotowano dziewięć przedstawień w blokach polskich i poza nimi, m.in. u Francuzek i Belgijek.

Po wyzwoleniu obozu trzy tysiące więźniarek Szwedzki Czerwony Krzyż przewiózł do Sztokholmu. W tym czasie Berezowska namalowała wiele pejzaży i martwych natur. Jej prace wraz z tymi, które wywiozła z obozu, eksponowano na wystawach w Sztokholmie i Kopenhadze. W 1946 roku powróciła do Warszawy.

10 kwietnia 1942 roku trafiła do KL Ravensbrück Maria Hiszpańska-Neuman (1917–1980), graficzka, absolwentka warszawskiej ASP[84]. Od początku wojny artystka zaangażowała się w działalność konspiracyjną. W kwietniu 1941 roku została aresztowana z rodziną prof. Józefa Siemieńskiego. Początkowo uwięziono ją w Radomiu, potem została przeniesiona do Pińczowa. Polscy strażnicy więzienni dostarczyli jej ołówki i Hiszpańska mogła zająć się rysowaniem. W Pińczowie powstało kilkanaście portretów współwięźniów. Z więzienia pińczowskiego artystka trafiła do KL Ravensbrück.

Początki obozowego życia okazały się dla niej bardzo trudne. Przydzielono ją do komanda transportowego i umieszczono w bloku niemieckim, zajmowanym przez kryminalistki i prostytutki. W tym czasie zaczęła w wolnych chwilach rysować. Dzięki funkcyjnej Marii Fischer, której spodobały się rysunki, Maria Hiszpańska została przeniesiona, tak jak chciała, do bloku, w którym mieszkały Polki. Wyznaczono ją do prac polowych. Następnie, od grudnia 1942 roku, została przydzielona do zakładów futrzarskich, a wiosną 1943 roku pracowała przy wyplataniu warkoczy ze słomy, potrzebnych jako ochraniacze na obuwie dla żołnierzy niemieckich na froncie wschodnim. W tym czasie sporo rysowała. Jesienią 1943 roku skierowano ją do pracy w fabryki zbrojeniowej w Neubrandenburgu. Pracowała przy natryskiwaniu części do czołgów farbami nitro. W kwietniu 1945 roku podczas ewakuacji fabryki uciekła z transportu.

[81] Informacje na temat życia i twórczości Mai Berezowskiej w Muzeum Mai Berezowskiej w Warszawie.

[82] Wszystkie portrety były własnością klubu byłych więźniarek Ravensbrück, zob. Jaworska J.: *„Nie wszystek umrę…"*…, il. 17, 19, 20.

[83] Część rysunków Mai Berezowskiej przedstawiających wykonane akwarelą projekty do szopki noworocznej i sceny z przedstawień z grudnia 1942 r. i stycznia 1943 r. zebrana w albumie wraz z innymi rysunkami artystki. Album był własnością Klubu byłych więźniarek Ravensbrück. Por.: Jaworska J.: *„Nie wszystek umrę…"*…, il. 31–40.

[84] Białostocki J.: *Maria Hiszpańska-Neumann*. Warszawa 1963.

Artystka zaczęła rysować już w czasie pobytu w warsztacie rękodzielniczym. Papier i ołówki otrzymywała od więźniarek zatrudnionych w biurze obozowym. Potem, już po przeniesieniu do fabryki zbrojeniowej, dalej portretowała współwięźniarki i rysowała sceny z pracy przy produkcji uzbrojenia i codziennego życia w lagrze. W tym czasie zaczęła malować farbami nitro świątki na płytach ebonitowych. W sumie podczas pobytu w KL Ravensbrück wykonała około 400 rysunków ołówkiem, piórkiem, węglem i tuszem. Około 250 z nich przepadło wraz ze spisami zamordowanych Polek i nazwiskami królików doświadczalnych. Były przechowywane w zakonspirowanym miejscu, lecz po zakończeniu wojny nie zdołano ich już odnaleźć. Część rysunków, które powstały już w Neubrandenburgu, spaliła niemiecka nadzorczyni.

Prace obozowe Marii Hiszpańskiej-Neuman miały być, i faktycznie były, dokumentarną rejestracją wydarzeń i codziennej egzystencji więźniarek w Ravensbrück i Neubrandenburg. Artystka mówiła: „Moje rysowanie traktowałam jako pracę w konspiracji. Czułam, że robię kawałek porządnej roboty. Rysunki te miały być dokumentem, rejestracją tego wszystkiego, co się tam działo. Chciałam pokazać w nich, co można było zrobić z człowieka, wydobyć na wierzch to, co w nim najgłębiej siedzi, pragnęłam zagłębiać się w najstraszniejsze rzeczy”[85]. W tym czasie powstały m.in. pełne dramatyzmu przedstawienia ukazujące pracę więźniarek, posiłek i walkę wygłodzonych kobiet o jedzenie, umierające muzułmanki – *Obiad w fabryce Ravensbrück-Neubrandenburg*, *Rozdawanie zupy*, *Walka o jedzenie, Szczury*, *Nocna praca*[86].

Po wyzwoleniu artystka wróciła do Polski. Na stałe zamieszkała w Warszawie. Często powracała do wspomnień obozowych. Rezultatem tych podróży w przeszłość był znakomity cykl rysunków *Ravensbrück*. Dziś część prac artystki znajduje się w zbiorach KL Ravensbrück, część w Klubie byłych więźniarek tego obozu.

Więźniarką KL Ravensbrück była od września 1941 roku Jadwiga Simon-Pietkiewiczowa (1900–1955). W okresie międzywojennym studiowała malarstwo na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego i Leonarda Pękalskiego[87]. W 1933 roku była współzałożycielką artystycznej grupy Loża Malarska. Za działalność konspiracyjną została 15 lutego 1941 roku aresztowana i uwięziona na Pawiaku. W tym okresie wykonała serię rysunków i akwarel z wizerunkami współwięźniarek (m.in. *Portret Karoliny Olszyńskiej*) i scenami z codziennego życia kobiet uwięzionych na Pawiaku. Są przedstawione w różnych zwyczajnych sytuacjach i podczas zajęć, którymi wypełniały czas – w trakcie szycia, haftowania, gry w szachy, prac porządkowych – cykl *W celi. Pawiak*, 1941[88]. Po półrocznym pobycie w więzieniu, pod koniec września 1941 roku, artystka trafiła do KL Ravensbrück. Początkowo skierowano ją, jak większość kobiet z plastycznym wykształceniem, do warsztatu rękodzielniczego. Tam wytwarzała i malowała zabawki z drewna. Po trzech miesiącach przeniesiono ją do komanda zajmującego się przerabianiem futer, będących uprzednio własnością Żydów zamordowanych w obozach zagłady. Więźniarki wytwarzały z futer płaszcze, buty, rękawice i kapuzy dla niemieckich żołnierzy. Praca zorganizowana była w systemie dwuzmianowym, w dzień i w nocy. Kobiety pracowały stojąc, nie wolno im było usiąść, a te, które przerywały pracę, żeby się wyprostować, były bite. Począwszy od listopada 1942 roku, przez ponad półtora roku Simon-Pietkiewiczowa ciężko chorowała. Było to schorzenie rdzenia kręgowego, nabyte w skutek długotrwałego przeziębienia, jakie przeszła w następstwie pracy wykonywanej boso na zimnym, wilgotnym podłożu. W listopadzie została po raz pierwszy sparaliżowana. Potem podobne przypadki powtarzały się coraz częściej. Paraliż ustępował i powracał. W tym czasie artystka pracowała w różnych komandach. Więźniarki funkcyjne – Polki, Czeszki, Ukrainki, starały się ją chronić, kierując do lżejszych prac. Była przydzielana m.in. do obozowego magazynu do sortowania odzieży i bielizny oraz do wyrobu pończoch. Mimo opieki ze strony otoczenia stan zdrowia Jadwigi Simon-Pietkiewiczowej stale się pogarszał, występowały coraz dłuższe ataki paraliżu. Artystka zmuszona była używać laski z powodu trudności z poruszaniem się. Od selekcji i zagazowania ratowały ją kilkakrotnie współtowarzyszki. Była ukrywana w różnych barakach albo po prostu zaścielana w łóżku w bloku, w którym przebywała na stałe.

Podczas pobytu w Ravensbrück Jadwiga Simon-Pietkiewiczowa starała się dokumentować w rysunkach to, co się działo wokół niej. Były to najczęściej portrety współtowarzyszek i przedstawienia różnego rodzaju zajęć wykonywanych przez kobiety w obozie. Rysunki powstawały jako wynik obserwacji poczynionych przez artystkę podczas prac w różnych komandach, do których była kolejno przydzielana. W ten sposób powstał w 1943 roku cykl szkiców ołówkowych ukazujący pracę komanda sztrikerinek (czyli wyrabiających pończochy), m.in. *Szyjące kobiety przy stole*, *Portret sztrikerinek*, *Trzy siedzące kobiety podpierające głowy*. Podczas pobytu w obozowym szpitalu rysowała kobiety okaleczane w czasie doświadczalnych operacji – *Blok chorych*, 1944. Część z tych rysunków przetrwała wojnę[89]. Po wyzwoleniu obozu artystka pojechała na leczenie do Szwecji. Prace, które wywiozła z KL Ravensbrück, wraz z namalowanymi już w Szwecji zaprezentowała na wystawie w Sztokholmie. Następnie część rysunków i obrazów wystawiono w 1948 roku w Polsce[90]. Latem 1946 roku artystka

[85] Fragment ustnej relacji w rozmowie z Janiną Jaworską. Zob. Jaworska J.: *„Nie wszystek umrę…”*…, s. 75.

[86] Wymienione rysunki tuszem Marii Hiszpańskiej-Neumann powstały w 1945 r. dla Klubu byłych więźniarek w Ravensbrück, reprod. w: Jaworska J.: *„Nie wszystek umrę…”*…, il. 155–158.

[87] Ibidem, s. 90–94.

[88] Ibidem, il. 341–343, 345. Rysunki w zbiorach Klubu byłych więźniarek w Ravensbrück.

[89] Reprod. w: *Oskarżamy hitleryzm i hitlerowców o zbrodnie. Wystawa dla uczczenia artystów plastyków poległych, zamordowanych i więzionych 1939–1945, 22.VII–22.VIII 1965*. Kraków 1965, il. 376, 377, 380. Wystawa Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie i Związku Bojowników o Wolność i Demokrację w Krakowie. Rysunki w zbiorach Klubu byłych więźniarek Ravensbrück.

[90] *Jadwiga Simon Pietkiewiczowa*. Warszawa 1948.

powróciła do kraju, by tu kontynuować leczenie. Do zdrowia już nie powróciła. Zmarła w 1955 roku po długotrwałej chorobie, której nabawiła się w obozie.

Więźniarką KL Ravensbrück była Łucja Wiślicka (1886–1976), absolwentka szkoły malarskiej dla kobiet Marii Niedzielskiej w Krakowie, a w latach 1916–1922 uczennica Leona Wyczółkowskiego. Jako podejrzana o współpracę z Armią Krajową artystka została aresztowana przez gestapo w 1943 roku Sanoku, gdzie wtedy mieszkała[91]. Wywieziono ją najpierw do KL Bergen-Belsen, a następnie do KL Ravensbrück. W Ravensbrück przebywała cztery miesiące. Po wyzwoleniu obozu przez wojska alianckie dostała się pod opiekę Szwedzkiego Czerwonego Krzyża. Wywieziono ją do Szwecji i poddano dwuletniemu leczeniu. Po powrocie do Polski zamieszkała w Krakowie i na stałe związała się z miejscowym środowiskiem artystycznym.

W KL Ravensbrück przebywała także Stefania Sieklucka (1917–1986)[92]. Studiowała architekturę wnętrz na Politechnice Warszawskiej. Za działalność konspiracyjną w Zamościu, gdzie wówczas mieszkała, została aresztowana przez gestapo. Przetrzymywano ją na Zamku w Lublinie od 21 marca do 21 września 1941 roku. Po otrzymaniu wyroku śmierci została przewieziona do KL Ravensbrück. Początkowo przydzielono ją do prac przy rozbudowie obozu. Był to najcięższy rodzaj zajęć, niedopasowany do wytrzymałości fizycznej kobiet. Potem pracowała w *Kunstgewerbe* przy wyrobie zabawek. Wytwarzała szmaciane lalki, malowała im twarze i robiła włosy ze sznurków. Szyła także zwierzątka z materiałów i futra, potem wykonywała koronki i hafty. W sierpniu 1943 roku artystkę poddano serii operacji doświadczalnych[93]. Bez znieczulenia wycinano jej szpik kostny i okostną z kości podudzi. Przebieg tych barbarzyńskich operacji tak opisała: „Dwaj esesmani kneblowali usta i przytrzymywali nogi. Operowano na drewnianych pryczach bunkra, nie zdejmując delikwentkom ubrań i nie myjąc brudnych, zakurzonych nóg. W tak potwornych warunkach higienicznych, początkowo tylko o chlebie i wodzie, leżałyśmy w bunkrze prawie dwa tygodnie. (…) Byłyśmy po cztery razy operowane i leżałyśmy pół roku. (…) Po pół roku leżenia w bunkrze i rewirze straciłam 22 kilogramy. Wypuszczono nas na blok rekonwalescentek, gdzie leżałyśmy jeszcze dwa miesiące. Potem przeniesiono nas na blok 32, tj. blok NN, czyli blok śmierci. Były tam Rosjanki, Francuzki, Belgijki, Holenderki, Norweżki, żona Ernsta Thälmanna i żony generałów zamachowców na Hitlera oraz małe dzieci holenderskie. (…) Po operacjach byłyśmy słabe, włączono nas do sztrykerynek, tj. do robienia pończoch. Rany na nogach jeszcze miałam otwarte. W lutym 1945 r. chciano nas rozstrzelać i wpakować do krematorium. Zbuntowałyśmy się i nie poszłyśmy w transport. Francuzki przyjęły nas na swój blok”[94].

Potem artystce naszyto numer zmarłej więźniarki i zmieniono tożsamość. Przez trzy dni musiała się ukrywać poza barakiem, zanurzona do pasa w błocie. To, że przeżyła, zawdzięcza wyjątkowo odpornemu organizmowi i silnej woli przetrwania. W lutym 1945 roku Siekliucką wywieziono wraz z transportem więźniarek w okolice Hamburga, gdzie przez trzy miesiące zatrudniano kobiety przy kopaniu dołów maskujących. Więźniarki cierpiały głód, spały na gołych deskach. Artystkę, która nie powróciła jeszcze do zdrowia po serii operacji, przez cały ten czas nie opuszczała gorączka. Jednak przeżyła. Podobóz KL Ravensbrück pod Hamburgiem został oswobodzony przez wojska alianckie 2 maja 1945 roku. Stefania Sieklucka mogła powrócić do Polski. Znalazła się tu 30 maja 1945 roku. Przez wiele miesięcy powracała do zdrowia. Zamieszkała na stałe w Zakopanem.

Eksperymentom medycznym była poddawana także inna artystka, Joanna Szydłowska, *primo voto* Krusche (1907–1995)[95]. Szydłowska początkowo uczęszczała do Szkoły Przemysłu Artystycznego w Warszawie. Potem ukończyła warszawski Państwowy Instytut Robót Ręcznych i na koniec podjęła studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie. Jeszcze przed wybuchem wojny zajmowała się rzemiosłem artystycznym, dorabiając do pensji nauczycielskiej[96]. Po wybuchu wojny zaangażowała się w działalność konspiracyjną. 19 marca 1941 roku została aresztowana i uwięziona na Zamku w Lublinie, a stamtąd po upływie sześciu miesięcy wywieziona do KL Ravensbrück. Początkowo przydzielono ją do warsztatu rzemieślniczego. Swoje umiejętności w zakresie rękodzieła wykorzystywała, rzeźbiąc w różnych materiałach drobne przedmioty, breloczki i biżuterię. Z trzonków od szczoteczek do zębów wycinała medaliki, serduszka, zwierzątka, krasnoludki i najprzeróżniejsze postaci z bajek. Rzeźbiła też ryngrafy z orłami na czerwonym tle, ryzykując w tym wypadku najsurowszymi karami. Były to oryginalne, urocze bibeloty. Współwięźniarki zamawiały je u niej, a potem cierpliwie czekały aż będą gotowe. „Rzeźby te (…) były prezentem imieninowym, gwiazdkowym, wyrażały wdzięczność, przywiązanie, a także były monetą, za którą można było kupić lekarstwo od Niemki, czy w końcu łapówką daną dozorczyni. (…) Miałam zawczasu po kilkanaście próśb naraz i koleżanki czekały w kolejce”[97]. Często zamawiającymi były funkcjonariuszki niemieckie. Artystka opisała takie zamówienie: „Po wieczornym apelu miałyśmy kłaść się spać, kiedy głośno wywołano moje nazwisko i numer. Wszystka krew zbiegła mi do serca, swej najbliższej koleżance szepnęłam parę słów pożegnania i powoli wyszłam z bloku. Koło drzwi stała lager läuferin Maria Fischer (Niemka) i z przymilnym uśmiechem zawołała: »Ach Johanna jutro mam geburtstag, zrób mi takiego małego sło-

[91] *Oskarżamy hitleryzm i hitlerowców…*, s. 140; Jaworska J.: *„Nie wszystek umrę…”…*, s. 126.

[92] *Oskarżamy hitleryzm i hitlerowców…*, s. 130; Jaworska J.: *„Nie wszystek umrę…”…*; *Twórczość plastyczna Polaków…*, s. 88–90.

[93] *„Ocalały nie po to aby żyć, ale by dać świadectwo”. Życiorysy „królików” z Ravensbrück*. [online]. [dostęp: 10 maja 2012 r.]. Dostępny w internecie: http://jtajchert.w.interia.pl/zyciorysykrolikow.htm.

[94] List Stefanii Siekluckiej do Janiny Jaworskiej, cyt. za: Jaworska J.: *„Nie wszystek umrę…”…*, s. 89.

[95] Jaworska J.: *„Nie wszystek umrę…”…*, s. 101–102; *„Ocalały nie po to aby żyć…*

[96] Joanna Szydłowska pracowała jako nauczycielka rysunku w jednym z gimnazjów w Lublinie.

[97] Jaworska J.: *„Nie wszystek umrę…”…*, s. 101.

nia«. Krew uderzyła mi do głowy. Maria Fischer na drugi dzień dostała swego słonia"[98].

Pierwszą operację doświadczalną artystka przeszła w sierpniu 1943 roku. W tym samym czasie operowano Stefanię Sieklucką. Obie kobiety znalazły się w grupie 10 więźniarek wyznaczonych do eksperymentu medycznego przeprowadzonego na kościach obu nóg, bez znieczulenia, w nieaseptycznych warunkach.

Po wydostaniu się za granicę informacji o doświadczeniach medycznych prowadzonych w Ravensbrück władze obozowe otrzymały rozkaz zgładzenia kobiet poddanych doświadczeniom. Joanna Szydłowska uniknęła egzekucji, ukrywając się przez trzy tygodnie na terenie obozu. Wspominała: „Ponieważ Czerwona Armia stała już nad Odrą (…) postanowiłyśmy bronić się. Opuściłyśmy nocą blok, zaopatrzyłyśmy się w obce numery i po dziurach, magazynach i wszelkich możliwych kryjówkach chowałyśmy się przez trzy tygodnie, wspomagane ofiarnie przez cały prawie obóz"[99]. Po wojnie artystka powróciła do Polski. Do 1951 roku pracowała jako nauczycielka. W tym czasie zajmowała się także wyrobem artystycznej biżuterii z metali kolorowych, a od 1956 roku wyłącznie ze srebra.

Królikiem doświadczalnym w KL Ravensbrück była także malarka i graficzka Anna Sienkiewicz-Zieleńcowa (1921–1986)[100]. Po wybuchu wojny 18-letnia wówczas Anna wstąpiła do Korpusu Ochrony Pogranicza. W lutym 1942 roku została aresztowana i uwięziona na Zamku w Lublinie. Przebywała tam przez dwa miesiące. Po serii przesłuchań i otrzymaniu wyroku śmierci wywieziono ją KL Ravensbrück. Od listopada 1942 roku poddawana była eksperymentalnym operacjom. Dzięki silnemu organizmowi zdołała przeżyć. Z obozu wydostała się pod fałszywym nazwiskiem wraz z grupą Polek przywiezionych tu po powstaniu warszawskim. W sierpniu 1945 roku powróciła do Polski. Po krótkiej rekonwalescencji rozpoczęła studia malarskie na krakowskiej ASP. Kontynuowała je potem od 1948 roku na Akademii warszawskiej. Po ukończeniu studiów zajmowała się malarstwem i ilustracją książkową. Rzadko powraca do wspomnień obozowych.

Sprawujące nadzór nad więźniarkami Niemki cechowała nieludzkość, brutalność i okrucieństwo, podobnie jak to miało miejsce w innych obozach koncentracyjnych. Praca w charakterze strażniczek należała do tych nielicznych zajęć, w których niemieckie funkcjonariuszki SS dysponowały władzą. Była to władza podrzędna, sprawowana nad pogardzaną społecznością więźniarek przeznaczonych na wyniszczenie, ale wyzwalała w esesmankach najgorsze instynkty, podobnie jak to miało miejsce w przypadku strażników mężczyzn. Kobiety broniły się przez brutalnością nadzorczyń na miarę swoich skromnych możliwości. Przetrzymywana w KL Ravensbrück Wanda Dobaczewska pisze: „Jakkolwiek zdarzały się od czasu do czasu między nami jednostki, przed którymi opinia powszechna ostrzegała, nie zdarzył się ani jeden konkretny wypadek donosu, który by pociągnął za sobą czyjekolwiek uwięzienie w bunkrze lub śmierć. Inne narodowości nie dotrzymywały nam kroku w tym względzie. (…) Solidarność dawała nam olbrzymią siłę odporną i możność zbudowania »obozu podziemnego«. (…) Nie przeszkadzało to bynajmniej kłótniom i wyzwiskom, a nawet bójkom na co dzień. (…) Szacunek i posłuch zdobywało się twardością i siłą, a także rozumem i sprytem, bezinteresownością i mocną postawą duchową. (…) Raz zdobyty szacunek dawał ogromny wpływ, władzę moralną, mocą której można było bierną masę umęczonych kobiet poderwać do olbrzymiego wysiłku, doprowadzić do heroizmu". Jednym z takich przypadków zmasowanego solidarnego działania był bunt w bloku 15. „Blok piętnasty – wspominała dalej Dobaczewska – latem 1943 roku porwany przez swoje prowodyrki, stawiał czynny opór, gdy władze »lagrowe« chciały wyrwać z jego szeregów ofiary przeznaczone na operacje eksperymentalne. (…) Zyskały tyle, że sprawa operacji eksperymentalnych nabrała rozgłosu, nad wyraz krępującego dla władz"[101].

Opisana twórczość artystek powstająca w więzieniach i obozach miała zwykle realistyczny, dokumentarny charakter, podobnie jak sztuka mężczyzn. Artystki wybierały zwykle tematy bezpieczne. Rzadko odtwarzały sceny przesłuchań, znęcania się i tortur, którym były poddawane lub o których opowiadały im współtowarzyszki. Nie rysowały scen egzekucji. Z pewnością działał tu również czynnik psychologiczny, stwarzający naturalną barierę przed podejmowaniem tego rodzaju tematyki. W ekstremalnych warunkach, by przeżyć, należało odizolować się od rzeczywistości, rozluźnić z nią kontakt. Z drugiej strony w grę wchodziły względy bezpieczeństwa. Odkrycie przez strażniczki obozowe prac dokumentujących starannie ukrywany przez nazistowskie władze prawdziwy obraz funkcjonowania fabryk śmierci, z jego systemem systematycznego znęcania się nad więźniami, morderczą pracą i uśmiercaniem na masową skalę, groziło autorkom karnym komandem lub rozstrzelaniem. Mimo wszystko prace takie powstawały, lecz w najściślejszej konspiracji. Zazwyczaj były szybko usuwane z obozu przy wykorzystaniu konspiracyjnych kanałów. Rysunki te miały dla współczesnych nieocenioną wartość dokumentarną, nie mniejszą niż przemycane z obozów dokumenty i tajne dane. Prace powstające później, już po zakończeniu wojny, stanowiły niejako przedłużenie tej zakonspirowanej twórczości z lat 1940–1945, dokumentującej prawdziwy, niezafałszowany obraz funkcjonowania obozów koncentracyjnych. Więźniarki mogły teraz bez upiększeń przedstawiać codzienność obozową, tak jak ona naprawdę wyglądała. Realizm, jeśli ulegał symbolizacji lub metaforyzacji, to zwykle nieznacznej, niezacierającej wartości dokumentarnych przedstawienia.

Najliczniejszą grupą prac powstających w więzieniach i obozach koncentracyjnych są portrety. Nieprzypadkowo było ich tak wiele w takich właśnie miejscach. W środowiskach najbardziej narażonych na unicestwienie zwykle pojawiają się tendencje zmierzające do zachowania pamięci o zagrożonych jednostkach i grupach. Portretowanie siebie

[98] *Ibidem*, s 101.

[99] *Ibidem*, s. 102.

[100] „*Ocalały nie po to aby żyć…*

[101] Dobraczewska W.: *Kobiety z Ravensbrück*. Warszawa 1964, s. 36–37. Zob. także Wińska U.: *Więzi. Losy więźniarek z Ravensbrück*. Gdańsk 1992.

i współtowarzyszek jest przejawem tego rodzaju aktywności, formą symbolicznej gry ze śmiercią, dążeniem do osłabienia jej niszczycielskiej mocy przez akt zapisania swojego lub cudzego istnienia, utrwalenia twarzy, imienia, nazwiska. Setki portretów współwięźniarek, rysowanych nierzadko z narażeniem życia, mimo oficjalnego zakazu uprawiania sztuki bez zezwolenia władz, są tego wyrazem. Często powstające w obozach i więzieniach wizerunki miały niewiele wspólnego z rzeczywistością, celowo zafałszowywały prawdę, przedstawiając upiększone modelki. W rysowaniu takich idealizowanych konterfektów specjalizowała się m.in. Zofia Stępień (Bator) ur. 1920. Do obozu przywieziono ją 3 marca 1943 roku[102]. Początkowo pracowała w komandzie rolniczym w Budach, potem kolejno w szpitalu obozowym, magazynie żywnościowym i kuchni SS. Narysowała wiele portretów więzionych w KL Birkenau kobiet. Jej rysunki przedstawiały upiększone modelki – elegancko ubrane, z długimi włosami ułożonymi w modne fryzury. Kiedy po latach pytano autorkę, dlaczego jej prace tak daleko odbiegały od obozowej rzeczywistości, wyjaśniła: „Wszystko było takie brzydkie, szare, smutne i brudne, dlatego chciałam w swoich rysunkach wprowadzić trochę piękna”[103]. Upiększone portrety współwięźniarek rysowała i malowała także Maja Berezowska. Były przeznaczone dla bliskich kobiet przebywających na Pawiaku i w obozie. Ukazywały pełne, uśmiechnięte, zdrowe twarze. Miały uspokoić rodziny, oszczędzić im zmartwień.

W doktrynie nazistów wartościującej ludzi zgodnie z ich przynależnością do grup narodowościowych Żydzi oceniani byli jako najmniej wartościowa grupa. Popularne niemieckie broszury dla młodych nazistów głosiły: „[Żyd] jest jedynie odpadem na drodze do człowieczeństwa, istotą o ludzkich rysach twarzy, lecz duchowo niżej stojącą od jakiegokolwiek zwierzęcia. We wnętrzu tego człowieka kryje się straszliwy chaos dzikich, niepohamowanych popędów: bezimienna wola niszczenia, prymitywne pożądanie, nieskrywana podłość. To tylko podczłowiek – i nic więcej”[104].

Rozwój antysemityzmu niemieckiego wzmagał się, począwszy od XIX wieku. Silna fala nastrojów antysemickich ogarnęła Niemcy po kryzysie gospodarczym w 1873 roku, kolejny ich nawrót miał miejsce po kryzysie w latach trzydziestych XX wieku[105]. Żydów winiono za pogarszające się warunki funkcjonowania państw Europy Zachodniej. Zorientowane antysemicko grupy wskazywały na lichwiarską działalność żydowskich banków i monopolistyczne praktyki w przemyśle i handlu. Równocześnie Żydów obarczano także odpowiedzialnością za zbrodnie systemu komunistycznego w Rosji Sowieckiej i podsycanie lewicowych nastrojów w państwach ogarniętych kryzysem gospodarczym. Niemcy pod rządami Hitlera zamierzały pozbyć się mniejszości żydowskiej z Europy Środkowo-Wschodniej, a następnie z Europy Zachodniej. Plan ten na okupowanych terenach Rzeczpospolitej wykonywany był dwuetapowo. Realizowanie pierwszego etapu rozpoczęto od rejestracji ludności pochodzenia żydowskiego. Następnie wydzielono ją spośród pozostałych grup narodowościowych, pozbawiono podstawowych praw obywatelskich i uwięziono na ograniczonych terytorialnie obszarach. Począwszy od 1942 roku, przystąpiono do realizacji drugiego etapu planu – do zmasowanej eksterminacji[106].

Polityka niemiecka wobec ludności żydowskiej okupowanej Polski miała od początku charakter nieporównanie bardziej restrykcyjny niż wobec Polaków[107]. Dyskryminacja ludności żydowskiej była bezwzględna i kompleksowa. Dotyczyła wszystkich dziedzin życia: prawnej, majątkowej, społecznej i religijnej. Już od października 1939 roku miały miejsce pierwsze poważne obostrzenia. Żydowskich adwokatów skreślono z listy adwokackiej, uniemożliwiając im występowanie w sądach, lekarzom zezwolono na leczenie jedynie ludności żydowskiej. Równocześnie władze okupacyjne wprowadziły nowe, restrykcyjne prawo majątkowe i finansowe. Zablokowane zostały żydowskie konta bankowe, zarządzono konfiskatę wkładów bankowych i depozytów ponad ustaloną wartość, a równocześnie zakazano transakcji wymiennych przedmiotami wartościowymi. Ludności żydowskiej odebrano prawo do rent, emerytur i zasiłków oraz pozbawiono prawa do ubezpieczeń społecznych. Te dwa ostatnie zarządzenia godziły w podstawy egzystencji średnich i najbiedniejszych warstw społeczności żydowskiej. Od listopada 1939 roku wszyscy Żydzi powyżej 12 roku życia obowiązani byli nosić białe opaski z gwiazdą Dawida koloru niebieskiego.

Już na początku wojny likwidacji uległo szkolnictwo żydowskie, a uczniowie i nauczyciele pochodzenia żydowskiego zostali usunięci ze szkół polskich. Rok później, od września 1940 roku, zezwolono na otwarcie szkół powszechnych i zawodowych. Ich utrzymanie spoczywało wyłącznie na gminach żydowskich. Szereg przepisów wydanych na początku 1940 roku zmierzało do ograniczenia możliwości poruszania się i przemieszczania ludności żydowskiej, m.in. od stycznia 1940 roku Żydzi nie mogli jeździć koleją bez specjalnego zezwolenia.

W dalszej kolejności Niemcy przeprowadzili akcję odizolowania ludności żydowskiej od aryjskiej, koncentrując ją na

[102] *Cierpienie i nadzieja*…, s. 26, 147.

[103] *Ibidem*, s. 26.

[104] *Der Untermensch*. Berlin 1935, cyt. za: Pemper M.: *Prawdziwa historia listy Schindlera*. Spisana przez V. Hertling i M.E. Müller. Przeł. A. Kuć. Warszawa 2006, s. 144–145.

[105] Mosse G.L.: *Kryzys ideologii niemieckiej. Rodowód intelektualny Trzeciej Rzeszy*. Przeł. T. Evert. Warszawa 1973; Grunberger R.: *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*. Przeł. W. Kalinowski. Warszawa 1994.

[106] Eisenbach A.: *Hitlerowska polityka zagłady Żydów.* Warszawa 1961; Gilbert M.: *Holokaust. Ludzie, dokumenty, pamięć.* Warszawa 2002; Gilbert M.: *Atlas of the Holocaust*. Oxford 1982; Goldhagen D.J.: *Gorliwi kaci Hitlera. Zwyczajni Niemcy i Holocaust*. Przeł. W. Horabik. Warszawa 1999.

[107] Agatstein-Dormontowa D.: Żydzi w Krakowie podczas okupacji niemieckiej. „Rocznik Krakowski” Kraków 1949–1957, t. 31. *Kraków w latach okupacji 1939–1945. Studia i materiały*, s. 183–224; Chrobaczyński J.: Polacy i Żydzi w Krakowie w latach 1939–1945. Stereotypy i rzeczywistość. Próba rekonstrukcji postaw i zachowań. W: *Żydzi w Małopolsce. Studia z dziejów osadnictwa i życia społecznego*. Red. F. Kiryk. Przemyśl 1991; Chwalba A.: *Dzieje Krakowa. T. 5 Kraków w latach 1939–1945*. Red. J. Bieniarzówna, J.M. Małecki. Kraków 2002, s. 95–162.

terenie zamkniętych, kontrolowanych obszarów – w gettach. Przenoszeni do gett Żydzi byli pozbawiani nieruchomości, sklepów i firm usługowych. Przejmowali je jako pełnomocnicy, zgodnie z ustawodawstwem obowiązującym w Generalnym Gubernatorstwie – Niemcy, Polacy i Ukraińcy.

Losy społeczności żydowskiej podzielili artyści. Sztuka żydowska, uznana przez Niemców za zdegenerowaną, była niszczona i niedopuszczona do obrotu handlowego poza „dzielnicą zamkniętą". Żydowskich artystów nie dotyczyły przepisy rejestracyjne, nie mogli realizować oficjalnych zamówień poza obszarem getta. Zamówień takich było coraz mniej. Zablokowanie rozwoju sztuki żydowskiej szło w parze z odcięciem dostępu do kształcenia plastycznego. Młodzi utalentowani artystycznie Żydzi stracili możliwość kształcenia się nawet w ramach szkolnictwa zawodowego. Kurs Grafiki Użytkowej i Rysunku Maszynowo-Technicznego, jaki prowadzono w getcie warszawskim, był wyjątkiem od reguły.

Za opuszczenie murów getta groziła kara śmierci. Pozostający w jego obrębie ludzie cierpieli głód i poniżenie Pomoc otrzymywana z zewnątrz była niewystarczająca[108]. Kontrolę nad wykonywaniem niemieckich zarządzeń okupanci powierzyli Radom Żydowskim (Judenratom)[109]. Aby poprawić tragiczną egzystencję zamkniętej w gettach społeczności żydowskiej, Judenrat organizował, za zgodą władz niemieckich, warsztaty pracy dla Żydów licząc, że w ten sposób zobliguje okupantów do lepszego traktowania mieszkańców getta. Majstrowie żydowscy do granic możliwości eksploatowali swoich pracowników, z przekonaniem, że działają w słusznej sprawie. Nie uchroniło to Żydów przed eksterminacją. Decyzja o rozpoczęciu akcji zmasowanej zagłady, stanowiąca drugi etap pozbywania się ludności żydowskiej z Europy, zapadła 20 stycznia 1942 roku w Wannsee (obecnie dzielnica Berlina) na międzyministerialnej konferencji. W protokole tej konferencji, sporządzonym przez Adolfa Eichmanna, figuruje propozycja szefa rządu GG Josefa Bühlera, by terenem masowanego mordowania Żydów uczynić Generalne Gubernatorstwo. Tak też się stało. 19 lipca 1942 roku Heinrich Himmler w rozkazie wydanym Friedrichowi Wilhelmowi Krügerowi, dowódcy SS i Policji w GG, ustalił termin ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej na terenie Generalnego Gubernatorstwa na 31 grudnia 1942 roku[110]. W wyniku operacji *Reinhard* w obozach zagłady utraciła życie niemal cała populacja żydowska. W celach ludobójczych Niemcy utworzyli sześć obozów natychmiastowej zagłady. Były to obóz w Chełmnie nad Nerem (zbudowany jeszcze w grudniu 1941 roku), Treblince, Sobiborze, Majdanku, Bełżcu oraz w Brzezince (Birkenau). Ten ostatni stanowił część KL Auschwitz.

Tworzenie gett na ziemiach okupowanych rozpoczęło się niemal natychmiast po zakończeniu działań wojennych. Powstawały we wszystkich większych miastach Polski. Pierwsze getto utworzono w Piotrkowie w październiku 1939 roku. W Warszawie powstało w listopadzie 1940 roku, a w Krakowie cztery miesiące później, w marcu 1941 roku.

Wśród uwięzionych Żydów byli artyści[111]. Podejmowali często pracę w spółdzielniach rękodzielniczych, tworzonych na miejscu przez Judenraty. Zakłady takie istniały w getcie krakowskim, lwowskim i wileńskim. Zaświadczenie o pracy w spółdzielni chroniło przez pewien czas przed wywózkami i pozwalało zdobyć przydział żywności[112].

W przeludnionym getcie warszawskim znajdowało się blisko 400 tysięcy osób. Jeszcze przed powstaniem getta w stolicy utworzona została w 1940 roku Żydowska Samopomoc Społeczna (ŻSS), mająca na celu udzielanie pomocy najbiedniejszym Żydom. Organizacja działała na wzór Rady Głównej Opiekuńczej. W tym czasie powstało też Żydowskie

[108] Do końca 1941 r. Żydzi zaopatrywani byli w żywność, odzież i lekarstwa przez *American Jewish Joint Distribution Committee* (Amerykańsko-Żydowski Komitet Rozdzielczy), międzynarodowe organizacje szwajcarskie i szwedzkie oraz Międzynarodowy Czerwony Krzyż. Pomoc trafiała do działającej w getcie Żydowskiej Samopomocy Społecznej (ŻSS), organizacji, która rozdzielała dary najbardziej potrzebującym. W lipcu 1942 r., kiedy władze niemieckie niewiele już się liczyły z opinią międzynarodową, nastąpiła likwidacja Żydowskiej Samopomocy Społecznej. Nowa – *Judische Unterstutzungsstelle* (JUS) – nie spełniała należycie swojego zadania i oskarżana była o praktyki korupcyjne. Społeczności żydowskiej udzielała także pomocy polska Rada Główna Opiekuńcza (RGO). Rada współpracowała z ŻSS, a po jej likwidacji dotowała nową organizację JUS, mimo jej uzależnienia od Niemców. Pracownicy Rady wielokrotnie brali udział w przygotowywaniu kryjówek po stronie aryjskiej, zwłaszcza dla dzieci żydowskich. Z kolei Polski Komitet Opieki (PolKO), działający w ramach RGO, organizował kryjówki dla Żydówek z dziećmi w górskich wioskach. Kroll B.: *Rada Główna*…, s. 229; Berenstein T., Rutkowski A.: *Pomoc Żydom w Polsce 1939–1945.* Warszawa 1963; *Losy żydowskie. Świadectwo żywych*. Red. M. Turski. Warszawa 1996; Marks J.: *The Hidden Children*. London 1994; Rosenberg M.B.: *Hiding to Survive. Stories of Jewish Children Rescued from the Holocaust*. New York 1994.

[109] Kiełkowski R.: *Zlikwidować na miejscu! Z dziejów okupacji hitlerowskiej w Krakowie*. Kraków 1981, s. 26.

[110] *Akcja Reinhard. Zagłada Żydów w Generalnym Gubernatorstwie*. Red. D. Libionka. Warszawa 2004; Eisenbach A.: *Hitlerowska polityka zagłady Żydów.* Warszawa 1961; Sandkühler T.: *Endlösung in Galizien. Der Judenmord in Ostpolen und die Rettungs initiativen vom Berthold Beritz 1941–1944*. Bonn 1996; Arad Y.: *Belzec, Sobibor, Treblinka. The Operation Reinhardt Death Camps*. Bloomington and Indianapolis 1987.

[111] „Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków" 1970. Numer specjalny w 25. rocznicę zwycięstwa nad faszyzmem. Oprac. J. Jaworska. Red. A. Vetulani; Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*. Warszawa 2000; Tanikowski A.: *Malarze żydowscy w Polsce*. Cz. 1. Warszawa 2006; Cz. 2. Warszawa 2007; Malinowski J., Brus-Malinowska B.: *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*. Warszawa 2007; *Artyści żydowscy w Krakowie 1873–1939 / Jewish artists in Kraków 1873–1939*, Kraków 2008. Wstępy: J. Malinowski, N. Styrna. Wystawa w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, Stara Synagoga 28 czerwca – 31 października 2008 r., kurator Eugeniusz Duda. Styrna N.: *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931–1939)*. Warszawa 2009; Zientara M.: *Krakowskie środowisko artystyczne w latach II wojny światowej*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 2009, z. 27, s. 21–47.

[112] Jaworska J.: *Polska sztuka walcząca*…, s. 108.

Towarzystwo Opieki Społecznej (ŻTOS). Opiekę materialną nad środowiskiem artystycznym, w tym również plastykami, pełniła Komisja Imprezowa powołana przy ŻTOS.

Mimo niezwykle ciężkich warunków panujących w getcie warszawskim, wynikających z ciasnoty, niedostatecznej aprowizacji, braku pomocy medycznej, złych warunków higienicznych i głodu, starano się stworzyć pozory normalnego życia. W grudniu 1940 roku powstała Żydowska Organizacja Kulturalna (JYKOR). W zarządzie JYKOR-u znalazły się Sonia Nowogrodzka i Rachela Auerbach[113]. Miesiąc wcześniej, w listopadzie 1940 roku, został założony Kurs Grafiki Użytkowej i Rysunku Maszynowo-Technicznego przy ulicy Siennej 16. Potem jego siedziba przeniesiona została na ulicę Grzybowską. Kursem kierował Otto Axer. Kształcono tam malarzy, grafików i architektów. Program nauczania oparty był na obowiązującym w szkołach grafiki użytkowej. Uczono m.in. takich przedmiotów, jak rysunek, rysunek techniczny, historia sztuki, kostiumologia. Na kurs uczęszczało blisko 80 osób. Wśród uczniów przeważały kobiety. Kurs pomyślany był jako szkoła trzyletnia. Przyjmowano osoby w wieku od 15 do 30 lat. Przez cały okres istnienia placówka borykała się z trudnościami finansowymi i kłopotami ze zorganizowaniem odpowiedniego zaplecza materiałowego. Brakowało wszystkiego. Mimo to pierwszy rok nauki został pomyślnie zakończony i zamknięty we wrześniu 1941 roku wspólną wystawą uczniów. Po zakończeniu drugiego roku nauki uczniowie pod kierunkiem Greiffenberga wykonali wspólnie wielki fresk na murze wokół placu zabaw dla dzieci przy placu Grzybowskim[114]. Miesiąc później, 21 lipca 1942 roku, kurs zlikwidowano. W sierpniu nastąpiły masowe deportacje do obozów zagłady. Wśród artystek z warszawskiego getta zamordowanych w obozach zagłady były m.in. Regina Mundlak[115], Leokadia Bereger, Erna Rotman, Julia Rinegel-Keilowa i Lidia Szolle-Karakasz (1896–1943)[116].

Getto krakowskie powstało 3 marca 1941 roku na mocy zarządzenia gubernatora dystryktu krakowskiego Otto Wächtera. Zlokalizowane zostało w dzielnicy Podgórze, na prawym brzegu Wisły. Jego obszar obejmował kilka ulic wokół placu Zgody (dziś plac Bohaterów Getta). Niemcy chcieli, aby w „stolicy" Generalnego Gubernatorstwa getto było niewielkie. W pierwszych miesiącach na obszarze 20 hektarów, obejmującym 380 kamienic, znalazło się 16 tysięcy ludzi[117]. W okresie późniejszym, kiedy do Krakowa przyłączono okoliczne gminy, liczba mieszkańców getta wzrosła do 19,5 tysiąca osób[118]. W kolejnych latach społeczność krakowskiego getta była w sposób programowy eksterminowana. Po ostatniej wywózce, która nastąpiła 13 marca 1943 roku, przestało istnieć.

1 lipca 1941 roku utworzone zostało getto w Białymstoku. Na małym obszarze między ulicami Artyleryjską, Poselską, Henryka Sienkiewicza i Lipową stłoczono blisko 60 tysięcy osób. Wśród zamkniętych w getcie było liczne grono artystów[119]. Wielu z nich przybyło tu we wrześniu 1939 roku z Warszawy, uciekając przed działaniami wojennymi. W ich gronie znalazły się m.in. Amalia Bernzweig (1919–1943)[120], Stanisława Centnerszwerowa (1889–1942), Natalia Landau (1907–1943) i Fania Ghelman. Miesiąc po utworzeniu getta na jego terenie zorganizowano pracownię malarską zajmującą się kopiowaniem obrazów. Mieściła się w zakładzie stolarskim przy ulicy Kupieckiej. Kierownikiem pracowni został Abraham Adolf Behrman, zarządzającym był niemiecki przedsiębiorca Oskar Steffen. Wykonywano tam kopie obrazów najbardziej znanych mistrzów europejskich m.in. Tycjana, Bartoloméa Estebana Murilla i XIX-wiecznych malarzy niemieckich. Na życzenie Niemców były to kopie wielkich rozmiarów. Każdy obraz malował inny artysta i on był odpowiedzialny za wartość artystyczną kopii. Podjeżdżające co kilka dni pod „stolarnię" samochody wywoziły płótna. Trafiały one prawdopodobnie do zbiorów Ericha Kocha, szefa Zarządu Cywilnego Okręgu Białystok i komisarza Rzeszy ds. Ukrainy. Zapewne były gromadzone w zajmowanym przez niego pałacyku w Dojlidach (obecnie dzielnica Białegostoku). W pracowni malarskiej zatrudniona była m.in. Stanisława Centnerszwerowa.

Niewiele uwięzionych w getcie artystek doczekało końca wojny. Zginęły w obozach zagłady i do dziś nie da się powiedzieć nic bliższego o ich losach w latach 1939–1945. Prowadzone kwerendy i badania zapewne wpłyną na poprawę tego stanu rzeczy. Jedną z niewielu artystek, której przeszłość wojenna została poznana, jest Gela Seksztajn-Lichtenstein (1907–1943). Artystka zginęła wraz z rodziną 21 kwietnia, 1943 roku, krótko po wybuchu powstania w getcie war-

[113] Na czele Żydowskiej Organizacji Kulturalnej stali Emanuel Ringelblum, Abraham Guterman i Szachuno Zagan.

[114] Birnbaum I.: *Non omnis moriar. Pamiętnik z getta warszawskiego*. Warszawa 1982, s. 15, 58.

[115] Berman A.: *Wos der gojr hot mir baszert. Mit jidn in Warsze 1939–1942* [Co mi przeznaczył los. Z Żydami w Warszawie 1939–1942]. Tel Aviv 1980, p. 158.

[116] Pawelec M.: *Płomień zgasły przedwcześnie. Lidia Karakasz-Szole (1895–1943)*. „Awazymyz" 2011, z. 1, s. 1–2.

[117] ANK, Spis ludności żydowskiej miasta Krakowa przeznaczonej do wysiedlenia do getta, Starosta Miasta Krakowa – Der Stadthauptmann der Stadt Krakau 1939–1945, sygn. SMKr 773.

[118] Na temat dziejów krakowskiego getta pisali m.in. Pankiewicz T.: *Apteka w getcie krakowskim*. Kraków 1982; Biberstein A.: *Zagłada Żydów w Krakowie*. Kraków-Wrocław 1986; Nelken H.: *Pamiętnik z getta w Krakowie*. Przedmowa G. Hausner, wstęp i przypisy S. Wcisło. Toronto 1987; Samsonowska K.: *Zagłada Żydów krakowskich. Przewodnik inspirowany filmem Stevena Spielberga „Lista Schindlera"*. Kraków 1996; Jodłowiec-Dziedzic A.: *Zagłada Żydów krakowskich 1939–1945*. Kraków 2004; Zimmerer K.: *Zamordowany świat. Losy Żydów w Krakowie 1939–1945*. Kraków 2004; Bednarek M., Gawron E., Jeżowski G., Zbroja B., Zimmerer K.: *Kraków – czas okupacji…*

[119] W getcie białostockim uwięziono m.in. Menasze i Erfaima Seidenbeutlów, Adolfa Behrmana, Tadeusza Bernsteina, Oskara (Ozjasza) Rozaneckiego, Abrahama Hirsza Frydmana, Wolfa Kapłańskiego, Izaaka Krzeczanowskiego, Natana Rozensztejna, Bencjona Rolnickiego, Chaima Tybera, Tobiasza Habra.

[120] *Estera Amalia Mala – malarka kopistka* [online]. 25 lipca 2011 r. [dostęp: 7 maja 2012 r]. Dostępny w internecie: http://aktazih3014627.blox.pl/2011/07/Estera-Amalia-Mala-malarka-kopistka.html.

szawskim[121]. Była warszawianką. Urodziła się w 1907 roku w rodzinie rzemieślniczej. W 1924 roku otrzymała stypendium Ministerstwa Wyznań i Oświecenia Publicznego, które umożliwiło jej podjęcie studiów (w charakterze hospitantki) na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Po powrocie do Warszawy rozpoczęła pracę jako nauczycielka rysunków w Gimnazjum Żydowskim na Nowolipkach. W tym czasie wyszła za mąż za nauczyciela, literata i dziennikarza Izraela Lichtensteina. Specjalizowała się w portrecie. Rysowała i malowała głównie przedstawienia dzieci. Cykl wizerunków chłopców i dziewczynek wystawiła w 1938 roku na wystawie *Dziecko żydowskie*. Portretowała też żydowskich pisarzy i krytyków, m.in. Icchaka Bernsteina, Efraima Kaganowskiego i Stefana Pomera. Oprócz portretów namalowała sporo pejzaży. Jej obrazy tworzone szerokimi smugami, dekoracyjne i syntetyczne, pozostawały pod silnym wpływem koloryzmu.

Po wybuchu wojny, wraz z mężem i małą córeczką Margolin, Gela Seksztajn-Lichtenstein została przesiedlona do warszawskiego getta. Zatrudniła się w żydowskiej szkole jako nauczycielka rysunków. Za swoją pracę z dziećmi otrzymała nagrodę prezesa Judenratu Adama Czerniakowa. Najprawdopodobniej zginęła w Treblince. Pozostały po niej rysunki i akwarele, które zostały zabezpieczone w jednej z blaszanych skrzynek, zakopanych przy ulicy Nowolipie 68 wraz z tajnym archiwum[122].

W czasie wojny straciła życie Gizela Ważykowa (zm. 1943), artystka malarka, żona poety Adama Ważyka. Ważykowa, która miała „dobry, aryjski wygląd", nie przeniosła się do krakowskiego getta. Dzięki pomocy kolegów zaopatrzona w fałszywe dokumenty, pracowała w Kawiarni Plastyków. Obawiając się dekonspiracji, próbowała na własną rękę szukać kontaktów, które umożliwiłyby jej wyjazd za granicę. Nie miała szczęścia. W 1943 roku została zamordowana przez agentów gestapo, którzy wcześniej wyłudzili od niej pieniądze i kosztowności w zamian za obietnicę umożliwienia wyjazdu do Stanów Zjednoczonych[123].

Wiadomo, że podczas akcji likwidacji społeczności żydowskiej w Nowym Sączu w 1942 roku zginęła malarka Dorota Berlinerblau-Seydenmannowa (1898–1942), kolorystka, członkini Komitetu Paryskiego, absolwentka krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, uczennica Wojciecha Weissa i Józefa Pankiewicza. Malowała głównie postimpresjonistyczne pejzaże Krakowa, Warszawy, okolic podkrakowskich, a także portrety, wnętrza i kwiaty. O okolicznościach jej śmierci tak pisała 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 [PPS-WRN] 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 – wdowy po laryngologu"[124]. Artystka miała w sąsiedniej Dobrej jeszcze jedną kuzynkę. Wkrótce wszystkie trzy 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 [SS-Hauptsturmführer Heinrich 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 swoją kuzynką z Dobrej i jej dziećmi. Dzieci powiedziały, że Dorota jest ich ciocią"[125].

Podczas likwidacji getta sądeckiego zamordowana została także Fryderyka Sternberg-Fenichlowa (1909–1943), artystka malarka, kolorystka, absolwentka Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, a następnie, w latach 1932–1935, uczennica m.in. Józefa Mehoffera i Kazimierza Sichulskiego na krakowskiej ASP[126]. Podczas likwidacji getta wileńskiego zginęła Rachela Sukewer (1904–1943).

Stanisława Centnerszwerowa (1889–1942) straciła życie w 1942 roku w jednej z akcji wysiedlania w getcie białostockim[127]. Artystka (z domu Reicher) pochodziła z postępowej inteligenckiej rodziny żydowskiej. Malarstwa uczyła się najpierw u Adolfa Hersteina w Warszawie, a potem w Paryżu m.in. u Émile'a Renarda. Pobyt w Paryżu wywarł znaczący wpływ na jej malarstwo. Silnie oddziałała na nią zwłaszcza sztuka młodych malarzy żydowskich skupionych w École de Paris. Zdobytą wiedzę 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 za-

[121] Tarnowska M.: *Gela Seksztajn (1907–1943). Żydowska malarka w getcie warszawskim*. Warszawa 2007.

[122] Około stu sto jej prac znajduje się w Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbuma w Warszawie (dalej cyt. ŻIH).

[123] *Oskarżamy hitleryzm i hitlerowców*…, s. 82.

[124] Z Hanną Rudzką-Cybisową rozmawia Tadeusz Kucharski. W: *Hanna Rudzka-Cybis*. Red. L. Dutka. Kraków [1996], s. 27.

[125] Loc. cit.

[126] *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*. T. 2. Oprac. Józef E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński. Wrocław 1969, s. 400; *Oskarżamy hitleryzm i hitlerowców*…, s. 99; „Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków" 1970. Numer specjalny…, s. 39.

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

interesowania nią wśród rodaków. W 1921 roku należała do współzałożycieli Komitetu do Spraw Sztuki Żydowskiej, który dwa lata później uległ przekształceniu w Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych. 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. Podczas licznych podróży do Włoch malowała widoki miast, morza i niewielkich malowniczych miejscowości, w których zatrzymywała się po drodze. Znane są krajobrazy artystki malowane w Kazimierzu Dolnym, w Krakowie i na Huculszczyźnie. Pod względem formalnym jej sztuka stanowiła zjawisko dość eklektyczne. We wczesnych pracach artystki widoczny był wpływ formizmu i orfizmu, a od drugiej połowy lat dwudziestych XX wieku jej zainteresowania skupiły się na postimpresjonizmie. Malowała jasnymi, czasem rozbielonymi barwami. 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. Marka Chagalla, Zygmunta Menkesa, Leopolda Gotlieba, Eugeniusza Zaka i Amadeo Modiglianiego[128]. W czasie okupacji jej talent został wykorzystany przez Niemców. Wykonywała kopie dzieł malarstwa europejskiego. Została zabita przez Niemców podczas likwidacji getta w Białymstoku.

W czasie likwidacji białostockiego getta zginęła także popularna miejscowa portrecistka Amalia Bernzweig (1919–1943). Artystka przyjechała do Białegostoku w okresie międzywojennym. Wyszła za mąż za żydowskiego prawnika i tu już pozostała. Specjalizowała się w malowaniu portretów. Były to zwykle portrety kobiece. Malowała je w duchu naturalizmu z wyraźnymi wpływami ekspresjonizmu. Bywało, że zamawiające zwracały obrazy. Spodziewały się wyidealizowanej podobizny, a tymczasem zamiast niej otrzymywały konterfekt w duchu ekspresyjnej stylizacji wyostrzającej charakterystyczne cechy fizjonomii.

W getcie lwowskim zginęła Julia Acker i Aniela Menkes. Julia Acker (1898–1942) należała do grupy lwowskich kolorystów[129]. 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 cenioną portrecistką. Wykonała wiele portretów przedstawicieli żydowskiej inteligencji międzywojennego Lwowa (m.in. *Portret rabina Guttmana*, lata 30. XX w.). Lubiła portretować dzieci. Z dużym temperamentem i zmysłem humoru malowała sceny rodzajowe, często o satyrycznym lub groteskowym zabarwieniu, także z życia żydowskiej diaspory (*Żydowskie zapusty*, lata 30 XX w., *Talmudyści*, lata 30. XX w.). Chętnie malowała także martwe natury i bukiety. W jej sztuce z początku lat trzydziestych recenzenci dostrzegali tendencje realistyczne ze skłonnością do celowej prymitywizacji w duchu sztuki wszesnorenesansowej, bliskie stylowi szkoły warszawskiej, a także wpływ neoklasycyzmu, ekspresjonizmu i koloryzmu.

Jedną z liderek polskiej sztuki awangardowej była Aniela Menkesowa (1897–1941), lwowianka, członkini grupy a.r. Pochodziła z zamożnej rodziny żydowskiej. Jej matką była Eugenia Rosental i kupiec Dawid Łęczycki. Po dwóch latach studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Stanisława Lentza i Wojciecha Kossaka wyszła za mąż za mąż za adwokata Zygmunta Menkesa i przerwała naukę. Po odchowaniu dwóch córek bliźniaczek zajęła się czynnym uprawianiem sztuki. Aktywnie uczestniczyła w działalności nowo powstałego w Łodzi Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. Z ramienia ZZPAP zajmowała się redagowaniem pisma „Forma", które w drugiej połowie lat dwudziestych stało się reprezentatywnym pismem polskiej awangardy konstruktywistycznej[130]. Twórczość artystki podlegała istotnym zmianom. Przeszła ewolucję od koloryzmu przez kubizm syntetyczny do formalistyki bliskiej unizmowi, nie przekraczając jednak i w tym wypadku progu figuratywności[131]. Późniejsza twórczość Anieli Menkes pozostawała pod dużym wpływem Władysława Strzemińskiego. Jej prace cechowała zawsze duża dekoracyjność. Stosowała zasady płytkiej unistycznej perspektywy w jednym planie[132].

[128] *Stanisława Centnerszwerowa o swej sztuce*. „Opinia" 1929, nr 1, s. 9.

[129] 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; *Lista strat kultury polskiej (1.IX.1939–1.III.1946)*. Oprac. B. Olszewicz. Warszawa 1947, s. 1; Sandel J.: *Żydowscy artyści plastycy ofiary hitlerowskiej okupacji w Polsce*. T. 1. Warszawa 1957, s. 33–36 (w jęz. jidysz); Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich*…, s. 342–344, 347.

[130] Łabęcka A.: Kronika grupy „a.r.". W: *Grupa „a.r.". 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*. Łódź 1971; Rottenberg A.: *Łódzka „Forma" i problemy awangardy*. „Roczniki Historii Sztuki" 1976, t. 11, s. 159–175.

[131] Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich*…, s. 337–338.

[132] Menkesowa A.: [Wypowiedź artystki]. „Forma" 1934, nr 2, s. 17.

Po wybuchu wojny artystka wyjechała wraz z rodziną do Lwowa zajętego przez Sowietów. Po wkroczeniu do miasta Niemców została rozstrzelana wraz z mężem i córkami podczas zbiorowej egzekucji. Większość dorobku artystycznego Anieli Menkes przepadła w latach 1941–1943. Nieliczne obrazy, które się zachowały, znajdują się dziś w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi (m.in. *Kompozycja*, ok. 1933, *Martwa natura*, ok. 1936).

Dzięki pomocy z zewnątrz artystki uciekały z gett lub też nie czekając na uwięzienie w getcie, przedostawały się na wschód, do Związku Sowieckiego[133]. Do tych nielicznych, które ewakuowały się na wschód przez wkroczeniem wojsk niemieckich lub którym już później powiodła się ucieczka z gett[134], należały Helena Grabschrift-Taffet, Hanka Lewkowiczówna, Mary Liteuerówna, Erna Rosenstein i Anna Weingrün-Lieblich. Nie wszystkie zdołały przeżyć wojnę.

Hanna Lewkowiczówna (1918–lata 80. XX w.), córka Leona Lewkowicza, krakowskiego malarza scen z życia Żydów i Cyganów, przed wkroczeniem Niemców do Lwowa uciekła z ojcem w głąb Sowietów. Przebywała w Kazachstanie, m.in w miejscowości Czimkent. Po zakończeniu wojny nie wróciła do Polski. Pozostała w Kazachstanie, zajmując się tańcem i choreografią[135]. W 1950 roku zmarł jej ojciec[136]. Lewkowiczówna była wszechstronnie uzdolniona – rzeźbiła, malowała, rysowała. Natura obdarzyła ją pięknym głosem, była także choreografką i tancerką. Tańca uczyła ją Vera Zachradnik. Jako rzeźbiarka debiutowała w 1938 roku w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie, wystawiając swoje prace rzeźbiarskie. Przedmiotem zainteresowania artystki było życie biedoty. Modelowane przez nią postaci nędzarzy i żebraków cechowały się wyrazistą charakterystyką, często posuniętą do granic groteski[137].

Nie przeżyła wojny malarka Helena Grabschrift-Taffet (1909–1944), uczennica krakowskiej ASP, kolorystka i utalentowana graficzka, twórczyni serii pejzaży. Malowała je w różnych porach roku i dnia. Szczególnie interesujące są jej grafiki pejzażowe, wykonane w technice akwaforty, przedstawiające zwyczajne otoczenie – wykadrowane fragmenty domów, skupiska słupów telegraficznych, drzew. Artystka chętnie i z ogromnym wyczuciem portretowała ludzi starych[138]. Zdołała uniknąć zamknięcia w getcie lwowskim, przedzierając się na początku wojny na wschód, na teren zachodniej Ukrainy. Po ogłoszeniu amnestii i rozpoczęciu formowania przez gen. Władysława Andersa Armii Polskiej w ZSRS artystka zgłosiła się jako ochotniczka w jej szeregi. Wraz z oddziałami polskimi znalazła się w Iranie. Wiadomo, że w 1943 roku wzięła udział w wystawie sztuki artystów żołnierzy zorganizowanej w Teheranie, wystawiając 18 prac. Nie dane jej było przeżyć wojny. Zginęła podczas trwania działań wojennych.

Wraz z Armią Andersa opuściła ZSRS Mary Liteuer (1900–1992), która urodziła się w Wilnie[139]. Początkowo studiowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Stanisława Lentza, a następnie, w latach 1920–1923, na krakowskiej ASP pod kierunkiem Wojciecha Weissa. Przez krótki czas przebywała w Berlinie. W 1923 roku zapisała się do pracowni Tadeusza Pruszkowskiego w warszawskiej ASP i tam w 1937 roku uzyskała dyplom. Jeszcze podczas studiów w 1929 roku założyła grupę Kolor wraz z dwiema innymi malarkami żydowskiego pochodzenia – Elżbietą Hirszberg (ur. 1899) i Gizelą Hufnagel (Klimaszewska, Arctowa)[140]. Obie artystki były również uczennicami Tadeusza Pruszkowskiego. Członkinie Koloru stawiały sobie za główny cel skupienie się na wartościach barwnych obrazu. Ich deklaracje formalne podążały za coraz silniejszym w polskiej sztuce, począwszy od drugiej połowy lat dwudziestych XX wieku, zainteresowaniem postimpresjonizm i fowizmem. Po programach kładących nacisk na formę i kształtowanie nowego języka na jej podstawie, na początku lat trzydziestych wielkie znaczenie zyskała barwa. Działo się to pod wpływem nowych tendencji, rodzących się w Paryżu, gdzie do głosu doszło pokolenie artystów łączących postimpresjonizm z fowizmem i ekspresjonizmem, zrzeszonych w École de Paris oraz kształtujących zręby kolorystycznej maniery – kapistów. 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.

Mary Litauer malowała głównie pejzaże, często wzbogacone sztafażem w postaci sielankowej albo folklorystycznie potraktowanej sceny rodzajowej (*Sielanka*, 1929, *Procesja na Starym Mieście* [w Warszawie], 1936)[141], a także martwe natury. Jej obrazy początkowo malowane nasyconymi, skontrastowanymi barwami, z wykorzystaniem efektów bogatej faktury, uspokoiły się i wyciszyły po 1931 roku. Kolor uległ

[133] Zob. *Widziałem anioła śmierci. Losy deportowanych Żydów polskich w ZSRR w latach II wojny światowej. Świadectwa zebrane przez Ministerstwo Informacji i Dokumentacji Rządu Polskiego na Uchodźstwie w latach 1942–1943.* Oprac. i wstęp M. Siekierski, F. Tych. Warszawa 2006.

[134] „Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków" 1970. Numer specjalny…; *Artyści żydowscy w Krakowie 1873–1939*…; Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich*…; Styrna N.: Artyści żydowscy w Krakowie 1873–1939. W: *Artyści żydowscy w Krakowie 1873–1939*…, s. 31–69; eadem: *Zrzeszenie Żydowskich Artystów*…

[135] Styrna N.: *Zrzeszenie Żydowskich Artystów*…, s. 267.

[136] „Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków" 1970. Numer specjalny…, s. 25; Styrna N.: Artyści żydowscy w Krakowie…, s. 226; Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich*…, s. 360–361.

[137] Weber H.: *Wystawa rzeźb i ceramiki Hanki Lewkowiczówny*. „Nowy Dziennik" 1938, nr 340, s. 17.

[138] Idem: *Wystawa Heleny Grabschriftówny.* „Nowy Dziennik" 1939, nr 94, s. 19–20.

[139] Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich*…, s. 258; Piątkowska R.: *Malarki warszawskiej grupy Kolor*. „Aspiracje. Pismo warszawskich uczelni artystycznych" 2009, s. 2–9.

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

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

ochłodzeniu, znacznemu ograniczeniu i zawężeniu, poszarzał. Formy straciły na ostrości.

Po wybuchu wojny Mary Litauer-Schneiderowa wraz z mężem przedostała się na Ukrainę. Tam oboje zostali aresztowani przez NKWD. Artystkę wywieziono do łagru w Marińsku koło Nowosybirska. W 1941 roku na mocy amnestii odzyskała wolność i przedostała się do Buzułuku, gdzie pod dowództwem gen. Władysława Andersa organizowano Armię Polską. Do Buzułuku przybył także jej mąż, uwolniony z łagru. Podczas pobytu w Buzułuku artystka stworzyła serię rysunków stanowiących kronikarski zapis życia codziennego w koszarach, plastyczny dokument pierwszych miesięcy istnienia Armii Polskiej w ZSRS. W 1942 roku wraz z żołnierzami Andersa Mary Litauer opuściła Związek Sowiecki. Przez pewien czas przebywała w Iranie. Po wojnie nie powróciła do Polski. Wraz z mężem osiadła na stałe w Kanadzie.

Do Lwowa przedostała się we wrześniu 1939 roku krakowska malarka Anna Weingrün-Liblich (1886–1976). Uratowała życie, uciekając z miasta w ostatniej chwili przed zajęciem go przez Niemców w głąb Związku Sowieckiego. W okresie międzywojennym artystka pozostawała pod wpływem koloryzmu. Malowała pejzaże, portrety, sceny rodzajowe, martwe natury i kwiaty w intensywnych, skontrastowanych barwach, przypominających styl jej nauczycieli z krakowskiej ASP – Władysława. Jarockiego i Fryderyka Pautscha. W wyniku ewakuacji znalazła się w 1941 roku Uzbekistanie. Pracowała tam jako nauczycielka rysunku. Po zakończeniu wojny powróciła do Polski, by w 1950 roku wyemigrować na stałe do Izraela. Mieszkała w Safed, żydowskiej kolonii artystycznej, biorąc aktywny udział w życiu plastycznym Izraela[142].

W głąb Związku Sowieckiego została ewakuowana po napaści Niemiec na ZSRS Margit Reich-Sielska (1903–1980), mieszkanka Lwowa i członkini lwowskiego artesu[143]. Artystka była absolwentką krakowskiej ASP, uczennicą Ignacego Pieńkowskiego i Władysława Jarockiego. Od 1925 roku kontynuowała naukę w Paryżu w Académie Moderne u Fernanda Légera i Amadeo Ozenfanta. W 1929 roku Reich-Sielska znalazła się w grupie założycieli Zrzeszenia Artystów Plastyków artes. Wraz z mężem, także członkiem artesu, brała udział we wszystkich najważniejszych wystawach grupy w latach trzydziestych. Była współautorką *I teki graficznej Zrzeszenia „artes”*. Jej twórczość artystyczna przeszła widoczną ewolucję, od kubizmu do koloryzmu. Obrazy kolorystyczne malowała już pod koniec lat trzydziestych, w okresie przynależności do grupy Zespół. Jednak najciekawsze prace artystki powstały w czasie, kiedy była członkinią grupy artes. W jej fotomontażach z tego czasu ujawniały się silne inspiracje sztuką naiwną i surrealizmem. Powstawały niejednorodne stylistycznie kompozycje, gdzie nieporadne uproszczenia tworzyły zaskakujący kontrast z fotografiami, naturalistycznie odwzorowującymi rzeczywistość. Po zakończeniu wojny artystka powróciła do rodzinnego Lwowa i tam już pozostała.

Udało się uratować życie Hannie Landau-Eiger (ur. 1904), krakowskiej malarce i rysowniczce, także uzdolnionej aktorce należącej do zespołu kabaretu Bury Melonik i teatrzyku Tam-Tam. Wojnę spędziła we Lwowie, ukrywając się na aryjskich papierach, wystawionych na nazwisko Anna Zagórska. W 1943 roku po zajęciu miasta przez Armię Czerwoną została postrzelona w głowę przez sowieckiego żołnierza, który szamotał się z nią, rabując zegarek. Po zakończeniu wojny na krótko wróciła do Krakowa. Na stałe osiadła w Brazylii. Mieszkała w Rio de Janeiro, uczestnicząc w życiu artystycznym tej metropolii[144].

Po aryjskiej stronie ukrywały się Elżbieta Hirżberżanka i Gizela Hufnaglówna, dwie pozostałe członkinie wspomnianej już grupy Kolor. Elżbieta Hirszberg (ur. 1899) studiowała od 1916 roku w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych[145]. Oprócz pejzaży malowała także portrety i martwe natury (*Dziewczyna z akwarium*, 1928)[146]. Po zakończeniu wojny artystka zmieniła nazwisko na Malinowska[147]. Gizela Hufnagel-Klimaszewska, później także Arctowa (1903–1997), używała po wojnie nazwiska Klimaszewska[148]. Hufnagel studiowała w latach 1924–1930 w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Stanisława Noakowskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego i Tadeusza Pruszkowskiego[149]. Malowała równie chętnie widoki miejskie, jak i krajobrazy ukazujące wieś. Jej przedstawienia recenzenci porównywali do malarstwa Jeana-Baptiste'a Corota. Stosowała subtelne, srebrzyste tonacje barwne o harmonijnych brzmieniach (*Pasieka*, 1931)[150]. Na początku lat trzydziestych w jej malarstwie nastąpiły daleko idące zmiany. Porzuciła łagodne, liryczne zestawienia barwne. Kolor stał się intensywny, nasycony, materialność przedmiotów wzmocniona. Artystka zmarła w Warszawie w 1997 roku.

Na aryjskich papierach przeżyła wojnę w Warszawie Erna Rosenstein (1913–2004), malarka, graficzka, poetka, w latach 1932–1934 uczennica Wiener Frauen Akademie, a w latach 1934–1937 krakowskiej ASP. Od 1934 roku do wybuchu wojny była związana Grupą Krakowską i komunizującym Stronnictwem Demokratycznym. Lata okupacji były dla artystki stałym, codziennym ocieraniem się o śmierć. Wobec groźby zbliżającej się wojny wyjechała wraz z rodzicami z Krakowa do Lwowa. Po zajęciu miasta przez Niemców i utworzeniu getta Rosensteinowie musieli się tam przeprowadzić. Wiosną 1942 roku wydostali się z getta. Uciekli do Warszawy i tu przez pewien czas ukrywali się, zmieniając kwatery. Przypadkowo poznany w noclegowni mężczyzna namówił ich do opuszczenia miasta, obiecując znalezienie bezpiecznej kryjówki na wsi. Po wyjściu

[142] *Materiały do dziejów Akademii*…, s. 424.

[143] P*okaz prac Margity Sielskiej oraz zbiorowej wystawy grafiki Ludwika Turowicza*. Lwów 1933, s. 4–5. Katalog wystawy w TPSP Pięknych we Lwowie; J.O.: *Wystawa wiosenna*. „Wiek Nowy" 1927, nr 7770, s. 4; Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich*…, s. 98–99.

[144] Styrna N.: *Zrzeszenie Żydowskich Artystów*…, s. 266.

[145] Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich*…, s. 257.

[146] Elżbieta Hirszberg, *Dziewczyna z akwarium*, 1928, olej, płótno, w zbiorach MNW.

[147] Piątkowska R.: *Malarki warszawskiej grupy Kolor*…, s. 9.

[148] *Loc. cit.*

[149] Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich*…, s. 25—258.

[150] Gizela Hufnagel, *Pasieka*, 1931, olej, płótno, w zbiorach ŻIH.



Erna Rosenstein, Wieczór, *1974, tempera, deska kreślarska; fot. Tomasz Kalarus, Andrzej Janikowski; w zbiorach MHK, nr inw. MHK-4744/III*

z pociągu najpierw zabił towarzyszącą Rosensteinom kobietę, która także poszukiwała schronienia, a potem bestialsko zamordował rodziców artystki. Jej samej, ciężko poranionej nożem, udało się uciec.

Artystka wspominała: „Jechaliśmy gdzieś w kierunku na Małkinię. Gdy wysiedliśmy on poszedł naprzód z tą osobą, a my, bo rodzice byli staruszkami, a ojciec ledwie chodził, powolutku za nimi. Zrobiło się ciemno. (…) W pewnym momencie usłyszeliśmy straszny krzyk. Wtedy zamiast rozbiec się w trzy strony, to pobiegliśmy na pomoc. (…) Gdy doszliśmy to jej nie było widać. Prawdopodobnie leżała gdzieś w krzakach zamordowana. On udawał, że jest niepoczytalnym nerwusem, zaczął krzyczeć: „Ona mnie zdenerwowała! Będzie mieć za swoje!" My udawaliśmy, że mu wierzymy, prosiliśmy go aby się uspokoił"[151]. Człowiek ten zamordował bestialsko także rodziców artystki. Ona sama zdołała uciec. „Po drodze słyszałam rozpaczliwy krzyk – wspominała. – To był głos mojej matki. Biegłam szukać pomocy. Sama nie miałam szans. Nie czułam, że jestem ranna i krwawię. Nie wiem też kiedy to się stało"[152].

Poraniona nożem artystka dobiegła do najbliższych zabudowań. Tam udzielono jej pierwszej pomocy. W następnym dniu zabrano ją do szpitala w Jadowie. Kiedy stan jej zdrowia się poprawił, uciekła ze szpitala i pociągiem dostała się do Warszawy. Z niedoleczonymi ranami błąkała się po mieście, licząc na szczęśliwy traf. Spotkała swojego byłego męża, poetę i tłumacza Allana Kosko. „Mieszkał pod Warszawą i tego dnia przyjechał aby załatwić kenkartę. Opowiedziałam mu o swoich przejściach. Allan zaprowadził mnie do hoteliku, który prowadziła jakaś jego znajoma. Było to chyba na ulicy Widok 1. Tam spędziłam kilka dni. Potem przenosiłam się z domu do domu. Nigdzie nie byłam długo. Jedzenie otrzymywałam zawsze od ludzi, u których się zatrzymałam. Kilka razy wracałam do wspomnianego hoteliku"[153].

W hoteliku artystka poznała Irenę Wittlin, Żydówkę, która także ukrywała się w Warszawie. Od niej otrzymała adres niejakiego Chojnackiego, zarządcy domu przy ulicy Towarowej. „Otrzymałam od niego – relacjonowała – nazwisko i dane konkretnej osoby urodzonej w Warszawie, której wtedy już w mieście nie było. Na tej podstawie uzyskałam później w kościele normalną metrykę. Nazywałam się teraz Helena Kowalska. Tenże zarządca załatwił mi również wsteczny meldunek. To pozwalało z kolei starać się o kenkartę"[154].

Aż do końca powstania warszawskiego Erna Rosenstein pozostawała w Warszawie. „Tułałam się po różnych miejscach, pod różnymi nazwiskami, ale cały czas w Warszawie, aż do powstania – wspominała. – (…) Potem mój były mąż załatwił to, że zaczęłam dostawać pieniądze od jakiejś organizacji pomocy Żydom [od Rady Pomocy Żydom]. W czasie wojny często zmieniałam nazwiska. Raz byłam Nowak, potem Kowalska, potem Powalska"[155].

[151] Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein w 1992 roku. W: *Erna Rosenstein*. Red. J. Chrobak. Kraków 1992, s. 24.

[152] To we mnie trwa… [Rozmowa Zenony Macużanki z Erną Rosenstein]. W: *Erna Rosenstein*…, s. 52–53.

[153] Ibidem, s. 54–55.

[154] Ibidem, s. 55.

[155] Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein…, s. 27.

Z częstych zmian adresu zamieszkania artystka uczyniła zasadę, która jak się okazało w praktyce, była bardzo skuteczna i zapewniała jej bezpieczeństwo w sytuacji, kiedy nie mogła pozostawać w stałym, długotrwałym ukryciu. Poza korzystaniem z okresowej gościnności różnych osób wynajmowała także pokoje przy rodzinach. „Pamiętam jedną panią, nazywała się Aurelia Wyleżyńska. Była to mądra i kulturalna osoba. Poznał mnie z nią Allan Kosko. Wiedziała o mnie wszystko. Mieszkała w odnajmowanym pokoju na Powiślu. Mogłam w każdej chwili w razie niebezpieczeństwa udać się do niej. Udzielała noclegu, dawała jedzenie. Jako pretekst mojego pobytu u niej służył fakt, że źle widziała, więc jej głośno czytałam. Była to znajoma Władysława Spasowskiego. Zginęła w pierwszym dniu powstania postrzelona na ulicy przez tzw. gołębiarza”[156]. W Warszawie artystka doświadczyła nie tylko pomocy. Kilkakrotnie była szantażowana przez szmalcowników i nieomal nie przypłaciła tych sytuacji życiem. Po upadku powstania warszawskiego wraz z innymi pozostałymi przy życiu mieszkańcami stolicy opuściła miasto. W Tomaszowie Mazowieckim zgłosiła się do lokalnej Rady Głównej Opiekuńczej, która organizowała akcję pomocy dla uciekinierów z Warszawy. Dostała się do transportu podążającego w kierunku Częstochowy, gdzie mieszkała Bogumiła Zbirożanka (po mężu Malec), koleżanka Erny ze studiów w krakowskiej ASP, a równocześnie towarzyszka z komórki komunistycznej. Do zakończenia wojny artystka ukrywała się u jej znajomych. „Bogna ucieszyła się na mój widok – opisywała to spotkanie artystka – wiele nas łączyło z lat studiów. Nie mogła mnie jednak ujawnić przed swym mężem. Wiedział o mnie zbyt wiele i z pewnością nie zechciałby narażać się Niemcom. Pozostałam więc nadal Heleną Kowalską, a ściślej Powalską. (…) Jako Helena Powalska zostałam przez Bognę zaprotegowana do sąsiadów Majewskich. Ojciec tej rodziny był rzeźnikiem. Uczyłam teraz ich córeczkę. Byłam blisko Bogny, miałam nocleg i wyżywienie. Kilka miesięcy minęło szybko. Pamiętam, że nawet służyłam jako tłumaczka Niemcom, którzy szukali czegoś w naszym domu. Jako nauczycielka córki owego rzeźnika nie wzbudziłam ich zainteresowania. Spędziłam u Majewskich święta Bożego Narodzenia.

Później wkroczyli Rosjanie. Pamiętam dość wyraziście tamten dzień. A szczególnie mocno odczułam sam moment zakończenia wojny. Ludzie wyszli na ulice i cieszyli się razem. Obcy śmiali się, ściskali i całowali. Biły dzwony. Odczułam wtedy mocno swą samotność. Nie było wokół mnie nikogo bliskiego”[157].

W kwietniu 1945 roku artystka powróciła do Krakowa, by po czterech latach przenieść się na stałe do Warszawy. Zachowała jednak ścisły związek z rodzinnym miastem. Była członkinią Grupy Młodych Plastyków, a potem Klubu Artystów. W 1957 roku brała udział w reaktywacji Grupy Krakowskiej i teatru Cricot (Cricot 2). Jej twórczość stanowiła poetycką odmianę surrealizmu, otwartą na różne konwencje, łączącą w sobie elementy realne i abstrakcyjne. Tworzyła kolaże, asamblaże, przedmioty fantastyczne, budowane z drobnych, często tandetnych przedmiotów. Była także autorką tomików poetyckich *Ślad* (1972), *Spoza granic mowy* (1976), *Wszystkie ścieżki* (1979), *Czas* (1986). Nad jej sztuką silnie zaciążyły tragiczne przeżycia wojenne. Wprawdzie udało się artystce przeżyć, ale do końca życia musiała radzić sobie z traumatycznymi wspomnieniami i opłakiwać losy najbliższych.

Na aryjskich papierach przetrwała wojnę w Warszawie graficzka Aniela Cukierówna (1900–1944)[158]. Była absolwentką warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, uczennicą Tadeusza Pruszkowskiego, Miłosza Kotarbińskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego. Ulubionym tematem jej rysunków i grafik były widoki miejskie. Z licznych podróży po Polsce przywoziła malownicze motywy z odwiedzanych miast i miasteczek. Potem układała je w cykle. W ten sposób powstały teki grafik *Pejzaże warszawskie* (1933–1938), *Malownicze miasta* (1937–1938) i *Ogrody* (1935–1936). Część jej wedut utrzymana była w konwencji realistycznej. Motyw traktowany był z wielką dbałością o prawdę, a równocześnie niepozbawiony dekoracyjności wypływającej z pieczołowicie odtwarzanego detalu. W innych pejzażach miejskich puszczała wodze fantazji. Motyw ulegał przetworzeniu i odrealnieniu[159].

W czasie okupacji artystka ukrywała się w mieszkaniu na Żoliborzu w Warszawie. W tym czasie wykonywała serię widoków Krzemieńca Wołyńskiego, posługując się swoimi wcześniejszymi rysunkami z 1934 roku. Było to zamówienie dla Koła Krzemieńczan. Nie doczekała końca wojny. Życie w ukryciu i ciągłym strachu przed zdemaskowaniem podkopywało jej zdrowie fizyczne i samopoczucie psychiczne. Zmarła w kwietniu 1944 roku. Większa część jej prac przepadła w czasie wojny.

W stolicy ukrywała się także na aryjskich papierach warszawska rzeźbiarka Magdalena Gross (1891–1948), jedna z najbardziej typowych przedstawicielek art déco w polskiej rzeźbie. Artystka była uczennicą Tadeusza Breyera i Henryka Kuny w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Studia warszawskie uzupełniała we Florencji. Początkowo zajmowała się rzeźbą portretową, jednak jej styl ostatecznie wyklarował się w rzeźbie animalistycznej. Przedstawiała ptaki i zwierzęta, które wcześniej obserwowała i szkicowała w otwartym w 1929 roku warszawskim Ogrodzie Zoologicznym. Były to zwykle kilkudziesięciocentymetrowe kameralne posążki w cyzelowanym i patynowanym brązie, m.in. *Gęś japońska*, *Czapla*, *Żuraw koronowy*, *Lamka*, *Niedźwiadek i łoś* (1930–1939). W czasie wojny poślubiła Pawła Zielińskiego. Potem oboje wyjechali do Lublina i pozostawali tam do zakończenia wojny. W marcu 1945 roku Magdalena Gross powróciła na stałe do Warszawy.

Wojnę udało się przeżyć żydowskim artystkom, które przed wrześniem 1939 roku wyjechały za granicę. Ich życie, zwłaszcza na terenach okupowanych przez Niemcy, było stale zagrożone. Przed wrześniem 1939 roku do Francji wyjechała m.in. Berta Grünberg i Alicja Halicka. Berta Grünberg (1909–1993) podjęła studia w paryskiej filii krakow-

[156] Ibidem, s. 56–57.

[157] To we mnie trwa…, s. 60.

[158] *SAP*: Aniela Cukierówna. Hasło oprac. J. Sandel. T. 1, s. 125; Grońska M.: *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*. Warszawa 1971, s. 201.

[159] Grońska M.: *Nowoczesny drzeworyt*…, s. 201.

skiej ASP[160]. Wyjechała rok później niż jej mąż, Sasza Blonder. Nie powróciła do Polski, pozostając na stałe we Francji. Przez cały czas utrzymywała kontakty z krakowskimi artystami, szczególnie z Erną Rosenstein i Jadwigą Maziarską. Malowała głównie pejzaże i martwe natury. Kompozycje konstruowała w płaskiej, dwuwymiarowej przestrzeni. Stosowała spiętrzenie planów, syntetyczne upraszczanie form, a miejscami odrealniającą geometryzację. Nasycony kolor kojarzący się z ekspresjonizmem, to znów z malarstwem Pierre'a Bonnarda, szczelnie wypełniał kompozycje (*Pejzaż*, 1939)[161]. Artystka zmarła w Paryżu w 1993 roku. Erna Rosenstein, z którą Berta Grünberg była przez lata zaprzyjaźniona, tak ją wspominała: „Ona pochodziła z biednej rodziny żydowskiej, z małego miasteczka. Jej ojciec był takim rozczytanym w Piśmie Świętym, jak to się mówi, mądrym rebe. Ale odczytywał te święte księgi po swojemu, nie tak jak to było przyjęte. Miał ciągle ochotę dyskutowania z różnymi twierdzeniami. Był trochę heretykiem. Ten ojciec cały czas pisał jakąś książkę, w której wykładał swoje racje. (…) Rodzina żyła w ogromnej biedzie, bo wszystko szło na to, aby ojciec mógł kontynuować swoją pracę. (…) Ta książka stała się jakimś mitem rodzinnym. Gdy Grünberżanka jako młoda dziewczyna przyjechała do Krakowa na Akademię pełną młodzieży myślącej komunistycznie, to była to taka zmiana, że ją to porwało. Ale kiedy znalazła się we Francji i zetknęła z Christian Science, to ten rodzaj swobodnego i uduchowionego myślenia wywołał wspomnienia atmosfery panującej w jej rodzinie i spowodował, że to ją z kolei przyciągało. Z tej rodziny nikt nie przeżył i ojciec oczywiście nigdy nie napisał książki. Grünberżanka miała tak niezwykły i tak fantazyjny sposób myślenia, że w czasach hitlerowskich uważała, iż jej obowiązkiem jako osoby wierzącej jest pójść jak najwyżej do władz niemieckich i przekonać ich, że tak postępować nie można, że trzeba iść sprawiedliwą drogą. Chodziła do różnych urzędów, dotarła nawet do wyższych władz wojskowych okupacyjnych, a chciała dotrzeć do samego Hitlera. (…) Niemcom się to nawet podobało, nawet z nią dyskutowali, rozmawiali i autentycznie byli ciekawi. Oni lubili takich mistyków. Do głów im nie przychodziło, że ona jest Żydówką, bo jak Żydówka mogłaby się na coś takiego odważyć. Na szczęście nic jej się nie stało"[162].

Alicja Halicka (1894–1975) dzieciństwo spędziła w Krakowie[163]. Po śmierci matki (1901) wychowaniem Alicji i jej siostry Marii (później Fredro-Boniecka) zajął się ojciec, znany krakowski lekarz. W 1912 roku wyjechała na studia na Académie Ranson w Paryżu. Była uczennicą Maurice'a Denisa i Paula Sérusiera. Duże znaczenie miały dla jej sztuki samodzielne studia malarstwa w Luwrze. Stopniowo usamodzielniła się artystycznie. Malowała kubizowane portrety, martwe natury i pejzaże. O związkach z Krakowem świadczy m.in. jej cykl gwaszy z 1921 roku z pejzażami i scenami rodzajowymi z żydowskiego Kazimierza. 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. W 1939 roku, po wkroczeniu wojsk niemieckich do stolicy Francji, wyjechała do Vichy. Wielokrotnie zmieniała miejsca pobytu, ukrywając się przed gestapo. W 1941 roku w Cusset zmarł jej mąż. Doczekała końca wojny, wciąż przemieszczając się z miejsca na miejsce (m.in. Marsylia, Chamonix). Dzięki temu uniknęła śmierci lub obozu koncentracyjnego. Po wojnie powróciła do Paryża i tam już została. Do Polski przyjechała na krótko w 1949 roku, a siedem lat później, kiedy Eugeniusz Eibisch zorganizował artystce indywidualną wystawę w Warszawie.

Mela Muter (1876–1967) spędziła wojnę na południu Francji[164]. Urodziła się w rodzinie zamożnego warszawskiego kupca Fabiana Klingslanda. Największy wpływ na ukształtowanie się stylu artystki miały kontakty towarzyskie i artystyczne z malarzami kręgu École de Pont-Aven, przede wszystkim z Władysławem Ślewińskim i Józefem Pankiewiczem. Istotne znaczenia dla jej rozwoju malarskiego miało także malarstwo kręgu École de Paris.

Lata dwudzieste były okresem ogromnej popularności Meli Muter jako malarki. Sportretowała wówczas wielu przedstawicieli polskiej i francuskiej elity artystycznej, burżuazji i arystokracji, m.in. Stefana Żeromskiego, Alberta Roussela, architekta Augusta Perreta. Często pojawiającym się w jej sztuce motywem był pejzaż, rzadziej sceny rodzajowe. Była zamożna i rozchwytywana towarzysko. Na organizowane przez nią przyjęcia przybywali przedstawiciele elity artystycznej i intelektualnej Paryża. Zawieraniu liczących się kontaktów towarzyskich i przyjaźni sprzyjała pozycja brata

[160] *Awangarda artystyczna z kręgu KPP. Wystawa Grupy Krakowskiej 1932–1937*. Red. A.M. Potocka, J. Chrobak. Kraków 1979. Katalog wystawy w TPSP w Krakowie, maj – czerwiec 1979 r.; *Grupa Krakowska 1932–1994*. Red. T. Rostkowska. Warszawa 1994. Katalog wystawy w Narodowej Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta, 15 kwietnia – 15 maja 1994 r.; Malinowski J.: *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich*…, s. 374; Styrna N.: Artyści żydowscy w Krakowie…, s. 60, 221; Zientara M.: *Artystki polskie i ich sztuka 1900–1939*. Cz. 2. *Przedstawicielki awangardy*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 2008, z. 26, s. 220–221.

[161] Berta Grünberg, *Pejzaż*, ok. 1939, olej, płótno, w zbiorach ŻIH.

[162] Rozmowa Łukasza Guzka z Erną Rosenstein…, s. 11–13.

[163] *Wystawa malarstwa Alicji Halickiej*. Warszawa 1956. Katalog wystawy w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w Warszawie; Halicka A.: *Wczoraj*. Kraków 1971; Malinowski J., Brus-Malinowska B.: *W kręgu École de Paris*…, s. 16–17, 28–30, 171–172; Styrna N.: Artyści żydowscy w Krakowie…, s. 60, 221–222; Zientara M.: *Artystki polskie i ich sztuka 1900–1939*. Cz. 3. *Przedstawicielki koloryzmu*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 2009, nr 27, s. 277–278.

[164] 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; Brus-Malinowska B.: Artyści polscy w Bretanii. W: *Malarze polscy w Bretanii (1890–1939)*. Red. nauk. B. Brus-Malinowska, E. Micke-Broniarek. 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.

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 przy ulicy Vaugirard w Paryżu, wybudowanej przez Augusta Perreta, jednego z najwybitniejszych francuskich architektów okresu międzywojennego.

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 francuskiemu stowarzyszeniu Villages d'Enfants S. O. S., zajmującemu się sierotami.

Jeszcze w 1931 roku wyemigrowała z Polski do Stanów Zjednoczonych Teresa Żarnowerówna (1895–1950)[165]. Studiowała rzeźbę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Edwarda Wittiga[166]. Interesowała się tendencjami awangardowymi w sztuce, także filozofią i literaturą. Znajomość kilku języków pozwalała jej na śledzenie bieżących wydarzeń artystycznych w Niemczech, Francji i Rosji. W 1924 roku znalazła się w ścisłym gronie założycieli ugrupowania Blok. Została współredaktorką – wraz z Mieczysławem Szczuką, jej przyjacielem i partnerem życiowym – pisma programowego grupy („Blok") i współtwórczynią programu formalnego grupy blokowców. W 1928 roku, już po tragicznej śmierci Szczuki, przejęła kontrolę nad pismem „Dźwignia". Od tego czasu zaangażowała się bez reszty na polu realizacji artystyczno-propagandowych (plakaty i projekty graficzne wydawnictw). W 1931 roku Żarnowerówna przerwała działalność artystyczną i wyemigrowała z Polski, najpierw do Francji, a potem do Hiszpanii, Portugalii i Kanady, by w końcu osiąść w Stanach Zjednoczonych. Jej twórczość artystyczna jest bogata i wielostronna. Artystka zajmowała się rzeźbą, architekturą (projektowała formy wyjściowe dla nowoczesnego budownictwa), grafiką funkcjonalną, fotomontażem i scenografią. Była zwolenniczką utylitaryzmu, sztukę czystą uważała za medium pomocnicze dla twórczości użytkowej, służącej ludziom. Idee egalitaryzmu i równości, które wyznawała, zaprowadziły ją w szeregi Polskiej Partii Komunistycznej. W tym czasie powstały oryginalne, nowoczesne projekty plakatów propagandowych i strony tytułowe „Czerwonego Sztandaru" – pisma KC KPP. W 1929 roku zaprojektowała, w technice fotomontażu, okładkę do książki Anatola Sterna *Europa*[167]. Już w latach wojny w Nowym Jorku opracowywała fotomontaże do książki Zygmunta Zaremby *Obrona Warszawy. Lud polski w obronie stolicy (wrzesień 1939)*[168]. Należą one do najwybitniejszych dzieł współczesnego polskiego fotomontażu. W Stanach Zjednoczonych rozpoczęła także pracę nad monumentalną rzeźbą poświęconą powstaniu w getcie warszawskim. Twórczość artystyczna Teresy Żarnowerówny nie zachowała się do naszych czasów. Uległa rozproszeniu i dziś znana jest przede wszystkim z reprodukcji, głównie zamieszczonych w piśmie „Blok".

Wybuch wojny spowodował poważne zmiany na polu życia artystycznego. Likwidacji uległy wszystkie działające w latach dwudziestych i trzydziestych instytucje podtrzymujące rozwój sztuk plastycznych. Okupanci nie zamierzali finansować funkcjonowania placówek rozwijających życie kulturalne narodu, który zamierzali sobie całkowicie podporządkować. Cechowała ich pogarda dla polskiej kultury i sztuki. Ten stan rzeczy miał wpływ na rozwój sztuki w latach 1939–1945 i kondycję materialną artystek i artystów. Środowisko plastyczne uległo w czasie okupacji daleko posuniętej pauperyzacji. W najtrudniejszej sytuacji byli artyści najstarsi, zwłaszcza samotni, mniej zaradni i mniej zamożni. Zwykle cierpieli dotkliwą biedę. Pomoc, którą otrzymywali od organizacji pomocowych czasem łagodziła sytuację, nierzadko pomogła przeżyć wojnę.

Sama sztuka jakby zastygła, znieruchomiała na okres pięciu lat. Zakończenie wojny zastało ją właściwie w takim stanie, w jakim znajdowała się w momencie jej wybuchu. Wojna nie spowodowała większych zmian w malarstwie artystek związanych z realizmem czy koloryzmem, niezależnie od przynależności generacyjnej. Zarówno starsze artystki – bezpośrednie spadkobierczynie impresjonistów, jak i kolorystki najmłodszej generacji, nawiązujące do sztuki swoich poprzedników, głównie postimpresjonistów, ale także fowistów i ekspresjonistów, nadal koncentrowały się przede wszystkim na czysto malarskich wartościach obrazu i pozostawały w kręgu klasycznych wątków: martwej natury, pejzażu i portretu. Rzadziej niż w sztuce mężczyzn spotyka się w ich twórczości akty, co należy uznać za kontynuację zarysowującej się już wcześniej prawidłowości.

Natomiast w sztuce awangardowej mamy często do czynienia z wycofywaniem się z radykalizmu formalnego na pozycje bliższe figuratywizmowi. Znamiennym przykładem jest tu twórczość Marii Jaremy, która podczas wojny zaczęła odchodzić od rzeźby w kierunku rysunku i malarstwa[169]. W jej wojennych pracach zaznaczył się silnie wpływ koloryzmu. Rysowała piórkiem i tuszem niewielkie pejzaże, malowała temperami, gwaszem i akwarelą małych rozmiarów kompozycje na papierze. Były to w większości groteskowe przedstawienia, w których mimo zakłóceń figuratywności widoczne są uzależnienia od natury. Powstała także seria lekko malowanych, pogodnych akwarel i gwaszy ze scenami figuralnymi

[165] Brus-Malinowska B.: Teresa Żarnowerówna. W: *Artystki polskie*. Red. nauk. A. Morawińska. Warszawa 1991, s. 368–369. Katalog wystawy w MNW.

[166] Lorentowicz I.: Wspomnienie o Teresie. W: *Mieczysław Szczuka*. Oprac. A. Stern, M. Berman. Warszawa 1965, s. 146–148; Turowski A.: Teresa Żarnower. In: *Constructivism in Poland 1923–1936.* Rijksmuseum, Kröller-Müller. Otterlo 1973, pp. 146–148; idem: *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*. Wrocław 1981, *passim*.

[167] Stern A.: *Europa*. Warszawa 1929 (okładka).

[168] Zaremba Z.: *Obrona Warszawy. Lud Polski w obronie stolicy (wrzesień 1939*). New York 1942.

[169] Porębski M.: *Maria Jarema*. Warszawa 1958; Blum H.: *Maria Jarema…*; *Maria Jarema 1908–1958. Rzeźby – obrazy – rysunki*. Oprac. A. Tyczyńska-Skromny. Warszawa 1978. Katalog wystawy w Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, oddziale MNW, listopad 1978 r. – styczeń 1979 r.; Sobieraj M.: *Maria Jarema…*; *Maria Jarema*. Kraków 1988. Katalog wystawy w Galerii Krzysztofory w Krakowie, 1988–1999; Ilkosz B.: *Maria Jarema 1908–1958*. Wrocław 1988; Małodobry A.: *Maria Jarema…*

we wnętrzach i na tle pejzażu, m.in. *Kompozycja figuralna*, 1941[170], *Siedząca kobieta*, 1942[171], *Bez tytułu*, 1941, akwarela, gwasz, papier[172], *Postacie w pejzażu*, 1. poł. lat 40.[173], *Kompozycja figuralna*, 1942[174] i *Plaża*, 1942[175]. Pojawiające się w tych pracach odrealnione figury, często o biomorficznych formach, przypominały rzeźby artystki z lat trzydziestych, teraz przeniesione na płaskie, dwuwymiarowe powierzchnie. Z drugiej strony zaznaczył się w nich wyraźnie silny wpływ koloryzmu. W niektórych pracach – m.in. w wymienionych wyżej, jak *Plaża* czy *Postacie w pejzażu* – groteskowa stylizacja form i sielankowy nastrój przypominały stylizacje Zygmunta Waliszewskiego, w innych – np. *Bez tytułu* – można się dopatrzyć wpływów malarstwa Witolda Wojtkiewicza. Pokrewieństwa z malarstwem Wojtkiewicza i nawiązania do secesyjnej maniery płynnego kształtowania formy stały się jeszcze bardziej zauważalne w olejach i gwaszach z motywem tańca: *Pejzaż – taniec*, 1945[176], zapowiadających późniejsze kompozycje z cyklu *Figury* i *Wyrazy*. Widoczne w tych pracach surrealne nastroje zawierały w sobie widome reminiscencje odbytej w 1937 roku podróży artystki do Paryża i fascynacji sztuką surrealistów i kubistów.

W latach 1943–1944 częstym motywem akwarel Marii Jaremy były też kwiaty, zwykle bukiety kwiatowe w wazonach i flakonach na tle wnętrz. Prace te także noszą na sobie wpływ koloryzmu, choć ich forma była bardziej uproszczona i wykazywała dość luźny związek z naturą w przeciwieństwie do malarstwa kolorystów. Akwarele powstawały w czasie, kiedy artystka była w ciąży. Jej syn Aleksander wspominał: „Podobno gdy mnie nosiła w sobie, gdy była w ciąży, malowała masę kwiatów. (…) a gdy ją potem ktoś kiedyś zapytał, dlaczego – miała odpowiedzieć: »Bo bardzo chciałam wtedy, żeby ono – tzn. ja – było wrażliwe na wszystko w życiu«"[177]. W latach okupacji artystka rzadko nawiązywała bezpośrednio do wojennej rzeczywistości, co było widoczną prawidłowością w polskiej sztuce okupacyjnej. Do tego rodzaju nielicznych prac należała akwarela *Niemcy* i kilka gwaszy z 1941 roku pod wspólnym tytułem *Wojna*, przedstawiających niemieckich żołnierzy, a wśród nich Hitlera. Postaci przypominały marionetki.

Rezygnacja z prowadzenia poszukiwań formalnych przekraczających figuratywność podyktowane było dużej mierze obawą przed represjami okupanta. Niemieckie wytyczne wobec sztuki polskiej w Generalnym Gubernatorstwie nakazywały niszczenie dzieł awangardowych, podobnie jak to miało miejsce na terenie Rzeszy. Artyści awangardowi kwalifikowani byli jako wyznawcy ideologii komunistycznej i w najlepszym wypadku bacznie obserwowani. Przepisy okupacyjnego prawa zabraniały twórcom podejmowania tematyki patriotycznej i antywojennej. Artyści, którzy nie przestrzegali tych nakazów, ryzykowali obozem koncentracyjnym lub śmiercią.



Teresa Żarnowerówna, Na drodze śmierci, *fotomontaż; reprod. za: Zaremba Z.:* Obrona Warszawy. Lud Polski w obronie stolicy (wrzesień 1939). *New York 1942, okładka*

Oglądając po latach wojenne prace artystek, trudno się domyślić, że powstały w czasie okupacji. Są to najczęściej martwe natury, kwiaty, pejzaże, rzadziej sceny rodzajowe i pejzaże. Artystki malowały je zarobkowo i dla siebie. Ludzie, jeśli mieli pieniądze, kupowali je i wieszali na ścianach. Dawały złudzenie normalności, która skończyła się wraz z wybuchem wojny. Stanowiły odpryski świata neutralnego, trudno identyfikowanego z codziennością okupacyjną, co można uznać za klasyczny przykład mentalnego eskapizmu w sytuacji zagrażającej, ekstremalnej, trudnej do przyjęcia i zaakceptowania. Warto podkreślić, że neutralna sztuka, będąca próbą ucieczki, wyizolowania się, powstawała nie tylko w pracowniach, ale właściwie wszędzie tam, gdzie pomagała zapomnieć o zagrażającej codzienności w obozach koncentracyjnych i więzieniach. Składały się na nią dziesiątki portretów, neutralne sceny rodzajowe i kompozycje kwiatowe, nie mówiąc już o przeróżnych drobiazgach, bibelotach i ozdobnych przedmiotach codziennego użytku.

Rzadko natomiast spotykamy w sztuce kobiet, podobnie jak w przypadku mężczyzn, przedstawienia nawiązują-

[170] Maria Jarema, *Kompozycja figuralna*, 1941, tempera, papier, w zbiorach MNK.

[171] Maria. Jarema, *Siedząca kobieta*, 1942, gwasz, akwarela, papier, w zbiorach MNK.

[172] Maria Jarema, *Bez tytułu*, 1941, akwarela, gwasz, papier, w zbiorach MNK.

[173] Maria Jarema, *Postacie w pejzażu*, 1. poł. l. 40. XX w., tempera, papier, w zbiorach MNK.

[174] Maria Jarema, *Kompozycja figuralna*, 1942, tempera, papier, w zbiorach MNK.

[175] Maria. Jarema, *Plaża*, 1942, tempera, tektura, w zbiorach MNK.

[176] Maria Jarema, *Pejzaż – taniec*, 1945, olej, tektura, w zbiorach MNK.

[177] Małodobry A.: *Maria Jarema*…, s. 16.

ce do aktualnych wydarzeń militarnych, społecznych czy politycznych. Ta sama prawidłowość dotyczy wyobrażeń alegorycznych o wyraźnie antyniemieckim wydźwięku. Tworzenie dzieł o patriotycznym przesłaniu było zakazane, natomiast łączenie tematyki patriotycznej z wymową antywojenną i antyniemiecką władze okupacyjne uznawały za działalność w najwyższym stopniu szkodliwą dla interesów Trzeciej Rzeszy i karały obozem koncentracyjnym lub śmiercią. Sztuka musiała narzucić sobie daleko idącą cenzurę. Przedstawienia o antywojennej i antyniemieckiej wymowie powstawały za granicą. Przykładem mogą być fotomontaże Teresy Żarnowerówny ilustrujące wspomnianą już książkę *Obrona Warszawy. Lud polski w obronie stolicy (wrzesień 1939)*.

The Art of Polish Women Artists between 1939 and 2010. Part 1. Women Artists during World War II

The outbreak of World War II interrupted the intense artistic life in interwar Poland. The artists' lives took different turns. Some of them, including many women, escaped from the Germans to Polish Borderlands (Kresy) in the east. Such artists as Maria Jarema, Katarzyna Kobro, Erna Rosenstein, Olga Siemaszkowa, or Zofia Woźna made it to Lwów. A large group of Jewish artists from Warsaw, including Estera Berenzweig, Fania Gelman, Natalia Landau, Stanisława Centnerszwerowa and Helena Malarewicz-Krajewska, went to Białystok. The refugees tried to survive by adapting to the conditions enforced on them first by the invading Soviets, and later, from June 1942, by the Germans.

Many women, especially the solitary, elderly, or ailing ones, received help and support from the Central Welfare Council (Rada Główna Opiekuńcza, RGO). The circle of the Council's associates included Maria Jarema, Anna Śledziewska, Joanna Potrawiakowa and Elżbieta Wojtarkówna. Women artists successfully managed mutual aid institutions operating beyond the scope of the RGO. Kawiarnia Plastyków, an artistic café that offered help to impoverished artists in Kraków during the war, had its animateur in Hanna Rudzka-Cybis.

Many women artists engaged themselves in underground activity. Mobilization of women was also seen in military organizations and auxiliary services. Women artists joined the ranks of each of the military formations of the underground in Poland, including the most prominent of these, the Union for Armed Struggle-Home Army (Związek Walki Zbrojnej–Armia Krajowa), which had as its members Jadwiga Dessage, Janina Karbowska-Kluziewicz, Janina Tollik, Maria Podlewska, Wiktoria Goryńska, Michalina Krzyżanowska and Józefa Wnukowa. Maria Jarema joined People's Poland (Polska Ludowa), an underground organization affiliated politically with Polish Workers' Party.

The artists' involvement with the underground more often than not ended in their imprisonment, deportation to a concentration camp, or death. Among the inmates of the Pawiak prison in Warsaw were Maja Berezowska, Janina Czarkowska, Wanda Jewniewicz, Kazimiera Kaczyńska, Elżbieta Krajewska, Janina Marciniewska, Natalia Milicer-Tołłoczko, Teresa Mycielska, Jadwiga Simon-Pietkiewiczowa, Jadwiga Pruszkowska-Zaremska, Stanisława Stelmaszewska-Panasowa, Jadwiga Szałan-Kopijowska and Maria Zieleniewska. Some others, such as Janina Tollik, Alina Szapocznikow, Natalia Milicer-Tołoczko, Jadwiga Pruszkowska-Zaremska, were incarcerated at the KL Auschwitz-Birkenau concentration camp. Ewa Brzezińska, Kazimiera Kaczyńska, Elżbieta Krajewska and Luba Lurie did not survive their imprisonment in the camp. Most of the women artists were detained in the women's camp at Ravensbrück; that group included Maja Berezowska, Maria Hiszpańska-Neumann, Helena Korzec, Aleksandra Kostecka, Anna Lisowska, Wacława Lisowska, Janina Marciniewska, Hanna Michalska, Karolina Olszyńska, Helena Perzyńska, Zofia Pociłowska-Kahnn, Stefania Sieklucka, Anna Sienkiewicz-Zieleńcowa, Jadwiga Simon-Pietkiewiczowa, Stanisława Stelmaszewska-Panasowa, Jadwiga Szałan-Kopijowska, Joanna Szydłowska and Łucja Wiślicka.

The women artists of Jewish descent suffered a terrible fate. Very few of them lived to see the end of the war. Ghettoized with the rest of the Jewish population of Poland in the first place, they were later executed or killed in extermination camps. Such was the lot of Stanisława Centnerszwerowa, Dorota Berlinerblau-Seydenmanowa, Regina Mundlak, Julia Acker, Aniela Menkes. Some of the Jewish women artists survived the war with help from Poles, such as Magdalena Gross, Erna Rosenstein, Elżbieta Hirżberżanka and Gizela Hufnaglówna, while others, because they had managed to escape far into the Soviet Union before the German invasion, such as Hanka Lewkowiczówna, Mary Liteuerówna, Anna Weingrün-Lieblich, Margit Reich-Sielska. Those artists who left Poland before September 1939, such as Berta Grünberg, Alicja Halicka, Mela Muter, or Teresa Żarnowerówna, also lived through the war.

The wartime art of many of these women is a kind of a memoir with information about places they had seen and situations they were in; however, the most popular themes of their paintings and drawings comprised portraits, flowers, still lifes. Sculptures were rare occurrences in their oeuvres. These warless, neutral works are meaningful evidences of their authors' need to forget about the atrocities of the war and their urge to abreact. Changes of form as compared to the works from the 1930s are rather infrequent, hence the conclusion that Polish art stagnated during World War II.