

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz*

EDUKACJA – EMANCYPACJA – EMIGRACJA SYTUACJA POLSKICH ARTYSTEK NA PRZEŁOMIE XIX/XX WIEKU

Abstrakt. Celem artykułu jest opis społeczno-historycznej sytuacji polskich artystek na przełomie XIX i XX w., które w celu zdobycia wykształcenia wyjeżdżały na emigrację. Poprzez wybrane studia życiorysów i twórczości pokazano relację, jaka zachodziła pomiędzy edukacją, emigracją, twórczością i losem malarek. Przywołane nazwiska kobiet należą do bardzo znanych, ale i tych nieznanymi w obiegu sztuki. Powody nieobecności malarek w historii sztuki są złożone. Wydaje się, że jednym z istotnych czynników może być emigracja. Jeśli artystki cieszyły się popularnością na obczyźnie, nierzadko przeoczono ich talent w kraju, a ich sztuka była nieobecna w rodzinnych stronach. Z kolei udana kariera zagraniczna nie oznaczała uznania w Polsce. Ważnym aspektem rozważań pozostaje kwestia kobiecej roli społeczno-kulturowej, zwłaszcza w aspekcie autonomii, autorytetu, zobowiązań. Artykuł jest szkicem odwołującym się do płaszczyzny socjologii artysty i historii sztuki oraz socjologii sztuki. Materiał źródłowy stanowiły różnego rodzaju studia i teksty: opracowania historyczne, artykuły naukowe, dzienniki, listy, wystawy malarstwa i albumy, recenzje, kalendaria twórczości, dokumenty życia społecznego i artystycznego, wywiady prasowe.

Słowa kluczowe: emigracja, sztuka polska, artystki polskie, kobiety, malarki.

1. Status artystki – mniejsza autonomia i brak autorytetu

Sztuka kobiet w historii sztuki jest zjawiskiem stosunkowo nowym, choć badacze zjawiska wskazują na działalność artystyczną kobiet sprzed wieków. Mowa tu o niewielu artystkach, którym udało się zapisać na kartach historii. Powszechnie uznaje się, że powodem tej sytuacji był wielowiekowy status „gorszej płci” i związane z tym ograniczenia społecznych ról dla kobiet (zob. Mił 1995). Francuska socjolog sztuki Natalie Heinich, wytyczając dwa okresy uprawiania

* Dr, Katedra Socjologii Sztuki, Instytut Socjologii, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Rewolucji 1905 r. 41/43, 90-214 Łódź; e-mail: ewelinaw@uni.lodz.pl.

sztuki: 1) jako wolnego zawodu (twórca – rzemieślnik) i 2) jako powołania (artysta i mity artystyczne), stwierdza, że w pierwszym przypadku niewiele informacji przetrwało zarówno na temat kobiet, jak i mężczyzn tworzących sztukę (Heinich 2007: 106–107). Przy czym warto zauważyć, że oficjalnie dziedziny, takie jak tkactwo, koronkarstwo, hafciarstwo, były artystycznym rękodziełem niewieścim (por. Czajkowska 1997), któremu odmawiano miana „sztuki”. Inaczej było w przypadku muzyki i malarstwa uważanych za dziedziny sztuki męskiej.

W okresie ruchu akademickiego praca była domeną pospółstwa, mieszczaństwa. W pracowniach mężów, ojców, braci również kobiety trudniły się rzemieślnictwem artystycznym. Arystokratki mogły uprawiać rzeźbę i malarstwo jedynie amatorsko, choć znane są wyjątki, jak choćby kariera Włoszki Artemizji Gentileschi¹, która jako pierwsza w historii znana artystka mogła samodzielnie utrzymać się ze swoich prac malarskich (zob. Lapiere 2002; Wallis 1966: 76).

Z kolei ukryta twórczość kobiet miała miejsce w klasztorach. W ośrodkach zakonnych chroniły się arystokratki, które mogły rozwijać swoje talenty, a przede wszystkim tworzyć, malować w ukryciu. Jawna artystyczna produkcja kobiet pojawiła się dopiero wraz z nowoczesnymi kierunkami sztuki (np. impresjonizmem) i otwarciem akademickich ośrodków dla płci żeńskiej.

Linda Nochlin w popularnym eseju z 1971 r., odpowiadając na tytułowe pytanie, „dlaczego nie było wielkich artystek?”, pisała:

[...] sztuka nie jest wolnym, autonomicznym aktem twórczym wyjątkowych jednostek, działających „pod wpływem” poprzednich artystów – lub mówiąc bardziej ogólnie – „sił społecznych”. Sytuacja powstawania sztuki, tak od strony rozwoju artystycznego twórcy, jak i natury oraz jakości dzieła, które powstaje w kontekście społecznym, to integralny element określonej struktury społecznej, zdeterminowany określonymi instytucjami społecznymi, do których zaliczają się akademie sztuki, instytucja mecenatu oraz mity o boskim twórcy i artyście – outsiderze lub prawdziwym mężczyźnie.

Mimo że współcześnie kobiety zajmują się sztuką prawdopodobnie tak samo często, jak mężczyźni, liczba artystek, które przechodzą do potomności jest niewielka. Powodem tej sytuacji dla N. Hainich i L. Nochlin są tradycyjne relacje między płciami, w których kobiety mają mniejszą autonomię i autorytet w porównaniu do mężczyzn. Warto przyjrzeć się sytuacji pierwszych polskich plastyczek i artystek następnych pokoleń, aby podjąć refleksję nad praktycznym znaczeniem tzw. „mniejszej autonomii” oraz „autorytetu”.

¹ A. Gentileschi (1593–1653) – pierwsza kobieta kształcona w Akademii Sztuki we Florencji, córka malarza Orazio Gentileschiego. W poczet Akademii mogła być przyjęta tylko dzięki zamążpójściu za malarza.

2. Malarki w Polsce – zakonnice, żony malarzy, arystokratki i inne

Spoleczno-historyczne warunki uprawiania sztuk plastycznych przez kobiety są złożone. Faktem natomiast jest to, iż instytucje społeczne, prawne i obyczajowe ograniczały możliwość podejmowania zawodów artystycznych przez kobiety w Europie.

W historii można wyróżnić epoki, w których najważniejsza, a nawet jedyna dla kobiety to rola żony lub matki, zaś aprobowana – zakonnicy. Obowiązkiem panien pragnących zajmować się sztuką była posługa zakonna. Na twórczość kobiet z pewnością składają się anonimowe rzeźby i obrazy religijne sztuki klasztornej. Drugą możliwością rozwijania talentów plastycznych stanowiło zamążpójście. Artystki w średniowieczu musiały posiadać status żon „mistrzów” lub matek (wdów). Jeśli po wyjściu za mąż zyskiwały zgodę małżonka, mogły pracować w wyuczonyj profesji. Nietrudno wyobrazić sobie, że o taką zgodę nie było łatwo. Badacze średniowiecza zwracają uwagę, iż na podstawie archiwaliów miejskich aktów prawnych można jedynie odnotować nazwiska malarzek, obowiązkowo żon malarzy, które miały styczność z sądem, sprawami spadkowymi bądź innymi (B a t o w s k i 1951: 1–2). Powodem współczesnej niewiedzy o średniowiecznych zawodowych artystkach jest również ogólnie fakt niskiego statusu artystów w tych wiekach. Czasy te nie sprzyjały splendorowi artystycznemu. Artysta był rzemieślnikiem, sztuka miała służyć Bogu, Kościołowi – dlatego nie znamy nazwisk wielu wybitnych średniowiecznych artystów (płci żeńskiej lub męskiej) (zob. C h r z a n o w s k i 1993: 72–107, 282–325). Ponadto trzeba zaznaczyć, że emigracja była wpisana w los znanych artystów europejskich przynajmniej od czasów średniowiecza. Twórcy podróżowali po Europie w celu kształcenia, doskonalenia zawodowego lub w celach zarobkowych (przyjmując zlecenia od możnowładców). Najczęściej były to podróże do Paryża, Rzymu, Florencji, Wiednia, Drezna, Monachium, Brukseli, Londynu i Petersburga (B a t o w s k i 1951: 50–52). Sytuacja emigracji krótkotrwałej (pobieranie nauk w szkołach, zamówienia prac) lub emigracji długotrwałej czy na stałe (pozycja artysty nadwornego) była w tym zawodzie normą.

Autonomię polskich kobiet ograniczono jeszcze bardziej od XVI w. Wówczas cechy polskie zaczęły stawiać przeszkody w przyjmowaniu kobiet na uczniów i czeladników. Toteż żeńskie nazwiska pojawiają się bardzo rzadko w księgach cechowych. Historycy sztuki podają, iż z tego okresu znane są m.in. Dorota Koberowa², Agnes Pictrix³ czy Agnieszka Piotrkowczyk⁴ (por. Z i e n t a r a 2009; B a t o w s k i 1951: 2–3). Malarki te były córkami i żonami malarzy, tworzyły pod ich kierunkiem. Wyrezały

² D. Kober (1549–1622) – malarka specjalizująca się w herbach, żona M. Kobera, malarza nadwornego Zygmunta III Wazy.

³ A. Pictrix (ok. 1575) – malarka, nazwisko nieobecne w słownikach i encyklopediach sztuki.

⁴ A. Piotrkowczyk – najwcześniej datowana polska malarka; córka drukarza królewskiego, żona malarza weneckiego T. Dolabelli. O tym, dlaczego tak mało informacji posiadamy o malarzach, świadczyć może historia konserwacji jej dzieła. Współczesny konserwator obrazu Agnieszki Piotrkowczyk zniszczył podpis na namalowanym przez nią obrazie (zob. T o n i a k 1992).

mężów czy ojców w pracy podczas ich wyjazdów, a także zarządzały warsztatami jako spadkobierczynie po ich śmierci. Podobnie sytuacja przedstawiała się w całej Europie. Mimo represji systemowych, artystki kształcone w pracowniach ojców niekiedy przewyższały talentem swych mistrzów, np. Elżbieta Sirani⁵, znana w Polsce włoska malarka epoki baroku, założycielka szkoły malarskiej dla kobiet w Bolonii.

W Polsce sytuacja utalentowanych artystycznie kobiet zmienia się dopiero u schyłku XVIII wieku. W okresie Oświecenia przyjął się nowy model kształcenia kobiet z warstw wyższych. Do programu nauczania panien weszła wówczas nauka rysunków i malarstwa. Rzesze arystokratek zajmowały się sztuką na lekcjach prywatnych, najczęściej z chwilą zamążpójścia porzucając te zajęcia (zob. Okońska 1976). Jednak kształcenie prywatne okazywało się dla niektórych wystarczające do opanowania rzemiosła i osiągnięcia sukcesu w postaci uznania dworu. O tym świadczy kariera, przykładowo, córki Jerzego Liszewskiego⁶ i córki Daniela Chodowieckiego⁷ (Batowski 1951: 3).

Okres Oświecenia w Polsce był epoką licznych dyfuzji kulturowych z Francji i Włoch, widocznych w różnych dziedzinach sztuki, polityki i życia społecznego. Wspomniane wpływy dworskie, zagraniczne wojaże, prądy filozoficzne, mody i style tworzyły ówczesną rzeczywistość dworską. Francuskie gwiazdy malarskie tego okresu to Elizabeth Vigée-Lebrun⁸, Adelaïde Labille-Guillard⁹, Margueritte Gérard¹⁰. W chwili dojścia do sławy malarki czyniły zabiegi, aby ułatwić kobietom edukację artystyczną¹¹.

W Polsce król Stanisław August Poniatowski popierał uzdolnione artystycznie panny, zamawiając u nich prace (zob. Batowski 1951) lub opłacał ich naukę i pobyt za granicą (np. Anny Rajeckiej¹², która z emigracji do Polski nie

⁵ E. Sirani (1638–1668) – córka Giovanniego Sirani. W jej pracowni uczyły się zawodu wyjącznie kobiety, w 1660 r. została przyjęta do Akademii św. Łukasza w Rzymie.

⁶ Jerzy Liszewski (1674–1750) – polski malarz nadworny króla pruskiego; jego syn i córki zajmowały się malarstwem portretowym. Córki Anna Rozyna (1716–1783) i Anna Dorota Therbush (1722–1782) osiągnęły w tej dziedzinie uznanie oraz wysoką pozycję.

⁷ Daniel Chodowiecki (1726–1801) – rysownik, emalier, malarz, grafik niemiecki polskiego pochodzenia, samouk, jego trzy córki miały duże osiągnięcia na polu malarstwa. Najbardziej znana Susanne (Suzette) Henry (1763–1812) była jedną z nielicznych akademikzek w tym czasie (nauczana w Akademii Sztuk Pięknych w Belinie).

⁸ E. Vigée-Lebrun (1755–1842) – francuska malarka, córka i żona malarza, nadworna portrecistka królowej Marii Antoniny i arystokracji, znana na europejskich dworach. Jako pierwsza otworzyła w Luwrze swoją pracownię dla uczennic

⁹ A. Labille-Guillard (1749–1803) – francuska malarka miniatur i portretów, żona miniaturzysty Jeana Antoine’a Grosa, konkurentka E. Vigée-Lebrun, malarka nadworna córek Ludwika XV.

¹⁰ M. Gérard (1761–1837) – francuska malarka, żona malarza Jean-Honoré Fragonarda, matka malarza i rzeźbiarza Alexandre-Évariste Fragonarda.

¹¹ Czynili to także niektórzy malarze, np. nauczyciel Elizabeth Vigée-Lebrun Jean-Baptiste Greuze i inny malarz rewolucyjny Jacques-Louis David (zob. Batowski 1951: 8).

¹² A. Rajecka (1760–1832) – stypendystka króla w Paryżu, kształcona przez nadwornych artystów, prawdopodobnie nieślubna córka króla Stanisława Poniatowskiego; żona francuskiego malarza Piotra Gault de Saint Germain.

wróciła). Do najbardziej znanych artystek amaterek z kręgu dworu królewskiego należy zaliczyć: Annę z Krasickich Charczewską¹³, Weronikę Paszkowską¹⁴, Beatę Czacką¹⁵, Fryderykę Bacciarelli z domu Richter¹⁶ (por. Zi ent a r a 2009; B a t o w s k i 1951; O k o Ń s k a 1976). Zachowania królewskie wobec kobiet uzdolnionych plastycznie stanowiły wzór do naśladowania dla magnatów. Tradycja wspierania talentów malarskich kobiet z własnej rodziny zaowocowała pojawieniem się liczne go grona rysowniczek i malarek, które działały potem jeszcze w XIX w. Były to m.in. Maria z Czartoryskich Wirtemberska¹⁷, Emma, Paulina i Wanda Potockie¹⁸, Magdalena Morska¹⁹, Adela Łubieńska²⁰, Celina Michałowska²¹, Celina Działyńska²², Zofia Szymanowska-Lenartowiczowa²³ i wiele innych. W sposób najbardziej widoczny grono wykształconych prywatnie dyletantek wzrosło w latach 30. XIX w. Stało się to za sprawą zmian w kształceniu kobiet z warstw szlacheckich i mieszczańskich. Naśladując wyższe warstwy społeczne, szlachta i mieszczaństwo wprowadzały do edukacji swoich córek naukę malarstwa i muzyki. Z tego okresu znane są takie artystki szlachcianki, jak Maria Herman²⁴, Celina Letronne²⁵ czy Henryka Beyer²⁶ (Z i e n t a r a 2009). Wiele z córek, mimo uzdolnień i wybitnych osiągnięć, kończyło swą edukację artystyczną i uprawianie własnej twórczości w okresie wczesnej młodości, tuż po zamążpójściu (zob. O k o Ń s k a 1976: 11–34).

¹³ Anna z Krasickich Charczewska (1762–1806) – pierwsza ilustratorka polska, autorka m.in. ilustracji do *Monachomachii* I. Krasickiego (jej stryja).

¹⁴ W. Paszkowska (1766–1842) – uczennica miniaturzysty Wincentego Lesserowicza, miniaturzystka i portrecistka, zatrudniona na dworze przez króla S. Poniatowskiego, krewna T. Kościuszki.

¹⁵ B. Czacka z Potockich (1760–1824) – malarka, miniaturzystka, portrecistka.

¹⁶ Zarówno żona Bacciarellego, nadwornego malarza Stanisława Augusta Poniatowskiego, Fryderyka (1733–1809), jak i córka Anna (ok. 1770–1818) były znanymi na dworze królewskim miniaturzystkami.

¹⁷ Maria z Czartoryskich Wirtemberska (1768–1854) – pisarka, nieślubna córka króla S. Poniatowskiego.

¹⁸ Emma (1786–1858), Paulina (1793–1856) i Wanda (1788–1876) Potockie – malarki portretów, rysowniczeki.

¹⁹ M. Morska (1762–1847) z Dzieduszyckich – malarka, pisarka, organizatorka życia kulturalnego.

²⁰ A. Łubieńska (1806–1896) – malarka, rysowniczka; córka gen. Tomasza hr. Łubieńskiego i Konstancji z Ossolińskich. Od 1819 do 1824 r. uczyła się w Paryżu.

²¹ C. Michałowska (1837–1916) – córka malarza Piotra Michałowskiego, malarka scen rodzajowych, zakonnica Zgromadzenia Sióstr Niepokalanego Poczęcia NMP.

²² C. Działyńska (1804–1883) – malarka, działaczka charytatywna, fundatorka szpitali, ochronek, szkół wiejskich.

²³ Z. Szymanowska-Lenartowiczowa (1825–1870) – malarka, żona rzeźbiarza, poety Teofila Lenartowicza.

²⁴ M. Herman z Tańskich (1803–1830) – malarka, miniaturzystka, portrecistka, litograf.

²⁵ C. Letronne z domu Grosse (ur. ok. 1790) – malarka i miniaturzystka, uczennica i żona francuskiego malarza, litografa Louisa Rene Letronne.

²⁶ H. Beyer (1782–1855) – malarka bukietów kwiatowych z rodziny Minterów.

Wzory edukacji panien, odgórnie naśladowane przez magnaterię, szlachtę, bogate mieszczaństwo, wpisywały się w styl życia wspomnianych warstw i klas społecznych. Malarki zawodowe (żony i córki malarzy) kształcono w fachu niejawnie w domowych warsztatach; amatorki z arystokracji czy z bogatych rodzin uczyły się rysowania i malowania głównie na lekcjach prywatnych w domu, a w późniejszym okresie na pensji. Ich nauka polegała z reguły na kopiowaniu rycin lub reprodukcji dzieł mistrzów. Wiedza zdobywana przez mężczyzn na akademiach sztuk pięknych w czasie kilkuletnich studiów była o wiele bogatsza. Poza kopiowaniem uczyli się oni rysowania z natury ludzi, zwierząt i pejzażu, a także perspektywy geometrycznej, powietrznej oraz anatomii i kompozycji. Wiedzę praktyczną wzbogacano zajęciami z historii sztuki, historii, mitologii, historii architektury, botaniki i historii kostiumu. Należy podkreślić, że do końca XIX w. kobiety pozbawione były możliwości kształcenia się w państwowych wyższych szkołach sztuk pięknych.

3. Artystki emancypantki

Pod naciskiem realiów polityczno-gospodarczych i żądań emancypantek od lat 70. XIX w. zaczęły pojawiać się prywatne zawodowe kursy i szkoły dla kobiet, przygotowujące je do pracy w zakresie różnych rzemiosł artystycznych. W Warszawie istniało kilkanaście takich szkół, cztery w Krakowie, a dwie we Lwowie. Większość z nich działała krótko i skupiała niewielkie grono pedagogów i uczennic. Najbardziej znanymi były istniejące w latach 1876–1901 kursy dla kobiet przy Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona w Warszawie oraz Wydział Artystyczny na Wyższych Kursach dla Kobiet, założonych przez Adriana Baranieckiego w Krakowie w 1868 r. (Z i e n t a r a 2009). Wojciechowi Gersonowi, założycielowi szkoły, w której mogły pobierać naukę kobiety, nieobca była kwestia upośledzenia edukacyjnego kobiet. Wpływ miała tu zapewne sytuacja rodzinna malarza. W okresie zakładania szkoły Gerson był ojcem dwóch uzdolnionych artystycznie córek. Starsza z nich, Jadwiga Bobińska (ur. 1862), została malarką²⁷, a młodsza, Maria Gerson-Dąbrowska (ur. 1869) – rzeźbiarką i pi-sarką. Obie przeszły popularną drogę edukacji – z Warszawy do Paryża.

Szkołę warszawską ukończyły m.in. Anna Bilińska-Bohdanowicz²⁸, Maria Dułębiana²⁹, Zofia Stankiewiczówna³⁰, Maria Gażycz³¹, Maria Klass-Kaza-

²⁷ Jej obrazy olejne, pastele, akwarele zostały utracone w trakcie II wojny światowej.

²⁸ A. Bilińska-Bohdanowicz (1857–1893) była pierwszą polską artystką, która zyskała sławę w najważniejszym wówczas centrum artystycznym Europy, jakim był Paryż drugiej połowy XIX w. Obdarzona wybitnym talentem, dzięki niezwyklej determinacji i świadomości swego artystycznego powołania, była również pierwszą Polką, która uzyskała wykształcenie na profesjonalnym, akademickim poziomie.

²⁹ M. Dułębiana (1661–1919) – malarka, działaczka społeczna, pisarka, feministka, przyjaciółka i towarzysza życia Marii Konopnickiej, uczennica Jana Matejki.

³⁰ Z. Stankiewiczówna (1862–1955) – malarka, graficzka, rysownicza, emancypantka.

³¹ M. Gażycz (1860–1935) – malarka, z domu Nowina-Chrzanowska.

nowska³² i Ewa Rościszowska-Lorentowicz³³. Najbardziej znane uczennice kursów krakowskich to Olga Boznańska³⁴, Tola Certowicz³⁵, Maria Podlewska³⁶, Aniela Pająkówna³⁷ i Maria Wasilkowska³⁸.

Jedną z uczennic Szkoły Gersona, Maria Dulębianka, w 1902 r. wygłosiła w Krakowie odczyt na temat twórczości artystycznej kobiet, który stał się inspiracją do opublikowanego przez nią w 1903 r. tekstu *O twórczości kobiet*, wydanego w zbiorze artykułów *Głos kobiet w kwestyi kobiecej*. Malarka i działaczka społeczna pisze w nim tak:

Jak morze, jak ocean niezamierzonym byłoby zadanie, gdybyśmy chcieli wymienić to wszystko, co twórczości kobiety było hamulcem. Wskażemy tylko trzy zapory twórczej jej działalności: 1. Fizjologiczne czynności macierzyństwa. 2. Obowiązki w domu i rodzinie. 3. Stanowisko w społeczeństwie (Wiśniewska 1903: 191–192).

³² M. Klass-Kazanowska (1857–1898) – malarka scen rodzajowych, portretów i architektury, żona malarza W. Kazanowskiego, ukończyła Szkołę Wojciecha Gersona, a następnie studiowała w Petersburgu.

³³ E. Rościszowska-Lorentowicz (1884–1979) – malarka, matka Ireny Lorentowicz, również malarki i scenografki znanej ze wspomnień pt. *Oczarowania*.

³⁴ O. Boznańska (1865–1940) – wielka polska malarka, świadoma swojego talentu i powołania do sztuki (życie dla sztuki); pochodząca z rodziny polsko-francuskiej, siostra Izabeli Boznańskiej. Studiowała w Monachium. Wystawiała swoje prace w Berlinie, Monachium, Wiedniu, Paryżu, Krakowie, Warszawie. Od 1898 r. zamieszkała na stałe w Paryżu.

³⁵ T. Certowicz (1862–1918) – wybitna rzeźbiarka, studiowała w Krakowie od 1881 r., a od 1882 do 1893 r. w Paryżu. Wróciła do Krakowa w 1893 r. i obok własnej twórczości zajmowała się działalnością pedagogiczną, prowadząc w latach 1897–1904 własną Szkołę Pięknych dla Kobiet na wzór uczelni paryskich (lekcje z modelem). Była w swoich czasach wielką osobowością.

³⁶ M. Podlewska (1862–1948) – wybitna malarka portretów i pejzaży, córka działacza niepodległościowego Karola Podlewskiego i Józefy Brynek. Naukę rozpoczęła w Krakowie. W latach 1882–1893 studiowała w Paryskiej Akademii Julien, w okresie 1905–1906 w Monachium. Odbiła liczne artystyczne podróże zagraniczne – odwiedziła Włochy, Berlin, Drezno, następnie znów Paryż. Brała udział w szeregu wystawach krajowych i międzynarodowych, w tym w salonie Champs Elysses w Paryżu (dwa złote medale). Jej prace znajdują się w zbiorach prywatnych oraz w muzeach krajowych i zagranicznych (USA, Paryż, Londyn, Monachium).

³⁷ A. Pająkówna (1864–1912) – malarka pochodząca z rodziny stangreta (jej edukacja była możliwa dzięki protektorom), matka dramatopisarki Stanisławy Przybyszewskiej. Początkowo kształciła się w Krakowie, a następnie w Paryżu (od r. 1886) w Académie Julian i Académie Colarossi, studiowała też w Monachium. Wystawiała swoje prace w Wiedniu, Paryżu i Lwowie. Po licznych podróżach zagranicznych zamieszkała w Paryżu na stałe (od 1909 r.).

³⁸ M. Wasilkowska (1858–1922) – malarka z rodziny Nostitz-Jackowskich, organizatorka wystawy sztuki kobiet w 1907 r. w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Pobierała nauki w Krakowie, a kontynuowała w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, którą ukończyła w 1885 r. W Petersburgu wykonywała portrety ludzi z otoczenia carskiego. Po przeniesieniu się do Warszawy nie była już tak popularna. Brała udział w wystawach za granicą, m.in. w Wystawie Sztuki Polskiej w Berlinie (1895), I Wystawie Malarstwa Polskiego w Moskwie. Często wystawiała również w TZSP w Warszawie (w latach 1893–1917 oraz indywidualna wystawa pośmiertna w 1935 r.). Specjalizowała się w salonowym portrecie, posługując się najchętniej pastelą, rzadziej olejem.

Trzy lata po publikacji tekstu polskie malarki i rzeźbiarki mogły studiować w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (od 1906 r.), natomiast do studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie dopuszczone zostały od 1920 r. Trzeba tutaj znowu podkreślić, że wiedza, jaka była dostępna kobietom w tych uczelniach, była bardzo ograniczona i niewątpliwie wpływała na tematykę i wartość artystyczną ich prac. Zajęcia dla studentek nie oferowały doskonalenia warsztatu do przedstawiania ludzi czy zwierząt w akcji. Zabronione były lekcje anatomii, zasady kompozycji (obowiązkowe dla studentów płci męskiej). Malarstwo mężczyzn obfitowało w widoki potężnych żywiołów, panoram miast, kataklizmów. Kobietom te tematy z reguły były obce. Ponadto artyści kształceni w akademiach pracowali w plenerze. Malarki i rzeźbiarki XIX w. były ograniczone w możliwości samodzielnego poruszania się i podróżowania. W prywatnych szkołach artystycznych na ziemiach polskich uczennice nie były dopuszczane do studium aktu aż do lat 90. XIX w. (Zientara 2009).

Wobec tych wielowiekowych ograniczeń edukacyjnych, zacofania i braku autonomii istotnym faktem pozostawała marginalność twórczości płci żeńskiej. Kobiety najchętniej malowały portrety. Były to głównie kameralne wizerunki osób z rodziny i przyjaciół, z życia kobiet i dzieci (Kowalczykowa 2008). Częstym tematem ich prac były też martwe natury z kwiatami oraz pejzaże z najbliższego otoczenia. Maria Dulębianka tak pisała o przyczynach wyboru tematów malarskich przez kobiety:

Kobieta tworzyła, siedząc przy małym, zakratowanym okienku, patrzyła też tylko na przedmioty bliskie, więc oto i w twórczości jej dalekich horyzontów brak; jest jakieś spętanie i trwożliwość lotu. Podlatuje, lecz pilnie ogląda na tego, który jej sobą horyzont zasłonił. I oto, dlaczego częściej i chętniej naśladuje, przetwarza zamiast tworzyć. [...] Twórczość jest wyrazem najwyższej samodzielności ducha ludzkiego, jego oderwaniem się od więzów i nizin życia. Warunki, w jakich żyła kobieta, uczyniły ją przede wszystkim istotą jak najmniej samodzielną, więc i jak najmniej twórczą (Wiśniewska 1903: 194).

Opisane tematy określają dorobek malarek i rzeźbiarek z końca XVIII i całego XIX w. Są one obecne także w twórczości większości artystek początku wieku XX. W Polsce tego okresu nie znajdziemy artystek, które malowały sceny batalistyczne, historyczne, religijne czy mitologiczne³⁹. Nieliczne przykłady takich postaci istnieją w malarstwie światowym⁴⁰. Zmiany na tym polu

³⁹ Kwestia podziału na „malarstwo męskie” (m.in. akty przedmiotowo ukazujące ciało kobiety) i „malarstwo kobiece” (jakoby delikatne w formie) została omówiona przez J. Sosnowską. Jak zaznacza historyczka sztuki, malarki naśladowały mężczyzn, aby zyskać akceptację. Znany jest przykład malarki Ireny Łuczyńskiej-Szymanowskiej (1890–1960), która uprawiała malarstwo w „męskim stylu” (treść i forma) w przeciwieństwie do jej męża, malarza Mariana Szymanowskiego. Jej monumentalne, mocne akty brane były za prace męża (zob. Sosnowska 2003: 179–183).

⁴⁰ Przykładowo, w XVII w. artystki o międzynarodowym uznaniu Artemizja Gentileschi i Elisabeth Sirani malowały portrety i alegorie, obrazy o tematyce mitologicznej i religijnej. Sirani

nastąpiły dopiero w latach 90. XX w. Stało się to pod wpływem feminizmu i przemian, jakie dokonały się w świadomości kobiet (por. Ślęczka 1999; Zientara 2009).

Postawy polskich kobiet względem feminizmu były określone przez historyczno-kulturowo-narodowe tradycje i okoliczności. Polki przez wiele lat znajdowały się w odmiennej sytuacji niż kobiety w krajach Zachodniej Europy, głównie z powodu walki wyzwoleniczej narodu. Pierwszy Zjazd Związku Kobiet Polskich miał miejsce 19 października 1905 r. w Warszawie, lecz należy podkreślić, że już znacznie wcześniej organizowane były nieoficjalne zjazdy kobiet w trzech zaborach (Desperak, Matuszak Sikorska-Kowalska 2009: 11). Wówczas głównym hasłem polskich feministek było równouprawnienie obywatelskie. Oprócz walki o prawa wyborcze podnoszono kwestię edukacji kobiet i wychowania, pracy kobiet, ich udziału w życiu politycznym (zob. Wiśniewska 1903). Niski poziom edukacji artystycznej kobiet na ziemiach polskich oraz ograniczenia w obowiązującym wówczas prawie powodowały, iż panny z aspiracjami uzupełniały uzyskaną na kursach edukację w wyższych szkołach artystycznych dla kobiet za granicą – najczęściej w Paryżu, Monachium, Wiedniu i Berlinie. Najbardziej popularnymi uczelniami dla płci żeńskiej były: Akadémie Julian i Akadémie Colarossi w Paryżu oraz Damen Akademie des Kunstlerinnenverein w Monachium.

4. Artystki emigrantki w Paryżu na przełomie XIX/XX wieku

Dziewiętnastowieczny Paryż był artystyczną stolicą Polaków (Bobrowska-Jakubowska 2004: 44–50), gdzie uciekinierzy z okupowanych przez zaborców ziem polskich mogli znaleźć schronienie i kultywować tradycje niepodległościowe, prowadzić salony towarzyskie i artystyczne (np. salon Władysława Mickiewicza). Choć Francuzki zdobyły czynne prawo wyborcze dopiero w 1944 r. (Polki w 1918 r.), państwo stworzyło dla kobiet system szkół zawodowych już w 1803 r., gdzie uczono je rysunku do celów przemysłowych (Bobrowska 2012: 13).

W Paryżu na przełomie XIX i XX w. istniało około 20 uczelni prywatnych. Warto podkreślić, że w owym czasie studia dla obcokrajowców w paryskiej Akademii Sztuk Pięknych były utrudnione, a dla kobiet niemożliwe.

Znakomitą większość kształconych pań w paryskich szkołach stanowiły Amerykanki, Angielki i Niemki. Natomiast Europa Wschodnia reprezentowana była w znacznej mierze przez Polki, Rosjanki i Ukrainki. Paryskie prywatne szkoły artystyczne opierały się na podstawowej metodzie nauczania, bez względu

szczególnie interesowały historyczne postacie wielkich kobiet dokonujących wielkich czynów – zupełnie jakby chciała pędzlem udowodnić, że kobiety w niczym nie ustępują mężczyznom.

na płeć studiujących, jaką była nauka rysunku nagiego modelu z natury (por. Bobrowska 2012; Sosnowska 2003). Emigracja dała Polkom nie tylko możliwość poznania obcej kultury, języka, lecz także uwolnienie się od ograniczeń edukacyjnych i obyczajowych. Dzięki wyjazdom emigracyjnym adeptki sztuk plastycznych mogły osobiście poznać znanych artystów lub ich prace, jak również środowisko krytyków i mecenasów. Zetknięcie z systemem artystycznym, zasadami rynku sztuki, zagranicznymi wystawami, konkursami było możliwe tylko dzięki emigracji. Ważnym elementem takiej sytuacji życiowej było również zawieranie znajomości, przyjaźni pomiędzy artystami różnych narodowości i środowiskami polonijnymi, życie w koloniach artystów reprezentujących różne dziedziny twórczości (Baszkircewa 1967; Bobrowska-Jakubowska 2004: 65–177; 304–305). Przyjaźnie i znajomości emigracyjne kontynuowano po powrocie do kraju.

Krytyk sztuki Wacław Gąsiorowski w ankiecie przeprowadzonej przez niego w 1913 r. chciał poznać paryską kolonię artystyczną z Polski. Wedle zebranych przez niego danych w Paryżu przebywało 299 polskich artystów, w tym około 80 kobiet. Większość stanowili plastycy. 68 Polek uprawiało malarstwo, a 10 rzeźbę. Badaczka archiwów akademii paryskich Ewa Bobrowska uzupełnia te liczby. Jak podaje, w tym okresie 160 panien artystycznie uzdolnionych studiowało i tworzyło w Paryżu. Wynika z tego, iż jedną czwartą artystycznej kolonii w Paryżu stanowiły kobiety (Bobrowska 2012: 11–12). Jakie pochodzenie miały polskie emigrantki przybywające do Francji lub Monachium w celu edukacji artystycznej? Były wśród nich arystokratki, szlachcianki, mieszczańki, a także zdolne dziewczyny z niższych warstw (np. A. Pająkówna).

Analizy materiałów dotyczących karier i losów artystek emigrantek dokonałam, posługując się metodą indukcyjną, polegającą na wyodrębnieniu pewnych kategorii analizy z różnych opracowań historyków sztuki oraz dokumentów epoki⁴¹. W ten sposób powstał katalog postaci artystek emigrantek uprawiających sztuki plastyczne. Kolejnym etapem była lektura źródeł historycznych i biograficznych (m.in. pamiętniki, wspomnienia, różnorodne opracowania), następnie zaś próba systematyzacji (czyli wybór i skatalogowanie powtarzających się elementów w życiorysach artystek), a dalej próba opisu materiału poprzez dobór „ilustracji”. Oczywiście można było wybrać inne przykłady twórczych kobiet. Natomiast moim celem było stworzenie szkicu pozwalającego prześledzić komponenty emigranckich żeńskich karier (udanych i „zmarnowanych”).

Pierwszą z wielkich malarek polskich, która podjęła studia w Akademii Julian była Anna Bilińska-Bohdanowicz. Pod koniec 36-letniego życia wróciła ona z emigracji paryskiej do Warszawy. Zamierzała otworzyć szkołę malarstwa dla kobiet, wzorowaną na uczelniach paryskich. Choroba serca uniemożliwiła jej tę

⁴¹ Zob. np. opracowanie Cecylii Walewskiej (1909).

działalność. Będąc na emigracji artystycznej w Paryżu, odwiedzała kraj kilkakrotnie. Okres wakacji spędzała na wsi w okolicach Paryża lub Lyonu, podróżowała też do Bretanii i Normandii. Przez cały czas emigracji pozostawała w trudnych warunkach materialnych, utrzymywała się z lekcji rysunków i muzyki, czasami znajdowała nabywców na swoje obrazy (nisko wyceniane). Dramatycznymi wydarzeniami na obczyźnie były śmierć ojca, a następnie przyjaciółki oraz narzeczonego.

Institucja paryska, jaką powołał Rudolphe Julian, malarz i zapaśnik, była prywatną uczelnią, z pewnością nastawioną na sukces biznesowy. Jednak dyrektor paryskiej szkoły doceniał i promował talenty kobiet. Po śmierci ojca Anny Bilińskiej-Bohdanowicz zwolnił ją z opłat za studia.

Problemy socjalno-życiowe i rodzinne dotyczyły także Olgi Boznańskiej, reprezentantki drugiego pokolenia malarek, która po pobycie w Monachium osiadła na stałe w Paryżu. Śmierć najbliższych (śmierć ojca, choroba i samobójstwo siostry) przyczyniła się do ubóstwa i załamania nerwowego. Młoda Boznańska wyemigrowała z Krakowa na stałe. Nie chciała nigdy wracać do Polski, inaczej niż jej przyjaciółka, Wanda Chełmońska⁴², która po emigracji edukacyjnej powracała do Paryża, aby wystawiać swoje dzieła. Jeśli na sukces składają się poczucie spełnienia, nagrody artystyczne, wystawy, pochlebne recenzje krytyków i popularność wśród odbiorców, można przyjąć, że twórczość emigracyjna Boznańskiej cieszyła się wielkim uznaniem. Pracowite twórczo 42 lata życia na emigracji paryskiej i wspomniane sukcesy nie gwarantowały jednak stabilnego statusu ekonomicznego. Artystka do końca życia utrzymywała się z wynajmowania kamienicy w Krakowie.

Z Paryżem i Francją swoje życie związała też Zofia z Lubańskich Stryjeńska⁴³, która była obok Olgi Boznańskiej najbardziej znaną artystką polską. Obie malarki pochodziły z miasta Wyspiańskiego, lecz cechował je odmienny, indywidualny styl. Wyjechały z Polski jako młode, choć ukształtowane malarki. Ani emigracja monachijska, ani paryska nie odcisnęły się na ich twórczości. Dla Boznańskiej charakterystyczny pozostawał intymny „impresjonizm portretowy”, a stałym rysem twórczości Stryjeńskiej stała się mitologia słowiańska łączona z secesją i stylem ludowym. Artystka spędziła w Paryżu 15 lat swego życia, zaś na emigracji 29. Podobnie jak Boznańska, od wczesnych lat dziewczęcych charakteryzował ją upór w dążeniu do celu oraz świadomość własnego talentu. Przebrana za mężczyznę Zofia Stryjeńska przez blisko rok studiowała na Akademii Monachijskiej

⁴² W. Chełmońska-Boczkowska (1889–1971) – malarka, najmłodsza córka Józefa Chełmońskiego. Malowała przede wszystkim portrety i martwe natury oraz pejzaże. W latach 1914–1932 przebywała na emigracji paryskiej. Studiowała malarstwo w Ecole des Beaux-Arts i historię sztuki na Sorbonie. Po powrocie do kraju wystawiała prace w kraju i za granicą.

⁴³ Z. Stryjeńska (1894–1976) – najpopularniejsza malarka polska w okresie dwudziestolecia międzywojennego; po wojnie, w 1945 r. zapomniana „z powodów polityki eliminowania zjawisk niemieszczących się w systemie kultury” (zob. S o s n o w s k a 2003: 150).

(por. Okońska 1976: 240–241; Sosnowska 2003: 160). Burzliwe losy życia artystki wydają się doskonałym materiałem na film biograficzny. Zdaniem historyczki sztuki, Joanny Sosnowskiej, fenomenu Stryjeńskiej nie można z niczym porównać wśród artystek pierwszej połowy XX w. w Europie (tamże 2003: 151). A jednak listy Boznańskiej⁴⁴ i pamiętnik Stryjeńskiej odsłaniają samotność i nędzę materialną u schyłku twórczości tych samodzielnych kobiet. Ich postaci obrosły w swoiste mity: dziwaczki, zamkniętej na świat Boznańskiej, „świętej patronki Montparnasse’u” (por. Poprzęcka 1992; Rostworowska 2003; Bobrowska-Jakubowska 2004: 204–221) oraz szalonej Stryjeńskiej od kujawiaka i oberka (por. Krzywicka 1992: 277; Iwaszkiewicz 1993: 131–132).

Inną znaną artystką, reprezentantką trzeciego pokolenia, która wyemigrowała na stałe, była Tamara Łempicka⁴⁵, pierwsza „gwiazda polska” wśród malarek, bohaterka okładek prasowych, skandali i kronik towarzyskich. W Paryżu młoda mężatka i matka zaczęła pobierać pierwsze lekcje rysunku u kubistów w Académie de la Grande Chaumière i w Académie Ranson. Dzięki sprzedaży swoich prac w znanej galerii paryskiej mogła brać udział w pierwszej wystawie dzieł sztuki w stylu *art déco* w Paryżu w 1925 r. Malowała w tej manierze portrety, akty i martwe natury (Mori 2003). Portretowała sławnych i bogatych, osiągając z twórczości duże dochody. Skandale, romanse z kobietami i mężczyznami (ze sponsorami sztuki), powodzenie na salonach artystycznych i intelektualnych, ekscentryczne wypowiedzi dla prasy – to tylko niektóre ze strategii artystycznego istnienia Łempickiej i jakże odmienne od strategii artystek pierwszego i drugiego pokolenia emigrantek kształcących się na uczelniach paryskich. Łempicka odniosła spektakularny sukces nie tylko we Francji. Była znana we Włoszech i Hiszpanii, a po wyjeździe z Paryża rozwijała swoją emigracyjną karierę w Ameryce. Podobnie jak w przypadku Boznańskiej i Stryjeńskiej, pod koniec życia doświadczyła porażki artystycznej w postaci braku zainteresowania jej twórczością i osobą. Kryzys lat 30. i okres II wojny światowej zaważyły na wielu karierach artystycznych (Wierzbicka 2012b).

Emigracja jest sytuacją zderzenia z obcą kulturą i językiem. Losy emigrantek potoczyły się bardzo różnie i choć znajomość kultury oraz władanie obcym językiem nie gwarantuje sukcesu w malarstwie, w znacznym stopniu ułatwia życie na obczyźnie (por. Ferenc 2012: 82–89, 122). Najbardziej spektakularne historie karier malarek przekonują, że poczucie obcości jest znacznie mniejsze w sytuacji znajomości języka obcego. Francuski był dla Olgi Boznańskiej „językiem domowym” dzięki matce Francuzce. Łempicka знаła biegle kilka języków, co niezwy-

⁴⁴ Również Jerzy Waldorff opisywał w swoich wspomnieniach z podróży do Paryża dramatyczną sytuację malarki, nędzę wśród oswojonych myszy, opuszczenie, samotność, chorobę (zob. Waldorff 1976: 195–196). Do ratowania malarki wzywała na łamach prasy malarka i rysowniczka Maja Berezowska.

⁴⁵ T. Łempicka (1898–1980) – właśc. Maria Gurwik-Górska, znana na świecie malarka *art déco* pochodzenia polskiego.

kle ułatwiało jej kontakty towarzyskie i artystyczne. Odmiernym przykładem jest Zofia Stryjeńska, która nigdy nie opanowała dobrze języka francuskiego, a początkowo jej kontakt z instytucjami paryskimi był zapośredniczony przez męża. W Paryżu czuła się obco.

Charyzma, ambicja, odwaga, poczucie spełnienia w twórczości – to cechy charakteru Boznańskiej, Łempickiej, Stryjeńskiej i wielu innych artystek emigrantek tamtego okresu. Do zestawu cech należałoby dodać niezależność. Zarobkowanie na obczyźnie dla jednych było koniecznością i udręką, dla innych szansą na samodzielność. Wydaje się, iż rzeczywiście wolna pozostawała tylko Boznańska. Rzeźbiarz Xawery Dunikowski uważał, że tylko życie bez rodziny zapewnia stosowną koncentrację dla artysty, co było ważnym argumentem, aby nie wiązać się z matką swego dziecka. Nikt nie pisał o nim „dziwak” (jak o Boznańskiej), „egocentryk” (jak o Łempickiej), „wariat” (jak o Stryjeńskiej). Stryjeńska, żona i matka, często potrzebowała być sama, aby pracować. Nie spotkało się to ze zrozumieniem rodziny i znajomych. Wnuczka Zofii Stryjeńskiej, Martine Jaques-Dalcroze Sokołowska, w wywiadzie na temat babki mówi:

Było bardzo trudno z nią żyć, ale w ogóle trudno jest żyć z artystą. Była rozszarpywana przez dwa sprzeczne pragnienia – jedno to być z dziećmi, które kochała, drugie to pracować twórczo, usamodzielnic się, wreszcie zarabiać. Nie była szalona, była wewnętrznie rozdarta (J a r e c k a 2008).

Wypada wspomnieć o emigrantkach, które osiągnęły wiele w swojej dziedzinie (recenzje krytyków, nagrody), a współcześnie są zapomniane. Takim przykładem jest los Marii Łady-Maciągowej⁴⁶, wielce utalentowanej artystki, która po śmierci męża i syna w Katyniu podjęła wraz z siostrą próbę samobójczą. Odratowana, ale załamana i pogrążona, popadła w chorobę depresyjną, spotęgowaną realiami życia w komunistycznej Polsce.

Brak rodziny, strata najbliższych były dla wielu emigrantek czynnikami niszczącymi ducha twórczego. Mowa tu również o malarkach i rzeźbiarkach, które po zdobyciu wykształcenia i sukcesach wystawienniczych w Paryżu decydowały się na powrót do kraju z powodu śmierci najbliższych i braku możliwości utrzymania się na obczyźnie. O tym świadczy historia Zofii Stankiewiczówny, przyjaciółki Anny Bilińskiej z okresu studiów w Paryżu.

W 1883 r. to nie Anna, lecz Zofia zdobyła srebrny medal na akademickim konkursie rysunkowym. Losy przyjaciółek doświadczonych podobną stratą (śmierć ojca w trakcie pobytu na emigracji) potoczyły się zupełnie różnie. Bilińska pozostała w Paryżu i zyskała światową sławę, Zofia z powodu śmierci ojca

⁴⁶ M. Łada-Maciągowa (1881–1969) – malarka, rysownicza, projektantka monumentalnych witraży; początkowo uczennica kursów A. Branieckiego, następnie studiowała w paryskiej Akademii Juliana.

wróciła na stałe do Warszawy. Cały jej dorobek spłonął w Warszawie podczas II wojny światowej⁴⁷. Krytycy podkreślali, że w wytyczonym sobie kierunku osiągnęła wybitną pozycję. Jej nazwisko łączono z Józefem Chełmońskim, Leonem Wyczółkowskim, Julianem Fałatem, Ferdynandem Ruszczycem.

Śmierć najbliższej osoby dla artystki emigrantki była nieraz przyczyną zniknięcia z pola produkcji artystycznej. Zniknięcie z pola sztuki wiązało się z zakończeniem kariery artystycznej w ogóle lub poświęceniem się innego rodzaju twórczości. Znana jest tu historia Marii Gażycz, która po zamążpójściu w 1878 r. studiowała malarstwo w Monachium i Paryżu. Doskonale wykształcona, władająca pięcioma językami, zdobywała sukcesy wystawiennicze w Monachium, Paryżu i Warszawie. Artystka po śmierci męża wróciła z emigracji, pod wpływem bolesnych przeżyć i nawrócenia religijnego wstąpiła do zakonu sióstr nazaretanek. Swoją spory majątek poświęciła na fundację domu sióstr w Grodnie. Jako siostra Pawła z Nazaretu sporadycznie kontynuowała twórczość malarską, zdobiąc kościół lub wykonując naturalistyczne portrety. Natomiast szczególnie angażowała się w działalność patriotyczno-kulturalną. Jej obrazy z okresu zakonnego znajdują się w ośrodkach nazaretanek. Prawdopodobnie dzięki emigracji zakonnice znalazły się w chicagowskim Muzeum Polskim w Ameryce. Wybitnie zdolna malarka, usuwając się ze świeckiego życia, pogrzebała marzenia o sławie, wpisując się w model kobiety milczącej, poświęcającej się.

Z kolei losy Alicji Halickiej⁴⁸ związanej z awangardą artystyczną świadczą o tym, iż emigracja edukacyjna (Monachium, Paryż) z biegiem czasu stawała się światową emigracją zarobkową, dożywotnią. Po wyjściu za mąż malarka osiadła początkowo w Monachium, w Paryżu, następnie w Londynie i USA, by znów powrócić do Paryża. Oprócz malowania obrazów (zob. Wierzbicka 2008: 154–161), głównie w celach komercyjnych, zajmowała się rysunkiem, ilustracją, projektowaniem kostiumów i scenografii do Baletów Rosyjskich i Baletu Amerykańskiego w Metropolitan Opera. Miała organizowane ważne wystawy indywidualne, m.in. w Paryżu, Nowym Jorku i Warszawie. I choć była znana w kręgach artystycznych, żyła w „cieniu męża” – artysty, który m.in. namówił ją do zniszczenia kubistycznych prac, twierdząc, że jeden kubista w domu wystarczy. Na niej spoczywał też trud wychowania i utrzymania córki. Przypuszcza się, że z powodu dominacji osobowości męża nie mogła realizować grafiki warszta-

⁴⁷ O podobnej stracie można mówić w przypadku Marii Baszkircewej (1858–1884) – pochodzącej z Ukrainy malarki i rzeźbiarki, zmarłej na gruźlicę w wieku 26 lat. Jej obrazy zostały zniszczone w trakcie II wojny światowej, te ocalałe zachwycają warsztatem. Jej *Dziennik* jest bogatym materiałem opisującym zagraniczne wojaże edukacyjne autorki oraz sytuację artystyczną emigracji paryskiej.

⁴⁸ A. Halicka (1889–1974) – z domu Rosenblatt, malarka polska, siostra Marii Fredro-Bonieczkiej; od wczesnych lat zainteresowana sztuką, studiowała filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, następnie kształciła się w dziedzinie malarstwa w Monachium i Paryżu. Żona kubisty Ludwika Markusa, pracowała także jako projektantka mody dla magazynów „Harper’s Bazar” i „Vogue”.

towej (Winiarski 2012: 77). W wydanych po latach pamiętnikach za ilustracje posłużyły prace jej męża, co chyba najlepiej obrazuje skalę problemu.

Gorsza pozycja żony i związane z rolą obowiązkami społeczno-kulturowe należy zaliczyć od determinantów negatywnie wpływających na żeńskie kariery artystyczne. Związek z mężczyzną, macierzyństwo – były dla wielu artystek końcem pracy artystycznej. O tym, że małżeństwo wykluczało utalentowane malarki z aktywności zawodowej, pisał w sprawozdaniu w 1904/1905 r. dyrektor Kursów Wyższych dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Warszawie (Michalec 2014: 27).

Niewiele artystek decydujących się na kontynuowanie twórczości po artystycznym zamążpójściu miało szczęśliwe życie. Czynnikiem tej sytuacji było wiele, ale mowa tu szczególnie o związku dwójki artystów, w którym kobieta decyduje się na rezygnację z roli artystycznej na rzecz opieki nad mężem, a później i dziećmi. Znane są też inne związki artystyczne, w których kobieta próbowała godzić te dwie role społeczne. W takich układach uczuciowych partner był zazwyczaj „większym artystą” (ówczesne opracowania krytyczne). Weryfikacja w polu artystycznym po latach pokazuje, że często partnerki artystów były także wybitnymi indywidualnościami artystycznymi. A w niektórych przypadkach to właśnie „mistrz” zajmował niesłuszną, wyższą pozycję artystyczną. I tak na przykład, nie ma dziś wątpliwości, że to Karol Stryjeński był mężem malarki Zofii Stryjeńskiej⁴⁹, że Aniela Pająkówna była artystką⁵⁰, a Stanisław Przybyszewski mitomanem żyjącym na jej koszt.

W dziedzinie malarstwa, rzeźby, scenografii, designu znaną w Paryżu tamtego okresu, a dziś zapomnianą postacią była Sara Lipska⁵¹. Wszechstronna artystka, opisywana w publikacjach na temat mody, rzeźby, kostiumów, dekoracji teatralnych – w Polsce zaledwie niedawno odkryta przez historyków sztuki, muza Xawerego Dunikowskiego (zob. Zimbińska 2012). Do końca życia utrzymywała korespondencję z Dunikowskim, zwracając się do niego: „mistrzu”⁵². Można zatem przypuszczać, iż życie w cieniu mistrza było popularnym problemem artystek tych czasów.

Innym przykładem może być los Zofii Chylińskiej (1885–1964), uczennicy Szkoły Wojciecha Gersona, a następnie uczelni paryskiej Juliana. Wybitnie uta-

⁴⁹ Przez lata o Zofii pisano jako o żonie Karola Stryjeńskiego, architekta zakopiańskiego.

⁵⁰ Utrzymywała siebie i córkę z pracy artystycznej, wielokrotnie wspierała duchowo i finansowo S. Przybyszewskiego, który nie łożył na utrzymanie nieślubnej córki. Po zabójstwie jego żony, Dagny Juel, Aniela Pająkówna zajmowała się przez ponad rok jego dziećmi. Zmarła na rozpozszecznioną wówczas gruźlicę płuc.

⁵¹ S. Lipska (1882–1973) – polska malarka żydowskiego pochodzenia, rzeźbiarka, scenografka, projektantka mody; od 1912 r. przebywająca na stałe w Paryżu, matka Marii Xawery Dunikowskiej.

⁵² Z innym mistrzem – „meteorom Młodej Polski”, jak mawiano o Stanisławie Przybyszewskim – związany był los Anieli Pająkówny. Życie malarki przebywającej rotacyjnie na emigracji zdominowane było takimi problemami, jak samotne macierzyństwo w wieku 37 lat i zawile relacje uczuciowe z Przybyszewskim.

lentowana nastoletnia Zofia Chylińska odnosiła sukcesy w Paryżu i w kraju⁵³. Po wyjściu za mąż za Bolesława Leśmiana, jako osiemnastolatka „zaniedbała” swój talent i pracę. Towarzyszka wielkiego poety, z heroizmem znosiła niedole, zdrady, nędzę i tułaczkę. Po śmierci Leśmiana zadbała o zebranie oraz wydanie jego dzieł. Znamienne, że ocalała z wojny dorobek męża (rękopisy Leśmiana towarzyszyły jej w obozie hitlerowskim), ale jej prace zaginęły. Obrazy Zofii Leśmianowej, które są znane współczesnym badaczom, pochodzą z reprodukcji i przedwojennych druków. Warto nadmienić, że jej dziełami zachwycił się słynny paryski marszand polskiego pochodzenia Leopold Zborowski⁵⁴, który z powodu nagłej choroby i śmierci nie zajął się jej twórczością. Wojna zniszczyła cały jej dorobek twórczy. Podobnie było z pracami wielu innych artystów i artystek. Jej los wydaje się szczególnie tragiczny, gdyż po wojnie została pozbawiona przez prawo autorskie PRL honorariów za wydawane utwory męża. Nie wspomina się jej jako artystki, choć z uporem realizowała się w tym zawodzie. Zapomina się też o tym, że tylko dzięki niej możemy obcować z utworami poety Leśmiana. Co się stało z obrazami Zofii, artystki niedocenionej i zapomnianej? Jak pisze Łopuszański, część wzięły córki, reszta zaginęła (zob. Ł o p u s z a ń s k i 2005). Dlaczego Zofia nie zrobiła spektakularnej kariery? Wydaje się, że na przeszkodzie stanęła jej sytuacja rodzinna, rola poświęcającej się opiekunki i pozostawanie w cieniu męża.

Duma, ambicja, dobroć, poświęcenie, niezależność – to mieszanka cech, jakie przeszkadzały kobietom osiągnąć pozycje mężczyzn. Przekornie można nazwać to zjawisko „kwestią kobiecą”. Wypada sądzić, iż dużą rolę odegrało w ich przypadku swobodne wychowanie, wspieranie ich talentu. Historyczka sztuki Joanna Sosnowska zauważa, że w życiorysach wybitnych kobiet podkreślano rolę ojca⁵⁵ (S o s n o w s k a 2003: 61–114). Jadwiga Stankiewiczówna wspominała po latach:

Ojciec wychowywał mnie jak syna. Nigdy nie słyszałam nic o tem, że coś panience „nie wypada”, i tak naturalnie wyrosłam na feministkę, bo nigdy nie mogłam się pogodzić z myślą, że ja czy inne kobiety mogłyby być pod jakimkolwiek względem nierównouprawnione (za: Sosnowska 2003: 68–69).

⁵³ W 1917 r. jej obrazy prezentowano w „Zachęcie”, w 1928 r. w Paryżu. Po ślubie odbyła kilka podróży zagranicznych z mężem, dla którego całkowicie poświęciła karierę. Od 1918 r. zajęła się prowadzeniem kancelarii notarialnej męża w Hrubieszowie. Z małżeństwa narodziły się dwie córki: Lusja – Maria Ludwika (ur. 1905), zamężna Mazurowa, Dunia – Wanda Irena (ur. 1908), zamężna Hills. Zofia Leśmian po wojnie mieszkała w Rzymie, potem Londynie i Buenos Aires, gdzie zmarła, pozostawiając wielki zbiór argentyńskich pejzaży (zob. Rymkiewicz 2001: 52–54).

⁵⁴ L. Zborowski (1889–1932) stworzył galerię malarstwa promującą twórczość takich artystów, jak Marc Chagall, Alexej von Jawlensky, Paul Klee, Pablo Picasso, Paul Cézanne, André Derain, Aristide Maillol, Maurice de Vlaminck, Georges Rouault i Maurice Utrillo; odkrywca i protektor wielu talentów, m.in. A. Modiglianiego.

⁵⁵ Wyjątkiem nazywa sytuację Wandy Chełmońskiej, wychowanej przez matkę Marię z Szymanowskich (córka odrzucona przez Józefa Chełmońskiego).

5. Podsumowanie

Pierwsze emigracyjne pokolenie polskich malarek wyjeżdżało z różnych części kraju znajdującego się pod zaborami, najczęściej z Warszawy i z Krakowa. Druga i trzecia fala kobiecej emigracji artystycznej nierzadko doświadczyła zarówno niepodległości, jak i wojny. Znakomita większość uczennic decydowała się na powrót do kraju. Tutaj bezpośrednim wpływem emigracji było zakładanie własnych, nowatorskich szkół dla kobiet, w których zajęcia z nagim modelem były oczywistością (zob. Sosnowska 2003: 122). Trudno rozstrzygnąć, czy to system instytucjonalny kreuje emancypantki, czy były one takimi już przed podjęciem edukacji na emigracji. Skłaniałabym się ku tezie, iż były emancypantkami, ale ich stopień wyemancypowania wzrastał na emigracji. Po powrocie do kraju zakładały i fundowały szkoły artystyczne na wzór paryskich. Wśród malarek były feministki, „święte”, zakonnice, „Matki Polki”, zwyczajne kobiety, żony.

Naszym artystkom emigracja zapewniała nie tylko bogatą ofertę edukacyjną, której na ziemiach polskich były pozbawione, lecz także możliwość wystawiania swoich prac na salonach, zdobywania prestiżowych nagród, zakupów państwowych, poznawania ważnych osób zarówno w swoistych koloniach artystycznych, środowiskach polonijnych, jak i pośród zagranicznych krytyków, mecenasów (Bobrowska-Jakubowska 2004; Wierzbicka 2008, 2012a).

Zapewne inna była sytuacja kobiet przebywających na emigracji krótkotrwałej i długotrwałej, ale na podstawie życiorysów oraz dokumentacji osiągnięć polskich plastyczek trudno oprzeć się wrażeniu, że nie tyle sytuacja przebywania na emigracji miała decydujący wpływ na ich kariery, ile sytuacja rodzinna, zwłaszcza zaś kwestie powinnościowe wobec innych (mąż, narzeczoncy, dzieci, rodzice⁵⁶).

Koleje losów każdej ze wspomnianych artystek zasługują na dokładne zbadanie, lecz po latach trudno je odtworzyć. Współcześnie historycy sztuki zaczynają interesować się dorobkiem kobiet – emigrantek tego okresu. Jednak opracowania o polskich artystkach wciąż są rzadkością (por. Jakubowska 2011; Morawińska 1991; Wierzbicka 2012b). Jest rzeczą znamioną, że przywołane postaci malarek są słabo opisane przez historyków sztuki, nie funkcjonują w kanonie kultury narodowej. Powodów tej sytuacji może być kilka. Dwie tezy wysuwają się na pierwszy plan. Po pierwsze, ich twórczość po latach nie wydaje się cenna dla historyków sztuki. Druga hipoteza dotyczy ubożego stanu materialnego prac twórczych artystek. Wspomniane czynniki nakładają się na siebie.

⁵⁶ Mogły to być nawet powinności względem rodzinnego dziedzictwa, spadku po przodkach, o czym przekonuje historia zdolnej, osiągnącej za granicą i w kraju sukcesy wystawiennicze Alfonsy Kanigowskiej (1858–1948), która obejmując po śmierci rodziców spadek rodzinny i zarządzanie majątkiem, porzuciła malarstwo na rzecz pełnienia roli właścicielki majątku, edukatorki (założenie ochronki dla dzieci), animatorki kulturalno-społecznej w lokalnej społeczności. Co ciekawe, była ona jedną z niewielu malarek młodopolskich zajmujących się pejzażem.

Dorobek plastyczny artystek emigrantek nie jest znany w profesjonalnym obiegu, gdyż o dziedzictwo malarek nikt nie zadbał. Artystki w trakcie pobytu zagranicznego, na skutek chorób (np. popularna gruźlica) lub innych okoliczności, traciły bliskich, a w okresie wojny – swój artystyczny dorobek życia. Ponadto sądzę, że emigracja artystek była sytuacją niesprzyjającą pamięci o nich.

Obok emigracji powodem przeoczenia malarek, ich wykluczenia z pola sztuki, mogła być stosunkowo wczesna śmierć artystek, a przede wszystkim brak bliskiej osoby troszczącej się o ich spuściznę. W kraju nie było zainteresowania ich osobami, często też nie zachowały się materiały rejestrujące ich zagraniczne osiągnięcia. Nawet gdy one same gromadziły świadectwa sukcesów, fotografie, katalogi wystaw, dyplomy, brakowało zaangażowanych recenzentów, krytyków, spadkobierców, krewnych, członków rodziny. Takim przykładem jest los wybitnie uzdolnionej Marii Łady-Maciągowej⁵⁷, uczennicy Jacka Malczewskiego, która po śmierci najbliższych w Katyniu i zdeklasowaniu przez komunistyczny reżim wiodła ubogie i samotnicze życie. Jest ona w mojej opinii najbardziej niedocenioną polską malarką. Mimo że podjęła działania, by ocalić od zapomnienia swoją twórczość, jej prace nie funkcjonują w zbiorowych opracowaniach historyków sztuki. Nigdy jednak nie zabiegała o względy krytyki artystycznej i mecenasów sztuki. Dotyczy to także okresu przedwojennego, emigracyjnego, obfitującego w sukcesy artystyczne (nagrody, medale na zagranicznych konkursach) (Michalec 2014: 21–22, 27–28)⁵⁸.

Meandry kariery najbardziej znanej artystki tworzącej w Paryżu, Olgi Boznańskiej, pokazują, że sukces i porażka, klęska były zjawiskami wpisanymi w los twórczy wybitnej i popularnej artystki. Oto bowiem Boznańska, po spektakularnych osiągnięciach zagranicznych, doceniona, popularna również w kraju, zmarła w nędzy i zapomnieniu. Losem Łempickiej i Stryjeńskiej po II wojnie światowej też się nie interesowano, ale w odróżnieniu od „wielkiej Olgi” (zaliczanej w 1895 r. przez berlińskie czasopismo „Bazar” w poczet dwunastu najlepszych malarek europejskich) miały one rodzinę. Mimo światowej kariery tych trzech Polek emigrantek, ich twórczość nie była popularyzowana w kraju na szeroką skalę. Choć istnieje

⁵⁷ Maria Łada-Maciągowa była mecenasą sztuki; poprzez liczne donacje, darowizny, spadki hojnie wspierała polskie instytucje naukowe i kulturalne.

⁵⁸ Artystka zmarła ok. dwóch lat po przekazaniu kolekcji swych prac do Muzeum Regionalnego w Siedlcach (w 1969 r.). W ciągu półwiecza jej wybrane obrazy były prezentowane na siedmiu wystawach, jednak o zasięgu lokalnym (Siedlce), bogata kolekcja i pamiątki po artystce nie doczekały się stałej wystawy. Pierwsze opracowanie twórczości malarki stanowiła praca magisterska G. Piłatowicz-Garsteckiej napisana w Katedrze Historii Sztuki Nowoczesnej KUL w 1980 r. W kolejnych latach siedleckie muzeum publikowało broszury informacyjne i inne opracowania przybliżające kalendarium życia M. Łady-Maciągowej. W 2014 r. ukazał się obszerny album Danuty Michalec o artystce z ilustracjami jej najważniejszych prac. Wedle informacji uzyskanych od autorki wspomnianego opracowania obecnie powstaje praca doktorska poświęcona twórczości M. Łady-Maciągowej.

kolekcja muzealna Tamary Łempickiej, to prace tej malarki rzadko były w Polsce prezentowane (wystawy w 1928, 1929 r.), podczas gdy eksponowano je w Paryżu, Rzymie i Nowym Jorku (M o r i 2003: 222–280). Jej biografka słusznie zauważa, że twórczość Łempickiej jest pomijana w encyklopediach sztuki nowoczesnej oraz ignorowana przez badaczki feministyczne (C l a r i d g e 2009: 9). Retrospektywę twórczości Zofii Stryjeńskiej ukazano polskiej publiczności dopiero w 2008 (Kraków) i 2009 r. (Poznań, Warszawa). Spuściznę Boznańskiej zaprezentowano w rodzinnym kraju po raz pierwszy w roku 1960, a następnie z okazji 150 lat od daty urodzin (w 2014 r. w Krakowie i w 2015 r. w Warszawie)⁵⁹.

Analiza strategii artystycznych malarek jest tematem na odrębny szkic, jednak warto wspomnieć, że Boznańska nie chciała być identyfikowana ze sztuką kobiet (odmawiała wystawiania prac pod takim szyldem). Doskonale rozumiała niebezpieczeństwo takiej kategoryzacji. Teoretycy, recenzenci i sprawozdawcy (mężczyźni) z tego okresu rozróżniali „męski” (twardy, silny) i „kobiecy” (mięki, delikatny) sposób malowania, nadając twórczości „kobiecej” wartość niższą od „męskiej” (por. R o s t w o r o w s k a 2003; S o s n o w s k a 2003: 203–209; W i e r z b i c k a 2008: 25; 2012). Miłe, wdzięczne, dekoracyjne, lekkie – tak najczęściej określano kompozycje kobiet, wyrażając przy tym czasem dygresję, że „panny mogą rysować poważnie” (zob. np. recenzje obrazów Zofii Piramowicz, W i e r z b i c k a 2008: 349–354). Terminy „sztuka kobieca” czy „sztuka kobiet” miały wydźwięk pejoratywny i łączyły się z nieudolnością oraz dyletanctwem⁶⁰. Z tego powodu Łempicka również świadomie unikała „sztuki żeńskiej”, czyli zamówień dekoracyjnych (np. projektów witraży), uważając, iż jest to „piętno chałupnictwa” (C l a r i d g e 2009: 109–110).

Opisywane tu postaci to kobiety niepospolite, indywidualności, emigrantki-emancypantki. Niektóre z nich system pola sztuki uznał za wielkie, inne funkcjonują poza kanonem sztuki, przeoczone lub zapomniane, najczęściej anonimowe. Anonimowość nie sprzyja uznaniu krytyki. Wspomniane postaci uprawiały malarstwo, choć czasem w celach zarobkowych podejmowały się innych prac rzemieślniczych. Monografie ich twórczości czekają na opracowanie. Niektóre z artystek były nastawione na karierę kosmopolityczną (np. Łempicka), narodową (np. Stryjeńska) czy zorientowaną na kraj aktualnego zamieszkania (Boznańska, Bilińska, Halicka i wiele innych) (por. F e r e n c 2012: 121–122). Wiele z nich wiązało się z artystami, czasem obcokrajowcami. Nie było to jednak wydarzenie ułatwiające sukces artystyczny (por. t a m ż e: 122), za to częściej przyczyniało się do porażki, zniknięcia z pola sztuki.

⁵⁹ Spuścizna po malarce została podzielona między Polskę a Francję. Do Polski dotarła dopiero po 18 latach od śmierci Boznańskiej (w 1958 r.). Największy zbiór prac znajduje się Bibliotece Polskiej w Paryżu (zob. B o b r o w s k a - J a k u b o w s k a 2004: 222–227).

⁶⁰ Podobną sytuację dotyczącą pojęcia „sztuki kobiet” można zaobserwować i dziś wśród krytyków sztuki (zob. W e j b e r t - W ą s i e w i c z 2014).

Trzeba podkreślić, że o „wielkości artystek” nie decydował jedynie talent, lecz marszandzi, kolekcjonerzy, układy w polu artystycznym, poparcie w różnego rodzaju towarzystwach, stereotypy kulturowe, mit artystyczny. Ponadto dorobek artystyczny musi funkcjonować w obiegu naukowym (popularyzacja przez historyków sztuki) lub kolekcjonerskim. Zabiegi o to stanowią pracę, którą od wieków mogli wykonywać sami artyści lub ich protektorzy, menadżerowie. Twórczość Vincenta van Gogha nie miałaby miejsca w historii sztuki, gdyby nie jego oddana bratowa Johanna van Gogh-Bonger, która po śmierci Theo van Gogha przyczyniła się do mitologizacji artysty, poświęcając resztę życia na uporządkowanie spuścizny, tłumaczenie i wydanie listów malarza do ukochanego brata, popularyzację i sprzedaż obrazów Vincenta odpowiednim protektorom regulującym rynek kolekcjonerski dzieł sztuki na świecie. Można przypuszczać, że za wieloma wielkimi sukcesami stoją kobiety – pełne poświęcenia żony, matki, siostry, kochanki, przyjaciółki, muzy. Przykład Zofii Leśmianowej jest tu jednym z wielu. Inną sprawą jest fakt, że w kulturze geniusz kobiecy musi być wsparty męskim. Maria Skłodowska-Curie tworzyła z Piotrem Curie rodzinę partnerską w domu i w pracy naukowej. Z okazji wręczenia medalu w Paryżu w 1931 r. przez Amerykańskie Stowarzyszenie Radiologii za wkład w badania nad nowotworami nagrano film. Obraz poprzedzony jest komentarzem informującym o kobiecie – naukowcu, która „pomogła mężowi odkryć rzadki pierwiastek”. Również wspomnienia podróżującej po świecie kompozytorki Grażyny Bacewicz nie pozostawiają złudzeń, iż kobieca autonomia i autorytet nie istniały ani w Europie, ani na innych kontynentach w świecie sztuki muzycznej w II poł. XX w. (zob. B a c e w i c z 1970: 37–38, 69–72, 100–103).

Bibliografia

- B a c e w i c z G. (1970), *Znak szczególny*, Czytelnik, Warszawa.
- B a s z k i r c e w a M. (1967), *Dziennik*, Czytelnik, Warszawa.
- B a t o w s k i Z. (1951), *Malarki Stanisława Augusta*, Ossolineum, Kraków.
- B o b r o w s k a - J a k u b o w s k a E. (2004), *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- B o b r o w s k a E. (2012), *Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”, nr 1–2 (16–17), s. 11–27.
- C h r z a n o w s k i T. (1993), *Sztuka w Polsce Piastów i Jagiellonów*, PWN, Warszawa.
- C h r z a n o w s k i T. (1998), *Sztuka w Polsce od I do III Rzeczypospolitej*, PWN, Warszawa.
- C l a r i d g e L. (2009) *Tamara Łempicka*, Rebis, Poznań.
- C z a j k o w s k a I. (1997), *O społecznym i ekonomicznym statusie artystek*, „Kobieta i Biznes”, nr 2, s. 1–4.
- D e s p e r a k I., M a t u s z a k G., S i k o r s k a - K o w a l s k a M. (2009), *Emancypantki, włóknianki i ciche bohaterki*, Omega Praxis, Łódź.
- D m o c h o w s k a L. (2012), *Anna Sierzpowska-Zborowska – polska protektorka i modelka Modiglianiego*, „Quart”, nr 3 (25), http://historiasztuki.uni.wroc.pl/quart/pdf/quart25_Dmochowska.pdf, 2.02.2015.

- Ferenc T. (2012), *Artysta jako Obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Fraćkowiak-Sochańska M. (2011), *Postawy polskich kobiet wobec feminizmu. O samograniczającej się świadomości feministycznej kobiet*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica”, nr 39, s. 149–170.
- Golka M. (1995), *Socjologia artysty*, Ars Nova, Poznań.
- Grzybczyk K. (2005), *O literaturze kobiecej Dwudziestolecia międzywojennego. Rekonesans badawczy*, [w:] E. Hurnikowa, A. Wypych-Gawrońska (red.), *Czytanie Dwudziestolecia I*, AJD, Częstochowa.
- Heinich N. (2007), *Być artystą. Rzecz o przekształcaniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*, Vizja Press & it, Warszawa.
- Iwaszkiewicz A. (1993), *Dzienniki, Twój Styl*, Warszawa.
- Jakubowska A. (2011), *Artystki polskie*, PWN, Warszawa.
- Jarecka D. (2008), *Twarze – Zofia Stryjeńska*, „Wysokie Obcasy”, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,96856,5957408,Twarze__Zofia_Stryjenska.html, 2.02.2015.
- Krzywicka I. (1992), *Wyznania gorszycielki*, Czytelnik, Warszawa.
- Lapierre A. (2002), *Artemizja*, Rebis, Poznań.
- Łopuszański P. (2005), *W poszukiwaniu zapomnianego życia Zofii Chylińskiej*, „Podkowiński Magazyn Kulturalny”, nr 45, <http://podkowińskimagazyn.pl/nr45/lesmianowa.htm>, 12.03.2015.
- Magnone L. (2011), *Konopnicka. Lustra i symptomy*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Michalec D. (2014), *Maria Łada-Maciągowa*, Siedlce.
- Mili Stuart J. (1995), *Poddaństwo kobiet*, [w:] S. J. Mill, *O rządzie reprezentatywnym. Poddaństwo kobiet*, tłum. Ch. Chyżyńska, Znak, Kraków.
- Morawińska A. (1991), *Artystki polskie*, [w:] też, *Artystki polskie. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa.
- Mori G. (2003), *Tamara Lempicka. Paryż 1920–1938*, Arkady, Warszawa.
- Nochlin L. (2007), *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, tłum. B. Limanowska, „UniGender”, nr 1 (3), <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=02&article=07>, 12.03.2011.
- Okońska A. (1976), *Artystki polskie*, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Okońska A. (1981), *Żywy pań malujących*, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Pierzchalski F., Smyczynska K., Gębarowska K., Szatlach M. (2011), *Feminizm po polsku*, Elipsa, Bydgoszcz.
- Poprzęcka M. (1996), *Boznańska i inne*, [w:] A. Żarnowska, A. Szwarz (red.), *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim. Zbiór studiów*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Rostworowska M. (2003), *Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej*, Terra Nova.
- Rymkiewicz J. M. (2001), *Leśmian Encyklopedia, Sic!*, Warszawa.
- Gabryś-Cichacz K., Garas M., Małyga A. (2008), *Słownik sztuki*, KWN, Kraków.
- Sosnowska J. (2003), *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Ślęczka K. (1999), *Feminizm. Ideologie i koncepcje społeczne współczesnego feminizmu*, Książnica, Katowice.
- Toniak E. (1992), *Tylko nie feminizm*, [w:] S. Walczewska, *Głos mają kobiety*, Convivium, Kraków.
- Utrio K. (1998), *Córki Ewy, historia kobiety europejskiej*, Wydawnictwo 69, Warszawa.
- Waldorff J. (1976), *Moje cienie*, Czytelnik, Warszawa.
- Walewska C. (1909), *Kobieta w życiu społecznym. Ruch kobiecy w Polsce*, Skład Księgarski Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Wallis M. (1966), *Autoportret*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

- Wejbert-Wąsiewicz E. (2014), *Anarchia w sztuce kobiet na przykładzie wystawy Sztuka Matek*, [w:] M. Jeziński, Ł. Wojtkowski (red.), *Sztuka i polityka. Sztuki wizualne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 23–38.
- Wierzbicka A. (2008), *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900–1939*, Neriton Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Wierzbicka A. (2012a), *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Dziennik wydarzeń z wyborem tekstów*, Neriton, Warszawa.
- Wierzbicka A. (2012b), „*Jak tu nie być feministką?*”. *O zapomnianych malarkach polskich w Paryżu w latach 1900–1914*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”, nr 1–2 (16–17), s. 45–62.
- Winiarski D. (2012), *Alicji Halickiej poetycka utopia pejzażu*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”, nr 1–2 (16–17), s. 76–81.
- Wiśniewska M. (1903), *Głos kobiet w kwestyi kobiecej*, Stowarzyszenie Pomocy Naukowej dla Polek im. J. I. Kraszewskiego, Kraków.
- Ziemińska E. (2012), *Sara Lipska – artystka wszechstronna. Wyjątkowa uczennica Dunikowskiego*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”, nr 1–2 (16–17), s. 82–89.
- Zientara M. (2009), *Artyści polskie i ich sztuka*, „Krzysztofor”, nr 24.

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz

EDUCATION – EMANCIPATION – EMIGRATION. THE SITUATION OF POLISH ARTIST-WOMEN IN THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

Abstract. The aim of this article is to describe the socio-historical situation of Polish artists-women (in the late 19th and early 20th centuries), who were going abroad in order to get an education. Through selected “case studies” (biography and artistic creation) showing relationship that occurred between education, immigration, and the fate of the works of painters-women. The cited names of women are known, but also unknown in the art circuit. The reasons for the absence of painters-women in the history of art are complex. It seems that one of the factors of this condition may be emigration. If the artists-women were popular abroad, often overlooked their talent in the country, and their art was absent in the homeland. In turn, successful career abroad did not mean recognition in Poland. An important aspect of the discussion is the issue of women’s socio-cultural role, especially in terms of autonomy, authority, obligations.

The article is a sketch to referring to the sociology of artist, art history and sociology of art. The source material were all kinds of studies and texts: historical books, scientific articles, journals, letters, written memories, diaries, an exhibition of paintings, albums, reviews, calendars works, documents of social and artistic life, press interviews.

Keywords: emigration, art, Polish artist-woman.