

Katarzyna Kulpińska*

STUDENTKI SZKÓŁ ARTYSTYCZNYCH I ARTYSTKI W POLSCE OKRESU MIĘDZYWOJNIA – WYBRANE ASPEKTY PROFESJI

Abstrakt. Artykuł dotyczy polskich artystek tworzących w różnych dyscyplinach sztuk pięknych i sztuki użytkowej w dwudziestoleciu międzywojennym. Sygnalizuje zagadnienia z obszaru socjologii charakterystyczne dla trzech etapów życia: młodości (motywacja i decyzja o podjęciu studiów artystycznych, ich przebieg), dojrzałości (funkcjonowanie twórczyni w społeczeństwie i w rodzinie, miejsce w grupach artystycznych i status artystki; udział w zinstytucjonalizowanym życiu artystycznym, warunki odniesienia sukcesu, inne sposoby zarobkowania) i model życia w okresie starości.

Słowa kluczowe: dwudziestolecie międzywojenne, kształcenie artystyczne, status i tożsamość artystki, udział w zinstytucjonalizowanym życiu artystycznym, uwikłania rodzinne.

Artystki polskie tworzyły w okresie dwudziestolecia międzywojennego we wszystkich dyscyplinach sztuki (w tym użytkowej); zaznaczyły także swoją obecność jako architektki. Młodsze, urodzone ok. 1900 roku i później, zyskały możliwość kształcenia w krajowych ośrodkach (akademiach sztuk pięknych, szkołach sztuk zdobniczych i przemysłu artystycznego), co było jedną z ważniejszych przyczyn wzmożonego zainteresowania studiami artystycznymi, także uzdolnionych kobiet z niezamożnych rodzin. Choć zawód artysty nie należał do cieszących się powszechnym uznaniem, a ukończenie uczelni artystycznej nie dawało gwarancji stałego zarobku¹, wydaje się, że profesjonalizacja artystycznej działalności kobiet dała im szansę na „widzialność”, a także możliwość odniesienia sukcesu w świecie sztuki nadal zdominowanym przez mężczyzn. Ale czy na tym właśnie zależało setkom kobiet podejmującym studia artystyczne? Jak przebiegało ich kształcenie, jak realizowały swoją pasję tworzenia, jednocześnie zarabiając (lub dorabiając) w inny sposób, czy (jeśli tak, to w jaki sposób) ich życie prywatne wpływało na pracę? Podejmując próbę odpowiedzi na te pytania, chciałabym zaznaczyć, że zjawiska związane z aktywnością artystek należy

* Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, e-mail: catalina@umk.pl

¹ Świadome tego, przyszłe artystki, równoległe lub w pewnym odstępie czasowym podejmowały studia na innym kierunku (zazwyczaj humanistyczne) lub kończyły kursy nauczycielskie.

analizować w odniesieniu do liczebności zarówno studentek szkół artystycznych w latach 1918/1919–1938/1939, jak i czynnych w Polsce w okresie dwudziestolecia artystek różnych dyscyplin². Operując danymi z tak obszernego materiału, trudno uniknąć generalizacji. Choć w procesie kształcenia studentek, a później w działaniu dojrzałych artystek i przebiegu ich kariery można wskazać pewne stałe punkty i schematy, analizowane na podstawie dokumentów osobistych konkretne „przypadki” kobiet uprawiających sztukę pokazują, że potrafią one zaskoczyć determinacją, siłą motywacji do tworzenia, sposobem realizacji zamierzeń artystycznych, ale też umiejętnością łączenia życia zawodowego z prywatnym (lub odwrotnie – bezradnością w tej mierze).

W artykule tym, pisany z perspektywy historyka sztuki, postaram się zasygnalizować najważniejsze zagadnienia dotyczące polskich studentek podejmujących naukę w szkołach artystycznych różnego typu i dojrzałych, aktywnych artystek tworzących w okresie międzywojnia, a także wspomnieć o modelu życia twórczym w podeszłym wieku. Wyodrębnić trzeba dwie grupy artystek – tych, które miały już możliwość kształcenia w ośrodkach krajowych II RP, i tych, które uczyły się przed 1914 rokiem w prywatnych szkołach żeńskich i pracowniach artystów na ziemiach polskich lub podejmowały studia za granicą, a w latach 20. i 30. nadal tworzyły. Szczególną uwagę chciałabym poświęcić pierwszej grupie, jako że twórczość, koleje losu i warunki, w jakich tworzyły wybrane artystki

² O ile dysponujemy danymi co do liczby studentek i absolwentek państwowych szkół artystycznych, o tyle liczba kończących szkołę nie przekłada się na liczbę czynnych artystek. Statystykę taką można sporządzić w przypadku bardzo dobrze udokumentowanej działalności poznańskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych (Muczyński 2009) i na podstawie dostępnych danych i opracowań dotyczących Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego. Dla krakowskiej ASP wykonano opracowanie ze spisem absolwentów i adnotacją o ich późniejszej działalności (Dutkiewicz 1969). W przypadku warszawskiej SSP (od 1932 r. ASP) spis studentów z lat 1904–1964 zawiera pierwsze wydanie opracowania Piwockiego (Piwocki 1965). Dokładne ustalenie liczby polskich artystek tworzących w różnych dyscyplinach sztuki w okresie międzywojnia jest trudne. Nela Samotyha już na początku lat 30. (*Almanach spraw kobiecych* 1933: 178–183) próbowała zliczyć artystki uprawiające poszczególne dyscypliny (135 malarek, 21 rzeźbiarek, 20 architektek; osobno wymieniono „mistrzynie sztuki stosowanej”). Trzeba przy tym nadmienić, że ta krytyczka i popularyzatorka sztuki słabo знаła artystki z Wielkopolski. Kolejną, niepełną statystykę, jak przyznała Samotyha, sporządzono *ad hoc* w 1938 roku na Kongresie Społeczno-Obywatelskiej Pracy Kobiet. Można z tego wnioskować, że członkinie komisji artystyczno-literackiej sporządziły na tymże zjeździe listę artystek na podstawie danych (np. z organizacji zawodowych), którymi już dysponowały, być może uzupełnianymi z pamięci, bo część artystek nie należała do żadnego związku czy grupy. Nie wiadomo, czy uczestniczki kongresu uwzględniły dane absolwentek ze szkół zdobniczych i przemysłu artystycznego, na których studentki kształciły się nie tylko w zakresie sztuki użytkowej, ale także malarstwa, rzeźby i grafiki artystycznej. Nie uwzględniono zapewne kobiet uprawiających fotografię artystyczną, a również ta dziedzina była reprezentowana w międzywojniu przez kobiety. Samotyha nie podaje też, czy zliczono tylko artystki tworzące w Polsce czy również te osiadłe za granicą (głównie we Francji). Należy też pamiętać o artystkach niezrzeszonych, wykształconych poza krajem, które wróciły do Polski w II i III dekadzie XX wieku i artystkach starszych, tworzących od kilkudziesięciu lat i wciąż aktywnych.

starszego pokolenia, były już przedmiotem badań (Poprzęcka 1996; Morawińska 2000; Sosnowska 2011; Zientara 2007–2011).

Pierwszy etap w procesie stawania się artystką inicjowała decyzja o podjęciu studiów artystycznych, motywowana coraz rzadziej poczuciem „powołania do sztuki”, a częściej przekonaniem o własnym talencie (odkrytym najczęściej we wczesnym dzieciństwie), namową uznanego artysty lub, raczej rzadko, dorastaniem w rodzinie o artystycznych tradycjach. Podjęcie studiów wiązało się z koniecznością opłaty czesnego, a ich przebieg uzależniony był od świadomych decyzji – wyboru akademii/wydziału sztuk pięknych/szkoły sztuk zdobniczych i/lub przemysłu artystycznego, a następnie pracowni wybranego artysty-pedagoga. Niekiedy studentki decydowały się na zmianę ośrodka kształcenia i wyjazdy za granicę dla zdobycia nowych umiejętności. Aktywność twórczej, dojrzałej artystki wiąże się przede wszystkim z jej funkcjonowaniem w zinstytucjonalizowanym świecie sztuki (wystawy, przynależność i miejsce w grupie artystycznej, status artystki), ale także w społeczeństwie i rodzinie. Życie osobiste, w przypadku licznych artystek (szczególnie jeśli miały dzieci) silnie rzutowało na pracę, w znacznie większym stopniu niż w przypadku artystów. Konflikty i napięcia na linii twórczość – życie rodzinne, wyrzeczenia i „ofiary składane na ołtarzu Sztuki” (Stryjeńska 1995: 343) były udziałem zarówno najwybitniejszych polskich artystek dwudziestolecia, jak i tych, które nie odniosły spektakularnego sukcesu. Nie mniej ważna, co szczególnie warto podkreślić w przypadku kobiet artystek, a niemal zupełnie niezbadana jest problematyka ich funkcjonowania w okresie starości; często pomija się ich prace ze schyłkowego okresu³, a artystki mimo podeszłego wieku najczęściej nadal tworzyły⁴.

1. Studentki szkół artystycznych

Okres studiów w szkole artystycznej był pierwszym krokiem na drodze do potencjalnej kariery. Masowość podejmowania studiów przez młodzież, a szczególnie młodzież płci żeńskiej, stała się na przełomie lat 20. i 30. zagadnieniem budzącym żywe zainteresowanie – zastanawiano się nad przyczynami i skutkami

³ W odniesieniu do mężczyzn – mistrzów malarstwa, wybitnych pisarzy czy muzyków – podjął taką próbę Mieczysław Wallis (1975).

⁴ Te, których starość przypadła na lata powojenne, znalazły się już w innej sytuacji i jeżeli decydowały się na twórczość zgodną z doktryną socrealizmu, miały szansę utrzymać się z państwowych zamówień. Część z nich otrzymała stanowiska na uczelniach artystycznych (m.in. Hanna Rudzka-Cybis, Krystyna Wróblewska, Julia Kotarbińska) i oprócz tego, że były pedagogami, nadal tworzyły. W przypadku rzeźbiarek były to już prace kameralne, bo trudno wykonać monumentalne rzeźby, gdy dłonie nie są w stanie utrzymać dłuta. Graficzki w podeszłym wieku często zmieniały technikę ze względu na łatwość opracowania matrycy nawet w warunkach domowych. Aktywne także w późnym okresie życia były artystki zajmujące się sztuką stosowaną – wśród nich Wanda Telakowska czy Eleonora Plutyńska. Ten etap życia twórczyń będzie dopiero przedmiotem moich badań.

takiej „hiperprodukcji inteligencji” (Świtalska 1927: 65). Pisarz i historyk Stanisław Wasylewski odnotował i z humorem skomentował masowy napływ kobiet na studia wyższe w II RP, charakteryzując „studentkę najnowszego typu (model 1925)”; wbrew obiegowym opiniom twierdził, że wstąpienie na studia nie było motywowane chęcią flirtu czy znalezienia męża (odnotowane choćby we wspomnieniach artystów⁵), ale potrzebą szybkiego zarobkowania tuż po studiach i swoistą modą na studiowanie:

Drugi motyw inwazji panińskiej na wszechnicę jest gorszy, bo bezmyślny: konwenans. W wyobrażeniu szerokich kół powojennego społeczeństwa uniwersytet uchodzi za przyjemną i użyteczną funkcję życia towarzyskiego. Jest to w każdym razie coś, co wypada, co przystoi kobiecie. I nic łatwiejszego, jak pójść i wpisać się (Wasylewski 1927).

Trzeba jednocześnie zaznaczyć, że autor w pełni uznawał prawo kobiet do podjęcia studiów i wynikające z tego korzyści dla nauki i społeczeństwa. Doktor medycyny Julia Świtalska negowała sens zdobywania wykształcenia wyższego za wszelką cenę:

W dziedzinie wykształcenia kobiet do dziś dnia panuje u nas chaos, lub ustalony zwyczaj oddawania bezkrytycznie dziewcząt do gimnazjum dla zdobycia średniego wykształcenia. [...] Gdy po wielu latach wyczerpującej nauki dziewczyna dostanie maturę, najlepszą część życia ma już za sobą. Niektóre z nich idą do wyższych zakładów naukowych, inne wychodzą za mąż i na tym kończą swoją karierę. Większość natomiast stara się o posady wszelkiego rodzaju w biurach i urzędach, gdzie zostają maszynistkami lub urzędniczkami niższych kategorii (Świtalska 1927: 66).

Wskazywała, że „artystyczne prace kobiet mają przed sobą wielką przyszłość”⁶. Natomiast publikująca w „Bluszczu” Zofia Reutt-Witkowska stwierdziła: „Studia uniwersyteckie, same przez się bynajmniej nie podnoszą kwalifikacji zarobkowych absolwenta czy absolwentki. Kobieta znająca bardzo dobrze języki, stenografię, korespondencję zarobi nieraz znacznie więcej, niż doktorka filozofii, czy nawet medycyny”. Autorka uznała, że w najlepszym położeniu są „kobiety zarobkujące dzięki talentowi, ujętemu w karby pracy zawodowej. Mianowicie:

⁵ „Na pierwszym roku Architektury studiowało sporo dziewcząt, które odpadały dość szybko, wychodząc za mąż” (Sopoćko 1989: 40). Część studentek i absolwentek porzucała twórczość wraz ze zmianą stanu cywilnego, czego potwierdzeniem jest sprawozdanie dyrektora poznańskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych K. Maszkowskiego do Departamentu Nauki i Sztuki (1931): „[...] przeważna część naszych absolwentów pracuje w zawodach – dla których w naszej Szkole się kształcili; a zatem [...] nauka w naszej Szkole daje realne oczekiwane rezultaty. Mała tylko garstka przestaje w rozpoczętym zawodzie pracować – są to dziewczęta, które wychodzą za mąż” (za: Mulczyński 2011: 588).

⁶ Wydaje się jednak, że miała tu na myśli raczej sztukę użytkową i rzemiosło (w tej samej publikacji wypowiadała się o krawiectwie, kilimkarstwie, wytwórnii kwiatów jako zajęciach odpowiednich dla kobiet).

malarka, czy literatka najmniej ztracając kontakt z domem. W jego obrębie przeważnie pracują” (Reutt-Witkowska 1931: 2).

W wielu przypadkach podstawową motywacją kandydatek na studia artystyczne był, jak już wspomniano, talent, zazwyczaj wcześniej ujawniony⁷; trudno bowiem mimo wysiłków utrzymać się na studiach artystycznych i ukończyć je z pozytywnym wynikiem, nie mając ku temu predyspozycji. W tym przypadku konwenans i moda raczej nie wchodziły w grę, szczególnie że jest wiele udokumentowanych przypadków starannego wyboru uczelni artystycznej (pedagoga, pod którego kierunkiem adeptki sztuki chciały studiować) – a także zmian na inną akademię w kraju lub akademię czy prywatną szkołę za granicą w celu zdobycia pożądaných umiejętności. Czasem mężczyzna-artysta (najczęściej z rodziny lub z rodziną zaprzyjaźniony) był tym, który dostrzegał talent i radził wybór uczelni artystycznej. Stefanię Juer (Dretler-Flin) namówił do wstąpienia na studia artystyczne Bruno Schulz; Maria Jarema pierwsze pudełko z farbami otrzymała od Zygmunta Waliszewskiego (choć jako kierunek studiów wybrała jednak rzeźbę); Dorota Berlinerblau podjęła studia w krakowskiej ASP za namową Józefa Pankiewicza, który bywając w jej domu, dostrzegł talent młodej kobiety. Rodzinne tradycje mogły mieć wpływ na zainteresowania malarki Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej⁸. Ojciec Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej „oddął ją” Władysławowi Ślewińskiemu na naukę malarstwa, ale też „pod bliższą opiekę i kontrolę w czasie studiów” (Kamiński 1975: 323). Zofia Stankiewicz określała Ignacego Łopieńskiego jako mistrza, który odkrył przed nią tajniki grafiki (a spotkanie z nim szczęśliwym zrzędzeniem losu); dla Pii Górskiej ubóstwianym przewodnikiem po świecie sztuki stał się Chełmoński, dla Rychter-Janowskiej wzorem do naśladowania był jej brat Stanisław, malarz, który na początku także ją uczył. Halinę Ostrowską-Grabską motywował w słuszności obranej drogi ojciec-rzeźbiarz:

Ojcu zależało, by zakorzenić mnie w moim statusie artysty, żeby zamężność, nowe środowisko nie odsunęło mnie od pracy w obranym zawodzie i od postępów w nim – to jedno, z drugiej zaś strony chciał, by moja pozycja i stanowisko były przez tę wystawę lepiej określone i ustawione w nowym dla mnie świecie. Miał słuszność, ale ja wówczas zupełnie nie doceniałam jego polityki życiowej [...] (Ostrowska-Grabska 1978: 326).

Irena Lorentowicz także podkreślała rolę ojca w wyborze studiów: „Ojciec bardzo chciał, żebym została malarką, natomiast żartobliwie mawiał, że gdybym chciała iść na scenę – to by mnie zabił jak psa” (Lorentowicz 1975: 47). Fortunatę

⁷ Bronisława Rychter-Janowska, Janina Kłopotocka, Janina Konarska, Irena Łuczyńska-Szymanowska, Maria Rużycka-Gabryel, Marta Koch-Podoska. Ta ostatnia wspominała: „Zawsze, od małego dziecka, rysowałam i malowałam. Od kiedy pamiętam, sztuka mnie pociągała. Zatem od wczesnych lat wiedziałam, że chcę iść tą drogą. Wybrałam akademię w Warszawie, bo moja rodzina tutaj mieszkała. Poza tym nie bardzo nas było stać na wysłanie mnie na studia zagraniczne” (Koch: 2002).

⁸ Była córką malarki Marii Kłopotowskiej, a jej stryjcem był wybitny malarz symbolista Adam Chmielowski.

Obrąpalską zainteresowali fotografią jej starsi bracia, a podsyłali później tę pasję fotograficy – mąż Zygmunt i nauczyciel Jan Bułhak. Autorytet mężczyzny reprezentującego świat sztuki był drogowskazem w przypadkach nie tylko wyżej wspomnianych. Można założyć, że w większości przypadków wstąpienie na uczelnię artystyczną było działaniem przemyślanym i celowym, tym bardziej że ukończenie jej nie dawało żadnej gwarancji utrzymania się ze sztuki; wprost przeciwnie, wśród profesjonalistów panowało przekonanie, że ze sztuki nie da się wyżyć (Kamiński 1975: 359). Upada więc argument „szybkiego chleba” wysuwany przez Wasylewskiego, chyba że uznamy za szybki zarobek dorywcze zamówienia czy portrety robione „od ręki”. Zawód artysty wciąż jeszcze budził ambiwalentne odczucia; mit twórcy po trosze geniusza, po trosze szaleńca był spadkiem po wcześniejszych epokach (Golka 1995). Biorąc pod uwagę postrzeganie kobiety-artystki w takich kategoriach, bliższe były one – w opinii społecznej – szaleństwa („ta wariatka Stryjeńska”). Jednak wiele kobiet, odkrywając w sobie talent i szczególnie wrażliwość na formę, chciało być artystkami⁹. Jako ciekawostkę można podać fakt, że wśród kobiet studiujących malarstwo były też siostry zakonne¹⁰.

Pochodzenie społeczne studentek było dość zróżnicowane; na uczelniach artystycznych Warszawy (Szkoła Sztuk Pięknych/ASP¹¹), Krakowa (ASP), Wilna (Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego), Poznania (Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego), Lwowa (Szkoła Przemysłu) studiowały więc kobiety ze sfer ziemiańskich oraz z mieszczańskich rodzin inteligentnych (ojcowie tych studentek byli prawnikami, lekarzami, urzędnikami, dziennikarzami, pisarzami, krytykami, wykładowcami z tytułem profesora, nauczycielami, inżynierami budownictwa, pełnili funkcje dyrektorów: np. szkół, browarów, teatru, Archiwum Głównego). Na uczelnie artystyczne wstępowały także córki kupców, przemysłowców i zawodowych wojskowych; najmniej było adeptek sztuki z rodzin chłopskich. Natomiast wart zastanowienia jest fakt, że niewiele studentek, na kilkaset, które wstąpiły od 1920 do 1939 roku do szkół artystycznych¹², wywodziło się z rodzin o tradycjach artystycznych. Malarki,

⁹ Mimo stosunkowo dużej liczby studentek, we wszystkich szkołach artystycznych w dwudziestoleciu przeważała młodzież męska. W krakowskiej ASP w roku akademickim 1919/1920 studiujące kobiety stanowiły 17,5%, a w kolejnych latach wskaźnik ten wahał się od 18,5% do 32,0%, by w roku 1934/1935 osiągnąć 33,0% (zob. Dutkiewicz 1969: 209, tabela). Do warszawskiej SSP/ASP w latach 1918–1939 zapisane były 603 studentki. W Poznańskiej Szkole Zdobniczej, jak wskazuje Mulczyński: „Dane statystyczne dotyczące podziału uczniów wg płci pochodzą dopiero z 1926 roku; wynika z nich, że od początku przeważała młodzież męska, początkowo nie tak wyraźnie, ale w drugiej połowie lat. 30. przewaga ta była już dwukrotnie większa” (Mulczyński 2009: 66).

¹⁰ M.in. Edmunda Śmieciuszewska (ze Zgromadzenia Sióstr Św. Dominika) na WSP w Wilnie i nie wymieniona z nazwiska „mniszka” we wspomnieniach Bartoszewicza (1966). Maria Immaculata Łoś (Imola Łoś) była kanoniczką.

¹¹ Status Akademii Sztuk Pięknych warszawska Szkoła Sztuk Pięknych otrzymała w 1932 roku.

¹² Akademii oraz szkoły zdobnicze i przemysłu artystycznego należy tu zestawiać razem, bo po obu typach szkół kobiety były przygotowane do rozwiązywania różnych zadań plastycznych, np. w zakresie grafiki artystycznej i użytkowej.

rzeźbiarki i graficzki, które debiutowały na przełomie XIX i XX w. i na początku XX wieku, zazwyczaj nie miały dzieci (Olga Boznańska, Anna Bohdanowicz-Bilińska, Zofia Stankiewicz, Bronisława Rychter-Janowska, Wanda Komorowska, Blanka Mercère). Nie było więc ciągłości mistrzyni–uczennica w relacji najbliższej matka–córka¹³. Natomiast można wymienić kilka przyszłych artystek, studentek akademii i szkół artystycznych, których ojcowie uprawiali różne dyscypliny sztuk plastycznych (lub byli architektami) – wśród nich Marię Skoczylas (córkę grafika i malarza Władysława Skoczylasa), Marię Wąsowicz-Sopoćko (córkę malarza Rafała Wąsowicza), Barbarę Narębską-Dębską (córkę architekta Stefana Narębskiego), Annę Szyszko-Bohusz (córkę architekta Adolfa Szyszko-Bohusza), Franciszkę Themerson (córkę malarza Jakuba Weinlesa), Marię Nicz-Borowiak (córkę Edwarda Karola Nicza, drzeworytnika¹⁴, wydawcy i właściciela drukarni), Halinę Chrostowską (tworzącą już po 1945 roku córkę grafika Stanisława Ostoja-Chrostowskiego). Ze studiujących w Paryżu – m.in. malarzkę Wandę Chełmońską (córkę Józefa Chełmońskiego) i rzeźbiarkę Marię Gerson (córkę Wojciecha Gersona). Warto też zwrócić uwagę na utalentowane rodzeństwa, często studiujące w tej samej szkole artystycznej – np. siostry Joannę i Irenę Karpińskie, Marię Sperling i Irenę Weiss, rodzeństwo Duninów¹⁵, Jaremów¹⁶, Rubinlichtów¹⁷ czy Nadelmanów¹⁸.

Nie bez powodu powtarzają się tu często nazwiska artystów obojga płci pochodzenia żydowskiego – była to najliczniejsza, obok polskiej, grupa studentów i studentek (z rodzin zasymilowanych i niezasymilowanych) wstępujących na uczelnie artystyczne. Najwięcej studentek pochodzenia żydowskiego (wyznania mojżeszowego, narodowości polskiej) uczyło się ogółem w latach 1920–1939 w warszawskiej SSP/ASP, na Wydziale Sztuk Pięknych USB w Wilnie i w krakowskiej ASP. Na podstawie Rodowodów i Kart wpisowych¹⁹ znajdujących się

¹³ Jednym z wyjątków (obok malarki Anieli Pająk, matki Stanisławy Przybyszewskiej, która jednak przede wszystkim była pisarką) jest malarka Ewa Rościszewska-Lorentowicz, matka Ireny Lorentowicz, i Maria Kłopotowska, matka Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej (w tej rodzinie był jeszcze jeden artysta, stryj Łunkiewicz-Rogoyskiej – wybitny malarz Adam Chmielowski). Natomiast malarka Irena Serda-Zbigniewicz była matką rzeźbiarza Stefana Zbigniewicza, absolwenta krakowskiej ASP, ucznia X. Dunikowskiego, a w Paryżu A. Bourdelle'a. Być może to ona pokierowała syna na akademię, którą sama ukończyła.

¹⁴ Drzeworytników pracujących w tzw. drzeworytniach warszawskich obsługujących popularne wysokonakładowe czasopisma określano raczej jako rzemieślników, ale to kwestia dyskusyjna.

¹⁵ Graficzka Maria Dunin-Piotrowska i grafik, rysownik Zygmunt Dunin.

¹⁶ Rzeźbiarka i malarka Maria Jarema, malarz Józef Jarema, reżyser teatru lalek Władysław Jarema.

¹⁷ Siostrami rzeźbiarza Feliksa Rubinlichta i poety Leona Rubinlichta były artystki Natalia Landau i Franciszka Rubinlicht.

¹⁸ Graficzka, malarka Leonia Nadelman i rzeźbiarka Halina Nadelman były bratanicami rzeźbiarza, Eliego Nadelmana.

¹⁹ Spis studentów wraz z biogramami znajduje się w Materiałach do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939 (Dutkiewicz 1969). Jednak nie wszyscy uczęszczający do ASP

w Archiwum krakowskiej ASP, w latach 1919/1920–1938/1939 na 244 studentki (zwyczajne i nadzwyczajne) studiowały 24 studentki wyznania mojżeszowego²⁰, pięć Ukrainek²¹ (cztery wyznania grekokatolickiego, jedna prawosławna), jedna Rosjanka (prawosławna), Włoszka (wyznania rzymskokatolickiego) i Amerykanka (wyznania protestanckiego). Na wileńskim WSP z zachowanych katalogów wystaw sprawozdawczych (od roku akademickiego 1935/36 do 1937/38) wynika, że na 97 studiujących w tych latach kobiet co najmniej 12 studentek było pochodzenia żydowskiego, były też trzy Rosjanki i zapewne Gruzinka²². W warszawskiej SSP/ASP źródłem danych są Albumy studentów zwyczajnych Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie²³; obok Polek wyznania rzymskokatolickiego drugą pod względem liczebności grupą były studentki wyznania mojżeszowego; studiowały tu też Ukrainki, Rosjanki, Bułgarka. W drugiej połowie lat 30. w Poznańskiej Szkole Zdobniczej w roku akademickim 1936/1937 na 118 uczniów narodowości polskiej (bez podziału na płeć) 114 było wyznania rzymskokatolickiego, trzech grekokatolickiego, jeden mojżeszowego. W roku 1937/1938 na 148 uczniów przypadało 142 wyznania rzymskokatolickiego, trzech grekokatolickiego, jeden mojżeszowego, jeden prawosławnego, jeden ewangelickiego.

Bliskość ośrodka kształcenia nie była najważniejszą przyczyną jego wyboru; zdarzały się przypadki, że mieszkanki Lwowa lub okolic wybierały akademię warszawską, a wilnianki Kraków. Jednak wśród studentek obu akademii (warszawskiej i krakowskiej) przeważały mieszkanki odpowiednio: Warszawy oraz Krakowa i okolic tych miast, a w przypadku krakowskiej ASP także Lwowa²⁴.

byli zapisani formalnie w księgach uczniów. W latach 1919/1920–1938/1939 (ostatni rok szkoły) zapisane były 244 studentki; z tej liczby kobiet, które studia na ASP ukończyły lub nie, 115 było później czynnych w zawodzie – uprawiały malarstwo, rzeźbę lub architekturę wnętrz, uczestniczyły w wystawach (część z nich to członkinie powojennego ZPAP).

²⁰ Dane w procentach (studenci obojga płci) podaje N. Styrna stwierdzając, że w dwudziestoleciu, tak jak i na początku XX w., odsetek studentów żydowskich w krakowskiej ASP podlegał niestannym wahaniom. „W roku akademickim 1920/1921 Żydzi stanowili ponad 10 procent (10,3%) studentów Akademii Sztuk Pięknych, trzy lata później ich odsetek spadł do sześciu procent” (Styrna, za: Wordliczek 1988). Podobne wahania dały się również zauważyć w latach trzydziestych. Na początku dekady, w roku akademickim 1930/1931 („Wiadomości Statystyczne” 1932, z. 7, s. 33) odsetek żydowskich studentów Akademii wynosił 9,4, w roku akademickim 1933/1934 zmniejszył się do 5,3. (Statystyka szkolnictwa 193/34, Warszawa 1935, s. 69; Statystyka Polski, seria C, z. 21).

²¹ O przynależności narodowościowej polskiej, dla których językiem ojczystym był ukraiński.

²² Wskazówką jest tylko nazwisko, Tamara Kutadelaдзе.

²³ W zbiorach Instytutu Sztuki PAN, sygn. 81 I, II, III. Albumy wolnych słuchaczy znajdują się w ASP. Kwestionariusz jest źródłem bogatej bazy danych, ponieważ poza personaliami uwzględnia zawód głowy rodziny (nie zawsze wpisany), wyznanie, narodowość, przynależność państwową, język ojczysty, stan cywilny, datę immatrykulacji i rodzaj dokumentu, na podstawie którego ją przeprowadzono.

²⁴ Maria Rużycka, Maria Obrębska (studiujące na krakowskiej i na warszawskiej ASP), Anna Smoleńska, Janina Süssle, Zofia Szczęsłowicz.

Stosunkowo dużo studentek obu akademii pochodziło ze Śląska²⁵ i z Łodzi²⁶; na studia do Akademii Sztuk Pięknych (w Warszawie i Krakowie) wstępowały także młode kobiety z Pomorza i Kujaw²⁷, z Kresów (m.in. z Kamieńca Podolskiego, Grodna, Halicza), pojedyncze ze Smoleńska (który od 1922 r. stanowił część ZSRR), Mohylewa (w 1919 r. wcielony do Białoruskiej SRR), Żytomierza (Ukraińska SRR). Helena Krażowska, Polka urodzona w Moskwie, mieszkająca aż do matury w Rydze (przynależność państwowa łotewska), ukończyła warszawską ASP. Finansowanie studiów w przypadku studentek z zamożnych rodzin nie stanowiło problemu (dopóki ojcowie opłacali czesne). Uboższe studentki warszawskiej SSP/ASP zarabiały przede wszystkim udzielaniem lekcji rysunku, wykonywały dorywcze prace z zakresu rzemiosła artystycznego i grafiki użytkowej (najczęściej ilustracji), brały udział w konkursach (np. na grafikę reklamową, opakowania towarów). Te z poznańskiej Szkoły Zdobniczej współpracowały z Teatrem Miejskim, tworzyły reklamy i druki okolicznościowe na Powszechną Wystawę Krajową; studentki i artystki z Wilna były członkiniami Spółdzielni Pracy Artystów Wileńskich. Część otrzymywała środki z funduszu rektorskiego, stypendiów państwowych (przyznawanych przez Ministerstwo WRiOP i z Funduszu Kultury Narodowej) i prywatnych, fundowanych przez osoby i instytucje (np. Radę Miejską Warszawy, Starostwo Krajowe w Toruniu, Liceum Krzemienieckie, Zarząd m. Krakowa, TPSP we Lwowie). Powszechnie korzystano z pomocy tzw. Bratniaków, mających charakter samopomocowy (np. Towarzystwo Bratniej Pomocy Studentów ASP w Krakowie, Warszawie, Poznaniu). Niemniej przeglądając akta studenckie, najczęściej spotyka się prośby o umorzenie czesnego w danym semestrze (semestrach) z powodu trudnych warunków materialnych, niekiedy nawet dokładnie opisanych.

Podjęcie studiów w innej akademii motywowane było przeważnie chęcią dalszego kształcenia w obranej dziedzinie, ale też potrzebą zmiany środowiska – rozwijania się pod okiem innych nauczycieli. Zdarzały się także sytuacje odwrotne – studentki przenosiły się do innego ośrodka, podążając za artystą-pedagogiem, u którego kształciły się do tej pory²⁸. Zmiany uczelni studentki dokonywały po kilku latach studiów lub też zapisywały się do nowej szkoły po uzyskaniu absolutorium lub dyplomu poprzedniej. Takie migracje studenckie w kraju nie należały do rzadkości²⁹. Studentki i absolwentki wyjeżdżały także na dalsze kształcenie

²⁵ Z Sosnowca pochodziły m.in.: Wanda Telakowska, Janina Kraupe, Krystyna Goebel, Barbara Walff, z Będzina: Krystyna Łada, Jadwiga Maziarska, Genowefa Lichman.

²⁶ Janina Konarska, Rachela Baj, Irena Lubowska, Felicja Zylberberg, Felicja Pacanowska.

²⁷ Z Grudziądza: Bronisława Jakubowska, Łucja Klara Brzezińska i Janina Tollik; z Włocławka Zofia Cygańska-Matuszczyk, ze Żnina Halina Magdańska, z Aleksandrowa Kujawskiego Aleksandra Chojnacka.

²⁸ Maria Rużycka i Maria Szulczewska przeniosły się do warszawskiej ASP wraz ze swoim profesorem, Felicjanem Kowarskim.

²⁹ Dla przykładu: ze Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu (z Wydziałami Architektury Wnętrz, Malarstwa, Grafiki i Tekstylnym) na krakowską ASP przeniosły się Zofia Małachowska-Gerzabek i Bronisława Galica, na warszawską ASP Maria Jeziorańska, na wileński Wydział Sztuk

za granicę³⁰, część tylko na krótkie, miesięczne lub kilkumiesięczne stypendia w toku studiów. Świadczy to o tym, że bardzo poważnie traktowały swój wybór życiowy – jednocześnie pasję i profesję. Zdawały sobie jednak sprawę z tego, że uprawianie sztuki nie zapewni regularnych dochodów, a te, które nie mogły (lub nie chciały) korzystać ze wsparcia finansowego rodziny, podejmowały naukę (lub nie chciały) korzystać ze wsparcia finansowego rodziny, podejmowały naukę na nauczycielskich kursach rysunkowych³¹ (których ukończenie dawało szansę zatrudnienia), podejmowały studia na innych kierunkach³² lub też kształciły się najpierw w zawodach, które zapewniały pewną stabilność finansową³³.

2. Profesjonalne, dojrzałe artystki

Jak wspomniano, wiele artystek w Polsce było nauczycielkami³⁴ w szkołach powszechnych i średnich lub udzielało lekcji prywatnie; z tej pracy utrzymywały się, równolegle tworząc. Te, które uprawiały sztukę zawodowo, wystawiały

Pięknych siostry Joanna i Irena Karpińskie. Z kolei Helena Skomra najpierw ukończyła Wydział Malarstwa krakowskiej ASP, a następnie Wydział Tekstylny w poznańskiej Szkole Zdobniczej. Anna Giedroyc początkowo studiowała na wileńskim WSP, potem podjęła naukę w warszawskiej ASP; Jadwiga Diatlik, Rachela Baj i Malka Klott studiowały najpierw na WSP w Wilnie, a później w krakowskiej ASP; Felicja Lilpol w warszawskiej, a następnie krakowskiej ASP; w odwrotnej kolejności natomiast Mary Litauer.

³⁰ Z poznańskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych: Janina Brejska-Malessa do Lipska, Łucja Szwedo-Oźmin do Rzymu, Ludomiła Lange, Wanda Bülow i Jadwiga Rutter do Wiednia (ta ostatnia następnie potem do Paryża), Krystyna Dąbrowska z poznańskiej Szkoły Zdobniczej do warszawskiej ASP (rzeźba), a następnie wyjechała do Rzymu; Wanda Jurgielewicz i Maria Szczawińska wyjechały do Paryża. Maria Łomnicka, ukończywszy studia w lwowskiej Państwowej Szkole Przemysłowej, studiowała później w poznańskiej Szkole Zdobniczej i Kunstgewerbeschule w Wiedniu. Janina Tollik ukończyła krakowską ASP i Królewską Akademię Sztuk Pięknych w Brukseli. Kilka polskich artystek studiowało później rzeźbę w Paryżu u Emila Antoine'a Bourdelle'a (np. Maria Lednicka-Szczytt, Helena Zielińska, Wanda Jurgielewicz, Mika Mickun, Olga Niewska).

³¹ Były to m.in. Państwowe Kursy Pedagogiczne dla Nauczycieli Rysunku w Warszawie, Studium Nauczycielskie przy krakowskiej ASP kształcące przyszłych nauczycieli rysunku (powstało w roku akademickim 1936/1937, a wcześniej, od 1924 r. prowadzony był dopełniający naukę kurs dwuletni).

³² Maria Dawska w latach 1928–1933 studiowała w ASP w Krakowie, następnie pedagogikę i historię sztuki na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Stefania Juer (Dretler-Flin) w 1927 roku zapisała się równolegle do Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie i na Wydział Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fortunata Obrąpalska ukończyła w 1939 r. chemię (i dodatkowo studia botaniczne) na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie, choć w 1931 r. zapisała się do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Zofia Bernkopf i Helena Zielińska ukończyły filozofię na UJ, następnie krakowską ASP; Wanda Ślędzińska zanim wstąpiła na krakowską ASP studiowała dwa lata filozofię na UJ, Julia Keilowa przed studiami w Państwowej Szkole Przemysłowej we Lwowie przez rok studiowała filozofię na Uniwersytecie Lwowskim, a znakomita graficzka Maria Gutkowska-Rychlewska obroniła doktorat z filozofii na UJ.

³³ Były to przeważnie szkoły handlowe.

³⁴ Malarki-graficzki pracujące zawodowo jako nauczycielki wymieniam w książce Kulpińska 2017: 44.

i sprzedawały swe prace lub otrzymywały zamówienia (w tym państwowe), również nie utrzymywały się wyłącznie ze swej twórczości (nawet mająca ku temu wszelkie przesłanki, tworząca w Paryżu wybitna Boznańska³⁵). Większość adeptek sztuki kończyła studia i zaczynała aktywne życie zawodowe (łącznie z wystawianiem prac) przed 30. rokiem życia, ale do rzadkości nie należały późne debiuty. Przy silnej motywacji, jak wskazują losy poszczególnych artystek³⁶, nawet kariera rozpoczęta około 50. roku życia mogła się rozwijać. Według Dobrochny Kałwy, tradycyjnie pojmowana społeczna rola kobiet w międzywojniu determinowała charakter ich aktywności w zawodach prestiżowych³⁷, ograniczając ją „do działań na rzecz samych kobiet i funkcji opiekuńczo-wychowawczych wobec dziecka” (Kałwa 2000: 146). Badaczka zauważyła, że ten „efekt piramidy” dotyczył wszystkich profesji wymagających zdobycia wykształcenia, a ówczesne kobiety były tego również świadome. W przypadku artystek efekt piramidy działał na dwóch poziomach: po pierwsze, niewielkiej liczby wystaw indywidualnych w prestiżowych galeriach w Polsce i za granicą (w stosunku do liczby wystaw artystów o porównywalnym z artystkami dorobku); po drugie, w praktyce, niemożności zostania pedagogiem (najwyżej w charakterze asystentki) w Akademii Sztuk Pięknych a i to udało się nielicznym.

Artystki dojrzałe, które założyły rodzinę, stawały przed koniecznością określenia swej roli życiowej i dylematem – czy być przede wszystkim artystką (niezależną, „na pełen etat”) czy kobietą (córką, matką, żoną, silnie „osadzoną” w rodzinie i uwarunkowaną relacjami i zależnościami rodzinnymi). Zbyt wiele przykładów niemożności pogodzenia tych ról wskazuje, że była to kwestia wyboru i ponoszenia jego konsekwencji – wyrzeczeń, przepracowania aż do utraty zdrowia, dbania o innych własnym kosztem. Taki rodzaj doświadczenia nie dotyczył tylko jednostek, był udziałem wielu kobiet artystek. Tu jednak chciałabym przedstawić kilka refleksji na temat prób godzenia roli artystki i kobiety (żony, matki) na przykładach wyrazistych i raczej skrajnych, także ze względu na „format” artystek – rzeźbiarki Katarzyny Kobro i malarki Zofii Stryjeńskiej. Ich twórczość (nie tylko ze względu na uprawianą dyscyplinę), a także miejsce w świecie sztuki przed rokiem 1939, skrajnie się różniły. Obie wybitne artystki – żony wybitnych artystów – musiały zmierzyć się z „Ego” swoich mężów, z ich wizją

³⁵ Jak podaje M. Poprzęcka (1996), źródłem jej stałych dochodów była kamienica w Krakowie.

³⁶ Przykład malarki i graficzki Janiny Nowotny, która zaczęła tworzyć i wystawiać obrazy i grafiki w wieku 50 lat (Kulpińska 2017: 49–50). Józefa Kratochwila-Widyńska grafiką zajęła się w 1929 r., w wieku 51 lat (choć już w 1903 r. miała ukończone studia malarskie w Wiedniu). Maria Pia Górka studia artystyczne podjęła w wieku 44 lat w warszawskiej SSP; jako malarka debiutowała w 1928 r., kiedy miała 50 lat. Michalina Krzyżanowska, żona malarza Konrada Krzyżanowskiego, rozwinęła skrzydła jako twórczyni już po śmierci swojego męża i zadebiutowała w wieku 39 lat, mimo że już wcześniej zdobyła wykształcenie artystyczne.

³⁷ Wśród których wymieniła medycynę, prawo, architekturę, dziennikarstwo.

świata i działaniami, które doprowadziły do załamania życia rodzinnego, odbiły się także na twórczości i kondycji psychicznej obu kobiet³⁸. Stryjeńska, członkini grupy Rytm, ceniona przez krytyków i odbiorców sztuki, nagradzana³⁹ za obrazy, projekty scenografii i sztukę użytkową, jako reprezentantka sztuki oficjalnej II RP miała silną pozycję; w późniejszych latach (od 2. połowy lat 30.) z trudem utrzymywała się z malowania, nieustannie tonąc w długach i z rzadka kontaktując się z dziećmi⁴⁰. W 1934 roku pisała: „Obrałam sobie fach, z którym nie mogę się zgodzić w życiu” (Stryjeńska 1995, I: 136) oraz: „Nie mogę się ciągle z tym pogodzić, że życie rodzinne to pozycja dla mnie przegrana, już stracona. Dawno ją spaliłam na tzw. Ołtarzu Sztuki” (tamże: 165), i dalej: „Teraz dzieci moje biedne są dla mnie nieosiągalne [...] między nimi a mną stoi okropny wampir – blejtram z naciągniętym płótnem i obmierzłe szczotki zwane pędzlami, którymi posługuję się w celach zarobkowych w sposób poniżający miano Artysty” (tamże: 215). Pełna temperamentu i witalności malarka straciła wszelką radość i przyjemność z tworzenia, które stało się przymusem, koniecznością zarobienia pieniędzy w jeden tylko znany jej sposób – malarstwem, ilustracjami, projektami scenografii. Stała się niejako zakładniczką wcześniejszych wyborów i międzynarodowego sukcesu. Z jej zapisków wynika, że nieustannie pracując i szukając możliwości zarobku, nie miała czasu na życie. Katarzyna Kobro, awangardowa rzeźbiarka, długo pozostawała w cieniu męża (choć wraz z nim była członkinią Bloku i a. r., wspólnie też opublikowali *Kompozycję przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*). Strzemiński zawsze podkreślał wagę jej dokonań jako artystki (nawet wówczas, gdy byli już w konflikcie), jednak w miarę upływu czasu zupełnie inaczej traktował ją w roli partnerki życiowej. Na napiętą sytuację w małżeństwie zakończonym rozwodem nałożyła się dojmująca bieda w latach tuż przed II wojną, w czasie jej trwania i po zakończeniu. Dla obu artystek małżeństwo z wybitnymi artystami, silnymi osobowościami – Karolem Stryjeńskim

³⁸ Historie obu burzliwych małżeństw są znane i często przywoływane nie tylko przez historyków sztuki. Zofia Stryjeńska wprost pisała o swojej sytuacji rodzinnej i życiu z Karolem Stryjeńskim u boku (Stryjeńska 1995). Córka Strzemińskich, Nika, scharakteryzowała relacje między rodzicami, publikując dwie książki pod nieznacznie zmienionymi tytułami: *Miłość, sztuka i nienawiść* (została wydana w 1991 roku), *Sztuka, miłość i nienawiść: O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim* (wydana w 2001 roku). Jej autorstwa jest także publikacja *Katarzyna Kobro*, Warszawa 1999 (II wyd. 2004).

³⁹ Na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu (1925) otrzymała cztery Grand Prix w działach dekoracji architektonicznej, plakatu, tkaniny i ilustracji książkowej oraz zaszczytne wyróżnienie w dziale zabawkarskim. Otrzymała złoty medal za ilustracje książkowe na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1929); srebrny medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie (1931), złoty medal na XVIII Biennale w Wenecji (1932); miała kilka wystaw indywidualnych, w tym za granicą (Paryż, Londyn, Wenecja).

⁴⁰ Od śmierci męża miała sporadyczny kontakt z dziećmi, pozostającymi pod prawną opieką stryja. Dopiero pod koniec lat 30. kilkunastoletni synowie zamieszkali z nią w Warszawie, a starsza córka przebywała w domu swego dziadka Stryjeńskiego w Krakowie.

i Władysławem Strzemińskim – okazało się zderzeniem, które (w obu przypadkach zakończone rozwodem) dramatycznie wpłynęło na losy obu twórczyń, odbiło się na ich życiu osobistym, bo o własną sztukę, przynajmniej do pewnego momentu, walczyły. Później poddały się; Stryjeńska zdawała sobie sprawę, że w nadziei na szybki zarobek maluje w pośpiechu, bez potrzebnego skupienia coraz większe „knoty”; Kobro po urodzeniu córki (chorowitej w dzieciństwie i wymagającej nieustannej opieki), wobec konieczności prowadzenia domu i zapewnienia środków na jego utrzymanie zarzuciła na pewien czas rzeźbę, zajmując się m.in. szyciem zabawek. Śmierć zarówno Kobro, jak i Stryjeńskiej pozostały bez większego odźwięku w polskim społeczeństwie⁴¹. Wartość dorobku Kobro i jej nowatorstwo jest bezsporne i uznane, ale sama postać „wydobywana” dopiero wiele lat po śmierci⁴². Obecnie pamięć o artystce po wielekroć i na różne sposoby jest wskrzeszana⁴³, znacznie intensywniej niż w przypadku Stryjeńskiej, której twórczość przypomniano – podczas monograficznej wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie⁴⁴ – dopiero w 2008 roku (!). Jej pamiętnik ukazał się w druku dwukrotnie (w roku 1995 w opracowaniu M. Grońskiej i w 2016 w opracowaniu A. Kuźniak i M. Budzińskiej). Mechanizmy pamiętania i zapomniania o artystach to odrębne, bardzo interesujące i dyskutowane już zagadnienie (Konstantynow 2008).

Artystki będące żonami wybitnych artystów, poza tym że same tworzyły, najczęściej były też (czasem z przymusu) dobrymi organizatorkami codzienności, dbającymi o wszelkie przyziemne, a niezbędne w życiu sprawy. Konieczność utrzymania domu (męża) w związku dwojga artystów spadła również na Hannę Rudzką-Cybis, która wspominała, że kapiści wyjeżdżając do Paryża zabrali ją tylko dlatego, że była żoną Jana Cybisa. Tego poczucia mniejszej wartości pozbyła się chyba dopiero po 1945 roku, kiedy była już rozwiedziona i została profesorem na krakowskiej ASP. To ona jednak, kiedy oboje przebywali w stolicy sztuki, musiała zapewnić sobie i mężowi utrzymanie⁴⁵, imając się dorywczych

⁴¹ Kobro odeszła w zapomnieniu – na pogrzebie w Łodzi w 1951 roku, oprócz kilku osób, była jej córka. Stryjeńska zmarła w Szwajcarii w 1976 roku w otoczeniu najbliższej rodziny.

⁴² Należy pamiętać, że córka Strzemińskich prowadzi swoją relację z perspektywy już dorosłej kobiety (z zawodu lekarza psychiatry), ale z pamięcią emocjonalną siebie jako dziecka, które silnie przeżywało codzienne odstony konfliktu między rodzicami, eskalację agresji ojca wobec matki i ich rozwód. Nie znamy odczuć samej Kobro, tylko jej reakcje na sytuację zapamiętane i po latach opisane przez córkę. Trzeba też rozgraniczyć starania córki Kobro, Niki Strzemińskiej, o podtrzymanie i utrwalanie pamięci o matce, od narastającej od kilku lat swoistej wręcz mody na Katarzynę Kobro (zob. poniżej przypis 43).

⁴³ Powstają kolejne biografie (M. Bomanowskiej 2011, M. Czyńskiej 2015), spektakle teatralne, performanse, ufundowano Nagrodę im. Katarzyny Kobro, założono Galerię Kobro przy łódzkiej ASP, władze Łodzi planują nawet budowę przedszkola według dawnej koncepcji artystki.

⁴⁴ W Muzeum Narodowym w Warszawie w koncepcji K. Nowakowskiej-Sito; wystawa także w Muzeum Narodowym w Krakowie (w koncepcji Ś. Lenartowicza) i Poznaniu.

⁴⁵ Analogie nasuwają się w trakcie lektury *Mojego dziennika 1912–1950* Bronisławy Rychter-Janowskiej, w którym na wielu stronach roztrząsa ona swoje relacje z mężem, malarzem Tadeuszem Rychterem. Oprócz tego, że wymagał on pełnego utrzymania, na które Janowska musiała

prac (konserwacji obrazów, malowania kopii, zdobienia abażurów czy rączek parasoli), podczas gdy artysta brak środków do życia kwitował krótkim: „To mnie nie obchodzi” (za: Czapski, Dutka: 1990). Były także sytuacje odwrotne, kiedy to mąż (niebędący artystą) zajmujący wysokie stanowisko lub dobrze sytuowany finansowo utrzymywał żonę⁴⁶. Artystycznych małżeństw w dwudziestoleciu międzywojennym było wiele (banałem jest stwierdzenie, że ludzie twórczy przyciągają się) – nie wszystkie jednak były skażone konfliktem osobowości, ścieraniem się ambicji czy „usługową” funkcją jednego z małżonków (niemal zawsze kobiety). Wskazać można duety, które współpracowały ze sobą i wspierały się. Nie wchodząc tu w charakter relacji udanych czy nieudanych związków, wymienić ich można (formalnych i nieformalnych) kilkadziesiąt⁴⁷. Pojawia się też kwestia ewentualnego oddziaływania małżonków na swoją twórczość, oczywiście, przynajmniej na początku w relacji mistrz–uczennica (niekiedy na początku była to relacja mistrz–modelka) i w sytuacji, kiedy to mężczyzna był artystą z dłuższym stażem.

zpracować, jednocześnie był zazdrosny o jej twórczość i popularność prac – może świadczyć o tym fragment przytoczonej przez nią wypowiedzi Rychtera: „Ale ja cię i tak osiągnę i tak zmorduję i zduszę ten talent, że zaprzestasz malować na zawsze” (Rychter-Janowska 2016: 273). Z relacji (oczywiście subiektywnej) Janowskiej wyłania się obraz drastycznego, ustawicznego jej nękania i ciągłych ucieczek od męża, z którym się wreszcie rozwiodła.

⁴⁶ Wskazać można Dorotę Berlinerblau, żonę Mieczysława Seydenmanna, inżyniera dróg i mostów, Hannę Nałkowską-Bick, zamężną od 1924 r. z Maksymilianem Bickiem, wysokim urzędnikiem w Polskim Monopolu Tytoniowym, czy Krystynę Wróblewską, która wyszła za mąż za 16 lat od niej starszego Bronisława Wróblewskiego, profesora prawa karnego na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie (już po odchowaniu synów Wróblewska w latach 1936–1939 także zarabiała, ucząc rysunku w gimnazjum i przedmiotu „Estetyka życia codziennego” w liceum zawodowym w Wilnie).

⁴⁷ Michalina (Piotruszewska)-Krzyżanowska i Konrad Krzyżanowski, Julia Stabrowska i Kazimierz Stabrowski, Irena Weiss (Aneri) i Wojciech Weiss (w tych trzech przypadkach relacja modelka–artysta łączona z relacją uczennica–mistrz), Franciszka i Stefan Themersonowie, Alicja Halicka i Louis Marcoussis, Teresa Żarnower i Mieczysław Szczuka, Margaret Schuster-Kubicka i Stanisław Kubicki, Aleksander Rak i Janina Knothe, Jadwiga Przeradzka i Aleksander Jędrzejewski, Zofia Katarzyńska-Pruszkowska i Tadeusz Pruszkowski, Stefania Dretler-Flin i Zygmunt Flin, Zygmunt Kamiński i Zofia Trzcńska-Kamińska, Irena Łuczyńska-Szymanowska i Marian Szymanowski, Zofia Bobińska-Paszkowska i Józef Paszkowski, Bronisława Rychter-Janowska i Tadeusz Rychter, Maria Wąsowicz-Sopoćko i Konstanty Sopoćko, Stanisława Sandecka-Nowicka i Maciej Nowicki, Leonia Nadelman (Janecka) i Artur Nacht-Samborski, Sasza Blonder i Berta (Blima) Grünberg, Gizela Hufnagel-Klimaszewska-Arct i Eugeniusz Arct, Bogna Krasnodebska-Gardowska i Ludwik Gardowski, Wanda Zawidzka-Manteuffel i Edward Manteuffel-Szoego, Helena Gałkowska i Stefan Gałkowski, Irena Acedańska-Nowakowska i Zygmunt Acedański, Aldona Nebelska-Romanowicz i Walenty Romanowicz, Zofia Horodyńska-Waškowska i Waław Waškowski, Salomea Hładki-Wajwód i Antoni Wajwód, Irena Dybowska-Jasińska i Seweryn Jasiński, Mary Litauer-Schneider i Roman Schneider, Władysława Rogińska i Bolesław Rogiński, Maria Jeziorańska-Wilkanowicz i Roman Wilkanowicz, Krystyna Łada-Studnicka i Juliusz Studnicki, Janina Süsse-Muszkiet i Karol Muszkiet, Łucja Szewedo-Ożmin i Józef Ożmin, Barbara Houwalt i Ildefons Houwalt, Helena Malerewicz-Krajewska, Juliusz Krajewski, Wanda Bronisława Illukiewicz i Adam Siemianowicz, Maria Sperling i Józef Jarema.

3. Status artystki w społeczeństwie i grupie artystycznej

Epoka młodopolska oswoiła już obecność artystek w zinstytucjonalizowanym życiu artystycznym, choć dopiero w dwudziestoleciu udział twórczyń był na tyle duży (i poparty uczestnictwem w niemal wszystkich grupach artystycznych działających w tym okresie oraz zaangażowaniem kobiet we współtworzenie najważniejszych nurtów sztuki), że krytyka artystyczna nie mogła ich pominąć. Polskie artystki uprawiające malarstwo, rzeźbę, grafikę i sztukę użytkową wystawiały i same organizowały wystawy; prezentowały swe prace najczęściej na wystawach zbiorowych (w tym wystawach sztuki kobiet⁴⁸). Pojedyncze były członkiniami redakcji pism poświęconych sztuce⁴⁹ i zasiadały w zarządzie organizacji zawodowych⁵⁰. Wygrywały konkursy i wykonywały zarówno monumentalne rzeźby⁵¹ na zamówienie państwowe i kościelne (m.in. Zofia Trzeńska-Kamińska, Olga Niewska, Hanna Nałkowska-Bickowa, Kazimiera Pajzderska), jak i freski w kościołach i na fasadach kamienic, monumentalne kompozycje i obrazy przeznaczone m.in. do gmachów państwowych; tworzyły też scenografie (m.in. Zofia Stryjeńska, Irena Lorentowicz, Teresa Roszkowska, Zofia Węgierko). Zdecydowana większość tworzyła jednak prace kameralne – portrety na zamówienie prywatne, miniatury, niewielkie formatem rzeźby, kilimy, gobeliny, makaty, a w zakresie grafiki użytkowej ilustracje lub plakaty⁵². Zakupów dzieł sztuki autorstwa kobiet do kolekcji muzealnych w Polsce i za granicą dokonywano najczęściej przy okazji wystaw⁵³. Jednak sukces

⁴⁸ Pisałam o tym w książce poświęconej graficzkom międzywojnia (Kulpińska: 2017). W latach 2014–2017 w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu został zrealizowany projekt Wystawy Sztuki Kobiet pod kierownictwem dr hab. Agaty Jakubowskiej, prof. UAM. Wyniki badań, dotyczące także wystaw kobiet zorganizowanych w okresie międzywojnia, dostępne są na stronie <http://wystawykobiet.amu.edu.pl/home.html>.

⁴⁹ T. Żarnower była w Komitecie redakcyjnym pisma „Blok” (wg M. Szczuki była też inicjatorką pisma) oraz redagowała „Dźwignię” (po śmierci Szczuki), H. Syrkus była w redakcji pisma „Praesens”, Aniela Menkes w Komitecie redakcyjnym „Formy” (przy dwóch ostatnich numerach współredaktorką była także K. Kobro). Z „Arkadami” jako autorki tekstów współpracowały m.in. W. Telakowska, M. Obrębska-Stieber i A. Cukier.

⁵⁰ Zofia Stankiewicz, a później Wiktoria Goryńska w zarządzie Związku Polskich Artystów Grafików.

⁵¹ Rzeźby, które stały w przestrzeni miejskiej, i płaskorzeźby zdobiące budynki instytucji państwowych były najlepszą wizytówką i miarą sukcesu ich twórczyń. Można tu wymienić posąg Hanny Nałkowskiej-Bick *Poganka* ustawiony w 1931 r. w parku Łazienkowskim, pomnik poświęcony poległym w czasie I wojny odsłonięty w Dąbrowie Górniczej w 1930 r. tej samej rzeźbiarki, czy *Kapiącą się* Olgi Niewskiej ustawioną w parku Skaryszewskim (1927). Zofia Trzeńska-Kamińska wśród wielu rzeźb monumentalnych wykonała m.in. pomnik Kościuszki w Poznaniu i wraz z mężem płaskorzeźby na klatce schodowej w budynku Sejmu.

⁵² Plakaty tworzyły nieliczne artystki (wspólnie z mężami lub w atelier projektowym); wśród nich można wymienić Stanisławę Sandecką-Nowicką i Salomeę Hładki-Wajwód.

⁵³ M.in. prace polskich grafików i graficzek wystawiane w 1936 r. w Wiedniu zakupiono do państwowych zbiorów graficznych Albertiny.

w wymiarze prestiżowo-finansowym nadal był bliższy zasięgu artysty, a możliwości kariery artystycznej artystki rzadsze i trudno to zrzucić wyłącznie na karb jej obowiązków wobec rodziny.

Niemal każdą grupę artystyczną funkcjonującą w okresie międzywojnia „zasilały” artystki. W Formistach i Buncie, grupach pierwszej awangardy z lat 1917–1920/22, na kilkunastu członków grupy członkiniami były pojedyncze artystki⁵⁴ (w Jung Idysz było ich kilka⁵⁵). Artystki współtworzące polski konstruktivism wstępowały do grupy najczęściej wraz z mężem (narzeczonym) czy bratem, jakby ich obecność dawała im prawo do uczestnictwa w sztuce awangardowej, choć na równi z mężczyznami ją uprawiały. Przykładem takiego duetu na gruncie zawodowym i prywatnym byli Teresa Żarnower⁵⁶ i Mieczysław Szczuka oraz Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński; w grupach reprezentujących drugą awangardę: artes (małżeństwo Margitt Reich-Sielskiej i Romana Sielskiego) i I Grupie Krakowskiej (Maria Jarema, siostra Władysława i Józefa, animatorów awangardowego teatru Cricot oraz Berta Grünberg związana z Saszą Blonderem). Członkinią lewicowej Czapki Frygijskiej była Helena Malarewicz-Krajewska; w tej samej grupie działał jej mąż, Juliusz Krajewski. Najwięcej kobiet należało do grup umiarkowanych, zrzeszających artystów uprawiających sztukę figuratywną, niestroniących od stylizacji i dekoracyjności (Rytm⁵⁷, Szkoła Warszawska⁵⁸, Łoża Wolnomalarska⁵⁹, Grupa Czwarta); kolorystów (Kapiści⁶⁰, Pryzmat⁶¹, Zwornik⁶², Cech Artystów Plastyków Jednoróg⁶³), grup uprawiających grafikę artystyczną (Ryt⁶⁴, Czerń i Biel⁶⁵) czy zrzeszających twórców z danego regionu (np. Nowa

⁵⁴ Zofia Vorzimmer (z męża Breustedt) reprezentantka Formistów lwowskich, Margarette Kubicz z grupy Bunt (Stanisława Przybyszewska sympatyzowała z tą z grupą).

⁵⁵ Ida Brauner, Zofia Gutentag, Pola Lindenfeld, Dina Matus.

⁵⁶ Postać i twórczość Teresy Żarnower do czasu wystawy w Łodzi (2017) zazwyczaj omawiana była w kontekście dokonań jej partnera życiowego – Mieczysława Szczuki; świadczy o tym także rozdział o niej w książce poświęconej Szczuce: I. Lorentowicz, *Wspomnienie o Teresie*, [w:] *Mieczysław Szczuka*, oprac. A. Stern, M. Berman, Warszawa 1965.

⁵⁷ Zofia Stryjeńska, Irena Pokrzywnicka, Maja Berezowska, Teresa Roszkowska.

⁵⁸ Leokadia Bielska-Tworkowska, Jadwiga Przeradzka, Teresa Roszkowska.

⁵⁹ Jadwiga Pietkiewicz, Franciszka Themerson, Leonia Nadelman.

⁶⁰ Hanna Rudzka-Cybis, Janina Przeclawska-Strzałecka, Dorota Berlinerblau-Seydenman.

⁶¹ Krystyna Łada-Studnicka, Maria Szulczewska, Maria Rużycka-Gabryel.

⁶² Maria Ritter, Jadwiga Hoffman, Hanna Krzetuska-Geppert, Wanda Markiewicz-Piwovar, Natalia Rumińska-Gerżabek, Jadwiga Sperling (po mężu Cetic), Janina Süssle-Muszkiet, Wanda Ślędzinska, Anna Szyszko Bohusz-Szyborska.

⁶³ Tę grupę można by uznać za wyłącznie męską (założycielami byli artyści), ale z Jednorożem wystawiały też artystki: Fryda Frankowska, Władysława Augustynowicz-Dąbrowska, Anna Szyszko Bohusz-Szyborska.

⁶⁴ Wiktoria Goryńska, Bogna Krasnodębska-Gardowska, Maria Dunin, Janina Konarska; z grupą wystawiały też Wanda Telakowska, Maria Obrębska, Jadwiga Salomea Hładki-Wajwód.

⁶⁵ Zofia Fijałkowska, Janina Kłopocka.

Generacja ze Lwowa czy grupa artystów wielkopolskich Plastyka⁶⁶ – tu (z wyjątkiem Kapistów) nie spotykamy już tak często powiązań rodzinnych czy partnerskich między członkiniami a członkami grupy. Grupą wyłącznie kobiecą w okresie międzywojnia była grupa Kolor (złożona z absolwentek warszawskiej ASP⁶⁷) i grupa malarek Ars Feminae. Tylko w dwóch ugrupowaniach czysto „męskich” (Bractwo Świętego Łukasza, Szczep Rogate Serce), opartych na zasadach cechu, bractwa czy plemiennego szczepu, nie było kobiet. Obszar architektury, tak jak działania awangardowe, zarezerwowane były do tej pory dla mężczyzn – kobiety architektki przynajmniej na początku pracowały razem ze swoimi mężami (partnerami), należąc do tej samej grupy⁶⁸.

Wśród artystek tworzących w Polsce między wojnami można wymienić co najmniej kilkanaście, które osiągnęły sukces w kraju mierzony uznaniem krytyki, wystawami (w tym indywidualnymi), rozpoznawalnością i popytem na prace (rzadziej wymiernym finansowo). W każdym indywidualnym przypadku miał on inny wymiar; niektóre artystki poczytywały za swój sukces udział w prestiżowych wystawach krajowych i zagranicznych, przyznane nagrody i wyróżnienia, a często idący za tym fakt, że ich prace dobrze się sprzedawały, a one zyskiwały nowe zamówienia. Dla innych sukcesem była możliwość realizacji swej pasji bez ponoszenia większych kosztów w innych obszarach życia, przy okazjonalnych (ale nie jednorazowych) możliwościach zasilenia budżetu z efektów własnej twórczości. Dla jeszcze innych sukcesem był późny, lecz udany debiut. Powodzenie zawodowe nielicznych artystek przekładało się na finanse; fakt, że mogły, przynajmniej w jakimś okresie, utrzymać się ze swej sztuki, pozwalał im na pewną niezależność. W najbardziej trywialnym wymiarze – miarą „nazwiska” danej artystki była jej obecność w prasie nie tylko poświęconej sztuce, ale też kobiecej i codziennej⁶⁹, co z kolei mogło wpływać na zainteresowanie jej pracami. Artystki również „pokazywały się” szerszej publiczności – bywały w towarzyskich kręgach artystyczno-literacko-teatralnych (w Warszawie – np. przy stoliku skamandrytów). Jednak rozgoryczona Stryjeńska we fragmencie pamiętnika (Stryjeńska 1995: 343) stwierdziła, że w przeciwieństwie do gwiazd sztuki odtwórczej – aktorek, śpiewaczek, które są oglądane i podziwiane na scenie, mają swoich wielbicieli i impresariów⁷⁰ – artystka tworząca w zaciszu swej pracowni jest niewidzialna;

⁶⁶ Zofia Dziurzyńska-Rosińska, Jadwiga Eichler, Łucja Ożmin, Krystyna Dąbrowska, Ludomiła Lange.

⁶⁷ Mary Litauer-Schneider, Elżbieta Hiszberg, Gizela Hufnagel (Klimaszewska-Arct).

⁶⁸ Barbara i Stanisław Brukalscy, Helena i Szymon Syrkusowie.

⁶⁹ „Bluszczy”, „Kobieta Współczesna”, „Świat Kobiety”, „As” (rubryka *W pracowniach znanych artystek*) i wiele innych. W prasie lokalnej pojawiały się wywiady z artystkami i artykuły komentujące, poza twórczością, także aspekty jej prywatnego życia (strój, wystrój mieszkania czy hobby pozaartystyczne).

⁷⁰ Zob. Meducka (1996: 217). Można wskazać analogie w sytuacji finansowej artystek plastyk i artystek scenicznych („aktorki były zobowiązane do posiadania własnych kostiumów na

komunikuje się ze światem tylko poprzez swe dzieła. W przypadku wielu artystek (a także samej Stryjeńskiej) nie było to prawdą; ona sama udzielała wywiadów⁷¹, opowiadając o swojej rodzinie i przy okazji... o obrazach.

4. Podsumowanie

Udziałem polskich artystek dwudziestolecia urodzonych około 1900 roku był powtarzalny schemat ścieżki zawodowej (od którego zdarzały się też wyjątki) – studia na akademii sztuk pięknych/szkole artystycznej w kraju uzupełnione krótszym lub dłuższym pobytem (nauką) za granicą (najczęściej we Francji, Włoszech, Austrii), wystawa/wystawy indywidualne w kraju i udział w wielu ekspozycjach zbiorowych, także zagranicznych. W przypadku większości z nich trudno mówić o karierze, a tym bardziej o karierze przekładającej się na miejsce w strukturach władzy. Przyczyny rzadszych (w odniesieniu do mężczyzn) sukcesów były odmienne w przypadku artystek awangardowych (kobiety u boku swoich mężów/partnerów/ braci) i tych, które tworzyły prace trafiające w gust przeciętnego odbiorcy (nieprzychylna lub ignorująca ich działalność krytyka artystyczna). Inny odbiór i inne kategorie oceny dzieł sztuki stosowanej (m.in. tkactwo, kilimkarstwo, batik, ceramika) sytuowały je bliżej rękodzieła – prace artystek działających np. w „Ładzie”, jak zauważyła Janina Oryng (Orynżyna) (1933: 190–191), częściej były kojarzone z marką tej spółdzielni niż jako dzieła konkretnych artystek.

W Polsce okresu międzywojennego było co najmniej kilkanaście artystek wybitnych, o których można powiedzieć, że osiągnęły sukces – tworzyły we własnych pracowniach, realizowały zamówienia państwowe (Olga Niewska, Zofia Stryjeńska) i/lub prowadziły prywatne szkoły artystyczne lub kursy (np. Blanka Mercere⁷², Hanna Nałkowska-Bick⁷³, Julia Keil⁷⁴). Pozostawały niezależne i konsekwentne w obranej drodze artystycznej (Katarzyna Kobro, Teresa Roszkowska, Wiktoria Goryńska), były też nagradzane. Większość malarek, rzeźbiarek, graficzek i artystek uprawiających sztukę stosowaną w latach 20. i 30. była aktywna i „widzialna” na scenie artystycznej – poprzez udział w wystawach i/lub przynależność do grupy artystycznej. Jednak ankieta „Świata” z 1934 roku pt. *Artyści mówią o sobie* przeprowadzona wśród polskich artystów⁷⁵ świadczy o tym, że

użytek sceny”); to samo dotyczyło malarek, rzeźbiarek, graficzek, twórczyń uprawiających sztukę użytkową – musiały mieć najpierw środki na materiały i narzędzia czy wynajęcie pracowni.

⁷¹ Alberti (1926: 54–55); [Romit] (1936: 2).

⁷² Założycielka Szkoły Malarstwa i Rysunku w Warszawie przy ul. Hożej oraz grupy Fresk.

⁷³ Miała swą pracownię przy Nowym Świecie w Warszawie – tam prowadziła kursy rzeźby. Dodajmy, że jej siostra, Zofia Nałkowska utrzymywała się (poza okresem okupacji) wyłącznie z pisania.

⁷⁴ Prowadziła w Warszawie od 1933 roku pracownię metaloplastyki, projektowała dla najlepszych warszawskich firm platinicznych.

⁷⁵ W ankiecie udział wzięli (prawdopodobnie zaproszeni): W. Skoczylas, T. Pruszkowski, W. Wąsowicz, H. Stażewski, T. Czyżewski, J. Czapski, J. Cybis, H. Kuna, W. Jastrzębowski, E. Wittig, J. Tom.

kobiet jako twórczyń, które mogą brać także udział w dyskusji o sztuce, nadal nie brano pod uwagę, chyba że same o to zawalczyły⁷⁶.

Czas weryfikuje wartość prac, warsztat i nowatorstwo – ocena omawianych artystek dziś i w czasach, w których tworzyły, może być zupełnie odmienna. Niektóre malarki i rzeźbiarki popularne w swoich czasach, które otrzymywały zamówienia i utrzymywały się ze sztuki – dziś są zapomniane⁷⁷, znane tylko historykom sztuki; bywa też tak, że te pomijane lub niedoceniane przez krytyków w swoich czasach, dziś są uznawane za nowatorki. „Dzieje sztuki pełne są nazwisk tych artystów, którzy sławni w pewnym okresie, później zostali zapomniani – najpierw przez publiczność, a potem przez specjalistów. Ale jeszcze więcej tam nazwisk artystów którzy nigdy sławy nie zaznali i przeżyli życie w rozgoryczeniu” (Gołka 1995: 131) – to spostrzeżenie doskonale oddaje sytuację artystów, nie dotyczy jednak artystek, o których tu mowa. Nawet jeśli nie osiągnęły sukcesu, nie były zgorzkniałe – tworzyły z wewnętrznej potrzeby wypowiedzenia się, na profesjonalnym poziomie (czasem na tym zarabiała) i nie koncentrowały się na sobie, bo zazwyczaj nie miały na to czasu – udzielały się społecznie, podróżowały, wychowywały dzieci.

Bibliografia

- Alberti K. (1926), *Wywiad specjalny „Świata Kobiecego” z Zofią Stryjeńską*, „Świat Kobiety”, nr 2, s. 54–55.
- Bartoszewicz W. (1966), *Buda na Powiślu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Dutka L. (red.) (1990), *Hanna Rudzka-Cybis*, Plastyka-Art, Kraków.
- Dutkiewicz J. E. (oprac.) (1969), *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Gołka M. (1995), *Socjologia artysty*, Wydawnictwo ars nova, Poznań.
- Kałwa D. (2000), *Model kobiety aktywnej na tle sporów światopoglądowych. Ruch feministyczny w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] A. Żarnowska, A. Szwarc (red.), *Równe prawa i nierówne szanse. Kobiety w Polsce międzywojennej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa, s. 135–154.
- Konstantynow D. (red.) (2008), *Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII–XX wieku*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Kulpińska K. (2017), *Matryce, odbitki – ślady kobiet. Polskie graficzki i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo UMK, Toruń.
- Lorentowicz I. (1975), *Oczarowania*, Wydawnictwo PAX, Warszawa.
- Meducka M. (1996), *Artystki o sobie. Pamiętniki polskich artystek sprzed 1939 roku*, [w:] A. Żarnowska, A. Szwarc (red.), *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX*, Wydawnictwo DiG, Warszawa, s. 211–221.

⁷⁶ W rozesłanej przez pismo „Europa” (1929, nr 2) ankiecie do artystów polskich i zagranicznych wzięła udział Katarzyna Kobro.

⁷⁷ Agnieszka Skalska, kuratorka wystawy *Przeoczenie* w Muzeum Sztuki w Łodzi (październik 2010–styczeń 2011) przywołała kilka zapomnianych dziś artystek poprzez wykonane przez nie portrety – m.in. autorstwa Ireny Łuczyńskiej-Szymanowskiej, Janiny Bobińskiej-Paszkowskiej, Anny Berent, Marii Gażycz, Marii Koźniewskiej, Henryki Bezler-Czyżewskiej, Anieli Biernackiej Poraj, Emilii Dukszyńskiej-Duższy, Dory Mukułowskiej, Ewy Rościszewskiej-Lorentowicz.

- Morawińska A. (2000), *Malarki polskie między wojnami*, [w:] A. Żarnowska, A. Szwarc (red.), *Równe prawa i nierówne szanse. Kobiety w Polsce międzywojennej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa, s. 255–270.
- Mulczyński J. (2009), *Poznańska Zdobnicza: Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939*, ASP w Poznaniu, Poznań.
- Od Grupy Czwartej do Keramosu. Z Martą Koch-Podoską rozmawiała M. Latawiec, „Artifex” 2002, nr 4.
- OryŃżyna J. (1933), *Kobieta w sztuce ludowej i przemyśle artystycznym*, [w:] *Almanach spraw kobiecych. Informacje, postulaty, zagadnienia*, Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet, Warszawa, s. 183–191.
- Piwocki K. (1965), *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Poprzęcka M. (1991), *Inne? Kobiety i historia sztuki*, [w:] *Artystki polskie*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa.
- Poprzęcka M. (1996), *Bożnańska i inne*, [w:] A. Żarnowska, A. Szwarc (red.), *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim. Zbiór studiów*, Wydawnictwo DiG, Warszawa. Zakres stron?
- Reutt-Witkowska Z., *Problem kobiecej pracy zawodowej. Konieczność nowoczesnego układu sił roboczych w domu* (cz. 1) (1931), „Bluszcz”, nr 4, z 24.01, s. 2.
- [Romit], *W pracowniach znanych artystek: Zofia Stryjeńska* (1936), „As”, nr 45, s. 2.
- Rychter-Janowska B. (2016), *Mój dziennik 1912–1950*, oprac. J. Różalska, IS PAN, Warszawa.
- Samotyha N. (1933), *Rzut oka na twórczość kobiet polskich w dziedzinie plastyki*, [w:] *Almanach spraw kobiecych. Informacje, postulaty, zagadnienia*, Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet, Warszawa, s. 178–183.
- Sopoćko K. (1989), *Jadwiga w tle*, Czytelnik, Warszawa.
- Sosnowska J. (2003), *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Sosnowska J. (2011), *Artystki w dwudziestoleciu*, [w:] A. Jakubowska (red.), *Artystki polskie*, Dom Wydawniczy PWN, Warszawa–Bielsko-Biała, s. 66–81.
- Stryjeńska Z. (1995), *Chleb prawie że powszedni. Pamiętnik*, t. I, II, oprac. M. Grońska, Gebethner i Ska, Warszawa.
- Styrna N. (2005), *Żydowskie studenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] M. Poprzęcka (red.), *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje – teoria – praktyka*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa, s. 133–144.
- Świtalska J. (1927), *Kobieta nowoczesna we wszystkich okresach jej życia*, Tow. Wydawnicze Bluszcz, Warszawa.
- Wallis M. (1975), *Późna twórczość wielkich artystów*, PIW, Warszawa.
- Wasylewski S. (1927), *O siedmiu duszach kobiety: impertyncje współczesne*, Nakładem Wydawnictwa Polskiego, Lwów–Poznań.
- Wordliczek Z. (1988), *Młodzież wyznania mojżeszowego na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1918–1939*, „Krzysztofony”, nr 15, s. 40–56.
- Zientara M. (2007–2011), *Artystki polskie i ich sztuka w latach 1900–1939*. I. *Nurt narodowej sztuki dekoracyjnej* (2007), „Krzysztofony. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, nr 25, s. 149–169; II. *Przedstawicielki awangardy* (2008), nr 26, s. 201–222; III. *Przedstawicielki koloryzmu* (2010), nr 27, s. 257–290; IV. *Przedstawicielki realizmu* (2011), nr 29, s. 327–362.

Katarzyna Kulpińska

**FEMALE STUDENTS OF ART SCHOOLS AND FEMALE CREATORS
IN THE POLAND OF THE INTERWAR PERIOD – THE SELECTED
ASPECTS OF THE FINE ARTIST PROFESSION**

Summary. The article deals with Polish female artists of the interwar period artistically active within diverse realms of fine as well as applied arts. It indicates towards the issues related to the sociology of the female creators discussed and the distinguishing features of the three stages of their lives. First, their youth (the inspiration and the motives behind the decision to undertake artistic studies and the course of those studies) is addressed. It is followed by the mature period (functioning of the female creators in the society and their families, their positions in the artistic groups of the day, and the status of these female artists as well as their participation in the institutionalized artistic life, the conditions of becoming successful, and other work opportunities); and finally the life models they chose in the old age are presented.

Key words: interwar period, artistic studies, status and identity of female artists, participation in the institutionalized artistic life, family entanglement.