



„JAK TU NIE BYĆ FEMINISTĄ”. O ZAPOMNIANYCH MALARKACH POLSKICH W PARYŻU W LATACH 1900–1914

Anna WIERZBICKA (Warszawa)

„Istotnie, jak tu nie być «feministą», gdy się jest Polakiem, zwłaszcza zaś w Paryżu” — stwierdził Zygmunt Lubicz Zaleski w roku 1924¹. I trudno nie przyznać mu racji. W swoim artykule Zaleski wylicza całą rzeszę kobiet, które na paryskim bruku „dzięki żywotnej zdobywczości i woli upartej w organizowaniu losu własnego” osiągnęły sukces — Marię Skłodowską-Curie w dziedzinie nauki, psychologkę Józefę Marię Joteykową, literatkę i tłumaczkę Marię Rakowską, literatkę i krytyczkę sztuki Marię Kasterską-Sergesco, a także muzyczki Wandę Landowską, Jadwigę Wierzbicką i Wandę Lachowską. Jednak wiodącą postacią artykułu Zaleskiego będzie Nina Aleksandrowicz — artystka, której ekspozycji w paryskiej Galerie Devambez krytyk poświęci swoją publikację. Obok Aleksandrowicz, Zaleski wymienia również inne malarki polskie działające w tym czasie we Francji: Helenę Kwiatkowską i Zofię Piramowicz. Wszystkie trzy oraz przebywające w stolicy Francji przed pierwszą wojną światową Leokadia Maria Ostrowska, Maria Koźniewska, Blanka Mercère, Zofia Fedorowicz, Alicja Hohermann, Reno Hassenberg, Stefania Ordyńska-Morawska, Zofia Lewicka czy Wanda Wolska pozostawały w cieniu artystek najbardziej znanych: Olgi Boznańskiej, Meli Muter i Alicji Halickiej. Powyższa grupa kobiet-malarek — prócz biogramów w słownikach i haseł w katalogach wystaw² — nie doczekała się, jak dotąd,

¹ [Zygmunt Lubicz Zaleski] Z. L. Z., *Jak tu nie być feministą*, Kurier Warszawski 1924 nr 57, s. 4.

² Biogramy: Nina Aleksandrowicz (aut.: J. Derwojed), Zofia Fedorowicz i Irena Hassenberg (aut.: H. Bartnicka-Górska), Alicja Hohermann, Helena Kwiatkowska i Zofia Lewicka (aut.: E. Sandel), Blanka Mercère (aut.: I. Bal), Leokadia Maria Ostrowska i Zofia Piramowicz (aut.: J. Polanowska), [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze, rzeźbiarze i graficy*, t. 1–7 Warszawa 1971–2003; Biogramy: Nina Aleksandrowicz (aut.: A. Rudzińska), Wanda Chelmońska (aut.: A. Tyczyńska) i Maria Koźniewska

szerszego omówienia. Ich twórczość uległa rozproszeniu — pojedyncze prace znaleźć można w zbiorach państwowych, kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą, a znamy ją głównie z reprodukcji w czasopiśmie i katalogach wystaw³. Artystki te różniły się wiekiem, choć wszystkie urodziły się na przełomie XIX i XX wieku: od najstarszych z nich Leokadii Marii Ostrowskiej (Łódzia de Ostrowska, Łódzia-Ostrowska), Marii Koźniewskiej (ur. 1875) i Heleny Kwiatkowskiej (1882–1956), do Alicji Hohermann (Hoherman) (ur. 1902). Dokładna data urodzenia Wandy Wolskiej (Vandy Voskiej, Wanżu) nie jest znana. Nina Aleksandrowicz wychowywała się w Paryżu, gdzie studiowała chemię i fizykę. Następnie uczyła się rysunku i malarstwa w Warszawie u Miłosza Kotarbińskiego, potem w Monachium u Simona Hollósy'ego, u którego odbyła „studia plenerowe” w Fönid nad Balatonem. Powróciła do Paryża i rozpoczęła naukę rysunku i rzeźby u Henri'ego Désiré Gauquiégo w Académie Colarossi. Droga artystyczna Aleksandrowicz pokazuje szlak, który przeszło wiele artystek polskich osiadłych w Paryżu w pierwszej połowie XX wieku, które, po nauce w Monachium (Olga Boznańska), czy studiach w prywatnych szkołach artystycznych, w tym także żeńskich⁴ (Leokadia Ostrowska, Mela Muter, Blanka Mercère, Zofia Piramowicz), wyjeżdżały na dalszą edukację do Paryża. W stolicy Francji z reguły wybierały studia w jednej z prywatnych akademii (Leokadia Maria Ostrowska, Maria Koźniewska, Alicja Halicka, Mela Muter, Wanda Wolska, Wanda Chodasiewicz), gdzie uczyły się według żywego nurtu sztuki, a kadre pedagogiczne stanowili czołowi artyści epoki. Choć oczywiście niektóre (Wanda Chełmońska, Zofia Lewicka, Blanka Mercère) nadal wstępowały do paryskiej École nationale des beaux-arts, w której kobiety mogły studiować od roku 1896 (od 1903 roku brały udział w konkursie Prix de Rome).

Leokadia Maria Ostrowska, Maria Koźniewska, Blanka Mercère

Odejście od haseł pozytywistycznych na rzecz mistycyzmu, gnozy, metafizyki charakterystyczne dla końca i początku XX wieku, fascynacja filozofią Arthura Scho-

(aut.: E. Micke-Broniarek), [w:] *Artystki polskie*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, red. nauk. A. Morawińska, aut. R. Bobrow [i in.], Warszawa 1991, s. 78–79, 129–131. Przytaczane na dalszych stronach tekstu dane biograficzne dotyczące omawianych malarek pochodzą z tych haseł. W roku 2001 odbyła się wystawa Ireny Hassenberg: *Irena Hassenberg-Reno*, „Paryż – Nowy Jork”, październik–listopad 2001, tekst J. Ficner, Poznań 2001. Twórczość Zofii Lewickiej została przedstawiona na wystawie w roku 2006 („Sonia Lewitska 1874–1937”, Musée Mainssieux, Voiron 2006) oraz w: V. Susak, *Ukrainian Artists in Paris: 1900–1939*, Kijów 2010. Prace Stefani Ordynskiej-Morawskiej były eksponowane w roku 1963 w Muzeum Śląskim we Wrocławiu oraz w roku 1964 w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, a także na wystawie „Damy polskiej sztuki” w Salonie Wystawowym „Marchand” w Warszawie (8 marca – 3 kwietnia 2010). Wykonywane w Maroku prace Zofii Piramowicz, o dużej wartości etnograficznej, były tematem wystawy w krakowskim Muzeum Etnograficznym w roku 1972; E. Waligóra, *Folklor Maroka w malarstwie Zofii Piramowicz*, Kraków 1972. O artystce pisał również M. Kwaśny, *Twórczość Zofii Piramowicz*, [w:] *Ars Armeniana. Sztuka ormiańska ze zbiorów polskich i ukraińskich*, Muzeum Zamojskie, Zamość 2011, s. 140–145.

³ Por. recenzje i sprawozdania z ekspozycji zamieszczone w wydawanych w Paryżu piśmiech: „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique”, „Polonia” oraz „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique”, oraz drukowane w kraju w „Kurierze Warszawskim”, „Tygodniku Ilustrowanym”, „Bluszczu”, „Świecie”, „Kobiecie Współczesnej”, „Pani” i „Wiadomościach Literackich”; por. szersze oprac. zawierające te teksty: A. Wierzbicka, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Diariusz wydarzeń z wyboru tekstów*, cz. 1: *Lata 1900–1921*, Warszawa 2012.

⁴ Por. wykaz szkół artystycznych dla kobiet w: *Artystki polskie*, s. 371–374.

penhauera i Fryderyka Nietzschego przyniesie nie tylko nowe spojrzenie na artystę, który stanie teraz ponad społeczeństwem i będzie tworzył „sztukę dla sztuki”, ale także na kobietę. Odkrycie — dzięki badaniom Zygmunta Freuda i Carla Gustava Junga — seksualności, psychoanalizy i subiektywności przyczyni się do wyraźnego podziału i walki płci. Kobieta, postrzegana jako inna, także w sensie artystycznym, stanie się zagrożeniem dla mężczyzny, również w związku z coraz silniejszym ruchem emancypacyjnym. Zostanie okrzyknięta *femme fatale*, będzie wiązana z rozwiązłością, chucią, upadkiem moralnym, podsycanym przez publikacje dowodzące jej niższości, np. Maxa Nordaua i Otto Weininger⁵. Krytyka artystyczna tego czasu, zdominowana przez mężczyzn, podejdzie do twórczości kobiet z dystansem, ostrożnością, a nawet lekceważeniem⁶. *L'Art féminin* to termin, wokół którego toczyło się wiele dyskusji w epoce fin-de-siècle'u, zwłaszcza w dobie powstania Union des femmes peintres et sculpteurs⁷. Teoretycy, recenzenci i sprawozdawcy wyraźnie rozróżnią „męski” (twardy, silny) i „kobiecy” (miękki, delikatny) sposób malowania, twórczości „kobiecej” nadając wartość niższą od „męskiej”⁸. Termin sztuka „kobieca” czy sztuka kobiet miał wydźwięk pejoratywny i łączył się z nieudolnością oraz z dyletanctwem⁹.

W otwierającym nowy wiek roku 1900 odbyły się dwie wystawy istotne dla moich rozważań. Wystawa Światowa, w której dzieła polskich malarzy i rzeźbiarzy rozproszone były w trzech sekcjach: rosyjskiej, austriackiej i niemieckiej, oraz, mająca stanowić suplement tej pierwszej — retrospektywna ekspozycja dziewięćdziesięciu dzieł polskich twórców (zarówno zmarłych, jak i żyjących) w Galerie Georges Petit, która wywołała ogromną polemikę w prasie¹⁰. W obu udział wzięła Leokadia Ostrowska (1875

⁵ Zob.: M. Nordau, *Degeneration*, New York 1895; O. Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Vienna–Leipzig 1903 (wyd. polskie: *Charakter i płeć*, tłum. O. Ortwin, Lwów 1911).

⁶ Choć, trzeba przyznać, coraz więcej pisarzy i teoretyków zaczęło pisać na temat sztuki kobiet. Guillaume Apollinaire poświęcił im artykuł *Les peintresses* w „Le Petit bleu” (5.04.1912); zob.: G. Apollinaire, *Chroniques d'art (1902–1918)*, textes réunis, avec préface et notes, par L.-C. Breunig, Paris 1960, s. 235–239; A. Salmon, *L'Art féminin du XXe siècle*, [w:] tegoż, *La jeune peinture française*, Paris 1912.

⁷ T. Garb, *L'Art féminin: The formation of a critical category in late nineteenth-century France*, *Art History* 1989 nr 1, s. 51 i n.; zob. też: S. Bovenschen, *Czy istnieje estetyka kobieca?*, [w:] *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, Warszawa 1987, s. 123–159.

⁸ Takie rozróżnienie niewątpliwie podsycali publikacje dotyczące różnicy płci oraz mózgu kobiet i mężczyzn, do których, na gruncie francuskim, należała książka Alfreda Fouillée, *Tempérament et caractère selon les individus, les sexes et les races* (Paris 1895). Podział na „męski” i „kobiecy” styl sięga wieku XVIII i XIX, kiedy to rola kobiet była jednoznacznie związana z domem, zaś sztukę, w bardzo akademickim rozumieniu, dzielono na „męską” — opartą na intelekcie i „kobiecą” — związaną z dekoracyjną, powierzchowną formą wypowiedzi artystycznej; zob.: *Femininity and Masculinity in Eighteenth-century Art and Culture*, ed. by G. Perry, M. Rossington, Manchester–New York 1994.

⁹ T. Garb, *L'Art féminin: The formation of a critical category*, s. 51 i n.; zob. też: S. Bovenschen, *Czy istnieje estetyka kobieca?*, s. 123–159.

¹⁰ Na temat udziału Polaków w Wystawie Światowej 1900 roku zob.: E. Bobrowska-Jakubowska, „Le milieu des artistes polonais en France 1890–1918. Communautés et individualités”, praca doktorska pod kierunkiem F. Levaillant, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris 2001; też, *Artyści polscy we Francji 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004; A. M. Drexlerowa, A. K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005. Na temat wystawy w Galerie Georges Petit zob.: A. Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków francuskich*, Warszawa 2009, s. 35–36.

lub 1879–1952), która przyjechała do Paryża w roku 1895 uzyskawszy stypendium im. Leopolda Kronenberga¹¹. W Académie Colarossi uczyła się w latach ok. 1896–1897 u Carolusa-Duranda, Ferdinanda Humberta i Léona Bonnata. *Portrait de jeune femme* pokazany na wystawie polskiej w 1900 roku, jak stwierdził Alexander Schurr „urzekal tonacją i kompozycją”¹². Pracę o podobnym temacie *Studium kobiety* przedstawiła na Wystawie Światowej, choć pominięto ją w katalogu tejże¹³. Ostrowska zaistniała w Paryżu trzy lata wcześniej, kiedy to „liczną kolekcję swych prac [...] wystawiła w osobnym lokalu na widok publiczny”¹⁴ oraz udziałem w Salon société des artistes français w roku 1899, na którym pokazała „pastelowy portret”¹⁵. Następnie wystawiała w roku 1903 na Salon de la société nationale des beaux-arts, na którym, obok prac Boznańskiej i Muter, krytyka odnotowała jej *Portrait de M.C.H* — „udany pastel, jakże przyjemny dla oka — jasnowłosa modelka w kapeluszu z szerokim rondem jest prawdziwą pięknoscia”¹⁶. W tym samym roku Ostrowska wyjechała wraz z mężem, bułgarskim skrzypkiem i kompozytorem Petko Jordanov Naumovem do Sofii, gdzie *nota bene* była pierwszą kobietą biorącą udział w tamtejszych wystawach publicznych¹⁷. Do stolicy Francji powróciła w roku 1905, już bez męża, za to z synem i z matką, i została tam do 1911 roku. W roku 1908 wzięła udział w Salonie Jesiennym wystawiając *Portrait de Germaine*¹⁸. W następnym roku krajowi i zagraniczni recenzenci odnotowali jej udział w wystawie „Femmes peintres et sculpteurs”. Cztery pastele artystki spotkały się z „zaszczytnym odznaczeniem” a krytyka „podnosiła koloryt barwny, artyzm i wdzięk utworów, wśród których na pierwszym miejscu postawiono *Nimfę wśród grot morskich* i *Śmieszkę*”¹⁹. Na pokazie francuskiego związku kobiet malarek i rzeźbiarek (Union des Femmes peintres et sculpteurs) w roku następnym portrety Ostrowskiej również zostały wyróżnione i — podobnie jak poprzednio — sprawozdawcy chwalili „wdzięk oraz gorący koloryt pięknych pastelów”, które pokaże także na ekspozycji związku w 1912 roku²⁰. Latem 1911 roku malarka zamieszkała w Warszawie. Można również przypusz-

¹¹ Wcześniej uczęszczała na wieczorowe kursy rysunku Arkadiusza Jasińskiego w Muzeum Rolnictwa i Przemysłu w Warszawie, być może pobierała naukę w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona lub uczyła się u Kazimierza Alchimowicza.

¹² A. Schurr, *Exposition rétrospective d'oeuvres des Peintres Polonais (1800–1900)*, Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique 1900 nr 142, s. 124; zob. też: *Exposition rétrospective d'oeuvres des peintres polonais du 1^{er} avril au 25 mai*, Galerie Georges Petit, [Paris 1900], poz. 70.

¹³ [Kazimierz Kelles-Krauz] K. Kr., *Listy z wystawy*, Kurier Warszawski 1900 nr 305, s. 3.

¹⁴ *Kronika powszechna: Z malarstwa*, Tygodnik Ilustrowany 1897 nr 16, s. 318.

¹⁵ [Stefan Krzywoszewski] Stef. Krz., *Artyści polscy w tegorocznych salonach paryskich*, Kraj 1899 nr 19, s. 38; zob. też: *Kronika powszechna: Z malarstwa*, Tygodnik Ilustrowany 1899 nr 26, s. 514. W roku 1900 planowała też ekspozycję w swoim atelier przy ul. Delambre. Nie wiadomo jednak, czy doszła do skutku; *Kronika paryska*, Głos Wolny 1900 nr 6, s. 7.

¹⁶ [Florian Trawiński] F. T., *Salons de 1903. Salon de la Société Nationale*, Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique 1903 nr 178, s. 111; zob. też: *Kronika powszechna: Sztuka*, Tygodnik Ilustrowany 1903 nr 18, s. 359.

¹⁷ *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1912 nr 122, s. 5. Wykonała wówczas, na zamówienie wyższych sfer, szereg portretów wybitnych osobistości ze świata politycznego, wśród nich: cara Ferdynanda, króla bułgarskiego oraz ministrów i ich żon (Cankova, Karavelova, Szyszmanova, Gaduła i innych).

¹⁸ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005, s. 147–149; E. Pożerski, *Au Salon d'Automne*, Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique 1908 nr 244, s. 311.

¹⁹ *Z Paryża*, Bluszcz 1909 nr 26, s. 287; zob. też: *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1909 nr 128, s. 3.

²⁰ *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1910 nr 91, s. 7.

czać, że to właśnie malowane w Paryżu prace pokazała na ekspozycji kilkunastu swoich dzieł w Zachęcie w następnym roku:

Artystka wystawiła szereg pastelowych portretów i główek kobiecych, traktowanych z iście kobiecym wdziękiem i z dużym zasobem kultury. Posiada gorący, złotawy koloryt, modeluje umiejętnie i subtelnie, umie podkreślić w odtwarzanych postaciach estetyczne i piękne ich cechy — zaleta cenna dla portrecistki urody kobiecej²¹.

Większość jej dzieł uległa zniszczeniu lub rozproszeniu w czasie drugiej wojny światowej, a prace z okresu paryskiego znane są jedynie z bardzo niewielu biało-czarnych reprodukcji. Artystka, doceniana za życia, zwłaszcza w Paryżu, popadła w zapomnienie na długie lata. Dopiero w roku 1976 jej syn — Jan Ostrowski-Naumoff przypomniał twórczość malarki artykułem w londyńskich „Wiadomościach”²².

Maria Koźniewska (1875–1968) debiutowała na Salonie 1903 roku, dwoma płótnami: *Portrait de femme*, *Étude de femme*. Artystka przyjechała do Paryża rok wcześniej prawdopodobnie za namową Józefa Pankiewicza, u którego uczyła się w latach 1893–1902. W stolicy Francji studiowała początkowo w Académie Vitti, następnie w Académie Colarossi u portrecisty Antonio de la Gandara i u Luc-Oliviera Mersona. *Portret kobiety* określony został jako ponury — nie wzbudził entuzjazmu recenzenta (Floriana Trawińskiego), podobnie jak *Nostalgia* Boznańskiej (pokazana na tym samym salonie). Portret Koźniewskiej przedstawiający kobietę „o czarnych włosach, ciemnej karnacji, w ciemno czerwonej bluzce przybranej czarnym tiulem, jest wyjątkowo posępny, a na dodatek brak mu przestrzenności” — stwierdził krytyk²³. Publikujący pod pseudonimem „Nemo” Kazimierz Waliszewski debiut Koźniewskiej powitał życzliwiej: „kobiecy portret i studium kobiece innej początkującej warszawianki, panny Koźniewskiej, choć obietnice dopiero stanowiące” przedkładał nad *Portret młodego poety* Meli Muter pokazany także na tym salonie²⁴. Udział w Salonie société nationale des beaux-arts następnego roku przyniósł Koźniewskiej — i Boznańskiej — do której znowu została porównana — przychylniejsze recenzje:

Po zeszlórocznych prawie studiach, mających jeszcze na sobie piętno Akademii i markę korekty profesorskiej — dała teraz pracę dojrzłą, skoncentrowaną — doskonale odczuty portret [*Portret matki*], pełen bardzo wielkich znamion istotnego talentu, ale mającego, niestety, silną inklinację do podobieństwa z pracami pani Boznańskiej. Jest w portrecie panny Koźniewskiej pewna tendencja do rozlanej szarzyzny prac p. Boznańskiej, a owego zapatrzenia się na prace tej artystki, bynajmniej nie zapiszę na dobro panny Koźniewskiej. W sztuce polskiej wystarcza nam jedna pani Boznańska²⁵.

²¹ [Zofia Skorobohata-Stankiewicz] Sk. St., *Polonia*. Warszawa, Echo Literacko-Artystyczne 1912 z. 2, s. 263; zob. też: *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1911 nr 185, s. 4.

²² J. Ostrowski, *Zagubiona polska pastelista*, *Wiadomości* 1976 nr 51(1603), s. 4.

²³ J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969; zob. też: *Société nationale des beaux-arts, Catalogue illustré du Salon de 1903*, Paris 1903; [Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki] K. D.-S., *Z listów do „Bluszczu”*, *Bluszcz* 1903 nr 18, s. 214, *Kronika powszechna: Sztuka*, Tygodnik Ilustrowany 1903 nr 18, s. 359.

²⁴ [Kazimierz Waliszewski] Nemo, *Listy paryskie*, *Życie i Sztuka* (dod. do: Kraj) 1903 nr 17, s. 6–7 (zawiera repr. obu prac).

²⁵ [Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki] K. D.-S., *Z listów do „Bluszczu”*, *Bluszcz* 1904 nr 21, s. 249–250; zob. też: [Kazimierz Waliszewski] Nemo, *Z salonu paryskiego*, *Życie i Sztuka* (dod. do: Kraj) 1904 nr 16, s. 3.

Uczestniczyła również w Salon de la société nationale des beaux-arts w 1905 roku²⁶. Paryski Salon Niezależnych roku 1906 przyniósł jej dobre recenzje: malarka — czytamy w „Tygodniku Ilustrowanym” — „poczyniła duże postępy, wystawia portret kobiecy, skromny i pełen harmonii. Bardzo dobre malarstwo i rzetelne rzemiosło”²⁷. Jej *Portret* [kobiety z psem-chartem] z 1906 roku, „odznaczający się doskonałą plastyką oraz prostotą kompozycji i prawdziwie malarskim sposobem ujęcia przedmiotu. Nie jest to banalna «podobizna», lecz prawdziwy obraz, w którym uwzględniono prawdziwe wymagania dzieła sztuki plastycznej”, charakteryzował dobrze uchwycony wyraz twarzy i dopracowane detale²⁸. Rok później pokaże: portrety (*Portrait, L'enfant à l'orange*) i kwiaty (*Anémones, Renoncules* oraz dwie prace — *Tulipes*)²⁹. Koźniewska była przede wszystkim portrecistką, choć malowała także — olejem lub pastelem — sceny rodzajowe, akty, pejzaże i kwiaty. Jej prace z tego zakresu wyróżniał melancholijny, zadumany, nieco smutny wyraz twarzy portretowanych, ukazanych przeważnie w trzech czwartych, w pozycji siedzącej, na neutralnym tle. Spokojne, pozbawione ekspresji, uczuć i gestów postaci, wykonane były miękko, harmonijnie zestrojoną barwą i łagodnym modelunkiem stąd *toute proportion gardée* ich pokrewieństwo z płótnami Boznańskiej, z którą pozostawała w przyjaźni i u której mieszkała³⁰. Na Salonie 1908/1909 wystawiła: *Portret* [siedzącej kobiety w kapeluszu, ze sznurem koralu na bluzce], który „inteligentnie i kondensywnie malowany [...] przynosi prawdziwy zaszczyt autorce”³¹, portrety też wystawiła na Salonie w roku 1909/1910 (*Portret p. J. K., Portret dr. S., Portret artysty muzyka F. S.*)³². Koźniewska:

rozkłada plamy barwne, zestraja i tonuje, dotyka pędzlem na sposób majsterski francuski, osiąga efekty całej współczesnej umiejętności technicznej w oddaniu barwnych zespołów natury. Krewni się poniekąd z Boznańską, choć bardziej od niej konkretna, mniej zagadkowa i mniej mglista. Mniej za to pewna i mniej bogata. [...] Reasumuje w barwnej powierzchni wewnętrzną istotę portretowanej osoby: malowanie — by tak rzec — dośrodkowe: barwa, jej przejścia i tony są tu celem, ku któremu ściąga się wyraz i istota wewnętrzna³³

— scharakteryzował jej warsztat sprawozdawca „Świata”. Taki sposób malowania, skupiony przede wszystkim na biegłości technicznej, autor artykułu nazwał „galijskim”,

²⁶ W. Gąsiorowski, *Wiosenny turniej sztuki*, Wędrowiec 1905 nr 22, s. 402.

²⁷ *Nasze ryciny*, Tygodnik Ilustrowany 1908 nr 38, s. 768. Koźniewska zaprezentowała tam portrety (w tym *Portrait d'un jeune poète, Dame en bleu i Méditation [Rozmyślania]* (il. 10), krajobrazy i widok z Bretanii (*Paysage, Rivière en brume i Église bretonne*) oraz kwiaty (dwa płótna *Roses*); zob.: H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 35.

²⁸ *Nasze ryciny*, Tygodnik Ilustrowany 1906 nr 30, s. 590 (repr. pracy na okładce).

²⁹ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 39.

³⁰ Świadectwem przyjaźni obojga artystek jest portret Koźniewskiej namalowany przez Boznańską: *Portret malarki Marii Koźniewskiej*, olej na płótnie, 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie. Płótno Boznańskiej, a także prace Koźniewskiej, pokazano na wystawie „Przeoczenie” (14 X 2010 – 16 I 2011), Łódź, Pałac Herbsta, kurator Agnieszka Skalska-Graczyk.

³¹ A. Gawiński, *Piąty Salon Doroczny*, Tygodnik Ilustrowany 1908 nr 50, s. 1006–1007; *V Wystawa doroczna*, grudzień–styczeń 1908, Warszawa 1908, poz. 8; repr. s. 10.

³² *VI-a wystawa doroczna, salon 1909–1910*, grudzień–styczeń, Warszawa 1909, poz. 67–69; repr. *Portret p. J. K.*, il. nlb 35; *Sprawozdanie komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1909*, Warszawa 1909, s. 16. Zob. też: H. Piątkowski, *VI Wystawa Doroczna*, Tygodnik Ilustrowany 1909 nr 49, s. 1001–1002; W. Wankie, *Szósta wystawa „Doroczna” w Warszawie*, Świat 1909 nr 50, s. 10.

³³ [Józef Jankowski] J. *Nasze salony artystyczne. Maria Koźniewska*, Świat 1908 nr 48, s. 3 (repr. trzech prac artystki: *Portret dziecka, Bretonka, Portret panny Eli M.*).

różniącym się od „odśrodkowych gorących pędów natury słowiańskiej ton i barwę jedynie w posłudze wiodących (Matejko)”³⁴. Dobry warsztat i technikę malarka zawdzięczała niewątpliwie swoim francuskim pedagogom, także portrecistom, jak również Boznańskiej, która udzielała jej wskazówek i której twórczość znała. Stąd prawdopodobnie pewna inklinacja Koźniewskiej w stronę malarstwa symbolicznego (*Rozmyślania*), charakterystycznego dla wczesnej twórczości zarówno Boznańskiej (*Nostalgia*), jak Muter (*Melancholia*). Bliski zapewne twórczości Boznańskiej był jej *Portret mężczyzny* wystawiony na Salon de la société nationale des beaux-arts w 1911 roku „Maria Koźniewska pokazała dobry portret zamyszonego mężczyzny. Całość jest utrzymana w szarych, harmonijnych tonach, nieco zgaszonych”, napisał w swojej recenzji Edward Pożerski³⁵. Uczciwie przyznać jednak trzeba, że *oeuvre* artystki, choć sprawne warsztatowo, pozbawione było wyrazu, a malowane przez nią postaci sprawiają wrażenie sztywno upozowanych kukiełek. Maria Koźniewska powróci do kraju w 1911 roku, gdzie będzie kontynuowała działalność malarską przede wszystkim jako portrecistka.

W 1910 roku francuscy krytycy sztuki piszący do pism „Journal de débats” i „Gaulois” zwrócili uwagę na kolejną Polkę — Blankę Mercère (1885–1937). Jej *Portret matki* (siedzący) pokazany na Salon société des artistes français, otrzymał *Prix du Salon — Encouragement spécial d’État*, „bardzo trudną do osiągnięcia, w tym roku bowiem w dziale malarstwa nagród tych wydano zaledwie trzy, z tych jedną naszej rodaczce”³⁶. Wówczas też została zauważona przez Wacława Gąsiorowskiego:

Na czele kobiet-malarek, poza Boznańską, idzie panna Blanka Mercère (warszawianka i Polka), której portret *Moja matka*, zdobył miejsce na „cimezie”, zdobył bez trudu, bo portret naturalnej wielkości jest doskonale rysowanym — i tak doskonale, że tej zasadniczej sztuki wielu może Mercèrownie pozazdrościć. Koloryt spokojny, modelowanie twarzy i rąk bez zarzutu. Profesor Humbert winien być dumnym z pierwszego popisu swej uczennicy³⁷.

Przyznano jej również stypendium na wyjazd do Włoch. Jak zawiadamił „Kurier Warszawski” po zamknięciu Salonu Mercère została poproszona o wystawienie portretu w Salonie Biarritz-Bayonne. Nie było to pierwsze wyróżnienie, które spotkało tę malarkę, która przyjechała do Paryża w 1908 roku mając za sobą wskazówki udzielane jej w Monachium przez Józefa Brandta, naukę w warszawskiej Szkole Rysunkowej (u Adama Badowskiego) oraz w Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie. W Krakowie lekcji udzielał jej także Leon Wyczółkowski, w Zakopanem natomiast uczyła się rysunku w Zakładzie dla Dziewcząt Jadwigi Zamoyskiej. Już w okresie studiów paryskich (1908–1914, początkowo w Académie Julian, następnie École nationale des beaux-arts u portrecisty Jacquesa-Fernanda Humberta³⁸ i grafi-

³⁴ Tamże. Dychotomia tych dwóch „szkół” — słowiańskiej i francuskiej, mająca oczywiście swoje źródło w filozofii Hippolyte’a Taine’a, będzie wyraźna w krytyce artystycznej tego czasu, podejmującej coraz częściej wątek dotyczący sztuki narodowej. Na ten temat zob.: A. Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939*, s. 36–39, 296–307, 316–330.

³⁵ E. Pożerski, *Les Artistes Polonais aux Salons des Champs-Élysées. Société Nationale des Beaux-Arts*, Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique 1911 nr 275, s. 157; *Société nationale des beaux-arts. Catalogue illustré du salon de 1911*, Paris 1911, poz. 765.

³⁶ *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1910 nr 200, s. 3; zob. też: *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1910 nr 177, s. 7.

³⁷ [Wacław Gąsiorowski] Wac. Gąs., *Wystawa salonów wiosennych paryskich*, Świat 1910 nr 23, s. 4 (repr. pracy).

³⁸ W. Bunikiewicz, *Blanka Mercère (jej życie i dzieło)*, Warszawa 1938, s. 14; [Wacław Gąsiorowski] Wac. Gąs., *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego”*, Kurier Warszawski 1913 nr

ka Paula Baudiera) otrzymywała „zachęty” pieniężne, odznaczenia i nagrody Institut de France³⁹. Podczas studiów wyróżniono ją również medalem trzeciej klasy za pracę o tematyce rodzajowej *Opowiadanie babuni*, którego, jak podkreślała krytyka, nigdy dotąd żadna Polka nie osiągnęła⁴⁰. Zaprzyjaźniona z domem Władysława Mickiewicza i Marii Goreckiej, których sportretowała, oraz literatem i krytykiem sztuki Wacławem Gąsiorowskim i literatem Wacławem Gasztowtem, pozostawała w bliskich kontaktach z malarzem Luc-Olivierem Mersonem i Marcelim Krajewskim. Krajewski wywarł duży wpływ na rozwój artystyczny i intelektualny malarki⁴¹. Jej obrazy, początkowo o miękkim modelunku i nieznacznych śladach impresjonizmu, w późniejszym czasie wyróżniał silnie zaznaczony kontur. W roku 1912 — jak czytamy w „Świecie”:

W oficjalnym Salonie znów jest panna Blanka Mercèrówna z obrazem rodzajowym, przedstawiającym nieco leciwego „Amora”, lecz Amora dobrze rysowanego, tłumaczącego wybornie medale, zdobyte ostatnio przez p. M. w Szkole Sztuk Pięknych⁴².

W tym samym roku uzyskała także nagrodę imienia Franza Stürlera za ilustrację.

Wielkie to odznaczenie z uwagi na to, że walka rozgrywała się ostatecznie między jedną Polką a dziewięciu uczniami Cormona. Panna M. jest wskazana przez prof. Humberta do turnieju o „Prix de Rome”, a właściwie o wywalczenie malarkom wstępu do Willi Medyceuszów, kędy postać dopiero raz nóżka kobiety-rzeźbiarki [sic!]⁴³

— jak donosił Wacław Gąsiorowski. W 1913 roku Mercère otrzymała również zaszczytne wyróżnienie za akt *Marta* (o wydłużonej sylwecie postaci, wzbudzającej skojarzenia z *oeuvre* szesnastowiecznych manierystów) (**il. 11**). Prawdopodobnie na tym samym Salonie wystawiła też płótno *Macierzyństwo*⁴⁴.

Blanka Mercèrówna obchodzi swój trzeci Salon — pisał Gąsiorowski — i w sposób niebywale hardy: wystawiła akt kobiecy naturalnej wielkości. Podkreślamy wyraz hardy, bo trzeba dużej pewności siebie, dużego talentu, aby dostać się z „aktem” do Salonu. Jury nie ma wyrozumiałości dla anatomii, nie ma litości dla błędu. Praca Mercèrówny jest, bez obłudy, bez przesady, dojrzała, jest dziełem dużego artyzmu, wytworem doskonałej znajomości techniki malarskiej. W roku ubiegłym na tym samym miejscu

150, s. 4; prawdopodobnie był to „karton” o temacie religijnym repr.: Tygodnik Ilustrowany 1913 nr 26, okładka. Zob. też pracę o podobnej tematyce: *Święta noc*, Tygodnik Ilustrowany 1910 nr 52, s. 1051 (repr.).

³⁹ *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1910 nr 200, s. 3. Wczesna twórczość pozostałych malarek polskich zwracała uwagę jury i pedagogów: ok. 1897 roku Leokadia Ostrowska ukończyła Académie Colarossi z wyróżnieniem, a w roku 1903 Maria Koźniewska zdobyła tam złoty medal za studium aktu.

⁴⁰ *Konkurs w paryskiej szkole sztuk pięknych*, Świat 1912 nr 4, s. 3 (repr. obrazu, którego miejsce przechowywania nie jest znane); zob. też: [Wacław Gąsiorowski] Wacł. Gąs., *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego”*, Kurier Warszawski 1912 nr 28, s. 7–8.

⁴¹ W. Bunikiewicz, *Blanka Mercère*, s. 17.

⁴² W. Gąsiorowski, *Artyści polscy w salonach paryskich*, Świat 1912 nr 20, s. 6 (repr. płótna, s. 7). Pokazane wraz z dziełem *Marta* i *Autoportretem* na wystawie indywidualnej artystki w TZSP w 1921 roku.

⁴³ [Wacław Gąsiorowski] Wac. Gąs., *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego”*, Kurier Warszawski 1912 nr 71, s. 3.

⁴⁴ *Akt*, Tygodnik Ilustrowany 1913 nr 18, s. 343 (repr.); *Macierzyństwo*, Tygodnik Ilustrowany 1913 nr 49, okładka (repr.). W 1914 roku oba płótna zostały zakupione do zbiorów prywatnych (*Akt* nabył Andrzej Rotwand, a *Macierzyństwo* Piotr Drzewiecki); zob.: *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1914 nr 43, s. 5. Obecne miejsce przechowywania obrazów nie jest znane.

wróżyliśmy Lencowi medal, dziś wróżymy Mercerównie nagrodę, będzie ją miała, bo bardzo na nią zasługuje⁴⁵.

I jeszcze jedna recenzja, którą warto przytoczyć:

[Mecèrówna] wystawiła akt kobiety naturalnej wielkości. Rzecz doskonała, prześliczna, mogąca śmiało konkurować z pierwszorzędnymi mistrzami nagości. Naga kobieta p. Mercèrówny posiada coś specyficznego, coś tak charakterystycznego w wyrazie i wykonaniu, że to nie mogło ująć uwagi sędziów. P. Mercerówna ma wszelkie dane na artystkę wielkiej miary, której wszystko w życiu zdaje się uśmiechać⁴⁶.

Zwróćmy uwagę na te dwa teksty, w obu autor podkreśla odwagę artystki, która, jako jedna z pierwszych, w tym gatunku artystycznym, konkurowała z mężczyznami, w dodatku zdobywając nagrodę. Wystawienie *Aktu (Marthe)* przez kobietę, w dodatku cudzoziemkę (choć mającą ojca Francuza i francuskie nazwisko), wydaje się więc wydarzeniem nie do przecenienia, wartym odnotowania. W roku 1914 artystka wzięła udział w Salon des artistes français, na którym przedstawiła dwa płótna: *Portret M. M. [Portret matki, stojący]* i *Portret p. Meysztowiczowej*, za który otrzymała brązowy medal⁴⁷. W roku 1911 Blanka Mercère wstąpiła do paryskiego Towarzystwa Teozoficznego, by następnie podzielić poglądy osiadłego na jakiś czas w Paryżu Jana Bieleckiego, propagatora czynnego życia ewangelicznego⁴⁸. Głęboka religijność i poszukiwanie wartości duchowych nie pozostały bez wpływu na jej *oeuvre*. Portretowała przede wszystkim ludzi w podeszłym wieku o uduchowionych, zamyślonych twarzach, wskazujących na bogate życie wewnętrzne. Jej prace w tym czasie wyróżnia nie tylko pogłębiony wyraz psychologiczny postaci, ale także znakomity warsztat, operowanie szerokimi plamami barwnymi, duża dbałość o szczegóły, także stroju i staranne wykończenie, zwłaszcza partii rąk.

Wymienione artystki (podobnie jak Boznańska) uczestniczyły głównie w salonach (Société nationale des beaux-arts i Artistes français), a ich *oeuvre* związane było z tradycyjnym akademickim nurtem sztuki. W związku z tym zyskały większą przychylność krytyków, wówczas jeszcze nie wypowiadających się pozytywnie o poczynaniach awangardy. Dobre malarki, pracowite, sprawne warsztatowo i kompozycyjnie były nagradzane w czasie studiów i osiągnęły sukcesy także po powrocie do kraju. Co zatem dał tym artystkom pobyt w Paryżu? Niewątpliwie warsztat i sprawność techniczną uzyskaną dzięki studiom u znanych malarzy, konserwatywnych, ale uczących dobrego rzemiosła. Paryskie sukcesy podnosiły ich prestiż i wzbudzały szacunek w kraju, gdzie nastawiona tradycyjnie krytyka i prasa patrzyła przychylnym okiem na ich biegłość warsztatową, styl i tematykę. Polscy recenzenci podkreślali fakt, iż, jak w wypadku Blanki Mercère, „z paryskich szkół [malarki te] nie przywiozły do kraju zamiłowania

⁴⁵ [Wacław Gąsiorowski] Wac. Gąs., *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego”*, Kurier Warszawski 1913 nr 135, s. 6. Zob. też: [Wacław Gąsiorowski] W. G., *Blanka Mercèrówna*, Tygodnik Ilustrowany 1913 nr 26, s. 509 (nr 18, s. 343 repr. *Aktu*); tenże, *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego”*, Kurier Warszawski 1913 nr 170, s. 7.

⁴⁶ S. Auerbach, *Paryski Salon Wiosenny*, Złoty Róg 1913 nr 26, s. 3.

⁴⁷ *Ze świata artystycznego*, Polonia 1914 nr 17, s. 6; B. Długoszowski, *Salon Tow. Artystów Francuskich w Paryżu*, Świat 1914 nr 30, s. 5 (repr. obu prac). *Portret M. M. [Michaliny z Brzozowskich Mercère]*, olej na płótnie, sygn., 1914 znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie, miejsce przechowywania drugiego portretu nie jest znane (repr. także: W. Bunikiewicz, *Blanka Mercère*, s. 19).

⁴⁸ Na temat związków Mercère z Janem Bieleckim zob.: W. Bunikiewicz, *Blanka Mercère*, s. 18.

do różnych «najnowszych» dziwołagów, ale przede wszystkim dobrą szkołę⁴⁹. Warto też zwrócić uwagę na jeszcze jedną sprawę — wszystkie trzy, bardzo odważnie, malowały akty, otrzymując za nie nagrody. Jako jedne z pierwszych polskich malarek zwróciły uwagę na ciało, nagość, płęć (wcześniej akty rysowała Anna Bilińska, a rzeźbiła Tola Certowiczówna) nie tyle, jak można sądzić, pod wpływem estetyki Stanisława Przybyszewskiego, co swoich francuskich koleżanek i pedagogów⁵⁰. Portret, martwa natura, malarstwo rodzajowe, rzadziej, ale jednak — akt, to tematyka, którą preferowały. Tematyka ta wpisywała się znakomicie w hasło *l'art féminin*, zgodnie z którym kobieta powinna się realizować w profesji artystycznej, jednocześnie nie zaniedbując swojej roli jako żony i matki. Słowem, jak chciały francuskie działaczki Union des femmes peintres et sculpteurs, kobieta winna być „kobieca” zarówno w sensie artystycznym, jak zawodowym, dbać o trwałość rodziny i tradycji, i dbać o tę tradycję także w sensie zawodowym — promując oraz wykonując *oeuvre* podejmującą „tradycyjną” tematykę, służącą odrodzeniu sztuki (zwłaszcza francuskiej)⁵¹. Grupa pozostałych polskich malarek poszła nieco inną drogą.

Nina Aleksandrowicz, Reno Hassenberg, Stefania Ordyńska-Morawska, Zofia Lewicka, Helena Kwiatkowska, Zofia Piramowicz

Również Nina Aleksandrowicz (1877–1945 lub 1946) ukończyła Académie Colarossi ze srebrnym medalem. Pierwsza wzmianka o twórczości tej malarki, rzeźbiarki i dekoratorki pochodzi z 1903 roku. Wówczas to, wraz z mężem Karolem Homolacsem, urządziła pokaz swoich prac (malarskich i rzeźbiarskich) w sklepie artystycznym Latoura we Lwowie. W 1906 roku „Tygodnik Ilustrowany” zamieścił dwie reprodukcje rzeźb artystki, pokazane na paryskim Salon de la société nationale des beaux-arts tego roku: dwa *Biusty* [kobiety] i *Polskiego Żyda* odznaczające się „doskonałym wykończeniem, oryginalnością w traktowaniu, prawdziwie artystycznym ujęciem i układem modelowanych osób”⁵². Alexander Schurr stwierdził wówczas, iż artystka „swą śmiałą fakturą cechującą popiersie Polki i maskę polskiego Żyda dała dowód sprawnego warsztatu”⁵³. Ekspresyjny *Polski Żyd*, sprawozdawczyni „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique” kojarzył się z „manierę Trubetzkója”⁵⁴. To nie bez powodu Aleksandrowicz, wówczas jeszcze eksponująca pod podwójnym nazwiskiem — Aleksandrowicz-Homolacs, nazwana została „rzeźbiarką o dużym temperamencie artystycznym”⁵⁵. Prace artystki o tej tematyce, utrzymane w konwencji realistycznej, wyróżniają się dobrą charakterystyką postaci i silną ekspresją, czego przykładem jest *Beethoven*, rzeźba znana z ilustracji reprodukowanej w roku 1908, wystawiona na

⁴⁹ [Adam Breza] A. B., *X-a wystawa „Doroczna” w Warszawie*, Świat 1913 nr 51, s. 16; *Ze sztuki*, Kurier Warszawski 1912 nr 122, s. 5.

⁵⁰ J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 123–128.

⁵¹ T. Garb, *L'art féminin*, s. 48.

⁵² *Nasze ryciny*, Tygodnik Ilustrowany 1906 nr 31, s. 611; repr. obu prac: tamże, s. 596.

⁵³ A. Schurr, *Salon des artistes français*, Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique 1906 nr 215, s. 158; zob. też: L. A., *Z paryskich wystaw*, Czas 1906 nr 202, s. 2.

⁵⁴ S. M. Kaniowa-Kraszewska, *Les artistes polonais aux Salons de 1906*, Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique 1906 nr 216, s. 189; Paweł Trubeckoj (Trubecki) był rzeźbiarzem wykonującym głównie popiersia inspirowane twórczością Rodina.

⁵⁵ Tamże.

Salonie paryskim tegoż roku i odznaczająca się „poprawnością modelowania i powagą ekspresji artystycznej”⁵⁶.

Kolejna informacja o Aleksandrowicz pojawi się w roku 1910 w związku z Salonem Niezależnych, w którym wzięła udział wystawiając rzeźby animalistyczne: *Basset*, *Marabut*, *Papiers*, *Poules*, wszystkie z gipsu oraz *Opinion* i *Raie*, z piaskowca⁵⁷. Także i te prace zyskały pozytywną opinię krytyki:

Z Polaków wyróżniają się korzystnie rzeźby Niny Aleksandrowicz-Homolacs — czytamy w „Kurierze Warszawskim”. — W studiach jej zwierząt z natury jest swoboda i opanowanie techniki, a w kompozycji *Opinia* — doskonale pochwycenie i oddanie satyrycznej strony życia. Jest w tym rys pewnej szlachetnej karykatury, nieprzejaskrawionej zbytnio, jest modelowanie lekkie i swobodne⁵⁸.

Artystka eksponowała w doborowym towarzystwie polskich malarzy i rzeźbiarzy cenionych przez publiczność i krytykę francuską, których nazwiska pojawiają się w recenzjach Guillaume’a Apollinaire’a czy André Salmona, m.in. członków grupy tak zwanych neobizantycystów, Leopoldem Gottliebem, Eugeniuszem Zakiem, Bolesławem Biegasem, Melą Muter i... Reno Hassenberg (1884–1954)⁵⁹, która wystawiała po raz pierwszy na Salonie Jesiennym 1907 roku, pokazując pięć prac: studia kwiatów, pejzaż i dwa *panneau décoratif* i której płótna również przyciągnęły uwagę krytyków⁶⁰. Na Salonie Niezależnych w roku 1908 Hassenberg przedstawiła dzieła: *Panneau décoratif*, *Rivière bretonne*, *Temps gris*, *Bouteille et Oranges* i dwie *Nature morte*, a na kolejnym dwa obrazy: *Corbeille de fruits* i *Maison à Taormine*⁶¹. Krajobrazy artystki krytyk Adolf Basler uważał za komponowane „z dużą inteligencją”⁶². Malarka wzięła też udział w Salonie Jesiennym tego roku — „Rena Hassenberg jest bardzo nowoczesna w swej twórczości. *Les Amandiers*, *Coin de Jardin Sycylia*, *Paysage Sicilien*, *Les Pommes* przypominają nieco prace Gauguina” pisał wówczas Edward Pożerski⁶³. W następnym roku wystawiła aż osiem prac: studia kwiatów, widoki ze Szwajcarii i *La Danseuse de Tanagra*⁶⁴. Na Salonie Niezależnych roku 1910 z kolei pokazała cztery

⁵⁶ *Nasze ryciny*, Tygodnik Ilustrowany, 1908 nr 38, s. 768 (repr. rzeźby: temże, s. 753).

⁵⁷ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 46.

⁵⁸ W. Kiślańska, *Salony paryskie*, Kurier Warszawski 1910 nr 133, s. 7.

⁵⁹ Wystawa w poznańskiej Galerii Ego w październiku 2001 roku rzuciła więcej światła na tę artystkę, która w wieku dziewiętnastu lat wyjechała z Polski do Niemiec, aby studiować litografię. Po dwóch latach w Monachium przyjechała do Paryża, największe sukcesy odnosząc w latach 20.; zob.: *Rozmowa z Marią Taszycką o Irenie Hassenberg-Reno, której prace prezentowane są w poznańskiej Galerii Ego*, Gazeta Wyborcza (dod. poznański 30.10.2001); *Irena Hassenberg-Reno*, „Paryż–Nowy Jork”, [katalog wystawy] X–XI 2001, Poznań 2001 (tekst J. Ficner). Przytaczane wypowiedzi Adolfa Baslera, Edwarda Pożerskiego i innych recenzentów świadczą o dobrej recepcji *oeuvre* artystki.

⁶⁰ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 146; [Władysław Strzembosz] Strzem., *Echa polskie z Paryża. (Korespondencja własna Kur. Warsz.)*. Paryż, w październiku, Kurier Warszawski 1907 nr 295, s. 2–3.

⁶¹ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 42 i 43; A. Basler, *Salony paryskie. II (Dokończenie)*, Literatura i Sztuka 1908 nr 20, s. 3 (dod. do: Nowa Gazeta nr 316).

⁶² A. Basler, *Salony paryskie. II (Dokończenie)*, Literatura i Sztuka 1909 nr 13, s. 2 (dod. do: Nowa Gazeta nr 209).

⁶³ E. Pożerski, *Au Salon d’Automne*, s. 311.

⁶⁴ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 148; [Wacław Gąsiorowski] W. G., *Jesienny salon paryski*, Świat 1909 nr 46, s. 12.

dzieła, podobnie jak poprzednie znane jedynie z tytułów: *Les céleris*, *Vase de fleurs*, *Paysage de Sicile*, *Village de Sicile*⁶⁵. „Talent [Hassenberg] wciąż się rozwija — jej martwa natura i krajobrazy są traktowane szlachetnie” — donosiła Wacława Kiślańska, rzeźbiarka parająca się także krytyką⁶⁶. Równie dobrze wyrazi się o artystce Basler:

pani Hassenberg utrzymuje się zawsze na wysokim poziomie w swych ze smakiem malowanych dekoracjach. Czy to są martwe natury, czy krajobrazy, więcej dba o kompozycję szlachetną, niż o sztuczki wirtuozowskie⁶⁷.

W tym samym roku na Salonie Jesiennym artystka zaprezentowała widoki z Sanary, kwiaty i martwą naturę⁶⁸.

W 1910 roku Polacy zaznaczyli swoją obecność wyjątkowo licznie. Wśród interesujących nas artystek, obok Aleksandrowicz, Hassenberg i Ordyńskiej-Morawskiej, pojawiła się, po raz pierwszy, Zofia Lewicka (1882–1937) z sześcioma pracami: krajobrazami — *Paysage (arbre)*, *Paysage (montagne)*, *Paysage (petite place bretonne)*, *Nature morte* i tematyką rodzajową: *Esquisse* oraz *La chimère* wystawionymi na Salonie Niezależnych oraz dwiema pracami pokazanymi w Salonie Jesiennym (*Entrée de Nevil* i *Petite place en Bretagne*)⁶⁹. Lewicka, której ojciec był Ukraińcem, przebywała w Paryżu od 1905 roku. Po studiach w École nationale des beaux-arts, nawiązała bliskie kontakty z malarzami francuskimi: Raoulem Dufy, André Dunoyer de Segonzakiem, Émilem-Ottonem Frieszem. Wyszła za mąż za malarza Jeana Marchanda. W roku 1911, kolejnym bardzo płodnym dla polskich twórców roku, w Salonie Niezależnych Hassenberg będzie wystawiała sześć prac, głównie martwe natury i sceny rodzajowe z Bretanii, Lewicka zaś przedstawi siedem dzieł, wśród nich rodzajową: *Le baiser*, a prócz niej *Composition décorative*, martwą naturę i trzy studia⁷⁰. Jednak obie malarzki, choć prezentowały pokaźną liczbę obrazów, nie zostaną zauważone przez krytykę skupiającą się wówczas przede wszystkim na pracach Eugeniusza Zaka, Leopolda Gottlieba, Jerzego Merkla, Tadeusza Makowskiego, Józefa Pankiewicza, Olgi Boznańskiej i Meli Muter. Lewicka ponadto weźmie udział w Salonie Jesiennym roku 1911 (*Le parc*)⁷¹, a Hassenberg w tymże następnego roku (dziewięć pejzaży m.in. z Korsyki i martwe natury)⁷².

W roku 1910 *Portretem* na Salonie Jesiennym debiutowała Stefania Ordyńska-Morawska (1882–1968), która przyjechała do Paryża po studiach w akademii malarzkiej we Florencji⁷³. Jej akwaforty — *Pont-Neuf (il. 12)*, *La Vague* — wystawione dwa lata później zostaną zauważone⁷⁴.

⁶⁵ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 45.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ A. Basler, *Salon Niezależnych w Paryżu. II*, *Literatura i Sztuka* 1910 nr 12, s. 2 (dod. do: *Nowa Gazeta* nr 208).

⁶⁸ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 151–152; w 1911 roku Hassenberg wzięła udział, razem z Eugeniuszem Zakiem, w wystawie zbiorowej w Galerie de l'Amateur.

⁶⁹ Tamże, s. 47, s. 152.

⁷⁰ Tamże, s. 50, 51; W. Gąsiorowski, *Polscy artyści w Salonie paryskim*, *Świat* 1911 nr 21, s. 7.

⁷¹ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 154.

⁷² [Marcin Samlicki] mrs., *Polacy w paryski Salonie jesiennym*, *Świat* 1912 nr 46, s. 5.

⁷³ Stefania Ordyńska-Morawska z domu Stanik, była żoną reżysera Ryszarda Ordyńskiego, a następnie Władysława Morawskiego; przed 1918 rokiem wystawiała pod nazwiskiem jednoczłonowym Ordyńska; zob.: H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 152.

⁷⁴ Tamże, s. 156.

W dziale grafiki znajdują się również dwie akwaforty p. *Steffanii Ordyńskiej*, z których motyw paryski, pt. *Pont Neuf* ma efektownie przeprowadzone oświetlenie i ładnie kolorowo wyzyskane przejścia w tonach. Pani O. zapowiada się z nich, jako zdolna akwaforzystka⁷⁵

— czytamy w „Świecie”. W roku 1911 na Salon de la société nationale des beaux-arts w dziale sztuki dekoracyjnej zobaczymy prace kolejnej interesującej nas artystki Heleny Kwiatkowskiej (zm. 1956) — o której studiach i nauce nie wiemy nic — prezentującej „wspaniałe *Słońca*”⁷⁶. Jak możemy się domyślać były to dwa *panneau*, które wystawiła w sekcji sztuki dekoracyjnej. W tym czasie malarzka prawdopodobnie mieszkała już w Paryżu. Debiutowała rok wcześniej, na tym samym salonie, obrazem *Czerwona dama*, który według Kiślańskiej, był „symfonią barw i wyrazu. Ten pąsowy, brutalnie jaskrawy koloryt szaty uderza przede wszystkim kontrastem, jaki stanowi z twarzą kobiety młodej, raczej jasną, w której artystka świadomie podkreśla pewne wyidealizowanie”⁷⁷. Praca ta, jak zauważył Gąsiorowski, nie spotkała się jednak z przychylnością francuskiej krytyki, została „skarykaturowana przez [pismo] «Comédie»”, prócz niej artystka pokazała „ładne” *Chryzantemy*⁷⁸. W 1913 roku na Salon de la société nationale des beaux-arts wystawiła kolejny *Szkic dekoracyjny*, który „udał się w zupełności”⁷⁹ i był portretem kobiety. „Jest dziwacznie ubrana, ale rysunek i kolory dobre”, odnotował Parmentier⁸⁰. W tym samym roku pokazała w warszawskiej Zachęcie na Salonie 1913/1914 roku — na którym wystawiały także Koźniewska, Mercère, Hassenberg, Ordyńska-Morawska — dwie prace: *Fragment średniowieczny* i *Fragment biblijny* (il. 13)⁸¹. Jak odnotował Jan Kleczyński były to „śmiałe próby syntetycznego rysunku, który szczególnie w głowie średniowiecznej umiał wydobyć siłę i wdzięk ekstazy, a w biblijnej stworzyć oczy i usta niezwykle wymowne”⁸². Te dzieła, bardzo interesujące, wskazują na malarzkę o dużym talencie, operującą szerokimi płaszczyznami, dużymi formami, silnie zaznaczonym konturem i nieznaczną geometryzacją form. Artystka, podobnie jak Stefania Ordyńska-Morawska, okres pierwszej wojny światowej spędziła w Paryżu, gdzie zaistniała ponownie w dwudziestolecie.

Nina Aleksandrowicz, tymczasem, choć wystawiała „u Niezależnych” również brała udział w Salonie société nationale des beaux-arts. W 1912 roku pokazała tam swoje animalistyczne rzeźby, które spotkały się z pozytywną opinią krytyki:

Nina Alexandrowicz-Homolacs wspaniale wymodelowała sępa. Ptak, z głową skuloną między skrzydłami, spada na niewidoczną ofiarę. Gipsowa rzeźba jest mistrzowskim dziełem⁸³

⁷⁵ [Marcin Samlicki] mrs., *Polacy w paryskim Salonie jesiennym*, s. 5; zob. też: [Wacław Gąsiorowski] Wac. Gąs., *Korespondencje „Kuriera Warszawskiego”*, Kurier Warszawski 1912 nr 305, s. 3.

⁷⁶ E. Pożerski, *Les Artistes Polonais aux Salons des Champs-Élysées*, s. 157; *Société nationale des beaux-arts, Catalogue illustré du salon de 1911*, Paris 1911, poz. 2477–2478.

⁷⁷ W. Kiślańska, *Salony paryskie*, Kurier Warszawski 1910 nr 189, s. 6.

⁷⁸ [Wacław Gąsiorowski] Wacł. Gąs., *Wystawa salonów wiosennych paryskich*, s. 4.

⁷⁹ S. Auerbach, *Paryski Salon Wiosenny*, s. 2; *Société nationale des beaux-arts. Catalogue illustré du Salon de 1913*, Paris 1913, poz. 691.

⁸⁰ A. Parmentier, *Les artistes polonais aux Salons de 1913. Société Nationale des Beaux-Arts*, Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique 1913 nr 300, s. 210.

⁸¹ *Salon 1913*, TZSP, grudzień–styczeń, Warszawa 1913, poz. 149–150.

⁸² J. Kleczyński, *Salon 1913 r.*, Sfinans 1913 z. 72, s. 523; zob. też: [Adam Breza] A. B., *X-a Wystawa „Doroczna” w Warszawie*, Świat 1913 nr 50, s. 11 (repr. *Fragment biblijny*).

⁸³ E. Pożerski, *Les Artistes Polonais aux Salons des Champs-Élysées*, s. 157; *Société nationale des beaux-arts. Catalogue illustré du salon de 1912*, Paris 1912, poz. 1760.

— zachwycał się Pożerski. W 1913 natomiast wystawiła na oficjalnym salonie „przedni” pastel *Coq*, pokazany w dziale rysunku⁸⁴. Malarka — wraz z Hassenberg i Lewicką — wzięła udział w Salonie Niezależnych roku 1912 (Hassenberg wystawiła: *L'âge d'or, Adam et Eve, Paysage*; Lewicka: *La Campagne, Nature morte, Étude*; Aleksandrowicz: *Lapins, Canards i Oies* — „studia gęsi i królików”, które, jak można sądzić, były pracami malarskimi)⁸⁵. Prace te znamy jedynie z tytułów, krytyka wypowiadała się o nich skąpo, choć Wacława Kiślańska zauważyła, iż „noszą znamiona poważnych studiów”⁸⁶. W tym czasie recenzenci najobszerniej opisywali *oeuvre* Lewickiej:

pani Lewicka, która zdradza prawdziwy liryzm w swych na modłę starych prymitywnych sztychów, obrazkowo komponowanych krajobrazach — zauważył Adolf Basler. — Naiwność jej jednak nie jest upozorowaną. Pani Lewicka posługuje się nawet formułą kubizmu, ale w miarę i opierając się na zasadach kompozycji szkoły Giotto'a [Giotto], szuka rytmu w układzie linii i w symetrycznym ustosunkowaniu płaszczyzn. Kompozycje jej są prawdziwie malarskie. Wielka powaga cechuje przede wszystkim jej obrazy⁸⁷.

Wszystkie trzy artystki spotkały się w Salonie Niezależnych 1913 roku (Reno Hassenberg pokazała trzy prace — *Village corse, Les dahlias i Un pot de geranium*; Zofia Lewicka dwa pejzaże i martwą naturę, a Nina Aleksandrowicz rysunek *Marie-Jeanne* oraz *Bigoudenne i Femme de Beuzec*, które prawdopodobnie były pracami malarskimi przedstawiającymi Bretonki)⁸⁸. Adolf Basler raz jeszcze zauważył Lewicką, zaliczając ją do twórców „archaizujących”, to znaczy nawiązujących do Wielkiej Tradycji (prócz niej wymienił jeszcze Mojżesza Kislinga, Simona Mondzaina i Franciszka Rerutkiewicza), którzy dobre opanowanie rzemiosła i zasad kompozycji zawdzięczali swemu pedagogowi Józefowi Pankiewiczowi.

Smętniejszy [od prac Mondzaina], ale i bardziej uduchowiony, jest koloryt form w kompozycjach, pełnych liryzmu, pani Lewickiej — pisał Basler. — Archaizowane, na modłę szkoły Giotto, są one jednak bardzo malarskie w swym rytmicznym układzie linii i w symetrycznym ustosunkowaniu płaszczyzn. Są to prawdziwie religijne ewokacje natury, przyćmiewające świeżością swoją upozorowane mistycznie kompozycje obrazowe Zaka, który operuje tylko formułą, wprawdzie integralną, ale martwą...⁸⁹.

Krytyk zwrócił uwagę na fakt, że dzieła uczniów Pankiewicza, także Lewickiej, charakteryzowała harmonia barw i form, umiejętnie połączonych. Obrazy artystki, tak od strony technicznej, jak i kompozycyjnej były zapewne ciekawsze od sztuki innych polskich twórców skoro w kwietniu 1913 roku malarka miała ekspozycję indywidualną w Galerie Berthe Weill („u Weill” wystawiła także, w roku 1922, Alicja Halicka)⁹⁰. Artystka pokazała wówczas 25 rysunków i akwarel z lat 1908–1913 o tematyce pejza-

⁸⁴ [Wacław Gąsiorowski] Wac. Gąs., *Korespondencje „Kurieru Warszawskiego”*, Kurier Warszawski 1913 nr 108, s. 7; *Société nationale des beaux-arts, Catalogue illustré du Salon de 1913*, Paris 1913. poz. 1278.

⁸⁵ S. J. Kozłowski, *Salon „Niezależnych” 1912 r.*, Złoty Róg 1912 nr 17, s. 15.

⁸⁶ W. Kiślańska, *Salony Paryskie* [!], *Bluszcz* 1912 nr 27, s. 309.

⁸⁷ A. Basler, *Salony paryskie. III*, *Literatura i Sztuka* 1912 nr 19, s. 3 (dod. do: *Nowa Gazeta* nr 305).

⁸⁸ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 55–56.

⁸⁹ A. Basler, *Salony paryskie. II*, *Literatura i Sztuka* 1913 nr 17, s. 3 (dod. do: *Nowa Gazeta* nr 282).

⁹⁰ *L'Art décoratif*, styczeń-czerwiec 1913 (dod. kwiecień 1913), s. 2.

zowej, rodzajowej, a także studia głów i martwe natury. Wstęp do katalogu napisał Charles Malpel⁹¹. Sam fakt zorganizowania pokazu prac w galerii, gdzie wystawiali także Matisse, Picasso i Modigliani, świadczy o tym, że dzieła Lewickiej zwróciły uwagę marszandów i krytyki francuskiej. Prace Reno Hassenberg eksponowane na Salonie Niezależnych 1913 roku również nie umknęły uwadze Baslera. Pokazany tu krajobraz malarki, wraz z pejzażami Jana Rubczaka i Adam Grabowskiego, opisze jako dzieło „bardziej zewnętrznie pojęte zbyt malownicze, ale nie pozbawione siły i pełne nawet dowcipu kompozycyjnego”⁹². Wówczas też do grona interesujących nas artystek dołączy Zofia Piramowicz (1880–1958), która wystawi *Études décoratives*. Malarka, ormiańskiego pochodzenia, przyjechała do Paryża pod koniec 1912 roku po studiach w szkole sztuk dekoracyjnych w Dreźnie, a wcześniej nauce w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie i u Miłosza Kotarbińskiego. Powodem jej wyjazdu z Polski był zawód uczuciowy malarki, zaręczonej z Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem, którego poznała w Zakopanem w roku 1902 i z którym utrzymywała kontakt listowny do 1939 roku. Salon Jesienny 1913 roku zaprezentuje kolejne płótna Hassenberg: krajobraz, martwą naturę i *panneau décoratif* oraz *Souvenir de Russie* Zofii Lewickiej⁹³. *Wazon z kwiatami* — to tytuł płótna, który Hassenberg prześle na warszawski Salon 1913/1914 roku⁹⁴.

Na Salonie Niezależnych 1914 roku Hassenberg przedstawiła trzy obrazy o podobnej tematyce, jak poprzednie, Lewicka zaś, wśród trzech dzieł po raz pierwszy wystawiła drzeworyt, którym będzie się zajmować w późniejszych latach⁹⁵. Zofia Piramowicz z kolei pokaże płótna o tematyce, jak się zdaje rodzajowej (*Tentation, Eve, Tango*)⁹⁶. Był to ostatni salon przed wybuchem Wielkiej Wojny. Ogółem wystawiało pięćdziesięciu jeden artystów polskich, w tym — dziewiętnaście kobiet. Obecność polskich twórców, także malarów, była więc ogromna. Spróbujmy jednak odpowiedzieć na pytanie jak wyglądała ich wczesna twórczość? Odpowiedź nie jest prosta, ponieważ, prócz paru reprodukcji, ich wczesne *oeuvre* w większości nie zachowało się. Informacji o twórczości tych artystek dostarczają nam głównie wypowiedzi krytyków, nie zawsze bezstronne. Rzeźby Niny Aleksandrowicz zyskały pozytywne recenzje, dzieła bez wątpienia ekspresyjne, o dobrej charakterystyce postaci, przedstawionych w popiersiu. Jej rzeźby animalistyczne znane są jedynie z tytułów. Nie wiadomo więc, czy artystka inspirowała się dziełami francuskiego rzeźbiarza animalisty François Pompona, choć jest to prawdopodobne. Można sądzić, że rysunki Aleksandrowicz przedstawiające ptaki i zwierzęta, nosiły pewne cechy satyryczne. Prace te pokazała bowiem na Salonie Humorystów w 1914 roku — „wystawia Pani Nina Homolacs-Alexandrowicz” — jak czytamy w „Polonii” — „kilka obrazków z życia... kaczek: kaczki są bardzo wdzięczne, serdecznie roześmiane i malowane dekoracyjnie”⁹⁷.

Równie pozytywne recenzje zebrała Zofia Lewicka, zaliczona do artystek inspirowanych się tradycją muzealną, znajdującą w przeszłości, w tym wypadku w sztuce Giotta, źródło natchnienia. Tą drogą poszło duże grono artystów polskich działających w Paryżu: Antoni Buszek, Michajło Bojczuk, Eugeniusz Zak, Jerzy Merkel, Władysław

⁹¹ *Exposition des peintures, aquarelles, dessins de Mme Lewitzka (Sonia)*, [préface par Ch. Malpel], du 10 au 27 avril 1913, Galerie de Berthe Weill, Paris 1913.

⁹² A. Basler, *Salony paryskie. II*, s. 3.

⁹³ H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw*, s. 159.

⁹⁴ *Salon 1913*, poz. 93.

⁹⁵ Tamże, s. 59–60; zob. też: A. Schurr, *50^e Exposition de la Société des artistes indépendants*, Polonia 1914 nr 5, s. 4.

⁹⁶ Tamże, s. 60.

⁹⁷ *Ze świata artystycznego*, Polonia 1914 nr 9, s. 6.

Granzow i Eli Nadelman, czerpiąc z prymitywów włoskich, malarstwa bizantyjskiego i klasycznej rzeźby greckiej. Odmienną ścieżkę wybrała Rena Hassenberg, która, jak przyznali niektórzy krytycy, była „nowoczesna”; podobnie jak szereg innych polskich malarzy i malarek stawiających pierwsze kroki na paryskim gruncie — Mela Muter, Mojżesz Kisling, Simon Mondzajn (Mondszejn), Henryk Hayden, Alicja Halicka, Leopold Gottlieb, Roman Kramsztyk, których wczesne płótna zdradzają eksperymenty z nowymi kierunkami w sztuce. Sądzić można, że lekko kubizowała, malując, jak wielu polskich artystów działających w tym czasie w Paryżu, „cézannowskie” pejzaże i martwe natury. Jednak — co przyznawali współcześni im krytycy — wczesną, paryską twórczość malarzy i malarek polskich, nierzadko noszącą jeszcze ślady impresjonizmu i symbolizmu, trudno było łączyć z jednym stylem. Jeśli uświadomimy sobie, że w roku 1905 debiutowali fowiści, w roku 1908 Pablo Picasso i Georges Braque zainicjowali kubizm, w 1910 roku Filippo Marinetti opublikował *Manifeste du futurisme*, w roku 1911 kubiści „salonowi” wystawiali na Salonie Jesiennym, a w roku 1913 Guillaume Apollinaire ochrzcił nowy kierunek — orfizm — to można stwierdzić, że ich *oeuvre* było zapóźnione. Zapóźnione na paryskiej scenie artystycznej, scenie można powiedzieć awangardowej, ale nie w kraju, gdzie nadal preferowano malarstwo historyczne, religijne, rodzajowe i portret (podobnie zresztą jak francuskie salony). Już sama tematyka prac Hassenberg czy Kwiatkowskiej — pejzaże i martwe natury, do czasu Cézanne’a uznane za drugorzędne — wskazuje na to, że obie artystki podjęły, zapewne nieśmiało jeszcze — próby eksperymentów z nowymi prądami w sztuce. Wystawione w 1915 roku w Zachęcie „kapryśne impresje p. Reny Hassenberg należą również do kolportażu najnowszych prądów, modnych a przejściowych” — zauważył recenzent „Świata”⁹⁸. Warto dodać, że Hassenberg i Lewicka były artystkami polskimi, które, obok Boznańskiej, Halickiej i Muter, zauważył Guillaume Apollinaire w sprawozdaniach z paryskich salonów do pisma „L’Intransigeant”⁹⁹. W roku 1910 wspomniał o Hassenberg, która „wypowiada się z wdziękiem, przywodzącym na myśl sztukę japońską”, w 1913 roku spostrzeże również „bardzo bogatą martwą naturę” artystki¹⁰⁰. Będzie także śledził rozwój Lewickiej, w roku 1910 odnotuje jej „pogodny obraz [...] przedstawiający nagą parę tańczącą w parku”, a w roku 1912 uzna jej pracę za jedną z najlepszych kompozycji na Salon des Indépendants wykonanych przez kobietę:

Artystka zna pejzaże Celnika [Henri Rousseau] — pisał w recenzji — lecz potrafi zachować własny styl. Obraz *La Campagne* tchnie uczuciem przejmującym niczym pieśń rodzimych wieśniaków¹⁰¹.

Także pokazany w następnym roku obraz *Les paysages de Roussillon* urzekł Apollinaire’a rzetelnością i poetyckością, subtelnością i inspiracją kubizmem¹⁰².

W latach 1900–1914, tych pierwszych latach kształtowania się kolonii polskiej w Paryżu, wyraźnie były więc dwa nurty twórczości artystek polskich: „akademicki”, który reprezentowały malarki specjalizujące się w portrecie, zdradzającym dobry warsztat, staranne wykończenie i znajomość kompozycji (Ostrowska, Koźniewska, Mercère) i „nowoczesny” — wyróżniający się lekką geometryzacją formy, często nazywaną przez krytykę „dekoracyjnością” (Hassenberg, Kwiatkowska, Ordyńska-Moraw-

⁹⁸ [Adam Breza] Ab, *TZSP w Warszawie*, Świat 1915 nr 7, s. 11.

⁹⁹ Irena Hassenberg, mieszkająca wówczas w dzielnicy Montparnasse, znała Apollinaire’a osobiście; J. Ficner, *Irena Hassenberg-Reno*, „Paryż–Nowy Jork”, s. nlb.

¹⁰⁰ G. Apollinaire, *Chroniques d’art.*, s. 128, 342.

¹⁰¹ Tamże, s. 79, 227.

¹⁰² Tamże, s. 295.

ska). Artystek należących do tego drugiego nurtu było więcej. Już w roku 1911 Wacław Gąsiorowski zauważył, że „na 24 artystki — aż 12 woli niezależną sztukę”¹⁰³. Nawiązująca do tradycji muzealnej Zofia Lewicka natomiast reprezentowała nurt „klasyczny”, charakterystyczny także dla początku wieku. Do klasycznych wzorów Rafaela, Poussina, Chardina i Puvis de Chavannesa sięgali Renoir, Cézanne, Seurat i Gauguin. Zagorzałym zwolennikiem powrotu do owego „nowego klasycyzmu” i łacińskich korzeni, sztuki wprowadzającej ład i porządek, opartej na Wielkiej Tradycji był nie tylko Maurice Denis, ale także ideolodzy i krytycy sztuki skupieni wokół monarchistycznego ruchu *l’Action française*¹⁰⁴. W Polsce powrót do klasycznej tradycji lansował Ludwik Hieronim Morstin i pismo „Museion”. Był to jednak klasycyzm tak zwany „żywy”, nowoczesny, często nawet, jak w wypadku Lewickiej, lekko skubizowany, „klasyczny” bardziej w wyborze tematyki, aniżeli stylu.

W czasie pierwszej wojny światowej aktywność interesujących nas malarek była ogromna. Organizowały wystawy, angażowały się w akcje charytatywne, wykonywały rysunki i plakaty o treści patriotycznej. A ich twórczość nie miała już nic wspólnego z *l’art féminin*. Blanka Mercère i Zofia Lewicka podjęły przeciw tematykę powszechnie uznaną za „męską” — rysowały sceny wojenne, zniszczone wsie, bitwy, rannych żołnierzy, projektowały plakaty agitacyjne. Działalność malarek współgrała z nastrojem tych lat, który przyspieszył emancypację kobiet i „feminizację” miejsc pracy, zwłaszcza we Francji. Kobiety przejęły teraz rolę nieobecnych, walczących na froncie mężczyźni. Coraz więcej kobiet pracowało w fabrykach i zajmowało ważne funkcje na państwowych posiadach. „Pracujące kobiety” stały się też elementem propagandy państwowej. Były często przedstawiane na filmach przygotowywanych przez „sekcję kinematograficzną” armii francuskiej, a także na pocztówkach, w prasie i literaturze, między innymi w książkach Léona Abensoura i Marie de la Hire (Marie Weyrich). Kobieta stała się także bardziej wyzwolona seksualnie. Niedługo po zakończeniu działań wojennych, w roku 1920, ukazała się nowela Colette (Sidonie-Gabrielle Colette) *Chéri*, traktująca o niezależnych, wyzwolonych „kokotach”, chętnie czytana, zarówno przez mężczyzn, jak kobiety. W roku 1922 natomiast Victor Margueritte, powieściopisarz i dramaturg popierający emancypację, opublikował powieść *La Garçonne*, w której stworzył obraz nowej kobiety. Kobiety-chłopczycy — zdolnej do przeżyć seksualnych (w związkach zarówno lesbijskich, jak heteroseksualnych), niezależnej finansowo (bohaterka prowadzi galerię przy rue la Boétie), żyjącej z dala od burżuazyjnej rodziny. Lata 20. przyniosą dalszą emancypację kobiety. Pojawi się coraz więcej właścielek galerii. Obok Berthe Weill, pierwszej „marszandki”, galerie otworzyły między innymi: Katia Granoff, Jeanne Bucher i Lucy Krogh. Coraz więcej kobiet zajmowało się krytyką artystyczną, coraz więcej malarek i rzeźbiarek uczestniczyło w ekspozycjach. Udział polskich artystek w organizowanych w tym czasie w Paryżu wystawach, indywidualnych i zbiorowych, był ogromny.

Przytoczone przeze mnie cytaty z tekstów krytyków polskich relacjonujących poszczególne wystawy pozwalają prześledzić poszczególne etapy i rozwój twórczości malarek polskich działających we Francji. Oczywiście możemy zarzucić tym teoretykom brak obiektywności, nadmierne popieranie artystów polskiej narodowości, czy też pisanie recenzji na zamówienie, ale, w moim pojęciu, mają one wartość dokumentu. Artykuły te, jako jedne z niewielu, a wyjazdy twórców z kraju z reguły nie spotykały

¹⁰³ W. Gąsiorowski, *Polscy artyści w Salonie paryskim*, Świat 1911 nr 21, s. 7.

¹⁰⁴ Na ten temat szerzej w: A. Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939*, s. 144–151 i n. (tu też bibliografia).

się z pozytywną oceną teoretyków, informowały o poczynaniach polskiej kolonii artystycznej w Paryżu. Jako jedne z niewielu zawierały opisy prac, często niezachowanych, oraz analizę twórczości malarek. Jako takie mogą okazać się nieocenione przy identyfikacji ich dzieł oraz stanowić ważny materiał dla przyszłych monografistów, którzy, mam nadzieję, zajmą się szczegółową analizą życia i twórczości tych, mniej znanych, artystek. Teksty pisane przez krytyków (Adolfa Baslera, Wacława Gąsiorowskiego, Wacławę Kiślańską, Stanisławę Kaniową-Kraszewską, Alexandra Schurra, Kazimierza Waliszewskiego), naocznych świadków i współuczestników paryskich wydarzeń w świecie sztuki i aktywnych członków polskiej kolonii, mają więc ogromne znaczenie. Pozwalają nam poznać bliżej *oeuvre* tych malarek i rzeźbiarek, które nadal czekają, na szersze opracowanie.

“ONE HAS TO BE A FEMINIST HERE.” ON THE FORGOTTEN FEMALE ARTISTS ACTIVE IN PARIS DURING THE YEARS 1900–1914

During the years 1900–1914 in the capital of France one could find a large number of Polish female artists, who worked in the shadow of those well-known. Among them were: Leokadia Maria Ostrowska, Maria Koźniewska, Blanka Mercère, Nina Aleksandrowicz. These artists referred to the traditional, academic styles in art and presented their oeuvre on the Salon de la Société nationale des beaux-arts and Salon de la Société des artistes français. A separate group of female-artists was formed by, among others, Reno Hassenberg, Helena Kwiatkowska, Stefania Ordyńska-Morawska who experimented with the new avant-garde trends. The artistic output of both groups was described and promoted by critics born in Poland (Adolf Basler, Wacław Gąsiorowski, Wacława Kiskańska, Stanisława Kaniowa-Kraszewska, Alexander Schurr, Kazimierz Waliszewski) whose texts, published both in the French and Polish press, often serve as the only document concerning their oeuvre.

KEY WORDS: Polish female artists; Polish art in Paris; Parisian salons.