

Andrzej Kotecki

Warszawa

ORCID-0000-0003-1145-5441

Polsko-francuskie konfrontacje rzeźbiarskie. Uwagi na marginesie wystawy w warszawskim Muzeum Narodowym

Analizując historię sztuki polskiej 2. połowy XIX wieku i początku XX wieku, na liście artystów – malarzy, grafików czy rzeźbiarzy – znajdujemy przede wszystkim mężczyzn. Obowiązujące wówczas zasady życia społecznego sytuowały kobiety głównie w roli opiekunek ogniska domowego. Jednym z nielicznych zajęć zarobkowych było zatrudnienie ich jako guwernantki i to wyłącznie do chwili zamążpójścia. Oczywiście układ ten nie obowiązywał w przypadku kobiet z warstw ubogich, proletariackich. Te, z racji swojego położenia społecznego, były zmuszone do ciężkiej, fizycznej pracy zawodowej jako służące, praczki czy robotnice w fabrykach, a w przypadku kobiet wiejskich na roli. Cała ówczesna obyczajowość mieszczańska i burżuazyjna czy ziemiańska całkowicie podporządkowywała kobietę władzy pana-męża. Ten nie tylko był zobowiązany do utrzymania żony i dzieci, ale również zarządzał posagiem współmałżonki. Zatem nawet jeśli któraś z panien z tzw. „dobrego domu” przejawiała jakiegokolwiek uzdolnienia, nie miała szans na ich rozwijanie poza zaciszem domowym i ujawnianie ich poza kręgiem rodzinnym. Nie do pomyślenia było w tamtej rzeczywistości kształcenie się dziewcząt w ramach sztuk plastycznych, toteż na wspomnianej powyżej liście, wykształconych kobiet – artystek znajdziemy niewiele. Nawet te najbardziej uzdolnione i zdeterminowane nie miały wstępu na państwowe uczelnie artystyczne, skoro odpowiedzialnymi za system kształcenia byli mężczyźni, którzy przecież byli strażnikami zasad moralnych swojej epoki.

Zdarzały się jednak odstępstwa od tych surowych zasad. Upór, determinacja i konsekwencja w dążeniu do celu najbardziej uzdolnionych i ambitnych pań spowodowały powolną erozję owych obostrzeń. To z kolei uchyliło artystkom nieśmiało drzwi do świata sztuki profesjonalnej.

W przypadku kobiet czujących powołanie artystyczne do tworzenia rzeźb należy powiedzieć o jeszcze jednym utrudnieniu. Praca przy rzeźbie to często znaczny wysiłek fizyczny i „brudna” (w kurzu i pyłe) praca fizyczna. W tamtej epoce niestety klóciło się to z pojęciem piękna i delikatności w odniesieniu do powierzchowności kobiet. W jednym ze swoich tekstów Maria Chełmońska, która skądinąd popierała dążenia kobiet do bycia artystkami, namawiała je do zajęć lżejszych i „czystszych”: „Ozdobienie płaskorzeźbą lub figurką wazonu nie wymaga wyteżenia fizycznego nad to, jakiego kobiety potrzebują przy każdej innej robocie ręcznej”¹.

Polek, które zostały obdarzone talentem artystycznym i zyskały możliwość kształcenia, a następnie samodzielnej twórczości artystycznej na najwyższym poziomie jest bardzo niewiele. Najbardziej znaną z tego czasu jest niewątpliwie Olga Boznańska. Ale czy ktoś, pomijając oczywiście historyków sztuki, zna nazwisko i prace Anny Bilińskiej? A przecież poziom jej twórczości artystycznej i jej znaczenie dla sztuki polskiej czy nawet europejskiej jest nie do przecenienia.

Warszawskie Muzeum Narodowe od ponad trzydziestu lat stara się przypominać twórczość polskich artystek. Temu celowi został podporządkowany cykl wystaw im poświęconych. Pierwszą była wystawa „Artystki polskie”, którą można było obejrzeć w 1991 roku. Po niej przyszła kolej na Olę Boznańską (luty–maj 2015). Kolejną artystką, która doczekała się swojej wystawy była mniej znana, co nie znaczy, że mniej utalentowana, wspomniana już powyżej Anna Bilińska (czerwiec–październik 2021). Kobiety zaistniały również w niezwykle ciekawej i cieszącej się dużym zainteresowaniem wśród zwiedzających wystawie zbiorowej „Mistrzowie pastel. Od Marteau do Witkacego. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie” (październik 2015–styczeń 2016). W gronie ponad stu artystów znalazło się 12 kobiet, które tworzyły w tej technice, a prace ich znajdują się w kolekcji warszawskiego muzeum. Nie miejsce tutaj na rozstrzygnięcie kwestii proporcji, choćby z tego powodu, że zakres czasowy obejmujący prezentowaną kolekcję dotyczył prac powstałych na

¹ Piotr Kosiewski, *Kobiety, które ośmieliły się rzeźbić*, „Tygodnik Powszechny” 2023, nr 26, s. 98.

przeźreni od połowy wieku XVIII po pierwsze dziesięciolecie wieku XX. I dlatego proporcje wynikające z tych danych nie mogą być miarodajne.

W ten cykl wystawienniczy wpisuje się prezentowana niedawno wystawa Muzeum Narodowego „Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku”. Czytelnika powinno zaintrygować nazwisko francuskiej artystki w tytule wystawy. Nasuwa się zatem pytanie: co ją łączy z Polkami – mistrzyniami dłuta? Jest kilka powodów, dla których jej prace pojawiły się na tej warszawskiej prezentacji. Aby C. Claudel mogła zaistnieć we francuskich kręgach artystycznych 2. połowy XIX wieku, musiała pokonać liczne trudności wynikające z ograniczeń, o których była mowa na wstępie. Były to te same uwarunkowania społeczne, z którymi musiały borykać się polskie adeptki sztuki. Swoje prace tworzyła w tym samym czasie, dlatego też wystawa stanowi doskonałe narzędzie porównawcze dla tworzonych dzieł w Polsce i we Francji. Niewątpliwie talent francuskiej rzeźbiarki – o czym można było przekonać się osobiście na wystawie – był nieprzeciętny. Doskonałym dowodem jest opinia na temat jej twórczości, wyrażona przez jednego z bardziej znaczących krytyków francuskich tamtego czasu Octave’a Mirbeau – „C. Claudel to niewątpliwie kobieta o genialnym talencie”. Warto tu zwrócić uwagę, że twórcom wystawy udało się pozyskać prace rzeźbiarki, które są dla niej najbardziej charakterystyczne i z których jest najbardziej znana. Niestety, jak to z geniuszami często bywa, jej kariera została przerwana w wyniku postępującej choroby, zmarła po 30-letnim pobycie w zakładzie zamkniętym.

Tworzące w tym samym czasie Polki pierwsze szlify artystyczne zdobywały w Polsce. Niektóre ze szkół artystycznych odważyły się kształcić również kobiety. Były to np. kursy prowadzone w Warszawie przez Wojciecha Gersona. Jego uczennicami były m.in. córka artysty Maria oraz Natalia z Tarnowskich Andriolli. Drugim ośrodkiem, który postanowił dopuścić panie do kształcenia artystycznego, był Kraków. Przy tamtejszym Muzeum Techniczno-Przemysłowym kursy dla kobiet organizował dr Adrian Baraniecki. Krakowskim wykładowcą rzeźby był absolwent szkół w Paryżu i Rzymie – Marcelli Guyski.

Mekką dla ówczesnych artystów były oczywiście Paryż i Monachium. W zdecydowanej większości przyszłe rzeźbiarki dla pogłębienia studiów wybierały Paryż. Legitymowanie się dyplomami paryskimi, nobilitowało. W tym miejscu, w odniesieniu do Polek należy zwrócić uwagę na jeszcze jedną przeszkodę. Wyjazd młodej dziewczyny do Paryża, potrzeba opłacenia czesnego oraz utrzymanie, powodowały, że nawet

dysponując nieprzeciętnym talentem, nie mogły liczyć na możliwość kształcenia za granicą. Na tę trudną sytuację nakładał się również fakt, że po powrocie z dyplomem w kieszeni nawet najbardziej renomowanych szkół nikt nie gwarantował, że taka wykształcona rzeźbiarka zdobędzie zamówienia umożliwiające np. spłatę ufundowanego stypendium. To ograniczenie ekonomiczne powodowało, że nieliczne dziewczęta decydowały się na tak ryzykowne przedsięwzięcie. Jeżeli już podejmowały takie wyzwanie, wymagało to od nich ogromnego samozaparca i wiary we własny talent. Dlatego też wśród słuchaczek znalazła się m.in. Eliza z Branickich Krasieńska (żona Zygmunta Krasieńskiego) i Helena Skirmuntt. Dobre pochodzenie pod względem ekonomicznym miały również Antonina Roźniatowska czy Tola Certowicz.

Jaki los czekał wykształcone rzeźbiarki po powrocie do kraju? Otóż nikt nie zapewniał im, że otrzymają zlecenia na prace rzeźbiarskie. Dwie, spośród artystek reprezentowanych na wystawie, zorganizowały warsztaty. Natalia Andriolli, żona Michała Andriollego prowadziła pracownię rzeźb sakralnych. Druga z nich, Ewa Kulikowska zamieszkała w Kijowie, gdzie prowadziła pracownię dekoracji architektonicznych. Jedyną z tego grona, która zdobyła zamówienie publiczne była Tola Certowicz. Otrzymała np. zlecenie na wykonanie popiersia o. Augustyna Kordeczkiego dla kościoła oo. paulinów na krakowskiej Skałce.

Mając na uwadze wyżej przedstawione ograniczenia, skoro po ukończeniu szkół ich twórczość nadal napotykała na przeszkody, o czym będzie tutaj jeszcze mowa, to każdy ma prawo zadać kolejne pytanie: co zatem można było zobaczyć na wystawie w Muzeum Narodowym? Jej idea została oparta na zestawieniu prac Camille Claudel i jej polskich koleżanek z cechu rzeźbiarzy. Autorki wystawy w sposób przemyślany zorganizowały tę ekspozycję, prowadząc widza od początku drogi aż po szczyt ich osiągnięć. Pierwsza część została zatytułowana „Mistrzowie. Możliwość nauki”. Znalazło się tu miejsce dla prac wykładowców, którzy wprowadzali swoje uczennice w świat profesjonalnej sztuki. Pierwszych lekcji rysunku w Warszawie udzielała im, o czym już była mowa, szkoła Wojciecha Gersona, a w Krakowie dr. Adama Baranieckiego. Tam jednak nie mogły poznawać tajników rzeźbiarstwa. By to zrobić musiały udać się do prywatnych pracowni Hipolita Marczewskiego i Jana Woydygi, a także Marcelego Gayskiego. Kolejnym krokiem był wyjazd do szkół paryskich. Z czasem jedna z nich – Tola Centerowicz – mając na uwadze swoje doświadczenia, zorganizowała własną szkołę Sztuk Pięknych dla Kobiet. Jako wykładowców

zaangażowała Jacka Malczewskiego, Jana Stanisławskiego i Włodzimierza Tetmajera. Sama prowadziła zajęcia w zakresie rzeźby.

Zestawienie dzieł C. Claudel i polskich artystek doskonale ilustruje zakres tematyczny, jakiemu poświęcały swoje prace. W przypadku Francuzki mamy do czynienia z przedstawieniami oddającymi uczucia i namiętności. W przypadku Polek wyróżnić można trzy zasadnicze tematy. Pierwszym kręgiem zainteresowań były przedstawienia o charakterze religijnym. Tutaj warto podkreślić, że zarówno tematyka sakralna, jak również funeralna były jedyną dziedziną rzeźbiarską, do której artystki były w pełni dopuszczone, co stanowiło dla nich źródło dochodów.

Inną dziedziną twórczości były prace portretowe – popiersia, plakety czy medaliony. Na wystawie zostały zaprezentowane liczne dzieła o takim charakterze. Otrzymała za nie gratyfikacja z ledwością pokrywała jedynie koszty zakupu materiału rzeźbiarskiego. W tym miejscu należy jeszcze raz przypomnieć o ograniczeniu wynikającym z pochodzenia artystek. Skoro były to panie „szlachetnie urodzone”, nie mogły zajmować się pracą zarobkową. Zajęcie takie groziło degradacją towarzyską, a także naruszało ówczesny porządek społeczny. Miało to również decydujący wpływ na temat prac w zakresie rzeźby portretowej.

Ostatnim aspektem sztuki rzeźbiarskiej, jaki uwzględniły autorki wystawy, jest akt. Słusznie w tytule tej części znalazło się określenie „Przekraczanie granic”. Wiek XIX to czas gorsetów i krynolin w stroju kobiet. I o ile fakt malowania i czy rzeźbienia aktów kobiecych przez mężczyzn był dopuszczalny, to w drugą stronę ta aprobata nagości w sztuce przedstawieniowej nie działała. Była to jedna z tych kolejnych barier uniemożliwiających kobietom kształcenie i działalność artystyczną. Już na etapie nauki rysunku, modelowania postaci, trzeba było pracować na podstawie nagich modeli. W ówczesnej rzeczywistości społecznej dla kobiet takie sytuacje były nie do zaakceptowania. W przypadku ziem polskich na ten pogląd należy jeszcze nałożyć kwestie związane z żałobą narodową po upadku Powstania Styczniowego. To jeszcze mocniej podkreślało, a nawet piętnowało niestosowność takich praktyk, również w dziedzinie sztuk plastycznych.

W przypadku Francji, choć owe ograniczenia obyczajowe również obowiązywały, to jednak społeczeństwo było pod tym względem bardziej liberalne. Tu przebojowość, upór, a także talent czy nawet geniusz artystyczny C. Claudel spowodował, że mogła tworzyć bardziej swobodne, wyzwolone prace rzeźbiarskie. I to kolejna różnica w twórczości polskich i francuskich rzeźbiarek, widoczna na tej wystawie, choć

w przypadku polskich artystek ten rodzaj twórczości stanowi znikomą część prac, a przy każdorazowym ukazaniu sylwetki nagiego ciała męzczyzny partia bioder jest przesłonięta.

Analiza wystawy dorobku polskich rzeźbiarek niestety jest niepełna. I nie jest to wina kuratorek wystawy. Nie wynika także z pominięcia tej czy innej artystki. Znane są nazwiska jeszcze innych rzeźbiarek z tej epoki. Jednak, co podkreślają autorki, nie udało się odnaleźć prac tych pań. Gdyby i one mogły zaistnieć na wystawie, ta obejmowałaby znacznie większą listę eksponatów.

Wystawa zasługuje na uwagę z dwóch powodów. Pierwszy to oczywiście fakt, że nawet stały bywalec muzealnych sal wystawowych często nie zdaje sobie sprawy z obecności tak utalentowanych rzeźbiarek w historii sztuki polskiej. Ta wystawa jednym ukazała, innym przypomniała ich twórczość. Ale również w zestawieniu z działającą we Francji koleżanką po fachu, dowodzi, że rzeźby stworzone na ziemiach polskich są inne, zostały poświęcone odmiennym tematom, niewątpliwie mają też swój styl, ale na pewno nie prezentują niższego poziomu artystycznego. Drugi powód to zwrócenie uwagi na odmiennie uwarunkowania, w jakich przyszło tworzyć C. Claudel i artystkom polskim. Ograniczenia społeczne były niemal identyczne, jednak na ziemiach polskich artystki musiały zmagać się z dodatkowymi barierami wynikającymi z sytuacji politycznej, będącej skutkiem polityki represyjnej zaborcy po upadku Powstania Styczniowego.

Organizacja tej wystawy nie byłaby możliwa bez wydatnej współpracy międzymuzealnej. Tym większego znaczenia nabiera porozumienie ze znaczącymi muzeami z Francji. W tym gronie znalazły się tak ważne instytucje, jak: Musée Rodin w Paryżu, Musée Camille Claudel w Nogent-sur-Seine, Musée Sainte-Croix w Poitiers, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Z polskich placówek należy wymienić Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, a także kolekcjonerów prywatnych.

Andrzej Kotecki

„Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku”, wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie, 19 maja–10 września 2023. Kuratorka Ewa Ziemińska, współpraca Alicja Gzowska.