

AGNIESZKA CHMIELEWSKA
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8629-9511
CENTRUM EUROPEJSKIE, UNIWERSYTET WARSZAWSKI

Pionierki. Krytyka artystyczna kobiet 1839–1879. Antologia, wstęp, wybór i oprac.
Joanna M. Sosnowska,
współpraca Magdalena Kasa, Warszawa 2016,
Instytut Sztuki PAN, ss. 222

Emancypantki i modernistki. Teksty kobiet o sztuce 1879–1914. Antologia,
wstęp Joanna M. Sosnowska, wybór i opracowanie Magdalena Kasa,
Joanna M. Sosnowska, współpraca Beata Łazarz,
Wiktoria Szczupacka, Warszawa 2019,
Instytut Sztuki PAN, ss. 816

*Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–
XXI wieku*, red. Beata Łazarz, Joanna M. Sosnowska, Warszawa 2019,
Instytut Sztuki PAN, ss. 443

W ciągu kilku lat Instytut Sztuki PAN opublikował trzy tomy poświęcone krytyce artystycznej kobiet pod redakcją Joanny M. Sosnowskiej. Tematycznie i graficznie tomy te stanowią serię, choć ich opis bibliograficzny na to nie wskazuje. Co więcej, dwa pierwsze tomy to antologie tekstów o sztuce pisanych przez Polki w ciągu długiego XIX stulecia, natomiast trzeci stanowi zbiór artykułów naukowych poświęconych nie tylko polskim krytyczkom i historyczkom sztuki, ale także organizatorkom życia artystycznego od XIX w. aż do czasów współczesnych. To zaniechanie kontynuacji antologii można zrozumieć, przyglądając się rozmiarom dwóch pierwszych tomów – jeden obejmuje lata 1839–1879, liczy 223 strony i prezentuje dorobek sześciu autorek, drugi zawiera teksty 32 autorek¹ publikujących w latach 1879–1914 i liczy ponad osiemset stron. Można śmiało założyć, że postępująca emancypacja kobiet przyniosła dalszy wzrost ich aktywności krytycznej, co w połączeniu ze zwiększeniem liczby czasopism musiało skutkować znacznym przyrostem objętości kolejnych tomów. Trudno się dziwić, że zamiast tysięcy stron tekstów źródłowych, otrzymaliśmy przegląd obecnie prowadzonych badań.

We wstępie do pierwszego tomu Joanna M. Sosnowska datuje początki krytyki artystycznej kobiet na rok 1839 i wiąże je z opublikowaniem przez Eleonorę Ziemięcką artykułu *Wspomnienia z podróży*

¹ W tym dwa autorek niezidentyfikowanych – niewykluczone, że są to pseudonimy osób już uwzględnionych w tym tomie.

w Niemczech. *Towarzystwa, kobiety, sławni ludzie* w piśmie o znamienym tytule „Pierwiosnek. Noworocznik złożony z pism samych dam”². Nie znaczy to jednak, że już wcześniej kobiety nie pisały o sztuce. Pisały, ale – zdaniem redaktorki antologii – pisarstwo to trudno uznać za krytykę artystyczną, ponieważ miało charakter edukacyjno-popularyzatorski, ograniczając się do życiorysów artystów i opisów dzieł sztuki. Tymczasem Sosnowska podjęła decyzję, aby skupić się na krytyce artystycznej, a więc tekstach, które dotyczą sztuki współczesnej i zawierają element oceny. Nie utrzymała jednak żelaznej konsekwencji, co sama przyznaje, pisząc: „Nie zawsze jest to krytyka artystyczna *sensu stricto*. Niektóre teksty mają charakter czysto informacyjny lub cel dydaktyczny, inne spełniają warunki stawiane tego rodzaju wypowiedzi – dotyczą sztuki współczesnej, zawierają ocenę, a nawet teoretyczne jej uzasadnienie, wszystkie razem dają obraz stanu zainteresowania sztuką przez kobiety”³. Ta niekonsekwencja ma swoje zalety, ale także prowokuje pytania. Ciekawie przeczytać rozważania estetyczne Eleonory Ziemięckiej czy kompetentny wykład Zofii Węgierskiej o możliwościach masowej reprodukcji fotografii. Jeśli jednak publikować dydaktyczną opowiastkę Józefy Śmigielskiej o Bacciarellim⁴, to dlaczego wykluczać podobne w charakterze teksty Klementyny z Tańskich Hoffmanowej⁵? Warto w tym miejscu zauważyć, że drugi tom antologii nosi już mniej restrykcyjny podtytuł: „teksty kobiet o sztuce” i – jak zastrzega redaktorka antologii – zawiera różnorodne przykłady pisarstwa kobiet, często pozbawione elementu oceny, ale spełniające pewne funkcje krytyczne przez sam akt wyboru tematu⁶.

Oba tomy antologii zaopatrzone zostały w obszernie wstępy, w których Sosnowska wyjaśniła nie tylko kryteria doboru tekstów źródłowych, ale także sposób ich uporządkowania. W pierwszym, stosunkowo niewielkim tomie, zachowała kolejność chronologiczną. W drugim, bardzo obszernym, wybrane publikacje pogrupowała w rozdziałach poświęconych typom poruszanych zagadnień. Rozdziały te zostały ułożone chronologicznie, według kolejności pojawiania się nowych zagadnień, aby pokazać zmiany zachodzące w pisarstwie kobiet. Ten porządek można – rzecz jasna – dyskutować. O ile podział na rozdziały zastosowany w drugim tomie nie budził moich wątpliwości, to w pierwszym tomie układ chronologiczny wymusza ciągle przeskakiwanie nie tylko między autorkami, ale także typami tekstów i poruszanych zagadnień. Podejrzewam, że układ według autorek lub typów tekstów byłby łatwiejszy dla czytelnika, choć zdaniem redaktorki antologii ten pierwszy podział był niewskazany ze względu na jakościowe zróżnicowanie tekstów⁷.

Znaczne rozmiary wstępów do dwóch tomów antologii wynikają jednak nie tyle z rozważań na temat kryteriów wyboru i zasad uporządkowania materiału, co ze względu na fakt, że Sosnowska przedstawiła sylwetki wszystkich autorek, szczegółowo omawiając przy tym ich dorobek w zakresie pisarstwa o sztuce. To bardzo ważne i potrzebne, gdyż o sztuce pisały literatki, działaczki społeczne i oświatowe, zazwyczaj nieznanne historykom sztuki. Dlatego wielką zasługą autorki wstępów jest nie tylko zebranie i opracowanie najważniejszych informacji na temat piszących pań, ale także zaprezentowanie czytelnikom obszernej bibliografii, obejmującej pozycje z historii, historii sztuki, historii literatury i historii czasopiśmiennictwa, która zaprasza do pogłębionych studiów na temat wybranych krytyczek i ich środowisk. Należy także docenić, że wstępy zaopatrzone w dość liczne portrety omawianych postaci. Jednak te niezwykle pomocne czytelnikom wstępy mają swoje drobne słabości – we wstępie do pierwszego tomu wśród sylwetek autorek odnajdujemy Klementynę z Tańskich Hoffmanową i Paulinę Wilkońską, chociaż antologia nie zawiera ich publikacji. To mylące dla czytelnika. Rozumiem, że były to osoby ważne, wymagające omówienia we wstępie, ale można było jednak zasygnalizować, że tym razem występują one na drugim planie.

Teksty źródłowe zebrane w dwóch tomach antologii pokazują proces stopniowego rozwoju kobiecego pisarstwa o sztuce. Aby ono w ogóle powstało, konieczne było spełnienie kilku podstawowych warunków. Po pierwsze, tak jak w przypadku krytyki artystycznej zapoczątkowanej przez mężczyzn dwadzieścia lat

² E. Ziemięcka, *Wspomnienia z podróży w Niemczech. Towarzystwa, kobiety, sławni ludzie*, [w:] *Pionierki. Krytyka artystyczna kobiet 1839–1879. Antologia*, wstęp, wybór i oprac. J.M. Sosnowska, współpraca M. Kasa, Warszawa 2016, s. 61–63.

³ J.M. Sosnowska, *Wstęp*, [w:] *ibidem*, s. 9.

⁴ J. Śmigielska, *Marcelli Bacciarelli*, [w:] *ibidem*, s. 130–135.

⁵ *Opisy różnych okolic Królestwa Polskiego* pióra Klementyny z Tańskich Hoffmanowej zostały opublikowane w latach 1824–1828 w „Rozrywkach dla Dzieci” i mogłyby otwierać antologię, gdyby uwzględnić wszystkie teksty o sztuce, a nie tylko krytykę artystyczną. Patrz: Sosnowska, *Wstęp*, [w:] *ibidem*, s. 9–12.

⁶ J.M. Sosnowska, *Wstęp*, [w:] *Emancypantki i modernistki. Teksty kobiet o sztuce 1879–1914. Antologia*, wstęp J.M. Sosnowska, wybór i oprac. M. Kasa, J.M. Sosnowska, współpraca B. Łazarz, W. Szczupacka, Warszawa 2019, s. 13.

⁷ *ibidem*, s. 14.

wcześniej⁸, musiało powstać „publiczne życie artystyczne”, w tym – przede wszystkim – instytucja wystaw sztuki współczesnej oraz czasopisma publikujące relacje z tych wystaw. Po drugie, kobiety musiały odważyć się, aby formułować publicznie swoje sądy o sztuce, a prasa – aby zaakceptować je nie tylko jako autorki, ale także jurorki. Nie było to łatwe, gdyż wymagało zerwania z tradycją przypisującą kobietom rolę pań domu, opiekunek, wychowawczyń, pomocnic i towarzyszek mężczyzn, do których należała sfera publiczna. Dlatego Sosnowska słusznie zwraca uwagę na przełomowe znaczenie *Wspomnień z podróży w Niemczech Ziemięckiej*, a szczególnie komentarza następującego po wyznaniu, że autorka bardziej ceni pejzaże Caspara Davida Friedricha niż Claude’a Lorraina: „Znawcy oburzą się na to zdanie, lecz czemuż bym szczerze wrażeń swoich wyznać nie miała”⁹. Kobięce teksty o sztuce jeszcze długo wywoływały uwagi krytyczne różnego typu, dlatego w obu tomach odnajdujemy autorki, które zacierały swoją tożsamość, używając monogramów lub męskich pseudonimów oraz stosując formy gramatyczne sugerujące męskiego narratora.

W pierwszym tomie poznajemy poglądy na sztukę towarzyszące początkom polskiej inteligencji (1839–1879). Kobiety, które wówczas pisały teksty krytyczne, pochodziły z zamożnych rodzin ziemiańskich lub mieszczańskich i współtworzyły polską elitę umysłową. Działy najczęściej w sferze przypisanej kobietom, a więc: prowadziły salony, organizowały rozmaite przedsięwzięcia edukacyjne, pisały literaturę przeznaczoną dla dzieci lub dla kobiet, a także działały na rzecz szeroko rozumianej emancypacji tych ostatnich. Pisanie o sztuce i artystach stanowiło zazwyczaj margines ich działalności. Głównymi bohaterkami tego tomu są Eleonora Ziemięcka i Zofia Węgierska. Pierwsza z nich była filozofką, heglistką, która łączyła metafizykę chrześcijańską z racjonalizmem i wiarą w postęp, a jako żona malarza uwzględniała w swoich rozważaniach sztuki plastyczne. Natomiast Zofia Węgierska uchodziła za polską Georges Sand, skandalistkę świetnie osadzoną w środowisku artystów i intelektualistów. Jako jedna z pierwszych utrzymywała się z pisanie, głównie książek dla dzieci i korespondencji z Paryża, gdzie mieszkała.

W drugim tomie antologii (1879–1914) coraz większe znaczenie mają panie, które zarabiała piórem na swoje utrzymanie, wykonując zazwyczaj mniej prestiżowe prace literackie i dziennikarskie. Obok nich pojawiają się dwie autorki zajmujące ważne miejsca w historii polskiej literatury, Maria Konopnicka i Gabriela Zapolska, którym także zdarzało się pisać o sztuce. Z biegiem czasu obserwujemy wyraźną profesjonalizację kobiet podejmujących tę tematykę. W końcu XIX w. do głosu dochodzą autorki, którym – mimo ograniczonych możliwości – udało się odbyć studia z zakresu historii sztuki i które później zawodowo zajmowały się sztuką, takie jak Helena d’Abancourt de Franqueville i Zofia Skorobohata-Stankiewicz. Piszą także artystki, które uzyskały prywatną, ale gruntowną edukację np. Maria Dulębianka i Wacława Kiślańska.

Teksty źródłowe zawarte w obu tomach można czytać na różne sposoby. I tak na przykład, moją uwagę zwróciła wyraźna dominacja akademickiego stylu myślenia. W przekonaniu większości autorek sztuka powinna służyć ideałom, promować dobro i piękno. Dlatego treść obrazu ma dla nich fundamentalne znaczenie, a kompozycje figuralne o tematyce religijnej, mitologicznej czy historycznej są z definicji ważniejsze niż obrazy rodzajowe i pejzaże. Te przekonania powodowały, że polskie krytyczki nie rozumiały nowej sztuki, a courbetowski realizm postrzegały jako manifestacyjne odrzucenie wszelkich ideałów, wiodące wprost do nihilizmu. Nic nie wskazuje na to, aby ich akademickie poglądy wynikały z „kobiecego dyletantyzmu” czy też peryferyjności polskich elit. Panie piszące relacje z paryskich salonów rozumiały zarówno mechanizmy rządzące tymi wystawami, jak i reakcje paryskiej publiczności. Ich konserwatyzm wynikał zapewne z faktu, że grono zwolenników nowej sztuki było niewielkie i dość hermetyczne, podczas gdy przeważająca większość odbiorców trzymała się dobrze ugruntowanych zasad akademizmu. W antologii zmianę dostrzec można dopiero w latach 90. XIX w., kiedy to pełne zrozumienie rewolucji impresjonistycznej wykazywały Janina Kraków, Zofia Skorobohata-Stankiewicz oraz Gabriela Zapolska (przez kilka lat związana z Paulem Serusiérem). Po 1900 r. Helena d’Abancourt de Franqueville bardzo kompetentnie wyjaśniała czytelnikom historię i założenia ruchu odnowy rzemiosł, a Wacława Kiślańska, uczennica Antoine’a Bourdelle’a, prezentowała świetną znajomość kolejnych innowacji artystycznych wprowadzanych na francuskim polu sztuki.

Wątkiem stale obecnym w obu tomach antologii jest szczególna troska o rozwój sztuki polskiej. Już w 1845 r. Ziemięcka apelowała o to, aby doceniać i wspierać sztukę „u nas”, która – jeśli rozwija się w sposób niezadowolający – to z winy trudnych warunków społecznych, w tym przede wszystkim braku kompetentnych

⁸ Jak ustalił Stefan Kozakiewicz, historia polskiej krytyki artystycznej zaczyna się w 1819 r. od tekstów pisanych przez mężczyzn, patrz: S. Kozakiewicz, *Początki krytyki artystycznej w Warszawie (1819–1845)*, „Materiały do Studiów i Dyskusji”, 1951, 6, s. 61–83.

⁹ Sosnowska, *Wstęp*, [w:] *Pionierki...*, s. 24.

i zamożnych odbiorców¹⁰. Później kolejne autorki relacjonowały stan rozwoju tej sztuki, wymieniały wszystkich polskich twórców wystawiających na paryskich salonach, troszczyły się o warunki życia i pracy artystów, słaby rozwój rzeźby i sztuki stosowanej, a także niski poziom edukacji artystycznej społeczeństwa. Mimo tych trudności, w 1879 r. Waleria Marrené-Morzkowska mogła już stwierdzić, że polskie malarstwo kontynuuje dokonania poezji romantycznej, tworząc tym samym niezwykle ważną i spójną ideowo szkołę¹¹, a w 1911 r. Gabriela Zapolska z głęboką satysfakcją odnotowała otwarcie we Lwowie Powszechnej Wystawy Sztuki Polskiej¹².

Lektura antologii tekstów o sztuce pisanych przez kobiety sprzyja pytaniom o specyfikę kobiecego pisania o sztuce. Można ją dostrzec głównie w podejmowanej tematyce, co pozwoliło Joannie M. Sosnowskiej skonstruować rozdział „Kobiety o kobietach”, pokazujący narastanie tendencji emancypacyjnych w polu sztuki. Autorki przypominały sylwetki artystek, które na trwałe zapisały się w historii sztuki, legitymizując tym samym aspiracje pań sobie współczesnych; pisały o możliwościach kształcenia i zarobkowania w dziedzinie sztuki dostępnych dla kobiet; przysyłały relacje z różnego rodzaju wystaw „sztuki kobiet” organizowanych za granicą. Rozdział ten zawiera również kilka artykułów analizujących powody słabej obecności kobiet w polu sztuki, wśród których współczesnością sądów wyróżnia się obszerne studium Marii Dulębianki *O twórczości kobiet*¹³. Dowodziła ona, że brak równouprawnienia kobiet w różnych dziedzinach pracy twórczej nie wynika z ich odmienności „psychofizycznej”, lecz jest uwarunkowany kulturowo. To warunki życia – w tym przede wszystkim system społeczny oparty na męskiej dominacji – uczyniły kobiety mało twórczymi i mało samodzielnymi. Ciekawe relacje na temat działalności artystycznej kobiet znajdziemy również w rozdziale poświęconym sztuce stosowanej, dziedzinie, w której – ze względu na mniejszy prestiż oraz związek z dekoracją domu – dość szybko zaakceptowano ich twórczą aktywność.

Jak pisałam na wstępie, trzecia część serii ma odmienny charakter, gdyż zawiera zbiór artykułów naukowych dających dobry pogląd na temat obecnie prowadzonych badań. Autorki wstępu – a zarazem redaktorki tomu – Beata Łazarz i Joanna M. Sosnowska, raz jeszcze dokonują rozszerzenia pola znaczeniowego terminu „krytyka artystyczna”, tym razem uwzględniając również animatorki życia artystycznego¹⁴. Przy okazji, podsumowują dotychczasową pracę Sosnowskiej nad antologią krytyki artystycznej kobiet stwierdzeniem, że aż do końca XIX w. niewiele pań pisało teksty o sztuce zawierające sądy oceniające¹⁵. Tom trzeci obejmuje szerokie ramy czasowe, od początku kobiecego pisarstwa o sztuce aż po czasy nam współczesne, dlatego zawiera artykuły, których bohaterkami są zarówno autorki tekstów zamieszczonych w antologii, jak i kobiety działające później: w okresie międzywojennym, w PRL-u oraz już po roku 1989. Znajdujemy w nim portrety indywidualne i grupowe, wszystkie bardzo kompetentnie opracowane. Wśród portretowanych jest kilka postaci niemal zupełnie zapomnianych, takich jak: Jadwiga Golcz – zawodowa fotografka i *spiritus movens* warszawskiego środowiska fotograficznego w początkach XX w.¹⁶; Leonia Jabłonkówna – sekretarka i przyjaciółka Stefanii Zahorskiej, która przez kilka lat zajmowała się krytyką sztuk plastycznych, aby później skoncentrować się na teatrze¹⁷; Emilia Szenwicowa – autorka artykułów popularyzujących historię sztuki lub poświęconych historii rzemiosła artystycznego¹⁸.

Umieszczone w tytule trzeciego tomu sformułowanie „perspektywa kobiecego doświadczenia” trzeba rozumieć bardzo szeroko, tak jak pojęcie „krytyka artystyczna”. Sformułowanie to zdaje się sugerować zbiór studiów pisanych z pozycji feministycznych, jednak już w pierwszych zdaniach wstępu redaktorki informują, że ze względu na ogromne zróżnicowanie materiału nie próbowały skłonić autorów do przyjęcia wspólnych założeń metodologicznych¹⁹. Mimo to można w tym tomie wyróżnić kilka artykułów, których autorki podjęły próbę, aby uchwycić „perspektywę kobiecego doświadczenia”: Magdalena Kasa starała się pokazać, w jaki

¹⁰ E. Ziemięcka, *Kilka słów o sztuce u nas z powodu Wystawy Sztuk Pięknych w Warszawie 1845 roku*, [w:] *ibidem*, s. 89–105.

¹¹ W. Marrené-Morzkowska, *Z wystawy sztuk pięknych w Warszawie*, [w:] *Emancypantki i modernistki...*, s. 123.

¹² G. Zapolska, *Powszechna Wystawa Sztuki Polskiej*, [w:] *ibidem*, s. 707–712.

¹³ M. Dulębianka, *O twórczości kobiet*, [w:] *ibidem*, s. 311–336.

¹⁴ B. Łazarz, J.M. Sosnowska, *Wstęp*, [w:] *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku*, red. B. Łazarz, J.M. Sosnowska, Warszawa 2019, s. 11.

¹⁵ *Ibidem*, s. 10.

¹⁶ K. Gębarowska, *Jadwiga Golcz (1866–1936) – zapomniana popularyzatorka i krytyczna fotografka przelomu XIX i XX wieku*, [w:] *Krytyka artystyczna kobiet...*, s. 92–113.

¹⁷ G. Chmielewska, „...najpiękniejszy ze wszystkich światów – świat kolorów i kształtów”. *Leonii Jabłonkówny widzenie sztuki*, [w:] *ibidem*, s. 215–226.

¹⁸ A. Kłos, *Włochy Emilii Szenwicowej*, [w:] *ibidem*, s. 228–249.

¹⁹ Łazarz, Sosnowska, *op. cit.*, s. 11.

sposób XIX-wieczna obyczajowość ograniczała zainteresowanie kobiet twórczością rzeźbiarską²⁰; Wiktoria Szczupacka poddała analizie obraz kobiecego doświadczenia w literaturze dokumentu osobistego pozostawionej przez kobiety związane z neoawangardą lat 70.²¹; Magdalena Ujma przedstawiła historię krytyki feministycznej²².

Podsumowując, trzeba stwierdzić, że recenzowane tomy stanowią cenne uzupełnienie obrazu polskiej krytyki artystycznej, do tej pory zdominowanego przez mężczyzn. Antologia daje pełen obraz kobiecego piarstwa o sztuce do 1914 r., pozwala wskazać najważniejsze autorki i poznać ich dorobek, stanowiąc świetny punkt wyjścia zarówno dla tych, którzy chcieliby uzyskać syntetyczny obraz całości, jak i dla tych, którzy planują dalsze, bardziej szczegółowe badania. Tom trzeci nie ma ambicji, aby przedstawić systematyczny obraz jakiejś całości, ale skupia się na wybranych postaciach, wskazując potencjał tkwiący w badaniach szeroko rozumianej krytyki artystycznej kobiet. W ten sposób zaczynamy zagospodarowywać obszar, który do tej pory leżał odłogiem, ponieważ – jak trafnie zauważa Joanna M. Sosnowska – historycy sztuki rzadko interesowali się krytyką artystyczną, a jeszcze rzadziej krytyką pisaną przez kobiety; historycy literatury opracowali dorobek wielu piszących kobiet (i mężczyzn), marginalizując na ogół teksty poświęcone sztukom plastycznym; historycy czasopiśmiennictwa nie czuli się kompetentni, aby analizować materiały poświęcone sztukom plastycznym²³. Z recenzowanych tomów będziemy korzystać jeszcze długo.

²⁰ M. Kasa, *Krytyka artystyczna kobiet a kwestia rzeźby do roku 1918*, [w:] *Krytyka artystyczna kobiet...*, s. 115–132.

²¹ W. Szczupacka, *Kronikarki mają głos. Historia polskiej neoawangardy lat 70. XX wieku w książkach autorstwa uczestniczek i organizatorek wydarzeń artystycznych*, [w:] *ibidem*, s. 374–391.

²² M. Ujma, *Krytyka feministyczna w Polsce. Zarys problematyki*, [w:] *ibidem*, s. 392–412.

²³ Sosnowska, *Wstęp*, [w:] *Emancypantki i modernistki...*, s. 15.