

Magdalena KASA

Instytut Sztuki PAN Warszawa

MISTRZYNIIE DRUGIEGO PLANU. O POLSKICH RZEŹBIARKACH, POMNIKACH I BARIERACH NIE DO PRZEKROCZENIA

Wzmoczona aktywność rzeźbiarek na polu polskiej sztuki po 1918 roku przełamała większość dotychczasowych uprzedzeń odnoszących się do kobiet uprawiających rzeźbę.¹ Punktem zwrotnym w tej kwestii okazała się niespotykana dotąd fala przemian społecznych, zwłaszcza tych związanych ze sferą ról przypisywanych do płci.² W nowo utworzonym państwie obywatelkom i obywatelom zapewniono równość wobec prawa, znosząc tym samym dotychczasowe przeszkody stojące na drodze kobiet w procesie edukacji czy zatrudnienia. Dzięki możliwości uzyskania gruntownego wykształcenia, przyszłe artystki zaczęły odgrywać poważną i konkurencyjną wobec mężczyzn rolę w świecie sztuki. Praca zarobkowa nobilitowała, zapewniając stabilniejszą pozycję w ramach określonej grupy zawodowej oraz umożliwiała awans w hierarchii społecznej. Obecność obywaterek na rynku pracy w jakimś stopniu znosiła więc dychotomiczną koncepcję różnicy płci, według której rola kobiet ograniczała się do sfery domowej i obowiązków macierzyńsko-opiekuńczych, podczas gdy mężczyznom przypadała działalność w sferze publicznej.

Można odnieść wrażenie, że działalność międzywojennych artystek zapewniła kolejnym pokoleniom rzeźbiarek nieograniczony dostęp do tej silnie zmaskulinizowanej gałęzi sztuki. Pobieżne spojrzenie rzeczywiście potwierdzi ich niespotykaną dotychczas widoczność na tle twórczości rzeźbiarskiej epoki. Jednak uważna refleksja pozwoli dostrzec, że mimo rozmaitych dokonań, jeden rodzaj działań wciąż był dla kobiet niemal nieosiągalny, a mianowicie realizacja pomnikowa.

Rzeźba publiczna posiada największą siłę i zasięg oddziaływań, a im większa w skali i zamierzeniu, tym gwałtowniejsze wzbudza emocje.³ Sztuka tego rodzaju najintensywniej ujawnia konflikty społeczne, gdyż obszar publicznej widzialności nigdy nie jest neutralny, to przestrzeń fundamentalnie polityczna, za którą zawsze kryją się określone interesy władzy.⁴ Międzywojennym artystkom udało się sforsować bariery związane zarówno z dostępem do instytucji szkolnictwa wyższego, jak i placówek wystawienniczych czy sformalizowanych grup artystycznych, ale przestrzeń publiczna – tradycyjnie utożsamiana z przestrzenią męską – wciąż była dla nich obsza-



1

1. Janina Reichert w trakcie pracy nad modelem pomnika Marii Konopnickiej, za: Karolina Grodziska, *Zapomniana rzeźbiarka: Janina Reichert-Toth (1895-1986) i jej twórczość* (Kraków: K. Grodziska 2009): 92.

rem, na którym utrzymywały pozycję podrzędną wobec artystów-mężczyzn. Nie oznacza to, że kobiety w ogóle nie podejmowały prób tworzenia rzeźby pomnikowej. Wręcz przeciwnie, ich działania dawały nadzieję na pełne równouprawnienie artystek w tej dziedzinie.⁵ Jednak wybuch II wojny światowej, lata okupacji i wszystkie okoliczności z tym związane udaremniły rozwój karier większości rzeźbiarek.

Jak zauważa badaczka Małgorzata Fidelis, powojenne przemiany społeczne paradoksalnie zakwestionowały, jak i zaostriżyły tradycyjny podział na płci: „Tak zwana aktywizacja zawodowa kobiet (...) była kluczowym elementem komunistycznych wysiłków mających na celu stworzenie nowego społeczeństwa, wolnego od nierówności społecznych. Tymczasem różnice płci pozostawały podstawowym sposobem wyznaczania granic i rozumienia hierarchii społecznej w powojennej Polsce. Wyobrażenia społeczne na temat różnic biologicznych i prokreacji stały się w zasadzie kluczowym elementem oficjalnej koncepcji równości.”⁶ Co prawda spostrzeżenia badaczki odnoszą się do robotnic, a więc osób o niskim stopniu kwalifikacji, jednak jej tezy można odnieść właściwie do wszystkich ówczesnych grup kobiet pracujących zawodowo.

Komunistyczna ideologia legitymizowała pracę zarobkową kobiet jako narzędzie ich emancypacji, jednak w gruncie rzeczy podział zawodów ze względu na płeć wciąż był widoczny, a miejsce przynależne kobiecie nadal definiowano z pozycji „kulturowo-społecznych wyobrażeń o funkcjach biologicznych.”⁷ Dynamiczny dotąd proces zdobywania przez kobiety kolejnych swobód na polu rzeźby w nowym ustroju uległ niemal całkowitemu wyhamowaniu. W wywiadzie przeprowadzonym w 1979 roku z Barbarą Zbrożną, artystka wyznała: „Przez całe długie lata było moim marzeniem, żeby powstająca forma stała się niezbędnym elementem kształtowanej przestrzeni, żeby móc formować tę przestrzeń z architektem i urbanistą, od samego początku. Dlatego brałam udział w wielu konkursach na rozwiązanie architektoniczno-rzeźbiarskie i były to zawsze znakomite ćwiczenia dla

moich marzeń, nigdy, niestety nie uwieńczone realizacją.”⁸ Powyższa wypowiedź należała do artystki o ugruntowanej już wówczas pozycji, która karierę zaczynała zaraz po wojnie. Jej głos nie jest odosobniony, komentarze o podobnym brzmieniu pojawiały się także wśród innych rzeźbiarek. Jest to jednak głos symptomatyczny, mogący być świadectwem tego, że wobec braku ciągłości tradycji – a więc braku własnych poprzedniczek – nawet tak wybitne jednostki, jak Zbrożna, były poniekąd bezradne.

Poniższy tekst naświetla okoliczności towarzyszące procesom realizacji pomnikowych w międzywojennej oraz powojennej Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem dzieł autorstwa rzeźbiarek. Kończącą cezurę rozważań wyznacza rok 1971, gdyż to właśnie wówczas, w salach wrocławskiego Muzeum Architektury odbyła się pierwsza – na tak wielką skalę – wystawa *Rzeźby pomnikowej i monumentalnej w Polsce Ludowej*, podsumowująca powojenne osiągnięcia artystów na tym polu.⁹

Zagadnienie twórczości kobiet na niwie rzeźby pomnikowej nie zostało dotychczas podjęte przez badaczy, choć sporo rzeźbiarek (tworzących zarówno w okresie przed-, jak i powojennym), doczekało się osobnych publikacji na swój temat.¹⁰ Trudnością towarzyszącą szczegółowej analizie problemu jest niedostatek dokumentacji odnoszącej się do wznoszenia monumentów w okresie międzywojennym, a także brak zachowanej ewidencji rozpisywanych konkursów na pomniki i ich przebiegów w przypadku realizacji powstałych już po II wojnie światowej. Te ostatnie materiały ulegały przedawnieniu po upływie pięciu lat i najczęściej zostawały zniszczone.

Pomocne w rozważaniach będą pojedyncze zachowane archiwalia oraz ówczesna prasa, na bieżąco komentująca powstałe, jak i niezrealizowane, monumenty. Poniższe rozważania będą dotyczyły niewielkiej liczby artystek, ponieważ niewiele kobiet rzeźbiących posiadało zarówno ambicje, jak i predyspozycje do uprawiania rzeźby pomnikowej, a ponadto znikoma część z nich zrealizowała własne koncepcje artystyczne. Ścieżka kariery każdej z omawianych rzeźbiarek biegła

zupełnie indywidualnie, ale wszystkim udało się osiągnąć wysoką pozycję w ówczesnym środowisku twórców. Analiza dostępnych materiałów pozwoli wykazać, że w istocie to nie talent odgrywał pierwszorzędną rolę w kwestii realizacji pomnikowych, ale uwarunkowania kulturowe oraz system administracyjno-urzędowy, w tym działalność instytucji monopolizujących rynek zamówień państwowych. Wszystkie te okoliczności raczej hamowały rozwój rzeźbiarek w swojej dziedzinie, wpływając tym samym na proces wyznaczania symbolicznych granic działalności rzeźbiarskiej kobiet i odgradzania ich sztuki od sfery publicznej.

Na skutek szczególnej sytuacji politycznej kraju po 1918 roku, pozycja społeczna kobiet uległa poprawie, a one same stały się istotną częścią nowego państwa. Krótki okres historyczny, w którym dawny, narzucony przez patriarchat system uległ poluzowaniu, stał się jednocześnie momentem ekspansji rzeźbiarek na arenie artystycznej i miał bardzo transgresyjny charakter. Wejście do środowiska opartego na dominującej pozycji mężczyzn wymuszało na kobietach konieczność konfrontacji z zastanymi wzorcami oraz schematami myślowymi, odnoszącymi się do ich uczestnictwa w kulturze. Działalność artystek mogła być odbierana jako zagrożenie cywilizacyjne, naruszające „tradycyjnie męski korporacjonizm zawodowy,”¹¹ a rzeźba pomnikowa należy do tego rodzaju twórczości, w którym patriarchalne tradycje zakorzenione są najgłębiej. Mechanizm powoływania do życia oraz realizacji monumentów z zasady opierał się na zmieniających się układach politycznych. Na wybór projektu pomnika i ocenę jego wartości większy wpływ potrafiły mieć względy polityczne, niż te o charakterze artystycznym. Według jednego z badaczy, pomniki zasadniczo są niedemokratyczne, gdyż jako „realizacja sztuki publicznej stanowią przejaw obecności władzy, więc wyraz dominacji jakiejś grupy nad innymi.”¹² Pomnik egzystuje w przestrzeni publicznej i organizuje ją, wzbudza emocje i symbolicznie przemawia do odbiorców. Ma bardzo jasno sprecyzowane funkcje znaczeniowe oraz drobniawo zdefiniowaną wymowę ideową. Artystki pragnące

uprawiać ten rodzaj rzeźby wkraczały więc na teren całkowicie dla nich zastrzeżony, bo dotychczas kobietom wzbraniano publicznego zabierania głosu. Bardzo podobna sytuacja miała w tym czasie miejsce w przypadku pisarek chcących rozwijać się na polu dramaturgii. Jak zauważyła jedna z badaczek: „Strażnicy patriarchalnej kultury nie mogli już (...) całkowicie zabronić kobietom pisania, robili jednak co mogli, by (...) nie sięgnęły do form, które zakładałyby kontakt z publicznością, takich jak teatr czy pamflet.”¹³

Postępujące zmiany obyczajowe wzmogły ambicje kobiet, ale przełamanie środowiskowej hierarchii i męskiej dominacji wciąż było trudno osiągalnym celem. Nawet kobiety o ugruntowanej pozycji mierzyły się z barierami niemal nie do przekroczenia. Już samo tylko wykonywanie pracy kojarzonej z mężczyznami i z „męską koncepcją heroizmu,”¹⁴ zaburzało tradycyjną hierarchię płci. Tożsamość kobiet łączono bowiem z ich ‘naturalną’ strefą, a więc tą związaną z domem, odizolowaną od sfery publicznej. To „kulturowe umiejscowienie kobiet”¹⁵ nadawało im drugorzędą pozycję społeczną i podporządkowywało wobec mężczyzn. Według informacji zawartych w III tomie *Polskiej Bibliografii Sztuki* w okresie dwudziestolecia międzywojennego na ziemiach polskich powstało ponad sto pomników.¹⁶ Monumenty zrealizowane przez kobiety stanowią zaledwie kilkuprocentowy odsetek tej całości. Zważywszy jednak na okoliczności, zwłaszcza na stosunkowe *novum*, jakim był zawód rzeźbiarki w tamtym czasie, powyższy wynik można uznać za pewnego rodzaju sukces.

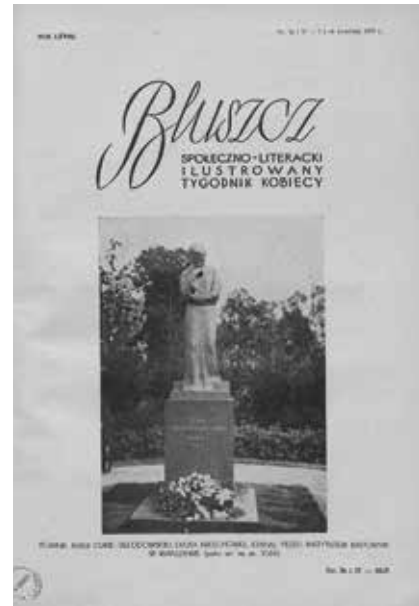
Dyskusje nad jakością i kondycją polskiej rzeźby pomnikowej trwały na łamach prasy przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego. Objęły swoim zasięgiem nie tylko wąski krąg czytelników periodyków branżowych, ale były również obecne w prasie codziennej, w ogólnokrajowych pismach ilustrowanych czy magazynach dla kobiet. Ciekawym punktem rozważań krytyki była sprawa organizacji konkursów na pomniki, w szczególności kwestie związane z ich warunkami, przebiegiem czy zespołami komisji, w skład których – z małymi zmianami – wchodziły wciąż



2



3



4



5

2. Zofia Trzcńska-Kamińska przy *Popiersiu Thomasa Woodrowa Wilsona*, 1937 za: Joanna Figuła-Czech, „Burzliwe losy rzeźbiarskich wizerunków Thomasa Woodrowa Wilsona i Tadeusza Kościuszki,” *Renowacje i Zabytki* 71, nr 3 (2019): 140.

3. Zofia Trzcńska Kamińska przy pracy nad pomnikiem Tadeusza Kościuszki dla Poznania, 1930, za: Joanna Figuła-Czech, „Burzliwe losy rzeźbiarskich wizerunków Thomasa Woodrowa Wilsona i Tadeusza Kościuszki,” *Renowacje i Zabytki* 71, nr 3 (2019): 146.

4. Ludwika Nitchowa, „Pomnik Marii Skłodowskiej-Curie,” *Bluszczy* 68, nr 36-37 (1937): 1.

5. Hanna Nałkowska przy pracy nad *Pomnikiem Ofiar Hitleryzmu* dla Żgierza, ok. 1948, za: Biblioteka Narodowa w Warszawie, Fotografie rzeźb Hanny z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14111.

6. Fotografie ilustrujące artykuł „Kobiety budują Stolicę,” *Stolica* nr 10 (1953): 5.



6



7



8



9



10

7. Irena Molin-Sowa, Metody Sowa, *Pomnik Ofiar Hitleryzmu*, Leszczyny, 1966, za: *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej*, kat. wyst. Muzeum Architektury Wrocław, red. Maria Matusińska, Barbara Mitschein. Wrocław: Biuro Wystawa Artystycznych, 1971.

8. Helena i Roman Husarscy, *Pomnik Czynu Rewolucyjnego*, Sosnowiec 1967, za: *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej*, kat. wyst. Muzeum Architektury Wrocław, red. Maria Matusińska, Barbara Mitschein. Wrocław: Biuro Wystawa Artystycznych, 1971.

9. Tadeusz Łodziana, Zofia Wolska-Łodziana, *Pomnik Zwycięstwa*, Gołdap 1970, za: *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej*, kat. wyst. Muzeum Architektury Wrocław, red. Maria Matusińska, Barbara Mitschein. Wrocław: Biuro Wystawa Artystycznych, 1971.

10. Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa i Franciszek Strynkiewicz, *Pomnik Partyzanta*, Kraśnik, 1967, pocztówka, wł. autorki.



11. Elwira Zachert-Mazurczykowa i Jerzy Mazurczyk, *Pomnik Juliana Marchlewskiego* w Łodzi, 1964, fot. Ignacy Płazewski, Muzeum Miasta Łodzi, nr inw. MHML/1/4712/1.

te same od lat osoby.¹⁷ Wieloletni zastój w zakresie wznoszenia pomników na ziemiach polskich wpłynął na brak doświadczenia rzeźbiarzy w tej dziedzinie.¹⁸ Jakość dzieł często była niezadawalająca, a czas ich powstania ulegał przedłużeniom, stąd – według głosów prasowych – wynikało zniechęcenie społeczeństwa do nowych pomników¹⁹ i sugestia zaniechania ich wznoszenia na rzecz budownictwa mieszkaniowego.²⁰ Surowej ocenie podlegała działalność komitetów budowy, biur regulacyjnych i rad artystycznych, słowem – cała odgórna biurokratyzowana machina konkursowa, która „obraduje, dyskutuje, ogłasza konkurs, nagradza i... czeka,”²¹ a dzieło nigdy ostatecznie powstaje.

Znacznie szybciej realizowano pomniki mniej prestiżowe i skromniejszych rozmiarów, a więc po prostu tańsze. Wówczas najczęściej zgłaszano się bezpośrednio do wybranego twórcy lub zapraszano do konkursu wybrane osoby.

Z reguły było to wąskie grono dobrze wyspecjalizowanych i towarzysko ustosunkowanych ‘graczy,’ tworzących nieformalne spółki rzeźbiarzy, architektów i przedsiębiorców budowlanych.²² Faworyzowanie poszczególnych (w pierwszej kolejności męskich) twórców była według części krytyków działaniem rozsądnym, gwarantowała bowiem powstanie dzieł wysokiej jakości. Według opinii innych ta swoista artystyczna klika i wszechobecny nepotyzm wpływały demoralizująco na artystów i wykluczały uczciwe werdykty jury. Prowincjonalne konkursy „były rozdrapywane na własnych podwórkach,”²³ a w kwestii konkursów ogólnopolskich prym wiodło środowisko stołeczne, które skutecznie eliminowało konkurencję spoza Warszawy.²⁴ Rzeźbiarka Hanna Nałkowska (1888–1970) co prawda kształciła się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, ale była wychowanką Xawerego Dunikowskiego. Gdy ten odszedł w at-

mosferze skandalu, na jego miejsce powołano Tadeusza Breyera, u którego Nałkowska nie chciała praktykować. W przyszłości obawiała się wszystkich komisji, w których mógłby uczestniczyć Beyer lub jego uczniowie, twierdząc, że ich sądy zawsze będą w stosunku do niej nieprzychylnie.²⁵

Nałkowska zaliczała się do twórców autonomicznych, tworzących swoją sztukę raczej na uboczu i nie związanych z artystami państwowymi, nadającymi ton ówczesnej polskiej sztuce oficjalnej. Gdy artystka powracała z paryskich studiów do Warszawy, ze zgorzknieniem twierdziła, że będzie musiała „znowu wejść w tę niechęć, w tę walkę o każde zamówienie, każde postawienie rzeźby na wystawę.”²⁶ Trudno ocenić, ile w tych słowach prawdy, jednak faktem jest, że kilka pomnikowych realizacji Nałkowskiej zostało w niejasnych okolicznościach zablokowanych. Wśród nich znalazło się zamówienie na warszawski monument Józefa Ignacego Kraszewskiego czy na pomnik Józefa Montwiłła-Mireckiego dla Siedlec. Artystka w swoim *Dzienniku* pisała, że „w rzeźbie marzyła o wielkich pomnikach,”²⁷ ale to pragnienie pozostało głównie w sferze jej artystycznych ambicji. Jedyną realizacją w tym zakresie jest skromny monument poświęcony Poległym w Dąbrowie Tarnowskiej z 1930 roku, który do dziś stoi w Parku Miejskim, choć szczegóły jego powstania nie są znane, nie zachowała się także żadna dokumentacja dotycząca obiektu.

O wiele bliższa finału swoich monumentalnych dzieł była lwowska rzeźbiarka Janina Reichert (1895–1986), wychowanka Konstantego Laszczki. W 1927 roku Komitet budowy pomnika Juliusza Słowackiego we Lwowie powierzył jej wykonanie rzeźby wieszacza.²⁸ Zlecenie otrzymała poza konkursem i w nieznanych szczegółowo okolicznościach, co mogło dowodzić renomy, jaką młoda artystka cieszyła się już w rodzinnym mieście. Model monumentu został entuzjastycznie przyjęty przez zamawiających i większość krytyków, ale wśród niektórych decyzja wyboru Reichertówny wzbudzała kontrowersje. W *Sztukach Pięknych*, fachowym periodyku o ogólnopolskim zasięgu, anonimowy recenzent głośno stwierdzał,

że artystka może i jest utalentowana, ale młoda i „za mało przygotowana jeszcze do tak wielkiego dzieła, jak pomnik Słowackiego. Departament Sztuki MWRiOP powinien z urzędu wglądać w tę sprawę.”²⁹ Nic dziwnego, że w jednym z wywiadów dotyczących pomnika, Reichertówna głośno wyznała: „Przyznam się, trudności, na jakie w tej sprawie natrafiam, w dużym stopniu mnie zniechęciły.”³⁰ Ostatecznie realizację koncepcji artystki wstrzymano, a Komitet – bez ogłoszenia nowego konkursu – powierzył wykonanie pomnika Edwardowi Wittigowi.³¹

Mimo tego incydentu, kariera Reichertówny nabrała rozpędu. W drugiej połowie lat trzydziestych rzeźba monumentalna stała się głównym nurtem jej twórczości. Zaproszono ją do wykonania pomnika Marii Konopnickiej (il. 1), wygrała konkurs na projekt pomnika biskupa Władysława Bandurskiego, oba dzieła przeznaczono dla Lwowa. Wybuch wojny przerwał prace rzeźbiarki, a monumenty – już częściowo odlane w brązie – uległy zniszczeniu.

Niecodzienny splot okoliczności towarzyszył powstaniu poznańskiego popiersia Thomasa Woodrowa Wilsona autorstwa Zofii Trzczeńskiej-Kamińskiej (1890–1977), artystki wykształconej w Wiedniu, Paryżu i Warszawie, wychowance Edwarda Wittiga. Kulisy powstania pomnika były kuriozalne i w dużym stopniu upokarzające jego autorkę. Rzeźbiarka należała do grona artystów państwowych, a prywatnie była żoną Zygmunta Kamińskiego – pedagoga i artysty, twórcy obowiązującego do dziś wzoru godła państwowego. Projekt monumentu Trzczeńskiej zdobył pierwszą nagrodę w konkursie ogłoszonym w 1928 roku (il. 2). Artystka po wykonaniu i wysłaniu rzeźby do Poznania została zaproszona do stolicy Wielkopolski przez prezydenta miasta Cyryla Ratajskiego, który w trakcie bezpośredniej rozmowy oznajmił, że pomnik Wilsona zrealizuje jednak amerykański rzeźbiarz John Gutzon de la Moth Borglum, a jego dzieło zostanie ufundowane przez samego Ignacego Paderewskiego.³² Rzeźbę Trzczeńskiej kilkakrotnie eksponowano na warszawskich wystawach jeszcze przed wojną, ale jej dalsze losy są niejasne. W 1973

roku została przypadkowo odkopana z ziemi w pobliżu poznańskiej Cytadeli. Ostatecznie dopiero w 1992 roku popiersie stanęło w pierwotnie zamierzonej lokalizacji, a więc w Parku Wilsona, niedaleko Palmiarni. W ramach rekompensaty za unieważnioną umowę, Trzcíńskiej zaproponowano wówczas kwotę pieniężną, ale artystka kategorycznie odmówiła, proponując w zamian wykonanie nowej rzeźby – pomnika Tadeusza Kościuszki. Sam precedens artystycznego roszczenia, a także pozytywna odpowiedź ze strony członków komitetu były z pewnością dowodem na jej uprzywilejowaną pozycję jako artystki (il. 3). Pomnik Kościuszki stoi w Poznaniu do dziś.

Rzeźbiarką, która w latach trzydziestych zwróciła na siebie uwagę krytyki i publiczności była Ludwika Nitschowa (1889–1989), wychowanka Tadeusza Breyera. W 1935 roku otrzymała od miasta zlecenie na pomnik Marii Skłodowskiej-Curie, który miał zostać umieszczony przed Instytutem Radowym w Warszawie (il. 4). Prawdopodobnie wpływ na decyzję władz miał fakt zakupu podobnej rzeźby przez rząd francuski.³³ Rok wcześniej Nitschowa wystawiła portret Skłodowskiej na ekspozycji Europejskich Artystek zorganizowanej przez Muzeum Jeu de Paume w Paryżu. W 1939 roku artystka wyrzeźbiła warszawską *Syrenę*, będąca – zaraz po Kolumnie Zygmunta – chyba najbardziej rozpoznawalnym pomnikiem miasta i zarazem jego symbolem. Pierwotny projekt rzeźby zakładał stworzenie imponującej, 20-metrowej figury Syreny wykonanej z zielonkawego szkła, wzniesionej na filarze wbitym w dno Wisły i odpowiednio iluminowanej dzięki reflektorom umieszczonym u podnóża rzeźby.³⁴ Skromne fundusze miejskie nie pozwoliły jednak artystce na realizację oryginalnej koncepcji i ujemnie wpłynęły na finalny efekt pracy, co potwierdzają ówczesne recenzje dzieła.³⁵

Dorobek Nitschowej nie był może spektakularnej jakości, również liczba stworzonych przez nią dzieł nie była zawrotna, ale rzeźby te miały bardzo czytelną formę oraz były jednoznaczne w odbiorze. Najpewniej też dzięki temu twórczość artystki całkiem sprawnie wpasowała się w nowe realia sztuki powojennej. Od 1947 roku Nitschowa pracowała w Ministerstwie Kultury i Sztuki w Biu-

rze Nadzoru Estetyki Produkcji, a w roku 1950 objęła stanowisko profesora na Warszawskiej ASP.³⁶ Była autorką pomników Chopina w Meksyku oraz w Wielkiej Brytanii, a także pomnika Kopernika w Warszawie i w Belgii.

Po latach II wojny światowej artyści – z różnym skutkiem – starali się wznowić działalność artystyczną. Rzeźbiarki starszej generacji z wysiłkiem odnajdywały się w nowej rzeczywistości, większość z nich nie powtórzyła już swoich międzywojennych sukcesów. Trzcínska-Kamińska niemal całkowicie poświęciła się rzeźbie sakralnej. Trudność w powrocie do zawodu odczuwała Hanna Nałkowska, która po wojnie przebywała przez jakiś czas w Łodzi. Z zachowanych dokumentów wiadomo, że gdy w 1947 roku artystka otrzymała lukratywne zamówienie na pomnik Ofiar Hitleryzmu przeznaczony dla Zgierza, dwaj rzeźbiarze Wacław Wołosewicz i Jerzy Mazurczyk udali się do Komitetu Budowy Pomnika i skrytykowali decyzję powierzenia zamówienia Nałkowskiej (il. 5). W jednym z argumentów nie wahali się kwestionować jej kwalifikacji zawodowych.³⁷ Do wzniesienia monumentu nigdy nie doszło, ale nie wiadomo dokładnie z jakich przyczyn. Najprawdopodobniej Komitet nie zdołał uzbierać wystarczającej kwoty na budowę albo projekt rzeźby nie spełniał już wymagań nowej sztuki.³⁸ Janina Reichert po wojnie znalazła się wraz z mężem Fryderykiem Tothem w Krakowie, gdzie – jak sama stwierdziła – „już w czasie studiów nie wiodło mi się dobrze, a i teraz nie najlepiej. Ludzie nieprzychylni, jakby obcy, z którymi nie mogłam znaleźć wspólnego języka, zwłaszcza, że miałam już przeszło 50 lat.”³⁹

Kolejne powojenne pokolenie rzeźbiarek formowało się w okresie tworzenia nowego systemu władzy (il. 6). Była to silna reprezentacja artystek, określanych przez krytykę jako „ewenement na skalę światową.”⁴⁰ Ówczesna liczba kobiet rzeźbiących była również liczna, co jednak nie dziwi. Zdecydowana nadwyżka liczby kobiet nad liczbą mężczyzn rozpoczęła charakterystyczny dla lat czterdziestych – a uruchomiony już w trakcie okupacji – proces postępującego usamodzielnienia ekonomicznego i kulturowego kobiet.⁴¹



12

12. Alina Ślesińska w pracowni przy modelu *Pomnika Marii i Piotra Curie* dla Lublina, 1962, za: *Alina Ślesińska 1922-1994*, kat. wyst., Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, red. Ewa Toniał, 60. Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki 2007.

Analiza twórczości artystek rzeźby pomnikowej, pozwala dostrzec regres w porównaniu z dokonaniem ich poprzedniczek w okresie międzywojennym. Proces powstawania pomników w PRL był splotem wielorakich manipulacji, zarówno na poziomie ideologicznym, jak i organizacyjnym.⁴² Inicjatywa i akceptacja projektów należały do domeny władzy i były zależne od jej dyrektyw, a skład komitetów budowy reprezentowała często ta sama grupa przedstawicieli związków artystycznych i politycznych. Szczegółowe zbadanie przebiegu ówczesnych konkursów na pomniki nie jest możliwe, gdyż – jak wskazywała Joanna Hübner-Wojciechowska – większość organizacji inicjujących ich rozpisywanie i czuwających nad przebiegiem nie prowadziła szczegółowej ewidencji.⁴³ Osobną kwestią determinującą wzniesienie pomników była rola ówczesnego systemu mecenatu państwowego. W zawodzie artysty rolę pośrednika między zleceniodawcą a twórcą pełniły Pracownie Sztuk Plastycznych, powołane do życia w Warszawie w 1949 roku jako Państwowe Przedsiębiorstwo Robót Dekoracyjnych, a od 1951 roku działające pod nazwą Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Sztuk Plastycznych.⁴⁴ Po 1954 roku PSP miały już oddziały i delegatury w całym kraju, stając się 'krajowym monopolistą' większości realizacji „zamówień plastycznych w przestrzeni publicznej, od wystaw sklepowych po monumentalne założenia pomnikowe.”⁴⁵ Efektem scentralizowanej formy rozdziału zamówień artystycznych były spore nadużycia, o których informowano już w 1956 roku na łamach *Stolicy*. Krytyczny artykuł odnosił się do wyboru wykonawców zleceń oraz wąskiej listy płac Państwowej Pracowni Sztuk Plastycznych, na której „panował przedziwny kult nazwisk i pewna grupka »niezmiennych« osób otrzymujących zamówienia. A więc istnieją zaczerpnięte kręgi, do których »niewtajemniczonym« nie sposób się dostać.”⁴⁶

Krytyczne głosy odnoszące się do funkcjonowania PSP nie przycichły przez kolejne kilkadziesiąt lat i były słyszalne właściwie z każdego wojewódzkiego ośrodka ZPAP. Stanowiska artystów w sprawie PSP umieszczano często na łamach *Biuletynów* i *Informatorów* ZPAP. „Przedsiębiorstwo

to poważnie jest ograniczone w swej działalności wewnętrznymi zarządzeniami dyrekcji naczelnej, często stojącymi w jawnej sprzeczności z interesami plastyki i prawem autorskim.⁴⁷ (...) Ugruntował się pogląd o priorytecie PSP na rynku plastycznym, co w konsekwencji spowodowało różne przywileje tej instytucji w stosunku do innych przedsiębiorstw o analogicznym zakresie działania.⁴⁸ (...) Dyrekcja PSP dopuszczała do przykładów wydawania ocen artystycznych przez Komisje Artystyczne bez oglądania dzieł ocenianych, (...) mianowała «rzeczoznawcami» własnych pracowników bez uprawnień nadawanych przez MKiS i bez wymaganych cenzusów wykształcenia, (...) często opierała się przy decyzjach w tych sprawach na tak zawodnych osobistych sądach i nawykach.⁴⁹ (...) W okresie trzydziestu lat zrealizowano w kraju kilka tysięcy rzeźb i pomników o treści historycznej. Dzieł wybitnych jest w tym kilkanaście, przeważają raczej dzieła na średnim poziomie, ale sporo też – niestety – znalazło się na poziomie niezadawalającym. (...) Wielokrotnie zwracaliśmy się do władz z postulatem poprzedzania kosztownych realizacji pomnikowych o dużym znaczeniu dla kultury narodowej ogólnopolskimi konkursami.”⁵⁰

Mając na uwadze ówczesny system działania mecenatu oraz kontroli nad zamówieniami plastycznymi, nie zaskakuje fakt deprawacji środowiska twórców, którzy starali się, jak mogli, przystosować do panujących układów. Bieżące realia co prawda nie wykluczały sztuki kobiet ze sfery publicznej, ale statystyki potwierdzają, że rzeźbiarki miały zdecydowanie bardziej ograniczony dostęp do tej przestrzeni niż przed wojną. W archiwach Wydziału Muzeów i Pomników Walk i Męczeństwa Narodu Polskiego działającego w latach 1945–1954 zachowała się dokumentacja wizualna realizacji artystycznych, prowadzonych lub nadzorowanych przez Wydział.⁵¹ Są to zarówno rysunki inwentaryzacyjne, jak i projekty czy plany orientacyjne poszczególnych obiektów oraz miejsc upamiętnień. Monumenty wznoszono w dość pospiesznym tempie, a przeważająca część z nich posiadała niewielką wartość estetyczną. „Większość projektów – jak komentował to Marian Wnuk na łamach *Przeglądu Kulturalnego* – nie podlegała

żadnej artystycznej kontroli ani dyskusji.⁵² Na 123 projekty 62 nie posiadały autora, natomiast 55 z nich należało do mężczyzn, zaś zaledwie 6 wykonały kobiety. Podobna dysproporcja towarzyszyła pracom eksponowanym na wspomnianej już wrocławskiej wystawie *Rzeźby pomnikowej i monumentalnej*, gdzie zaprezentowano modele, makiety i fotografie 46 monumentów, z czego zaledwie 7 było autorstwa rzeźbiarek, przy czym współautorami 3 z nich byli mężowie artystek⁵³ (il. 7, 8, 9).

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na zmianę, jakiej uległa pozycja rzeźbiarek w ówczesnej strukturze zawodowej. W przypadku realizacji pomnikowych kobieca sygnatura najczęściej ujawniała się właśnie obok nazwiska męża, co w przypadku międzywojennych rzeźbiarek było w zasadzie niespotykane. Konsekwencją czasów powojennych był ogromny wzrost zawieranych małżeństw – typowe zjawisko kompensacji towarzyszące wszystkim długotrwałym konfliktom zbrojnym.⁵⁴ Trudno jednak nie ulec wrażeniu, że w tych małżeńskich kooperatywach artystki zostały zdegradowane do funkcji pomocniczej, a ich partycypację w danym projekcie uprawomocniał męski opiekun. Był to precyzyjnie określony porządek, w którym kobiety pełniły rolę „cichej robotnicy”⁵⁵ działającej za kulisami wielkich projektów rzeźbiarskich. Przykładami współpracujących po wojnie par małżeńskich są: Helena i Roman Husarscy, Metody Sowa i Irena Molin-Sowa, Franciszek Strynkiewicz i Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa (il. 10), Jerzy i Elwira Mazurczykowie (il. 11) czy Tadeusz Łodziana i Zofia Wołska-Łodziana. Mnogość twórczych aliansów może potwierdzać sytuację, jak pozornie emancypacyjna była retoryka nowej władzy, bo ostatecznie kobieta i tak podlegała męskiemu zwierzchnictwu.⁵⁶ Praca zarobkowa odgrywała zasadniczą funkcję emancypacyjną w odniesieniu do sfery prywatnej, ale zawodowe zaangażowanie kobiet było jednak społecznie dopuszczalne tylko w granicach normy, która zakładała przyzwolenie na tę pracę, ale nie na równouprawnienie w danej dziedzinie.⁵⁷

Nie była to sytuacja ówczesnie odosobniona, a z pewnością lepsza od tej, która panowała w ówczesnym świecie architektury. Według badań Grzegorza Piątka, zaraz po wojnie ani jedna z architektek „nie prowadziła żadnego istotnego projektu ani nie zasiadała w gremiach, które przysądzały kierunki odbudowy i oceniały rozwiązania szczegółowe. Wygląda na to, że w BOS [Biuro Odbudowy Stolicy – przyp. red.] kobiety kreśliły, parzyły kawę, notowały, gotowały, redagowały, dbały o mężczyzn. (...) Zgodnie z tym schematem architektki w Warszawie, jeśli zajmowały się projektowaniem, to głównie w zakresie najbliższym codziennej kobiecej krzątany: mieszkaniem i jego najbliższym otoczeniem, czyli osiedlem, ogrodem, a także architekturą dla oświaty i opieki nad dzieckiem.”⁵⁸ To zjawisko było poniekąd zbiedzne z sytuacją towarzyszącą ówczesnym rzeźbiarkom, które realizowały przedsięwzięcia o mniejszym rozmachu i często niepozorne w skali, bez wątpienia niżej płatne i co za tym szło – mniej prestiżowe. Sporą popularnością cieszyły się wśród nich prace przy konserwacji zabytków.⁵⁹ Z robót sztukatorskich oraz odbudowy zabytkowych rzeźb utrzymywało się liczne grono kobiet, a jedna z nich, Teresa Rostworowska, kierowała m.in. pracownią konserwacji rzeźby na Zamku Królewskim w Warszawie.⁶⁰ Stosunkowo sporo możliwości zarobku dawało dekorowanie obszarów miejskich zarówno w większych, jak i w peryferyjnych miastach całego kraju. Ograniczony dostęp kobiet do realizacji zamówień o dużym oddziaływaniu społecznym i stosunkowo łatwy akces do prac o charakterze ozdobnym, potwierdzały tezę badaczki Marty Leśniakowskiej, według której „w PRL-u powielana była XIX-wieczna klisza niższości kulturowej i artystycznej kobiet, oparta na deterministycznej tezie, że kobiety »z natury« nie są zdolne do tworzenia Sztuki Wysokiej, a ich konstrukcja biologiczna, a więc *per se* intelektualna, predestynuje je jedynie do tworzenia sztuki dekoracyjnej.”⁶¹

Nie zdumiewa zatem fakt, że w ramach tak funkcjonującego porządku artystycznego, mężczyźni wciąż podtrzymywali uprzywilejowaną pozycję na polu sztuki pomnikowej. Wielkie arty-

styczne wizje poddane były wpływowi ich działań i jedynym wyjściem było albo dostosowanie się do istniejących mechanizmów, albo rezygnacja z bycia ich częścią.⁶² Obowiązujące warunki nie okaleczały jednak z rzeźbiarskich ambicji. Alina Ślesińska twierdziła, że „rzeźba kameralna jest już dzisiaj zupełnie niepotrzebna, swoje zainteresowania kierowała w kierunku rzeźby monumentalnej, »z natury rzeczy« zmierną ku architekturze.”⁶³ Z kolei, gdy Alinę Szapocznikow zapytano „czego życzy sobie osobiście, swemu zawodowi i Warszawie w 1961 roku,” artystka odpowiedziała: „Sobie – realizacji rzeźbiarsko-urbanistycznych, Warszawie – realizacji urbanistyczno-rzeźbiarskich.”⁶⁴

Monumentalną w skali wizję artystyczną udało się powołać Ślesińskiej do życia w ghańskiej Akrze, gdzie w 1965 roku odsłonięto pomnik prezydenta Kwame Nkrumaha jej autorstwa.⁶⁵ We własnym kraju jej aspiracje rozwinęły się w mniejszej skali. W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, z okazji obchodów dwudziestolecia powstania Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, konkurs na monument patronki wygrał wykształcony w Leningradzie Marian Konieczny. W tym samym czasie, niecałe trzy kilometry dalej, wśród nowo powstałych budynków Państwowego Szpitala Klinicznego nr 4 odsłonięto rzeźbę Ślesińskiej przedstawiającą małżonków Curie (il. 12). W porównaniu z kolosalną, umieszczoną na wysokim cokole Skłodowską Koniecznego, wpasowane w okoliczną przestrzeń i niemal abstrakcyjne w formie postaci Ślesińskiej nie zwracały na siebie niczyjej uwagi. Powyższy przykład – choć jednostkowy – zdaje się doskonale naświetlać umiejscowienie aktywności twórczej kobiet w ówczesnej sferze publicznej, obszarze o wciąż wybitnie elitarnym charakterze.

Pojedyncze epizody z twórczości artystek w zakresie rzeźby pomnikowej ukazują, jak skomplikowanym procesem było przekroczenie granicy symbolicznej męskiej dominacji w obrębie sfery publicznej. Krótkotrwałe zjawisko międzywojennej rzeźby monumentalnej tworzonej przez kobiety, jako takie nigdy nie zdołało się w pełni rozwinąć. Po 1945 roku ten swoisty fenomen stop-

niowo ulegał wymazaniu, nie wpisywał się bowiem w ustalony z góry porządek historyczny – przywracający różnice i pogłębiający hierarchie między płciami.⁶⁶

Powyższe przykłady poszczególnych świadectw – choć tak odmienne w przypadku każdej z artystek – wydają się jednak reprezentatywne dla obecnych rozważań. Statystyki jednoznacznie wykazują niezwykle szczupły dorobek kobiet w tej dziedzinie, z pewnością jednak nie uzasadniony ich kwalifikacjami zawodowymi czy posiadanym talentem. Tradycja sztuki, w której brak artystek oraz ich dzieł, nigdy nie posłużyła za podstawę rozwoju twórczego kobiet. Nie było wielkich pomników stworzonych przez wielkie rzeźbiarki, bo nie istniały poprzedniczki, do których można było się odnieść i których dzieła służyłyby za miarę w ocenie.⁶⁷ Szansą, mogącą zmienić ten stan rzeczy, była twórczość międzywojennych pionierek w tym obszarze. Ich twórczość została jednak zignorowana przez powojenny dyskurs sztuki, a przerwane przez wojnę (w dosłownym sensie) kariery przerwały ledwo co budującą się genealogię kobiet uprawiających rzeźbę pomnikową.

Przypisy

- ¹ Wśród nielicznych publikacji odnoszących się do twórczości rzeźbiarek międzywojennego, warto wymienić: Aleksandra Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa: Neriton, 2005), 235–248; Małgorzata Dąbrowska, „Bourdelle – mistrz i inspirator. Polskie rzeźbiarki w Paryżu,” *Archiwum Emigracji* 1–2 (2012): 63–75; Magdalena Kasa, „Era Nowych Kobiet. Polskie rzeźbiarki dwudziestolecia międzywojennego,” w *Narodzinny nowoczesności. Studia o polskiej rzeźbie dwudziestolecia międzywojennego*, red. Katarzyna Janicka, Arkadiusz Krawczyk (Wolsztyn: Biblioteka Publiczna Miasta i Gminy Wolsztyn, 2016), 129–140.
- ² Zob. Nora Koestler, „Kobiety polskie między społeczeństwem tradycyjnym a nowoczesnym,” w *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku, cz. 1*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz (Warszawa: Instytut Historyczny UW, 1992), 31–41; Roman Wapiński, „Kobieta i życie polityczne w Polsce niepodległej. Przemiany pokoleniowe,” w *Kobieta i świat polityki w niepodległej Polsce 1918–1939*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz (Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 1996), 17–32; Mariola Kondracka, „Kobiety na uniwersytetach,” w *Równe prawa i nierówne szanse: kobiety w Polsce międzywojennej*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz (Warszawa: DiG, 2000), 271–282; Janusz Żarnowski, „Praca zawodowa kobiet w Polsce międzywojennej,” w *Kobieta i praca. Zbiór studiów*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz (Warszawa: DiG, 2000), 119–140.
- ³ Jan Cz. [Jan Czempiniński], „Zamiary i siły,” *Kurier Warszawski*, 18 czerwca 1924, 11.
- ⁴ Eulalia Domanowska i Marta Smolińska „Rzeźba dzisiaj: sztuka w przestrzeni publicznej,” w *Rzeźba dzisiaj 2. Sztuka w przestrzeni publicznej*, red. Eulalia Domanowska, Marta Smolińska (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2018), 7; Piotr Piotrowski, „Agorafobia po komunizmie,” w *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji”* (Kraków: Universitas, 2007), 227–230.
- ⁵ Warto w tym miejscu dodać, że pierwsze projekty pomników autorstwa kobiet – choć niezrealizowane – pojawiły się już w dziewiętnastym wieku, a ich autorkami były m.in. rzeźbiarki Tola Certowicz, Antonina Roźniatowska i Waleria Dąbrowska. Zob. Magdalena Kasa, „Dokonania polskich rzeźbiarek w świetle XIX-wiecznej krytyki artystycznej,” w *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku*, red. Ewa Ziemińska (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2023), 46–59. Kat. wyst.; Ewa Ziemińska, „«Karawana do marzeń». Polskie rzeźbiarki XIX wieku,” w *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku*, red. Ewa Ziemińska (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2023), 32–52. Kat. wyst.
- ⁶ Małgorzata Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce* (Warszawa: W.A.B., 2015), 19.
- ⁷ Ibidem, 36.
- ⁸ „Barbara Zbrożyna rozmawia z Redakcją,” *Projekt 4* (1979): 14–21.
- ⁹ Maria Matusińska i Barbara Mitschein, red., *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej* (Wrocław: Biuro Wystawy Artystycznych, 1971). Kat. wyst.
- ¹⁰ Na temat monografii rzeźbiarek dwudziestolecia międzywojennego zob. Magdalena Kasa, *Niewidoczna. Rzeźbiarka Hanna Nalkowska* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021), 9.
- ¹¹ Marta Leśniakowska, „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960,” w *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka ok. 1960*, red. Ewa Toniał (Warszawa: Neriton, 2010), 125.
- ¹² Piotrowski, *Sztuka według polityki*, 151.
- ¹³ Barbara Smoleń, „Kobieta i egzystencja. Wokół «Domu kobiet» Zofii Nalkowskiej,” w *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2000), 106–107.
- ¹⁴ Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja*, 148. W ten sposób Małgorzata Fidelis określiła pracę kobiet wykonujących zawód górniczek.
- ¹⁵ Monika Świerkosz, „Przestrzeń w feministycznej refleksji feministycznej,” *Teksty Drugie 4* (2011): 87.
- ¹⁶ W rozważaniach pominięto takie formy rzeźbiarskie, jak kamienie, nagrobki, płyty pamięci, obeliski czy mauzolea. Ostateczna liczba powstałych pomników jest płynna, gdyż realizacja monumentów nie zawsze była odnotowywana w prasie ogólnokrajowej. *Polska bibliografia sztuki. T. III Rzeźba*, oprac. Janina Wiercińska, Maria Liczbińska, Hanna Faryna-Paszkiwicz (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Wydawnictwo PAN, 1986), 128–211. Zob. także *Konkursy architektoniczne w Polsce w latach 1918–1939*, red. Olgierd Czerner (Wrocław: Muzeum Architektury i Odbudowy, 1970), brak numeracji stron. Kat. wyst.
- ¹⁷ Cz. [Czempiniński], „Zamiary i siły,” 11.
- ¹⁸ S.W. [Stanisław Woźnicki], „Konkursy na pomniki,” *Południe 1* (1924/1925): 66–67.
- ¹⁹ Adam Wolmar, „Dookoła pomników warszawskich,” *Kurier Warszawski*, 19 sierpnia 1928, 13; Jaxa [Zdzisław Dębicki], „Dziesięć pomników (w Warszawie),” *Kurier Warszawski*, 2 grudnia 1928, 20; Adam Wolmar, „W sprawie pomników w Warszawie,” *Kurier Warszawski*, 4 grudnia 1928, 9; Waclaw Boratyński, „Sprawa konkursów artystycznych,” *Tęcza 4* (1937): 38–41; Tadeusz Filipczak, „Rozważania pod pomnikiem,” *Architektura i Budownictwo* 11–12 (1938): 344–349.
- ²⁰ W 1915 roku Alfred Lauterbach pisał: „Nie ma w Europie drugiego i tak wielkiego i tak ludnego miasta, któreby z Warszawą rywalizować mogło pod względem zaniedbania planu regulacyjnego (...). Gdy w Krakowie na jeden dom przypada mieszkańców 32, w Paryżu 32, w Poznaniu 49, w Berlinie 51, w Wiedniu 58, w Pradze 42 (...) w Warszawie 95.” Alfred Lauterbach, *Potrzeby estetyczne Warszawy* (Warszawa: Drukarnia Naukowa, 1915), 5, 205.
- ²¹ Adam Wolmar, „O zmianę otoczenia pomników warszawskich,” *Kurier Warszawski*, 20 marca 1928, 7–8.

- ²² Alicja Gzowska, „Dekoracja czy propaganda? Warszawska rzeźba architektoniczna w dwudziestoleciu międzywojennym,” w *Figury retoryczne – warszawska rzeźba architektoniczna 1918–1970*, red. Alicja Gzowska (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2015), 13.
- ²³ Boratyński, „Sprawa konkursów artystycznych,” 40.
- ²⁴ Ibidem, 40.
- ²⁵ Hanna Nałkowska, Materiały różne, zapiski, próbki literackie, Biblioteka Narodowa w Warszawie, akc. 14103.
- ²⁶ Biblioteka Narodowa w Warszawie, Hanna Nałkowska, *Dzienniki*, rps. akc. 13716, k. 241.
- ²⁷ Ibidem, k. 294.
- ²⁸ Szczegółowe informacje dotyczące pomnika Słowackiego zob. Karolina Grodziska, *Zapomniana rzeźbiarka: Janina Reichert-Toth (1895–1986) i jej twórczość* (Kraków: wyd. K. Grodziska, 2009), 55–58.
- ²⁹ „Pomnik Słowackiego,” *Sztuki Piękne* 1 (1929): 31.
- ³⁰ Grodziska, *Zapomniana rzeźbiarka*, 71.
- ³¹ Dzieło Wittiga nigdy nie stanęło we Lwowie. Pomnik odtworzono z jego modelu kilkadziesiąt lat później i ustawiono na Placu Bankowym w Warszawie.
- ³² Na temat szczegółowej historii powstania pomnika Wilsona w Poznaniu zob. Edmund Nadolski, „Pomnik Thomasa Woodrowa Wilsona w Poznaniu,” *Kronika Wielkopolski* 4 (1994): 53–69; Joanna Figuła-Czech, „Burzliwe losy rzeźbiarskich wizerunków Thomasa Woodrowa Wilsona i Tadeusza Kościuszki,” *Renowacje i Zabytki* 3 (2019): 138–149.
- ³³ Irena Grzesiuk-Olszewska, *Warszawska rzeźba pomnikowa* (Warszawa: Neriton, 2003), 92.
- ³⁴ Ibidem, 100.
- ³⁵ Jan Kurzawa, „Pierwszy Ogólnopolski Salon Rzeźby,” *Kultura* (Poznań) 21 (1937): 7; Roman Zrębowicz, „Pierwszy Salon Rzeźby,” *Tygodnik Ilustrowany* 21 (1937): 406. Zofia Norblin-Chrzanowska, „Salon rzeźby w IPS-ie,” *Świat* 20 (1937): 6.
- ³⁶ Jej uczniami byli m.in. czołowi polscy przedstawiciele rzeźby monumentalnej: Gustaw Zemła i Stanisław Kulon.
- ³⁷ Biblioteka Narodowa w Warszawie, Korespondencja Hanny z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14107/II: pismo z 20 lipca 1947.
- ³⁸ Na temat szczegółów realizacji Pomnika Stu Straconych w Zgierzu zob. Magdalena Kasa, *Niewidoczna. Rzeźbiarka Hanna Nałkowska* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2020), 146–151.
- ³⁹ Grodziska, *Zapomniana rzeźbiarka*, 154.
- ⁴⁰ Ewa Toniak, „Wstęp,” w *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka ok. 1960*, red. Ewa Toniak (Warszawa: Neriton, 2010), 7.
- ⁴¹ Barbara Klich-Kluczevska, „Kobieta wobec rodziny,” w *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność. Równouprawnienie. Komunizm*, Katarzyna Stańczak-Wiślicz, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska (Kraków: Universitas, 2020), 306–307.
- ⁴² Zob. Hanna Kotkowska-Bareja, „Polityka a pomniki PRL 1945–1968,” *Rzeźba Polska* 10 (2000/2001): 93–94.
- ⁴³ Joanna Hübner-Wojciechowska, *Spoleczno-artystyczne warunki powstawania pomników w Polsce w latach 1945–1980* (Warszawa: Instytut Kultury, 1986), 4–5.
- ⁴⁴ Zlecenia PSP otrzymywali tylko członkowie Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) lub te osoby, które posiadały status artysty plastyka przyznany przez komisję Ministerstwa Kultury i Sztuki.
- ⁴⁵ Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70.: Awangarda* (Jelenia Góra: Polski Western; Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009), 246–248. Zob. także Bożena Kostuch, „Rola P.P. Pracowni Sztuk Plastycznych,” w *Kolor i blask: ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku* (Kraków: Muzeum Narodowe, 2015), 105–111. Joanna Filipezyk, *Sztuka na peryferiach. Opolskie środowisko plastyczne, 1945–1983* (Opole: Muzeum Śląska Opolskiego, 2015), 207–211. Ewa Toniak, „Przedsiębiorstwo Państwowe «Pracownie Sztuk Plastycznych» jako narracja o PRL,” *Pamiętnik Sztuk Pięknych* 9 (2015): 107–113.
- ⁴⁶ Beata Sowińska, „Zakłętę rewiry plastyki,” *Stolica*, 28 października 1956, 5.
- ⁴⁷ „Łódzkie środowisko plastyczne,” *Biuletyn Informacyjny ZPAP* 63–64 (1968), brak numeracji stron.
- ⁴⁸ *Informator o działalności Zarządu Głównego ZPAP* 4 (1973), brak numeracji stron.
- ⁴⁹ *Informator Zarządu Głównego ZPAP* 2 (1979), 6.
- ⁵⁰ Ibidem, s. 8.
- ⁵¹ Piotr Lasek, *Katalog Pomników Walk i Męczeństwa Narodu Polskiego*, maszyn. Dokumentacja Wydziału znajduje się obecnie w Zbiorach Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.
- ⁵² „Aktualne problemy plastyki,” *Przegląd Kulturalny*, 12–18 lutego 1953, 5.
- ⁵³ Helena i Roman Husarscy, arch. Witold Cętkiewicz *Pomnik Czynu Rewolucyjnego* w Sosnowcu; Irena Molin-Sowa, *Metody Sowa, Pomnik Ofiar Hitleryzmu* w Leszczynach; Zofia Wolska-Łodziana, Tadeusz Łodziana, *Pomnik Zwycięstwa* w Gołdapi;

Zofia Puciłowska, *Pomnik Mauzoleum na Pawiaku* w Warszawie – obelisk; Ludwika Nitschowa, *Pomnik Mikołaja Kopernika* w Warszawie, Pałac Kultury i Nauki; Krystyna Pławska-Jackiewicz, *Pomnik Marii Skłodowskiej-Curie* w Łądku Zdroju; Zofia Wolska-Łodziana, *Pomnik Juliana Marchlewskiego* w Warszawie.

⁵⁴ Klich Kluczeńska, *Kobieta wobec rodziny*, 307.

⁵⁵ Agata Araszkiewicz, „Kobieta z marmuru,” w *Maria Papa Rostkowska. Kobieta z marmuru*, red. Agnieszka Tarasiuk (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2014), 57. Kat. wyst.

⁵⁶ Ewa Toniał, *Olbrzymki: kobiety i socrealizm* (Kraków: Korporacja „Ha!Art”, 2009), 144.

⁵⁷ Klich Kluczeńska, *Kobieta wobec rodziny*, 296.

⁵⁸ Grzegorz Piątek, *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944–1949* (Warszawa: W.A.B., 2021), 454–457.

⁵⁹ Wśród nich były m.in. Danuta Kolarska, Maria Furowicz-Jankowska, Halina Bajorska, Teresa Chłapowska, Walentyna Chałackiewicz i Janina Layman.

⁶⁰ Zob. Irena Oborska, „Pracownie konserwacji zabytków – działalność w latach 1956–1988. Projekty i odbudowa zamku królewskiego,” *Wiadomości Konserwatorskie* 31 (2012): 120–125.

⁶¹ Leśniakowska, *Polskie architektki*, 127.

⁶² Symptomatyczny w tym miejscu może być fakt, że poszczególne artystki, takie jak Magdalena Więcek czy Wanda Czelkowska, pozostawały poza tożsamością własnej płci i używały w stosunku do siebie męskoosobowej formy ‘rzeźbiarz.’ Anna Maria Leśniakowska, „O pracowni, która była domem, i o fotografiach, które rozmawiały z rzeźbami,” w *Magdalena Więcek. Działanie na oko*, red. Anna Maria Leśniakowska (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2016) 15; Maria Hussakowska, „Wanda Czelkowska. Mechanizmy znikania artystki i znikanie rzeźby,” w *Wanda Czelkowska – Retrospekcja*, red. Ewa Opalka (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2017), 81. Kat. wyst.

⁶³ Krystyna Nastulanka, „Przyszłe pejzaże. Z Aliną Ślesieńską mówi Krystyna Nastulanka,” *Polityka*, 11 marca 1961, 6.

⁶⁴ „Noworoczna Ankieta. Mój rok 1960, Alina Szapocznikow,” *Stolica*, 1–8 stycznia 1961, 44.

⁶⁵ Ewa Toniał, „Od nomadycznych miast po chmurę punktów. Przypisy do twórczości Aliny Ślesieńskiej,” w *Alina Ślesieńska 1922–1994*, red. Ewa Toniał (Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, 2007), 12. Kat. wyst.

⁶⁶ Fidelis, *Kobiety i komunizm*, 230.

⁶⁷ Zob. Whitney Chadwick, *Kobieta, sztuka i społeczeństwo*, tłum. Ewa Hornowska (Poznań: Rebis, 2015), 293; Agata Jakubowska, „Mogliście nigdy nie słyszeć o Alinie Ślesieńskiej...,” w *Alina Ślesieńska 1922–1994*, red. Ewa Toniał (Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, 2007), 18. Kat. wyst.

Bibliografia

„Aktualne problemy plastyki.” *Przegląd Kulturalny* 6 (1953): 5

Araszkiewicz, Agata. „Kobieta z marmuru.” W *Maria Papa Rostkowska. Kobieta z marmuru*, red. Agnieszka Tarasiuk, 51–77. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2014. Kat. wyst.

Biuletyn Informacyjny ZPAP: 63–64 (1968).

Boratyński, Wacław. „Sprawa konkursów artystycznych.” *Tęcza* 4 (1937): 38–41.

Chadwick, Whitney. *Kobieta, sztuka i społeczeństwo*. Tłum. Ewa Hornowska. Poznań: Rebis, 2015.

Czerner, Olgierd, red. *Konkursy architektoniczne w Polsce w latach 1918–1939*. Wrocław: Muzeum Architektury i Odbudowy, 1970. Kat. wyst.

Dąbrowska, Małgorzata. „Bourdelle – mistrz i inspirator. Polskie rzeźbiarki w Paryżu.” *Archiwum Emigracji* nr 1–2 (2012): 63–75.

Domanowska, Eulalia i Smolińska Marta. „Rzeźba dzisiaj: sztuka w przestrzeni publicznej.” W *Rzeźba dzisiaj 2. Sztuka w przestrzeni publicznej*, red. Eulalia Domanowska, Marta Smolińska, 5–10. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2018.

Fidelis, Małgorzata. *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*. Warszawa: W.A.B., 2015.

Figuła-Czech, Joanna. „Burzliwe losy rzeźbiarskich wizerunków Thomasa Woodrowa Wilsona i Tadeusza Kościuszki.” *Renowacje i Zabytki* 3 (2019): 138–149.

- Filipczak, Tadeusz. „Rozważania pod pomnikiem.” *Architektura i Budownictwo* 11–12 (1938): 344–349.
- Filipczyk, Joanna. *Sztuka na peryferiach. Opolskie środowisko plastyczne 1945–1983*. Opole: Muzeum Śląska Opolskiego, 2015.
- Gładys-Jakóbk, Jolanta. „Kobiety w przestrzeni publicznej.” *Kwartalnik Kolegium Ekonomiczno-Społecznego. Studia i Prace* 3 (2012): 55–72.
- Grodziska, Karolina. *Zapomniana rzeźbiarka: Janina Reichert-Toth (1895–1986) i jej twórczość*. Kraków: wyd. K. Grodziska, 2009.
- Grzebiuk-Olszewska, Irena. „Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość.” *Rzeźba Polska* nr 2 (1987): 100–139.
- Grzebiuk-Olszewska, Irena. *Warszawska rzeźba pomnikowa*. Warszawa: Neriton, 2003.
- Gzowska, Alicja. „Dekoracja czy propaganda? Warszawska rzeźba architektoniczna w dwudziestoleciu międzywojennym.” W *Figury retoryczne – warszawska rzeźba architektoniczna 1918–1970*, red. Alicja Gzowska, 11–34. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2015. Kat. wyst.
- Hübner-Wojciechowska, Joanna. *Społeczno-artystyczne warunki powstawania pomników w Polsce w latach 1945–1980*. Warszawa: Instytut Kultury, 1986.
- Hussakowska, Maria. „Mechanizmy znikania artystki i znikanie rzeźby.” W *Wanda Czelkowska – retrospekcja*, red. Ewa Opalka, 70–89. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2017. Kat. wyst.
- Informator o działalności Zarządu Głównego ZPAP* 4 (1973).
- Informator Zarządu Głównego ZPAP* 2 (1979).
- Jan Cz. [Czempiański, Jan]. „Zamiary i siły.” *Kurier Warszawski*, 18 czerwca 1924.
- Jakubowska, Agata. „Mogliście nigdy nie słyszeć o Alinie Ślesieńskiej...” W *Alina Ślesieńska 1922–1994*, red. Ewa Toniał, 17–20. Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, 2007. Kat. wyst.
- Jaxa [Dębicki, Zdzisław]. „Dziesięć pomników (w Warszawie).” *Kurier Warszawski*, 2 grudnia 1928.
- Kasa, Magdalena. „Era Nowych Kobiet. Polskie rzeźbiarki dwudziestolecia międzywojennego.” W *Narodziny nowoczesności. Studia o polskiej rzeźbie dwudziestolecia międzywojennego*, red. Katarzyna Janicka, Arkadiusz Krawczyk, 129–140. Wolsztyn: Biblioteka Publiczna Miasta i Gminy Wolsztyn, 2016.
- Kasa, Magdalena. *Niewidoczna. Rzeźbiarka Hanna Nałkowska*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021.
- Kasa, Magdalena. „Dokonywanie polskich rzeźbiarek w świetle XIX-wiecznej krytyki artystycznej.” W *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku*, red. Ewa Ziemińska, 46–59. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2023. Kat. wyst.
- Klich-Kluczevska, Barbara. „Kobieta wobec rodziny.” W *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Katarzyna Stańczak-Wiślicz, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska, 291–336. Kraków: Universitas, 2020.
- Koestler, Nora. „Kobiety polskie między społeczeństwem tradycyjnym a nowoczesnym.” W *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku* cz. 1, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, 31–41. Warszawa: Instytut Historyczny UW, 1992.
- Kondracka, Mariola. „Kobiety na uniwersytetach.” W *Równe prawa i nierówne szanse: kobiety w Polsce międzywojennej*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, 271–282. Warszawa: DiG, 2000.
- Kostuch, Bożena. *Kolor i blask: ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku*. Kraków: Muzeum Narodowe, 2015.
- Kotkowska-Bareja, Hanna. „Polityka a pomniki PRL 1945–1968.” *Rzeźba Polska* 10 (2000/2001): 93–94.
- Kurzawa, Jan. „Pierwszy Ogólnopolski Salon Rzeźby.” *Kultura* (Poznań) 21, (1937): 7.
- Lauterbach, Alfred. *Potrzeby estetyczne Warszawy*. Warszawa: Drukarnia Naukowa, 1915.
- Leśniakowska, Marta. „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960.” W *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniał, 123–135. Warszawa: Neriton, 2010.
- Leśniewska, Anna Maria. *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015.
- Leśniewska, Anna Maria. „O pracowni, która była domem, i o fotografiach, które rozmawiały z rzeźbami.” W *Magdalena Więcek. Działanie na oko*, red. Anna Maria Leśniewska, 15–29. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2016.
- Matusińska, Maria i Barbara Mitschein, red. *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej*. Wrocław: Biuro Wystaw Artystycznych, 1971. Kat. wyst.
- Melbechowska-Luty, Aleksandra. *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa: Neriton, 2005.
- Nadolski, Edmund. „Pomnik Thomasa Woodrowa Wilsona w Poznaniu.” *Kronika Wielkopolski* 4 (1994): 53–69.
- Nastulanka, Krystyna. „Przyszłe pejzaże. Z Aliną Ślesieńską mówi Krystyna Nastulanka.” *Polityka*, 11 marca 1961.

- Norblin-Chrzanowska, Zofia. „Salon rzeźby w IPS-ie.” *Świat* 20 (1937): 6–7.
- Oborska, Irena. „Pracownie konserwacji zabytków – działalność w latach 1956–1988. Projekty i odbudowa zamku królewskiego.” *Wiadomości Konserwatorskie* 31 (2012): 120–125.
- Piątek, Grzegorz. *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944–1949*. Warszawa: W.A.B., 2021.
- Piotrowski, Piotr. *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji.”* Kraków: Universitas, 2007.
- Polska bibliografia sztuki. T. III Rzeźba*, oprac. Janina Wiercińska, Maria Liczbińska, Hanna Faryna-Paszkiwicz. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Wydawnictwo PAN, 1986.
- Ronduda, Łukasz. *Sztuka polska lat 70.: Awangarda*. Jelenia Góra: Polski Western; Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009.
- Sowińska, Beata. „Zakłète rewiry plastyki.” *Stolica*, 28 października 1956.
- Smoleń, Barbara. „Kobieta i egzystencja. Wokół »Domu kobiet« Zofii Nałkowskiej.” W *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska, 105–120. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2000.
- S.W. [Woźnicki, Stanisław]. „Konkursy na pomniki.” *Południe* 1 (1924/1925): 66–67.
- Świerkosz, Monika. „Przestrzeń w feministycznej refleksji feministycznej.” *Teksty Drugie* 4 (2011): 86–104.
- Toniak, Ewa. „Od nomadycznych miast po chmurę punktów. Przypisy do twórczości Aliny Ślesieńskiej.” W *Alina Ślesieńska 1922–1994*, red. Ewa Toniak, 7–15. Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, 2007. Kat. wyst.
- Toniak, Ewa. *Olbrzymki: kobiety i socrealizm*. Kraków: Korporacja „Ha!Art”, 2009.
- Toniak, Ewa. „Wstęp.” W *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniak, 7–11. Warszawa: Neriton, 2010.
- Toniak, Ewa. „Przedsiębiorstwo »Państwowe Pracownie Sztuk Plastycznych« jako narracja o PRL.” *Pamiętnik Sztuk Pięknych* 9 (2015): 107–113.
- Wapiński, Roman. „Kobieta i życie polityczne w Polsce niepodległej. Przemiany pokoleniowe.” W *Kobieta i świat polityki w niepodległej Polsce 1918–1939*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, 17–32. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 1996.
- Wolmar, Adam. „O zmianę otoczenia pomników warszawskich.” *Kurier Warszawski*, 20 marca 1928.
- Wolmar, Adam. „Dookoła pomników warszawskich.” *Kurier Warszawski*, 19 sierpnia 1928.
- Wolmar, Adam. „W sprawie pomników w Warszawie.” *Kurier Warszawski*, 4 grudnia 1928.
- Ziemińska, Ewa. „»Karawana do marzeń«. Polskie rzeźbiarki XIX wieku.” W *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku*, red. Ewa Ziemińska. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2023. Kat. wyst.
- Zrębowicz, Roman. „Pierwszy Salon Rzeźby.” *Tygodnik Ilustrowany* 21 (1937): 405–408.
- Żarnowski, Janusz. „Praca zawodowa kobiet w Polsce międzywojennej.” W *Kobieta i praca. Zbiór studiów* red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, 119–140. Warszawa: DiG, 2000.

Źródła archiwalne, rękopisy, maszynopisy

Biblioteka Narodowa w Warszawie:

Korespondencja Hanny z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14107/II.

Hanna Nałkowska, *Dzienniki*, rps. akc. 13716.

Hanna Nałkowska, Materiały różne, zapiski, próbki literackie, akc. 14103.

Lasek, Piotr. *Katalog Pomników Walk i Męczeństwa Narodu Polskiego*, maszynopis.