

Agnieszka Bagińska
Uniwersytet Warszawski

„ARTYSTKA TAK MĘSKA W MALARSTWIE...”¹
IDENTYFIKACJA TWÓRCZOŚCI
ANNY BILIŃSKIEJ-BOHDANOWICZ
W RAMACH KATEGORII „MĘSKIEJ” I „KOBIECEJ” SZTUKI
W POLSKIEJ KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ
PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU²

Autoportret z 1887 roku [Muzeum Narodowe w Krakowie] to dzieło przełomowe w karierze Anny Bilińskiej. Malarka pokazała je na co najmniej ośmiu wystawach³ i otrzymała za niego cztery nagrody, między innymi złoty medal III klasy na Salonie paryskim w 1887 roku⁴. Obraz powstał w Paryżu, dokąd

¹ Cyt. za: *Anna Bilińska. Kobieta, Polka i artystka. W świetle jej dziennika i recenzji wszechświatowej prasy*, Warszawa 1928, s. 122.

² Tekst nawiązuje do moich rozważań z artykułu: „*Nieszczęsny (auto)portret*” *Anny Bilińskiej-Bohdanowicz*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, 1/2012, s. 67-76. Na temat życia i twórczości artystki zob. A. Okońska, *Anna Bilińska-Bohdanowicz*, [w:] *też*, *Malarki polskie*, Warszawa 1976, s. 35-76; A. Morawińska, *Anna Bilińska-Bohdanowicz*, [w:] *Artystki polskie*, [katalog wystawy] Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991, s. 109-110; J. Sosnowska, *Zwyczajna kobieta*, [w:] *też*, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939*, Warszawa 2003, s. 19-60; M. Poprzęcka, *Anna Bilińska-Bohdanowicz (1857-1893)*, [w:] *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa – Bielsko Biała 2011, s. 173-177. W 2013 roku w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, w ramach cyklu „*Japonizm polski*”, odbyła się pierwsza monograficzna wystawa malarki. Jej pomysłodawczynią i autorką była Anna Król.

³ Obraz wystawiony: Salon 1887, Pierwsza Wystawa Sztuki Polskiej w Krakowie 1887, Wystawa konkursowa Towarzystwa „*Zachęty*” Sztuk Pięknych w Warszawie 1888, Wystawa Powszechna w Paryżu 1889, Wystawa Międzynarodowa w Berlinie 1891, wystawy w Glaspalast w Monachium 1888, 1890 i 1892.

⁴ Zob. spis nagród otrzymanych przez artystkę: Notatnik Anny Bilińskiej, Muzeum w Tykocinie, Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, nr inw. MT/H/D/221, s. 165-167.

artystka przyjechała w roku 1882 na zaproszenie koleżanki z kursów Wojciecha Gersona, Zofii Stankiewiczówny i jej matki. Obie młode malarki uczęszczały do kobiecej pracowni w *Académie Julian*, jednej ze słynnych paryskich „płatnych akademii”⁵, które przyciągały w tym czasie artystki z całej Europy i ze Stanów Zjednoczonych. Pierwsze lata życia w Paryżu to dla Bilińskiej okres intensywnych studiów oraz życiowego usamodzielniania się. Artystka od 1883 roku zajmowała własne niewielkie atelier i próbowała sama zarabiać na swoje utrzymanie malowaniem martwych natur i „główek”, udzielaniem lekcji rysunku oraz kolorowaniem fotografii. Zmuszała ją do tego trudna sytuacja finansowa rodziny, którą dodatkowo pogorszyła niefortunna inwestycja ojca artystki. Kolejne lata przyniosły szereg nieszczęść w życiu prywatnym Bilińskiej.

W 1884 roku zmarł jej ojciec, a następnie przyjaciółka Klementyna Krasowska, która jednakże zapisem w testamencie zabezpieczyła byt malarki od strony finansowej. Rok później odszedł Wojciech Grabowski, poznany przez nią trzy lata wcześniej w Wiedniu artysta, z którym łączyły ją wspólne plany na przyszłość⁶. Wydarzenia te przyniosły kryzys emocjonalny i prawdopodobnie miały wpływ na niewielką aktywność malarki na wystawach – w 1886 roku nie pokazała ona żadnej pracy na paryskim Salonie⁷.

Dopiero sukces *Autoportretu* zapoczątkował okres intensywnego wystawiania obrazów Bilińskiej w Paryżu, Lyonie, Londynie, Berlinie, Monachium i Warszawie. Rokrocznie pokazywała swoje prace, zarówno na oficjalnym Salonie⁸, jak i na wystawach *Union des femmes peintres et sculpteurs*⁹. Jej obrazy były wielokrotnie nagradzane¹⁰ oraz pozytywnie komentowane na łamach europejskiej i amerykańskiej prasy¹¹. Powodzenie na wystawach skutkowało

⁵ Zob. *Overcoming all Obstacles. The Women of the Académie Julian*, red. G. P. Weisberg, J. R. Becker, [katalog wystawy] Dahesh Museum, New York, New York, New Brunswick, New Jersey, London 1999.

⁶ A. Bohdanowicz, dz. cyt.

⁷ W roku wcześniejszym Bilińska wystawiła *Portret Pani V. M...*, za: *Catalogue illustré du Salon*, Paris 1885, s. XIII.

⁸ Zob. *Catalogue illustré du Salon*, 1887, s. 5 (nr 234, *Autoportret*), il. s. 262; *Catalogue...*, 1888, s. 5 (nr 247, *Portret Pani E.M.*); *Catalogue...*, 1889, s. 5 (nr 252 *Portret hrabiny A. de W.*, nr 253, *Portret pana A. B.*); *Catalogue...*, 1890, s. 5 (nr 219, *Portret rzeźbiarza Graya Barnarda.*); *Catalogue...*, 1891, bez paginacji (nr 151, *Portret pianisty Józefa Hofmana.*); *Catalogue...*, 1892, bez paginacji (nr 163, *Gdybym ja był rządem.*).

⁹ Na temat *Union des femmes peintres et sculpteurs* zob. T. Garb, *Sisters of the Brush. Women & Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven, London 1994.

¹⁰ Patrz przyp. 2.

¹¹ *Mémorial. Album artystki-malarki Anny Bilińskiej. Odezwy prasy wszechświatowej w ciągu jej krótkich, bo za wcześnie, po pięciu zaledwie latach śmiercią przerwanym wszechświatowych*

wzmożoną sprzedażą prac Bilińskiej, o czym świadczą zapiski z jej notatnika¹². W 1892 roku sukcesom artystycznym towarzyszyła zmiana w życiu prywatnym malarki. Poślubiła ona doktora medycyny Antoniego Bohdanowicza, z którym miała na dłuższy czas osiąść w Warszawie. W niespełna rok później artystka zmarła na skutek pogłębienia się, zdiagnozowanej u niej już w młodości, choroby serca¹³.

*

Ze wszystkich prac Bilińskiej to *Autoportret*¹⁴ był najszerzej komentowany przez polską krytykę artystyczną, zarówno tuż po jego pojawieniu się na wystawach w Krakowie w 1887 i w Warszawie w 1888 roku, jak i po śmierci malarki. W tygodnikach kilkakrotnie zamieszczano jego reprodukcje autorstwa Andrzeja Zajkowskiego¹⁵. Nieco później powstała rycina Ignacego Łopieńskiego. Wydaje się, iż odbiór tego właśnie obrazu ukształtował ówczesny sposób postrzegania całego *oeuvre* Bilińskiej.

Aby wydobyc główne tendencje w pisaniu o twórczość malarki, pragnę podzielić traktujące o niej teksty na trzy grupy, według porządku chronologicznego. Pierwsza to nieliczne recenzje wystaw krajowych, w których Bilińska brała udział przed rokiem 1887. Drugą stanowią krytyki *Autoportretu*, a także kilku innych obrazów powstałych do 1893 roku, z wyraźną dominacją zainteresowania pierwszym z nich. Trzecia pula tekstów to artykuły, które ukazały się po śmierci Bilińskiej, w których widać próby całościowego ujęcia i oceny jej działalności artystycznej. Dodatkowym materiałem są recenzje dzieł innych polskich artystek oraz wystaw pracy i sztuki kobiet, które odbywały się w Warszawie i Krakowie na przełomie XIX i XX wieku. W tekstach tych interesują mnie sposoby opisywania, kryteria i kontekst oceniania prac. Czynniki te po-

tryumfów, ca. 1920, Biblioteka Jagiellońska, nr inw. BJ Rkp. Przyb. 15/78.

¹² Zob. *Roboty sprzedane*, [w:] *Notatnik...*, dz. cyt., s. 3 – 15.

¹³ Bilińska zmarła 8 kwietnia 1893 roku w Warszawie.

¹⁴ Obraz dziś budzi duże zainteresowanie badaczy. Zob. interpretacje: J. Sosnowska, *Zwyczajna kobieta*, dz. cyt., s. 36–42; teże, *Artystka w Sukiennicach*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1/2012, s. 77–84. *Autoportret* pojawił się na okładkach zagranicznych publikacji dotyczących emancypacji kobiet w sztuce: F. Borzello, *A world of our own: women as artists*, London 2000; teże, *Sobald ich vor der Leinwand saß. Künstlerinnen aus fünf Jahrhunderten*, z j. angielskiego tłum. C. Pazacchi, Hildesheim 2012; R. Mader, *Beruf Künstlerin: Strategien, Konstruktionen und Kategorien am Beispiel Paris 1870–1900*, Marburg 2009.

¹⁵ A. Bilińska, *Autoportret*, ryt. A. Zajkowski, „Biesiada Literacka” 1893, nr 16, okładka; „Kłosa” 1888, nr 1192, s. 277; „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 262, s. 16; tamże, 1893, nr 172, s. 228.

zwalają określić „kobiecość” i „męskość” jako stosowane ówczynie kategorie opisu i wartościowania twórczości artystek.

Dotarcie do artykułów prasowych na temat Bilińskiej ułatwiają działania samej artystki i jej męża. Malarka korzystała bowiem z usług biura wycinków prasowych¹⁶. W Bibliotece Jagiellońskiej przechowywany jest album ku jej pamięci¹⁷, złożony tam przez Bohdanowicza w 1920 roku, do którego wklejone zostały fragmenty recenzji pochodzących z gazet i czasopism francuskich, polskich, brytyjskich, amerykańskich i niemieckich, ułożone według lat i kolejności wystaw. Jeśli chodzi o prasę polską, zauważalne jest selektywne działanie męża Bilińskiej, polegające między innymi na pominięciu części niepochlebnych artykułów zamieszczonych po jej śmierci na łamach „Kraju”¹⁸. Niektóre fragmenty są również skrócone lub nieprawidłowo opisane. Zebrany materiał, wraz z nieistniejącym dziś dziennikiem malarki, stanowił podstawę do książki Bohdanowicza pod tytułem *Anna Bilińska. Kobieta, Polka, artystka. Podług jej dziennika i recenzyj wszechświatowej prasy*, która to publikacja jest dziś głównym źródłem wiedzy na temat jej życia i twórczości.

*

Pierwsza wzmianka o utworach Bilińskiej pochodzi z artykułu Henryka Struvego, dotyczącego wystawy Towarzystwa „Zachęty” Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie na przełomie 1881 i 1882 roku początkująca malarka pokazywała 4 prace. Autor wymienił *Malarza wędrownego*, który cechował się, jego zdaniem, „wyrazem, pełnym siły i prawdy”¹⁹. Warto zauważyć, że artykuł ten rozpoczyna się od pochwały obrazu *Władysław Łokietek w Ojcowie*, autorstwa innej artystki, Marii Magdaleny Andrzejkowicz-Buttowl, jedynej niemal polskiej „malarki historycznej”²⁰. Obraz jest chwalony przede wszystkim ze względu na jego podniosły temat, wyrażony w sposób silny i charakterystyczny. Jego pozytywna ocena przebiega według ogólnych kryteriów malarstwa akademickiego, takich jak: równowaga kompozycji, poprawny rysunek, mocna, ale nie przesadzona kolorystyka, harmonijne i uzasadnione rozłożenie światła

¹⁶ J. Sosnowska, *Zwyczajna kobieta*, dz. cyt., s. 29, za: M. Zgórnjak, *Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich w latach 1865–1870*, Kraków 1998, s. 11.

¹⁷ Patrz. przyp. 9.

¹⁸ Patrz przyp. 52 i 53.

¹⁹ H. Struve, *Przegląd artystyczny*, „Kłosy” 1882, nr 88, s. 109.

²⁰ Zob. L. Skalska-Miecik, *Maria Magdalena Andrzejkowicz-Buttowl*, [w:] *Artystki polskie...* 1991, dz. cyt., s. 81.

i cieni, jednolity ton całości płótna. Prace Bilińskiej i Andrzejkowicz-Buttowlie są w tekście ze sobą porównywane. Obraz drugiej z nich, jako wysoko oceniony przykład malarstwa historycznego, mógłby być jednak stawiany przez krytyka za wzór dla młodszej artystki, od której w kolejnych latach oczekiwano tworzenia tak zwanych kompozycji, czyli obrazów wielofigurowych, przedstawiających historie i niosących czytelne przesłanie moralne.

Postulaty takie sformułował Wojciech Gerson, nauczyciel Bilińskiej z czasu jej pobytu w Warszawie, w artykule na temat twórczości kobiet. Oceniając jej obrazy przysłane z Paryża, między innymi *Portret damy z lornetką* (Muzeum Narodowe w Warszawie), zauważa: „odróżniającym p. Bilińską przymiotem malarskim było malowanie szczególnie jak na kobietę śmiała i dzielne. Niejeden mężczyzna mógłby tej młodej artystce pozazdrościć pewności ręki, poprawności rysunku i plastyczności odrobienia przedmiotu”²¹. Rozpoznaniu w pracach Bilińskiej cech poprawnego malarstwa akademickiego, utożsamianego tu z twórczością mężczyzn, towarzyszy przekonanie o szczególnych predyspozycjach artystki do „komponowania” obrazów: „Do jednej tylko rzeczy tęsknimy, jednej się jeszcze po p. B. spodziewamy: kompozycji, do których swojego czasu w Warszawie okazywała także skłonności i dobre usposobienie intelektualne”²².

Twierdzenia o „niekobiecych” cechach pędzla Bilińskiej pojawiają się w recenzjach z kolejnego pokazu w warszawskiej „Zachęcie”²³. Krytyk ukrywający się pod pseudonimem *Salve* omawia jej pracę pod tytułem *Włoszka* (Muzeum Narodowe w Warszawie, strata wojenna), jako malowaną z poczuciem prawdy, szeroko i swobodnie. Autor przywołuje także obraz Emilii Dukszyńskiej-Dukszty, pokazany na tej samej wystawie i noszący taki sam tytuł. Jej *Włoszka* jest tu przykładem negatywnym, charakteryzującym się brakiem siły i energii, które to niedostatki wynikają z płci artystki²⁴.

*

Oczekiwania dotyczące kierunku rozwoju sztuki Bilińskiej w stronę malarstwa „kompozycyjnego” prowadziły do zestawiania jej twórczości z dziełami Jana Matejki. Pojawiały się one w prasie zwłaszcza po wystawieniu *Autopor-*

²¹ W. Gerson, *Praca kobiet w sztukach pięknych, plastycznych i obrazowych (dokończenie)*, „Świt” 1885, nr 17 (83), s. 133.

²² Tamże, s. 133.

²³ Karol, *Pokłosie*, „Kłosy” 1886, nr 1111, s. 254.

²⁴ *Salve*, *Z krainy piękna*, „Biesiada Literacka” 1886, nr 40(561), s. 214.

tretu na pierwszej Wielkiej Wystawie Sztuki Polskiej w Krakowie w 1887 roku²⁵. Recenzenci podkreślali, że obraz znalazł się na ekspozycji w „niebezpiecznym” sąsiedztwie dzieł malarza, ale nic przy nich nie tracił²⁶. Krytyk Władysław Maleszewski cytował głosy publiczności: „Czyś widział... zobacz... jak żywa... co za siła... Zakasowała nawet Matejkę”²⁷.

Wyraz, energia, śmiałość, dojrzałość i perfekcyjne opanowanie warsztatu malarskiego to wymieniane przez krytykę cechy obrazów Bilińskiej, które miały zbliżać artystkę do krakowskiego mistrza. Pojawiały się również tezy o jej wzorowaniu się na Matejce²⁸. Malarka rzeczywiście miała możliwość zostania jego uczennicą w 1882 roku. Nie skorzystała z niej jednak, wybierając Paryż jako miejsce dalszej edukacji. Już we Francji wyrażała krytyczne opinie na temat obrazów *Bitwa pod Grunwaldem*, *Wernyhora* i *Hołd Pruski*. Zarzucała Matejce nieściśłości w oddaniu anatomii, nieproporcjonalność figur, nienaturalny koloryt i radziła mu „przewietrzyć się trochę zagranicą”²⁹.

W ocenie polskich krytyków *Autoportret* wyróżniał się prawdą wynikającą z umiejętności Bilińskiej obserwowania i odwzorowywania natury. Miał on chwytać „(...) życie na gorącym uczynku, bez sztucznej pozy, krochmalenia się i niepotrzebnych dodatków. Włosy na głowie układają się również swobodnie; wyraz twarzy, lubo wolny od linii klasycznych, drga jednak życiem i prawdą”³⁰. Podkreślana tu szczerość przedstawienia utożsamiana była przez Walerię Marrené-Morzkową z wysoką kondycją moralną autorki, która poprzez ukazanie się w stroju odbiegającym od aktualnej mody, bez ozdób i w nieufryzowanych włosach, wykazała u siebie brak „kobiecej próżności”³¹. To, co publicystka uznała za manifest wyemancypowanej kobiecości, przez Cezarego Jellentę zostało odebrane jako zaniedbanie twarzy i figury, podkreślenie siły kosztem urody i gracji³².

²⁵ Bilińska wystawiła również *Portret Bohdana Zaleskiego na łożu śmierci*, 1886 [Muzeum Narodowe w Krakowie], zob. *Katalog pierwszej wielkiej wystawy sztuki polskiej w Krakowie we wrześniu 1887*, Kraków 1887, s. 6; reprodukcja *Autoportretu*, ryt. A. Zajkowski, tamże, bez paginacji.

²⁶ S. Tomkiewicz, *Anna Bilińska*. „Portret własny”, [w:] *Dokładny przegląd krytyczny pierwszej ogólnej wystawy sztuki polskiej napisany przez kilku artystów-malarzy i rzeźbiarzy*, red. S. Tomkiewicz, Kraków 1887, s. 16.

²⁷ Sęp (W. Maleszewski), *Z Warszawy*, „Biesiada Literacka” 1887, nr 38, s. 194.

²⁸ Tamże, s. 195; A. Bohdanowicz, dz. cyt., s. 128.

²⁹ Za: A. Bohdanowicz, dz. cyt., 76-78.

³⁰ P., *Pracownie polskich artystów w Paryżu I. Anna Bilińska*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1887, nr 208, s. 443.

³¹ W. M. (W. Marrené-Morzkowa), *Ze sztuki. Obrazy konkursowe*, „Kurier Poranny” 1888, nr 27, s. 2.

³² C. Jellenta, „Prawda” 1887, nr 41, s. 485.

Głosy na temat obrazu wyraźnie wskazują na swojego rodzaju dwutorowość interpretacji twórczości Bilińskiej, która z jednej strony postrzegana była jako kontynuacja linii malarstwa narodowego, a z drugiej jako przejaw emancypacji kobiet w malarstwie. Ta miałyby polegać na zanegowaniu wzorców kobiecej powierzchowności w przedstawieniu oraz posługiwaniu się techniką i wywołaniu w obrazach efektów, które utożsamiane były z „męskim” malowaniem.

W okresie pomiędzy pierwszymi sukcesami *Autoportretu* a śmiercią Bilińskiej na łamach polskiej prasy pojawiały się również informacje o innych jej obrazach. Krytycy i korespondenci koncentrowali się na wystąpieniach malarzki na oficjalnych wystawach takich jak: doroczny Salon paryski³³, Wystawa Powszechna w Paryżu w 1889 roku³⁴, Międzynarodowa Wystawa w Berlinie w 1891 roku³⁵, wystawy w Glaspalast w Monachium³⁶. Ich uwagę zwracał *Portret hrabiny A. de V.*³⁷, opisywany przez Miłosza Kotarbińskiego jako „modelowany po męsku, śmiało, lecz skończenie, bez zbytecznych, a tak popularnych damskich wydelikaceń...”³⁸. W recenzjach wystaw wspomniano również *Portret rzeźbiarza Georga Greya Barnarda*³⁹, *Portret pianisty Józefa Hofmanna*⁴⁰ oraz kompozycję rodzajową *Gdybym ja był rządem*⁴¹. Wszystkie wymienione prace to obrazy olejne, utrzymane w konwencji realistycznego malarstwa akademickiego, której przykładem był *Autoportret* z 1887 roku. Polska krytyka, w przeciwieństwie do francuskiej i angielskiej, niemal nie wspomina pasteli –

³³ Zob. udział Bilińskiej w dorocznym Salonie: przyp. 5 i 6.

³⁴ Bilińska wystawiła *Autoportret* i *Pejzaż* (rys. węglem), zob. *Exposition universelle internationale de 1889. Catalogue général officiel*, t. I, Lille 1889, s. 292 i 294.

³⁵ Bilińska wystawiła cztery obrazy olejne: *Portret hrabiny A. de V.*, *Autoportret*, *Portret pana A. B.*, *Portret pana K.* oraz trzy pastele: *Jedyna pociecha*, *Żaloba*, *Kąt atelier*, zob. *Internationale Kunstausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens 1841–1891*, Berlin 1891, s. 205, 211.

³⁶ Bilińska brała udział w wystawach w Glaspalast w Monachium w latach 1890 i 1892. Zob. *Illustrierter Katalog der Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im königl. Glaspalaste 1890*, München 1890, s. 4 (nr 119, *Portret Pani M.*); *Illustrierter Katalog der VI Internationalen Kunstausstellung 1892 im Kgl. Glaspalaste*, München 1892, s. 8 (nr 168, *Portret Hrabiny A. de V.*, nr 169, *Portret damy*). Według wycinków z prasy międzynarodowej zamieszczonych w *Mémorial...*, Bilińska pokazała tam również *Autoportret* w 1888 roku. Obraz nie figuruje jednak w katalogu wystawy.

³⁷ Prawdopodobnie: de Vaurial, zob. *Notatnik...*, dz. cyt., s. 164. Obraz wystawiany: Paryż 1889, Berlin 1891, Monachium 1892.

³⁸ M. Kotarbiński, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 75, s. 363.

³⁹ Nekanda (M. E. Nekanda-Trepka), *Salon paryzki i sztuka polska*, „Kłosa” 1890, nr 1299, s. 333. Obraz wystawiony: Salon 1890.

⁴⁰ M. Mycielski, *Listy z Paryża*, „Słowo” 1891, nr 113, s. 2. Obraz wystawiony: Salon 1891.

⁴¹ Nemo [K. Waliszewski], *Z nad Sekwany*, „Kraj” 1892, nr 19, s. 9. Obraz wystawiony: Salon 1892.

istotnej dziedzinie twórczości Bilińskiej, które były pokazywane w tym okresie między innymi w Grosvenor Gallery w Londynie⁴².

Uwagi krytyków nie zwracały również prace artystki umieszczone na wystawach *Union des femmes peintres et sculpteurs*, które odbywały się co roku w Palais de l'Industrie⁴³, czyli w tym samym miejscu gdzie oficjalny Salon. Jedynie publicystka Seweryna Duchieńska, zamieszkała w Paryżu i osobiście znająca Bilińską, wymienia *Murzynkę* (Muzeum Narodowe w Warszawie), która znalazła się na „wystawie kobiet” w roku 1888⁴⁴. Zadziwiające, że mimo iż obraz spełnia wszelkie wymogi poprawnego akademickiego portretu-typu, za które ceniono Bilińską, nie został wówczas wspomniany przez polskich krytyków. Być może było to wynikiem przekonania, że na pokazach związku prezentowano sztukę niższej jakości. Prace Bilińskiej wystawione tam w 1891 roku recenzent oficjalnego Salonu wspominał jako „realistyczne elukubracje”⁴⁵.

*

Wystawy sztuki i pracy kobiet odbywały się w tym czasie również na ziemiach polskich. Dobrze odbierane były pokazy o charakterze amatorskim, obejmujące działalność kobiet w wielu obszarach wytwórczości. Przykładem jest wystawa w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie z 1889 roku. W recenzjach zwracano uwagę przede wszystkim na osiągnięcia kobiet na polu rzemiosła artystycznego, które uznawano za znakomity środek do ich emancypacji zawodowej i materialnej bez ponoszenia strat moralnych, jakie wywołuje na przykład przymusowe zamążpójście⁴⁶. Z inną oceną spotkała się wystawa Koła Artystek Polskich z 1899 roku. Zawiodła ona oczekiwania Stefana Popowskiego, który w pracach wykonanych przez kobiety szukał: „jakiegoś odrębnego piękna, jakiejś cechy wyłącznej, którą by nazwać można indywidualnością płci”⁴⁷. Widziane przez niego obrazy i rzeźby, które nazywa

⁴² W 1890 roku Bilińska wystawiła w Grosvenor Gallery *Kobietę wyglądającą przez okno, Żalobę i Kobietę widzianą od tyłu*. Malarka pokazywała tam swoje pastele od 1888 roku, między innymi pięć typów ludowych, z których jeden to *Autoportret w stroju ukraińskim*. Zob. S. Duchieńska, *Listy z Paryża*, „Kłosa” 1888, nr 1222, s. 346-347.

⁴³ Bilińska brała udział w wystawach od 1888 roku.

⁴⁴ S. Duchieńska, *Listy z Paryża*, „Kłosa” 1888, nr 1187, s. 279.

⁴⁵ M. Mycielski, dz. cyt.

⁴⁶ J. K-y., *Wystawa pracy kobiet*, „Tygodnik Ilustrowany” 1889, nr 329, s. 245-246; W. Kos, *Wystawa pracy kobiet*, „Tygodnik Ilustrowany” 1889, nr 339, s. 406.

⁴⁷ S. Popowski, *Pierwsza wystawa „Koła artystek polskich”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 40, s. 792-793.

zarodkami, niedojrzałymi owocami, nie wnoszą, jego zdaniem, żadnej nowej jakości do polskiej sztuki.

Próbę poszukiwania odrębnych cech twórczości kobiet podjął w tym czasie również Henryk Piątkowski. Zauważył on, że „kobiecość”, rozumiana przez niego jako zespół szczególnych cech psychicznych, nie ujawnia się w twórczości uznanych artystek: „Bardzo mała liczba kobiet zdołała się wybić tak w malarstwie jako też w rzeźbie na przodujące stanowisko, a i te, które dzięki wyjątkowym swym talentom stanowisko to zajęły, tym się właśnie odznaczają, iż w talentach tych spostrzegać się daje zupełny zanik owej kobiecości. Ciekawy ten objaw zaobserwować można na każdej wystawie. W obecnych czasach przepełnione są one tworam rąk niewieścich. Większość tych tworów nie przekracza zwykłej średniej miary: ogólną cechą plastycznej twórczości kobiet jest pewna banalność pojęcia i treści wewnętrznej, brak szczerości w wypowiedaniu swych artystycznych tendencji. Na tym tle szarym dopiero odbijają się niektóre kobiece talenty, a wybijają się przede wszystkim charakterem czysto męskim”⁴⁸. Ów „męski charakter” sztuki nie jest w tekście zdefiniowany. Należy go jednak rozumieć jako wypełnianie uniwersalnych norm, stosowanych wówczas w ocenie malarstwa i rzeźby przez przywiązaną do tradycji sztuki akademickiej krytykę artystyczną.

*

Twórczość Bilińskiej stanowiła dla krytyków doskonałe potwierdzenie teorii o męskim pierwiastku w twórczości wybitnych artystek. Formułowano je szczególnie intensywnie po śmierci malarki. Jednym z wielu przykładów jest wypowiedź Czesława Jankowskiego: „Talent Bilińskiej był przede wszystkim – męskim. Drobiazgowego rozwodzenia się nad szczegółami w obrazach jej ani śladu, niepewności, koneksji, paktowania z różnymi względami i względziakami nie znała Bilińska”⁴⁹. Jej pionierska rola w dziedzinie malarstwa odpowiadała, zdaniem krytyka, pozycji Narcyzy Żmichowskiej i Marii Konopnickiej w literaturze polskiej.

Niektóre z ocen twórczości malarki wykraczają poza proste rozpoznania na temat środków technicznych, stylu czy ogólnego wyrazu dzieł i przenoszą je w kontekst problemów społecznych dotyczących emancypacji kobiet czy relacji pomiędzy artystą a społeczeństwem, a także prób utrzymania *status quo* w polskiej sztuce.

⁴⁸ H. Piątkowski, *Zofia Stankiewiczówna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 41, s. 805.

⁴⁹ Cz. Jankowski, *Na malarskiej niwie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 173, s. 250.

Według Antoniego Austena, który zwrócił uwagę na życiową postawę Bilińskiej, dawała ona przykład tak zwanej właściwej emancypacji kobiet. Rozumiał ją jako ciężką pracę, połączoną z silną wolą, hartem ducha i pokorą w dążeniu do celu, jakim było osiągnięcie sukcesu w dziedzinie zdominowanej przez mężczyzn. Zdaniem krytyka malarka była: „(...) jawną nieprzyjaciółką wszelkiej emancypacji popisowej, teatralnej, jakiej się chętnie oddaje wiele przekwitłych i niedokwitłych panien, które pozory przyjmują za treść, a oklepanie i banalne frazesy za czyny”⁵⁰. Mimo olbrzymiej determinacji w walce o stanowisko w świecie sztuki, pozostawała „miłą i sympatyczną kobietą”⁵¹. Cechy te sprawiały, że Bilińską stawiano młodym artystkom za wzór do naśladowania. Miały za nim podążać Leokadia Łępicka i Anna Paszkiewiczówna, których pracownię Austen odwiedził w Paryżu w 1896 roku. Według niego, artystki stanowiły dowód na to, iż kobiety mogą pracować w dziedzinie sztuki bez konieczności wyzbywania się cech tradycyjnie przypisywanych ich płci. „Idąc przykładem nieodżałowanej Billińskiej, własnym przykładem oddają rzeczywistą przysługę prawdziwej emancypacji, nie zaniedbanymi paznokciami i męskim krojem paltota, ale właśnie tym harmonijnym połączeniem cech i zalet kobiecych z pracą niezależną, pracą dla sztuki pojętej serio”⁵².

Tezy Austena o tradycyjnej kobiecości Bilińskiej stoją w sprzeczności z główną linią interpretacji *Autoportretu* z 1887 roku, według której malarka przedstawiła siebie na nim zaniedbaną. Pominięcie w artykule opinii krytyków na temat jej wyglądu pokazuje, iż zdradzanie przez artystki cech męskiej powierzchowności było oceniane zupełnie inaczej niż przejawianie „męskiego” stylu w sztuce.

Po śmierci Bilińskiej pojawiły się w prasie również wypowiedzi dotyczące jej sytuacji materialnej. Dyskusje na ten temat rozpoczął pełen gorczy tekst Konopnickiej, zamieszczony w czasopiśmie „Kraj”, w którym twierdziła ona, że życie artystki w Paryżu było nieustanną walką z biedą. Malarka miałaby mieszkać w niedogrzejanej pracowni, chodzić w zdartych butach i zbyt cienkiej sukni, wreszcie niedojadać, mając za całodzienne pożywienie jedynie garnek kaszy. Tylko olbrzymia ambicja, wytrwałość w pracy i miłość do sztuki pozwoliły jej pokonać te trudności. Wieloletnie zmaganie się z niedostatkami codzienności sprawiły, że artystka podupała na zdrowiu, a jej nieleczona choroba doprowadziła do przedwczesnej śmierci. Winą za taki przebieg zda-

⁵⁰ A. Austen, *Ś. p. Bilińska (Sylwetka artystyczna)*, „Kurier Warszawski” 1893, nr 100, s. 1.

⁵¹ Tamże.

⁵² A. Austen, *Artyści nasi w Paryżu II*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 34, s. 661.

rzeń Konopnicka obarczyła polskie społeczeństwo, które nie udzieliło wsparcia młodej malarce⁵³.

Kolejne głosy biorące udział w dyskusji, zapewniały, że kondycja materialna Bilińskiej była trudna, ale nie aż tak zła, jak opisywała to poetka, zwłaszcza po roku 1885, kiedy byt artystki został zabezpieczony przez Krassowską⁵⁴. Jeden z krytyków twierdził nawet, że odrzuciła ona jego zlecenie namalowania obrazu, co w wypadku prawdziwie biednego artysty, jakich wówczas wielu mieszkało w Paryżu, nie miałoby miejsca⁵⁵. Częściowo odbiegający od stanu faktycznego tekst poetki wpisuje życie Bilińskiej w postromantyczny model losu twórcy wyklętego, niezrozumianego i odrzuconego przez społeczeństwo. Przykładów takich legendarnych życiorysów dostarczyli między innymi przedwcześnie zmarły malarz Władysław Podkowiński i rzeźbiarz Antoni Kurzawa, który odszedł w przytułku dla ubogich⁵⁶. Z drugiej strony wypowiedź Konopnickiej przynależy do silnej u schyłku XIX wieku krytyki wobec mecenatu mieszczańskiego oraz instytucji opiekuńczych nad sztuką, takich warszawska „Zachęta”, które nie udzielały finansowego wsparcia młodym artystom⁵⁷.

Mimo prób rozpatrywania życia Bilińskiej według bohemicznego wzorca⁵⁸, w recepcji jej sztuki podkreślano przede wszystkim tradycjonalizm i opieranie się „dekadenckim” modom artystycznym. Nazywano tak nowe kolorystyczne rozwiązania, które pojawiały się w polskim malarstwie pejzażowym pod wpływem francuskiego impresjonizmu, negatywnie oceniane przez warszawskie środowisko konserwatywnych krytyków. Przykładów wyraźnie anty-nowoczesnej identyfikacji obrazów Bilińskiej dostarczają recenzje wystawy jej morskich pejzaży, która odbyła się w salonie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych na początku 1893 roku. Jako ich zalety podawano skończony efekt, widoczny w obrazach mimo ich szkicowej formy, będący wynikiem obiektywnej postawy artystki wobec natury. Ich przeciwieństwem miały być

⁵³ M. Konopnicka, *Luźne kartki*, „Kraj” 1893, nr 19, s. 5-7.

⁵⁴ Z. Biliński, *Do redaktora*, „Kraj” 1893, nr 21, s. 16-17; Dr. A. S. Rolle, *Luźne kartki*, „Kraj” 1893, nr 29, s. 8-9.

⁵⁵ X.X.X. (K. Waliszewski?), *Z nad Sekwany*, „Kraj” 1893, nr 22, s. 12.

⁵⁶ Na temat dramatycznych losów polskich twórców oraz ich recepcji w literaturze piszą: J. Wiercińska, *Antoni Kamiński – zapomniany dekadent*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1978, t. 40, nr 2, s. 176-180; P. Szubert, *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1995 (rozdział 3. *Artysta-Rzeźbiarz przełomu XIX i XX wieku*).

⁵⁷ Por. S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, [w:] tegoż, *Monografie artystyczne*, t. 2, Kraków 1974, s. 309-331.

⁵⁸ J. Sosnowska, *Zwyczajna kobieta*, dz. cyt., s. 41-42.

wystawione w „Zachęcie” dwa lata wcześniej, impresjonistyczne prace „maniaka kolorystycznego” Podkowińskiego⁵⁹, pierwowzoru legendy o fatalności losu artystów. O ile jego obrazy stanowiły „dziwactwa dekadentyzmu malarzkiego”, o tyle w pejzażach Bilińskiej widziano już „mistrzowskie **portrety** fizjonomii morza”⁶⁰.

⁵⁹ I. J. B., *Z Towarzystwa „Zachęty”*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893, nr 490(7), s. 78.

⁶⁰ Urbanus, *Kronika warszawska*, „Kraj” 1893, nr 14, s. 7 [podkreślenie moje – A. B.].