

SYLWIA STOKŁOSA

UNIwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0002-3238-2651>

ŚWIADECTWA I AUTOPREZENTACJE ARTYSTEK HERSTORIE ZAPISANE NA PŁÓTNIE

TESTIMONIES AND SELF-PRESENTATIONS OF FEMALE ARTISTS. HERSTORIES WRITTEN ON CANVAS

Summary: The aim of this article is to discern the presence of female art students at foreign universities and private institutions, such as the prestigious Académie Julian, where the lives of two female painters and diarists, Marie Bashkirtseff and Anna Bilińska, were intertwined. The struggle for recognition of their status as professional artists was linked to the significance of the space of the atelier itself, which was explored as the realisation of *a room of one's own* and as the place of a nascent community of female artists.

Keywords: Marie Bashkirtseff, Anna Bilińska, women painters, Académie Julian, diaries, atelier, community of female artists, academic emigration of women

Na przełomie XIX i XX wieku powstały liczne teksty, które znacząco wzbogaciły korpus literatury dokumentu osobistego kobiet, co miało związek z postępującymi procesami emancypacyjnymi¹. Wśród licznych autobiografii, wspomnień, pamiętników czy zbiorów korespondencji szczególnie wyróżnia się *Dziennik Marii Baszkirczew*², którego prekursorski charakter objawia się na wielu płaszczyznach. *Opus magnum* przedwczesnie zmarłej malarki było określane przez dwudziestowieczną diarystkę – Annę Kowalską – jako „powieść pisana w formie dziennika” czy też „powieść o pragnieniu, o pożądaniu sławy”³. Rosyjskiej arystokratce od najmłodszych lat towarzyszyły gorączka życia i lęk przed zapomnieniem, czego owocem jest powstały dziennik, pisany z myślą o pośmiertnej publikacji. Na jego stronicach można zaobserwować liczne realizacje projektów tożsamościotwórczych, opartych na silnym fundamencie kobiecego narcyzmu. Justyna Poznańska, powołując się na koncepcje

¹ Zob. A. Pekaniec, *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet*, Kraków 2020, s. 8.

² Maria Baszkirczew (1858 lub 1860 (?) – 1884), rosyjska malarka, arystokratka i diarystka, systematycznie spisująca swój dziennik od 12. roku życia, aż do śmierci w 1884 roku. Pierwsze fragmenty dziennika (zeszytów), obejmujące lata 1873–1884, zostały opublikowane w 1887 roku, trzy lata po przedwczesnej śmierci autorki. Na rynku wydawniczym ukazał się również zbiór korespondencji między rosyjską arystokratką i Guy’em de Maupassantem. Zarówno pierwsze wydanie *Dziennika*, jak i jego kolejne edycje zostały poddane cenzurze, za którą odpowiada rodzina autorki: „Edytor pierwszego wydania *Dziennika*, André Theuriet, prawdopodobnie na prośbę matki Baszkirczew, ocenzurował manuskrypt. Liczne strony wyrwano. Wiele fragmentów dziennika jest zamazanych tak, że nie da się ich odczytać. W miejsce brakujących zapisów często wstawiano inne. Aleksandr Aleksandrow obliczył, że dni tygodnia przy konkretnych zapisach z 1874 roku odpowiadają tym, które wskazuje kalendarz roku następnego” (por. A.Л. Александров, *Подлинная жизнь мадамизель Башкирцевой*, Moskwa 2003, s. 30, cyt. za: J. Poznańska, „Jestem ładna, czegoż mi trzeba więcej?”. *Dandysowski projekt Marii Baszkirczew*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 1(13), s. 71). „Pełna edycja diariusza licząca 16 tomów ukazała się dopiero w latach 1995–2005, z inicjatywy Koła Przyjaciół Marii Baszkirczew (*Cercle des Amis de Marie Bashkitcheff*), pod redakcją naukową Gilette Apostolescu” (J. Poznańska, op. cit., s. 66).

³ Zob. M. Baszkirczew, *Dziennik*, tłum. H. Duninówna, wstęp A. Kowalska, Warszawa 1967, s. 5.

Simone de Beauvoir zawarte w klasycznym już tekście *Druga płęć*, stwierdza, że następstwem wykluczenia kobiet jest ich narcyzm, rozumiany jako zwrot ku sobie⁴. Wśród rozmaitych projektów, którym towarzyszyły zmiany póż i kostiumów, zwyciężyła postać kobiety-artystki, sawantki, dbającej o swoje wykształcenie i walczącej o prawa kobiet⁵.

⁴ „Własna jaźń zostaje uznana za absolutny cel, w którym gubi się podmiot, uciekając przed sobą. [...] Mężczyzna, działając, konfrontuje się nieustannie z samym sobą. Kobieta wyodrębniona ze społeczeństwa, nieskuteczna w działaniu, nie może się ani ustosunkować do świata, ani zmierzyć własnego znaczenia. Nadaje sobie najwyższą rangę, ponieważ nie ma dostępu do żadnego poważnego przedmiotu działania” (S. de Beauvoir, *Narcyzm*, [w:] eadem, *Druga płęć*, tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2007, s. 683–684). Por. J. Poznańska, op. cit., s. 67.

⁵ Justyna Poznańska w jednym z nielicznych naukowych rozpoznających poświęconych rosyjskiej malarce uznała, że to dandyzm okazał się zwycięskim projektem, w którego ramach Baszkirczew mogła zmanifestować swoje istnienie w świecie, ponieważ: „[...] współgrał on z jej wrażliwością estetyczną, stanowił przeciwwagę dla pospolitości i brzydoty świata zewnętrznego. Dandyzm był dla niej formą, kształtem, który określał artystkę w opozycji do świata i umożliwiał z nim kontakt. Estetyczna sztuka życia bowiem nie tylko nadawała istnieniu Marii odpowiednią sankcję, lecz stanowiła także swego rodzaju azyl. Życie budowane na wzór dzieła sztuki nie mogło być już dziełem przypadku, było świadomą kreacją. Dandyzm Baszkirczew był zatem pewną formą walki o ocalenie siebie i możliwość decydowania o własnym losie” (J. Poznańska, op. cit., s. 67). Poznańska jest autorką nieopublikowanej rozprawy doktorskiej *Scalone w autoprezentacji*. „Dziennik” Marii Baszkirczew z 2014 roku. Obok wspomnianych prac w 2010 roku ukazał się artykuł Dawida Marii Osińskiego: *Dandyzyska w podróży po Europie. Dziarystyczny zapis obecności Marii Baszkirczew*, [w:] *Europejczyk w podróży 1850–1939*, red. E. Ilnatowicz, S. Ciara, Warszawa 2010. Wyjątkowość *Dziennika* była akcentowana również przez Annę Pekaniec w monografii *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet*, Kraków 2020, s. 238, 281–282, 377. W anglojęzycznych źródłach ukazały się następujące pozycje: V. Cronin, *Four Women in Pursuit of an Ideal*, London 1965 (także wydane jako *The Romantic Way*, Boston 1966); T. Garb, *Unpicking the Seams of Her Disguise. Self-Representation in the Case of Marie Bashkirtseff*, w: *The Block Reader in Visual Culture*, red. G. Robertson et al., New York 1996; K. Hartman, *Ideology, Identification and the Construction of the Feminine*. „Le Journal de Marie Bashkirtseff”, „The Translator” 1999, nr 5 (1), s. 61–82; S. Wilson, *Personal Effects. Reading the Journal of Marie Bashkirtseff*, London 2010; J. Schiff, *Portrait of Young Genius – The Mind and Art of Marie Bashkirtseff*, Wilmington 2016.

W dobie *fin de siècle*'u wyraźnie zaznacza się herstoryczna obecność studentek sztuk pięknych na zagranicznych uniwersytetach oraz w prywatnych placówkach, które początkowo miały stanowić substytut, a w efekcie były pośrednim etapem na drodze do wyższej edukacji. Jak podaje Jan Hulewicz:

Wśród cudzoziemek, dobijających się o prawo wstępu do wszechnic, pierwsze miejsce bezspornie należy się elementowi słowiańskiemu. Rosjanki w Szwajcarii i Francji to pierwsze bojowniczkę o prawo kształcenia się kobiet na uniwersytetach. W ślad za nimi na drugim miejscu podążają Polki⁶.

Brak dostępu do wyższego wykształcenia na uczelniach plastycznych w rodzinnych stronach poskutkował emigracją akademicką kobiet, przykładowo do Monachium, Zurychu czy też Paryża, gdzie mieściła się słynna Académie Julian, czyli prywatna szkoła artystyczna, mająca przygotować uczniów na studia w École des Beaux-Arts, otwartej dla kobiet dopiero w 1897 roku⁷. W Académie Julian kształciła się Maria Baszkircew wraz z licznymi polskimi artystkami: Anną Bilińską, Marią Gażycz, Zofią Stankiewicz, Teofilą Certowiczową, Anielą Pająkową czy też Marią Dulębianką. Wyraźne ślady działalności Polek na paryskich salonach można znaleźć na kartach dziennika rosyjskiej arystokratki. Według Ewy Bobrowskiej: „[...] w latach 1890–1918 odbyło krótszy lub dłuższy pobyt w Paryżu około 160 polskich artystek. Stanowi to blisko jedną czwartą wszystkich polskich twórców, których pobyt w stolicy Francji udało się w tym okresie odnotować”⁸.

Tymczasem, pierwszą studentkę – Zofię Baltarowicz-Dzielińską, przyjęto do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie jako wolną słuchaczkę dopiero

⁶ J. Hulewicz, *Sprawa wyższego wykształcenia kobiet w Polsce w wieku XIX*, Kraków 1939, s. 192–195.

⁷ Zob. C. Fehrer, E. Kashey, *The Julian Academy. Paris: 1868–1939*, New York 1989.

⁸ E. Bobrowska, *Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2012, z. 1–2 (16–17), s. 11. Por. eadem, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918: wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004.

w 1917 roku⁹. Dotkliwą lukę w systemie oświatowym starał się wypełnić Adrian Baraniecki, pomysłodawca i założyciel Wyższych Kursów dla Kobiet, które funkcjonowały w Krakowie od 1868 roku, gromadząc rzesze słuchaczek. „Pragnąłbym, żeby córki nasze spod wszystkich zaborów mogły rozszerzać i dopełniać u stóp Wawelu swoje wykształcenie w duchu narodowym”¹⁰ – głosił Baraniecki. Drzwi do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych pozostawały jednak zamknięte, nie tylko dla studentek, ale także dla modelek. Kolejni dyrektorzy, Jan Matejko i Julian Fałat, poświęcali więcej uwagi podniesieniu prestiżu uczelni do rangi Akademii Sztuk Pięknych niż równouprawnieniu kobiet, mimo licznych petycji i listów polecających. Szczególną rolę w walce kobiet o wstęp na uczelnie plastyczne odegrała Maria Dulębianka, która na łamach prasy głosiła:

Za pośrednictwem „Steru” zwracam się tedy do całego szeregu kobiet pracujących i chcących pracować na polu sztuki, z serdecznym wezwaniem, aby za porozumieniem się i wspólnymi siłami rozpocząć starania o wstęp do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Nie widzę powodu, dla którego wstęp miałby być odmówiony. Przed kilku laty sama podejmowałam takie usiłowania, lecz otrzymałam od Matejki odpowiedź: „Ja już i sił i czasu ku temu mam za mało”. Obecnie mamy Dyрекcję młodą, do reform skłonniejszą, skorzystajmy z tego i zwróćmy się do niej z prośbą o otwarcie nam podwoi szkoły¹¹.

Środowiska emancypacyjne odwoływały się do kobiecej solidarności i podkreślały siłę tkwiącą we wspólnocie, stąd tak interesującym tematem wydaje się zbadanie splotu relacyjnego, w którym tkwią artystki, mając na

⁹ Por. Z. Baltarowicz-Dzielińska, *Kartki z pamiętnika. Ja i moja sztuka*, zeszyt odręcznie napisany, Archiwum ASP w Krakowie; Z. Baltarowicz-Dzielińska, *Autobiografia. Płacz nic nie pomoże*, część III, rozdział 1, Archiwum ASP w Krakowie.

¹⁰ J. Kras, *Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868–1924*, Kraków 1972, s. 22. Studentki mogły wstąpić na jeden z trzech wydziałów: Wydział Historyczno-Literacki, Wydział Przyrodniczy oraz Wydział Sztuk Pięknych (Artystyczny). Podobnie jak w Académie Julian zajęcia często były prowadzone przez wybitnych uczonych i artystów, m.in. z pobliskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹¹ M. Dulębianka, *Kołaczcie, a będzie wam otworzono*, „Ster” 25 grudnia 1895, nr 2, s. 18.

uwadze to, że historia malarstwa kobiet końca XIX oraz początku XX wieku wciąż wymaga zrewidowania i uzupełnienia. *Dziennik* Marii Baszkirczew można potraktować jako zapis doświadczenia malarki, emancypantki, wreszcie studentki, w której losy wpisują się podobne, lecz unikatowe herstorie, bowiem rozkwit kariery artystycznej był uzależniony od odebranej edukacji, jaką determinowały przywileje klasowe, ekonomiczne i płciowe. Arystokratki, ziemianki i inteligentki stanowiły nieliczną grupę kobiet mogących sobie pozwolić na wybór przyszłego zawodu, o ile tylko pozostawały jednocześnie przykładnymi żonami i matkami, co gwarantowało im określone przywileje. Warto zaznaczyć, że przełamanie przez nie patriarchalnego schematu groziło ostracyzmem społecznym i kłopotami finansowymi, dla których sukcesy odniesione na rynku sztuki z rzadka stanowiły rozwiązanie¹².

Maria Baszkirczew miała pełną świadomość uprzywilejowanej pozycji, jaką zajmowała w społeczeństwie: „Jestem szlacheckiego rodu, nie potrzebuję pracować, moje środki pozwalają mi na to, więc tym bardziej łatwo mi będzie wybić się i zdobyć sławę [...]. Marzę o sławie, o wielkości, pragnę być znaną wszędzie!” (*Dz*, s. 18)¹³. Pragnienie wyrażone przez przyszłą malarkę demonstrowuje mit o wielkich romantycznych artystach, których pleć pozostaje jasno określona. Idąc za fundamentalnym dla myślenia o herstorii sztuki esejem Lindy Nochlin – *Dlaczego nie było wielkich artystek?*¹⁴, Baszkirczew jawi się jako unikatowe, lecz odosobnione egzemplum na tle kobiet, którym nie dane było zdobyć odpowiednich narzędzi do uprawiania zawodu artystki-malarki.

Jednym z filarów malarskiego rozwoju była edukacja kulturowa, która polegała na obcowaniu ze sztuką w odwiedzanych muzeach, galeriach bądź

¹² Zob. E. Bobrowska, op. cit., s. 26; por. W. Gąsiorowski, *Emigracja intelektualna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 16, s. 306; nr 17, s. 325–326.

¹³ Ten i wszystkie pozostałe cytaty z dziennika za wydaniem: M. Baszkirczew, op. cit. – oznaczane będą w nawiasach skrótem *Dz* i numerem strony.

¹⁴ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, „Art News” 1971, nr 69, s. 22–39: „Thus the question of women’s equality – in art as in any other realm – devolves not upon the relative benevolence or ill-will of individual men, nor the self-confidence or abjectness of individual women, but rather on the very nature of our institutional structures themselves and the view of reality which they impose on the human beings who are part of them”.

pracowniach artystycznych. Wędrowki pod przewodnictwem Muzy były konsekwencją „powszechnego od drugiej połowy XIX wieku zainteresowania atelier artystów”¹⁵, jak zauważa Agnieszka Bagińska, z czym z kolei łączyła się „turystyka pracowni”, będąca jednym z elementów „turystyki sztuki” (*Kunsttourismus*)¹⁶. Pracownia artystyczna stanowiła tło bądź przyczynek dla snutych narracji, które wzbogacały literackie realizacje doby *fin de siècle*’u, w tym licznie powstałe „powieści o artyście”. Powszechność i płodność malarskich przedstawień atelier poskutkowały bogatym stanem badań nad miejscami tworzenia artystów, które dopiero od niedawna poszerzyły się o opracowania dotyczące pracowni kobiet-artystek. Jednak, jak podkreśla Bagińska: „[...] analizy tego typu pojawiają się raczej w publikacjach poświęconych konkretnym artystkom lub całej generacji artystek niż w systematyzujących opracowaniach problemu atelier”¹⁷.

Pracownię artystyczną tworzą więc trzy nakładające się na siebie przestrzenie: literacka, malarska i fizyczna. Maria Konopnicka w szkicu *Pracownia* z 1894 roku zwróciła uwagę na dychotomię tkwiącą w istocie atelier, które funkcjonuje na przecięciu tego, co prywatne i tego, co publiczne. Pisarka twierdzi, że: „Pracownia malarska to czasem salon, czasem cela mnisza, czasem bazar, a czasem fabryka”¹⁸. Atelier traktowane jako przestrzeń zamknięta, intymna, jako wspomniana „cela mnisza”, może być również rozpatrywane przez pryzmat emancypacji jako swoisty „własny pokój” w ujęciu Virginii

¹⁵ A. Bagińska, *Pracownia artysty w polskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Warszawa 2015, s. 38.

¹⁶ Por. ibidem.

¹⁷ A. Bagińska, op. cit., s. 16–17. Bagińska wyróżnia następujące publikacje: T. Garb, „Men of Genius, Women of Taste”. *The Gendering of Art. Education in Late Nineteenth-Century Paris*, [w:] *Overcoming All Obstacles. The Women of Académie Julian*, [katalog wystawy, Dahesh Museum], red. G. Weisberg, J. Becker, New York 1999; J. Sosnowska, *Zwyczajna kobieta*, [w:] eadem, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003; R. Mader, *Beruf Künstlerin. Strategien, Konstruktionen und Kategorie nam Beispiel Paris 1870–1900*, Berlin 2009.

¹⁸ M. Konopnicka, *Na ostrzu pióra*, [w:] eadem, *Publicystyka literacka i społeczna*, Warszawa 1968, s. 423. Szkic początkowo ukazał się pod tytułem *Pracownia* i został opublikowany na łamach „Biblioteki Warszawskiej” (t. 4) w 1894 roku.

Woolf¹⁹. Szczególnego znaczenia nabierają więc znajdujące się w nim przedmioty i rekwizyty. Baszkirczew z nietajoną dumą opisuje swoje atelier pod numerem 37, które nie jest już „salonikiem-pracownią” (*Dz*, s. 354), lecz wizytówką aspirującej malarki. Pracownia staje się odtąd miejscem nauki i pracy, a tym samym traci swój charakter buduaru, gdzie malarstwo wzbogacało jedynie anturaż posażnej panny na wydaniu.

Wybór określonego wizerunku był nierozzerwalnie związany z kreacją przestrzeni atelier. Bagińska, śledząc malarskie realizacje pędzla Boznańskiej, wskazuje na problematyczne uwikłanie przestrzeni „kobiecej” pracowni w dychotomię prywatne/publiczne, gdzie już samo określenie „kobiece” ma charakter deprecjonujący²⁰. Sfera publiczna – „męska”: „[...] była obszarem działań profesjonalnych, domeną *prawdziwego* artysty, a kobieca miejscem oddawania się twórczości amatorskiej”²¹. Malarka tworząca w ścianach swego atelier bądź, co gorsza, w plenerze, była postrzegana jako aberracja. Ryzyko wypływające z „utruty kobiecości” podkreślali krytycy i propagatorzy sztuki, którzy z nietajoną ulgą opisywali przedmioty naznaczone „kobiecą sygnaturą”, przykładowo kwiaty, barwne draperie, puzderka i inne ozdoby, jakie można było znaleźć w opisywanych pracowniach. Artystki, traktowane jako intruzy wdzierający się na zmaskulinizowany Parnas, musiały nieustannie walczyć i potwierdzać swoje prawo do zawodowego parania się malarstwem:

To, czego pragnę, to swoboda samotnej przechadzki. [...] Czy myślicie, że korzysta się coś z tego, co się widzi, gdy się jest w towarzystwie, i kiedy, by pójść do Luwru, trzeba czekać na powóz, na damę do towarzystwa albo na kogoś z rodziny? Ach, psiakość! Wściekam się wtedy, że jestem kobietą! [...] To jest właśnie jedną z tych ważnych przyczyn, dla których nie ma kobiet-artystek (*Dz*, s. 405).

¹⁹ Por. A. Gajewska, *własny pokój*, [hasło w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka *et al.*, Warszawa 2014, s. 573–575.

²⁰ A. Bagińska, *U Olgi Boznańskiej. Oblicza pracowni artystki*, Toruń 2013, s. 37. Por. I. Desperak, *prywatne/publiczne*, [hasło w:] *Encyklopedia gender...* op. cit., s. 438–441.

²¹ A. Bagińska, *U Olgi Boznańskiej...* op. cit., s. 82.

Atelier malarki pozostaje więc przestrzenią wolnościową, gdzie zaznacza ona swoją niezależność. Wyrazem walki pierwszej generacji artystek, które pragnęły studiować sztuki piękne, jest obraz Anny Bilińskiej (1857–1893) – *Autoportret z paletą* z 1887 roku²², będący swoistym manifestem profesjonalnych ambicji dziewiętnastowiecznych malarek. Wspomniane dzieło uzyskało medal na paryskich salonach i stanowiło przełom w międzynarodowej karierze polskiej artystki. Zostało namalowane w pracowni, której opis znaleźć można na kartach jej dziennika: „Malańki mam pokoik – zaledwie 2½ metra długości, a 2 szerokości. Toż aby malować moją martwą naturę muszę się brać na sposoby. Najpierw musiałam złożyć łóżko – dało mi to prawie metr kwadratowy wolnego miejsca”²³.

Zanim jednak Bilińska zdobyła sławę, przeszła trudną walkę z ówczesnym systemem kształcenia kobiet w dziedzinie sztuk plastycznych. Liczne zmagania zostały przez nią opisane na kartach dziennika, który wiele lat po jej śmierci opublikował mąż malarki, Antoni Bohdanowicz²⁴. Pragnienie odbycia

²² A. Bilińska, *Autoportret z paletą*, 1887, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie. Autoportret przedstawia malarkę w swojej pracowni, która pozuje w roboczym fartuchu z niedbale upiętymi włosami i garścią pędzli w dłoni, na neutralnym tle. W drugiej ręce trzyma paletę malarską, tym samym otacza się atrybutami charakterystycznymi dla swej profesji. Kobieta dumnie spogląda w stronę widza, a szarości, brązy i beże przełamuje błękit kwiatów, zatkniętych za pas fartucha. Skromność przedstawienia i brak upiększeń może być jedną ze strategii służących zaprezentowaniu się jako zawodowa artystka-malarka. Brak tu amatorstwa, tudzież dyletantyzmu, które niesłusznie przypisywano tworzącym kobietom.

²³ A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska. Kobieta, Polka i artystka. W świetle jej dziennika i recenzji wszechświatowej prasy*, Warszawa 1928, s. 73. We wszystkich cytowanych fragmentach zachowano pisownię oryginalną.

²⁴ Fragmenty dziennika Anny Bilińskiej w połączeniu z licznymi przykładami korespondencji i wycinków recenzji, które ukazały się na łamach polskiej i zagranicznej prasy, zostały opracowane przez męża malarki i opublikowane wiele lat po jej śmierci, bo dopiero w 1928 roku. Wspomniane fragmenty obejmują lata 1882–1886. W 1882 roku Bilińska sprzedawała swoje pierwsze obrazy i odbyła podróż przez Wiedeń, Monachium, Włochy i Paryż, zwiedzając galerie, muzea i pracownie artystyczne. Pełniła funkcję towarzyszk/opiekunki dla swojej schorowanej i posażnej przyjaciółki, którą pieszczotliwie nazywała Klimcią. Dziennik podróży zawiera raczej wyliczenia i uwagi niż barwne opisy,

studiów malarskich zaprowadziło Bilińską aż do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie spotkała się z dyskryminującą ze strony uczelni: „Wuj G... mówi mi, że mogę korzystać z rad Matejki, lecz w Akademii nie ma miejsca – musiałabym tedy mieć pracownię własną. Korzystać z rad Matejki! Czy tylko jestem dostatecznie przygotowana na to. Ah, trzeba będzie przesadzać trudności”²⁵. Brak możliwości dalszego kształcenia w krajowych ośrodkach zdecydował o wyjeździe Bilińskiej za granicę. Przełomem okazał się pobyt artystki w prestiżowej Académie Julian, gdzie jej kroki skrzyżowały się z równie zdolną studentką – Marią Baszkirczew: „Trzy wielkie B wyszły ze słynnej Akademii Julian’a pod postacią trzech młodych dziewcząt – gwiazd malarstwa prawdziwych: *Baszkirtzeff, Rossyanka – zmarła przy pracy; Breslau, Szwajcarka... Bilińska, która również jest Gwiazdą Polarną...*”²⁶.

Académie Julian cechowały wysoki poziom kształcenia i obecność międzynarodowego grona studentek i studentów, którzy przyjeżdżali do francuskiej stolicy, by móc rozwijać się pod okiem znanych i cenionych profesorów²⁷. „Płatne akademie” były namiastką studiów wyższych dla kobiet, ich wybór łączył się jednak ze zobowiązaniem pieniężnym, którego wysokość stawiała się ogromnym wyzwaniem dla mniej posażnych studentek. Wspólnota, którą malarki opisują na

a zachwyt malarki wyrażają słowa: „Italia, Italia! Więc oddycham już tém powietrzem – jestem w królestwie sztuki!” (Ibidem, s. 21). Najobszerniejsze fragmenty dotyczą studiów malarskich w słynnej Académie Julian. W 1892 roku malarka wyszła za Antoniego Bohdanowicza, lekarza przebywającego na emigracji w Paryżu. Małżeństwo trwało niespełna rok i zakończyło się przedwczesną śmiercią artystki, która cierpiała z powodu choroby serca. Odeszła w 1893 roku, mając zaledwie 36 lat. Fragmenty dziennika są poprzetykane wybraną korespondencją, którą Anna prowadziła z licznymi przyjaciółmi i rodziną, a także uzupełnieniami jej biografii pióra Bohdanowicza, pozostającego niejako wiernym portrecistą zmarłej żony. Warto jednak zaznaczyć, że całokształt twórczości i biografia artystki wciąż czekają na opracowanie. Punktem zwrotnym w badaniach nad postacią malarki mogła być poświęcona jej wystawa, którą w 2021 roku zorganizowały Agnieszka Bagińska i Renata Higersberger: *Artystka. Anna Bilińska 1854–1893*, [kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie], Warszawa 2021.

²⁵ Ibidem, s. 32.

²⁶ Ibidem, s. 109. Zacytowany fragment został opublikowany na łamach „Courrier du Soir” 27 lutego 1888 roku w Paryżu.

²⁷ E. Bobrowska, op. cit., s. 14.

kartach swych dzienników, pozostawała zróżnicowana pod względem narodowym, a także majątkowym. Baszkircew parokrotnie wskazywała, że bogactwo jest tym, co stoi jej na przeszkodzie w połączeniu się z koleżankami więzami przyjaźni. Różnice klasowe były widoczne chociażby w sposobie poruszania się po mieście: „Zaproponowałam obejrzenie les prix de Rome, wystawionych w Beaux-Arts. Połowa nas poszła pieszo, a my – Breslau, pani Simonides, Zilhardt i ja – w dorożce” (*Dz*, s. 335). Sama Bilińska często wybierała się na wieczorne przechadzki, co z jednej strony było odważnym gestem początkującej artystki, z drugiej natomiast, łączyło się ze strachem przed potencjalnym zagrożeniem, które może czyhać na samotną kobietę w przestrzeni publicznej²⁸.

Miejscem wyzwolenia z patriarchalnego porządku była wspólna pracownia w Académie Julian, gdzie grupa kobiet oddawała się „studiom poważnym”. Na ważność wspólnoty, jaką tworzyły, wskazywała Agnieszka Bagińska, pisząc: „Spośród tematów, które wymagają osobnej, pogłębionej analizy, warto tu wskazać problemy: pracowni jako przestrzeni edukacji artystów [...], atelier artystek w okresie emancypacji kobiet [...]”²⁹. Maria Baszkircew podkreślała wyjątkowość wspomnianej przestrzeni, ponieważ była ona miejscem, gdzie wśród studiujących rodziło się poczucie niezależności i sprawczości:

W pracowni wszystko znika: nie ma się ani nazwiska, ani rodziny, nie jest się córką swej matki; jest się samą sobą, indywidualnością i ma się przed sobą tylko sztukę – nic więcej. Ma się uczucie zadowolenia, wolności, dumy! Nareszcie jestem taka, jaką chciałam być od dawna. Pragnęłam tego tak długo, że wprost nie mogę uwierzyć, że dziś jestem taka naprawdę (*Dz*, s. 325).

Rosyjska malarka nie tylko sportretowała wspólnotę studentek na kartach swojego dziennika, ale przedstawiła ją również na jednym ze swoich najbardziej znanych obrazów, którego przełomowy i wyjątkowy charakter oddają słowa samej autorki – „nigdy jeszcze nie malowano kobiecej pracowni”. Mowa o obrazie *W pracowni* z 1881 roku:

²⁸ Ibidem, s. 23.

²⁹ A. Bagińska, *Pracownia artysty...* op. cit., s. 176.



M. Baszkirczew, *W pracowni*, 1881, olej, płótno, Narodowe Muzeum Sztuki, Dniepropietrowsk, fot. Botaurus.

Baszkirczew rozpoczęła studia w Académie Julian w 1877 roku, natomiast pięć lat później do grona studentek dołączyła Bilińska. Relacje z pierwszego dnia w pracowni znajdziemy na kartach ich dzienników. Rosyjska malarka zanotowała: „Mimo zamętu w domu, znalazłam czas, aby pójść do pracowni Juliana, jedynej pracowni na poziomie, dostępnej dla kobiet. Pracuje się tam codziennie od ósmej do południa i od pierwszej do piątej” (*Dz*, s. 323). Baszkirczew wielokrotnie wyrzucała sobie, że zmarnowała cenny czas wśród „kółka światowego”³⁰, przez co znacząco opóźniła swój debiut artystyczny *Cf.* (*Dz*, s. 323–324). Początki studiów w murach akademii przysporzyły

³⁰ L. Tolstoj, *Szczęście rodzinne*, [w:] idem, *Szczęście rodzinne. Opowiadania*, tłum. E. Słobodnikowa, Warszawa 1982, s. 201.

trudności równie zdeterminowanej artystce, Annie Bilińskiej, która 13 listopada 1882 roku zapisała:

Dziś pierwsza lekcja w Akademji Jullian'a. Pędzę. Modela jeszcze nie ma. Przypatruje się tymczasem koleżankom moim i ich pracom. Co dwa miesiące są tu konkursy na medal srebrny. Model. Zaczynam rysować głowę, lecz nie idzie. Zupełnie tu inny sposób rysowania. Ale nie tracę nadziei. Przychodzi pan Jullian – wskazał mi błędy, ale dodał: „c'est fait avec beaucoup d'intelligence”, dobre i to na pierwszy raz³¹.

W Académie Julian panował podział na pracownice kobiece i męskie, co wynikało z obaw przed demoralizacją studentek, które obcowałyby z nagimi modelkami w przestrzeni współdzielonej z mężczyznami. Męska pracownia pozostawała fortecą, która czujnie broniła się przed kobiecą inwazją. Oglądanie nagiego ciała mężczyzny przez studentki malarstwa odwracało patriarchalny porządek, w ramach którego to kobieta była oglądana, a nawet podglądana, na co wskazuje, tak modny w XIX wieku, voyeurizm. Wykonywanie określonych aktów pozostawało jednak zabronione, a oznaczanie ich kobiecą sygnaturą było tożsame z wywołaniem skandalu. Bilińska, pragnąc zdobyć potrzebne umiejętności i doświadczenie, zwróciła się z prośbą do postępowego dyrektora akademii o możliwość korzystania ze wspomnianej pracowni, czekała ją jednak odmowa: „Prosiłam p. Julian, żeby mię zapisał do pracowni męskiej. Za nic nie zgadza się. Oni tam mają inne modele, professor dwa razy na tydzień i pracują inaczej. Co robić?”³². Studentki podejmowały więc rozmaite próby wtargnięcia do zakazanej przestrzeni, starając się dostać do pracowni znanych artystów z listami polecającymi.

Momentem pozornego zrównania szans studiujących było otwarcie tzw. „kursów wieczornych” w 1877 roku, a jedną z pierwszych kobiet, które mogły na nie uczęszczać, była Maria Baszkirczew. Kursy trwały od godziny ósmej do dziesiątej, a w ich trakcie szkicowano bądź malowano akty.

³¹ A. Bohdanowicz, op. cit., s. 37. „C'est fait avec beaucoup d'intelligence” – „Jest to zrobione z dużą dozą inteligencji” [tłum. własne].

³² Ibidem, s. 55.

Znamienna pozostaje reakcja profesora, którą wywołała obecność studentki: „Julian osłupiał zobaczywszy mnie tam. Pracował wieczorem razem z nami i bardzo mnie to bawiło” (Dz, s. 333). Niechęć studentów wobec koleżanek mogła wynikać z męskocentrycznej kultury, na fali której w wyobraźni dziewiętnastowiecznych artystów nie do pomyślenia wydawał się świat, gdzie kobieta wchodzi w przestrzeń sztuki, tu do pracowni artystycznej, w roli podmiotu, a nie nagiej modelki, traktowanej jako część „wypożyczenia” atelier. Problem ten poruszyła Marta Leśniakowska, śledząc role, jakie kobiety przyjmowały w pracowniach artystycznych końca XIX wieku³³. Dyskryminacja ze względu na płeć była widoczna w sądach dotyczących prac studentek: „pan Julian i inni w pracowni męskiej mówili, że nie mam ani ręki, ani maniery, ani zdolności kobiecych i że bardzo chciano by wiedzieć, w kogo się z mojej rodziny wdałam pod względem talentu, siły, niemal brutalności rysunku i odwagi pracy” (Dz, s. 343).

Deprymowanie tego, co kulturowo „kobiece”, w połączeniu z pozytywną waloryzacją „męskich” przymiotów było efektem patriarchy, który zasada się na binarnych opozycjach. Rosyjska malarka początkowo traktowała uwagi kolegów i profesorów jako komplementy, taka strategia skutkowałą jednak niechęcią do własnej płci i kulturowego balastu, który sobą ewokowała: „[...] chciałabym być mężczyzną. Wiem, że mogłabym zostać kimś; ale dokąd można dojść w spódniczkach? Jedyną karierą kobiety jest małżeństwo; mężczyźni mają szans powodzenia bez liku, kobieta tylko tę jedną, zero – jak w grze” (Dz, s. 391). Rywalizacja z mężczyznami odbywała się nie tylko w murach akademii, ale przede wszystkim w ramach organizowanych konkursów, zwieńczeniem których było wystawienie pracy na paryskim Salonie bądź zdobycie prestiżowej nagrody *Prix de Rome*³⁴. Sukcesem studentek okazało się nie tyle stworzenie poprawnego i atrakcyjnego dzieła, którego wartość doceniliby profesorowie, ale uzyskanie akceptacji od uczniów z pracowni męskiej. Poczucie wartości studentek jako artystek było uzależnione od sądów wydawanych przez, niejednokrotnie, mniej doświadczonych kolegów.

³³ Zob. M. Leśniakowska, *Dom artysty – strategie separacji*, [w:] *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku...* op. cit., s. 184–186.

³⁴ Por. C. Fehrer, E. Kashey, *The Julian Academy...* op. cit.

Symboliczny gest zaprezentowania kobiecego szkicu bądź obrazu w męskiej pracowni był tożsamy z nobilitacją tejże kobiety do rangi „artysty”, ponieważ doceniano „męskie” cechy jej malarstwa i techniki wykonania³⁵.

Bilińska i Baszkirczew nie dążyły tylko do ugruntowania swojej pozycji w świecie sztuki, ale pragnęły go otworzyć dla innych kobiet. Na kartach ich dzienników można odnaleźć ślady projektów szkół artystycznych, gdzie zdolne studentki mogłyby się kształcić pod okiem profesor i profesorów. Pomysł zrodził się w głowie Marii, kiedy oburzona zwróciła uwagę na wykluczenie kobiet z paryskiej Beaux-Arts: „Zwiedzałyśmy szkołę sztuk pięknych. Można by krzyczeć! Czemuż nie mogę tam studiować? [...]. Gdybym kiedy była bogata, ufundowałabym szkołę dla kobiet” (*Dz*, s. 379). Rosyjska malarka odeszła jednak, nim wprowadziła w życie swoje plany, choć niedługo przed śmiercią zamierzała także ufundować nagrodę dla artystów, mężczyzn i kobiet³⁶. Analogiczny los spotkał jej młodszą koleżankę, Bilińską, która zmarła niespodziewanie w 1893 roku, mając już skonkretyzowaną wizję szkoły artystycznej dla kobiet:

Wieczorem spacer z Klimcią, plany moje założenia na wielką skalę szkoły malarskiej dla kobiet w Warszawie. Dążeń u nas jest dużo, a kształcić się nie ma gdzie. Trzeba ułatwić tym, co mają przyszłość istotnie. Czyje zaś zdolności nie obiecują wiele – temu od razu otworzyć oczy, aby nie miał zawodu³⁷.

List do Wojciecha Grabowskiego z 6 czerwca 1883 roku zawiera rozwinięcie snutych planów, a na szczególną uwagę zasługuje podejście Bilińskiej do przymusowej nomadyczności, na którą krzywdzący system skazuje polskie artystki:

³⁵ Por. „Wzdycham do tego honoru, by zobaczyć któryś z moich rysunków zniesiony na dół. Bo rysunki znosi się tylko, by się nimi pochlubić lub by rozłożyć tamtych, bo mówią, że kobiet nie można traktować poważnie” (*Dz*, s. 394).

³⁶ Por. „Oprócz tego ufunduję nagrodę dla artystów, mężczyzn i kobiet. Zamiast zajmować się tym, chcę żyć. Ale nie jestem genialna, więc chyba lepiej umrzeć” (*Dz*, s. 720).

³⁷ A. Bohdanowicz, op. cit., s. 61.

Potrzeba nam jej [szkoły dla kobiet – S.S.] koniecznie, bo dotychczas nie ma żadnej możliwości uczenia się seryo, a chęci i zdolności, jak wszędzie, dużo. Moja szkoła będzie urządzona na wzór Paryskich [sic!], z szerszym jednak daleko programem, bo i nauki pomocnicze będą wykładane. Mam nadzieję, że to pójdzie, a oprócz moralnej satysfakcji, że dopomogę rodaczkom moim, które nie będą zmuszone wyjeżdżać za granicę, bo początki przynajmniej będą mogły znaleźć u siebie gruntowne, będę mieć nawet i korzyść materialną. Pana zamawiam sobie już naprzód na profesora³⁸.

Wzorem dla zaprezentowanych projektów szkoły malarskiej dla kobiet miała być pracownia w Académie Julian, do której uczęszczały obie wizjonerki. Obowiązywał w niej szereg zasad, często nieformalnych, co było przyczyną konfliktów w pracowni. Przykładowo, studentka, która spóźniła się na zajęcia, zajmowała najgorsze miejsce, czyli mające najmniej sprzyjającą perspektywę: „Rysowałam moją śpiewaczkę z bardzo bliska, w skrócie. Miałam w tym tygodniu najgorsze miejsce w pracowni, bo w poniedziałek spóźniłam się” (Dz, s. 327). Praca z modelami wyznaczała rytm dnia; zdarzało się czasem, że model w ogóle nie przychodził bądź spóźniał się, co wywoływało nieporozumienia wśród studentek. Malarki pracowały w czarnych sukniach, na które zakładały robocze fartuchy. Specyfika pracy wiązała się z wprowadzeniem konkretnych zmian w ubiorze, a przede wszystkim w obuwiu, na co zwróciła uwagę Rosjanka, pisząc: „w pracowni noszę pantofle bez obcasów” (Dz, s. 374). Baszkircew opisywała trudności związane z zawodem malarzki słowami: „Mój zawód jest okropny. Osiem godzin codziennej pracy [...]” (Dz, s. 348). Natomiast Bilińska wyznała: „Jestem bardzo zmęczona – maluję 8 godzin dziennie stojąc”³⁹.

Wewnętrzne konkursy w murach Académie Julian miały przygotować studentki i podsycić w nich ducha rywalizacji. Baszkircew nieustannie porównywała się ze współstudentkami, a szczególnie z utalentowaną malarzką, z którą zaciekle rywalizowała. Mowa o Louise Catherine Breslau, wybitnej szwajcarskiej artystce, która jako pierwsza z kobiet reprezentowała

³⁸ Ibidem, s. 64.

³⁹ A. Bohdanowicz, op. cit., s. 48.

Académie Julian na paryskim Salonie. Baszkircew sportretowała ją jako niezwykle pracowitą i utalentowaną malarkę, która stanowiła dla niej inspirację, była obiektem zazdrości, ale także źródłem motywacji do samorozwoju i doskonalenia swoich umiejętności. Pierwsza wzmianka na kartach dziennika brzmi następująco: „Breslau pracuje tu od dwóch lat, ma lat dwadzieścia, a ja siedemnaście; ale Breslau dużo rysowała, zanim tu wstąpiła [...]. Rysuję dopiero od piętnastu dni!... Jakże ta Breslau świetnie rysuje!” (*Dz*, s. 335). Późniejsze relacje nie zawierają już pierwiastka zazdrości, są raczej wyrazem szacunku i szczerzego zachwytu: „Breslau będzie wielką malarką, prawdziwie wielką malarką” (*Dz*, s. 389).

Ostatecznie połączyły je więzy przyjaźni, którą symbolicznie zmanifestowały we wspólnej pracowni: „Breslau prosiła mnie o pozwolenie malowania mego modelu, zgodziłam się wspaniałomyślnie i przedstawiłyśmy naszej czatującej na to pracowni wzruszające widowisko: naszej wzajemnej przyjaźni, ręka w rękę” (*Dz*, s. 471). Sukcesy koleżanek witało się tam oklaskami. Atelier, gdzie studentki kształciły się pod okiem mistrzów i nawzajem ze sobą rywalizowały, funkcjonowało poniekąd jako zaprzeczenie „własnego pokoju” na rzecz powstałej przestrzeni, w której prężnie działała grupa studentek-artystek. Elementami spajającymi grupę były wspólna nauka oraz udzielanie sobie nawzajem rad i wskazówek przez bardziej doświadczone studentki. Baszkircew następująco opisywała relacje łączące ją z koleżankami i swoją rolę w ich grupie:

[...] beze mnie w pracowni nie będzie szło tak dobrze. Jestem tam w tej chwili niewątpliwym szefem. Udzielam rad, zabawiam, budzę entuzjazm moimi pracami; kocietuję dobrocią, uprzejmością, czynnością, tym, że się dają lubić i że sama lubię koleżanki, że pocieszam je owocami czy lodami [...]. To prawda, że uczę doskonale; gdybym malowała tak, jak uczę, byłabym bardzo rada (*Dz*, s. 481).

Studentki często umilały sobie wielogodzinną pracę, słuchając muzyki i grając dla siebie nawzajem. Pewnego razu Maria przyniosła nawet mandolinę i wraz z koleżanką, akompaniującą jej na pianinie, urządziły wieczorny koncert (por. *Dz*, s. 347). Swobodną i przyjazną atmosferę panującą

w kobiecej pracowni oddaje także późniejszy opis: „Zapalono gaz i piętnaście kobiet pod przewodnictwem Juliana ustawia się w głębi pracowni w czasie, gdy pani Ponce i jej gitara wdrapują się na stół dla modela, wśród oklasków” (Dz, s. 507). Poczucie wspólnotowości wzmagają również obchodzone święta i wyjątkowe okazje, jak chociażby odznaczenie Rodolphe’a Julian’a orderem Legii Honorowej czy studencka wigilia, na którą koleżanki zaprosiły Marię: „Byłam na wigili u Szwajcarek; było wesoło i miłutko [...]. Bawiłyśmy się we wróżby. Breslau otrzyma nagrody, ja – prix de Rome, a inne – zrobią klapę... To jednak dosyć zabawne” (Dz, s. 352). „Życie artystyczno-studenckie”⁴⁰, jak określiła je Bilińska, nie zamykało się tylko w murach akademii. Malarki bowiem wspólnie zwiedzały pracownie mistrzów, Luwr, Wersal i liczne wystawy, a także uczęszczały na „odezty o sztuce”⁴¹. W atelier obok nauki i pracy znajdowało się również miejsce na śmiech, żarty i zabawę, czego świadectwo dała polska artystka: „Dokazujemy. Projekt balu kostiumowego. Zanim co będzie, ja z włosów robię sobie wąsy, zarzucam niedbale na ramiona palto, robię minę, kapelusze na bakier i pozuję tak na stole. Panny zachwycone, rysują mię przez dwie godziny”⁴².

Wspólnota studentek miała charakter mocno zróżnicowany pod względem klasowym, narodowym i majątkowym. Choć wypowiedzi jej członkiń niejednokrotnie wykazywały znamiona klasizmu bądź antysemityzmu⁴³, a w tworzonej przez nie grupie często występowały drobne spory, ich postawa niezaprzeczalnie pozwoliła kobietom ukonstytuować swoją tożsamość jako profesjonalnym artystkom. Wzajemna pomoc, odwaga, pragnienie sławy i chęć rozwoju rodziły się we wspólnej przestrzeni, jaką tworzyła kobieca pracownia malarska, a tym samym *własny pokój* został zastąpiony miejscem, które opierało się na splocie relacyjnym między kobietami, studentkami i wreszcie, artystkami.

⁴⁰ A. Bohdanowicz, op. cit., s. 71.

⁴¹ Ibidem, s. 39.

⁴² Ibidem, s. 45.

⁴³ Por. „Nie mogę zdecydować się na wybór miejsca do malowania. Żarty koleżanek. Mam szczęście do nich. Lubią mię wszystkie. I rzecz dziwna, ja, co już niebardzo lubię Żydów, mam bardzo życzliwą koleżankę Żydóweczkę – pannę Leh...”. Zob. ibidem, s. 49.

BIBLIOGRAFIA

- Александров А.Л., *Подлинная жизнь мадемуазель Башикирцевой*, Moskwa 2003.
- Bagińska A., *Pracownia artysty w polskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Warszawa 2015.
- Bagińska A., *U Olgi Boznańskiej. Oblicza pracowni artystki*, Toruń 2013.
- Baltarowicz-Dzielińska Z., *Autobiografia. Płacz nic nie pomoże*, część III, rozdział 1, Archiwum ASP w Krakowie.
- Baltarowicz-Dzielińska Z., *Kartki z pamiętnika. Ja i moja sztuka*, zeszyt odręcznie napisany, Archiwum ASP w Krakowie.
- Baszkirczew M., *Dziennik*, tłum. H. Duninówna, wstęp A. Kowalska, Warszawa 1967.
- Beauvoir S., *Druga płęć*, tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2009.
- Bobrowska E., *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918: wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004.
- Bobrowska E., *Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2012, z. 1–2 (16–17), s. 11–27.
- Bohdanowicz A., *Anna Bilińska. Kobieta, Polka i artystka. W świetle jej dziennika i recenzji wszechświatowej prasy*, Warszawa 1928.
- Desperak I., *prywatne/publiczne*, [hasło w:] *Encyklopedia gender. Płęć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka et al., Warszawa 2014, s. 438–441.
- Dulębianka M., *Kolaczcze, a będzie wam otworzono*, „Ster” 25 grudnia 1895, nr 2, s. 18.
- Fehrer C., Kashey E., *The Julian Academy. Paris: 1868–1939*, New York 1989.
- Gajewska A., *własny pokój*, [hasło w:] *Encyklopedia gender. Płęć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka et al., Warszawa 2014, s. 573–575.
- Garb T., „Men of Genius, Women of Taste”. *The Gendering of Art. Education in Late Nineteenth-Century Paris*, [w:] *Overcoming All Obstacles. The Women of Académie Julian* [katalog wystawy, Dahesh Museum, New York], red. G. Weisberg, J. Becker, New York 1999, s. 121–123.
- Garb T., *Unpicking the Seams of Her Disguise. Self-Representation in the Case of Marie Bashkirtseff*, red. G. Robertson et al., New York 1996.
- Gąsiorowski W., *Emigracja intelektualna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 16, s. 306; nr 17, s. 325.

- Hartman K., *Ideology, Identification and the Construction of the Feminine: „Le Journal de Marie Bashkirtseff”*, „The Translator” 1999, nr 5 (1), s. 61–82.
- Hulewicz J., *Sprawa wyższego wykształcenia kobiet w Polsce w wieku XIX*, Kraków 1939.
- Konopnicka M., *Na ostrzu pióra*, [w:] eadem, *Publicystyka literacka i społeczna*, Warszawa 1968, s. 423–440.
- Kras J., *Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868–1924*, Kraków 1972.
- Leśniakowska M., *Dom artysty – strategie separacji*, [w:] *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2002, s. 177–196.
- Mader R., *Beruf Künstlerin. Strategien, Konstruktionen und Kategorie nam Beispiel Paris 1870–1900*, Berlin 2009.
- Nochlin L., *Why Have There Been No Great Women Artists?*, „Art News” 1971, nr 69, s. 22–39.
- Osiński D.M., *Dandyska w podróży po Europie. Diarystyczny zapis obecności Marii Baszkirczew*, [w:] *Europejczyk w podróży 1850–1939*, red. E. Ihnatowicz, S. Ciara, Warszawa 2010, s. 445–456.
- Pekaniec A., *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet*, Kraków 2020.
- Poznańska J., „*Jestem ładna, czegoż mi trzeba więcej?*”. *Dandysowski projekt Marii Baszkirczew*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 1 (13), s. 63–80.
- Schiff J., *Portrait of Young Genius – The Mind and Art of Marie Bashkirtseff*, Wilmington 2016.
- Sosnowska J., *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003.
- Tołstoj L., *Szczęście rodzinne*, [w:] idem, *Szczęście rodzinne. Opowiadania*, przeł. E. Słobodnikowa, Warszawa 1982.
- Wilson S., *Personal Effects. Reading the Journal of Marie Bashkirtseff*, London 2010.

NOTA O AUTORCE

Sylwia Stokłosa – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ na kierunku polonistyka, absolwentka studiów magisterskich na Międzywydziałowych Indywidualnych Studiach Humanistycznych na UJ. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się głównie wokół szeroko pojętej dziewiętnastowieczności oglądanej z perspektywy komparatystycznej, feministycznej i postkolonialnej/postzależnościowej. Opublikowała artykuły: „*Doskonały przykład doskonałej rozkoszy*” – *kobiety i papierosy w XIX wieku. Od Carmen po hollywoodzkie femmes fatales* ([w:] *Ciało i umysł – konflikty, dialogi, reprezentacje*, red. L. Kamińska, t. 1, Kraków 2023); *Między burzycielką a zbawicielką. Edukacja małżeńska w Panu Grabie Elizy Orzeszkowej* ([w:] *Zaciętość dumy w osamotnieniu. Konopnicka i inne*, red. R. Stachura-Lupa, A. Sędłakowska, P. Żarnecka, Kraków 2023); „*Wyrывалам sobie кавалечки ciała...*” – *między sztuką a dyskursem maladycznym. Ciało okaleczone w narracji Racheli Fajgenberg* („Ruch Literacki” 2023, nr 4, s. 535–548).

Kontakt: sylwia.stoklosa@doctoral.uj.edu.pl.