

STRYJEŃSKA





LOFJA
STRYJEŃSKA
1891-1976

Światosław Lenartowicz

ZOFIA STRYJEŃSKA

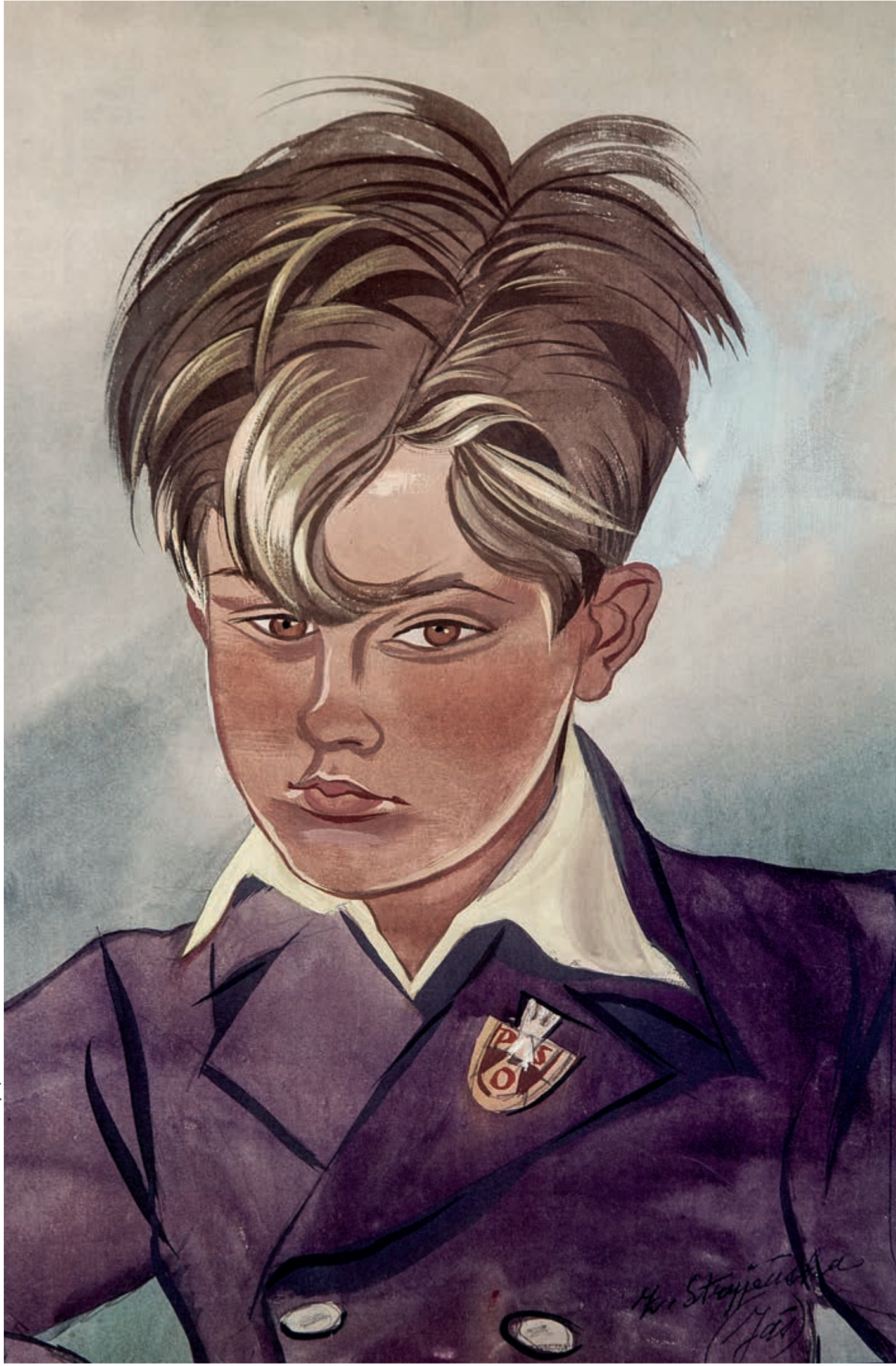
Lech Majewski / Projekt graficzny / Graphic design

3. **Koncert Bériota**, 1923,
gwasz na papierze naklejonym
na płótnie, 144 x 196 cm

3. **Bériot's Concert**, 1923,
gouache on paper mounted
on canvas, 144 x 196 cm







6. **Portrait Jana Stryjeńskiego z odznaką POS**, 1937, gwasz na papierze, 41 x 26 cm

7. **Portret Jacka Stryjeńskiego w kapeluszu**, 1937, gwasz na papierze, 39,7 x 29,5 cm

6. **Portrait of Jan Stryjeński with His National Sports Badge**, 1937, gouache on paper, 41 x 26 cm

7. **Portrait of Jacek Stryjeński in a Hat**, 1937, gouache on paper, 39,7 x 29,5 cm



NIE TYLKO TAŃCE POLSKIE

– o znajomości twórczości Stryjeńskiej
po drugiej wojnie światowej

Stryjeńska: „nazwisko – pojęcie – hasło” – tak zwięźle przedstawił pozycję Zofii Stryjeńskiej w 1929 roku, u szczytu jej popularności, w pierwszej poświęconej jej monografii Jerzy Warchałowski (Warchałowski 1929, s. 5). Człowiek, któremu artystka zawdzięczała bardzo wiele i który znał ją naprawdę dobrze. To on był odkrywcą jej talentu i autorem entuzjastycznych recenzji o cyklu *Bajdy* wystawionym na jej pierwszej wystawie w krakowskim Pałacu Sztuki w 1913 roku; to on jako kurator zamówił u niej obrazy i inne prace na Międzynarodową Wystawę Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłu Artystycznego w Paryżu w 1925 roku, która okazać się miała jej bezprecedensowym sukcesem. O sztuce i życiu Stryjeńskiej napisano w dwudziestoleciu międzywojennym wiele artykułów i recenzji (zob. Zofia Stryjeńska... 2008, s. 441–444), książka Warchałowskiego pozostaje jednak jedynym wydaniem przed drugą wojną światową opracowaniem podsumowującym dorobek artystki.

Sukces Stryjeńskiej, na który – jak zobaczymy – złożyło się wiele czynników, nie znajduje analogii w sztuce europejskiej XX wieku. „W żadnym kraju kobieta nie osiągnęła tak wysokiego prestiżu w świecie artystycznym, nigdzie jej głos nie stał się dominującym, a więc narzucającym sposób postrzegania i kształtowania rzeczywistości” (Sosnowska 2003, s. 151).

Co się stało, że ogrom dorobku Stryjeńskiej po drugiej wojnie światowej szybko znikł ze świadomości odbiorców, a nawet historyków sztuki? Odpowiedź na to pytanie jest złożona i łączy się zarówno z sytuacją w ówczesnej Polsce, jak i osobistymi losami artystki. Jej wnuk, Łukasz Stryjeński, poproszony w 2008 roku o krótkie wspomnienie o Babci, napisał jakże prawdziwie: „Była meteorytem bądź też spadającą gwiazdą znaczącą niebo naszego dziecięcego świata elipsami niespodziewanych ucieczek. Gwiazda, z racji swojej minionej chwały, wspominanej ciągle w rodzinnych opowieściach oraz przywoływanej kilkoma jej dziełami, które dane nam było oglądać, wydawała się być na ziemi zagubioną, odizolowaną przez jej okropną i dziką samotność – jakby stworzoną po to, by pozwolić jej jakoś przeżyć w świecie, który już nie był jej światem. Jeśli mogę wnioskować z jej dzieł, całkowicie zależała od swoich kulturowych korzeni w przedwojennej Polsce. Wojna oraz radykalna zmiana, która nastąpiła po niej, okazały się być fatalnym ciosem dla jej artystycznej tożsamości, jak i dla skrajnej wrażliwości, jaka cechowała jej osobowość” (Stryjeński 2008, s. 17).

1891

Zofia Anna Lubańska przychodzi na świat w Krakowie jako najstarsze dziecko Franciszka Lubańskiego (1858–1929) i Anny ze Skrzyńskich (1861–1948). Rodzina mieszka wówczas przy ulicy Garncarskiej 7. Ojciec zajmuje się białoskórnictwem, prowadzi warsztat i sklep, pełni funkcję prezesa Izby Handlowej. Matka pracuje jakiś czas jako telefonistka na Poczcie Głównej. Dzieciństwo Zofii przebiega pod znakiem ciągłych przenosin spowodowanych trudnościami ze znalezieniem idealnego mieszkania dla rozwijającej się rodziny. Franciszek Lubański w okresie dzieciństwa Zofii posiada kilka kamienic w Krakowie, zmienia także stosunkowo często miejsce prowadzenia warsztatu i sklepu (w tym czasie przy ulicy Grodzkiej 13). W kolejnych latach przychodzi na świat jej rodzeństwo: Tadeusz (1893–1967), bliźnięta Stefan (1894–1920) i Stefania (1894–1952), Maria – Maryla (1896–1981) i Janina – Jancia (1900–1980).



1891

Zofia Anna Lubańska is born in Kraków, as the eldest child of Franciszek Lubański (1858–1929) and Anna Lubańska née Skrzyńska (1861–1948). At the time the family live at ul. Garncarska 7. Zofia's father is a leather-dresser, has a workshop and runs a shop; he is also president of the Chamber of Commerce. Her mother has a spell of employment as a telephonist with the post office. Zofia's childhood is marked by an endless series of moves due to problems with finding the ideal accommodation for the growing family. During Zofia's childhood Franciszek Lubański owns several houses in the city, and moves his workshop and shop to new premises fairly often as well (at the time of Zofia's birth they are at ul. Grodzka 13). Zofia's birth is followed by the arrival of five siblings: Tadeusz (1893–1967), twins Stefan (1894–1920) and Stefania (1894–1952), Maria (Maryla: 1896–1981), and Janina (Jancia: 1900–1980).

11. Rodzeństwo Lubańskich, od lewej: Janina – Jancia, Zofia, Maria – Maryla, Stefan, Stefania i Tadeusz, Kraków, ok. 1909

11. The Lubański siblings, left to right: Janina (Jancia), Zofia, Maria (Maryla), Stefan, Stefania, and Tadeusz, Kraków, ca. 1909

NOT ONLY *POLISH DANCES* – on the appreciation of Stryjeńska's work after the Second World War

1897–1906

Lata nauki w wielokrotnie zmienianych szkołach, głównie z powodu częstych chorób. Edukację rozpoczyna w szkole przy Seminarium Nauczycielskim Żeńskim (ul. Podwale), potem zostaje przeniesiona do szkoły ss. Augustianek na Kazimierzu. Następnie uczęszcza kolejno do szkoły prowadzonej przez ss. Zgromadzenia Córek Bożej Miłości (ul. Pędzichów), Szkoły Wydziałowej im. św. Scholastyki (ul. św. Marka), Szkoły Wydziałowej im. A. Mickiewicza (ul. Studencka), Seminarium Nauczycielskiego ks. Leona Zbyszewskiego (ul. Pędzichów) i Szkoły św. Tomasza prowadzonej przez ss. Kanoniczki Ducha Świętego de Saxia (ul. Szpitalna).

1907

Kończy kurs szycia białego w Szkole Praktycznych Robót Kobięcych przy Szkole Wydziałowej Żeńskiej (ul. św. Marka), a następnie zdaje egzamin do Seminarium Nauczycielskiego Żeńskiego (ul. Podwale). Zapada na chorobę oczu grożącą utratą wzroku.

1897–1906

Zofia's school years, with several moves to new schools, chiefly due to frequent illnesses. She starts school at the ladies' teachers' college on ul. Podwale, then moves to the Augustine Sisters' school in Kazimierz, next to the school run by the Congregation of the Daughters of Divine Charity on ul. Pędzichów, then to St. Scholastica's School (ul. św. Marka), next to the Adam Mickiewicz School (ul. Studencka), followed by Father Leon Zbyszewski's Teachers' College (ul. Pędzichów), and finally to St. Thomas' School run by the Canonesses of the Holy Spirit de Saxia (ul. Szpitalna).

1907

Zofia finishes a dressmaking course at a ladies' practical handicrafts school attached to St. Scholastica's, and passes the entrance examination for the teachers' training college on ul. Podwale. She falls ill with a potentially blinding eye disorder.

"Stryjeńska: the name, the concept, the catchphrase." That was the formula used by Zofia Stryjeńska's first monographer Jerzy Warchałowski (Warchałowski 1929, p. 5) to sum up her place in the world of the arts in 1929, at the height of her popularity. Warchałowski knew her very well indeed and she owed a lot to him. He was the one who discovered her and wrote enthusiastic reviews of her cycle *Bajdy* (*Folk Tales*), which was displayed at her first exhibition in Kraków's Palace of Fine Arts in 1913. He was the curator who commissioned work from her for the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, held in Paris in 1925, which turned out to be an unprecedented success for her. Numerous articles about Stryjeńska and reviews of her work were written in the 1920s and '30s (see Zofia Stryjeńska... 2008, pp. 441–444), but Warchałowski's book is the only pre-war publication summing up Stryjeńska's oeuvre.

Stryjeńska's success, to which many factors contributed, as we shall see, is unparalleled by any analogous phenomenon in 20th-century European art. "In no other country did a woman achieve such a high level of prestige in the world of the arts; nowhere else did the opinion of a female artist come to predominate and dictate the way in which reality was to be perceived and presented" (Sosnowska 2003, p. 151).

What was it that made Stryjeńska's vast output vanish so quickly from the awareness of recipients, even of art historians, after the Second World War? The answer to this question is complex and connected both with the situation in Poland at the time and with Stryjeńska's biography. In 2008, when her grandson Łukasz Stryjeński was asked for a few reminiscences of his grandmother, he made the following, all too true observation: "She was a meteorite, a shooting star marking the sky of our childhood with ellipses of unexpected flights. A star perpetually recalled and remembered in our family stories on account of her past glory, and recollected by the few works of hers which we could view; she looked lost in the world, isolated off by her dreadful and savage solitude, which seemed to have been made to allow her to somehow survive in a world that was no longer her world. If I may draw a conclusion on the basis of her pictures, she was absolutely dependent on her cultural roots in pre-war Poland. The War and the radical change that followed turned out to be a fatal blow to her artistic identity as well as for the extreme sensitivity that characterised her personality" (Stryjeński 2008, p. 17).

→ 21

Do tej diagnozy dodać należy ważny fakt dotyczący losów jej przedwojennych dzieł. Paradoksalnie bowiem dzieła Stryjeńskiej, które były punktami zwrotnymi jej artystycznej kariery, uległy całkowitemu lub częściowemu zniszczeniu, zacierając i ograniczając znajomość jej dorobku. *Bajdy* (1913), namalowane w czasie studiów w Monachium, opiewane przez Warchałowskiego, spłonęły. Dekoracja malarska sali w baszcie Senatorskiej (Lubrance) na Wawelu (1917), świadectwo niezwyklej pozycji młodej artystki w kulturalnym środowisku Krakowa – jedynej kobiety pracującej przy renowacji sal zamkowych – uległa częściowemu zniszczeniu i została zamalowana (Lenartowicz 2016, s. 329). Polichromie czterech kamienic na Rynku Starego Miasta w Warszawie, z których cudem przetrwały fragmenty jednej, zniknęły wraz z budynkami w czasie wojny. I w końcu dzieło najślawniejsze – cztery ogromne paneaux dekoracyjne zdobiące salon Pawilonu Polskiego na Wystawie Paryskiej w 1925 roku – pocięte na kawałki, znane było w oryginale jedynie z kilku większych części przechowywanych w Muzeach Narodowych w Warszawie i Kielcach oraz Bibliotece Polskiej w Paryżu.

Z biegiem powojennych lat zapomniany został także dorobek artystki jako ilustratorki. Niektóre prace w tym zakresie pozostawały ciągle popularne, ale znajomość ilustrowanych przez nią książek była bardzo ograniczona. Szczególnie dotyczy to publikacji dla dzieci, których żywot z naturalnych przyczyn był krótki, a egzemplarzy w bibliotekach niewiele. Twórczość Stryjeńskiej zaczęła być postrzegana przez pryzmat wybranych dzieł malarskich przechowywanych w muzeach oraz funkcjonujących na rynku antykwarycznym. Rozeznania w dorobku Stryjeńskiej nie ułatwiał fakt braku datowania przez nią swoich prac malarskich oraz częste powtarzanie motywów opracowanych w przeszłości. W połączeniu z brakiem znajomości zmian zachodzących w jej technice malarskiej skutkowało to problemem z usytuowaniem czasowym poszczególnych dzieł w ramach całokształtu dorobku artystki. Powszechnie wykorzystywane na taniej ceramice motywy z teki *Tańce polskie* (1936), zakupione przed wojną przez fabrykę porcelany w Ćmielowie, stały się powojenną wizytówką artystki (Kostuch 2008).

Przedwojenny sukces Stryjeńskiej był czasem przypominany w artykułach i wspomnieniach. Jego mechanizm przeanalizowała dla historyków sztuki Dorota Suchocka w 1981 roku (Suchocka 1981). Powojenne losy Stryjeńskiej były także mało znane. Zmianę tej sytuacji przyniosła dopiero publikacja z inicjatywy syna artystki, Jana Stryjeńskiego, albumu autorstwa Marii Grońskiej (Grońska 1991). Też autorce zawdzięczamy także krytyczne wydanie pamiętników Stryjeńskiej, które stały się ważnym źródłem wiedzy o jej twórczości (Stryjeńska 1995).

1908

Zapisuje się do Szkoły Malarskiej Leona Stojnowskiego przy ulicy Gołębiej. Z powodu zapalenia i operacyjnego usunięcia zęba przez dłuższy czas nie uczęszcza do szkoły, która w tym czasie z braku frekwencji przestaje istnieć.

1909

Zapisuje się do Szkoły Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej. Szkoła ta była w Krakowie szansą nauki malarstwa dla kobiet, bowiem tamtejsza Akademia Sztuk Pięknych otworzyła swoje mury dla dziewcząt dopiero w latach dwudziestych XX wieku. Powstają pierwsze prace zarobkowe Zofii, m.in. zamówienie na projekt witraża od Stanisława Gabriela Żeleńskiego (Krakowski Zakład Witrażowy). Wraz z ojcem i bratem Tadeuszem odbywa tygodniową wycieczkę do Wiednia, gdzie mieszkają krewni ze strony matki. Pracuje w „służbie przy telefonach” w urzędzie pocztowym. Jej ojciec zapisuje w swoim pamiętniku: „Z końcem grudnia przestała uczęszczać do telefonów, a oddała się zupełnie malarstwu”. Z polecenia Marii Niedzielskiej zostaje zatrudniona przez redakcję czasopisma „Rola” jako ilustratorka drukowanej tam powieści oraz innych aktualnych zdarzeń. Rodzina przeprowadza się na ulicę Zwierzyniecką 23, gdzie Zofia dostaje pokój na wyłączny użytek.

1908

Zofia enrolls at Leon Stojnowski's art school on ul. Gołębia, but owing to a dental infection and surgery is absent for a long time, during which the school is closed down due to shortage of students.

1909

Zofia enrolls at Maria Niedzielska's Ladies' School of Fine Arts. At the time this school was a chance for women to obtain an art education and train in painting in Kraków, as the city's Academy of Fine Arts did not admit women students until the 1920s. Zofia makes her first commercial artworks, incl. a commission for a stained-glass window design for Stanisław Gabriel Żeleński's stained-glass workshop. Zofia, her father and brother Tadeusz travel to Vienna to spend a week with Mrs. Lubańska's relatives resident there. Zofia has a job as a telephonist at the post office. Her father writes in his diary: "Towards the end of December she stopped working for the telephones and devoted all her time to painting." On Maria Niedzielska's recommendation she is employed as an illustrator for the magazine *Rola* to make the pictures for its serialised novel and news articles. The family move to ul. Zwierzyniecka 23, and Zofia is allocated a room of her own.

1910

Z ojcem i bratem Tadeuszem odbywa podróż do Wiednia, Triestu i Wenecji. Pierwszy raz widzi morze.

1910

Zofia travels to Vienna, Trieste, and Venice with her father and brother Tadeusz, and for the first time in her life sees the sea.



12. Franciszek Lubański z dziećmi, Zofią i Tadeuszem, w Wenecji, 1910

12. Franciszek Lubański with his children Zofia and Tadeusz in Venice, 1910

13. Zofia Lubańska, 1914

13. Zofia Lubańska, 1914



This diagnosis should be supplemented by an important fact concerning the fate of her pre-war works. Paradoxically, those which marked turning points in her career either perished completely or were damaged, which made her work obscure or less familiar. *Bajdy*, which she painted in 1913 during her period of study in Munich and which Warchałowski commended so highly, was ravaged in a fire. The decoration she did in 1917 for the hall of the Senators' (Lubranka) Tower of Wawel Castle – a testimonial to the special status enjoyed by the young artist in the cultural milieu of Kraków, as the only woman working on the restoration of the Castle's apartments – was partially damaged and painted over (Lenartowicz 2016, p. 329). Her polychromies in four of the houses along the market place of Warsaw's Old Town were destroyed during the War along with the buildings that accommodated them (though miraculously part of one of them survived). And finally her most famous work, the four huge panneaux that had embellished the drawing room of the Polish Pavilion at the 1925 Paris Exhibition, were cut up, and only a few of the original pieces have been preserved in the Warsaw and Kielce branches of the National Museum and in the Polish Library in Paris.

With the passage of time after the War her work as an illustrator fell into oblivion as well. Some of her illustrations were still popular, but the books she had illustrated were not at all widely known. This was particularly true of the books for children, which have a very short lifespan owing to natural causes, and there were only a few copies kept in libraries. Stryjeńska's art started to be perceived through the selection of paintings preserved in museums or appearing on the antique market. The fact that she did not put dates on her pictures and often returned to motifs she had done in the past did not make the compilation of information on her work an easy task. This, together with little or no knowledge of the changes that occurred in her painting technique, led to problems with the attribution of individual items in her oeuvre to particular dates or time periods. The objet d'art which well-nigh turned into her post-war trademark was the set of motifs from the *Polish Dances* portfolio of 1936, the rights to which had been bought before the War by the Ćmielów china factory. Now these motifs were reproduced on cheap chinaware (Kostuch 2008).

Stryjeńska's pre-war success was occasionally recalled in articles or memoirs, and in a 1981 publication for art historians Dorota Suchocka examined the way it worked (Suchocka 1981). Stryjeńska's life after the War was not widely known, either. The situation did not change until 1991 and Maria Grońska's album made on the initiative of Jan Stryjeński, the artist's son (Grońska 1991). We have Grońska to thank for the critical edition of Stryjeńska's memoirs, a key source of information on her work (Stryjeńska 1995).

→ 23



21, 22. Kartki w szkicowniku,
ok. 1907, ołówek, akwarela
na papierze, 20,5 x 16,5 cm

21, 22. Pages from Zofia's
sketchbook, ca. 1907, pencil
and watercolours on paper,
20.5 x 16.5 cm

23. Kartka w szkicowniku, ok. 1910,
kredka na papierze, 19,5 x 15,5 cm

23. A page from Zofia's
sketchbook, ca. 1910, crayon
on paper, 19.5 x 15.5 cm

24. Kartka w szkicowniku, ok. 1910,
ołówek na papierze, 20,5 x 16,5 cm

24. A page from Zofia's
sketchbook, ca. 1910, pencil
on paper, 20.5 x 16.5 cm



43. Projekt paneau
Styczeń–Luty do Pawilonu
 Polskiego na Międzynarodowej
 Wystawie Sztuki Dekoracyjnej
 i Przemysłu Współczesnego
 w Paryżu w 1925 roku, 1924,
 akwarela, gwasz, ołówki na
 papierze, 42,5 x 49,2 cm

43. Design for the **January and
 February** panneau for the Polish
 Pavilion at the International
 Exhibition of Modern Decorative
 and Industrial Arts (Paris, 1925),
 1924, watercolours, gouache,
 and pencil on paper,
 42.5 x 49.2 cm



44. **Korowód** – jeden z zachowanych fragmentów dolnej części paneau **Styczeń–Luty** z Pawilonu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki

Dekoracyjnej i Przemysłu Współczesnego w Paryżu w 1925 roku, 1925, farba kazeinowa, gwasz na płótnie, 177 x 180 cm

44. **The Parade**, one of the extant parts of the lower section of the **January and February** paneau for the Polish Pavilion at the International Exhibition of Modern

Decorative and Industrial Arts (Paris, 1925), 1925, casein and gouache on canvas, 177 x 180 cm



66. **Ogień** – jeden z dwóch obrazów przeznaczonych do siedziby Poselstwa Polskiego w Sofii, 1928, tempera, olej na płótnie, 198 x 300 cm

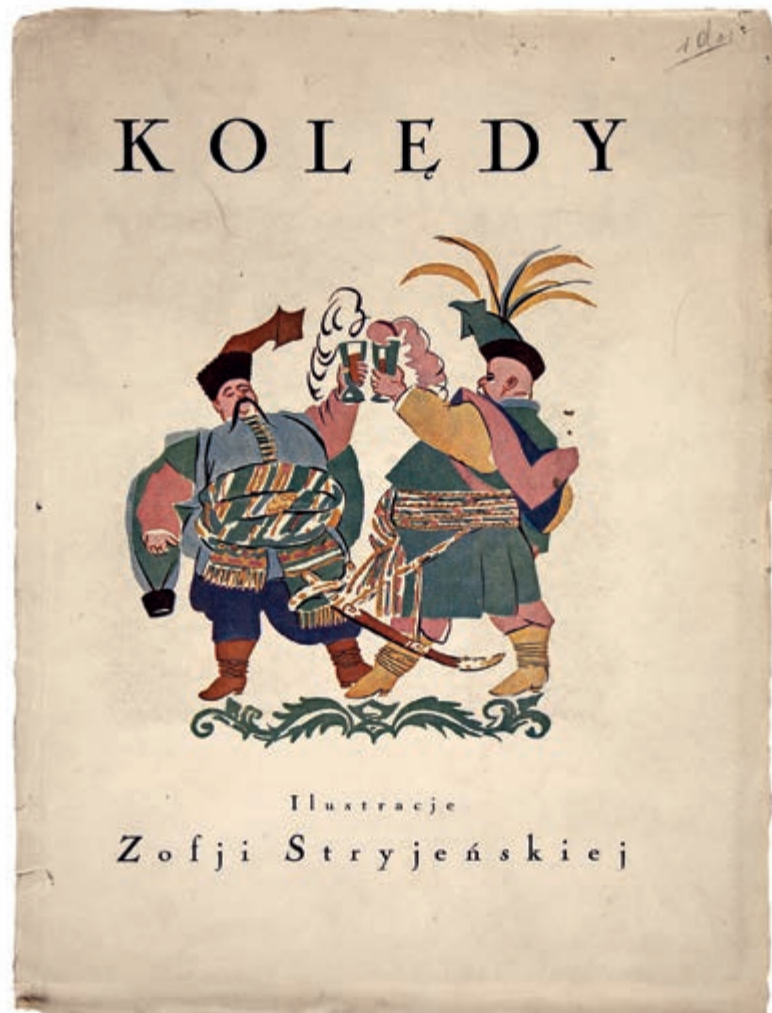
66. **Fire**, one of two pictures made for the headquarters of the Polish Legation in Sofia, 1928, tempera and oils on canvas, 198 x 300 cm



67. **Woda** – jeden z dwóch obrazów przeznaczonych do siedziby Poselstwa Polskiego w Sofii, 1928, tempera, olej na płótnie, 198 x 300 cm

67. **Water**, one of two pictures made for the headquarters of the Polish Legation in Sofia, 1928, tempera and oils on canvas, 198 x 300 cm



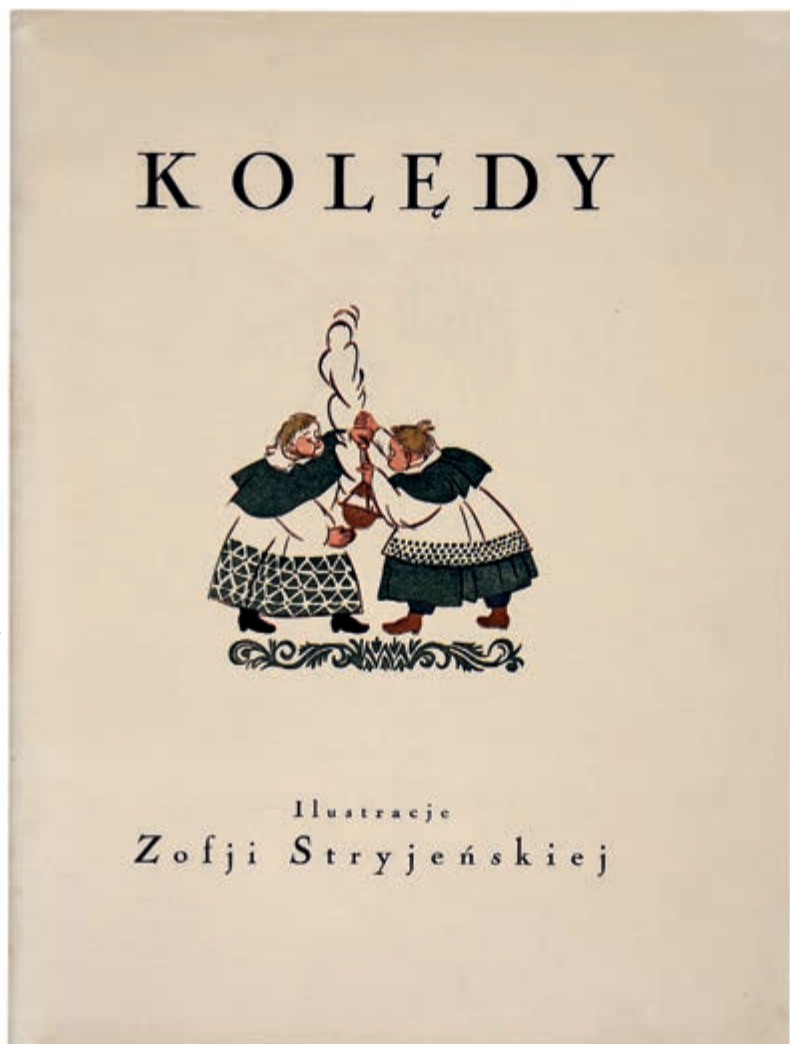


86, 87. Okładka i strona tytułowa
książki **Kołądy**, Warszawa 1926,
nakł. Jana Buriana

88. Strona z książki **Kołądy**,
Warszawa 1926,
nakł. Jana Buriana

86, 87. Cover design and title page
of the book of Christmas carols,
Kołądy, Warszawa: Jan Burian,
1926

88. Page from the book **Kołądy**,
Warszawa: Jan Burian, 1926



89. Strona z książki **Kolędy**,
Warszawa 1926,
nakł. Jana Buriana

89. Page from the book **Kolędy**,
Warszawa: Jan Burian, 1926

90–92. Ilustracje w książce
Kolędy, Warszawa 1926,
nakł. Jana Buriana

90–92. Illustrations from
the book **Kolędy**,
Warszawa: Jan Burian, 1926



95. **Spotkanie z synem** z cyklu **Pascha**, 1917, akwarela, gwasz na papierze naklejonym na tekturę, 69 x 99,3 cm

95. **Meeting Her Son**, from the **Pasch** cycle, 1917, watercolours and gouache on paper mounted on cardboard, 69 x 99.3 cm

96. **Spotkanie z Marią (Noli me tangere)** z cyklu **Pascha**, 1918, gwasz na papierze naklejonym na tekturę, 70 x 100 cm

96. **Jesus Meets Mary Magdalene (Noli me tangere)**, from the **Pasch** cycle, 1918, gouache on paper mounted on cardboard, 70 x 100 cm

97. **Trzy Marie u grobu** z cyklu **Pascha**, 1918, gwasz na papierze naklejonym na tekturę, 67 x 96,2 cm

97. **The Three Marys at the Tomb of Jesus**, from the **Pasch** cycle, 1918, gouache on paper mounted on cardboard, 67 x 96.2 cm



JOAN STRYJEŃSKA



139. **Marzanna** z cyklu **Bożki słowiańskie**, projekt do niezrealizowanej teki litograficznej, 1934, kredka na papierze, 73,3 x 50 cm

139. **Marzanna**, from the **Slavic Gods** cycle, design for an unaccomplished portfolio of lithographs, 1934, crayon on paper, 73.3 x 50 cm

140. **Dziedzilia** z cyklu **Bożki słowiańskie**, projekt do niezrealizowanej teki litograficznej, 1934, kredka na papierze, 73 x 49,5 cm

140. **Dziedzilia**, from the **Slavic Gods** cycle, design for an unaccomplished portfolio of lithographs, 1934, crayon on paper, 73 x 49.5 cm



141. **Kupało** z cyklu **Bożki słowiańskie**, projekt do niezrealizowanej teki litograficznej, 1934, kredka na papierze, 73 x 50 cm

141. **Kupało**, from the **Slavic Gods** cycle, design for an unaccomplished portfolio of lithographs, 1934, crayon on paper, 73 x 50 cm

142. **Światowid** z cyklu **Bożki słowiańskie**, projekt do niezrealizowanej teki litograficznej, 1934, kredka, ołówki, gwasz na papierze, 67,6 x 45,6 cm

142. **Światowid**, from the **Slavic Gods** cycle, design for an unaccomplished portfolio of lithographs, 1934, crayon, pencil, and gouache on paper, 67.6 x 45.6 cm



Jednak od czasów studiów monachijskich, o czym wspomniano już wcześniej, największą jej pasją obok mitologii słowiańskiej były widowiska baletowe. Nigdy niespełnione marzenie o wystawianiu monumentalnych widowisk w teatrze skonstruowanym na wzór wagnerowskiego Festspielhaus w Bayreuth czy Hellerau Emila Jaques-Dalcroze trwało do końca życia. W latach drugiej wojny światowej wykonała swój jedyny koncepcyjny projekt architektoniczny: *Witezjon* – teatr połączony ze świątynią słowiańską, przeznaczony do realizacji po wojnie w Stanach Zjednoczonych. Od roku 1927 pracowała nad kilkoma widowiskami baletowymi. Dopracowane w szczegółach w 1934 roku projekty scenografii, kostiumów i ruchu scenicznego widowisk *Korowaj, czyli wieniec obrzędów* (z muzyką Ludomira Rogowskiego) i *Pascha* (ikonograficznie nawiązująca do jej cyklu malarskiego) nigdy nie zostały zrealizowane. Było to, odczuwane przez nią jako porażka, niepowodzenie malarki, która w swoim pamiętniku w 1921 roku napisała: „Malarstwo nie daje mi satysfakcji i nie daje mi możliwości wyzycia się, jaką by dał śpiew, taniec, scena” (Stryjeńska 1995, t. 1, s. 46).

→ 114

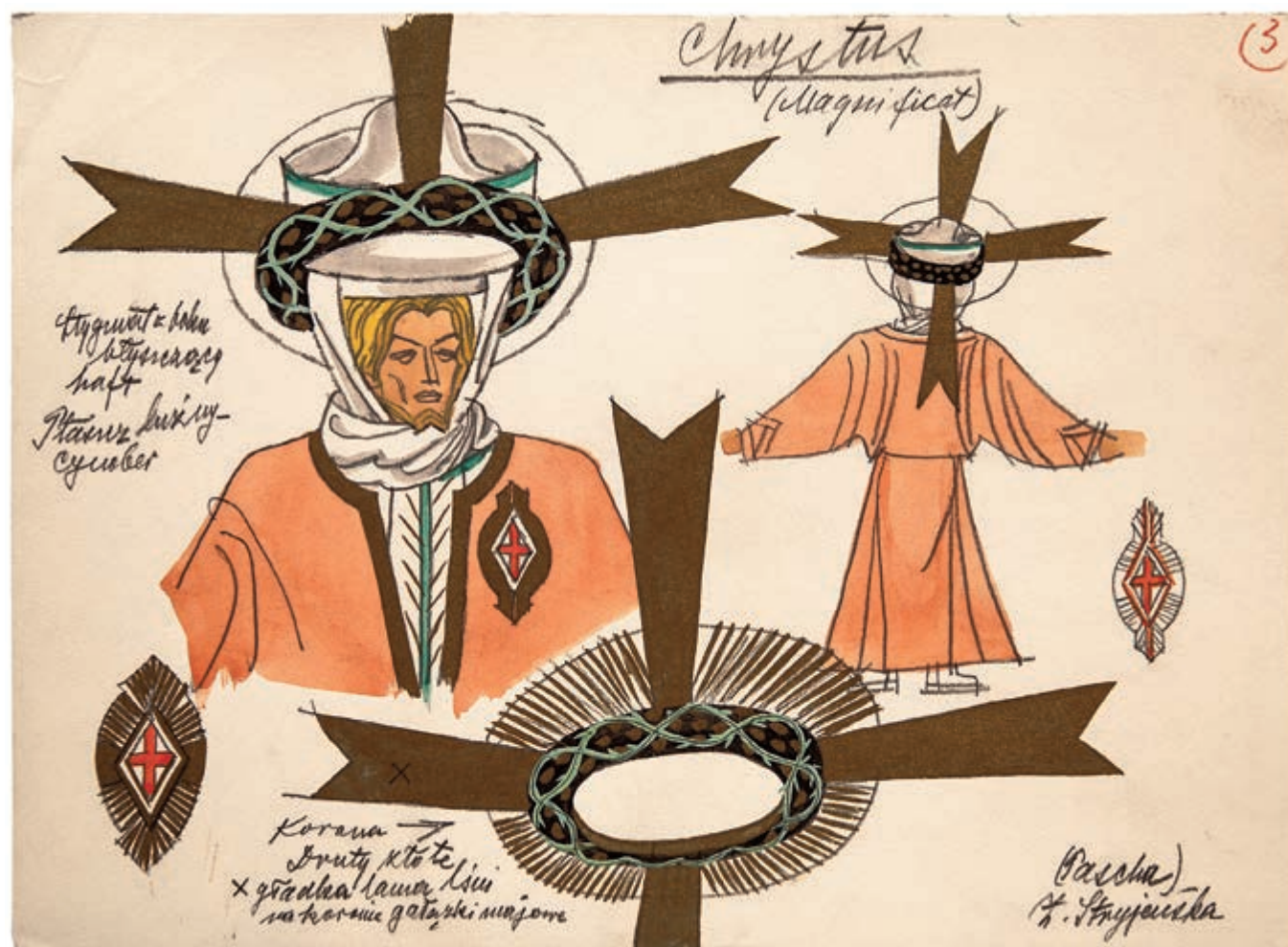
Nonetheless, as of her year of study in Munich ballet was her greatest passion, alongside Slavic mythology. To the end of her life she dreamed of putting on monumental shows in a theatre modelled on the Wagnerian Bayreuth Festspielhaus or Émile Jaques-Dalcroze's Hellerau Festspielhaus, but she never managed to make the dream come true. During the Second World War she created *Witezjon*, her only architectural design, for a theatre combined with a Slavic temple, which was to be built in the USA after the War. From 1927 she worked on stage designs for several ballet performances. In 1934 she put the finishing touches on the designs for the scenography, costumes, and stage movement for two shows, *Korowaj, czyli wieniec obrzędów* (*A Pageant of Customs*) to music by Ludomir Rogowski, and *Pascha*, iconographically associated with her earlier cycle of paintings, but neither was implemented. She took this as a failure. In an entry in her diary for 1921 she had written that painting did not give her the satisfaction she would get from song, dance, and stage performance (Stryjeńska

1995, Vol. 1, p. 46.)

→ 114

161. **Chrystus (Magnificat)**, projekt kostiumu do niezrealizowanego widowiska baletowego **Pascha. Pieśń o zmartwychwstaniu Chrystusa**, 1934, gwasz, ołówek na papierze, 22,4 x 30,2 cm

161. **Christ (Magnificat)**, costume design for a ballet entitled **Pascha. Pieśń o zmartwychwstaniu Chrystusa**, (never performed), 1934, gouache and pencil on paper, 22.4 x 30.2 cm

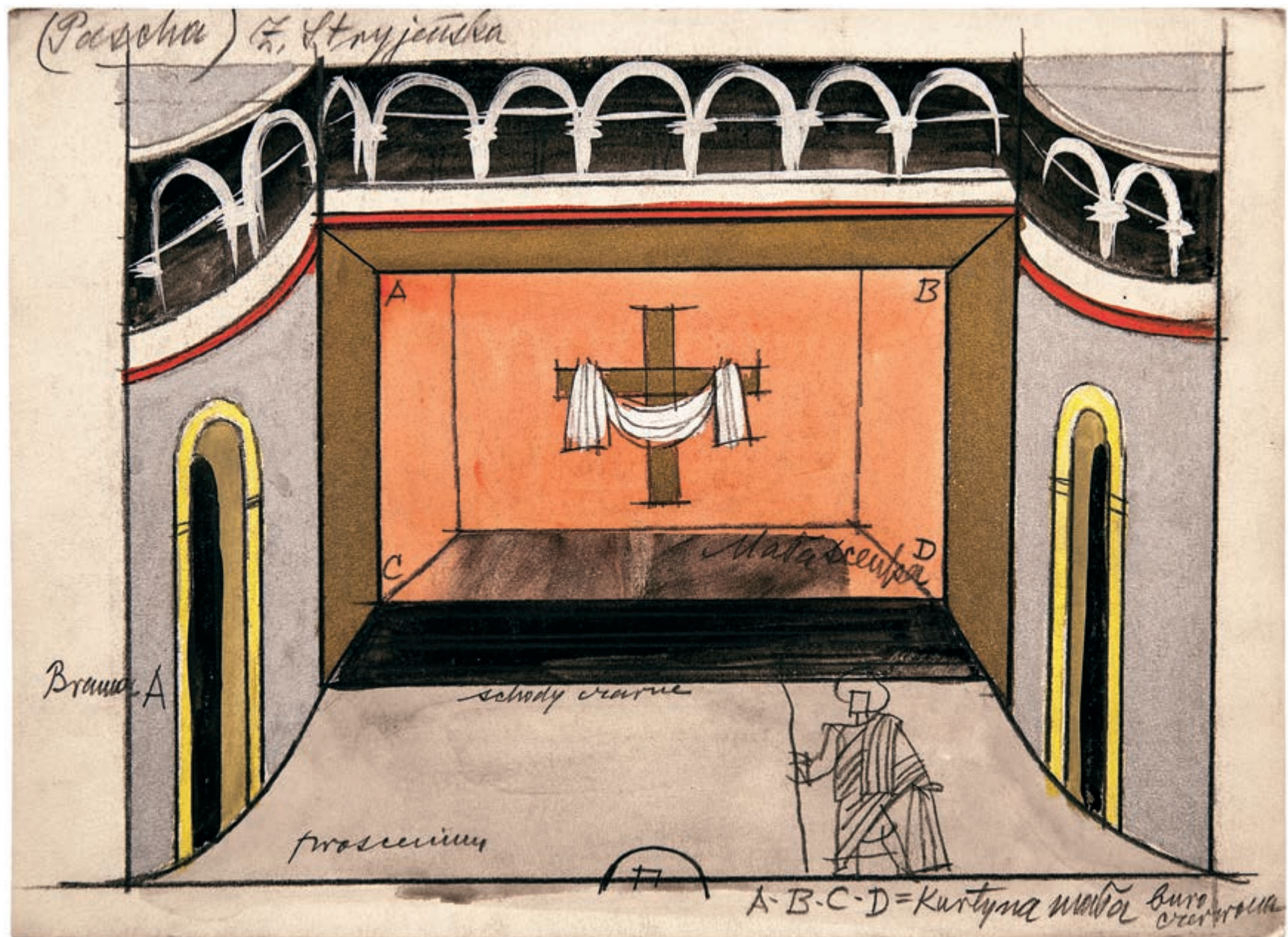


162. **Krzyż**, projekt scenografii do niezrealizowanego widowiska baletowego **Pascha**.

Pieśń o zmartwychwstaniu Chrystusa, 1934, gwasz, ołówki na papierze, 22,4 x 30 cm

162. **The Cross**, stage set design for a ballet entitled **Pascha**.

Pieśń o zmartwychwstaniu Chrystusa, (never performed), 1934, gouache and pencil on paper, 22.4 x 30 cm



Osobną, niezwykle istotną dziedziną twórczości Zofii Stryjeńskiej była sztuka książki. Nurt ten, stanowiący kontynuację i rozwój pomysłów sięgających nauki w szkole Marii Niedzielskiej, miał ogromny wpływ na popularność artystki. Była autorką ilustracji w kilkunastu książkach innych autorów, z czego większość stanowiły książki dla dzieci. Często ilustracje te są zupełnie różne od jej dzieł sztalugowych czy tych stanowiących zawartość jej własnych tek i albumów graficznych. Charakteryzuje je o wiele dalej idące eksperymentowanie z perspektywą, syntetyzacją przedstawień oraz zróżnicowanie stylistyczne i niezwykle, niewystępujące w jej innych dziełach pomysły ikonograficzne zabarwione dużą dawką humoru.

→ 122

Book design comprised a separate branch of Zofia Stryjeńska's creativity and made a tremendous impact on her popularity. In it she continued and developed ideas that went back to her days in Maria Niedzielska's art school. Stryjeńska designed illustrations for over a dozen books by other authors, mostly books for children. Her book illustrations tended to be quite different from her easel painting, sketchbooks, and graphic designs. Their characteristic features include a tendency to experiment much more with perspective, present more integrated, stylistically diversified pictures, and apply iconographic concepts not to be found in her other work, but charged with a considerable dose of humour.

→ 122

167. Ilustracja w książce Zofii Rogosżówny i Józefiny Rogosż-Walewskiej **Przez kolorowe okienko**, Warszawa [1930], Nowe Wydawnictwo

167. Illustration for a children's book, **Przez kolorowe okienko**, by Zofia Rogosżówna and Józefina Rogosż-Walewska, Warszawa: Nowe Wydawnictwo, [1930]

168–171. Ilustracje w książce Zofii Rogosżówny i Józefiny Rogosż-Pieńkowskiej **W słoneczku. Poezje dla dzieci i młodzieży**, Kraków 1918, S.A. Krzyżanowski

168–171. Illustrations for a book of poetry for children, **W słoneczku. Poezje dla dzieci i młodzieży**, by Zofia Rogosżówna and Józefina Rogosż-Pieńkowska, Kraków: S.A. Krzyżanowski, 1918





Warto przy tej okazji wspomnieć o dziele należącym do kategorii ekskluzywnych wydawnictw bibliofilskich publikowanych w latach trzydziestych przez wydawnictwo Jakuba Mortkowicza – tece *Magie Slave* (wydanym też po polsku jako *Gusła Słowian. Kompozycje barwne, ozdoby graficzne i tekst Zofii Stryjeńskiej*). Wydawnictwo to, zawierające osiem reprodukcji ilustrujących obrzędy, jest jedynym przed drugą wojną, do którego obszerne teksty napisała sama artystka. Świadczą one o jej głębokim zainteresowaniu problematyką, której poświęciła też odczyty wygłoszone w 1932 roku w Krakowie i Lwowie oraz w 1950 roku w Brukseli. Rozpoczynając, mówiła tam m.in.: „Polska jest krajem wyjątkowym pod tym względem, że bieżąc z duchem nowożytnej kultury i postępu we wszystkich dziedzinach, potrafił zachować z pietyzmem, w pełnej żywotności pradawne, archaiczne obrzędy, będące dowodem wielkiego uwielbienia, jakim odznacza się zawsze umysłowość słowiańska”.

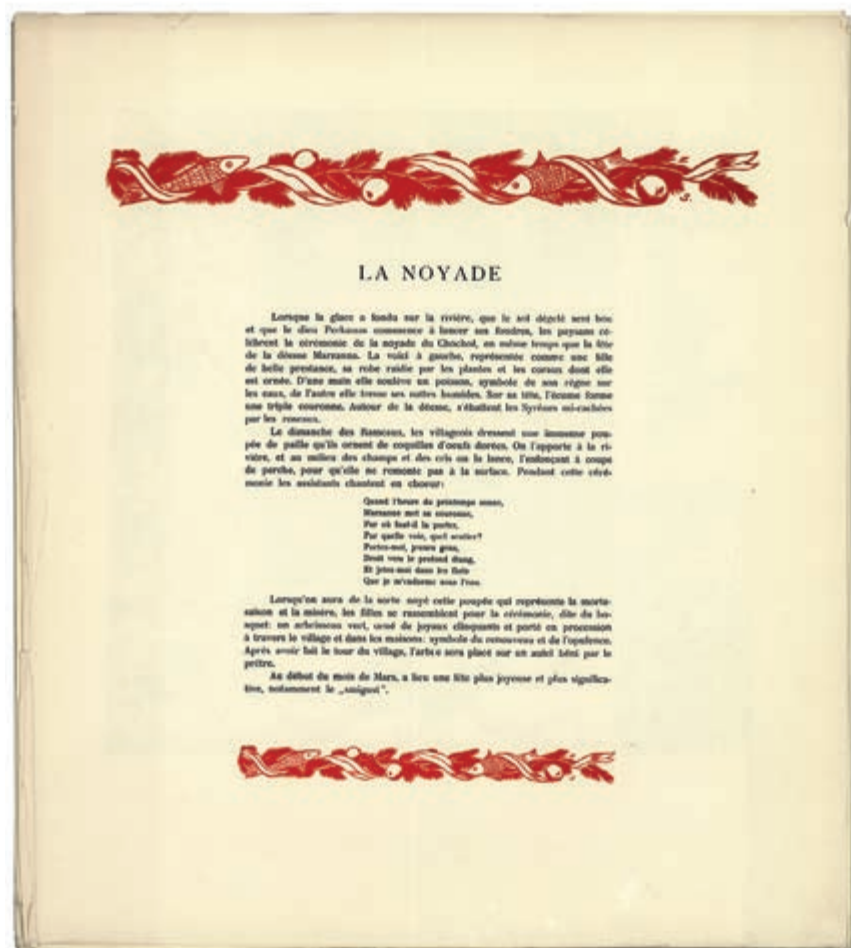
→ 162

A few remarks are due to her portfolio *Magie Slave*, an item in the luxury bibliophile category, issued in the 1930s by Jakub Mortkowicz's publishing house. It also came out in a Polish edition entitled *Gusła Słowian. Kompozycje barwne, ozdoby graficzne i tekst Zofii Stryjeńskiej* (*Slavic Superstitions. Colour Compositions, Graphic Decorations and Text by Zofia Stryjeńska*). This set of eight reproductions presenting different rituals was the only item of Stryjeńska's work published before the Second World War for which she wrote such long texts, showing that she was profoundly interested in the subject. She delivered public lectures on the subject, in 1932 in Kraków and Lwów, and Brussels in 1950. She started with the following remark: "Poland is an exceptional country in that, while keeping abreast of the spirit of modern culture and progress in every field, it has managed to preserve and cherish its ancient rituals in as vital a condition as they were of old, thereby showing the deep respect of its traditions which has always been the distinguishing feature of the Slavic mentality."

→ 162

194, 195. Okładka i karta z tekstem w tece Zofii Stryjeńskiej **Magie Slave. Planches, textes et ornements**, Warszawa [1934], wydał Jacques Mortkowicz

194, 195. Cover design and text page from Zofia Stryjeńska's portfolio **Magie Slave. Planches, textes et ornements**, Warszawa: Jacques Mortkowicz, [1934]



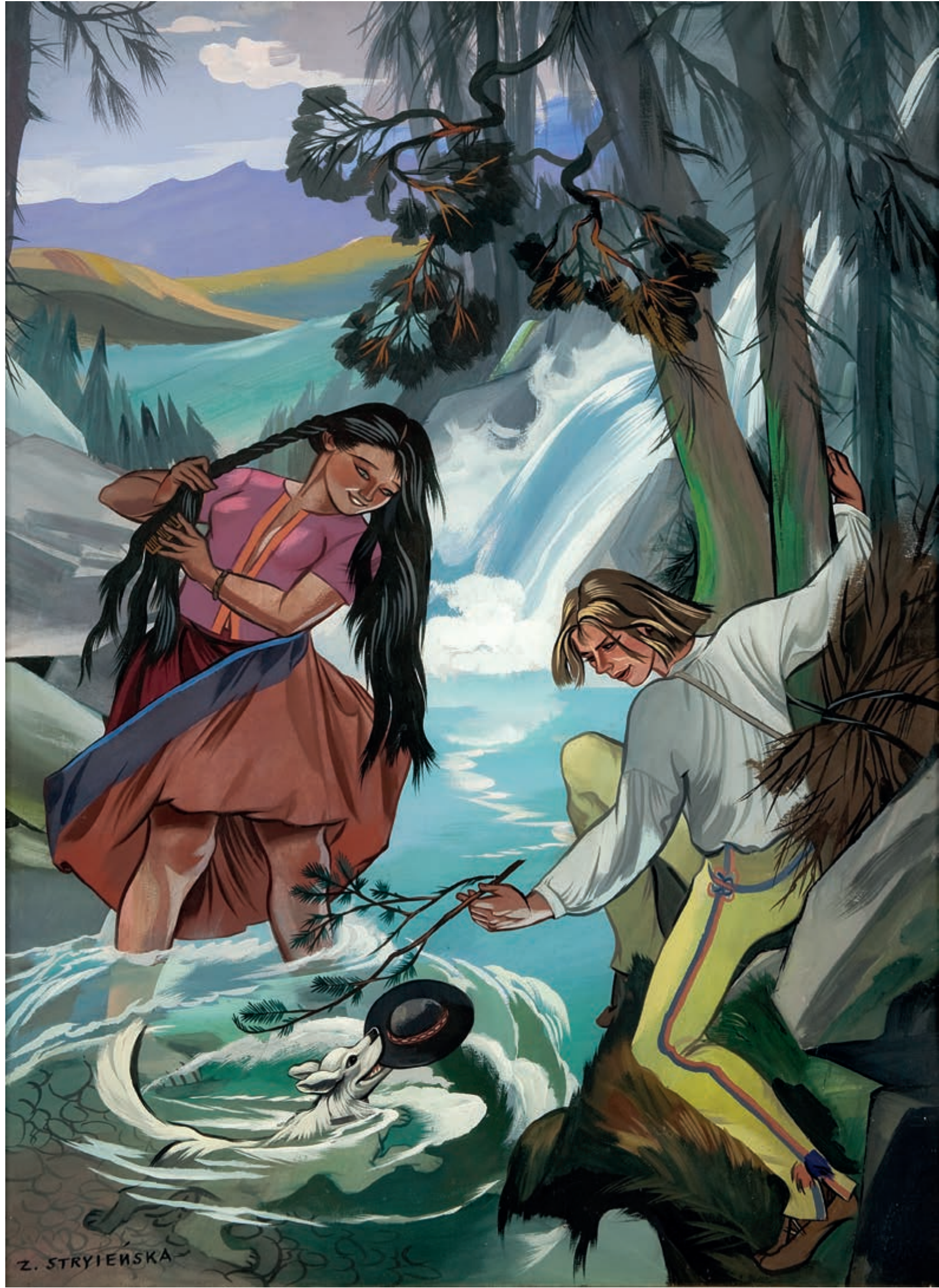
196. **Le chêne de Sviatovide**
(**Dąb Światowida**), ilustracja
w tece Zofii Stryjeńskiej **Magie**
Slave. Planches, textes et
ornaments, Warszawa [1934],
wydał Jacques Mortkowicz

196. **Le chêne de Sviatovide**
(**Światowid's Oak**), illustration
from Zofia Stryjeńska's portfolio
Magie Slave. Planches, textes
et ornaments, Warszawa: Jacques
Mortkowicz, [1934]



210. **Dziewczyna i myśliwy**, po 1930, gwasz na papierze, 99 x 70,5 cm
210. **The Girl and the Hunter**, after 1930, gouache on paper, 99 x 70.5 cm





211. **Scena rodzajowa**, po 1930, gwasz na papierze, 96 x 71 cm

211. **Generic scene**, after 1930, gouache on paper, 96 x 71 cm

1926

Mieszka w Warszawie, uczestniczy w wystawach. Angażuje się w inicjatywę Stanisława Ostrowskiego odrestaurowania kamienic Rynku Starego Miasta i wykonania polichromii fasad kamienic. Podejmuje się przygotowania opracowania ogólnego, rozrysu barw i całych pierzei oraz wykonania dekoracji czterech fasad.

1927

W czerwcu odbywa się premiera *Balladyny* w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie z dekoracjami Stryjeńskiej. W czasie prac w teatrze poznaje Artura Sochę. W lecie odwiedza w Zakopanem przebywające tam na wakacjach dzieci i Karola. Dochodzi do skandalu towarzyskiego, kiedy Zofia pobija kochankę męża. We wrześniu zostaje z inspiracji męża umieszczona w zakładzie psychiatrycznym w Batowicach pod Krakowem. Sprawa ta staje się tematem wielu artykułów prasowych i dzieli środowisko przyjaciół Stryjeńskich. Zofia przeprowadza rozwód i przenosi się na stałe do Warszawy. Karol Stryjeński obejmuje Katedrę Rzeźby Monumentalnej na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

1928

Rozpoczyna prace przy malowaniu fasad kamienic Rynku Starego Miasta w Warszawie.

1929

Jakiś czas mieszka w Wilnie. Zmienia wyznanie na ewangelicko-reformowane. Wychodzi za mąż za Artura Klemensa Sochę (1896–1943), aktora filmowego i teatralnego. Ślub odbywa się w kościele ewangelicko-reformowanym na Lesznie w Warszawie. Mąż po ślubie wyjeżdża do Łodzi, gdzie pracuje w Teatrze Miejskim. Zofia bierze udział w Wystawie Krajowej w Poznaniu, gdzie otrzymuje Wielki Złoty Medal za ilustracje książkowe. Umiera ojciec Zofii, Tadeusz Lubański.

1930

Wystawia kilimy w Wilnie. Mieszkają z Arturem, który zostaje zaangażowany do Teatru Narodowego w Warszawie. Bierze udział w Biennale w Wenecji. Zostaje odznaczona Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski.

1931

Wiosną podróżuje z mężem po Francji. Mieszka w Warszawie przy ulicy Mazowieckiej 10, nieopodal kawiarni Ziemiańskiej. W czerwcu uczestniczy w wycieczce zorganizowanej przez Jadwigę Beckową do Białowieży. Za cykl malarski *Siedem sakramentów* otrzymuje srebrny medal na Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie.

1932

Wystawia swoje prace na XVIII Biennale Sztuki w Wenecji, gdzie otrzymuje złoty medal. W październiku odbywa się duża wystawa Stryjeńskiej w Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie. Wygłasza też tam odczyt *Bożki i obrzędy słowiańskie*, powtórzony w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie. W grudniu umiera Karol Stryjeński. Zostaje pochowany na cmentarzu Rakowickim w Krakowie. 29 kwietnia 1933 roku zwłoki zostaną przewiezione do Zakopanego i pochowane na Pęksowym Brzyzku.

1935

W maju, w czasie trwania wystawy Stryjeńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, komornik zajmuje jej prace na poczet długów. Przeprowadza rozwód z Arturem Sochą.

→ 158



246. Zofia Stryjeńska, fotografia wykonana z okazji prac przy malowaniu fasad kamienic na Rynku Starego Miasta w Warszawie, 1928

246. Zofia Stryjeńska, photo taken when she was painting the façades of the houses along the market place of Warsaw Old Town, 1928

247. Dekoracja fasady kamienicy Pod Lwem na Rynku Starego Miasta 13 w Warszawie, fotografia współczesna

247. Decoration of the façade of 'Lion House', No. 13 on the market place of Warsaw Old Town, contemporary photo



248. Pierzeja Rynku Starego Miasta w Warszawie z narożną kamienicą Pod Lwem, fotografia archiwalna, karta z albumu wydane go w 1929 roku przez Magistrat Miasta Warszawy

248. Frontage of the Old Town market place in Warsaw, showing the corner building, 'Lion House', archival photograph from an album published by the Warsaw City Council in 1929



249. Zofia Stryjeńska przy pracy nad kompozycją **Stroje ludowe z Lubelskiego** z serii **Stroje ludowe**, 1931

250. Zofia Stryjeńska, 1929

251. Artur Socha, ok. 1930

250. Zofia Stryjeńska, 1929

251. Artur Socha, ca. 1930

249. Zofia Stryjeńska working on a composition **Folk Costumes of the Lublin Region**, from the **Folk Costumes** series, 1931



1926

Zofia lives in Warsaw and puts her work in various exhibitions. She engages in Stanisław Ostrowski's initiative for the restoration of the houses lining Rynek Starego Miasta (the Old Town market place), and for the polychromies of their façades. She undertakes to make the general design and colour schemes for all the houses on several sides of the precinct, and to carry out the decoration work on four façades.

1927

In June Zofia's stage decorations are used for the premiere of *Balladyna* in the Juliusz Słowacki Theatre in Kraków. During her work for the theatre she meets Artur Socha. In the summer she visits her husband and children, who are on holiday in Zakopane. A social scandal ensues when Zofia attacks and beats up her husband's mistress. In September, on her husband's application, she is put in a psychiatric hospital at Bałowice near Kraków. The matter receives extensive coverage in the press and leaves the Stryjeńskis' friends divided on the issue. Zofia divorces Karol and moves for good to Warsaw. Karol Stryjeński is appointed to the Chair of Monumental Architecture at the Warsaw Academy of Fine Arts.

1928

Zofia starts painting the façades of the houses along the market place of Warsaw's Old Town.

1929

Zofia spends some time living in Wilno. She converts to Calvinism (joining the Polish Evangelical Reformed Church) and marries Artur Klemens Socha (1896–1943), a film and stage actor. The ceremony is held in the Leszno Evangelical Reformed Church in Warsaw. After the wedding her husband leaves for Łódź to work in the municipal theatre. Zofia exhibits in a national exhibition in Poznań, and is awarded the Grand Gold Medal for her book illustrations. Her father dies.

1930

Zofia exhibits her tapestries in Wilno. She and Artur live in Warsaw; he is engaged by the National Theatre. She exhibits at the Venice Biennale. She is decorated with the Officer's Cross of the Order of Polonia Restituta.

1931

In the spring Zofia and Artur tour France. Zofia lives at ul. Mazowiecka 10 in Warsaw, near the Ziemiańska Café. In June she takes part in an excursion to Białowieża, organised by Jadwiga Beckowa. She is awarded a silver medal at a religious art exhibition in Padua for a cycle of paintings entitled *The Seven Sacraments*.

1932

Zofia exhibits at the 18th Venice Art Biennale, where she is awarded a gold medal. In October the Lwów Muzeum Przemysłu Artystycznego (Museum of Industrial Art) holds a large exhibition of Stryjeńska's work. She delivers a talk on Slavic deities and rituals there, and later gives the same talk in the Kraków Technical and Industrial Museum. Karol Stryjeński dies in December and is buried in the Rakowice Cemetery in Kraków. On 29th April 1933 his body is transported to Zakopane and reinterred in the Na Pęksowym Brzyzku graveyard.

1935

In May, during Stryjeńska's exhibition in the Instytut Propagandy Sztuki (Institute for the Promotion of Art) in Warsaw bailiffs impound some of her pictures over debts. She divorces Artur Socha.

→ 159

287. **Grajek i dziewczyna – wieczór w górach**, po 1945, gwasz na papierze, 58 x 41,5 cm

287. **The Musician and the Girl – Evening in the Mountains**, after 1945, gouache on paper, 58 x 41.5 cm

288. **Zaloty**, po 1945, gwasz na papierze, 59 x 45,5 cm

288. **Courting**, after 1945, gouache on paper, 59 x 45.5 cm





Stryjeńską charakteryzowała
płodność artystyczna
nieznajdująca porównania wśród
współczesnych jej polskich
artystów. Dzięki niezwykłemu jak
na lata dwudzieste i trzydzieste
XX wieku masowemu
rozpowszechnianiu jej dzieł za
pomocą różnego rodzaju
reprodukcji – ekskluzywnych
wydawnictw albumowych (w tym
tek ilustracji), tablic szkolnych,
kalendarzy, kart pocztowych,
premii czekoladowych i opakowań
firmy Wedel, reklam i plakatów –
wiele z nich zdołało utrwalić się
w świadomości odbiorców.

Światosław Lenartowicz

Stryjeńska was an extremely prolific
artist, unmatched by any of her
contemporaries in the Polish art
world. The fact that her work was
disseminated on such an
unprecedentedly mass scale for the
1920s and '30s in diverse
reproductions – luxury albums and
portfolios of illustrations, school
blackboards, calendars, postcards,
packaging and advertising material
for the Wedel chocolate and
confectionery company – helped to
build up an enduring awareness in
recipients' minds.

Światosław Lenartowicz

