

KS. WŁADYSŁAW SMOLEŃ

## TWÓRCZOŚĆ MALARSKA ZOFII BAUDOUIN DE COURTENAY

O Zofii Baudouin de Courtenay należałoby opracować studium naukowe w wydaniu książkowym. Jej bowiem osobowość mistyczna, artystyczna i twórcza mieści w sobie złożone zagadnienie epoki międzywojennej i powojennej, dotychczas jeszcze nie zsyntezowane i nie określone. Wokół jej osoby uszeregować można ciąg zjawisk życia kulturalnego i artystycznego, wyrastający z bogatego podłoża religijnego odradzającej się Polski. Zanim jednak będzie można to zrealizować, wypada w krótkim artykule bodaj naszkicować jej osobowość artystyczną i twórczość malarzką. Godzi się zaś to uczynić z racji 50-lecia Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, którego pracownikiem naukowym w pierwszych latach istnienia Uczelni był jej ojciec — Jan Baudouin de Courtenay. Przeszedł on do historii nauki polskiej jako wybitny znawca polskiego języka; w dziejach katolickiej Uczelni znany był jako człowiek o poglądach ateistycznych<sup>1</sup>. Wzgląd ten dodaje osobie Zofii dodatkowej atrakcyjności.

### OSOBA ARTYSTKI

Zofia Baudouin de Courtenay urodziła się w r. 1887 w Dorpacie. Dzieciństwo spędzała wspólnie z rodzicami w Krakowie (1893 — 1900), a młodość — w Petersburgu (1900 — 1918). Od dzieciństwa odznaczała się specjalną wyobraźnią artystyczną i estetyczną. Zachowany pamiętnik jej matki Romualdy<sup>2</sup> maluje barwnie itinerarium jej młodzieńczego życia, kształcenia ogólnego i artystycznego oraz dostarcza oceny jej pierwszych wlotów twórczych. Już bowiem atmosfera rodzinna sprzyjała powstawaniu pierwszych zainteresowań plastycznych. Ojciec Jan zajmował się

<sup>1</sup> A. Wojtkowski (*Katolicki Uniwersytet Lubelski 1918—1944*, [W:] *Księga jubileuszowa 50-lecia KUL*, Lublin 1969, s. 36) cytuje wypowiedź Adama Grzymały-Siedleckiego (*Sprawa Uniwersytetu Lubelskiego*, „Rzeczpospolita”, nr 154, 8 VI 1923): „On nie bał się katolickiej barwy i Uczelnia Lubelska nie bała się jego bezwyznaniowości w zakresie językoznawstwa”.

<sup>2</sup> Pamiętnik dla rodziny pozostaje w posiadaniu siostry Zofii, Eweliny Małachowskiej w Warszawie.

amatorską twórczością malarską<sup>3</sup>. Zofia w dwunastym roku życia rysowała w zeszycie cykl historii fantastycznej krainy „Bebucherii”, gdzie wśród obrazów jej osobistości ona sama występuje jako „biskup Zofia I Łokietka”. Nazywa się Łokietkiem ze względu na swój mały wzrost<sup>4</sup>.

Po ukończeniu szkoły średniej rozpoczęła studia malarskie, zaczynając od ćwiczeń z rysunku i malarstwa u Hanny Miłkowskiej, córki T.T. Jeża, przechodząc w Petersburgu przez pracownię znanego impresjonisty Jana Ciaglińskiego, a w Krakowie przez studia plenerowe u Jana Stanisławskiego. Następnie powędrowała do Monachium, gdzie korzystała z pracowni malarskiej artysty węgierskiego Holossy<sup>5</sup>. Udała się na Węgry w plener i tutaj malowała wiele, dopóki nie „zajechał jej w głowie Van Gogue”<sup>6</sup>. Za zarobione przez matkę przy tłumaczeniach pieniądze wyruszyła w 1908 r. do Paryża<sup>7</sup>, gdzie uczęszczała na Akademię pozostając pod wpływem postimpresjonistów. Była uczennicą Puvis de Chavann. Ale już w Paryżu następuje jej zwrot ku malarstwu monumentalnemu, co dzieje się w dużym stopniu pod wpływem ukraińskiego artysty Michała Bojczuka.

Dwudziestodziewięcioletni artysta, wywodzący się z wiejskiego środowiska ukraińskiego, odbył studia malarskie z fundacji unickiego metropolity lwowskiego Andrzeja Szeptyckiego i Stanisława Wyspiańskiego. Znalazł się na krótko w pracowni Wyspiańskiego, udał się do Wiednia, ucząc się starych technik, głównie u złotników. W Paryżu zdobył sobie uznanie tamtejszych artystów. Szedł jednak własną drogą twórczą, opartą na stosowaniu dawnych technik fresku i tempery czasów starej Italii i Bizancjum. Jego nawrót do dawnych sposobów malarskich znalazł zrozumienie nawet w środowisku francuskim, ale zdołał uformować wokół siebie grupę przede wszystkim polskich artystów. Obok Zofii Baudouin de Courtenay znaleźli się tam: Helena Schrammówna, Zofia Segno-Lipińska, Janina Lewakowska, Zofia Nalepińska, Nykota Kasperowicz, Antoni Buszek i in.<sup>8</sup>

Grupa ta, szukając form i technik ponadepokowych, trwalszych czasowo i formalnie, musiała pozostawać w pewnej izolacji od miejscowego środowiska. Dlatego nie brała udziału w prezentacji swoich dzieł na wystawach, a poświęcała się studiom teoretycznym, nie wchodząc tym samym w gremium ludzi utrwalonych w historii artystycznego życia Paryża. Fakt ten spowodował też przeniesienie się zespołu w rejony Ukrainy i Rosji w celu konserwacji i kontynuacji malarstwa cerkiewnego. Dlatego w itinerarium Zofii należy odnotować czas w okresie 1910—1914 r. na pobyt we Lwowie, na Kijowszczyźnie i w Petersburgu, gdzie bierze udział w odnawia-

<sup>3</sup> Zachowały się dwa szkice *Grenadier* i *Dragon*.

<sup>4</sup> Zeszyt w posiadaniu E. Małachowskiej.

<sup>5</sup> Inż. arch. Stanisław Pospieszalski z Częstochowy opracowuje szczególnie zestaw jej 36 studiów rysunkowych z zakresu historii kompozycji. Korzystam tutaj z maszynopisu jego „Wstępu o autorce”.

<sup>6</sup> R. Baudouin de Courtenay, op. cit.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Por.: Pospieszalski, op. cit.

niu polichromii oraz ikonostasów cerkiewnych. Grupa ta wykonała również polichromię w kaplicy pałacowej metropolity lwowskiego. Praktyka tego zespołu zadecydowała ostatecznie o formie całej twórczości artystycznej Zofii.

Następnie przebywała w Petersburgu, skąd często wyjeżdżała na tereny rosyjskie. W 1913 r. pisała z Kozielca, donosząc rodzinie z radością, że już nauczyła się sztuki freskanckiej<sup>9</sup>. W tym czasie zajmowała się również malarstwem akwarelowym i temperowym. Oglądając wspólnie z Bojczukiem, Schrammówną i Lewakowską ekspozycje w Ermitażu oraz przerysowując m. in. motywy z antycznych waz greckich, wracała i do polskich tematów. Matka wspomina: „Zosia maluje dalej ów jarmark w Krynicy, który chociaż niepodobny do zwykłych jarmarków, jest śliczny, jak klejnot piękny z cudnymi farbami na złotym i szarym tle”<sup>10</sup>.

Pierwszą wojnę światową spędzała w Petersburgu, z przerwami spowodowanymi wyjazdami do sanatoriów, głównie finlandzkich, dla ratowania zdrowia atakowanego przez gruźlicę. Przesyła abpowi Szeptyckiemu jeden z namalowanych wówczas obrazów. Poza tym przez dwa lata dorabia się zestawu przeszło 80 różnego rodzaju obrazów. Wśród nich znalazły się takie tematy, jak portret własny, obrazy żniwiarki, ślepeca, żebraków w Krośnie, pejzaże itp. Wystawiła je w 1917 r. w Helsinkach. Otrzymała bardzo pochlebne recenzje w prasie finlandzkiej i szwedzkiej. Specjalną orędowniczką renomy Zofii była Mikkola, dziennikarka i tłumaczka polskich dzieł na język finlandzki. Z tych racji nawiązała Zofia kontakty z artystami finlandzkimi<sup>11</sup>.

Po wojnie państwo Baudouin de Courtenay przenieśli się do Polski. Zofia dzieli czas na wyjazdy sanatoryjne i twórczość artystyczną. Zyskuje wysoką ocenę opinii Polski odrodzonej. Wyrazem tego staje się zlecenie z 1921 r. malowania zabytkowego kościoła garnizonowego w Jarosławiu. Tu współpracuje z nią kierujący odbudową kościoła porucznik inż. Krzysik i jej koleżanka Schrammówna. Zofia zyskuje zaufanie i poparcie władz konserwatorskich, szczególnie w osobie krakowskiego konserwatora Tadeusza Szydłowskiego. Wnet potem otrzymuje zlecenie dekoracji nowo wybudowanego kościoła drewnianego w Starachowicach<sup>12</sup>. Uznanie oficjalne wyrażał jej inny konserwator Chruściński, który stwierdził, że nie wyobrażał sobie, aby takie dzieła mogły powstać w Polsce. Widział w dekoracji elementy średniowieczne i bizantyjskie, ale jednak tak skryształizowane i przetworzone, że stały się prawdziwie polską sztuką. Tylko matka skarży się, że „Zofia ni palcem nie ruszy”, by reklamować własne osiągnięcia<sup>13</sup>.

W czasie tym nie zrywa z małymi formami malarskimi. Prezentuje swoje obrazy religijne na wystawie konkursowej zorganizowanej przez Departament Sztuki.

<sup>9</sup> R. Baudouin de Courtenay, op. cit.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Informacje również z pamiętnika matki.

<sup>12</sup> Historię budowy, dekoracji i uznania dla Artystki podaje: A. Bastrzykowski ks. *Zabytki kościelnego budownictwa drewnianego w diecezji sandomierskiej*, Kraków 1930, s. 138—143.

<sup>13</sup> R. Baudouin de Courtenay, op. cit.

Odniesiono się z dużym uznaniem do jej dzieł, zanim nawet ujawniono nazwisko ich autorki. Entuzjastą jej dzieł był Szczygliński, dyrektor Towarzystwa „Grafiko”. Zamiar nagrodzenia obrazu Matki Boskiej Siewnej natrafił na opory wśród duchowieństwa ze względu na nazbyt bizantynizujący charakter. Spod ręki jej wychodzą obrazki na szkle oraz ilustracje bajek autorstwa Wydźgi, które specjalnie chwalił Pankiewicz<sup>14</sup>. Potem wspólnie ze Schrammówną wystawia swe obrazy w warszawskim salonie Gorlińskiego<sup>15</sup>.

Otrzymuje coraz więcej zleceń malarskich. Po r. 1926 powstają polichromie w Raciążku, Chruślinie, Bielawach, Grodźcu pod Koninem, Radziejowicach itd.

Nowym etapem jej życia stał się wyjazd do Włoch w 1930 r. Wspólnie z matką zajęły do Rzymu, a stąd m. in. do Pompei, Neapolu, Florencji.<sup>16</sup> W Pompei studiowała formę i technikę tamtejszego malarstwa monumentalnego. Wynikami badań podzieliła się ze słuchaczami w publicznym odczycie na Uniwersytecie Wileńskim, a następnie opublikowała je w „Rozprawach Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie”<sup>17</sup>. W wyniku już ustalającej się renomy jej umiejętności teoretycznych i technologicznych powstał zamysł powierzenia jej zorganizowania Szkoły Malarstwa Ściennego, z funduszy Departamentu Kultury. Mimo że nie doszło ostatecznie do uformowania tego rodzaju studium, Zofia swoim osobistym wpływem i twórczością wprowadzać zaczęła w życie artystyczne swojego środowiska wiele wartości pobudzających do refleksji i szukania nowych dróg twórczych. Okazało się to z racji przeprowadzonego konkursu na polichromię kościoła katedralnego w Chełmie.

Konkurs na polichromię w Chełmie ogłosił w 1935 r. Instytut Propagandy Sztuki. Wpłynęło 40 różnych projektów. Część ich nagrodzono lub wyróżniono i wystawiono w sali Instytutu. Przyznano wówczas pierwszą nagrodę Kowarskiemu, drugą Millerowi, trzecią Pękalskiemu, a czwartą Gardowskiemu. Trzy prace Zofii zostały odrzucone, ale entuzjaści jej twórczości urządzili wystawę projektów w lokalu przy Alejach Ujazdowskich. Helena Schrammówna ogłosiła artykuł, w którym z pasją, ale i z rzeczową argumentacją uwydatniła postępowe oraz przemyślane i logicznie skonstruowane propozycje plastyczne artystki<sup>18</sup>. Był to czas, gdy Zofia gromadzić zaczęła wokół siebie coraz więcej współpracowników, naśladowców i entuzjastów. Obok Heleny Schrammówny współpracują z nią Eleonora Plutyńska, Wanda Szczepanowska, Maria Antonina Kozłowska, Janina Pol i inni. Osobną pozycję zajął Henryk Burzyński, który od chłopięcych lat wykonywał przy niej prace pomocnicze, spełniając tak ważne dla każdego artysty funkcje laboratoryjne<sup>19</sup>. Sama lub

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Pospieszalski, op. cit.

<sup>16</sup> R. Baudouin de Courtenay, op. cit.

<sup>17</sup> Z. Baudouin de Courtenay, *Uwagi o technice malowideł ściennych Pompejańskich*, „Rozprawy i Materiały Wydziału I Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie. Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki”, t. II, z. 3, s. 193–208.

<sup>18</sup> *Projekty polichromii katedry w Chełmie*, „Pion”, 1935, nr 8 (73).

<sup>19</sup> Użyty mi do wglądu swoje wspomnienia o Mistrzu pt.: *Mała biografia prof. Zofii Baudouin de Courtenay*.

przy ich współdziałaniu podejmuje artystka prace malarskie w Bielawach, Grodźcu, Raciążku, Radziejowicach, Trzebieszowie itp. Zaprojektowane witraże do kościoła św. Anny w Wilnie już nie zostały zrealizowane z powodu wybuchu wojny<sup>20</sup>.

Wojnę spędziła w Zalesiu Górnym, utrzymując się w dużym stopniu z pomocy proboszcza w Chruślinie — ks. Głazewskiego, któremu też — wśród innych prac — przygotowała projekty witraży. Dużo pracowała, studiowała i zajmowała się twórczością literacką. Napisała sto kilkadziesiąt wierszy<sup>21</sup>.

Po wojnie prowadziła przez krótki czas pracownię malarstwa monumentalnego w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Warszawie. Poświęciła się jednak bezpośrednio twórczości plastycznej, pozostawiając pokaźny zestaw polichromii i witraży prezentujących bogaty dorobek artystki i polskiej sztuki okresu powojennego. Szczególne pozycje stanowią dzieła w Gdańsku, Oliwie, Sopocie, Pomiechówku, Radomsku i Częstochowie. Tutaj, mimo gasnącego już zdrowia, zaprojektowała jedenaście wielkich witraży dla kościoła św. Antoniego „na Ostatnim Groszu” i kierowała sama pracami technicznymi przy ich wypalaniu.

Zofia od dzieciństwa była słabego zdrowia. Cierpiała chronicznie na choroby płucne, przechodziła operacje, leczyła się w szpitalach i sanatoriach, pracowała na rusztowaniach nieraz chora, przy temperaturze 39°. Szczególnie szkodziła jej praca przy wilgotnych tynkach. Zazwyczaj starała się ukrywać swoje dolegliwości. Dopiero przy widocznych oznakach choroby poddawała się pomocy i pielęgnacji przyjaciół. Korzystała szczególnie z opieki Marii Kozłowskiej<sup>22</sup>, Izy Pawłowskiej<sup>23</sup> i siostr Felicjanek w Wawrze. Swoją postawą w chorobie wykazywała heroiczne cechy charakteru<sup>24</sup>.

Zmarła 28 marca 1967 r. Pochowana została w Warszawie na Powązkach.

#### POSTAWA IDEOLOGICZNA I UFORMOWANIE TWÓRCZE

Źródło twórczych inspiracji każdego artysty kumuluje się z wielu czynników zewnętrznych i wewnętrznych. Jego osobowość z wrodzonymi zamiłowaniem oraz inklinacjami formuje się od dzieciństwa przez wychowanie, ogólne wykształcenie, studia, kontemplację estetyczną różnych zjawisk ludzkiej kultury i wydoskonalenie twórcze. Trzeba tutaj brać pod uwagę szczególnie specyfikę psychiki artysty. Reaguje on bowiem bardziej żywo, a nawet skrajnie, na zjawiska zewnętrzne i przeżycia wewnętrzne.

<sup>20</sup> Pospieszalski, op. cit.

<sup>21</sup> Siostra Zofii, E. Małachowska, udostępniła mi teksty niektórych z nich. M. in.: Artysta, Ciemne Stanze, Kosa i kamień, Ptaki w raju świergocą, Spes, Czas niestateczny, Prześmiewka, Odpowiedź Profesorowi Szumanowi na „Mój Życiorys”, Na dzień patronki św. Zofii, Eleonora.

<sup>22</sup> List z 26 V 1955 do H. Burzyńskiego.

<sup>23</sup> Relacja art. pl. z Warszawy, u której Zofia mieszkała przez dłuższy czas.

<sup>24</sup> Szczególnie dokładne i wzruszające wspomnienia na ten temat przekazuje H. Burzyński w wymienionej Małej biografii.

W prawach moralności, ascezy i wrażliwości humanistycznej należy korzystać ostrożnie z miar wypracowanych przez psychologię, ascezę i socjologię. Bogactwo wyposażenia humanistycznego i moralnego łączy się w tych wypadkach często z osobistą skromnością i poświęceniem dla bliźnich, kształtując ascezę i estetykę bliską ideałom franciszkańskim. Zofia była artystką franciszkańskiego ducha, nie tylko z tercjarskiej przynależności, której poddała się podczas malowania kościoła w Jarosławiu, ale i w szerokiej gamie realizacji humanistycznych postulatów spod znaku św. Franciszka z Asyżu.

Zofia wyrosła w rodzinie znanej z wysokiej kultury i szerokich horyzontów naukowych oraz humanistycznych<sup>25</sup>. Ojciec Jan Baudouin de Courtenay był z pochodzenia Francuzem, a z profesji — znawcą polskiego języka; z teorii ateistą, a w praktyce tłumaczem Pisma św. dla jakiegoś szczepu murzyńskiego na rodzimy ich język<sup>26</sup>. Zofia wzrastała w atmosferze indyferentyzmu, jednak bez pozbawienia niezastąpionych przeżyć religijnych w okresie dzieciństwa. Podczas pobytu rodziny w Krakowie została przygotowana do Komunii św. przez kapucyna Wacława Nowakowskiego, znanego z publikacji o cudownych obrazach pod imieniem Wacława z Sulgostowa.

Zofia otrzymała szerokie, chociaż domowe, wykształcenie w zakresie szkoły podstawowej. Szkołę średnią kontynuowała w przyśpieszonym tempie, w prywatnym gimnazjum petersburskim Makarowej<sup>27</sup>. Od dzieciństwa odznaczała się szerokimi zainteresowaniami. Lubiła taniec tak, że nawet zachęcano ją, by poświęciła się sztuce baletowej; posiadała uzdolnienia matematyczne; z pasją oddawała się rozważaniom filozoficznym; twierdziła później, że najchętniej poświęciłaby się studiom medycznym<sup>28</sup>. Z wielkim szacunkiem odnosiła się do pracy fizycznej i do prostych ludzi. Była wrażliwa na krzywdy społeczne. Podczas rewolucji 1905 r. zanosila w Petersburgu żołnierzom do koszar rewolucyjne ulotki<sup>29</sup>.

Opanowała szeroką problematykę literatury polskiej i powszechnej. W zachowanym w rękopisie traktacie estetycznym, poświęconym współczesnym postulatom przekazywania sztuki ludowi<sup>30</sup>, powołuje się na szereg zjawisk upowszechniania sztuki w różnych formach w okresie starożytnym i późniejszych epokach ludzkiej kultury. Posiadała uzdolnienia do języków obcych, co pozwalało jej uczestniczyć w przejawach artystycznych Europy dawnej i współczesnej. Znana była z krytycznego i sceptycznego sposobu patrzenia na ludzi i ich sprawy. W publikacjach drukowanych wypowiadała się głęboko, czasem nawet w sposób trudno zrozumiały ze względu na filozoficzne aspekty treści i stylu. W wielu wypadkach uwidacznia się

<sup>25</sup> Zofia mocno podkreślała swoją polskość mimo francuskiego nazwiska (por.: H. Burzyński, *Mała biografia*).

<sup>26</sup> Według ustnej relacji prof. Eleonory Plutyńskiej.

<sup>27</sup> Burzyński, op. cit.

<sup>28</sup> Relacja ustna art. pl. Izy Pawłowskiej.

<sup>29</sup> Relacja ustna E. Małachowskiej, siostry Zofii.

<sup>30</sup> Z. Baudouin de Courtenay, *Mit Chama i Filona*. Rękopis ten mam w tej chwili pod ręką; użytyła mi go do wglądu E. Małachowska.

w niej chłodny i dociekliwy badacz sztuki, szczególnie w jej formalnych, funkcjonalnych i technologicznych przejawach<sup>31</sup>.

Postępowaniu jej towarzyszyła przekora, wypowiadająca się swoistymi formami w poszczególnych przejawach życia. Jej twórczość poetycka, nosząca sygnaturę głównie lat wojennych, wypowiada chyba najbardziej jej filozofię życia. W wierszach porusza tematy biblijne, eschatologiczne, wypowiada sentencje mądrości życia na kanwie migawek z życia codziennego i natury. Na wszystko patrzy z przymrużeniem oka, niby lekko, ale z tezką w oku. Określa Polaków jako tych, co „dziś z ręk im leci. Ach! — i na ostatku — Nadzieja głupich podobno jest matką, spes jest patronką Polaków”<sup>32</sup>. Ocenia sposób patrzenia artysty na wszystko przez własny pryzmat zainteresowań. „Artyście prorok prawdę objawioną gada. On bada, jak się broda proroka układa. Stąd zapał, który płonie skrami w jego oku. Prorok przeszedł sam siebie. Gadaj zdrów proroku”<sup>33</sup>. Nawet w wizji nadchodzącej śmierci własnej Artystka zachowuje chłodny spokój. „Słucham, jak głucho nocą chore serce bije: To uderzenie wioseł, które ku mnie niosą Czarną łódź śmierci, coraz bliżej. Gdy staną, łódka do brzegu przybije, by przyjąć mary. Płyn łodzi, płyn wodo”<sup>34</sup>.

Innym elementem ewokującym twórczość artystyczną była mistyka jej życia duchowego, do której sama doszła i sama ją uformowała. Wychowana w atmosferze obojętności i tolerancji religijnej,<sup>35</sup> lubiła wypowiadać się czasem sceptycznie i kąśliwie o niektórych praktykach religijnych<sup>36</sup>. W okresie 1910 r. podczas pobytu we Lwowie, na skutek jakichś osobistych przeżyć nastąpił gwałtowny zwrot ku Bogu. Oświadczała, że niby św. Paweł została uderzona jak obuchem w głowę. W późniejszym czasie zamierzała wstąpić do zakonu i usiłowała zamiar swój zrealizować. Na przeszkodzie jednak stanęło chyba jej słabe zdrowie. Przez całe życie oznaczała się głęboką religijnością. Studiowała Pismo św., podczas malowania kościołów przystępowała codziennie do komunii św. Okoliczności te musiały wpływać na religijny charakter jej twórczości plastycznej, oznaczającej się, obok poprawności warsztatowej, wizjonerskim charakterem.

Mistyka jej artystycznej duszy zasadzała się przede wszystkim na czynnej miłości bliźniego, ofierze dla otoczenia, połączonej z rezygnacją z własnych celów i korzyści. Przyszły biograf heroicznej formacji jej świętości<sup>37</sup> będzie musiał głęboko przestudiować nie tylko historię jej życia, ale zestawić ją ze złożonymi okolicznościami twórczości artystycznej i swóistego humanizmu franciszkańskiego.

<sup>31</sup> Widać to szczególnie w studium o freskach pompejańskich i artykułach poświęconych współczesnej użytkowości sztuki.

<sup>32</sup> Wiersz Spes.

<sup>33</sup> Wiersz Artysta.

<sup>34</sup> Wiersz Ciemne Stanze.

<sup>35</sup> Relacja E. Małachowskiej.

<sup>36</sup> Relacja prof. E. Plutyńskiej.

<sup>37</sup> Osoby z najbliższego jej otoczenia uważały ją za świętą, np. Burzyński (Mała biografia.)

Charakterystycznym rysem jej twórczej osobowości była ofiarność, poświęcenie i wytrzymałość fizyczna w trudnych warunkach podczas malowania w zimnie i w wilgoci. „Ciało posiadała wątłej budowy, przy tym bardzo schorowana. Kiedy ją poznałem w 1929 roku, poważnie była zaawansowana na gruźlicę płuc” — tak pisze o niej pomocnik i najbliższy współpracownik<sup>38</sup>. Współpracujący z nią plastycy wypowiadają się o niej jako o fenomenie wytrzymałości fizycznej przy pracy. Podczas śmiertelnej choroby jeszcze przygotowywała osobiście witraże do wypalania. Umierała pod troskliwą opieką siostr zakonnych w Domu Emerytów w Częstochowie na gruźlicę płuc i astmę. Jeszcze wówczas prosiła żartobliwie o kupienie gwizdka, by łatwiej mogła przywoływać opiekującą się nią siostrę<sup>39</sup>. Posług duchownych użyczyli jej Ojcowie Paulini z Jasnej Góry, gdzie też uczęszczała na praktyki religijne, dopóki siły jej pozwalały. Zmarła w opinii świętości.

Mimo osobistej nieśmiałości i skromności wywierała wielki wpływ na otoczenie. Nazywano ją „naszą Panią Zofią”. Jeśli uzasadnione jest wyznaczanie jej roli twórcy osobnej szkoły malarstwa religijnego w Polsce, w takim razie stwierdzenie to musi wyjść od mistycznej atmosfery, jaka udzielała się jej otoczeniu. Najwyraźniej wyraża to Maria Antonina Kozłowska, jedna z jej najbliższych współpracownic: „Ja mieszkam z Panią Zofią od paru miesięcy i tak dużo, tak ogromnie dużo się dowiedziałam. Ale czuję teraz, że wszystko co robiłam dotąd było złe i że mylną szłam drogą. Idzie mi opornie, już nie radością jest praca, a trudem. Już nie pysznię się, a raczej czuję się pod podłogą. Ale tak się cieszę, tak się cieszę, że mnie to spotkało”<sup>40</sup>. W ten sposób szereg osób posiadających pełne wykształcenie plastyczne poddawało się niepostrzeżenie jej kierownictwu w twórczej pasji artystycznej.

Zofia zdobyła we współczesnych możliwościach pełne wykształcenie plastyczne, przeszła przez kilka pracowni, odbyła artystyczne podróże zagraniczne i wzięła udział w praktykach pod kierunkiem bardziej doświadczonych twórców. Poza tym studiowała i przeprowadzała osobiście badania technologiczne, wprowadzała nowe metody do warsztatu plastycznego i publikowała drukiem własne teorie estetyczne. Pozostawiła po sobie dorobek publikacyjny, jakim nie może poszczycić się żaden ze współcześnie z nią tworzących artystów. Miarą jej mistrzowskich kwalifikacji był zamiar powierzenia jej przed wojną zorganizowania pracowni malarstwa ściennego, a po wojnie zlecenie kierownictwa pracowni malarstwa monumentalnego w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Warszawie. Zofia wołała jednak ześrodkować wysiłki na bezpośredniej pracy twórczej. W ten sposób wpływała na ostateczną formację artystów posiadających już akademickie studia plastyczne. Omawiając z nimi projekty i proponując nowe rozwiązania uzasadniała żywo swoje wypowiedzi szkicami<sup>41</sup>. W krytyce cudzych prac starała się być oględna i delikatna. Mówi się, że nie posia-

<sup>38</sup> Por.: Burzyński, op. cit.

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> List do H. Burzyńskiego z 26 V 1956 r.

<sup>41</sup> Relacja ustna prof. E. Plutyńskiej.





Ryc. 1. Zofia Baudouin de Courtenay



Ryc. 2. Zofia Baudouin de Courtenay -- pod koniec życia



Ryc. 3. Fragment polichromii w kościele św. Elżbiety w Gdańsku  
mal. Z. Baudouin de Courtenay



Ryc. 4. Fragment polichromii  
w kościele parafialnym w Bielawach k. Łowicza  
mal. Z. Baudouin de Courtenay



Ryc. 5. Witraż  
w kościele parafialnym w Chruślinie k. Łowicza  
proj. Z. Baudouin de Courtenay

dała uzdolnień pedagogicznych; trzeba było korzystać z jej doświadczenia raczej przez dłuższe obcowanie i współpracę<sup>42</sup>. Autonomiczny styl twórczości nie związał jej z żadną z działających wówczas grup twórczych. Stykała się z grupą „Ładu”, ale były to raczej osobiste kontakty z jej członkami, takimi jak Knothe, Szulc i Koszko<sup>43</sup>.

Tak więc w historii najnowszej sztuki polskiej wypada uwzględnić osobną grupę twórczą. Nazwać by ją można „monumentalistami”, w której pierwsze miejsce należy przyznać Zofii Baudouin de Courtenay. Zespół ten w okresie powojennym tworzyli głównie: Eleonora Plutyńska, Wanda Szczepanowska, Maria Antonina Kozłowska, Aleksander Rak, s. Aniela Józefowicz — zmartwychwstanka, Maria Kuleszyna Pawłowska, Iza Pawłowska, Henryk Burzyński i inni.

U podstaw metod twórczych tej szkoły leży, wyrobione jeszcze pod kierunkiem Bojcuka, zamiłowanie do monumentalnego malarstwa bizantyjskiego — podpartego późniejszymi studiami teoretycznymi nad freskami pompejańskimi. Wprawdzie ich technika nie mogła być stosowana w całości na terenie polskiego zimnego i wilgotnego klimatu, ale ich analiza formalna przyczyniła się wielce do ukształtowania stylu Zofii.

Osobną pozycją rozważań teoretycznych Zofii jest wypracowana przez nią teoria kompozycji, której najbardziej właściwą ilustracją stanowi kompozycja monumentalna<sup>44</sup>. Punktem wyjścia była sztuka antyczna w realizacji płaskorzeźb asyryjskich i egipskich oraz dekoracji waz greckich. Genezę harmonii kształtów upatrywała w zespoleniu elementu pojęciowego z jego formą malarską. Uważała to za melodię podłożoną pod tekst. Tym więc lepszy miał być utwór, im melodia ściślej odzwierciedlała znaczenie tekstu. Za najbardziej klasyczne uważała kompozycje monumentalne uwzględniające przede wszystkim podziały płaszczyzn architektonicznych. W nich z kolei konstruowano szczegóły na zasadzie dedukcji od całości. Tworzyły one siatkę kompozycyjną podporządkowaną całości. W tym pojęciu, jeżeli artysta usiłował eksponować głównie szczegóły postaci lub tła, ogólna linia ulegała pofalowaniu. Działo się to szczególnie w malarskiej ekspresji baroku oraz ilustracji szczegółów u naturalistów. Ale wielcy impresjoniści usiłujący operować płamą — jak Manet, Renoir czy Van Gogh — wracają do całościowej kompozycji.

Zamierzenia opowiadające i pojęciowe widziała Zofia w metodzie wpisywania obrazów w płaszczyznę ściany. Nie mogła to być stylizacja i mechaniczne tylko wiązanie linii i kształtów. Kompozycja nie operuje ścisłymi formami geometrycznymi, nie kopiuje natury. Od razu wprowadza uogólnienia. Czytelność ideograficzna może być uwydatniona przez odpowiednio dobrane skróty podporządkowane

<sup>42</sup> Relacja ustna art. pl. I. Pawłowskiej.

<sup>43</sup> Relacja ustna prof. Wandy Szczepanowskiej.

<sup>44</sup> Korzystam tutaj ze spisanych przez inż. Pospieszalskiego poglądów artystki (Określenie: co to jest kompozycja).

ogólnej całości. Dlatego kompozycje malarskie Zofii były ściśle zespolone i podporządkowane architekturze oraz zawsze „w ścianie siedziały”<sup>45</sup>.

Zofia Baudouin de Courtenay szukała w twórczości plastycznej wartości ponadczasowych. Rozumiała, że z jednej epoki twórczej wyrasta organicznie druga<sup>46</sup>. W czynniku ideowym widziała element wiążący ze sobą poszczególne formy twórczości artystycznej. Specjalnego źródła twórczego o wysokim poziomie artystycznym dopatrywała się w sztuce ludowej. „Cień ledwie wyższości posiada amfora grecka, na której artysta kładł podpis swojej pracowni, nad bezimiennym garnkiem ulepionym przez oracza w wolnej chwili”<sup>47</sup>. Apelowała więc o stworzenie odpowiednich warunków do kontynuowania twórczości ludowej, bez ingerencji jednak w jej formę twórczą.

Przestrzegała przed nadmierną normalizacją nawet w produkcji fabrycznej. Budownictwo i przedmioty użytku codziennego winny wyrastać autonomicznie z otoczenia i epoki. Człowiek ma prawo poddawać się pewnym romantycznym gustom i w konstruowaniu przedmiotów codziennego użytku. Jako przykład odmienności przedmiotów, mimo ich pozornego podobieństwa, podaje dwie ikony, w których dopiero przez bezpośrednią konfrontację dostrzec można indywidualne różnice<sup>48</sup>.

Podejmuje wołanie o sztukę dla mas. Poświęciła mu specjalny traktat: *Mit Chama i Filona*<sup>49</sup>. Dokonała w nim oceny współczesnie tworzącej się kultury, stwierdza, że nie ma dwu sztuk, jednej dla chłopca, a drugiej dla „umiejętnika”, sztuka jest jedna, to jest dobra sztuka, która przez wszystkich może być rozumiana i kontemplowana.

Na podstawie tego krótkiego szkicu uwydatnia się osobowość Artystki o renesansowych horyzontach wiedzy, wykształcenia i możliwości twórczych. Jej odpowiednikiem jest bogaty i cenny zestaw pozostałych po niej kościelnych dzieł malarzkich.

### TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNA

Zasadniczy dorobek artystyczny Zofii obejmuje polichromie i witraże. Zanim jednak poświęciła się ich konstrukcji, szła zwyczajną drogą, przede wszystkim twórczości sztalugowej. Wiadomo, że malowała na płótnie, głównie w początkach swej twórczości. Podczas pierwszej wojny światowej wystawiła 83 obrazy w Helsinkach. Ze specjalną predylekcją malowała portret swego ojca<sup>50</sup>. W ramach małych form wypowiadała się i w obrazkach na szkle.

<sup>45</sup> Ustna ocena prof. E. Plutyńskiej.

<sup>46</sup> Por.: Z. Baudouin de Courtenay, *Gniazdo Feniksa*, „Skarpa Warszawska”, 1946, nr 3.

<sup>47</sup> Tamże.

<sup>48</sup> Z. Baudouin de Courtenay, *Unison czy kontrapunkt*, „Skarpa Warszawska”, 1946, nr 25.

<sup>49</sup> Jest to traktat (rkps — 14 s.) w sposób dosadny i dowcipny określający sztukę i kulturę ludową.

<sup>50</sup> Burzyński, op. cit.

Zrąb jej dorobku artystycznego w zakresie sztuki kościelnej, pochodzący z okresu międzywojennego i powojennego, uszeregować można następująco<sup>51</sup>:

Techniką temperową wymalowała drewniany kościół w Starachowicach. Freskami na murach kościelnych wypowiedziała się w Chruslinie pod Łowiczem, w Bielawach pod Łowiczem, w Radziejowie koło Włocławka, w Grodźcu pod Koninem, w Wierzbniku k. Kielc, w Dobrem k. Warszawy, w Pomiechówku k. Warszawy, w Radomsku pod Częstochową, w Gdańsku — w kościołach św. Elżbiety i św. Jakuba, w Oliwie — w kościele katedralnym i w Częstochowie w kościołach — katedralnym, Chrystusa Króla oraz św. Antoniego. W Raciążku pod Ciechocinkiem malowała polichromię techniką woskową. Wymalowała obrazy na desce techniką temperową do ołtarzy: w Niegowie nad Bugiem, w Jazgaszewie pod Warszawą, u księży Pallotynów w Poznaniu i w Rudzie pod Wieluniem. W Chruslinie zachował się w ołtarzu jej obraz mozaikowy. Sgraffito zastosowała w Drogach Krzyżowych w kościołach w Pomiechówku i św. Krzyża w Częstochowie. Według jej projektów skonstruowano witraże w kościele św. Elżbiety w Gdańsku, w katedrze w Oliwie, w Chruslinie, Dąbrowie Górniczej, kościele katedralnym Opola oraz w kościele św. Krzyża, w katedrze i w kościele św. Antoniego „na Ostatnim Groszu” w Częstochowie.

Stosowana przez Zofię tempera była zbliżona do technik średniowiecznych. Malowane na deskach stacje Drogi Krzyżowej w Oliwie posiadały formę średniowiecznych temper włoskich. W drewnianym kościele w Starachowicach zastosowano temperę zbliżoną do technik greckich<sup>52</sup>.

Najwyraźniej ujawnił się jej kunszt malarski w technice freskowej, wymagającej dojrzałych i zdecydowanych metod komponowania i rysunku oraz kolorowania na stygnącym tynku. Stosowała uproszczony dukt linii, krytykowany przez niektórych jako nazbyt prymitywny<sup>53</sup>. Uproszczone rysunki szat wypełniała kolorami umbrzy z dodatkiem czerwieni lekko podcienionej. W ornamentyce stosowała ugry z dodatkiem żółtego cadmium. Oczywiście, że musiała używać barwików raczej typu mineralnego, opierających się żącym właściwościami wapna. Ich zestaw zmienił się i skurczył po wojnie ze względu na trudność otrzymania niektórych z nich. Stosowała przede wszystkim ugry francuskie, złociste, zwyczajne i palone, czerwienie pompejańskie i weneckie, caput mortuum, cadmium żółte i czerwone, kobalt, sienę paloną, sienę zieloną, ultramarynę zwyczajną i zieloną itp. Zofia posiadała swoje własne metody umiejętnego łączenia barwików i wyprowadzania bardziej efektywnych kolorów. Do szkiców rysunkowych we fresku i temperze używała ugru w połączeniu z czernią, bielą lub wapnem. Stosowała różne jego natężenia przez stopniowanie nasycenia, wielokrotne pokrywanie lub uzupełnianie laserunkiem. Na tego rodzaju szkice nakładano dopiero odpowiednie kolory. Ale bywało, że poprzestawano na samych szkicach odpowiednio wzmocnionych. W technice temperowej

<sup>51</sup> Korzystam głównie ze spisu użyczonego mi przez E. Plutyńską, a sporządzonego przez Jana Borowskiego.

<sup>52</sup> Z listu prof. E. Plutyńskiej do mnie (26 VIII 1961 r.).

<sup>53</sup> Burzyński, op. cit.

większe znaczenie posiadał rysunek i tutaj można było stosować szerszą paletę barwną<sup>54</sup>. Zofia posiadała swój własny wypróbowany sposób pokrywania fresków po 3 tygodniach swojego rodzaju werniksem woskowym, co przydawało polichromii żywości i specjalnego refleksu<sup>55</sup>.

Ze specjalną troskliwością asystowała Zofia przy procesie przygotowywania witraży do wypalania. Rysunek siatki ołowiu był wcześniej sprecyzowany na kartonie. Rysunek szczegółowy był nakładany czarną farbą pędzlem na kolorowych szklach. Tak zwanego konturowania dokonywała sama przed włożeniem szkieł do pieca. Często po wypaleniu, w razie potrzeby, dokonywała własnoręcznie patynowania<sup>56</sup>.

Polichromie i witraże zawierają bogatą treść religijną. Znajdziemy tam ilustracje tekstów Starego i Nowego Testamentu, ich symboliczne interpretacje, całe cykle życia i wywyższenia Chrystusa oraz Maryi, cykle hagiograficzne, tematy eschatologiczne, ilustracje wizji nieba i życia pozagrobowego, sakramentów św., wizerunki świętych polskich itp. W całościowe zestawy monumentalnych kompozycji wplatała Zofia rozbudowane sceny z historii Polski, miast lub kultu świętych obrazów<sup>57</sup>. W komponowaniu rozbudowanych scen zbiorowych uwzględniała architektoniczne pola, dostosowując do nich, na wzór bizantyjskich, ogólną kompozycję.

Zofia już w przedwojennym okresie twórczości zdobywać sobie poczęła uznanie jako nowatorska artystka religijna. Przyjaźniący się z nią Stefan Szuman pisał o niej: „W pracy wymienionej w nagłówku artystki widzę zapowiedź i spełnione już pierwsze możliwości odrodzenia malarstwa kościelnego w Polsce”<sup>58</sup>.

Zasługi jej w kształtowaniu nowych form twórczości religijnej w Polsce leżały w nawiązywaniu do dawnych tradycji, szczególnie w umiejętnym zespalaniu polichromii z architekturą, rozbudowaniu treści ideologicznych, modernizowaniu formy z równoczesnym jej upraszczaniem monumentalnym na wzór bizantyjski. Uznać ją można za prekursora w Polsce bizantynizującego malarstwa Jerzego Nowosielskiego oraz monumentalnych form A. Taranczewskiego, J. E. Dutkiewicza, M. Makarewicza i ich naśladowców. Profesor Jan Borowski pełniący funkcje konserwatora w Gdańsku, pisząc na temat polichromii w Chruślinie do Kurii Metropolitalnej w Warszawie, przeciwstawiał jej twórczość pozbawioną religijnego wyrazu twórczości poprzednich dziesięcioleci. Stwierdzał, że w polichromii w Chruślinie widzi zapowiedź odrodzenia malarstwa religijnego w Polsce<sup>59</sup>.

Zofia Baudouin de Courtenay, chociaż należała do Związku Plastyków, nie brała udziału w jego wystawach. W okresie szczytowych osiągnięć — w latach pięćdzie-

<sup>54</sup> Tamże.

<sup>55</sup> Relacja prof. W. Szczepanowskiej.

<sup>56</sup> Cytowany list prof. E. Plutyńskiej do mnie.

<sup>57</sup> Np. w projekcie polichromii dla katedry w Chełmie historia sprowadzenia cudownego obrazu. Por.: S c h r a m m ó w n a, op. cit.

<sup>58</sup> S. S z u m a n, *Malarstwo religijne (Zofia Baudouin de Courtenay)*, „Tęcza”, 1930, z. 26.

<sup>59</sup> J. Borowski, List skierowany do Komisji do Spraw Sztuki Sakralnej przy Kurii Metropolitalnej w Warszawie z 10 I 1964 r.



siątych — twórczość jej nie była omawiana w prasie i publikacjach. Przechodziła niepostrzeżona przez szerszą opinię. Dlatego artykuł niniejszy próbuje przywrócić jej należne miejsce w historii najnowszej sztuki polskiej i zaproponować dalszą analizę i ocenę twórczości oraz osoby.

Na koniec dziękuję serdecznie jej Przyjaciołom, Współpracownikom, Krewnym i Znajomym za użyczone mi materiały oraz informacje związane z Osobą i twórczością „naszej Pani Zofii”. Przepraszam ich za ewentualny zawód, jeśli w artykule tym nie znajdują należycie narysowanej Jej postaci, jaką noszą w swojej pamięci. Będę bardzo wdzięczny za dalsze uwagi oraz uzupełnienia.

Pragnę wreszcie wspomnieć zmarłych: Profesora Michała Walickiego i Profesora Eleonorę Plutyńską, którzy zwrócili się do mnie z propozycją napisania o Niej artykułu i użyczyli mi pierwszych informacji.

#### LA PEINTURE DE SOPHIE BAUDOIN DE COURTENAY

##### Résumé

Sophie Baudouin de Courtenay née en 1887 était la fille de Jean qui dirigeait après la première guerre mondiale la chaire de linguistique polonaise à l'Université Catholique de Lublin. Elle avait étudié la peinture à Saint-Pétersbourg et à Paris, où elle se sentait déjà attirée par les formes et la technique picturale de la vieille Italie et de Byzance. Sous la direction de l'artiste Mich Bojczuk, elle travaillait à la décoration d'une église orthodoxe russe en Ukraine, en empruntant plusieurs formes de la peinture byzantine. Elle a fait des recherches directes sur les fresques romaines à Pompéi. Elle a acquis ainsi un style pictural lié par sa forme et sa technique à l'art ancien.

Elle a travaillé le plus sur les polychromies des églises, les projets de vitraux et les tableaux d'autels. Ses oeuvres les plus importantes se trouvent à Starachowice, Chruślin, Gdańsk et Częstochowa. Elle réunissait autour d'elle plusieurs collaborateurs et exerçait une influence sur leur formation créatrice. Elle s'intéressait à la théorie de l'art, faisant publier plusieurs articles consacrés à la composition, la technique picturale et aux postulats de la propagation de l'art. Le caractère religieux de son oeuvre est dû à sa profonde foi, son mysticisme et ses vertus sociales.

Le présent article est le premier essai d'introduire l'oeuvre de Sophie Baudouin de Courtenay dans l'histoire de l'art polonais des dernières dizaines d'années.