

Religious motifs in the artwork  
of Zofia Stryjeńska,  
“the princess of Polish painting”

It seems that the term “princess of Polish painting” was first used by the journalist whose interview with Zofia Stryjeńska was published by “Wiadomości Literackie” in 1924<sup>1</sup>. During the next decade – at least until 1935 – the artist was written about by Polish newspapers, literary and art magazines both eagerly and frequently. Almost overnight, this painter, born in Cracow (on the 13<sup>th</sup> May 1891 in a family of craftsmen) as Zofia Lubańska,<sup>2</sup> became the epitome of what was best in Polish art in a country which had regained freedom after 123 years of partition.

In the only, rather poor, substitute for a monograph on the artist, published in 1929, its author, Jerzy Warchałowski, who had carefully followed Stryjeńska’s artistic development since her debut exhibition at the Friends of the Fine Arts Society in Cracow in 1912, wrote among other things: “Zofia Stryjeńska is above all a Polish painter of Polish things. The term outstanding illustrator does not reflect her role in art. If there weren’t any folk tales and rites, no poetry of Kochanowski, Szymonowicz, Krasicki, Mickiewicz, Słowacki, Tetmajer, the artist would have been compelled to make up such tales, legends and poetry in order to be able to tell them with her characters. So much does her talent compel her to express herself by means of characters and events. This is a distinctive feature of folk art, primitive art, child art. The artist had nurtured this feature of hers until it grew into great art – we further read – she does not need to search for models abroad, she does not ‘study’ the countryside, folk types, characters from the galley.

<sup>1</sup> Zofia Stryjeńska w Warszawie. U księżniczki malarstwa polskiego. Wywiad specjalny „Wiadomości Literackich”, „Wiadomości Literackie”, 1924, no. 7, p. 1.

<sup>2</sup> All facts and dates connected with the life and artistic creation of Zofia Stryjeńska, unless indicated otherwise, are quoted after: *Kalendarium*, in: *Zofia Stryjeńska 1891–1976. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, październik 2008 – styczeń 2009*, exhibition catalogue, ed. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, pp. 418–431.

Wątki religijne w twórczości  
Zofii Stryjeńskiej,  
„księżniczki malarstwa polskiego”

Jak się wydaje, po raz pierwszy określenia „księżniczka malarstwa polskiego” użył autor wywiadu z Zofią Stryjeńską opublikowanego na łamach warszawskich „Wiadomości Literackich” w 1924 roku<sup>1</sup>. Od tego momentu przez najbliższą dekadę – co najmniej do 1935 roku – pisano o artystce w polskiej prasie codziennej, pismach literackich czy poświęconych sztukom pięknym wyjątkowo dużo i chętnie. Niemal z dnia na dzień ta urodzona w Krakowie (13 maja 1891 roku w rodzinie rzemieślniczej) jako Zofia Lubańska malarka<sup>2</sup> stała się symbolem tego co najlepsze w sztuce polskiej odrodzonego po 123 latach niewoli kraju.

W opublikowanej w 1929 roku, jedynej jak dotychczas, namiastce monografii artystki jej autor Jerzy Warchałowski, który na bieżąco śledził rozwój talentu Stryjeńskiej od debiutu wystawienniczego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1912 roku, pisał między innymi: „Zofia Stryjeńska jest przede wszystkim polskim malarzem rzeczy polskich. Nazwa znakomitej ilustratorki nie oddaje jej roli w sztuce. Gdyby nie było podań i obrzędów ludowych, poezji Kochanowskiego, Szymonowicza, Krasickiego, Mickiewicza, Słowackiego, Tetmajera, artystka musiałaby sobie podania, legendy i poezje tworzyć, aby je móc opowiadać postaciami. Tak dalece w jej talencie tkwi potrzeba wypowiedzania się postaciami i wydarzeniami. Cecha wspólna sztuce ludowej, sztuce prymitywnej, sztuce dziecka. Cechę tę wykształciła w sobie artystka do rozmiarów wielkiej sztuki – czytamy dalej – nie potrzebuje zbierać wzorów po świecie, nie »studiuje« wsi, typów ludowych, postaci z galery. Rzuci tylko okiem, one już same przychodzą do niej tłumnie, wrywają się do jej życia, zapelniają pokój. To są jej znaki malarskie, jej zastępy, z którymi idzie do ataku, jej plamy barwne, jej ornamenty”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Zofia Stryjeńska w Warszawie. U księżniczki malarstwa polskiego. Wywiad specjalny „Wiadomości Literackich”, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 7, s. 1.

<sup>2</sup> Wszystkie fakty i daty związane z życiem i twórczością Zofii Stryjeńskiej, nieopatrzone osobnymi przypisami, podaję za: *Kalendarium*, w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, październik 2008 – styczeń 2009*, katalog wystawy, red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 418–431.

<sup>3</sup> J. Warchałowski, *Zofia Stryjeńska*, [Monografie artystyczne, red. M. Treter], Warszawa [1929], s. 13.

Mieczysław Wallis, wielokrotnie komentujący bogaty i różnorodny dorobek artystki, tak analizował jej działalność ilustratorską na łamach „Sztuk Pięknych”: „Rogata, niesforna, nie dająca się ująć w żadne karby indywidualność Zofii Stryjeńskiej, jej temperament wybuchowy i fantazja nieokiełznana sprawiają, że z każdej plamy żywszej czyni ona plamę jaskrawą, z każdego dźwięku – huk, z każdego ruchu – pęd. Przy tego rodzaju tendencjach, dyspozycjach o jakiegokolwiek lojalności Stryjeńskiej w stosunku do utworów literackich, które ilustruje, nie może być mowy”<sup>4</sup>.

Swoboda, wręcz nonszalancja, z jaką artystka traktowała w swojej działalności ilustratorskiej literacki pierwowzór, nie była jednak oceniana przez recenzentów negatywnie. Wręcz przeciwnie, większość z nich doceniała bowiem w kompozycjach Zofii Stryjeńskiej przede wszystkim rzucającą się w oczy rasowość polską „o tem swoistem obliczu, mówiącem wyraźnie, że progenitura tej niepospolitej artystki to artystyczna, historyczna, narodowa przeszłość nasza, kapitalnie przetransponowana na swój własny, mocny i oryginalny wyraz”<sup>5</sup>.

Generalnie ton wypowiedzi był więc pozytywny, żeby nie powiedzieć wprost entuzjastyczny. Recenzentów zachwycały łatwość wypowiedzi plastycznej artystki, wszechobecny ruch i dynamika, soczyste kolory i wyraziste, sprowadzone do najprostszyc – silnie zgeometryzowanych – form postacie ludzi i zwierząt w kompozycjach wykazujących pod względem tematycznym czytelny związek przede wszystkim z polskim folklorem, jego tradycją i obrzędami, a także z piastowską przeszłością. Swoboda, z jaką Zofia Stryjeńska wypowiadała się zarówno w malarstwie monumentalnym, jak i wielkoformatowym, autentyczna dekoracyjność i czytelny synkretyzm, a także liczne – utrzymane w tym samym duchu – obrazy sztalugowe i grafiki, sugestywne projekty plakatów, ilustracje książkowe, wizyjne projekty kostiumów i scenografii do sztuk teatralnych czy wreszcie drobne wyroby rzemiosła artystycznego budziły niekłamany zachwyt i uznanie. Apogeum popularności osiągnęła artystka na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 roku, gdzie otrzymała czterokrotnie Grand Prix za zaprezentowane kompozycje malarskie, plakaty, tkaniny i ilustracje książkowe oraz zaszczytne wyróżnienie Diplôme d'Honneur w dziale zabawkarskim. Została również odznaczona Krzyżem Kawalerskim Legii Honorowej. Tym samym stała się najczęściej nagradzaną uczestniczką wystawy, walnie przyczyniając się do sukcesu działu polskiego na arenie międzynarodowej<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> M. Wallis, *Zofia Stryjeńska jako ilustratorka*, „Sztuki Piękne” 4, 1927–1928, s. 178. Zob. również przedruk w: idem, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa 1959, s. 191.

<sup>5</sup> A. Schroeder, *Zofia Stryjeńska (Z okazji wystawy w krakowskim Pałacu Sztuki)*, „Sztuki Piękne” 4, 1927–1928, s. 161–162.

<sup>6</sup> Zob. również: A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851–2000*, Warszawa 2005,

She only takes a glance and they come to her in great numbers, they become part of her life, fill up her room. These are her artistic trademarks, her host with whom she goes to the battle field, her colour fields, her ornaments.”<sup>3</sup>

Mieczysław Wallis, who frequently commented on the abundant and versatile output of the artist, so analysed her illustrating endeavours for “Fine Arts”: “Stubborn, unruly, insuppressible individuality of Zofia Stryjeńska, her short temper, her uncontrollable imagination cause that she turns every vivid colour into a bright colour, every sound into a thud, each movement into a rush. With such Stryjeńska’s tendencies and dispositions loyalty to literary works she illustrates is out of question.”<sup>4</sup>

However, the freedom, even nonchalance, with which the artist treated the literary prototype in her illustrations, was not criticised by the reviewers. Just the opposite, most of them appreciated in her compositions Zofia Stryjeńska’s conspicuous Polish features “with this peculiar appearance, showing clearly that the progeny of this exceptional artist is our artistic, historical and national past, skillfully transformed to gain its own strong and original form.”<sup>5</sup>

In general the tone was positive, not to say enthusiastic. Reviewers were enchanted by the ease of the artist’s expression, ever-present movement and dynamics, vivid and well-defined colours, figures of people and animals reduced to basic – geometrical – forms in compositions that were clearly related thematically to Polish folklore, its traditions and rites and also to the Piast past. The freedom of Stryjeńska’s expression both in monumental and big format painting, the genuine decorative style and clear syncretism as well as numerous easel paintings and engravings, suggestive poster designs, book illustrations, visual costume and set designs for theatre productions and finally small works of artistic craftsmanship – all in the same style – evoked genuine admiration and esteem. The artist’s popularity reached its peak during the International Exhibition of Decorative Arts and Modern Industry in Paris in 1925, where she was awarded four Grand Prix for exhibited painting compositions, posters, fab-

<sup>3</sup> J. Warchałowski, *Zofia Stryjeńska*, [Artistic monographs, ed. M. Treter], Warszawa [1929], p. 13.

<sup>4</sup> M. Wallis, *Zofia Stryjeńska jako ilustratorka*, “Sztuki Piękne” 4, 1927–1928, p. 178. See also the reprint in: idem, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa 1959, p. 191.

<sup>5</sup> A. Schroeder, *Zofia Stryjeńska (Z okazji wystawy w krakowskim Pałacu Sztuki)*, “Sztuki Piękne” 4, 1927–1928, pp. 161–162.

rics and book illustrations, and the honourable distinction *Diplome d'Honneur* in the toy section. She was also awarded a Knight Order of the Legion of Honour. In this way she became the most frequently honoured member of the exhibition, significantly contributing to the success of the Polish section on an international scale.<sup>6</sup>

But Zofia Stryjeńska “a bit rough, hasty, reticent, tense, with huge dark almost curly hair covering her eyes casting sharp glances” – as she was remembered by Halina Ostrowska-Grabska<sup>7</sup> in her memoirs – evoked interest not only for purely artistic reasons. Since early childhood she had been keen on provoking her milieu with unconventional behaviour, ceaseless – as it seems – attempts to defy all rules and principles, in agreement with her own uncontrollable, undoubtedly quick temper as well as the desire to get her own way. It is commonly known that when, in 1911, she decided to study painting at the Royal Academy of Fine Arts in Munich, which did not admit women at the time, she made use of her slender figure and after small cosmetic alterations (short hair, men's clothes) with her brother's passport in her hand, regardless of intense competition, she passed the exam and was accepted to the faculty of painting as Tadeusz Grzymała Lubański. She “played” the role of her brother so convincingly that during her year-long stay in Munich she captured the affection of two Italian women, a mother and daughter, with whom she lodged.<sup>8</sup>

Then in 1916 against the will of his family, she married Karol Stryjeński, an architect and organiser of cultural enterprises. Owing to his connections, and the exceptional position and role of her father-in-law Tadeusz Stryjeński in the artistic circles of Cracow and Galicia especially at the turn of the 20<sup>th</sup> century (a leading architect, pioneer of reinforced concrete in Poland) she entered the artistic bohemia first of Cracow (“Polish Formists”, the circle of “Cracow

---

<sup>6</sup> Cf. A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, pp. 204–207; *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, ed. J. Sosnowska, Warszawa 2007.

<sup>7</sup> H. Ostrowska-Grabska, *Bric à brac 1848–1939*, [Warszawa 1978], p. 392.

<sup>8</sup> The masquerade organised by Zofia Stryjeńska (at that time still Lubańska) in order to study in the academy in Munich is described by Joanna Sosnowska in her book: *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, pp. 158–160. Referring to the unpublished diary of the artist's father (see p. 176 fn. 33), the Warsaw scientist demythologizes the event, firmly stating that Zofia posed as a man mainly for her own safety, with the acknowledgement and consent of her closest family.

Ale Zofia Stryjeńska, „trochę kanciasta, pospieszna, milkliwa, napięta, z wielką, ciemną jakby kędzierzawą czupryną, spadającą na oczy o mocnym spojrzeniu” – jak ją zapamiętała w swoich wspomnieniach Halina Ostrowska-Grabska<sup>7</sup> – dostarczała powodów do zainteresowania swą osobą nie tylko ze względów czysto artystycznych. Już od najmłodszych lat lubiła prowokować otoczenie niekonwencjonalnym zachowaniem, nieustającą – jak się wydaje – próbą postępowania na przekór obowiązującym regułom i zasadom, zgodnie z własnym nieokiełznanym, zdecydowanie wybuchowym temperamentem, a zarazem chęcią postawienia na swoim. Powszechnie znana jest historia, że gdy w 1911 roku postanowiła studiować malarstwo w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, do której nie przyjmowano jeszcze wówczas kobiet, wykorzystując swoją drobną figurę, po niewielkich zabiegach kosmetycznych (obcięte krótko włosy, męski strój), z paszportem brata w dłoni, mimo ogromnej konkurencji, zdała pomyślnie egzamin i została przyjęta na wydział malarstwa jako Tadeusz Grzymała Lubański. „Zagrała” rolę swego brata na tyle skutecznie, że w trakcie rocznego pobytu w Monachium rozkochała w sobie dwie Włoszki, matkę i córkę, u których wynajmowała stancję<sup>8</sup>.

W 1916 roku zaś, wbrew woli rodziny Karola Stryjeńskiego, architekta i animatora przedsięwzięć kulturalnych, wyszła za niego za mąż. W dużej mierze dzięki jego rozległym kontaktom, a także wyjątkowej pozycji i roli teścia, Tadeusza Stryjeńskiego, w życiu artystycznym Krakowa i Galicji, zwłaszcza na przełomie XIX i XX wieku (czołowego architekta, prekursora żelazobetonu na gruncie polskim), weszła w środowisko bohemy artystycznej najpierw Krakowa („Formiści Polscy”, krąg „Warsztatów Krakowskich” i Muzeum Techniczno-Przemysłowego), następnie Zakopanego (gdzie Karol został dyrektorem Szkoły Przemysłu Drzewnego, a zarazem autorem koncepcji rozwoju urbanistycznego miasta, twórcą m.in. Wielkiej Krokwi), a na końcu Warszawy (przede wszystkim wyraźnie faworyzowana przez władze sanacyjne grupa „Rytm”). Nie było to niestety małżeństwo udane, obfitowało w zaskakujące zwroty akcji, liczne wydarzenia o charakterze skandalicznym i chociaż mimo wszystko małżonkowie docze-

---

s. 204–207; *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN Warszawa, 16–17 listopada 2005 roku*, red. J. Sosnowska, Warszawa 2007.

<sup>7</sup> H. Ostrowska-Grabska, *Bric à brac 1848–1939*, [Warszawa 1978], s. 392.

<sup>8</sup> O maskaradzie, jaką urządziła Zofia Stryjeńska (wówczas jeszcze Lubańska), aby móc studiować na akademii monachijskiej, pisze Joanna Sosnowska w swojej książce: *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 158–160. Powołując się na niepublikowany pamiętnik ojca artystki (zob. s. 176, przyp. 33), warszawska badaczka demitologizuje całą sprawę, stwierdzając jednoznacznie, że Zofia przebrała się za młodzieńca przede wszystkim dla własnego bezpieczeństwa, za wiedzą i aprobatą najbliższej rodziny.



kali się potomstwa (córci Magdaleny urodzonej w 1918 roku oraz dwóch, tak wyczekiwanych, synów bliźniaków Jana i Jacka urodzonych w 1922 roku), to po jedenastu latach związek zakończył się rozwodem. Nie mogło być inaczej, skoro „Karol, promieniujący urokiem, wdziękiem o czarującym sposobie bycia”<sup>9</sup>, do tego „umiał się bawić i czarować kobiety od lat jeden do stu wszelkiego pochodzenia”<sup>10</sup>, a Zofia przy swoim gwałtownym charakterze była o niego wręcz chorobliwie zazdrosna. Wybiórcza pamięć świadków podsuwała więc wyłącznie obrazy gorszące lub ośmieszające oboje małżonków: „Karol Stryjeński pijany, zawinięty w dywan, Zofia hoduje bliźniaki w szufladzie komody z braku kołyski, Karol spaceruje po szkole w szlafroku, Zofia rzuca kamieniami w okna gabinetu Karola-dyrektora, Karol rozciągnięty celnym ciosem Zofii na ulicy Paryża, Zofia w nocnym dezabilu biegnie na Bystre szukać Karola...”<sup>11</sup>.

Nieporozumienia małżeńskie następowały lawinowo, jedno po drugim, w gruncie rzeczy od samego początku tego niecodziennego związku dwojga silnych osobowości. Nie mieli zbyt wiele czasu dla własnych dzieci, dlatego też ich wychowywaniem zajmowała się siostra męża Joanna (Żancia) Stryjeńska. Z inicjatywy Karola już w 1919 roku Zofia została zamknięta na kilka dni w klinice neuropsychiatrycznej profesora Jana Piltza w Krakowie. Czarę goryczy przelało kilka lat później kolejne zamknięcie artystki w zakładzie psychiatrycznym, tym razem w Batowicach pod Krakowem na jesieni 1927 roku. Była to ponownie decyzja jej męża, która odbiła się głośnym echem w prasie codziennej (zwłaszcza warszawskiej i krakowskiej)<sup>12</sup>. Po wygranym procesie o bezprawne umieszczenie w zakładzie leczniczym rozżalona postępowaniem męża Zofia przeprowadziła rozwód z Karolem i wyjechała do Warszawy.

Był to czas, kiedy Stryjeńska wraz z Ireną Pokrzywnicką uchodząca za „dyktatorkę mody warszawskiej, znaną jednocześnie z zamiłowania do kosztownych i szlachetnych materiałów, futer, jak i z efektownej oryginalności w projektowanych przez siebie strojach i kostiumach teatralnych prezentowanych na pokazach mody”<sup>13</sup>, oraz – tak jak ona – członkinią grupy „Rytm”, królowały w najbardziej eleganckich lokalach gastronomicznych stolicy (m.in. w Adrii i słynnej Ziemiańskiej):

<sup>9</sup> Ostrowska-Grabska [1978], jak przyp. 7, s. 392.

<sup>10</sup> R. Malczewski, *Pepek świata*, Warszawa 1960, s. 114, cyt. za: M. Grońska, *Wstęp*, w: Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, pamiętnik przygotowała do druku, wstępem, przypisami i indeksem opatrzyła M. Grońska, t. 1, Warszawa 1995, s. 9.

<sup>11</sup> H. Kenarowa, *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków [1978], s. 173.

<sup>12</sup> Szczegółowo relacjonuje całe wydarzenie sama artystka w pamiętniku, w którym zamieściła również wycinki prasowe na ten temat. Zob. Stryjeńska 1995, jak przyp. 10, t. 1, s. 66–103.

<sup>13</sup> M. Dec, *Irena Pokrzywnicka – życie i twórczość*, „Biuletyn Historii Sztuki” 96, 2007, nr 3–4, s. 301.

Workshops” and The Museum of Technology and Industry) then of Zakopane (where Karol had been offered the position of headmaster of the School of Wood Industry and became the author of the town’s urban planning concept, including, among other objects, the construction of the Wielka Krokiew ski jump) and finally of Warsaw (chiefly the “Rhythm” group favoured by the Sanation Government). Unfortunately it was not a happy marriage. It abounded in unexpected twists and scandals; and although the couple had children (a daughter Magdalena born in 1918 and long-awaited twin sons Jan and Jacek born in 1922) they divorced after eleven years of marriage. It was inevitable as “Karol, full of charm and grace, with charming manners”<sup>9</sup> would “entertain and charm women aged one to one hundred of all walks of life,”<sup>10</sup> and Zofia, with her short temper, was insanely jealous of him. Consequently, witnesses’ selective memory projected only scandalizing or ridiculing images of both spouses: “Karol Stryjeński is drunk, wrapped up in a rug, Zofia breeds the twins in a cabinet drawer in the absence of a cradle, Karol strolls down the school corridors in his dressing-gown, Zofia casts stones at Karol, the Headmaster’s office window, Karol is knocked down by Zofia’s well – aimed punch in a Parisian street, Zofia, in her night gown, dashes to Bystre to look for Karol ...”<sup>11</sup>

Marital misunderstandings rapidly followed one another from the very beginning of this unusual union of two strong personalities. They were unable to devote much time to their children, therefore the task of their upbringing was undertaken by the husband’s sister Joanna (Żancia) Stryjeńska. On Karol’s initiative, in 1919, Zofia was confined for a few days in the Jan Piltz neuropsychiatric clinic in Cracow. The final straw was the artist’s next confinement in a mental institution, this time in Batowice near Cracow in the autumn of 1927. Again it was her husband’s decision, and it reverberated throughout the press.<sup>12</sup> After winning a court case concerning her unlawful confinement in a mental institution, and

<sup>9</sup> Ostrowska-Grabska [1978], as fn. 7, p. 392.

<sup>10</sup> R. Malczewski, *Pepek świata*, Warszawa 1960, p. 114, quoted after: M. Grońska, *Wstęp*, in: Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, the memoir was edited for publication, prefaced, annotated and indexed by M. Grońska, vol. 1, Warszawa 1995, p. 9.

<sup>11</sup> H. Kenarowa, *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków [1978], p. 173.

<sup>12</sup> The event is described in detail by the artist herself in her memoirs, in which she also placed relevant newspaper clippings See Stryjeńska 1995 (fn. 10), vol. 1, pp. 66–103.

disappointed with her husband's deeds, Zofia obtained a divorce from Karol and left for Warsaw.

It was the time when Stryjeńska frequented the most sophisticated restaurants in the capital (among others Adria, and the famous Ziemiańska) together with Irena Pokrzywnicka, who was regarded as "a dictator of Warsaw fashion, noted for her passion for costly and fine fabrics, fur-coats, as well as for her impressive originality as a designer of fashion and theatrical costumes presented on various fashion shows",<sup>13</sup> and who, as well as Stryjeńska, belonged to the "Rhythm" group:

*I was about to go back under the bed cover, because I am not feeling very well – noted Zofia Stryjeńska under 4<sup>th</sup> February 1934 in her memoirs, written later in her life – but Irpo [this was how Pokrzywnicka signed her paintings and how her friend addressed her – L.L.] phoned me to go out for a bite, and after dinner we were to see the show by aristocratic girls which they organised for charitable purposes for the Society of St Vincent de Paul in Europa [what is meant is the Europejska cafe – L.L.]. [...] So I am waiting at the foyeys' table [in a cafe at the Institute for Art Propagation – L.L.], and finally Irpo dashed in dressed in a sable coat, all done up like an Alexandrian courtesan and she managed to animate our table a bit. Come you harlot – I tell her – or we shall be late for your artistic show, and it would be a waste to miss a part of this hoax. We headed for Simon's [Simon and Stecki's, an elegant restaurant in Krakowskie Przedmieście – L.L.], because Irena wanted to show off there and we ate up the few zloty that each of us had, because it is very extremely expensive there. Then we make it for the hall in Europa, where Irena and I split because she had some committee duties to perform, and she proceeded to mix with heute-high life. The dance was great, all halls were lit by chandeliers. I was inappropriately dressed.<sup>14</sup>*

In 1929, after joining the Evangelical Reformed Church, Zofia Stryjeńska remarried. Her husband was Artur Klemens Socha, film and theatre actor. Unfortunately his pleasant appearance and charming voice managed to attract the artist's imagination only for a short time.<sup>15</sup> Due to her husband's lifestyle (he moved to Łódź, where he had been employed by the City Theatre) and his venereal disease, as well as the fact that he – just as Karol Styjeński had earlier done – abused

*Już chciałam wracać z powrotem pod kołdrę, bo nie całkiem dobrze się czuję – zanotowała Zofia Stryjeńska pod datą 4 lutego 1934 roku w spisanych po latach wspomnieniach – ale Irpo [tak Pokrzywnicka sygnowała swoje obrazy i tak ją pieszczotliwie nazywała przyjaciółka – L.L.] wytelefonowała mnie, żeby iść z nią na zagrychę, a po obiedzie pójdziemy na popis panien z arystokracji, które urządzają na dobroczynny cel św. Wincentego a Paulo w Europie [chodzi o kawiarnię Europejską – L.L.]. [...] Czekam więc przy stoliku ramolów [w kawiarni Instytutu Propagandy Sztuki – L.L.], wreszcie przyleciała Irpo w sobolach, wyfiokowana do niemożliwości jak kurtyzana aleksandryjska i trochę nasz stół rozruszała. Chodź ladacznico – mówię do niej – bo się spóźnimy na twoje przedstawienie artystyczne, a szkoda coś utracić z dobrej bujdy. Ruszyliśmy do Simona [Simon i Stecki, elegancka restauracja na Krakowskim Przedmieściu – L.L.], bo Irena chciała tam zadać szyku i przeżarliśmy tam każda te trochę złotych, co miała, bo tam drogo. Potem walimy do hallu w Europie, gdzie Irena się odłączyła, bo miała czynności komitetowe, i poszła się zanurzyć w heute-high life. Faif był wspianiały, wszystkie sale oświetlone żyrandolami. Ubrałam się fatalnie<sup>14</sup>.*

W 1929 roku Zofia Stryjeńska, po zmianie wyznania na ewangelicko-reformowane, ponownie wyszła za mąż. Tym razem jej mężem został Artur Klemens Socha, aktor filmowy i teatralny. Jednak jego dobra aparycja i urokliwy głos tylko na krótko zdołały przykuć wyobraźnię artystki<sup>15</sup>. Ze względu na tryb życia męża (wyjechał do Łodzi, gdzie otrzymał angaż w Teatrze Miejskim) oraz jego chorobę weneryczną, a także fakt, że niestety – podobnie jak wcześniej Karol Stryjeński – również i on używał wobec Zofii fizycznej przemocy<sup>16</sup>, był to związek wyłącznie o charakterze platonicznym. W efekcie artystka skutecznie zniechęcona do trwania w niespełniającej jej oczekiwań instytucji małżeństwa zdecydowała się w 1935 roku na kolejny rozwód.

Czy przy tak burzliwym życiu prywatnym, w ramach którego Zofia Stryjeńska nie potrafiła być ani prawdziwą żoną, ani też pełną ciepła, kochającą matką (na czym jej jednak w miarę upływu lat coraz bardziej zależało<sup>17</sup>), a tym bardziej pogodzić trudnych proble-

<sup>14</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>15</sup> Grońska 1995, jak przyp. 10, s. 10.

<sup>16</sup> Sama artystka zanotowała w pamiętniku: „Wszystko nadzwyczajnie się układało, ale po odejściu Marysi nadszedł Artur [mąż], który głosząc swobodę obyczajów, okazał się jednak w tym wypadku zazdrosnym. Poprzednio już często mnie szpiegował i bawił się w Otella, teraz uznał widocznie, że niebezpieczeństwo jest większe, toteż skierował na Montalka [mowa o Geoffreyu of Montalk Potockim – L.L.] moc niegrzeczności, wygonił go bez pardonu, wyrzucił za nim beret i słownik, a mnie sprzął, że wyglądałam jak jaguar w sińcach na twarzy i po całym ciele” – zob. Stryjeńska 1995, jak przyp. 10, s. 320. O tym, że także pierwszy mąż Zofii dopuszczał się wobec niej przemocy fizycznej, pisze J. Sosnowska 2003, jak przyp. 8, s. 165.

<sup>17</sup> Tak przynajmniej wynika z lektury jej pamiętnika. Wątkowi temu poświęca także sporo ciekawych uwag bratanica artystki Anna

<sup>13</sup> M. Dec, *Irena Pokrzywnicka – życie i twórczość*, „Biuletyn Historii Sztuki” 96, 2007, vols. 3–4, p. 301.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>15</sup> Grońska 1995 (fn. 10), p. 10.





1. *Spotkanie z synem* z cyklu *Pascha*, 1917, gwasz, papier naklejony na tekturę, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. za: Zofia Stryjeńska 1891–1976. *Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie październik 2008 – styczeń 2009*, katalog wystawy, red. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, s. 99, il. 10

1. *Mary meeting her son* from the cycle *Passover*, 1917, gouache, paper glued to cardboard, the National Museum in Warsaw, photo from: Zofia Stryjeńska 1891–1976. *The Exhibition in the National Museum in Cracow October 2008 – January 2009*, the exhibition catalogue, ed. Ś. Lenartowicz, Kraków 2008, p. 99, fig. 10

mów dnia codziennego, którym towarzyszyła nieustająca walka o finansową stabilizację, z różnorodną twórczością plastyczną, odnoszonymi sukcesami na wystawach w kraju i za granicą, było jeszcze miejsce na tworzenie kompozycji o tematyce religijnej, a więc dzieł zdecydowanie bardziej intymnych, wymagających wyjątkowego skupienia i wewnętrznego wyciszenia? Okazuje się, że tak. Co prawda Zofia Stryjeńska nie namalowała chyba nigdy klasycznego obrazu sakralnego na konkretne zamówienie, ale za to czytelne wątki religijne pojawiły się w jej na wskroś świeckiej, przesyconej duchem sztuki ludowej twórczości w gruncie rzeczy na samym początku drogi artystycznej i towarzyszyły jej – o dziwo – niemalże do końca życia, gdy zgorzkniała i zapomniana po wyjeździe z Polski w 1946 roku bezskutecznie

Monika Stryjeńska-Syrzistie (córka Władysława Stryjeńskiego, lekarza psychiatry, brata Karola) w swojej nieopublikowanej książce *Opowieść o rodzinie Stryjeńskich*, Poronin 1997–1999, mps w posiadaniu autora [rozdział: *Zofia z Lubańskich Stryjeńska (1891–1976) – bardzo znana przed wojną malarka*, s. 188–203].

Zofia physically,<sup>16</sup> it remained a Platonic relationship. Finally, the artist, dissatisfied with the institution of marriage, which failed to meet her expectations, filed for another divorce in 1935.

Was there any place left for creating religious compositions, that is works far more private, requiring exceptional concentration, and inner peace in Zofia Stryjeńska's turbulent life, in which she could not be a model wife, or a warm loving mother (which, in time, she more and more desired to

<sup>16</sup>The artist herself wrote in her memoirs: "Everything went well, but after Marysia's departure there came Artur [her husband], who although proclaiming sexual freedom, proved to be, in this case, extremely jealous. He had previously spied on me, playing Othello, but now he found the danger greater, and he launched at Montalk [the reference is made here to Geoffrey of Montalk Potocki] a flood of abuses, he chased him away, threw his beret and dictionary after him and beat me up so that I looked like a jaguar with the bruises on my face and my whole body." – see Stryjeńska 1995, as in fn. 10, p. 320. The fact that her husband physically abused Zofia is also noted by J. Sosnowska 2003 (fn. 8), p. 165.



2. *Wyjście z grobu* z cyklu *Pascha*, 1918, gwasz, papier naklejony na tekturę, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 97, il. 6

2. *Rising from the grave* from the cycle *Passover*, 1918, gouache, paper glued to cardboard, the National Museum in Warsaw, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 97, fig. 6

be<sup>17</sup>), let alone being able to reconcile the difficult problems of everyday life accompanied by constant struggle for financial stability with versatile artistic activity, successes at exhibitions both in Poland and abroad? It appears so. Although Zofia Stryjeńska probably never painted a traditional sacred painting to anybody's order, religious motifs appeared in her totally secular, folklore inspired early artwork and they accompanied her – surprisingly – almost until death, when embittered and forgotten after she had left Poland in 1946, she tried, in vain, to find for herself and her outmoded painting a suitable place in the new reality.

<sup>17</sup> At least this is what her memoirs say. This issue is addressed many times by the artist's niece Anna Monika Stryjeńska-Syrzistie (daughter of Władysław Stryjeński, a psychiatrist, Karol's brother) in her unpublished book *Opowieść o rodzinie Stryjeńskich*, Poronin 1997–1999, the manuscript owned by the author [chapter: *Zofia z Lubańskich Stryjeńska (1891–1976) – bardzo znana przed wojną malarka*, pp. 188–203].

próbowała znaleźć dla siebie i swojego przebrzmiałego już malarstwa miejsce w nowej rzeczywistości.

W latach 1917–1918 artystka namalowała pięć obrazów tworzących cykl *Pascha*. Wielokrotnie pokazywany w latach 1920–1938 na zbiorowych wystawach sztuki polskiej za granicą, w ramach pokazów przygotowywanych przez TOSSPO (Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych), został również opublikowany w 1929 roku w tece rotograviur przygotowanej przez wydawnictwo Jakuba Mortkowicza jako: *Pascha. Pieśń o Zmartwychwstaniu Pańskim*.

Na cykl składa się pięć kompozycji: *Wyjście z grobu*, *Trzy Marie u grobu*, *Ogrodnik (Noli me tangere)*, *Ukazanie się uczniom* i *Spotkanie z Synem*. Prawdopodobnie pierwotnie cykl liczył jednak sześć kompozycji. Tą ostatnią mogło być – jak sugeruje Dorota Suchocka – niezachowane *Zesłanie Ducha Świętego*<sup>18</sup>. Jest to pierwszy i jedyny w dorobku Zofii Stryjeńskiej zespół kompozycji malarskich (wykonanych gwaszem i akwa-

<sup>18</sup> D. Suchocka, *O sukcesie Zofii Stryjeńskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 43, 1981, nr 4, s. 431, il. 23–28.





3. *Trzy Marie u grobu* z cyklu *Pascha*, 1918, gwasz, papier naklejony na tekturę, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 97, il. 7

3. *Three Marys at the grave* from the cycle *Passover*, 1918, gouache, paper glued to cardboard, the National Museum in Warsaw, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 97, fig. 7

relą na papierze naklejonym na tekturę), w których artystka połączyła czytelne wątki chrześcijańskie z mitycznymi i ludowymi, a zarazem świadomie nawiązała do współczesnej historii odradzającego się państwa polskiego. Podobnego zdania są wszyscy nieliczni badacze, których zainteresował aspekt religijny w twórczości „księżniczki malarstwa polskiego”, wśród nich Anna Manicka, według której „Symboliczna wymowa *Paschy* ma podwójny charakter. Po pierwsze jest to historia zmartwychwstania Jezusa, oparta na Piśmie Świętym, po drugie – alegoryczna historia odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 roku, oparta w pewnym stopniu na *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego”<sup>19</sup>.

Jako pierwszą namalowała Stryjeńska kompozycję *Spotkanie z synem* [il. 1], która cieszyła się zarazem największą popularnością przed wojną. Choć powstała najwcześniej, to okazała się jednocześnie najbardziej dekoracyjna ze wszystkich. Mimo czytelnych nawiązań formalnych do rysunków Stanisława Wyspiańskiego (zwłaszcza do – zdaniem piszącego te słowa – szkiców

Between 1917 and 1918 the artist painted five compositions forming the cycle entitled *Passover*. Frequently exhibited between 1920 and 1938 during collective exhibitions of Polish art abroad as part of displays prepared by TOSSPO (the Society for the Propagation of Polish Art Among Foreigners) it was also published in 1929 in a collection of rotogravures by Jakub Mortkowicz’s publishing house as: *Passover. The Song of Our Lord’s Resurrection*.

The cycle is formed by five compositions: *Rising from the grave*, *Three Marys at the grave*, *The Gardener (Noli me tangere)*, *Appearance before the disciples*, and *Mary meeting her son*. Most probably, however, the cycle originally consisted of six compositions. The last composition could have been – as Dorota Suchocka suggests – the unpreserved *Pentecost*.<sup>18</sup> It is the first and the only set of compositions by Zofia Stryjeńska (painted in gouache and water-colour on paper glued to

<sup>19</sup> A. Manicka, *O cyklu „Pascha”*, w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008, jak przyp. 2, s. 251.

<sup>18</sup> D. Suchocka, *O sukcesie Zofii Stryjeńskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 43, 1981, no. 4, p. 431, il. 23–28.





4. *Ogrodnik (Noli me tangere)* z cyklu *Pascha*, 1918, gwasz, papier naklejony na tekturę, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 98, il. 8

4. *The Gardener (Noli me tangere)* from the cycle *Passover*, 1918, gouache, paper glued to cardboard, the National Museum in Warsaw, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 98, fig. 8

cardboard), where the artist combined Christian with mythological and folk motifs, at the same time making deliberate references to the contemporary history of the newly-revived Poland. Of the same opinion are all of the few researchers whose interest was caught by the religious aspect in the artistic activity of the “princess of Polish painting”, among whom we find Anna Manicka, in whose opinion “The symbolic message of *Passover* is twofold. Firstly, it is the story of Christ’s resurrection, based on the Bible, and secondly – an allegory of Poland regaining independence in 1918, based to some extent on Stanisław Wyspiański’s *Liberation*”.<sup>19</sup>

The first composition painted by Stryjeńska was *Mary meeting her son* [fig. 1], which was also the most popular piece before World War II. Although it was created first, it proved to be the most decorative. Apart from obvious references to Stanisław Wyspiański’s drawings (in particu-

postaci i ich strojów związanych z inscenizacją dramatu *Bolesław Śmiały*) zapowiadała bajecznie kolorową manierę artystki, a w jej ramach skróconą perspektywę oraz uproszczoną – zgeometryzowaną – stylistykę postaci ludzkich zaktualizowanych dodatkowo o portrety bliskich malarce osób. W tym konkretnym przypadku trzem uczniom Jezusa z lewej strony kompozycji nadała Zofia Stryjeńska rysy twarzy: Karola Stryjeńskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego i Jerzego Warchałowskiego<sup>20</sup>.

Ogromna wzorzystość kompozycji, liczne, potraktowane zdecydowanie dekoracyjnie motywy kwiatowe wypełniające bez reszty przestrzeń kartonu wzdłuż jego górnej krawędzi, sceniczne ustawienie postaci, płaskość całych partii ich strojów przyciągały wzrok widzów, „budząc zachwyt świeżością i prostotą traktowania tematu”<sup>21</sup>.

Pozostałe kompozycje cyklu nie są już tak jednorodne ani pulsujące żywymi, świeżymi barwami. Widać dualizm formy i treści, jakby artystka nie wiedziała, w którą stronę podążać. Zofia Stryjeńska świadomie

<sup>19</sup> A. Manicka, *O cyklu “Pascha”*, w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008 (fn. 2), p. 251.

<sup>20</sup> Tego zdania jest A. Manicka 2008, jak przyp. 19.

<sup>21</sup> Warchałowski [1929], jak przyp. 3, s. 22.

(lub intuicyjnie) dzieli powierzchnie kartonów na partie ciemne, wręcz monochromatyczne, i skontrastowane z nimi fragmenty ożywione promieniami światła, które wydobywają z mroku wzorzyste fragmenty strojów, ich czyste kolory. Tak jest w scenie *Wyjście z grobu* [il. 2], gdzie Chrystus Zmartwychwstały jako dorodny młodzieniec w białym – przypominającym prosty chłopski strój – ubraniu, z jaskrawożółtymi promieniami wokół równie intensywnej żółtej czupryny włosów, z grzywką przyciętą „na Piasta”, przechodzi obok śpiących, zastygłych w mroku jaskini żołnierzy pilnujących grobu. Chrystus interpretowany był jako uosobienie Polski, a żołnierze z karabinami i połyskującymi złowrogo hełmami (pikielhaubami) – jako symbol ponadstuletniego zniewolenia narodu polskiego<sup>22</sup>.

Z kolei *Trzy Marie u grobu* [il. 3] to scena dziejąca się w rozległym, choć nieco koślawym wnętrzu (skomponowanym przez artystkę z wykorzystaniem kilku perspektyw równocześnie), być może w piwnicy dworskiej<sup>23</sup>, zapewne ostoi polskości i katolicyzmu na Kresach. Ascetyczne wnętrza utrzymane w zimnych szarościach i brązach koncentruje uwagę widza na trzech Mariach zmierzających ku schodom prowadzącym do szeroko otwartych drzwi, przez które wlewa się do wnętrza budzący nadzieję blask poranka. Ich zdecydowanie kolorowe ubiory przypominają przestylizowane elementy stroju mieszczy, chłopki i być może góralki.

Tymczasem *Ogrodnik (Noli me tangere)* [il. 4] to piękny, skąpany w promieniach słońca, syntetycznie potraktowany sad, w którym pobielone pnie drzew udanie kontrastują z soczystą zielenią koron liści, tworząc naturalną scenerię dla Chrystusa i klęczącej przed Nim Marii Magdaleny. „Chrystus-ogrodnik dzięki umieszczeniu pomiędzy konarami drzew, przypominającymi w kształcie kapliczkę, ma w sobie coś z ludowego świętka”<sup>24</sup>.

I ostatnia kompozycja *Ukazanie się uczniom* [il. 5], chyba najbardziej ze wszystkich dynamiczna, o której Mieczysław Wallis bardzo poetycko stwierdził: „Na malowidle następnym także Chrystus-Polska staje w drzwiach izby, jasnowłosa, biały, cały skąpany w blasku; we wnętrzu izby rój postaci, jakby przedstawiciele narodu polskiego czy męczenników sprawy – myślicieli, malarzy, muzyków – piękne głowy o czarnych i małych brodach, wśród nich zaplątał się faun z obrazów Malczewskiego”<sup>25</sup>.

Zaledwie cztery lata później – w 1922 roku – Zofia Stryjeńska na prośbę swego szwagra Adama Dygata (męża jednej z siostr – Stefanii) namalowała kolejny cykl o tematyce religijnej *Sakramenty*. Pierwotnie skła-

lar – in the opinion of the author of the present study – to the sketches of the characters and costumes for the production of the drama *Bolesław Śmiały*) it foreshadowed the fabulously colourful style of the artist and its distinctive features such as a foreshortened perspective and simplified – geometrised – stylization of people who were given the features of her friends and relatives. In this case, three of Christ’s disciples on the left side of the composition had the facial features of Karol Stryjeński, Wojciech Jastrzębowski and Jerzy Warchałowski.<sup>20</sup>

The composition, abundant in patterns, numerous decorative floral motifs taking up the whole space of the cardboard along its upper edge, the stage-like placement of people, the two-dimensionality of large parts of their clothing, attracted the viewers by “evoking admiration of the freshness and simplicity with which the subject was approached.”<sup>21</sup>

The remaining compositions in the cycle are not so homogenous or full of vibrant and fresh colours. The duality of form and content is visible, as if the artist did not know which way to go. Zofia Stryjeńska consciously (or intuitively) divides the surface of the cardboards into darker, almost monochromatic parts and areas contrasting with them, brightened with rays of light, which bring out of the shadows patterned fragments of clothing and their clear colours. It is so in *Rising from the grave* [fig. 2], where Resurrected Christ, presented as a young healthy man in white clothes, resembling traditional peasant’s clothing, with bright yellow rays around equally yellow hair and a fringe cut in a typical “Piaśt style”, walks past sleeping soldiers guarding the grave shrouded in the shadows of the cave. Here Christ was interpreted as the personification of Poland and the soldiers with shotguns and woe-fully shining helmets (pickelhauben) – as a symbol of the one hundred years of enslavement of the Polish nation.<sup>22</sup>

*Three Marys at the grave* [fig. 3] depicts a scene taking place in a large but slightly deformed interior (composed by the artist using a number of perspectives simultaneously), maybe in a manor cellar,<sup>23</sup> most probably a stronghold of Polish and catholic identity in the Eastern Borderlands. The ascetic interior, decorated with cold grey

<sup>22</sup> Zob. Suchocka 1981, jak przyp. 18, s. 131.

<sup>23</sup> O piwnicy w dworze pisał S.P.O., „Bluszcz” 1930, z. 16, s. 12. Informację tę zaczerpnąłem z artykułu D. Suchockiej 1981, jak przyp. 18, s. 131, przyp. 98.

<sup>24</sup> Suchocka, 1981, jak przyp. 18, s. 431.

<sup>25</sup> M. Wallis, „Pascha” Stryjeńskiej, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 16. Zob. również przedruk w: Wallis 1959, jak przyp. 4, s. 202.

<sup>20</sup> So claims A. Manicka 2008 (fn. 19).

<sup>21</sup> Warchałowski [1929] (fn. 3), p. 22.

<sup>22</sup> See Suchocka 1981 (fn. 18), p. 131.

<sup>23</sup> About the cellar and the manor we read in S.P.O., „Bluszcz” 1930, vol. 16, p. 12. After D. Suchocka 1981 (fn. 18), p. 131, fn. 98.





5. *Ukazanie się uczniom* z cyklu *Pascha*, 1918, gwasz, papier naklejony na tekturę, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 98, il. 9

5. *Appearance before the disciples* from the cycle *Passover*, 1918, gouache, paper glued to cardboard, the National Museum in Warsaw, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 98, fig. 9

and brown colours, focuses the viewer's attention on three Marys heading for the stairs leading to a wide open door, through which hopeful morning sunlight flows. Their bright clothes resemble over-stylized elements of traditional townsman's, peasant's and maybe highlander's costumes.

*The Gardener (Noli me tangere)* [fig. 4] is a beautiful, sunlit, synthetic orchard, where white-wash tree trunks nicely contrast with bright green treetops, forming natural scenery for Christ and Mary Magdalene kneeling before him. "Christ – the gardener, by being placed between tree branches forming a chapel, has some features of a folk carved saint's statue."<sup>24</sup>

The last composition, the most dynamic of the whole cycle, is *Appearance before the disciples* [fig. 5], about which Mieczysław Wallis made a very poetic comment: "In the next painting as well, Christ-Poland stands in the door of a chamber, fair-haired, white, washed in sunlight; inside,

dał się on z siedmiu kompozycji wykonanych gwaszem na tekturze: *Chrzest*, *Spowiedź* [il. 6], *Bierzmowanie* [il. 7], *Ostatnie namaszczenie (wiatyk)* [il. 8] oraz *Kapłaństwo*, *Komunia* i *Matżeństwo*, które zaginęły. Artystka bardzo go ceniła, zawsze miała przy sobie, wielokrotnie wystawiała, m.in. na pierwszej wystawie Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm” w warszawskiej Zachęcie w lutym 1922 roku.

Cykl jest bardzo wyrazisty, szalenie spójny pod względem kompozycyjnym i zastosowanych środków wyrazu. Stryjeńska w sposób charakterystyczny dla jej dojrzałej – a więc nieco późniejszej, z połowy lat dwudziestych – fazy twórczości ustawiła wszystkie postacie ludzkie, bohaterów poszczególnych scen, na pierwszym planie, podczas gdy przestrzeń poza nimi zredukowała do pulsującego błękitu gładkiego i całkowicie pustego tła. Postacie ludzkie, świadomie uproszczone, z położeniem nacisku na dramaturgię gestów i mimikę twarzy, sprawiają wrażenie wyciętych z kolorowych papierów, naklejonych na płaszczyznę obrazu. W ich strojach dominuje czerń w połączeniu z różnymi odmianami fioleto i różu indyjskiego.

<sup>24</sup> Suchocka, 1981 (fn. 18), p. 431.



6. *Spowiedź* z cyklu *Sakramenty*, 1922, gwasz, tektura, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 100, il. 12

6. *Penance* from the cycle *Sacraments*, 1922, gouache, cardboard, the National Museum in Cracow, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 100, fig. 12

Cykl *Sakramenty* podobał się nie tylko samej artystce. W czerwcu 1931 roku Waław Husarski, komisarz działu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie, zorganizowanej z okazji obchodów 700-lecia śmierci św. Antoniego, uznał za stosowne włączenie go do pokazu.

*Sekcja polska* – pisał na łamach „Sztuk Pięknych” – zorganizowana z ramienia Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych [...] jest z cudzoziemskich pod wszelkimi względami najbogatsza; zawiera dzieł najwięcej, pomiędzy nimi niektóre takich rozmiarów, że okazało się koniecznym podwyższenie części gmachu, oddanej nam do ekspozycji, dzieła te przytem są znacznie bardziej różnorodne, niż w innych sekcjach, co zresztą nie przeszkadza bynajmniej jednolitości wrażenia; przy tego rodzaju występach na arenie międzynarodowej uwydatnia się w pełni piętno odrębności, które nosi sztuka polska przy całej różnaitości swoich przejawów. Największymi jednak zaletami dzieł polskich są: prostota, przystępność i zrozumiałość, osiągnięte w znacznej mierze dzięki żywemu kontaktowi z duszą ludu<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> W. Husarski, *Wystawa sztuki religijnej w Padwie*, „Sztuki Piękne” 7, 1931, s. 458.

the chamber swarms with people, probably representatives of the Polish nation or victims of their ideals – thinkers, painters, musicians – beautiful heads with black and small beards, among them we unexpectedly find a faun from Malczewski’s paintings.”<sup>25</sup>

Only four years later – in 1922 – Zofia Stryjeńska, at the request of her brother-in-law Adam Dygat (her sister Stefania’s husband) painted her next religious cycle *The Sacraments*. At first, it consisted of seven compositions painted in gouache on cardboard: *Baptism*, *Penance* [fig. 6], *Confirmation* [fig. 7], *Last Anointing (Viaticum)* [fig. 8] as well as *Holy Orders*, *Holy Eucharist* and *Matrimony*, which did not survive. The artist valued it very much, she always took it with her, exhibited it frequently, including during the first exhibition of the Society of Polish Artists “Rhythm” in Warsaw’s Zachęta in February in 1922.

The cycle is very expressive, utterly coherent both compositionally and with respect to the

<sup>25</sup> M. Wallis, “*Pascha*” Stryjeńskiej, “Wiadomości Literackie”, 1930, nr. 16. See also the reprint in: Wallis 1959 (fn. 4), p. 202.





7. Bierzmowanie z cyklu *Sakramenty*, 1922, gwasz, tektura, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 100, il. 13

7. *Confirmation* from the cycle *Sacraments*, 1922, gouache, cardboard, the National Museum in Cracow, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 100, fig. 13

means of expressions used. Stryjeńska, in the way characteristic for her mature – that is a bit later, dating from the mid-twenties – artistic phase, placed all human figures, characters from each scene, in the foreground, while the space behind them was reduced to pulsating azure and smooth and empty background. Human figures, deliberately simplified, with the emphasis placed on the dramaturgy of gestures and facial expressions, seem to be cut out of coloured paper and glued to the surface of the painting. The dominating colour of their clothes is black combined with various shades of purple and Indian red.

The artist was not the only person who liked *The Sacraments* cycle. In June 1931, Wacław Husarski, the curator of the Polish section at the International Exhibition of Religious Art in Padua organized to commemorate the 700<sup>th</sup> anniversary of St Anthony's death, found it appropriate to display it.

*The Polish section* – he wrote for “Sztuki Piękne” – *organised by the Society for the Propagation of Polish Art Among Foreigners [...] is in all respects the richest of all foreign ones; it holds the greatest number of exhibits, among them some are so big that it*

Bez wątpienia słowa te odnoszą się przede wszystkim do cyklu Zofii Stryjeńskiej, który spełniał wszystkie uwagi krytyka. „Prasa włoska podkreśliła jednogłośnie wysoki poziom sekcji polskiej, oraz odrębność jej charakteru”<sup>27</sup>, podczas gdy jury przyznało artystce za siedem *Sakramentów* srebrny medal (ex aequo z ośmioma innymi artystami)<sup>28</sup>.

Rok 1931 można uznać za wyjątkowy w twórczości religijnej Zofii Stryjeńskiej. Równoległe bowiem z międzynarodową wystawą w Padwie w holu i salach recepcyjnych śląskiego urzędu wojewódzkiego miała miejsce w maju i czerwcu tego roku *Wystawa polskiej sztuki religijnej*, w której artystka także wzięła udział. Co prawda w sposób niemalże symboliczny, pokazała bowiem tylko jedną akwarelę *Chrystus* (wówczas własność Horowitza z Krakowa), ale fakt ten został skrupulatnie odnotowany w okolicznościowym – bardzo efektownym pod względem edytorskim – wydawnictwie<sup>29</sup>.

Cykle *Pascha* i *Sakramenty* były z całą pewnością czymś niezwykłym w bogatym i różnorodnym dorobku

<sup>27</sup> Ibidem, s. 459.

<sup>28</sup> Zob. *Wystawy*, w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008, jak przyp. 2, s. 437.

<sup>29</sup> M. Gładysz, *O wystawie polskiej sztuki religijnej w Katowicach*, w: *O polskiej sztuce religijnej*, red. J. Langman, Katowice 1932, s. 211; zob. również: *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne” 7, 1931, s. 270.



8. *Wiatyk* z cyklu *Sakramenty*, 1922, gwasz, tektura, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 101, il. 14

8. *Viaticum* from the cycle *Sacraments*, 1922, gouache, cardboard, the National Museum in Cracow, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 101, fig. 14

plastycznym Zofii Stryjeńskiej do 1939 roku. Artystka rezerwowała bowiem wówczas wątki religijne wyłącznie do kompozycji ważnych i wyjątkowych. W okresie dwudziestolecia międzywojennego nie zdarzyło się jej namalować ani jednej kompozycji o tematyce religijnej przeznaczonej na sprzedaż. Mimo pewnych zawirowań w niestabilnym budżecie domowym (powszechnie panowała jednak opinia o bardzo dobrej sytuacji finansowej autorki *Tańców polskich*) Zofia Stryjeńska jako sobie radziła na tym polu. Problem nabrzmiał dopiero w latach okupacji hitlerowskiej, kiedy jej sytuacja materialna była już więcej niż zła, a także po 1946 roku, kiedy artystka opuściła Polskę na zawsze<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Fragment niniejszego eseju poświęcony powojennej twórczości religijnej Zofii Stryjeńskiej został napisany na podstawie informacji zawartych w tekście Światosława Lenartowicza, *O malarstwie religijnym po 1939 roku*, w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008, jak przyp. 2, s. 261.

*proved to be necessary to raise the part of the building we had at our disposal, at the same time our exhibits are more varied than those in other sections, which, however, does not distort the homogeneity of expression; during such shows on an international scale, the stamp of individuality which Polish art bears in all its manifestations becomes clearly visible. The biggest merits of Polish artworks are: simplicity, accessibility and comprehensibility, achieved to a large extent through direct contact with the spirit of common people.*<sup>26</sup>

Undoubtedly, these words refer chiefly to Zofia Stryjeńska's cycle, which meets all of the critic's criteria. "Italian press unanimously highlighted the high level of the Polish section and the individual-

<sup>26</sup> W. Husarski, *Wystawa sztuki religijnej w Padwie*, "Sztuki Piękne" 7, 1931, p. 458.



ity of its character”,<sup>27</sup> while the jury awarded the silver medal to the artist for the seven *Sacraments* (ex aequo with eight other artists).<sup>28</sup>

The year 1931 was exceptional for Zofia Stryjeńska's religious creation. Concurrently with the international exhibition in Padua, in May and June of the same year, in the main hall and reception halls of the Silesian voivodship office the *Exhibition of Polish Religious Art* took place, where the artist also exhibited. Albeit in an almost symbolic way, as she displayed only one water-colour *Christ* (at that time owned by Horowitz from Cracow); yet this fact was scrupulously noted down in the occasional – very impressive from the editorial point of view – publication.<sup>29</sup>

*Passover* and *The Sacraments* cycles were undoubtedly extraordinary in the rich and diverse artistic output of Zofia Stryjeńska since 1939, as the artist reserved religious motifs only for important and exceptional compositions. During the interwar period she did not paint a single religious composition for sale. In spite of some perturbations in the unstable household budget (it was commonly believed, though, that the author of the *Polish Dances* had a good financial standing) Zofia Stryjeńska somehow managed in this area. The problem became more acute only during the years of the Nazi occupation, during which time her financial situation was ruinous, and after 1946, when the artist left Poland forever.<sup>30</sup>

In order to obtain money to secure a livelihood and to be able to reappear on the artistic scene, Zofia Stryjeńska began to sell her paintings – mainly those painted in gouache on canvas or cardboard – depicting St Mary [fig. 9], Christ, various saints, as well as scenes from the Old and New Testament. While painting them she returned “eagerly” to simple, uncomplicated compositional patterns known from her earlier artwork, copying and repeating the most interesting – in her opinion – works, which in the fifties appealed to the Polish Diaspora priests in France and the USA. In 1957 she was visited in her Parisian apartment by Jerzy Pabis, who later published an article entirely devoted to

<sup>27</sup> Ibidem, p. 459.

<sup>28</sup> See *Wystawy*, in: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008 (fn. 2), p. 437.

<sup>29</sup> M. Gładysz, *O wystawie polskiej sztuki religijnej w Katowicach*, in: *O polskiej sztuce religijnej*, ed. J. Langman, Katowice 1932, p. 211; also see: *Kronika artystyczna*, “Sztuki Piękne” 7, 1931, p. 270.

<sup>30</sup> The part of the present study devoted to the post-war religious artwork of Zofia Stryjeńska was based on the information from the text by Światosław Lenartowicz, *O malarstwie religijnym po 1939 roku*, in: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008 (fn. 2), p. 261.

Aby zdobyć pieniądze na skromne utrzymanie, a także aby móc ponownie zaistnieć jako artystka, Zofia Stryjeńska zaczęła sprzedawać malowane przez siebie – głównie gwaszami na płótnie lub kartonie – obrazy przedstawiające Matkę Boską [il. 9], Chrystusa, poszczególnych świętych, a także sceny ze Starego i Nowego Testamentu. Powracała w nich „chętnie” do prostych, nieskomplikowanych układów kompozycyjnych znanych z wcześniejszych prac, kopiując i powtarzając najciekawsze – jej zdaniem – dzieła, które w latach pięćdziesiątych zainteresowały polonijne środowisko księży we Francji i w USA. W 1957 roku odwiedził ją w jej paryskim mieszkaniu Jerzy Pabis, który po wizycie opublikował artykuł w całości poświęcony motywom religijnym w powojennej twórczości artystki. Czytamy w nim:

*Kiedy ma stworzyć dzieło o charakterze religijnym, długo kontempluje temat, ogląda różne inne dzieła w tej dziedzinie, rozczytuje się w niezbędnej, podręcznej literaturze, a kiedy koncepcja artystyczna dojrzeje w wyobraźni, wtedy pracowita malarka przelewa ją na płótno i uwiecznia ją przy pomocy tempery. Autorka licznych dzieł o wątkach religijnych podkreśla niejednokrotnie, że wiele obrazów jest wynikiem jej wielkiej czci i hołdu ludu polskiego dla Świętych Pańskich czy też samego Chrystusa Pana*<sup>31</sup>.

Chyba najciekawsze, najświeższe – mimo wszystko – a zarazem najbardziej swojskie, nasze, rodzime były liczne Madonny z Dzieciątkiem Jezus. Artystka z charakterystyczną dla niej swobodą i łatwością malowała młode, piękne kobiety o regularnych rysach, ukazane najczęściej do pasa, ubrane w mniej lub bardziej wzorzyste i kolorowe suknie, z welonami na głowie, którym towarzyszyło pełne życia, nagie lub okryte zgrzebną koszuliną dzieciątko w typie barokowym bądź też piastowskim. Nie mniejszą siłą wyrazu miały kompozycje w rodzaju *Matka Boska Różańcowa* (ok. 1950, własność prywatna w Krakowie) [il. 10], chociaż popiersie Matki Boskiej jest tym razem bardziej sztywne, namalowane według obowiązującego, ale nieco już skostniałego kanonu (schematu).

Żywsze zainteresowanie tego typu obrazami w latach sześćdziesiątych spowodowało, że artystka, pragnąc zaspokoić oczekiwania potencjalnych nabywców, zwiększyła „produkcję”, co pociągnęło za sobą powtarzalność kompozycji, a zarazem spadek ich jakości artystycznej.

W ten sposób ogromny talent Zofii Stryjeńskiej wypalił się definitywnie, a jej kariera artystyczna dobiegła nieuchronnego końca. I chociaż do dzisiejszego dnia postrzegamy artystkę przede wszystkim poprzez

<sup>31</sup> J. Pabis, *Motywy religijne w twórczości Zofii Stryjeńskiej*, „Sodalis” 38, 1957, nr 6, s. 37–40, cyt. za: Lenartowicz 2008, jak przyp. 30. Jeżeli się nie mylę, artykuł Pabisa jest jedynym – jak dotychczas – esejem przybliżającym czytelnikom polskim na emigracji powojenną twórczość religijną artystki.



9. *Matka Boska*, 1941, gwasz, papier, tektura, Muzeum Okręgowe w Białymstoku, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 128, il. 44

9. *St Mary*, 1941, gouache, paper, cardboard, The Regional Museum in Białystok, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 128, fig. 44

pryzmat jej paryskiego zwycięstwa w 1925 roku, głównie jako autorkę pełnych życia, bajecznie kolorowych, szalenie dekoracyjnych scen rodzajowych, tańców polskich i ilustracji, w których ogromną rolę odgrywa dynamiczna kreska, plama soczystego, płasko położonego koloru oraz stylizacja wyniesiona z fascynacji sztuką ludową, to jednak warto pamiętać, że poza wspomnianymi w niniejszym eseju cyklami *Pascha* i *Sakramenty* oraz wieloma obrazami namalowanymi po 1939 roku wątki religijne były obecne w twórczości Stryjeńskiej – jak już wspominałem – od samego początku. Bo czymże innym jest powstała już w 1915 roku *Pastorałka* złożona z siedmiu kolęd, wydana w postaci albumu litograficznego przez wydawnictwo „Warsztatów Krakowskich” w 1917 roku<sup>32</sup>, czy też chociażby seria dziesięciu pocztówek opublikowanych na potrzeby Legionów Polskich w 1916 roku, wśród których pojawiają się Trzej Królowie, Madonna z Dzieciątkiem Jezus w żłobie, a także

<sup>32</sup> Zob. *Grafika*, w: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008, jak przyp. 2, s. 356; a także: M. Grońska, *Zofia Stryjeńska*, Wrocław 1991, s. 10.

the religious motifs in the post-war output of the artist. We read in it:

*When she is to create a religious work, she contemplates it for a long time, looks at other similar works, reads indispensable reference books, and when the artistic concept matures in her imagination, she transfers it onto the canvas and immortalizes it in tempera. The authoress of numerous religious works frequently stresses the fact that many of her paintings grew from her deep reverence and the respect of the Polish nation for the saints and Lord Jesus himself.<sup>31</sup>*

Probably, the most interesting and fresh – and at the same time – the most familiar, to we natives of Poland were numerous Madonnas with the Infant Christ. With her characteristic freedom and ease, the artist painted beautiful young women with regular features, usually from the waist up, dressed in more or less patterned and colourful dresses, with veils on their heads, accompanied by a lively child, naked, or wrapped up in a coarse gown of a baroque or Piast type. Not less expressive were compositions such as *Our Lady of the Rosary* (ca. 1950, private property, Cracow) [fig. 10], although the bust of Mary is this time more stark, painted according to the conventional, but fossilized canon (scheme).

The increase in the interest in this type of paintings in the sixties caused that the artist, who wanted to meet her potential customers' expectations, increased their “production”, which led to a level of repetitiveness and, at the same time, to a decrease in their artistic value.

In this way Zofia Stryjeńska's huge talent burnt out and her artistic career reached a definite end. And although even today we view the artist mainly through her Parisian triumph in 1925, chiefly as the author of lively, brightly coloured, highly decorative genre scenes, traditional Polish dances and illustrations, in which the prominent role is played by the line, bright, flatly applied colour, and folk-inspired stylization, it must be remembered that in addition to the abovementioned *Passover* and *The Sacraments* cycles and many paintings created after 1939, religious motifs had been present in Stryjeńska's art – as I have already mentioned – from the very beginning of her career. How else can we label *Christmas Carol* painted in 1915, consisting of seven carols, published as an album of lithographs by Cracow Workshops

<sup>31</sup> J. Pabis, *Motywy religijne w twórczości Zofii Stryjeńskiej*, “Sodalis” 38, 1957, no. 6, pp. 37–40, after: Lenartowicz 2008 (fn. 30). If I am not mistaken, the article by Pabis is the only one – so far – connecting the Polish Diaspora with the post-war religious artwork of the artist.





10. *Matka Boska Różańcowa*, około 1950, gwasz, płótno naklejone na tekturę, kolekcja prywatna w Krakowie, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 129, il. 45

10. *Our Lady of the Rosary*, circa 1950, gouache, canvas glued to cardboard, private collection in Cracow, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 129, fig. 45

publishing house in 1917,<sup>32</sup> or the series of ten postcards published for Polish Legions in 1916, in which we find the Three Kings, a Madonna with the Infant Jesus in the manger, and carol-singers with a star<sup>33</sup> Indeed, Stryjeńska had many more publications of that type in her output [fig. 11, 12].

Yet the elusive human memory has left us a completely different picture of Zofia Stryjeńska's life and art. It is good that after many years of silence<sup>34</sup> the "princess of Polish painting" finally had (four years ago) her real monograph exhibition in her hometown Cracow (the National Museum, October 2008 – January 2009), which was accom-

kolędniczy z gwiazdą<sup>33</sup>? Ale przecież tego typu wydawnictw miała Zofia Stryjeńska w swoim dorobku znacznie więcej [il. 11 i 12].

Tymczasem ulotna pamięć ludzka pozostawiła nam całkiem inny obraz życia i twórczości Zofii Stryjeńskiej. Dobrze się więc stało, że po długich latach milczenia<sup>34</sup> „księżniczka malarstwa polskiego” doczekała się nareszcie (cztery lata temu) wystawy monograficznej z prawdziwego zdarzenia w rodzinnym Krakowie (Muzeum Narodowe, październik 2008 – styczeń 2009), której towarzyszył okazały, efektownie wydany katalog, zbiorowe dzieło licznej grupy krakowskich i warszawskich historyków sztuki. I chociaż organizatorzy podeszli do dokonania plastycznych artystki z dużą dozą obiektywizmu, poświęcając sporo miejsca m.in. wątkom religij-

<sup>32</sup> See: *Grafika*, in: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...* 2008 (fn. 2), p. 356; M. Grońska, *Zofia Stryjeńska*, Wrocław 1991, p. 10.

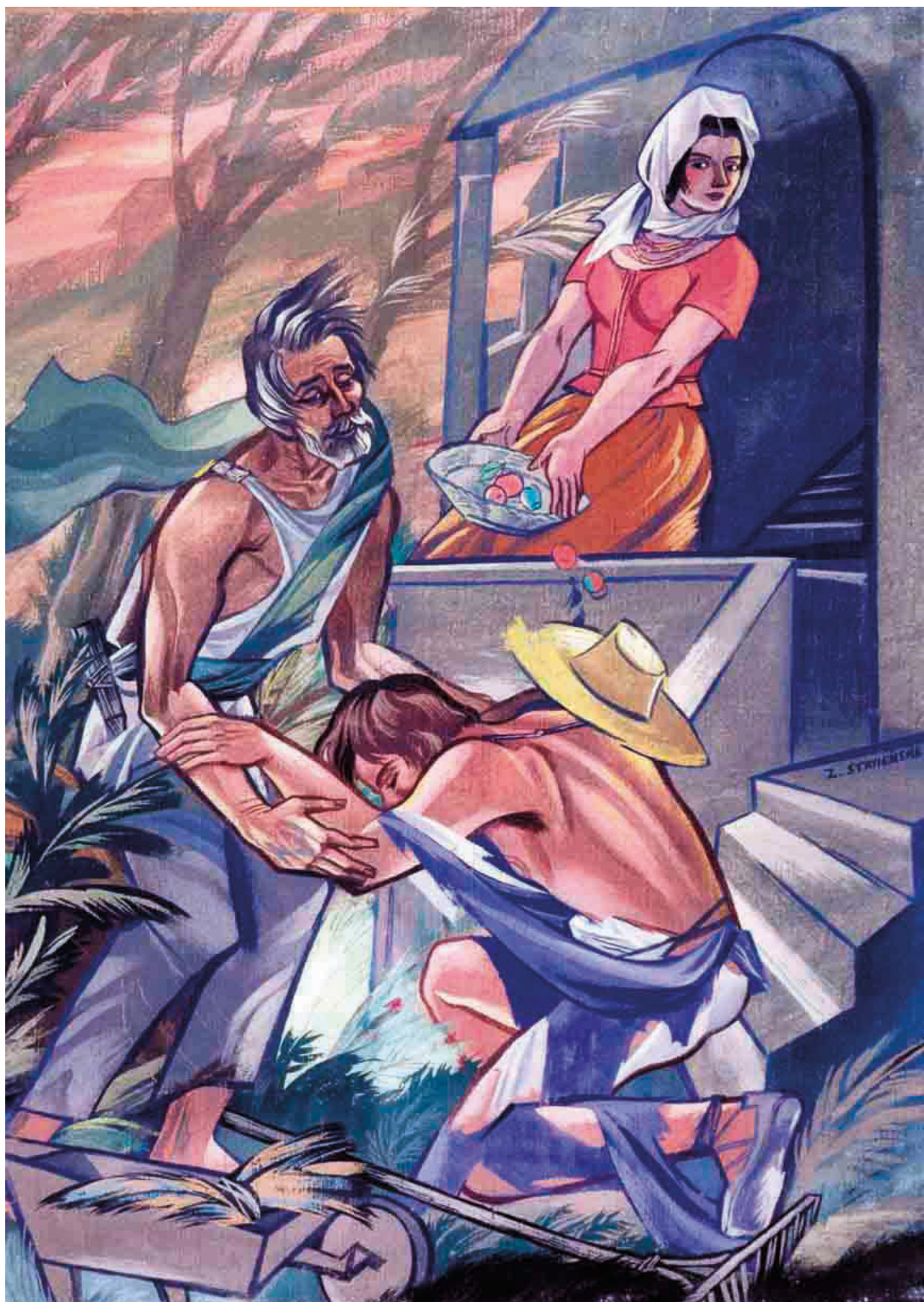
<sup>33</sup> *Grafika* 2008 (fn. 32), p. 364.

<sup>34</sup> The last monograph exhibition of the artist took place in the Institute for Art Propagation in 1935, and after 1945 Zofia Stryjeńska's work was not exhibited either in Poland or abroad [sic!].

<sup>33</sup> *Grafika* 2008, jak przyp. 32, s. 364.

<sup>34</sup> Ostatnia wystawa indywidualna artystki miała miejsce w Instytucie Propagandy Sztuki w 1935 roku, a po 1945 roku prac Zofii Stryjeńskiej nie pokazywano na żadnej wystawie ani w kraju, ani za granicą [sic!].





11. *Powrót syna marnotrawnego*, po 1950, gwasz, płótno naklejone na tekturę, Archiwum Rodziny Stryjeńskich, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 130, il. 46

11. *The Return of the Prodigal Son*, after 1950, gouache, canvas glued to cardboard, Archives of the Stryjeński family, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 130, fig. 46





12. *Święta Rodzina (Żłóbek)*, około 1960, gwasz, płótno, własność prywatna, fot. za: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, s. 131, il. 47  
 12. *Holy Family (The Manger)*, circa 1960, gouache, canvas, private property, photo from: *Zofia Stryjeńska 1891–1976...*, p. 131, fig. 47

panied by an impressive, eye-catching catalogue, a collective work of a large group of art historians from Cracow and Warsaw. And although the organizers treated the artist's endeavours in a fairly objective way, devoting considerable attention to religious motifs among other areas, we are still left feeling unfulfilled and maybe even dissatisfied.<sup>35</sup>

*Translated by Ewa Kucelman*

nym, to jednak mimo wszystko ciągle jeszcze towarzyszy nam na tym polu uczucie niedosytu, a może nawet niespełnienia<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> The feeling of unfulfillment is due to the fact that the two introductory essays by Maria Grońska and Katarzyna Nowakowska-Sito do not exhaust the subject of the analysis and evaluation of the enormous output of the artist. And although it is difficult to criticize the author of the latter text, since it offers many interesting remarks and observations, the former one is, which is impossible not to notice, little more than a slightly altered – very general – introduction to an album published twenty years ago. (M. Grońska, *Zofia Stryjeńska*, Wrocław 1991). It also lacks in my opinion in broader context, interpretative remarks in very short almost inventory texts devoted to the cycles: *Passover* (A. Manicka, p. 251–252) and *The Sacraments* (Ś. Lenartowicz, p. 252) or the artist's religious painting after 1939 (Ś. Lenartowicz, p. 261).

<sup>35</sup> Uczucie niedosytu wynika stąd, że dwa wprowadzające eseje, autorstwa Marii Grońskiej i Katarzyny Nowakowskiej-Sito, nie wyczerpują tematu analizy i oceny ogromnej twórczości artystki. O ile do autorki drugiego tekstu trudno mieć większe zastrzeżenia i uwagi krytyczne, w wielu fragmentach jego lektura dostarcza bowiem ciekawych spostrzeżeń i uwag, to w przypadku pierwszego nie da się ukryć, że jest to tylko nieco przerobiony – dosyć ogólnikowy – wstęp z albumu wydanego aż dwadzieścia lat temu (M. Grońska, *Zofia Stryjeńska*, Wrocław 1991). Brakuje mi także szerszego kontekstu, próby interpretacji, w przypadku bardzo krótkich, wręcz inwentarzowych tekstów szczegółowych poświęconych cyklom: *Pascha* (A. Manicka, s. 251–252) i *Sakramenty* (Ś. Lenartowicz, s. 252) oraz malarstwu religijnemu artystki po 1939 roku (Ś. Lenartowicz, s. 261).