

Aleksandra Juszczuk

Hanna Żuławska
Biografia artystyczna

Rozprawa napisana pod kierunkiem
Prof. dr hab. Małgorzaty Omilanowskiej
Na Wydziale Historycznym
Uniwersytetu Gdańskiego

Gdańsk 2025

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział I Czas edukacji i pierwsze lata twórczości.	
Warszawa – Paryż – Gdynia.....	15
1. Warszawa: rodzina, pierwszy mentor Felicjan Szczęsny-Kowarski.....	16
2. Paryż: stypendium i podróże	21
3. Gdynia: początek kariery w kraju	32
Rozdział II Pierwsza powojenna dekada.	
Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych. Socrealizm	42
1. Wojna. Pobyt Łańcuchowie. Kariera w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych.....	42
2. Pierwsza powojenna dekada twórczości. Socrealizm.....	56
3. Szkoła sopocka	68
Rozdział III Malarstwo monumentalne.	
Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa i inne realizacje z lat pięćdziesiątych XX w.....	75
1. Powstanie Pracowni Ceramicznej w PWSSP.....	75
2. Projekty mozaik na wystawach	79
3. Dekoracje mozaikowe dla Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej.....	83
4. Cztery Pory Roku w podcieniach pl. Konstytucji	93
5. Inne realizacje dla MDM. Złota Kurka	105
6. Inne realizacje monumentalne	107
Rozdział IV Dekoracje monumentalne zabytkowych domów Gdańska i Warszawy.	
Ratusz Głównego Miasta w Gdańsku	114
1. Dekoracja Drogi Królewskiej w Gdańsku	114
2. Dekoracje domów na warszawskim Rynku Starego Miasta	131
3. Dekoracje domów na warszawskim Nowym Mieście	139
4. Prace przy wystroju Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku	142
Rozdział V Pracownia Ceramiczna PWSSP, cz. I (1947–1957)	145

1. Pracownia Ceramiki w Sopocie	145
2. Pablo Picasso a ceramiczne talerze Żuławskiej	149
3. Pierwsze lata pracy w Kadynach. Zakłady Artystyczno–Naukowe	153
4. Współpraca z Zakładami Przemysłu Terenowego i Grupa Kadyńska	157

Rozdział VI Pracownia Ceramiczna PWSSP, cz. II.

Epizod kadyński. Twórczość indywidualna	166
1. Próba powrotu do Kadyn i projekty renowacji kafli pieca we Dworze Artusa	166
2. „Chcemy być nowocześni”. Nowe poszukiwania formalne i kolorystyczne z początku lat sześćdziesiątych XX w.....	168
3. Późne realizacje ceramiczne	177

Rozdział VII Plenery w Kadynach 1973–1976. Projekty ceramiki

dla architektury osiedli wielkomiejskich	185
1. Plenery w Kadynach	185
2. „Zamierzenia”. „Ściany marzeń” i inne projekty dla nowych osiedli Gdańska i Warszawy	189

Rozdział VIII Malarstwo lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Poszukiwania stylistyczne i tematyczne	194
1. Próby nawiązania do sztuki abstrakcyjnej.	194
2. „I śmieszne i straszne”. Wizje życia codziennego Warszawy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych	197

ZAKOŃCZENIE	211
--------------------------	------------

ARCHIWA	216
----------------------	------------

KATALOGI WYSTAW HANNY ŻUŁAWSKIEJ	217
---	------------

BIBLIOGRAFIA	219
---------------------------	------------

Strony www	235
------------------	-----

Filmy dokumentalne	235
--------------------------	-----

SPIS ILUSTRACJI	236
------------------------------	------------

Wstęp

Celem niniejszej monograficznej pracy poświęconej twórczości Hanny Żuławskiej (1908–1988) jest rekonstrukcja, charakterystyka i przedstawienie dorobku tej, zajmującej się wieloma dziedzinami sztuki, polskiej artystki. Żuławska była twórczynią związaną głównie z Trójmiastem i z Warszawą, jedną z założycielek Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Gdańsku. Znana jest najbardziej z dojrzałej twórczości przypadającej na lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX w. Pokazała wówczas prawdziwą indywidualność twórczą nie tylko jako malarka, pedagog i kierowniczką zrzeszającej ceramików Grupy Kadyny, ale przede wszystkim jako wybitna autorka dzieł z zakresu malarstwa monumentalnego – wielkoformatowych mozaik, malowideł ściennych i *sgraffit* – na fasadach staromiejskich kamienic w Warszawie i w Gdańsku, ale także nowo wznoszonych domów Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej w Warszawie. Była autorką nieszablonowych, nowatorskich rzeźb ceramicznych, współautorką projektu architektonicznego metra, epizodycznie zajmowała się projektowaniem ceramicznych dekoracji architektonicznych i małej architektury przeznaczonych dla osiedli mieszkaniowych. Brała udział w wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i za granicą. Żuławska dotąd nie doczekała się pełnej monografii. Niniejsza praca stanowi próbę stworzenia takiej pozycji.

Opracowanie to ma zasadniczo strukturę problemową, która jednak w dużej mierze pokrywa się z chronologią zdarzeń. W rozprawie poświęcono uwagę kolejno: twórczości Żuławskiej w okresie międzywojennym; pierwszym latom spędzonym w trójmiejskiej PWSSP, działalności pedagogicznej i twórczości malarskiej w okresie socrealizmu; realizacjom monumentalnym związanym z Marszałkowską Dzielnicą Mieszkaniową i innym warszawskim realizacjom w latach pięćdziesiątych XX w.; wystrojowi plastycznemu Głównego Miasta w Gdańsku ora Starego i Nowego Miasta w Warszawie i pozostałym polichromiom architektonicznym; pierwszym latom artystki w Pracowni Ceramicznej PWSSP i działalności Grupy Kadyny; dojrzałej twórczości w dziedzinie rzeźby ceramicznej, późnym projektem ceramicznym dla architektury i przestrzeni osiedli; malarstwu sztalugowemu. Świadomie zrezygnowano z potraktowania rysunków jako odrębnych dzieł, ponieważ w twórczości Hanny Żuławskiej pełniły one jedynie funkcję pomocniczą i traktowane były przez artystkę jako sposób „zapisu myśli”, szkicownik projektowy czy wręcz brudnopis.

Autorka przystępując do niniejszej pracy postawiła sobie szereg pytań badawczych. Przede wszystkim, co spowodowało, że artystka, rodowita warszawianka, zamieszkała na Wybrzeżu? Jaki był jej rodowód artystyczny i jacy artyści czy też ugrupowania artystyczne wywarły największy wpływ na twórczość Żuławskiej i dlaczego? Jakie było miejsce

Żuławskiej w środowisku artystycznym przedwojennej i powojennej Polski? Jaki był wpływ ustroju komunistycznego i doktryny socrealistycznej na jej powojenną twórczość, a także przebieg kariery zawodowej? Jaka była pozycja kobiety-artystki w II Rzeczypospolitej a także w powojennej, socjalistycznej Polsce i czy Hanna Żuławska może tu być przykładem reprezentatywnym? Skąd czerpała inspiracje, jaka tematyka interesowała artystkę najbardziej? Czym kierowała się w pracy pedagogicznej i jaki wpływ wywarła na swoich uczniów? Które z dzieł artystki można uznać za nowatorskie i wybitne? Celem przeprowadzonych badań naukowych w założeniu miało być także w założeniu znalezienie odpowiedzi na pytanie czy twórczość Hanny Żuławskiej wywarła wpływ na powojenną sztukę w Polsce, a jeśli tak, to jakiego rodzaju dorobek artystki jest wedle oceny autorki – jako badaczki – najistotniejszy.

Pracę oparłam na klasycznych metodach historii i historii sztuki, a więc badaniach archiwalnych, kwerendach prasowych i analizie dzieł artystki. Podjęłam próbę zrekonstruowania kontekstu politycznego, społecznego i biograficznego jej twórczości, szczególnie skupiając się na sytuacji kobiet artystek w czasach PRL.

Hanna Żuławska nie doczekała się do dziś żadnej wydanej drukiem monografii, wydaje się też, że jako artystka nie jest wciąż zbyt szeroko znana ogólnopolskiej publiczności. Ta sytuacja od jakiegoś czasu stopniowo się zmienia, dzięki nowym publikacjom oraz artykułom, jak i z powodu większej liczby pośmiertnych wystaw twórczyni. Zauważyć jednak należy, bardzo często jej dorobek twórczy prezentowany jest wspólnie z dorobkiem jej męża Jacka; dzieła samej artystki były eksponowane jedynie na wystawach odbywających się w 2016 r. w Sopocie i w 2020 r. w Bydgoszczy¹.

Informacji na temat studiów i przedwojennego okresu twórczości Hanny Żuławskiej dostarcza przede wszystkim zredagowana przez samą artystkę publikacja poświęcona jej mężowi *Jacek Żuławski*. Żuławska sama napisała rozdział pt. *Lata młodości*². Jest to jedyny tak długi, osobisty tekst Żuławskiej, ponieważ zawsze wypowiadała się, zazwyczaj na łamach prasy lub w katalogach wystaw, w dosyć oszczędny i lapidarny sposób.

W 1955 r. ukazał się album pod redakcją Stanisława Jankowskiego pt. *MDM Marszałkowska 1730–1954*, jednak mozaikom Żuławskiej poświęcono tam niewiele uwagi, skupiając się na zagadnieniach budowlanych powstania dzielnicy³. Środowisku artystów ceramików z Wybrzeża poświęcił artykuł Aleksander Wojciechowski, dość krytycznie

¹ *Hanna Żuławska 1908–1988, Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej*, red. Andrzej Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016; *Hanna Żuławska. Malarstwo. Ceramika*, katalog wystawy, Bydgoszcz 2020.

² *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, Gdańsk 1987.

³ Stanisław Jankowski, *MDM Marszałkowska 1730–1954*, Warszawa 1955.

odnosząc się w nim do mozaik Żuławskiej dla MDM i projektów dla warszawskiego Torwaru i zwracając uwagę na brak współpracy między twórcami⁴. Z 1956 r. pochodzi powystawowy artykuł Andrzeja Olszewskiego, w którym autor omówił po krótku twórczość ceramików z grupy Żuławskiej i jej samej przy okazji wystawy w warszawskiej Zachęcie⁵. O środowisku ceramików pracowni Hanny Żuławskiej pisał w 1970 r. w „Literach” Mirosław Komandeki⁶. Na temat sopockiej uczelni i roli Hanny Żuławskiej w dekoracji Głównego Miasta wspominała Józefa Wnukowa, artystka i wykładowczyni PWSSP⁷. Irena Huml poświęciła Hannie Żuławskiej ilustrowany artykuł w czasopiśmie „Projekt” z 1967 r.⁸. Ignacy Witz w wydanej w 1969 r. książce pt. *Plastycy Wybrzeża*, pobieżnie scharakteryzował jej różnorodną twórczość⁹, podobnie jak Teresa Kuczyńska w publikacji *Pamiętki z Polski*¹⁰. W 1985 r. Jerzy Wiktor Brandtke wspominał po krótku o dorobku i o wystawach Hanny Żuławskiej (*Współczesna ceramika w Gdańsku*)¹¹.

Unikatowość działań środowiska PWSSP pod wodzą Hanny Żuławskiej w porównaniu do uczelni warszawskiej i wrocławskiej zauważył Paweł Banaś¹². Do czasu spędzonego w Grupie Kadyny i Żuławskiej nawiązała też we wspominkowej nocy zamieszczonej w katalogu wystawy z 1991 r. pt. *Użytkowa fantastyka lat 50-tych* asystentka ceramiczki – Maria Alkiewicz¹³. Szczegółowo przebadana i wyczerpująco opracowana przez Jacka Friedricha jest tematyka dotycząca wystroju polichromicznego Głównego Miasta w Gdańsku, przy okazji której badacz wspomina o realizacjach Hanny Żuławskiej¹⁴. Maria Kadzińska wspominała malarzkę w kontekście omawiania działalności tzw. „szkoły sopockiej”¹⁵. Elżbieta Kal wzmiankowała o Hannie Żuławskiej w swej pracy doktorskiej na temat malarstwa artystów Wybrzeża (1999 r.), którą to dysertację następnie wydano w 2009 r. jako książkę pt. *Malarstwo*

⁴ Aleksander Wojciechowski, *Wymowa młodej sztuki*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 1–2, s. 60–74.

⁵ Andrzej Olszewski, *Ceramika i tkanina Sopockich Zakładów Naukowo-Badawczych*, „Przemysł Ludowy i Artystyczny”, R. 4, 1956, nr 3, s. 58–63; Jerzy Wiktor Brandtke, *Współczesna ceramika w Gdańsku. Próba analizy na podstawie zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1985, nr 4, s. 123–150.

⁶ Mirosław Komandeki, *Sztuka zbyt mało znana (Ceramika gdańska)*, „Litera” 1970, nr 5, s. 23–24.

⁷ Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku, red. Józefa Wnukowa, Gdańsk 1965; Józefa Wnukowa, [w:] *Wspomnienia z odbudowy głównego miasta*, red. Maria Aldona Kozłowska, Gdańsk 1978, s. 277–289.

⁸ Irena Huml, *Ceramika Hanny Żuławskiej*, „Projekt” 1967, nr 6, s. 35–40.

⁹ Ignacy Witz, *Plastycy Wybrzeża*, Gdańsk 1969.

¹⁰ Teresa Kuczyńska, *Pamiętki z Polski*, Warszawa 1978.

¹¹ Paweł Banaś, *Współczesne polskie szkło i ceramika*, Warszawa 1990.

¹² Maria Alkiewicz, *Kadyny*, [w:] *Użytkowa fantastyka lat 50-tych*, red. Hanna Jasicka, katalog wystawy, Poznań, 1991, s. 56.

¹³ Jacek Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej w Gdańsku w latach 1953–1955*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1995, nr 6, s. 111–135; Tenże, *Kilka uwag o fakturze odbudowanego Gdańska*, R 7–8, „Porta Aurea” 2009, s. 414–432; Tenże, *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945–1960*, Gdańsk 2015.

¹⁴ Maria Kadzińska, *O Szkole Sopockiej*, R. 4 „Porta Aurea” 1998, s. 163–171.

gdańskie 1945–1959: ludzie, słowa, obrazy¹⁶. Ledwie szkicowo napomknęła o oryginalnej twórczości o Żuławskiej Zofia Tomczyk–Watrak w rozdziale *Szkoła sopocka. Jej twórcy. Estetyczne rodowody* zamieszczonym w opracowaniu *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej* z 2001 r.¹⁷. Publikacją, w której znajdują się niewielkie relacje na temat twórczyni jest katalog wystawy *Jacek i Marek Żuławski* pod redakcją Wojciech Zmorzyńskiego¹⁸. Istotną rolę Hanny Żuławskiej jako ceramiczki doceniła Irena Huml, wspominając o niej w książce *Polska sztuka stosowana XX wieku* a następnie w katalogu wystawy *Sztuka przedmiotu – przedmiot sztuki* z 2003 r.¹⁹. Sylwetkę Hanny Żuławskiej zaprezentowano również w katalogu (i na wystawie w 2004 r.) pt. *Ceramika i szkło polskie XX wieku*²⁰. Z 2005 r. pochodzi bogato ilustrowany katalog pt. *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność, 60 lat ASP w Gdańsku* pod redakcją Wojciecha Zmorzyńskiego, w którym, w rozdziale autorstwa Eweliny Koźlińskiej poświęcono Żuławskiej nieco miejsca jako kierownicze Pracowni Ceramiki²¹. Jacek Friedrich wspomniał w rozdziale o malarstwie monumentalnym o wkładzie artystki w dekoracje fasad kamienic na Głównym Mieście²². Skromne informacje na temat malarki można znaleźć również w kolejnym okolicznościowym wydawnictwie ASP pt. *75 lat Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*²³.

Na kontekst ideologiczny wczesnej twórczości Żuławskiej w ramach „szkoły sopockiej” trafnie zwrócił uwagę Hubert Bilewicz w krytycznym artykule *Szkoła sopocka: między kompromisem i konformizmem* z 2008 r.²⁴. O realizacjach tych wspominał również Waldemar Baraniewski w artykule *Architektura Warszawy w czasach stalinowskich. Marszałkowska Dzielnica mieszkaniowa – symboliczny kamuflaż*²⁵. Interesującą pozycją jest książka Martyny

¹⁶ Elżbieta Kał, *Malarstwo gdańskie 1945–1959: ludzie, słowa, obrazy*, Słupsk 2009.

¹⁷ Zofia Tomczyk–Watrak, *Wybory i przemilczenia: od szkoły sopockiej do nowej szkoły Gdańskiej*, Gdańsk 2001.

¹⁸ *Jacek i Marek Żuławscy*, katalog wystawy, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2002.

¹⁹ Irena Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978; też, *Sztuka przedmiotu–przedmiot sztuki*, katalog wystawy, Warszawa 2003.

²⁰ *Ceramika i szkło polskie XX wieku*, katalog wystawy, red. Mariusz Hermansdorfer, Wrocław 2004.

²¹ Ewelina Koźlińska, *Ceramika* [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność, 60 lat ASP w Gdańsku*, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2005, s. 191–211.

²² Jacek Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i Współczesność*, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2005, s. 105–119.

²³ *75 lat Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, red. Anna Polańska, Monika Scharmach, Mariusz Wrona, Katarzyna Jopek, Gdańsk 2020.

²⁴ Hubert Bilewicz, *Szkoła Sopocka: między kompromisem a konformizmem*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy, Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń 13–15 listopada 2008*, red. Elżbieta Pilecka, Katarzyna Kluczwajd, Toruń 2008, s. 367–378.

²⁵ Waldemar Baraniewski, *Architektura Warszawy w czasach stalinowskich. Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa – symboliczny kamuflaż*. http://www.kaiu.pan.pl/images/stories/32010_pdf/W.Baraniewski.pdf, [dostęp: 7.11.2019].

Obarskiej pt. *MDM: między utopią a codziennością*, jednak autorka w zasadzie pominęła w niej tematykę mozaik w programie wystroju MDM-u²⁶.

O Żuławskiej wzmiankowano też w katalogu wystawy pt. *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–68* odbywającej się w Muzeum Narodowym w Warszawie z 2011 r.²⁷. Do odkrycia walorów ceramiki architektonicznej Żuławskiej przyczynił się Paweł Giergoń, który najpierw stworzył stronę internetową poświęconą rozmaitym PRL-owskim realizacjom malarskim i mozaikowym zdobiącym warszawskie budynki, a następnie wydał bogato ilustrowaną książkę *Mozaika warszawska. Przewodnik po plastyce w architekturze stolicy*²⁸. Informacje na temat dzieł Żuławskiej na fasadach Starego i Nowego miasta zamieszczone są w artykułach Jolanty Kani oraz Urszuli Zielińskiej-Meissner²⁹. Autorka niniejszej pracy wspominała o Hannie Żuławskiej jako jednej z założycielek Zawodowego Związku Artystów Plastyków w Gdyni w 1937 r. oraz o jej działalności wystawienniczej na Wybrzeżu przed II wojną światową³⁰. Andrzej Zagrobelny pisał o artystce w artykule na temat dekoracji Dworca Głównego w Gdyni³¹.

Jedyną publikacją w całości poświęconą dorobkowi artystycznemu Hanny Żuławskiej jest katalog wystawy z 2016 r. *Hanna Żuławska 1908–1988* z cyklu: *Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej*³². W publikacji tej na temat mozaik z podcieni kamienic przy Placu Konstytucji w Warszawie pisała tam Anna Wiszniewska³³. Autorką krótkiego artykułu na temat późnych

²⁶ Martyna Obarska, *MDM, Między utopią a codziennością*, Warszawa 2010.

²⁷ *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968* z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, red. Anna Demska, Anna Frączkiewicz, Anna Maga, Warszawa 2011.

²⁸ <http://www.sztuka.net/palio/html.run? Instance=sztuka>, [dostęp: 7.11.2019]; Paweł Giergoń, *Mozaika Warszawska. Przewodnik po plastyce i architekturze stolicy 1945–1989*, Warszawa 2014.

²⁹ Joanna Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie warszawskiego Starego Miasta: twórcy, dzieła i archiwalia* [w:] *Polichromie i sgraffita ośrodków staromiejskich odbudowanych po 1945 r. Kreacja i konserwacja, Materiały Krajowej Konferencji z okazji 35-lecia wpisu Starego Miasta w Warszawie na Listę światowego dziedzictwa UNESCO*, Warszawa 24–25.09.2015, red. Anna Jagiellak, Paulina Świątek, Warszawa 2015, s. 7–26; też, *Powojenne polichromie Starego i Nowego Miasta w Warszawie*, [w:] *Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004*, red. Grzegorz Kowalski, Maryla Sitkowska, Warszawa 2004, s. 22–57; też, *Polichromie Nowego i Starego Miasta w Warszawie*, „Spotkania z Zabytkami”, 2010, nr 11–12, s. 44–51; Urszula Zielińska-Meissner, *Dekoracje malarskie i sgraffita na Nowym Mieście w Warszawie – spojrzenie wstecz*, [w:] *Polichromie i sgraffita ośrodków staromiejskich odbudowanych po 1945 r. Kreacja i konserwacja, Materiały Krajowej Konferencji z okazji 35-lecia wpisu Starego Miasta w Warszawie na Listę światowego dziedzictwa UNESCO*, Warszawa 24–25.09.2015, red. Anna Jagiellak, Paulina Świątek, Warszawa 2015, s. 31–40.

³⁰ Aleksandra Juszczyk, *Konsolidacja środowiska artystycznego międzywojennej Gdyni: Miejscowy oddział Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków*, R 14, „Porta Aurea”, 2015, s. 158–177.

³¹ Andrzej Zagrobelny, *Mozaiki malarskie i dekoracje we wnętrzach Dworca PKP w Gdyni – przyczynek do badań nad sztuką monumentalną pomorza*, [w:] *Rzeczy piękne. Studia z dziejów historii sztuki, kultury i architektury dedykowane pamięci Doktora Jacka Kriegseisena*, red. Edmund Kizik, Klaudiusz Grabowski, Gdańsk 2024, s. 348–365.

³² *Hanna Żuławska 1908–1988. Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej*, red. Andrzej Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016.

³³ Anna Wiszniewska, *Ceramika jako wyższy etap malarstwa*, [w:] *Hanna Żuławska 1908–1988. Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej*, katalog wystawy, red. Andrzej Zagrobelny, Sopot 2016, s. 13–17.

projektów ceramicznych Żuławskiej dla architektury jest Katarzyna Lincer³⁴. O wystroju plastycznym ulicy Długiej pisał Jacek Kriegseisen³⁵. Pobieżnej charakterystyki tej twórczości starała się także dokonać Jolanta Ciesielska³⁶. Również autorka niniejszej pracy zamieściła dwa teksty w tym wydawnictwie³⁷.

Bardzo cenne z punktu widzenia badacza są wspomnienia uczniów Hanny Żuławskiej Teresy Klamana³⁸ i Henryka Luli dotyczące ich aktywności w Pracowni Ceramicznej Hanny Żuławskiej i (a Luli także w Grupie Kadyny)³⁹. Autorka niniejszej pracy zamieściła w piśmie „Porta Aurea” artykuł poświęcony wczesnemu okresowi twórczości Hanny Żuławskiej w czasach dwudziestolecia międzywojennego⁴⁰. Autorem tekstu o początkach uczelni, w którym znajdują się niewielkie wzmianki o artystce jest też Roman Nieczyporowski⁴¹.

Wydawnictwem poświęconym w całości Hannie i Jackowi Żuławskim jest katalog *Kolory Życia. Hanna i Jacek Żuławscy* dotyczący kolekcji prywatnej dzieł artystów przechowywanej w Bydgoskim Centrum Sztuki, jednak jest to przede wszystkim zbiór zdjęć dzieł zgromadzonych w instytucji, brak w nim tekstów o charakterze merytorycznym⁴².

Z 1957 pochodzi krótki (1 min. 15 sek.) film Polskiej Kroniki Filmowej pt. *Plastycy w Kadynach. Zakłady Ceramiki koło Elbląga*, w którym wzięła udział Żuławska⁴³. W 1973 r. powstał kolejny, dłuższy już film dokumentalny w reżyserii Grzegorza Dubowskiego pt. „Kadyny 73” opowiadający o jednym z plenerów kadyńskich, w którym przedstawiono dyskusję o trudnej sytuacji ceramików z udziałem Hanny Żuławskiej⁴⁴. Spośród tekstów

³⁴ Katarzyna Lincer, „Ściany marzeń”. *Ceramika Architektoniczna w późnej twórczości Hanny Żuławskiej* [w:] *Hanna Żuławska 1908–1988. Twórcy u założyciele Szkoły sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016, s. 27–29.

³⁵ Jacek Kriegseisen, *Dekoracje architektoniczne Gdańska 1945–1989. Główne Miasto – fresk, sgraffito, mozaika, ceramika*, T. 1, red. Jacek Kriegseisen, Gdańsk 2016; tenże, *Gdańskie sgraffita Hanny Żuławskiej, czyli „wianuszek kwiatków o charakterze rokokowym”* [w:] *Hanna Żuławska (1908–1988). Twórcy i założyciele szkoły sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016, s. 18–24.

³⁶ Jolanta Ciesielska, *Atena na rusztowaniu* [w:] *Hanna Żuławska 1908–1988. Twórcy i założyciele Szkoły Sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016, s. 30–39.

³⁷ Aleksandra Juszczyk, *Hanna Żuławska – zanim trafiła do Sopotu. Warszawa–Paryż–Gdynia*, [w:] *Hanna Żuławska (1908–1988). Twórcy i założyciele szkoły sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016, s. 18–24; też, *Zakłady Ceramiczne w Kadynach. Grupa Kadyny 1956–57*, [w:] *Hanna Żuławska (1908–1988). Twórcy i założyciele szkoły sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016, s. 18–24.

³⁸ Teresa Klamana, *Pół wieku na uczelni*, [w:] *Teresa Klamana: w poszukiwaniu form i miejsc*, red. Aneta Wojewódka, Gdańsk 2019, s. 24.

³⁹ *Henryk Lula. Sztuka ceramiki*, red. Katarzyna Jóźwiak–Moskal, Gdańsk 2019.

⁴⁰ Aleksandra Juszczyk, *Wczesny okres twórczości Hanny Żuławskiej. Warszawa–Paryż–Gdynia*, R 20, „Porta Aurea”, 2021, s. 148–173.

⁴¹ Roman Nieczyporowski, *Szkoła z widokiem na morze. U źródeł Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, „Sztuka i Dokumentacja” 2021, nr 24, s. 5–19.

⁴² *Kolory Życia. Hanna i Jacek Żuławscy*, red. Marta Kardas, Inga Kopciewicz, katalog wystawy, Bydgoszcz 2024.

⁴³ Film dokumentalny: *Plastycy w Kadynach. Zakłady Ceramiki koło Elbląga*, FilMOTEKA Narodowa, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, sygn. PKF/28A/57.

⁴⁴ Film dokumentalny: *Kadyny 73*, reż. Grzegorz Dubowski, dostępny w Archiwum TVP.

niepublikowanych warto przypomnieć obronioną w 2012 r. w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego pracę Pauliny Łuczak napisaną pod kierunkiem prof. Joanny Sosnowskiej pt. *Hanna Żuławska (1909–1988). Zarys twórczości* prezentująca chronologicznie w sposób opisowy wybrane aspekty twórczości artystki.

Nazwiska Hanny Żuławskiej próżno szukać w poważnych wydawnictwach poświęconych polskim artystkom malarkom, jej prace olejne nie były też wystawiane wśród obrazów najbardziej docenianych polskich artystek i nie są uważane za wybitne. Jej twórczość nie pojawiła się np. na słynnej wystawie *Artystki Polskie* z Muzeum Narodowego w Warszawie z 1991 r., której kuratorką była Agnieszka Morawińska, ani w katalogu z 2011 r. pod redakcją Agaty Jakubowskiej⁴⁵.

Żuławska jest oczywiście wzmiankowana w wielu opracowaniach opowiadających o powojennej sztuce polskiej, takich jak: *Sztuka Polski Ludowej* Janusza Boguckiego⁴⁶, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–54*, *Sztuka polska. Sztuka XX i początku XXI wieku*⁴⁷, *Młode malarstwo polskie 1944–1974* Aleksandra Wojciechowskiego⁴⁸. *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980* Andrzeja K. Olszewskiego⁴⁹, a także artykułach np. *Sztuka a Systemy totalitarne* Waldemara Baraniewskiego⁵⁰, *Nacjonalizm a sztuka „patriotyczna”* Piotra Krakowskiego⁵¹ czy *Realizm socjalistyczny w Warszawie. Urbanistyka i architektura (1949–1956)* Jarosława Zielińskiego⁵².

Spośród prac poświęconych designowi wymienić należy choćby, prócz już wcześniej wspomnianych pozycji autorstwa Banasia i Huml także publikacje Piotra Korduby i Irmy Koziny⁵³. Publikacją, bez której żaden badacz polskiej kultury plastycznej nie może się obyć, a w której wspomniano o wystawach Żuławskiej jest wielotomowe wydawnictwo Instytutu

⁴⁵ *Artystki Polskie*, katalog wystawy, red. Agata Jakubowska, Muzeum Narodowe Warszawa 2011.

⁴⁶ Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.

⁴⁷ Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–54*, Paryż 1986; tenże, *Sztuka polska. Sztuka XX i początku XXI wieku*, Warszawa 2022; tenże, *Sztuka polska 1918–2000*, Warszawa 2000.

⁴⁸ Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.

⁴⁹ Andrzej K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Warszawa 1988.

⁵⁰ Waldemar Baraniewski, *Sztuka a systemy totalitarne*, [w:] *Sztuka Świata*, T. IX, red. Wojciech Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 183–197.

⁵¹ Piotr Krakowski, *Nacjonalizm a sztuka patriotyczna* [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Robert Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 15–24.

⁵² Jarosław Zieliński, *Realizm socjalistyczny w Warszawie. Urbanistyka i architektura (1949–1956)*, Warszawa 2009.

⁵³ Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż: Towarzystwo popierania Przemysłu Ludowego Cepelia*, Warszawa 2013; Irma Kozina, *Polski design*, Warszawa 2015.

Sztuki Polskiej Akademii Nauk, *Polskie życie artystyczne*. O międzywojennej paryskiej wystawie z udziałem Hanny Żuławskiej pisała Anna Wierzbicka⁵⁴.

Najpoważniejszym problemem z jakim skonfrontowała się autorka to znaczne rozproszenie dorobku malarskiego i ceramicznego artystki. Co prawda niektóre dzieła z zakresu ceramiki i malarstwa znajdują się w zbiorach polskich muzeów (m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Gdańsku, Szczecinie, Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Muzeum Niepodległości w Warszawie), ale większość prac znajduje się w prywatnych kolekcjach i siłą rzeczy dostęp do nich jest bardzo utrudniony. Część spuścizny po artystce – jako własność prywatna firmy NCP.ART oraz 2 prace należące do innej kolekcji – przechowywana jest w Bydgoskim Centrum Sztuki im Stanisława Horno–Popławskiego (prywatny ośrodek kulturalny działający przy firmie Ivy Technology pod opieką Fundacji Take Care). Dzieła w tym zbiorze nie mają numerów inwentarzowych i nie stanowią stabilnej kolekcji (niektóre trafiają do sprzedaży). Wiedzę o dziełach artystki uzupełnić można dzięki reprodukcjom niektórych prac w katalogach wystaw, niestety z reguły są to zdjęcia bardzo słabej jakości.

Większość dzieł z okresu przedwojennego i z dziesięciolecia powojennego najpewniej zaginęła lub uległa zniszczeniu, a tylko nieliczne znane są z czarno–białych reprodukcji. Z kolei powojenne prace monumentalne Hanny Żuławskiej uległy częściowej dewastacji, skuciu lub zamalowaniu (np. na fasadzie lodowiska Torwar), bywało też tak, że zburzeniu uległa cała budowla z wystrojem malarskim. Brakuje również niejednokrotnie materiałów archiwalnych dotyczących prac dekoracyjnych na fasadach budynków, mimo że istnieją zespoły archiwalne dotyczące samych budowli (tak jak w przypadku Torwaru). Trudne bywa ustalenie lat powstania niesygnalowanych dzieł. Innym problemem było to, iż Hanna Żuławska nie zostawiła po sobie właściwie żadnych osobistych dzienników, listów, zapisków, co jest dosyć kłopotliwe, jeśli chce się pisać o czyimś życiu, nie opierając się jedynie na plotkach i pogłoskach lub domysłach i dywagacjach – a sytuacji takiej autorka chciała uniknąć. Dlatego w pracy niniejszej nie poświęca się zbyt dużo miejsca życiu prywatnemu twórczyni.

Wielką pomocą w rekonstruowaniu życiorysu artystycznego artystki były różnego rodzaju dokumenty – sprawozdania, ankiety osobowe, zaświadczenia, fotografie, wycinki prasowe, rozmaite druki ulotne i filmy dokumentalne – zgromadzone w pracowniach dokumentacji polskiej sztuki powojennej, przede wszystkim w Pracowni dokumentacji sztuk wizualnych XX i XXI Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, w archiwum Akademii Sztuk

⁵⁴ Anna Wierzbicka, *Świadectwa obecności: polskie życie artystyczne we Francji w latach. 3 tomy: 1900–1921, 1922–29, 1930–1939*, Warszawa 2012, 2015, 2016.

Pięknych w Gdańsku i zbiorach działu dokumentacji i biblioteki Zachęty w Warszawie. Oprócz tego owocne okazały się kwerendy w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum Państwowym w Gdańsku i Archiwum Państwowym w Olsztynie.

Niezmiernie istotne okazały się też archiwa osób prywatnych. Żuławska nie doczekała się potomstwa i część spuścizny po niej trafiła do Ewy Bogackiej –Żuławskiej (ciotecznej bratanicy Jacka Żuławskiego, córki jego brata Juliusza), która przez długi czas posiadała nie tylko dzieła artystki, ale też jej szkicowniki, zapiski i dokumenty rodzinne (teraz w ogromnej większości są one przekazane firmie NCP.ART). Bardzo skromny zbiór dzieł z tej spuścizny należy do Anny Tron, córki Zdzisława Piotra Jasińskiego, brata ojca Hanny Żuławskiej oraz do dwóch jej siostr. Udało mi się porozmawiać jedynie z Anną Tron.

Kwerenda prasowa dotyczyła między innymi takich tytułów jak: „Głos Plastyków”, „Sztuki Piękne”, „Teka Pomorska”, „Nike”, „Prosto z Mostu”, „Wiadomości Literackie”, „Życie Literackie”, „Litery”, „Żołnierz Wolności”, „Tygodnik Ilustrowany”, „Kultura”, „Słowo Wilno”, „Stolica”, „Architektura”, „Przegląd Artystyczny”, „Przegląd Powszechny”, „Dziennik Bałtycki”, „Pomerania”, „Głos Pomorza”, „Dziennik Ludowy”, „Słowo Powszechne”, „Trybuna Ludu”, „Zwierciadło”, „Nowa Kultura”, „Więź”, „Życie Warszawy”, „Expres Wieczorny”, „Kurier Polski”, „Gazeta Olsztyńska”, „Gazeta Krakowska”, „Gazeta Wyborcza” itd.

W 2016 r. uczestniczyłam we współpracy merytorycznej przy wystawie monograficznej Hanny Żuławskiej w Sopocie. W związku z poszukiwaniem dzieł na tą wystawę nieco wcześniej rozesłane zostały wiadomości do wszystkich państwowych kolekcji sztuki. Zebrałam wszystkie informacje tworząc tabelę z wykazem dzieł w poszczególnych instytucjach, uwzględniając numery inwentarzowe o ile zostały naniesione. Niektóre dzieła muzealne oraz prace z kolekcji prywatnych znalazły się na wystawie Żuławskiej w Muzeum Sopotu i dzięki uprzejmości władz Muzeum i kuratora wystawy mogłam się z nimi zapoznać, sfotografować i opisać je na własny użytek. Jednak zapoznałam się z wszystkimi dostępnymi w polskich kolekcjach państwowych pracami Żuławskiej odwiedzając muzea. Podczas podróży badawczych zapoznałam się także z wszystkimi dziełami monumentalnymi artystki.

Dzięki stypendium NAVA PROM, przeprowadziłam kwerendę w Bibliotece Narodowej Francji, poszukując w prasie („Notre pologne”, „Le Figaro” itd.) z końca lat trzydziestych XX w. śladów wystawy, w której brała udział Żuławska. Niestety kwerenda nie zakończyła się sukcesem. Ponieważ Żuławska inspirowała się w swej twórczości ceramiczną dziełami Picassa odwiedziłam też Muzeum Picassa i *Casa Picasso* w Maladze oraz Muzeum

Królowej Zofii w Madrycie (dzięki dofinansowaniu badań przez Rektora UG i Dziekana Wydziału Historycznego UG).

Pragnę z całego serca podziękować przede wszystkim Profesor Małgorzacie Omilanowskiej, mojej Wspaniałej Promotorce, Mentorce, Osobie, która odegrała w moim Życiu większy wpływ niż Felicjan Szczęsny Kowarski w życiu Hanny Żuławskiej i której nieziemska mądrość, merytoryczne uwagi, zaangażowanie, liczne porady i wskazówki oraz anielska wprost cierpliwość i wyrozumiałość, doprowadziły do tego, że praca ta powstała.

Dziękuję także wszystkim Koleżankom i Kolegom z nieodżałowanego seminarium doktorskiego na UG. Serdeczne podziękowania chciałam skierować do Doktor Ani Polańskiej, mojej Koleżanki z tego seminarium, za czujność w „wyłapywaniu” kontaktów i życzliwość. Bardzo dziękuję Szymonowi Jockowi, Koledze z tego samego seminarium za zwrócenie mi uwagi na bardzo istotny trop.

Ogromne podziękowania kieruję do Doktora Huberta Bilewicza a podzielenie się swoimi materiałami dotyczącymi „szkoły sopockiej”, bardzo trafne uwagi na jej temat i przestrogi z jakimi problemami mogę się spotkać przy pisaniu doktoratu (bardzo słuszne jak się okazało).

Niezmiernie dziękuję również Andrzejowi Zagrobelnemu, za udostępnienie mi wszystkich materiałów związanych z wystawą Hanny Żuławskiej, której to ekspozycji był kuratorem w Muzeum Sopotu w 2016 r. oraz za nieocenioną pomoc.

Wielkie podziękowania kieruję do Kolegi z Seminarium Prof. Mirosława Przyłipiaka - Adama Majewskiego za życzliwość i podzielenie się swoją rozległą wiedzą i zgromadzoną ikonografią dotyczącą mozaik monumentalnych w ZSRR.

Bardzo dziękuję Pani Annie Tron za czas który mi poświęciła opowiadając o swojej ciotce oraz serdecznie dziękuję Panu Dariuszowi Pieckowi autorowi strony Historia Dworu Śliz za ogromną życzliwość i pomocność.

Bardzo dziękuję Paniom Indze Kopciewicz i Zofii Seydzie z BCS za nieocenioną pomoc.

Dziękuję także wszystkim Wykładowcom i Pracownikom Instytutu Historii Sztuki w Gdańsku za to, że to takie fajne miejsce.

Rozdział I

Czas edukacji i pierwsze lata twórczości. Warszawa – Paryż – Gdynia

Mało, o ile w ogóle, znana jest twórczość Hanny Żuławskiej z czasu dwudziestolecia międzywojennego. Historia jej edukacji, drogi artystycznej, inspiracji twórczych wymaga żmudnej rekonstrukcji z nadzieją na znalezienie odpowiedzi na pytania, czy droga ta była typowa dla artystów dwudziestolecia międzywojennego? Co skłoniło artystkę, rodowitą warszawiankę, do wyjazdu do Paryża a potem do Gdyni?

Dla badacza zajmowanie się twórczością Hanny Żuławskiej z okresu dwudziestolecia międzywojennego jest trudne i problematyczne. Po pierwsze, nie zachowały się jej projekty polichromii z tego okresu, zaginęła też większość obrazów. Po drugie jej związek życiowy i artystyczny z Jackiem Żuławskim był wtedy tak zażyły, mąż miał na nią – jak można przypuszczać – tak duży wpływ, że artystka jako samodzielna indywidualność nie miała jeszcze wtedy szans na wykrystalizowanie swojej osobowości twórczej, która w pełni objawiła się dopiero po wojnie. Żuławska nie pisała żadnych pamiętników (a przynajmniej nic o tym nie wiadomo), nie zachowały się też żadne jej listy z okresu międzywojennego. Właściwie jej jedyna osobista wypowiedź na temat okresu międzywojennego to tekst napisany właściwie pod koniec życia i opublikowany w tomie poświęconym Jackowi Żuławskiemu¹.

Zachowało się niewiele jej obrazów namalowanych zazwyczaj w technikach tempery, akwareli i gwaszu, nota bene dość mało oryginalnych, głównie pejzaży i martwych natur z owocami i butelkami (il. 2) a także trzy *Autoportrety* (il. 1), *Postać chłopca przy stoliku* (il. 3), *Kobieta w stroju kąpielowym* i *Flirt* z 1933 r.² Wśród nielicznych rycin wykonanych w technikach drzeworytu, w tym barwnego, akwatinty i akwaforty, wymienić można *Portret Felicjana Kowarskiego* (il. 4), *Pejzaż* (il. 5), *Narciarzy* (il. 6), *Żaglówkę* (il. 7), *Kapelę góralską*, *Akt kobiecy* (il. 8), *Akty przy stole*, *Portret kobiecy*, *Portret matki* (il. 9), *Portret dziewczyny* a także martwe natury z owocami i wazonami (il. 10). Do dnia dzisiejszego dotrwały też rysunki i szkice, np. *Portret mężczyzny* (il. 11), inspirowany twórczością Lucasa Cranacha Starszego, *Głowa mężczyzny w czapce z daszkiem*, *Mężczyzna z papierosem*, i przedstawienia postaci męskich i kobiecych. Nic nie wiadomo natomiast, by Żuławska zajmowała się w okresie międzywojennym rzeźbą i ceramiką. Śledzenia przedwojennych losów Hanny Żuławskiej nie ułatwia też fakt, że za czasów Polski Ludowej rzadko wspomniano o przedwojennych

¹ Hanna Żuławska, *Lata młodości*, [w]: Jacek Żuławski, red. Hanna Żuławska, Gdańsk 1987, s. 25–36.

² Wszystkie wymienione dzieła znajdują się w zbiorach Bydgoskiego Centrum Sztuki [BCS]. Zgromadzone tam dzieła są własnością prywatną firmy NCP.ART i nie mają numerów inwentarzowych.

działaniach artystycznych i twórczości późniejszej wykładowczyni Państwowej Wyższej Szkoły Plastycznej.

1. Warszawa: rodzina, pierwszy mentor Felicjan Szczęsny-Kowarski

Hanna a właściwie Anna³ Klementyna Żuławska urodziła się 23 listopada 1908 r. w Warszawie (il. 12), ojcem jej był Józef Jasiński a matką Wanda z domu Pusch⁴. Rodzina ta miała tradycje artystyczne i inteligenckie. Józef Jasiński był rzeźbiarzem, absolwentem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie (studia pod kierunkiem Alfreda Dauna), a także Académie Julian w Paryżu. Działał zawodowo w Rzymie i Zakopanem (1919–1922 r.)⁵. W Warszawie kierował w latach 1924–1939 pracownią kamieniarsko-odlewniczą w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa, był twórcą pomników, portretów rzeźbiarskich i rzeźby architektonicznej. Najpopularniejszą z nich była zniszczona w czasie II wojny światowej *Apoteoza Muzyki* niegdyś zdobiąca gmach Filharmonii Narodowej w Warszawie⁶.

Kolejnym artystą w rodzinie był stryj Hanny, Zdzisław Piotr Jasiński, popularny w Warszawie malarz zafascynowany impresjonizmem, członek stowarzyszenia Pro Arte, twórca obrazów rodzajowych, krajobrazów, portretów, martwych natur i obrazów religijnych⁷. Był także autorem polichromii m.in. w kościele św. Krzyża w Kozienicach w 1887 r. i w pałacyku myśliwskim w Białowieży w 1894 r., plafonów w pałacach w Petersburgu, Carskim Siole i w Moskwie i w foyer Filharmonii Warszawskiej. Otrzymał brązowy medal na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r. za *Portret A. Maleckiego*. Matka, wydaje się, także miała zainteresowania artystyczne, prowadziła bowiem czytelną sztukę przy ulicy Francuskiej w

³ Imię „Anna” Żuławska wpisane miała w dowodzie osobistym, obecnie w posiadaniu Ewy Żuławskiej-Bogackiej, zapewne posługiwała się nim jeszcze w latach trzydziestych XX w. W prasie także używano imienia Anna, jednak z czasem zaczęła używać imienia „Hanna” i używała go zarówno w prywatnie jak i oficjalnie.

⁴ W powszechnym obiegu jako data urodzin artystki funkcjonuje także rok 1909, zapewne dlatego że sama artystka w swych życiorysach i akcie ślubu podawała taką datę – por. Instytut Sztuki PAN, Pracownia dokumentacji sztuk wizualnych XX i XXI wieku (dalej ISPAN Pracownia), teka Hanna Żuławska; Archiwum Akt Nowych (dalej AAN), Komitet Nagród Państwowych w Warszawie (dalej KNP), sygn. 2/1650/0/1.23/333, 2/1650/0/1.24/442; akt ślubu w posiadaniu Ewy Żuławskiej-Bogackiej. Prawdziwa data jest w: dowód osobisty w posiadaniu Ewy Żuławskiej-Bogackiej oraz ankiety w: AAN, zesp. Ministerstwo Szkolnictwa Wyższego w Warszawie (dalej MSW), sygn. 2/317/0/26.6/766; pro. także: Ignacy Witz, *Plastycy Wybrzeża*, Gdańsk 1969, s. 243; *Słownik Artystów Plastyków artyści plastycy Okręgu Warszawskiego ZPAP, 1945–1970*, red. Maria Serafińska, Warszawa 1972, s. 684.

⁵ *Jasiński Józef*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, Malarze, rzeźbiarze, graficy*, T. III, red. Jolanta Maurin-Białostocka, Janusz Derwojed, Wrocław 1979, s. 260–261.

⁶ Tamże, s. 260–261.

⁷ Aneta Pawłowska, *Pro Arte. Monografia grupy warszawskich artystów 1922–1932*, Warszawa 2006, s. 110–111. *Jasiński Zdzisław Piotr*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, T. XI/1, zeszyt 48, Warszawa 1964, s. 57–58.

Warszawie. Wybór drogi życiowej Hanny Żuławskiej wydaje się zatem logiczny i nieprzypadkowy⁸.

Przyszła artystka ukończyła gimnazjum humanistyczne przy ul. Konopnickiej w Warszawie w 1929 r. W następnym roku rozpoczęła studia w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych⁹. Co prawda liczba kobiet podejmujących w Polsce studia wyższe wzrosła po odzyskaniu niepodległości i reformie szkolnictwa z początku lat dwudziestych (w 1933 r. było ich na wszystkich wydziałach sztuk pięknych 255), jednak wciąż przeważali mężczyźni. Jednocześnie w nowym państwie, w którym kobiety uzyskały pełnię praw obywatelskich, pozycja kobiet uległa zmianie i kobieca aktywność artystyczna przestała wzbudzać kontrowersje, co nie znaczy, że przez niektórych mężczyzn nie była traktowana krytycznie czy wręcz z patriarchalnym pobłażaniem¹⁰.

Wydaje się, że Hanna studnia wybrała pod wpływem tradycji rodzinnych, ale kontynuowała je za sprawą spotkania z przyszłym mężem Jackiem Żuławskim, które utwierdziło ją w słuszności tego wyboru. Żuławski, przeniósł się z uczelni krakowskiej do Warszawy, by podążyć – jak wielu innych studentów tej uczelni (żeby wymienić tylko tak ważne w przyszłości w życiu artystki osoby jak Juliusz Studnicki, Krystyna Łada czy Jan Wodyński) – za swym mistrzem Felicjanem Szczęsnym-Kowarskim, który, przeniesiony służbowo, od 1929 r. przewodził stołecznej pracowni malarstwa monumentalnego¹¹.

Hannę, która w młodości zafascynowana była sportem, przez pierwsze miesiące nauki w SSP, bardziej niż studiowanie malarstwa, absorbowały zajęcia w AZS-ie: „pływanie i wiosłowanie”. Wspominała: „byłam wtedy na I roku ASP, gdzie znalazłam się jako córka rzeźbiarza Józefa Jasińskiego – ale nie mogę powiedzieć, żeby studia artystyczne w tym czasie odgrywały poważniejszą rolę w moim życiu [...] dopiero jak przyjechali „krakowiaczy”, zaczęłam pracować na serio. Jakby powiał świeży wiatr z przyjazdem Kowarskiego. Kowarski

⁸ Cytując Lindę Nochlin: „Interesująca byłaby analiza roli łagodnych, lub nawet otwarcie wspierających ojców w rozwoju zawodowym kobiet.” Ojciec Hanny Żuławskiej, według relacji rodziny, był człowiekiem wspierającym córkę i akceptującym jej wybory. Patrz: Linda Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek*. Wydanie z okazji pięćdziesiątej rocznicy ukazania się eseju, Sopot 2023, s. 82.

⁹ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (dalej ASP), teka Hanna Żuławska (podany jest rok ukończenia szkoły średniej – 1928); AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Życiorys Hanny Żuławskiej; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Hanna Żuławska ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika w wyższych szkołach artystycznych; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Życiorys Hanny Żuławskiej; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Hanna Żuławska ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika w wyższych szkołach artystycznych; AAN, zesp. KNP, sygn. 2/1650/0/1.23/333, Życiorysy Hanny Żuławskiej.

¹⁰ Joanna Sosnowska, *Artystki w dwudziestoleciu*, [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa 2011, s. 66–68.

¹¹ Żuławska, *Lata młodości*, s. 27.

przywiózł ze sobą całą wielką problematykę malarstwa, zarówno klasycyzmu, jak i romantyzmu. Prowadził pracownię opartą na studium z natury, przywiązując wielką wagę do umiejętności rysowania i budowania obrazu kolorem i walorem. Podczas długich korekt tłumaczył prawa nieskończonego kontrastu, czasem na naszych płótnach, ale często przynosił albumy z reprodukcjami Delacroix, Chardina, Daumiera, a także wielkich Włochów. Bliskie mu było malarstwo monumentalne, działające wielką formą, wyrażające ogólnoludzkie treści. [...] zadziwiał nas swoją erudycją i czarował rzetelnymi korektami”¹². Warto zaznaczyć, że Szczęsny–Kowarski stał się pierwszym (lub drugim, jeśli uznamy za takiego ojca) mentorem artystki. Do dziś zachował się wykonany na początku lat trzydziestych XX w. portret Kowarskiego (w zbiorach Bydgoskiego Centrum Sztuki) wykonany przez Żuławską w technice akwatinty. Jak się wydaje, miał on również wpływ na jej dojrzałą drogę artystyczną. Ten malarz kolorysta, twórca malarstwa monumentalnego, członek Warszawskiej Grupy Artystów Plastyków Pryzmat (1933–1939), był już wtedy autorem takich realizacji, jak polichromie kamienic Gizów i Dzianotów na Rynku Starego Miasta w Warszawie, temperowe przedstawienie *Wieczery Pańskiej* w jednej z kaplic klasztoru oo. Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie, czy dekoracja stropu *Sali Pod Ptakami* na Wawelu¹³.

Już w latach późniejszych Kowarski zwykł zapraszać do pracy przy projektach monumentalnych realizacji najzdolniejszych studentów, także tych byłych. Stało się tak np. przy projektowaniu polichromii wnętrza kościoła Najświętszej Marii Panny w Chełmnie (projekt nie został zrealizowany)¹⁴. W teczce Hanny Żuławskiej w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie i teczce Ministerstwa Szkolnictwa Wyższego dotyczącej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Archiwum Akt Nowych są dostępne ankiety z życiorysami artystki, w których pisała o swoim udziale w konkursie na tę realizację, a nawet wspominała o otrzymaniu wyróżnienia (w pracach tych uczestniczył też jej późniejszy mąż Jacek)¹⁵. Najprawdopodobniej brała udział w tym projekcie jako studentka pomagająca w pracach, ale jej nazwisko nie pojawiło się doniesieniach prasowych o konkursie. We wspomnianych życiorysach Żuławskiej pojawia się też informacja, iż brała udział w konkursie na polichromię centralnej części ściany w hali odjazdowej Dworca Głównego w Warszawie w 1939 r., w którym I nagrodę zdobył jej wykładowca – Kowarski za projekt monumentalnej mozaiki

¹² Tamże, s. 27.

¹³ Kowarski Felician Szczęsny, [w]: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, Malarze, rzeźbiarze, graficy*, T IV, red. Jolanta Maurin–Białostocka, Janusz Derwojed, Wrocław 1986, s. 207–212.

¹⁴ Projekt otrzymał I nagrodę w konkursie IPS, tamże, s. 209; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663.

¹⁵ Żuławska, Jacek Żuławski, s. 28.

architektonicznej z przedstawieniami kontynentów¹⁶. Zapewne i tu Żuławska pomagała mu w pracach jako wyróżniona w ten sposób, zdolna, była już studentka, ale i w tym przypadku jej nazwisko nie pojawiło się w informacjach o konkursie¹⁷. Również ten projekt nie doczekał się realizacji.

Można przypuszczać, że Żuławska już wtedy pociągało, podobnie jak jej męża, praktykowane przez Kowarskiego łączenie malarstwa sztalugowego i monumentalnego¹⁸; oboje z Jackiem zapisali się także do pracowni malarstwa monumentalnego prowadzonej przez Leona Pękalskiego, współpracownika Kowarskiego, również członka Pryzmatu, w której nauczyła się pracy w technice mozaikowej, *al fresco*, *al secco* i *sgraffita*. – technikach, na które otrzymała w powojennych czasach wiele zleceń i w których osiągnęła największe uznanie. Bardzo możliwe jednak, że zainteresowanie Hanny malarstwem ściennym było znacznie wcześniejsze, wszak jej stryj Zdzisław Jasiński zyskał na tym polu pewną renomę i dziewczyna od dziecka mogła obserwować efekty jego pracy.

Równocześnie Hanna poznawała tajniki malarstwa sztalugowego i tworzyła w technice olejnej, wystawiając obrazy w galeriach. 18 listopada 1933 r. wręczono jej jedną z równorzędnych drugich nagród dla młodych artystów uczestniczących w obozach letnich imienia Karola Stryjeńskiego. Obozy te, odbywające się latem i zimą, w których udział brało wielu młodych adeptów wyższych szkół plastycznych, organizowane były przez Państwowy Urząd Wychowania Fizycznego i Przysposobienia Obronnego oraz Instytut Propagandy Sztuki. Miały na celu krzewienie kultury fizycznej wśród młodzieży artystycznej i były jednocześnie plenerami sztuki: uprawiano na nich sport, chodzono na piesze wycieczki a także zajmowano się rzeźbą i malarstwem. Każdy z uczestników takich obozów musiał podarować jedną z prac powstałych w ich trakcie Muzeum Sportowemu P.U.W.F i P.W.¹⁹. Najlepsze dzieła nagradzano, a prace młodych artystów można było oglądać finalnie na wystawie zorganizowanej w kawiarni Instytutu Propagandy Sztuki²⁰. Hanna wystawiała w IPS aż do wybuchu II wojny światowej.

¹⁶ Życiorys Hanny Żuławskiej w AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663 oraz AAN, zesp. KNP, sygn. 2/1650/0/1.23/333.

¹⁷ ISPAN, Dział Dokumentacji Sztuki Współczesnej, teka Hanna Żuławska; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663.

¹⁸ Wojciech Zmorzyński, *Jacek*, [w]: *Marek i Jacek Żuławscy*, katalog wystawy, Gdańsk 2002, s. 25.

¹⁹ Joanna Sosnowska, *Przedmowa*, [w:] *Materiały dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, red. Joanna Sosnowska, Warszawa 1990, s. 11.

²⁰ Laureatem II Nagrody przyznanej 8 listopada 1933 r. byli także między innymi stryjeczni bracia Jacek i Marek Żuławscy. *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, T. 2, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 309; Sosnowska, *Przedmowa*, s. 11.

W tym samym 1933 r., złożyła na studiach egzamin pedagogiczny i uzyskała dyplom umożliwiający jej pracę z młodzieżą oraz otrzymała absolutorium²¹, a rok później wstąpiła do Związku Polskich Artystów Plastyków²². Z 1933 r. pochodzą jedne z niewielu zachowanych przedwojennych dzieł artystki, kilka mało oryginalnych martwych natur, utrzymanych w duchu koloryzmu oraz tempery: *Autoportret* (il. 1) i ironiczny *Flirt* (il. 13)²³ przedstawiający niezbyt dobraną parę siedzącą obok siebie: młodą, krótkowłosą kobietę, być może ją samą, na co wskazywać może pasiasty czerwono-niebieski szalik, podobny do tego z *Autoportretu* i niechlujnego mężczyznę w kapeluszu palącego fajkę. Postaci nie patrzą na siebie, są jakby zrezygnowane, każda z nich jest zatopiona w swoich myślach.

Przez swego przyszłego męża Jacka Hanna poznała jego kuzyna Marka, również malarza i tatarnika, także uczestnika obozów im. Karola Stryjeńskiego. Razem z nim oraz graficzką Marią Obrębską narzeczeni uczestniczyli w styczniu 1934 r. w kolejnej wystawie pod szyldem IPS (ale nie wystawiali na otwartym 5 stycznia IV Salonie Jesiennym) w Cafe IPS²⁴. Hanna zaprezentowała na niej kilkanaście temperowych prac, będących efektem wakacyjnych studiów na wolnym powietrzu. Ekspozycja jako całość została oceniona pozytywnie, czemu dał wyraz recenzent „Pionu”: „szereg bardzo esencjonalnych studiów z natury – gdzie głównym czynnikiem kompozycji jest barwa – nie jako lokalny kolor przedmiotów we wzrokowym polu widzenia, lecz jako samoistny i samodzielny środek artystyczny w budowie malowidła. Tym się właśnie różni ortodoksyjny impresjonizm od tzw. postimpresjonizmu, który u nas wśród młodszego pokolenia zwłaszcza, posiada nader licznych, a entuzjastycznych przy tym i wysoce uzdolnionych wyznawców i wielbicieli”²⁵.

W rzeczy samej, w czasie studiów Hanna i Jacek obracali się w kręgach związanych z koloryzmem, utrzymywali przyjacielskie kontakty z członkami Pryzmatu – Janem Wodyńskim i Juliuszem Studnickim, późniejszym dziekanem wydziału malarstwa, (który w 1945 r. także będzie jednym z założycieli pierwszej wyższej uczelni plastycznej na Wybrzeżu). Żuławscy jednak nie wstąpili w szeregi tego czynnie wystawiającego od 1933 r. ugrupowania. Hanna

²¹ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Zaświadczenie Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Ksawerego Piwockiego; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Hanna Żuławska ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika nauki w wyższych szkołach artystycznych; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Życiorys Hanny Żuławskiej.

²² AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Życiorys Hanny Żuławskiej, AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Hanna Żuławska ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika nauki w wyższych szkołach artystycznych.

²³ Obydwa obrazy znajdują się w BCS.

²⁴ *Polskie życie artystyczne*, T. 2, s. 317, *Kronika. Warszawa*, „Głos Plastyków” 1934, nr 7–8, s. 98; K.W., *Wystawa temper H. Jasińskiej i J. i M. Żuławskich*, „Pion” 1934, nr 5, s. 10.

²⁵ K.W., *Wystawa temper*, s. 10.

zachwycona twórczością członków Komitetu Paryskiego, którzy właśnie powrócili z Francji i znaleźli się w centrum zainteresowania, nie była tu wyjątkiem. Oboje z Jackiem wzięli udział w drugiej warszawskiej wystawie kapistów w Instytucie Propagandy Sztuki w 1934 r. (otwartej 23 marca) „Ten atak koloru był dla nas niemalże rewolucją w myśleniu o możliwościach w malarstwie” – pisała. „Toteż wrzało w Akademii, nie kończyły się dyskusje na temat «jak malować», przeciw temu «co malować».”²⁶

2. Paryż: stypendium i podróże

W efekcie fascynacji koloryzmem i twórczością Pierre’a Bonnard, a niebawem także Paula Cézanne’a, Hanna i jej narzeczonzy²⁷ podjęli zakończone sukcesem – dzięki dotacji krakowskiej ASP – starania o uzyskanie stypendium na wyjazd do Paryża²⁸. Stypendia do Paryża były od dawna przedmiotem politycznej dyskusji i były krytykowane przez nacjonalistów niechętnym awangardzie, zwłaszcza sympatyków Narodowej Demokracji, jako „dokument bezprzykładnego utracjuszostwa naszego narodu” jak pisał publicysta Adolf Nowaczyński²⁹. Nieco inne zdanie na ten temat miał rektor krakowskiej ASP, Fryderyk Pautsch, który jednak też żywił obawy przed „obcym”, „nowym”: „Oddział paryski Akademii został stworzony w celu utrzymania wpływu i kierownictwa studiami młodzieży artystycznej wyjeżdżającej do Paryża dla uzupełnienia swego wykształcenia. Paryż ma pod tym względem doniosłe znaczenie z powodu nagromadzenia bogatych zbiorów sztuki, młodzież polska bowiem nie posiada w kraju potrzebnych wzorów i dlatego wyjazd z kraju jest jej niezbędny. Oddział w Paryżu pozostający pod kierownictwem delegowanego profesora Akademii, może należycie pokierować studiami młodzieży polskiej i ustrzec ją od wpływów niejednokrotnie niepożądanych pod względem artystycznym. Studiują tam absolwenci i stypendyści tak tutejszej, jak i innych uczelni artystycznych”³⁰.

Być może w decyzji o podróży do Francji chodziło zresztą po trosze o rodzinną tradycję – podróż artystyczną do Paryża odbył także stryj Hanny – ale takie wyjazdy były w tym czasie

²⁶ Żuławska, *Jacek Żuławski*, s. 28, 30.

²⁷ Jasińska i Żuławski jechali do Paryża w tajemnicy, udając, że jadą osobno. Wydaje się, że w tę intrygę został wprowadzony także stryjeczny brat Jacka – Marek Żuławski, który również uzyskał stypendium. Zob. Żuławska, *Jacek Żuławski*, s. 32; Zmorzyński, *Jacek...*, s. 26.

²⁸ Żuławska pisała, że w 1935 r. otrzymała na wyjazd do Paryża roczne stypendium Departamentu Kultury i Sztuki. Patrz: AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Życiorys Hanny Żuławskiej.

²⁹ Anna Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939: sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009, s. 54.

³⁰ Anna Mayer, *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 2003, s. 173.

wśród młodych malarzy wciąż bardzo *en vogue*. Studia w paryskim oddziale mieszczącym się przy Rue d'Alésia 210 były też prestiżowe: mogli tam studiować absolwenci ASP krakowskiej i warszawskiej a także Wydziału Sztuk Pięknych w Wilnie, stypendia na jeden kurs otrzymywało od 2 do 6 osób, od 1925 r. do wybuchu II wojny w kursach wzięło udział jedynie 80 studentów³¹. Spośród wybitnych studentów Filii Paryskiej wymienić można choćby Jana Cybisa, Józefa Czapskiego, Józefa Jareme, Artura Nachta, Hannę Rudzką-Cybis, Piotra Potworowskiego czy Zygmunta Waliszewskiego³². Trzeba też wspomnieć o charyzmie Józefa Pankiewicza, profesora krakowskiej Akademii od 1906 r., kierownika Filii Paryskiej od 1925 r., który będąc wybitnym malarzem, był też wybitnym pedagogiem, z którym kontakt chciało mieć wielu młodych adeptów sztuki, zwłaszcza kolorystów³³.

Już w 1910 r. krytyk Wacław Husarski zauważył: „Tak więc przyjeżdża młodzież polska do Paryża, wykształcona po krakowsku, tj. umiejąca bezmyślnie malować strzechy omszałe, kwitnące sady, nadwiślańskie topole i całą tę, dziś nieco spowszedniałą poezję wsi polskiej, albo wykształcona po warszawsku, to jest wiedząca o literackim, nastroju, o literackiej perwersji, ale nic zgoła nie wiedząca o sztuce. Cała ta młodzież bez żadnego przygotowania rzuca się do muzeów, pociągają ją przeważnie prymitywy, zwłaszcza włoskie [...]. Mogłoby to umiłowanie prymitywów bardzo dobre przynieść skutki, mogłoby nawet dobrze przetrawione być podstawą do polskiej szkoły malarskiej, do której wzdychamy [...]. Tym lichym, w danym razie jest nasze nieszczęście, bezkrytyczne lecenie za modą, nowinką”³⁴. Wyjazdy Polaków do Francji i podejmowanie przez nich tematyki „niepolskiej” ganił w 1913 przy okazji Salonu Jesiennego r. Wacław Gąsiorowski³⁵.

Z drugiej strony, jak podsumowała Anna Wierzbicka: „Podczas gdy przed 1918 rokiem główną motywacją wyjazdu twórców z kraju była chęć zdobycia wykształcenia artystycznego, tak później, w latach dwudziestych i trzydziestych, przyjeżdżali do Francji by tę edukację uzupełnić. Z reguły kończyli studia w Polsce, która w tym czasie miała już wyższe uczelnie na dobrym poziomie, ze świetnym gronem profesorskim. Opuszczali więc ojczyznę z innych

³¹ Tamże, s. 13, 183.

³² Tamże, s. 10; Sylwia Góra, *Nauczanie malarstwa i rysunku w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1818–2018*, [w:] *200 lat Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1818–2018*, T. I, red. Adam Wsiółkowski, Jacek Dembosz, Paulina Tendera, Kraków 2019, s. 133.

³³ Ewa Bobrowska-Jakubowska, *Paryskie ślady Pankiewicza*, R. 4, „Porta Aurea” 1995, s. 58; Góra, *Nauczanie malarstwa...*, s. 131–135.

³⁴ Mayer, *Filia Paryska...*, s. 55.

³⁵ Anna Wierzbicka, *Nasi czy obcy? Dyskusja wokół dwóch wystaw kolonii artystów polskich we Francji w dwudziestolecie międzywojennym*, [w:] *Migracje. Materiały LXV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, 24–25 listopada 2016 r., red. Anna Sylwia Czyż, Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Warszawa 2017, s. 258.

powodów – aby wziąć udział w międzynarodowym życiu artystycznym, zaistnieć za granicą, poszerzyć wiedzę”³⁶. Według teoretyków „styl francuski” wiązał się z dobrą techniką i warsztatem, zatem wyjazdy miały na celu ich usprawnienie³⁷. Wyjazdy do Paryża cieszyły się w drugiej połowie lat trzydziestych XX w. nieustającym powodzeniem – mimo kryzysu ekonomicznego, niezmiennego problemu z utrzymaniem się przez artystów, coraz większej popularności nazizmu i faszyzmu, oraz faktu, że według opinii wielu Paryż tracił w tym czasie status czołowego centrum artystycznego³⁸.

Wyjazd nastąpił w 1935 r. „Pojechaliśmy do Paryża – pisała po latach Hanna Żuławska – gdzie od kilku lat profesor Pankiewicz prowadził pracownię malarską jako filię Akademii Krakowskiej i przyjmował młodych malarzy z Polski, jak mawiał «na dokszałcenie». Byliśmy właśnie po absolutorium w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych”³⁹. Sam Józef Pankiewicz, który co prawda od 1 września 1935 r. przeszedł na emeryturę, ale prowadził Oddział Paryski ASP jako prace zlecone⁴⁰, wspominał o Hannie, wtedy jeszcze Jasińskiej, pisząc 8 marca 1936 r. do sekretariatu Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, odnośnie spraw studentów Oddziału Paryskiego: „w załączniku przesyłam listę kwalifikacyjną. Rodowód i 3 fotografie p. Jasińskiej [...]”⁴¹. Zaś 28 maja 1938 r. pisał do rektoratu krakowskiej ASP, odnośnie wysyłki prac studentów Oddziału Paryskiego: „Prace studentów Oddziału Paryskiego: Jasińskiej, Żuławskiego, Lilpopówny, w liczbie 55 wysłane zostały do Krakowa przed tygodniem”⁴².

Stypendium Jacka w wysokości 50 zł nie starczało na zbyt wiele, chociaż można przypuszczać, że Hanna miała pomoc finansową od swojej rodziny. We wspomnianej już ankiecie dla osób ubiegających się o tytuły naukowe i w jednym ze spisanych przez siebie w latach pięćdziesiątych życiorysów malarka napisała, że w 1935 r. otrzymała stypendium

³⁶ Taż, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji 1900–1939*, Część III, lata 1930–1939, Warszawa 2016, s. 17; taż, *Nasi czy obcy?...*, s. 264.

³⁷ Tamże, s. 275.

³⁸ Marek Krejčí, *W poszukiwaniu wzorców nowoczesności. Paryskie doświadczenia polskich i czeskich artystów*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo, rzeźba, grafika, krytyka artystyczna. Materiały z konferencji naukowej Toruń, 21–23 września 2005 r.*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Toruń 2006, s. 121–128.

³⁹ Żuławska, *Jacek Żuławski*, s. 25, 27. Dyplom warszawskiej ASP artystka uzyskała już po II wojnie światowej w 1947 r.

⁴⁰ Pankiewicz pracował w ten sposób w latach 1935/36 i 1936/37. Jego następcą był Wacław Zawadowski. Patrz: Ewa Bobrowska-Jakubowska, *Paryskie ślady Pankiewicza*, R. 4, „Porta Aurea” 1995, s. 58; Mayer, *Filia Paryska Akademii...*, s. 171.

⁴¹ Mayer, *Filia Paryska Akademii...*, s. 168.

⁴² Tamże, s. 168.

Departamentu Kultury i Sztuki, nie wspominając jednak o jego wysokości⁴³. Z narzeczonym żyli skromnie⁴⁴, ale prowadzili wesołe życie bohemy. Zgodnie z wymogami programowymi Filii Paryskiej, kopiowali dzieła starych mistrzów (Hanna wspominała o Chardinie i Poussinie)⁴⁵. Zwiedzali zarówno Luwr, w którym zachwycali się dziełami Veronese’a i Tycjana jak i galerie sztuki, gdzie poznawali bliskie Hannie ze względu na sposób operowania kolorem malarstwo Pierre’a Bonnard’a i Jean-Édouard’a Vuillarda oraz nowocześniejsze prądy: kubizm i abstrakcjonizm na obrazach Pabla Picassa, Georges’a Braque’a i Juana Grisa. Jak jednak twierdziła Hanna „obydwa te nurty [kubizm i abstrakcjonizm – przypis aut.] interesowały nas, ale byliśmy za młodzi i niedoświadczeni, a ponadto zbyt zafascynowani sztuką Francji, aby opowiedzieć się po stronie koloru czy też ekspresji. Właściwie w tym czasie nie mogliśmy malować, tylko patrzyliśmy i chłoniliśmy”⁴⁶.

Artystka na dobre zafascynowała się malarstwem przyjaciela swego wykładowcy – Bonnard’a⁴⁷. Za sprawą Pankiewicza, który prowadził na Rue Bonaparte 24 dom otwarty i traktował studentów po przyjacielsku, została przedstawiona Oldze Boznańskiej. Boznańska była w tym czasie traktowana jako „atrakcja towarzyska”, którą każdy szanujący się artysta polski przybywający do Francji chciał zobaczyć, poznać, a przynajmniej chwalić się w kraju, że ją poznał⁴⁸. Hanna Żuławska wspominała: „Pamiętam z tego okresu uroczą wizytę u Olgi Boznańskiej, do której zaprowadził nas Profesor, w dziwnej, dużej, nieco mrocznej pracowni, na podium siedziała szczupła pani w kitlu i malowała coś w prawym rogu na zaczętym obrazie, nie zwracając uwagi na gości, którzy siedzieli lub kręcili się poniżej podium rozmawiając ściszym głosem. Niektórzy mieli w ręku filiżankę z cienkiej porcelany z herbatą, nam też taką przyniosła jakaś starsza pani. Herbata była letnia i miałam wrażenie, że filiżanki nieczęsto

⁴³AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Hanna Żuławska ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika nauki w wyższych szkołach artystycznych – tu wymieniony jest rok 1936; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Życiorys Hanny Żuławskiej.

⁴⁴ Według słów Hanny dostawała ona ledwie pół stypendium, zaś Jacek nie dostawał go wcale, pobyt finansował mu (podobną kwotą około 50 zł) ojciec. Mayer, *Filia paryska Akademii...*, s. 34.

⁴⁵ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Życiorys Hanny Żuławskiej; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Hanna Żuławska ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika w wyższych szkołach artystycznych; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Życiorys Hanny Żuławskiej. Patrz też: Jadwiga Dmochowska, *W kręgu Pankiewicza*, Kraków 1963, s. 192.

⁴⁶ Żuławska, *Jacek Żuławski...*, s. 32, 33.

⁴⁷ Józef Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło*, Lublin 1992, s. 84–85.

⁴⁸ Angelika Kuźniak, *Boznańska non finito*, Kraków 2019, zwłaszcza s. 275–278; Agnieszka Bagińska, *U Olgi Boznańskiej. Oblicza pracowni artystki*, Toruń 2013, s. 39–40, 45–46; Joanna Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 106–107, Andrzej Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005, s. 78.

się myło⁴⁹. Józefa Wnukowa potwierdziła, że Żuławscy wiosną 1945 r. „wspominali z czułością wizyty u Olgi Boznańskiej w ciemnej pracowni, w której piło się tradycyjną herbatę, podczas gdy gospodyni cały czas malowała, nie zwracając uwagi na gości”⁵⁰.

W 1936 r. artyści wrócili na chwilę do Warszawy, by wziąć udział w dwóch wystawach Instytutu Propagandy Sztuki: w dniach 22 października do 17 listopada w Warszawie i od 12 grudnia w Łodzi⁵¹. Na obu tych wystawach Hanna Jasińska zaprezentowała te same prace: 21 gwaszy, przedstawiających widoki Paryża, martwe natury w tym martwe natury kwiatowe, a także cztery projekty polichromii ściennych⁵². Dzieła te nie zachowały się do dziś, a informację o nich można znaleźć jedynie w katalogu prac wystawy IPS-u⁵³. Mieczysław Wallis tak oceniał dzieła zaprezentowane przez młodą malarzkę w czasie warszawskiej ekspozycji: „Jasińska projektuje malowidła ścienne przedstawiające «Muzykę», «Śpiew», «Teatr», «Taniec», utrzymane w miłej różowo-błękitnej gamie barwnej. Ramy z tynku tych szkiców mają mówić nam, że są one pomyślane w związku ze ścianą i murem. Na razie, nie mogąc urzeczywistnić swych projektów na wielkich płaszczyznach ściennych, artystka maluje gwaszem ładne widoki Paryża i Bretanii”⁵⁴.

Po powrocie do Paryża plastycy wynajęli pracownię na zamieszkałej przez artystów Impasse Du Ruet, na co pozwoliło uzyskane przez Jacka francuskie stypendium⁵⁵. Bogate kontakty między innymi z Józefem Natansonem, Arturem Nachtem, Eugeniuszem Eibischem, Wacławem Zawadowskim i – przede wszystkim – ze znanym francuskim krytykiem sztuki André Salmonem, dały im w końcu możliwość wystawienia swych obrazów. Prace pokazywano publiczności od 21 maja do 6 czerwca 1938 r.⁵⁶ w uznanej, powstałej w 1862 r., paryskiej galerii sztuki Bernheim-Jeune mieszczącej się przy Avenue Matignon⁵⁷. Galeria ta w dwudziestolecie międzywojennym była jedną z najbardziej prestiżowych w Paryżu, promowała zarówno sztukę awangardową, impresjonistów i postimpresjonistów jak i twórców polskiej *École de Paris* (np. Mojżesza Kislinga), Józefa Pankiewicza oraz wielu innych znakomitych

⁴⁹ Żuławska, *Jacek Żuławski*. s. 34.

⁵⁰ Józefa Wnukowa, *Śladami Jacka Żuławskiego*, [w:] *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, s. 60.

⁵¹ *Spis wystaw*, [w:] *Materiały dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, red. Joanna Sosnowska, Warszawa 1990, s. 152.

⁵² *Sprawozdanie Instytutu Propagandy Sztuki*, R. 1, „Nike” 1937, s. 234.

⁵³ *Wystawa prac Hanny Jasińskiej i Jacka Żuławskiego IPS*, katalog wystawy, Warszawa, listopad 1936, s. 5.

⁵⁴ Mieczysław Wallis, *Hanna Jasińska, Jacek Żuławski (I.P.S.)*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 51, s. 6.

⁵⁵ Informacja o uzyskaniu francuskiego stypendium za *Kalendarium*, [w:] *Jacek Żuławski*, s. 172. O Jacku Żuławskim jako o „stypendyście” wspominał Józef Pankiewicz 2 grudnia 1937 r. w liście do Rektoratu Akademii w Krakowie. Patrz: Mayer, *Filia Paryska Akademii...*, s. 188.

⁵⁶ „Les Amis de la Pologne” 1938, nr 6–7, s. 184.

⁵⁷ F.L.K [Felicja Lilpop Krance], *Wystawy paryskie, E. Vuillard – Polscy artyści*, „Gazeta Polska” 1938, nr 168, s. 5.

artystów⁵⁸. Istotny był fakt, że Bernheim–Jeune, była galerią z tradycjami, francuską i przez Francuzów prowadzoną, gdyż wielu artystów z Polski wystawiało swe prace w galeriach w dużej mierze prowadzonych przez Polaków⁵⁹ jak choćby *Galerie Zak* prowadzonej przez Jadwigę Kohn–Zak⁶⁰.

Można uznać, że droga ta była bardzo typowa dla polskich artystów. Jak pisała Anna Wierzbicka: „Po przybyciu do Paryża młody, nieznany cudzoziemiec szukał przede wszystkim swoich ziomków lub znajomych. Ci zaś przedstawiali nowicjusza swojemu marszandowi lub handlarzowi sztuki, który z kolei wprowadzał go na rynek. Artysta zwykle zawierał z marszandem kontrakt, a ten szukał klientów chętnych do nabycia jego prac. Zyskiwał ich dzięki wystawom. Prace mało znanego twórcy początkowo eksponowano razem z pracami jego kolegów lub uznanych Francuzów. Dzięki tym ekspozycjom znajdował nie tylko pierwszych klientów, ale też zwracał uwagę krytyków. Następnym celem było „zdobycie” prawego brzegu, gdzie znajdowały się prestiżowe galerie – Bernheim, Bing czy Rosenberg. Gdy artyście udało się tu wystawić, krąg jego klientów zazwyczaj wzrastał”⁶¹. Można domniemywać, że polscy artyści wystawiający z Żuławską w Bernheim–Jeune byli jednak realistami i zdawali sobie sprawę z otaczającego ich kryzysu oraz z tego, że na większy sukces w sprzedaży swoich prac nie mogą raczej liczyć; pojawili się na to po prostu w Paryżu o jakąś dekadę za późno. Sama wystawa była już dla nich dużym osiągnięciem.

W *Exposition de six peintres polonaise*, którą „zorganizowali artyści i sami byli dla «Komitetem», sami kwalifikowali swoje prace i dlatego selekcja była tak surowa. [...] Przyjechali do Paryża nie po to, aby wystawiać, ale po to aby się w Paryżu uczyć, a rozwiesili swe prace nie po to, aby «imponować», ale po to by zweryfikować swoje płótna, aby je zweryfikować z tymi założeniami, które kształtowały ich twórczość, bo [...] świadomie «ex definitione» nawiązują do malarstwa francuskiego [...] jeśli się dziś nawiązuje do malarstwa francuskiego, to przecież nie dlatego, że jest to «sztuka francuska», ale po prostu: jedynie malarstwo francuskie leży dziś na tej wielkiej linii malarstwa, która rozwija się od renesansu” – jak opisywał znajomy grupy, Bolesław Miciński⁶². Istotnie, Żuławska wspominała: „Mieliśmy wielką treść, cały czas przewieszaliśmy obrazy, aż wystawa wydała nam się dobra”⁶³.

⁵⁸ Ewa Bobrowska–Jakubowska, *Paryskie ślady Pankiewicza*, s. 60, 74.

⁵⁹ Anna Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004, s. 20.

⁶⁰ Do 1932 r. istniała też *Galerie Zborowski* Leopolda Zborowskiego.

⁶¹ Wierzbicka, *École de Paris...*, s. 73.

⁶² Bolesław Miciński, *Polscy Malarze w Paryżu*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 29, s. 4.

⁶³ Żuławska, *Jacek Żuławski*, s. 35.

Autorem wstępu do katalogu wystawy był słynny i prominentny krytyk francuski polskiego pochodzenia, zajmujący się sztuką francuską i niemiecką – Waldemar George (a właściwie Jerzy Waldemar Jarociński), czołowy publicysta dwudziestolecia międzywojennego we Francji, korespondent „Wiadomości Literackich”, autor *Profits et pertes de l'art Contemporain*, od lat trzydziestych XX w. przeciwnik sztuki awangardowej i jednocześnie zwolennik, idei „humanizacji” sztuki, w której człowiek miał być „wzorcem myśli, bytem, mikrokosmosem” a nie tylko problemem i tematem form⁶⁴. Z pewnością pozyskanie George’a było nobilitacją dla sześciorga polskich artystów. Wspierał on wprowadzie młodych malarzy przyjeżdżających do Francji w celu pogłębienia studiów lub z zamiarem osiedlenia się tam na stałe, a co najmniej miał do nich stosunek pozytywny (o ile dostrzegł w ich twórczości polskie cechy narodowe, przez które – mało precyzyjnie – rozumiano nostalgię, subtelność, liryzm, melancholię i romantyzm i uznał ją za „sztukę przystosowaną do człowieka”⁶⁵), pozyskanie jego pomocy w opracowaniu katalogu ekspozycji było sprawą prestiżową. Oczywiście sztuka prezentowana przez Polaków nie była w najmniejszym stopniu awangardowa, co zapewne miało wpływ na decyzję krytyka. Fragment wychwalającego polskich artystów tekstu George’a i notkę mówiącą o wystawie zamieściło francuskie czasopismo „Les Amis de la Pologne”⁶⁶. Oprócz Hanny i jej narzeczonego swój dorobek zaprezentowali także Krystyna Łada, Juliusz Studnicki, Zbigniew Zdzisław Ruszkowski i Jan Wacław Zawadowski – jedyny spośród nich, który mieszkał we Francji od około dwudziestu lat. Znajoma Żuławskich Halina Kenarowa wspominała: „Wszyscy byliśmy podnieceni tym wydarzeniem, czerwcowy poranek był piękny i dwie białe salki w galerii Bernheima dźwięczały dyskretnie niewielkimi obrazami sześciu polskich malarzy. Pamiętam wytworną sylwetkę Hani w czarnym jedwabnym płaszczyku na kwiecistej sukni i czarny słomkowy kapelusz z wielkim rondem kryjącym w cieniu jej wydatny nos, a pogłębiający błękit oczu i puszystą złocistość włosów”⁶⁷.

Według korespondenta „Wiadomości Literackich”, malarza, Henryka Gotliba: „Wystawa sześciu polskich malarzy, która odbyła się w salach wystawowych «Bernheim-Jeune», jednej z najpoważniejszych galerii Paryża, jest godna uwagi z wielu powodów. Przede wszystkim dlatego, że z wyjątkiem Wacława Zawadowskiego, który od dwudziestu nieomal lat

⁶⁴ Andrzej K. Olszewski, *Krytyka sztuki nowoczesnej we Francji*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Historyków Sztuki*. Warszawa, październik 1989, red. Anna Marczak, Warszawa 1982, s. 51–55.

⁶⁵ George uznał np. za nie reprezentatywną dla polskiej sztuki współczesnej wystawę w Galerie des Beaux Arts (8–23 listopada 1935 r.), w której wzięli udział członkowie Grupy Paryskiej Plastyków Polskich, m.in. Władysław Jahl, Oktawian Jastrzębski, Zygmunt Menkes a także Olga Boznańska i Józef Pankiewicz. Patrz: Wierzbička, *Nasi czy obcy?* s. 268, 274, 275–276.

⁶⁶ „Les Amis de la Pologne” 1938, nr 6–7, s. 184.

⁶⁷ Halina Kenarowa, *Dzieje przyjaźni*, [w:] *Jacek Żuławski*, s. 48.

stare mieszka i pracuje w Paryżu, wszyscy inni przyjechali do Francji stosunkowo niedawno i przywieźli ze sobą z kraju przekonania i atmosferę charakterystyczne dla najmłodszego pokolenia naszych malarzy. Patrząc na obrazy Anny Jasińskiej, Zdzisława Ruszkowskiego, Juliusza Studnickiego, Krystyny Łady-Studnickiej i Jacka Żuławskiego, trudno oprzeć się wrażeniu, że mimo dużych różnic, jest coś łączącego wszystkich tych artystów. Wydaje się jakby malarze ci, stając przed białym płótnem z pędzlem w ręku, zapełniali je stopniowo, krok za krokiem, kolorowymi plamami, wynalezionymi na palecie dla pokazania gry barwnych plam, składających się na trochę owoców na stole, na grupę drzew na przedmieściu, na figurę ludzką stojącą lub siedzącą”⁶⁸.

Jak zauważyła po przyjacielsku w „Gazecie Polskiej” Felicja Lilpop Krance, mieszkająca wówczas w Paryżu studentka Pankiewicza: „Wystawa jest dobra i interesująca. Istnieje tu pewien moment wspólny, a mianowicie wyrównany poziom, owa kultura, którą dla uproszczenia sprawy nazywa się w kraju francuską, mimo że właśnie prasa francuska podkreśla odrębność narodową, polskie spojrzenie na świat. Francuzem z kultury i rzemiosła nazywa krytyk Waldemar George profesora Zawadowskiego, który objął w tym roku kierownictwo oddziału paryskiego krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, dotąd prowadzonej przez prof. Pankiewicza. Przydomek francuski zyskały sobie jeszcze na Salonie warszawskim I.P.S. prace Studnickiego i Łady, mimo że zetknięcie się tych malarzy z Francją nastąpiło dopiero teraz, a wystawione płótna powstały wyłącznie w kraju. Jasińska, Żuławski i Ruszkowski cały zgromadzony dorobek zawdzięczają paru latom pracy w Paryżu, co świadczy chlubnie, że z pożytkiem dla siebie umieli ten czas wyzyskać”⁶⁹.

W opinii samej Żuławskiej ekspozycja, „ocenając ją z perspektywy lat [...] nie była żadną bombą nowoczesności, była po prostu kawałkiem dobrego malarstwa, które spotkało się z przychylną krytyką. Twierdzono nawet, że na gruncie paryskim miała cechy świeżości i egzotyizmu”⁷⁰.

Hanna zaprezentowała na niej, jak się wydaje, dosyć typowe dla koloryzmu, by nie rzec konwencjonalne, obrazy z często podejmowanymi przez malarzy tematami, takimi jak z widoki francuskiej stolicy np. *Rue Rivoli*, *Bulwar Montparnasse* czy *Sekwana* (obrazy te nie zachowały się do dziś, a *Rue Rivoli* znana jest jedynie z reprodukcji – il. 14). Warto nadmienić, że pokazanie przez artystkę na wystawie pejzaży miało także zapewne podłoże merkantylne: paryskie widoki cieszyły się po prostu powodzeniem wśród francuskich nabywców sztuki i

⁶⁸ Henryk Gotlib, *Wystawa sześciu Polaków w Paryżu*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 30, s. 4.

⁶⁹ F.L.K [Felicja Lilpop Krance], *Wystawy paryskie*, s. 5.

⁷⁰ Żuławska, *Jacek Żuławski*, s. 35.

wielu malarzy prezentowało je z rozmysłem, licząc na zarobek w niełatwym dla handlu sztuką czasie. Według recenzentki „Gazety Polskiej”: „Anna [...] Jasińska pokazała się tym razem głównie jako pejzażystka. Z wyjątkiem dwu martwych natur, z których żółte żonkile na stole, przykrytym białą serwetą i z żółtymi jabłkami na talerzu utrzymane są w ładnej dźwięcznej harmonii – resztę stanowią fragmenty ulic i placów paryskich, malowane bardzo bezpośrednio i z umiarem kolorystycznym, w gamie opartej na szafirowych fioletach, ziemi zielonej i brązach”⁷¹.

Lilpop Krance bardziej przypadły do gustu pejzaże Krystyny Łady, gdyż określiła je jako „bardziej komponowane, bardziej wyszukane i ważne” [niż pejzaże Jasińskiej – przypis aut.], na których już „natura malowana jest nie wprost”. Miciński widział płótna Żuławskiej w ten sposób: „Jasińska jest pod wpływem impresjonistycznego widzenia świata: wartość jej obrazów jest raczej związana z dobrym widzeniem niż z świadomym działaniem koloru na kolor. Plamy i formy różnicują się już w precyzyjnym spojrzeniu transparentnym tylko na płótno”⁷². Henryk Gotlib zauważył natomiast: „Kiedy patrzę na pejzaże Jasińskiej lub Studnickiego, na niektóre martwe natury Ruszkowskiego lub Żuławskiego zdaje mi się, że jedyną rzeczą, którą wolno by mi było zauważyć, jest to, że ta lub tamta plama może być namalowana innym kolorem, bardziej szarym, czy bardziej barwnym, o nieco innej tonacji. Niektóre z wystawionych obrazów nie budzą pod tym względem żadnych wątpliwości, są to obrazy najlepsze, doprowadzone do zupełnej równowagi. [...] Jasińska i Studnicki [w przeciwieństwie do Żuławskiego i Ruszkowskiego, u których „można zauważyć elementy budowania widzenia malarskiego” – przypis aut.] podają się niemal biernie kolorowym sugestiom wycinków z natury, nie zdobywając się na chwyt aktywny albo może świadomie wyłączając go ze swej estetyki”⁷³.

Wystawa paryska doczekała się oddźwięku w Polsce, co w drugiej połowie lat trzydziestych XX w. nie było już takie oczywiste, ponieważ recenzje i dłuższe omówienia, nie licząc krótkich wzmianek informacyjnych, wystaw Polaków w Paryżu raczej nie pojawiały się już w polskiej prasie. Jedną z przyczyn tej sytuacji (prócz dezintegracji polskiej kolonii artystycznej) była dyskusja na temat polskiej sztuki narodowej i wzrastająca, zwłaszcza od czasu wystawy *Art Polonais moderne* w *Éditions Bonaparte* (19 października – 20 listopada 1929 r.), niechęć do czerpania wśród artystów wzorców ze sztuki niepolskiej i wszystkiego co

⁷¹ F.L.K [Felicja Lilpop Krance], *Wystawy paryskie*, s. 5.

⁷² Bolesław Miciński, *Polscy Malarze...*, s. 4.

⁷³ Gotlib, *Wystawa sześciu Polaków*, s. 4.

„obce”⁷⁴. Niechęć taką żywił Mieczysław Treter, zwolennik stylu narodowego, ludowości, redaktor „Sztuk Pięknych” – pisma bardzo niechętnego polskiej kolonii artystycznej w Paryżu (zwłaszcza artystom pochodzenia żydowskiego), dyrektor Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych (TOSSPO) jak i krytycy i publicyści związani ze środowiskiem pravicowym jak choćby Zygmunt Wasilewski i Stanisław Pieńkowski współpracujący z „Myślą Narodową” a także Jan Kleczyński, Władysław Skoczylas i Józef Czajkowski⁷⁵. W prasie francuskiej zaś, wliczając wspomniane czasopismo promujące kontakty polsko–francuskie, o ekspozycji sześciu polskich artystów jedynie krótko wzmiankowano⁷⁶. Można zatem wysnuć przypuszczenie, że wystawa oddźwięk znalazła jedynie na gruncie polskim, pozostając niemal niezauważona w Paryżu – i nic dziwnego, w stolicy Francji działa się wtedy relatywnie wiele i niedługo otwarta wystawa artystów z Polski była zapewne wydarzeniem istotnym dla nich samych, kręgu ich znajomych, odbiorców w Polsce, nie zaś dla krytyki i wybrednego, wyrobionego widza paryskiego.

Czerwiec 1938 r. był istotny dla Hanny z jeszcze jednego powodu: 28 dnia tego miesiąca w Merostwie XIX Dzielnicy Paryża wzięła cywilny ślub z Jackiem Żuławskim⁷⁷. W podróż poślubną wyjechali na trzy tygodnie do Włoch, gdzie zwiedzili Wenecję i Florencję, lecz do Paryża już nie powrócili ze względów finansowych. Jako obcokrajowcy bez prawa pobytu, bez jakiegokolwiek stypendium, mieli ogromne problemy z utrzymaniem się z malarstwa w trudnych dla handlu sztuką czasach. Po krachu na Wall Street sytuacja gospodarcza Francji pogarszała się z roku na rok, zaś bezrobocie w 1935 r. wzrosło do dwóch milionów. Sytuacja polityczna była równie trudna: popularności zyskiwały partie skrajnie prawicowe o faszystowskim zabarwieniu, realne było zagrożenie nazizmem. Tym samym po latach prosperity, w których także kolonia artystów z Polski odnosiła największe sukcesy, po tak zwanym złotym okresie (1922–1929), pogorszyła się sytuacja artystów.

Zmianie uległo zwłaszcza położenie twórców zagranicznych, którzy do końca lat dwudziestych XX w. dominowali na francuskim rynku sztuki i byli lansowani przez marszandów także najczęściej pochodzących zza granicy. Imigranci mieli – jak głoszone w prasie – zabierać miejsca pracy rodowitym twórcom francuskim poprzez dominację na rynku sztuki, byli posądzani o korupcję i spekulacje; narastał antysemityzm⁷⁸. Galerie zamykano,

⁷⁴ Wierzbicka, *Świadectwa obecności...*, s. 18.

⁷⁵ Taż, *Nasi czy obcy?...*, s. 252–257, 263, 266.

⁷⁶ Anna Wierzbicka, *Świadectwa obecności*. [w:] *Polskie życie artystyczne...*, cz. 3, Lata 1930–1939, Warszawa 2016, s. 468.

⁷⁷ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Życiorys Hanny Żuławskiej.

⁷⁸ Wierzbicka, *Nasi czy obcy?...*, s. 251, 267.

marszandzi bankrutowali, degradacji uległa dzielnica Montparnasse zamieszkiwana głównie przez cudzoziemców⁷⁹. Nic dziwnego, że ubożęca publiczność paryska raczej nie była zainteresowana kupowaniem obrazów pary polskich malarzy, a wydaje się, że i ojciec Jacka Żuławskiego, Zygmunt, prominentny polityk PPS, miał już dosyć łożenia na paryskie życie trzydziestoletniego syna – artysty i jego rówieśniczki wybranki–artystki. Wydaje się to bardzo prawdopodobne, gdyż, jak wspomniano we wstępie do wspomnień Zygmunta Żuławskiego „nigdy nie wyjeżdżał na zachód, do którego żywił instynktowną nieufność, którą pogłębiło głębokie niezrozumienie tych krajów wobec groźby faszyzmu z jednej strony i dyktatury komunistycznej z drugiej”⁸⁰ i nie odpowiadało mu, że syn wciąż przebywa za granicą. Istnieje także możliwość, że po prostu ojciec nie był w stanie materialnie im pomagać, ponieważ sam dochodził do zdrowia po wylewie. Co prawda Jacek Żuławski próbował utrzymać narzeczoną (a później żonę) w Paryżu, jak pisała Hanna, dorabiając ilustracjami do „pisma myśliwskiego” i robiąc „napisy francuskie do kina, jeżeli filmy były w innym języku”, ale „wszędzie go wyzyskiwali – wiadomo, cudzoziemiec, *meteque* bez prawa do pracy”⁸¹.

Hanna zapewne nie miała najmniejszych złudzeń co do tego, że sama – przede wszystkim jako kobieta – żadnej artystycznej kariery w Paryżu nie zrobi, a nawet nie zarobi na własne utrzymanie. Kobiety–plastyczki, nieistotne jak bardzo utalentowane, po prostu nie były w okresie międzywojennym we Francji traktowane zbyt poważnie i (z małymi wyjątkami) nie miały szans na kariery porównywalne do męskich czy też do dziewiętnastowiecznej kariery Rosy Bonheur⁸² czy też nawet Polek: Anny Bilińskiej i Olgi Boznańskiej⁸³ albo (później) Melanii Muttermilch (Meli Muter). Nawet nieźle zapowiadające się malarki pełniły po zamążpójściu rolę żony przy uznanym mężu, jak choćby Maria Wanda Pankiewicz, Hanna Rudzka–Cybis czy Jadwiga Kohn–Zak, która sukces jako właścicielka popularnej galerii odniosła dopiero po śmierci męża w 1926 r.⁸⁴ Zresztą, gwoli prawdy, mimo niepełnej i niedostatecznej znajomości jej dzieł z tego okresu, można przyjąć, że i sama Żuławska nie

⁷⁹ Taż, *Świadectwa obecności...*, s. 7–8.

⁸⁰ AAN, zesp. Zbiór dokumentacji opozycji politycznej z lat 1975–1989, sygn. 2/1579/0/3/III/980: Ludwik Ochn, *Wstęp*, [w:] Zygmunt Żuławski, *Wspomnienia*, nlb.

⁸¹ Żuławska, *Jacek Żuławski*, s. 35.

⁸² Sytuacja Bonheur „żyjącej po męsku” i „odrzucającej konwencjonalną rolę kobietą” by uprawiać sztukę i odnieść sukces była jednak wyjątkowa, o czym pisze chociażby Nochlin. Patrz: Nochlin, *Dlaczego nie było*, s. 84–90.

⁸³ Maria Poprzęcka, *Anna Bilińska–Bohdanowicz*, [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa 2011, s. 173–177, Taż, *Olga Boznańska*, [w:] *Artystki polskie*, s. 185–189.

⁸⁴ Sylwia Zientek, *Polki na Montparnassie*, Warszawa 2021, s. 323–324, 393; Anna Markowska, *Hanna Rudzka–Cybis*, [w:] *Artystki polskie*, s. 223.

zaprezentowała w tym okresie nic wybitnego, nowatorskiego, wychodzącego poza sztaprowe ramy.

Żuławska wspominała, że pomijając realistyczny osąd możliwości życia i zarabiania w Paryżu, po prostu chcieli wrócić do Polski, zapewne po to by żyć w warunkach bardziej komfortowych i stabilnych, mieć większe perspektywy, tworzyć w swoim kraju.

3. Gdynia: Początek kariery w kraju

Wiosną 1938 r. Żuławscy zamieszkali w Gdyni. W Ministerstwie Oświaty zaproponowano nowożeńcom posady nauczycieli plastyki w gdyńskim Liceum Handlowym, z czego skwapliwie skorzystali. „Pojechaliśmy tam chętnie – nęciły nas możliwości żeglarskie”⁸⁵ – pisała Hanna o Gdyni. Latem 1936 r. powstał tu nowoczesny Basen Żeglarski. Żuławscy, zapaleni żeglarze brali udział w rejsach i regatach, byli działaczami Polskiego Yacht Clubu, uczestniczyli w opływaniu nowych jednostek. Jacek poznał zresztą Gdynię jako nastolatek, ponieważ jeździł razem z bratem Markiem do Gdyni, Sopotu i Gdańska na obozy żeglarskie, więc decyzja o zamieszkaniu nad morzem przyszła mu łatwo⁸⁶.

Gdynia, nowe polskie miasto nad morzem, była po prostu modna, zaś jej życie kulturalne i artystyczne w latach trzydziestych, nie było z pewnością nudne. Być może Żuławscy wiązali z Gdynią swe plany artystyczne na przyszłość: miasto to było idealnym miejscem rozwoju zawodowego dla artystów parających się malarstwem monumentalnym, ze względu na budowę nowych budynków użyteczności publicznej wymagających dekoracji. Prace propagandowe w okresie II Rzeczypospolitej łączyły się z zainteresowaniami monumentalnymi technikami malarstwa ściennego, nadającymi się znakomicie do dekoracji tego typu reprezentacyjnych budynków. Jak zauważył w 1937 r. Józef Bieniasz: „Gdynia jest [...] miastem budowanym przez całą Polskę, skupia na sobie uwagę całego narodu jako port narodowy i stanowi instrument polityki ogólnopaństwowej”⁸⁷. Żuławscy przyjeżdżali do Gdyni w połowie lat trzydziestych na wakacje, aby pływać w regatach jako członkowie Akademickiego Związku Morskiego a potem Yacht Klubu Polskiego. Do Gdyni przyjechali też w tym czasie znajomi małżeństwa z warszawskich czasów studenckich, a następnie z okresu paryskiego Juliusz Studnicki i Krystyna Łada (potem Łada-Studnicka).

⁸⁵ Żuławska, *Jacek Żuławski*, s. 36.

⁸⁶ *Encyklopedia Gdyni*, red. Małgorzata Sokołowska, Izabella Greczanik-Filipp, Wiesława Kwiatkowska, Gdynia 2006, s. 50; Zmorzyński, *Marek i Jacek*, s. 27.

⁸⁷ Józef Bieniasz, *Zagadnienia kulturalne Gdyni i Wybrzeża*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 27, s. 19.

Od 1938 do 1939 r. Żuławska pracowała w Gimnazjum Krawieckim w Gdyni jako nauczycielka rysunku⁸⁸. Trudno w to uwierzyć, gdy zna się wizerunek Żuławskiej z lat powojennych, ale nie ulega wątpliwości, że Hanna interesowała się modą i była w dwudziestoleciu międzywojennym kobietą bardzo szykowną i nonszalancko *trendy*. Z 1933 r. pochodzi temperowy autoportret artystki [BCS] w krótkiej blond fryzurze a'la Marlena Dietrich czy Mae West (il. 1). Żuławska siedzi niedbale na parapecie okna, ubrana w dalekowschodnie pumpy, białe, krótkie rozpięte futro czerwoną bluzkę i niebiesko-brązową gawroszkę na szyi. Wiele wskazuje na to, że będąc w Paryżu Hanna zainteresowała się modą.

Na jednym z zachowanych zdjęć ta bardzo szczupła wówczas artystka ma krótką fryzurę z lokiem opadającym na czoło i ubrana jest z szykowną, paryską niedbałością w ołówkową, jasną spódnicę do łydek, marynarski top w poziome paski, zaś w dłoni trzyma kopertówkę i kapelusz (il. 15). Towarzyszy jej Jacek w kapeluszu borsalino na głowie i w eleganckim garniturze. Oboje wyglądają jak na ilustracji z francuskiego żurnala.

Z lat trzydziestych pochodzi gwasz *Kobieta w stroju kąpielowym* [BCS]. Trudno powiedzieć czy jest to autoportret Żuławskiej, ale przedstawia on szykowną damę w jednoczęściowym kostiumie kąpielowym eksponującym zgrabne nogi, ciemnym futrze z białym kołnierzykiem narzuconym na ramiona i w filuternym, przekrzywionym na bakier toczku na głowie. Ten gwasz także z powodzeniem mógłby być ilustracją obowiązujących trendów w gazecie poświęconej modzie (il. 16).

O jej zamiłowaniu do mody świadczy też niewątpliwie wydawnictwo Kursów Korespondencyjnych Stowarzyszenia „Służba Obywatelska” w Warszawie. Jest to skromna, osiemnastostronicowa, spisana na maszynie i opatrzona rysunkami z projektami strojów i dodatków do nich publikacja⁸⁹. Przed wojną wydawnictwo to współpracowało m.in. z Marią Obrębską-Stieger, Stefanią Zahorską, Anną Śledziowską czy Haliną Karpińską-Kintopfową – plastyczkami, które również interesowały się ubiorem, stylem i designem i w 1938 r. wydało serię podobnych niewielkich ilustrowanych książeczek o charakterze edukacyjnym ich autorstwa⁹⁰. Zainteresowanie modą i szyciem w Polsce miało związek z popularnością wysokonakładowego (250000 egzemplarzy) czasopisma „Moja Przyjaciółka”. Wzorowane

⁸⁸ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Hanna Żuławska ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika nauki w wyższych szkołach artystycznych oraz życiorysy Żuławskiej w: AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, AAN, zesp. KNP, sygn. 2/1650/0/1.23/333.

⁸⁹ Hanna Żuławska, *Z zagadnień powstawania mody*, Warszawa 1938 r.

⁹⁰ Maria Obrębska-Stieber, *Umiar i takt w ubiorze*, Warszawa 1938; Stefania Zahorska, *Z historii badan nad modą*, Warszawa 1938; Anna Śledziowska, *Bielizna pościelowa*, Warszawa 1938; Halina Karpińska-Kintopfowa, *O przerabianiu niemodnego ubrania*, Warszawa 1938.

było ono co prawda na zachodnich żurnalach, ale trendy światowe dostosowywano w nim do polskich realiów, co było o tyle istotne, że inne pisma, wzorujące się na francuskich „Vogue” i „Gazette du bon ton”, choć utrzymane na wysokim poziomie merytorycznym i artystycznym, skierowane były do uprzywilejowanych, zamożnych warstw społecznych i w związku z tym miały wysoką cenę sprzedaży⁹¹. W „Mojej Przyjaciółce” przedstawiano relacje z pokazów dyplomowych uczennic szkół krawieckich, starano się przybliżyć kobietom z małych miejscowości uprzywilejowany wielki świat mody, „dostosować” modę paryską do możliwości finansowych czytelniczek itd.

Publikacja Żuławskiej, podobnie jak pozostałe z cyklu, najprawdopodobniej skierowane było do uczestniczek korespondencyjnych kursów krawieckich a nie do wytwornych klientek warszawskiego salonu Herse czy nawet Braci Jabłkowskich⁹², co tłumaczyć może naiwną, nieskładną treść i z pewnością, choć spis treści może to sugerować, nie ma nic wspólnego z kostiumologią (il. 17). Jednak znajomość twórczości ówczesnych kreatorów i trendów mody wskazuje na to, że Hanna faktycznie miała w nich niezłe rozeznanie, a nawet dosyć błyskotliwie wskazywała wystawy malarskie i rozmaitych artystów (pomijając jednak gwiazdy kina i teatru) jako źródła inspiracji dla projektantów mody.

„Doskonale – pisała – rozumiemy różnicę między pojęciami stylu i mody. M o d ę rozumiemy nie tylko w odniesieniu do stylu kobiecego, ale do wszystkich przejawów sztuki i życia. S t y l zaś jest syntezą form dla wszystkich przejawów życia i sztuki w pewnym okresie i to dłuższym; opiera się na głębszych podstawach niż chwiejny gust, bo jest wykładnikiem rozwoju społeczeństwa, jego wiedzy technicznej i dorobku kulturalnego [...] Moda natomiast mieści się całkowicie w ramach danego stylu, nawet gdy zapożycza świadomie lub nieświadomie elementy z innych okresów, nosi znamiona swojej epoki, W renesansie istniały różne mody, jednak obraz sukni renesansowej jest obecnie bardzo jednolity. Wyraźniejszym jeszcze przykładem będzie *empire*, który zupełnie świadomie, opierając się na wzorach klasycznych, stworzył odrębny styl [...]. Miejscem, gdzie tworzy się moda na świat jest ciągle Paryż, Chociaż Nowy Jork, Londyn mają doskonałe domy mód, jednak zawsze kierują się dyrektywami ogólnymi z Paryża – czy to przyjeżdżając po modele, czy też ktoś z Paryża przyjeżdża i urządza pokazy. W Paryżu kieruje modą kilka genialnych krawcowych – *couturière* – jak panie: Schiaparelli, Chanel, Lanvin, Molyneux⁹³, Maggi Rouff, Madeleine de Rauch, Vera Borea, oraz panowie: Lucien Lelong, Patou, Jaques Heim, Paquin, Worth.

⁹¹ Magdalena Idem, *Manekin w peniuarze. Moda w II RP*, Wołowiec 2022, s. 128–132.

⁹² Idem, *Manekin w peniuarze*, s. 41–46, 109–124.

⁹³ Edward Henry Molyneux, brytyjski projektant mody był mężczyzną.

Przypuszczalnym powodem tego skupienia tyłu w tej dziedzinie zdolnych ludzi jest tradycją tego miasta, stały wysoki poziom artystyczny i w końcu najważniejszy warunek – doskonały rynek zbytu. Źródłem inspiracji dla paryskich twórców mody bywają najprzedniejsze wydarzenia często nic wspólnego nie mające z modą jak np. wojny, folklor okolic słynnych z innych przyczyn, wystawy retrospektywne jak i współczesnego malarstwa, sztuki teatralne, balet, aktorzy itd. oraz wędrowka po stylach innych epok. I tak np. tej wiosny wojny chińskie przyniosły nam sylwetkę strojów plażowych: wielki kapelusz, płaszcz krótki, szeroki do kolan, spodnie lub gołe nogi i pantofle na grubych podeszwach. Ubiegłej wiosny wystawa Goi, malarstwa hiszpańskiego z końca XVIII i początku XX w., którego najcharakterystyczniejszą gamą są kolory szare i czarne poddała domowi Lanvin [...] pomysł do tworzenia kreacji w tych tonach i o liniach o lekkim zacięciu empirycznym, Zbiorowa wystawa Toulouse-Lautreca zaciążyła na linii tego sezonu [...]. Tyrol, który w ostatnich latach ściągnął elegancki świat z powodu świetnych warunków śnieżnych i doskonałych szkół narciarskich – wywarł również swój wpływ na modę. [...] W Polsce ten ruch się zaczął. I tu zaznaczyć należy, że w przypadku zapożyczenia pewnego szczegółu ze stroju góralskiego, trzeba go i odpowiednio zmienić i odpowiednio przystosować do ubioru narciarskiego – dopiero wtedy efekt może być dobry”⁹⁴.

Wydaje się, że Hanna musiała skądś (najpewniej z żurnali mody) czerpać wiedzę na temat procesu projektowania strojów, ich produkcji i prezentacji na pokazach mody, bo szczegółowo to opisywała swoim czytelnikom w nieco siermiężnej Polsce: „Zaczyna się od kilku konferencji, na których dyrektorzy wespół z fabrykantami materiałów, przedstawicielami firm futrzanych oraz osobami z rządu, uzgadniają, jakie surowce będą lansowane. Fabrykanci materiałów [...] zatrudniają agentów, którzy chodzą po malarzach i grafikach a ci z kolei przygotowują wzory na razie bezpłatnie. Następnie na pewnego rodzaju giełdzie w Lyonie rzeczy te są rozpatrywane i zakupywane przez poszczególne fabryki po bardzo wysokich cenach [...]. Na trzy miesiące przed prezentacją kolekcji jest prezentacja materiałów. [...]. Przechodzimy do ateliers: dzielą się one na odrębne działy, pracownie sukien, bluzek, dodatków [...] Oprócz tego jest tak zwana modelistka, która pod dyrektywą właściciela i twórcy opracowuje fason na manekinie a potem na żywej modelce. [...] Pracownia zastawiona jest modelikami według numerów figur i manekinami – sobowtórami klientek. W pracowniach krawieckich i kuśnierskich pracę kierują przeważnie mężczyźni. Decydujące pokazy kolekcji odbywają się dwa razy do roku w sierpniu i styczniu dla nielicznej garstki to jest dla prasy, kierowników większych przedsiębiorstw europejskich i osobno amerykańskich, następnie dla

⁹⁴ Żuławska, *Z zagadnień powstawania*, s. 2–4.

najekskluzywniejszej klienteli – potem dopiero następuje popularyzacja przez żurnale i pokazy codziennie od 5–7, które prawie każdy może oglądać. [...] System powyższy nie jest systemem stałym – prawie każdy z domów ma trochę inne tradycje i [...] metody”⁹⁵.

Następnie Żuławska z ubolewaniem stwierdza, że „z żurnali, które stałyby na poziomie, możemy, niestety, wymienić, tylko francuskie i angielskie” i ubolewa, że „w naszych warunkach trudno jest bardzo oderwać się od tych źródeł i zacząć tworzyć modę całkowicie inną i oryginalną, bowiem nie zyska klienteli, gdyż ta chce być zawsze ubrana według mody kreowanej przez cały świat. Należy więc tylko nauczyć się umiejętnie śledzić modę przez żurnale oraz umieć ją modyfikować ze względu na różnicę naszych materiałów i różną budowę figur oraz inne warunki klimatyczne. Należy uczennice na podstawie żurnali przyzwyczaić do wyciągania wniosków na temat linii sukienek danego wzoru”⁹⁶. Publikacja uzupełniona została przez Hannę ćwiczeniami i poradami jakiego rodzaju suknie powinny szyc uczennice z flaneli, dżerseju czy z jedwabiu oraz ilustrującymi je prostymi szkicami sukien i niezbyt wyrafinowanych dodatków jak choćby haftowane rękawiczki, grzebień do włosów przyozdobiony kwiatami na tasie⁹⁷, „naszyjnik z liści z zamszu, odpowiedni jako dodatek do swetra”⁹⁸, „bardzo modny ostatnio pasek z małą torebką”⁹⁹, który „wykonać można z zamszu, lepiej w boksowej skórze; unikać filcu” czy „chlebaczek – bardzo modny na narty w kolorze biały z niebieskim, ozdobiony haftem norweskim wykonanym na klamrze [...]”¹⁰⁰. Żuławska wiedziała, że kieruje swój poradnik do grupy odbiorczyń co prawda spragnionej mody, ale niezwykle skromnie uposażonej, ponieważ zamieściła w nim porady, że „skrawki zamszu można kupić za bezcen u rękawicznika”¹⁰¹. Problem ten był jej zresztą znany z autopsji.

Wydaje się, że to zainteresowanie modą i ubiorem u Żuławskiej wygasło, gdy szczupłej dziewczyny/kobiety stała się nagle dojrzałą panią, którą w dodatku przestał interesować się mający liczne romanse mąż. Nie przywiązywała już nigdy później większej wagi do wyglądu a zwłaszcza do modnego czy eleganckiego stroju. Być może na taką zmianę miała też wpływ powojenna socjalistyczna rzeczywistość, w której pojęcie przedwojennej elegancji i elegancji w ogóle było przedstawiane jako obraz konserwatyzmu i zacofania z jednej strony, zaś z drugiej

⁹⁵ Żuławska, *Z zagadnień powstawania*, s. 4–5.

⁹⁶ Tamże, s. 6.

⁹⁷ Tamże, s. 15.

⁹⁸ Tamże, s. 16.

⁹⁹ Tamże, s. 13.

¹⁰⁰ Tamże, s. 13.

¹⁰¹ Tamże, s. 14.

jako wpływ „zgnilego, kapitalistycznego zachodu” i „burżujskie przeżytki”, a wszelkie przejawy tzw. „wytwności” tępiono¹⁰².

Żuławska brała jednocześnie udział w warszawskich wystawach, w listopadzie 1938 r. uczestniczyła w X (ostatnim) Salonie IPS-u, odebrała nawet jedno z „zaszczytnych wyróżnień” w dziedzinie malarstwa za dwa namalowane jeszcze w Paryżu obrazy: *Bulwar Montparnasse* oraz *Sekwana*¹⁰³. Żuławscy nawiązali od razu przyjacielskie stosunki z architektami projektującymi budynki powojennej Gdyni: Tadeuszem Kossakiem, Bogdanem Damińskim, Stefanem Reichanem i Bronisławem Maliszem. Wydaje się także, że równie prędko zaprzyjaźnili się z czołowymi przedstawicielami gdyńskiego życia artystycznego, malarzami Zygmuntem Cywińskimi Marianem Bohuszem-Szysko, wywodzącymi się z tego samego środowiska artystycznego i mającymi podobne doświadczenia oraz zapatrywania na sztukę. Nie można też wykluczyć, że wszyscy ci artyści poznali się w Warszawie w czasie studiów, zaś w Gdyni po prostu odnowili dawną znajomość, w następstwie czego już w 1938 r.

Żuławscy wstąpili do gdyńskiego oddziału Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP). Oddział ten, założony 17 stycznia 1937 r., liczył 16 członków (malarzy, grafików, architektów, dekoratorów i rzeźbiarzy) i był, o czym się wciąż bardzo rzadko wspomina, jedynym w północnej Polsce. Wcześniej powstało pięć oddziałów w najbardziej rozwiniętych artystycznie miastach Polski: w Krakowie, Warszawie, Lwowie, Łodzi i Poznaniu. Główną oś ZZPAP stanowili artyści „niezrzeszeni”, związani z koloryzmem (także kapiści) oraz plastycy z kręgów awangardy. Związek za cel stawiał sobie w pierwszym rzędzie obronę interesów zawodowych polskich artystów plastyków. Jednakże poważnym założeniem ideowym ZZPAP było zdecydowane występowanie przeciwko wszelkim przejawom nacjonalizmu, „państwowotwórczości” w sztuce polskiej. Zrzeszenie negowało – popierany przez rząd sanacyjny – program sztuki oficjalnej i tradycjonalistyczny mecenat niektórych instytucji powołanych do opieki nad sztuką, hamujący swobodę działania artystycznego.

Opinie na temat działalności gdyńskiego ZZAP były dość zróżnicowane, jedni widzieli w nim podmiot dość żywo działający na artystycznym firmamencie Gdyni¹⁰⁴, inni – jak choćby Jan Zamojski czy Artur Maria Swinarski – „amatorów przedstawiających przeraźliwie niski

¹⁰² Anna Sieradzka, *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*, Warszawa 2003, s. 252, 282–289.

¹⁰³ Na wystawie tej zgromadzono 269 prac malarskich, graficznych i rzeźbiarskich ponad 180 artystów, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 48, s. 921–923. Patrz też: *X Salon IPS. Malarstwo, grafika, rzeźba. Katalog wystawy*, listopad 1938, s. 16.

¹⁰⁴ Henryk Chudziński, *Monografia Wielkiego Pomorza*, Toruń–Lwów 1939, s. 97–98.

poziom”¹⁰⁵ i „stowarzyszenie kanapowe o charakterze bardziej towarzyskim niż artystycznym”, ograniczające się do „dancingów i pokazów mody”¹⁰⁶.

Jak odnotował Swinarski, zde gustowany środowiskiem artystycznym Gdyni, lecz doceniający prace Żuławskiej: „Raz, dwa razy do roku mamy w Gdyni „Salon”. Wiszą tam obrazy, które z powodzeniem mogłyby wisieć w IPS-ie czy u Bernheima. Wystawia Jacek Żuławski i jego żona Hanna, Roman Białokoz i jego żona Teodora, Marian Szyszko-Bohusz i jego żona Zofia, bo artyści czują się trochę nieswojo na tutejszym gruncie i wolą chodzić parami. Odbywa się zwiedzanie wystawy, fachowa dyskusja i krytyka. A więc: Roman i Teodora Białokozowie mówią o obrazach Jacka i Hanny Żuławskich, a Hanna i Jacek Żuławski mówią o tkaninach Teodory i Romana Białokozów, natomiast Marian Szyszko-Bohusz mówi o Marianie Szyszko-Bohuszu. I raczej przychylnie. To wszystko”¹⁰⁷. Małżeństwa artystyczne były zresztą w dwudziestoleciu międzywojennym bardzo popularne zwłaszcza wśród twórców awangardy albo kapistów, na co zwróciła uwagę Joanna Sosnowska¹⁰⁸. Twórcy awangardowi często byli związani ze środowiskami lewicującymi, co wiązało się zazwyczaj z brakiem forsovania męskiego dyktatu; ojciec Jacka był politykiem PPS – młodzi także mieli przekonania socjalistyczne.

Mimo dość marginalnego, w porównaniu z innymi ośrodkami, znaczenia gdyńskiej filii Związku, do wybuchu II wojny światowej zorganizowano w ramach jego działalności około szesnastu wystaw – zarówno w ramach Salonów Wiosennych i Zimowych, jak i ekspozycji indywidualnych¹⁰⁹. Hanna Żuławska przed wybuchem II wojny światowej zdążyła jeszcze wziąć udział w wystawie Salonu w kwietniu 1939 r. Sama artystka wspominała, że gdy rozeszła się wieść o wykształconych w ASP światowcach, którzy przyjechali do Gdyni z Paryża, by prezentować najświeższe trendy zainteresowanie twórczością jej i Jacka szybko wzrosło i zaczęło procentować zamówieniami. Oczywiście Żuławscy nie tworzyli zgodnie z najnowszymi trendami, malarstwo Hanny nie miało nic wspólnego z awangardą i w późnych latach trzydziestych XX w. nawet w Gdyni musiało zostać uznane za zachowawcze. W efekcie małżeństwo otrzymało propozycję nowych projektów dekoracji monumentalnych¹¹⁰:

¹⁰⁵ Jan Zamoyski, *Łukaszowcy – malarze i malarstwo Bractwa Św. Łukasza*, Warszawa 1989, s. 94.

¹⁰⁶ Artur Maria Swinarski, *Gdynianin a Muzy*, „Słowo” 1939, nr 131, s. 5.

¹⁰⁷ Tamże, s. 5.

¹⁰⁸ Sosnowska, *Artystki w dwudziestoleciu*, s. 69–70, 77.

¹⁰⁹ Andrzej Bukowski, *Życie kulturalne i literackie Gdyni*, [w]: *Gdynia, sylwetki ludzi, oświata, kultura i nauka*, Gdańsk 1979, s. 173; Jerzy Strumiński, *Dwadzieścia lat środowiska plastycznego na Wybrzeżu*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Prace Pomoroznawcze”, R. 10, 1967, nr 15, s. 53.

¹¹⁰ W końcu lat trzydziestych nie było w Gdyni równie świetnie wykształconych artystów, którzy mogliby z sukcesem artystycznym robić tego typu zlecenia. Co prawda w 1936 r., mający doświadczenie w tworzeniu

malowideł ściennych przedstawiających historię wojska polskiego w świetlicy koszar w Redłowie, polichromii *Apoteoza Gdyni* w Gmachu Komisarjatu Rządu oraz malowideł do kaplicy Szpitala Sióstr Miłosierdzia przy Placu Kaszubskim. Dzieła te nie zostały zrealizowane z powodu wybuchu II wojny światowej, nic też nie wiadomo na temat ich projektów, które zapewne przepadły w pożodze wojennej. Domyślać się jednak można, że mimo iż w Gdyni Żuławscy uchodzili za „nowoczesnych”, wystrój malarski utrzymany był w duchu „państwowotwórczym”, ideologicznym, nacjonalistycznym w treści i w formie, z przedstawieniami alegorycznymi, zachowawczym i niezbyt awangardowym¹¹¹.

Na początku września 1939 r. małżonkowie, zostawiając cały swój dotychczasowy powstały w Polsce i we Francji dorobek artystyczny, wyjechali do Warszawy. „Jedyny rok samodzielnej pracy i radości na morzu minął błyskawicznie” – pisała Żuławska. „Jak wiele zapowiadał możliwości! Wyjeżdżając z Gdyni w 1939 r., zostawiliśmy wszystko, w tym cały nasz dorobek artystyczny także z Paryża, aby odejść od sztuki na całe cztery ciemne lata wojny”¹¹². Jak sama pisała „całą wojnę spędzam w Warszawie, gdzie warunki materialne nie pozwalają mi malować, pracuję tylko dorywczo”¹¹³.

Zarówno edukacja jak i kierunek „podróży artystycznych” (Paryż, Włochy) Hanny Żuławskiej były dosyć typowe dla wielu artystów rozpoczynających swą drogę twórczą w okresie dwudziestolecia międzywojennego, podobnie jak fascynacje artystyczne (koloryzm, Veronese, Tycjan, Pierre Bonnard i Jean-Édouard Vuillard, a także kubizm i abstrakcjonizm), choć niewątpliwe, na co wskazuje późniejszy okres jej twórczości, inspiracje Picassem były trwałe choć dotyczyły bardziej jego twórczości jako ceramika. Z pewnością bardzo ważną postacią dla artystki, jej pierwszymi, i wydaje się, że najważniejszym, mentorem był Felicjan Szczęsny Kowarski, ale także Leonard Pękalski – dzięki nim zainteresowała się malarstwem monumentalnym, *sgraffitem*, mozaiką architektoniczną – które zapewnią jej największe

malowideł ściennych w lwowskich i podlowskich świątyniach, Stanisław Teisseyre stworzył polichromię Domu Marynarza Szwedzkiego, zaś kierownik Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych Wacław Szczeblewski dekorował choćby Nowy Dwór Kaszubski czy Szpital Miejski w Gdyni. Do pracy przy czołowym dziele malarstwa monumentalnego – wystroju Gimnazjum Polskim im. Józefa Piłsudskiego – co prawda nie na terenie Polski, a w Wolnym Mieście Gdańsku zatrudniono uznanych artystów związanych z Bractwem Świętego Łukasza, na co dzień nie mieszkających nad morzem: Jana Zamoyskiego, Bolesława Cybisa, Mariana Jurgielewicz i Stefana Płużańskiego. Patrz także: Zmorzyński, *Jacek...*, s. 27.

¹¹¹ Patrz: Iwona Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja*, Warszawa 2012, s. 167–188. Agnieszka Chmielewska, *Wyobrażenia polskości*, Warszawa 2019, s. 11–71 i dalsze.

¹¹² Żuławska, *Jacek Żuławski*, s. 38.

¹¹³ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Życiorys Hanny Żuławskiej; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Hanna Żuławska ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika nauki w wyższych uczelniach artystycznych.

uznanie po wojnie. Malarstwo sztalugowe Żuławskiej z tego czasu było najpewniej dosyć sztalupowe, inspirowane twórczością kapistów, bez śladów wpływu awangardy malarskiej, jednak – sądząc z tego, co pisano w recenzjach – przejawiało stabilny, dobry poziom, co podkreślała większość recenzentów. Z pewnością nie uważano Żuławskiej za indywidualność twórczą, raczej był jedną z niezłych acz szeregowych malarek.

Artystka brała aktywnie udział w wystawach (IPS), doskonaliła warsztat pomagając w realizacji projektów swojego profesora, „nabierała szlifów”, wtedy też zapewne zaczął się kształtować jej indywidualny styl. W czasie studiów na warszawskiej Akademii i później – w Gdyni, poznała też artystów, z którymi po II wojnie światowej stworzyła pierwszą polską plastyczną uczelnię wyższą na Wybrzeżu. Z pewnością w swej pracy w tej uczelni pedagogicznej wykorzystywała doświadczenia z kontaktów z najwybitniejszymi polskimi artystami – dydaktykami: Kowarskim czy Pankiewiczem. Nie wydaje się natomiast by młodzieńcza fascynacja koloryzmem wywarła trwale większy wpływ na jej malarstwo. Z pewnością wpływy koloryzmu można znaleźć w obrazach z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. oraz w martwych naturach z kwiatami z lat osiemdziesiątych. Jednak z czasem artystka przestała tworzyć pejzaże i martwe natury, a portretów nie malowała niemal wcale, jej paleta stawała się monochromatyczna, ciemna a tematykę obrazów stanowiły sceny rodzajowe z elementami groteski, czarnego humoru.

Hanna Żuławska wniosła znaczący wkład w rozwój życia artystycznego w przedwojennej Gdyni, pomimo krótkiego, nieco ponad rocznego, pobytu w tym mieście: stała się aktywną członkinią gdyńskiego oddziału Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, wystawiała w jego ramach prace na lokalnych Salonach. Z pewnością była już wtedy jedną z bardziej wyrazistych i uznanych artystek na Wybrzeżu (oczywiście trzeba mieć na uwadze, że środowisko artystyczne w Gdyni było dość prowincjonalne), jedną z niewielu dobrze wykształconych, obeznanych poprzez podróże ze sztuką francuską i włoską zarówno tradycyjną jak i awangardową, mającą kontakt z najwybitniejszymi polskimi artystami, wystawiającą w prestiżowej paryskiej galerii. Przed II wojną światową otrzymała też w Gdyni pierwsze samodzielne ważne zlecenia na realizacje monumentalne. Po wojnie, w socjalistycznej rzeczywistości propagującej włączenie kobiet w „budowę socjalizmu”¹¹⁴, uznano twórczynię za „specjalistkę” od wielkoformatowych przedstawień architektonicznych i proponowano duże zlecenia państwowe, choć oczywiście jak zauważyła Joanna Sosnowska,

¹¹⁴ Agata Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*, Warszawa 2022, s. 26–27.

pozycja kobiet i mężczyzn po II wojnie światowej uległa zmianie, nastąpiło zrównanie charakterystyczne dla sytuacji ekstremalnych¹¹⁵.

¹¹⁵ Sosnowska, *Artystki w dwudziestoleciu*, s. 80.

Rozdział II

Pierwsza powojenna dekada. Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych. Socrealizm

1. Wojna. Pobyt Łańcuchowie. Kariera w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych

W pierwszych dniach września 1939 r. Hanna i Jacek Żuławscy, zostawiając cały swój powstały w Polsce i we Francji dorobek artystyczny, wyjechali z Gdyni do Warszawy i zamieszkali na Saskiej Kępie. Niewiele wiemy o ich życiu w czasie wojny. Hanna Żuławska w tym czasie nie pracowała lub pracowała dorywczo, nie zajmowała się malarstwem, ale w notesie szkicowała wojenną Warszawę¹. Jacek działał w konspiracji, próbując jednocześnie utrzymać siebie i żonę z przypadkowych zleceń (pracował jako piekarz, introligator i malarz pokojowy). W 1944 r. brał udział w Powstaniu Warszawskim, został aresztowany przez hitlerowców, ale zdołał uciec z transportu i dotrzeć do Krakowa². W listopadzie 1944 r. Hanna Żuławska dotarła do wyzwolonego już wtedy Lublina, jak wielu innych artystów, którzy kierowali się tam, by już na ziemiach wyzwolonych czekać na zakończenie wojny. W mieście tym reaktywowany został już 2 sierpnia 1944 r. Związek Artystów Plastyków³. W Lublinie Hanna spotkała się z Józefą Wnukową. Zmierzali tam także inni strauatyzowani przeżyciami wojennymi przedstawiciele kultury i sztuki, z nadzieją na spokojną przystań i możliwość wznowienia pracy twórczej. Początkowo artyści mieszkali w budynku przy ul. Radziwiłłowskiej 9, jednak brak odpowiednich warunków i zbyt duże zagęszczenie skłoniły ich do wyprowadzki poza Lublin, do pobliskiego Łańcuchowa⁴.

Twórcy zostali skierowani do dawnego dworu Steckich nad Wieprzem; miejsce to zyskało później status Domu Pracy Twórczej Plastyków⁵. Jacek Żuławski dołączył do żony zaraz po wyzwoleniu Krakowa⁶. „Hanka Żuławska i ja – wspominała Wnukowa –

¹Hanna Żuławska, *Lata młodości*, [w]: Jacek Żuławski, red. Hanna Żuławska, Gdańsk 1987, s. 38; Józefa Wnukowa, *Śladami Jacka Żuławskiego*, [w]: Jacek Żuławski, red. Hanna Żuławska, Gdańsk 1987, s. 53–54; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Życiorys Hanny Żuławskiej.

²Wojciech Zmorzyński, *Jacek*, [w]: Marek i Jacek Żuławscy, katalog wystawy, Gdańsk 2002, s. 28.

³*Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 1, *Lata 1944–1947*, red. Anna Wierzbicka, Warszawa 2012, s. 35; Krystyna Fabijańska-Przybytko, *Wstęp* [w:] *Malarze i rzeźbiarze sopoccy 1945–1983. Wystawa na jubileusz 700-lecia Sopotu*, katalog wystawy BWA w Sopocie lipiec–sierpień 1983, s. 7.

⁴Józefa Wnukowa, *Długie życie upartej dziewczynki*, „Pomerania” 1985, nr 3, s. 45; Wnukowa, *Śladami Jacka Żuławskiego*, s. 53; *Polskie życie artystyczne*, T. 1, Warszawa 2012, s. 36.

⁵Elżbieta Kal, *Malarstwo gdańskie 1945–1959: ludzie, słowa, obrazy*, Słupsk 2009, s. 12; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Życiorys Hanny Żuławskiej Ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika nauki w wyższych uczelniach artystycznych; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Żuławska Hanna, ur. 23 XI 1908 r. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Profesor nadzwyczajny.

⁶Wnukowa, *Śladami Jacka Żuławskiego*, s. 53.

gospodarowałyśmy ponad pół roku w tej rezydencji [...]. Znalazło w niej schronienie wielu kolegów z różnych stron Polski, zarówno tych, którzy opuścili Lwów, jak i tych, których Powstanie Warszawskie pozbawiło dachu nad głową, a także przybyłych do Polski z wojskiem I Armii. Rozpoczynaliśmy wtedy organizowanie Związku Polskich Artystów Plastyków”⁷. W dworze tym mieszkali już w tym czasie Jerzy Wolff, Helena Krajewska, Juliusz Krajewski, Aleksander Winnicki i Wanda Winnicka⁸. W tym samym 1944 r. Hanna została przyjęta w poczet członków Związku Polskich Artystów Plastyków.

W maju 1945 r. do Łańcuchowa dotarł ze Lwowa malarz Stanisław Teisseyre, który namówił miejscowego księdza proboszcza do odnowienia polichromii kościoła. Pomysł ten spotkał się z entuzjazmem pozostałych artystów, tym bardziej, że Teisseyre przywiózł ze sobą, niedostępne dotąd farby i inne materiały malarskie, a parafianie zobowiązali się dostarczyć niezbędne do spoiwia olej lniany i jajka. Jacek Żuławski wykonał przedstawienie Ostatniej Wieczerzy, Stanisław Teisseyre Wniebowzięcie Matki Boskiej natomiast reszta zespołu z Hanną Żuławską zajęła się dekorację ścian świątyni stylizowaną wicią roślinną⁹. Niestety, wystrój ten nie zachował się, ponieważ już dwa lata później kolejny proboszcz zlecił jego zamalowanie¹⁰.

Według informacji zawartych w katalogach wystaw z lat osiemdziesiątych XX w. i życiorysach Żuławska miała w 1944 r. w Lublinie indywidualną wystawę temper i akwarel (wg samej artystki około 20 sztuk) w „Kawiarni Plastyków”¹¹. Przypuszczać można, że jedną z prezentowanych prac był *Wymarsz wojsk* (il. 18). Żuławska odnotowała, że w tym czasie sprzedała dwa olejne pejzaże morskie¹². Wzięła też udział w dwóch wystawach zbiorowych zorganizowanych przez Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków. Pierwszą była ekspozycja trwająca od grudnia 1944 r. do stycznia 1945 r. na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, upamiętniająca 26 rocznicę niepodległości Polski pt. *Polonia*. W bardzo prymitywnych warunkach wystawienniczych, artyści zaprezentowali głównie szkice i rysunki

⁷ Tamże, s. 53–54.

⁸ Kal, *Malarstwo gdańskie...*, s. 12.

⁹ Wnukowa, *Śladami Jacka Żuławskiego*, s. 62–63.

¹⁰ Józefa Wnukowa. *Długie życie upartej dziewczynki*, „Pomerania”, 1995, nr. 3, s. 26–27.

¹¹ ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska: karta informacyjna Hanny Żuławskiej; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Życiorys Hanny Żuławskiej; sygn. 2/317/0/26.6/76, Hanna Żuławska, malarka, Sopot Westerplatte 25; AAN, zesp. KPN, sygn. 2/1650/0/1.23/333, Życiorys Żuławskiej. Patrz: *Hanna Żuławska. 100 figurek ceramika*, Kordegarda, katalog, Warszawa 1981, s. 2; *Hanna Żuławska. Dzień dzisiejszy*, katalog, wrzesień 1984, BWA Bydgoszcz, s. 2; *Hanna Żuławska. Dzień dzisiejszy*, katalog, maj – czerwiec BWA Sopot 1984, s. 3.

¹² AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Żuławska Hanna, ur. 23 XI 1908 r. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Profesor nadzwyczajny.

powstałe w czasach okupacji hitlerowskiej, których tematyką była wojna i martyrologia narodu polskiego¹³. Druga z wystaw miała miejsce w lipcu 1945 r. w pałacyku przy ul. Spokojnej 5¹⁴.

Najpewniej w czasie pobytu w Łańcuchowie zainicjowano pierwsze rozmowy na temat powstania wyższej szkoły plastycznej na Wybrzeżu, co otworzyło nowy rozdział w artystycznym życiu Hanny Żuławskiej. Roman Nieczyporowski przypuszcza, że pomysł utworzenia uczelni wyszedł od Jacka Żuławskiego, lecz nie podaje żadnych konkretnych źródeł, na których oparł te dywagacje¹⁵. Jest jednak bardzo prawdopodobne, że inicjatywa wyszła od Żuławskiego lub Studnickiego, na co wskazują słowa Wnukowej: „Na tle wciąż różnicującego się «krajobrazu sztuki gdańskiej» były dwie indywidualności, utrzymujące ciągłość tradycji i tworzące pomost między pokoleniami oraz rozmaitymi orientacjami artystycznymi: Juliusz Studnicki i Jacek Żuławski, przyjaciele z lat akademickich i paryskich. Wspólne organizowanie uczelni gdańskiej pogłębiło ich przyjaźń i mimo różnicy temperamentów właśnie oni stali się w latach pięćdziesiątych inicjatorami poczynañ artystycznych, określanych mianem «szkoły sopockiej»”¹⁶.

Nieczyporowski zastanawia się, dlaczego wybór powstania wyższej szkoły plastycznej padł właśnie na Gdańsk a nie np. na Szczecin¹⁷. Pytanie takie wydaje się być jednak bezzasadne, ponieważ większość artystów tworzących uczelnię plastyczną znała już te tereny (Gdynię) i tworzyła tam przed wojną, podobnie jak Żuławscy. Szczecin, był miastem bardzo oddalonym, obcym, nieznanym artystom, do 1945 r. nie polskim i nie mającym żadnych polskich tradycji. Tymczasem, co prawda nie w samym Gdańsku, ale w pobliskiej Gdyni, istniały międzywojenne tradycje artystyczne. Pierwszą na Wybrzeżu uczelnią artystyczną (powstałą w Grudziądzu i przeniesioną do Gdyni) – Pomorską Szkołą Sztuk Plastycznych kierował twórca, społecznik i zapaleniec Wacław Szczęblewski. Prace swe prezentowali w Gdyni na wystawach twórcy krajowi i zagraniczni, odwiedzały jak ekspozycje w ramach Ruchomej Wystawy Sztuki. Dość pręźnie działała konserwatywna, narodowa w treści Galeria Morska marynisty Mariana Mokwy, pejzaże swe wystawiał także inny marynista – Antoni Suchanek, założyciel Związku Plastyków Pomorskich. Artur Maria Swinarski wprowadził na te tereny krytykę artystyczną. Pojawili się też dwaj przybysze – animatorzy kultury z centrum kraju: Marian Bohusz–Szyszko

¹³ *Polonia. Wystawa szkiców z wojny 1939–1944*, katalog wystawy, Lublin, 1944; *Nowa wystawa plastyczna*, „Odrodzenie” 1944, nr 8–9, s. 10; *Polskie życie artystyczne*, T. 1, s. 44.

¹⁴ Tadeusz Mroczek, *Życie artystyczne Lublina w latach 1939–1960*, „Roczniki Humanistyczne”, R 26, 1976, s. 17; *Plastyka*, „Zdrój” 1945, nr 1, s. 8; *Polskie życie artystyczne* T. 1, s. 81–82.

¹⁵ Roman Nieczyporowski, *Szkoła z widokiem na morze. U źródeł Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, „Sztuka i Dokumentacja” 2021, nr 24, s. 6.

¹⁶ Wnukowa, *Śladami Jacka Żuławskiego*, s. 73; Józefa Wnukowa, *Długie życie upartej dziewczynki (cz. 2)*, „Pomerania”, 1995, nr 3, s. 27.

¹⁷ Nieczyporowski, *Szkoła z widokiem...*, s. 6.

skonsolidował środowisko artystyczne zrzeszając lokalnych artystów w związek zawodowy, Zygmunt Cywiński zaś stworzył Gdyńską Grupę Artystów Plastyków, wystawiającą swe prace najczęściej w salonach Klubu Obywatelskiego przy ulicy Lipowej. Był on też autorem inicjatywy kulturalnej znanej jako „Wieczory Czwartkowe”, mającej za zadanie szeroko rozumianą promocję sztuki poprzez odczyty, spotkania autorskie z literatami i przede wszystkim przez organizację ośmiu głośnych wystaw artystycznych¹⁸.

Plastycy zdawali sobie sprawę z tego, że jeśli chcieli w przyszłości zajmować kierownicze stanowiska w strukturze wyższej uczelni plastycznej, to musieli taką uczelnię plastyczną sami stworzyć. Bardzo mało prawdopodobne było bowiem, że któraś z reaktywowanych po wojnie, prestiżowych polskich akademii, jak choćby warszawska¹⁹ czy krakowska²⁰, mogłaby zaprosić do współpracy pedagogicznej – już nie mówiąc o kierowaniu wydziałami i pracowniami – ludzi o relatywnie niewielkim dorobku artystycznym i (w większości przypadków) braku jakiegokolwiek doświadczenia w nauczaniu, w dodatku ludzi, którzy nie wyrobili sobie w okresie międzywojennych szerszych i bardziej zażyłych kontaktów w środowisku akademickim. Jedyną osobą z grona późniejszych założycieli PWSS, która miała doświadczenie jako wykładowca był Marian Wnuk, który był nauczycielem akademickim w Instytucie Sztuk Plastycznych we Lwowie, ale Lwów po wojnie nie leżał już w administracyjnych granicach Polski, zatem Wnuk wrócić do niego nie mógł i tym samym zdecydował się na przyjazd do Trójmiasta.

¹⁸ Szerzej na tematy międzywojennego życia artystycznego pisałam w swojej pracy magisterskiej powstałej w Instytucie Historii Sztuki, na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Gdańskiego: Aleksandra Juszczyk, *Życie artystyczne w międzywojennej Gdyni*, Gdańsk 2008, publikując na jej podstawie artykuły: Taż, *O Zygmuncie Cywińskim, „Wieczorach Czwartkowych” i propagandzie sztuki w międzywojennej Gdyni*, [w:] *Polska nad Bałtykiem. Konstruowanie identyfikacji kulturowej państwa nad morzem 1918–1939*, red. Małgorzata Omilanowska i Dariusz Konstantynów, Gdańsk 2012, s. 262–273; taż, *Konsolidacja środowiska artystycznego międzywojennej Gdyni: Miejscowy oddział Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków*, R. 14, „Porta Aurea”, 2015, s. 158–177; Patrz także: Zygmunt Cywiński, *Wieczory czwartkowe*, „Teka Pomorska” 1938, nr 1–2 (9–10), s. 70; Andrzej Bukowski, *Życie kulturalne i literackie w Gdyni w latach 1920–1939*, [w:] *Gdynia. Sylwetki ludzi, oświata i nauka, literatura i kultura*, red. Andrzej Bukowski, s. 168–169; Kazimierz Chruściński, *Ośrodek życia kulturalnego*, [w:] *Dzieje Gdyni*, red. Roman Wapiński, Gdańsk 1980, s. 178; Kal, *Malarstwo gdańskie...*, s. 10.

¹⁹ Warszawską Akademię Sztuk Pięknych reaktywowano pod koniec 1945 r. Jej pierwszym rektorem był Stanisław Ostoja Chrostowski. Patrz: Jolanta Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim*, Warszawa 2014, s. 73.

²⁰ Krakowską ASP reaktywowano 20 lutego 1945 r., jej pierwszym rektorem był Eugeniusz Eisbich. Poza czołowymi Akademiami w Warszawie i Krakowie powstały jeszcze: w 1945 r. – Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Warszawie (przekształcona z Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa na przełomie 1944 i 1945 r. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Krakowie (przekształcona z Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego), w 1945 r. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Łodzi, w 1946 r. – PWSSP w Poznaniu (tu nastąpiła reorganizacja początkowo powołanego do życia w 1945 r. Instytutu Sztuk Plastycznych), w 1946 – Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych we Wrocławiu (przeimieniona w 1945 r. na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych), Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz oczywiście PWSSP w Gdańsku z siedzibą w Sopocie.

Na pierwszym po zakończeniu II wojny światowej Zjeździe Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie w czerwcu 1945 r. zdecydowano o wyjeździe do Gdańska grupy artystów, w której skład wchodził: małżeństwo Żuławskich, ich przyjaciele z czasu studiów²¹ i pobytu w Paryżu Juliusz i Krystyna Studniccy a także Józefa i Marian Wnukowie oraz Janusz Strzałecki²². Józefa Wnukowa wspominała to tak: „Jacek chciał jechać na Wybrzeże, przewidując ciekawą współpracę z architektami przy odbudowie zniszczonego Gdańska, kuśliły go możliwości żeglowania. W Krakowie zjechali się wszyscy artyści ocaleni z kataklizmu wojny i okupacji [...] i w siedem osób pojechaliśmy do Gdańska, gdzie postanowiliśmy założyć wyższą uczelnię plastyczną i stworzyć możliwości rozwoju dla polskiej sztuki w miejscu związanym z Polską dziejami historii, ale tradycją kulturalną bliższemu Holandii czy Niemcom. Julek Studnicki nazwał tę akcję żartobliwie «repolonizacją» Gdańska»²³.

Uczelnia powołana z inicjatywy zaprzyjaźnionych malarzy kolorystów powstała pierwotnie jako Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych. Zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki Leona Kruczkowskiego z 6 grudnia 1945 r.²⁴, od 1 grudnia tegoż roku Instytut został przekształcony w Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych w Sopocie²⁵. Z powodu braków lokalowych w zburzonym Gdańsku, za aprobatą radzieckich władz, umiejscowiona została w Sopocie, w willi przy ulicy Obrońców Westerplatte 24, gdzie Żuławscy również zamieszkali²⁶. Pierwszy skład założycielski PWSSP był zaprzyjaźnioną grupą o podobnych doświadczeniach wojennych, o wspólnej orientacji artystycznej, skonsolidowaną, pragnącą kontynuować tradycje koloryzmu, tak w swojej twórczości jak i w nauczaniu. Strzałecki, najstarszy z tego towarzystwa, został 20 września 1945 r. powołany na kierownika szkoły²⁷. Miał największe doświadczenie w piastowaniu funkcji publicznych, był inspektorem akcji przesiedleńczej przy zarządzie głównym Związku Polskich Artystów Plastyków i pierwszym prezesem Oddziału ZPAP, który powstał w Sopocie w październiku 1945 r.²⁸ We wrześniu 1945 r. ogłoszono

²¹ Studniccy studiowali na ASP w Krakowie i w Warszawie.

²² Maria Kadzińska, *O Szkole Sopotkiej*, R. 4, „Porta Aurea” 1988, s. 164.

²³ Wnukowa, *Śladami Jacka Żuławskiego*, s. 70–71.

²⁴ Archiwum ASP w Gdańsku, Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki; *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, red. Józefa Wnukowa, Toruń 1956, s. 166; Kadzińska, *O Szkole Sopotkiej*, s. 164.

²⁵ *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, red. Józefa Wnukowa, Gdańsk 1965, zdjęcie nr 2; *Polskie życie artystyczne* T. 1, s. 101.

²⁶ W niektórych opracowaniach budynek ten umieszczony jest pod adresem Obrońców Westerplatte nr 25. Patrz też: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, zdjęcie nr 1.

²⁷ Kadzińska, *O Szkole Sopotkiej*, s. 164.

²⁸ ...*Ale w Sopocie inaczej*, „Dziennik Bałtycki” 1947, nr 110, s. 4; Kadzińska, *O szkole sopockiej*, s. 163–164; *Polskie życie artystyczne*, T.1, s. 117.

egzamininy wstępne, które przeprowadził Juliusz Studnicki, a inauguracja pierwszego w historii szkoły roku akademickiego odbyła się 15 października 1945 r.²⁹

Hanna Żuławska wspominała po latach utworzenie uczelni tak: „Na zjeździe powstała myśl przeniesienia się do Gdańska, który był w naszej wyobraźni pięknym i bogatym miastem – osiedlenia się i założenia szkoły według naszych przekonań, w które nasze pokolenie wierzyło. Malarstwo oparte na kolorze – forma wywarzona kolorem – wbrew «szkole warszawskiej», która przedkładała wyrażenie anegdoty, a nawet trochę przeciwko kapistom, którzy dla brzmienia plamy koloru, często poświęcali formę zjawiska, nie mówiąc już o Akademii Krakowskiej, gdzie snuły się jeszcze echa Młodej Polski. Wszystkie te pojęcia nie były tak bardzo precyzyjnie rozgraniczone i uświadomione, ale na koncepcję szkoły o jednolitym profilu zgodzili się od razu Juliusz Studnicki, Krystyna Studnicka, Marian Wnuk, Józefa Wnukowa, Jacek Żuławski, Hanna Żuławska i Janusz Strzałecki. [...] I o dziwo zapisało się 80 studentów, czego nikt się nie spodziewał. Przyjacielem naszej idei był pisarz Leon Kruczkowski – ówczesny minister kultury i sztuki, którego podpis widnieje na akcie erekcyjnym szkoły”³⁰.

PWSSP była pionierską w Trójmieście wyższą uczelnią plastyczną, z dwiema pracowniami malarstwa i rysunku. Pierwszą prowadził Janusz Strzałecki z asystentką Hanną Żuławską, natomiast drugą – Juliusz Studnicki. Marian Wnuk (z asystentem Adamem Smolaną, który dołączył do zespołu) objął kierownictwo pracowni rzeźby, Jacek Żuławski (z asystentką Krystyną Łada-Studnicką) – rysunku wieczornego i liternictwa³¹. Józefa Wnukowa szefowała pracowni kompozycji płaskiej i przestrzennej. Organizacją biblioteki zajmowała się Krystyna Łada-Studnicka³².

Artur Nacht-Samborski, słynny malarz kapista, zaprzyjaźniony z małżeństwem Wnuków i Strzałeckim, którzy w czasie wojny udzielili mu pomocy³³, a także z Żuławskimi, których poznał w Paryżu, dołączył do wykładowców PWSSP i objął trzecią już pracownię malarstwa i rysunku w kolejnym roku akademickim 1947/1948. Było to pierwsze prestiżowe „wielkie nazwisko” w składzie sopockiej uczelni, która zwerbowała jeszcze Eugenię

²⁹ *Polskie życie artystyczne*, T.1, s. 101.

³⁰ Hanna Żuławska, *Wspomnienia [w:] Malarze i rzeźbiarze sopocy 1945–1983. Wystawa na jubileusz 700–lecia Sopotu*, katalog wystawy BWA w Sopocie lipiec–sierpień 1983, s. 10.

³¹ Maria Kadzińska mylnie podała, iż pracownię rysunku wieczornego i liternictwa prowadziła Józefa Wnukowa.

³² *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, s. 166.

³³ Artur Nacht był Żydem, w czasie wojny przebywał w lwowskim getcie (1941–1942 r.), ale w 1942 r. przedostał się do Krakowa a potem do Warszawy, gdzie ukrywał się pod przybranym nazwiskiem Stefan Ignacy Samborski. Zarówno Strzałecki jak i Józefa i Marian Wnukowie działali w czasie wojny w Radzie Pomocy Żydom „Żegota”.

Różańską³⁴ i Jana Wodyńskiego. Marian Wnuk stanął na czele nowoutworzonego Wydziału Rzeźby. Powstał także Wydział Architektury Wnętrz z pracownią projektowania architektury Stefana Listowskiego i pracownią projektowania mebla – Włodzimierza Padlewskiego i dwie pracownie rysunku wieczornego. Oprócz tego powołano do życia trzy kolejne pracownie specjalistyczne: malarstwa architektonicznego kierowaną przez Jacka Żuławskiego, grafiki użytkowej – przez Eugenię Różalską i tkactwa – przez Pawła Gajewskiego. Liczba studentów w drugim roku działania uczelni wynosiła już 181 osób³⁵ i wciąż się powiększała³⁶. Do kadry uczelni w kolejnych latach dołączyli między innymi: Stanisław Teisseyre, Lech Kadłubowski, Adam Haupt, Stanisław Horno–Popławski i w 1955 r., na dwa lata – Jan Cybis³⁷.

W roku akademickim 1947/1948 utworzona została pracownia ceramiki, której kierownictwem zajęła się Hanna Żuławska [więcej na ten temat w kolejnych rozdziałach poświęconych ceramice monumentalnej i użytkowej] oraz pracownia tkaniny dekoracyjnej [początkowo dowodzona przez Pawła Gajewskiego w asyście Józefy Wnukowej, w następnych latach już przez samą Wnukową]. Jak zauważyła Agata Jakubowska, polityka państwa co prawda sprzyjała w tym czasie działalności artystycznej kobiet, jednak odradzano im studiowanie na „poważnych” kierunkach jak malarstwo czy rzeźba, sugerując wybór ceramiki czy też tkaniny artystycznej³⁸. Wszystko wskazuje na to, że Żuławska i Wnukowa były poddane tego typu naciskom jako wykładowczynie. Jednocześnie polityka państwa socjalistycznego przykładła dużą wagę do pracy kobiet, zwłaszcza w okresie socrealizmu. Za konieczne wręcz uważano włączenie kobiet w „budowę socjalizmu” i angażowanie ich nawet do „tradycyjnie męskich zajęć”, a za takie uważano pracę architektów oraz rzeźbiarzy. Zatem zatrudnienie gdańskich artystek jako wykładowczyń wyższej uczelni było jak najbardziej zgodne z linią ustaleń władzy³⁹.

³⁴ Różańska była ex żoną kuzyna Jacka Żuławskiego – Marka.

³⁵ *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, s. 168; Kadzińska, *O Szkole Sopotkiej*, s. 164.

³⁶ W roku akademickim 1955/1956 było to 211 osób. Patrz: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, s. 188.

³⁷ Jan Cybis był jednym z nielicznych artystów w grupie wykładowców PWSSP, którzy nie zgadzali się z ideologicznymi założeniami socrealizmu, za co spotkały go liczne szykany władz, usunięcie ze stołecznej ASP, gdzie pełnił dotąd funkcję kierownika katedry malarstwa, zakaz wykonywania funkcji społecznych (wcześniej od 1945 r. był prezesem Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie), był izolowany, jego prac nie przyjmowano na wystawy. Po 1955 r. został zrehabilitowany, otrzymał Nagrodę Państwową I stopnia a w 1957 r. został wybrany prezesem Związku Polskich Artystów Plastyków. Cybis w 1955 r. objął kierownictwo nad pracownią malarstwa, dojeżdżając z Warszawy. Zofia Tomczyk–Watrak, *Wybory i przemilczenia, Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001, s. 13.

³⁸ Agata Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pininskiej–Bereś*, Warszawa 2022, s. 27.

³⁹ Zmieniło się to w okresie „odwilży”, kiedy praca kobiet w „męskich zawodach” nie była już tak premiowana i promowana a zwyciężała tendencja „tradycyjnego” podziału ról płciowych. Praca w życiu kobiet wciąż pełniła dużą rolę, ale wagę zyskała figura „matki pracującej”, kobiety pracy jednocześnie dbającej o domowe ognisko – czego przejawem w świecie sztuki było zaprzestanie przez ZPAP organizacji cyklicznych wystaw grupy kobiet.

Tak duża liczba specjalistycznych pracowni wskazywała nie tylko na poszerzenie oferty dla studentów, ale i na gotowość włączenia się uczelni w odbudowę kraju (Gdańska – Głównego Miasta, i Starówki warszawskiej). Marian Wnuk uzupełnił swoje zainteresowania i praktykę nauczania o rzeźbę dla realizacji architektonicznych, co było częściowo wynikiem rozmów ze Stefanem Listowskim i Włodzimierzem Padlewskim⁴⁰.

Warto przytoczyć w tym miejscu słowa Józefy Wnukowej opisujące atmosferę panującą w trójmiejskiej uczelni: „Uważa się dziś, że okres ten był w całym kraju okresem heroicznym i może jest w tym określeniu coś z prawdy: poczucie, że się przetrwało noc okupacji, świadomość odzyskania życia państwowego wyzwalały w każdym z nas zupełnie nowe pokłady energii. W tym pierwszym okresie szkoła [...] była ośrodkiem naszego życia, osobistą sprawą każdego z nas. Strukturę uczelni i programy studiów układaliśmy wspólnie, mając na uwadze bardzo szerokie i wielostronne wykształcenie artysty. Mieliśmy wtedy do czynienia ze studentami, którzy w wielu wypadkach byli dorosłymi ludźmi, a nawet dojrzałymi artystami. Łączyły nas z nimi przyjacielskie stosunki, byli właściwie współtwórcami uczelni. Wydaje się dziś, że okres zdobywania pomieszczeń, budżetów, domów akademickich, książek do biblioteki i wyposażenia dla trzech wydziałów był niesamowicie łatwy. Wszyscy rozumieli te potrzeby i pomagali, poczynawszy od ministra kultury i sztuki Leona Kruczkowskiego, wojewody gdańskiego inż. Stanisława Zrałka, a także ministra Kwiatkowskiego, odbudowującego port gdyński, osobistego znajomego Żuławskich. Przyjacielskie stosunki, które łączyły nasz zespół, były poparte wspólną orientacją artystyczną. Nasze kryteria oceny sztuki były podobne, wierzyliśmy w działanie «żelaznych praw plastycznych» budujących każde dzieło oparte na «zobaczeniu» rzeczywistości. Wiarę tę przekazywaliśmy studentom, u których ceniliśmy najbardziej zaangażowanie i wrażliwość oka»⁴¹.

Hanna Żuławska w momencie założenia szkoły nie miała jeszcze dyplomu wyższej uczelni (co zresztą nie było wówczas odosobnione) i początkowo pracowała jako asystentka. 18 czerwca 1946 r. Ministerstwo Kultury i Sztuki wydało pozwolenie na zatrudnienie artystki jako głównej asystentki w pracowni Strzaleckiego⁴². W tym samym roku została sekretarzem nowopowstałego (od 25.11.1945 r.) Okręgu Gdańskiego Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków⁴³. Kilka miesięcy później, 8 kwietnia 1945 r. została laureatką I nagrody

Tamże, s. 26, 30. Patrz też: Ewa Toniak, *Artystki w PRL-u*, [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa-Bielsko Biała 2011, s. 96–97.

⁴⁰ Wnukowa, *Śladami Jacka Żuławskiego*, s. 72–73.

⁴¹ Tamże, s. 71–72.

⁴² Archiwum ASP w Gdańsku, teka Żuławska, akta osobowe.

⁴³ Do ZPAP przyjmowano po wojnie wszystkich absolwentów uczelni artystycznych w Polsce i w zasadzie nie było możliwości, żeby twórcy działali poza jego strukturami, które były nadzorowane przez władze. ZPAP

w konkursie na sztandar Związku Kupców Polskich we Wrzeszczu ogłoszonym przez ZZPAP Okręgu Gdańskiego⁴⁴.

18 września 1947 r. Rada Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na wniosek Komisji Egzaminacyjnej przyznała artystce dyplom ukończenia ASP ze specjalizacją „malarstwo”⁴⁵. Dyplom został obroniony w pracowni Felicjana Szczęsnego-Kowarskiego. Obronie towarzyszyła wystawa w siedzibie ASP na ul. Myśliwieckiej 8, w której artystka wzięła udział i którą współorganizowała⁴⁶.

Kariera dydaktyczna Hanny Żuławskiej była bardzo udana, ale artystka nie pięła się w uczelnianej hierarchii z tak ogromną łatwością, jak można było przypuszczać. W roku akademickim 1947/1948 zatrudniona była na stanowisku adiunktki, od 1954 r. kontraktowej zastępczyni profesora i w końcu od 1956 r. profesora⁴⁷. W latach 1964–1967 obejmowała stanowisko Dziekana Wydziału Rzeźby⁴⁸, z PWSSP związana była do 1977 r., kiedy przeszła na emeryturę.

W czasie, gdy Żuławska zaczęła ubiegać się o stanowisko zastępcy profesora, o co zabiegała już od 1954 r.⁴⁹, była artystką już bardzo uznaną i przede wszystkim znaną – nie tylko w Gdańsku, mającym wówczas, mówiąc brutalnie, dość marginalne znaczenie, ale i w Warszawie. Jednak stanowisko to koledzy przyznali jej wcale nie jednogłośnie. W uzasadnieniu kandydatury Żuławskiej, odczytanym przez profesora zwyczajnego PWSSP Stanisława Borysowskiego, Rada Malarstwa podkreśliła, że Żuławska od początku istnienia uczelni czynnie uczestniczyła w jej organizacji, przyczyniając się do powstania Zakładu Ceramiki

Okręgu Gdańskiego liczył początkowo 60 członków. Prezesem został Janusz Strzałecki, a skarbnikiem Władysław Królikiewicz. Patrz: Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet...*, s. 31–33; *Polskie życie artystyczne*, T. 1, lata 1944–1947, s. 117. Patrz także: AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika nauki w wyższych uczelniach artystycznych.

⁴⁴ *Wyniki konkursu na sztandar Związku Kupców Polskich we Wrzeszczu*, „Dziennik Bałtycki” 1946, nr 94, s. 4.; *Polskie życie artystyczne*, T. 1, s. 175.

⁴⁵ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Zaświadczenie Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Ksawerego Piwockiego; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika nauki w wyższych uczelniach artystycznych.

⁴⁶ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Życiorys Hanny Żuławskiej, zespół: Żuławska Hanna, ur. 23 XI 1908 r. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Profesor nadzwyczajny, AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663.

⁴⁷ *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, s. 168, 169; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Pismo Ministra Kultury i Sztuki do Centralnej Komisji Kwalifikacyjnej wnoszące o nadanie Hannie Żuławskiej tytułu profesora nadzwyczajnego.

⁴⁸ *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, s. 210.

⁴⁹ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663: m.in. Ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika nauki w wyższych uczelniach artystycznych; Wniosek Rektora PWSSP Stanisława Teisseyre do Ministra Kultury i Sztuki o nadanie Hannie Żuławskiej tytułu profesora nadzwyczajnego z dnia 10.03.1955 r.; Pismo Dyrektora Biura Centralnej Komisji Kwalifikacyjnej dotyczące powołania Stanisława Teisseyre na opiniującego wniosek Ministra Kultury i Sztuki dotyczący nadania tytułu profesora nadzwyczajnego Hannie Żuławskiej z dn. 14.01.1956 r.

Architektonicznej, wykształciła i utworzyła zespół plastyków, z którymi wykonała szereg prac przeznaczonych do dekoracji budynków w Warszawie i w Gdańsku i że bierze ona nieprzerwanie od dwudziestu lat udział w wystawach artystycznych. Podkreślano także, że otrzymała nagrody państwowe II i III stopnia.⁵⁰ W wyniku tajnego głosowania, postulat przeszedł większością siedmiu głosów, przy jednym wstrzymującym się i czterech przeciwwstawiających się. Senat zatwierdził wniosek o przyznanie tytułu naukowego profesora nadzwyczajnego Żuławskiej „za całokształt jej działalności pedagogicznej i artystycznej, biorąc pod uwagę w pierwszym rzędzie jej realizacje malarskie i ceramiczne w architekturze”⁵¹.

Ta niejednomyślność w głosowaniu za przyznaniem Żuławskiej tytułu profesorskiego może trochę dziwić, ponieważ w większości publikacji środowisko wykładowców uczelni przedstawiane jest jako zaprzyjaźniona „zżyta paczka”, całkiem inna niż zwalczające się wzajemnie koterie na innych prestiżowych uczelniach. Może nie do końca jednak było tak w istocie i być może jest to pewna kreacja, mit. Ogólnopolska kariera koleżanki – wykładowczyni mogła być przedmiotem skrywanej zawiści, podobnie jak otrzymywane przez nią subwencje od władz państwowych. Agata Jakubowska zwróciła uwagę na to, że mimo równouprawnienia zarówno w możliwości podjęcia studiów artystycznych, jak i w członkostwie w organizacjach zawodowych, które trwało (i nasilało się z czasem) od lat międzywojennych, pozycja kobiet–artystek, nie była równa pozycji mężczyzn – artystów, była niższa⁵². W podejściu do kobiet, cytując badaczkę, „miękką polityka przekładała się na konkretne twarde fakty: pozycje akademickie, liczby wystaw i publikacji, ceny prac”⁵³. Dotyczyło to, uogólniając, wszystkich

⁵⁰ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Wyciąg z protokołu posiedzenia Senatu Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku z dn. 21 XII 1954 r.

⁵¹ Tamże.

⁵² Patriarchat był w tym czasie jeszcze oczywistością. Nawet niemiecki Bauhaus, uczelnia głosząca egalitaryzm i równość płci, była szkołą, w której jednak bardzo niewielu kobietom udało zrobić karierę wykładowcy a nawet uzyskać dyplom w dziedzinach „poważnych”, takich jak architektura, malarstwo czy rzeźba. Gunta Stölzl otrzymała co prawda własną, ale była to pracownia tkacka, a więc uznawana za „niemęską” i niezbyt istotną jako tradycyjnie kobieca, „rękodzielniczą i dekoracyjną”, w dodatku niezapewniającą pełnych tytułów zawodowych. Co więcej współprowadził ją początkowo Georg Muche, niemający takiej biegłości technicznej jak Stölzl. Porównanie z Bauhausem wydaje się tym trafniejsze, że kobiety z nim związane, często partnerki życiowe słynnych wykładowców, równie jak oni utalentowane (by wspomnieć tu choćby wieloletnią partnerkę Ludwiga Mies’a van der Rohe – Lily Reich prowadzącą w ostatnich latach istnienia szkoły Katedrę Architektury Wnętrz a nawet żonę samego twórcy Bauhausu Waltera Gropiusa – Ise) pełniły rolę jedynie wspierającą i były przez mężczyzn marginalizowane. Oczywiście nie tracąc z pola widzenia faktu, że Bauhaus funkcjonował w dwudziestoleciu międzywojennym w Niemczech, w zupełnie innych warunkach społeczno–politycznych niż sopocka uczelnia, w której obecne były jednak idee socjalistycznego „zrównania” kobiet i mężczyzn i przynajmniej pozorne dopuszczenie ich do „męskich” zajęć.

⁵³ Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet...*, s. 100–101, 110–112. O opiekuńczej czy też „nad – opiekuńczej” roli mężczyzny w rozumieniu polskich komunistów PRL–owskich (w przypadku świata sztuki: „malarza–mistrza”) i powrocie kobiet do „swoich kobiecych” ról związanych z prokreacją i byciem obiektem męskiego pożądania lub (rzadziej: i) nieodpłatnymi służącymi w domu po okresie stalinizmu wspominała także Anna Markowska. Patrz: Anna Markowska, *Sztuka i rewolucja, Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie*, Kraków 2023, s. 303.

uczelni w kraju, było tak też w trójmiejskiej PWSSP, w której kobietom zrobić karierę nie było łatwo, przynajmniej w pierwszych latach jej istnienia⁵⁴. Anna Markowska poszła jeszcze dalej, pisząc, że: „kobiety mogły być matkami, żonami, robotnicami, przodownicami pracy, ale już niekoniecznie wybitnymi artystkami” i dodając powoławszy się na Wojciecha Tomasika, że „sztuka polska podtrzymała wówczas, wbrew ideowym deklaracjom proklamującym równość płci, hierarchiczny charakter opozycji męskie – żeńskie i mizoginizm”⁵⁵.

W uzasadnieniu przyznania Żuławskiej tytułu profesorskiego podkreślano co prawda znaczenie jej dekoracji monumentalnych, gdzie miała rzeczywiście wybitne zasługi, pominięto jednak całkowicie jej nowatorskie realizacje w dziedzinie ceramiki artystycznej, co daje pewne wyobrażenie o tym, jak nie doceniano tej techniki i że uważano ją za „gorszą”, nie tak prestiżową jak malarstwo czy rzeźba. Żuławska była artystką nagradzaną laureatką nagród państwowych, Srebrnego Krzyża Zasługi i Złotego Krzyża Zasługi o czym sama zresztą wyraźnie wspominała starając się o stanowisko, czego także nie zauważono⁵⁶.

Natomiast opinia Stanisława Teisseyre, którą dołączono do ankiety dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika nauki w wyższych uczelniach artystycznych dotyczyła w dużej mierze działalności twórczyni jako ceramiczki: „Ob. Żułowską Hanę uważam za wybitnie utalentowaną w kierunku sztuki dekoracyjnej. Jej liczne realizacje zarówno w dziedzinie malarstwa architektonicznego na ul. Długiej w Gdańsku i na Starym Mieście w Warszawie, jak również jej realizacje ceramiczne w architekturze wybijają się na czoło osiągnięć w tej dziedzinie w Polsce. Jest plastykiem o bardzo dużym doświadczeniu i głębokiej kulturze. Jest organizatorem zakładu ceramiki architektonicznej w tutejszej Uczelni, przy czym wychowała kadrę zdolnych młodych ceramików do współpracy z architekturą, którzy wykonali na dobrym poziomie szereg prac do różnych obiektów architektonicznych. Jest jednocześnie aktywnym dobrym malarzem. Otrzymała II i III nagrodę państwową za pracę

⁵⁴ Oczywiście nie dochodziło do takich sytuacji jakie miały miejsce chociażby w skażonej mizoginią Grupie Krakowskiej. Jadwiga Maziarska złożyła rezygnację z członkostwa w niej, skarżąc się na umieszczenie prac dwóch kobiet – artystek (swoich i Erny Rosenstein) w innej sali na Wystawie 9 malarzy w Domu Plastyków w Krakowie (1955 r.). Tylko Maria Jarema (trzecia kobieta wystawiająca na ekspozycji) zyskała szacunek mężczyzn na tyle, by móc eksponować dzieła w sali razem z nimi; i tak były one jednak umieszczone w sposób niekorzystny i źle wyeksponowane. Jak twierdziła Maziarska obie artystki były deprecjonowane, ignorowane i poddane zмовie milczenia kolegów i krytyków. Rosenstein twierdziła, że podzielenie sal na „męską” i „żeńską” bez konsultacji z koleżankami, miało na celu „urabiać w publiczności sugestie deprecjonujące”. Patrz, Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet...*, s. 111. Patrz też: Anna Markowska, *Artystki Grupy Krakowskiej*, [w:] *Jestem artystką we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniak, Warszawa 2010, 105–122; Ewa Toniak, *Artystki w PRL-u*, s. 103.

⁵⁵ Markowska, *Sztuka i rewolucja...*, s. 303.

⁵⁶ O nagrodach też wspominała zresztą w czasie swych starań o uzyskanie stopnia profesorskiego. Patrz: AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika nauki w wyższych uczelniach artystycznych.

zespołową. Jest pedagogiem o dużym doświadczeniu, ale małej systematyczności, którą rekompensuje umiejętnością stawiania zadań i ich przeprowadzania. Postawa obywatelska i moralna poprawna”⁵⁷. Podobny charakter ma opinia wystawiona przez Józefę Wnukową, która w końcu również parała się niezbyt docenianą przez artystów płci męskiej techniką sztuki – tkaniną. Wnukowa rozumiała innowacyjność i odwagę działań artystycznych i pedagogicznych Żuławskiej i doceniała je: „Koleżanka Żuławska stworzyła pierwszą w Polsce pracownię ceramiki architektonicznej. [...] Wciągnęła cały swój zespół do odbudowy kraju i w tej chwili absolwenci jej pracowni są pełnowartościowymi plastykami w swojej specjalności. W osobistej pracy [...] stoi na czele tych plastyków, którzy współpracują z architektami przy odbudowie Warszawy i Gdańska. Szereg poszczególnych polichromii kamienic przez nią zrealizowanych jak również szereg projektów większych, zespołów architektonicznych, świadczy o jej wiedzy plastycznej, umiejętności powiązania malarstwa z architekturą. [...] daleka jest od rutyny historycznej, jej projekty i realizacje pełne są świeżości i osobistego wkładu uczuciowego – i mimo że pracuje nad architekturą zabytkową, potrafi stosować do niej nowoczesne środki wyrazu malarskiego”⁵⁸. Na to, że Żuławska „należy [...] w Polsce do najwybitniejszych specjalistów ceramików”, „jest wybitną twórczynią i należy do artystów „potrafiących nawiązać kontakt ze społeczeństwem” zwrócił również uwagę Jerzy Fedkowicz, profesor krakowskiej ASP, dziekan Wydziału Malarstwa⁵⁹.

W Archiwum Akt Nowych w Warszawie zachował się do dziś protokół dyskusji nad przyznaniem Żuławskiej tytułu profesorskiego. Co symptomatyczne, komisja składała się z samych mężczyzn. Uwagę Mariana Wnuka zwróciła duża liczba głosów przeciwnych kandydaturze. Teisseyre zauważył od razu, że w porównaniu z mężem Jackiem Żuławskim (który starał się o to stanowisko w tym samym czasie), Żuławska ma „innego typu zasługi. Ma zasługi w zakresie zorganizowania zakładu naukowo-badawczego, który jest jej dużym wkładem. To nie jest praca organizacyjna, ale chodzi o nadanie kierunku artystycznego temu zespołowi. Poza tym ona jest bardzo czynna w dziedzinie malarstwa ściennego. [...] Jej realizacje są jedne z lepszych. Jeśli chodzi o malarstwo sztalugowe, na wystawach ostatnich okręgowych nawet były zaskoczeniem dla mnie jej prace jako bardzo śmiałe, bardzo ciekawe”⁶⁰. Jerzy Korzeniowski co prawda zauważył, że Żuławska tworzy Obrazy „inne niż malowała dotychczas”, [...] „przeważnie martwe natury o bardzo dekoracyjnym charakterze, ogromne

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Opinia Józefy Wnukowej.

⁵⁹ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Opinia Jerzego Fedkowicza.

⁶⁰ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663 Protokół z przebiegu dyskusji na temat nadania Hannie Żuławskiej tytułu profesora nadzwyczajnego.

nasycenie kolorami”, jednak uważał, że awans powinna dostać dopiero za kilka lat. Podobnego zdania był też na początku dyskusji Marian Wnuk, który spostrzegł, że „kolosalną jej zasługą stworzenie tego zespołu ceramiki”, i w porównaniu do (młodszych od artystki) docentów jej zasługi są wystarczające, a nawet przewyższające ich, jednak nie na tyle by mianować ją na profesora⁶¹. Rozważano także kwestię wieku artystki (wówczas 47 lat), już dość zaawansowanego według gremium jak na docenta: „jako artystka naprawdę zaczęła się” po wojnie „i to było na ogół dla wszystkich zdumienie: jej rozwój, energia, duża skala zainteresowań. [...] Ona jest tyle młodsza w stosunku do swojego wieku i z tego powodu w tej grupie docentów” dobrze by się odnalazła „aczkolwiek wiekiem należałaby do najstarszych. Z drugiej strony właśnie zastanawiające: tu Wiśniewski [Alfred – przypisek autorki], tu Żuławski Jacek – to jest gdzieś pośrednio. Na moje wyczucie jest bliższa kategorii mocnego bardzo docenta. Zważywszy ten staż, przy czym ona jest w drodze do realizacji większych, tutaj istnieją zupełnie konkretne możliwości awansowania w ciągu paru lat”⁶². Adam Haupt zauważył, że „jeżeli chodzi o twórczość widać wyraźnie możliwości rozwoju. O ile malarstwo sztalugowe nie tyle by gwarantowało ten rozwój, to właśnie malarstwo typu architektonicznego, względnie ceramika i to ceramika pojęta jako jej osobista twórczość ceramiczna w kierunku mozaiki”. Docenił też „kolosalną pracowitość i duże bardzo wyczucie, intuicję, duży bardzo smak” i podkreślił niestosowność umieszczenia Żuławskiej w „grupie docentów”⁶³. Wnuk spostrzegł, że Hanna Żuławska „należy do tej szóstki czy siódemki, która od początku jest w szkole” i że „byłaby jedyna z tego zespołu”, która nie dostałaby awansu. Docenił, że jakiś czas prowadziła „samodzielnie malarstwo i rysunek” a potem Pracownię Ceramiki. Podkreślił zasługi dydaktyczne artystki i wagę jej samodzielnej pracy jako ceramiczki oraz udział w dekoracjach Głównego Miasta i zespołową pracę przy realizacjach, które otrzymały nagrody państwowe. Wciąż jednak miał poważne wątpliwości, czy taki dorobek jest wystarczający do otrzymania tytułu profesorskiego. Jednak w toku dyskusji zdobył się na refleksję „że w całym tym zestawie ludzi, którzy 10 lat tam pracują” stworzyła ona „zakład naukowo badawczy” dający „możliwości dla [...] absolwentów”. Wynikiem tego była wystawa w Berlinie, co spowodowało duże zainteresowanie ceramiką. Dlatego „biorąc pod uwagę jej wiek, dziesięcioletni staż pedagogiczny i jej [...] szeroką działalność” nie tylko jako ceramiczki, ale też autorki tkanin i animatorki działań artystycznych związanych z Pracownią Ceramiki (np. zachęcenie Alfreda Wiśniewskiego i innych rzeźbiarzy oraz malarzy do prób

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

artystycznych w dziedzinie ceramiki). „Niewątpliwie jest różnica na korzyść Żuławskiego, bo ma start wcześniejszy – podsumował Wnuk – ale motor artystyczny jest w niej”. Podkreślił też zasadność awansu Żuławskiej tym, że jego brak tworzyłby w zespole „zły nastrój”⁶⁴.

Głosowanie to skończyło się pomyślnie i następnie decyzją Centralnej Komisji Kwalifikacyjnej i Ministra Kultury i Sztuki artystce tytuł nadano⁶⁵, jednak trudno nie odnieść wrażenia, że w dużej mierze dlatego, iż była związana z uczelnią od samego początku i byłaby jedyną (prócz Jacka Żuławskiego) z pionierskiej, siedmioosobowej grupy, która awansu na profesora jeszcze by nie otrzymała.

Kandydatura jej męża była rozpatrywana w tym samym czasie i również wzbudzała wątpliwości komisji. Jackowi Żuławskiemu zarzucano niewielki udział w wystawach malarstwa i ograniczanie się do uprawiania malarstwa batalistycznego i malarstwa ściennego oraz dosyć trudny charakter („znamy jego sądy czasem nieznośne”), jednak doceniano jego rolę jako organizatora życia artystycznego uczelni i jednego z jej założycieli⁶⁶. Ostatecznie tytuł profesora nadzwyczajnego mu przyznano i to jednogłośnie, ale po zapoznaniu się z archiwaliami trudno nie odnieść wrażenia, że jego pozycja na uczelni nie była aż tak silna, być może ze względu na wybuchowy charakter, być może na uzależnienie alkoholowe⁶⁷. Zapewne był lubiany, ale chyba nie liczono się z nim przesadnie, co mogło mieć wpływ na stosunek do jego żony.

Żuławska miała niewątpliwy dar zarażania swoim entuzjazmem studentów i absolwentów oraz czasem wieloletniej, współpracy z najzdolniejszymi spośród nich a jej charyzma i pomysłowość nie hamowały przy tym inicjatywy i wolności artystycznej młodych twórców, towarzyszyła im w drodze artystycznej, nie narzucając jej. Jak wspominał po latach Andrzej Trzaska: „Profesor Żuławska razem z nami wspólnie odkrywała czarodziejstwa ceramiki, razem z nami uczyła jej tajemnic, zdobywając wspólne doświadczenie, pozostawiała cały czas niezwykle taktownym pedagogiem, a przede wszystkim wrażliwą artystką – malarką.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ „Centralna komisja kwalifikacyjna dla pracowników nauki uchwałą z dnia 26 stycznia 1956 r. , na zasadzie § 6 rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 18 września 1954 r. w sprawie warunków przyznawania tytułu samodzielnego pracownika nauki w wyższych szkołach artystycznych (Dz. U. Nr.45, poz. 211) przyznała Obywatelce tytuł naukowy PROFESORA NADZWYCZAJNEGO” Patrz: AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Pismo Przewodniczącego Komisji Kwalifikacyjnej dla Pracowników Nauki A[dama] Rapackiego do Hanny Żuławskiej z dn. 6.02.1956 r; AAN, zesp. MSWA, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Uzasadnienie decyzji o nadaniu Hannie Żuławskiej tytułu profesora nadzwyczajnego.

⁶⁶ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7664, Protokół z przebiegu dyskusji na temat nadania Jackowi Żuławskiemu tytułu profesora nadzwyczajnego.

⁶⁷ AAN, zesp. MSW, sygn. /317/0/26.6/7664. Decyzja Centralnej Komisji Kwalifikacyjnej dla pracowników nauki o przyznaniu Jackowi Żuławskiemu tytułu profesora nadzwyczajnego; Decyzja Ministra Kultury i Sztuki o nadaniu Jackowi Żuławskiemu tytułu profesora nadzwyczajnego,

Potrafiła być robotnicą i wytworną damą równocześnie. Z ogromną pogodą akceptowała nasze najdziwsze pomysły, dorzucając oczywiście i swoje. Popychała nas dyskretnie do coraz śmielszych artystycznych poczynañ będących prawdziwymi wyłomami w tym, co się wówczas za ceramikę uważało”⁶⁸. Teresa Klamman wspominała Źuławską jako „legendę gdańskiej ceramiki”, rozmowy z którą „pobudzały do indywidualnych poszukiwań, zarażały entuzjazmem, pozwalały znajdować radość w tworzeniu i nie ograniczały technologicznymi przykazami”. Rzeźbiarka przytoczyła też, jak to nazwała, „belferskie” zasady Źuławskiej: „należy pozwalać studentom podejmować wyzwania, nawet jeśli mogą być skazane na niepowodzenie” oraz „studia to czas prób i prawa do błędów. Tylko wtedy gdy czerpiemy inspiracje ze swoich własnych słabości, możemy mówić o autentyczności twórczych poszukiwań; dopiero wówczas studia mają szansę stać się początkiem samodzielnej drogi twórczej”⁶⁹. Z kolei Henryk Lula wspominał „Profesor Hanna Źuławska była osobowością wyjątkową, charakteryzowała ją skłonność do podejmowania i realizacji celów zdawałoby się nierealnych, jeżeli nie sama, to przy pomocy zespołu ludzi, których potrafiła zgromadzić wokół siebie. Była bardzo bezpośrednia w kontaktach z młodzieżą, przy tym tolerancyjna i ostrożna w ocenie jej prac. Sprzyjało to nieskrępowanej atmosferze pracowni. Jako student uczestniczyłem w zajęciach w wielu pracowniach, lecz w żadnej nie odczuwałem tego psychicznego komfortu, jak w Pracowni Ceramiki”⁷⁰.

2. Pierwsza powojenna dekada twórczości. Socrealizm

W pierwszych latach utworzenia uczelni, latach tuż po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, gdańscy artyści PWSSP wrócili do form twórczości i zapatrywań artystycznych sprzed okupacji, dotyczyło zresztą wszystkich malarzy, którzy działali w jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym – jak to ujął Aleksander Wojciechowski – „rozpoczęli niemal dokładnie od momentu, kiedy wybuch wojny oderwał ich od sztalug”⁷¹. Początkowo ten „powrót do normalności” i „spokoju” był akceptowany przez krytykę, niezależnie od tego, czy dany artysta był kolorystą czy awangardzistą⁷².

⁶⁸ Andrzej Trzaska [w:], *Hanna i Jacek Źuławscy*, katalog wystawy, Galeria Appendix, Gdańsk, 1992, s. 3.

⁶⁹ Teresa Klamman, *Pół wieku na uczelni*, [w:] *Teresa Klamman: w poszukiwaniu form i miejsc*, red. Aneta Wojewódka, Gdańsk 2019, s. 24.

⁷⁰ Henryk Lula, *Wspomnienia i refleksje związane z moimi kontaktami i pracą w pracowni ceramiki Gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych* [w:] *Pracownia ceramiki artystycznej ASP w Gdańsku*, red. Teresa Klamman, Gdańsk 2009, s. 6.

⁷¹ Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–74*, Wrocław 1983, s. 7.

⁷² Tamże, s. 8–9.

Również Hanna Żuławska wróciła do ulubionych pejzaży i martwych natur. Z tego czasu pochodzi jej swoisty *Martwa natura z rybami* [własność prywatna], bardzo tradycyjne przedstawienie stołu nakrytego jasną, pofałdowaną tkaniną, na której stoją przedmioty kuchenne: czajniczek, zdobiony kubek, szklanka, butelka z korkiem a na pierwszym planie na głębokiej misie: dwie ryby (il. 19). Na desce obok leży jeszcze jedna, nieoczyszczona z łusek. W drugiej połowie lat czterdziestych, najpewniej w 1946 r., powstał obraz Żuławskiej pt. *Port*, dziś znany jedynie z czarno-białej fotografii, prawdopodobnie zaginiony (il. 20). Trudno coś powiedzieć o jego kolorystyce, ale po sposobie prowadzenia pędzla widać, że przedstawienie jest typowe dla twórczości kapistów, przedstawia scenę portową z dźwigiem na pierwszym planie po lewej stronie i barką rybacką po prawej.

W 1946 r. (od 12 maja do 23 czerwca) wzięła udział w pierwszej po zakończeniu wojny, „wiosennej” ekspozycji obrazów, grafiki i rzeźb Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Gdynińskiego w odnowionym właśnie skrzydle gmachu Politechniki Gdańskiej udostępnionym w tym celu przez rektora uczelni. Zaprezentowano 93 prace 48 autorów, głównie o tematyce marynistycznej⁷³. We wstępie do katalogu wystawy pisano: „Nowe odrodzone Państwo Polskie rozumiało potrzebę i znaczenie sztuki, stawiając ją na czele potrzeb odbudowującego się kraju. Związek Polskich Artystów Plastyków jako jedyna i powszechna organizacja zawodowa, skupiająca wszystkich artystów, ma między innymi, za zadanie szerzenie kultury plastycznej wśród społeczeństwa i udostępnianie dobrej sztuki szerokim masom. Obecna wystawą w Gdańsku rozpoczynamy swój udział w odbudowie polskiej kultury polskiego Wybrzeża. [...] Obecna wystawa ma na celu pokazać, jacy artyści zamieszkali na Wybrzeżu i jakie są ich możliwości artystyczne. Toteż Zarząd Związku urządzając pierwszą wystawę kierował się intencją pokazania prac wszystkich swych członków bez względu na kierunek”⁷⁴.

Ekspozycja wzbudziła spore zainteresowanie, zapewne także dlatego, że ciekawość mieszkańców Trójmiasta budziła wyremontowana część zniszczonego podczas wojny gmachu. Na wystawie przeważały pejzaże, mniej było martwych natur, a najmniej przedstawień figuralnych i portretów. Jak odnotował Władysław Lam: „Jasińska–Żuławska w pracach swych daje przemyślane i szlachetne w barwie kompozycje. Mimo wyraźnych kontrastów walorowych nie zrywa się w nich kolorystyczna więź kompozycyjna. Są to prace dźwięczne i szlachetne w materii oraz pełne prawdy i realizmu”⁷⁵. „Jej pejzaże morskie [podobnie jak

⁷³ Władysław Lam, *Pierwsza wiosenna wystawa na Wybrzeżu*, „Dziennik Bałtycki” 1946, nr 139, s. 4; *Polskie życie artystyczne*, T. 1, s. 196.

⁷⁴ *Wstęp*, [w:] *Katalog wystawy wiosennej Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Gdańskiego*, Gdańsk 1946, s. 4.

⁷⁵ Władysław Lam, *Pierwsza wiosenna wystawa...*, s. 4.

Żuławskiego i Wnukowej – przypisek autorki] odbiegają całkowicie od szablonów wzorów marynistycznych, spotykanych od lat na Wybrzeżu. Są oni w nich nie fotografami, ale kompozytorami i stawiają sobie zadania, które rozwiązują nowymi środkami artystycznymi. W stylu są nowocześni”⁷⁶.

Od 23 czerwca do 7 lipca trwała kolejna prezentacja rysunków, akwarel i temper na Politechnice Gdańskiej, zorganizowana przez ZZAP, tak zwana „II wystawa”. Obejmowała ona około 200 eksponatów 26 artystów zawodowych⁷⁷. Tym razem Lam odnotował: „Pewne pokrewieństwo formalne z tendencjami nowoczesnymi wykazują Jasińska, Kobzdej, Łada, Studnicki, Strzałecki, Wnukowa, Żuławski. Pejzażowe rysunki i tempery Jasińskiej i Wnukowej odznaczają się wyjątkową delikatnością”⁷⁸.

28 lipca 1946 r. nastąpiło w Gdyni otwarcie pierwszej od zakończenia wojny wystawy w tym mieście Okręgowego ZZPAP, która cieszyła się dużym powodzeniem (w ciągu pierwszych dwóch tygodni odwiedziło ją około 2000 widzów⁷⁹).

Jednak już niebawem sytuacja uległa zmianie, nowa władza postanowiła uczynić ze sztuki narzędzie ideologii i propagandy socjalistycznej i włączyć (czy też raczej: zaprząć) artystów w budowanie nowego systemu. Wszystkie sfery życia miały zostać upolitycznione, a sama doktryna polityczna socrealizmu była skutkiem „stalinizacji” i sowietyzacji wszystkich urzędów, także urzędów kultury. Władza miała monopol na wszystkie aspekty życia artystycznego, od decyzji dotyczących przydziału pracy po organizację wystaw i przydział pracowni. Socrealizm przeniesiony na polski grunt miał być dogmatyczny i zmierzać do eliminacji wszelkiej różnorodności postaw twórczych, bazując na wzorach wypracowanych w ZSRR, które uznano za jedynie słuszne⁸⁰. Pierwszą zapowiedzią nadejścia epoki realizmu socjalistycznego było przemówienie prezydenta Bolesława Bieruta 16 listopada 1947 r. pt. „O upowszechnianiu kultury” ogłoszone na inauguracji rozgłośni radiowej we Wrocławiu⁸¹.

⁷⁶Tenże, *Nowa Wystawa plastyki na politechnice gdańskiej*, „Dziennik Bałtycki” 1946, nr 171, s. 5; *Polskie życie artystyczne* T. 1, s. 197.

⁷⁷*Kronika. Wybrzeże*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 7, s. 9; *Diariusz kultury polskiej* 1946, „Twórczość” 1947, nr 5, s. 142.

⁷⁸Władysław Lam, *Wystawa rysunków i akwarel w gmachu Politechniki Gdańskiej*, „Dziennik Bałtycki” 1946, nr 178, s. 5.

⁷⁹Stanisław Michałowski, *Na marginesie życia plastycznego w Gdyni*, „Dziennik Bałtycki” 1946, nr 234, s. 4; *Wstęp*, [w:] *Katalog Wystawy Wiosennej Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Gdańskiego*, Gdańsk 1946, s. 4; *Polskie życie artystyczne*, T. 1, s. 197.

⁸⁰Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm i Arsenal (1950–1955)*, [w:] *Sztuka polska. Sztuka XX i początku XXI wieku*, T. VII, red. Katarzyna Nowak-Komar, Warszawa 2022, s. 123; Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia*, s. 16.

⁸¹Włodarczyk, *Socrealizm i Arsenal*, s. 123. Patrz też: Jerzy Ilkosz, *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku, Materiały Sesji Historyków Sztuki, Warszawa listopad 1981*, Warszawa 1987, s. 190; Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim*, s. 119; Edward Możejko, *Realizm*

Według Bieruta wartości kultury miały być udostępnione „ludziom pracy fizycznej” a celem wysiłku twórczego „winno być podniesienie i uszlachetnienie życia tych mas; twórczość oderwana od tego celu, sztuka dla sztuki wynika z pobudek społecznych”⁸². Do tego dzieła sztuki miały być przedstawiane w formie zrozumiałej, komunikatywnie i przystępnie, by „obudziły zainteresowanie w milionowych rzeszach ludu pracującego” i aby nastąpiło „uwspółcześnienie twórczości kulturalnej – to znaczy jej jak najgłębsze uspołecznienie i unarodowienie” Jednocześnie jednak Bierut uznał, że „najzupełniej nieuzasadnionym i fałszywym jest przesąd, że ludzie pracy, że ich zainteresowania wymagają obniżenia twórczości kulturalnej i artystycznej, dostosowania jej do specyficznego, jakoby prostackiego gustu i upodobań mniej lub więcej ordynarnych lub sprośnych”⁸³.

Praktyka, by niepostrzeżenie przemycić założenia socrealizmu do sztuki polskiej, trwała dwa lata, podczas których odbywały się liczne konferencje, toczyły się rozmaite dyskusje, spory i polemiki dotyczące celów, zadań i form sztuki w ustroju socjalistycznym, by przywołać tu choćby potyczkę między Tadeuszem Dobrowolskim a Julianem Przybosiem⁸⁴. Na łamach prasy („Kuźnicy”, „Odrodzenia” i „Przeglądu Artystycznego”) zajmowano się problematyką „realizmu i „zrozumiałości” dzieła sztuki. Jednocześnie wielu artystów zaczęło patrzeć z nadzieją na możliwości jakie dawał im nowy ustrój socjalistyczny, uwierzyło też w ideę sztuki zaangażowanej, uspołecznionej, służącej ludziom i zaangażowanej w odbudowę kraju. Niebagatelny też okazała się obietnica szeroko zakrojonych dotacji państwowych obejmujących kulturę i sztukę oraz wsparcia finansowego dla artystów.

Właściwie ostatnią wystawą, która odbyła się w duchu koloryzmu, przed wkroczeniem „stalinizującej” sztuki w mury uczelni, była wystawa zagraniczna, odbywająca się w dniach 3–28 lutego 1948 r. w Nowym Jorku a następnie przewieziona do Chicago i Waszyngtonu ze względu na uznanie jakim się cieszyła. Była to ekspozycja zorganizowana pod egidą Fundacji Kościuszkowskiej i ZPAP, której komisarzem została Józefa Wnukowa. Nie wiadomo dokładnie jakie prace zaprezentowała Żuławska, ale ogółem wystawiono 77 prac (malarstwo

Socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek, Kraków 2001, s. 190; *Z przemówienia B. Bieruta w dniu 16 listopada*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1–2, s. 5.

⁸² Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 54.

⁸³ Adam Nobis, *Między upowszechnieniem a oświeceniem [w:] Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, red. Stefan Bednarek, Wrocław 1997, s. 87.

⁸⁴ „Cóż z tego, pisał Przyboś, że brygada malarzy wykona zamówienie na tysiąc obrazów, np. na temat «reforma rolna i jej skutki», jeśli ich wyraz malarski będzie taki sam jak przed reformą rolną? [...] Przeżycia społeczne mamy wszyscy wspólne i przypominanie tego faktu artystom, ludziom szczególnie wrażliwym, jest śmiesznie niepotrzebne. Nie o pamięć, a więc o malowanie takich tematów chodzi, lecz o wielką rewolucyjną ideę plastyczną, o malarstwo, które by odpowiadało nowym widzeniem na nowy otaczający świat”. Patrz: Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, s. 52–53.

olejne, akwarele i rysunki) czterdziestu czterech artystów, a kolorysty sopoccy prócz wyżej wymienionych artystek reprezentowani byli przez Żuławskiego⁸⁵.

Dialog przedstawicieli władzy z artystami i krytykami stopniowo tracił swoją łagodność, retoryka przedstawicieli władzy zaostrzała się by narzucić w końcu agresywnie jedyny obowiązujący model twórczości: realizm socjalistyczny. Od przełomu 1949 i 1950 r. rozpoczęła się całkowita reorganizacja życia artystycznego, władza używała w celu jej wymuszenia rozmaitych środków: od obietnic i nagród, po groźby i represje. Jak zauważył Wojciech Włodarczyk pierwszym etapem tych zmian była konferencja w pałacu w Nieborowie zorganizowana w dniach 12–13 lutego 1949 r., gdzie po raz pierwszy użyty został termin „realizm socjalistyczny” w referacie Juliusza Starzyńskiego. Samo wydarzenie było próbą zbadania poprzez użycie oględnej perswazji, jak środowisko artystyczne przyjmie wprowadzenie nowej doktryny⁸⁶. Historyk sztuki Juliusz Starzyński, polecał artystom odnosić się do tradycji realizmu w malarstwie polskim⁸⁷. Dyskusje na konferencji były dość ożywione, a jak zauważył uczestnik obrad – Janusz Bogucki „rozważaniu tych tematów towarzyszyło w Nieborowie pełne zrozumienie praw artysty do swobody twórczej, do wyboru tematu i środków wyrazu, do rozwijania konstruktywnych osiągnięć sztuki eksperymentalnej”⁸⁸.

Kolejnymi etapami zmian były: narada Bieruta w czerwcu 1949 r., na której zaatakowany został formalizm i odbywający się w tym samym miesiącu Zjazd ZPAP w Katowicach, na którym mianowano na prezesa Juliusza Krajewskiego, najbardziej zacieklego i nietolerancyjnego działacza Koła Twórczego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej przy Zarządzie Głównym ZPAP, propagandowej organizacji mającej za zadanie likwidację wszelkich odstępstw od socrealizmu. Na Zjeździe narzucono doktrynę socrealistyczną z całą propagandową mocą i uznać ją za jedynie słuszną i obowiązującą wszystkich artystów polskich⁸⁹. Ustalono wtedy cztery kryteria, jakie miało spełniać dzieło sztuki, to jest być „realistyczne – dawać typowy obraz rzeczywistości; czytelne – przedstawiające rzeczywistość zgodnie ze zdrowym rozsądkiem i prawami fizyki; twórcze – przedstawiające pełny obraz życia jako rezultat twórczej pracy artysty, pracy bazującej na wysiłku społecznym, a więc nie mogące

⁸⁵ *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 2, *Rok 1948*, red. Anna Wierzbicka, Warszawa 2012, s. 252.

⁸⁶ Włodarczyk, *Socrealizm i Arsenał*, s. 125; Tenże, *Odbudowa i realizmy*, [w:] *Sztuka polska 1918–2000*, red. Małgorzata Jendryczko, Warszawa 2000, s. 73–74; Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, s. 54; *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 2, s. 110.

⁸⁷ Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, s. 54. Patrz też: Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka w czasach PRL*, Olszanica 2016, s. 55–56.

⁸⁸ Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, s. 55.

⁸⁹ Patrz: Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, s. 55; Włodarczyk, *Socrealizm i Arsenał*, s. 125; Maria Kadzińska, *O Szkole Sopockiej*, R. 4, „Porta Aurea” 1998, s. 166.

być martwą fotografią rzeczywistości; społeczne – służące społeczeństwu, mobilizujące jego świadomość do walki i pracy”⁹⁰.

Wprowadzona w Polsce doktryna socrealistyczna odpowiadała, jak zauważył Włodarczyk, „późnej fazie przemian sowieckiego socrealizmu”, najważniejszy miał być rysunek, kompozycja podporządkowana właściwemu ideologicznie tematowi i studium modelu⁹¹. Kolejne etapy wprowadzenia zmian wyznaczyły: październikowa impreza pn. Międzyszkolne Popisy Państwowych Wyższych Szkół Artystycznych w Poznaniu, na której zaatakowani zostali koloryści i ich sposób nauczania oraz zapowiedziano nową, generalną reformę szkolnictwa; zwolnienie z pracy w łódzkiej PWSSP Władysława Strzemińskiego na początku 1950 r.; zaanektowanie złożonej z kolorystów redakcji „Przeglądu Artystycznego” przez zagorzałych piewców ustroju socrealistycznego i powierzenie roli redaktor naczelnej Helenie Krajewskiej⁹². Pismo wraz ze zmianą kierownictwa, redakcji i siedziby (odtąd była to Warszawa) miało stać się organem kontrolującym poprawność życia artystycznego w Polsce i propagować nową ideologię⁹³.

Krytyce poddane zostały metody nauczania kadry profesorskiej związanej z awangardą a także z koloryzmem (artyści związani z tym kierunkiem stanowili po wojnie największą grupę decyzyjną w wyższych szkołach plastycznych)⁹⁴, którzy nauczali studentów w tym duchu. Ofensywa władz partyjnych, pragnących by kadra akademicka kształciła nowe pokolenie artystów, którzy mieli tworzyć sztukę zaangażowaną politycznie i uspołecznioną, trafiła nie tylko do sporej części artystów, ale i do studentów, których przedstawicielem była Grupa Samokształceniowa Studentów Akademii Krakowskiej, domagająca się reformy szkolnictwa, tak by uczono młodzież jak tworzyć sztukę tematyczną, czytelną, adresowaną do mas społecznych⁹⁵. Dalszym etapem było zwolnienie z pracy w krakowskiej PWSSP w marcu 1950 r. Tadeusza Kantora i zainaugurowanie w tym samym miesiącu I Ogólnopolskiej Wystawy

⁹⁰ Patrz: Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 54.

⁹⁰ Tamże, s. 54.

⁹⁰ Tamże, s. 55.

⁹⁰ Kadzińska, *O Szkole Sopotkiej*, s. 166.

⁹¹ Włodarczyk, *Socrealizm i Arsenal*, s. 126.

⁹² Tamże, s. 125.

⁹³ Władze partyjne potępiały wszelkie inne kierunki sztuki, „nie walczymy – pisał ówczesny Minister Kultury i Sztuki Władysław Sokorski – wyłącznie z taką czy inną manierą twórczą, a frontalnie z całym światopoglądem idealistycznego subiektywizmu i ze swoistą jednością idei i metody twórczej wszelkich «izmów» od impresjonizmu, ekspresjonizmu do postimpresjonizmu, obalając również skrajne wynaturzenia zwyrodniałych kierunków w postaci kubizmu, formizmu i abstrakcjonizmu” Patrz: Władysław Sokorski, *Próba oceny i nowe zadania*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 1, s. 9. Patrz też: Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, s. 58.

⁹⁴ Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, s. 3–4.

⁹⁵ Czołowymi ideologami Grupy Samokształceniowej byli Konrad Nałęcki, Andrzej Wróblewski i Andrzej Wajda. Tamże, s. 18; Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, s. 58–61.

Plastyki, w zamyśle będącej początkiem serii ekspozycji propagujących socrealizm. Ostatnim z etapów było powołanie pracowni MDM, która zaprojektować miała najważniejszą i najbardziej prestiżową socrealistyczną realizację osiedlową⁹⁶. Zmiany w szkolnictwie artystycznym zatwierdzone latem 1950 r. i rezygnacja Artura Nacht-Samborskiego z pracy wykładowcy warszawskiej ASP, a potem usunięcie z niej Jana Cybisa, były już tylko konsekwencją wcześniejszych wydarzeń. Rodzaj „nagrody” czy też „zachęty” dla artystów wypełniających posłusznie zalecenia władzy stanowiło przeznaczenie 2,3% dochodu narodowego na kulturę i sztukę, co było bezprecedensowo dużą kwotą, nigdy już finansowanie kultury i sztuki nie osiągnęło takiego pułapu⁹⁷.

W początkowych latach istnienia doktryny socrealizmu w Polsce artyści związani z koloryzmem byli często eliminowani z uczelni, jak to spotkało późniejszych profesorów PWSSP Nacht-Samborskiego i Cybisa, którzy, jak wspomniano, zostali relegowani z warszawskiej Akademii⁹⁸. Jednak w sopockiej uczelni nic takiego nie miało miejsca, zapewne dlatego, że władza w dalekiej Warszawie z tą szkołą specjalnie się nie liczyła, a może dlatego, że liczyła się bardzo, co autorka postara się wyjaśnić poniżej. Nie było też przykrytych pod płaszczykiem ideologicznych sporów rozgrywek o władzę między samymi artystami, tak spektakularnych w bardziej prestiżowych ośrodkach akademickich: w Warszawie, Łodzi czy Krakowie, ponieważ środowisko to wywodziło się z „jednego pnia” artystycznego i było, mimo swoich wad, dosyć skonsolidowane. Z miejscowego ZPAP również nikt kolorystów nie wydalął. Jedynie na pierwszych Ogólnopolskich Wystawach Plastyki odrzucano ich obrazy, ewentualnie ignorowano je lub wręcz krytykowano za „formalistyczne wypaczenia” itp.

Wystawy te, odbywające się w latach 1950–1954, na których przyznawano nagrody w dziedzinach malarstwa, grafiki i rzeźby, były w istocie przeglądami ideowego malarstwa socrealistycznego i jedną z niewielu możliwości pokazania publiczności swojej sztuki, co dotyczyło także artystów trójmiejskiej PWSSP. Ci twórcy, którzy nie chcieli tworzyć w obrębie doktryny socrealizmu, zostali w zasadzie skierowani na bocznicę i w najlepszym razie marginalizowani, ponieważ nie mieli gdzie wystawiać swoich prac. Prywatne galerie nie istniały, instytucje wystawiennicze zostały scentralizowane w obrębie powołanego w 1949 r. Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, które decydowało o wyborze eksponowanych dzieł i było całkowicie finansowane przez państwo. Tematyka dzieł była wyselekcjonowana i promowana według wzorów radzieckich – były przede wszystkim portrety lub sceny zbiorowe

⁹⁶ Włodarczyk, *Socrealizm i Arsenal*, s. 125.

⁹⁷ Tamże, s. 125–126.

⁹⁸ Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka w czasach PRL*, Olszanica 2016, s. 5, 59.

z udziałem Stalina, Bieruta, Dzierżyńskiego, Lenina, Konstantego Rokossowskiego a także portrety przodowników pracy, przywódców partyjnych i kierowników ruchu robotniczego, sceny figuralne z ludźmi uczestniczącymi w odbudowie kraju ze zniszczeń wojennych, bohaterami socjalistycznymi, rewolucjonistami, sceny batalistyczne przedstawiające walki z hitlerowskim najeźdźcą, pejzaże z pracą na polu, martwe natury z narzędziami i rekwizytami pracy itp.

W pierwszej ekspozycji, którą państwo jako „mecenas” potraktowało w sposób propagandowy i która była pierwszą manifestacją artystycznej „lojalności”, I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki otwartej 20 marca 1950 r., znalazły się też dzieła twórców PWSSP: Krystyny i Janusza Studnickich, Jana Wodyńskiego, Józefy i Mariana Wnuków i Hanny i Jacka Żuławskich⁹⁹. Ci ostatni zaprezentowali na wystawie olejny projekt mozaiki przeznaczonej do Domu Kultury Fizycznej w Warszawie. Mozaika ta nie spotkała się z uznaniem krytyki, zresztą podobnie jak pozostałe propozycje grupy artystów z Gdańska, które uznano za niepotrafiące wyjaśnić „masowemu widzowi nowej problematyki”¹⁰⁰. Szczególnym uznaniem na wystawie cieszyły się natomiast płótna z przedstawieniami, odbudowy kraju, współzawodnictwa robotników, opiekuńczej roli państwa nad jego obywatelami itp.¹⁰¹

Drugą OWP otwarto w grudniu 1951 r. i trwała do lutego 1952 r.¹⁰² Artysty sopoccy podeszli tym razem w sposób taktyczny, traktując udział w niej jak „start w olimpiadzie”, którą chcieli wygrać, jak to wspominała Wnukowa. Hanna i Jacek Żuławscy, Teresa Pągowska, Krystyna Łada-Studnicka, Juliusz Studnicki, Józefa Wnukowa i Stanisław Teisseyre zmanifestowali zwartość swojej formacji, tworząc obraz grupowy, powstały w ramach tak gloryfikowanej przez władzę „pracy kolektywnej”. Propagandowy w wydźwięku obraz o monumentalnych wymiarach 300x557 cm zatytułowany był *Manifestacja pierwszomajowa*

⁹⁹ *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki, katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, kwiecień–marzec 1950; *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki, „Przegląd Artystyczny”* 1951, nr 3, s. 11. Patrz też: Ewa Toniak, *Olbrzymki, kobiety i socrealizm*, Kraków 2009, s. 15; Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim*, s. 449; Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka w czasach PRL*, s. 56.

¹⁰⁰ Na wystawie pokazano także dzieła „artystów mieszkających w Paryżu, którzy usiłują wyrazić idee współczesnej Polski zwyrodniałymi formalistycznymi środkami” – pisano w „Przeglądzie Artystycznym” a twórczość ta prezentowano jako zdegenerowaną, Jerzy Ilkosz, *Malarstwo realizmu socjalistycznego...*, s. 196.

¹⁰¹ Na wystawie tej nagrodzono obrazy trójmiejskich twórców: *Podaj cegłę* Aleksandra Kobzdej i Stanisława Michałowskiego *Zwózka buraków* (oba dostały III nagrodę), Włodarczyk, *Socjalizm i Arsenal...*, s. 132.

¹⁰² Na wystawie zaprezentowano 635 dzieł, w tym 342 malarskie. Protektorat nad wystawą pełnił Józef Cyrankiewicz. Nie przyznano I nagrody. Tematyka obrazów daje pewne wyobrażenie o założeniach wystawy. II nagrody prócz zespołu sopockiej PWSSP otrzymali: Eugeniusz Eisbich za obrazy *Wieś czyta* i *Łagowskie dziewczęta*, Wojciech Fangor za obrazy *Lenin w Poroninie* i *Matka Koreanka* oraz Stanisław Teisseyre za obrazy *W zagrodzie* i *Pomoc wojska przy żniwach*. III nagrody między innymi uzyskali: Michał Bylina za obraz *Ucieczka Dzierżyńskiego z zesłania*, Aleksander Kobzdej za obraz *Przed pochodem – Berlin 1951*, Janina Kraupe-Świdorska za obraz *Oczekiwanie macierzyństwa*, Jan Sokołowski za obraz *Kostka Napierski*. Patrz: *Polskie życie artystyczne*, T. 5, s. 275–284.

1905 roku lub (jak podaje Hubert Bilewicz) *Dzierżyński na demonstracji na Placu Bankowym* (il. 21)¹⁰³. Na utrzymanym w posępnej, ciemnej tonacji płótnie przedstawiono scenę z Feliksem Dzierżyńskim, krocącym „prosto na widza” przywódcą, trzymającym uniesiony sztandar. Prowadzi do walki manifestację gestykujących, nieustępliwych robotników. W tle z lewej strony przedstawiono bójkę. Jest to klasyczne socrealistyczne wyobrażenie działacza rewolucyjnego a wybór Dzierżyńskiego na bohatera płótna spowodowany był obchodzoną właśnie 75 rocznicą jego urodzin, co podchwycił Jacek Żuławski, pomysłodawca tematyki obrazu¹⁰⁴. Zresztą płótna o tematyce związanej z przedstawieniem Dzierżyńskiego, Kostki Napierskiego i Kopernika były sugerowane przez organizatorów tej konkretnie wystawy¹⁰⁵. Kadzińska w próbie charakteryzacji „szkoły sopockiej” stwierdziła w tym obrazie „inspirację sztuką Maneta”¹⁰⁶, co nie wydaje się słuszne, bardziej widoczne jest to, że autorzy zapoznali się z obrazami wystawianymi na poprzedniej I OWP: *Manifestem* Wojciecha Weissa, który otrzymał na tej wystawie I nagrodę w dziale malarstwa oraz *Bolesławem Bierutem wśród robotników* Włodzimierza Zakrzewskiego. Przywołane wyżej słowa Wnukowej sugerują, że artystami PWSSP kierował pewnego rodzaju spryt, by nie rzec cynizm i koniunkturalizm. Nie tylko nimi zresztą, ponieważ na wystawie zgromadzono spory zbiór przedstawień tego typu, by wymienić choćby: *Waryński na procesie krakowskim* Eugeniusza Wańka, *Feliks Dzierżyński przed zesłaniem* Lesława Zajączkowskiego, lub – aż trzy – obrazy Bogusława Szwacza: *Dzierżyński w Cytadeli*, *Przysięga Prezydenta Bolesława Bieruta* i *Portret Dzierżyńskiego* itd. Trzeba też wspomnieć, że przyszły sukces ułatwiło pewne zmarginalizowanie „grupy Krajewskich” zwalczających i eliminujących wszystkich artystów, którzy do niej nie należeli. Ich wpływy zostały w wyniku rozmaitych konfliktów personalnych ograniczone, co dało większe możliwości kolorystom¹⁰⁷.

Wnukowa wspominała pracę nad obrazem również w ten sposób: „Mogę chyba nazwać śmiałym eksperymentem malowanie w sześć osób dużego olejnego obrazu «Manifestacja pierwszomajowa w Łodzi 1905», który pokazaliśmy na II Ogólnopolskiej Wystawie w

¹⁰³Obraz obecnie przechodzi od dłuższego czasu konserwację malarską, znajduje się w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie. Patrz też: Hubert Bilewicz, *Szkoła sopocka: między kompromisem a konformizmem*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy, Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, poświęconej pamięci Profesora Szczęsnego Dettloffa (1878–1961) w 130. Rocznicę urodzin*, Warszawa 2009, s. 369.

¹⁰⁴ Postać Feliksa Dzierżyńskiego jako bohatera dzieł plastycznych była propagowana w „Przeglądzie Artystycznym”. Patrz: *W hołdzie pamięci Feliksa Dzierżyńskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 3, s. 23–25.

¹⁰⁵ Ilkosz, *Malarstwo realizmu socjalistycznego...*, s. 196.

¹⁰⁶ Być może wynikało to z faktu, że do kompozycji z obrazów Maneta nawiązywał w tym samym czasie Juliusz Studnicki w obrazach: nagrodzonym na III OWP *Gogol* oraz *Gertruda Wysocka – przodownica pracy*. Patrz: Kadzińska, *O szkole Sopockiej*, s. 170.

¹⁰⁷ Włodarczyk, *Socrealizm i Arsenał*, s. 130; Tomczyk–Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, s. 19.

Warszawie. Zarówno Jacek, jak i Julek Studnicki umieli znakomicie rysować figury ludzi w najśmielszych skrótach, oni też prowadzili całą tę pracę, która poza powagą tematu nosiła cechy konkursowego zadania: kto najlepiej potrafi malowany przez siebie fragment obrazu ustawić do całości kompozycji. Nie mieliśmy wówczas żadnych oporów, jeśli któryś z kolegów uważał, że trzeba coś zmienić, aby było właściwie. Przyświecał nam wspólny cel: nie dopuścić, aby zła robota zdobywała uznanie tylko dlatego, że przedstawiała postulowany temat”¹⁰⁸. Słowa Wnukowej potwierdza wybór sposobu malowania – obraz wykonany jest w duchu koloryzmu, nie zaś w zalecanej konwencji realistycznego malarstwa dziewiętnastowiecznego, którą Jacek Żuławski odrzucał jako „drobnomieszczański fotorealizm”¹⁰⁹. Nie wiadomo do końca jaka rola przy ostatecznym malowaniu kompozycji przypadła Żuławskiej, jednak bardzo możliwe, że zajmowała się partiami tła, ponieważ Józefa Wnukowa wielokrotnie przemalowywała niebo, bardziej istotne elementy zostawiając mężczyznom¹¹⁰. Według Wodyńskiego prace prowadzono etapowo: najpierw każdy z artystów osobno wykonywał szkice, potem stworzono wspólny niewielki szkic, następnie mały projekt w kolorze, wreszcie zaczęto malować wielkoformatowy obraz olejny, który wielokrotnie korygowano¹¹¹.

Kadzińska słusznie zauważyła, że „z dzisiejszego punktu widzenia wydarzenie to można różnie interpretować, również jako przypochlebianie się ówczesnym władzom, gdyż wiemy, iż nie wszystkie środowiska artystyczne ściśle realizowały program socrealizmu”¹¹². Za tym, że jakiegokolwiek byłyby motywacje sopockich artystów, były one słuszne przemawiają słowa Mieczysława Porębskiego: „Dwa zasadnicze elementy układu, wynikające z założenia tematycznego – przestrzeń i człowiek – znalazły kierunek właściwy. Głęboka perspektywa ulicy nie markuje tu, jak często niestety bywa, scenerii przedstawionego wydarzenia, ale jest z nim organicznie związana. Ten tłum rzeczywiście idzie ulicą swego miasta. Towarzyszą mu wypielęgnowane nagle w majowym słońcu czynszowe kamienice, towarzyszą parkany z rozlepionymi afiszami, gazowe latarnie, nierówny bruk nawierzchni, daleki komin zabudowań fabrycznych. Celny chwyt perspektywiczny, obniżający nieco horyzont w stosunku do pierwszych postaci, powoduje, że przedstawiony tłum wyrasta nad widzem jak nowa, potężna siła. W pochodzie jego jest coś zdobywczego”¹¹³. Porębski nie żywił uznania dla przedstawienia samego bohatera obrazu – Feliksa Dzierżyńskiego: „W twarzy jego i postawie

¹⁰⁸ Wnukowa, *Śladami Jacka Żuławskiego...*, s. 76.

¹⁰⁹ ff [Franciszek Fenikowski], *Sylwetki laureatów. Nagroda zbiorowa za obraz Dzierżyński w pochodzie 1–Majowym*, „Dziennik Bałtycki” 1952, nr 186, s. 2.

¹¹⁰ Tomczyk–Watrak, *Wybory i przemilczenia...* s. 23.

¹¹¹ Kal, *Malarstwo gdańskie...*, s. 55.

¹¹² Kadzińska, *O Szkole Sopockiej...*, s. 170.

¹¹³ Mieczysław Porębski, *Kompozycje historyczne*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 1, s. 21.

nie ma determinacji, która pozwoliłaby uwierzyć, że przywódca prowadzi pochód – pomimo zbrodniczego ataku wroga”¹¹⁴ Niektórzy krytycy uznali także za niestosowne przedstawienie bijatyki zamazującej ideologiczną wymowę obrazu; ganiono twórców za braki warsztatowe. Malarzy z PWSSP uhonorowano ostatecznie zespołową Nagrodą Państwową II stopnia, najwyższą – ponieważ I nagrody nie przyznano uznając, że żadne z dzieł nie spełnia wyśrubowanych zasad dotyczących poprawności ideologicznej i warsztatowej wyznaczonej przez doktrynę socrealistyczną¹¹⁵. Co interesujące zachowana dokumentacja wskazuje na to, że początkowo planowano dać *Manifestacji*... nagrodę trzecią¹¹⁶.

Na ekspozycji zaprezentowano około trzystu pięćdziesięciu obrazów, w tym czterdzieści autorstwa twórców trójmiejskich, co sprowokowało opinie o liczebnej przewadze, czy też nawet „inwazji Sopotów”, „ilościowego wybijania się Sopotów”, co było spowodowane tym, że na poprzedniej I Ogólnopolskiej Wystawie w katalogu jako miejsce zamieszkania wszystkich trójmiejskich artystów podawano Sopot¹¹⁷. Zresztą większość nagród na II Wystawie przypadła zarówno artystom związanym z PWSSP (jak np. Teisseyre), jak i twórcom zamieszkującym w Trójmieście¹¹⁸.

Prócz tego Żuławska zaprezentowała swoje własne płótno *Z walk o Przyczółek Czerniakowski – śmierć Lucyny Hertz*¹¹⁹. Obraz ukazuje ostatnie chwile urodzonej w 1917 r. w Otwocku Lucyny (a właściwie Noemi) Herc (lub Hertz), komunistycznej działaczki, instruktorki stalinowskiej propagandy, żołnierki, PRL-owskiej bohaterki, odznaczonej pośmiertnie Krzyżem Virtuti Militari, rannej śmiertelnie w czasie walk o Czerniaków (il. 22). Przedstawienie Żuławskiej nie jest zgodne z prawdą historyczną, za to bardzo skutecznie wpisało się w model ideologicznego, propagandowego obrazu. Herc podczas próby sforsowania Wisły z warszawskiej Saskiej Kępy na Czerniaków 17 września 1944 r. została ciężko ranna w obie nogi, jednak nie zmarła na miejscu – przewieziono ją do szpitala w Otwocku, gdzie amputowano jej kończyny i tam zmarła 22 października najpewniej w wyniku sepsy. Propaganda uczyniła z tej kobiety bohaterkę, była patronką ulic, placów, nadawano jej imię szkołom, chciano z niej uczynić wzorzec dla młodych ludzi. Żuławska ukazała na

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ Kal, *Malarstwo gdańskie*..., s. 54.

¹¹⁶ Skwapliwie odnotowano, że wszyscy autorzy obrazu są bezpartyjni, prócz Teysseire, który był kandydatem na członka PZPR. Patrz: Patrz: AAN, zesp. MSW, sygn. 2/1650/0/1.23/333, Noty na temat autorów – nagroda zespołowa. O III nagrodzie wspomniała także Zofia Tomczyk-Watrak. Patrz: Tomczyk Watrak, *Wybory i przemilczenia*..., s. 23.

¹¹⁷ Kal, *Malarstwo gdańskie*..., s. 53–54.

¹¹⁸ Tamże, s. 54.

¹¹⁹ *II Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Malarstwo, rzeźba, grafika, katalog wystawy*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa grudzień 1951–luty 1952, s. 37.

dramatycznym i posępnym w swym wydzwisku obrazie bezwładne ciało martwej już Lucyny Hertz, wynoszone z łodzi przez żołnierza, który stoi w rozkroku, prawą stopą na brzegu, lewą jeszcze w wodzie. W tle krajobrazu z szarą Wisłą znajdują się na łodziach inni żołnierze, z których jeden jest ranny w głowę. Po drugiej stronie rzeki widoczne są otoczone przez dym ruiny miasta. Śmierć bohaterki ukazana jest monumentalnie, pomnikowo, Hertz nie krwawi, w jej ciele nie ma nic nieestetycznego, zaś para centralnych postaci może budzić nawet skojarzenie z pietą. Obraz ma wymiary 80x100 cm i obecnie znajduje się w Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie [nr inw. PMW–165 OMO]. Tematycznie i formalnie jest podobny do słynnego obrazu epoki socrealizmu autorstwa Wojciecha Fangora *Matka Koreanka*, porusza podobną problematykę, nagłą śmierć kobiety w czasie działań wojennych (tylko zamiast towarzyszy broni kobiecie asystuje małe dziecko), a nawet ma zbliżoną kolorystykę. Hanna zresztą już wcześniej tworzyła dzieła o podobnym wydzwisku, jak tempera z 1944 r. *Wymarsz wojsk*. Dodatkowo obraz Żuławskiej wpisany był w nurt sztuki epoki PRL-u mającej pełnić funkcje wychowawcze poprzez promocję bohaterów socjalistycznych, tych ówczesnych „świętych”.

W trzeciej (grudzień 1952– luty 1953 r.) i czwartej (pod koniec 1954 r.), ostatniej z cyklu, Ogólnopolskiej Wstawie Plastyki Żuławska już udziału nie wzięła, być może dlatego, że poświęciła się w tym czasie innej pracy, zleceniom na malarstwo monumentalne i organizacji w pracowni ceramiki.

W połowie lat pięćdziesiątych nasiliły się „odwilżowe” tendencje¹²⁰. Dały one o sobie znać w trakcie Międzynarodowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie zorganizowanego w 1955 r. przez Światową Federację Młodzieży Demokratycznej i międzynarodowy Związek Studentów pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”. Towarzyszyła mu Wystawa Młodej Plastyki otwarta w lipcu tegoż roku w Arsenale, którą uważa się powszechnie za manifestację zerwania z normami i kanonem socrealistycznym, i określa „symbolem niezawisłości sztuki wyprzedzającej fakty społeczne” – czyli „odwilż” w polityce przypadającą na 1956 r.¹²¹. W latach następnych wzmogła się krytyka okresu socrealistycznego, w 1957 r. określanego przez kolorystów i przedstawicieli nowoczesności – „wstydlwym”, przez pokolenie Arsenału – „nieistniejącym” a przez Janusza Boguckiego –

¹²¹ Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 56–57. Rottenberg, *Sztuka w Polsce*, s. 7, 52, 54; Włodarczyk, *Socrealizm i Arsenal...*, s. 137–141; Tenże, *Odbudowa i realizmy*, s. 78–79; Krzysztofowicz–Kozakowska, *Sztuka w czasach PRL*, s. 59, 65.

„najbardziej mrocznym i wyniszczającym”; nawet Włodzimierz Sokorski odniósł się do niego krytycznie¹²².

3. Szkoła sopocka

W tym miejscu należałoby przybliżyć funkcjonujące do dziś określenie „szkoła sopocka”, przywołując słowa Huberta Bilewicza, który, w odczuciu autorki, zdefiniował to zjawisko w sposób najbardziej trafny i uznał, że „szkoła sopocka” to jedynie potoczna nazwa orientacji wywodzącej się z trójmiejskiej uczelni, dotycząca zarówno malarstwa jak i tkaniny, ceramiki czy twórczości monumentalnej. „Szkoła sopocka utożsamiana była z „ładnym socjalizmem”, stanowiąc jednocześnie gwarancję jakości dzieł, „była zjawiskiem pozytywnym”, jak zauważył badacz. Ponieważ twórcy zajmowali się w dużej mierze realizacjami monumentalnymi dla architektury mającej pełnić funkcje zarówno reprezentacyjne jak i propagandowe, dali się skwapliwie wieść na pokuszenie ówczesnej władzy, mającej ich wizję państwowotwórczej „służby nowemu państwu za pomocą sztuki”. Poddali się także ułudzie możliwości realizacji w ten sposób własnych, czysto artystycznych celów¹²³.

Potwierdzeniem tej ułudy, którą zauważył Bilewicz są słowa Wnukowej, która po latach twierdziła, że termin „szkoła sopocka”, jak mylnie uważają historycy sztuki „nie oznacza bynajmniej ani stylu, ani charakteru malarstwa i rzeźby okresu realizmu socrealistycznego” tego środowiska, ale była to „postawa”, która – według artystki – miała polegać na „sprzeciwianiu się opinii, że postulowana tematyka i realistyczny charakter formy malarskiej wykluczają możliwość dzieła artystycznie wartościowego” Wnukowa twierdziła, że na trzech ekspozycjach w ramach OWP (1950–1953) sopoccy artyści prezentowali prace tematyczne, ale przykładali się do tego rzetelnie, z całym zaangażowaniem formalnym, do tego zawsze aktywnie zabierali głos w sprawie obrony „swobody i godności artystów przed zarzutami formalizmu i kołtuństwa, formułowanymi przez urzędników i przedstawicieli propagandy”¹²⁴. Uważała też, że artyści „szkoły sopockiej” wykonując prace na zadany temat zespołowo, dbali o formalną autonomię twórczą i zachowywali własne kryteria oceny, nie poddając się naciskom¹²⁵.

¹²² Włodarczyk, *Socrealizm i Arsenal...*, s. 141; Waldemar Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku, Materiały Sesji Historyków Sztuki, Warszawa listopad 1984*, Warszawa 1987, s. 183–184; Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim*, s. 399, 413–415.

¹²³ Bilewicz, *Szkoła sopocka...*, s. 368–369.

¹²⁴ Tamże.

¹²⁵ Słowa Wnukowej cyt. za: Bilewicz, *Szkoła sopocka*, s. 369.

Bilewicz w próbie wyjaśnienia zjawiska idzie dalej, powołując się na Wojciecha Włodarczyka, który zwrócił uwagę na powiązania łączące „szkołę sopocką” z socrealizmem mające korzenie jeszcze wcześniejsze, ponieważ artyści z jej środowiska: Artur Nacht-Samborski, Marian Wnuk, Aleksander Kobzdej i Juliusz Studnicki zetknęli się z tą doktryną w latach 1939–1941 podczas sowieckiej okupacji Wilna i Lwowa, z których albo się wywodzili, albo przebywali w tych miastach w czasie wojny. Ponieważ, jak zauważył badacz, „przyjmuje się, że ten «epizod lwowsko-wileński» był laboratoryjnym przygotowaniem przyszłego wykorzystania inteligencji polskiej do sowietyzacji na terenie całej Polski” artyści związani ze „szkołą sopocką” mogli być wykorzystani przez władzę jako przedstawiciele szkoły „lwowskiej” – w znaczeniu politycznym. Dla organów państwowych było to racjonalnym posunięciem w próbie pozyskaniu sojuszników w kręgach artystycznych¹²⁶.

Innym czynnikiem wpływającym na nastawienie artystów PWSSP, na który nie zwrócono dotąd uwagi, był fakt, iż na protagonistę socrealizmu władze wybrały Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, który nadawał się do tej roli ze względu na operowaniu w wielu konwencjach malarskich, między awangardą, koloryzmem a tradycjonalizmem. W sopockiej szkole było wielu artystów, w tym sama Żuławska, którzy mieli z Kowarskim bliskie kontakty. Bilewicz dostrzegł „prominentność” grupy artystów związanych zawodowo z PWSSP, która wynikała z ich powiązań towarzysko-artystycznych¹²⁷. Oczywiście jest to racja, bo podkreślić należy, że pierwszym, powołanym na tę funkcję w 1952 r., kierownikiem powojennego lubelskiego oddziału ZZPAP, nadzorowanego przecież przez wschodni reżim od samego początku istnienia, był nie kto inny jak Teisseyre. Wchodził on także w skład Komisji Kwalifikacyjnej każdej z czterech Ogólnopolskich Wystaw Plastyki. Tym samym trzeba odczarować mit „szkoły sopockiej” jako określenia postawy bohatersko, i całkiem poza socrealizmem, łączącej służebność wobec sztuki oraz społeczeństwa z chęcią działania w autonomicznym obszarze artystycznym, o którym artysta decyduje samoistnie. W myśl tego mitu, powstałego zapewne z poczucia potrzeby środowiska nieuwikłanego, bądź uwikłanego w niewielkim stopniu, w propagandę ideologiczną, uczelnia sopocka miała nie korzystać zupełnie z przywilejów socrealizmu, wręcz odżegnywać się od tych benefitów – co oczywiście nie jest prawdą.

Z drugiej jednak strony faktem jest, że artyści sopocy tworzyli cały czas w duchu koloryzmu – i ten kompromis, rozumiany nie „porozumienie osiągnięte wskutek wzajemnych ustępstw, ale równocześnie jako tendencję do podporządkowywania się, odstępstwa od

¹²⁶ Tamże, s. 370–371. Patrz też: Włodarczyk, *Socrealizm i arsenal...*, s. 132.

¹²⁷ Bilewicz, *Szkoła sopocka*, s. 371.

wyznawanych zasad, założeń, poglądów w celu osiągnięcia praktycznych korzyści” między koloryzmem i socrealizmem jest dla grupy twórców związanych z PWSSP bardzo charakterystyczny. Bilewicz idzie dalej pisząc, że w gruncie rzeczy ton sopockiej PWSSP nadawał konformizm, z łatwością podporządkowywano się, co podkreślał Bilewicz, poglądom i wartościom socjalistycznym, dopasowywano się do panujących realiów i w ten sposób bezpiecznie trwano, spokojnie i dostatnio egzystowano – zwłaszcza podejmując zadania przy odbudowie miast co nazywano „dobrą robotą”. Elastycznie współpracowano z władzą, manewrowano, zmieniano poglądy, przystosowywano się¹²⁸.

„Podporządkowanie” jest tu słowem kluczowym, by zacytować jeszcze Andę Rottenberg: „[...] relacji państwo – artysta nadano stosunek podporządkowania. Rola Ministerstwa [Kultury i Sztuki – dopisek autorki] z opiekuńczej przeistoczyła się *in lege majestatis* – w «inspirującą» (narzucenie doktryny) i «nadzorującą» (kontrola i ocena realizacji tej doktryny w praktyce artystycznej). Hieratyczność ta została utwierdzona poprzez przekazywanie przez władzę na szeroko rozumianą działalność artystyczną i kulturalną coraz większych kwot pieniędzy w zamian za „apologetyczny” stosunek twórców do niej. Jak podaje badaczka procent budżetu przeznaczanego na kulturę w latach 1947–1950 wzrósł aż trzykrotnie, od 0,44 % do 2,3 %. Poprzez promowanie szerokiej promocji i masowości dzieł, nie był ważny aspekt ich jakości, a jedynie słuszna ideologicznie tematyka, przedstawiona w odpowiedni sposób formalny, przystający do narzuconego przez władzę kanonu¹²⁹.

Z większym zrozumieniem i empatią podszedł do artystów powojennych Waldemar Baraniewski, który zastanawiał się czy realizm socjalistyczny za pośrednictwem całego swego urzędniczego zaplecza „zmuszał” artystów do tworzenia w duchu doktryny, czy też artyści oczarowani nowymi obietnicami „rozwiązania niepokojów egzystencjalnych” i „utopijnej” możliwości tworzenia sztuki skierowanej do szerokiego grona odbiorców sami to robili. Baraniewski zwrócił uwagę, że na akceptację socrealizmu wśród twórców miało wpływ „poczucie katastrofy po katastrofie” czyli rodzaj świadomości, który towarzyszył ludziom, których normalne życie przerwała wojna mieli „świadomość śmierci formacji, w której żyli i nadejścia czegoś co budziło lęk i poczucie historycznej nieuchronności”¹³⁰. Dlatego artyści

¹²⁸ Tamże, s. 371–372.

¹²⁹ Anda Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki – mecenat i czy Zarządzanie* [w:], *Sztuka polska po 1945 roku, Materiały Sesji Historyków Sztuki, Warszawa listopad 1981*, Warszawa 1987, s. 341.

¹³⁰ „Korzenie ich postawy sięgają lat trzydziestych. Szczególnie ostro odczuwanych przez inteligencję emocji i fobii, jakie naznaczyły ówczesne życie społeczne. Momentem przełomowym, ważącym na późniejszych decyzjach, była – jak się wydaje – klęska Powstania Warszawskiego i nieadekwatność propozycji emigracyjnych wobec nowej sytuacji. Przed świadomym twórcą stawał dylemat czy podjąć skomplikowaną grę, czy odejść w milczenie. Właśnie model bycia lub nie bycia artystą wyznaczał – albo różnicował – postawy wobec socrealizmu na początku lat pięćdziesiątych. Być artystą teraz oznaczało «wyjść z getta artystyczności», zwrócić się w stronę

mieli do wyboru albo tworzyć¹³¹. Już kilka lat po wojnie, okresie traumy, nędzy i tragedii ludzkiej, większość postulatów obiecanych przez państwo socjalistyczne zostało spełnionych, zwłaszcza tych dotyczących powszechnego dostępu do edukacji dla wszystkich warstw społecznych i walki z analfabetyzmem i rozwoju instytucji kulturalnych. W końcu zmienił się odbiorca sztuki, z elitarnej grupy bogatszych i lepiej wykształconych warstw społeczeństwa na „masy ludowe”, co spowodowało, że twórczość plastyków miała niespotykany wcześniej, szeroki zasięg. Była też, jak wspomniano wyżej, przyzwyczajona do opłacania. To także mogło powodować, że artyści, także „szkoły sopockiej” podejmowali współpracę z nową władzą bez szczególnych rozterek moralnych. Jolanta Ciesielska, znająca Żuławska osobiście, zdobyła się na przemyślenie, że Żuławska przyjęła w czasie socrealizmu postawę „nieco wycofaną, pokorną, grzeczną, trochę załęczoną a przy tym melancholijną”, swoje emocje głęboko chowała z obawy przed możliwością zinterpretowania ich jako „niezgody na taki świat” przez konfidentów inwigilujących środowisko artystyczne. Po prostu starała się „robić swoje”¹³².

Zofia Tomczyk–Watrak wspomina o pewnym dwuznacznym stosunku samych artystów PWSSP do twórczości z okresu socrealizmu. „Zdaje się to potwierdzać cała warstwa anegdotyczna, która krąży o profesorach wśród ich uczniów. Stanowi ona zupełnie inną i trudną do uchwycenia wykładnię szkoły sopockiej. Jest nią kpina i dystans wynikający z ironii do tego, co trzeba było robić oficjalnie. [...] stosunek kolorystów do socrealizmu był pełen pogardy, prywatnie fascynowali się czymś zupełnie innym, czego nie ukrywali. [...] Był to wciąż klimat bliższy barwom życia cyganerii lat dwudziestych, który ukrywał dystans do tego, co działo się aktualnie”¹³³. Tomczyk–Watrak wspomina o „ucieczce” Studnickiego w świat groteski przed rzeczywistością socrealistyczną, organizacji głośnych karnawałowych imprez („pochody masek”, „bale na dnie morskim”), akceptacji wykładowców dla tworzenia przez studentów teatrzyków studenckich¹³⁴. Ten eskapizm mógł niestety ułatwiać alkoholizm wykładowców sopockiej uczelni, o czym się specjalnie nie pisze, ale wiadomo to zarówno z przekazów

żywego odbiorcy, porzucić samotność twórcy”. Patrz: Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, s. 180–182.

¹³¹ „Korzenie ich postawy sięgają też lat trzydziestych. Szczególnie ostro odczuwanych przez inteligencję emocji i fobii, jakie naznaczyły ówczesne życie społeczne. Momentem przełomowym, ważącym na późniejszych decyzjach, była – jak się wydaje – klęska Powstania Warszawskiego i nieadekwatność propozycji emigracyjnych wobec nowej sytuacji. Przed świadomym twórcą stawał dylemat czy podjąć skomplikowaną grę, czy odejść w milczenie”. Patrz: „Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, s. 180–182.

¹³² Jolanta Ciesielska, *Atena na rusztowaniu*, [w:] Hanna Żuławska 1908–1988. *Twórcy i założyciele Szkoły Sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny, Sopot 2016, s. 38.

¹³³ Tomczyk–Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, s. 26.

¹³⁴ Tamże, s. 26.

ustnych osób związanych z uczelnią, jak i z opowieści ludzi znających z Hannę Żuławską¹³⁵. Żuławska, jak się wydaje, alkoholicką nie była, paliła jedynie nałogowo papierosy. Ówczesny, dość powszechny i chyba uznawany za „normalny”, nie tylko w środowisku artystycznym, tryb życia, wyznaczany przez ciągłe biesiady i libacje alkoholowe może być dzisiaj, w czasach „zdrowego trybu życia” zupełnie niezrozumiały przez osoby takie jak autorka, które prowadzą „przykładowy, zdrowy i sportowy” byt.

Jakby zupełnie obok tematyki narzucanej przez szermierzy socrealizmu, na początku lat pięćdziesiątych XX w. Hanna Żuławska tworzyła także kameralne pejzaże (nawiązujące formalnie do impresjonizmu) oraz martwe natury. Po wojnie istniało kolekcjonerów sztuki zapotrzebowanie na malarstwo, nawiązujące do rodzimego krajobrazu w typie dziewiętnastowiecznym. Takim obrazem jest choćby płótno z 1947 r. [MN w Gdańsku, nr inw. MW/28/MPG] zatytułowane *Pejzaż* (il. 23). Obraz jest bezpretensjonalnym przedstawieniem miejskiego (Trójmiejskiego?) widoku z tarasu na okolicę. Na pierwszym planie artystka ukazała kojarzące się z odpoczynkiem i wakacjami stoły, krzesła i leżaki. Przed nimi rozpościera się widok na liściaste i iglaste zielone drzewa i brudno różowawe miejskie zabudowania (domy i być może szkołę) wśród których brakuje sylwetek ludzkich. Ot, chwila kanikuły, spokojnego lenistwa, którego nikt i nic nie zakłóca. Kolorystyka płótna jest kapistyczna, dominują błękity, szarości, żółcienie, róże, zielenie. Farbę artystka nakładała w sposób oszczędny, jakby od niechcenia, miejscami widoczne są prześwity podobrazia. Cały obraz sprawia wrażenie zabawy, lekkości, impresji.

W 1953 r. Żuławska tworzyć zaczęła cykl malarski *Jezioro* z przedstawieniami zielonego krajobrazu wiejskiego z akwenem wodnym. Najprawdopodobniej pejzaże te są przedstawieniem jednej z niewielkich miejscowości, do których artystka jeździła, by malować w plenerze najpewniej na Kaszubach, twórcy PWSSP wyjeżdżali bowiem razem w okolice Żukowa i Chmielna¹³⁶. Jednym z obrazów tego cyklu jest *Jezioro II* [MN Gdańsk, nr inw. MNG/SW/10.MR. II]. Na płótnie tym również panuje spokój letniej kanikuły, lecz przedstawiony jest on inaczej, pośród zieleni przyrody, obok zabudowań (stodół?) nad jeziorem, w którego taflę odbija się krajobraz, Żuławska przedstawiła sylwetki ludzi (il. 24). Niebo jest nieco zachmurzone, jego błękit przebija się tylko w sposób delikatny. Drzewa po lewej stronie obrazu wyginają się jakby od wiatru – co może zwiastować nadejście burzy, ale

¹³⁵ Według świadectw rodzinnych Jacek Żuławski był alkoholikiem. Wspominała o tym też Jolanta Ciesielska, . Parz: Jolanta Ciesielska, *Atena na rusztowaniu*, [w:] *Hanna Żuławska (1908–1988). Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej*, red. Andrzej Zagrobelny, Sopot 2016, s. 38, 39.

¹³⁶ Tomczyk–Watrak, *Wybory i przemilczenia...* s. 20.

wcale nie musi. Kolorystyka obrazu jest raczej chłodna, dominują zgaszone zielenie przyrody i szaro-niebieskie niebo a ugry budynków stanowią tylko barwną plamę. I tutaj widać impresjonistyczne inspiracje Żuławskiej.

Jak wspomniano wcześniej, Żuławska od drugiej połowy lat czterdziestych prezentowała na wystawach martwe natury, nie odeszła od tej tematyki aż do okresu zmierzchu epoki socrealizmu. Z 1954 pochodzi jej olej *Mięso* [MN Gdańsk, brak numeru inw.] przedstawiająca porcję tytułowego mięsa, być może gicz wołową, i dwie ćwiartki cebuli na grubym drewnianym blacie – luksusowe w tych czasach produkty żywnościowe do sporządzenia sytego dania (il. 25). Barwy obrazu są ciemne, posępne, monochromatyczne, czerwienieje wśród nich jedynie mięso. Podobną tematykę, czyli przedstawienie solidnych porcji mięsa, zaprezentowała jeszcze na gwaszu [w BCS] o zupełnie innym charakterze, namalowanym już w duchu koloryzmu drobnymi pociągnięciami pędzla, w optymistycznych, jasnych barwach różu, oranżu, żółcieni, bieli, błękitów i fioletu (il. 26). Na obrazie tym kawał mięsa spoczywa na stole obok talerza z ziemniakami lub jakimiś innymi żółtymi warzywami, po którego drugiej stronie leży bezgłowe, niewielkie zwierzę (zając?).

Z 1955 r. pochodzi statyczna *Martwa natura I* [Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, MPK/SW/613] przedstawiająca trzy różnej wielkości pudełka, otwarte wiekami do góry, stojące na sześciennym stole (il. 27). Pudełka odbijają się na gładkim blacie ciemnego stołu, tło kompozycji stanowią szare i czarne kotary. Kolorystyka obrazu zdradza pokrewieństwa z tą, której używała artystka wówczas do ozdoby swoich prac ceramicznych: żółcień, szafir, błękity i brązy. Zdradza ona już początki pewnych, nieśmiałych poszukiwań formalnych, które w czasie późniejszym zmierzać będą w stronę abstrakcji: uproszczenia struktury obrazu, używania pionowych, długich pociągnięć pędzlem. Formalnie ta martwa natura może rodzić porównania z malarstwem Artura Nacht-Samborskiego z tego mniej więcej czasu, choćby z jedną z jego martwych natur.

W Galerii Wzornictwa Polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie zachowały się też dwa niewyraźne projekty gobelinów datowanych na 1949 r., (akwarela na kartonie) autorką których Jest Hanna Żuławska. Pierwszy z nich dotyczy zdobienia we wzory (Wzr. T.352/1), drugi przedstawia kolumnę Zygmunta (Wzr. T.352/2). Być może jednak te projekty są nieco wcześniejsze i pochodzą z czasów, kiedy nie było jeszcze pewne, która z artystek obejmie kierownictwem pracownię ceramiki, a która tkaniny.

Być może Żuławska świadomie odcinała się od malarstwa (zwłaszcza w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych), którego forma i tematyka były odgórnie narzucane, by dla własnej przyjemności tworzyć obrazy oparte na opracowywaniu waloru i koloru. Najpewniej wydaje

się jednak, że nie miała czasu brać udziału w OWP i prezentować na wystawach sztuki zaangażowanej, ponieważ realizowała w tym czasie inne zlecenia państwowe, ważniejsze i nie wymagające od niej rywalizacji z innymi twórcami, dodatkowo też dobrze płatne. Z drugiej strony realizowała swe nowatorskie ambicje w Pracowni Ceramiki, gdzie miała w zasadzie nieograniczoną wolność twórczą i była otoczona życzliwym zespołem studentów i absolwentów. Rzeczywiście ciekawy jest ten dualizm, na który uwagę zwrócił Bilewicz¹³⁷.

¹³⁷ Bilewicz, *Szkoła sopocka*, s. 371.

Rozdział III

Malarstwo monumentalne. Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa i inne realizacje z lat pięćdziesiątych XX w.

1. Powstanie Pracowni Ceramicznej w PWSSP

Na przełomie lat 1947 i 1948 program nauczania Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie został rozszerzony o nowe kierunki, podlegające nowo powstałemu Wydziałowi Malarstwa i Architektury. Miały być to pracownie ceramiki i tkaniny artystycznej. Pionierką idei projektowania przez artystów przedmiotów codziennego użytku i postacią, która niejako wprowadziła pracownie związane z wzornictwem do wyższych szkół plastycznych w Polsce była Wanda Telakowska, kierująca po wojnie kolejno: podlegającymi Ministerstwu Kultury i Sztuki, Wydziałem Planowania (od 1945 r.) i Wydziałem Wytwórczości, a potem Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP), które początkowo także podlegało temu Ministerstwu, a później Ministerstwu Przemysłu i Handlu. BNEP przekształcony został w 1950 r. w Instytut Wzornictwa Przemysłowego (IWP)¹. Powstała czysto marketingowa, jak byśmy dziś powiedzieli, potrzeba tworzenia wzornictwa dla przemysłu i projektowania przedmiotów codziennego użytku.

Początkowo wizje reformy polskiego szkolnictwa artystycznego, postulaty zniesienia podziału sztuki na tzw. „czystą” i „użytkową” oraz zbliżenia sztuki do życia codziennego obywateli nie uzyskały aprobaty na I Ogólnopolskim Zjeździe Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie we wrześniu 1945 r.² Jednak już w latach 1946–48 Telakowska otrzymała od Ministerstwa środki finansowe na zakup od artystów „wzorów przemysłowych” przedmiotów codziennego użytku i projektów dekoracji wnętrz. Organizowała również konkursy dla artystów – projektantów, którzy zgodnie z jej wyobrażeniem mieli pełnić funkcję „korepetytorów” społeczeństwa. Była autorką i propagatorką popularnego hasła „sztuka na co dzień i dla wszystkich”, formułowanego też: „piękno na co dzień i dla wszystkich” albo „kultura i sztuka na co dzień i dla wszystkich”³. Oznaczało to według Telakowskiej, że sztuka użytkowa powinna być egalitarna, ale jednocześnie powinna być na jak najwyższym poziomie,

¹ Anna Wierzbicka, *Lata 1944–1954. Wprowadzenie, Polskie życie artystyczne w latach 1944–60*, T. 1, lata 1944–1947, red. Anna Wierzbicka, Warszawa 2012, s. 26; Julia Pańków i Lidia Pańków, *Kreatorki. Kobiety, które zmieniły polski styl życia*, Warszawa 2018, s. 278, 337–338, 346–350.

² Barbara Banaś, *Polski new look. Ceramika użytkowa lat 50 i 60*, Warszawa 2019, s. 31–32.

³ Banaś, *Polski new look*, s. 34; *Polskie życie artystyczne*, T. 1, s. 335; Julia Pańków i Lidia Pańków, *Kreatorki...*, s. 350–353; Irena Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 144.

czemu służyć miał proces kształcenia artystów – projektantów oraz nadzór i kontrola jakości wdrażanych do masowej produkcji wzorów (szkła, ceramiki, mebli, tkanin, odzieży). Ministerstwo przeznaczyło również znaczne dofinansowanie dla wyższych uczelni i średnich szkół artystycznych na utworzenie pracowni związanych z szeroko rozumianym projektowaniem przemysłowym i/lub reaktywowanie ośrodków związanych z designem i rzemiosłem artystycznym⁴.

Powszechnie uważa się, że Hanna Żuławska i Józefa Wnukowa były pierwszymi kierowniczkami pracowni związanych z wzornictwem, co nie jest w istocie prawdą. W Gdańsku pracownie związane ze sztuką użytkową istniały nieomal od początku istnienia uczelni i były to: pracownia tkaniny (pod kierownictwem Pawła Gajewskiego, od roku akademickiego 1946/1947)⁵ oraz ceramiki na Wydziale Malarstwa i Architektury (pod kierunkiem Żuławskiej)⁶. Obie artystki nie miały wykształcenia ani większego doświadczenia w tych technikach, chociaż Wnukowa zainteresowała się sitodrukiem w czasie wizyty w USA tuż po wojnie i, jak podaje Włodzimierz Cygan, w ramach Wydziału Malarstwa i Architektury prowadziła od 1947 r. pracownię druku na tkaninie⁷. Wybór kierownictwa pracowni najprawdopodobniej był kwestią nie tyle umowy między dwiema artystkami (jak się często uważa), ile wynikiem potrzeby: Wnukowa początkowo, w roku akademickim 1947/1948, współprowadziła pracownię tkaniny z Pawłem Gajewskim a od czasu jego choroby a następnie śmierci w 1950 r. po prostu prowadziła pracownię sama. Jednak niewykluczone, że na obsadę kierownictwa tych nowych pracowni mieli wpływ szefowie już istniejących: kierujący pracownią malarstwa Janusz Strzałecki, rysunku Juliusz Studnicki, rzeźby Marian Wnuk i malarstwa Jacek Żuławski. Ich asystentkami były kobiety, a zarazem żony kolegów: Żuławska, była asystentką Janusza Strzałeckiego w pracowni malarstwa, a Krystyna Łada-Studnicka Jacka Żuławskiego w pracowni rysunku wieczornego.

⁴ Anna Demska, *Józefa Wnukowa mniej znana – projektantka „wzorów dla przemysłu”*, [w:] *Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej. Józefa Wnukowa 1911–2000*, katalog wystawy, red. Renata Bartnik, Marta Krajewska, Muzeum Sopotu, Sopot 2008, s. 21, 30; Huml, *Polska sztuka stosowana...*, s. 144–145.

⁵ Włodzimierz Cygan, *Historia Pracowni Tkaniny w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku: tradycja i współczesność*, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2005, s. 121–122; *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych Gdańsk 1945–1965*, red. Józefa Wnukowa, Gdańsk 1965, s. 168.

⁶ Ewelina Koźlińska, *Ceramika artystyczna – świat mało znany* [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku: tradycja i współczesność*, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2005, s. 193; *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych...*, s. 168; *Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku 2002–2003*, red. Ludmiła Ostrogórska, Janina Ordyńska, Gdańsk 2003, s. 8, 45–48. Patrz także: Andrzej Olszewski, *Ceramika i tkanina Sopotkich Zakładów Naukowo-Badawczych*, „Przemiśle Ludowy i Artystyczny” 1956, nr 3, s. 59.

⁷ Cygan, *Historia Pracowni Tkaniny...*, s. 122; W pierwszej monografii PWSSP, napisano jedynie, że była to „pracownia tkaniny dekoracyjnej”, na temat pracowni sitodruku żadnych informacji nie ma. Patrz: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych...*, s. 168.

Artystki te były nie gorzej od mężczyzn wykształcone i już od czasów przedwojennych nagradzane, jednak kierownictwa pracowniami im nie powierzono. Jedyne Józefa Wnukowa samodzielnie od 1945 r. kierowała pracowniami liternictwa oraz kompozycji płaskiej i przestrzennej, jednak nie tak ważnymi i prestiżowymi, jak te, prowadzone przez mężczyzn (więcej na ten temat w rozdziale poświęconym początkom PWSSP). Wśród założycieli gdańskiej PWSSP nie było co prawda artystów mających doświadczenie w tkactwie lub ceramice, ale dziedziny sztuki uchodzące powszechnie za „bardziej kobiece”, kameralne i uważane za mniej prestiżowe, automatycznie zostały przyporządkowane kobietom (wyjątkiem był tu Paweł Gajewski zajmujący się tkactwem i tkaniną dekoracyjną), co nie było wyjątkiem w skali ani polskiej, ani europejskiej.

Trudno ustalić, któremu wydziałowi była przyporządkowana pracownia ceramiczna kierowana przez Hannę Żuławską, co ma związek – jak zauważyła Ewelina Koźlińska – z pewnego rodzaju sporem⁸, który toczył się między Wydziałem Rzeźby a Wydziałem Malarstwa. Pierwsza monografia gdańskiej uczelni pod redakcją Józefy Wnukowej podaje, że nowa Pracownia Ceramiki prowadzona przez Żuławską powstała w l. 1947/1948 i podlegała Wydziałowi Rzeźby kierowanemu przez Mariana Wnuka⁹. Jednak już w następnym roku akademickim 1949/1950, pracownia ta miała podlegać (jednocześnie?) Wydziałowi Malarstwa i Projektowania Dekoracyjnego Juliusza Studnickiego i Wydziałowi Rzeźby Stanisława Horno-Popławskiego¹⁰, by w następnych latach wrócić na Wydział Malarstwa (w 1950 r., rok po wyprowadzce Wnuka do Warszawy, z powodu reformy szkolnictwa wydział ten zresztą zlikwidowano i reaktywowano go dopiero w 1956 r.) i od 1949 r. stać się pracownią specjalistyczną, dostępną dla studentów od trzeciego roku nauki¹¹. W opracowaniu z 2003 poświęconemu Wydziałowi Rzeźby utrzymuje się, że Pracownia Ceramiki Hanny Żuławskiej powstała w roku akademickim 1947/1948 i do 1950 r. podlegała tylko i wyłącznie pod Wydział Rzeźby¹². W roku akademickim 1951/1952 powstał natomiast Zakład Ceramiki¹³.

Na objęcie przez Żuławską pracowni ceramiki mogło mieć też wpływ jej doświadczenie przedwojenne i fakt, że Hanna była studentką Felicjana Szczęsnego-Kowarskiego, która asystowała mu najpewniej przy projektowaniu monumentalnej dekoracji mozaikowej dla hali Dworca Głównego w Warszawie. Istotne znaczenie miała też nawiązana jeszcze przed wojną

⁸ Koźlińska, *Ceramika artystyczna...*, s. 192.

⁹ *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych...*, s. 168.

¹⁰ Tamże, s. 172 i 174.

¹¹ Koźlińska, *Ceramika artystyczna...*, s. 194.

¹² *Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych...*, s. 45–48.

¹³ A także Zakład Tkaniny Dekoracyjnej. Patrz: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych...*, s. 178.

w Zakopanem znajomość z Januszem Tadeuszem Bielskim. W okresie międzywojennym prowadził on na Krzeptówkach uchodzącą za nowoczesną eksperymentalną pracownię hutniczą z kilkoma piecami, w której wytwarzał barwione naczynia ceramiczne¹⁴. Bielski pojawił się w sopockiej uczelni w 1947 r. (być może dzięki wcześniejszym kontaktom z Żuławskimi) i był w niej pierwszym nauczycielem zawodu i technologiem do 1950 r., kiedy wrócił do Zakopanego¹⁵.

Decyzja Żuławskiej była nieprzypadkowa, choć i nie całkiem oczywista. Dzięki talentowi i pracowitości oraz zdolnościom pedagogicznym Hanna Żuławska doprowadziła do tego, że sopocka a potem gdańska uczelnia z warsztatem w Kadynach stała się jednym z czołowych – o ile nie najważniejszym, obok spółdzielni „Kamionka” w Łysej Górze i „Ceramika Artystyczna” w Bolesławcu¹⁶ – ośrodków sztuki ceramicznej w Polsce w latach pięćdziesiątych, tak w dziedzinie „małej ceramiki” (więcej na ten temat w rozdziale poświęconym małej ceramice kadyńskiej), jak i – a może zwłaszcza – w dziedzinie ceramiki (mozaiki) architektonicznej. W tej technice istotną rolę odgrywała Żuławska i jej otoczenie także 20 lat później, w połowie lat siedemdziesiątych XX w, co wiązało się z nową potrzebą indywidualizacji przestrzeni mieszkalnej wielkich osiedli.

Szczególne sukcesy mozaika architektoniczna święciła w latach pięćdziesiątych XX w., kiedy było największe zapotrzebowanie na zlecenia z zakresu malarstwa monumentalnego, zwłaszcza o charakterze państwowym, propagandowym, których inwestorem było państwo.

Pracownia Żuławskiej początkowo dosyć prymitywna i niewygodna, mieściła się w Sopocie przy ul. Obrońców Westerplatte 24 i zajmowała dwa małe pomieszczenia oraz piwnicę¹⁷, by następnie w 1955 r. przenieść się do wnętrza Wielkiej Zbrojowni w Gdańsku¹⁸. Warunki, a przede wszystkim niedostatki techniczne (zresztą w obydwu tych lokalizacjach) – czyli brak specjalistycznego sprzętu np. pieców do wypalania ceramiki, nie sprzyjały pracy. Dlatego też od 1950 r. udostępniono młodym artystom pomieszczenia zdewastowanej fabryki ceramiki, w bogatych w złoża dobrej jakościowo glinki Kadynach na Warmii. W budynku tym pierwotnie mieściła się manufaktura majoliki cesarza Wilhelma II¹⁹. Lokalizacja ta oferowała

¹⁴ [Polskie szkło unikatowe. Ptaki na gałęzi. J.T. Bielski. Zakopane.](#) [dostęp: 12.08.2023].

¹⁵ Koźlińska, *Ceramika artystyczna...*, s. 194; *Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych...*, s. 45–48; *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych Gdańsk 1945–1965...*, s. 231.

¹⁶ Banaś, *Polski new look*, s. 307–329.

¹⁷ Henryk Lula, *Wspomnienia i refleksje związane z moimi kontaktami i pracą w Pracowni Ceramiki gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *Pracownia Ceramiki Artystycznej ASP*, red. Teresa Klamann, Gdańsk 2009, s. 6.

¹⁸ Więcej na ten temat: Joanna Kaszubowska, *Kadyny – wieś idealna cesarza Wilhelma II*, R. 7–8, „Porta Aurea”, 2009, s. 366–381; Koźlińska, *Ceramika artystyczna...*, s. 195–196.

¹⁹ Maria Alkiewicz – Kadyny [w:] *Użytkowa fantastyka lat 50.*, red. Wojciech Lipowicz, Magdalena Weber, Poznań 1991, s. 56.

większe możliwości lokalowe, dobrze zachowane pod względem technicznym piece do wypalania oraz pomieszczenia do suszenia ceramiki. Dzięki temu można było zacząć prowadzić eksperymenty plastyczne zarówno w dziedzinie małej ceramiki, jak i monumentalnych mozaik²⁰.

2. Projekty mozaik na wystawach

Artyści sopockiej PWSSP, kontynuujący w dużej mierze w latach powojennych w swej sztuce tradycje koloryzmu i postimpresjonizmu, musieli od 1949 r. zmienić swoje „burżuazyjne”, według władz, zapatrywania i zaakceptować, że opieka finansowa państwa, choć „wygodna” dla twórców, także ze względu na zarobki, niosła ze sobą konsekwencje, przejawiające się chociażby w podejmowaniu odgórnie narzuconej tematyki i sposobu jej realizacji poprzez wprowadzenie doktryny socrealizmu w sztuce „socrealizmu w sztuce”. Doktryna ta została w Polsce narzucona nie tylko w malarstwie sztalugowym czy rzeźbie, ale także rzecz jasna w architekturze, a co się z tym wiązało również w malarstwie monumentalnym i mozaice architektonicznej, które miały prezentować „poprawne ideologicznie obrazy” głosząc jednocześnie wspomniane hasło „sztuki na co dzień i dla wszystkich” mającej obsługiwać jedną tylko publiczność: całe społeczeństwo²¹.

Uznanie dla Hanny Żuławskiej jako autorki mozaik wielkoformatowych przyszło szybko: w 1948 r. otrzymała I nagrodę w dziale malarskim (w zespole wraz z Jackiem Żuławskim, Janem Zbielskim i Romanem Madeyskim) na Konkursie Olimpijskim na prace przeznaczone na Wystawę Plastyczną w Londynie organizowaną w związku z XIV Olimpiadą mozaikę o tematyce sportowej *Piłka nożna (Football)*²². Mozaika ta przedstawiała boisko piłkarskie z zawodnikami (il. 28)²³. Spodobała się tak bardzo, że została zakwalifikowana do wysłania na Olimpiadę w Londynie i uhonorowana nagrodą Ministra Kultury i Sztuki dla najlepszej pracy dziedziny dekoracji ściennej w wysokości 200 000 zł do podziału między artystów²⁴. Zauważyć jednak trzeba, że ogólnie wystawa była oceniana dosyć

²⁰ Kłaman, *Pracownia ceramiki...*, s. 4.

²¹ Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm. Polska sztuka w latach 1950–1954*, Paryż 1986, s. 67 i 97.

²² Na konkurs nadesłano aż 321 prac w rozmaitych technikach (malarstwo, grafika, sztuka stosowana itd.). Patrz: *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 2, *Rok 1948*, red. Anna Wierzbicka, Warszawa 2012, s. 88.

²³ Projekt mozaiki o wymiarach 112 x 169 x 8 cm (nr inw. 7749/M) znajduje się w Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie.

²⁴ AAN, KNP, sygn. 2/317/0/26.6/7664, Decyzja Ministra Kultury i Sztuki o przyznaniu nagrody zespołowej za mozaikę *Piłka Nożna* z dnia 17.04.1948 r.; *Wyniki konkursu olimpijskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 4–5, s. 5; *Konkurs Olimpijski. Prace przeznaczone na XIV Olimpiadę w Londynie*, „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 6–7, s. 7; Stefan Rassalski, *Olimpijski konkurs sztuki rozstrzygnięty*, „Stolica” 1948, nr 21, s. 11.

krytycznie, w dużej mierze dlatego, że termin nadsyłania prac był dość krótki, czym tłumaczono niemożność przygotowania dzieł na odpowiednio wysokim poziomie. Dziennikarz „Przekroju” podsumował na przykład prześmiewczo: „jeśli chodzi o mozaikę z kamyczków, która dostała pierwszą nagrodę, to nie jest brzydka, ale my wolimy naszego Kamyczka”²⁵ (chodziło o Janinę Ipohorską, pseudonim „Jan Kamyczek”, dziennikarkę „Przekroju”).

Jednocześnie wraz z mężem Hanna stworzyła projekt (32 m²) mozaiki z przedstawieniem Neptuna do dekoracji dna sadzawki w Pałacu Rady Ministrów w Warszawie (il. 29)²⁶ oraz wykonała wielkoformatowe, wielopostaciowe ceramiczne mozaiki *Cyrkownicy*, *Komedia* i *Tragedia* (il. 30). Wspomniane prace (oraz użytkowe naczynia ceramiczne w tym talerze nawiązujące do twórczości ceramicznej Picassa (o czym w kolejnym rozdziale) ceramiczka zaprezentowała na wystawie w Klubie Młodych Artystów i Naukowców, otwartej w poniedziałek, 28 lutego 1949 r. przez Ministra Kultury i Sztuki Stefana Dybowskiego, co podkreślało jej ważki charakter²⁷. Była to pierwsza wystawa, na której pokazywała swoje prace i to w dużej liczbie (około trzydziestu dzieł) jako ceramiczka. Prezentowane eksponaty wzbudziły aplauz współgrając z propagandowym oczekiwaniem ówczesnych władz wobec artystów, by jako twórcy wystroju budynków użyteczności publicznej, poprzez tworzenie monumentalnych dekoracji, czynnie uczestniczyli oni w odbudowie kraju. Uznanie Jana Białostockiego budziły synteza form, „interesujące rozwiązania kolorystyczne”²⁸. „Prace Żuławskiej raz jeszcze uświadamiają dziwny pozornie fakt, że najbardziej «monumentalna», najbardziej «ścienna» dekoracja oparta jest o technikę pointylistyczną, o na wskroś impresjonistyczną metodę, wynikającą z natury materiału. Ten właśnie sposób pozwala osiągnąć najsilniejsze działanie na dużą odległość [...]. Dziwnym się wydaje, że francuscy malarze końca ubiegłego stulecia nie zainteresowali się tą dziedziną twórczości. Piękne mozaiki Żuławskiej nasuwają refleksje zabarwione uczuciem żalu, że sztuka o tak doniosłych możliwościach dekoracyjnych uprawiana jest obecnie tak rzadko. [...] W Polsce mozaiki Żuławskiej mają swojego wielkiego poprzednika w twórczości Kowarskiego. [...] Wystawione *panneaux*, szczególnie dwie kompozycje analogiczne, poświęcone teatrowi, posiadają zalety

²⁵ Top., *Nie skacząc przez płotki, nie umiejąc pływać nawet w sadzawce*, „Przekrój” 1948, nr 163, s. 11.

²⁶ AAN, MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Hanna Żuławska ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika nauki w wyższych uczelniach artystycznych; AAN, MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Życiorys Hanny Żuławskiej; AAN, MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Hanna Żuławska ankieta.

²⁷ Minister Dybowski otworzył wystawę ceramiki i mozaiki Hanny Żuławskiej, „Dziennik Bałtycki” 1949, nr 60, s. 6; *Plastyka*, „Przekrój” 1949, nr 206, s. 11. Patrz także: *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 3, *Rok 1949*, red. Anna Wierzbicka, Warszawa 2012, s. 59.

²⁸ Jan Białostocki, *Ceramika i mozaika Hanny Żuławskiej*, „Przegląd Artystyczny”, 1949, nr 4, s. 8; Patrz także: *Polskie życie artystyczne*, T. 3, s. 59.

monumentalnej dekoracji a przede wszystkim zdradzają zrozumienie możliwości i wymagań stosowanej techniki. Cechuje je szeroki syntetyzm kompozycji, rozwiązywanej płasko, unikającej iluzjonistycznych efektów, wiązanej rytmem pionowych akcentów i ukosów budowanych przez linie rysunku. Jednocześnie dzieła te są na wskroś współczesne, nie znajdujemy w nich stylizowanej hieratyczności, którą zwykli przejmować współcześni mozaikarze ze starożytnych pierwowzorów «Tragedia» i «Komedia» oparte są na tym samym schemacie kompozycyjnym. «Komedia» różni się od swej tragicznej towarzyszki większą żywotnością kolorów – żółci, zieleni i czerwieni, a także karykaturalnością zabawnych postaci. Patetycznemu gestowi «Tragedii» przeciwstawiają się pełne humoru, nadęte postawy i pretensjonalne ruchy kukiełek ludzkich w «Komedii». Oba utwory noszą godła w postaci masek greckich. Zbliża je również wspólna tonacja «cudzysłowie», dystansu, umowności niejako, w której zarówno wesołe jak i tragiczne oblicze Melpomeny nabiera groteskowego grymasu. Jest to obraz życia odbitego, udanego, w nierzeczywistym świecie, za rampą teatru. Pewne niejasności trzeciego fryzu mozaikowego nie redukują jednak jego walorów dekoracyjnych. Kolorystycznie jest on równie ciekawy. Rygory wynikające z warunków rzemiosła, konieczność bardziej świadomego, bardziej intelektualnego niż w malarstwie, procesu twórczego są, jak się zdaje, jedną z przyczyn tego, że mozaiki Żuławskiej są dziełami dojrzałymi. Umieją one osiągnąć formę ciekawą: jednocześnie dekoracyjną i przedstawiającą, bogatą kolorystycznie, monumentalną i syntetyczną²⁹.

Joanna Guze entuzjastycznie porównywała ceramikę wykładowczyni sopockiej uczelni z arcydziełami z Bizancjum i Rawenny, nie szczędząc jednak drobnej krytyki: „ślady świetnych tradycji widać na mozaikach Jasińskiej–Żuławskiej: są zwarte, konstrukcyjne, ściśle w formie, hieratyczne niemal. Artystka nie zapomina jednak o osiągnięciach współczesnej plastyki, sposobie ekspresji i środkach wyrazu właściwych dla naszej epoki, dlatego dzieło jej ma cechy samodzielnego, indywidualnego tworu. Dwie wielkie mozaiki to *Tragedia* i *Komedia*. W *Tragedii*, spokojnej w kolorze, odmierzonej, pełnej powagi kompozycji figuralnej, akcenty rozłożone są równomiernie na postaciach symbolizujących aktorów, których patetyczne i zastygłe gesty odnoszą się do jakiejś akcji widowiska. Uwagę zwraca postać kobieca z rozwartymi ramionami umieszczona w środkowym polu. Trzecia mozaika (*Cyrkowcy?*) jest mniej udana, chociaż bardziej kolorystycznie przyjemna (zgaszone, rude tony). Kształty są zamazane, impresjonistyczne jak gdyby, brak tu zwartości; kompozycja się rozplywa. Wydaje mi się, że artystka powinna raczej szukać form zwartych i zamkniętych, jak te w *Tragedii* i

²⁹ Białostocki, *Ceramika i mozaika...*, s. 8; Patrz także: *Polskie życie artystyczne*, T. 3, s. 58–59.

Komedii, które pozwalają jej osiągnąć największą siłę wyrazu”³⁰. Mozaika *Tragedia*, zakupiona została przez Ministerstwo Kultury i Sztuki jako element wystroju warszawskiego Teatru Kameralnego przy ulicy Foksal 16. Realizacja ta nie zachowała się do dziś.

W tym paśmie sukcesów zdarzyła się również porażka i to dosyć dotkliwa, bo na prestiżowej I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Warszawie (inauguracja 20 marca 1950 r.)³¹, pod protektorem premiera Józefa Cyrankiewicza, oficjalnej ekspozycji o charakterze propagandowym, zorganizowanej jako przegląd twórczości plastycznej w programie realizmu socjalistycznego, w rok po decyzjach podjętych na IV Zjeździe ZPAP w Katowicach³². W wystawie tej zaprezentowano 628 prac (autorstwa 396 artystów) wyłonionych spośród kilku tysięcy nadesłanych³³. Obok Żuławskich, wzięła w niej udział kilkusobowa grupa trójmiejskich plastyków: Krystyna i Juliusz Studniccy, Jan Wodyński, Józefa i Marian Wnukowie³⁴. Żuławscy zaprezentowali olejny projekt mozaiki o tematyce sportowej przeznaczony dla Domu Kultury Fizycznej w Warszawie, który nie doczekał się uznania. Mało tego, dziennikarz „Przeglądu Artystycznego” nie tylko negatywnie ocenił same mozaiki, ale i zignorował twórców, pomijając ich nazwiska: „Zagadnienie mozaiki zostało na wystawie potraktowane po linii smaków estetycznych. Za wyjątkiem Lecha Grześkiewicza autorzy zlekceważyli całkowicie rolę rysunku w kompozycji mozaikowej. Uniemożliwia to poważnie rozwiązanie podjętego tematu, pokazanie nowego człowieka i osłabia oddziaływanie obrazu na widza. Z uwagi na masowy zasięg mozaiki, która może znaleźć szerokie zastosowanie w budowlach państwowych i społecznych, wymienione braki przekreślają poważną rolę ideowo-wychowawczą tej dziedziny plastyki”³⁵. Surowa ocena nie dziwi, jeśli zdamy sobie sprawę, że Żuławscy zaprezentowali prace ideologicznie niezbyt zaangażowane, w odróżnieniu do innych zaprezentowanych np. *Podaj cegłę* Aleksandra Kobzdeja, *Towarzysz Bierut wśród robotników* Włodzimierza Zakrzewskiego, czy *Fragment pomnika polsko-radzieckiego braterstwa broni* Mariana Wnuka. Żuławscy szybko uświadomili sobie swój „błąd” i na kolejnych, cyklicznych wystawach mających stanowić „etap walki o realizm socjalistyczny”³⁶, pokazywali dzieła już zdecydowanie bardziej zaangażowane ideologicznie.

³⁰ Joanna Guze, *Mozaika i ceramika Hanny Jasińskiej-Żuławskiej*, „Kućnica” 1949, nr 12, s. 5; Patrz także: *Polskie życie artystyczne*, T. 3, s. 59.

³¹ *Pierwsza ogólnopolska wystawa plastyki*, „Przekrój” 1950, nr 262, wycinek prasowy ze strony <https://przekroj.pl/archiwum/artykuly/4385>; [dostęp:12.07.2022]; *I Ogólnopolska wystawa plastyki 1950*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 3–4, s. 19.

³² Wierzbicka, *Lata 1944–1954. Wprowadzenie*, s. 23.

³³ *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 4, *Rok 1950*, red. Anna Wierzbicka, Warszawa 2012, s. 57; Jolanta Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim*, Warszawa 2014, s. 449.

³⁴ *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, Muzeum Narodowe w Warszawie marzec–kwiecień 1950, katalog wystawy.

³⁵ *I Ogólnopolska wystawa plastyki 1950*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 3–4, s. 19.

³⁶ Anna Wierzbicka, *Lata 1944–1954, Polskie życie...*, s. 23.

3. Dekoracje mozaikowe dla Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej

W 1951 r. Hanna Żuławska wraz z zespołem uczniów i współpracowników (asystentką Marią Alkiewicz, Hanną Głowczewską, Marią Leszczyńską, Barbarą Massalską, Cecylią Dobrowolską, Tadeuszem Dembskim, Bogdanem Kiziorkiem, Franciszkiem Luterkiem, Stanisławem Mizerskim, Janem Radkowskim, Marią Przyłuską oraz nieokreślonymi z imienia Radkowską i Rupniewskim)³⁷, otrzymała zlecenie na wykonanie czterech wielkoformatowych mozaik na potrzeby prestiżowej realizacji w podcieniach kamienic warszawskiego osiedla Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej (MDM) przy Placu Konstytucji 5 i 6. Można założyć, że zadanie to powierzono jej jako utytułowanej, rozpoznawalnej i nagradzanej w dziedzinie ceramiki architektonicznej artystce. Wydaje się też słuszne zauważyć, że być może artystce pomógł fakt, iż jej dobry znajomy Marian Wnuk pełnił na warszawskiej ASP od 1951 r. funkcję rektora (wcześniej był tam dziekanem wydziału rzeźby)³⁸ i miał bardzo szerokie kontakty, także w kręgach władzy. Żuławska otrzymała też wysoką dotację od Stołecznego Funduszu Odbudowy stolicy, pozwalającą ceramikom na swobodę pracy³⁹.

Efekty tej pracy zaprezentowano w Zachęcie⁴⁰ na wystawie zorganizowanej przez Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, zatytułowanej *Szczegół ceramiczny w architekturze*⁴¹. Ekspozycja odbywająca się w od 22 sierpnia do 10 września 1951 r. w zamierzeniu była demonstracją technicznych i formalnych osiągnięć pracowni plastyków z PWSSP w Sopocie i ich biegłości w dekoracjach architektonicznych, przeznaczonych dla realizacji warszawskich: MDM-u, okolic Placu Trzech Krzyży, tyłów Nowego Świata itd. oraz dla odbudowy Głównego Miasta w Gdańsku.

Interesującym materiałem źródłowym związanym z powstawaniem tej ekspozycji i pracami trójmiejskich ceramików w Warszawie jest list Hanny Żuławskiej do Rady Odbudowy Stolicy z prośbą o udzielenie jej subwencji w kwocie 20000 złotych „na przeprowadzenie

³⁷ *Ceramika w architekturze*, „Stolica” 1951, nr 17, s. 6.

³⁸ Patrz: Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska...*, s. 71–81.

³⁹ Kłaman, *Pracownia ceramiki...*, s. 4.

⁴⁰ W 1949 r. na wniosek ZPAP, Ministerstwo Kultury i Sztuki powołało Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, które następnie przejęło budynek Zachęty, a jeszcze później otworzyło swe oddziały w innych miastach Polski: Wrocławiu, Poznaniu, Toruniu, Sopocie, Łodzi, Szczecinie, Katowicach i Rzeszowie. Patrz: Jolanta Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim*, s. 129.

⁴¹ *Polskie życie artystyczne*, T. 5, s. 200; *Nowe wystawy w Zachęcie*, „Żołnierz Wolności” 1951, nr 226, s. 8; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Hanna Żuławska ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika nauki w wyższych uczelniach artystycznych, AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Życiorys Hanny Żuławskiej.

następujących prac, które w formie wystawy pt. «Szczegół ceramiczny w Architekturze» obowiązują się przedstawić w miesiącu lipcu 1951 r. w Warszawie. Wystawa składać się będzie z pięciu działów:

1. projekty i fragmenty mozaik ceramicznych i terakotowych
2. projekty i fragmenty układu wzorów na dziedzińce, uliczki piesze, podłogi itd.: terakotowe, piaskowcowe, marmurowe, granitowe
3. projekty i fragmenty reliefu ceramicznego: medaliony, supraporty, rozety, narożniki
4. projekty i wzorce w materiale na prefabrykaty: okładziny profilowane na fasady, ramy zewnętrzne okien
5. miski dekoracyjne o średnicy 50, 60 cm.

Prace te rozpracowuję na podkładach, które dostałam w porozumieniu z inżynierem Stępińskim, inżynierem Pniewskim, inżynierem Karpińskim.

Na fasadach kamienic MDM opracowuję w technice mozaiki terakotowej projekt i fragment ślepej ściany/16:4, tarczę zegara w technice mozaiki ceramicznej/5:4, projekt i fragment na sklepienie beczkowe, relief ceramiczny/125:75 i okładzina ceramiczna na fasadzie.

Na podkładach rzutu poziomego zaplecza ulicy Nowego Świata Zachód opracowuję układy wzorów na dziedzińce, uliczkę pieszą z fragmentami mozaiki ceramicznej (fontanna). Na fasadach domów na zapleczu Nowego Świata narożnik/ornament wypukły z tłem mozaikowym, supraporty oraz dwa sklepienia beczkowe w bramach przelotowych. Na podkładkach z budynków Sejmu projekt i fragment sklepienia w świetlikach. Na podkładkach budynków [...] przy ulicy Świętokrzyskiej 2 medaliony w materiale i 6 rozet w materiale. Kilka projektów ram zewnętrznych okien, jeden z nich wykonany w materiale. 10 do 20 misek dekoracyjnych, niezwiązanych specjalnie z żadnym wnętrzem. Załączę również opracowany katalog gatunków i kolorów szklivi. Projekty te wykonam częściowo z zespołem absolwentów i studentów z pracowni ceramicznej w WSSP Sopot pod moją korektą, Załączam nazwiska zespołu, z którym pracuję: M. Jesipowicz, M. Alkiewicz, M. Leszczynska, S. Mizerski, B. Masalska, E. Gorgacz, E. Włodkówna, J. Radkowski, I. Przyłuska, M. Luterek, H. Głowczewska, B. Kiziorek.

Do zrealizowania potrzebuję dodatkowych uzupełnień w surowcach pracowni szkolnej oraz pomocy: chemika do opracowania kostki złotej, modelarza do wyprowadzenia kilku form (negatywów), stolarza do zrobienia stelaży pod fragmenty sklepień, pracownika fizycznego do walcowania kostek mozaikowych w glinie. Zespół studentów, którzy pracują nad tymi pracami przeważnie ma stypendia i stypendia te są przeważnie niewystarczające i studenci muszą dorabiać, w wypadku otrzymania subwencji mogliby otrzymywać dodatkowe stypendium w

sumie 100 zł miesięcznie, co umożliwiłoby im oddanie się pracy całkowicie na przeciąg sześciu miesięcy. Ja osobiście chciałabym otrzymywać 500 zł. Miesięcznie, co umożliwiłoby mi swobodne przejazdy do Warszawy, aby być w kontakcie z architektami oraz na zakup surowców na projekty i fragmenty moich prac. Reszta subwencji została by zużyta na pozycje wyżej wymienione i transport eksponatów. [...] Chciałabym bardzo, aby prace moje i zespołu przyczyniły się dobrze do Odbudowy Naszej Stolicy”⁴².

Jak wspomniano wsparcie to w kwocie 20000 zł. ostatecznie przyznano 31 stycznia 1951 r. chociaż, na co wskazują dokumenty znajdujące się w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, nie bez problemów⁴³. Świadczą o tym liczne wymiany pism między decyzyjnymi urzędnikami - pełne wstępnych odmów spowodowanych niechęcią do płacenia za pracę absolwentów i studentów, która np. w opinii (architekta) ministra Romana Piotrowskiego, przewodniczącego Naczelnej Rady Odbudowy miasta stołecznego Warszawy, powinna być darmowa, gdyż odbywała się w czasie zajęć szkolnych. Jednocześnie Piotrowski nadmienił, że „wobec [...] merytorycznych korzyści, jakie mogłyby z takich studiów wynikać, należałoby szukać rozwiązania w drodze pokrycia kosztów z sum inwestycyjnych tych budynków, dla których ornamentacja ceramiczna jest przewidziana”⁴⁴. Podobne, nieco lekceważące zdanie odnośnie ewentualnego finansowania członków zespołu Żuławskiej miał również inny architekt, Zygmunt Stępiński: „Muszę podkreślić, że w rozmowach ze mną ob. Żuławska nigdy nie wymieniała ani konieczności otrzymania subwencji, ani żadnej kwoty, która by była potrzebna na ten cel. Prace miały być wykonane jako tematy do studiów uczelnianych”⁴⁵. Co najzabawniejsze, pierwotną decyzję o przyznaniu artystce i jej zespołowi dotacji i to w wyższej kwocie, bo aż 30000 zł, Jerzy Grabowski, Dyrektor Biura Naczelnej Rady Odbudowy Warszawy motywował pozytywną opinią architektów⁴⁶. Wnioskować można jednak, że Roman Piotrowski, do którego pismo to było skierowane, tę hojną propozycję odrzucił, być może z

⁴² AAN, KPN, sygn. 2/3920/0/3/184, Pismo Hanny Żuławskiej do Rady Naczelnej Odbudowy Stolicy z dn. 15.12.1950 r.; AAN, KPN, sygn. 2/3920/0/3/184, Umowa o dzieło, wnioski i decyzje o dotacjach dla plastyczki Anny Żuławskiej.

⁴³ Dofinansowanie miało trwać od 1 stycznia do 30 czerwca 1951 r. Hannie Żuławskiej została przyznana „subwencja studyjna” w kwocie 500 zł miesięcznie, każdy z członków zespołu otrzymał po 100 zł miesięczne. Dodatkowo na zakup surowców, opłacenie chemika, modelarza, stolarza i pracownika fizycznego do pomocy przeznaczono 9800 zł. Patrz: AAN, zesp. KPN, sygn. 2/3920/0/3/184, Pismo Dyrektura Biura Naczelnej Rady Warszawy Jerzego Grabowskiego do Hanny Żuławskiej.

⁴⁴ AAN, KPN, sygn. 2/3920/0/3/184, Pismo do Dyrektora Biura Naczelnej Rady Odbudowy Warszawy z dnia 19.01.1951 r., AAN, KPN, sygn. 2/3920/0/3/184, Umowa o dzieło, wnioski i decyzje o dotacjach dla plastyczki Anny Żuławskiej, korespondencja sygn. 2/3920/0/3/184, Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

⁴⁵ AAN, KPN, sygn. 2/3920/0/3/184, Pismo Zygmunta Stępińskiego do Prezydenta Rady Ministrów z dn. 19.01.1950 r. Umowa o dzieło, wnioski i decyzje o dotacjach dla plastyczki Anny Żuławskiej.

⁴⁶ AAN, KPN, sygn. 2/3920/0/3/184, Pismo Dyrektora Biura Naczelnej Rady Odbudowy Warszawy Jerzego Grabowskiego do Ministra Romana Piotrowskiego, Wiceprzewodniczącego Naczelnej Rady Odbudowy Warszawy z dnia 19 grudnia 1950 r.

powodu trudności finansowych z jakimi zmagala się Rada. Jednak można odnieść wrażenie, że sytuacja ta obrazuje nonszalancki stosunek architektów do artystów zajmujących się wystrojem, tym niezbyt istotnym „dodatkiem” do właściwych, ważniejszych projektów architektonicznych.

Żuławska nieco później otrzymała także kolejną subwencję jako wynagrodzenie dla artystów i pokrycie kosztów materiałów, tym razem w wysokości 13000 zł⁴⁷, o którą wnioskowała w ten sposób: „Na podstawie rozmowy z inż. S. Jankowskim i Z. Stępińskim chcę przeprowadzić na terenie pracowni ceramicznej PWSSP w Sopocie, konkurs zamknięty na 2 tematy związane z odbudową Warszawy, Temat 1: opracowanie elementów ceramicznych na fasadzie bloku nr 20 na MDM (główny akcent, attyka, ornamenty biegnące) w technikach ceramiki szklonej i ceramiki terakotowej. Projekt i fragment w skali 1:1. Temat 2: opracowanie wazy lub szyszki wieńczącej [...] jako elementu architektonicznego zakańczającego attykę, balustradę itd. Nad zadaniami tymi pracowałoby 5 absolwentów, nad pierwszym tematem 3, nad drugim tematem 2 osoby. Prace zostałyby przewiezione i przedstawione pracowni MDM do dnia 1 czerwca 1952 r.”⁴⁸ Na podstawie zachowanych umów o dzieło wiadomo, że wykonania wazy ceramicznej podjęli się Maria Przyłuska, Franciszek Luterek i Janina Jesipowicz a opracowania elementów na fasadę budynku Bogdan Kiziorek i Stanisław Mizerski. Każdy z artystów otrzymał 2600 zł z potrąceniem podatku od wynagrodzenia⁴⁹.

Według prasy wystawa cieszył sporym zainteresowaniem i frekwencją, zwłaszcza w środowisku artystycznym, zaintrygowanym techniką zyskującą na znaczeniu, wdrażaną do prestiżowych realizacji państwowych. Podkreślano nawiązania do motywów sztuki ludowej i fakt, iż zespół Żuławskiej „kładzie duży nacisk na związanie projektów plastycznych z projektami architektonicznymi. Nie sposób nie zgodzić się z Markiem Czapelskim, który zauważył: „Nawet jeśli podchodzić z rezerwą do wiarygodności prasy w latach 50., pamiętać trzeba, że urządzana była w gorącym czasie przeorganizowywania i przewartościowywania życia artystycznego w czasach stalinizmu, dotyczyła — jak sądzono — zyskującej na znaczeniu dziedziny sztuki, mogła więc wzbudzać zawodową ciekawość artystów. Z punktu

⁴⁷ Przeznaczono po 2000 zł dla każdego z pięciu wykonawców i 3000 na materiały ceramiczne. Patrz: AAN, zesp. KPN, sygn. 2/3920/0/3/184, Pismo Jerzego Grabowskiego, Dyrektora Biura Naczelnej Rady Odbudowy Warszawy do przewodniczącego Naczelnej Rady Odbudowy Warszawy, Prezesa Rady Ministrów Józefa Cyrankiewicza z dn. 27.11.1951 r.

⁴⁸ AAN, KPN, sygn. 2/3920/0/3/184, Pismo Hanny Żuławskiej do Rady Naczelnej Odbudowy Warszawy z dnia 23.10.1951 r.

⁴⁹ AAN, KPN, sygn. 2/3920/0/3/184, Umowy o dzieło między zleceniodawczynią Hanną Żuławską a Marią Przyłuską, Franciszkiem Luterkiem i Janiną Jesipowicz Bogdanem Kiziorkiem, Stanisławem Mizerskim z dnia 12 grudnia 1951 r.

widzenia programu wystaw *Zachęty Szczegół ceramiczny* stanowiła chronologicznie swoiste „wydarzenie łączące” pomiędzy dużymi ekspozycjami, związanymi z architekturą: Ogólnopolskim Pokazem Projektów Architektury (styczeń–marzec 1951 r.) a Ogólnopolską Wystawą Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej (maj–lipiec 1952 r.)⁵⁰. Co ciekawe – na prezentacji nie było projektów słynnych dekoracyjnych mozaikowych plafonów MDM-u (za to pojawiły się fotografie wzmiankowanej mozaikowej dekoracji dna sadzawki w ogrodzie pałacu Rady Ministrów w Warszawie). Żuławska pokazała, niezrealizowany ostatecznie, projekt rozwiązania sklepienia w bramie przelotowej MDM-u. Materiałem miała być mozaika szklwiona w kolorach żółtym i szafirowym, zaś sam projekt nawiązywał do kompozycji i ornamentyki polskiego pasa słuckiego.

Prócz szkiców sklepienia bramy, z projektów mozaik architektonicznych MDM-u obecne były jedynie rysunki projektowe zegara ceramicznego nawiązującego do tradycji ratuszy miejskich, przeznaczonego na elewację budynku przy Wilczej 35/41, których autorką była studentka Hanna Głowczewska, a Żuławska jedynie nadzorowała realizację⁵¹. W jednej z notatek prasowych jest jeszcze mowa o projektach mozaikowej „kompozycji na ściany domów z portretami przodowników pracy”⁵². Żuławska i jej studenci zaprezentowali realizowane zespołowo drobne prace: supraporty mozaikowe, kartusze ceramiczne itp., mozaiki marmurowe i kamienne, pomyślane jako dekoracja posadzek ulic i placów⁵³. Jak zauważyła Teresa Kłaman pracownia miała wtedy charakter „renesansowego warsztatu”, studenci i wykładowcy wykonywali wspólnie wszystkie prace, ponieważ zleceń było wiele i zmagano się z koniecznością szybkiej pracy, co utrudniało atrybucję poszczególnych dzieł⁵⁴.

Na I Ogólnopolskiej Wystawie Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej zainaugurowanej 26 maja 1952 r. zorganizowanej w Zachęcie przez Sekcję Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej przy Związku Polskich Artystów Plastyków w porozumieniu z Ministerstwem Kultury i Sztuki⁵⁵, Hanna Żuławska była jedyną artystką prezentującą ceramikę architektoniczną. Były to projekty: mozaiki *Lato* do podcieni MDM, mozaiki układu ciągu pieszego Nowy Świat–Zachód, mozaiki podłogowej i mozaikowego fryzu biurowca⁵⁶. Wydaje

⁵⁰ [Hanna Jasińska–Żuławska Szczegół ceramiczny w architekturze – Zachęta Narodowa Galeria Sztuki](#), [dostęp: 10.12.2024].

⁵¹ *Zegar–gigant dla MDM na wystawie w Zachęcie*, „Ekspres Wieczorny” 1951, nr 228, s. 9; *Ceramika w architekturze*, „Stolica” 1951, nr 17, s. 6.

⁵² ⁵² *Zegar–gigant dla MDM...*, s. 9.

⁵³ *Nowe wystawy w Zachęcie*, „Żołnierz Wolności” 1951, nr 226, s. 8; *Ceramika w architekturze*, „Stolica” 1951, nr 17, s. 6.

⁵⁴ Kłaman, *Pracownia ceramiki – rys historyczny*, s. 4.

⁵⁵ *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 6, *Rok 1952*, red. Anna Wierzbicka, Warszawa 2015, s. 92.

⁵⁶ *I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, katalog wystawy, (maj–lipiec 1952) Warszawa 1952, s. 78.

się, że projekty Żuławskiej trochę się na tej ekspozycji zagubiły, wystawa ta określana została jako chaotyczna, wręcz „przypominająca antykwariat”⁵⁷ ze względu na brak myśli przewodniej i na nagromadzenie na niej zbyt wielu niepowiązanych ze sobą eksponatów z dziedziny architektury wnętrz, meblarstwa, scenografii, ceramiki i tkaniny autorstwa nieomal trzystu (!) artystów, niektórych wraz z licznymi zespołami⁵⁸.

W opracowaniu pod redakcją Wnukowej znajduje się również informacja, że Zakład Ceramiki Hanny Żuławskiej realizował w tym czasie zlecenie na mozaikę do „apteki na Muranowie”⁵⁹. Żuławska wspominała o tej realizacji w jednej z ankiet zatem taki wystrój z pewnością powstał, jednak brak jest dokładnych informacji o jaką aptekę chodziło konkretnie⁶⁰.

Zespół Pracowni MDM czy też „sztab MDM” czyli grupę projektantów–architektów osiedla, w skład której wchodził kierownik pracowni Józef Sigalin, Stanisław Jankowski, Jan Knothe i Zygmunt Stępiński powołano do działania oficjalnie 1 marca 1950 r. w ramach Centralnego Biura Projektów i Studiów Budownictwa Osiedlowego Zakładu Osiedli Robotniczych.⁶¹ Architekci działali już wcześniej razem w zespole projektowym trasy W–Z⁶². Do pracy przy MDM, zaproszeni zostali artyści rozmaitych specjalizacji, którzy, wedle doktryny socjalizmu mieli nie tylko tworzyć „poprawne ideologicznie” dzieła, ale też kolektywnie brać czynny udział w odbudowie zniszczonych miast. „Nowa architektura społeczna poprzez organiczną współpracę z malarstwem i rzeźbą – poprzez współpracę sztuk – tworzy nową, bogatą plastykę [...]”⁶³. Przy czym architektura miała stać się medium ideologicznym walczącym z obcymi ideowo nurtami: modernizmem, konstruktywizmem i

⁵⁷ Michał Witwicki, *Uwagi na temat Wystawy Plastyki Użytkowej*, „Architektura” 1952, nr 11, s. 293.

⁵⁸ *Polskie życie artystyczne* T. 6, s. 92–99.

⁵⁹ *Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych...*, s. 179.

⁶⁰ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Hanna Żuławska ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika w wyższych szkołach artystycznych.

⁶¹ Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska...*, s. 82.; Jankowski, *MDM– Marszałkowska...*, s. 106; Jarosław Zieliński, *Realizm socjalistyczny w Warszawie. Urbanistyka i architektura (1949–1956)*, Warszawa 2009, s. 75; Józef Sigalin, *Warszawa 1944–1980. Z archiwum architekta*, T. 2, Warszawa 1986, s. 243; Andrzej Skolimowski, *Sigalin. Towarzysz odbudowy*, Wołowiec 2018, s. 167; 198–200; Martyna Obarska, *MDM między utopią a codziennością*, Warszawa 2010, s. 53; Elżbieta Kal, *Aby lud wszedł do śródmieścia... Ludowość i inne paradoksy metody realizmu socjalistycznego w architekturze*, [w:] Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej, red. Paweł Knap, Szczecin 2013, s. 29; Krzysztof Mordyński, *Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa i jej „wychowawcza rola”: ideologia – budowa – propaganda sukcesu*, [w:] Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej, red. Paweł Knap, Szczecin 2013, s. 81.

⁶² Skolimowski, *Sigalin. Towarzysz...*, s. 167, 198–200.

⁶³ Fragment referatu Edmunda Goldzamta definiującego socrealizm i będącego głównym tekstem programowym na naradzie architektów w KC PZPR 20–21 czerwca 1949 r. Patrz: Zieliński, *Realizm socjalistyczny...*, s. 40.

funkcjonalizmem⁶⁴, miała pełnić „wychowawczą rolę” , zaś formy powinna otrzymać „narodowe, bliskie i zrozumiałe ludowi”⁶⁵. Jednak jak zwrócił uwagę Waldemar Baraniewski prawdziwym celem narzucanego przez ZSSR modelu kultury było zniszczenie kultury narodowej i lokalnych tradycji⁶⁶. Jakkolwiek „decyzyjni” architekci MDM byli płci męskiej⁶⁷, do prac przy wystroju kamienic pozyskano również kobiety, obok Żuławskiej były to np. Krystyna Kozłowska wykonująca sgraffita i rzeźbiarka Alina Szapocznikow. Niewykluczone, że zrobiono to z rozmysłem, ponieważ komunistyczna propaganda zalecała zatrudnianie kobiet w zawodach czy też do zajęć, które dotąd uważane były za męskie (stąd wiele, tynkarek, murarek i zbrojarek w załogach robotniczych MDM-u i innych projektów związanych z realizacją „planu sześcioletniego”⁶⁸. Propaganda wskazywała też na możliwości awansu społecznego kobiet⁶⁹.

Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa miała przede wszystkim być „symbolem, pierwszą warszawską budowlą, przy projektowaniu której przyjęto metodę realizmu socjalistycznego [...] wielkim wydarzeniem artystycznym, które wciągnęło całe środowisko artystyczne i sporą część społeczeństwa”⁷⁰. Ponadto robotnicy mieli budować osiedle dla „miasta” i „kraju” ale także i „dla siebie”, nie dla prywatnych inwestorów, „znieawidzonych kamieniczników”⁷¹. Plan Sześcioletni zakładał co prawda w jednym ze swoich kluczowych

⁶⁴ Elżbieta Kal, *Aby lud wszedł do śródmieścia...*, s. 26–27; Mordyński, *Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa...*, s. 82–83.

⁶⁵ Mordyński, *Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa...*, s. 82–83, 96.

⁶⁶ Waldemar Baraniewski, *Między opresją a obojętnością, Warszawa–Moskwa–Moskwa–Warszawa 1900–2000*, Warszawa, katalog wystawy Zachęta grudzień 2004, s. 9.

⁶⁷ Trafnie pisze na temat sytuacji architektek w powojennej i protekcyjnego ich traktowania w Warszawie pisał Piątek: „Już w przedwojennej Warszawie zawód architekta był częściowo sfeminizowany – kobiety stanowiły 9–16 procent absolwentek w każdym roczniku, a część z nich jako specjalizację wybrała urbanistykę. Do tego wojna, jak zawsze, przyniosła więcej ofiar śmiertelnych wśród mężczyzn. Na liście zabitych i zaginionych warszawskich architektów na 221 nazwisk jest tylko 7 kobiecych, czyli zaledwie 3 procent całej listy. W całej populacji stolicy w 1946. na 1000 warszawiaków przypadało 140 warszawianek [...]. Kobiecych rąk i głów do pracy nie brakowało. Mimo to w Biurze Odbudowy Stolicy żadna kobieta nie prowadziła żadnego istotnego projektu, nie zasiadała w gremiach, które przesądzały kierunki odbudowy i oceniały rozwiązania szczegółowe. W zespołach projektowych stały w drugim szeregu, na innych polach pełniły typowo żeńskie, pomocnicze funkcje. [...] Wygląda na to, że w BOS kobiety kreśliły, parzyły kawę, notowały, gotowały, redagowały, dbały o mężczyzn” Grzegorz Piątek, *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944–1949*, Warszawa 2020, cyt. z s. 455–456; a także dalej 457–458. Na temat trudnej sytuacji architektek pisała także: Despina Statigakos, *Gdzie są architektki*, Warszawa 2019.

⁶⁸ Zieliński, *Realizm socjalistyczny...*, s. 68; Obarska, *MDM między utopią a codziennością*, s. 82; Ewa Tonia, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2009, s. 63–66; Katarzyna Kobylarczyk, *Kobiety Nowej Huty. Cegły perły i petardy*, Kraków 2020, s. 43–49, 62–68 i następne.

⁶⁹ Przywołać tu można nie tylko film *Przygoda na Mariensztacie*, którego bohaterką jest sympatyczna Murarka (Lidia Korsakówna) jak również powstały wcześniej dokumentalny film propagandowy z 1950 r. pt. *Jedna z wielu*, opowiadający historię prostej, wiejskiej dziewczyny, która staje do konkursu przodowniczek pracy i w nagrodę za zwycięstwo, zostaje wysłana do technikum włókienniczego. Awansuje w pracy w fabryce i staje się pewną siebie kobietą – fachową krośniarką a potem pracownicą umysłową. Patrz też: Magda Szcześniak, *Poruszeni. Awans i emocje w socjalistycznej Polsce*, Warszawa 2023, s. 57–63.

⁷⁰ Włodarczyk, *Socrealizm...*, s. 82, 83.

⁷¹ Skolimowski, *Sigalin. Towarzysz...*, s. 170.

założeń budowę wielkiego zespołu osiedli skupionych wokół trasy W–Z⁷², jednak żadne z nich (Mariensztat, Muranów) nie spełniało wymogów architektury socrealistycznej, powielając formy dawnej architektury⁷³. Przy tym nie za bardzo wiedziano na czym „socrealistyczność” formy tego osiedla miał polegać, ponieważ architektura radziecka (wypracowany w latach trzydziestych model charakteryzował się bryłami wielkich bloków, monumentalnością, zabudową obrzeżną, nawiązaniem do projektów rosyjskich architektów 1. poł. XIX w., zwłaszcza architektury Petersburga, bazowaniem na wzorach „narodowych” i poszukiwaniem „ducha epoki”) nie stanowiła obowiązującego kanonu a reguł nigdy dokładnie nie sprecyzowano⁷⁴.

Bierut, który chętnie brał udział w naradach architektów, dość dobrze znał się na historii architektury⁷⁵, ale nie cenił architektury moskiewskiej i leningradzkiej (skłaniając się ku twórczości Corazziego)⁷⁶ zaś architekci i dyrektor Biura Odnowy Stolicy Roman Piotrowski podczas rozmów z wykształconym w Moskwie krzewicielem idei budownictwa socrealistycznego w Warszawie i teoretykiem architektury Edmundem Goldzamtem oraz jego gorliwym poplecznikiem Józefem Sigalinem nie rozumieli ich. Nie potrafili też po tych dysputach z „politrukami”⁷⁷ określić czym jest i na czym ma polegać „architektura socrealistyczna” utożsamiając ją z eklektyzmem⁷⁸. W praktyce powstał monumentalny styl oparty na formach zbliżonych do akademickiego klasycyzmu z urozmaiconym historyzującym detałem⁷⁹. Budowa MDM-u była najgłośniejszą socrealistyczną realizacją architektoniczną. Kompleks ten w zamierzeniach miał być nowoczesnym, komfortowym, powstającym wśród zgliszczy zniszczonej przez okupantów Warszawy, osiedlem. Osiedlem pełniącym jednocześnie, zgodnie z ustanowieniami Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, funkcje propagandowe.

Ogromnie popularnymi, nośnymi i często nadużywanymi hasłami towarzyszącym i powstawaniu tej inwestycji były: „Lud wejdzie do śródmieścia”, „Wprowadzenie robotników

⁷² Zieliński, *Realizm socjalistyczny...*, s. 74.

⁷³ Włodarczyk, *Socrealizm...*, s. 82; Aleksandra Stępień, *Budując nową tożsamość miasta. Problematyka pamięci i nowoczesności w kształtowaniu Trasy W–Z i Mariensztatu* [w:] *Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, red. Paweł Knap, Szczecin 2013, s. 51–66.

⁷⁴ Waldemar Baraniewski, *Architektura – między tradycją a awangardą* [w:] *Polska – eseje o stuleciu*, red. Maria Płażewska, Olszanica 2018, s. 320.

⁷⁵ Piątek, *Najlepsze miasto świata...*, s. 421–423.

⁷⁶ Styl osiemnastowiecznej architektury Warszawy miał zostać zaakceptowany przez radzieckich konsultantów planu ogólnego powstania MDM. „Socjalizm dawał nadzieję na to, że wizja miasta Canaletta i Corazziego znajdzie kontynuację także w nowych dzielnicach”. Cytat za: Piątek, *Najlepsze miasto świata...*, s. 367.

⁷⁷ Jak określał Goldzamta i Sigalina Leopold Tyrmand.

⁷⁸ Włodarczyk, *Socrealizm...*, s. 85, 86; Zieliński, *Realizm socjalistyczny...*, s. 37–39; Skolimowski, *Sigalin, Towarzysz...*, s. 188–191.

⁷⁹ Baraniewski, *Architektura – między tradycją a awangardą...*, s. 320.

do śródmieścia”, „Mieszkania robotnicze wejdą do śródmieścia”, wzdłuż trasy W–Z i Marszałkowskiej⁸⁰. W sloganach tych chodziło o podkreślenie faktu, że mieszkanie w centrum stolicy, w okolicach kojarzącej się z kapitalistycznym zbytkiem ulicy Marszałkowskiej, nie jest już, jak przed wojną, zarezerwowane dla uprzywilejowanych, zamożnych warstw społecznych, „kolonii bogaczy”⁸¹. Zamieszkać miały w nim miały teraz masy robotnicze, dla których obszar ten miałby być „socjalistycznym centrum”, „ośrodkiem wielkiego socjalistycznego handlu, socjalistycznej wielkiej kultury, nowego socjalistycznego mieszkania robotniczego w centrum dawnych dzielnic”⁸². Masy ludowe powinny zostać wywyższone, co podkreślały słowa Bolesława Bieruta: „[...] Po raz pierwszy w dziejach Warszawy ludność robotnicza otrzyma masowo należne jej wygodne, jasne, suche, estetyczne, należycie ogrzane mieszkania, korzystając w pełni z tych udogodnień, jakie nowoczesna cywilizacja oddaje do dyspozycji człowieka”⁸³. Wybór okolicy pod budowę MDM jak zauważył Wojciech Włodarczyk wskazywał wagę, jaką w teorii socrealizmu przywiązywano do miejsca budowli⁸⁴. Jednak wspomniane agitacyjne hasła miały też znaczenie bardziej dosłowne: lud kierował się ku śródmieściu w pochodach pierwszomajowych, którym architektura okolic Placu Konstytucji zapewnić miała odpowiednią oprawę. Wybór okolic ulicy Marszałkowskiej⁸⁵ spowodowany był względami praktycznymi (dostęp do komunikacji w centrum Warszawy) i propagandowymi (manifestacje), propagandowe znaczenie miało też powstanie prestiżowego osiedla w zniszczonej, trapionej brakami mieszkaniowymi stolicy⁸⁶.

Mimo komplikacji i trudności w komunikacji pomiędzy teoretykami socrealistycznej architektury, Bierutem a zespołem architektów (w którym też panowała napięta atmosfera)⁸⁷, prace projektowe i budowlane inwestycji trwały na tyle szybkim tempie, na ile pozwalały ciągłe problemy z dostępnością materiałów i wiaż rosnącymi kosztami⁸⁸. Po kilku miesiącach, w

⁸⁰ „Mieszkania robotnicze wejdą do śródmieścia” – było hasłem, która Bierut zawarł w referacie z lipca 1949 r.; podobne hasła były jedynie jego często używanymi parafrazami. Grzegorz Piątek, *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944–1949*, Warszawa 2020, s. 429; Kal, *Aby lud wszedł do śródmieścia...*, s. 27–28; Mordyński, *Marszałkowska Dzielnicą Mieszkaniową...*, s. 86.

⁸¹ Kal, *Aby lud wszedł do śródmieścia...*, s. 27.

⁸² Cytat słów inżyniera Aleksandra Wolskiego, prezesa Zakładu Osiedli Robotniczych za: Zieliński, *Realizm socjalistyczny...*, s. 74–75.

⁸³ Stanisław Jankowski, *MDM – Marszałkowska 1730–1954*, Warszawa 1955, s. 157; Patrz też: Piątek, *Najlepsze miasto świata...* s. 426; Kal, *Aby lud wszedł do śródmieścia...*, s. 28.

⁸⁴ Włodarczyk, *Socrealizm...*, s. 83.

⁸⁵ O „zasięgu zakreślonym na północy od ul. Wspólnej, po zachodniej stronie Marszałkowskiej i do Wilczej po jej wschodniej stronie; na zachodzie po linię ulic Emilii Plater i Noakowskiego, na południu – po Rakowiecką i Skolimowską, a na wschodzie – do zaplecza alei Szucha i Alej Ujazdowskich. Za: Zieliński, *Realizm socjalistyczny...*, s. 76.

⁸⁶ Włodarczyk, *Socrealizm...*, s. 83.

⁸⁷ Skolimowski, *Sigalin. Towarzysz...*, s. 201.

⁸⁸ Tamże, s. 202.

lipcu, „Pracownia MDM” zaprezentowała projekt monumentalnego osiedla, zakładający budowę całkiem nowej realizacji architektonicznej, bez nawiązania do przedwojennego układu urbanistycznego. Budowę rozpoczęto 1 sierpnia 1950 r., a zakończono dwa lata później, 22 lipca 1952 r.⁸⁹ Wówczas osiedle uroczyście oficjalnie zostało oddane do użytku i według lektora kroniki filmowej „stało się dumą i radością całej Polski”⁹⁰. Oczywiście słowa te nie oddają stanu rzeczywistego, gdyż MDM był krytykowany nie tylko z powodu odwilżowego nastawienia do socrealizmu i dyskusyjnej estetyki architektury i rzeźb, braku praktyczności⁹¹, ale też z powodu niespełnienia obietnic niesionych przez propagandowe hasła – zamiast być osiedlem egalitarnym i bezklasowym stał się osiedlem elitarnym i (nowo)klasowym, dostępnym nie dla robotniczych mas, ale dla wierzuszki KC PZPR i ich rodzin oraz dyrektorów państwowych przedsiębiorstw⁹².

„Budowa MDM jest jednym z czołowych zadań Warszawy w panie sześciolatnim” – informował z emfazą lektor propagandowej kroniki filmowej ukazującej zaaferowanych architektów przy pracy⁹³. „Trzeba jak najlepiej i jak najpiękniej zaprojektować tę reprezentacyjną dzielnicę [...]. Trzeba opracować każdy szczegół w sześciu tysiącach nowych mieszkań, które będą zaopatrzone w centralne ogrzewanie, gazowe kuchnie, windy, pralnie, we wszystkie zdobycze nowoczesnego budownictwa mieszkaniowego”⁹⁴. Prócz tego w skład infrastruktury socjalnej miało wejść dziesięć żłóbków, dwadzieścia dwa przedszkola, jedenaście szkół podstawowych i zawodowych, burs i domów akademickich, dziewięć ośrodków służby zdrowia, kryty basen, boisko sportowe, komisariat Milicji Obywatelskiej, hotel, dzielnicowy ośrodek kultury, liczne sklepy, bary i restauracje, osiemnaście świetlic, sześć kin, pięć teatrów, dziesięć stacji benzynowych a nawet dziesięć szaletów publicznych itd.⁹⁵ Józef Sigalin wspominał, że MDM miało zamieszkiwać 45 000 mieszkańców dla których

⁸⁹ Jankowski, *MDM, Marszałkowska...*, s. 127.

⁹⁰ Polska Kronika Filmowa 14/1952, WFDiF.

⁹¹ Obarska, *MDM między utopią...*, s. 71–73; Mordyński, *Marszałkowska Dzielnicą Mieszkaniową...*, s. 96–97.

⁹² „Raport z badań Instytutu Budownictwa Mieszkaniowego, przeprowadzonych w 1952 r. wykazał, że na sto pięćdziesiąt przydzielonych mieszkań pracownicy fizyczni otrzymali zaledwie trzydzieści.” Patrz: Skalimowski, *Sigalin. Towarzysz...*, s. 206; Także Martyna Obarska pokazuje wizję MDM niezbyt egalitarnego miejsca: „MDM dla wielu ludzi stanowił przykład prawdziwej, śródmiejskiej zabudowy na europejskim poziomie. To tutaj ulokowano najbardziej reprezentacyjne sklepy w Warszawie i ekskluzywną restaurację Rarytas, o której Andrzej Jabłoński w swoich wspomnieniach pisał, że [...] jest to restauracja dla ludzi od dyrektora departamentu wzwyż. Sklepy usytuowane w obrębie MDM przyciągały atrakcyjnym asortymentem.” Patrz: Obarska, *MDM między utopią...*, s. 13–14; Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka w czasach PRL*, Olszanica 2016, s. 14–15.

⁹³ Źródło: Polska Kronika Filmowa 36/1952, WFDiF; także: *MDM czyli Marszałkowska Dzielnicą Mieszkaniową*, film, <https://www.youtube.com/watch?v=vE4FgcPBo30>, [dostęp: 15.05.2022].

⁹⁴ Źródło: Polska Kronika Filmowa 36/1952, WFDiF; także: *MDM czyli Marszałkowska Dzielnicą Mieszkaniową*, film, <https://www.youtube.com/watch?v=vE4FgcPBo30>, [dostęp: 15.05.2022].

⁹⁵ Zieliński, *Realizm socjalistyczny...*, s. 76; Sigalin, *Warszawa 1944–1980...*, s. 245–246.

przewidziano 6000 mieszkań. Koszt powstania kompleksu wyceniono na zawrotną sumę 28,8 miliarda nowych złotych⁹⁶.

Osiedle było jednocześnie monumentalną realizacją architektoniczną – z bogatą oprawą plastyczną: rzeźbami, reliefami, mozaikami architektonicznymi, polichromią itd. – mającą stanowić dowód na potęgę socjalistycznej Polski i jej socjalistycznej stolicy. Jakkolwiek zrealizowany już kompleks MDM robił ogromne wrażenie, niezwykle krótki czas pracy, wysokie koszty i niemożliwość sprostania wymogom projektów pokazały, że początkowe założenia i plany były czystą utopią. Budowie MDM towarzyszyło ogromne zainteresowanie prasy i chociaż największe zainteresowanie dotyczyło monumentalnego wystroju rzeźbiarskiego⁹⁷, dekoracje mozaikowe pod nadzorem Hanny Żuławskiej także się nim (choć raczej umiarkowanie) cieszyły i był szeroko opisywany w gazetach.

4. Cztery Pory Roku w podcieniach pl. Konstytucji

Najważniejszą realizacją Żuławskiej i jej zespołu były cztery monumentalne plafony w technice mozaiki szklawionej umieszczone w krańcowych osiach podcieni domów przy Placu Konstytucji 5 i 6. Każdy z nich miał wymiary blisko 18 m²⁹⁸. W czasopiśmie „Stolica” tak pisano o wyborze techniki: „Artyści warszawscy musieli ze względów klimatycznych użyć tylko tych technik kolorowych, które wytrzymują duże zmiany temperatury i wilgotności. Tak np. fresk lub tempera na fasadzie wytrzymują w naszym klimacie zaledwie kilkanaście lat.”⁹⁹ Do tego stwierdzenia należy odnieść się z pewną rezerwą, zwłaszcza mając na uwadze, że nieomal w tym samym czasie w renowacji warszawskiego Starego i Nowego Miasta korzystano właśnie z wymienionych technik malarskich. Bardzo prawdopodobne jest, że „na wysokim szczeblu” uznano mozaikę (wzorując się na rozwiązaniach dekoracji stacji moskiewskiego metra) za bardziej efektowną, reprezentacyjną¹⁰⁰ i odpowiednią niż malarstwo ścienne do dekoracji prestiżowych, nowych obiektów przy głównym placu Warszawy. Do tego poprzez zatrudnienie artystów ceramików spełniono postulat „włączenia się artystów rozmaitych specjalizacji” w odbudowę Polski. Podobnie było zresztą w przypadku innego modelowego osiedla – Nowej Huty, gdzie także planowano wykorzystanie techniki mozaikowej, choć projekt „barwnej mozaiki ze scenami połowu ryb” Mariana Sigmunda nie został

⁹⁶ Sigalin, *Warszawa 1944–1980...* s. 245.

⁹⁷ Toniak, *Olbrzymki...*, s. 47–54.

⁹⁸ *Polskie życie artystyczne*, T. 6, s. 128–129.

⁹⁹ *Mozaiki warszawskie*, „Stolica” 1952, nr 19, s. 9.

¹⁰⁰ Paweł Giergoń, *Mozaika warszawska*, Warszawa 2014, s. 2.

zrealizowany¹⁰¹. Nad 100 metrami kwadratowymi mozaiki na MDM (zegar i 4 plafony w podcieniach placu) mozoliło się 14 osób w ciągu 8 miesięcy, co jednak w proporcji do setek lat, jakie mozaika może przetrwać nie jest długo”¹⁰². Tempo pracy (tzw. „warszawskie”) było niebywale szybkie. Ważny był też fakt, że ogromne mozaiki były bardzo pracochłonne, a musiały powstać w jak najkrótszym czasie, dlatego pracowało przy nich kolektywnie wiele osób naraz (il. 31)¹⁰³.

Mozaika ceramiczna była też wówczas kojarzona, przez swój wyrazisty, kontrastowy koloryt, z „ludowością”¹⁰⁴. Jak pisano w 1950 r. w „Przeglądzie Artystycznym”: „masowy zasięg mozaiki [...] może znaleźć szerokie zastosowanie w budowlach państwowych i społecznych, [pełnić – przypisek aut.] poważną rolę ideowo–wychowawczą tej dziedziny plastyki”¹⁰⁵. Hanna Żuławska była projektantką wszystkich czterech przedstawień cyklu, ale sama wykonała najprawdopodobniej tylko jedno z nich, *Lato*¹⁰⁶. Pozostałe są wynikiem pracy zbiorowej. Wyobrażenia *Jesieni* i *Lata* znalazły się w podcieniach kamienicy numer 5, natomiast *Wiosny* i *Zimy* w bliźniaczym budynku pod numerem 6, po drugiej stronie Placu Konstytucji.

Monumentalne przedstawienia w podcieniach kamienic przy Placu Konstytucji ukazują wspomniane alegorie czterech pór roku umieszczone w polach niewielkich kwadratów. Kompozycje figuralne, zostały obramowane nadającą im kameralnego charakteru szeroką bordiurą wypełnioną ornamentem roślinnym i medalionami.

1. *Wiosna* (il. 32) przedstawia pochód pierwszomajowy symbolizujący „sojusz robotniczo–chłopski”. Dzień Pracy był jednym z najchętniej podejmowanych tematów w ikonografii socjalistycznych krajów. W kwadracie kompozycji ukazany jest pełny przekrój społeczny stypizowanych postaci: górnik w tradycyjnym barbórkowym stroju galowym i czapce z czarnymi piórami, wiejska kobieta w stroju regionalnym i wianku na głowie, dziewczynka z chorągiewką, hutnik w roboczym fartuchu i nakryciu głowy, z młotem w dłoni. Na środku przedstawienia ukazany został młody mężczyzna (student?) w stroju partyjnego aktywisty z pokazną szturmówką. Wszyscy idą krokiem jakby tanecznym. W polu bordiury w

¹⁰¹ Bożena Kostuch, *Kolor i blask*, Kraków 2015, s. 26.

¹⁰² *Mozaiki warszawskie*, „Stolica” 1952, nr 19, s. 9.

¹⁰³ W duchu kolektywizmu sopoccy artyści tworzyli w tym czasie także w dziedzinie malarstwa sztalugowego. W 1951 r. na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki grupa w składzie: Żuławszy, Teresa Pągowska, Krystyna Łada–Studnicka, Juliusz Studnicki, Józefa Wnukowa, Stanisław Teisseyre pokazali grupowy, czyli stworzony w ramach tak gloryfikowanej przez władzę „pracy kolektywnej”, propagandowy obraz o zatytułowany *Manifestacja pierwszomajowa 1905*.

¹⁰⁴ Kal, *Aby lud wszedł do śródmieścia...*, s. 26 i 31.

¹⁰⁵ *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki 1950*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 3–4, s. 19.

¹⁰⁶ *I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, katalog wystawy, maj–czerwiec–lipiec 1952, Warszawa 1952, s. 78.

medalionach przedstawiono wiosenne kwiaty (dzwonki, stokrotki itp.) i białe gołębie – symbol pokoju.

2. *Lato* (il. 33) To alegoria żniw, dożynek na wsi, ulubionego święta PRL-u i zarazem kolejne bardzo chętnie podejmowane w ikonografii socjalistycznej przedstawienie. W centralnym kwadracie umieszczona jest scena z życia podziękowania za pomyślne zbiory z dwiema młodymi kobietami, dwoma mężczyznami i dwojgiem dziećmi – w strojach stylizowanych na regionalne, skupionymi przy dożynkowym, bogato zdobionym wstęgami wieńcu. Para po lewej stronie wydaje się młodsza, kobieta ma na głowie wianek. Druga kobieta sprawia wrażenie jakby była w ciąży, być może postać ta jest wizerunkiem Matki Polki, do której przytula się małe dziecko. Ozdobne wieńce umieszczone są w obramowaniu. Przedstawienie to budzi szczególne uznanie ze względu na wyrafinowaną, niespotykaną kolorystykę: kobaltowy odcień pasa obramowania i ciepłe złote barwy sceny centralnej. Finezja mozaiki jest pełnym świadectwem kunsztu Hanny Żuławskiej.

3. *Jesień* (il. 34) prezentuje rozpoczęcie roku szkolnego i walka z analfabetyzmem wśród dzieci i dorosłych. Z lewej strony środkowej kompozycji widać nauczyciela siedzącego przy biurku, którego otacza grupa uczniów w różnym wieku: dwóch dojrzałych mężczyzn, z których jeden trzyma kartkę (klasówkę szkolną?), chłopiec i dorosła kobieta. Scena rozgrywa się najprawdopodobniej w szkolnej klasie, na co wskazują atrybuty: tablica, mapa i globus. Przedstawienie to ma poważniejszy charakter od wcześniejszych, ponieważ zwraca uwagę na problem analfabetyzmu wśród dorosłych, którzy nie mieli możliwości kształcenia się w czasie dwudziestolecia międzywojennego, a także na problem zaniedbań edukacyjnych wynikających z II wojny światowej. Jednocześnie sygnalizuje możliwość awansu społecznego jaką opiekuńcze państwo socjalistyczne stwarza swym obywatelom¹⁰⁷. Walka z analfabetyzmem była najistotniejszym zadaniem podjętym na Ogólnopolskim Zjeździe Oświatowym w Łodzi w 1945 r. W pasie obramowania znajdują się wieńce z jesiennych owoców i roślin.

4. *Zima* (il. 35). Upragniony odpoczynek zimowy tzw. inteligencji pracującej i kult tężyzny fizycznej wśród „robotników i ludu pracującego wsi i miast”. W centrum przedstawienia pokazana jest grupa trzech dorosłych krzepkich postaci w czapkach i zimowych strojach sportowych oraz dwójka dzieci. Dwie dorosłe męskie postacie podają sobie dłonie w geście pojednania, co być może symbolizuje sojusz robotniczo-chłopski, lub ogólnie rozumiane braterstwo społeczeństwa polskiego. Bohaterowie kompozycji trzymają atrybuty sportowe: kijki narciarskie i do gry w hokej, łyżwy. Dziecko w centrum macha chorągiewką.

¹⁰⁷ Mordyński, *Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa...*, s. 95–96.

Wybór tematu był uzasadniony socjalistycznymi hasłami propagandowymi dotyczącymi rozwoju sportu i propagowaniu sprawności fizycznej jako gwarancji zdrowia i siły do pracy społeczeństwa. Bordiura tej mozaiki, z niewielkimi zwierzętami leśnymi i domowymi umieszczonymi symetrycznie w ośmiu medalionach z gałęzi drzew iglastych i szyszek, jest wyjątkowo urokliwa, współczesna i kojarząca się ze Świętami Bożego Narodzenia, choć z pewnością było to nie zamierzone.

Cały MDM miał stanowić dobitny przykład realizacji socjalistycznej w treści (mającej służyć ogółowi społeczeństwa, a nie wybranym jednostkom) i narodowej w treści (zawierającej odwołania do tradycji, w sposób wybiórczy i niedosłowny). Czy te założenia spełniały monumentalne mozaiki Żuławskiej? Odpowiedź nie jest jednoznaczna.

Tematyka plafonów była *sensu stricto* socrealistyczna, miała za zadanie kształtować świadomość obywateli Polski Ludowej obrazując opiekę socjalistycznego państwa nad narodem. Mozaiki gdańskiej wykładowczyni stanowią wizję bezklasowego socjalistycznego społeczeństwa, w takim rozumieniu, że wszystkie grupy społeczne są sobie równe. Także inspiracja „stylem swojskim” i bardzo cenioną sztuką ludową, fascynacja zajęciami robotników i chłopów nie była wówczas niczym niezwykłym. Można wymienić tu choćby cykl malarski studentów Jana Seweryna Sokołowskiego z 1953 r. w Domu Kultury Warszawskiej Rady Związków Zawodowych (dzisiejszy Mazowiecki Instytut Kultury przy ul. Elektoralnej 12), przedstawiający obrazki z życia ludności, robotników przy pracy i sceny zabaw proletariatu. Co interesujące jednak, w polichromiach Sokołowskiego brak jest w ogóle wątków inteligenckich, które w mozaikach Żuławskiej jednak występują.

Waldemar Baraniewski w swoim artykule przedstawił interesującą koncepcję, że mozaiki Hanny Żuławskiej wprowadzają do architektury MDM-u i Placu Konstytucji symbolikę liryczną, podobnie jak neobarokowe, alegoryczne, nawiązujące do przedstawień personifikacji sztuk grupy rzeźbiarskie na zwieńczeniach budynków przy ulicy Pięknej, a także „drobne formy takie jak kamienne portale, supraporty, czy metaloplastyka reprezentująca świetne rzemieślnicze tradycje dwudziestolecia (zwieńczenia kandelabrow, kute bramy, maszty flagowe) oraz stosowana na szeroką skalę dekoracja sgraffitowa. Swego rodzaju kwintesencją lirycznego programu dekoracji, jest płaskorzeźbiony medalion, z bukoliczną sceną winobrania, umieszczony na bloku przy ul. Wilczej. Trudno wytłumaczyć sens tego rodzaju przedstawienia poza ogólnym odwołaniem do symboliki dionizyjskiej czy symboliki eucharystycznej. W tym lirycznym zespole jest jeszcze jeden akcent zdecydowany ideowo, to płaskorzeźba «fundacyjna», upamiętniająca wmurowanie aktu erekcyjnego. Przedstawia scenę manifestacji,

na gotowym już placu Konstytucji [chodzi o płaskorzeźbę Franciszka Habdasa przy Placu Konstytucji – przypisek autorki]”¹⁰⁸.

Przytoczona powyżej koncepcja cenionego badacza sztuki powojennej dotycząca użycia w MDM „stylistyki lirycznej”, wydaje się bardzo ciekawa, ponieważ należy zauważyć, że w dziele Żuławskiej socjalistyczna, propagandowa treść została ubrana w nieomal „pałacową”, zupełnie wydawać się może „niesocrealistyczną” formę¹⁰⁹, z nawiązującym do tapiserii, figuralnym przedstawieniem centralnym, okolonym szerokim dekoracyjnym pasem (z wręcz barokową tendencją do *horror vacui*), wypełnionym bogatym ornamentem. Forma ta jest absolutnie unikatowa w polskiej mozaice 1 poł. lat pięćdziesiątych XX w.

Wyjaśnić genezę formalną mozaiki Żuławskiej próbował dziennikarz „Stolicy”, pisząc: „Architektura epoki socjalizmu, która ma służyć nie tylko bytowym potrzebom ludzkim, ale też wychowywać i cieszyć człowieka, posługując się w szerokiej skali elementami plastyki – to jest formą i kolorem. Jednym z rodzajów plastycznych, którymi operuje architektura socrealistyczna jest mozaika mająca bogate tradycje Rzymu, Ravenny, Bizancjum. Budowniczowie warszawy nawiązując do tych tradycji ogólnoludzkich zwrócili się do wzorów wytyczających nowy kierunek rozwojowy mozaiki radzieckiej, która znalazła swój wyraz przede wszystkim w radzieckim metro. Przystępując do wypracowania własnych form, twórcy polskiej mozaiki musieli zastosować technikę do naszych warunków klimatycznych i surowcowych. Znamy kilka rodzajów mozaik: ceramiczna mozaika starożytnego wschodu Assyrii i Persji, rzymska z barwionych marmurów i krzemieni, wenecka z barwionego szkła. Współcześni artyści ZSRR posługują się różnymi materiałami, dążąc do stworzenia najszerzej możliwości wypowiedzi plastycznej. Wśród mozaik metro moskiewskiego spotkamy zarówno ceramiczne, jak i z kamieni naturalnych, ostatnio zaś wprowadzono mozaiki z różnego rodzaju materiałów o wielkiej skali kolorów”¹¹⁰.

Z pewnością nawiązanie do moskiewskiego metra wydaje się oczywiste: nie da się nie zauważyć podobieństwa, między umieszczonymi na stropie w podcieniach mozaikami Żuławskiej, a sklepieniem stacji metra Biełaruskaja w Moskwie, ozdobionym 12 mozaikami wykonanymi z naturalnego kamienia i obrazującymi w zamierzeniu życie na Białorusi. Mozaiki na tej stacji również mają figuralne przedstawienia okolone bordiurą o wzorach nawiązujących

¹⁰⁸Waldemar Baraniewski, *Architektura Warszawy w czasach stalinowskich. Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa – symboliczny kamuflaż*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2010, nr 3, s. 49–73 i s. 59–60.

¹⁰⁹Anna Wiszniewska, *Ceramika jako wyższy etap malarstwa*, [w:] *Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej. Hanna Żuławska 1908–1988*, katalog wystawy, red. Andrzej Zagrobelny, s. 17.

¹¹⁰*Mozaiki warszawskie*, „Stolica” 1952, nr 19, s. 9.

do zdobień białoruskich kołder. Stację Bielarskaja otwarto 30 stycznia 1952 r., ale jej projekt powstał wcześniej i otrzymał nagrodę Stalina w 1951 r. Ponieważ Żuławszy byli autorami modelu stacji warszawskiego metra na stacje Plac Teatralny (za który zresztą otrzymali III nagrodę w 1953 r.) niewykluczone, że Żuławska, podobnie jak grono plastyków i architektów pracujących przy MDM, mogła dużo wcześniej znać projekty plafonów tej konkretnej realizacji a także innych stacji o bogatych pałacowych formach.

Może prawda jest jednak nieco inna, a dziennikarz „Stolicy” nawet nie śmiałyby do niej nawiązać, żeby nie zostać posądzonym o burżuazyjne skłonności i zepsucie. Jakże zatem mogły być źródła inspiracji Hanny Żuławskiej?

Przedstawienia bogatej wici roślinnej i zwierząt w okalającym główną scenę obrębie bordiury budzą skojarzenia, co zauważył cytowany dziennikarz, ze starożytną mozaiką grecką, rzymską, czy późniejszą – bizantyjską. Zresztą nawiązania do sztuki antycznej były bardzo często obecne w twórczości Hanny Żuławskiej, co wynikało zapewne z jej znajomości z Janem Paradowskim i fascynacją jej męża Jacka sztuką i mitologią Starożytnych Greków i Rzymian, a także było rezultatem ich podróży w rejony basenu morza Śródziemnego.

Bogato zdobione pasy obramowań, zwłaszcza mozaikach *Wiosna* i *Lato* nasuwają skojarzenia z klejnotami ukazanymi na mozaikowych przedstawieniach cesarza Justyniana i cesarzowej Teodory w bazylice San Vitale w Rawennie. Można zauważyć także odniesienia do innej słynnej mozaiki: w czasie przedwojennego pobytu Hanny i Jacka Żuławskich w Paryżu, Luwr nabył (w 1936 r.) rzymską mozaikę *Sąd Parysa* z lat 115–150 ne. i Hanna niewątpliwie była jedną z pierwszych osób, które mogły ją podziwiać. Zauważalne jest podobieństwo kompozycji starożytnego arcydzieła i przedstawień Żuławskiej, bogaty ornament z wicią roślinną i ptakami, scena figuralna zamknięta w kwadrat. Jedynie warstwa narracyjna w centralnej części przedstawienia jest zupełnie inna – zamiast Hermesa, Parysa i trzech bogiń: Hery, Afrodyty i Ateny, na mozaikach Żuławskiej ukazane są wizerunki przaśnych wiejskich dziewczoi, przodowników pracy i modelowych „mężczyzn socjalistycznych”, urzędników, przodowników pracy oraz stachanowców.

Artyści „szkoły sopockiej”, żeby wspomnieć choćby opinię Zofii Tomczyk–Watrak, byli dosyć specyficzną grupą, nie traktującą socrealizmu z pełnią powagi, a nawet – jeśli wierzyć słowom tej autorki – „nie zdającą sobie sprawy z całego systemu”, jaki krył się za zleceniami partyjnymi¹¹¹. Sugeruje to dużą naiwność ludzi już dojrzałych, w 1945 r. około czterdziestoletnich i budzi pytania, czy ich niefrasobliwa postawa nie była po prostu

¹¹¹ Zofia Tomczyk–Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001, s. 23.

konformistycznym wygodnictwem. Próbę odpowiedzi na to pytanie dano w poprzednim rozdziale, przy okazji wyjaśnienia terminu „szkoła sopocka” i w związku z tym słowa Bilewicza o „uprzywilejowaniu” twórców związanych z PWSSP jako „grupy przygotowanej do wykorzystania inteligencji polskiej do sowietyzacji kultury” wydają się bardzo trafne. Może jednak, jak zauważył Bilewicz, nad plastykami czuwała władza i byli oni w jej ręku tylko narzędziem¹¹². Bilewicz dostrzegł też, że Żuławska w tym samym czasie tworzyła w swej pracowni nowatorskie ceramiczne eksperymenty formalne i realizacje monumentalne dla propagandowej architektury¹¹³. Wnukowa sugerowała, że artyści nie widzieli w „systemie” nic złego, podkreśla, że grupę łączyły wspólne traumatyczne doświadczenia wojenne (tułaczka, obozy, ruch oporu) i niezmiennie lewicowe poglądy¹¹⁴.

Według kierowniczkii Pracowni Tkaniny wykładowcy PWSSP traktowali udział w Ogólnopolskich Wystawach Plastyki „niemal sportowo” jak „start w olimpiadzie”, na zlecenie związkowej spółdzielni pracy malowali dla żartu „metodą wcierki” portrety Lenina i aparaczków¹¹⁵. Byli wykładowcami wyższej uczelni plastycznej, jednak, prawdę mówiąc, uczelni na mapie powojennej Polski o dosyć marginalnym znaczeniu, bez porównania do wyższych szkół plastycznych w centrum kraju – warszawskiej i nawet łódzkiej, czy też krakowskiej ASP. Uczelni, która powstała na „ziemi niczyjej” jak to ujęła Watrak, gdzie nie było większych tradycji artystycznych (prócz niezbyt liczącej się szkoły Wacława Szczeblewskiego w Gdyni). W związku z tym, jako działający nieco na uboczu, mieli też zapewne większą twórczą (i pedagogiczną) swobodę. Jednocześnie, przynajmniej pozornie, stanowili grupę zgodną, o podobnych zapatrywaniach na sztukę, wyrosłą z tradycji koloryzmu, niepodatną na wewnętrzne tarcia i walki ideologiczne o władzę. Zatem nie bali się aż tak bardzo np. donosów we własnym środowisku¹¹⁶. Istnieje bardzo duże prawdopodobieństwo, że Hanna Żuławska projektując plafony domów przy Placu Konstytucji wykazała się po prostu poczuciem humoru. Mogła szukać inspiracji tam, gdzie chciała, bo była osobą obytą w świecie i dobrze wykształconą w dyscyplinie historii sztuki, czego nie można było powiedzieć o ówczesnych wyższych urzędnikach partyjnych (może z wyjątkiem zainteresowanego

¹¹² Hubert Bilewicz, *Szkoła sopocka: między kompromisem a konformizmem*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy, Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, poświęconej pamięci Profesora Szczęsnego Dettloffa (1878–1961) w 130. Rocznice urodzin*, Warszawa 2009, s. 370–371.

¹¹³ Tamże, s. 371.

¹¹⁴ Tomczyk–Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, s. 23 i 26.

¹¹⁵ Tamże, s. 23 i 26–27.

¹¹⁶ Tamże, s. 19.

architekturą Bolesława Bieruta¹¹⁷). Członkowie Biura Politycznego i Prezydium Rządu zapewne mieli rozeznanie w dziedzinie sztuki, eufemistycznie powiedziawszy, mierne¹¹⁸.

Skąd Żuławska zaczerpnęła pomysł na przedstawienie poszczególnych pór roku przez alegorię? Oczywiście nie była jedyną artystką – jak zauważył cytowany już Waldemar Baraniewski – nawiązującą w dekoracjach MDM-u do przedstawień alegorycznych. Również, niezbyt udane artystycznie, Muzyka Józefa Jana Gosławskiego, Sztuki Piękne Kazimierza Bienkowskiego z gzymsu kamienicy przy ul. Koszykowej 34/50 czy też wspomniane, Winobranie Maksymiliana Potrawiaka (dom ul. Wilcza 33) były realizacjami nawiązującymi do sztuki dawnej, lecz niekoniecznie takiej, jaką komuniści uznawali za „tradycyjną”. Ta ostatnia płaskorzeźba, mająca formę medalionu, przedstawia dwie wiejskie kobiety w chustkach na głowach, pozbawione wdzięku, pozujące pod uginającym się pod ciężarem owoców krzewem winogron, niczym antyczne menady. Jak widać, socrealistyczna treść ubrana w niesocrealistyczną formę była w Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, jeśli nie powszechna, to w każdym razie obecna i to w dziełach artystów będących w zasadzie rówieśnikami Żuławskiej, także wykształconych przed wojną.

Jak wspomniano, Hanna wraz z Jackiem przebywała w Paryżu latach 1935–1938. Jak sama przyznała w pamiątkowej książce poświęconej mężowi, bardzo często bywała w Luwrze, zwłaszcza że profesor Aleksander Pankiewicz prowadził w jego salach niedzielne wykłady. Odnotowała w prawdzie jedynie zachwyt impresjonistami, Ucztą Veronese’a, Złożeniem do grobu i Wieczerzą w Emaus, dziełami nowożytnej sztuki włoskiej zgromadzonymi w Grande Galerie¹¹⁹. Jednak bez wątpienia zachwyciła ją również nowożytna sztuka francuska.

Wiadomo z relacji Józefy Wnukowej, że Żuławska bardzo ceniła twórczość Charlesa Le Bruna i np. tworząc projekt dekoracji fasady kamienicy przy Długiej nr 82 motyw papug zaczerpnęła z jego dzieł¹²⁰. Bardzo prawdopodobne, że zetknęła się z jego twórczością nie tylko w Luwrze (być może także w Wersalu, gdzie znajdują się prace Le Bruna, ale takiej relacji artystki nie mamy), ale także później we Florencji i w Wenecji.

Prawdopodobnie Żuławska rzeczywiście nawiązała do tapiserii, bo przecież musiała się nimi interesować zwłaszcza w czasie, gdy razem z Józefą Wnukową wdrażały się w role kierowniczek pracowni i zapewne prowadziły między sobą wiele dyskusji. Znały też bardzo

¹¹⁷ Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska...*, s. 84 i 86.

¹¹⁸ Obarska przytacza ironiczne zdanie Zygmunta Mycielskiego hrabiego herbu Dołęga, pisarza i kompozytora: „Ci biedni ludzie z ukończoną szkołą podstawową mający rządzić krajem musieli się znać na muzyce, archeologii, ideologii, angeologii i ostatnich sposobach siania kukurydzy”. Patrz: Obarska, *MDM między utopią...*, s. 54.

¹¹⁹ Hanna Żuławska, *Lata Młodzieńcze*, [w:] Jacek Żuławski, red. Hanna Żuławska, Gdańsk 1987, s. 33.

¹²⁰ Jacek Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej w Gdańsku w latach 1953–1955*, „Gdańskie Studia Muzealne”, R. 6, 1995, s. 128.

dobrze właśnie tapiserie Le Bruna, który był ich wybitnym twórcą i kierownikiem Manufaktury Gobelinów. Le Brun był ponadto autorem kartonów do tapiserii, których tematyką są właśnie alegorie czterech pór roku (jak u Żuławskiej) oraz miesięcy i żywiołów.

Wydaje się, że to Hanna Żuławska знаła twórczość Le Bruna lepiej, jeszcze z okresu pobytu w Paryżu. Z dużą pewnością malarka często odwiedzała Galerię Apollina w Luwrze, salę o bardzo bogatym wystroju plastycznym i wyrafinowanym programie ikonograficznym, której Le Brun był czołowym dekoratorem. Co znaczące w sali tej uwagę zwraca plafon z alegorycznymi przedstawieniami pór dnia autorstwa Le Bruna *Wieczór* lub *Morfeusz*, *Noc* lub *Diana*, obydwa z lat 1664–67 oraz *Gwiazda Polarna* lub *Castor Antoine’a Renou* z 1781 r. i *Świt* Charles–Louis’a Muller’a z 1850 r. Wreszcie, co bardzo istotne na plafonie znajdują się alegoryczne przedstawienia pór roku (*Wiosna* Antoine–François’a Callet’a, z lat 1780–81, *Lato* Louis Jean–Jacques’a Durameau z 1774 r., *Jesień* Jean’a Hugues’a Taravala z 1769 r. i *Zima* Jean–Jacques’a Lagrenée z 1775 r.) oraz miesiące.

Innym tropem wskazującym na inspiracje twórcze artystki z dużą pewnością mogą być tapiserie. Bardzo możliwe, że Hanna Żuławska w Luwrze podziwiała także i inne arcydzieła sztuki tapiseryjnej, mianowicie *Polowania Maksymiliana* (*Les Belles chasses de Guise*), zestaw dwunastu gobelinów wyobrażających poszczególne miesiące, przedstawiających sceny polowań cesarza rzymskiego Maksymiliana I w lesie Sonian niedaleko od Brukseli. Zostały one zaprojektowane przez Bernarda van Orleya, czołowego szesnastowiecznego projektanta tapiserii związanego z dworem Habsburgów. Wyprodukowane warsztacie w Brukseli, najprawdopodobniej w latach 1528–33, wszystkie mają narracyjne przedstawienia centralne z okalającą je dekoracyjną bordiurą, w której górnej części, na środku, widnieje okrągły medalion z astrologicznym znakiem zodiaku (np. styczeń – Wodnik, luty – Ryby itd.).

Także brukselskie i brugijskie arraszy z tzw. Kolekcji Zygmuntowskiej, zarówno z przedstawieniami figuralnymi (*Dzieje Pierwszych Rodziców*, *Dzieje Noego*, *Dzieje Budowy Wieży Babel*) jak i tzw. werdiury – tapiserie z wyobrażeniami zwierząt, realnych i fantastycznych, na tle krajobrazu. Ślad ten wydaje się całkiem uzasadniony, ponieważ Żuławska, jako osoba często w Krakowie goszcząca w okresie międzywojennym, zwłaszcza w latach trzydziestych, z pewnością tapiserie te często podziwiała i śledziła ich głośną historię powrotu do Polski po wojnie polsko–bolszewickiej (1919–1921 r.), kiedy to Rosja zwróciła Polsce część zagrabionej przez carat kolekcji. Zwrot arrasów trwał aż do 1928 r.¹²¹ a podziwiać je na zamku Wawelskim można było do września 1939, kiedy to po inwazji hitlerowskich

¹²¹ Magdalena Piwocka, *Arrasy Zygmunta Augusta, Zamek Królewski na Wawelu*, Kraków 2020, s. 15.

Niemiec wywieziono je do Rumunii, a następnie przez Francję i Anglię do Kanady. Do Polski tapiserie trafiły z powrotem dopiero w 1959 r. zatem być może Hanna Żuławska, nawiązywała do nich, podobnie jak do dzieł z Luwru¹²².

Na uwagę zasługuje tu zwłaszcza plafon z przedstawieniem *Zimy*, na którym przedstawienie grupy „sportowców” okolone jest szerokim pasem bordiury z medalionami ze zwierzętami, będącymi być może odpowiednikami tych z brukselskich i brugijskich werdiur Zygmunta Augusta. Chociaż tapiserie wawelskie przedstawiają także smoki, jednorożce, egzotyczne małpy czy lwy, z mozaik Żuławskiej spoglądają na odbiorców, umieszczone w medalionach z szyszek i świerkowych gałęzi zwierzęta rodzime, swojskie: koziołki (lub jelonki), łania, zając, lis, pies (zapewne wyżeł, podobnie jak na arrasach *Budowa arki Noego* czy *Budowa Wieży Babel*), być może kot (lub kuna). Zatem taka forma wypowiedzi artystycznej stanowi, być może, ze strony artystki „mrugnięcie okiem” do inteligentnego i wykształconego widza.

Mozaiki MDM-u powszechnie doceniano w prasie, chwalono za szlachetność w zastosowaniu kolorystyki i biegłość wykonania technicznego, krytykując jednakże ich umiejscowienie w podcieniach, zupełnie niewidoczne dla przeciętnego przechodnia (il. 36). Bohdan Urbanowicz zastanawiał się czemu „wybrane pola stropów podcieni są zdobione, gdy wszystkie inne spełniają funkcje oświetleniowe”¹²³. Owo niefortunne umiejscowienie dzieła tak wysokiej klasy było najpewniej spowodowane brakiem współpracy pomiędzy architektami a artystami, co Urbanowicz dostrzegał. Architekci, a w szczególności Józef Sigalin traktowali inne niż architektura rodzaje sztuk marginalnie¹²⁴, mimo iż Sigalin na etapie projektowania zakładał, że „wielkie wnętrza podcieni, kolumnad, sklepów, lokali użyteczności publicznej są opracowywane jako wnętrza ulicy, ponieważ treść ich – miejsce współżycia zbiorowego – jest częścią treści ulicy czy placu [...]. Przedmiotem specjalnego opracowania Jest „wnętrze” ulic i placów. Opracowywane są najdrobniejsze detale, poczynając od faktury chodników, poprzez stopnie, balustrady, ławy, zielen niską i wysoką, samodzielne elementy rzeźbiarskie aż do latarni ulicznych, zegarów i neonowych efektów świetlnych”¹²⁵. Głosy plastyków skarżących się na zbyt późne włączanie ich do prac architektonicznych, niewłaściwy podział zadań oraz na nieliczenie się architektów z plastykami i narzucanie im umiejscowienia prac nie należały wcale

¹²² Tamże, s. 15–16.

¹²³ Bohdan Urbanowicz, *Dyskusyjne zagadnienia malarstwa i rzeźby MDM*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 4, s. 20.

¹²⁴ Włodarczyk, *Socrealizm...*, s. 91.

¹²⁵ Sigalin, *Warszawa 1944–1980...*, s. 247.

do rzadkości, by wspomnieć tylko Alinę Szapocznikow¹²⁶ czy Józefę Wnukową. Wnukowa na obradach IX Sesji Rady Kultury i Sztuki w Gdańsku odniosła się do tego zagadnienia następująco” „My, plastycy, uważamy, że architektura może być rzeźbiarską lub malarską bez względu na to, czy składają się na nią rzeźby i malowidła czy też nie. Rzeźbiarskość czy malarskość architektury zależy od proporcji brył architektonicznych, rozbitcia powierzchni w stosunku do całej masy, ilości światła czy cienia, wreszcie barwy i jej walorów w stosunku do nieba i otoczenia. Dlatego uważamy, że plastyk może wiele wnieść do zupełnie nawet wczesnej fazy projektowania koncepcyjnego. Rzeźbiarz może wnieść wyczucie formy i wiedzę o działaniu kontrastów w momencie kształtowania samej bryły architektonicznej, gdyż nie jest mu obce wyczucie skali, pojmowanie bogactwa architektonicznego bryły, podziału, elewacji czy wnętrza”¹²⁷.

Istnieje dowód na to, że nie tylko twórcy wystroju plastycznego jak Hanna Żuławska, ale również architekci zdawali sobie sprawę z tego problemu, o czym jest mowa we wspomnianym już liście Zygmunta Stępińskiego do Prezesa Rady Ministrów, w którym informuje: „[...] Ob. Hanna Żuławska, znana plastyczka, zamieszkująca stale i pracująca zawodowo na terenie Sopotu zwróciła się do mnie w miesiącu grudniu roku ubiegłego z prośbą o dostarczenie jej rysunków mych projektów architektonicznych w Warszawie, na podstawie których miała wykonać w zespole studentów w Akademii Malarskiej w Sopocie cały szereg studiów nad zastosowaniem w elewacjach elementów dekoracyjnych, ceramicznych i mozaikowych. Z propozycji ob. Żuławskiej skorzystałem bardzo chętnie, chcąc w ten sposób nawiązać ściślejszą współpracę między architektami a plastykami. Współpraca ta jak dotąd jest bardzo słaba, co znajduje odbicie w ubogich niestety formach dekoracyjnych wznoszonych elewacji. Pogłębienie tej współpracy mogłoby moim zdaniem dać nader korzystne wyniki”¹²⁸.

Usytuowania mozaik jako niedogodnego nie uznał natomiast, doceniając jednocześnie ich klasę artystyczną i uznając za jedną z najważniejszych współczesnych realizacji, Aleksander Wojciechowski w nieco niezrozumialej recenzji: „Do poważniejszych sukcesów zaliczyć tu należy plafony H. Żuławskiej na MDM. Usytuowanie tych dzieł w zamkniętej przestrzeni ogranicza ich oddziaływanie i pozwala na dużą koncentrację uwagi, co w konsekwencji daje możliwość posługiwania się także formą «narracyjną». Plafon, podobnie

¹²⁶ *Dyskusja Architektów o Placu Konstytucji*, „Architektura” 1953, nr 1, s. 23.

¹²⁷ Aleksander Wojciechowski, *O właściwą formę współpracy plastyków z architektami*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 6, s. 9.

¹²⁸ AAN, zesp. KPN, sygn. 2/3920/0/3/184, Pismo Zygmunta Stępińskiego do Prezydenta Rady Ministrów z dnia 19.01.1950 r.

jak umieszczony we wnętrzu obraz, może odpowiadać czy rejestrować wiele faktów, biorąc pod uwagę stałą i dość konkretnie określoną odległość między nim a okiem widza”¹²⁹.

W maju 1955 r. (22 maja – 12 czerwca) w warszawskiej Zachęcie odbyła się wystawa tkanin i ceramiki plastyków z Wybrzeża, na której grupa Żuławskiej zaprezentowała głównie ceramikę architektoniczną a sama Hanna projekty mozaik dla MDM-u¹³⁰. W ekspozycji udział wzięli: Maria Alkiewicz, Tadeusz Dembski, Cecylia Dobrowolska, Hanna Główniewska, Janina Jesipowicz, Bohdan Kiziorek, Maria Leszczyńska, Helena Lorenczuk, Franciszek Luterek, Helena Machajska, Barbara Massalska, Stanisław Mizerski, Edward Roguszcak, Adam Smolana, Alfred Wiśniewski i oczywiście sama Hanna Żuławska¹³¹.

Aleksander Wojciechowski zwrócił uwagę na „wzajemne przenikanie się różnych dyscyplin” sztuki „wzajemną wymianę doświadczeń, wielki rozmach [...]” pozwalający „prace te określić mianem m ł o d e j s z t u k i, i to nie tyle ze względu na wiek ich autorów, ile z uwagi na rezultaty kolejnych osiągnięć. [...] Kolor jako wyraz radości i optymizmu – stał się jednym z naczelných problemów grupy młodych plastyków gdańskich [...] Stosowana przy tym metoda działalności zespołowej nie zatarła osobistego wyrazu każdej niemal pracy. Zespołowość rozumiana jako wzajemna krytyka i korekta, jako dzielenie się zdobyczami natury technicznej, dyskusje nad ogólną koncepcją dzieła – była stałym bodźcem do podnoszenia poziomu artystycznego indywidualnych kompozycji”¹³².

Sukces ekspozycji sprawił, że została ona zaprezentowana 22 lipca 1955 w Berlinie Wschodnim pod nazwą „Polskie tkactwo i ceramika” staraniem Towarzystwa Współpracy Kulturalnej z Zagranicą (przygotowana była przez Żuławską i Wnukową oraz Stanisława Kucharskiego z Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi i Niemiecki Instytut Sztuki Stosowanej i Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą)¹³³.

O tym, że władze komunistyczne były zadowolone z pracy Żuławskiej świadczyły liczne nagrody państwowe jakie ceramiczka otrzymała: zespołowa Nagroda Państwowa III

¹²⁹ Aleksander Wojciechowski, *Wymowa młodej sztuki*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 1–2, s. 69.

¹³⁰ *Ceramika. Tkanina. Wystawa ceramik wykonanych przez Zespół Zakładu Ceramiki przy W.S.S.P. w Sopocie pod kierunkiem Hanny Żuławskiej, Wystawa Tkanin wykonanych przez Zespół Zakładu Tkanin przy W.S.S.P. w Sopocie pod kierunkiem Józefy Wnukowej*, katalog wystawy, Warszawa 1955.

¹³⁰ Wojciechowski, *Wymowa młodej sztuki...*, s. 62.

¹³¹ *Kronika ważniejszych wydarzeń*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 5–6, s. 153; *Artyści gdańscy na wystawie w Berlinie*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1955, nr 28, s. 8; *Wystawa gdańskich plastyków w Berlinie. Pod barwnym namiotem tkanin dekoracyjnych*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1955, nr 33, s. 8; *Z zagranicy. Wystawa polskiej ceramiki i tkanin w Berlinie*, „Życie Literackie” 1955, nr 31, s. 8. Patrz też: *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 9, R. 1955 cz. II: *lipiec–grudzień*, red. Anna Wierzbicka, Warszawa 2024, s. 378.

stopnia w 1952 r., zespołowa Nagroda Państwowa II stopnia w 1953 r.; Złoty Krzyż Zasługi za mozaiki do MDM i Złoty Krzyż Zasługi za udział w budowie II części Traktu Warszawy¹³⁴.

5. Inne realizacje dla MDM. Złota Kurka

Realizacją niezwykle urokliwą i interesującą, a przy tym o wysokich walorach artystycznych jest para sielskich mozaik Hanny Żuławskiej z 1952 r. dla zaprojektowanego przez Leona Dębickiego baru Złota Kurka (początkowo nazywanego po prostu „barem mlecznym”) przy ul. Marszałkowskiej 55/73, umieszczonych między oknami wschodniej ściany w sali głównej na parterze. Na pomysł użycie kafli i mozaik w designie wnętrza wpadł sam jego projektant, który oznajmiał: „Cztery momenty są przyczyną dużej wartości ceramiki w tworzywie wnętrz, a mianowicie: praktyczność, higieniczność (łatwa zmywalność i utrzymanie czystości), duży efekt dekoracyjny i stosunkowo bardzo duża taniość”¹³⁵. Piętrowe, rzędowe kompozycje plastyczne mają wymiary po około 310 na 165 cm i przedstawiają zwierzęta hodowlane (il. 37, 38, 39). Pierwsza, utrzymana w ciepłych tonach, mozaika wyobraża od dolnego pasa: kury, perliczki oraz stylizowane ośliny przypominające łowickie wycinanki, w środkowej części od nich białe owce i czarne barany, i w części górnej czarne i białe kozy. Druga z nich w dominującej kolorystyce lapis lazuli, analogicznie ukazuje: kurczaki i stylizowane rośliny w pasie dolnym, leżące krowy w środku i, ponad nimi cielęta. Utrzymane w błękitno-turkusowej i żółto-brązowej kolorystyce mozaiki powstały z resztek materiałów ceramicznych użytych do sporządzenia czterech MDM-owskich realizacji, a dekoracji dopełniały rustykalne kafle ceramiczne z motywami roślinnymi i zwierzęcymi (zwierzęta domowe i dzikie) projektu Bolesława Książka z warsztatów spółdzielni Pracy Rękodzieła Ludowego i Artystycznego „Kamionka” w Łysej Górze oraz gładkie płytki z Radomskich Zakładów Ceramiki Technicznej¹³⁶. Nawiasem mówiąc długie lata były one ukryte nieudolnie pod, modnymi swego czasu, panelami typu „siding”, które w zamyśle „dekoratora” miały zapewne unowocześnić wnętrza. Dopiero pandemia koronawirusa z lat 2020–21 i zamknięcie po 70 latach baru, spowodowało, że „odkryto” płytki, o czym z zachwytem i zdziwieniem informowała prasa.

¹³⁴ *Kronika ważniejszych wydarzeń*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 5–6, s. 153. J. Ziegenhirte, *Artyści gdańscy na wystawie w Berlinie*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1955, nr 28, s. 8; *Wystawa gdańskich plastyków w Berlinie. Pod barwnym namiotem tkanin dekoracyjnych*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1955, nr 33, s. 8; *Z zagranicy. Wystawa polskiej ceramiki i tkanin w Berlinie*, „Życie Literackie” 1955, nr 31, s. 8. Patrz też: *Polskie życie artystyczne*, T. 9, cz. II, s. 378; IS PAN, Pracownia, teka Hanna Żuławska, Karta informacyjna; AAN, MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Życiorys Hanny Żuławskiej.

¹³⁵ Kazimierz Kunicki, *Ceramika ozdobna MDM-u*, „Stolica” 1953, nr 46, s. 5.

¹³⁶ Wg Bożeny Kostuch „zapewne z Radomia pochodziły płytki gładkie, a z Łysej Góry ozdobione dekoracją malarską – ten wątek wymaga dalszych badań.” Patrz: Kostuch, *Kolor i blask*, s. 30.

Zaskoczenie to jest nie do końca słuszne, ponieważ każdy, kto był choć raz w barze Żłota Kurka, zauważał bez trudu wyzierające spod zgrzebnych paneli kafle z lat pięćdziesiątych XX w. Wnętrze baru według doniesień prasowych jest obecnie remontowane pod nadzorem wojewódzkiego konserwatora zabytków, który w 2022 r. wpisał obiekt do rejestru zabytków województwa mazowieckiego¹³⁷.

Bar Żłota Kurka był jednym z czterech powstałych dla MDM-u lokali gastronomicznych i wydaje się, że tematyka kojarząca się z wiejską zagrodą mogła tworzyć przyjazne otoczenie dla mas chłopskich przybywających do Warszawy w okresie odbudowy stolicy (znów: „wprowadzenie ludu pracującego do śródmieścia”). Nie sposób jednak i tu nie dostrzec żartobliwego nawiązania tak pod względem kompozycyjnym, jak i kolorystycznym (zwłaszcza różne odcienie turkusu i błękitu z dodatkiem beżu) do starożytnych przedstawień zwierząt. Zwłaszcza do babilońskiego „Przechodzącego lwa” z glazurowanej terakoty z bramy Isztar, z czasów Nabuchodonozora II (605–562 p.n.e.), którego także, jak inne wspomniane dzieła, Żuławska najpewniej podziwiała pod koniec lat trzydziestych w Luwrze, bowiem przedstawienia te od 1936 r. zostały przekazane temu muzeum jako depozyt Muzeów Berlińskich (konkretnie *Vorderasiatisches Museum*). Zresztą bardzo możliwe, że w Berlinie artystka poznała już później większe fragmenty Bramy Isztar. W Luwrze znajdują się także fryzy ceglane przedstawiające fantastyczne zwierzęta: lwy i byki (tury) ze skrzydłami z pałacu króla Achamenidów Dariusza I w Suzie z V w. p.n.e. Oczywiście także w realizacjach dla warszawskiego baru widać inspirację artystki mozaikami starożytnymi, np. rzymskimi z przedstawieniami zwierząt.

Sama artystka wspominała także o tym, że w 1953 r. była w grupie czterech twórców wraz z Kozłowską (Krystyną?), Kowalską i Wdoveckim (Grzegorz Wodwicki?) projektujących mozaikę na „Placu Stalina”, czyli obecnym Placu Centralnym, brak jednak wiadomości na temat, gdzie konkretnie miałyby ona zostać umiejscowiona, podobnie jak brak wiadomości na temat samej tej mozaiki, więc wnioskować można, że do realizacji projektu najpewniej nie doszło¹³⁸.

Należy w tym miejscu zauważyć, że dzieła z MDM długo pomijane w opracowaniach dotyczących historii sztuki i architektury PRL-u, są uważane dziś za znakomity przykład

¹³⁷ <https://www.whitemad.pl/dawny-bar-mleczny-zlota-kurka-wpisano-do-rejestru-zabytkow/> [dostęp: 2.05.2022]; [Bar Żłota Kurka zamknięty po 70-ciu latach. Lokal z historycznym wystrojem otrzyma drugie życie | Warszawa Nasze Miasto](#) [dostęp: 2.05.2022]; [Bar Żłota Kurka – nowe ustndex.php?id_product=78&rewrite=polskie-szklo-unikatowe-ptaki-na-galezi-jt-bielski-](#), [dostęp: 2.05.2022]; [Warszawa. Wnętrze dawnego baru "Żłota Kurka" zabytkiem | TVN Warszawa \(tvn24.pl\)](#), [dostęp: 2.05.2022].

¹³⁸ AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/766, Życiorys Hanny Żuławskiej.

polskiej mozaiki architektonicznej i jedno z najwybitniejszych – o ile nie najwybitniejsze – osiągnięć artystycznych w całym dorobku Hanny Żuławskiej. Zdaniem autorki trudno znaleźć lepsze przykłady mozaik architektonicznych na terenie Polski, mimo iż technika ta była niezwykle popularna w dekoracji przestrzeni miejskiej od lat pięćdziesiątych, do połowy osiemdziesiątych. Dziwić zatem może fakt, że sama artystka nie ceniła ich chyba specjalnie wysoko (domniemywać tylko można, że powodem był ich socrealistyczny rodowód), gdyż na wystawie retrospektywnej swego dorobku w zakresie malarstwa monumentalnego i ceramiki architektonicznej pt. *Dokonania i zamierzenia (architektura i plastyka)*, w pawilonie Stowarzyszenia Architektów Polskich w 1977 r., nie zaprezentowała ich publiczności¹³⁹. Podobnie zresztą jak projektów mozaik w barze Złota Kurka, które są wybitnym przykładem inteligentnego i zabawnego jednocześnie designu wnętrz.

Warszawska ceramika architektoniczna dla MDM miała niewątpliwie wpływ na to, że nieco później, w 1956 r., powstały inne wielkoformatowe prace Hanny Żuławskiej z tesser ceramicznych, wykonane wspólnie z Teresą Pagowską, pod nadzorem Juliusza Gilbert Studnickiego dla Dworca PKP w Gdyni.

6. Inne realizacje monumentalne

Hanna Żuławska stworzyła w Warszawie w latach pięćdziesiątych XX w. jeszcze kilka interesujących realizacji. Zbiorowym zleceniem, do którego Hanna Żuławska przystąpiła w 1953 r. były dekoracje stacji Teatralnej warszawskiego metra, jednego z najistotniejszych przedsięwzięć Polski Ludowej. Decyzja o budowie kolei podziemnej została zatwierdzona przez Prezydium Rządu 14 grudnia 1950 r. Konkurs na projekty stacji ogłoszono w 1953 r. i wtedy też określono postulaty ideologiczne, jakimi mieli się kierować architekci oraz artyści przy projektach stacji. Na pierwszy plan wysuwała się w nich opiekuńcza rola ZSRR, wyzwolenie spod okupacji hitlerowskiej i podkreślenie czołowej roli „ludu pracującego” i „sił postępowych”. Dodatkowo dekoracje metra miały nadawać wnętrzom taką formę, która sprawiłaby, że uzyskałyby wygląd „radosnych i monumentalnych sali pałacowych” i stały się

¹³⁹ Patrz: (aje) Andrzej Jeleński, *Dokonania i zamierzenia. Wystawa prac Hanny Żuławskiej*, „Słowo Powszechne” 1977, nr 254, s. 8; (BEDA), *Architektura i plastyka*, „Dziennik Ludowy” 1977, nr 261, s. 3; Magdalena Hniedziejcz, *Dwie wystawy ceramiczne*, „Trybuna Ludu” 1977, nr 288, s. 7; Andrzej Jeleński, *Smutek osiedli. Rozmowa z prof. Hanną Żuławką z PWSSP w Gdańsku*, „Słowo Powszechne” 1977, nr 285, s. 9.; *Dokonania i zamierzenia. Architektura–plastyka*, katalog wystawy, SARP, Warszawa 1977, s. 2.; *Twórczość Hanny Żuławskiej*, „Życie Warszawy” 1977, nr 287, s. 4.

„wzorem polskiej socjalistycznej architektury i plastyki”, aby zamaskować prawdziwą funkcję metra, by nie było ono jedynie nowoczesnym środkiem komunikacji publicznej¹⁴⁰.

W warunkach konkursowych na stacje Plac Teatralny i Targową z precyzją określono, że wszystkie stacje powinny mieć układ wzorowany na stacjach metra moskiewskiego: głównemu, szerszemu, środkowemu peronowi miały towarzyszyć poboczne, węższe halle. Ponieważ już nazwa stacji umiejscowionej pod placem Teatralnym kojarzyła się z kulturą i sztuką, wystrój musiał również być z nimi kojarzony¹⁴¹. Gdański zespół w składzie: malarze – Hanna i Jacek Żuławski, Józefa Wnukowa i Juliusz Studnicki wraz z architektem Włodzimierzem Padlewskim uzyskali na tym konkursie, rozstrzygniętym w styczniu 1953 r., III równorzędną nagrodę a ich propozycja była jedną z dwunastu nadesłanych (il. 40, 41)¹⁴². Architekt i artyści byli autorami projektu peronu o przekroju ponad połowy koła oraz podświetlanego sklepienia. Ceramiczny strop był ażurowy, miał rysunek siatki z niewielkimi otworami w kształcie kół i rombów. Nad przejściami, w prostokątnych supraportach umieszczone zostały mozaiki z przedstawieniami wszystkich rodzajów sztuk¹⁴³. Projekt doceniano zwłaszcza za przestrzenność, ale podobnie jak i pozostałe inicjatywy artystyczne nie zyskał on aprobaty władz, jako zbyt narodowy w formie i za mało kopiujący rozwiązania i wzory radzieckie. W tak prestiżowej inwestycji było to nie do pomyślenia i dlatego żaden z propozycji nie została skierowana do realizacji. Ostatecznie z prac przy budowie metra i tak całkiem zrezygnowano w 1956 r.¹⁴⁴

Artystka na wspomnianej wystawie w Zachęcie w 1955 r. zaprezentowała również kartony z przedstawieniami *Korowód młodzieży* lub *Przemarsz sportowców* oraz *Hokej*. Były to projekty dwóch dekoracji skrzydeł północnej fasady lodowiska Torwar w Warszawie mieszczącego się przy ul. Łazienkowskiej 6 A (il. 42, 43). Miały zostać usytuowane w górnej części fasady budynku. Hanna Żuławska zakładała wykonanie obydwu dekoracji w technice

¹⁴⁰ Za: Zieliński, *Realizm socjalistyczny w Warszawie*, s. 150; Marcin Skup, *Projekty konkursowe warszawskiego metra*, <http://polskisocrealizm.org/sztuka/projekty-konkursowe-warszawskiego-metra-1953>, [dostęp: 12.07.2019]

¹⁴¹ Stacja Targowa miała być nawiązaniem do braterstwa broni między polską a ZSRR. Tamże, s. 152.

¹⁴² I nagrodę otrzymał zespół w składzie Jan i Aniela Bogusławscy oraz Edmund Czarnecki, równorzędną II zaś Józef i Witold Korscy oraz kolejny zespół w składzie: architekci Jerzy Bojarski, Kazimierz Biszewski, Wacław Rembiszewski i Ryszard Semka z artystami Kazimierzem Ostrowskim, Teresą Pągowską i Gabrielem Rechowiczem. III nagrodę równorzędną otrzymał jeszcze zespół moskiewskich studentów architektury: Jan Jaśkiewicz, Krystyna Bierut i Stanisław Tobolczyk. Patrz: Zieliński, *Realizm socjalistyczny w Warszawie*, s. 152–153; Skup, *Projekty konkursowe...*, <http://polskisocrealizm.org/sztuka/projekty-konkursowe-warszawskiego-metra-1953>, [dostęp: 12.07.2019]; AAN, zesp. KPN, sygn. 2/1650/0/1.24/442, Nagroda III stopnia. Nagroda zespołowa.; AAN, zesp. MSW, sygn. 2/317/0/26.6/7663, Ankieta dla ubiegającego się o tytuły naukowe samodzielnego pracownika nauki w wyższych uczelniach artystycznych.

¹⁴³ Zieliński, *Realizm socjalistyczny w Warszawie*, s. 154; Skup, *Projekty konkursowe...*, <http://polskisocrealizm.org/sztuka/projekty-konkursowe-warszawskiego-metra-1953>, [dostęp: 12.07.2019].

¹⁴⁴ Zieliński, *Realizm socjalistyczny w Warszawie*, s. 155–156.

mozaiki szkliwionej. Pierwsza z kompozycji przedstawiała pochód młodych ludzi w sportowych ubraniach nawiązujący w swej formie do typowych socrealistycznych przedstawień ilustrujących krzewienie kultury fizycznej i obchody świąt państwowych, choćby 1 Maja. Stypizowane postacie kroczące jedna za drugą, trzymają w rękach flagi i szturmówki. Brak emblematów na sztandarach sprawia, że przedstawienie to zyskuje uniwersalny charakter.

Drugie dzieło wyobrażało dynamiczną grupę hokeistów rozgrywających mecz na lodzie. Również miało związek z ikonografią socrealistyczną, gloryfikującą zawody sportowe, jednak było w wiele nowocześniejsze w formie, choćby ze względu na zobrazowaną dyscyplinę sportu. Ta dekoracja bardziej nawiązywała do przeznaczenia budynku. Obie kompozycje zyskały żywą kontrastową, ciepło–zimną kolorystykę. Aleksander Wojciechowski wyraził się nieprzychylnie również o sposobie umieszczenia także tej dekoracji monumentalnej, również samo dzieło nie spotkało się tym razem z jego przychylnością: „Z chwilą umieszczenia mozaiki na fasadzie [...] malarz dzieli się odpowiedzialnością z architektem za całość elewacji, nadając jej ostateczny wyraz artystyczny. Brać musi pod uwagę działanie budynku zarówno w odległej perspektywie ulicy czy placu, jak i bezpośredniej bliskości przechodnia. Jak w stosunku do takich wymagań określić można projekt H. Żuławskiej na mozaiki przeznaczone dla budynku sztucznego lodowiska w Warszawie? Zacznę od samej architektury. Stanowi ona przykład banalnego rozwiązania klasycyzującego. Posiada dwie duże bryły połączone kolumnadą, pedantycznie opracowane detale rzeźbiarskie, co powoduje całkowite zatarcie indywidualnego wyrazu architektury sprowadzonej do pseudostylowego banału. Wejście w taką architekturę stwarza dla plastyka trudną sytuację. Można tu zastosować motywy o charakterze ornamentalno–zdobniczym, co oznaczałoby dalsze brnięcie w kierunku, który tak niefortunnie wytyczył projektant budynku. Można ratować architekturę poprzez zdynamizowanie, poprzez agresywną formę obrazu, zacierającą makietowość tej ugrzecznionej i beztreściowej kompozycji. To drugie rozwiązanie nie byłoby w stylu plastyków Wybrzeża, którzy dowiedli [...], że stać ich na śmiałość i ryzyko, nieodłączne przy bezkompromisowych i nowatorskich zamierzeniach. Żuławska nieoczekiwanie wybrała wyjście trzecie, nie zadawałające w pełni właściwie nikogo: ani specjalistów od klasycyzującej architektury ani zwolenników sztuki nowoczesnej. Postanowiła być neutralna. W myśl tej neutralności zaprojektowała mozaikę, wiodącą na elewacji samodzielny żywot. W wielu wypadkach odczuwamy nawet cichą aprobatę dla koncepcji architekta. Czyż rytmiczny korowód postaci nie jest odpowiednikiem

rytmu kolumnady? Poza tym obraz nie posiada sprecyzowanego założenia kompozycyjnego. Można do niego dodawać lub ujmować tyle postaci, na ile pozwala płaszczyzna ściany”¹⁴⁵.

Projekt uzyskał akceptację i pierwotnie miał zostać wykonany w technice mozaikowej „z kolorowych kamieni szklanych” i ozdobić „na przestrzeni po 4 x 10 m. dwa skrzydła północnej fasady Torwaru”¹⁴⁶. Wanda Mossoczy wyraziła się o propozycji artystki bardzo pochlebnie: „Stałe dążenie Żuławskiej do opracowywania kompozycji monumentalnych znalazło w «Korowodzie Młodzieży» swój pełny wyraz. Przy tym dodać należy, że jej ujęcie kompozycji jest równocześnie czytelne, co świadczy o dużym doświadczeniu projektanta w rozwiązywaniu wielkich płaszczyzn kolorystycznych w ścisłym powiązaniu z architekturą. Rozwiązanie tematu jako korowodu młodzieży jest niewątpliwie bardzo trafne. Symbolizuje bowiem w pełni współczesne zagadnienia sportowe. Projektantka nie tylko chce tu opowiadać, ale dąży do syntetycznego wyrażania wszystkich wydarzeń epoki. Torwar jest przecież przybytkiem siły młodzieży i sportu, naszego dzisiejszego sportu, którego znamioną cechą są wielkie masowe imprezy. W projekcie swym Hanna Żuławska operuje barwami sztandarów, zrzeseń sportowych, bez ich emblematów, co niewątpliwie zapewni stałą aktualność «Korowodu Młodzieży»”¹⁴⁷.

Ostatecznie przedstawienia zostały wykonane nie w technice mozaikowej, jak to proponowała Żuławska, ale jako freski. Zdecydowały o tym zapewne przyczyny ekonomiczne, technika mozaikowa była kosztowniejsza niż malarska, dodatkowo wykonanie w niej dekoracji trwałoby dłużej. Realizacje te nie dotrwały do dzisiaj, w latach pięćdziesiątych XX w. zniszczono je i zamalowano.

Wiadomo też, że Żuławska była autorką sgraffita z zegarem słonecznym i herbem dawnej jurydyki na wieży budynku przy ul. Nowy Świat 47 a. i eklektycznego fryzu ornamentalnego na gzymsie. Kamienica ta, jako jedna z niewielu na Osiedlu Nowy Świat otrzymała dekorację plastyczną. Niestety, z niewiadomych przyczyn zarówno zegar jak i gzyms Żuławskiej zostały skute i zniszczone. W miejscu zegara w 1956 r. umieszczono sgraffita Krystyny Kozłowskiej *Dzień i Noc*¹⁴⁸.

W latach 1950-1955 powstał nowy budynek dworca kolejowego w Gdyni, który udekorowany został w latach 1957-1958 przez najwybitniejszych artystów związanych z PWSSP czterema wielkoformatowymi mozaikami w holu i w dworcowej poczekalni oraz

¹⁴⁵ Wojciechowski, *Wymowa młodej sztuki...*, s. 69.

¹⁴⁶ Wanda Mossoczy, *Plastyka w architekturze*, „Stolica” 1955, nr 33, s. 7.

¹⁴⁷ Tamże.

¹⁴⁸ Giergoń, *Mozaika warszawska*, s. 148.

bogatą polichromią malarską na suficie i ścianach w sali restauracyjnej¹⁴⁹. Wiadomo było, że prace malarskie w restauracji przebiegały pod nadzorem Juliusza Studnickiego, natomiast przez wiele lat był problem z ustaleniem projektantów i wykonawców mozaik¹⁵⁰.

Jak słusznie zauważył Andrzej Zagrobelny, realizacja ta, mimo prestiżowego znaczenia nie była wymieniona w pierwszej monografii uczelni pod redakcją Józefy Wnukowej co komplikowało sprawę. Przypuszczano dotąd, że autorkami wszystkich mozaik były Hanna Żuławska i Teresa Pągowska, do słuszności takiej hipotezy przyłączyła się także autorka niniejszej pracy, choćby ze względu na szerokie już wtedy doświadczenie Żuławskiej w dziedzinie mozaiki monumentalnej. Jednak w związku najnowszymi badaniami Zagrobelnego pojawiły się nowe ustalenia dotyczące atrybucji dzieł. Dwie z mozaik, z przedstawieniami fauny i flory głębin morskich oraz sceny portowej z żurawiem, umiejscowione w poczekalni dworca, stworzyli wspólnie Stanisław Teyssere i Teresa Pągowska¹⁵¹.

Hanna Żuławska samodzielnie zaprojektowała i wykonała, wraz z zespołem Grupy Kadyńskiej składzie Edward Roguszczyk, Bohdan Kiziołek i Zbigniew Alkiewicz oraz inżynier Daniela Golly opracowująca technicznie szkliva, tylko jedną, największą, mozaikę umieszczoną naprzeciw bocznego wejścia dworca od strony placu Konstytucji, częściowo nad holem, częściowo nad oknami kas (il. 44)¹⁵². Przedstawia ona rozległą scenę nadbrzeżną z wizerunkiem żurawi portowych podnoszących na linach rozmaite ładunki. Jeden z dźwigów zajmuje się rozładunkiem ryb morskich różnej wielkości a całej scenie przygląda się z góry uśmiechnięte słońce, złapane przez portowców do rybackiej sieci. Mozaika utrzymana jest w beżowo-szarej kolorystyce z oranżowymi akcentami, co nadaje jej pogodny, optymistyczny, nieco żartobliwy charakter.

Drugą mozaiką, w wykonaniu której brała udział Żuławska było przedstawienie *Szybkość*, zaprojektowane przez Jacka Żuławskiego i umiejscowione nad wejściem do

¹⁴⁹ Autorem projektu kompleksu dworca był Wacław Tomaszewski, polichromię dworca wykonał zespół w składzie: nadzór i projekt – Juliusz Studnicki, wykonanie – Krystyna Łada-Studnicka, Zygmunt Karolak, Maksymilian Kasprowicz, Urszula Ruhnke-Duszeńko. Patrz: Andrzej Zagrobelny, *Mozaiki i dekoracje malarskie we Wnętrzach Dworca PKP w Gdyni – przyczynek do badań nad sztuką monumentalną Pomorza po 1945 r.*, [w:] *Rzeczy piękne. Studia z dziejów historii sztuki, kultury i architektury dedykowane pamięci Doktora Jacka Kriegseisen*. red. Edmund Kizik, Klaudiusz Grabowski, Gdańsk 2024, s. 352; 354-355. Patrz też: Anna Kriegseisen, *Prace konserwatorskie na dworcu kolejowym w Gdyni*, <https://gdynia.pl/modernizm>, [dostęp: 12.05.2025]; <https://histmag.org/Ciekawe-odkrycie-na-gdynskim-dworcu-kolejowym>, [dostęp: 15.05.2020]; <https://gdynia.pl/co-nowego>, [dostęp: 15.05.2019]; <https://nasze.miasto.pl/cenne-malowidlo-znalezione-na-dworcu>, [dostęp: 12.07.2019]; *Malowidło i szklane mozaiki na dworcu w Gdyni*, [dostęp: 16.07.2021]; youtube; *Dworzec Gdynia Główna. Gdynia Główna Railway Station*, [dostęp: 12.03.2023].

¹⁵⁰ Zagrobelny, *Mozaiki i dekoracje*, s. 352.

¹⁵¹ Tamże, s. 355-359.

¹⁵² Tamże, s. 360-361.

restauracji dworcowej (il. 45)¹⁵³. Mozaika ta ukazuje dwa rozpędzone pegazy na tle wieczornego rozgwieżdżonego nieboskłonu. Być może Żuławska podpowiedziała mężowi rozwiązania kolorystyczne motywu uskrzydłonych koni, ponieważ w tym czasie często używała turkusowych i niebieskich szkliw w swojej ceramice, poza tym w składzie zespołu Żuławskiego byli wymienieni już ceramicy z Grupy Kadyny (prócz Teresy Pągowskiej i Cecylii Dobrowolskiej), którzy również mieli doświadczenia z podobnie barwionymi szkliwami.

Warto zwrócić uwagę, że dzieła, zarówno Żuławskiej jak i całego zespołu dekorującego wnętrza Dworca Głównego w Gdyni mają już „odwilżowy” charakter. Nie ma na nim przedstawień strudzonych pracą stoczniowców, mozaiki mają charakter bajkowy czy też baśniowy, a jednocześnie są realizacją reprezentacyjną; zaproszeniem podróżnych do odwiedzin Gdyni: nowoczesnej, zamożnej, prężnie rozwijającej się portowej aglomeracji.

W latach 1959/1960 Hanna Żuławska wykonała kolejne zlecenie na dekorację budynku publicznego, tym razem w obszernym holu kinoteatru, pierwotnie mającego pełnić także funkcję Klubu Garnizonowego Marynarki Wojennej, Wicher w Helu. Obiekt ten miał być najnowocześniejszym, najlepiej wyposażonym i najbardziej reprezentacyjnym budynkiem tego typu na Wybrzeżu, na co wskazuje choćby zaprojektowanie wielkiej sceny równej rozmiarom scenie Opery Bałtyckiej.

Żuławska stworzyła projekt malowideł ściennych *Śpiew Syren* (il. 46, 47, 48, 49), niestety nigdzie nie zachowały się informacje czy dekoracja nie miała być pierwotnie wykonana w technice mozaikowej. Byłoby to całkiem prawdopodobne, jednak z uwagi na koszty jak i na chęć jak najszybszego oddania obiektu do użytku, mozaikę można był zamienić na tańszą technikę malarską – jak to miało niejednokrotnie miejsce. Polichromie umieszczone były w holu głównym i nad schodami prowadzącymi z niego do sali widowiskowej i okalającej hol galerii¹⁵⁴. Również i te dekoracje miały „odwilżowy” charakter i podejmowały obecną w sztuce artystki od końca lat pięćdziesiątych tematykę syren w ujęciu znanym ze sztuki greckiej: półkobiet pół-ptaków, ale także (i jest to chyba jedyne takie przedstawienie w dorobku artystki) w ujęciu rzymskim – półkobiety pół-ryby z nagim torsem.

Syreny Żuławskiej na przedstawieniach holu nie są jednak złowrogimi, zwodniczymi kusicielkami, to rozśpiewane grające zalotne istoty grające na instrumentach takich jak harfa czy lutnia – co nawiązuje do przeznaczenia obiektu. Miały nakrycia głowy przypominające

¹⁵³ Tamże, s. 362.

¹⁵⁴ Patrz: youtube: [Hel - Kino "Wicher" - koniec pewnej epoki](#), [dostęp: 12.07.2022]; <https://hela.com.pl/galerie/domy>, [dostęp: 12.07.2022, godz. 12.00]; <https://www.wlodek.pl/hel-kino-wicher>, [dostęp: 15.06.2021].

rogate czapki. Wizerunki syren utrzymane były w tonach, brązu i żółceni. Tło przedstawienia podzielono na pionowe i poziome prostokąty w kolorach ciemnej zieleni, brązu i brzo. Niestety, trudno coś powiedzieć o fakturze i dokładnej kolorystyce malowidła, ponieważ polichromia znana jest tylko ze zdjęć niezbyt dobrej jakości; obiekt został opuszczony a jego wyposażenie zdemontowane w 2004 r. i od tego czasu popadał w coraz większą ruinę (wejście do niego nie było również udostępnione), a w 2020 r. został całkowicie zburzony.

W jednym z katalogów wystaw Źuławskiej wspomniano, że była ona autorką wystroju ówczesnego Domu Prasy w Kazimierzu Dolnym, niestety, nie zachowały się żadne zdjęcia ani informacje mówiące o tym, czego mógł dotyczyć ten wystrój. Do dzisiaj nie zachowała się żadna dekoracja, a budynek przeszedł gruntowny remont wewnątrz w latach dziewięćdziesiątych XX w. Podobna informacja o projektach dekoracji wewnątrz dotyczyła szpitala w Otwocku, ale i tu wystrój albo nigdy nie powstał, albo został zniszczony¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Hanna Źuławska, Związek Polskich Artystów Plastyków w Olsztynie, Luty 1975, katalog wystawy.

Rozdział IV

Dekoracje monumentalne zabytkowych domów Gdańska i Warszawy. Ratusz Głównego Miasta w Gdańsku

1. Dekoracja Drogi Królewskiej w Gdańsku

Pierwsza połowa lat pięćdziesiątych była dla Hanny Żuławskiej niezwykle pracowita. Rozwijała swoją działalność w Pracowni Ceramiki, wystawiała obrazy i uczestniczyła na zlecenie władz państwowych nie tylko w tworzeniu dekoracji Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, ale także wzięła udział – w drugim co do ważności przedsięwzięciu – odbudowie zabytkowych zespołów kamienic w Gdańsku i w Warszawie. Obie te inicjatywy zapoczątkowano mniej więcej w tym samym czasie, jednak w Gdańsku rozmowy z artystami, a tym samym ich prace przy projektach, rozpoczęły się nieco wcześniej i tym samym miały zupełnie pionierski charakter.

Wiosną, w marcu i kwietniu 1945 r. historyczna część śródmieścia Gdańska, w tym budynki przy tzw. Drodze Królewskiej, czyli ciągu ul. Długiej i Długiego Targu od Bramy Wyżynnej do Bramy Zielonej, uległa niemal całkowitemu spaleni i zniszczeniu przez bezlitośnie plądrujących miasto Sowieci¹. Dotyczyło to zwłaszcza kamienic, żadna z nich nie przetrwała w całości, a jedynie kilkanaście na ponad 120, zachowało się we względnie dobrym stanie, ale wiele budynków niszczało po wojnie na skutek zaniedbań².

Zniszczenia zabytkowej części miasta były tak ogromne, że początkowo przeprowadzenie odbudowy wydawało się nierealne, zwłaszcza jeśli chodzi o przywrócenie budowlom stanu sprzed wojny. Co prawda pomoc rządu przy obudowie Gdańska zapowiedział już kwietniu 1945 r. wizytujący miasto Bolesław Bierut, w maju zaczęto odgruzowywać i porządkować tereny miejskie oraz zabezpieczenie ocalałej architektury, a już w 1946 r. przystąpiono do odbudowy Kościoła Panny Marii, jednak sytuacja była bardzo trudna. Po licznych dyskusjach i prezentacji różnych projektów, pod koniec 1948 r. zapadła decyzja o rozpoczęciu prac i zwyciężyła koncepcja odbudowy w formie historycznej. Ostatecznie roboty (na początku o charakterze eksperymentalnym) rozpoczęto w czerwcu 1949 r. w kwartale zabudowy wyznaczonym przez ulice Garbary, Ogarną, Pocztową oraz Długą, po czym kontynuowano je na ulicach Długiej i Długi Targ.

¹ Piotr Perkowski, *Gdańsk, miasto od nowa*, Gdańsk 2013, s. 28.

² Tamże, s. 112. Także: Jacek Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945–1960*, Gdańsk 2015, s. 35–38; Franciszek Mamuszka, *Droga Królewska w Gdańsku*, Gdańsk 1972, s. 29.

Ulice te jako najbardziej reprezentacyjne, których ciąg stanowił dodatkowo główną arterię śródmieścia Gdańska, były szczególnie istotne dla planów odbudowy głównego inwestora – Dyrekcji Budowy Osiedli Robotniczych oraz przede wszystkim, ze względów propagandowych, dla komunistycznego rządu. Z tego względu Ministerstwo Budownictwa Miast i Osiedli, wydało 31 października 1952 r. zarządzenie nr 207 dotyczące wykonania robót budowlanych i wykończeniowych przy ulicach Długiej i Długim Targu do nieprzekraczalnego terminu, jakim był czwarty kwartał 1953 r. Wedle zarządzenia dyrektorzy Zarządu Osiedli Robotniczych w Warszawie oraz Dyrekcji Odbudowy Osiedli Robotniczych w Gdańsku zobowiązani byli do całkowitego skredytowania inwestycji w 1953. Dodatkowo Miastoprojekt i jego władze zobligowano powołania nowej (kierowanej od 1952 r. przez głównego projektanta Drogi Królewskiej – Lecha Kadłubowskiego) pracowni architektonicznej oraz do nadzorowania terminowości dokumentacji, którą pracownia ta miała składać. Niestety, odpowiedzialny za odbudowę miasta wiceminister budownictwa i osiedli Aleksander Wolski, nie przykładął zbyt wielkiej wagi do prac w zabytkowej części Gdańska, za to pragnął dotrzymać terminu zakończenia inwestycji, polecił zatem otynkować fasady kamienic w najprymitywniejszy, tandetny sposób³.

Decyzja ta wzbudziła powszechne oburzenie architektów i artystów plastyków, co poskutkowało ich wspólnym spotkaniem w dniu 4 grudnia 1952 r., na którym zobowiązano się do wykonania prac przeznaczonych do dekoracji kamienic w najwyższej możliwej jakości. Zadeklarowano, że zastosowane będą szlachetne tynki malarskie, barwne tynki do malarskiego opracowania fasad budynków, rzeźby kamienne, a nie jak postulował Wolski – w sztucznym kamieniu. Zebranie to było podyktowane oczywiście niezgodą na tandetę w dekoracji, ale także podchwyceniem sposobności pokazania swej twórczości szerokim warstwom odbiorców, zwłaszcza że kilku z nich miało już doświadczenie w tworzeniu polichromii⁴.

Oprócz Jacka i Hanny Żuławskich przy wykonywaniu pierwszego projektu pracowali wykładowcy PWSSP: Krystyna i Juliusz Studniccy (którzy nie uczestniczyli w późniejszych pracach), Wnukowa oraz troje pierwszych absolwentów pracowni malarstwa architektonicznego: Barbara Massalska, Maria Leszczyńska i Kazimierz Ostrowski, którzy zamieszkiwali w sopockiej willi uczelni przy ul. Obrońców Westerplatte 24⁵. Projekt był oparty

³ Józefa Wnukowa, *Wspomnienia z odbudowy Głównego Miasta*, Gdańsk 1978, s. 278; Jacek Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i Współczesność*, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2005, s. 109.

⁴ Jacek Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej w Gdańsku w latach 1953–1955*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1995, nr 6, s. 113; Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta*, s. 191.

⁵ Wnukowa, *Wspomnienia z odbudowy*, s. 278–279; Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta ...*, s. 194. Patrz też: Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej...*, s. 119, 122.

na rysunkowych podkładach architektonicznych, które plastycy otrzymali od Mariana Osińskiego, kierownika Instytutu Architektury Polskiej Politechniki Gdańskiej⁶. Na podkładzie tym utworzono pierwszą koncepcję zagospodarowania pierzei ul. Długiej w skali 1:100, a sama Wnukowa opisywała to następująco: „Pamiętam, że nasz projekt był bardzo kolorowy, śmiało rozmalowany, przewidywał oprócz rzeźby w kamieniu elementy rzeźbiarskie w ceramice, techniki mozaikowe, malarstwo freskowe i sgraffito”⁷.

Projekt, który nie zachował się do dzisiaj, został zaprezentowany jesienią w Warszawie na Komisji Urbanistyki i Architektury jednak komisja z generalnym konserwatorem zabytków Janem Zachwatowiczem na czele uznała go za zbyt nowatorski, śmiały i nowoczesny oraz za mało historyzujący. Według Wnukowej duża liczba kamienic miała otrzymać dekorację sgraffitową o prostym i geometryzującym charakterze, zastanawiano się nad zróżnicowaną kolorystyką fasad, historyzujące ornamenty miały być zastosowane w niewielkim stopniu, podobnie jak przedstawienia figuralne, a wyraz całości miał być nieco agresywny poprzez wprowadzenie szerokich poziomych pasów geometrycznych zdobień⁸.

Artyści nie zrazili się niepowodzeniem „początek został zrobiony – jak pisała Wnukowa – i pomału zaczęto się przyzwyczajać do myśli, że przy pomocy współczesnych środków artystycznych można próbować stworzyć unikalny klimat dla ocalałych, niekiedy bardzo cennych obiektów architektury”⁹. Wnukowa szczegółowo opisała swoją i Jacka Żuławskiego wizytę u wiceministra odbudowy miast i osiedli Aleksandra Wolskiego mającą miejsce na początku 1953 r, w czasie której plastycy próbowali przeforsować swoje pomysły, co nie było łatwe, gdyż Wolski „nie miał zaufania do artystów, nie wierzył, że potrafią oni przeprowadzić tak bardzo skomplikowaną pracę nad dużym projektem, zorganizować w takiej skali wykonawstwo oparte na nie wypróbowanej technologii”¹⁰. Opór urzędnika wynikał z obawy (słusznej, jak się okazało) o niedotrzymanie terminów zamknięcia prac, a także z powodu wykonania części robót (otynkowanie, stworzenie portali i opasek kamiennych w sztucznym kamieniu) na odcinku ulicy Długiej – zmiana koncepcji dekoracyjnej wiązałaby się z dużymi kosztami.

Upór Wnukowej i Żuławskiego doprowadził do tego, że Wolski ostatecznie zgodę na nowy projekt wyraził, miał być on precyzyjniejszy, wykonany w skali 1:50 i obejmować

⁶ Wnukowa, *Wspomnienia z odbudowy*, s. 278–279.

⁷ Wnukowa, *Wspomnienia z odbudowy*, s. 279.

⁸ Tamże, s. 279. Patrz też: Jacek Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta ...*, s. 194; Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, s. 109.

⁹ Wnukowa, *Wspomnienia z odbudowy*, s. 279.

¹⁰ Tamże, s. 279.

wszystkie pierzeje ulic Długiej i Długiego Targu. Wyzaczył też termin jego złożenia Zachwatowiczowi na okres sześciu tygodni¹¹. Krótki czas na przedstawienie ostatecznego rozwiązania spowodował, że jak wspominała Wnukowa, „Żuławski natychmiast zaczął organizować pracownię projektową. Do współpracy zgłosiło się wielu kolegów, zarówno starszych, jak i najmłodszych – absolwentów naszej uczelni. Pracowaliśmy w lokalu letniej stołówki «Riwiera» przy ul. Powstańców Warszawy w Sopocie. (...) Nad wszystkim czuwali: konserwator wojewódzki zabytków [Bronisław Mieszkowski – przypisek autorki], Rada techniczna i Prof. Osiatyński. Każdy odcinek, jak również poszczególne elewacje były wielokrotnie dyskutowane i zmieniane”¹².

Konserwator zabytków nie miał praktycznie żadnej władzy, ponieważ artyści oraz architekci wywierali na niego silny nacisk, albo po prostu nie słuchali jego zaleceń. Wyjątkowo krytycznie nastawiony do poczynań architektów i plastyków był historyk architektury Marian Osiatyński, jednak i jego słowa były ignorowane. Ostatecznie projekt w postaci dużych kolorowych plansz zaprezentowano w Warszawie „gdzie przyjęto go niemal bez żadnych zmian, przy pozytywnej ocenie Komitetu Urbanistyki i Architektury i generalnego konserwatora. Mogliśmy więc przystąpić do realizacji. Byliśmy świadomi, że zadanie, którego się podjęliśmy, jest bardzo poważne. Warszawskie Stare Miasto było dopiero w odbudowie, tak że jako pierwsi w Polsce mieliśmy przystąpić do prac wykończeniowych zakrojonych na tak dużą skalę”¹³. Projekt ocenić miał szczególnie entuzjastycznie Jan Zachwatowicz, co zaowocował ostatecznym zatwierdzeniem go, najprawdopodobniej w marcu 1953 r.¹⁴

Kierownikiem zespołu malarskiego został Jacek Żuławski¹⁵, ponieważ uznano, że jego doświadczenie w tej dziedzinie jest już od czasów przedwojennych największe. Zauważyć tu trzeba, że Hanna Żuławska miała przecież dokładnie takie samo przedwojenne doświadczenie w malarstwie monumentalnym jak mąż¹⁶, oboje byli także uczniami malarzy monumentalistów Felicjana Kowarskiego i Leonarda Pękalskiego. Być może wpływ na otrzymanie przywództwa

¹¹ Tamże, s. 279. Patrz też: Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej...*, s. 119, 122; Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta ...*, s. 195–197.

¹² Wnukowa, *Wspomnienia z odbudowy*, s. 280.

¹³ Wnukowa, *Wspomnienia z odbudowy*, s. 279.

¹⁴ Lech Kałużowski, *Pierwszy etap realizacji ul. Długiej*, „Dziennik Bałtycki” 1953, 173. s. 5. Patrz też: Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej...*, s. 124; Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta ...*, s. 196–197.

¹⁵ Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta ...*, s. 193. Patrz też: Jan Kołodziej, Barbara Brzuszkiewicz, *Kształtowanie tożsamości miejsca poprzez konserwację istniejących i wykonywanie nowych dekoracji artystycznych dla fasad kamienic odbudowywanych po 1945 na obszarze Głównego Miasta w Gdańsku*, [w:] *Polichromie i sgraffita ośrodków staromiejskich odbudowanych po 1945 r. Kreacja i konserwacja, Materiały Krajowej Konferencji z okazji 35-lecia wpisu Starego Miasta w Warszawie na Listę światowego dziedzictwa UNESCO, Warszawa 24–25.09.2015*, red. Anna Jagiellak, Paulina Świątek, Warszawa 2015, s. 119.

¹⁶ Patrz rozdział I niniejszej pracy. Patrz też: Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, s. 106, 107.

w grupie miała osobowość i większe ambicje Jacka Żuławskiego; żona zresztą w tamtym okresie była w niego „ślepo wpatrzona” i zgadzała się z nim w większości spraw – co wiadomo z relacji ustnych znajomych i rodziny¹⁷. Należy odnotować, że po wojnie Żuławski wykonał polichromię z „Przyjazdem Arciszewskiego” w sali jadalni Wojewódzkiej Rady Narodowej w Gdańsku [niezachowana, znana z projektu – przypis autorki]¹⁸, w 1952 r. dostał II nagrodę zespołową za projekt stacji metra. W nagrodzonej grupie współpracowników była też jego małżonka. Hanna z kolei święciła w tym czasie triumfy jako autorka monumentalnych dekoracji podcieni prestiżowego MDM-u.

Prawdą jednak jest, że zlecenia dekoracji architektonicznej ciągu ulic Długiej i Długi Targ miały zupełnie inny charakter niż ich dotychczasowe doświadczenia. Artyści po raz pierwszy mieli stworzyć polichromie na budynkach zabytkowych, które miały być realizacjami, jeśli nie w formie „historycznej to przynajmniej – „historyzującej”. Taka też miała być też forma odbudowanych kamienic, ponieważ nie planowano dosłownych rekonstrukcji, tylko „rekonstrukcje twórcze” o mniej lub bardziej oryginalnych historycznie formach¹⁹.

Zlecenie to miało innowacyjny, nieomal bezprecedensowy charakter, ponieważ wcześniej w Polsce powstała tylko jedna podobna realizacja – międzywojenna dekoracja malarska fasad kamienic Rynku Starego Miasta w Warszawie z 1928 r.²⁰ Dekoracja ta została niezbyt przychylnie przyjęta przez krytykę. Jacek Żuławski odżegnywał się od jakiegokolwiek wpływu tego dzieła na opracowywanie fasad gdańskich budynków i podkreślał swojej indywidualne podejście: „Staramy się, aby każdy dom miał swój charakter [...], aby mieszkańcy jego mogli mówić, tak jak ich przodkowie: mieszkam nie pod numerem takim czy innym, ale w Domu Pod Żeglarzem, w Szarej Kamienicy, czy w Domu pod Monetami. Bardzo się cieszymy z zainteresowania, jakim gdańszczanie obdarzają naszą pracę”²¹. Friedrich zwrócił jednak uwagę, że nie należy takiej ewentualności odrzucać, nawet jeśli przedwojenna realizacja miałaby służyć gdańskim artystom jako wzorzec negatywny jako niespójna

¹⁷ Wnukowa wspominała: „Jacek Żuławski prowadził w utworzonej po wojnie uczelni pracownię malarstwa architektonicznego. Miał on największe z nas doświadczenie w tej dziedzinie [...]. Mieliśmy poczucie, że właśnie on potrafi postawić i zrealizować koncepcję artystycznego wykończenia Głównego Miasta tak, że nieliczne zachowane i odbudowane w pierwotnym kształcie zabytki architektury związane z historią Gdańska otrzymają właściwe tło i otoczenie” [w:] Wnukowa, *Wspomnienia z odbudowy*, s. 278. Patrz też: Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej...*, s. 114.

¹⁸ Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta...*, s. 192; Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, s. 107.

¹⁹ Dariusz Ciemnołoński, Jadwiga Habela, Zdzisław Kwaśny, Ryszard Massalski, Romuald Sołtys, Jerzy Stankiewicz, *O nowy, piękny, narodowy w swej dawnej formie a socjalistyczny w treści Stary Gdańsk*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1953, nr 9, s. 2; Patrz również: Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej...*, s. 116, 118.

²⁰ Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta...*, s. 192–193.

²¹ Franciszek Fenikowski, *Ulica zakochanych malarzy*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 191, s. 3.

całościowo, z motywami ornamentalnymi zbyt dużymi w stosunku do podziałów architektonicznych²². Badacz zauważył też, że być może, charakter pierwszego projektu, z dużymi geometrycznymi ornamentami, zbliżał się do koncepcji realizacji międzywojennej realizacji warszawskiej, jednak Wnukowa w rozmowie z nim zaprzeczyła, podobnie jak robił to Żuławski²³.

Jak słusznie odnotował Jacek Kriegseisen, zespół dekoracji fasad budynków usytuowanych przy ul. Długiej i Długim Targu był „jedyną w swym rodzaju tak obfitą i różnorodną galerią twórczości malarzy, rzeźbiarzy i ceramików związanych” z PWSSP²⁴. Przy dekoracjach fasad kamienic usytuowanych przy ulicach Długiej i Długim Targu w Gdańsku pracowali związani z tą uczelnią: malarze ze wspomnianym Jackiem Żuławskim na czele (Boguchwała Bramańska, Tadeusz Dembski, Zygmunt Karolak, Ryszard Kozakiewicz, Maria Leszczyńska, Roman Madeyski, Barbara Massalska, Kazimierz Ostrowski, Teresa Pągowska, Jan Rzyszczyk, Antoni Szymaniuk, Bernardetta Świdarska, Stanisław Teisseyre, Stanisław Wójcik, Józefa Wnukowa, Hanna Żuławska), rzeźbiarze – pod kierownictwem Stanisława Horno-Popławskiego (Franciszek Duszeńko, Dominik Głowczewski, Adam Haupt, Anna Pietrowiec, Maria Przyłuska, Adam Smolana, Janina Stefanowicz-Schmidt, Elżbieta Szczodrowska, Leszek Weroscy i Alfred Wiśniewski), ceramicy (Maria Alkiewicz, Cecylia Dobrowolska, Hanna Głowczewska, Janina Jesipowicz, Franciszek Luterek, Teresa Machajska i Edward Roguszczyk) oraz współpracujący z nimi (Zbigniew Alkiewicz, Halina Bajońska, Mieczysław Baryłko, Zofia Polasińska-Tec, Michał Strzelecki i Roman Usarewicz). Poza tym w pracach udział wzięli artyści nie związani z PWSSP (Roman Czyżowski, Tadeusz Godziszewski, Apoloniusz Kryggier, Wincenty Lewandowski, Alfred Łosowski, Czesław Rzepiński, Stanisław Żukowski i inni)²⁵.

Artystów plastyków postanowiono umieścić w zespołach na wzór tych z pracowni architektonicznych, przydzielając najbardziej poważanym i doświadczonym plastykom (Żuławskiej, Wnukowej, Teisseyre i Żukowskiemu)²⁶ oraz grupom ich współpracowników

²² Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej...*, s. 116; Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta...*, s. 193.

²³ Jacek Friedrich przytacza słowa Żuławskiego: „Na freskach Stryjeńskiej, którymi przed wojną ozdobiono Rynek Starego Miasta w Warszawie, zaciążył wyraźnie brak kontaktu z architektami. Były to po prostu ilustracje na ścianie”. Patrz: Jacek Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej...*, s. 119, 122; Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta ...*, s. 195.

²⁴ Jacek Kriegseisen, *Dekoracje architektoniczne Gdańska 1945–1989. Główne Miasto – fresk, sgraffito, mozaika, ceramika*, T. I, red. Jacek Kriegseisen, Gdańsk 2016, s. 21. Patrz też: Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, s. 105.

²⁵ Za: Kriegseisen, *Dekoracje architektoniczne...*, s. 31; Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej...*, s. 118; Wykaz nazwisk budowniczych Głównego Miasta: *Wspomnienia z odbudowy głównego miasta*, red. Izabella Trojanowska, Gdańsk 1978, s. 348–376; Wnukowa, *Wspomnienia z odbudowy*, s. 278.

²⁶ Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, s. 107.

konkretne odcinki pracy w obrębie ulic Długiej i Długiego Targu, najczęściej po kilka kamienic.²⁷ Pierwszym ustaleniem zespołu artystów było ustanowienie wiodącej kolorystyki elewacji kamienic²⁸. Zdecydowano się na brązy, ugry i czerwienie czego inspiracją były barwy Ratusza, ale także wcześniejsza, oryginalna ceglano–kamienna zabudowa elewacji wyeliminowana w czasie rekonstrukcji budynków²⁹. Omówiono także preferencje formalne, stylistyczne i artystyczne. Decyzja o szerokim zastosowaniu polichromii wynikała z innych zaniechań lub zaniedbań przy odbudowie, dotyczących prawie zupełnego braku wystroju rzeźbiarskiego, który w ten sposób próbowano zastąpić np. sgraffitem (które *nota bene* w dawnych dekoracjach gdańskich kamienic stosowane było rzadko)³⁰ lub dekoracją ornamentalną o formach historyzujących³¹.

Wnukowa w rozmowie z Jackiem Friedrichem wspominała, że dobrze poznała do tego czasu sztukę włoską, zwłaszcza florencką (podobnie jak Żuławski i Teisseyre; Hanny Żuławskiej nie wymieniła – choć przecież wiadomo, że i ona fascynowała się przed wojną sztuką Italii i przebywała jakiś czas we Włoszech), co zadecydował o neorenesansowym charakterze dekoracji. Artyści szli dalej i poprzez skojarzenie tej stylistyki ze „złotym wiekiem” kultury polskiej mieli niejako „przetransportować” tak rozumianą „polskość” na grunt obcego historycznie i inaczej ukształtowanego środowiska Gdańska. Odrzucono przy tym całkiem – oczywiste w końcu – inspiracje z krajów niemieckich, bo, jak mówiła Wnukowa, „rzeczy holenderskie nie bawiły nas”, zaś o miejscowej tradycji artystycznej twórcy niewiele wiedzieli i co ważniejsze: jak się wydaje wiedzieć nie chcieli³². Może jest tu zatem jeszcze prostsze, od razu nasuwające się wyjaśnienie tej kwestii: wszelaka szeroko rozumiana „niemieckość” kojarzyła się po wojnie bardzo źle, zatem nie powinno dziwić, że artyści woleli unikać podobnych inspiracji. Jak zauważył Friedrich „w ten sposób doszło do paradoksalnej sytuacji, w której twórcy deklarując nawiązanie do tradycji artystycznej miasta, opinią, że «chodziło o

²⁷ Kriegseisen, *Dekoracje architektoniczne Gdańska...*, s. 28; Mamuszka, *Droga Królewska w Gdańsku*, s. 38.

²⁸ Tynki były barwione w masie, a nie malowane powierzchniowo, co zresztą dawało niejednokrotnie nieoczekiwane rezultaty. Patrz: Jacek Friedrich, *Kilka uwag o fakturze odbudowanego Gdańska*, „Porta Aurea”, R 7–8, 2009, s. 419.

²⁹ W XIX i w pierwszej połowie XX w. większość fasad była jednak tynkowana. Patrz: Friedrich, *Kilka uwag o fakturze...*, s. 417; Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta...*, s. 197; Anna Kriegseisen, *W poszukiwaniu straconego koloru. Wystrój barwny zachowanych i odbudowanych fasad Głównego i Starego Miasta Gdańska*, [w:] *Polichromie i sgraffita ośrodków staromiejskich odbudowanych po 1945 r. Kreacja i konserwacja, Materiały Krajowej Konferencji z okazji 35-lecia wpisu Starego Miasta w Warszawie na Listę światowego dziedzictwa UNESCO, Warszawa 24–25.09.2015*, red. Anna Jagiellak, Paulina Świątek, Warszawa 2015, s. 104.

³⁰ Jeden z udokumentowanych przykładów zastosowania sgraffita w elewacji to Dom Angielski. Prócz tego istnieją jeszcze dwa, znane tylko z fotografii i rysunku inwentaryzacyjnego a ich atrybucja jest trudna. Patrz: Kriegseisen, *W poszukiwaniu straconego koloru...*, s. 102.

³¹ Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej...*, s. 124; Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, s. 110.

³² Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej...*, s. 124–125, 128; Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta...*, s. 200–201 oraz 202; Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, s. 110–111.

stworzenie pozorów bogatej warstwy kulturowej, która choć nigdy taką nie była – mogłaby w Gdańsku być » [cytat z rozmowy z Wnukową – przypisek autorki] – całą tradycję zanegowali³³.

Punkt wyjścia poszczególnych realizacji stanowić miała konwencja stylistyczna, według której przyjęto ustalenie, że styl architektoniczny obiektu, zwłaszcza zaś jego szczyt miał określać styl dekoracji, zatem szczytowi renesansowemu dedykowana była dekoracja renesansowa, a barokowemu – barokowa. Jednakże zasada ta była potraktowana dosyć dowolnie³⁴.

Lech Kadłubowski, generalny projektant odbudowy Drogi Królewskiej pisał, że „każda poszczególna elewacja tak od ulicy jak i od podwórza zostanie otynkowana i pomalowana albo wykończona kamieniem. Zespół plastyków pod kierunkiem” Żuławskiego i Horno–Popławskiego „opracowuje już koncepcję plastyczną [...] kolor i fragmenty rzeźbiarskie. Niektóre kamienice zostaną pomalowane w jednym kolorze, niektóre otrzymają bogatszą szatę w postaci fresków i sgraffito”³⁵. Był to duży ukłon w stronę artystów – dekoratorów, bowiem Jacek Żuławski wyrażał się krytycznie o tym, że dawniej przeszkadzała malarstwu postawa architektów, którzy nie chcieli odstępować części zarobku, a poza tym zachłystując się konstruktywizmem odrzucali współpracę plastyków”³⁶. Wnukowa relacjonowała, że postępy prac technicznych przy ul Długiej w czerwcu 1953 r., kiedy rozpoczęli tynkowanie elewacji, były już bardzo zaawansowane, przygotowano także kartony w skali 1:1. Kartony te odbijano na świeżo położonym tynku. Elewacje schły dosyć wolno mimo ciepłej pogody, ale w połowie lipca tynki przestały zmieniać kolory, co było problemem dla niektórych twórców, np. Wnukowej, ponieważ spodziewali się oni innej kolorystyki docelowej i zaburzało to ich wizję artystyczną³⁷.

Kompozycje malarskie i sgraffita tworzone na fasadach domów czasem w zupełnej opozycji do siebie i do architektury, a co gorsze sięganie po techniki nie mające żadnego historycznego uzasadnienia w zdobnictwie gdańskich kamienic i brak sięgania po tradycyjną ikonografię, spowodowały, że artyści zostali posądzeni przez konserwatywne środowisko architektów i historyków architektury związane z Politechniką Gdańską o ahistoryzm: „Tam

³³Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej...*, s. 125, Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta ...*, s. 204.

³⁴Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, s. 110; Kriegseisen, *W poszukiwaniu straconego koloru...*, s. 110.

³⁴ Lech Kadłubowski, *Wspólnym wysiłkiem architektów i plastyków zakończone będą w 1953 r. prace nad wykończeniem centrum Gdańska*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 1, s. 3.

³⁴ Fenikowski, *Ulica zakochanych malarzy*, s. 3.

³⁴ Tamże, s. 281.

[...] gdzie występowały [techniki fresku i sgraffita – przypis autorki], cechował je zdecydowany umiar a także ściśle podporządkowanie architekturze. Niestety żaden z malarzy dotychczas nie zainteresował się możliwością przestudiowania a nawet rekonstruowania polichromii na podstawie zachowanych nawarstwień na fasadach istniejących a nawet zrujnowanych. A materiałów jest sporo. Nasi plastycy podchodzą do rekonstrukcji kamieniczek gdańskich zdecydowanie «twórczo», w wielu wypadkach świadomie nie licząc się z zasadniczymi postulatami historycznymi. Wprawdzie czasem powstają w ten sposób dzieła wysokiej klasy, jednak i te nie mają zazwyczaj nic wspólnego z tradycją dawnych gdańskich kamienic. Nierzadko wystrój malarski wręcz zabija resztki rekonstruowanej z takim trudem architektury»³⁸.

Władysław Lam także nie krył niezadowolenia z poczynań autorów dekoracji: „Wystrój powinien być ściśle uzależniony od istniejących podziałów, pokazywać architekturę. Należy przy tym podkreślić, że tego rodzaju podporządkowanie się plastyka wcale ani nie umniejsza jego możliwości twórczych ani wagi jego twórczości [...]. W każdym razie wystrój nie powinien w sposób dowolny «pływać» po elewacji, nie powinien robić wrażenia «naklejanki», umieszczonej w dowolnym miejscu i w dowolny sposób. W ogóle wszelka samowolna plastyka i nieliczenie się z architekturą, jej podziałami i ze stylem daje najgorsze wyniki. [...] Rozwieszone po elewacji girlandy i emblematy, choćby były osadzone na osiach architektonicznych, często niepokoją i wydaje się nam, że byłaby lepsza czysta ściana z jej naturalnym podziałem okien i gzymsów. Bo istotnie, architektura to nie kram, na którym można dowolnie zawieszać ozdoby, choćby nawet pomysłowe i zabawne»³⁹.

Odmienne zdanie miał doceniający wyobraźnię twórców i brak trzymania się utartych dróg Zbigniew Żuławski: „Nie można bać się śmiałości zestawień barw, dających optymistyczne, radosne podejście do rzeczywistości. Takie właśnie barwne płaszczyzny fasad podobnych do pieścidełek, do cacek architektury z grającą gamą złoceń, dadzą na pewno psychiczny wypoczynek pracującym w tej części Gdańska i przyczynią się do rozprężenia nerwów przechodnia»⁴⁰. Wtórował mu Władysław Czerny: „Barwienie i malowanie elewacji, wbrew pierwotnym obawom, okazało się dodatnim efektem wprowadzającym w miasto zabytkowe nastrój legendy»⁴¹. Zresztą odbiór społeczny realizacji wystroju ciągu ulic Długiej i

³⁸ Ciemnołoński, Habela, i in., *O nowy, piękny, narodowy*, s. 2.

³⁹ Władysław Lam, *Plastycy przy odbudowie*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1954, nr 110, s. 1.

⁴⁰ Zbigniew Żuławski, *Kolorowe miasta*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1954, nr 128, s. 8.

⁴¹ Władysław Czerny, *Suma Gdańskich doświadczeń*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1954, nr 122, s. 1.

Długi Targ (wśród mieszkańców i w prasie) był na ogół bardzo pozytywny⁴², doceniano jego walory plastyczne i zaangażowanie artystów w odbudowę – i konserwatywne środowisko akademickie związane z Politechniką miało nań niewielki wpływ. Realizacjom towarzyszyło zainteresowanie prasy – w „Dzienniku Bałtyckim” powstał specjalny cykl pt. „Między Zieloną a Złotą Bramą” relacjonujący prace realizowane na Drodze Królewskiej⁴³.

Działania artystyczne przy wystroju Drogi Królewskiej były oczywiście poddawane bacznej obserwacji komunistycznych władz, dla których realizacja ta miała bez wątpienia silnie propagandowy charakter, który winien oddziaływać na socjalistyczną publiczność chociażby poprzez wyrażanie sloganu „korzystania z tradycyjnej i narodowej formy do wyrażania nowych socjalistycznych treści”. Akcentowanie i uwypuklanie polskości tego miasta było celem nadrzędnym władzy, chociaż sami artyści nie potrafili tej polskości jednoznacznie zdefiniować. Jak twierdziła Wnukowa „kierował nami romantyzm, gdyż odbudowaliśmy cudze miasto aby je przerobić na polskie”⁴⁴ co jak odnotował Friedrich „potwierdza [...] wyraźne przekonanie, że jednym z najistotniejszych celów powstania Drogi Królewskiej była chęć daleko posuniętej polonizacji, często wbrew tradycji lokalnej.”⁴⁵

Wnukowa odżegnywała się co prawda od tego, że tematy czy też motywy wystroju były odgórnie narzucone i twierdziła, że mieli oni pełną dowolność⁴⁶, jednak plastycy tworzyli w bardzo specyficznych czasach, w których państwo inwigilowało całe społeczeństwo, a donosicielstwo było powszechne⁴⁷, zatem istnieć mógł, jak zauważył Friedrich jakiś rodzaj „podświadomej autocenzury”, konformizmu, sprostania oczekiwaniom władz czy też wręcz przypodobania się im, chociaż finalnie zapatrywania i rozwiązania artystyczne zaprezentowane przez artystów były pokrewne z życzeniami władz i społeczeństwa gdańskiego⁴⁸. Podkreślić w tym miejscu należy, że sami artyści (i architekci) sprzeciwiali się stanowczo określeniu swoich prac przy dekoracji Drogi Królewskiej jako socrealistyczne, więcej: twierdzili, że były one ucieczką przed socrealizmem⁴⁹.

⁴² Kriegseisen, *Gdańskie sgraffita Hanny Żuławskiej...*, s. 18.

⁴³ Patrz też: Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, s. 105.

⁴⁴ O specyficznej sytuacji społecznej i demograficznej w powojennym Gdańsku pisze szerzej Piotr Perkowski. Patrz: Perkowski, *Gdańsk, miasto od nowa*, s. 45–100.

⁴⁵ Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej...*, s. 131.

⁴⁶ Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, s. 110.

⁴⁷ Patrz: Perkowski, *Gdańsk, miasto od nowa*, s. 101–110.

⁴⁸ Friedrich zacytował też wypowiedzi Wnukowej: „ci, którzy to robili, byli zachwyceni tą robotą”, „to nie miało być dzieło sztuki, ale dar artystów dla miasta”, „zaangażowanie plastyków w tę pracę wynikało z głodu piękna po zniszczeniach wojennych”, brzmią one trochę jak cytaty z przemówień aparatczyków albo jak hasła z apeli dla stachanowców. Patrz: Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej...*, s. 131.

⁴⁹ Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, s. 113.

Na problematykę tą zwrócił również uwagę Bilewicz: „Miernikiem artystycznego i życiowego spełnienia była właśnie misja odbudowy Gdańska. Podejmowane realizacje monumentalne były objawem tęsknoty za państwowotwórczą formułą sztuki, były też funkcją jej etatyzacji. Artystyczna odpowiedź na państwowe i równocześnie społeczne zapotrzebowanie dawała poczucie pełnienia służby publicznej, oferując jednocześnie możliwość wyjścia poza ramy jedynie «szkolnej» artystyczności, związanej z pracą dydaktyczną w PWSSP. [...] Artyści podzielali niezmiennie od czasów przedwojennych przekonanie, że sztuka potrzebna jest państwu, lecz z jeszcze większym zapalem niż w latach trzydziestych wierzone, że państwo jest koniecznie potrzebne sztuce. Artystom wydawało się, że kulturotwórcza rola sztuki tożsama jest z państwowotwórczą. Przekonanie o wysokiej randze przypisanej twórcom uwodziło. Za takie przekonanie warto było podjąć ryzyko sojuszu z każdą władzą”⁵⁰.

Przez długi czas, jak zauważył Jacek Friedrich, kwestie związane z problematyką malarstwa monumentalnego w okresie socrealizmu, a zwłaszcza wystroju związanego z architekturą zabytkową, której najważniejsze przykłady stanowią prace dekoracyjne zabudowy historycznych części Gdańska, Warszawy i Lublina, były niemal całkowicie pomijane przez czołowych badaczy⁵¹. Być może związane jest z tym, że powstały one w okresie „rozpadu socjalizmu”, w latach 1953–1955. Chociaż, jak podsumował Friedrich, trudno uznać dekoracje Drogi Królewskiej za przejaw socrealizmu w sztuce, to z pewnością należały one do nurtu sztuki oficjalnej. Długa i Długi targ, stały się niejako galerią sztuki nagrodzonych przecież przez władzę twórców oraz miejscem organizacji świąt państwowych⁵².

Żuławskiej przypisuje się ozdobienie aż kilkunastu czy nawet dwudziestu kamienic Głównego Miasta (il. 52)⁵³. Bez wątplenia wraz z zespołem w składzie Zbigniew Alkiewicz, Hanna Bajońska, Mieczysław Baryłko i Zofia Polasińska zrealizowała dekoracje kamienic na ulicy Długiej pod nr 67, 68, 72, 75, 79, 82 oraz 83⁵⁴.

⁵⁰ Hubert Bilewicz, *Szkola sopocka: między kompromisem a konformizmem*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy, Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, poświęconej pamięci Profesora Szczęsnego Dettloffa (1878–1961) w 130 rocznicę urodzin, Toruń 13–15 listopada 2008*, red. Elżbieta Pilecka, Katarzyna Kluczwajd, Warszawa 2009, s. 375.

⁵¹ Na przykład przez Wojciecha Włodarczyka. Patrz: Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej*, s. 111.

⁵² Patrz: Jacek Friedrich, *Malarstwo monumentalne*, s. 113–118.

⁵³ Informacje takie są zawarte w katalogach wystaw Żuławskiej. Prawdopodobnie dotyczą także kamienic, w dekoracji których pomagała ona w jakiś sposób. Nie były to jednak budynki, których wystrój plastyczny oficjalnie został powierzony grupie Hanny Żuławskiej.

⁵⁴ Jacek Kriegseisen, *Gdańskie sgraffita Hanny Żuławskiej, czyli „wianuszek kwiatków o charakterze rokokowym”* [w:] *Hanna Żuławska (1908–1988). Twórcy i założyciele szkoły sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016, s. 19.

Kamienica nr 67 (u zbiegu z Lektykarską) zaprojektowana została przez Alfreda Mączyńskiego (il. 50, 51)⁵⁵. Fasada kamienicy odróżnia się od innych ciemną, nieomal czarną kolorystyką i graficznym, bogatym białym sgraffitem. Dekoracja podzielona na dwie strefy kompozycyjne: pierwszą stanowią fryzy międzykondygnacyjne (przechodzą one również na boczną elewację kamienicy od strony ulicy Lektykarskiej), natomiast drugą – płyciny pod oknami drugiej kondygnacji. Nad oknami pierwszego piętra Żuławska umieściła biegnącą przez całą szerokość fasady plecionkową dekorację, która ciągnie się także przez całą elewację wschodnią. Analogicznie, kondygnacja wyższa otrzymała również dekorację zdobiącą fasadę i elewację boczną, jednak stanowi ją wić roślinna z wplecionymi w nią ptakami, postaciami flisaków i statkami żaglowymi.

Szczyt, wystrój, którego dominuje znacznie nad resztą zdobień, opatrzony został dekoracją z wici roślinnej, granatów, ryb, morskich potworów, statków wpisanych w okręgi, które otaczają Neptuna umieszczonego w centralnej części kompozycji. U podstawy szczytu, w skrajnych obszarach przedstawiono postacie polskiego szlachcica w kontuszu i kołpaku na głowie⁵⁶ (luźną inspiracją mógł być tu obraz *Apoteoza Gdańska* Izaaka van den Blocke) oraz parę młodych mieszczan dokonujących transakcji handlowej, co symbolizować miało związek polskiego handlu z morzem⁵⁷. Nad małym, okrągłym okienkiem znajduje się przedstawienie dwóch nagich wydmuchujących powietrze chłopców będących personifikacją wiatru.

Poniżej, pod postaciami każdego z chłopców umieszczone są napisy: po lewej stronie – „I TY TRYTONIE I CO MORZEM CHLACIE FALE I WIATRY NA NAS PAMIETAYCIE”, natomiast po prawej – „STAWCIE NAS ZNOWU NIECHAJ OGLĄDAMY GDAŃSK OD KTÓREGO TERAZ ODJEŻDŻAMY”. Inskrypcja ta jest zaczerpnięta z poematu marynistycznego „Morska nawigacja do Lubeka” autorstwa Marcina Borzymowskiego herbu Łada, polskiego barokowego poety, który odbył w 1651 r. podróż morską z Gdańska do Lubeki. Utwór ten został wznowiony drukiem w Gdańsku, w trzechsetną rocznicę jego wydania⁵⁸ i stąd zapewne pomysł na zapożyczenie cytatu z poematu na fasadzie budynku. Był to zabieg o charakterze ideologicznym i propagandowym, mający na celu udowodnienie odwiecznego powiązania Gdańska z morzem, a także podkreślenie jego (rzekomej) polskości. Powyżej, na górze szczytu umieszczono rok powstania dekoracji – 1953.

⁵⁵ Niegdyś w tym miejscu stała kamienica renesansowa o ceglano–kamiennej fasadzie typu niderlandzkiego. Patrz: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. Seria nowa, t. 8, *Miasto Gdańsk*, cz. 1, *Główne Miasto*, red. Maria Kałamajska–Saeed, Warszawa 2006, s. 208. Patrz też: Mamuszka, *Droga Królewska w Gdańsku*, s. 104.

⁵⁶ Friedrich, *Odbudowa Głównego Miasta ...*, s. 203.

⁵⁷ Patrz: Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej...*, s. 131.

⁵⁸ Marcin Borzymowski, *Morska nawigacja do Lubeka*, Gdańsk 1951.

Fasada kamienicy początkowo miała kolor jaśniejszy, ciemnoszary, jednak z uwagi na pogłębiające się z czasem zniszczenia sgraffitowej dekoracji, spowodowane silnym zawilgoceniem, nieprawidłowym odpływem wody i zastosowaniem przez Żuławską za dużej ilości pigmentu w zaprawie, została poddana gruntownej konserwacji w 1974 r. (przeprowadzonej przez Annę Koch we współpracy ze Zbigniewem Alkiewiczem, pod nadzorem samej Żuławskiej, która sporządziła nowy karton na podstawie inwentaryzacji i fotografii) i wówczas zmieniono jej kolor na ciemny grafit. Fasada została odnowiona ponownie w 2014 r. przez Gdańską Pracownię Konserwatorską Barbary i Ludwika Brzuszkiewiczów⁵⁹. W tym miejscu wspomnieć należy, że problemy z opracowaniem kolorystycznym fasad mieli chyba wszyscy artyści pracujący przy dekoracji Głównego Miasta, co wspominała Józefa Wnukowa, która była tak niezadowolona z uzyskanej kolorystyki kamienicy, że zniszczyła za pomocą motyki wcześniejszy wystrój budynku i niejako „wymogła” na władzach sfinansowanie ponownej dekoracji⁶⁰.

Jak wspominała Wnukowa: „Żuławski zorganizował coś w rodzaju laboratorium, w którym opracowywano metody wykonywania szlachetnych tynków kolorowych. Laboratorium to mieściło się w małym baraku na zapleczu Dworu Artusa, gdzie doświadczony majster Stanisław Syczewski wraz z Janem Wrukiem i Janiną Basty przeprowadzali niezliczone ilości prób, badając proporcje zużycia wapna, piasku, cementu i barwnika na kilogram zaprawy. Składniki te, mieszane następnie w pełnej ilości w betoniarnie, miały dać trwałą masę, która po wyschnięciu powinna odpowiadać dokładnie kolorem elewacji. Nie było to wcale łatwe. Ponieważ przewidywaliśmy stosowanie technik fresku i sgraffita, co wymagało precyzyjnego, często wielokrotnego nakładania różnej grubości i różnych kolorów warstw zaprawy, ważne było również opracowanie dokładnej metody tynkowania i gładzenia tynku oraz wycinania elementów zaprojektowanego sgraffita. Także sami robiliśmy wiele prób. Służyła nam do tego celu ściana na jednej ze zburzonych kamieniczek przy ul. Chlebnickiej, na której fragmenty fresków i cegły pokryte kolorowym tynkiem zachowały się do 1963 r.”⁶¹

Z powstaniem dekoracji kamienicy nr 67 wiąże się zresztą anegdotyczna sytuacja, przypomniana przez Zdzisława Barę i rzucająca pewne światło na to, z czym musieli się

⁵⁹ Elewacje większości kamienic uległy z czasem częściowej destrukcji. Patrz: Kriegseisen, *Dekoracje architektoniczne Gdańsk...* s. 117; Kriegseisen, *Gdańskie sgraffita Hanny Żuławskiej*, s. 20, 23; Klaudiusz Grabowski, *Ikonaografia ulicy Długiej i Długiego Targu po 1945*, [w:] *Dekoracje architektoniczne Gdańsk 1945–1989*, red. Jacek Kriegseisen, Gdańsk 2016, s. 35.

⁶⁰ Patrz: Józefa Wnukowa, [w:] *Wspomnienia z odbudowy głównego miasta*, red. Maria Aldona Kozłowska, s. 282–285; Zdzisław Bara, [w:] *Wspomnienia z odbudowy głównego miasta*, red. Maria Aldona Kozłowska, Gdańsk 1978, s. 261–262.

⁶¹ Józefa Wnukowa, s. 280–281. Patrz też: Józefa Wnukowa, *Długie życie upartej dziewczynki (cz.3)*, „Pomerania”, 1995, nr 4, s. 22.

mierzyć artyści dekorujący fasady domów, w których już ktoś mieszkał: Hanna Żuławska „miała z wystrojem [...] problemy. Fasada [...], którą ozdabiała, nie stanowiła reliktu architektury zabytkowej, a więc plastyczka zaprojektowała lekką i oryginalną dekorację tej elewacji według własnego pomysłu. Sgraffito, które wykonywała, nie podobało się jednak mieszkańcom [...]. Ale minęły czasy «vox populi vox dei» – fasada otrzymała wystrój zgodny z projektem”⁶².

Kamienica nr 68 również zaprojektowana przez Mączyńskiego, została udekorowana przez Żuławską i Kazimierza Baryłkę (il. 53, 54)⁶³. Różni się od poprzedniego budynku zupełnie innym sposobem zdobienia fasady, powściągliwością, dyskretną nobliwą elegancją i urokiem skromności. Wystrój budynku jest utrzymany w beżowej kolorystyce, sgraffita nawiązują natomiast do rokokowych sztukaterii. Zdobienia okien, obejmujące je w wąską ramę z nawleczonymi na cienkie wstążki girlandami kwiatnymi oraz bukietami kwiecia uzyskały wręcz kokieteryjny, choć i nieco mieszczański, charakter⁶⁴. Zastosowanie technik sgraffita jest tu właśnie przykładem zastąpienia dekorację rzeźbiarską, ponieważ nowo odbudowane fasady kamienic były jej w większości pozbawione.

Fasada kamienicy nr 72, zaprojektowanej przez Andrzeja Dąbrowskiego, tzw. Kamienicy Teatralnej jest za to bogata i urozmaicona. Hanna Żuławska wykonała wystrój wraz z Mieczysławem Baryłko (il. 56, 57)⁶⁵. Zielona elewacja obiektu została udekorowana tak, by podkreślić podziały architektoniczne zarówno poziome (cztery, pasy ze sgraffitem przedstawiającym spiętrzone tralki na kondygnacjach pierwszej, drugiej i trzeciej) jak i pionowe (dwa fryzy malarskie umieszczone pomiędzy oknami na pierwszym i drugim oraz drugim i trzecim piętrze). W dolnym fryzie ukazano w medalionach zawieszonych na wstęgach portrety wielkich polskich aktorów teatralnych: aktora komediowego Alojzego Żółkowskiego (1814–1889 r.), słynnej artystki dramatycznej Heleny Modrzejewskiej (1840–1909 r.) i Wojciecha Bogusławskiego aktora i dyrektora Teatru Narodowego w Warszawie (1757–1829 r.) – wszystkie autorstwa Mieczysława Baryłki. Przedstawienia te miały na celu ideologiczne zaakcentowanie polskości Gdańska w nawiązaniu do „zachowanych po wojnie w Gdańsku manierystycznych tond z przedstawieniami sławnych postaci starożytności, będących wzorcami osobowym”⁶⁶.

⁶² Zdzisław Bara, s. 261–262.

⁶³ KZSP, t. 8, s. 208–209.

⁶⁴ Patrz też: Kriegseisen, *Dekoracje architektoniczne Gdańska*, s. 121; Kriegseisen, *Gdańskie sgraffita Hanny Żuławskiej*, s. 20.

⁶⁵ KZSP, t. 8, s. 211.

⁶⁶ Kriegseisen, *Gdańskie sgraffita Hanny Żuławskiej...*, s. 24.

Wspomnieć należy, że zabieg ten zastosowany był również w dekoracji innych budynków, np. nr 16 przy ul. Długiej (medaliony z podobiznami Jana Henskiego, Henryka Popiela Michała Starosty, Teofila Łapińskiego i Karola Szewskiego – ludzi związanych z morzem), nr 12 przy ul. Długi Targ (wpisane w tonda wizerunki Szekspira, Donato Bramantego, Rafaela Santi, Dantego i Jana Kochanowskiego – wielkich postępowych postaci sztuki i literatury – symbolizujące związki Gdańska ze sztuką i kulturą)⁶⁷. Żuławska ozdobiła te portretowe tonda z popiersiami bukietami kwiatów, instrumentami takimi jak lutnia, lira, skrzypce, i maskami czyli atrybutami związanymi z teatrem. Nad kondygnacją drugiego piętra umieszczono sceny z korowodem artystów teatralnych, kuglarzy, komedianów i trefnisiów ubranych w dziwaczne kolorowe stroje, ni to staropolskie, ni to orientalne. Jakaś para z dzieckiem (lub osobą niskorosłą) odgrywa scenę teatralną lub operową, ktoś trenuje wołyżerkę, ktoś tresuje psy, ktoś kręci piłkę na palcu, błazen gra na bębnie. Elewacja budynku dzięki przedstawieniu tej wesołej, chaotycznej, dynamicznej grupy zyskała specyficzny, groteskowy charakter⁶⁸.

Fasada utrzymanej w zielonej i jasnobieżowej kolorystyce kamienicy nr 75 projektu Brunona Dudzińskiego ma charakter powściągliwy i uporządkowany (il. 57, 58)⁶⁹. Autorką sgraffita fasady jest Hanna Żuławska, natomiast Cecylia Dobrowolska stworzyła dekorację ceramiczną (attykę kamienicy wieńczą zielone szyszki, rozety nad oknami trzeciej kondygnacji i kapitele pilastrów pierwszej i drugiej kondygnacji). W płycinach nad pierwszą i drugą kondygnacją umieszczono po trzy sceny w każdym pasie dekoracji. Każda ze scen nawiązujących do stylistyki manieryzmu, przedstawia konie morskie, pegazy, gryfy, trytony, jednorożce, sceny walki konnej z jeźdźcami, stylizowane łabędzie⁷⁰. Kamienica ta była pierwotnie przeznaczona na hotel robotniczy i być może z tego względu, właściwie jako jedyna spośród budowli ulicy Długiej ozdobianych przez Żulawską, zyskała większe zainteresowanie prasy co było związane również z propagandową intencją władz i podkreśleniu jak dba się o „budowniczych nowego Gdańska z klasy robotniczej”. „Przy kamieniczce nr 75 w dalszym ciągu – relacjonowano – trwają prace. Na szaro-zielonym tynku będzie sgraffito (...). Piękny będzie hotel robotniczy”⁷¹. Recenzent „Dziennika Bałtyckiego” zwrócił uwagę na niestandardowe rozwiązania zdobnicze: „Zielona, poważna kamieniczka nr 75, zaprojektowana

⁶⁷ Dekoracje zespołu Czesława Rzepińskiego.

⁶⁸ Patrz też: Kriegseisen, *Dekoracje architektoniczne Gdańska*, s. 123; Kriegseisen, *Gdańskie sgraffita Hanny Żulawskiej...*, s. 20; *KZSP*, t. 8, s. 213.

⁶⁹ *Między Złotą a Zieloną Bramą. Nowe domy Starego Miasta*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 210, s. 3.

⁷⁰ Kriegseisen, *Dekoracje architektoniczne Gdańska*, s. 125; Kriegseisen, *Gdańskie sgraffita Hanny Żulawskiej...*, s. 21.

⁷¹ *Między Zieloną a Złotą bramą*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 218, s. 3.

przez Hannę Żuławską (...) zasłonięta jest jeszcze rusztowaniami. Spokojny, klasyczny jest układ ornamentów zamknięty w prostokąty. Zastosowano technikę trójwarstwowego sgraffita. Najgłębsza warstwa tynku, czarna, pokryta została warstwą w kolorze ciepłym – szarym. Górna warstwa tynku jest najjaśniejsza, zimno–szara, w tym samym kolorze co pilastry. Pomimo małej różnicy między dwoma szarymi kolorami przez ich wprowadzenie ornament staje się bogatszy. Technikę trójwarstwowego sgraffita zastosowano po raz pierwszy na tej właśnie kamieniczce. Zastosowanie rozmaitych technik malarstwa ściennego i powrócenie do bogactwa technik starych mistrzów, daje nowe możliwości wyrazu artystycznego. [...] W kamieniczce nr 75 znajduje się hotel robotniczy. Świadczy to jeszcze raz o tym, że Polska Ludowa dba o to, aby ludzie pracy mieszkali w pięknych domach”⁷².

Fasada kamienicy nr 79⁷³ (przy której zdobieniu pracowali prócz Żuławskiej Zbigniew Alkiewicz, Mieczysław Baryłka i Zofia Polasińska) została pomalowana na ciemnoczerwony winny kolor, wpadający w fioletowe tony, (z czasem nabrał on jeszcze brązowych barw)⁷⁴ i udekorowana beżowym groteskowym i kandelabrowym sgraffitem o częściowo renesansowym a częściowo rokokowym charakterze (il. 59). W elegancki choć dość schematyczny ornament ten wpleciono postacie kobiet, ptaki i maski. Dekoracja obejmuje partie pierwszego, drugiego i trzeciego piętra zaś u nasady rokokowego szczytu, pod oknem znajduje się kartusz z datą zakończenia prac renowacyjnych: 1953⁷⁵.

Z relacji Wiesława Bary, wynika, że Żuławska współpracowała z Mieczysławem Baryłko przy dekoracjach narożnej kamienicy przy ul. Długiej nr 80, która otrzymała zdobienia tylko od strony ulicy Tkackiej (il. 60). Na wysokości pierwszej kondygnacji znajduje się przedstawienie żaglowca w kartuszu z ornamentu okuciowego z cytatem z Plutarcha, który artystka napisała z błędem (*NAVIGARE NECESSUM EST* zamiast *NAVIGARE NECESSE EST*)⁷⁶, co też jej bezpardonowo wytykano; napis nie został jednak poprawiony. Architekt wskazał także Żuławską jako autorkę fryzów i płaskorzeźb ceramicznych ozdabiających Głównie Miasto, niestety nie napisał, jakie są to konkretnie dzieła, a ustalenie tego dzisiaj jest wręcz niemożliwe – jeśli wziąć pod uwagę to, co napisano wcześniej przy okazji omawiania wystawy „Szczegół ceramiczny w architekturze” – dzieła ceramiczne przeznaczone do

⁷² *Między Żółtą a Zieloną Bramą. Jest ich coraz więcej*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 212, s. 3.

⁷³ W XVII w. posesja ta należała do Andrzeja Borckmana, burmistrza i burgrabiego. Patrz: *KZSP*, t. 8, s. 216.

⁷⁴ *Między żółtą a Zieloną Bramą. Fioletowa kamieniczka*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 225, s. 5.

⁷⁵ Patrz też: Kriegseisen, *Dekoracje architektoniczne Gdańska*, s. 129; Kriegseisen, *Gdańskie sgraffita Hanny Żuławskiej...*, s. 21.

⁷⁶ W prawym kartuszu umieszczono zdanie: *VIVERE NON NECESSE EST*. Nawiasem mówiąc przysłowie to uznano za polskie, co miało znaczenie dla socjalistycznej propagandy.

rekonstrukcji kamienic były wytwarzane wspólnie przez „renesansowy warsztat” grupy współpracowników Żuławskiej i jako takie nie posiadały sygnatury nawet na tej ekspozycji⁷⁷.

Wiadomo, że artystka i jej zespół ozdabiali także kamienicę nr 82 autorstwa Jerzego Bojarskiego⁷⁸. Jej wystrój nie zachował się do dzisiaj a fasada pomalowana jest na jeden kolor i nie ma zdobień. Józefa Wnukowa wspominała, że inspiracją do jej dekoracji było jedno z dzieł Charlesa Le Bruna, skąd zaczerpnięte zostało przedstawienie papug⁷⁹.

Budynek nr 83, tzw. Kamienica pod Papugami, także projektu Bojarskiego, której fasada ma zgaszony żółtawo-beżowy kolor, otrzymał szatę łączącą elementy polichromii i sgraffita dekorującą wszystkie elewacje prócz parteru (il. 61, 62)⁸⁰. W iluzjonistycznych arkadach artystka przedstawiła ubrane na późnośredniowieczną czy też renesansową modłę postaci sokołników: dwóch mężczyzn po bokach i kobiety w środkowej arkadzie. Pomiedzy piętrami natomiast znajdują się podobne, jedynie mniejsze arkady z wizerunkami ptactwa o różnorodnym ubarwieniu. Co interesujące, potoczna nazwa kamienicy wydają się być mylna, ponieważ żaden z ptaków nie wygląda jak egzotyczna papuga, można rozpoznać kormorana i dudka, a także gęś, kurę, kaczkę i gołębia. Nieduże okno znajdujące się w szczycie opatrzone zostało ornamentycznym sgraffitem z motywem potraktowanego antropomorficznie słońca. Wiadomo, że kamienicę ozdabiała sama Hanna Żuławska, ponieważ ponad prawym ślepym otworem, przeznaczonym niegdyś do umieszczenia tam naczynia rury spustowej, znajdowała się niegdyś inskrypcja: ŻUŁAWSKA⁸¹.

Nie sposób nie zgodzić się z Jackiem Kriegseisenem, który zauważył, że zarówno dobór kolorystyki jak i ikonografia i ornamenty dopasowane do rozmiarów budynków, jakimi udekorował te kamienice zespół Żuławskiej, sprawiają, że są to najbardziej udane realizacje na ulicy Długiej. Badacz ocenił wysoko zwłaszcza kamienice 67 i 79, które jego zdaniem wyróżniają się naciskiem położonym na zastosowanie finezyjnej ornamentyki, na którą składają się „bujne sploty stylizowanej wici roślinnej kompozycyjnie połączonej z bajkowo-fantastycznymi stworami”⁸². Kriegseisen zauważył przy tym, że „w rzeczywistości ornamenty są pozbawione wyrazistych czy jednoznacznych cech stylowych – w istocie są raczej artystyczną kreacją łączącą elementy stylistyk renesansu i baroku. Owa niejednoznaczność stylowa prowadziła do nieporozumień interpretacyjnych, kiedy wieniec laurowy wykonany w

⁷⁷ Zdzisław Bara, s. 261–262.

⁷⁸ Wcześniej była w tym miejscu kamienica z XVII w. z barokowym szczytem, który zrekonstruował po wojnie Bojarski. Patrz: *KZSP*, t. 8, s. 217.

⁷⁹ Jacek Friedrich, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej*, s. 113.

⁸⁰ *KZSP*, t. 8, s. 218.

⁸¹ Patrz też: Kriegseisen, *Dekoracje architektoniczne Gdańska*, s. 134.

⁸² Kriegseisen, *Gdańskie sgraffita Hanny Żuławskiej...*, s. 21–22.

technice sgraffita w szczycie kamienicy nr 67, odczytywano jako «wianuszek z kwiatów o charakterze rokokowym»⁸³.

Zauważyć należy, że Hanna Żuławska w swoich pracach dekoracyjnych dla Głównego Miasta oraz Starego Miasta w Warszawie nie używała techniki mozaikowej, ograniczając się do fresków i sgraffit. Najpewniej uznano taką technikę po prostu przede wszystkim za bardzo czasochłonną, co miało znaczenie w odniesieniu do niezwykle krótkiego, zwłaszcza w przypadku Starego Rynku w Warszawie, terminu zakończenia prac. Dodatkowo za technikę za zbyt pracochłonną i kosztowną oraz niezbyt pasującą do fasad gdańskich kamienic w sensie historycznym. Można też spekulować, że pracownia ceramiczna po prostu miała ograniczoną wydolność i trudno było pogodzić wielkie realizacje państwowe, jak dekoracja MDM-u, tworzenie dekoracji ceramicznych dla Głównego Miasta i eksperymenty naukowo-badawcze z małą ceramiką, w których brali udział studenci, z kolejną dużą mozaikową realizacją architektoniczną. To tłumaczyć może w ogóle niewielką liczbę mozaik powstałych dla wystroju Głównego Miasta: jedynie trzy: przedstawienie żeglugi autorstwa Cecylii Dobrowolskiej przy ul. Długiej 33, mozaika ze świętym Jerzym przy ul. Długiej 47 autorstwa Marii Alkiewicz i fryz ze smokami na kamienicy przy Długim Targu 18 – autorstwa Hanny Głowczewskiej.

2. Dekoracje domów na warszawskim Rynku Starego Miasta

W kwietniu 1945 r. w ramach Biura Odbudowy Stolicy powstał Wydział Architektury Zabytkowej⁸⁴. Jego zadaniem miało się stać ratowanie zachowanych po zniszczeniach wojennych warszawskich zabytków a także ich inwentaryzacja i zabezpieczenie zachowanych budynków⁸⁵. 13 sierpnia 1949 r. Komitet Wykonawczy Rady Odbudowy Warszawy podjął decyzję o odbudowie Starego Miasta,⁸⁶. Decyzja ta nie była oczywista, jednak ostatecznie zwyciężyło podejście środowiska skupionego wokół ówczesnego generalnego konserwatora

⁸³ Tamże, s. 22. Patrz też: *Między Żółtą a Zieloną bramą*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 198, s. 3: „Na rokokowym szczycie kamienicy (...), którą pokryto tynkiem o kolorze-brunatno-szarym, pod kierownictwem Hanny Żuławskiej młodzi artyści malują wianuszek z kwiatów o charakterze rokokowym”.

⁸⁴ Andrzej Skalinowski, *Sigalin towarzysz odbudowy*, Wołowiec 2018, s. 137–142.

⁸⁵ Jan Zachwatowicz, *Wstęp*, *Stare Miasto w Warszawie. Odbudowa*, „Teki Konserwatorskie” 1956, nr 4, s. 6; Joanna Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie warszawskiego Starego Miasta: twórcy, dzieła i archiwalia* [w:] *Polichromie i sgraffita ośrodków staromiejskich odbudowanych po 1945 r. Kreacja i konserwacja, Materiały Krajowej Konferencji z okazji 35-lecia wpisu Starego Miasta w Warszawie na Listę światowego dziedzictwa UNESCO, Warszawa 24–25.09.2015*, red. Anna Jagiellak, Paulina Świątek, Warszawa 2015, s. 13; *Kronika Odbudowy Starego Miasta*, „Ochrona Zabytków” 1953, nr 2–3, s. 158; Joanna Kania, *Powojenne polichromie Starego i Nowego Miasta w Warszawie*, [w:] *Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004*, red. Grzegorz Kowalski, Maryla Sitkowska, Warszawa 2004, s. 22; Urszula Zielińska-Meissner, *O barwach starej Warszawy*, „Krajobraz Warszawski” 2011, nr 127, s. 1–5.

⁸⁶ Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie...*, s. 13.

zabytków Jana Zachwatowicza oraz Piotra Biegańskiego z Wydziału Architektury Zabytkowej BOS i Stanisława Lorentza z Generalnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, które preforsowało projekt odbudowy Starego Miasta. Plan rekonstrukcji zakładał odtworzenie średniowiecznego układu ulic, przy zastosowaniu form architektury z XVII i XVIII w. i został przyjęty bez zastrzeżeń i wprowadzony w życie⁸⁷. Do lipca 1952 r. prace przy odbudowie przebiegały ze zróżnicowaną intensywnością, ponieważ priorytet stanowiła w tym czasie zabudowa placu Konstytucji, jednak po zakończeniu tam robót celem stała się odbudowa Starówki. Zmobilizowano w związku z tym przemysł budowlany kosztem innych przedsięwzięć, tak aby skończyć odbudowę przed 22 lipca 1953 r.⁸⁸ Dla władz komunistycznych Stare Miasto miał stanowić usankcjonowanie ustroju i świadectwo, że ta niegdyś uboga i niebezpieczna dzielnica miała zostać „uzdrowiona” i stanowić odtąd świadectwo tradycji i kultury polskiej. Jednocześnie miała być rezerwatem przeszłości w nowej Warszawie a zabytkowa zabudowa stanowić miała historyzujący kontrpunkt do nowoczesnego miasta, być informacją, że państwo szanując tradycję, jednocześnie dba o to, aby społeczeństwo było „postępowe”⁸⁹.

Generalnym projektantem Starego Miasta z ramienia BOS został mianowany inżynier Mieczysław Kuzma. Początkowo nawiązał współpracę z zespołem artystów w ramach Pracowni Sztuk Plastycznych, jednak wkrótce Miastoprojekt opracował założenia, do których plastycy współpracujący z Kuzmą mieli się dostosować. Chodziło o utrzymanie polichromii w odcieniach szarości i poziome pasy dekoracyjne na fasadach kamienic, w których miały być umieszczone freski i sgraffita oraz osadzenie samych dekoracji fasad na wyższych piętrach budynku, aby polepszyć ich widoczność dla widzów patrzących na nie z centrum Rynku, „nielogiczne jest bowiem zdobienie partii budynków z trudem odczytywanymi rysunkami, oddalonymi od bezpośredniego kontaktu z człowiekiem”⁹⁰.

Na przełomie 1952 i 1953 r. Kuzma zaprosił do współpracy Krystynę Kozłowską i Grzegorza Wdowickiego (pracujących wcześniej przy dekoracji MDM-u), Zofię i Romana Artymowskich, a nieco później, w marcu 1953 r., Władysława Zycha, Wojciecha Jastrzębowskiego, Bohdana Urbanowicza, Witolda Millera, Jana Seweryna Sokołowskiego, Edmunda Burkego, Jacka Sempolińskiego, Helenę i Jacka Grześkiewiczów oraz członków

⁸⁷ Piotr Biegański, *Odbudowa Starego Miasta w Warszawie*, „Ochrona Zabytków” 1953, nr 2–3, s. 82; Piotr Biegański, *Odbudowa Starego Miasta w Warszawie jako dzielnicy Mieszkaniowej, Stare Miasto w Warszawie. Odbudowa*, „Teka Konserwatorska” 1956, nr 4, s. 7–18.

⁸⁸ Zachwatowicz, *Wstęp*, s. 6.

⁸⁹ Skolimowski, *Sigalin towarzyszy odbudowy*, s. 226–227.

⁹⁰ Bohdan Urbanowicz, *Dwie polichromie Starego Rynku*, „Ochrona Zabytków” 1953, nr 2–3, s. 152; Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie...*, s. 13–14.

przedwojennego Bractwa Św. Łukasza: Edwarda Kokoszkę i Jana Zamoyskiego. Potem do zespołu dołączyli Hanna i Jacek Żuławszy. Wszyscy artyści mieli osiągnięcia w malarstwie monumentalnym lub sprawdzili się na polach pokrewnych. Wybór Jacka i Hanny Żuławskich był dla nich dwojga sporym wyróżnieniem. Wydaje się, że zapraszając tych twórców do udziału w pracach restauracyjnych na Warszawskim Starym Mieście, wzięto pod uwagę zarówno ich warszawskie sukcesy (projekt stacji metra, realizacje artystki dla MDM), jak i doświadczenie w zleceniach tego typu, czyli dekoracji Traktu Królewskiego w Gdańsku⁹¹.

Nad pracami miała czuwać Komisja Artystyczna, powołana przez Kuzmę w składzie: Kuzma, Biegański, architekt Franciszek Mączyński i Wojciech Jastrzębowski, jednak jej prace nie przebiegały spokojnie, ponieważ już w kwietniu 1953 r. okazało się, że część projektów zatwierdzona przez członków została odrzucona przez Bolesława Bieruta. Wprowadziło to nerwową atmosferę, ponieważ zakończenie prac przy polichromiach zaplanowano, jak już wspomniano, na 22 lipca 1953 r. W miejsce poprzedniej powołano więc nową komisję w składzie: minister kultury i sztuki Włodzimierz Sokorski, wiceminister budowy miast i osiedli Aleksander Wolski, naczelnny architekt Warszawy Józef Sigalin oraz Biegański, Zachwatowicz, Kuzma, rektor ASP w Warszawie Marian Wnuk i profesorowie tejże ASP: Aleksander Kobzdej i Kazimierz Tomorowicz. Zespół ten, idąc za głosem Bieruta, odrzucił ponownie niektóre zatwierdzone wcześniej projekty jako niespójne i powołał jako koordynatora prac profesora ASP Jana Seweryna Sokołowskiego (autora sgraffit i mozaik na Mariensztacie i ucznia Kowarskiego). W rezultacie zespół opuścili urażeni Jastrzębowski, Zych i Kokoszko⁹².

Sokołowski był kierownikiem zespołu aż do śmierci w grudniu 1953 r. Potem jego stanowisko objęła Zofia Czarnocka-Kowalska⁹³. W skład kilkunastoosobowego zespołu o niezmiennym składzie wchodziło: Zofia i Roman Artymowscy, Edmund Burke, Zofia Czarnocka-Kowalska, Halina i Leon Michalscy, Krystyna Kozłowska, Halina i Lech Grześkiewiczowie, Witold Miller, Jacek Sempoliński, Grzegorz Wdowicki, Krystyna i Juliusz Studniccy, Maria Skoczylas-Urbanowicz, Bohdan Urbanowicz, Jan Zamoyski oraz Hanna i Jacek Żuławszy⁹⁴.

⁹¹ Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie...*, s. 14.

⁹² Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie...*, s. 14; Patrz też: Kania, *Polichromie Nowego i Starego Miasta...*, s. 46.

⁹³ Urbanowicz, *Dwie polichromie Starego Rynku*, s. 152. Powtarza za nim: Kania, *Polichromie Nowego i Starego Miasta...*, s. 48.

⁹⁴ Nazwiska za: Aleksander Wojciechowski, *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*, „Przegląd Artystyczny”, 1953, nr 4, s. 5; Urbanowicz, *Dwie polichromie Starego Rynku...*, s. 150; Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie...*, s. 23–26.

Artyści już od samego początku byli przeciwni sposobowi odtworzenia wystroju kamienic w oparciu o ten, który wykonano w 1928 r. przez zespół plastyków pod kierunkiem Zofii Stryjeńskiej. Polichromie międzywojenne powstały w niezwykle krótkim czasie kilku miesięcy, pod opieką Towarzystwa Opieki Nad Zabytkami Przeszłości i utworzonej w maju 1928 r. Komisji do Spraw Polichromii z Kazimierzem Ostrowskim na czele. Termin wykonania prac ustalono na 11 listopada 1928 r. Do uczestnictwa w projekcie dekoracji kamienic zaproszonych zostało kilkunastu najwybitniejszych polskich artystów zajmujących się malarstwem monumentalnym min.: Zofię Stryjeńską, Wacława Borowskiego, Felicjana Szczęsnego-Kowarskiego, Edwarda Okunia, Ludomira Ślendrańskiego, Zbigniewa Pronaszko i Leonarda Pękalskiego. Sposób ich wypowiedzi artystycznej był tak różny, że nie udało się wypracować wspólnego języka i powstała dekoracyjna, niezharmonizowana kakofonia⁹⁵. Artystów krytykowano za zbyt indywidualne podejście do pracy przy poszczególnych budynkach, brak jednego makietowego projektu realizacji, przypadkowość i brak rozplanowania dekoracji, zbyt jaskrawą kolorystykę budynków i przytłaczającą ornamentykę zaburzającą podziały fasad⁹⁶.

Autor polichromii Starego Miasta z lat pięćdziesiątych XX w., Bohdan Urbanowicz odnotował po latach, że pierwotny projekt wykonany przez Stryjeńską i Ostrowskiego, „rozniosły na strzępy” tak różne indywidualności twórcze, Felicjan Kowarski „nie ustrzeże się przerostu ornamentyki w architekturze” podobnie jak „tak zawsze zdyscyplinowany Pękalski”⁹⁷. Chociaż „dziś z perspektywy ćwierćwiecza spokojniej oceniamy tę polichromię. W pamięci naszej pozostała polichromia przez czas już pociemniała i zgaszona. Warszawskie dymy i deszcze zrobiły swoje, zginęły pod ciemnym nalotem nieprzemyślane podziały, błędy skali – pozostały błyski barwne [...], przetrwała atmosfera beztroski tworzenia”⁹⁸.

Polichromie z czasów dwudziestolecia międzywojennego nie cieszyły się zatem zbyt dużym szacunkiem warszawskich krytyków a także artystów (podobnie jak to miało miejsce w Gdańsku), mających opracować dekorację na nowo, zrezygnowano więc świadomie ze studiów archiwalnych, których i tak po wojnie zachowało się niezbyt wiele. Wyjątkiem było tu odrestaurowanie dwóch fresków Zofii Stryjeńskiej: figuralnego na kamienicy „Pod Lwem” na

⁹⁵ Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie...*, s. 10; Urbanowicz, *Dwie polichromie Starego Rynku*, s. 143–146.

⁹⁶ Mieczysław Wallis, *Polichromie Starego Miasta*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 2, s. 4; Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie...*, s. 4.

⁹⁷ Urbanowicz, *Dwie polichromie...*, s. 146, 147.

⁹⁸ Tamże, s. 148.

Stronie Zakrzewskiego przez Burkego i ornamentalnego na kamienicy Kleinpoldowskiej po Stronie Dekerta⁹⁹.

Zespołom artystów przydzielano zadania w sposób analogiczny jak miało to miejsce w Gdańsku: grupy dwóch lub trzech artystów miały dekorować kamienicę na wybranych odcinkach. Działano według konceptu zakładającego, że dwie naprzeciwległe pierzeje mają tworzyć ze sobą relację tak względem barw jak i detalu. Poszczególne pierzeje otrzymały stosowną, dopasowaną kolorystykę, stonowaną, ponieważ zbyt barwna kolorystyka wystroju z 1928 r. została uznana za błędną i niedopuszczalną. Barwny rozkład wyglądał następująco: Strona Barsa dekorowana przez Sokołowskiego, Zofię Kowską i Michalskich – przytłumione beże z jaśniejszą fasadą kamienicy Orlemusowskiej nr 18. Strona Kołłątaja, nad którą pracowali Kozłowska, Wdowicki, Artymowscy i Żuławsy – tonacja od zgaszonej czerwieni, przechodząca w brudny róż. Strona Dekerta dekorowana przez Millera i Zamoyskiego wyróżniała się złoconiami i detalem architektonicznym. Strona Zakrzewskiego, autorstwa Urbanowicza i Grześkiewicza – podobnie, miała bogate złoconia i wyrazisty detal architektoniczny¹⁰⁰. Projekt został bardzo szybko, w ciągu kilku dni zatwierdzony, przy czym za kluczowe uznano założenia Miastoprojektu, dotyczące umieszczenia pasów dekoracji na najwyższej kondygnacji.

Indywidualne rozwiązania proponowane na fasadach kamienic miały być zatwierdzane przez Kuzmę i ocenione przez Komisję Artystyczną, natomiast tematyka scen przedstawionych na fasadach winna być albo związana z historią Warszawy, albo z jej legendami. Zdobienia powinny także nawiązywać stylistycznie do stylu odbudowanych fasad, ale ponieważ dokumentacja historyczna nie została artystom dostarczona musieli działać oni niejako *ad hoc* i ich źródła inspiracji były dosyć swobodne¹⁰¹. Przy czym, jak relacjonował Urbanowicz „posługiwanie się w kompozycji katalogiem stylowych motywów ornamentalnych kwalifikowałoby tę pracę w kategoriach rzemieślniczych. Z drugiej strony arbitralne narzucenie koncepcji własnego stylu i gustu autora groziło całości anarchią i dowolnością rozwiązań”¹⁰². Polichromie tworzone w technice fresku, malując jednowarstwowo lub kilkukrotnie oraz w technice sgraffita. Próbkę barwionego tynku opracowywała dla artystów Helena Grześkiewiczowa. Zaznaczano przy tym, że barwniki są nienajlepszego gatunku, co powodowało protesty plastyków, związane także z niezwykle napiętym harmonogramem i

⁹⁹ Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie...*, s. 13.

¹⁰⁰ Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie...*, s. 15; Patrz też: Kania, *Polichromie Nowego i Starego Miasta w Warszawie*, „Spotkania w Zabytkami” 2010, nr 11–12, s. 46.

¹⁰¹ Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie...*, s. 15, 16.

¹⁰² Urbanowicz, *Dwie polichromie...*, s. 155.

rekordowo szybkim tempem prac, bo miały powstać w czasie około 50 dni¹⁰³. Poza tym niepokój artystów wynikał z braków materiałowych takich jak niedobór wapna i narzędziowych np. rylców do sgraffita. Skutkowało to zasadnymi obawami twórców o trwałość i jakość realizacji i pismami do ministra kultury¹⁰⁴.

Ostatecznie jednak większość prac zakończono nawet przed ustalonym terminem, 5 lipca 1953 r., a Rynek uroczyście otwarto 22 lipca 1953 r.¹⁰⁵ Artyści, autorzy polichromii zostali uhonorowani za swój „twórczy wkład” pracy i „realizację polichromii Rynku Starego Miasta” Nagrodą Państwową Zespołową II stopnia¹⁰⁶.

Malarzy doceniano za wysoką jakość polichromii i spójną całość realizacji. Aleksander Wojciechowski wyraził pozytywną opinię na temat zwartej, „dyskretnej, a niekiedy nawet zbyt nieśmiałej” szaty kolorystycznej kamienic Rynku Starego Miasta, spokojnej i harmonicznej, w przeciwieństwie do przedwojennej, w której każdy budynek istniał jakby autonomicznie. Docenił jednocześnie współistnienie starych i nowych realizacji: „Starówka jako pamiątka dawnej starej Warszawy nabrała nowego uroku, właściwego Warszawie odbudowującej się z ruin [...]. Dlatego też nowe treści Starówki wymagały również nowych form oprawy plastycznej. Formy te wyrażone poprzez dzieła malarstwa monumentalnego [...] traktować można śmiało w kategoriach plastyki nowoczesnej mimo bezpośredniego związku z architekturą zabytkową. Na Rynku Warszawskim «stare i nowe» zespolono w jedną całość. Historia podała rękę współczesności. Wskrzeszony do życia zakątek dawnej Warszawy pozwala nam spojrzeć na zachowane tu fragmenty zabytkowej architektury i plastyki monumentalnej, wykazuje możliwości w chwili obecnej oraz perspektywy rozwoju”¹⁰⁷. Uznanie znalazła w jego oczach również praca zespołowa, artystów „posiadających własne, indywidualne «oblicze twórcze» oraz niezwykle szybkie tempo pracy”¹⁰⁸.

Wspólnie Hanna i Jacek Żuławscy stworzyli wystrój dwóch kamienic Rynku Starego Miasta¹⁰⁹. Jacek Żuławski wspominał, że przy tych realizacjach było im łatwiej, ponieważ mieli już doświadczenia w polichromiach Głównego Miasta w Gdańsku. Relacjonował, że najpierw artyści robili projekty indywidualne, które były przedmiotem dyskusji całego zespołu

¹⁰³ Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie...*, s. 18.

¹⁰⁴ Zachwatowicz, *Wstęp*, s. 6; Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie...*, s. 19; Kania, *Polichromie Nowego i Starego Miasta...*, s. 46, 47; Urbanowicz, *Dwie polichromie...*, s. 151, 153.

¹⁰⁵ Urbanowicz, *Dwie polichromie...*, s. 153.

¹⁰⁶ AAN, zesp. KPN, sygn. 2/3920/0/3/184, Załącznik do projektu Uchwały Prezydium Rządu, Dział literatury i sztuki, sekcja architektury, Nagrody II stopnia; Aleksander Wojciechowski, *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 4, s. 7.

¹⁰⁷ Aleksander Wojciechowski, *Polichromia i wnętrza...*, s. 4.

¹⁰⁸ Tamże, s. 4, 7.

¹⁰⁹ Maria Lewicka błędnie uznała, że autorami wystroju są Hanna i Jan Załuscy. Patrz: Maria Lewicka, *Atlas architektury Starego Miasta w Warszawie*, Warszawa 1992, s. 60.

podejmującego ostateczną decyzję co do ich wyglądu¹¹⁰. Tak zwana Kamienica Klucznikowska (lub Aftarzowska) nazywana też Kamienicą Kołłątaja pod nr 21a otrzymała sgraffitową dekorację (il. 62, 63)¹¹¹. Koresponduje ona zgodnie z założeniami pod względem zdobień w tej technice z przeciwległą kamienicą o potocznej nazwie Pod Muzykantami nr 14 po Stronie Barssa autorstwa Sokołowskiego, Sempolińskiego i Czarnockiej-Kowalskiej¹¹². Żuławscy zaakcentowali architektoniczne podziały budynku poprzez rozmieszczenie na elewacji pionowych pasów z geometrycznym ornamentem przypominającym boniowanie, poziomych powierzchni w pionach międzyokiennych a także fryzu z motywami figuralnymi. W centralnym miejscu przedstawienia, w pasie między pierwszą a drugą kondygnacją, został umieszczony medalion z podobizną młodzieńczego Hugona Kołłątaja podtrzymywany przez dwa odwrócone od siebie stylizowane rogate gryfy z zakręconymi ogonami. Medalion ma inskrypcję z imieniem i nazwiskiem bohatera. Przedstawienie portretu oświeceniowego publicysty i myśliciela nawiązuje bezpośrednio do nazwy Strony Kołłątaja i jest znanym już z restauracji gdańskich budynków motywem prezentacji bohatera historycznego. Pozostałe dwa pola dekoracji, rozmieszczone po jego bokach, wypełnione zostały również wyobrażeniami fantastycznych gryfów i pustymi medalionami.

Kompozycję dekoracji fasady domyka fryz, na którym ukazano postaci szlachciców i mieszczan różnej płci, tym razem w stylizowanych strojach renesansowych. Można domniemywać, że zamysłem takiego rozwiązania było odwołanie do przekonań Kołłątaja, który był orędownikiem równości praw stanu szlacheckiego i mieszczan, współtwórcą Konstytucji 3 Maja. Może jednak, co bardziej prawdopodobne, jest to tylko po prostu wyobrażenie uczty weselnej, ponieważ według życzenia władz komunistycznych Rynek Starego Miasta miał zyskać „oblicze szczęśliwego, ściśle związanego z żywotnymi tradycjami staromiejskimi, osiedla robotniczego”¹¹³, w którym panuje sielankowy nastrój. Wskazuje na to również, prócz słów Urbanowicza, który wprost nazwał dekorację „sceną weselną”, przedstawienie pary centralnej: zwróceniu do siebie młodzi arystokraci trzymają się za ręce a ubrani są raczej w odświętny sposób¹¹⁴. Mężczyźni po ich lewej stronie zaś to po prostu grajkowie. Postać wąsatego szlachcica z ich prawej strony przedstawiona jest z kuflem piwa.

¹¹⁰ ISPAN Pracownia, teka Żuławska, *Nad warszawską „Starówką” pracowano także w Gdańsku. Laureaci Nagród Państwowych ozdabiają Gdańsk*, „Głos Wybrzeża” 1953, nr 193, wycinek prasowy.

¹¹¹ Joanna Guze, *Stara architektura i nowe malarstwo*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 20, s. 3. Patrz też: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, Seria nowa, t. 11, *Miasto Warszawa*, cz. 1, *Stare Miasto*, red. Jerzy Łoziński, Andrzej Rottermund, Warszawa 1993, s. 249–250.

¹¹² Urbanowicz, *Dwie polichromie Starego Rynku...*, 152.

¹¹³ Pollack, Żebrowski, *Historia kamieniczek...*, s. 88.

¹¹⁴ Urbanowicz, *Dwie polichromie Starego Rynku...*, s. 150; Pollack, Żebrowski, *Historia kamieniczek...*, s. 30.

Aleksander Wojciechowski był pod wrażeniem tej dekoracji: „do rzędu najlepszych kompozycji na Rynku Starego Miasta należy sgraffito Hanny Żuławskiej na kamienicy Kołłątaja. Jest w nim widoczna dążność do przewyciężenia błędnego systemu «zdobnictwa», w którym przenoszono wzory graficzne o drobnej skali do kompozycji monumentalnych. Istniejąca u nas od lat właśnie «winietowość» sgraffita (a której uległ jeszcze częściowo E. Burke przy dekoracji Zapiecka) zostaje powoli przełamana»¹¹⁵.

Drugą wspólnie ozdabianą przez małżeństwo Żuławskich kamienicą była tzw. „Kamienica Bornbachowska” (nazywana też „Klasztorkiem” lub „Winklerowską”) przy Rynku Starego Miasta nr 2 po Stronie Barssa (il. 64)¹¹⁶. Kamienica otrzymała kolor ochry, pionowe pasy ornamentalne artyści kontrastowo zestawili z poziomymi sekcjami z przedstawieniami obrazowymi. Dosyć surowa w tonie dekoracja ograniczona jest do górnej części elewacji, na której znajdują się trzy pola otoczone ozdobnym pasem bordiury. W centralnym prostokącie umieszczony jest portret odwróconego półprofilem długowłosego i brodatego Piotra Skargi – na co wskazuje umieszczenie jego imienia wśród ornamentów pozostałych, bocznych przedstawień z wiciami roślinnymi: imienia Piotr w lewym polu, zaś nazwiska: Skarga – w prawym. Nazwa kamienicy „Klasztor” łączyła ją właśnie z Piotrem Skargą, jezuitą i kaznodzieją, ponieważ według legendy zamieszkiwał w tym budynku, co jednak nie było prawdą. Według tejże staromiejskiej legendy Piotr Skarga (a raczej jego duch) miał się pojawiać codziennie o wschodzie słońca w wykuszu od ul. Celnej i modlić za pomyślność ojczyzny¹¹⁷.

Pierwotnie portret Skargi był sgraffitowy i znajdował się na szafirowym tle, jednak z powodu uznania takiej wyzywającej manifestacji kolorystycznej za przejaw „formalizmu” i nietrzymanie się zasady „dyskrecji kolorystycznej”, Komisja Artystyczna nakazała artystom skuć sgraffito i zastąpić je freskiem w bardziej stonowanej kolorystyce¹¹⁸. Aleksander Wojciechowski oceniał ich pracę dosyć krytycznie: „Podobnie jak autorzy fresku i sgraffita na «Domu Cyrulika» – Żuławscy usiłowali ożywić jednostajną architekturę wprowadzając pionowe podziały. W tym wypadku jednak, moim zdaniem, nie osiągnęli zamierzonego efektu. Ozdoby malarskie rozbijają całość na dwie części – górną partię z pionowymi pasami i kartuszami oraz pustką pierwszego piętra pozostawionego bez żadnych ozdób. Kopia

¹¹⁵ Wojciechowski, *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*, s. 6.

¹¹⁶ KZSP, t. 11, cz. 1, s. 258–259; Pollack, Żebrowski, *Historia kamieniczek*, s. 88.

¹¹⁷ Pollack, Żebrowski, *Historia kamieniczek*, s. 88–90.

¹¹⁸ Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie...*, s. 18.

matejkowskiego Skargi w nieprzyjemny sposób odcina się od okalających ją ornamentów. Głuchy kolor kamienicy odróżnia się brudną plamą od pozostałych budynków”¹¹⁹.

3. Dekoracje domów na warszawskim Nowym Mieście

Po śmierci Sokołowskiego kierownictwo nad realizacją przejęła Czarnocka-Kowalska a malarze, podzieleni w dalszym ciągu na grupy kontynuowali roboty na Starym i rozpoczynali je na Nowym Mieście, już przy znacznie mniejszym zainteresowaniu prasy, chociaż np. w piśmie „Stolica” zamieszczano opatrzone fotografiami artykuły prasowe dokumentujące postęp prac i opisujące rozwiązania artystyczne¹²⁰. Żuławska działała już na tym etapie sama, bez pomocy Jacka. Znalazła się w zespole Czarnockiej-Kowalskiej wraz z Krystyną Kozłowską, Zofią i Romanem Artymowskimi Jackiem Sempolińskim i Grzegorzem Wdowickim¹²¹. Hanna Żuławska, jak już wspomniano, samodzielnie, już bez współpracy z Jackiem stworzyła wystrój kolejnych czterech kamienic na Rynku Nowego Miasta i ulicy Freta.

Fasada kina Wars na Rynku Nowego Miasta 5/7 utrzymana została w pomarańczowo-brunatnym tonie (il. 65, 66)¹²². Artystka wykonała freskową dekorację na siedmiu bordowych polach umieszczonych w prostokątnych płycinach w partii gzymsu oddzielającej parter z arkadami od pierwszego piętra. Freski przedstawiają grupy postaci nawiązujących tematycznie do kulturalnej funkcji budynku. Są to osoby ubrane w stylizowane kostiumy z różnych epok od późnego gotyku do baroku: trubadurów i muzykantów, aktorów teatru elżbietańskiego, komedii *dell' arte*, tańczące damy, karłów i cyrkowców. Postaci są pełne życia, dynamiczne, ich sylwetki potraktowano jednak w sposób stypizowany, zgeometryzowany i płaszczyznowy, co nadaje tym scenom charakter barwnego ornamentu. Taki styl ozdabiania budynków spotkał się zresztą z niechęcią anonimowego autora „Nowomiejskich malowanek”, krytycznego tekstu zamieszczonego w piśmie „Stolica” porównującego wystrój Nowego Miasta do infantylnych ilustracji z popularnego czasopisma dla dzieci „Świerszczyk”¹²³.

¹¹⁹ Wojciechowski, *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*, s. 5–6.

¹²⁰ M. S., *Na Nowym Mieście grać będą żywe kolory*, „Stolica” 1956, nr 5, s. 8–9.; M. S., *Halas dookoła kolorów*, „Stolica” 1956, nr 27, s. 8–9.

¹²¹ Drugim zespołem kierował Bohdan Urbanowicz (w składzie byli Irena Wilczyńska, Wojciech Sadle, Jan Lorens i Hieronim Sobaniak). Patrz: Urszula Zielińska-Meissner, *Dekoracje malarskie i sgraffita na Nowym Mieście w Warszawie – spojrzenie wstecz*, [w:] *Polichromie i sgraffita ośrodków staromiejskich odbudowanych po 1945 r. Kreacja i konserwacja, Materiały Krajowej Konferencji z okazji 35-lecia wpisu Starego Miasta w Warszawie na Listę światowego dziedzictwa UNESCO*, Warszawa 24–25.09.2015, red. Anna Jagiellak, Paulina Świątek, Warszawa 2015, s. 32.

¹²² Zielińska-Meissner, *Dekoracje malarskie i sgraffita*, s. 39.

¹²³ *Głos plastyka i architekta...*, s. 10; Kania, *Dekoracje malarskie i sgraffita*, s. 39

Kolejną realizacją jest kamienica nr 17 po północnej stronie Rynku Nowego Miasta (il. 67, 68)¹²⁴. Na bordowo–czerwonej fasadzie, w pasie dekoracji między oknami pierwszego i drugiego piętra, artystka umieściła trzy sceny z grupami figuralnymi utrzymanymi w tonach bieli i jasnego beżu. Każda ze scenek znajduje się między oknami i przedstawiają kolejno: woźnicę z batogiem ciągnącego zaprzęg konny w towarzystwie dwóch pomocników, z których jeden próbuje okiełznać parę rumaków; szlachecką parę w zdobionych piórami kołpakach na głowach jadącą na saniach ciągniętych przez wierzchowca i parę zakochanych w powozie w strojach mieszczańskich, której towarzyszy jadący z tyłu amator trzymający łuk i strzałę. Być może artystka wybierając taką tematykę zasugerowała się pierwotną funkcją kamienicy, w której miał znajdować się zajazd¹²⁵. Przedstawienie to ma zupełnie inny charakter od poprzedniej dekoracji: postaci pokazane są jedynie sylwetkowo, subtelnie, delikatnie, wręcz koronkowo. Fasadę rozczłonkowują i jej podziały akcentują namalowane na tynku pionowe prostokątne pola imitujące pilastry, nad których bazami, umieszczono kosze z owocami. W usytuowanych pod gzymsem głowicach artystka umiejscowiła natomiast przedstawienia gołębi. Pierwotnie kolorystyka fasady była bardziej czerwona, intensywna, co nie spodobało się krytykom, we wspomnianym artykule ze „Stolicy” padły też oskarżenia Żuławskiej (o dziwo, bo brak tu jakichkolwiek stylistycznych podobieństw) o nadanie freskowi charakteru secesyjnego: „[...] w rynku koniki i woźnice na purpurowym tle straszą karykaturalnymi formami, wyjętymi z najgorszego okresu Muchy”¹²⁶.

Elewacja narożnej kamienicy przy ul. Freta 13/15¹²⁷ otrzymała urokliwą dekorację w postaci fryzu biegnącego pod oknami pierwszego piętra, przedstawiającego kolorowy, bukoliczny, taneczny korowód putt (il. 69). Fryz ten ciągnie się na obu elewacjach frontowych wzdłuż ulic Freta i Świętojerskiej. Nagim, rozbawionym i psotnym puttom towarzyszą psy, koziółki i owieczki. Beztroskie nagusy dosiadają zwierzęta, głaszczą psy, polewają się wodą, przymierzają maski teatralne, walczą na miecz i tarczę i rozwieszają girlandy. Na analogicznie rozmieszczonym jasnym fryzie biegnącym nad oknami pierwszego piętra, poniżej zadaszenia, artystka namalowała zielone, przeplatane brązową wstążką girlandy i owoce granatu. Dekoracja jest bardzo interesująca, jednak słabo widoczna z perspektywy ulicy (il. 70). Wizerunki putt były już zresztą wykorzystywane wcześniej przy ozdobach elewacji, choćby

¹²⁴ Zielińska–Meissner, *Dekoracje malarskie i sgraffita*, s. 39.

¹²⁵ Nota prasowa, „Ekspress Wieczorny” 1956, nr 146, s. 4.

¹²⁶ *Głos plastyka i architektura*, *Nowomiejskie malowanki*, „Stolica” 1956, nr 38, s. 10.

¹²⁷ Zielińska–Meissner, *Dekoracje malarskie i sgraffita*, s. 38; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. Seria Nowa, t. 11: *Miasto Warszawa*, cz. 2, *Nowe Miasto*, red. Maria Kałamańska–Saeed, Warszawa 2001, s. 96.

przez Jana Zamoyskiego w polichromii kamienicy nr 15 Starego Rynku, czy Michalskich w pokrytej sgraffitem elewacji kamienicy nr 14.

Na ciemnozielonej eleganckiej elewacji narożnej kamienicy przy ul. Freta 17 (il. 71, 72)¹²⁸ Hanna Żuławska umieściła w pasie dekoracji obejmującym kondygnację drugiego piętra jasne sgraffita, które nawiązywały do renesansowej i manierystycznej groteski – kosze i wazy z kwiatami i owocami, stylizowane zwierzęta (żbik i niedźwiedź, psy, jednorożce, wiewiórki). Na kondygnacji pierwszego pietra znajdują się tylko dwa podobne sgraffitowe przedstawienia waz z owocami i ptaków ukazanych w lustrzanym odbiciu.

Po udostępnieniu warszawiakom Rynku Nowego Miasta 22 lipca 1954 r. rozpoczęła się gwałtowna, krytyczna dyskusja na łamach prasy, twórcom zarzucano nietrzymanie się początkowych ustaleń, stosowanie zbyt jaskrawych kolorów na elewacjach i zbyt dużych ornamentów zaburzających podziały architektoniczne kamienic oraz brak harmonii barwnej sąsiadujących ze sobą budynków – czyli, generalizując, krytyka miała ton podobny do tej, która spotkała twórców polichromii z 1928 r. Oprócz tego źle oceniano wolę „osiągnięcia nowoczesnej formy dekoracyjnej” poprzez zastosowanie umieszczania na fasadach figur geometrycznych, np. poziomych pasów. Oburzenie krytyków budziła również niechęć artystów do cytatów z repertuaru motywów historycznych i oddanie uznania postaciom i bohaterom historycznym związanym z Warszawą poprzez zamieszczenie ich wizerunków na elewacjach. Autorzy wystroju uznani zostali za niezbyt dobrych i nie mających związku z postępowym nurtem w malarstwie¹²⁹. Poza tym niechęć budziła zbytnia agresywność fasad kamienic w stosunku do gotyckiego kościoła Marii Panny¹³⁰. Nie brakowało jednak obrońców idei twórców wystroju, którzy kontrargumentowali, że celem artystów nie było dokładne odtworzenie dekoracji z XVIII w., ale wręcz przeciwnie – zaproponowanie nowego wystroju i wydobywanie białej fasady kościoła Sakramentek przez skontrastowanie jej z kolorowymi fasadami wokół¹³¹.

Kania odnotowała, że warszawski Stary Rynek stał się „wzorem i inspiracją dla polichromii Starego Miasta w Gdańsku”¹³² i akurat tutaj można polemizować, ponieważ prace przebiegały mniej więcej równolegle, w Gdańsku rozmowy pomiędzy artystami i pierwsze projekty wystroju Głównego Miasta zaczęły się nawet wcześniej. Do tego restauracja gdańskich elewacji miała swoją specyfikę, nadaną przez zupełnie inny niż w Warszawie charakter

¹²⁸ Zielińska–Meissner, *Dekoracje malarskie i sgraffita*, s. 38; KZSP, t. 11, cz. 2, s. 97.

¹²⁹ *Głos plastyka i architekta, Nowomiejskie...*, s. 9–10.

¹³⁰ Zielińska–Meissner, *Dekoracje malarskie i sgraffita...*, s. 32.

¹³¹ M. S., *Hałas dookoła kolorów*, s. 8–9.

¹³² Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie...*, s. 21; Kania, *Polichromie Nowego i Starego Miasta...*, s. 51.

odbudowywanych budowli, ale także przez tematykę, sposób wyrazu artystycznego, sytuację historyczną miasta itp. Z pewnością warszawska oprawa artystyczna zarówno Starego jak i Nowego Miasta stanowiła za to inspirację dla restauracji kamienic w Lublinie w 1954 r. Podobnie jak w Gdańsku była też wielką galerią sztuki na świeżym powietrzu, stanowiła także pewien rodzaj socjalistycznej *biblii pauperum* i należała do nurtu sztuki oficjalnej.

Hanna Żuławska i jej mąż byli jedynymi artystami związanymi z PWSSSP, którzy uczestniczyli zarówno w dekoracji fasad kamienic Gdańska jak i Warszawy. Żuławska brała udział w pionierskim zadaniu, jakim było stworzenie pierwszego projektu wystroju Drogi Królewskiej, co było załącznikiem wszystkich późniejszych działań artystów zgrupowanych w zespołach gdańskim i warszawskim. Można zaryzykować twierdzenie, że malowidła i sgraffita Żuławskiej, o których mowa w niniejszym rozdziale są, prócz plafonów mozaikowych dla MDM-u, jej najbardziej znanymi dziełami, wtopionymi do tego nierozzerwalnie od lat w tkankę miasta (il. 73).

4. Prace przy wystroju Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku

Hanna Żuławska powróciła jeszcze do prac dekoracyjnych na ulicy Długiej w Gdańsku pod koniec lat sześćdziesiątych XX w. Dotyczyły one wykonania polichromii w salach Ratusza Głównego Miasta. Zabytek ten bardzo ucierpiał podczas działań wojennych i skala jego zniszczeń była ogromna a wyposażenie uległo rozproszeniu¹³³. Odbudowa trwała długo, ale w 1969 r. można już było podjąć prace dekoracyjne we wnętrzu budynku. Do wykonania wystroju plastycznego zostali zaproszeni artyści związani w PWSSP, którzy stworzyli zespół, koordynatorką prac którego została Józefa Wnukowa. Artystom przydzielono konkretne zadania i tak: Wnukowa wraz z Hanną i Jackiem Żuławskimi miała zajmować się wystrojem polichromicznym, Bernarda Świdorska – tkaninami, Roman Sznajder – projektami drzwi, posadzek i oświetlenia, zaś Zbigniew Alkiewicz – opracowaniem technologii malarskich dla różnych materiałów¹³⁴.

Ustalono, że polichromie będą wykonane w technice tempery woskowej. Wnukowa wspominała, że „użycie dekoracji malarskiej wprost na elementach architektury nawiązywało swoim charakterem raczej do okresu polskiego renesansu, a nie flamandzkiego baroku, kiedy wnętrza ozdabiano olejnymi obrazami oprawnymi w bogato złożone rzeźbione ramy z polichromowanymi kwiatonami, zaś boazerie wykonywano intarsją, a ściany układano

¹³³ Katarzyna Darecka, Anna Frąckowska, *Ratusz Głównego Miasta w Gdańsku*, Gdańsk 2020, s. 12–30.

¹³⁴ Patrz: *Józefa Wnukowa*, s. 286–287.

adamaszkiem”¹³⁵. Artyści potraktowali wystrój malarski w podobnie dowolny sposób jak miało to miejsce w przypadku kamienic Drogi Królewskiej, nie przywiązując wagi do dokumentacji historycznej i ikonograficznej, a nawet niespecjalnie pragnąc się z nią zapoznawać. Jak wspominała Wnukowa, chcieli „działać jak najszlachetniej” a „flamandzki przepych był im obcy”¹³⁶. Takie nieprzywiązujące uwagi do archiwaliów i pierwotnego wystroju zabytku podejście spowodowało, że artyści spotkali się z późniejszą krytyką.

Hanna Żuławska była autorką dekoracji Małej Sali Rady zwanej też Salą Zimową, w której wcześniej znajdowały się zaginione dzieła Izaaka van den Blocka. Dekorację artystka potraktowała w dosyć swobodny sposób nie nawiązując do historycznego wystroju pomieszczenia, zarówno w tematyce jak i w formie kompozycji malarskich (il. 74). Trzy polichromie umieszczone zostały we wnękach ostrołukowych między żebrami sklepienia, ponad rzeźbionym gzymsem. Wydaje się, że w tematyce Żuławska skorzystała z motywów, które przedstawiała w tym czasie w swoich realizacjach ceramicznych o rzeźbiarskim charakterze. Pierwsze z malowideł ukazywało dwie pary centaurów podtrzymujących uroczyście w uniesionych rękach girlandy zawieszone na drążku ponad paterą wypełnioną po brzegi owocami. Nad paterą unoszą się też w locie ptaki; jeden z nich, większy od pozostałych, stoi obok centaurów po lewej stronie przedstawienia i wydziobuje owoce z misy. Całej scenie przygląda się zwierzę, ni to małpa, ni to ryś, siedzące na drążku ponad paterą.

Drugi obraz przedstawiał dwie hybrydy, półkobiety – pół-lwice. Motyw ten, połączenie kobiecej i zwierzęcej postaci także był wykorzystywany często przez Żułowską nie tylko w ceramice, ale i malarstwie. Pół-lwice z Sali Zimowej przypominają nieco sfinksy, mają łagodne, urodziwe, botticellofskie twarze i włosy upięte na renesansową modłę. Pomiędzy nimi, na postumencie siedzi małpa bawiąca się piłeczkami. Być może motyw lwa jest też nawiązaniem do herbu Gdańska.

Trzecie malowidło ukazuje cztery lwice w uprzężach rozmieszczone w parach po dwóch stronach centralnie ustawionej patery z owocami, ponad którą siedzą na drążku dwa ptaki, być może czaple, odwrócone od siebie głowami. Wszystkie polichromie utrzymane są w pastelowych barwach w odcieniach błękitu, szarości, beżu i bieli. Poprzez umieszczenie razem postaci fantastycznych zwierząt i ornamentyki artystka zapewne chciała nawiązać do groteski renesansowej.

W zespole z mężem Jackiem Żuławska wykonała polichromię Sali Białej, jednego z najbardziej reprezentacyjnych pomieszczeń Ratusza Głównego Miasta. Fryz z portretami

¹³⁵ *Józefa Wnukowa*, s. 286.

¹³⁶ *Tamże*, s. 286.

władców Polski był autorstwa Żuławskiego¹³⁷. Artystka natomiast była autorką dekoracyjnej polichromii ościeży okiennych i dekoracji stropu, której romboidalne wzory, utrzymane w tonach błękitu i oranżu przypominają nieco wiejskie wycinanki.

¹³⁷ Tadeusz Domagała, *Gdańsk. Ratusz Głównego Miasta*, Gdańsk 1981, s. 30.

Rozdział V

PRACOWNIA CERAMICZNA PWSSP (1947–1957). MAŁE FORMY CERAMIKI ARTYSTYCZNEJ

1. Pracownia Ceramiki w Sopocie

W rozdziale III, koncentrującym się na monumentalnych realizacjach ceramicznych dla Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, przedstawiono genezę powstania sopockiej pracowni ceramiki pod kierownictwem Hanny Żuławskiej¹. Artystka i jej studenci nie zajmowali się w niej tworzeniem realizacji dla architektury i mozaik wielkoformatowych, ale również, a może przede wszystkim, koncentrowali się na eksperymentach naukowo–badawczych związanych z małą ceramiką. Wydawać się może, że postulaty Wandy Telakowskiej „piękna na co dzień i dla wszystkich” oraz tworzenia przez artystów rękodzieła artystycznego przy współpracy z przemysłem, znalazły w tej dziedzinie twórczości artystki jeszcze większe odzwierciedlenie, jednak – jak wykaże ten rozdział – stało się tak nie do końca. Nowoczesność i jednocześnie wysoki poziom artystyczny – to była myśl przewodnia pierwszych i jednocześnie najbardziej płodnych lat istnienia nowatorskiej Pracowni Ceramicznej Żuławskiej (il. 75).

Znakomity artysta Henryk Lula, późniejszy wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, następca Żuławskiej po jej przejściu na emeryturę w 1977 r. na stanowisku kierownika Pracowni Rzeźby PWSSP, który już jako absolwent Wydziału Rzeźby dołączył do grupy skupionej wokół artystki², wspominał o niełatwych początkach pracowni i brakach materiałowych: „W trudnych powojennych warunkach jej organizacja wydawała się wręcz nierealna. Nader skromne pomieszczenie (dwa pokoje i piwnica w domu przy ul. Westerplatte 24), brak odpowiedniego wyposażenia technicznego, brak zaplecza przemysłowego i surowcowego w całej północnej części Polski, brak tradycji sztuki ceramicznej, którą pracownia mogłaby kontynuować, zdawały się z góry skazywać ją na niepowodzenie. Brak wykwalifikowanej kadry naukowo–dydaktycznej był dopełnieniem obrazu warunków, w jakich

¹ Irena Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 182.

² „Okoliczności spotkania z ceramiką były dość prozaiczne. Po studiach szukałem pracy. Właśnie wtenczas prof. Żuławska organizowała zespół absolwentów do pracy w Kadynach. Zdecydowałem się dołączyć do tej grupy. Moje uczestnictwo w niej to dwa lata dodatkowych studiów, tym razem ceramiki, która kusila mnie możliwością tworzenia form abstrakcyjnych, szklivi, niespotykanych materii.” Patrz: Barbara Banaś, *(Al)chemia ceramiki. O twórczości Henryka Luli* [w:] *Henryk Lula. Sztuka ceramiki*, red. Katarzyna Jóźwiak–Moskal, Gdańsk 2019, s. 12.

rodziła się powojenna, wybrzeżowa ceramika”³. Artyści mieli problemy z niewystarczającym wyposażeniem technicznym oraz kłopoty z dostępem do niezbędnych materiałów, co nie pozostawało bez wpływu na jakość techniczną ceramiki z tego okresu. Musieli korzystać z niskopotliwych glin i takich szkliw. Również piece elektryczne, które zostały zakupione w Gliwicach i służyły do hartowania stali, nie spełniały wymagań, ponieważ można było w nich uzyskać, zbyt niską do wypalania ceramiki, temperaturę maksymalną o wysokości tysiąca stopni Celsjusza. Szkliwa, z których korzystali twórcy były także bardzo złej jakości, o dużej zawartości tlenku ołowiu (około 55% składu szkliwa), krzemionki (34 %) oraz kaolinu lub białej gliny (około 9 %). Pozostałą część składników stanowiły w przewodzie tlenki metali, służyły do nadawaniu szkliwu cechy charakterystyczne jak „matowość, półmat, krystalizacja itp. [...], były zwykle błyszczące, jaskrawo kolorowe, jednolite w swej materii i jako takie spełniały są rolę w tworzonej wówczas ceramice”⁴.

Skromne wnętrza i niedoskonałe warunki techniczne pierwszej lokalizacji, nie przeszkodziły artystce i jej młodemu zespołowi w podjęciu poszukiwań i eksperymentów w dziedzinie małej ceramiki. Żuławska i jej pierwsza asystentka, Maria Alkiewicz, miały bardzo otwarty, życzliwy przyjacielski stosunek do studentów, co podkreślał Lula, i zapewne dzięki temu udało im się zgromadzić wokół siebie grupę zdolnych i pomysłowych a przy tym mających już doświadczenie zawodowe ludzi⁵. Sama Żuławska mówiła o podejściu do adeptów ceramiki bardzo lapidarnie: „Cała moja praca pedagogiczna polega chyba tylko na tym, że staram się nie przytłumić indywidualności i nie narzucać studentom swego stylu. Staram się z każdego z moich słuchaczy wyciągnąć jego własny styl twórczy, jego własną indywidualność. Ot i wszystko”⁶.

Osoby piszące o ceramice lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku często zestawiają ze sobą pracownię ceramiki PWSSP z Pracownią Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych we Wrocławiu⁷. Paweł Banaś napomyka wręcz o pewnej „opozycji”, w której względem wrocławskiego rozwijał się ośrodek sopocki. Wydaje się, że opozycja ta nie była przez Żuławską zamierzona i wynikała z zupełnie innych warunków, w których przyszło się rozwijać sopockiej ceramice. Bardzo trafnie podsumował to Henryk Lula: „Powiedzmy sobie szczerze, że my w Gdańsku

³ Henryk Lula, *Wspomnienia i refleksje związane z moimi kontaktami i pracą w pracowni ceramiki Gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych* [w:] *Pracownia ceramiki artystycznej ASP w Gdańsku*, red. Teresa Klamann, Gdańsk 2009, s. 6, 7.

⁴ Tamże, s. 6, 7.

⁵ Tamże, s. 6.

⁶ ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska: *Tworzenie w zwierciadle*, „Zwierciadło” 1960, nr 26, wycinek prasowy.

⁷ Patrz choćby: Paweł Banaś, *Współczesne polskie szkło i ceramika*, Warszawa 1990, s. 25; Teresa Kuczyńska, *Pamiętnik z Polski. Szkice o współczesnej polskiej sztuce użytkowej i ludowej*, Warszawa 1978, s. 77.

studiowaliśmy ceramikę inaczej niż studenci uczelni wrocławskiej”, we Wrocławiu „był [...] Wydział Ceramiki, natomiast u nas tylko pracownia specjalizacyjna należąca do innego wydziału. Mała ilość godzin uniemożliwiała studiowanie tej dyscypliny sztuki w pełnym zakresie problematyki artystycznej i technologicznej, tak jak to było i jest możliwe na uczelni wrocławskiej. Dlatego studenci oraz absolwenci należący do grupy kadyńskiej koncentrowali swą uwagę głównie na kreacji form, ich szkliwieniu wypalaniu. Przygotowaniem szkliw oraz mas ceramicznych zajmował się technolog. Sopocka szkoła ceramiki, której patronowała postać prof. Żuławskiej, w istocie była w sposobie traktowania ceramiki zorientowana odmiennie niż szkoła wrocławska, współtworzona przez Mieczysława Pawełkę oraz Julię Kotarbińską i Rudolfa Krzywca. Artyści ci z ceramiką jako dyscypliną byli doskonale zaznajomieni, wywodzili się bowiem jeszcze z przedwojennej pracowni prof. Karola Tichego i działali w Pracowni Ceramicznej słynnego ŁAD-u. Ceramika sopocka w koncepcji działań była bliższa duchowi studyjnych eksperymentów, gdzie nowatorski, nieskrępowany dyscypliną tradycji sposób tworzonego obiektu-quasi użytkowego, wyrastające z form naczyniowych, lecz traktowane jako formy dekoracyjne. Bryły niepodatne rygorowi symetrii, o delikatnie zdeformowanych kształtach, wyraźnie epatujące wierzchnią warstwą szkliw, kładzionych grubo, chętnie także z wykorzystaniem oryginalnych kolorystycznych efektów”⁸.

W istocie, gdy po wojnie uznano, że czołowe Akademie Szyk Pięknych, Warszawska i Krakowska, powinny koncentrować się wyłącznie na „sztuce czystej”, mniej prestiżową sztukę użytkową włączono do programu uczelni plastycznych w mniejszych ośrodkach: Trójmieście, Katowicach, Łodzi, Poznaniu i Wrocławiu. Wrocławska WSSP, specjalizująca się w dziedzinie ceramiki oraz szkła, miała tę przewagę nad PWSSP, że usytuowana była nieopodal centrali przemysłu ceramicznego i bogatych złóż gliny (z kamionką bolesławicką) zatem pracownia mogła rozwijać się bez przeszkód, w dodatku za cel jej istnienia od początku obrano współpracę z fabrykami. Pawełka, co prawda był rzeźbiarzem z wykształcenia, ale ceramikiem z wyboru i doświadczenia. W okresie międzywojennym pracował w fabrykach w Chodzieży i Włocławku, działał też, podobnie jak Żuławska, przy pracach projektowych nad mozaiką ceramiczną Dworca Głównego z Felicjanem Szczęsnym Kowarskim (w latach 1938–1939). Był pomysłodawcą utworzenia po II wojnie światowej tzw. Akademii Ceramicznej i twórcą pracowni doświadczalnej we Wrocławiu. Po wchłonięciu tej pracowni przez Zakład Ceramiki i Szkła wrocławskiej uczelni, został jego kierownikiem, a potem szkoły. Zakład został w latach 1950–1951 podniesiony do rangi Wydziału Ceramiki i kierownictwo jego powierzono

⁸ Banaś, *(Al)chemia ceramiki...*, s. 18–19.

Rudolfowi Krzywcowi przy współpracy z Julią Kotarbińską⁹. Wrocławska uczelnia kontynuowała zatem przedwojenne tradycje polskiej ceramiki artystycznej¹⁰, natomiast sopocka, jak się wydaje, była bardziej otwarta na eksperymenty.

Na początku wiodącą metodą pracy było odlewanie ceramiki przy użyciu masy lejnej bądź wyciskanie jej przy użyciu masy plastycznej w gipsowych formach negatywowych. Nieco później budowano naczynia ręcznie z wałków lub plastrów gliny, co powszechnie uważano za bardziej „artystyczny” sposób operowania tworzywem ceramicznym, ze względu na całkowitą unikatowość tak powstałych dzieł. Przy wielu edukacyjnych zaletach, jak kształtowanie wyobraźni przestrzennej studentów, technika ta miała też, jak zauważył Lula, swoje wady: np. niemożliwe były eksperymenty ze szkliwami na kilku egzemplarzach dokładnie takiego samego wzoru¹¹. W pracowni istniały jednak także pewne ograniczenia dla studentów ponieważ nie brali oni udziału w eksperymentach technologicznych. Technologią zajmowała się wówczas samodzielnie inżynier chemik Daniela Golly.

Lula wspominał, że pomimo niedostatków i braków z jakimi zmagala się wówczas Pracownia Ceramiki, młodzi twórcy działali w niej z niezwykłym entuzjazmem, pasją i zapałem do pracy z jakim nie spotkał się później u studentów. „Cała nasza inwencja, wyobraźnia i zapał kierowane były na tworzenie niczym nie skrzepowanych form, nie mających żadnych prawzorów, nie liczących się z jakąkolwiek tradycją, właściwymi tworzywa, ze statyką, symetrią, funkcjonalnością czy upodobaniami odbiorców”¹². Ceramik zaznaczał, że choć w pracowni istniała atmosfera współzawodnictwa, dotyczyła ona jedynie możliwości stworzenia „kompozycji najciekawszej plastycznie, lecz najbardziej oryginalnej, zaskakującej swym kształtem i malaturą, czy poddającej próbie materiału ceramicznego”¹³. Członkowie zespołu odchodzili całkowicie od form tradycyjnych, jedyną z nich, którą jeszcze formowali nieliczni, był talerz dekoracyjny, ale i on miał nowoczesną dekorację malarską. Dzieła ich, nawet te nieco przypominające naczynia, miały nieco rzeźbiarską strukturę i były zazwyczaj poddane wielobarwnemu szkliwieniu, ponieważ, co podkreślał Lula, Żuławska jako malarka, przywiązywała do koloru w ceramice ogromną wagę¹⁴. Rzeczywiście, był to czas, kiedy Żuławska nie zaczęła jeszcze odchodzić od użyteczności swoich dzieł, nadawać im niemal całkowicie „rzeźbiarskie” formy, koncentrując się na poszukiwaniu natchnienia w kręgu

⁹ Cała trójka wykładowców, jak słusznie zauważył Lula, wywodziła się z pracowni Karola Tichego.

¹⁰ Huml, *Polska sztuka stosowana...*, s. 146, 161–162.

¹¹ Lula, *Wspomnienia i refleksje...* s. 7.

¹² Tamże, s. 8.

¹³ Tamże, s. 8.

¹⁴ Tamże, s. 8.

malarstwa. Dzięki Golly przeprowadzała również eksperymenty z nakładaniem na powierzchnie ceramiczne szkliv o rozmaitej kolorystyce i fakturze.

2. Pablo Picasso a ceramiczne talerze Żuławskiej

Pierwszą wystawą, która potwierdzała biegłość Żuławskiej w nowej dla niej dziedzinie ceramiki była wspomniana obszernie w poprzednim rozdziale ekspozycja w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Domu Wojska Polskiego w Warszawie zainaugurowana 28 lutego 1949 r.¹⁵. Co prawda sama Żuławska w późniejszych katalogach swoich wystaw¹⁶ oraz kwestionariuszu osobowym dostępnym w jej teczce w ISPAN w Warszawie¹⁷ wspominała o tym, że swą ceramikę w roku 1948 w Teatrze Żydowskim w Warszawie¹⁸, a w *Ekspresie Wieczornym* z dnia 28 lutego 1948 r. odnotowano inaugurację wystawy artystki w hallu wystawowym teatru „Placówka” przy ul. Królewskiej 13, na której prezentowała ceramikę, jednak nic więcej na temat tych ekspozycji nie wiadomo. Wszechstronna ceramiczka prócz mozaik *Tragedia*, *Komedia* i *Cyrkowcy* zaprezentowała ponad 20 innych prac małej ceramiki (il. 76). Chociaż zachwycano się głównie mozaikami, uznanie zyskały również nowoczesne w formie, ozdobione motywami zaczerpniętymi z greckiej ikonografii naczynia użytkowe, które porównywano chętnie z talerzami Pablo Picassa. Picasso, od 1944 r. aktywny członek Francuskiej Partii Komunistycznej, odwiedził socjalistyczną Polskę w sierpniu 1948 r. w związku z odbywającym się we Wrocławiu w Auli Politechniki Wrocławskiej Światowym Kongresem Intelktualistów w obronie pokoju (25–28 sierpnia). W wydarzeniu tym brało udział ponad 600 przedstawicieli nauki, kultury i sztuki z 45 państw, a Picasso po raz pierwszy zaprezentował swą ceramikę na wystawie zagranicznej w sali przy Auli Politechniki. Następnie, 29 sierpnia, wraz innymi uczestnikami wydarzenia udał się do Warszawy, gdzie najpierw zwiedzał Muzeum Narodowe, a potem przekazał mu dar w postaci 20 talerzy, powstałych w latach 1947–1948 w manufakturze Madoura w Vallauris. Były to sygnowane,

¹⁵ Minister Dybowski otworzył wystawę ceramiki i mozaiki Hanny Żuławskiej, „Dziennik Bałtycki” 1949, nr 60, s. 6; *Plastyka*, „Przekrój” 1949, nr 206, s. 11; ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska, *Nowa Wystawa w Klubie Młodych Artystów i Naukowców*, „Słowo Powszechne” 1949, nr 59, wycinek prasowy. Patrz także: *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 3, *Rok 1949*, red. Anna Wierzbicka, Warszawa 2012, s. 59.

¹⁶ ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska, Nota prasowa, *W hallu wystawowym...*, „Ekspres Wieczorny”, 1948, z 28.02.1948, s. 8, wycinek prasowy.

¹⁷ ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska, spis wystaw.

¹⁸ Hanna Żuławska, *Dzień dzisiejszy malarstwo*, katalog wystawy maj–czerwiec 1984, Biuro Wystaw Artystycznych w Sopocie.

malowane podszkliwnie naczynia, zdobione scenami mitologicznymi, motywami zwierząt, ptaków i roślin¹⁹.

Wśród krytyków nie było jednomyślności czy dzieła Żuławskiej były inspirowane talerzami Picassa, czy też nie. Jan Białostocki dostrzegł wtórność ceramiki Żuławskiej względem naczyń słynnego hiszpańskiego artysty: „Okoliczności sprawiły, że ceramika Żuławskiej rzutuje się mimo woli na tło oglądanych niedawno prac Picassa, co z kolei wywołuje porównania. Jest to moment raczej niekorzystny, aczkolwiek trzeba przyznać, że Polka wychodzi na ogół ochronną ręką z tego trudnego pojedynku. Ale prace ceramiczne artystki sopockiej frapowałyby z pewnością nieporównanie bardziej, gdybyśmy dopiero co nie widzieli hiszpańskich półmisek. Talerze Żuławskiej są bardziej użytkowe, nie są obrazami czy rysunkami inkrustowanymi na ceramice; są to garnki, które ozdobiono przy pomocy środków plastycznych. Żuławska, zazwyczaj bardziej niż Picasso, liczy się z formą dekorowanego przedmiotu, przestrzegając ustalonego przez Focillona prawa «ramy wewnętrznej». Nieliczne tylko talerze zdobione są abstrakcyjnymi zygzakami linii. Przeważnie motywy dekorujące wpisują się w kolisty kształt talerzy, podkreślają go jeszcze szlaki stwarzające linię brzegu. Tematyka «encyklopedyczna», przeważająca obecnie w sztukach zdobniczych, co uderza w zestawieniu z «błahością» tematów malarskich, stanowiących jedynie pretekst do spekulacji formalnych. Podobnie jak w tkaninach Lurcata czy Saint-Saëns’a znajdujemy u Żuławskiej starą, humanistyczną symbolikę: słońce, znaki zodiaku, zwierzęta heraldyczne i fantastyczne potwory: jaszczurki, kraby, smok–jednorożec stanowią elementy radosnego w barwach «bestiarium». Wśród talerzy opracowanych w spokojnej gamie złamanych kolorów wyróżnia się trójca o inspiracji helleńskiej. Prosta szlachetność greckiego motywu znalazła w Żuławskiej interpretatora wrażliwego zarówno na bukoliczną czy dionizyjską tonację antycznego nastroju, jak na nowoczesny smak linearnej kaligrafii»²⁰.

Innego zdania była Joanna Guze, która uznała naczynia ceramiczne za nowatorskie: „Obok panneau mozaikowych Jasińska–Żuławska wystawiła talerze. I od razu należy powiedzieć: te talerze nie mają nic wspólnego z talerzami Picassa, które mogliśmy podziwiać na wystawie sztuki francuskiej w Muzeum Narodowym. Są w zupełnie inny sposób piękne. Picasso bowiem czerpie z własnego bogatego i różnorodnego malarskiego dzieła; formy ceramiczne Picassa – co w niczym nie umniejsza ich doskonałości – zawsze dadzą się odnieść do jego malarstwa. Jasińska–Żuławska wychodzi wprost z ceramicznej tradycji. Stąd

¹⁹ *Polskie życie artystyczne*, T. 3, s. 188–189, 191–192.

²⁰ Jan Białostocki, *Ceramika i mozaika Hanny Żuławskiej*, „Przegląd Artystyczny”, R. 4 1949, s. 8. Patrz także: *Polskie życie artystyczne*, T. 3, s. 59–60.

rozmaitość stylów, raz zaczepiających o Chiny, innym razem o Grecję, kiedy indziej znów o plastyczne wyobrażenia ludowe. Obok tego kompozycje abstrakcyjne rozwiązane kolorem i linią, gdzie decyduje tylko fantazja i pomysłowość autorki. Te są bodaj najlepsze. Oto niebieski talerz z chińskim, żółtym smokiem; ciemnozielony – oszczędny, aż skąpy w rysunku, z czarno-białym ptakiem; znów zielony z brązowym statkiem; abstrakcyjna kompozycja z czarno-różowo-białym ornamentem w brązowym tle; wesoły żółty lew bawiący się piłką, jeździec na koniu – sylwetki białe obwiedzione czarnym konturem, tło brązowe – przywodzący na myśl fragmenty Ucella; pomarańczowe wygrzewające się w ciepłym świetle stylizowane jaszczurki, trzy talerze ze scenami figuralnymi, rytymi białą linią, pełne wdzięku reminiscencje waz greckich; blado niebieski talerz z czarną pociętą, jaskółczą jakby kreską ornamentu – i wiele innych. Barwy i formy umiejętnie dobrane i zestawione, doskonałe opanowanie rzemiosła i dobry smak – ten smak, o którym Diderot mówił, że jest początkiem wszelkich poczynąń w sztuce – sprawiają, że ceramika Hanny Jasińskiej-Żuławskiej, podobnie jak jej mozaiki, pozwalają wiele jeszcze oczekiwać od tej rzetelnej artystki, której dzieło jest tak bardzo na czasie”²¹.

Czy Hanna Żuławska inspirowała się pracami Picassa? Wszystko wskazuje na to, że tak, zresztą inspiracje jego sztuką znaleźć możemy także w późniejszej twórczości artystki. Najpewniej widziała jego prace we Wrocławiu lub/i w Warszawie, być może zetknęła się z nimi za granicą. Żuławska była pionierką i dążyła do nowatorstwa w swej sztuce, a ceramika Picassa tą pionierskość dla niej niewątpliwie uosabiała. Dzisiaj dostępne są jedynie niewyraźne czarno-białe zdjęcia prasowe, gdyż talerze Żuławskiej wystawione na tej ekspozycji najprawdopodobniej nie zachowały się. Trudno jest więc nawet porównać ich kolorystykę dzieł ceramiczki i słynnego Hiszpana, chociaż opisy prasowe krytyków mogą dać pewne wyobrażenie na ten temat. Jednak zarówno tematyka prac jak i rysunek zdradzają podobieństwo, o czym można się przekonać, zarówno oglądając patery zgromadzone w Muzeum Narodowe w Warszawie, jak i te zgromadzone w innych miejscach, jak choćby Muzeum Picassa w Maladze²². Oczywiście, motywy zaczerpnięte z mitologii starożytnej Grecji mogły być też zainspirowane twórczością męża Żuławskiej, Jacka.

Jan Białostocki docenił wszechstronność artystki-ceramiczki: „Wystawione w sali dawnego IPS-u w Warszawie prace Hanny Żuławskiej należą do dwóch bardzo odmiennych

²¹ Joanna Guze, *Mozaika i ceramika Hanny Jasińskiej-Żuławskiej*, „Kuźnica” 1949, nr 12, s. 5; Patrz także: *Polskie życie artystyczne*, T. 3, s. 59.

²² Patrz też: *Picasso. Ceramics*, Louisiana Museum of modern art., red. Michael, Juul Holm, Helle Crenzien, Kirsten Degel, Esbjerg 2018, s. 11, 18–21.

rodzajów sztuki użytkowej. Ceramika i mozaika to chyba krańcowo dalekie rodziny twórczości artystycznej, mimo że łączy je pokrewieństwo materiału i zadań dekoracyjnych. Oba zakresy działalności artystki zdradzają jednak wysoki stopień znajomości odrębnych wymagań stawianych przez rozmaite techniki wypowiedzi”²³. Tak więc, mimo że krytycy spierali się czy naczynia Hanny Żuławskiej są oryginalne, czy też wtórne względem ceramiki Picassa, doceniali warsztat artystki, a wystawa była jej pierwszym ogólnokrajowym sukcesem, potwierdzającym kompetencje artystki jako kierowniczkę pracowni ceramicznej w PWSSP (i jak wspomniano w poprzednim rozdziale, była m z tych sukcesów, które umożliwiły jej podjęcie większych realizacji o charakterze państwowym). Powodzenie wystawy wpłynęło też zapewne na podjęcie przez grupę Żuławskiej prac w dawnej fabryce majoliki cesarza Wilhelma II w bogatych w złoża gliny Kadynach, oferując w ten sposób większe możliwości techniczne i możliwość realizacji bardziej skomplikowanych koncepcji twórczych²⁴.

Hanna Żuławska miała najpewniej świadomość, jak skromna jest wiedza w społeczeństwie na temat ceramiki artystycznej, gdyż na terenie PWSSP zorganizowała specjalną ekspozycję edukacyjną mającą za zadanie zapoznanie widzów z historią ceramiki. Jednocześnie w „Dzienniku Bałtyckim” ukazał się tekst artystki, będący niejako podsumowaniem tej prezentacji; „Retrospektywna wystawa ceramiki dała nam tak wielki materiał, że trudno byłoby znaleźć w Polsce odpowiednio wielkie miejsce a przede wszystkim tylu cierpliwych widzów, którzy by bez zmęczenia zdołali obejrzeć tak olbrzymią kolekcję [...]. Postanowiliśmy pokazać historię technik ceramicznych na tle rozwoju społeczeństw, ograniczając się do główniejszych i bardziej typowych sposobów produkcji. Naszym pokazem obejmujemy Europę i tereny jej wpływów kulturalnych. Wystawienie kilku eksponatów z Bliskiego Wschodu i Chin było konieczne, że ceramika wschodnia zaważyła na kilku okresach ceramiki europejskiej, wpływając tak na jej wyraz plastyczny jak i techniczny”²⁵. Edukacyjna wystawa miała charakter przekrojowy i siłą rzeczy była dosyć powierzchowna, prezentowała historię ceramiki od procesu tworzenia nieskomplikowanych naczyń w epoce prehistorycznej do współczesności. Zwracała przy tym uwagę na sposoby barwienia i zdobienia²⁶.

²³ Białostocki, *Ceramika i mozaika...*, s. 8. Patrz także: *Polskie życie artystyczne*, T. 3, , s. 59–60.

²⁴ Lula, *Wspomnienia i refleksje...* s. 8.

²⁵ ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska; Hanna Żuławska, *Dzieje ceramiki*, „Dziennik Bałtycki” 1950, nr 173, wycinek prasowy.

²⁶ Tamże.

3. Pierwsze lata pracy w Kadynach. Zakłady Artystyczno–Naukowe.

Maria Alkiewicz wspominała trudne warunki panujące w początkowych latach istnienia pracowni: „W roku 1949, będąc na drugim roku studiów zostałam zastępcą asystenta na ceramice. W Szkole, w Sopocie mieliśmy jeden małeńki piecyk ceramiczny i jeden większy muflowy piecyk węglowy, dlatego prace na I Festiwal Szkół Artystycznych w Poznaniu wypalaliśmy w Fabryce ceramiki w Tolkmicku. Fabryka ta rok później została rozebrana (groziło jej zawalenie) i przeniesiona do Zakładu Ceramicznego w Kadynach”²⁷. Alkiewicz pojechała z Żuławską na rekonesans fabryki w Kadynach i były pod wrażeniem tego, co w niej zastały, ponieważ dwie pracownie malarskie, modelarnie i różnej wielkości piece stwarzały zupełnie nowe możliwości dla działalności Pracowni Ceramiki, tym bardziej że w planach była właśnie wystawa *Szczegół ceramiczny w architekturze*. Nadzieje artystek rozbudził zwłaszcza fakt, iż w fabryce produkowano dawniej „doskonałe technicznie kafle szkliwione i malowane – posadzkowe i mozaikowe, rzeźbione kafle piecowe [...], była to fabryka, w której pracowali artyści ceramicy i która specjalizowała się w uzupełnianiu brakujących części do starszych dzieł ceramicznych – rzeźb, pieców, reliefów, płaskorzeźb, posadzek”²⁸.

Entuzjazm wizytującego później Kadyny zespołu wzbudziła nie tylko sama fabryka i złoża gliny, ale także okolica. Uznano, że pomieszczenia i piece są w stanie wystarczającym, by zapewnić twórcom godziwe warunki pracy, mimo że dawna fabryka Królewskiej Wytwórni Majoliki i Terakoty Wilhelma II była w stanie opłakanym, ponieważ Rosjanie po wojnie splądrowali i zniszczyli budynek oraz wywieźli większość urządzeń mechanicznych; przetrwała jedynie cegielnia i klinkiernia²⁹. Kadyńskie piece do wypalania ceramiki i pomieszczenia do jej suszenia znalazły zastosowanie zwłaszcza produkcji małej ceramiki, ale okazały się także niezwykle użyteczne w czasie realizacji dla Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej i do wykonywania dekoracji kamienic gdańskiego Starego Miasta, które wraz z wielkoformatowymi mozaikami zostały pokazane publiczności na wspomnianej już wcześniej wystawie *Szczegół ceramiczny w architekturze* w Zachęcie.

W 1952 r. zainaugurowano przy PWSSP działalność Zakładów Artystyczno–Naukowych, mających pełnić funkcję jednostki pomocniczej dla pracowni ceramiki,

²⁷ Alkiewicz, *Kadyny*, s. 56.

²⁸ Tamże, s. 56.

²⁹ Barbara Banaś, *Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. I 60.*, Warszawa 2019, s. 311; Banaś, *(Al)chemia ceramiki...*, s. 18.

architektury i tkaniny³⁰. W tym samym roku prace ceramiczne zespołu Żuławskiej zaprezentowano na wystawie *Ceramika gdańska* w RFN, w Berlinie³¹.

Dzięki działaniu Zakładów Artystyczno–Naukowych Pracownia Ceramiki zyskała możliwość udostępnienia swojego warsztatu absolwentom, jeśli byli oni taką współpracą zainteresowani. Nie będąc pracownikami etatowymi uczelni mogli pobierać wynagrodzenie w postaci części przychodu za sprzedaż ich dzieł przez Zakłady. Ci nieformalni pracownicy uczelni, zazwyczaj jej absolwenci (ale także absolwenci innych uczelni plastycznych, np. w Toruniu), mieli większe od studentów umiejętności techniczne i doświadczenie twórcze, co pozwoliło utrzymywać wysoki poziom artystyczny pracowni.

Z kolei Hanna Żuławska dbała o to, by dostawali oni za swą pracę wynagrodzenie – więc było to korzystne dla obu stron. Jak zauważył Lula, artystka wykazała się sporą intuicją i dalekowzrocznością, zdając sobie sprawę, że poziom pracowni w dużej mierze zależny jest od studentów, którzy co roku przychodzili i odchodzili, do tego byli mniej bądź bardziej utalentowani. Wybitny artysta słusznie spostrzegł, że doświadczenie to było bezprecedensowe i miało dalekosiężne owocne konsekwencje. Zespół ten w drugiej połowie lat pięćdziesiątych stanowił filar tzw. Grupy Kadyńskiej, a po epizodzie kadyńskim, członkowie jego kontynuowali tradycje ceramiczne już na własną rękę, pamiętając o wspólnych, sopockich korzeniach³².

Był to już okres, w którym, jak zauważyła Huml „minął czas odbudowy, zamknięty latami 1945–54 [...] teraz zamierzano odstąpić od wyłącznie agitacyjnej i dydaktycznej roli sztuki, od nieustannego manifestowania jej społecznej użyteczności. Nadchodziły głębokie przemiany. Narastały one stopniowo, choć przyjęło się uważać, że dokonały się gwałtownie. Jak spostrzegła badaczka, cezura 1955 r. z czasem nie jest już tak wyraźna i równocześnie zbiega się z przemianami zachodzącymi w sztuce innych krajów, ponieważ poszukiwania nowinek i zmiany miały charakter międzynarodowy. Jednak w Polsce niektórzy artyści mieli „poczucie oderwania od światowych nurtów i pragnęli w najkrótszym czasie przyłączyć się do nich” w związku z czym nowiny o nowych zjawiskach i tendencjach w sztuce docierające do Polski z zagranicy, budziły chęć nawiązywania kontaktów międzynarodowych, organizowania

³⁰ Eliza Koźlińska, *Ceramika artystyczna – świat mało znany* [w:] *Tradycja i współczesność. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005*, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2005, s. 198.

³¹ *Hanna Żuławska*, katalog wystawy, Związek Polskich Artystów Plastyków Biuro Wystaw Artystycznych w Olsztynie, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn, luty 1975, s. 2.

³² Lula, *Wspomnienia i refleksje...* s. 6.

wystaw o takim charakterze, spotkań i sympozjów albo wyjazdów zagranicznych w celu zapoznania się z nowymi tendencjami³³.

W 1954 r. PWSSP przeniosła się do Wielkiej Zbrojowni w Gdańsku, co dla pracowni Żuławskiej było zbawienne: zyskano o wiele lepsze warunki i wygodniejsze lokalowe z dużym lokalem na piętrze i piwnicą, do tego można było używać windy. W 1955 r. prace sopockich artystów, głównie realizacje ceramiczne dla wystroju architektonicznego Warszawy i Gdańska, zaprezentowano na „odwilżowej” wystawie tkanin i ceramiki w warszawskiej „Zachęcie” (22 maja – 12 czerwca)³⁴. Krystyna Czarnocka w recenzji wystawy zamieszczonej w „Przeglądzie Kulturalnym” wyraziła swój zachwyt tkaninami prezentowanymi przez artystów z pracowni Józefy Wnukowej i przyznała samokrytycznie: „Niestety w omawianiu twórczości [...] zespołu ceramiki, z powodu braku kompetencji, muszę ograniczyć się jedynie do ogólnych, nasuwających mi się uwag, choć prace te zasługują na pewno na szczegółowe omówienie. Wiele cech wspólnych mają dwa razem wystawiające zespoły. Główne z nich to pasja i odwaga w poszukiwaniach technicznych i artystycznych [...]. Spośród najbardziej cennych zdobyczy tej współpracy wymienić należy m. in. Wydostanie się z «zaczarowanego kręgu» garnka, talerza czy «figurki» ceramicznej, w którym tkwi większość naszych artystów tej dyscypliny; przypominanie niejako twórcom, gdyż nie są to rzeczy nowe, jak szerokie zastosowanie i możliwości ma ceramika”³⁵.

Ekspozaty z wystawy przewieziono do Berlina Wschodniego³⁶. O wystawie „Polskie tkactwo i ceramika” w Berlinie wspomniano przy okazji omawiania realizacji Żuławskiej dla MDM-u, jednak warto w tym miejscu odnotować, jak wizytę artystki opisywała ówczesna prasa, ponieważ kontakt ze sztuką innego państwa z pewnością poszerzał jej horyzonty artystyczne i można mieć przypuszczenia graniczące z pewnością, że odwiedziła muzea lub/i wystawy ceramiki czy nawet zakłady produkujące ją w takich ośrodkach jak Drezno i Weimar:

³³ Huml, *Polska sztuka stosowana...*, s. 176–177.

³⁴ HJ, *Wystawa tkanin i ceramiki w Zachęcie*, „Stolica” 1955, nr 26, s. 11. Patrz też: ; Irena Huml, *Życie pełne pasji tworzenia Edward Roguszcza*, „Gdański Rocznik Kulturalny”, R. 19, 2000, s. 92; Andrzej Olszewski, *Ceramika i tkanina Sopockich Zakładów Naukowo-Badawczych*, „Przemysł Ludowy i Artystyczny”, R. 4, 1956, nr 3, s. 61; Aleksander Wojciechowski, *Wymowa młodej sztuki (uwagi na temat wystawy tkanin i ceramiki plastyków Wybrzeża)*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 1–2, s. 60–74; Krystyna Czarnocka, *Tkaniny i ceramika szkoły sopockiej*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 23, s. 4. Patrz także: *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 9, *Rok 1955*, cz. I: styczeń – czerwiec, red. Anna Wierzbicka, Warszawa 2023, s. 269–270; Banaś, *(Al)chemia ceramiki...*, s. 19.

³⁵ Czarnocka, *Tkaniny i ceramika szkoły sopockiej*, s. 4.

³⁶ *Kronika ważniejszych wydarzeń*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 5–6, s. 153. J. Ziegenhirte, *Artyści gdańscy na wystawie w Berlinie*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1955, nr 28, s. 8; *Wystawa gdańskich plastyków w Berlinie. Pod barwnym namiotem tkanin dekoracyjnych*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1955, nr 33, s. 8; *Z zagranicy. Wystawa polskiej ceramiki i tkanin w Berlinie*, „Życie Literackie” 1955, nr 31, s. 8. Patrz też: *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 9, *Rok 1955* cz. II: lipiec–grudzień, red. Anna Wierzbicka, Warszawa 2024, s. 378.

„Profesor Hanna Żuławska [...] jedna z organizatorów wystawy, w czasie swojego trzytygodniowego pobytu w NRD zwiedziła Berlin oraz szereg miast wschodnio-niemieckich, jak Drezno, Weimar, Lipsk, Erfurt, Schwerin, Vismar i Rostock, zapoznając się z życiem mieszkańców NRD. [...] Prof. Żuławska w swej podróży spotykała się wielokrotnie na zebraniach dyskusyjnych z plastykami niemieckimi. Przedmiotem tych gorących dyskusji były problemy, które nurtują i naszych plastyków. Chodzi o to by jak najpełniej wyrazić w sztuce współczesny realizm narodowy, jaką znaleźć dlań najdoskonalszą formę artystyczną. Problemy te rozwiązuje m in. Instytut Sztuki Stosowanej w Berlinie, opracowując wzory dla wielu gałęzi przemysłu artystycznego”³⁷.

W kwietniu 1956 r. drobne formy ceramiczne (oraz tkaniny z pracowni Józefy Wnukowej) zaprezentowano publiczności, w Desie w Warszawie (il. 77)³⁸. Wystawa miała charakter komercyjny, dlatego widzowie mogli kupować eksponaty. Mimo że Andrzej Trzaska oceniał po latach twórczość grupy jako „takie różne dziwolągi, trochę nieporadne” powstałe „z tęsknoty posiadania czegoś w domu, zrobienia dla siebie, a to jakiejś popielniczki, a to wazonika, a to lampki”³⁹, krytyk Andrzej Olszewski nie krył zachwytu nowatorską twórczością grupy Żuławskiej: „Już pierwszy rzut oka wystarcza do stwierdzenia, że kształt, kolor i zdobienie wystawionej ceramiki odbiegają od pewnej utrzymującej się od dłuższego czasu konwencji, która była wywołana nadmiernym wpływem ludowości na naszą plastykę. Liczne reprezentowane tu duże dekoracyjne talerze są niezwykle śmiało zakomponowane. Na ich tematykę składają się elementy geometryczne, fragmenty martwych natur, malarsko rzucane kwiaty, ptaki, zwierzęta, kompozycje figuralne malarsko bądź graficznie potraktowane. Współrzędnie ważnym czynnikiem był w nich kolor. Kolor ostry, zdecydowany, śmiało i niebanalnie zestawiany. Były tam też dzbanki i wazoniki o przedziwnych kształtach przy jednoczesnej rezygnacji z gęstej dekoracji ornamentalnej na rzecz kształtu i tylko mocnej barwy. Oglądaliśmy pomysłowe dzbanki, np. w formie stylizowanego ptaka, czy figurki przedstawiające ludzi z dobrze uchwyconym wyrazem psychologicznym. Sporo też było talerzyków czy miseczek o oryginalnych fantazyjnych kształtach. Ciekawą próbą było zastosowanie kafli ceramicznych w metalowych sprzętach (wózek barowy, stoliczek). Takie rozwiązanie niektórych współczesnych mebli może stać się punktem wyjścia dla wielu nowych opracowań. [...] Zarówno ceramika jak i tkanina przybliżają naszą sztukę dekoracyjną do

³⁷ J. Ziegenhirte, *Artyści gdańscy na wystawie...*, s. 8.

³⁸ Eliza Koźlińska, *Ceramika artystyczna – świat mało znany* [w:] *Tradycja i współczesność. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005*, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2005, s. 197.

³⁹ Banaś, *Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. I 60.*, Warszawa 2019, s. 311–312.

współczesności a wystawa dobrze świadczy o pracy sopockich Zakładów Naukowo-Badawczych”⁴⁰. Julia Banaś spostrzegła, że „nieporadność” dzieł plastyków kadyńskich „miała w sobie ładunek szczerości – sopockie formy zjednywały sobie życzliwość odejściem od konwencjonalnych kształtów, ale przede wszystkim zwracały uwagę wyjątkowością dekoracji – radosną kolorystyką szkliv, malarskim charakterem [...] były one jako realizacje jednostkowe, niepowtarzalne”⁴¹. Można zaryzykować twierdzenie, że wystawa ta, tak odmienna w charakterze od innych wystaw ceramicznych i nowatorska, miała w gruncie rzeczy charakter „odwilżowy”, zwłaszcza że ceramikę trójmiejskich twórców pokazano następnie w Berlinie Zachodnim (il. 78, 79, 80)⁴².

4. Współpraca z Zakładami Przemysłu Terenowego w Elblągu i Grupa Kadyńska

Ogólnopolski rozgłos i uznanie, które towarzyszyły tym dwóm warszawskim ekspozycjom zaowocowały w decyzją o nawiązaniu współpracy między Zakładami Przemysłu Terenowego w Elblągu i Zakładami Artystyczno-Naukowymi przy sopockiej uczelni, mającą na celu seryjną produkcję ceramiki artystycznej przy współpracy przemysłu. Dyrektor ZPT, którym podlegała zdewastowana fabryka w Kadynach zlecił Zakładom Artystyczno-Naukowym zamówienie na kolekcję ceramiki⁴³. Hanna Żuławska była wielką entuzjastką tego przedsięwzięcia, ponieważ wydaje się, że już od lat miała plany tworzenia ceramiki o dużej wartości estetycznej i artystycznej przy współudziale przemysłu: „W związku z rozwojem kapitalistycznego systemu produkcji XIX i XX w. znika rękodzieło ceramiczne, powstają wielkie fabryki porcelany, produkujące towar zmechanizowany, pozbawiony wszystkich tych cech, które mogą być rezultatem wyłącznie ręki artysty. Jako reakcja na to powstają niewielkie warsztaty ceramiki artystycznej, w których artyści tworzą kształty przemysłane w formie i kolorze. Obecnie w Polsce Ludowej kształcą się w Szkołach Artystycznych ekipy artystów ceramików, których troską będzie, aby każda ceramika, tak przemysłowej produkcji jak i pochodząca z pracowni rękodzielniczej miała pełną wartość artystyczną. Celem naszym jest, aby przewyciężając w produkcji przemysłu ceramicznego pozostałości schlebiana gustom burżuazyjnym drobnomieszczańska tandetę dać naszemu przemysłowi ceramicznemu wzory

⁴⁰Olszewski, *Ceramika i tkanina Sopockich Zakładów...*, s. 61, 63.

⁴¹Banaś, *Polski New Look...*, s. 312.

⁴²Jacek Kotlica, *Edward Roguszcak. Z kalendarza życia i twórczości*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 2000, nr 19, s. 101; Huml, *Życie pełne pasji tworzenia...*, s. 92.

⁴³Barbara Banaś błędnie podała, że zlecenie to pochodziło od Cepelii. Patrz: Banaś, *Polski New Look...*, s. 311.

jak najdoskonalsze, aby produkcja ta mogła służyć rosnącym potrzebom estetycznym człowieka pracy w naszej ludowej ojczyźnie”⁴⁴.

Projekty powstały w sopockiej pracowni, natomiast ich realizację przeniesiono do Kadyn. Jak zauważyła Koźmińska, na formę powstałych w Kadynach prac miały wpływ doświadczenia wyniesione z pracy nad wystrojem Warszawy i Gdańska, stąd nawet w małej ceramice obecne były „echa” tej działalności. Alkiewicz pisała: „Oprócz form dla architektury robiliśmy też małą, kameralną ceramikę artystyczną i użytkową. Glinka kadyńska była bardzo dobrym materiałem dla naszych rzeźbionych, ażurowych, często dziwnie połączonych ze sobą form ceramicznych, które miały nie tylko użytkowy, ale też dekoracyjny charakter. Profesor Żuławska była wspaniałym pedagogiem. Umiała wzbudzić w nas entuzjazm do tworzenia nowych form, jakże różnych od tych prostych walców, owali, kul, które dotychczas panowały. Tworzyliśmy zespół złożony z absolwentów malarstwa i rzeźby oraz absolwentów ceramiki. Marzyliśmy o tym, aby fabryka w Kadynach wyrabiała ceramikę przez nas zaprojektowaną”⁴⁵.

Jednocześnie w Kadynach można było prowadzić eksperymenty kolorystyczne ze szkliwem. Ceramikę malowano grubymi kolorowymi warstwami szkliwa, które pod wpływem temperatury wtapiało się w glinę, stapiało z naczyniem. Warstwa szkliwa miała spływać po naczyniu niczym lukier. Stopniowo zaczęto coraz bardziej odchodzić od tradycyjnych form ceramiki, która już zupełnie przestała mieć funkcję użytkową. Sama Żuławska na tym etapie swej twórczości zaczęła się koncentrować bardziej na formie niż, tak jak to było dotychczas, na kolorze. Modele zaczęły mieć formę niewielkich rzeźb, a pracę na kole garncarskim odrzucono zupełnie, preferując wykonywanie ich z tak zwanej „wolnej ręki”. Tak narodziła się całkiem nowa, „pierwotna” jakość ceramiki kadyńskiej. Inspiracje czerpano ze świata fauny i flory bądź ze średniowiecznych bestiariuszy. Glinę często łączono z wikliną⁴⁶. Ta unikatowość, rzeźbiarskość ceramiki twórców kadyńskich stała się ich cechą charakterystyczną, podobnie jak sposób malarskiego zdobienia kolorowym szkliwem (a nie farbami naszkliwnymi – co podkreślano) „z takim samym ładunkiem emocji co płótno”⁴⁷. Hanna Żuławska twierdziła, że w Kadynach przekonała się „o walorach pieców węglowych, które osiągają wysokie temperatury i powodują wiele ubocznych działań, spowodowanych przez zespół wytwarzanych gazów i dymów. Uzyskaliśmy niespodziewanie piękne efekty – szafiry w odcieniach fioleto,

⁴⁴ ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska, Hanna Żuławska, *Dzieje ceramiki*, „Dziennik Bałtycki” 1950, nr 173, wycinek prasowy.

⁴⁵ Alkiewicz, *Kadyny*, s. 56.

⁴⁶ Koźmińska, *Ceramika artystyczna...*, s. 198–199.

⁴⁷ *Ceramika Zakładu–Artystyczno–Badawczego przy PWSSP w Gdańsku*, katalog wystawy, Galeria ZPAP w Warszawie, Warszawa 1960.

perliste maty, oksydujące turkusy, złociste czernie, wszystko to nieosiągalne w piecach elektrycznych”⁴⁸.

Zdobienie naczyń i rzeźb ceramicznych kolorowymi szkliwami mogło mieć genezę w tym, że artystka była malarką związaną dawniej z koloryzmem, podobnie jak inni artyści malarze związani z PWSSP⁴⁹. Autorem niezwykle trafnej charakterystyki jest Andrzej Osęka: „Sopocka ceramika – to właśnie królowa małych form, rzeźba, która przedstawia dzbany, garnki. Nowatorstwo polega tu przede wszystkim odstępstwach od użyteczności [...] na inwencji w wynajdywaniu coraz śmielszych, coraz to nowszych form. Ceramika wydaje się być dla jej młodych twórców znakomitą zabawą, okazją do «powiedzenia» wielu dowcipów formalnych paradoksów. Duża, asymetryczna forma dzbana kończy się maleńkim otworem, w który wetknąć będzie można najwyżej jeden kwiat. Ciężkie, grube kształty pater opierają się na krótkich, cienkich nóżkach. W wielu wypadkach wbrew prawom rządzącym materiałem – ucho dzbana, szyja butli, trzon lampy stają się niesłychanie cienkie, niepokojące jak łodyga kwiatu. Często kształty naczyń przywodzą na myśl skojarzenia [...] z płetwą ryby, z jakąś formą zwierzęcą (dzbany, centaury) z jakąś muszlą itp. itp. Niejednokrotnie paradoks wyraża się w pomyśle czysto rzeźbiarskim: nieoczekiwany, niczym nie tłumaczący się ażur, prześwit, zdwojenie otworu, motywem w sopockiej ceramice pozostaje eksperyment z wikliną: ceramiczna forma zaopatrzona jest niekiedy w subtelny akcent linearny – cieniutki, delikatny wiklinowy kabłąk”⁵⁰.

Irena Huml zauważyła, że „wyraz plastyczny w malarsko-rzeźbiarskich kompozycjach wazonów, pater, świeczników i innych przedmiotów dekoracyjnych był często agresywny” chociaż „współczesny, o znacznym rozmachu. [...] Różne zapewne były przyczyny przemian zainicjowanych formalnie przez środowisko sopockie. Za jedną z nich uznać można ogólny klimat malarskiego traktowania [...] ceramiki w tym centrum koloryzmu. Sprzyjał on nadchodzącej ekspansji koloru. Poza tym w zaspokajaniu głodu nowoczesności” ceramika odegrała „znaczną rolę, ponieważ zastosowanie nowego kolorytu i kształtu było stosunkowo łatwe do zrealizowania” w tym tworzywie⁵¹.

Jednocześnie Huml krytycznie odniosła się do tego, że artyści popadali niejednokrotnie w „niebezpieczną manierę”, skrytykowała też masową produkcję przedmiotów, co

⁴⁸ Teresa Kłaman, *Pracownia ceramiki – rys historyczny* [w:] *Pracownia ceramiki artystycznej ASP w Gdańsku*, red. Teresa Kłaman, Gdańsk 2009, s. 4.

⁴⁹ Koźlińska, *Ceramika artystyczna...*, s. 199.

⁵⁰ Andrzej Osęka, *Szanse ceramiki*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 36, s. 10, *Nota prasowa*, „Przegląd Artystyczny” 1960, nr 1, s. 54.

⁵¹ Irena Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 182.

spowodowało obniżenie walorów estetycznych⁵². Paweł Banaś podsumowywał: „Zasada kreowania od początku w procesie żmudnych, często chybionych prób, zgłębianie struktury materii, «powoływanie» jej na nowo – to niewątpliwie podstawowe przesłanki poczynąń grupy sopockiej, decydujące zarazem o jej niepowtarzalnym charakterze. Okres kadyński otwierał przed młodym pokoleniem artystów szerokie perspektywy. Poznanie, nie zawsze jeszcze dogłębne, tajemnic warsztatowych, pozyskana w ciągu kilku lat prób wysoka sprawność manualna pozwalały im w późniejszym okresie rozwinąć indywidualne predyspozycje. Nurt dociekań strukturalnych promowany przez środowisko Wybrzeża stanowił istotny etap doświadczeń polskiej ceramiki. W malarstwie eksperymenty tego rodzaju, szybko poniecane, odchodziły w niepamięć, w ceramice natomiast i to dla różnych pokoleń i środowisk przez długi czas jeszcze zachowały swą niezwykłą atrakcyjność”⁵³. Sam Henryk Lula miał natomiast refleksje następującą: „Trzeba przyznać, że te nasze kadyńskie formy były bardzo specyficzne. Ten styl, który się ukształtował, był bardzo wybujały, nie liczący się ze statyką, z funkcjonalnością. Chyba wynikało to po części z tego, że myśmy nie mieli świadomości tradycji ceramicznej. Działaliśmy intuicyjnie, bardzo ekspresyjnie”⁵⁴.

W tym miejscu trzeba wymienić wszystkie nazwiska artystów (w większości urodzonych w pierwszej połowie lat trzydziestych XX w.), studentów absolwentów, którzy wchodziłi w skład tzw. Grupy Kadyńskiej Hanny Żuławskiej, byli to: Maria Alkiewicz, Daniela Golly (inżynier chemik), Hanna Brzuszkiewicz, Paweł Fietkiewicz, Maria Fietkiewicz, Anna Gondzik, Iwona Harmacińska, Bernardyna Jaskólska, Józef Jezierski, Stanisław Konieczny, Janina Karczewska-Konieczna, Bogdan Kiziołek, Izabela Lejewoda, Henryk Lula, Ryszard Surajewski, Ryszard Stryjec, Lidia Tarasiuk-Oleśniewicz, Andrzej Trzaska, Krystyna Zaorska, Tadeusz Boroński, Henryk Perlicki, Krystyna Perlicka, Józef Figiela, Irena Człapińska, Eugeniusz Maciejewski, Zbigniew Alkiewicz i Edward Roguszcak⁵⁵.

Część tych artystów nie zrobiła większej kariery i trudno dziś trafić na jakieś ślady ich późniejszej twórczości czy też działalności, a jeśli nawet na nie się trafi to są one tak blade, że rodzi się retoryczne pytanie, czy warto o nich wspominać w niniejszej pracy. Jednak wychowankami Żuławskiej w Grupie Kadyńskiej byli także artyści i pedagodzy rozpoznawalni, zdolni a nawet wybitni jak Maria Alkiewicz, Andrzej Trzaska, Edward Roguszcak czy Henryk Lula. Prócz tego uznanie zyskali: Hanna Brzuszkiewicz, która po epizodzie w Grupie

⁵² Tamże.

⁵³ Paweł Banaś, *Współczesne polskie szkło i ceramika*, Warszawa 1990, s. 23.

⁵⁴ Zachowana kolejność wymieniania nazwisk. Patrz Banaś, *(Al)chemia ceramiki...*, s. 20.

⁵⁵ Kłaman, *Pracownia ceramiki...*, s. 5.

Kadyńskiej od 1958 r. pracowała w Zakładzie Rzeźby Instytutu Artystyczno–Pedagogicznego UMK w Toruniu, od 1980 . była samodzielnym pracownikiem naukowym⁵⁶. Paweł Fietkiewicz przez trzydzieści lat prowadził wraz z żoną, Marią Fietkiewicz (oboje byli absolwentami ceramiki w pracowni Żuławskiej) pracownię ceramiki, rzeźby i złotnictwa w Gdyni–Orłowie, pracował również jako konserwator sztuki⁵⁷. Józef Jezierski, absolwent malarstwa, mieszkał w Gdyni i zajmował się rysunkiem⁵⁸. Stanisław Konieczny był bardzo aktywnym twórcą – eksperymentatorem, jego rzeźby ceramiczne były prezentowane na wystawach polskich i zagranicznych. Podobnie aktywna w dziedzinie ceramiki była Janina Karczewska–Konieczna.

Sukcesy obudziły w młodych artystach ogromne nadzieje, które niestety ostatecznie nie przełożyły się na rzeczywistość. Ceramicy wykazali wiele entuzjazmu i samozaparcia przybywając do Kadyn jak wspominał Lula: „Nikt z nas, kto tam spędził około pół roku, nigdy nie zapomni, z jednej strony niedogodności bytowych, z drugiej – przeżyć związanych z samą pracą, przede wszystkim ładowaniem naszymi «garami» dużego pieca węglowego, zamurowaniem jego otworu drzwiowego, paleniem, rozbiórką drzwi i wydobywaniem z gorącego jeszcze pieca kolorowych «skarbów». Owocem tego przedsięwzięcia było 200 ceramicznych pierwowzorów, które w 1957 r. zostały pokazane w warszawskiej Kordegardzie”⁵⁹.

Wystawa w Kordegardzie będąca zwieńczeniem półrocznej pracy ceramików cieszyła się dużym zainteresowaniem, część wystawionych eksponatów zakupiła publiczność i wydaje się, że ceramika z Wybrzeża stała się modna i pożądana. „Zasadniczą cechą tej ceramiki jest budzenie natychmiastowej chęci zdjęcia z półki, zapoznania dłoni z grą wypukłości, z biegiem smukłej szyjki wazonu otwartej swobodnym, nieregularnym wlewem” – pisała Barbara Majewska⁶⁰. Liczne wzory ceramiczne zostały zakupione przez Cepelię, były także zamówienia z Republiki Federalnej Niemiec, ale wtedy nastąpiło niespodziewane niepowodzenie⁶¹. „Wprawdzie dyrektor Barski [dyrektor ZPT w Elblągu – przyp. autorki] wywiązał się z podpisanej umowy i zakupił wszystkie projekty, lecz powodzenie ich masowej produkcji zależało nie tylko od niego, ale też od nas.

⁵⁶ <http://icimss.edu.pl> [dostęp: 12.03.2025]. Hanna Brzuszkiewicz. *Tworzywo i tchnienie*, katalog wystawy, red. Dorota Grubba–Thiede, Anna Groblewska–Gajewska, Toruń 2023.

⁵⁷ <https://sopocianie.muzeumsopotu.pl> [dostęp: 12.03.2025].

⁵⁸ *4 Salon Plastyki Gdynińskiej*, lipiec–sierpień 1994, katalog wystawy, Gdynia 1994.

⁵⁹ Lula, *Wspomnienia i refleksje...*, s. 9; Banaś, *(Al)chemia ceramiki...*, s. 19.

⁶⁰ Barbara Majewska, *Ceramika oczywista*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 26, s. 10.

⁶¹ Koźlińska, *Ceramika artystyczna...*, s. 199; Lula, *Wspomnienia i refleksje...* s. 8; Henryk Lula, *Autobiografia*, [w:] Henryk Lula. *Sztuka ceramiki*, Gdańsk 2019, s. 74; Huml, *Życie pełne pasji tworzenia*, s. 92.

Oczekiwaliśmy podpisania kolejnej umowy, która by gwarantowała nadzór autorski nad produkowaną ceramiką oraz umożliwiała odpłatne korzystanie z bazy materiałowej i technicznej zakładu przy tworzeniu przez nas dzieł unikatowych. Pragnęliśmy stworzyć ośrodek na wzór skandynawskiej Arabii”⁶². Rzeczywiście wzornictwo lat pięćdziesiątych było zdominowane przez design skandynawski, na go dowodem było sześć Grand Prix i szereg innych nagród na mediolańskim Triennale w 1951 r., zatem nic dziwnego, że młodzi i bezkompromisowi artyści chcieli się wzorować na słynnej fińskiej wytwórni Arabia kierowanej przez Kaja Francka, oferującej w sprzedaży niedrogie i łatwe w produkcji naczynia szklone o wielorakich funkcjach, które można było składać w zestawy⁶³. „Na to dyrekcja EZPT nie wyraziła zgody i na własne ryzyko podjęła produkcję, która, jak było do przewidzenia, z różnych powodów zakończyła się fiaskiem”⁶⁴. Innymi słowy artyści chcieli robić dzieła autorskie, co wymagało nie tylko wysiłku ceramików, swobody i autonomii twórczej, ale i nakładów finansowych oraz czasu, natomiast elbląski ZPT zamierzał ograniczyć ich wpływ na przebieg procesu kreacyjnego, zmniejszyć liczbę ceramików zaangażowanych w pracę, skrócić pracę i ograniczać wydatki tak, by ponosić jak najmniejsze koszty produkcji. Do tego dyrekcja nie uznawała za słuszne, by proces produkcyjny był nadzorowany przez artystów. Ostatecznie zarząd ZPT tak zmarginalizował rolę ceramików, że dopuszczono ich jedynie do zaprojektowania i stworzenia modeli, które miały zostać powielone seryjnie przez pracownice fabryki w Tolkmicku.

Jak wspominała Żuławska: „[ZPT – dopisek autorki] doszedł do wniosku, że po zakupieniu od nas form potrafi na własną rękę robić taką samą ceramikę”⁶⁵. Spotkało się to z protestami i niezadowoleniem ceramików związanych z PWSSP, co było do przewidzenia, ponieważ tak powstała masowa ceramika straciła swe właściwości artystyczne a nawet była wykonana w sposób „tandetny”. Zamówienia dla Cepelii zostały uznane przez nią za zbyt luksusowe i drogie w produkcji, do tego nie gwarantujące sukcesu sprzedaży⁶⁶ w związku z czym z niej zrezygnowano. Alkiewicz oceniła po latach, że gdy zabrakło osobistego nadzoru i udziału ceramików zrzeszonych w Grupie Kadyny, zakłady co prawda wdrożyły do produkcji kilka partii zaprojektowanych przez artystów wzorów ceramiki, ale były one wykonane w sposób niedbały i niedokładny z nieakceptowalnymi kolorami szkliw. Ponieważ prace miały

⁶² Lula, *Wspomnienia i refleksje...* s. 9.

⁶³ Banaś, *Polski New Look...*, s. 23–24.

⁶⁴ Lula, *Wspomnienia i refleksje...* s. 9.

⁶⁵ ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska, *Twarze w Zwierciadle*, „Zwierciadło” 1960, nr 26, wycinek prasowy.

⁶⁶ Banaś, *Polski New Look...*, s. 313.

bardzo niską wartość artystyczną nie zyskały powodzenia wśród odbiorców i źle się sprzedawały. Sama fabryka zaś bez właściwej opieki i konserwacji bardzo podupadła i zaczęła niszczeć, a maszyny i urządzenia uległy rozproszeniu. Do tego złoża miejscowej gliny uległy już wyczerpaniu, a „sprowadzana z Opoczna była mocno zamarglona”⁶⁷.

Z dalszej współpracy zaniechano w atmosferze wzajemnej wrogości, zapłacono artystom za wzory, ale wszelkie pozostałe umowy zerwano. Fabrykę w Kadynach przejęła ostatecznie Cepelia, a sam zespół ceramików się rozpadł – ku zdziwieniu osób postronnych, oczekujących sukcesu tego przedsięwzięcia⁶⁸. Ceramikę kadyńską zaprezentowano jeszcze w 1959 r. na Ogólnopolskiej Wystawie Ceramiki w BWA w Sopocie w ramach XVII Festiwalu Sztuk Plastycznych⁶⁹, co było swoistą klamrą domykającą krótki, intensywny epizod. Młodzi bezkompromisowi, lecz naiwni idealiści zderzyli się z rzeczywistością i zrozumieli, że byli tylko gośćmi w nie swojej fabryce, co trafnie podsumował Lula: „Kadyńskie doświadczenie było dla nas, absolwentów skupionych wokół Pracowni Ceramiki, gorzką życiową lekcją. Uświadomiło nam konieczność zbudowania własnego warsztatu, w którym bez jakiegokolwiek zależności moglibyśmy realizować swoje artystyczne marzenia”⁷⁰.

Nie tylko członkowie Grupy Kadyńskiej wyrażali ubolewanie i rozczarowanie ze względu na zerwanie współpracy artystów i przemysłu oraz zaprzepaszczenie szans na tworzenie masowo produkowanej ceramiki na wysokim poziomie artystycznym, która dodatkowo cieszyłaby się powodzeniem komercyjnym odbiorców (czyli po prostu klientów, już nie tylko bywalców wystaw sztuki), żal wyrażał Osęka: „Można by tu długo rozpisywać się o tym, co mianowicie zostało zmarnowane: potencjał myśli twórczej, zapal młodych plastyków. Bez wątpienia są to rzeczy najważniejsze. Poprzestańmy jednak na sprawach, które można dosyć precyzyjnie określić: zmarnowana została okazja dostarczenia krajowi nowoczesnej i masowej ceramiki, ceramiki, która stanowiłaby potężny zastrzyk dobrego w kulturę plastyczną naszego społeczeństwa”⁷¹.

Całą sytuację podsumował z goryczą Lula: „Był to początek rozpadu zespołu ceramików skupionych wokół profesor Hanny Żuławskiej. Pracownia pod jej kierownictwem egzystowała jeszcze długo, do jej przejścia na emeryturę. Pomimo polepszających się z biegiem

⁶⁷ Alkiewicz, *Kadyny*, s. 56.

⁶⁸ Andrzej Osęka, *Historia głośnego sukcesu i cichej klęski. W oczekiwaniu na Nowe Kadyny*, „Ilustrowany Magazyn Studencki” 1962, nr 31, s. 3; Koźlińska, *Ceramika artystyczna...*, s. 199; Kłaman, *Pracownia ceramiki – rys historyczny...*, s. 4.

⁶⁹ J. W. [Jerzy Wiktor] Bradtke, *Współczesna ceramika w Gdańsku. Próba analizy na podstawie Zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku*, „Gdańskie Studia Muzealne”, R 4, Gdańsk 1985, s. 127.

⁷⁰ Lula, *Wspomnienia i refleksje...* s. 10. Patrz też: Banaś, *(Al)chemia ceramiki...*, s. 22.

⁷¹ Osęka, *Historia głośnego sukcesu...*, s. 4.

czasu warunków lokalowych (przeniesienie uczelni, a wraz z nią Pracowni Ceramiki do Dużej Zbrojowni w Gdańsku) oraz poprawy wyposażenia technicznego, jej działalność nie była już tak ekspansywna, jak w latach poprzednich. Ograniczała się do procesu dydaktycznego, a jej poziom artystyczny zależał również od zdolności i zaangażowania studentów. Główną zasługą profesor Hanny Żuławskiej było powstanie i utrzymanie pracowni przez równe 30 lat jej pracy na uczelni. Jest bowiem więcej niż pewne, że bez tej placówki, Gdańsk, w dziedzinie sztuki ceramicznej pozostałby pustynią podobną do tych, jakie do dziś istnieją w innych także dużych miastach Polski, a jego mieszkańcy byłiby duchowo ubożsi o doznania jakich doświadczają dzieła tej pięknej sztuki”⁷².

Henryk Lula zauważył, że pokłosiem istnienia zżytej ze sobą Grupy Kadyńskiej było zorganizowanie przez niego i Edwarda Roguszcza prestiżowego Międzynarodowego Triennale Ceramiki w Biurze Wystaw Artystycznych w Sopocie: „W drugiej połowie lat sześćdziesiątych po rozwiązaniu Grupy Kadyńskiej, każdy z jej członków starał się stworzyć warunki dla własnej twórczości. Część z nich zbudowała i wyposażała pracownie [jak np. Paweł i Maria Fietkiewiczowie – przypisek autorki], inni znaleźli zatrudnienie w szkołach i placówkach kulturalnych, w których także organizowali ceramiczne warsztaty [...] Natomiast wszyscy odczuwali potrzebę kontaktów ze sobą, a także z innymi ośrodkami ceramicznymi w kraju i z granicą”⁷³. Ze względu na sytuację polityczną w kraju ograniczono do państw socjalistycznych i zorganizowano pięć międzynarodowych wystaw ceramiki (w latach 1970, 1973, 1976, 1979 i 1991)⁷⁴.

Wydaje się pewne, że smutne doświadczenia związane z gwałtownym rozproszeniem Grupy Kadyńskiej i opuszczeniem fabryki wywarły także wpływ na Hannę Żuławską, Lula słusznie zauważył, że jej pracownia od czasu rozpadu Grupy Kadyńskiej straciła artystyczny, twórczy charakter i stała się po prostu miejscem nauczania, już bez wcześniejszej atmosfery, bez eksperymentów naukowo-badawczych. Artystka, choć wciąż ceniona, lubiana i szanowana przez uczniów już nigdy nie nawiązała z ich kolejnymi pokoleniami takiej więzi, jaką miała w pierwszych latach istnienia pracowni ceramiki, kiedy wraz ze studentami i absolwentami tworzyła „renesansowy warsztat” pełnych pomysłów i zapału do pracy ceramików. Wtedy też, w ocenie autorki niniejszej pracy, powstały jej dzieła największe i/lub najbardziej nowatorskie. Do Kadyn Żuławska wróciła dopiero niemal dwadzieścia lat później, w związku z Międzynarodowymi Plenerami Ceramicznymi pod hasłem „Ceramika dla Architektury”

⁷² Lula, *Wspomnienia i refleksje...* s. 10.

⁷³ Lula, *Autobiografia*, [w:] Henryk Lula. *Sztuka ceramiki*, Gdańsk 2019, s. 75.

⁷⁴ Tamże.

(których organizatorem był kolejny wybitny uczeń Żuławskiej – Andrzej Trzaska, a pomysłodawcą Roguszcza). Jak wspominała Alkiewicz: „Wróciliśmy tam jeszcze parę lat później, by w mocno zdewastowanej fabryce realizować elementy ceramiczne do wystroju wnętrza Domu Rybaka we Władysławowie⁷⁵. Kadyny ożyły znów w latach 1973–74, gdy nasi plastycy urządzili tam Międzynarodowe Plenery Ceramiczne pod hasłem «Ceramika dla architektury»⁷⁶.

⁷⁵ Jacek Kotlica, *Edward Roguszcza. Z kalendarza życia i twórczości*, „Gdański Rocznik Kulturalny”, 2000, nr 19, s. 101.

⁷⁶ Alkiewicz, *Kadyny*, s. 56.

Rozdział VI

Pracownia ceramiczna PWSSP (cz. II). Epizod kadyński. Twórczość indywidualna

Próba powrotu do Kadyn i projekty renowacji kafli pieca we Dworze Artusa

Pod koniec lat pięćdziesiątych XX w. Hanna Żuławska nie otrzymywała już wielu zleceń o charakterze monumentalnym, ani na polichromie czy też mozaiki architektoniczne, mimo że te ostatnie przeżywały wówczas renesans i pojawiały się wręcz masowo jako dekoracje budynków we wszystkich większych miastach. Być może dlatego, że Żuławska kojarzyła się w tej dziedzinie sztuki z socrealizmem, stawiano więc na bardziej nowoczesne, świeższe rozwiązania. Po niepowodzeniach związanych z próbą współpracy z masowym przemysłem i po rozpadzie Grupy Kadyny, Hanna Żuławska skoncentrowała się bardziej na swojej własnej, twórczości ceramicznej i działalności dydaktycznej w Pracowni Ceramiki, już bez ambitnych prób stworzenia wokół siebie grupy twórców z rozmaitym doświadczeniem artystycznym: od studentów, po absolwentów i młodych artystów.

W 1960 r. na chwilę ożyły w niej jednak nadzieje na produkcję unikalnej ceramiki, związane z ponownym – krótkotrwałym, jak się miało okazać – przejęciem fabryki w Kadynach przez Pracownię Ceramików PWSSP. Pamiętając bolesne rozczarowanie związane z rozpadem Grupy Kadyńskiej i niepowodzeniem związanym ze stworzeniem artystycznej kolekcji ceramiki we współpracy z przemysłem, Żuławska postanowiła przyczynić się do wskrzeszenia jej na nowych zasadach. Jako zadania wyznaczono sobie produkcję nie tylko naczyń i ceramiki użytkowej, ale też ceramiki budowlanej, np. kolorowych okładzin ceramicznych, konkurując ze Spółdzielnią w Łysej Górze podlegającą Cepelii. Rewolucyjne było podejście do zarządzania obiektem przemysłowym: zdecydowano się na ogromną redukcję pracowników administracyjnych (z 36 osób zatrudnionych w tym pionie osób miało pozostać tylko 5), zaś twórcy mieli dostawać wynagrodzenie uzależnione od osiągnięć artystycznych i od popytu na ich dzieła. Do tego jak odnotowano: „Głównym założeniem [...] jest stworzenie w Kadynach ośrodka pracy twórczej dla rzeźbiarzy – zainstalowanie pracowni rzeźbiarskich, gdzie artyści przyjechaliby na jakiś okres czasu lub po prostu na wczasy, wykorzystując kadyńską glinę do swoich rzeźb. W ten sposób produkcja «Kadyn» byłaby stale wzbogacona o świeże pomysły i inwencję twórczą różnych indywidualności artystycznych”¹.

¹ (ega) *Odrodzenie Kadyn. Pracownie Sztuk Plastycznych przejmują „Kadyny”*, „Trybuna Ludu” 1960, nr 237, s. 6.

Wydaje się, że te ambitne plany nie spotkały się z akceptacją decydentów i Pracownia Ceramiki jeszcze w 1960 r. straciła dostęp do fabryki w Kadynach. Jediną realizację, którą zdążyli tam wykonać zbiorowo młodzi ceramicy były, wspomniane już przez Alkiewicz, elementy ceramiczne przeznaczone do wystroju Domu Rybaka we Władysławowie; realizacje te nie zachowały się do dziś. Od tego czasu fabryka zmieniała właścicieli i stopniowo niszczała coraz bardziej.

Zanim jednak do tego doszło, mając znów do dyspozycji piece i znane już hale Żuławska zdecydowała się przystąpić do kolejnego zadania związanego z zabytkiem. Tym razem nie było to jednak zlecenie architektoniczne, lecz dotyczyło rekonstrukcji uszkodzonych i zaginionych kafli z wielkiego, renesansowego pieca we Dworze Artusa w Gdańsku. Dzieło, którego autorem był Georg Stelzner, powstało w 1546 r. i przez niemal czterysta lat stanowiło bardzo istotny element wystroju, ale mocno ucierpiało podczas działań wojennych². W 1943 r. górna część pieca została zdemontowana przez niemieckich konserwatorów pod kierunkiem Jakuba Dreurera i przewieziona do klasztoru w Kartuzach. Sporządzono w tym czasie również dokładną inwentaryzację zabytku. Niestety, pozostawiona na Dworze Artusa dolna, sześciometrowa część obiektu, składająca się z kafli przedstawiającymi władców, runęła w 1945 r. w czasie bombardowań, kiedy to zważyło się na nią sklepienie budynku. Po wojnie przewieziono ocalałe kafle z klasztoru i przystąpiono do ratowania zachowanych części pieca oraz prób składania destruktyw³. Niestety prace te zostały wstrzymane.

Do planów renowacji pieca wrócono dopiero na początku lat sześćdziesiątych. Artyści zrzeszeni w Pracowni Ceramicznej Żuławskiej, mieli podjąć się rekonstrukcji pieca w oparciu o zachowany materiał historyczny i ikonograficzny, wykonując brakujące 272 kafle. Do realizacji tego zlecenia jednak nie doszło, być może dlatego, że Pracownia Ceramiki straciła dostęp do fabryki w Kadynach, ale najpewniej z tego powodu, że środowisko konserwatorskie protestowało przeciw tak silnej ingerencji współczesnych plastyków w rekonstrukcję zabytku i obawiało się, że nadadzą oni zabytkowi formę, która nie będzie miała wiele wspólnego z oryginalną. Uznano, że najwłaściwsze będzie złożenie pieca z zachowanych ocalałych kafli i ich fragmentów, tak by nie musieć uzupełniać ich nowymi elementami. Jednak dopiero na początku lat siedemdziesiątych udało się poskładać z ocalałych fragmentów i okruchów 200 kafli, a w 1971 r. Kazimierz Macur z Pracowni Konserwacji Zabytków opracował pierwszy

² g., *XVI-wieczny piec z Dworu Artusa będzie zrekonstruowany*, „Wieczór Wybrzeża” 1960, nr 55, s. 7.

³ Elżbieta Kilarzka, *Piec we Dworze Artusa w Gdańsku*, „Ochrona zabytków” 1994, nr 2, s. 226. Patrz też: Elżbieta Kilarzka, Maria Poksińska, *Badania nad kolorystyką XVI-wiecznego pieca kaflowego z Dworu Artusa w Gdańsku*, „Ochrona Zabytków” 1988, nr 4, s. 244–254.

projekt renowacji pieca. Rekonstrukcję brakujących kafli zaproponowano Henrykowi Luli, uczniowi Żuławskiej, wówczas już profesorowi PWSSP⁴. Prace trwały do 1994 r. (18 kwietnia nastąpiło odsłonięcie zabytku)⁵.

1. „Chcemy być nowocześni”. Nowe poszukiwania formalne i kolorystyczne z początku lat sześćdziesiątych XX w.

Koniec lat pięćdziesiątych i lata sześćdziesiąte były wielkim pasmem sukcesów Hanny Żuławskiej jako ceramiczki. Jej dzieła prezentowane na wielu wystawach tak indywidualnych jak i zbiorowych, cieszyły się ogromnym powodzeniem zarówno wśród krytyki jak i wśród publiczności. Powstałe w tym czasie prace miały dużo wspólnego z postulatem Jerzego Hryniewickiego zamieszczonym w piśmie „Projekt” w 1956 r. „Chcemy być nowocześni – pisał Hryniewicki – Dziś piękno musi nas otaczać [...] Jesteśmy zbyt tolerancyjni dla brzydoty dnia codziennego”⁶. Manifest ten, oddawał ducha czasów, nowego przełomu, który zaczął się w sztuce, kiedy to „nowoczesność” była wartością nadrzędną, przeciwstawiającą się doktrynie socrealizmu – chciano nadrobić czas, kiedy twórca był w pewien sposób spętany. Dzieła powstałe w tym czasie zaczęto uważać za przestarzałe, a nawet mieszczańskie (!). Wiązało się to z niewielkim wpływem ideologicznym jaki miała doktryna socjalistyczna na wzornictwo przemysłowe i design w tym ceramikę. Dzieła powstałe w okresie socrealizmu miały konserwatywne rozwiązania stylistyczne, odwołujące się do lat trzydziestych XX w oraz do folkloru. Nie nawiązywały w żaden sposób do rozwiązań awangardowych ani modernistycznych.

Hanna Żuławska zaczęła eksperymenty z formą i kolorem w ceramice dużo wcześniej niż po połowie lat pięćdziesiątych, jednak wydaje się, że od początku lat sześćdziesiątych jej działania stawały się coraz bardziej odważne, wykraczające poza pracę ze studentami w Pracowni Ceramiki, zaczęła też częściej wystawiać samodzielnie. O realizacjach z tego w tym czasie można mówić, że podległy nurtowi „uprywatnienia” jej sztuki ceramicznej, skoncentrowaniu się na świecie wewnętrznym a nie na publicznych powinnościach i zobowiązaniach⁷. „Zbyt szary jest zewnętrzny obraz naszego społeczeństwa na co dzień – pisał

⁴⁴ Maria i Andrzej Szypowscy, *Serce Gdańska odwiecznego portu Rzeczypospolitej Polskiej. Ratusz Głównego Miasta i Dwór Artusa*, Warszawa 1995, s. 159.

⁵ Kilarska, *Piec we Dworze...*, s. 226.

⁶ Jerzy Hryniewicki, *Kształt przyszłości*, „Projekt” 1956, nr 1, s. 5.

⁷ Patrz: Agata Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*, Warszawa 2022, s. 24.

Hryniewicki. Technika współczesna daje nam szczerą ręką – bogactwo i intensywność koloru [...]”⁸. Jakby w odniesieniu do tych słów powstał w 1959 r. *Buklak* [MNW], szafirowe naczynie o kształcie graniastosłupa trójkątnego o złagodzonych kątach, w formie falującej „poduszki”, z małym dzióbkiem do napełniania wodą – jeden z wielu eksperymentów artystki z tym właśnie kolorem, które rozpoczęły się już kilka lat wcześniej (il. 81).

W kwietniu 1960 r. w Galerii MDM w Warszawie została zainaugurowana wystawa Hanny Żuławskiej i absolwentów jej Pracowni Ceramicznej w PWSSP. Danuta Wróblewka podsumowała ekspozycję z wielkim uznaniem, doceniając świeżość propozycji Trójmiejskich artystów: „Szczęście do dobrej ceramiki nie opuszczało nas w kwietniu. [...] Ceramiki sopockie bogate są w indywidualny charakter – wiele w nich młodości i nowatorstwa. Jeśli znajdziemy zbieżność z przestrzenną rzeźbą nowoczesną i inspiracje sztuki prymitywnej, to wszystkiego tego użyto z sensem, nie odchodząc od specyfiki pracy ceramicznej. Młodzi artyści świetnie operują kolorem, ściszywszy ostrą niegdyś grę barwną używają szkliv jasnych i lekkich, dobrze leżących na formie naczyń. Każdy eksponat wystawy sopockiej posiada rangę samodzielnego, ciekawego dzieła sztuki powstałego na styku dwóch rodzajów plastyki przestrzennej: ceramiki i rzeźby”⁹. Anonimowy recenzent pisma „Sztandar Młodych” zachwycał się: „O wystawie można śmiało powiedzieć, że jest piękna. Prace podzielono według barwy i już tak zwany widok ogólny tworzy doskonałą kompozycję. Różne tony fioletów przechodzą w kolor turkusowy, a po drodze mijają perłowe biele, rozbielone szarości i beże. Przeważają barwy delikatne, dopiero na samym końcu sali znajdujemy ostre zestawienie czerni, czerwieni i ugru”¹⁰. Prace podobały się widzom wystawy tak bardzo, że chciano je od razu kupować, co jednak okazało się niemożliwe, ponieważ wyłączność na zakup miały jedynie Desa i Cepelia.

W 1961 r. Żuławska podjęła współpracę właśnie z Cepelią, projektując dla niej różnorakie wzory ceramiki użytkowej. Jak donoszono w „Gazecie Krakowskiej”, dzięki tej kooperacji twórczej ceramiczka zaprojektowała: „«bigosówkę» ogniotrwałe naczynie, w którym odgrzewa się bigos, a także podaje go na stół [...], wazę do zup i flaków, różne zapiekanki a także «mężowskie półmiski» – apetyczne półmiseczki o barwnej polewie z przegródkami, na których można mężowi zostawić w piecyku apetycznie podany obiad. Wiele jest też nowych wzorów filiżanek, talerzy oraz donic do kwiatów zupełnie odmiennych od dotychczasowych (niektóre są właściwie rodzajem ceramicznych, pięknie polewanych

⁸ Jerzy Hryniewicki, *Kształt przyszłości*, s. 5.

⁹ Danuta Wróblewska, *Kwietniowe pokazy plastyki*, „Stolica” 1960, nr 19, s. 9.

¹⁰ H. Gliniane obrazy i rzeźby, „Sztandar Młodych” 1960, nr 72, s. 6.

korytek). Kolory tej ceramiki użytkowej są również bardzo udane: szafir, rdzawy brąz, ciemnooliwkowa zieleń, czerń”¹¹.

Kolekcja naczyń z tego okresu znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku (il. 82). Wśród nich są patery zazwyczaj o owalnych kształtach, szkliwionym połysku i beżowej lub popielatej kolorystyce urozmaiconej brązowymi i czarnymi cętkami i plamami. Jedna z nich [MNG.SW/20/C] przez swój kształt i kropkowane zdobienia przypominać może płaszczkę. Inna seledynowa, o gładkiej fakturze szkliwa z zielonymi, delikatnymi smugami [MNG.SW/27/C], której „rogata” misa umieszczona na cylindrycznej podstawie może kojarzyć się z pseudopodiami lub mackami ośmiornicy. Z kolei z figurą pękatego ptaka na krótkich nóżkach podstawy, kojarzy się dzbanek [MNG.SW/26/C], którego dzióbek ma postać ptasiej głowy zakończonej dziobem. W figurce tej możemy jeszcze obserwować nawiązania artystki do tradycyjnych, rustykalnych form, poprzez zastosowanie przez nią uchwytu brzusca, jakie miały tzw. dwojaki, ludowe garnki, służące do komfortowego przenoszenia dań. Jednak poprzez nadanie naczyniu nowocześniejszego i zabawnego kształtu, ceramiczka wykazała się poczuciem humoru, ale zapewne też nawiązała do twórczości Picassa, tworzącego naczynia o podobnej formie.

Ceramiczka zastosowała swój ulubiony zestaw barw: połączenie błękitów i popielatej szarości, pióra zaś imitują jasne plamki o nieregularnych kształtach. Jeśli to naczynie spełniać miało (lub mogło) jeszcze jakieś użytkitarne funkcje, to Żuławska odeszła od tej zasady tworząc wazon oparty na podstawie w postaci ściętego stożka [MNG.SW/28/C], który ma tak wąską u góry stożkową szyjkę osadzoną na kulistej, pękatej podstawie, że trudno by w niej było zmieścić więcej niż kilka (2 lub 3) łodyg kwiatu (il. 83). W formie tego dzieła artystka również nawiązała tym razem do fauny i flory, ponieważ pokryty rdzawymi wypustkami gładki, biały brzusiec naczynia przypominać może owoc lub jakiś morski organizm. Twórczyni nie stroniła jednak także od form bardziej tradycyjnych, komercyjnych, jak prosty kulisty brązowy wazonik (na podobnej podstawie, co poprzedni eksponat) z lejkowatą szyjką [MNG.SW/24/C]. Jediną innowacją jest w nim kolorystyka charakterystyczna dla Żuławskiej: brązowe szkliwo z rudoczerwonymi plamami.

Prócz naczyń na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Żuławska zaczęła też tworzyć cykle ceramicznych figurek o rzeźbiarskiej strukturze, oddalając się od realizacji, które miały pełnić wyłącznie funkcje użytkitarne, a ich forma zyskiwała nowe kształty i nowocześniejszy wyraz. Początkowo były to przedstawienia antropomorficzne, w których bez

¹¹ *Nowości w ceramice użytkowej*, „Gazeta Krakowska” 1961, nr 81, s. 4.

trudu można było rozpoznać źródła inspiracji zaczerpnięte z tradycji polskiej kultury. I tak, do obrzędowości wiejskiej zaczęła nawiązywać tworząc figurę *Turoń* [MNG. SW/22/C]. Przedstawia ona rogatą maszkę z byczą głową osadzoną na stożkowej posturze. Plecy stwora nakryte są imitacją baraniego runa – grubą, chropowatą powłoką warstwy ceramicznej (il. 84). W przeciwieństwie do kłapiącego paszczą turonia obnoszonego po wsiach przez kołędników, „straszydło” Żuławskiej wcale nie straszy, jest statyczne, ma pocziwy wyraz pyska, na głowie irokeza z grzywy, a runo kozucha układa się po bokach szaty niczym anielskie skrzydła. Figurka utrzymana jest w seledynowo–zielonej kolorystyce, jedynie łeb jest ciemniejszy, szaro–brązowy. Jako dopełnienie postaci Turonia, Żuławska stworzyła też *Żyda* [MNG.SW/23/C], którego postać w obrzędowości wiejskiej zazwyczaj wprowadzała Turonia do wnętrza chaty, by tam mógł harcować, strasząc dzieci (il. 85). Forma tego przedstawienia jest podobna, o stożkowym zwężającym się ku górze korpusie. Postać okryta jest baranym futrem, a na głowie ma ażurowy sztrajmł. *Żyd* Żuławskiej ma syntetyczną formę, jest od *Turonia* poważniejszy, również statyczny, pokryty ciemnobrązowym i ciemnoszarym szkliwem z delikatnymi seledynowymi akcentami barwnymi.

Charakterystyczną cechą poszukiwań Hanny Żuławskiej w dziedzinie ceramiki zachodzących na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych jest łączenie formy i zróżnicowanej faktury dzieł z barwną dekoracją szkliwioną oraz skłonność do eksperymentów. Doceniła to Irena Huml pisząc o twórczości ceramiczki z tego okresu: „Źródłem twórczości ceramicznej Hanny Żuławskiej jest malarstwo i malarskie widzenie świata. Mimo iż dla swojej ceramiki szuka artystka form przestrzenno–rzeźbiarskich, przecież najważniejszy pozostaje zawsze kolor i jego wielorakie konsekwencje. Nawet kształt w jej interpretacji to także jeden z aspektów tego samego widzenia, to pole doświadczalne dla prób walorowych i światłocieniowych ujawniających wzajemne związki formy i barwy”¹². Bardziej niż malarski aspekt dzieł wychodzących z pracowni Żuławskiej Andrzej Osęka zauważył ich „rzeźbiarskość”: „sopocka ceramika – to właściwie kolorowa rzeźba małych form, rzeźba, która przedstawia dzbany, garnki, patery, odkrywając w tym pretekst, aby znaleźć się w mieszkaniu na ich miejscu”¹³.

Osęka był jednym z pierwszych, którzy zwrócili uwagę na „rzeźbiarskość” ceramicznych dzieł Żuławskiej, tak widoczną, że w późniejszych recenzjach niektórzy krytycy będą jej formy ceramiczne nazywać po prostu „rzeźbami”. Faktem jest, że takie tendencje w

¹² Irena Huml, *Ceramika Hanny Żuławskiej*, „Projekt” 1967, nr 6, s. 35.

¹³ Wypowiedź Andrzeja Osęki zacytowana w „Przeglądzie Artystycznym”. Patrz: *Wystawa ceramiki. Sopot*, „Przegląd Artystyczny”, 1960, nr 1, s. 54.

podejściu artystki mogły ulec jeszcze większemu nasileniu, ponieważ w latach 1964–1966 prowadziła zajęcia z rzeźby i w związku z tym miała więcej do czynienia z tą techniką, niż poprzednio¹⁴.

Żuławska rozwinęła swe fakturalne eksperymenty ceramiczne do form jeszcze bardziej rzeźbiarskich. *Torsy*, cykl powstający od początku lat sześćdziesiątych XX w. i kontynuowany do lat siedemdziesiątych, prezentował figury o uproszczonym kształcie, przypominające w formie napierśniki zbroi (i. 86, 87, 88, 90). Artystka przedstawiała w szklawionej glinie, o chropowatej i porowatej powierzchni fragmenty ciał kobiecych i męskich, niby destrukty rzeźb antycznych, lub fragmenty odlewów sylwetek ludzkich, pozbawione kończyn i głów. Gdyby nie piękno tych ciał, zaznaczone mięśni brzucha, smukłe talie, sprężyste biusty, można by snuć porównania z zastygłymi w magmie wulkanicznej ciałami z Pompejów. Ale są to raczej przedstawienia herosów i bogiń: pięknych, silnych, witalnych, żywotnych. Zresztą artystka nadawała im tytuły nawiązujące do mitologii greckiej: *Orestes*, *Ikar*, *Bassareus*, *Pylades* itd.

Jolanta Ciesielska wysunęła hipotezę, do której trudno się odnieść, że *Torsy* zastępowały Hannie „symbolicznie przebywającego w rozlicznych podróżach lub delegacjach męża”, faktem jest jednak, że jedno z przedstawień z 1963 r. nazwane zostało *Torsem IV – Towarzystwem Orestesa* [MWiM w Olsztynie, C–187 OMO], lecz chyba tak morderczych instynktów jak mityczny Orestes, artystka nie przejawiała, wobec osób, które „odbierały” jej męża (il. 87)¹⁵. Pierwsze przedstawienia *Torsów*, z początku lat sześćdziesiątych, jak *Tors V Orestes* z 1962 r. [MWiM, Olsztyn, C–186 OMO], czy też *Tors kobiecy II* z 1960 r. [MNW, Rz.W.696] charakteryzowały się wspomnianą porowatą fakturą i podobieństwem do rzeźb starożytnych, ciała oddane były wiernie, ale z czasem, po połowie lat sześćdziesiątych, Żuławska przechodziła w tym cyklu do coraz większej syntezy formy (il. 90). Właściwie można było już tylko się domyślać, że okrągłe, nachodzące na siebie, gładkie i błyszczące bryły to części ciała. Stały się one też masywniejsze, pełniejsze, plastyczne (il. 89).

W późniejszym czasie, około połowy lat siedemdziesiątych pojawiły się tzw. *Tarczo–Torsy* lub *Torsy–Tarcze* przypominające w realistyczny sposób błyszczące napierśniki kirysów, spartańskich „umięśnionych” zbroi (i. 88). Były one w pewien sposób kompromisem między pierwszymi dziełami cyklu a tymi z połowy lat sześćdziesiątych: już nie tak chropowate,

¹⁴ Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku 1945–1965, red. Józefa Wnukowa, Gdańsk 1965, s. 210.

¹⁵ Jolanta Ciesielska, *Atena na rusztowaniu*, [w:] Hanna Żuławska 1908–1988. Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej, red. Andrzej Zagrobelny, Sopot 2016, s. 36.

matowe i dramatyczne w formie jak pierwsze, ale i nie tak gładkie i opływowe, zmierzające ku zatraceniu kształtów i delikatnej abstrakcji – jak te drugie.

W czerwcu 1963 r. Żuławska zaprezentowała na swej indywidualnej wystawie w Kordegardzie osiem prac z cyklu *Torsy*, szesnaście tatrzańskich pejzaży¹⁶. Ignacy Witz docenił formę figur ceramicznych: „Jej «torsy» [...] przypominają piękne głazy lub wykopaliska i zapowiadają coś, co w przyszłości może przerodzić się w rzeczy pełniejsze i bardziej konsekwentne”¹⁷. A recenzent „Przeglądu Artystycznego” zauważył: „Chciałoby się taką pulsującą życiem formę wprawić w martwy tynk muru, przytknąć ją do surowego frontu budynku, umieścić wszędzie tam, gdzie obojętny chłód ściany nie zatrzymuje naszego spojrzenia”¹⁸. Jednocześnie podkreślał, że pomimo malarskiego wykształcenia, Żuławska jest przede wszystkim ceramiczką, która świetnie potrafi łączyć rozmaite odcienie tej samej barwy szkliva¹⁹.

Kolejnym cyklem, w którym Żuławska nawiązała do tematów mitologicznych i sztuki starożytnej Grecji były *Centaury*, w których to przedstawieniach zbliżyła się do rzeźby (il. 91, 92, 93, 94). Sięgnięcie po taką tematykę wynikało zapewne z wpływu jaki miał na żonę Jacek Żuławski, żywo zainteresowany mitologią i sztuką starożytną. Być może jednak i sama Hanna, o czym już wspomiano, nosiła w sobie piętno powojennych rozmów w Łańcuchowie z Janem Paradowskim, autorem *Mitologii*. A może po prostu inspirowała się sztuką Pablo Picassa, który nie stronił od tematów mitologicznych w swojej ceramice. Jakkolwiek *Centauiromachia* była tematem dość powszechnym w sztuce i przedstawienia walki Lapidów z Centaurami były niezwykle popularne już od czasów starożytnej Grecji, czy to w malarstwie wazowym, czy też w płaskorzeźbie i polichromii, Żuławska przetworzyła tę tematykę na swój sposób, chociaż widoczny wpływ na jej ceramikę miały niewątpliwie metopy z *Fryzu Partenńskiego* z V w. pne. z Akropolu w Atenach (obecnie British Museum). Nie o samo dzieło jednak tu chodzi, ale raczej o stan jego zachowania, metopy uległy częściowemu zniszczeniu, przez co przedstawione na nich w różnych stadiach walki postaci zostały niejednokrotnie pozbawione kończyn bądź głów. Podobnie Żuławska ukazała swoje *Centaury*, kalekie, z ułamanymi kończynami, bezgłowe, niepełne anatomicznie, ale dynamiczne i walczące. Fakturalnie i formalnie nawiązywały do poprzednich cykli ceramicznych twórczyni, poprzez uproszczenie

¹⁶ Hanna Żuławska. *Malarstwo, rzeźba ceramiczna*, katalog wystawy, 22.06-30.06. 1963, Galeria Kordegarda Warszawa 1963.

¹⁷ ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska, wycinek prasowy, Ignacy Witz, *Wystawy warszawskie*, „Życie Warszawy”, z 5 VII 1963.

¹⁸ *Ceramika artystyczna w Kordegardzie. Hanna Żuławska*, „Przegląd Artystyczny”, 1963, nr 6, s. 51–52.

¹⁹ Tamże.

formy, pewną typizację, chropowatą fakturę, masywność i witalność okazywaną przez te stworzenia, pół ludzi pół konie przez wzniesione w triumfalnym wyrazie ręce lub galop.

Sukcesy i liczne wystawy doprowadziły do tego, że kandydatura Hanny Żuławskiej została zgłoszona do nagrody Ministra Kultury i Sztuki. Wsparcie oferowała jej Józefa Wnukowa, z którą łączyły Żuławską bardzo specyficzne powiązania: ni to dobre koleżeństwo, ni to rywalizacja nie tylko na tle zawodowym, bowiem tajemnicą poliszynela w środowisku artystycznym był wieloletni intymny związek Jacka Żuławskiego z Wnukową („razem jeździli na nartach, pływali, wyjeżdżali na zagraniczne eskapady po muzeach, razem pracowali”²⁰), co na pewno dla Hanny nie było łatwe. Zwłaszcza że rywalizację tą zdawała się przegrywać. Dobrze o Wnukowej świadczy jednak fakt, że w sprawach zawodowych zawsze popierała koleżankę i potrafiła się zachować, jeśli nie szlachetnie (bo trudno użyć tu tego słowa), to przynajmniej przyzwoicie. Tak było i tym razem: „«Torsy» pokazane przez Żuławską – pisała w opinii we wniosku o przyznanie nagrody – na jej indywidualnej wystawie w Kordegardzie (1963) i «Centaury» na wystawie w Muzeum Pomorskim w Gdańsku (1964) dają świadectwo nowego stylu, który Żuławska wprowadziła do polskiej ceramiki. Prace Surajewskiego, Kostrzyńskiej, Luli, Trzaski, którzy wyszli z pracowni Żuławskiej są świadectwem nowego stylu w ceramice”²¹. W 1965 r. Hanna Żuławska została nagrodzona przez Ministra Kultury i Sztuki nagrodą II stopnia dla Pracowników Wyższych Szkół Artystycznych²² i premią w uznaniu jej zasług pedagogicznych i działalności twórczej. Pierwszymi nagrodami zostali uhonorowani Horno–Popławski i Adam Haupt.

W czerwcu 1967 r. w Domu Plastyka przy ul. Mazowieckiej miała miejsce wystawa indywidualna Hanny Żuławskiej, prezentująca jej malarstwo i dotychczasowe poszukiwania formalne w ceramice, zmierzające w stronę całkowitego porzucenia funkcji użytkowych²³.

²⁰ Właściwie jedyną osobą, która w sposób otwarty napisała o charakterze związku Żuławskiego i Wnukowej była Ciesielska. Relacja ta była często, zwłaszcza w opracowaniach pisemnych, nieco mitologizowana, podkolorowana i przedstawiana jako niemal idealny związek. Wiadomo jednak z relacji ustnych osób, które artystów znały, lub miały kontakt z ich znajomymi, że Jacek Żuławski był erotomanem, zdradzał żonę nie tylko z Wnukową (która właściwie uważała się za jego nieformalną żonę), ale i ze studentkami itp. Potrafił być też dla Hanny bardzo okrutny, publicznie wypominając jej zupełny brak urody lub przechwalając się w towarzystwie (przy żonie) swoimi licznymi romansami. Dziwi zatem i budzi brak zrozumienia oddanie i podziw, którymi artystka darzyła Jacka w zasadzie zawsze, biorąc pod uwagę, gdyby wszystkich wymienionych rzeczy było mało, jego sporą nieatrakcyjność fizyczną, abnegację i alkoholizm oraz skłonność do zachowań niebezpiecznych i krańcowych (wspinaczka górską, wędrówki w stanie nietrzeźwym i zaczepianie obcych itp.) oraz narcyzm (imponowała mu zapewne walka jaką dwie wielkie artystki prowadziły o jego względy). Zapewne lata życia z takim człowiekiem doprowadziły w końcu artystkę do stanu przypominającego objawy syndromu sztokholmskiego: bardziej martwiła się o tego niestabilnego alkoholika niż o siebie i swój spokój. Co gorsza, nawet rodzina artystki (prócz matki, która Jacka nie lubiła) traktowała jego wysoki z pobłażaniem i wyrozumiałością. Patrz też: Ciesielska, *Atena na rusztowaniu*, s. 36, 38–39.

²¹ Archiwum ASP w Gdańsku, teka Hanna Żuławska

²² Archiwum ASP w Gdańsku, teka Hanna Żuławska.

²³ ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska, wycinek prasowy, „Sztandar Młodych”, z 4 IV 1967.

Ludwik Przymusiński docenił te zamierzenia i poszukiwania artystki, chociaż niezupełnie uznał *Centaury* za rzeźbiarskie: „Wystawiona ceramika ogranicza się do dwóch tematów «Torsów» i «Centaurów». Warto na jedno zwrócić uwagę: wielkie poczucie rodzaju i skali małej rzeźby. Atakując temat ekspansyjną deformacją, autorka wyczuwa zawsze możliwości i sens przerysowania postaci, zna konsekwencje formalne i aluzyjno–treściowe tego zabiegu. W rzeźbach tych nie ma przesady, która naruszyłaby zwięzłość wypowiedzi. Wprowadzenie światła do brył, ich podziały autorka umiejętnie łączy z właściwością techniki wykorzystując stosowaną glazurę, jej fakturę, przebliski, chromatyczne czy walorowe. Patrząc na «Centaury» można stwierdzić, że Żuławska jest bardzo malarska, podczas gdy «Torsy» świadczą o czymś innym: ich bardzo rzeźbiarskie podziały, oszczędne w rysunku bryły, wydają się klasycznie spokojne, jakby stworzone w klimacie Morza Śródziemnego”²⁴.

W listopadzie 1969 r. odbyła się „Wystawa rzeźb ceramicznych”²⁵ Hanny Żuławskiej, zaprezentowana staraniem warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w jego galerii przy ul. Rutkowskiego 3. Na ekspozycji pokazano realizacje ceramiczne z cyklu *Ptaki*–drobnych rozmiarów figurki przedstawiające tytułowe ptaki ujęte w rozmaity sposób: od w miarę realistycznych przedstawień do takich, w których forma była już niemal całkowicie zatracona. Jeden z ptaków np. przypomina swoją formą i złożonymi charakterystycznie skrzydłami bardziej muszlę (il. 95, 96, 97). Był to wyraz dalszych poszukiwań stylistycznych i formalnych artystki. Jak zauważył Ignacy Witz. „Po epoce «torsów» oglądanych przed paru laty, nastąpiła teraz epoka ptaków i niewielkich figur o kształcie kapryśnym, lecz zbudowanym logicznie i polewie niespecjalnie efektownej, gdy chodzi o kolorystyczne uroki, lecz głębokiej w swych brązach i szarościach”²⁶. W tym samym 1969 r. artystka wzięła jeszcze udział w Międzynarodowym Konkursie Ceramiki Artystycznej w Faenza we Włoszech²⁷

Na „zasadniczą metamorfozę, nie zawsze właściwie interpretowaną i ocenianą”, której uległa w latach sześćdziesiątych twórczość ceramiczki, położył akcent Paweł Banaś, pisząc: „zwracano zazwyczaj uwagę na jej malarskie źródła, tracąc z oczu głębszy sens wypowiedzi tej dociekliwej, refleksyjnej artystki. Bogactwo kolorów, efektowne glazury nie były w tym wypadku, jak można sądzić, celem samym w sobie. Z doświadczeń nurtu strukturalnego, w którym mieszczą się jej wczesne «Torsy», potrafi wyprowadzić Żuławska daleko idące

²⁴ ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska, wycinek prasowy, Ludwik Przymusiński, *Warszawska wystawa Hanny Żuławskiej*, „Głos Wybrzeża”, z 8–9 VI 1967.

²⁵ *Hanna Żuławska, Wystawa rzeźb ceramicznych*, katalog wystawy, Galeria Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie, listopad 1969.

²⁶ ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska, wycinek prasowy, Ignacy Witz, *Od surrealistów chińskich do Młodożeńca*, „Życie Warszawy” 1969, nr 278, z dn. 21 XI 1969.

²⁷ Bradtke, *Współczesna ceramika w Gdańsku*, s. 135.

konsekwencje. [...] Zawarta w kompozycjach [*Ptaki* – przypisek autorki]” sugestia przestrzenności i lotu pozwala się domyślać przesłania artystki skupiającej się odtąd na procesach destrukcji i rozpadu, nad starzeniem się materii, starzeniem żywej istoty. Okrucieństwo przemijającej chwili uzewnętrznia się w tych pracach, podobnie jak w bukietach przywiedłych kwiatów holenderskich mistrzów. Piękno struktury okazuje się ulotne – zakrzepły w porywie ptak równie jest tragiczny jak okaleczony centaur”²⁸.

Jeżeli takie skojarzenia nasunęły się Banasiowi w związku z cyklami *Ptaki* i *Centaury*, to kolejny z nich jest jeszcze bardziej przerażający i smutny, ale również drapieżny i ekspresyjny (il. 98, 99, 100). Cykl *Syreny* powstawał już od początku lat siedemdziesiątych a niektóre z jego figur są niekiedy mylone właśnie z *Ptakami*, z którego formy najprawdopodobniej ewaluował. Jednak rzeźby ceramiczne *Syreny* różnią się od nich pewną grozą, wyobrażają niebezpieczną *femme fatale* przedstawianą w mitologii greckiej jako pół kobietę pół ptaka właśnie. Zantropomorfizowane figury, o potężnych, uskrzydłonych korpusach, mają na długich szyjach osadzone niewielkie, lecz przerażające głowy o ludzkich rysach twarzy w zastygłym grymasie krzyku czy też skrzeku, którym wabią jakichś nieszczęśników na zatracenie. Znane jest też jedno przedstawienie hybrydy z ptasią głową i ludzkim ciałem (il. 101). Nie trzeba dodawać, że Ciesielska widziała w nich wyobrażenie jakichś atrakcyjnych i mało cnotliwych pań wabiących Jacka Żuławskiego na pokuszenie. Trudno jednak powiedzieć, że takie były intencje artystki. Przedstawienia te budzą raczej niepokój niż wizje syren Arnolda Böcklina (malującego także i bitwy centaurów), chociaż nie mają ich powabnych²⁹, kobiecych postaci. Przeciwnie, są to pękate monstra o okaleczonych, jakby pingwinich skrzydłach, szerokich biodrach, wypukłych brzuchach, bezwłosych głowach z wyłupiastymi albo prawie nie zaznaczonymi, oślepyłymi oczyma. *Syrena* z około 1974 r. [BWA w Olsztynie, BWA–IV–1/60] utrzymana w tonach grafitowej szarości to karykaturalny, groteskowy potwór o nabrzmiałej, niezbyt inteligentnej twarzy ropuchy, zastygła we wrzasku, otyła, z jaszczurczym ogonem (il. 100). Kolorystyka całego cyklu jest brunatna, czasem szara, faktura szkliwa bywa spękana. Jest to cykl najmroczniejszy w swej wymowie spośród dzieł Żuławskiej, zazwyczaj raczej pogodnych i można zastanawiać się, dlaczego. Nie jest rolą autorki niniejszej pracy snuć pseudo psychologiczne dywagacje, faktem jednak jest, że w tym czasie małżeństwo Żuławskich było już w całkowitym rozkładzie, para z czasem zamieszkała

²⁸ Paweł Banaś, *Współczesne polskie szkło i ceramika*, Warszawa 1990, s. 33.

²⁹ Zgodnie z estetyką XIX w. oczywiście, co podkreśliła Maria Poprzęcka w swoim wykładzie przy okazji wystawy pt. „Syrena herbem twym zwodnicza” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w 2017 r.

osobno (Żuławski w Warszawie i na Krzeptówkach)³⁰, zatem może istnieje powiązanie między trudniejszym okresem życia artystki a powstaniem dzieł o mroczniejszej sile przekazu.

Zupełnie inny w wyrazie i już ewidentnie inspirowane dziełami Picassa przedstawiającymi twarze, są cykle *Dzień i Noc* (il. oraz *Maski* tworzone nieco później, od około połowy lat siedemdziesiątych. Pierwszy z nich przedstawia zantropomorfizowane wizerunki słońca i księżyca, pocziwe, dobrodusze otoczone stylizowanymi ceramicznymi lokami i falami włosów facjaty o okrągłym kształcie osadzone na krótkich, otyłych nóżkach, utrzymane w kolorystyce brązu i szarości. W przypadku tych drugich widać to zwłaszcza jeszcze w kolorystyce: na białej ceramice twórczyni namalowała niebieską farbą rozśpiewane twarze (ich okrągłe usta są puste, „przeprute” na wylot) okolone niebieskimi i żółtymi pociągnięciami farby imitującymi włosy (wszystkie dzieła znajdują się obecnie w Bydgoskim Centrum Sztuki).

2. Późne realizacje ceramiczne

W listopadzie 1973 r. Hanna Żuławska wzięła udział w II Międzynarodowej Wystawie Ceramiki „Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej”³¹. Ekspozycje te, zainicjowane przez twórców związanych z trójmiejską PWSSP, stanowiły pierwszy z cykli prezentacji sztuki odbywały się od 1970 r. pokazując dorobek artystów nie tylko z Wybrzeża, ale i z całej Europy (w II Wystawie wzięło udział 244 twórców z 24 państw). Drugim cyklem była tzw. „Ceramika dla architektury”, poprzedzony był on z sympozjami plenerowymi w Kadynach, na których zajmowano się tematyką poświęconą związkom architektury i ceramiki (więcej na ten temat w kolejnym rozdziale)³². Żuławska należała do komitetu organizacyjnego wystawy i uzyskała na niej wyróżnienie honorowe. Irena Huml należąca do jury określiła zadania stojące przed ekspozycją: „Tak zatem Polska stała się jednym z inicjatorów szerokiego spojrzenia na zagadnienie ceramiki unikatowej, otwarcia drzwi ku problemom nurtującym sztukę współczesną. W hasle tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej jest bowiem miejsce na różne interpretacje. Nie wyklucza ono pracy projektanckiej dla przemysłu, choć preferuje

³⁰ „Jacek zmagający się od lat z chorobą alkoholową, po przejściu na emeryturę w 1973 . wyprowadził się z Gdańska do Warszawy. Ponadto intensywnie podróżował (bez Hanny), a pozostałe miesiące spędzał na Krzeptówkach w niewielkiej drewnianej dwuizbowej chacie”. Patrz: Ciesielska, *Atena na rusztowaniu*, s. 36.

³¹ Ekspozycje zorganizowane pod tą nazwą miały miejsce w latach 1970, 1973 i 1976. Por. Jerzy Wiktor Bradtke, *Współczesna ceramika w Gdańsku. Próba analizy na podstawie zbiorów z Muzeum Narodowego w Gdańsku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1985, nr 4, s. 130.

³² Irena Huml, *Polska terenem Międzynarodowych Konfrontacji Ceramiki Artystycznej*, [w:] II Międzynarodowa Wystawa Ceramiki. Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej, katalog wystawy, Gdańsk 1973, s. 22; Bradtke, *Współczesna ceramika w Gdańsku*, s. 130–131.

artystyczne poczynania indywidualne. W skali tych ostatnich nie wyznacza żadnych ram, stawiając jedynie wymogi materiału. Wydaje się, że otwiera to przed pradawną dziedziną ceramiki nowe możliwości, zwalniając ją choć częściowo z rygorów ścisłego utylitaryzmu. Ceramika, która jeszcze dość nieśmiało korzystała z tych świeżo nadanych przywilejów, wkrótce zapewne wyzwoli się z obowiązujących kanonów. Na to przynajmniej zdają się wskazywać ogólne tendencje przybierające na sile na międzynarodowych konfrontacjach”³³.

Żuławska pokazała na ekspozycji cykl *Mutacje (I, II, III, IV, V)* zupełnie inny od wcześniejszych propozycji, o bardzo minimalistycznym, syntetycznym i abstrakcyjnym charakterze (il. 105, 106). Cykl ten może wydawać się pozbawiony odniesień narracyjnych, chociaż wspomniana Ciesielska widziała w tych formach macicę o „wątrobowym”, czerwonym kolorze, odsyłającym „nas do innego rodzaju bólu – pustki, która powstała, gdy to wszystko co stanowiło ich (Żuławskiej i jej męża – przypisek autorki) źródło bliskości definitywnie się skończyło”³⁴. Być może te skojarzenia mogą mieć jakieś podstawy, a może Żuławska po prostu kontynuowała swe, zupełnie beznarracyjne, poszukiwania formalne, przechodząc do abstrakcji i eksperymentując z nadaniem minimalistycznej, geometrycznej formie, wyciętej precyzyjnie w kształt litery „c” (w rozmaitych ustawieniach) jak najbardziej dystyngowanego charakteru, poprzez wysoką jakość, jednorodność i szlachetną gładkość szkliva. Sporo może powiedzieć też nazwa cyklu: „Mutacje”, czyli trwałe zmiany w materiale genetycznym komórki – tak jakby jej własna twórczość także przechodziła jakąś ewolucję, lub inaczej, jakby chciała przedstawić zmiany w obrębie tego samego organizmu (stąd ustawienia tego samego kształtu ceramiki w innych pozycjach). Ceramika Żuławskiej wpisywała się w „umiarkowanie nowoczesny” nurt wystawy, oparty na sztuce abstrakcyjnej i rzeźbiarskich konotacjach; prócz którego obecne były obiekty powiązane z „nurtem tradycyjnym” (utilitarne, konwencjonalne naczynia użytkowe, np. patery, misy, dzbany itp.) oraz „nurt konceptualny”, najbardziej nowatorskie dzieła.

W lutym 1975 r. (13 lutego odbył się wernisaż otwierający pokaz) w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie miała miejsce ekspozycja łącząca pokazy prac ceramicznych Hanny Żuławskiej, tkanin Zofii Matuszczyk Cygańskiej oraz happening młodych konceptualistów z Olsztyna. Hanna Żuławska zaprezentowała: *Kompozycję, Dzień i Noc*, okładzinę ceramiczną przeznaczoną do wystroju osiedli, *5 kompozycji abstrakcyjnych, Tarczo–głowy, Pełności, Akt biały, Brzuch, Tors pełny, Akt mały, Tarczo–Torsy, Formy szafirowe, Figurę ogrodową, Syreny, Zestaw form szarych i Skrzydła*. Recenzent „Gazety Olsztyńskiej” Henryk Panas skrytykował już w pierwszych zdaniach brak spisu prac olejnych i drobnych

³³ Huml, *Polska terenem Międzynarodowych...*, s. 22.

³⁴ Ciesielska, *Atena na rusztowaniu*, s. 36.

przedstawień ceramicznych: „Niestety w tymże katalogu, nie wiadomo czy przez przeoczenie czy też na życzenie artystki (w co wątpię) pominięto [...] tak zwaną galanterię ceramiczną. Kiedyś takie małe formy nazywano wdzięcznie bibelotami i nazwę tę stosuje się jeszcze do dziś do dzieł ubiegłowiecznych. Słowo galanteria kojarzy mi się z garmażerią, bądź pasmanterią i jest niewątpliwie wymysłem handlowców, a jeśli nie handlowcy są tu winni, to ktoś, kto patrzy na przedmiot sztuki, jak na towar. Wprawdzie w dobie współczesnej dzieło sztuki, duże czy małe, rzeczywiście traktowane jest coraz częściej wyłącznie jako towar, jednak tym niemniej zachowuje swoją wartość artystyczną (o ile jest dziełem sztuki, a nie zwyczajną chałturą). Wśród wielu wytworów ręki i myśli ludzkiej tylko dzieła sztuki bywają bezcenne są nie–do–ku–pie–nia. Zaczynając od tych po macoszemu w katalogu pominiętych bibelotów, trzeba stwierdzić, że są naprawdę urocze, albo spełniają odwieczne, estetyczne skłonności człowieka ku małym formom plastycznym. Te ptaszki, zwierzątka, dłonie w geście podawania (jak na dłoni) przypominają trochę ceramikę sakralną lub wotywną kultur antycznych, które oglądać można w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Te wszystkie cacka «łaskoczące» wzrok subtelnością formy, być może, stanowią tylko produkt uboczny w trakcie tworzenia dzieł poważnych, monumentalnych, takie scherza wśród sonat, ale widać, że artystka okazała im wiele czułości i cyzelatorskiej pieczołowitości [...]”.

Panas zauważył, że malarstwo obecne na wystawie potraktowano w sposób zupełnie marginalny, „tymczasem obrazy te w swej artystycznej wymowie, a także formalnie, pozostają w ścisłym związku z główną domeną artystki, można nawet powiedzieć, że ją uzupełniają czy przekładają na język malarski, który zdaje się być w tym przypadku bardziej komunikatywny od języka prezentowanej ceramiki. Metaforyka obrazów Hanny Żuławskiej pozwala widzowi na swobodny tok myśli w dociekaniu ukrytej treści dzieła, a techniczno–formalne walory tego malarstwa ewidentnie wskazują, że mamy do czynienia z artystą dojrzałym, który już nie próbuje a wie, co wybrać z bogatego arsenału środków, żeby zachować możliwie oryginalny własny warsztat twórczy. Sądzę, wbrew zdaniom niektórych, że obrazy Hanny Żuławskiej odznaczają się tej samej rangi artyzmem co jej ceramiczne «rzeźby». Właśnie rzeźbiarskość stanowi charakterystyczną cechę jej dzieł i tu trzeba zaznaczyć, że ceramika, choć to również «lepienie z gliny» rzeźbą nie jest. Z innego źródła wypłynęła w zaraniu dziejów, starsza znacznie od rzeźby, służyła pierwotnie celom użytku codziennego. W utworach współczesnych coś z tego pozostało, choćby pewne pozory zachowane również w niektórych dziełach Hanny Żuławskiej np. w «Zestawie form szarych» czy w «Formach szafirowych». Ale jeden rzut oka na ekspozycję wystarczy, by dostrzec, że artystka dąży konsekwentnie do wyzwolenia ceramiki nawet z tych pozorów znajdując formy bliższe rzeźbie. Najlepiej widać to w «5 kompozycjach

abstrakcyjnych», które tylko szkliwo oddziela od czystej rzeźby. Tu i tam mamy do czynienia z plastyczną organizacją trójwymiarowej przestrzeni, co jest w zasadzie specjalnością rzeźby. Inne dzieła jak «Tarczo–głowy», «Tarczo–torsy», «Brzuch», «Tors pełny» itd. Wyrażają podobnie jak obrazy artystki, pewną metaforyczną treść zamkniętą w nowej formie, która przypomina (ale tylko przypomina) starożytne tarcze. Formy te wyzwalały się zupełnie z dawnej służebności i działają na widza w całkiem inny sposób aniżeli, choćby najszlachetniejsze w linii i szkliwie, wazy, czary, misy, dzbany itp. Są całkowicie autonomiczne i wolne, bez żadnej przydatności użytkowej. To robi duże wrażenie i widz, który wśród tkanin (a jest w galerii również i ich ekspozycja) oraz wyrobów ceramicznych zawsze czuje się trochę jak w Cepelii, tu odczuwa powiew sztuki pisanej z dużej litery»³⁵.

Na wernisażu tej wystawy dziennikarz miesięcznika społeczno–kulturalnego „Warmia i Mazury” był oprowadzany przez Hannę Żuławską. Odbił z artystką rozmowę, zadając na wstępie pytanie o to, co ją bardziej pasjonuje, malarstwo czy ceramika. Twórczyni bez wahania stwierdziła, że to drugie (il. 108). „Ceramika jest wyższym etapem malarstwa. Sprawa zaczyna się podobnie, lecz finał wygląda inaczej. Zaczyna się w malarstwie i ceramice od imaginacji. Dzieło powstaje najpierw w wyobraźni twórcy. Jest to zawsze praca wyobraźni do momentu, w którym bierze się arkusz papieru i rysuje szkic–projekt tego co się zamierzyło. Z tą chwilą malarz przeniesie swój szkic na płótno i będzie doskonalił swój obraz, natomiast ceramik zacznie wyteżać oczy i ręce, aby glina mogła przybrać formę «na podobieństwo» tej zamierzonej i narysowanej, a później zacznie się dopiero niepokoić, co ogień uczynił: poprawił czy zepsuł dzieło? W ceramice jest po prostu więcej niespodzianek. I ten proces każdego dnia zadziwia mnie, niepokoi i wręcz popycha w dalszą, kolejną awanturę. O rozwoju swojej twórczości artystka mówiła zaś tak: „Pamiętacie był taki okres, gdy formowałam prawie wyłącznie torsy i ptaki, ale – jak widzicie – zaczęło się i coś nowego. Działa tu prawo ewolucji twórczej (...). Prawem kontrastu poszukuję i tworzę w następnej fazie formy jak najczystsze, formy, przy których troszczę się już o każdy milimetr profilu, kształtu... Chociażby ten cykl «Mutacje 1–5» [...]. I oto wychodzi dwoistość moich pragnień. Nie dbam w tym przypadku o programową tak zwaną «osobowość artystyczną», to wychodzi samo... Była to i jest kwestia zaufania instynktowi, szybkiego dążenia do skończenia projektu zamierzonego dzieła, szukania poetyckiego podtekstu, licznych przypadków formowania profilów, faktur, figur. Malarstwo nie stwarza takich możliwości wypowiedzi artystycznej, co ceramika. Poczucie stabilności, poczucie trwania, niezmiennosc formy i koloru – wszystkie te cechy łączy ceramika, a w coraz

³⁵ ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska, Henryk Panas, *Tarcze*, „Gazeta Olsztyńska”, wycinek prasowy z dn. 15–16 III 1975 r.

to szybszym, tandetniejszym świecie cywilizacji współczesnej, właściwości te podświadome przyciągają ludzi, jakby afirmując trochę ich istnienie”³⁶.

W 1976 r. odbyła w Gdańsku kolejna ekspozycja w ramach Międzynarodowej Wystawy Ceramiki, Żuławska wzięła w niej udział na specjalne imienne zaproszenie organizatorów (zaproszenia takie zostały wprowadzone najprawdopodobniej w związku z dużą popularnością jaką zaczęły cieszyć się wystawy, by poziom artystyczny był wysoki, a ekspozycje zachowały prestiżowy charakter). Komisarzem prezentacji był Henryk Lula, wzięło w niej udział 133 artystów z 18 krajów, ponownie prace reprezentowały trzy nurty: tradycyjny, umiarkowanie nowatorski i konceptualny – eksperymentalny³⁷. Żuławska nie otrzymała tym razem żadnej nagrody ani nie brała czynnego udziału w przygotowaniu wydarzenia, co zapewne wiązało się z sytuacją życiową autorki (chorobą Jacka Żuławskiego i podjęciem decyzji o przejściu na emeryturę i wyprowadzce do Warszawy).

W listopadzie 1977 r., już w Warszawie, w Pawilonie Wystawowym Stowarzyszenia Architektów Polskich miała miejsce wystawa *Dokonania i zamierzenia* o charakterze częściowo retrospektywnym, częściowo prezentującym propozycje Żuławskiej w odniesieniu do dekoracji nowych osiedli wielkomiejskich (o tej części wystawy w następnym rozdziale). W ramach części ekspozycji dokumentującej wykonane już realizacje ceramiczne dla architektury zaprezentowano fotografie dokumentujące największe realizacje monumentalne artystki, z wyjątkiem, co zauważono już w jednym z wcześniejszych rozdziałów, tego najślynniejszego – mozaik *Cztery Pory Roku* dla MDM-u³⁸.

Niemal równolegle odbywała się druga wystawa Żuławskiej w Salonie Sztuki Współczesnej Desy w Warszawie nosząca tytuł *Pół żartem, pół serio*, tym razem artystka zaprezentowała jednak wyłącznie niewielkie figurki ceramiczne o charakterze filuternym i intymnym, w tym *Idole* nawiązujące do obrzędowych, starożytnych posążków bóstw, niekiedy o fallicznym kształcie lub antropomorficznych i zoomorficznych konotacjach (il. 107). Sama Hanna Żuławska czemu nadała wystawie taki tytuł: „Pół żartem – pół serio – cykl małych form ceramicznych, robiąc je – uśmiecham się. Bez odpowiedzialności, że mają być dobre, albo robione w jakimś doniosłym celu lub doniosłej «modzie». Czasami skojarzenie wywołane jakimś słowem, charakterem osoby lub pojęcia, jest tą iskierką, która przywołuje formę, daje początek każdemu z «żartów» czy «figli». Pokazuję je, bo chciałabym wywołać uśmiech

³⁶ Józef Mickiewicz, *Zabawa w autobus*, „Warmia i Mazury” 1975, nr 4, s. 17.

³⁷ Wiesława Wierzchowska, *Międzynarodowy przegląd ceramiki*, „Projekt” 1976, nr 5, s. 2.

³⁸ Tamże; ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska, (BEDA), *Architektura i plastyka*, „Dziennik Ludowy”, wycinek prasowy z dn. 15 XI 1977, s. 7.

patrzących”³⁹. W 1978 r. artystka wzięła udział w Międzynarodowym Biennale Ceramiki Artystycznej w Vallauris we Francji⁴⁰. Według informacji zawartych w katalogu późniejszej wystawy, w 1979 przedstawiła te swoje prace ceramiczne w Düsseldorfie w galerii Depolma⁴¹.

W maju 1981 r. w Galerii Kordegarda na Krakowskim Przedmieściu zaprezentowana została wystawa pod nazwą *Sto figurek. Ceramika*. „Artystka chętnie posługuje się błękitem – pisała w recenzji dla pisma „Stolica” Janina Ramm – złoconiami, co niektórym figurkom nadaje jakby sakralnego charakteru. Często sięga do alegorii, greckich mitów, świata zwierząt, naczyń przypominających wykopaliska. Jej prace mają swoisty wdzięk, są dekoracyjne, niekiedy posiadają dramatyczną wymowę, niekiedy są po prostu żartobliwe. Jest zarazem bardzo liryczna i groteskowa, zawsze jednak niezmiernie osobista”⁴². Sama Hanna Żuławska pisała w zaproszeniu na tę ekspozycję o źródłach swojej inspiracji: „Ceramika to forma, kolor, materia. Co więcej trzeba, aby wyzwolić wyobraźnię? Początkiem każdego procesu twórczego jest wyobrażenie sobie pewnej formy, jeszcze niesprecyzowanej. Dopiero w kształcie pracy urealnia się ona, porządkuje zamierzone kształty. Ale w ceramice jest jeszcze jeden trudny etap: dostosowanie koloru i materii szkliwa w celu podkreślenia charakteru i koloru dzieła. Ponadto dochodzą niespodzianki działania ognia: dlatego każdy artysta ceramik z bijącym sercem otwiera piec i jest uradowany wynikiem – albo zrozpaczony”⁴³.

Z katalogu wystawy wiadomo, że zaprezentowane na wystawie zostały formy ceramiczne (il. 109, 110, 111): nawiązujące być może do bachantek, ale jednak niezgrabne w ruchach i nieco przysadziste, podobnie jak Torsy i Centaury pozbawione nieraz głów i kończyn *Tańczące nr 1, 2 i 3*, a także *Tors heroiczny*, *Postać wysmukła*, inspirowane starożytną ikonografią *Westalka*, *Chimera* i *Minotaur*, *Dwie postaci* przerażająca, zionąca otchłanią spod kaptura płaszcza *Pustka*, *Zniszczona wiatrem* oraz dwa przedstawienia o żartobliwych tytułach: *Złoty cyc* i *Piękny zad*. Magdalena Hniedziewicz we wstępie do katalogu wystawy odnotowała: „Hanna Żuławska należy do grona najwybitniejszych polskich artystów ceramików. [...] Warszawska publiczność nie miewa nadmiaru okazji do zapoznania się z jej twórczością, ponieważ Żuławska nie należy do artystów, którzy zabiegają zbyt usilnie o popularność. [...] Tym cenniejsza jest obecna z pozoru skromna i kameralna wystawa. Artystka pokazała na niej niewielkie rozmiarami figurki. Są one czasami aż zadziwiająco różne – obok form ekspresyjnych, o dramatycznej wymowie, widzimy tu żartobliwe miniaturki, obok bardzo

³⁹Hanna Żuławska, *Zaproszenie na wystawę Hanny Żuławskiej*, DESA, 15 XI 1977 r.

⁴⁰Bradtke, *Współczesna ceramika w Gdańsku*, s. 136.

⁴¹*Figurek sto. Hanna Żuławska. Ceramika, katalog wystawy*, Galeria Kordegarda, Warszawa 1981.

⁴²Janina Ramm, *Majowe wycieczki do kultury*, „Stolica” 1981, nr 25, s. 13.

⁴³*Figurek sto. Hanna Żuławska. Ceramika, katalog wystawy*, Galeria Kordegarda, Warszawa 1981.

wyraźnie czytelnych postaci są kompozycje, w których zaciera się treść, a na pierwszy plan wysuwa się poszukiwanie formy o wewnętrznej logice, formy powiązanej, jak zwykle w ceramice, organicznie z kolorem. Obok rzeźb o bogatej fakturze powierzchni, ruchliwych i rozbudowanych są «Idole» – proste, syntetyczne kształty postaci, sprowadzonych do najogólniejszych zarysów, maksymalnie przetworzonych i zwartych. Przypominają one prehistoryczne wykopaliska, podczas gdy w innych kompozycjach dopatrzyć się można reminiscencji greckich czy jakiejś trudnej do jednoznacznego zdefiniowania, ale przecież bardzo sugestywnej atmosfery teatru. Nic dziwnego. Żuławska jest bowiem artystką, której nieobojętna jest dawna sztuka, artystką, która inspiracje do swej twórczości czerpie ze wszystkich źródeł – z obserwacji życia, z własnych doświadczeń i emocji, z całej tradycji kulturowej wreszcie. Wszystkie te bodźce, doświadczenia i podniety poddawane są twórczemu przekształceniu, łączą się i przenikają wzajemnie by dać w efekcie nową wartość, inne, odrębne – bo twórczo przez artystyczną indywidualność ukształtowane dzieło. Jak określić uprawiany przez Żuławską rodzaj twórczości? Jako sztukę ekspresjonistyczną czy poetycką? A może groteskową? Jako przedstawiającą czy aluzyjną? A może zrezygnować z jednoznacznych określeń? Artystce obojętne są etykiety jakimi opatrzy się jej dzieła. Dla Hanny Żuławskiej ważne jest bowiem tworzenie – wypowiadanie siebie, szukanie dla tej wypowiedzi najlepszego, osobistego wyrazu, kształtowanie materiału (trudnego w przypadku ceramiki materiału), wykorzystanie zdobytej przez lata praktyki, wiedzy i technicznych umiejętności i oczekiwanie na wynik, w którym zawsze ma jeszcze udział przypadek, przez artystę niezaplanowany. Etykieta, nazwa, określenie niewiele tu wyjaśnia, nie wniosą niczego nowego do tej twórczości, którą trzeba po prostu odbierać czerpiąc z niej estetyczne zadowolenie i podniecie wyobraźni⁴⁴.

Odbiór tej wystawy był pozytywny o czym świadczyć może recenzja zamieszczona w miesięczniku „Polska” doceniająca inspiracje artystki „wielką tradycją, która wywodzi się z basenu Morza Śródziemnego” i to, że „małe figury ceramiczne zdają się chwilami echem figurek z Tanagry, odbiciem rzeźby Etrusków” ponieważ „powtarzają się pewne gesty, układy szat i pewien zmysł proporcji”⁴⁵. „Sztuka Hanny Żuławskiej nie ma w sobie nic z klasycyzmu, nic z chłodnego porządku geometrycznego, kanonu postaci ludzkiej. Ges nieporównywalnie swobodniejsze, bardziej delikatne i bardziej dramatyczne zarazem. Artystka sięga do tradycji antyku w jego wersji dionizyjskiej, wczesnej, tej, która nie uległa zamrożeniu przez

⁴⁴ Magdalena Hniedziewicz, *Figurek sto. Hanna Żuławska*. Ceramika, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1981.

⁴⁵ *Finezja i zmysłowość*, „Polska” 1981, nr 6, s. 12.

pitagorejską ideę porządku i piękna wyrażającego się w liczbie. Z podobnych pobudek choć inaczej do antyku sięgał Picasso [...]. Gest [postaci – przypisek autorki] pozostaje finezyjny i taneczny, lecz kształt pęcznieje niespodziewanie, zaskakuje dysproporcjami, pęknięciami, urywa się, otwiera. Lśniące powierzchnie dają dzięki barwnej polewie nieoczekiwane efekty malarskie, rozświetlają kształt, od czego odwykliśmy w związku z antykiem, zapominamy bowiem, że kiedyś rzeźba śródziemnomorska była bogato polichromowana. Patrzymy na te postacie jak na bohaterów tragedii greckiej, to znów jak na wyobrażenia związane z obrzędami na cześć Dionizosa – tak wiele jest tutaj erotyzmu i tak wiele zarazem tego poczucia formy, które wyrasta już na przetworzonych doświadczeniach estetycznych: teatrze, nawet muzyce. Rzeźby Hanny Żuławskiej mają przy tym pewną cechę uderzająco wspólną: indywidualizm. Ani przez moment nie zastygają w konwencję, artystka nie stara się doskonalić w nieskończoność form już znalezionych. Każda jej praca jest inna, każda tworzy wokół siebie inny klimat – intrygujący, zmysłowy, tajemniczy”⁴⁶.

Była to ostatnia za życia artystki jej wystawa poświęcona ceramice. Można też z dużym prawdopodobieństwem zakładać, że zaprezentowane na niej prace pochodziły z lat wcześniejszych, ponieważ wraz z przejściem na emeryturę w PWSSP (w 1977 r.) Żuławska straciła dostęp do dobrze wyposażonej pracowni ceramicznej i warunki życia oraz stan pracowni, a zapewne także i stopniowa utrata siły pozwoliły odtąd zajmować się jedynie malarstwem i rysunkiem.

⁴⁶ Tamże.

Rozdział VII

PLENERY W KADYNACH 1973–1976. PROJEKTY CERAMIKI DLA ARCHITEKTURY OSIEDLI WIELKOMIEJSKICH

3. Plenery w Kadynach

Żuławska powróciła projektów ceramiki architektonicznej już w późnym okresie swojej twórczości, w latach siedemdziesiątych XX w. Bezpośrednio przyczyniła się do tego inicjatywa artystyczna Związku Polskich Artystów Plastyków w Gdańsku w postaci plenerów w Kadynach, zainicjowanych przez dawnego ucznia artystki, członka Grupy Kadyńskiej, Edwarda Roguszcza. Plenery te odbywały się pod nazwą „Ceramika dla architektury” w latach 1973–1976 w Kadynach w miejscu które dobrze знаła – dawnej fabryce majoliki Wilhelma II i, jak można przypuszczać, były dla ceramiczki pewnego rodzaju sentymentalną do zakładu, w którym tworzyła jedne ze swoich najwybitniejszych realizacji a przy okazji sposobem aktywnego uczestnictwa w nowym wydarzeniu artystycznym, przedstawienia swoich propozycji zagospodarowania przestrzeni nowych osiedli miejskich i wzięcia udziału w rozmowach.

Kadyńska inicjatywa twórcza stanowiła pokłosie I Międzynarodowej Wystawy Ceramiki, ponieważ w jej trakcie zaczęto snuć rozważania nad problemem Związków tworzących ceramicznego z architekturą i poszukiwano możliwości dekoracji wielkich osiedli miejskich dziełami rzeźbiarskimi i ceramicznymi. Doprowadziło to do połączenia II Międzynarodowej Wystawy Ceramiki¹ z kilkudniowymi plenerami artystycznymi, które poprzedzały tą i wszystkie późniejsze ekspozycje odbywające się pod taką nazwą. Przy tym wystawy nie miały charakteru konkursów, egalitarnie prezentowały po prostu powstałe podczas pobytu w Kadynach prace². Charakterystyczna dla inicjatywy twórczej nieformalna atmosfera, dowolność w wyborze technologii i tematyki tworzyła okazję do wymiany doświadczeń i poglądów między artystami³. Zauważyć przy tym należy, że problematyka dotycząca zindywidualizowania i zhumanizowania kompleksów mieszkalnych blokowisk poprzez

¹ Wśród wystawiających wymienieni zostali artyści z Polski, Argentyny, Australii, Belgii, Bułgarii, Czechosłowacji, Danii, Francji, Hiszpanii, Holandii, Japonii, Jugosławii, Kanady, Mongolii, Niemieckiej Republiki Demokratycznej, Niemieckiej Republiki Federalnej, Rumunii, Szwajcarii, Szwecji, USA, Wielkiej Brytanii, Włoch, ZSRR, przy czym największą reprezentację twórców wystawiły kraje bloku wschodniego. Patrz: *II Międzynarodowa Wystawa ceramiki „Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej Gdańsk 1973. Międzynarodowy plener artystów plastyków „Ceramika dla architektury” Kadyny 1973*, katalog wystawy, nlb.

² Jerzy Wiktor Bradtke, *Współczesna ceramika w Gdańsku. Próba analizy na podstawie zbiorów z Muzeum Narodowego w Gdańsku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1985, nr 4, s. 132.

³ Opowiada o tym film dokumentalny w reżyserii Grzegorza Dubowskiego pt. *Kadyny 73 z 1973 r.* Dostępny w Archiwum TVP.

wprowadzenia do nich rzeźb, małej architektury i wydzielonych pasów zieleni nie stanowiła wyłącznie problematyki dyskusji twórców związanych z Wybrzeżem i jej początki nie zaczęły się w latach siedemdziesiątych XX w. Już po wojnie zaczęto wprowadzać rzeźby w obręb przestrzeni osiedli, np. na warszawskim Mariensztacie sielski nastrój małego osiedla nadawać miała rzeźba Barbary Zbrożyny *Przekupka* czy też fontanna z przedstawieniem roześmianych dzieci autorstwa Jerzego Jarnuszkiewicza. Rzeźby plenerowe powstające w przestrzeni miejskiej zyskały w drugiej połowie XX wydźwięk propagandowy i redefiniujący już istniejącą zabudowę urbanistyczną. Umieszczane były w miejscach wyeksponowanych, na centralnych placach, stanowiąc nie tylko dekoracyjne dzieło sztuki o charakterze estetycznym, lecz również znaczeniową, symboliczną, ideologiczną kreację artystyczną odnoszącą się do PRL-owskich haseł typu „socjalistyczne w treści narodowe w formie”.

W latach pięćdziesiątych XX w. w nawiązaniu do tego założenia popularne były, podkreślające rangę „ludu pracującego” przedstawienia robotników przy pracy (jak to miało miejsce w 1955 r. w przypadku Osiedla A w Tychach, gdzie umieszczono przedstawienia *Murarki* Stanisława Marcinowa czy też wizerunki *Hutnika* i *Robotnika* Jerzego Kwiatkowskiego). Głównym zleceniodawcą i fundatorem rzeźbiarskich dzieł sztuki usytuowanych w przestrzeni osiedli były wtedy władze państwowe, pragnące upowszechnić (słuszną ideologicznie) kulturę wizualną wśród społeczeństwa, realizując w ten sposób hasła „humanizacji przestrzeni zamieszkania” i „wyjście sztuki do ludu”. Scentralizowane finansowanie państwowe było rozwiązane w ten sposób, że środki publiczne przeznaczone na dekorację krajobrazu miejskiego podlegały redystrybucji i były kierowane do konkretnych miast, a potem do ich dzielnic, do spółdzielni mieszkaniowych itp., ale także do zakładów przemysłowych i spółdzielni zrzeszających artystów.

Sytuacja finansowania realizacji rzeźbiarskich w przestrzeni miejskiej uległa nieco zmianie już po „odwilży”, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy artyści polscy zaczęli mieć większy kontakt z twórczością plastyków zachodnich, a zwłaszcza z nurtem sztuki konceptualnej, będącej przejawem niezgody na narzucaną odgórnie konwencję dzieła sztuki. W latach siedemdziesiątych formę dzieła sztuki zaczęto negować już całkowicie, co uwidoczniło się zwłaszcza podczas rozmaitych plenerów i sympozjów rzeźbiarskich. Chociaż powstawanie rzeźb plenerowych i ich lokacja były w epoce PRL-u zjawiskiem sterowanym odgórnie, istniała jednak pewnego rodzaju autonomia twórcza, ponieważ część dzieł powstawała na uczelniach artystycznych albo w spółdzielniach zrzeszających twórców, ponadto pod patronatem zakładów przemysłowych odbywały się także plenery, na których powstawały projekty lub realizacje spełniające zapotrzebowanie konkretnego przedsiębiorstwa.

Zakłady fabryczne zwykły w takich przypadkach udostępniać twórcom swoje hale produkcyjne, maszyny itp. Niektóre wydarzenia przybierały formę sympozjów (jak np. Biennale Form Artystycznych w Elblągu w latach 1965–1973 czy Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach w 1966 r.)⁴. Nadal jednak zwracano uwagę na problem „humanizowania” zunifikowanej, jednolitej przestrzeni miejskich blokowisk i nadawania jej unikalnego charakteru, poprzez umieszczanie realizacji plastycznych jako pewnego znaku rozpoznawczego.

Wydaje się, że Plenery Kadyńskie powstały właśnie zgodnie z tą nasilającą się tendencją, z potrzeby włączenia dzieł sztuki w tkankę bezdusznych, PRL-owskich osiedli wielkomiejskich. Jednak co je wyróżniało na tle innych, podobnych inicjatyw, to ich specyfika: postulaty swe zgłaszali nie, jak dotąd – rzeźbiarze, a artyści ceramicy (którzy też oczywiście parali się również rzeźbiarstwem), co wiązało się bezpośrednio z dużą tradycją twórczości ceramicznej na terenie Wybrzeża i aktywnością twórców, dostrzegających pewną niszę, którą mogliby wypełnić właśnie poprzez włączenie szeroko rozumianych realizacji ceramicznych do nowych zespołów zabudowy miejskiej. Pierwszy z plenerów odbywał się pod nazwą „Międzynarodowego pleneru artystów – plastyków – ceramików – Ceramika dla architektury – Kadyny 73” od 6 lipca do 15 lipca 1973 r. Uczestniczyło w nim 35 twórców, nie tylko ceramików, ale także innych specjalistów by „stworzyć dogodną, szeroką platformę wspólnych dyskusji”⁵.

Organizatorami wydarzenia byli: przewodniczącym z ramienia ZPAP – wspomniany Roguszcza, sekretarzem – Bogusław Paprocki z Muzeum Narodowego w Gdańsku, natomiast członkami komitetu, prócz Hanny Żuławskiej (reprezentujące PWSSP): Piotr Bogdanowicz (z Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Gdańsku), Bogusław Ciesiulewicz, Stanisław Konieczny i Andrzej Trzaska (delegaci gdańskiego oddział ZPAP), Tadeusz Domagała (Przedsiębiorstwo Państwowe, Pracownie Konserwacji Zabytków Oddział w Gdańsku), Zygmunt Szymczak (Biuro Wystaw Artystycznych w Sopocie) oraz Janusz Henryk Wąsowicz (z Muzeum Narodowego w Gdańsku). Rolę gospodarzy pełniły trzy instytucje: Pracownia Konserwacji Zabytków, w której posiadaniu były fabryczne piece (służące konserwatorom do wypalania dachówki do rekonstrukcji zabytkowych obiektów),

⁴ Maria Dankowska, Marta Liszewska, *Rzeźba plenerowa lat 60. I 70. XX wieku w zurbanizowanym krajobrazie polskim. Przyczynek do dyskusji o stanie zachowania oraz do rozważań o ochronie konserwatorskiej*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 184–186; Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 165–177.

⁵ Irena Huml, *Wstęp, II Międzynarodowa Wystawa ceramiki „Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej Gdańsk 1973. Międzynarodowy plener artystów plastyków „Ceramika dla architektury” Kadyny 1973*, red. Wiktor M. Jankowski, nlb.

ZPAP oraz Zjednoczenie Przemysłu Ceramiki Budowlanej, który był głównym fundatorem imprezy, oczekiwał też na artystyczne propozycje, które można byłoby wdrożyć do produkcji przemysłowej.

Organizatorzy określili zadania sympozjum, które odbyło się w ramach plenerów jako: konfrontację „poglądów na zastosowanie tworzywa ceramicznego w architekturze” oraz „próbę wyłonienia propozycji dla tej dziedziny sztuki. Twórcom różnych krajów stworzono możliwości wymiany doświadczeń i zaprezentowania swoich koncepcji, co przyczyniło się do wykorzystania materiału ceramicznego, poprzez nadanie mu nowego kształtu i oryginalnej kolorystyki. Program sympozjum zakładał pełną swobodę twórczą w wyborze tematu i techniki. W jego wyniku powstały prace do umieszczenia w przestrzeni otwartej i inne przeznaczone do wewnątrz. Były to formy przestrzenne, reliefy i okładziny ścian. Każdy uczestnik zobowiązał się przekazać jedną z kompozycji do Międzynarodowej Galerii Ceramiki w Gdańsku mającej powstać w przyszłości”⁶.

Prace zostały pokazane w gdańskim Dworze Artusa w ramach II Międzynarodowej Wystawy Ceramiki w Oliwie. Hanna Żuławska zaprezentowała na tej ekspozycji oprócz wspomnianych *Mutacji* także *Rzeźby Ogrodowe* nr 1 i 2 oraz trzy *Okładziny* (il. 112) dosyć podobne w formie do dzieł Stanisława Koniecznego (*Fale* i *Brzeg*), również zaprezentowanych na tej poplenerowej ekspozycji⁷. Tego typu, nie grzeszące oryginalnością, okładziny były zresztą dosyć często wytwarzane i stanowiły, jak zauważyła Irena Huml, „zjawisko – to dalsze próby rozwiązań reliefowych o powtarzających się modułach, których przestrzenne elementy składowe odrywają je od płaszczyzny ściany”⁸.

W plenerach w ciągu kilku lat ich istnienia brali udział twórcy europejscy, jednak przewagę stanowili Polacy i reprezentanci krajów bloku wschodniego⁹, a przedmiot ich rozważań stanowiło właśnie wspomniane już powyżej przeciwstawienie się unifikacji, monotonii i anonimowości osiedli mieszkaniowych poprzez atrakcyjne ukształtowanie terenu, wyznaczenie miejsc rekreacji i wypoczynku, a wreszcie zastosowanie ceramiki w budownictwie i architekturze. Planowano także włączyć rzeźbę ceramiczną w przestrzeń

⁶ Tamże.

⁷ Patrz: *II Międzynarodowa Wystawa ceramiki „Tworzywo”*, red. Wiktor M. Jankowski, katalog wystawy, nlb.

⁸ Huml, *Wstęp*, nlb.

⁹ W I plenerach uczestniczyli prócz Hanny Żuławskiej Polacy: Maria i Zbigniew Alkiewiczowie, Andrzej Chodorowski, Tadeusz Ciesiulewicz, Leszek Dutka, Anna Gondzik, Janina Karczewska, Maria Koch-Podolska, Stanisław Konieczny, Anna Koźniewska, Jerzy Krawczuk, Bolesław Książek, Maria Kuczyńska, Anna Malicka-Zamorska, Lidia Małyszko, Andrzej Matuszewski, Włodzimierz Nowakowski, Wiesław Pietroń, Edward Roguszcak, Antonii Starczewski, Wacław Stawecki, Andrzej Trzaska, Irena Woch i Swietłana Zerling. Prócz nich: z Bułgarii – Nicolina Jordanowa Djelebow, z ZSRR – Tatiana Gan i Saima Somer, z Francji – Nicole Giroud, z NRD – Gerd Lucke, z Danii – Jorgen i Nana Ostergard, z Jugosławii – Biserka Perjan, z Rumunii – Michaela Stefanescu i ze Szwecji – Ulla Viotti. Por. *II Międzynarodowa Wystawa ceramiki ...*, nlb.

krajobrazu osiedlowego. Zwracano się z postulatem, by artyści już od pierwszych faz projektowania budynków, czy też całych osiedli, współpracowali z architektami, co już dawno temu uważał za niezbędne Aleksander Wojciechowski¹⁰.

Niestety, na plenerze w 1973 r. architekci byli w ogóle nieobecni, przez co artyści czuli się zlekceważeni. Uskarżali się również na brak dostępu do aparatury i odpowiednich pieców do wypalania ceramiki. Na imprezie plenerowo-wystawienniczej w 1974 cel był lepiej określony i dotyczył możliwości praktycznego zastosowania dekoracji ceramicznych w architekturze i urbanistyce, dlatego imprezom towarzyszyła czteromiesięczna wystawa (od listopada 1974 r. do lutego 1975 r.) będąca jednocześnie ofertą dla zakładów przemysłowych. Na ekspozycji dominowały dwa kierunki: pierwszy związany bezpośrednio z samym budynkiem i jego wnętrzem – reliefy, wykładziny ścienne, projekty polichromii itd. oraz drugi, związany z wystrojem przestrzeni osiedli – rzeźby plenerowe, ławki, latarnie i elementy małej architektury¹¹. Innym zadaniem artystów miało być też upowszechnianie sztuki wśród zwykłych ludzi poprzez umieszczenie jej w przestrzeni osiedli, w których zamieszkiwali. Wymiana myśli i doświadczeń pomiędzy artystami doprowadziła do powstania różnych realizacji licznych projektów realizacji ceramicznych dla architektury, których autorką była także Hanna Żuławska.

4. „Zamierzenia”. „Ściany marzeń” i inne projekty dla nowych osiedli Gdańska i Warszawy

Wiele spośród tych konceptów, głównie z 1974 r., artystka przedstawiła na wystawie częściowo podsumowującej jej dorobek w dziedzinie twórczości monumentalnej (mozaiki i malarstwo monumentalne). Ekspozycja pt. „Dokonania i zamierzenia (architektura i plastyka)”¹² zaprezentowana została w pawilonie Stowarzyszenia Architektów Polskich przy ul. Foksal 4 i zainaugurowana 10 listopada 1977 r.; na rok przed przejściem artystki na emeryturę. Charakter ekspozycji, jak już wspomniano w poprzednim rozdziale, był nie tylko retrospektywny, dotyczący wykonanych już realizacji dla architektury (między innymi fotografie dekoracji architektonicznych na Starym i Nowym Mieście w Warszawie, Głównym Mieście w Gdańsku czy w hali dworca PKP w Gdyni), ale Żuławska przedstawiła też projekty prac całkiem nowe: dla osiedli mieszkaniowych, czekające na realizację.

¹⁰ Aleksander Wojciechowski, *O właściwą formę współpracy plastyków z architektami. Z obrad IX Sesji Rady Kultury i Sztuki w Gdańsku*, [w:] *O sztuce użytkowej i użytecznej*, Warszawa 1955, s. 126–135.

¹¹ Bradtke, *Współczesna ceramika w Gdańsku*, s. 132–133.

¹² Hanna Żuławska „Dokonania i zamierzenia (architektura i plastyka)”, katalog wystawy, SARP, Warszawa 1977r.; (BEDA), *Architektura i plastyka*, „Dziennik Ludowy” 1977, nr 261, s. 7.

Tym razem przedmiotem jej zaangażowania twórczego stały się zgrzebne, gierkowskie, szare blokowiska z prefabrykowanych materiałów, dla których zaproponowała rozmaite projekty realizacji ceramicznych. Pomysłem Żuławskiej było zindywidualizowanie betonowych osiedli za pomocą ceramicznych okładzin architektonicznych z deszczoodpornej i mrozoodpornej terakoty, tak zwanych „ścian marzeń”. Artystka zaznaczała przy tym, że może bardziej atrakcyjne wizualnie byłyby realizacje z glinianej ceramiki szkliwionej, jednak ze względu na brak pieców do wypalania i polskie warunki atmosferyczne właśnie tego typu realizacje byłyby bardzo nietrwałe.

Prace te czasem miały charakter wręcz płaskorzeźb, np. okładzina dla przedszkola ze szkliwionymi literami alfabetu (il. 113), lub inna tak zwana *Ściana dla nieistniejącego teatru*, wykonana ze szkliwionych kwadratowych kafli o migoczącej, połyskliwej fakturze, z których niektóre miały wkomponowane motywy rozmaitych twarzy: uśmiechniętych, smutnych, zdziwionych, przerażonych – jakby stylizowanych masek greckich (il. 114). Podobną kompozycją ozdobioną kafłami z wizerunkami twarzy o różnej mimice była okładzina dla przedszkola (il. 115); zresztą motywy te są bardzo charakterystyczne dla ceramicznej twórczości artystki. Żuławska używała do tych realizacji autorsko skompilowanych szkliw, wcześniej wprowadzonych do rzeźb z cykli *Ptaki* i *Torsy*.

Oprócz tego zaprezentowała rozmaite obiekty małej architektury jak ławki, fontanny, rzeźby ogrodowe (il. 116, 117), ogrodzenia – murki do przydomowych ogródków, zespoły stworzone z rzygaczy mające tworzyć ściany wodne, chodniki, słup graniczny (il. 118), labirynty mające uczynić monotonną przestrzeń betonowych osiedli bardziej funkcjonalną, przyjazną i indywidualną. Ceramiczka tego typu obiekty zaprojektowała dla nowego warszawskiego osiedla Sadyba. Podobne rozwiązania plastyczne przewidziała także dla gdańskich osiedli Żabianka, Zaspą i Piecki – Migowo. Oprócz tego na wystawie pojawiła się makieta ukształtowania terenu rekreacyjnego „Glinianka”, plansze ukazujące kolorystykę domów wymienionych gdańskich osiedli, projekt malarstwa ściennego dla Domu Kombatanta na Zaspie¹³.

We wstępie do katalogu wystawy artystka zwróciła się do odbiorców z postulatem: „Zmechanizowana budowa domów, zmechanizowany odbiór muzyki, telewizyjny obraz świata – czy nie zgubimy się w tym świecie?... Przedstawiam skromną próbę włączenia w

¹³ Andrzej Jeleński, *Szare, brzydkie, jednakowe. Smutek osiedli*, „Słowo Powszechne” 1977, nr 85, s. 9. Patrz też: Katarzyna Lincer, „Ściany marzeń”. *Ceramika architektoniczna późnej twórczości Hanny Żuławskiej*, [w:] *Hanna Żuławska 1908–1988, Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej*, red. Andrzej Zagrobelny, Sopot 2016, s. 27–29.

zmechanizowane pejzaże elementów unikalnych, wymyślonych i zrobionych ręką artysty. Wyznaczenie przestrzeni przez punkty jak rzeźba czy fontanna skraca ją i różnicuje, pozwala zatrzymać oko dając cel patrzeniu, zakochanym daje możliwość umówienia się w jakimś określonym miejscu. Lubię chodzić po pięknych miastach, gdzie zaskakują mnie ciągle inne perspektywy, gdzie domy są różne, i piękne i brzydkie – miasto takie nie nuży, a zaciekawia. Nie lubię chodzić po osiedlach, nie tam na mnie nie czeka, najwyżej trudności dotarcia pod właściwy adres. Chrońmy środowisko naturalne, aby oddychać czystym powietrzem i pić czystą wodę – ochraniajmy przed nudą nasz ustrój nerwowy. Od jednakowych żłobków, przez jednakowe szkoły do upragnionego mieszkania – człowiek współczesny t o n i e w jednakowości. Różnicujemy charakter osiedli, a w nich stawiamy rzeźby, malujemy, wymyślamy wewnętrzne perspektywy osiedlowych zespołów, aby ów człowiek współczesny poczuł, że mieszka w określonym miejscu na świecie, a nie czuł się anonimem w maszynie do mieszkania...”¹⁴.

Kontynuowała swoje przemyślenia w wywiadzie prasowym przeprowadzonym z nią przez Andrzeja Jelińskiego dla „Słowa Powszechnego” z okazji tej wystawy: „Po prostu jakoś mi smutno chodzić po osiedlach. Domy są takie same, szare, smutne i jednakowe. Chciałabym jakoś temu zaradzić wprowadzając ożywienie tej monotonności poprzez formę i kolor. Długi deptak jest martwy, bezbarwny, nie prowokuje do spacerów. Natomiast jeśli uzupełnimy go jakimiś ciekawymi punktami, na których zatrzyma się nasz wzrok, nabierze wyrazu, zostanie ożywiony [...] Druga część ekspozycji to sfera marzeń, to co chcę zrobić i co mnie obecnie interesuje [...]. Największą wagę przywiązuję do tworzenia przestrzennych form plastycznych dla osiedla. Dlatego też przedstawiam fragmenty trzech ścian nazywając je «Ścianami marzeń» a także układy rzeźbiarskie z «rzygaczy», które mogą stworzyć ścianę wodną jakby pionową fontannę. Pokazałam również zrealizowane lub planowane projekty małej architektury.”¹⁵. Jako inspiratora swoich przemyśleń odnośnie łączenia dekoracji malarskiej i ceramiki z architekturą wymieniła dawnego nauczyciela i mentora Felicjana Szczęsnego Kowarskiego „wielkiego inscenizatora”, „przywiązującego do tych spraw wielką wagę”¹⁶.

Anonimowy recenzent wystawy z „Życia Warszawy” zauważył, że „Zamierzenia to [...] dopiero propozycje kolorystyczne i fakturalne projekty m. in. kształtek ceramicznych, z których na wciąż budowanych nowych osiedlach mieszkaniowych, można by tworzyć ciekawe, wielobarwne kompozycje, zwane przez autorkę „ścianami marzeń”. Zamierzenia to także

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Jeliński, *Szare, brzydkie, jednakowe...*, s. 9.

¹⁶ Tamże.

projekty małej architektury osiedlowej [...]. Na wystawie zwracały uwagę rzeźby ceramiczne, które w zamyśle autorki przeznaczone są do tych samych osiedli mieszkaniowych. Rzeźby te imponują masywną formą oraz migotliwą fakturą i barwą uzyskaną przez zastosowanie różnych szkliw ceramicznych.”¹⁷

Magdalena Hniedziewicz w recenzji zamieszczonej w „Trybunie Ludu” doceniła pionierską rolę propozycji Hanny Żuławskiej i odnotowywała, że na wystawie znalazły się „wykonane w zmniejszonej skali projekty, które nie doczekały się realizacji, jak «Ściana nieistniejącego teatru», gdzie w ceramiczną wykładzinę o szorstkiej fakturze i nasyconym kolorystyce wkomponowane zostały przestylizowane maski teatralne. Najważniejsze są tu chyba projekty przygotowane do realizacji – dużego zespołu Domu Kombatanta i projekt dla osiedla Sadyba. To już nie ceramika, wchodząca w architekturę na zasadzie dodanego «upiększenia», lecz całościowo opracowany projekt pełnej integracji tzw. Małej architektury z domami, siecią ulic, przestrzenią urbanistyczną.

Detal ceramiczny pełni w tych projektach różnorakie funkcje – ożywia kolorystyczną monotonię osiedla, jest elementem systemu informacyjnego, nadaje architekturze wymierną, ludzką skalę. Może być fontanną, ławką, szachownicą umieszczoną na wolnym powietrzu, ścianą osłaniającą od wiatru i wydzielającą przestrzeń, samodzielnie funkcjonującą rzeźbą. W projektach swych Żuławska przedstawiła szereg propozycji wykorzystania ceramiki. Szczególnie interesujących, gdy się zważy taniść użytego materiału i odporność na warunki atmosferyczne, a przy tym nieomal nieograniczoną skalę możliwości jego kształtowania. Życzyć by należało jedynie, aby projekty te zostały jak najwierniej zastosowane i by nie były one jedynymi. Ceramika powinna wejść do architektury na stałe w całym bogactwie swych możliwości i w całej różnorodności funkcji¹⁸.

Życzenia te niestety nie znalazły odzwierciedlenia w rzeczywistości i pomimo pozytywnego odbioru ekspozycji, prace te pozostały w strefie marzeń Hanny Żuławskiej. Nie doszło do ich realizacji najprawdopodobniej z przyczyn finansowych – tym razem zabrakło potężnego protektoratu państwa, bo, jak odnotowywano w czasie burzliwych plenerowych dyskusji, w których brała udział sama Żuławska, na finansowanie wystroju plastycznego osiedli (i budynków ogólnie) przeznaczone były kwoty niewystarczające, dużo mniejsze niż w innych

¹⁷ IS PAN, Pracownia, teka Hanna Żuławska, wycinek prasowy *Twórczość Hanny Żuławskiej*, „Życie Warszawy” z dn. 6 XII 1977 r.

¹⁸ M. [Magdalena] Hniedziewicz, *Dwie wystawy ceramiczne*, „Trybuna Ludu” 1977, nr 288, s. 7.

państwach Europy¹⁹. Architekci zaś nie za bardzo chcieli współpracować z artystami od pierwszych etapów projektu, podobnie jak w czasie prac nad MDM, chociaż na gdańskim osiedlu Żabianka, mającym charakter eksperymentalny, udało się zagospodarować „odhumanizowaną”, betonową przestrzeń zgodnie z założeniami prezentowanymi na plenerach w Kadynach wykorzystując w dużej mierze ceramikę a także inne naturalne materiały, jak drewno, mające stanowić kontrast z betonem. Ustawiono wolnostojące realizacje rzeźbiarskie (do czasów dzisiejszych przetrwały tylko nieliczne spośród nich np. rzeźba *Ziemia* Edwarda Roguszcza i dwie rzeźby oraz dwa reliefy z cyklu *Futerały* Swietłany Zerling²⁰), fontanny, umieszczono ceramiczne reliefy i okładziny na ścianach, urozmaicono teren pagórkami, placami zieleni, trawnikami i kwietnikami, „wioskami indiańskimi” dla dzieci i innymi placami zabaw. Większość z tych realizacji do dziś uległa już całkowitej dewastacji lub rozproszaniu. Innym wyjaśnieniem niezrealizowania przez Żułowską owych „marzeń i zamierzeń” może być fakt, że artystka z wiekiem coraz bardziej ceniła sobie spokój i zamiast wdawać się w przepychanki mające doprowadzić do realizacji projektu, wołała po prostu skupić się na osobistej, kameralnej twórczości ceramicznej i malarskiej, tym bardziej, że zbliżała się już do emerytury.

Dodatkowo zarówno przedstawiciele władzy jak i przemysłu mogli po prostu preferować twórców młodszych i bardziej rokujących niż Żuławska a ponadto nie kojarzących się tak z czasami socrealizmu, o których w epoce gierkowskiej nie chciano za bardzo pamiętać. Niezaprzeczalnie wpływ na brak dążenia do realizacji tych projektów miała też śmierć męża Hanny, Jacka Żułowskiego (27 listopada 1976 r.), być może to traumatyczne wydarzenie spowodowało okres pewnego impasu w twórczości artystki. Para co prawda, jak wspomniano już wcześniej, nie mieszkała ze sobą od jakiegoś czasu, ale niewątpliwie więź między artystami była silna i wciąż łączyło ich przywiązanie, pewien rodzaj osobliwej przyjaźni czy też toksycznego uzależnienia. Po przejściu na emeryturę w 1977 r. Żuławska opuściła Trójmiasto i zamieszkała w rodzinnej Warszawie, co z pewnością przyczyniło się do rozluźnienia stosunków ze środowiskiem artystycznym, naukowym i wystawienniczym Wybrzeża. Ostatni plener pod hasłem „Kadyny” odbył się zresztą w 1976 r., zatem tematy do rozważań na temat związków architektury i ceramiki po prostu samoistnie uległy wyciszeniu i zapomnieniu.

¹⁹ Żuławska wspominała o 0,25 % budżetu przeznaczonego na budowę budynków, podczas gdy w NRD było to nawet! 5 a w innych państwach nie mniej niż 1%. Mowa o tym jest w filmie TVP Grzegorza Dubowskiego z 1973 r. pt. *Kadyny* 73. Dostępny w Archiwum TVP.

²⁰ Cykl pierwotnie składał się z 5 rzeźb wolnostojących przedstawiających kobiety w różnych pozach i 2 reliefy ceramiczne z przedstawieniami odcisniętych w glinie ludzkich ciał.

Rozdział VIII

Malarstwo lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Poszukiwania stylistyczne i tematyczne

1. Próby nawiązania do sztuki abstrakcyjnej

Hanna Żuławska w latach pięćdziesiątych XX w. przestała zajmować się malarstwem sztalugowym, poświęciła się bowiem twórczości ceramicznej i działalności pedagogicznej w Pracowni Ceramiki, realizowała też dużo zleceń na dekoracje monumentalne w Gdańsku i w Warszawie. Powróciła do malarstwa sztalugowego dopiero w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, kiedy zamówienia na dekoracje architektoniczne przestały się pojawiać. Niewykluczone również, że artystka nie chciała tworzyć w narzuconej na początku lat pięćdziesiątych doktrynie socrealistycznej.

Po przerwie Żuławska wróciła do malarstwa, jednak miało ono już całkiem inny charakter. Obrazy z początku lat sześćdziesiątych różnią się mocno od, w gruncie rzeczy, realistycznych, nawiązujących formalnie do impresjonizmu lub osadzonych w tradycjach koloryzmu płócien powstałych w drugiej połowie lat czterdziestych i pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Nowe poszukiwania Żuławskiej dotyczyły rozwiązań abstrakcyjnych, jednak artystka dochodziła do nich stopniowo. Wydaje się też, że zmiana sposobu malowania wynikała z włączenia się w zyskujący na popularności w polskim życiu artystycznym abstrakcjonizm, a zwłaszcza wpływem jaki na artystów związanych z PWSSP w Gdańsku miał Piotr Potworowski¹.

Malarstwo abstrakcyjne, naznaczone w okresie socrealizmu piętnem „formalizmu” stało się około 1960 r. tak powszechne, że jak to ujął Aleksander Wojciechowski, z „kierunku elitarnego, przekształciło się w kierunek masowy”². Największa popularność abstrakcji w Polsce, która przypadła na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych pojawiła się z pewnym opóźnieniem, gdy na Zachodzie ten kierunek był już w odwrocie³. Środowisko PWSSP zdominowane było przez kolorystów, którzy odnosili się do malarstwa abstrakcyjnego z dużą rezerwą, jednak postawa ta uległa zmianie, kiedy Potworowski w 1958 r. został

¹ Zofia Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001, s. 9.

² Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 74. Patrz też: Wojciech Włodarczyk, *Abstrakcja (1955–1960)* [w:] *Sztuka polska, Sztuka XX i początku XXI wieku*, Warszawa 2022, s. 167; Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, s. 91–95.

³ Włodarczyk, *Abstrakcja...*, s. 172.

profesorem PWSSP i przejął katedrę malarstwa⁴. Artysta wywodzący się z kręgu kapistów, zmienił swoje zapatrywania na sztukę jeszcze w czasach przedwojennych i zaczął tworzyć dzieła abstrakcyjne oparte jednak na doświadczeniu kolorysty. Przyjechał do Polski w 1958 r. i miał wiele wystaw m.in. w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu i Sopocie. Spotkał się z tak dobrym przyjęciem swej twórczości, że postanowił osiedlić się w kraju. Na jego istotną rolę w kształtowaniu zmian zachodzących w sztuce artystów trójmiejskich zwrócił uwagę Janusz Bogucki pisząc, że „przyniósł szkole sopockiej szczęśliwą inspirację” i dał „żywy i nie doktrynerski przykład, jak pozostając postimpresjonistą wejść w obszar sztuki nowoczesnej”⁵. Potworowski cieszył się ogromnym autorytetem w środowiska i sądzić można, że Hanna Żuławska postanowiła pod jego wpływem spróbować swoich sił w twórczości nawiązującej do abstrakcji. Jednak nie czyniła tego zapewne z wielkim przekonaniem, wydaje się, że wynikało to po prostu z chęci dostosowania się do „nowoczesnych” malarzy, z pewnego konformizmu.

Z początku lat sześćdziesiątych pochodzą tatrzańskie pejzaże Żuławskiej: różne wersje *Potoku* [BCS, il. 119, 120, 121], *W Tatrach* [BCS], *Tatry* [MNG, MNG/SW/144/MR], *Blask śniegu* [MNW, 191832], *Kamień nad wodą* [BCS, il. 122], *Kamień w potoku* [BCS], *Oko stawu* [BCS] i *Wodospad* [BCS]. Tematyka związana z Tatrami była bliska Hannie Żuławskiej od dawna, ponieważ już jako małe dziecko tam mieszkała i znała „doliny, hale i ścieżki”⁶, zaś w dorosłym życiu od lat trzydziestych XX w. towarzyszyła mężowi, zapalonemu taternikowi, we wspinaczkach górskich. Zdobyli nawet stromy szczyt Mnicha wymagającą i niezbyt bezpieczną, samodzielnie wytyczoną przez nich trasą (tzw. Kantem Mnicha) od jego północnej strony. Jeździli także na nartach w Kotle Kasprowym pod Świnicą, na Hali Gąsienicowej i pod Kościelcem⁷. Żuławska spędzała często wakacje w Zakopanem, w domu na ul. Krzeptówki wybudowanym przez Jacka z kuzynem Juliuszem Żuławskim⁸.

Wspomniane obrazy różnią się dosyć mocno od w gruncie rzeczy realistycznych pejzaży, nawiązujących formalnie do impresjonizmu, powstałych w drugiej połowie lat czterdziestych i pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Cechuje je stonowana paleta barw, głównie odcieni brązów, szarości i ugrów i/lub błękitu, bieli i ultramaryny a także syntetyczne, bez zaznaczenia szczegółów, ujęcie górskiego pejzażu, czasem przedstawionego wręcz w sposób abstrakcyjny. Trójwymiarowe formy są syntetyczne, uniwersalne i zunifikowane do tego stopnia, że powstało w tym samym czasie – w 1962 r. – płótno pt. *Latawce* [BCS] mogłoby

⁴ Tamże, s. 167–168.

⁵ Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 140.

⁶ Hanna Żuławska, *Lata Młodzieńcze*, [w:] *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, Gdańsk 1987, s. 31.

⁷ Tamże, s. 32.

⁸ Wojciech Zmorzyński, *Jacek*, [w:] *Marek i Jacek Żuławscy*, katalog wystawy, Gdańsk 2002, s. 24.

równie dobrze przedstawiać górski szczyt lub kamień w potoku, a identyfikację umożliwia dopiero tytuł (il. 123). Uwagę zwraca również pewna „chropowatość” faktury obrazów, tak jakby Żuławska chciała potraktować płótno obrazu nieco po „rzeźbiarsku”. Zresztą te tatrzańskie pejzaże zaprezentowała w czerwcu 1963 r., na wspomnianej już indywidualnej ekspozycji w warszawskiej Kordegardzie wraz z ośmioma pracami z cyklu *Torsy*, jakby chciała podkreślić pewne pokrewieństwo swoich dzieł powstałych przecież w różnych technikach. Istotnie, kiedy patrzy się na obraz *W Tatrach*, można odnieść wrażenie, że przedstawia on nie górski szczyt, ale jedną z ceramicznych rzeźb artystki.

Recenzent „Przeglądu Artystycznego”, któremu bardzo spodobały się *Torsy* ocenił obrazy Żuławskiej dosyć krytycznie, pisząc, że „ciągłe obcowanie artystki z paletą ciepłych i zimnych glinek wpłynęło [...] na sprowadzenie malarstwa olejnego do granic ugrów. Można przecież w tych granicach kawał świata zmieścić! Żuławska wzięła na temat swoich obrazów pejzaż górski. Gdy o tym mowa przed oczyma widza przesuwają się długi ciąg niepowodzeń wielu pokoleń artystów [...] Artystka wodzi wzrokiem po ziemi. «Blask śniegu», «Wodospad», «Kamień w potoku», «Kamień nad wodą» – tytuły prac same mówią o tworzywie, stanowiącym przedmiot analizy malarskiej. W niektórych płótnach trafnie znaleziony konkretny kamień budzi skojarzenia z nieusłuchanym żywiołem górskim, lecz nie one są właściwym tropem poszukiwań artystki. W gruncie rzeczy Żuławska ugrzęzła w fakturalnych rozgrywkach bardziej lub mniej przyjemnych dla oka. Obrazom brakuje myśli organizującej. Tu i ówdzie wyłania się interesujący zawiązek malarski i ginie pod naporem głuchych połączeń wypełniających resztę płaszczyzny”⁹.

Nieco inną ocenę wydał Ignacy Witz: „Jej obrazy szlachetne w kolorze, wynikające z umiejętnego widzenia i dużych transpozycyjnych możliwości, ujmują interesującą grą i dowodzą też raz jeszcze iż granica pomiędzy czymś, co w swej realności jest bardzo oczywiste, a tym co stanowi wyabstrahowaną wizję malarską bywa nieuchwytna. W każdym razie propozycje Żuławskiej budzą konkretne wrażenia i jest to w tych pracach najbardziej ujmujące.”¹⁰ Witz zwrócił także uwagę na to, że Żuławska jest „autorką pejzaży oraz kompozycji opartych o naturę, lecz naturę tę nader przetwarzających”¹¹.

W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych Żuławska stworzyła obrazy nawiązujące do tematyki związanej z czasem spędzonym w ogarniętej wojną okupacyjnej Warszawie ujęte w

⁹ *Ceramika artystyczna w Kordegardzie. Hanna Żuławska*, „Przegląd Artystyczny” 1963, nr 6, s. 51–52.

¹⁰ IS PAN, Pracownia, teka Hanna Żuławska, wycinek prasowy, Ignacy Witz, *Wystawy warszawskie*, wycinek prasowy, „Życie Warszawy” z 5 VII 1963.

¹¹ Ignacy Witz, *Plastycy Wybrzeża*, Gdańsk 1969, s. 243.

skromny cykl pod nazwą *Szkicownik 44*. Jeden z obrazów z tego cyklu, *Widok ulicy Mazowieckiej* [MNW, 2146] przedstawia zniszczone podczas bombardowań kamienice na tej ulicy. Perspektywa ulicy utrzymana jest w ciepłych, zgaszonych i ciemnych odcieniach brązów, ugrów i beżu, nie są to barwy tak przygnębiające, jak sugerować mogłaby tematyka obrazu (il. 124). Sposób nakładania farby drobnymi pociągnięciami pędzla jest podobny do tego, w jakim Żuławska malowała obrazy w latach czterdziestych. Jednak kompozycja jest już zupełnie inna, podobnie jak w pejzażach tatrzańskich formy są syntetyczne, brak jest jakichkolwiek szczegółów architektury wyludnionej i całkiem opustoszałej ulicy. Widok jest tak uniwersalny, że w zasadzie może obrazować jakąkolwiek część wojennej Warszawy albo innego ogarniętego wojną miasta.

Innym nawiązującym do czasów wojennych płótnem jest *Powrót. Ludzie Warszawy* z 1964 r. [Muzeum Niepodległości w Warszawie, M.165]. Obraz jest utrzymany w ponurej, szarobrunatnej kolorystyce zrujnowanych budynków i wieczornego nieba kontrastującej z zaznaczoną białą plamą zabudowań w dalszej perspektywie ulicy (il. 125). Na pierwszym planie przedstawione są trzy, bardzo szkicowo ujęte, sylwetki ludzkie. Dwie z nich obejmują się w powitalnym uścisku. W tym wypadku całe przedstawienie jest także niezwykle uniwersalne, a formy uproszczone. Obrazy te były najpewniej prezentowane na którejś z wystaw pn. *Warszawa w Sztuce*¹².

2. „I śmieszne i straszne”. Wizje życia codziennego Warszawy lat sześćdziesiątych

W drugiej połowie lat sześćdziesiątych a zwłaszcza pod koniec tej dekady artystka częściej przebywała w Warszawie, stąd zapewne nawiązania w obrazach do jej miasta rodzinnego. Podczas tych pobytów nie mogła tworzyć ceramiki z uwagi na brak pracowni i dostępu do pieca ceramicznego, dlatego sądzić można, że w tym czasie powstawało więcej płócien – Żuławska nie lubiła być bezczynna.

Z tego okresu pochodzą obrazy olejne: *Remont* [1965 r., BCS], *Zły Wieczór* [1965 r. MNG, SW/185/MR], *Znaki drogowe* [1966 r., BCS], dwa przedstawienia pt. *Autobus* [1968 r., BCS], *Bez tytułu* [1965, BCS], *Pejzaż miejski* [około połowy lat sześćdziesiątych, BCS], trzy wersje *Kolejki* [początek lat sześćdziesiątych, BCS], *Thum na ulicy* [1961 r., BCS] i *Ludzie* [1969 r., BCS], *Przystanek na Kruczej* [1969 r., MNG, MNG/SW/390/MR] obrazy przedstawiające fragmenty warszawskich ulic lub sceny rodzajowe rozgrywające się w

¹² *Warszawa w sztuce, wrzesień 1964*, CBWA, katalog wystawy, Warszawa 1964; *Warszawa w sztuce, wrzesień 1965*, CBWA, katalog wystawy, Warszawa 1965.

zatłoczonym centrum stolicy. Na płótnach tych, podobnie jak we wcześniejszych, zaobserwować można brak realistycznych odniesień do formy oraz jej uproszczenie i schematyzm. Wpływy abstrakcji na malarstwo artystki zauważyć można choćby w partiach tła, które są silnie zgeometryzowane, podzielone na części pionowe i poziome. Realistycznie przedstawionych elementów nie jest wiele, są to jedynie np. znaki drogowe lub słup przystankowy.

Kolorystyka tych obrazów zazwyczaj jest nieco „brudna”, zgaszona, dominują błotniste odcienie brązu, sine fiolety, zgniła zieleń, beż, biel. Rzadziej, jak w *Znakach drogowych* (il. 126), występuje, tak często stosowany przez Żuławską w jej ceramice, szafirowy błękit. Rzeczywistość Warszawy pokazana jest w sposób fragmentaryczny, wycinkowy, obrazy przypominają kadry filmu dokumentalnego. Jednostka ludzka w tych pracach sprowadzona jest do zunifikowanej postaci ujętej szkicowo, czasem wręcz karykaturalnie i stanowi raczej część bezosobowego, szarego tłumu. Ukazując na obrazach zgrzebną, socjalistyczną rzeczywistość Żuławska pokazała jednocześnie duży talent obserwatorski i poczucie humoru, czego przykładem jest *Przystanek na Kruczej* (il. 127). Przy witrynie sklepu, czy też może oddziału kasy biletowej, za której ladą stoi otyła matrona, czekają na autobus dwie postacie. Wszystkie z przedstawionych figur są hybrydami, pół-ptakami, pół-ludźmi. Jeden z bohaterów czekających na przystanku ma co prawda ludzką posturę, ale za to ptasią głowę z potężnym dziobem. Błękitna postać obok niego ma figurę kaczuszkii a „kasjerka” również kojarzy się z ptakiem z powodu dziobu zamiast nosa na twarzy. Być może jest to żartobliwe nawiązanie do nazwy ulicy Kruczej; jednocześnie artystka po raz kolejny w swych pracach sięgnęła do motywu hybrydy człowieka i ptaka. Faktura obrazu nawiązuje do rzeźb ceramicznych Żuławskiej z tego czasu, jak *Ptaki* czy *Syreny*, jest chropowata, guzełkowata i nierówna.

Innym dowodem na zmysł obserwatorski i poczucie humoru Hanny Żuławskiej są dwa obrazy olejne, obydwa mające tytuł *Autobus*, obrazujące codzienną, zgrzebną rzeczywistość podróżowania miejską komunikacją (il. 128, 129). Malarka uwidoczniała na nich ludzką tłuszcę, tratującą się przy wejściu do autobusu. Ludzie pchają się jeden na drugiego w ślepym pędzie, odpychają i niemal zdeptują. Na jednym z obrazów w pojeździe panuje już tak duży tłok, że jego pasażerowie muszą „jechać na winogrono” w otwartych drzwiach, trzymając się rękami dachu. Niektóre ze stypizowanych postaci wydają się być nagie, co nadaje ich przedstawieniom pewnego prymitywizmu, podkreśla prostactwo bohaterów. Rzeczywistość warszawska została pokazana także na obrazie *Remont*: posępna para młodych ludzi idzie ulicą, za nimi pod markizą w żółto-niebieskie szerokie pionowe pasy, widnieje biała szyba sklepowa

z niedbałym, ukośnym, częściowo zasłoniętym przez sylwetkę mężczyzny napisem: Remont (il.130).

W rozdziale poświęconym niekonwencjonalnym eksperymentom ceramicznym artystki wspomniano już o wystawie, która miała miejsce w czerwcu 1967 r. w warszawskim Domu Plastyka przy ul. Mazowieckiej a następnie została z niewielkimi zmianami przeniesiona do BWA w Sopocie¹³. Oprócz dzieł ceramicznych twórczyni zaprezentowała na niej także obrazy. Z katalogu wystawy wiadomo, że znalazły się na niej dzieła: *Tramwaj*, *Zaloty I i II*, *Znaki*, *Tryptyk I, II, III*, *Pawilony*, trzy płótna pt. *Neony*, *Wrzesień*, *Marzec*, *Wieczorem I i II*, *Bar*, *Zły wieczór*, *Remont*, *Kawiarnia I i II*, *Fragment*, *Duchy w Mieście*, *Przechodnie*, *Brama*, *Przystanek I i II* oraz *Gladiole*¹⁴. O części spośród tych prac jak *Tramwaj*, *Zaloty I i II*, *Tryptyk I, II, III*, *Wrzesień*, *Marzec*, *Kawiarnia I i II*, *Fragment*, *Duchy w Mieście*, *Przechodnie*, *Brama*, jednej wersji *Przystanku* oraz o *Gladiolach* nic dziś nie wiadomo, pozostałe, jak np. *Thum na Ulicy* [BCS, il. 131], *Bar* [BCS, il. 132] czy *Ludzie* [BCS, il. 133] znajdują się w kolekcjach prywatnych, które udostępniały je publiczności na wystawy, a *Zły Wieczór* w MN w Gdańsku [MNG/SW/185/MR]. Prawdopodobnie też obraz zatytułowany *Przystanek* należy do zbiorów tego samego muzeum, ale jako *Przystanek na Kruczej* [MNG/SW/390MR].

Ludwik Przymusiński tak oto odniósł się w recenzji prasowej do malarskiej części ekspozycji: „Hanna Żuławska przedstawia 25 obrazów o tematyce przedmiotowej: Tramwaj, Pawilony, Wrzesień, Brama, Gladiole. A więc przetworzenie obserwacji natury w konwencji przedmiotowo–komunikatywnej. Przede wszystkim kolor, chromatyka płaszczyzn stanowią strukturę świata Żuławskiej. Pilnie notując zjawiska otoczenia, artystka nie zatrzymuje się nad szczegółami, tworzy nową materię uogólniającą zdarzenie, oddaje wrażenie, atmosferę widzianej sytuacji. Patrzy przede wszystkim na miasto, w którym żyje. Codzienny bieg zdarzeń stanowi kanwę do budowy malarskiej wizji. Żuławska daje «portrety» miasta: dostarcza jej ono nie tylko motywów do budowy obrazu, który zrasta się w jej wyobraźni rzutowanej na płótno jako charakterystyczny zespół warunków tworzących środowisko; w tym świecie tkwi jeszcze człowiek. Postacie ludzkie nie są sztafażem snującym się w obrazie. Człowiek u Żuławskiej jest częścią krajobrazu, decyduje o jego nastroju, choć pozornie wydaje się nieraz, że jego plama spełnia w obrazie funkcję czysto malarską, sprawdzającą wartość kolorystyczną kompozycji. Postacie ludzkie stanowią o napięciu emocjonalnym obrazu, jego klimacie.

¹³ *Malarstwo – ceramika. Hanna Żuławska, BWA w Sopocie, maj 1967*, katalog wystawy; *Hanna Żuławska, Dom Artysty Plastyka, Warszawa Mazowiecka 11, czerwiec 1967*, katalog wystawy; *Zaproszenie na wernisaż wystawy malarstwa i ceramiki Hanny Żuławskiej w dniu 11 III o godz. 18*, Warszawa 1967.

¹⁴ *Malarstwo – ceramika. 1967*, katalog wystawy.

Wrażenie oczekiwania, pustki w «Przystanku» czy tumultu w «Tramwaju» daje właśnie człowiek czy malarski rytm tłumu. Zbiorowisko na tarasie kawiarni należy integralnie do krajobrazu tego fragmentu miasta. Intensywne, bijące sygnałem czerwienie czy zielenie «Neonów» świadczą o kulturze kolorystycznej autorki. Warto też zaobserwować umiejętność syntetyzowania formy, eliminowania detalu, dążenia ku uogólnieniu, ku abstrakcji. Na obrazie «Remont» pierwszoplanowy chodnik, witryna sklepu, opuszczona markiza stanowią materialne preteksty do budowy własnego świata i własnej przestrzeni. Umiejętność redukcji świadczy o sile wizji artystycznej, o mocy stworzenia nowej egzystencji przedmiotów w polu obrazu. Powroty do natury, stałe sprawdzanie jej stanowi o sile kompozycji, a równocześnie pozwala zachować klimat miasta, w którym tworzy Żuławska, jeżeli autorka dochodzi do abstrakcyjnego uogólnienia, to owe syntezy wynikają z jej widzenia świata i są przez to uzasadnione¹⁵.

Recenzent „Sztandaru Młodych” zauważył, że obrazy artystki są „i śmieszne, i straszne” oraz docenił fakt, że malarstwo Żuławskiej „jest integralnie związane ze sztuką ceramiczną. Są to obrazy jakby «ogniem malowane» podobne do świetnej polewy. Tematyką ich jest życie miasta widziane w całym jego natłoczeniu, trochę kobieco, to z przerażeniem, to z humorem. Malarstwo Hanny Żuławskiej wywodzi się ze szkoły postimpresjonistycznej. Nie operuje zgaszonymi tonami. Chwyta ostre światła, kolor i ruch tak jak każdy ceramik stara się uchwycić przypadek, który czyni cuda reakcji chemicznej¹⁶.

W latach siedemdziesiątych Hanna Żuławska kontynuowała swoje zainteresowania tematami związanymi z życiem codziennym PRL-owskiej Warszawy, jej bolączkami i absurdami dnia codziennego. Zmieniła się tylko nieco forma i barwy tych przedstawień, co nadało im jeszcze bardziej karykaturalnego, groteskowego wymiaru, jednak artystka niezmiennie wciąż przedstawiała sceny w sposób kadrowy, jak dokumentalistka filmowa. Sylwetki postaci zyskały czarne, konturowe, komiksowe obrysy, zaś ich twarze uzyskały skromną mimikę. Za to artystka zaczęła traktować postaci ludzkie bardziej płaszczyznowo niż wcześniej. Kolorystyka obrazów stała się bardziej kontrastowa, Żuławska częściej używała czerwieni, błękitu, szarości i odeszła od jednostajnej, brunatno-szarej, przygnębiającej palety barw. Zapewne dzisiaj, z perspektywy czasu, inaczej patrzy się na te obrazy, pokazujące zgrzebną, prażoną polską rzeczywistość. W osobach znających polskie komedie z czasów PRL-

¹⁵ IS PAN, Pracownia, teka Hanna Żuławska, teka Hanna Żuławska, wycinek prasowy, Ludwik Przymusiński, *Warszawska wystawa Hanny Żuławskiej*, „Głos Wybrzeża” 1967, nr 83.

¹⁶ IS PAN, Pracownia, teka Hanna Żuławska, teka Hanna Żuławska, wycinek prasowy, „Sztandar Młodych” 1967, nr 80, z dn. 4 IV.

u budzą one rozbawienie swoim „bareizmem” czy „gruzizmem”, ironiczną trafnością obserwacji absurdów dnia codziennego, ciętym dowcipem, nawet pewną komiksowością. Wówczas, w zgrzebnych czasach komunizmu, mogły być po prostu dla większości odbiorców, dosyć przygnębiającą w gruncie rzeczy, ilustracją nie dającą szans na zmianę rzeczywistości największego miasta i zarazem stolicy Polski Ludowej. W latach siedemdziesiątych powstały płótna: *Zebranie* z początku początek lat siedemdziesiątych, *Przejście podziemne* z 1970 r., *Sklep mięsny*¹⁷ z początku lat siedemdziesiątych XX w., *Ubezpieczalnia* (zbiory prywatne), *Remont*, (zbiory prywatne), *Zimno* (zbiory prywatne), *Konferencja*, *Wykopy*, *Witryna*, trzy wersje obrazu *Autobus*, *Wsiadanie*, *Ogonek nocą*, *Bar mleczny*¹⁸.

Obraz *Konferencja* ukazuje trzech ni to znudzonych, ni to zniecierpliwionych mężczyzn – każdy siedzący z jedną nogą założoną na drugą nogę – przy stole zastawionym mikrofonami. Mogą być to zarówno kierownicy jakichś zespołów produkcyjnych jak i notable partyjni na zebraniu (il. 134). Na płótnie *Wykopy* widoczne są dwie tęgie, ubrane w niedzielne różowe sukienki kobiety. Jedna z nich ma pod pachą czarną kopertówkę (il. 135). Towarzyszący im mężczyzna trzymający ręce w kieszeni spodni. Cała grupa przygląda się rozkopanemu fragmentowi ulicy. Postaci kobiece odwrócone są tyłem do widza, za to odwrócony profilem do odbiorcy mężczyzna o twarzy Afrykańczyka jest szeroko uśmiechnięty. Kontrast między „wypacykowanymi” odświeżnię postaciami matron a rozkopaną bylejąkością ulicy, jest zabawny i pokazuje rzeczywistość miasta w wiecznej prowizorycznej rozbudowie, która nie wiadomo, kiedy i czy w ogóle się zakończy.

Postaci na obrazie *Ubezpieczalnia* już nadziei na szczęśliwe i szybkie zakończenie spraw nawet nie mają, siedzą apatycznie na krzesłach trzymając w rękach kartki papieru (być może podania lub karty chorobowe) i siatki z zakupami (il. 136). W jednej z toreb widać żółte owoce, prawdopodobnie jest to ówczesny rarytas: cytryny. Na obrazie *Zimno* tłum ludzi w różnym wieku ubranych w zimowe palta stoi ze smutnymi minami na przystanku autobusowym, zapewne jest jakieś opóźnienie i pojazd nie przyjechał na czas (il. 137). Pierwszy obraz pt. *Autobus* ukazuje osoby w różnym wieku przechodzące po pasach, naprzeciw widza ukazana jest perspektywa zatłoczonej przez samochody ulicy, z prawej strony prezentuje się ogromny czerwony autobus (il. 138). Żuławska przedstawiła jego przednią karoserię niczym

¹⁷ Obraz ten zyskał w katalogach wystaw w Sopocie i Bydgoszczy w 1984 r. nowy, aktualniejszy wówczas, tytuł: *Kartki na mięso*.

¹⁸ Wszystkie wymienione obrazy, prócz tych, które oznaczono jako „zbiory prywatne”, dostępne są czasowo w Bydgoskim Centrum Sztuki.

twarz albo maskę ze smutnymi reflektorami oczu wpatrzonymi w pieszych przechodzących po pasach.

W drugim obrazie *Autobus* przedstawieni są tyłem do widza, traktujący się prawie ludzie. Próbuje oni dostać się przez rozsunięte czerwone drzwi do jakiegoś wnętrza (il. 139). O tym, że jest to wnętrze pojazdu komunikacji publicznej wiadomo tylko z tytułu obrazu, ponieważ auto nie zostało na płótnie przedstawione, jedynie bardzo natężając wzrok, pod warstwą czerwieni dostrzec można niewyraźne sylwetki szczęśliwców, którzy znaleźli się już w pojeździe. Tłuszcza ludzka, ukazana w bardzo ekspresyjny sposób, pcha się na siebie, odpycha wzajemnie, gesty ludzi pełne są zawziętości i determinacji, by pokonać innych chętnych podróżnych i dostać się do wnętrza autobusu. Tematykę tę Żuławska kontynuowała jeszcze w dwóch obrazach.

Wsiadanie, to płótno, na którym zamykające się czerwone drzwi autobusu po prostu miażdżą wąski pas stłoczonych, depczących po sobie ludzi. Gdyby nie tytuł, widz mógłby myśleć, że to przedstawienie płataniny jakiegoś kolorowego ornamentu na czerwonym, dramatycznym tle (il. 141). Zwykła podróż warszawskim autobusem zyskuje na obrazach Żuławskiej prawie wymiar apokalipsy, walka o miejsce w pojeździe przedstawiona jest jak walka o życie. Kolejny, trzeci już, obraz pt. *Autobus* pokazuje za to już wnętrze zatłoczonego pojazdu, wszystkie siedzenia są zajęte przez szczęśliwców, którym udało się dostać do środka, a ludzie w przejściach opierają się o siebie, trzymają słupków i opierają się o siedzenia w obawie, by się nie przewrócić na zakręcie. Na obrazie *Zebranie* dochodzi już do regularnej bójki i przepychanek między nie potrafiącymi dojść do porozumienia ludźmi (il. 142).

Podobnie mało optymizmu, za to wiele obserwacyjnej trafności widać na obrazie pt. *Remont*: tłum ludzi (starsze osoby z torbami pełnymi zakupów, mężczyzna z dzieckiem na rękach) przechodzi po pasach przez ulicę w stronę wielkiej szyby z napisem REMONT biegnącym w odwrotnej kolejności (il. 143). Część chodnika i fragment jezdni zawałony jest górami z piachu, gruzu i kamieniami, odgradzoną dość niedbale przez wąski szlaban w białe–czarne pasy. Do sklepu i tak nikt się nie dostanie. *W sklepie mięsnym* artystka ukazała stłoczoną grupę ludzi w różnym wieku, od dzieci po starców, stojącą przy ladzie, na której leżą kawałki czerwonego mięsa. Klienci ubrani w palta i kojarzące się z dekadą gierkowską berety na głowach mają niezbyt optymistyczne wyrazy bladych twarzy, a trzy kawałki mięsa na ladzie to raczej jakaś „chabanina”, której i tak dla wszystkich nie wystarczy (il. 144). Tłok panuje także w *Przejściu podziemnym* (il. 145). Zwrócony beznamietnymi twarzami do widza tłum w *Ogonku nocą* czeka w kolejce na poranne otwarcie sklepu, w nadziei, że uda się kupić jakiś deficytowy towar (il. 146). Czy jednak dla każdego wystarczy?

Na początku lat siedemdziesiątych zaczął powstawać cykl aktów pt. *Solarium I*. Obrazy z tego cyklu zostały zaprezentowane w 1972 r. na XXV Jubileuszowym Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie¹⁹. Żuławska na płótnach skoncentrowała się na przedstawieniu człowieka już jako suwerennej jednostki, nie jako części bezosobowego tłumu. Zmieniła także dosyć radykalnie paletę barw: obrazy mają albo ciepłą kolorystykę w ugrach, czerwieniach, żółcieniach i beżach i czerni, albo wręcz przeciwnie – w przewadze zimną, w tonach błękitu, morskiej i trawiastej zieleni oraz bieli z polami żółcieni. Artystka nie poruszała w swoich wcześniejszych pracach malarskich tematyki jaką stanowił akt. Właściwie jedyne jej przedstawienia aktów są grafikami i rysunkami i pochodzą z lat przedwojennych. Ciesielska upatrywała w podjęciu przez artystkę tego tematu takiej przyczyny, że „druga młodość” twórczyni przypadała na okres rewolucji seksualnej w latach siedemdziesiątych i twierdziła, że, być może, plażowe „nocne tańce bachiczne” i „ekspresyjne scenki zabaw plażowych” na obrazach przedstawiają osobliwy trójkąt partnerów: Żuławski – Żuławska – Wnukowa²⁰.

Istotnie, płótna te są dosyć odważne i frywolne. Na pierwszym obrazie z tego cyklu, *Solarium I* ukazane są właśnie trzy nagie, niemłode już postaci, dwie kobiety i jeden mężczyzna (il. 147). Postać na pierwszym planie siedzi, a właściwie późnie, niezdarnie oparta rękami z tyłu. Jest wstydliva – łono zasłania jej ręcznik lub koc a na głowie ma kapelusz. Postać kobieca stojąca za nią jest całkiem naga, podobnie jak mężczyzna na trzecim planie. Przedstawienie jest tak wykadrowane, że głów mężczyzny i całkiem nagiej kobiety nie widać na obrazie. Ciała całej trójki są nieidealne, mają nadwagę, wiszące fałdy skóry, są wręcz karykaturalne. Tą groteskowość całego zgromadzenia podkreśla zabawny mały czarny kapelusz w trójkątnym kształcie na głowie siedzącej kobiety. Odnieść można wrażenie, że artystka celowo chciała pokazać ich brak urody wszystkich osób, wyśmiać grupę tych niewczesnych kochanków. Na innym płótnie z tego cyklu otyła kobieta bezwładnie leży na plecach na szarym piachu, od którego odcina się kolorystycznie jasna bryła jej ciała z wyeksponowanymi ogromnymi, wypiętymi do góry pośladkami (il. 148). Ciemna kolorystyka tła obrazu wskazuje na to, że najprawdopodobniej zasnęła nocą gdzieś na plaży, być może pod wpływem upojenia alkoholowego. Głowa kobiety przykryta jest wstydliwie a zarazem niedbale kawałkiem czarnej tkaniny.

¹⁹ Wszystkie obrazy prezentowane na tej wystawie znajdują się obecnie w Bydgoskim Centrum Sztuki. Patrz też: *XXV Jubileuszowy Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie. 25 lat malarstwa Wybrzeża Gdańskiego w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, katalog wystawy, Sopot 1972.

²⁰ Jolanta Ciesielska, *Atena na rusztowaniu*, [w:] *Hanna Żuławska 1908 – 1988. Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej*, red. Andrzej Zagrobelny, s. 36, 38–39.

Na kolejnym nokturnie z tego cyklu, być może ta sama otyła kobieta leży już w innej pozie – tym razem na plecach z odrzuconymi do tyłu rękoma (il. 149). Nie widać jej twarzy, ale za to bezwstydnie rozchylając nogi, prezentuje wielki różowy srom. Jest to jedyny obraz w całej twórczości malarskiej Żuławskiej, dość zachowawczej i „grzecznej” przecież, ocierający się o pornografię. Trzeba jednak w tym miejscu zauważyć, że erotyka nie była tematem zakazanym i nieistniejącym w sztuce PRL-u, wręcz przeciwnie tematy takie podejmowało wielu artystów a cenzura pozostawiała im znaczną swobodę, zwłaszcza w liberalnych latach siedemdziesiątych, stwarzając pozory nowoczesności obyczajowej i postępowości władzy ludowej, chociaż „pornografia” stanowiła dla sztuki erotycznej negatywny punkt odniesienia. W dekadzie rządów Edwarda Gierka, choć stosowano retorykę budowy kraju „otwartego – cywilizowanego – tolerancyjnego” cenzura jednak działała, chociaż zarówno w mediach jak i na wystawach sztuki pojawiała się coraz więcej kobiecej (!) nagości²¹.

Pozostałe płótna z cyklu *Solarium I* ukazują: pierwsze – dwie nagie kobiece postaci leżące na plecach na brunatnym piasku; jedna z nich ma ugięte, rozstawione nogi i również prezentuje widzowi waginę, jednak już bez takiej dokładności anatomicznej jak na obrazie poprzednim (il. 150). Na drugim obrazie Żuławska namalowała groteskową statyczną, wręcz monumentalną sylwetkę ludzką stojącą bokiem do widza. Otyła, nieforemna postać stoi ciężko i niezdarnie, opierając ugiętą rękę na biodrze. Można domyślać się, że jest to kobieta, ponieważ ma biust, ale równie dobrze może to być mężczyzna z ginekomastią. Twarz, uchwycona z profilu przypominającego ptasi dziób, jest potraktowana jedynie szkicowo.

Dość ciekawe są dwa przedstawienia bez tytułu [oba: BCS] utrzymane w kolorystyce zieleni, błękitów, żółci i bieli, wzorujące się nieco w swojej formie na sztuce Jerzego Nowosielskiego (il. 151). Namalowane na każdym z nich pary postaci są trudne do zidentyfikowania. Na jednym z obrazów para stoi zwrócona w swoją stronę, ich ciała pozbawione są głowy. Na drugim bohaterowie leżą na kocu w prostokątne kolorowe wzory, od którego odcina się biel ich ciał. Kobieta jest odwrócona przodem do widza, nie wiadomo czy druga postać jest kobieca czy męska, ponieważ widać ją od tyłu, ale szerokie pośladki i biodra, wskazują na to, że może być kobietą.

Zabieg polegający na zasłanianiu lub niepokazywaniu twarzy bohaterów obrazów służył być może podjęciu gry z widzem, nadaniu osobom ukazanym na obrazach charakteru uniwersalnego, lub zmuszeniu odbiorcy do zastanowienia się, kto tak naprawdę jest bohaterem

²¹ Paweł Leszkowicz, *Ucieczka od erotyki. Szkic o polskiej sztuce krytycznej w latach 1960–1980*, [w:] *Sztuka a erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1994*, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1995, s. 446–457, 460.

obrazów. Być może płótna te odnoszą się do osobistych doświadczeń Żuławskiej związanych z „trójkątem” w jakim przyszło jej żyć, ale mogą to być też po prostu obserwacje scen rozgrywających się na plaży nudystów. Wydaje się zresztą, że sama artystka nieco wstydziła się tak bezpruderyjnych obrazów, ponieważ poza wyżej wymienioną Wystawą na Festiwalu Sztuk Plastycznych, akty te nigdzie potem nie były publicznie pokazywane za jej życia. Walkę z Wnukową o Jacka wydaje się, że w końcu i tak przegrała: w latach siedemdziesiątych, aż do jego śmierci to Wnukowa była jego towarzyszką w eskapadach i pracy oraz główną powiernicą. Wydaje się również, że to Jacek podjął decyzję o separacji i wyprowadził się około 1972 r. od żony. Może tak być, choć nie musi, że obrazy te były „krzykiem rozpaczy” Hanny Żuławskiej wiecznie rywalizującej o względy wiecznego *bon vivanta* i erotomana Jacka, próbą zwrócenia na siebie jego uwagi²². Żuławski mijał się pomiędzy spokojną, uporządkowaną, spolegliwą i wybaczącą mu wszystko żoną (do której prawie zawsze jednak wracał jak „Odys z podróży” do „wiernej Penelopy”) a charyzmatyczną, urodziwą i żywiołową kochanką Józefą, w międzyczasie wdając się w liczne romanse.

Ciesielska zwróciła uwagę na jeszcze jeden obraz mogący stanowić pewien trop, który być może Hanna Żuławska zostawiła w nieco później powstałym obrazie (il. 152), *Podwójnym akcie kobiecym* [BCS]z 1974 r.²³ Na pierwszym planie tego płótna przedstawiona jest naga, szczupła, frontalnie ostawiona kobieta z fantazyjnym turbanem z chusty lub ręcznika na głowie, końce którego układają się na kształt króliczych uszu. Według krytyczki sztuki może stanowić to nawiązanie do portretu Hanny Żuławskiej wykonanego przez Jacka, na którym ma ona podobne nakrycie głowy. Tym samym ta postać na *Podwójnym akcie kobiecym* może być autoportretem Żuławskiej. Na drugim planie na łóżku spoczywa inna naga kobieta przykryta nieznacznie białą kołdrą, przez co obraz zyskuje nieco dwuznaczny wydźwięk, ponieważ według Ciesielskiej, znającej obie artystki osobiście, leżąca kobieta bardzo przypomina Józefę. Zdaniem autorki niniejszego opracowania, taka interpretacja może być jednak trochę na wyrost, ponieważ obie bohaterki płótna są raczej młode, a twarzy kobiety pólśiedzającej na łóżku nie widać, zasłania ją ugięta ręka kobiety w turbanie. Autorka chciałaby także, o czym już

²² Nie ma żadnych informacji o tym, że Jacek był człowiekiem agresywnym mimo jego ciężkiego alkoholizmu. Wręcz przeciwnie – w przekazach ustnych i pisemnych rodziny i znajomych – przedstawiany jest jako człowiek uroczy, o dużej charyzmie. Potrafił być dla kobiet szarmancki, jednak niestety nie zawsze w stosunku do żony i niespecjalnie dbał o jej komfort psychiczny. Pomimo braku urody, cieszył się ogromnym powodzeniem u płci przeciwnej i wdawał w wiele romansów. Był chyba największą miłością Józefy Wnukowej, która po tym jak Marian Wnuk opuścił ją dla studentki i wyjechał do Warszawy, nigdy nie związała się z innym mężczyzną i zawsze była blisko Jacka, uważając się za jego „właściwą” partnerkę życiową. Żuławski zresztą często malował wizerunki Józefy, w tym akty; Hanna nigdy mężowi do aktów nie pozowała. Patrz: Ciesielska, *Atena na rusztowaniu*, s. 36, 38–39.

²³ Ciesielska mylnie podała jako datę jego namalowania koniec lat sześćdziesiątych.

wspomniano wcześniej, uniknąć w niniejszej pracy nadinterpretacyjnych pseudopsychologicznych dywagacji.

Tematykę aktu artystka kontynuowała w obrazach z lat siedemdziesiątych: *Dwa akty na plaży* [1977, BCS, il. 153], *Akty ze słońcem* [1978, BCS], *Akt w brązach* [1978, BCS], *Akt z ptasią głową* [około połowy lat siedemdziesiątych, BCS], *Akt kobiety siedzącej* [1974 r., BCS], *Reminiscencje I i II* [oba w BCS] oraz w dwóch obrazach z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych, na których przedstawiła nagą kobietę w ciąży²⁴. Z tej grupy interesujący jest *Akt z ptasią głową* (il. 154) z powodu ewidentnego nawiązania malarstwa do tematyki hybrydy człowieka i ptaka tak często podejmowanej w jej twórczości. Na czerwono-brunatnym tle przedstawiona została naga, otyła postać z ni to indyczą, ni to kaczą głową osadzoną na długiej grubej szyi. Wizerunek ten ma jednocześnie prześmiewczy i niepokojący charakter. Bardzo ciekawe są też dwa, stanowiące jak można przypuszczać dyptyk, płótna z przedstawieniem nagiej kobiety w ciąży – Żuławska nigdy wcześniej nie podejmowała w swej sztuce tematyki związanej z prokreacją, ciążą i macierzyństwem.

Na pierwszym obrazie *Bez tytułu* ciężarna kobieta stoi w prawej partii płótna, odwrócona bokiem do widza (il. 155). Przygląda leżącym się po lewej stronie okrągłym przedmiotom przypominającym rozbite skorupy jaj lub roztrzaskane fragmenty okrągłych naczyń ceramicznych. Tło jest podzielone na dwie poziome partie: górną w kolorze akwamaryny i dolną tonach beżu. Drugi obraz ma podobny układ (il. 156), tyle że występuje tam jeszcze jedna postać, przypominająca do złudzenia tę z *Podwójnego aktu kobiecego*, jednak na głowie ma nakrycie pozbawione „króliczych uszu”. Stoi ona przy „skorupach” wielkich jaj lub naczyń. Tło jest również podzielone na dwie poziome partie czerwonej ściany oraz fioletowych i pomarańczowych desek podłogowych. *Akt kobiety siedzącej* również ukazuje nagą, ładną, zgrabną długowłosą kobietę w pierwszych miesiącach ciąży, z jeszcze małym brzuchem siedzącą na stole nakrytym serwetą, którym ustawiono w rzędzie trzy niebieskie kieliszki (il. 157). Kobieta pokazuje otwartą dłoń, której palce wskazują liczbę 5. Podkreśla to gest palca wskazującego drugiej dłoni. Być może chodziło o zaznaczenie, że kobieta jest w piątym miesiącu ciąży. Według Jolanty Ciesielskiej dramatem Hanny Żuławskiej był brak dzieci i niespełnienie z powodu bezdzietności. Autorka niniejszej pracy nigdy jednak nie spotkała się z relacjami, czy to na piśmie czy to w opowieściach o Żuławskiej, że Hanna jakoś wyjątkowo cierpiała z powodu braku dzieci; może po prostu nie chciała mieć dzieci lub nie chciała o tym rozmawiać. Tak więc obrazy te mogły zarówno być próbą poradzenia sobie z

²⁴ Wszystkie obrazy przechowywane są czasowo w BCS.

depresją spowodowaną brakiem potomstwa, jak i zwykłą ilustracją ukazującą będącą/będące w ciąży modelkę/modelki.

Wydaje się, że od 1976 r. Żuławska przechodzić zaczęła pewien kryzys, o którym już wcześniej wspomniano, związany ze śmiercią Jacka Żuławskiego. Zamieszkała wtedy na stałe w Warszawie, w mieszkaniu przy ulicy Radziwiłłowskiej, ale malarstwa nie porzuciła.

U schyłku drugiej połowy lat siedemdziesiątych Żuławska dokonała swoistej wolty i zrezygnowała częściowo z dotychczasowego sposobu malowania. Jej obrazy z tego czasu przypominają stylistycznie i formalnie dzieła z lat powojennych i są bardzo tradycyjne. Dwa olejne wiejskie pejzaże pt. *Ochotnica* prezentują sielskie krajobrazy z zabudowaniami, przyrodą i stawem/jeziorem utrzymane w tonach zieleni, fioletu, bieli żółcieni i brązu (il.158). Tematykę widoku okolicy wsi Ochotnica i Zakopanego podjęła Żuławska także w technice tempery – te przedstawienia również mają charakter bardzo tradycyjny, podobnie jak inne tempery z końca lat siedemdziesiątych (il. 159): *W parku, Błękitny dom, Dom z zielonym dachem, Domki letniskowe, Blok*²⁵.

Podobnie jej olejne martwe natury z kieliszkami czy garnkami do złudzenia przypominają w sposobie traktowania płótna obrazy z lat czterdziestych i początku pięćdziesiątych XX w. Martwe natury utrzymane są w niezwykle pięknych i tak dla twórczości Hanny Żuławskiej charakterystycznych odcieniach szafiru garnców i kielichów i błękitu wzorów serwet i kotar (il. 160). Jasne plamy dają przedstawienia warzyw: cebuli, czosnku i ziemniaków. Ciepłą kolorystykę, w żółcieniach, pomarańczach i czerwieniach ma natomiast obraz *Na straganie* prezentujący bogactwo warzyw ułożonych w drewnianych skrzynkach w witrynie sklepu na targowisku.

O końca pierwszej połowy lat siedemdziesiątych Żuławska malowała dość sztampowe, utrzymane w kolorystycznej stylistyce martwe natury z przedstawieniami kwiatów umieszczonych w wazonach, których reprodukcje wydano w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych w serii pocztówek z dopiskiem „Z powinszowaniem Imienin” (il 161, 162, 163). Być może obrazy te powstały na zamówienie wydawcy w celach czysto zarobkowych.

Od maja do czerwca 1984 r. trwała wystawa Hanny Żuławskiej zaprezentowana w Galerii Sztuki BWA w Gdańsku przy ul. Długiej 67–68, która została następnie przeniesiona we wrześniu 1984 r. do Bydgoszczy pokazana tam w Małym Salonie Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuki i BWA przy ul. 3 Maja 3. Były to ostatnie życia artystki wystawy poświęcone jej dorobkowi malarskiemu. Na ekspozycjach zaprezentowano płótna z warszawskimi scenami

²⁵ Wszystkie obrazy znajdują się w BCS.

miejskimi powstałe jeszcze w latach siedemdziesiątych, a sama wystawa otrzymała tytuł *Dzień dzisiejszy*²⁶. Wieloletnia znajoma Żuławskiej, Halina Kenarowa była autorką wstępu do obu katalogów ekspozycji w którym napisała, że pomimo aktywnej działalności w dziedzinie malarstwa architektonicznego i ceramiki artystka „nigdy nie odchodziła od sztalug, malując najchętniej całe cykle tematyczne: martwych natur, pejzaży, aktów we wnętrzach, miejskich scen ulicznych – poszukując coraz to nowych rozwiązań kolorystycznych, ale nawykła do traktowania własnej twórczości jako warsztatu doświadczalnego i jeszcze jednej malarskiej przygody. Toteż mimo iż obrazy jej znajdują się w kilku polskich muzeach – wystawiała rzadko i niechętnie, zazwyczaj namówiona i przymuszona przez przyjaciół. Tak też było z prezentowanym tu cyklem miejskich scen, które można by objąć wspólnym tytułem «Warszawa dziś – 1984 roku». Wystawa ma lapidarność dokumentu – jest to na pewno polskie miasto w okresie kryzysu. Anonimowe i karykaturalne kukły ludzkie (widziane nieco po daumierowsku), są całkowicie ograniczone i zdominowane przez świat przedmiotów : poruszać się im wolno tylko po pasach ulicznych, ale droga prowadzi do zamkniętego pustego sklepu w remoncie, a ponadto szlaban i kupa gruzu bronią doń dostępu ; przystanek autobusowy jest miejscem tortur niby pręgierz, a kiedy nadjedzie wreszcie autobus, ludzie zawisają stłoczeni u jego drzwi, mięso na ladzie jest przedmiotem pożądania tłumu cisnącego się w ogonku, a manekiny ludzkie siedzące w ubezpieczalni wiedzą, że drzwi gabinetu lekarskiego nigdy się nie otworzą [...]. Ludzie pragnący wypocząć, muszą wystać ów relaks w Orbisie, a wracając z weekendu tak dalece się odprężyli, że aż rozprzęgli w rozlazłe zjawy, niby pół-ludzie, pół-zwierzęta. Jeżeli pozwalam sobie na fabularyzację egzystencjalnych treści tego cyklu obrazów, to dlatego, że pojawia się w nich po raz pierwszy w całej twórczości malarki – przeżycie dojmującego smutku i dławiącej beznadziei (jej samej i nas wszystkich), a także odrazy dla brzydactwa, okrucieństwa i nudy paskudnego miejskiego «psiego życia». Zapewne malarz o innym temperamencie i formacji zastosowałby tu inne środki wyrazu dla szarobrudnego tematu – przywykliśmy już bowiem do okrzyków rozpaczny we współczesnej sztuce. Hanna Żuławska daleka od wszelkiego «ekshibowania» uczuć, dyskretna i powściągliwa, potrafiła zająć postawę malarza – obserwatora nadając zawstydzonym scenom wartość dźwięcznych kolorystycznie i dekoracyjnych obrazów. Niby barwną przesłoną długoletniego doświadczenia malarskiego odrodziła siebie i nas od osaczającego smutku, a lekka ironia i filuterny uśmiech pozwalają bodaj na chwilę wymknąć się z upokarzających ogonków. Malarstwo to niesie coś niby

²⁶Hanna Żuławska, *Dzień dzisiejszy*, katalog wystawy, Gdańsk, maj-czerwiec 1984; Hanna Żuławska, *Dzień dzisiejszy*, katalog wystawy, Bydgoszcz, wrzesień 1984; ISPAN Pracownia, teka Hanna Żuławska, wycinek prasowy, *Nota prasowa*, „Głos Wybrzeża” 1984, nr 113.

przebłysk pociechy – godność malowania «mimo wszystko», jakby nic nadzwyczajnego się nie stało»²⁷.

Na początku lat osiemdziesiątych Hanna Żuławska zaczęła stopniowo podupadać na zdrowiu i nie była już tak aktywna twórczo, jednak wciąż chętnie zajmowała się malarstwem ograniczając jednak tematykę do najbliższego otoczenia. Wtedy powstało kilka kolorystycznych martwych natur z przedstawieniem znajdujących się w mieszkaniu wazonów, książek, butelek – także tych na detergenty, naczyń, sztućców i innych przedmiotów domowego użytku (il. 164, 165). Tło stanowi przestrzeń mieszkania: krzesła stoły, kotary, półki na książki. Na kilku obrazach pt. *Figurki* (il. 166) ukazała na tle kotary rzeźbiarskie formy, ceramiczne najpewniej swojego autorstwa, ponieważ można wśród nich rozpoznać *Torsy*.

W 1986 r. Hanna Żuławska zajęła się redakcją wspomnieniowego wydawnictwa książkowego poświęconego jej mężowi. Książka pt. *Jacek Żuławski*, zawiera oprócz tekstu artystki także wspomnienia autorstwa Marka i Juliusza Żuławskich, Józefy Wnukowej, Haliny Kenarowej i Alfreda Wiśniewskiego²⁸.

O pobytach Żuławskiej w szpitalu świadczą dwa obrazy pt. *Szpital*. Pierwszy przedstawia kobietę siedzącą przy pustym medycznym łóżku zaopatrzonym w wysięgnik z uchwytem (il. 167). Na drugim dwóch pacjentów leży na łóżkach przykrytych kocami. Twarz jednego z nich wyraża rezygnację, drugiego – ma wyraz bólu (il. 168). Ciała pacjentów są kredowo białe. Oba obrazy utrzymano w posępnej szarej kolorystyce ich wydźwięk jest bardzo przygnębiający. Innymi smutnymi obrazami Żuławskiej są *Widok z okna* i *Martwa natura z grzejnikiem* (il. 169). Pochodzą one z 1988 r., kiedy to artystka była już bardzo chora i nie opuszczała łóżka, ale wciąż starała się zachować hart ducha, nie być beczynną i malować. Na pierwszym obrazie przedstawiony jest po prostu fragment rzeczywistości, do której malarka miała jeszcze dostęp, ograniczony białą ramą okienną widok nocnej ulicy, którą idzie para ludzi. Drugie płócienn prezentuje inny skromny wycinek życia: widoczny zapewne z łóżka artystki kaloryfer oraz zastawiony wazonami i innymi bibelotami parapet nad nim.

Żuławska począwszy od lat sześćdziesiątych nie prezentowała obrazów na wystawach poświęconych jedynie malarstwu, prawie zawsze ekspozycja jej obrazów towarzyszyła wystawom ceramicznym, stanowiąc jedynie ich uzupełnienie, jakby artystka zdawała sobie sprawę z tego, że są one tylko poboczną częścią jej właściwej twórczości, dzięki której uzyskała ogólnopolskie uznanie i prestiż. Być może Żuławska malarstwo traktowała jako *hobby* – nie

²⁷ Halina Kenarowa, [w:] Hanna Żuławska, *Dzień dzisiejszy*.

²⁸ Archiwum Państwowe w Gdańsku (dalej APG), zesp. Wydawnictwo Morskie w Gdańsku, sygn.10/2417/0/2/9576, Maszynopis książki; sygn.10/2417/0/2/9578, Projekty graficzne i negatywy.

przywiązując do niego zbyt dużej wagi, tak jak do szkiców i rysunków. Być może towarzyszyła jej świadomość, że malarstwie nie miała zbyt dużych osiągnięć, jej prace były dosyć sztapowe i na pewno nie stworzyła w tej dziedzinie tak wybitnych i nowatorskich dzieł jak w ceramice czy w realizacjach monumentalnych. Krytycy albo pisali o jej obrazach w sposób dość chłodny, albo w ogóle ich nie zauważali. Wyjątkiem są tu może wystawy prezentujące jej abstrakcyjne pejzaże i scenki rodzajowe z Warszawy lat sześćdziesiątych. Jedyne wystawy dotyczące wyłącznie malarstwa Żuławskiej miały miejsce w 1984 r. i były poświęcone obrazom z poprzedniego dziesięciolecia, ale ich oddźwięk był mizerny, mimo iż zaprezentowane na ekspozycji prace nie były pozbawione zalet.

Dzisiaj malarstwo artystki także nie cieszy się zbyt dużym powodzeniem u kolekcjonerów. Potencjalni klienci uważają je, według relacji pracowników domów aukcyjnych, za „brzydkie”, ale nawet przyjemne dla oka i niedrogie (Sopocki Dom Aukcyjny, cena wywoławcza 672 Euro) obrazy jak akwarela z lat sześćdziesiątych *Martwa natura z dyniami* nie mogą znaleźć nabywcy (il. 170). Za to pośmiertne wystawy malarki, na których jej malarstwo obok dzieł powstałych w innych technikach, zazwyczaj cieszyły się sporą frekwencją i pozytywnym odbiorem. Najpewniej jednak nie przekładało się to na sprzedaż obrazów.

Hanna Żuławska zmarła 26 grudnia 1988 r. w Warszawie i została pochowana obok męża na Cmentarzu Powązkowskim.

Zakończenie

Hanna Żuławska była artystką parającą się różnymi dyscyplinami sztuki (uprawiała malarstwo sztalugowe i monumentalne, grafikę, ceramikę kameralną i architektoniczną, robiła również projekty tzw. małej architektury) i bardzo aktywną twórczo przez całe swoje życie (fot. 171). Z wykształcenia była malarką, tworzącą najpierw w formule koloryzmu. Prawdopodobnie największy wpływ na jej twórczość w dziedzinie malarstwa monumentalnego w tym mozaiki wywarł wykładowca warszawskiej ASP – Felicjan Szczęsny Kowarski, ale wiele zawdzięczała również Józefowi Pankiewiczowi, w pracowni którego spędzała czas i od którego uczyła się będąc na stypendium w Paryżu. Niewątpliwie pewien wpływ na jej sztukę, głównie jednak w warstwie tematycznej (zainteresowanie mitologią grecką i sztuką starożytną) miał na nią mąż, malarz Jacek Żuławski. W Paryżu Żuławska nie została na stałe najpewniej z powodu braku jakichkolwiek szans na utrzymanie się. Przed II wojną światową przeprowadziła się z mężem do Gdyni, gdzie przystąpiła do ZZPAP Oddziału Gdynińskiego i uczestniczyła w wystawach.

Po wojnie współtworzyła pierwszą na Wybrzeżu wyższą uczelnię plastyczną – Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych, w której objęła kierownictwo Pracowni Ceramiki. Objęła tę pracownię nie dlatego, że chciała i miała wykształcenie w tej dziedzinie, ale dlatego, że po wojnie trudno było kobietą zajmować się dziedzinami sztuki uznawanymi za „męskie”, uważano, że właściwą dla nich jest rola wykładowczyń w pracowniach zajmujących się „kobiecyymi” dziedzinami, jak ceramika czy tkanina artystyczna. W duchu socrealizmu stworzyła raczej niewiele obrazów, z których najbardziej znane są dwa: grupowy *Manifestacja pierwszomajowa 1905 roku* i *Z walk o Przyczółek Czerniakowski – śmierć Lucyny Hertz*. Zaliczana jest do „szkoły sopockiej” i rzeczywiście była typową jej przedstawicielką – z jednej strony realizującą własne cele artystyczne w wybranym przez siebie stylu, ale z drugiej „uwiedziona” przez socjalistyczne władze i zatrudnianą do tworzenia sztuki o charakterze państwowotwórczym.

Okresem, kiedy powstały jej najdoskonalsze i najbardziej doceniane realizacje były lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX w. Żuławska była jedną z niewielkiej grupy twórców Wybrzeża związanych z PWSSP, którym udało się zrobić karierę ogólnopolską, a nie tylko lokalną, uzyskać wiele prestiżowych zleceń i doczekać się wystaw o dużym zasięgu. Była chyba jedyną kobietą (jeśli nie liczyć Józefy Wnukowej I Teresy Pągowskiej, która była młodsza od Żuławskiej o 18 lat) ze środowiska gdańskiej PWSSP, której udało się przebić poza lokalne środowisko. Przy tym, jak się wydaje, była osobą bardzo skromną i nie zabiegającą o zaszczyty. Największe sukcesy odniosła w technice dekoracji monumentalnej, w której

powstały jej najwybitniejsze dzieła przeznaczone do oprawy plastycznej nowopowstałych budynków (głównie Warszawy i Gdańska) oraz wystrój plastyczny fasad odbudowywanych zabytkowych kamienic na Starym i Nowym Mieście w Warszawie oraz na Głównym Mieście w Gdańsku (polichromie i sgraffita). Jej najbardziej znaną realizacją są alegoryczne mozaiki *Cztery Pory Roku* w podcieniach domów przy Placu Konstytucji na warszawskim socrealistycznym osiedlu Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa.

Równie doniosłe zasługi artystka miała jako kierowniczką Pracowni Ceramicznej trójmiejskiej PWSSP i Grupy Kadyny, gdzie przeprowadzała wraz z młodymi artystami szereg unikatowych na polską skalę eksperymentów w dziedzinie ceramiki artystycznej. Jej ceramiki z połowy lat pięćdziesiątych miały charakter „odwilżowy” – bezprecedensowy i odważny. Wykształciła grupę zdolnych artystów plastyków, którzy z powodzeniem uprawiali potem własną działalność ceramiczną, byli wykładowcami wyższych uczelni i współtwórcami życia artystycznego na Wybrzeżu (jak Maria Alkiewicz, Henryk Lula czy Andrzej Trzaska). Wspominali oni Żuławską jako wybitnego pedagoga o unikatowych zdolnościach interpersonalnych, ciepłą i dobrą osobę.

Brała wraz ze swoim zespołem udział w prestiżowych wystawach, a w latach sześćdziesiątych zaczęła odchodzić od tradycyjnych form tworząc ceramiczne cykle rzeźbiarskie takie jak *Torsy*, *Centaury*, *Ptaki* czy *Syreny*; prace z tego okresu prezentowała w prestiżowych galeriach zarówno na wystawach w Polsce jak i za granicą. W niektórych pracach ceramicznych (jak talerze, *Dzień i Noc* lub *Maski*) widać inspirację pracami Pablo Picassa.

W latach 1973–1976 uczestniczyła w plenerach artystycznych w Kadynach, powiązanych z późniejszymi prezentacjami powstałych na nich dzieł. Była autorką projektów ceramicznych przeznaczonych do dekoracji budynków i przestrzeni osiedli Piecki Migowo i Żabianka w Gdańsku oraz Sadyba w Warszawie (słupy graniczne, ozdobne okładziny zwane „scenami marzeń”, małe rzeźby ogrodowe, obiekty małej architektury itd.)

Mniej znane jest malarstwo Hanny Żuławskiej. Jej obrazy olejne obecne są w renomowanych polskich muzeach państwowych (MNG, MNW, MNS, Muzeum Warmii i Mazur), jednak większość z nich znajduje się w kolekcjach prywatnych. Żuławska nie osiągnęła specjalnych sukcesów w dziedzinie malarstwa, ale wydaje się, że o takowe nie zabiegała i malowała głównie dla swej przyjemności; dlatego (z małymi wyjątkami) nie pokazywała swych płócien na indywidualnych wystawach, a jeśli już, to były one dodatkiem do pokazów ceramiki. Najciekawszymi obrazami, które stworzyła są zarazem prześmiewcze i nieco budzące grozę płótna przedstawiające sceny z życia Warszawy, stylizowane na kadry dokumentu filmowego z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. Interesujące są też obrazy abstrakcyjne z

początku lat sześćdziesiątych, nawiązujące formalnie i fakturalnie do ceramiki Żuławskiej z tego czasu oraz niektóre *Akty*.

Wydaje się, że od końca lat siedemdziesiątych XX w. Hanna Żuławska zaczęła się powoli wycofywać z życia artystycznego, zapewne z powodu pogarszającego się zdrowia, a jej wystawom z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nie towarzyszył już, tak jak wcześniej, szeroki oddźwięk. Być może dlatego Żuławska została w tym czasie nieco zapomniana. Od pewnego czasu zainteresowanie twórczością artystki jednak wzrasta.

W grudniu 1992 r. odbyła się w warszawskiej galerii Appendix należącej do Pawła Sosnowskiego pierwsza wystawa pośmiertna Hanny i Jacka Żuławskich, na której zgromadzono ich dorobek (malarstwo i ceramikę) pochodzący ze zbiorów Ewy Bogackiej-Żuławskiej, bratanicy ciotecznej Jacka Żuławskiego. Na ekspozycji prezentowano również obrazy Marka Żuławskiego¹. Na wernisaż zaproszony został spokrewniony z parą artystów reżyser Andrzej Żuławski a zgromadzona publiczność mogła kupować prace artystów. Wydaje się, że ta wystawa spowodowała, że dokonania Hanny i Jacka Żuławskich jako integralnych dzieł tych twórców, co przecież nie było prawdą, ponieważ wbrew swoistej „legendzie” o wspaniale dobranych artystycznych „papuzkach nierozłączkach”, nie tworzyli podobnych stylistycznie obrazów a za życia wystawiali razem tylko na wystawach zbiorowych. Retoryka sugerująca, że Jacek Żuławski był jedynym mistrzem żony jest mylna i wynika z niewiedzy oraz poddaniu się sile legendy, której często ulegają kuratorzy wystaw Żuławskich. Zapewne tę perspektywę postrzegania wzmacnia fakt, że spuścizna obojga artystów trafiła w ręce bratanicy Jacka Żuławskiego, Ewy Bogackiej-Żuławskiej, która po prostu prezentowała na wystawach ich dorobek jako wspólny².

Pierwsza taka wystawa odbyła się w dniach 17–31 października 2013 r. Dzieła obydwójga artystów ze zbioru Bogackiej-Żuławskiej pokazane zostały w Sopotkim Domu Aukcyjnym³. Zaprezentowano wówczas 26 płócien i kilkanaście rzeźb ceramicznych Hanny Żuławskiej⁴.

¹ *Hanna i Jacek Żuławscy*, katalog wystawy, Galeria Appendix, Gdańsk, 1992; IS PAN, Pracownia, teka Hanna Żuławska, wycinek prasowy: Ola Pawlicka, *Żuławscy w Appendixie*, „Gazeta Wyborcza”, z 8 XII 1992 r.

² Nie jest wykluczone, że spadkobiercy chcieli wykreować obraz idealnej pary. W katalogu wystawy napisano, że „para w 1974 r. po przejściu Jacka na emeryturę przeniosła się do Warszawy” – co nie jest prawdą, bo Jacek żył wtedy swoim życiem, a Hanna mieszkała w Gdańsku. Patrz: *Hanna i Jacek Żuławscy, Malarstwo i ceramika*, Sopot 17–31 października 2013 r., katalog wystawy.

³ Tamże.

⁴ <http://sopot.naszemiasto.pl/arttykul/wystawa-w-sopockim-domu-aukcyjnym>, [dostęp 12.04.2019]; <https://galeria-essey.pl/110-Hanna-i-Jacek-Zulawscy-w-sopockim-domu-aukcyjnym>, [dostęp 12.04.2019].

W 2016 r. w Muzeum Sopotu miała miejsce pierwsza indywidualna wystawa pośmiertna Hanny Żuławskiej, której kuratorem był Andrzej Zagrobelny⁵. Była to a najpełniejsza jak do tej pory i najlepiej merytorycznie przygotowana ekspozycja powstała w ramach cyklu *Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej*. Zgromadzono tam reprezentatywny przekrój dzieł artystki: 5 grafik, 40 obrazów olejnych, 37 ceramik, 5 rysunków, 8 projektów architektonicznych i jeden model mozaiki. Ekspozycja cieszyła się sporym powodzeniem i pozytywnym wydźwiękiem⁶.

Kolejna wystawa indywidualna Hanny Żuławskiej ze zbiorów Bogackiej-Żuławskiej odbyła się w Bydgoszczy, w Bydgoskim Centrum Sztuki we wrześniu 2020 r.⁷ Niestety, był to czas wejścia obciążeń i zakazów związanych z pandemią covid i wystawa nie cieszyła się dużym powodzeniem; była też nie najlepiej nagłośniona a zakaz zgromadzeń wpłynął niewątpliwie na jej frekwencję.

Ostatnią wystawą po śmierci artystki była wspólna ekspozycja dorobku jej i męża ze spuścizny Żuławskiej-Bogackiej, urządzona w tej samej instytucji w Bydgoszczy. Po ekspozycji został wydany katalog⁸. Prasa informowała, że po wystawie Bogacka-Żuławska przekazała swój zbiór do Bydgoskiego Centrum Sztuki przy ul. Jagiellońskiej 47. W istocie dzieła te, choć są przechowywane w Centrum, stanowią nadal własność prywatną, w przeważającej części firmy NCP.ART, ale kilka z nich należy nadal do Bogackiej-Żuławskiej. Najpewniej są nieformalnym depozytem, chociaż autorka napotkała pewne trudności w ustaleniu tego faktu u pracowników firmy NCP.ART. Wiadomo natomiast, że poszczególne dzieła pojawiają się w sprzedaży. Na portalach aukcyjnych (Rempex, Sopotki Dom Aukcyjny, Desa UNICUM) wystawiane bywają prace malarskie Hanny Żuławskiej po niezbyt wygórowanych cenach wywoławczych (od 550 Euro). Jej obraz *Autobus z 1968 r.* został w 2025 r. sprzedany za 4253 Euro, a jeden z abstrakcyjnych miejskich obrazów w 2025 r. – za 574 Euro; ceramika przedstawiająca dwie postacie w 2025 r. – za niecałe 1174 Euro. Wydaje się więc, że sztuka Żuławskiej nie jest dziś zbyt wysoko ceniona, na szczęście tak znakomite realizacje jak mozaiki warszawskiego MDM-u i Dworca Głównego w Gdyni czy polichromie i sgraffita na fasadach

⁵ <http://sopot.naszemiasto.pl/artukul/wystawa-w-sopocie-zycie-miasta-na-obrazach-hanny-zulawskiej>, [dostęp 12.04.2019]; <https://kultura.trojmiasto.pl/W-marcu-do-galerii-czyli-co-warto-zobaczyc>, [dostęp: 12.04.2019]; *Hanna Żuławska 1908–1988. Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej*, red. Andrzej Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016.

⁶ <https://kultura.trojmiasto.pl/W-marcu-do-galerii-czyli-co-warto-zobaczyc>, [dostęp: 12.04.201].

⁷ *Hanna Żuławska. Malarstwo. Ceramika*, Bydgoskie Centrum Sztuki, katalog wystawy, 19 września –25 października 2020.

⁸ *Kolory życia. Hanna i Jacek Żuławscy*, red. Marta Kardas, Inga Kopciwicz, katalog wystawy, Bydgoszcz 2024.

kamienic na Głównym Mieście w Gdańsku oraz na Starym i Nowym Mieście w Warszawie są mają się dobrze i na długo będą jeszcze wtopione w tkankę miejską.

ARCHIWA:

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych (ASP) w Gdańsku:

teka Hanna Żuławska

Archiwum Akt Nowych (AAN) w Warszawie:

zesp. Ministerstwo Szkolnictwa Wyższego:

sygn. 2/317/0/26.6/7663

sygn. 2/317/0/26.6/7664

zesp. Komitet Nagród Państwowych:

sygn. 2/1650/0/1.23/333

sygn. 2/1650/0/1.24/442

zesp. Zbiór dokumentacji opozycji politycznej z lat 1975–1989

sygn. 2/1579/0/3/III/980

Archiwum Państwowe w Gdańsku (APG):

zesp. Wydawnictwo Morskie w Gdańsku:

sygn. 10/2417/0/2/9575

sygn. 10/2417/0/2/9576

sygn. 10/2417/0/2/9578

Archiwum Państwowe w Olsztynie (APO):

zesp. Biuro Wystaw Artystycznych w Olsztynie:

sygn. 42/2755/0/–/350

**Instytut Sztuki PAN, Pracownia dokumentacji sztuk wizualnych XX i XXI wieku (ISPAN
Pracownia),**

teka Hanna Żuławska

Zachęta, Dokumentacja i Biblioteka

Hanna Żuławska, katalogi wystaw

KATALOGI WYSTAW HANNY ŻULAWSKIEJ

(w układzie chronologicznym)

Wystawa prac Hanny Jasińskiej i Jacka Żulawskiego IPS, katalog wystawy, Warszawa, listopad 1936.

X Salon IPS. Malarstwo, grafika, rzeźba. Katalog wystawy, listopad 1938.

Polonia. Wystawa szkiców z wojny 1939–1944, katalog wystawy, Lublin, 1944.

Katalog wystawy wiosennej Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Gdańskiego, Gdańsk 1946.

I Ogólnopolska Wystawa Plastyki, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, kwiecień–marzec 1950.

I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej, katalog wystawy, (maj–lipiec 1952) Warszawa 1952.

Ceramika. Tkanina. Wystawa ceramik wykonanych przez Zespół Zakładu Ceramiki przy W.S.S.P. w Sopocie pod kierunkiem Hanny Żulawskiej, Wystawa Tkanin wykonanych przez Zespół Zakładu Tkanin przy W.S.S.P. w Sopocie pod kierunkiem Józefy Wnukowej, katalog wystawy, Warszawa 1955.

Ceramika Zakładu–Artystyczno–Badawczego przy PWSSP w Gdańsku, katalog wystawy, Galeria ZPAP w Warszawie, Warszawa 1960.

Hanna Żulawska, Malarstwo, rzeźba ceramiczna, 22.06–30.06.1963, Galeria Kordegarda Warszawa 1963.

Warszawa w sztuce, wrzesień 1964, CBWA, Warszawa 1964.

Warszawa w sztuce, wrzesień 1965, CBWA, Warszawa 1965.

Malarstwo – ceramika. Hanna Żulawska, BWA w Sopocie, maj 1967, katalog wystawy.

Hanna Żulawska, Dom Artysty Plastyka, Warszawa Mazowiecka 11, czerwiec 1967, katalog wystawy.

Zaproszenie na wernisaż wystawy malarstwa i ceramiki Hanny Żulawskiej w dniu 11 III o godz. 18, Warszawa 1967.

Hanna Żulawska, Wystawa rzeźb ceramicznych, katalog wystawy, Galeria Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie, listopad 1969 r.

II Międzynarodowa Wystawa ceramiki „Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej Gdańsk 1973.

Międzynarodowy plener artystów plastyków „Ceramika dla architektury” Kadyny 1973, katalog wystawy.

XXV Jubileuszowy Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie. 25 lat malarstwa Wybrzeża Gdańskiego w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, katalog wystawy, Sopot 1972.

Hanna Żulawska, katalog wystawy, Związek Polskich Artystów Plastyków Biuro Wystaw Artystycznych w Olsztynie, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn, luty 1975.

Hanna Żuławska „Dokonania i zamierzenia (architektura i plastyka)”, katalog wystawy, SARP, Warszawa 1977.

Hanna Żuławska, Zaproszenie na wystawę Hanny Żuławskiej, DESA, 15 XI 1977 r.

Figurek sto. Hanna Żuławska. Ceramika, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1981.

Malarze i rzeźbiarze sopoccy 1945–1983. Wystawa na jubileusz 700-lecia Sopotu, katalog wystawy BWA w Sopocie lipiec–sierpień 1983.

Malarze i rzeźbiarze sopoccy 1945–1983. Wystawa na jubileusz 700-lecia Sopotu, katalog wystawy BWA w Sopocie lipiec–sierpień 1983.

Hanna Żuławska. Dzień dzisiejszy, katalog, wrzesień 1984, BWA Bydgoszcz.

Hanna Żuławska. Dzień dzisiejszy malarstwo, katalog wystawy maj–czerwiec 1984, Biuro Wystaw Artystycznych w Sopocie.

Hanna Żuławska. Dzień dzisiejszy, katalog, maj – czerwiec BWA Sopot 1984.

Hanna i Jacek Żuławscy, katalog wystawy, Galeria Appendix, Gdańsk, 1992.

4 Salon Plastyki Gdynskiej, lipiec–sierpień 1994, katalog wystawy, Gdynia 1994.

Sztuka przedmiotu–przedmiot sztuki, katalog wystawy, Warszawa 2003.

Między opresją a obojętnością, Warszawa–Moskwa–Moskwa–Warszawa 1900–2000, Warszawa, katalog wystawy Zachęta grudzień 2004.

Ceramika i szkło polskie XX wieku, katalog wystawy, red. Mariusz Hermansdorfer, Wrocław 2004.

Artystki Polskie, katalog wystawy, red. Agata Jakubowska, Muzeum Narodowe Warszawa 2011.

Hanna Żuławska 1908–1988, Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej, red. Andrzej Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016.

Hanna Żuławska. Malarstwo. Ceramika, katalog wystawy, Bydgoszcz 2020.

Kolory Życia. Hanna i Jacek Żuławscy, red. Marta Kardas, Inga Kopciwicz, katalog wystawy, Bydgoszcz 2024.

Bibliografia

- (aje) Andrzej Jeleński, *Dokonania i zamierzenia. Wystawa prac Hanny Żuławskiej*, „Słowo Powszechne” 1977, nr 254, s. 8.
- ...*Ale w Sopocie inaczej*, „Dziennik Bałtycki” 1947, nr 110, s. 4.
- Artyści gdańscy na wystawie w Berlinie*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1955, nr 28, s. 8.
- Alkiewicz Maria, *Kadyny*, [w:] *Użytkowa fantastyka lat 50-tych*, red. Hanna Jasicka, katalog wystawy, Poznań, 1991, s. 56.
- Anders Henryk, *Rytm w poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972.
- Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004, sto lat Akademii Sztuk Pięknych*, Warszawa 2005.
- Artystki Polskie*, red. Agata Jakubowska, Muzeum Narodowe Warszawa 2011.
- Bagińska Agnieszka, *U Olgi Boznańskiej. Oblicza pracowni artystki*, Toruń 2013.
- Banaś Barbara, *(Al)chemia ceramiki. O twórczości Henryka Luli* [w:] *Henryk Lula. Sztuka ceramiki*, red. Katarzyna Jóźwiak–Moskal, Gdańsk 2019, s. 9–42.
- Banaś Barbara, *Polski new look. Ceramika użytkowa lat 50 i 60*, Warszawa 2019.
- Banaś Paweł, *Współczesne polskie szkło i ceramika*, Warszawa 1990.
- Baraniewski Waldemar, *Architektura Warszawy w czasach stalinowskich. Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa – symboliczny kamuflaż*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 2010, nr 3, s. 49–73.
- Baraniewski Waldemar, *Architektura – między tradycją a awangardą* [w:] *Polska – eseje o stuleciu*, red. Maria Płażewska, Olszanica 2018, s. 317–324.
- Baraniewski Waldemar, *Sztuka a systemy totalitarne*, [w:] *Sztuka Świata*, T. IX, red. Wojciech Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 183–197.
- Baraniewski Waldemar, *Wobec realizmu socjalistycznego*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku, Materiały Sesji Historyków Sztuki, Warszawa listopad 1984*, Warszawa 1987, s. 173–187.
- Bierkowski Tadeusz, *Polityka kulturalna w PRL*, Bydgoszcz 1980.
- (BEDA), *Architektura i plastyka*, „Dziennik Ludowy” 1977, nr 261, s. 7.
- Białostocki Jan, *Ceramika i mozaika Hanny Żuławskiej*, „Przegląd Artystyczny” R. 4, 1949, nr 4, s. 8.
- Biegański Piotr, *Odbudowa Starego Miasta w Warszawie jako dzielnic Mieszkaniowej, Stare Miasto w Warszawie. Odbudowa*, „Teka Konserwatorska” 1956, nr 4, s. 7–18.

- Bieniasz Józef, *Zagadnienia kulturalne Gdyni i Wybrzeża*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 27, s. 19.
- Bilewicz Hubert, *Szkoła Sopocka: między kompromisem a konformizmem*, [w:] *Sztuka w kręgu władzy, Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń 13–15 listopada 2008*, red. Elżbieta Pilecka, Katarzyna Kluczajd, Toruń 2008, s. 367–378.
- Bobrowska Ewa, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918, wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004.
- Bobrowska Ewa, *Emancypantki? Polskie artystki w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/gazeta/ae_16/05_Bobrowska.pdf
- Jakubowska Ewa, *Paryskie ślady Pankiewicza*, „Porta Aurea”, R. 4, 1995, s. 55–76.
- Bogucki Janusz, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.
- Bołdak Sławomir, *Malarze polscy XIX i XX wieku: mała encyklopedia rynku sztuki*, Kraków 2004.
- Borzymowski Marcin, *Morska nawigacja do Lubeka*, Gdańsk 1951.
- Bradtke Jerzy Wiktor, *Współczesna ceramika w Gdańsku. Próba analizy na podstawie zbiorów z Muzeum Narodowego w Gdańsku*, „Gdańskie Studia Muzealne” R. 4, 1985, s. 124–150.
- Bukowski Andrzej, *Życie kulturalne i literackie w Gdyni w latach 1920–1939*, [w:] *Gdynia, Sylwetki ludzi, oświata i nauka, literatura i kultura*, red. Andrzej Bukowski, Gdańsk 1979, s. 91–189.
- Ceramika w architekturze*, „Stolica” 1951, nr 17, s. 6.
- Ceramika artystyczna w Kordegardzie*. Hanna Żuławska, „Przegląd Artystyczny” 1963, nr 6, s. 51–52.
- Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Anna Demska, Anna Frączkiewicz, Anna Maga, Warszawa 2011.
- Chmielewska Agnieszka, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.
- Chruścicki Kazimierz, *Ośrodek życia kulturalnego*, [w:] *Dzieje Gdyni*, red. Roman Wapiński, Gdańsk 1980, s. 166–185.
- Chrzanowski Tadeusz, *Sztuka w Polsce od I do II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2008.
- Chudziński Henryk, *Monografia Wielkiego Pomorza*, Toruń–Lwów 1939.
- Ciemnołoński Dariusz, Habela Jadwiga, Kwaśny Zdzisław, Massalski Ryszard, Sołtys Romuald, Stankiewicz Jerzy, *O nowy, piękny, narodowy w swej dawnej formie a socjalistyczny w treści Stary Gdańsk*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1953, nr 9, s. 2.
- Ciesielska Jolanta, *Atena na rusztowaniu* [w:] *Hanna Żuławska 1908–1988. Twórcy i założyciele Szkoły Sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016, s. 30–39.

- Cygan Włodzimierz, *Historia Pracowni Tkaniny w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku: tradycja i współczesność*, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2005, s. 120–133.
- Cywiński Zygmunt, *Wieczory czwartkowe*, „Teka Pomorska” 1938, nr 1–2 (9–10), s. 70.
- Czas debat: antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*. T. 2, *Realizm i formalizm*, wybór i opracowanie Agata Pietrasik i Piotr Słodkowski, Warszawa 2016.
- Czapski Józef, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło*, Lublin 1992.
- Czarnocka Krystyna, *Tkaniny i ceramika szkoły sopockiej*, „Przegląd Kulturalny”, nr 23, 1955, s. 4.
- Czerny Władysław, *Suma Gdańskich doświadczeń*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1954, nr 122, s. 1.
- Dama w lustrze: strategie artystyczne kobiet w latach 70.*, red. Emilia Chorzępa, Magdalena Piłakowska, Poznań 2017.
- Dankowska Maria, Liszewska Marta, *Rzeźba plenerowa lat 60. I 70. XX wieku w zurbanizowanym krajobrazie polskim. Przyczynek do dyskusji o stanie zachowania oraz do rozważań o ochronie konserwatorskiej*, „Ochrona Zabytków” 2024, nr 2, s. 184–186.
- Darecka Katarzyna, Frąckowska Anna, *Ratusz Głównego Miasta w Gdańsku*, Gdańsk 2020.
- Dekoracje architektoniczne Gdańska 1945–89*. T. I, *Główne Miasto, fresk, sgraffito, mozaika, ceramika*, red. Jacek Kriegseisen, Gdańsk 2016.
- Demśka Anna, *Józefa Wnukowa mniej znana – projektantka „wzorów dla przemysłu”*, [w:] *Twórcy i założyciele Szkoły Sopockiej. Józefa Wnukowa 1911–2000*, katalog wystawy, red. Renata Bartnik, Marta Krajewska, Muzeum Sopotu, Sopot 2008, s. 21–32.
- Dmochowska Jadwiga, *W kręgu Pankiewicza*, Kraków 1963.
- Dobrowolski Tadeusz, *Nowoczesne malarstwo polskie*, T. III, Warszawa 1964.
- Domagała Tadeusz, *Gdańsk. Ratusz Głównego Miasta*, Gdańsk 1981.
- Dyskusja Architektów o Placu Konstytucji*, „Architektura” 1953, nr 1, s. 23.
- Dziubicka Beata, *Kino „Leningrad” w Gdańsku*, R. 9, „Porta Aurea”, 210, nr 9, s. 226–244.
- (ega) *Odrodzenie Kadyn. Pracownie Sztuk Plastycznych przejmują „Kadyny”*, „Trybuna Ludu” 1960, nr 237, s. 6.
- Encyklopedia Gdyni*, red. Małgorzata Sokołowska, Izabella Greczanik-Filipp, Wiesława Kwiatkowska, Gdynia 2006.
- ff [Franciszek Fenikowski], *Sylwetki laureatów. Nagroda zbiorowa za obraz Dzierżyński w pochodzie 1–Majowym*, „Dziennik Bałtycki” 1952, nr 186, s. 2.

- Fenikowski Franciszek, *Ulica zakochanych malarzy*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 191, s. 3.
- F.L.K [Felicja Lilpop Krance], *Wystawy paryskie, E. Vuillard – Polscy artyści*, „Gazeta Polska” 1938, nr 168, s. 5.
- Finezja i zmysłowość*, „Polska” 1981, nr 6, s. 12.
- Friedrich Jacek, *Gdańskie zabytki architektury do końca XVIII wieku*, Gdańsk 1997.
- Friedrich Jacek, *Kilka uwag o fakturze odbudowanego Gdańska*, „Porta Aurea”, R 7–8, 2009, s. 414–432.
- Friedrich Jacek, *Malarstwo monumentalne*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i Współczesność*, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2005, s. 105–119.
- Friedrich Jacek, *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945–60*, red. Małgorzata Jaworska, Gdańsk 2015.
- Friedrich Jacek, *Wystrój dekoracyjny Drogi Królewskiej w Gdańsku w latach 1953–1955*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1995, nr 6, s. 111–135.
- g., *XVI-wieczny piec z Dworu Artusa będzie zrekonstruowany*, „Wieczór Wybrzeża” 1960, nr 55, s. 7.
- Giergoń Paweł, *Mozaika Warszawska. Przewodnik po plastyce i architekturze stolicy 1945–1989*, Warszawa 2014.
- Głos plastyka i architekta, Nowomiejskie malowanki*, „Stolica” 1956, nr 38, s. 9–10.
- Gotlib Henryk, *Wystawa sześciu Polaków w Paryżu*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 30, s. 4.
- Góra Sylwia, *Nauczanie malarstwa i rysunku w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1818–2018*, [w:] *200 lat Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1818–2018*, T. I, red. Adam Wsiółkowski, Jacek Dembosz, Paulina Tendera, Kraków 2019, s. 128–139.
- Grabowski Klaudiusz, *Ikonografia ulicy Długiej i Długiego Targu po 1945 roku*, [w:] *Dekoracje architektoniczne Gdańska 1945–1989*, red. Jacek Kriegseisen, Gdańsk 2016, s. 33–37.
- Guze Joanna, *Mozaika i ceramika Hanny Jasińskiej-Żuławskiej*, „Kuźnica” 1949, nr 12, s. 5.
- Guze Joanna, *Stara architektura i nowe malarstwo*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 20, s. 3.
- H, *Gliniane obrazy i rzeźby*, „Sztandar Młodych” 1960, nr 72, s. 6.
- HJ, *Wystawa tkanin i ceramiki w Zachęcie*, „Stolica” 1955, nr 26, s. 11.
- Henryk Lula, *Sztuka ceramiki*, red. Katarzyna Józwiak-Moskal, Gdańsk 2019.
- Hniedziewicz M. [Magdalena], *Dwie wystawy ceramiczne*, „Trybuna Ludu” 1977, nr 288, s. 7.
- Hryniewicki Jerzy, *Kształt przyszłości*, „Projekt” 1956, nr 1, s. 5.
- Huml Irena, *Ceramika Hanny Żuławskiej*, „Projekt” 1967, nr 6, s. 35–40.
- Huml Irena, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978.

- Huml Irena, *Warsztaty Krakowskie*, Warszawa 1973.
- Huml Irena, *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989.
- Huml Irena, *Życie pełne pasji tworzenia Edward Roguszcak*, „Gdański Rocznik Kulturalny”, R 19, 2000, s. 90–100.
- Hryniewicki Jerzy, *Kształt przyszłości*, „Projekt” 1956, nr 1, s. 5.
- Idem Magdalena, *Manekin w peniuarze. Moda w II RP*, Wołowiec 2022.
- Jacek Żuławski, red. Hanna Żuławska, Gdańsk 1987.
- Jacek i Marek Żuławscy, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2002.
- Jakubowska Agata, *Na marginesach lustra: ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004.
- Jakubowska Agata, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008.
- Jakubowska Agata, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*, Warszawa 2022.
- Jambrzeski Leonard, *Życie kulturalne stolicy*, Warszawa 1953.
- Jankowski Stanisław, *MDM Marszałkowska 1730–1954*, Warszawa 1955.
- Jeleński Andrzej, *Szare brzydkie jednakowe. Smutek osiedli. Rozmowa z prof. Hanną Żuławską z PWSSP w Gdańsku*, „Słowo Powszechne” 1977, nr 285, s. 9.
- Józefa Wnukowa, [w:] *Wspomnienia z odbudowy głównego miasta*, red. Maria Aldona Kozłowska, Gdańsk 1978, s. 277–289.
- Juszczyk Aleksandra, *Hanna Żuławska – zanim trafiła do Sopotu. Warszawa–Paryż–Gdynia*, [w:] *Hanna Żuławska (1908–1988). Twórcy i założyciele szkoły sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016, s. 18–24.
- Juszczyk Aleksandra, *Konsolidacja środowiska artystycznego międzywojennej Gdyni: Miejscowy oddział Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków*, R 14, „Porta Aurea” 2015, s. 158–177.
- Juszczyk Aleksandra, *Wczesny okres twórczości Hanny Żuławskiej. Warszawa–Paryż–Gdynia*, „Porta Aurea”, R. 20, 2021, s. 148–173.
- Juszczyk Aleksandra, *Zakłady Ceramiczne w Kadynach. Grupa Kadyny 1956–57*, [w:] *Hanna Żuławska (1908–1988). Twórcy i założyciele szkoły sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016, s. 18–24.
- Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy do „gry w nic”, polska krytyka artystyczna okresu odwilży*, Poznań 2005.
- Józefa Wnukowa 1911–2000, *Twórcy i założyciele Szkoły Sopockiej*, red. Marta Krajewska, Sopot 2008.

- K.W., *Wystawa temper H. Jasińskiej i J. i M. Żuławskich*, „Pion” 1934, nr 5, s. 10.
- Kadłubowski Lech, *Pierwszy etap realizacji ul. Długiej*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 173, s. 5.
- Kadłubowski, *Wspólnym wysiłkiem architektów i plastyków zakończone będą w 1953 r. prace nad wykończeniem centrum Gdańska*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 1, s. 3.
- Kadzińska Maria, *O Szkole Sopotkiej*, R. 4, „Porta Aurea” 1998, s. 163–171.
- Kal Elżbieta, *Aby lud wszedł do śródmieścia...Ludowość i inne paradoksy metody realizmu socjalistycznego w architekturze*, [w:] *Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, red. Paweł Knap, Szczecin 2013, s. 25-39.
- Kal Elżbieta, *Malarstwo gdańskie 1945–1959: ludzie, słowa, obrazy*, Słupsk 2009.
- Kal Elżbieta, *„Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”: polska krytyka artystyczna okresu socrealizmu*, Słupsk 2010.
- Kania Joanna, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie warszawskiego Starego Miasta: twórcy, dzieła i archiwalia* [w:] *Polichromie i sgraffita ośrodków staromiejskich odbudowanych po 1945 r. Kreacja i konserwacja, Materiały Krajowej Konferencji z okazji 35-lecia wpisu Starego Miasta w Warszawie na Listę światowego dziedzictwa UNESCO*, Warszawa 24–25.09.2015, red. Anna Jagiellak, Paulina Świątek, Warszawa 2015, s. 7–26.
- Kania Joanna, *Polichromie Nowego i Starego Miasta w Warszawie*, „Spotkania z Zabytkami” 2010, nr 11–12, s. 44–51.
- Kania Joanna, *Powojenne polichromie Starego i Nowego Miasta w Warszawie*, [w:] *Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004*, red. Grzegorz Kowalski, Maryla Sitkowska, Warszawa 2004, s. 22–57.
- Karpińska-Kintopfowa Halina, *O przerabianiu niemodnego ubrania*, Warszawa 1938.
- Kaszubowska Joanna, *Kadyny – wieś idealna cesarza Wilhelma II*, „Porta Aurea”, 2009, nr 7/8, s. 366–381.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 8, *Miasto Gdańsk*, cz. 1, *Główne Miasto*, red. Maria Kałamajska–Saeed, Warszawa 2006.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 11, *Miasto Warszawa*, cz. 1, *Stare Miasto*, red. Jerzy Łoziński, Andrzej Rottermund, Warszawa 1993.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria Nowa*, t. 11, *Miasto Warszawa*, cz. 2, *Nowe Miasta*, red. Maria Kałamajska–Saeed, Warszawa 2001.
- Kenarowa Halina, *Dzieje przyjaźni*, [w:] *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, Gdańsk 1987, s. 39–52.
- Kilarska Elżbieta, Poksińska Maria, *Badania nad kolorystyką XVI-wiecznego pieca kaflowego z Dworu Artusa w Gdańsku*, „Ochrona Zabytków” 1988, nr 4, s. 244–254.

- Kilarska Elżbieta, *Piec we Dworze Artusa w Gdańsku*, „Ochrona Zabytków” 1994, nr 2, s. 226–228.
- Klaman Teresa, *Pół wieku na uczelni*, [w:] *Teresa Klaman: w poszukiwaniu form i miejsc*, red. Aneta Wojewódka, Gdańsk 2019.
- Kobylarczyk Katarzyna, *Kobiety Nowej Huty. Cegły perły i petardy*, Kraków 2020.
- Kołodziej Jan, Brzuskiwicz Barbara, *Kształtowanie tożsamości miejsca poprzez konserwację istniejących i wykonywanie nowych dekoracji artystycznych dla fasad kamienic odbudowywanych po 1945 roku na obszarze Głównego Miasta w Gdańsku*, [w:] *Polichromie i sgraffita ośrodków staromiejskich odbudowanych po 1945 r. Kreacja i konserwacja, Materiały Krajowej Konferencji z okazji 35-lecia wpisu Starego Miasta w Warszawie na Listę światowego dziedzictwa UNESCO, Warszawa 24–25.09.2015*, red. Anna Jagiellak, Paulina Świątek, Warszawa 2015, s. 117–131.
- Komandecki Mirosław, *Sztuka zbyt mało znana (Ceramika gdańska)*, „Litera” 1970, nr 5, s. 23–24.
- Konkurs Olimpijski. Prace przeznaczone na XIV Olimpiadę w Londynie*, „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 6–7, s. 7.
- Koper Sławomir, *Kobiety władzy PRL*, Warszawa 2012.
- Koper Sławomir, *Życie artystek w PRL*, Warszawa 2013.
- Koper Sławomir, *Życie towarzyskie elit PRL*, Warszawa 2014.
- Korduba Piotr, *Ludowość na sprzedaż: Towarzystwo popierania Przemysłu Ludowego Cepelia*, Warszawa 2013.
- Korduba Piotr, *Między monografią a koneserstwem. Badania nad polskim dizajnem XX i początku XXI*, „Artium Quaestiones”, T. 32, 2021, s. 5–36.
- Kossak Jerzy, *Podstawy polityki kulturalnej PZPR*, Warszawa 1977.
- Kostuch Bożena, *Among prestigious edifices on ceramics decorations and mosaics in Poland post-WWII*, „Acta Universitatis Lodziensis” R 30, 2017, s. 81–98.
- Kostuch Bożena, *Kolor i blask, ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i w Małopolsce po 1945 roku*, Kraków 2015.
- Kotlica Jacek, Edward Roguszcak. *Z kalendarza życia i twórczości*, „Gdański Rocznik Kulturalny”, T. 19, Gdańsk 2000, s. 100–106.
- Kozina Irma, *Polski design*, Warszawa 2015.
- Koźlińska Ewelina, *Ceramika* [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja i współczesność, 60 lat ASP w Gdańsku*, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2005, s. 191–211.
- Krakowski Piotr, *Nacjonalizm a sztuka patriotyczna* [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Robert Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 15–24.

- Krejčí Marek, *W poszukiwaniu wzorców nowoczesności. Paryskie doświadczenia polskich i czeskich artystów*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo, rzeźba, grafika, krytyka artystyczna. Materiały z konferencji naukowej Toruń, 21–23 września 2005 r.*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Toruń 2006, s. 121–128.
- Kriegseisen Anna, *W poszukiwaniu straconego koloru. Wystrój barwny zachowanych i odbudowanych fasad Głównego i Starego Miasta Gdańska*, [w:] *Polichromie i sgraffita ośrodków staromiejskich odbudowanych po 1945 r. Kreacja i konserwacja, Materiały Krajowej Konferencji z okazji 35-lecia wpisu Starego Miasta w Warszawie na Listę światowego dziedzictwa UNESCO, Warszawa 24–25.09.2015*, red. Anna Jagiellak, Paulina Świątek, Warszawa 2015, s. 101–114.
- Kriegseisen Jacek, *Gdańskie sgraffita Hanny Żuławskiej, czyli „wianuszek kwiatków o charakterze rokokowym”* [w:] *Hanna Żuławska (1908–1988). Twórcy i założyciele szkoły sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016, s. 18–24.
- Kriegseisen Jacek, *Dekoracje architektoniczne Głównego Miasta Gdańska w okresie powojennej odbudowy miasta (freski, sgraffita, mozaiki, ceramika)*, [w:] *Dekoracje architektoniczne Gdańska 1945–1989*, red. Jacek Kriegseisen, Gdańsk 2016, s. 21–32.
- Kriegseisen Jacek, *Dekoracje architektoniczne Gdańska 1945–1989. Główne Miasto – fresk, sgraffito, mozaika, ceramika*, T. 1, red. Jacek Kriegseisen, Gdańsk 2016.
- Kriegseisen Jacek, *Gdańskie sgraffita Hanny Żuławskiej, czyli „wianuszek kwiatów o charakterze rokokowym”*, [w:] *Hanna Żuławska 1908–1988, Twórcy i założyciele Szkoły Sopockiej*, red. Andrzej Zagrobelny, Sopot 2016, s. 18–24.
- Kronika ważniejszych wydarzeń*, „Przegląd Artystyczny”, nr 5–6, s. 153.
- Kronika. Wybrzeże*, „Przegląd Artystyczny”, 1946, nr 7, s. 9.
- Krzysztofowicz–Kozakowska Stefania, *Sztuka II RP*, Warszawa, 2013.
- Krzysztofowicz–Kozakowska Stefania, *Sztuka w czasach PRL-u*, Olszanica 2016.
- Kuczyńska Teresa, *Pamiętka z Polski. Szkice o współczesnej polskiej sztuce użytkowej i ludowej*, Warszawa 1978.
- Kulpińska Katarzyna, *Matryce, odbitki – ślady kobiet: polskie graficzki w XX-leciu międzywojennym*, Toruń 2017.
- Kulpińska Katarzyna, *Twórczość polskich graficzek XX-lecia międzywojennego – nowy obszar kobiecych doświadczeń*, Warszawa 2005.
- Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI wieku: studia*, red. Zbigniew Michalczyk, Andrzej Pieńkos, Michał Wardzyński, Warszawa 2010.
- Kultura Polski Ludowej*, red. Tadeusz Galiński, Warszawa 1966.

- Kunicki Kazimierz, *Ceramika ozdobna MDM-u*, „Stolica” 1953, nr 46, s. 5.
- Kuźniak Angelika, *Boznańska non finito*, Kraków 2019.
- Lam Władysław, *Nowa Wystawa plastyki na politechnice gdańskiej*, „Dziennik Bałtycki” 1946, nr 171, s. 5.
- Lam Władysław, *Plastycy przy odbudowie*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1954, nr 110, s. 1.
- Lam Władysław, *Pierwsza wiosenna wystawa na Wybrzeżu*, „Dziennik Bałtycki” 1946, nr 139, s. 4.
- Lam Władysław, *Wystawa rysunków i akwarel w gmachu Politechniki Gdańskiej*, „Dziennik Bałtycki” 1946, nr 178, s. 5.
- „Les Amis de la Pologne” 1938, nr 6–7, s. 184.
- Leszkowicz Paweł, *Ucieczka od erotyki. Szkic o polskiej sztuce krytycznej w latach 1960–1980*, [w:] *Sztuka a erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1994*, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1995, s. 445–472.
- Leśniewska Anna Maria, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015.
- Lewicka Maria, *Atlas architektury Starego Miasta w Warszawie*, Warszawa 1992.
- Lincer Katarzyna, „Ściany marzeń”. *Ceramika architektoniczna w późnej działalności Hanny Żuławskiej*, [w:] *Hanna Żuławska 1908–1988, Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej*, red. Andrzej Zagrobelny, Sopot 2016, s. 27–29.
- Luba Iwona, *Dialog nowoczesności z tradycją, polskie malarstwo monumentalne XX-lecia międzywojennego*, Warszawa 2004.
- Luba Iwona, *Duch romantyzmu i modernizacja: sztuka oficjalna II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.
- Luba Iwona, *Kobro and Strzeмиński*, R. 26, „Ikonothea”, 2016, s. 137–166.
- Luba Iwona, *Rok 1955*, Warszawa 2005.
- Marek i Jacek Żuławscy: malarstwo, rysunek*, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2002.
- Lula Hanryk, *Wspomnienia i refleksje związane z moimi kontaktami i pracą w Pracowni Ceramiki gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *Pracownia Ceramiki Artystycznej ASP*, red. Teresa Klaman, Gdańsk 2009, s. 157–168.
- M. S., *Hałas dookoła kolorów*, „Stolica” 1956, nr 27, s. 8–9.
- M. S., *Na Nowym Mieście grać będą żywe kolory*, „Stolica” 1956, nr 5, s. 8–9,
- Majewska, Barbara *Ceramika oczywista*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 26, s. 10.
- Marek i Jacek Żuławscy: malarstwo, rysunek*, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2002.

- Markowska Anna, *Artystki Grupy Krakowskiej*, [w:] *Jestem artystką we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniak, Warszawa 2010, 105–122.
- Markowska Anna, *Hanna Rudzka–Cybis*, [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa 2011.
- Markowska Anna, *Sztuka i rewolucja, Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie*, Kraków 2023.
- Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, red. Joanna Sosnowska, Warszawa 1992.
- Mayer Anna, *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 2003.
- Michałowski Stanisław, *Na marginesie życia plastycznego w Gdyni*, „Dziennik Bałtycki” 1946, nr 234, s. 4.
- Miciński, *Mozaiki warszawskie*, „Stolica” 1952, nr 19, s. 9.
- Miciński Bolesław, *Polscy Malarze w Paryżu*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 29, s. 4.
- Mickiewicz Józef, *Zabawa w autobus*, „Warmia i Mazury” 1975, nr 4, s. 17.
- Między Żółtą a Zieloną Bramą. Nowe domy Starego Miasta*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 210, s. 3.
- Między Zieloną a Żółtą bramą*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 218, s. 3.
- Między żółtą a Zieloną Bramą. Fioletowa kamieniczka*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 225, s. 5.
- Między Żółtą a Zieloną Bramą. Jest ich coraz więcej*, „Dziennik Bałtycki” 1953, nr 212, s. 3.
- Minister Dybowski otworzył wystawę ceramiki i mozaiki Hanny Żuławskiej*, „Dziennik Bałtycki” 1949, nr 60, s. 6;
- Mossoczy Wanda, *Plastyka w architekturze*, „Stolica” 1955, nr 33, s. 7.
- Mordyński Krzysztof, *Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa i jej „wychowawcza rola”: ideologia – budowa – propaganda sukcesu*, [w:] *Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, red. Paweł Knap Szczecin 2013, s. 80-97.
- Mozaiki warszawskie*, „Stolica” 1952, nr 19, s. 9.
- Możejko Edward, *Realizm Socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, Kraków 2001, s. 190.
- Mroczek Tadeusz, *Życie artystyczne Lublina w latach 1939–1960*, „Roczniki Humanistyczne”, T 26, 1976, s. 17.
- Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998.
- Nieczyporowski Roman, *Szkoła z widokiem na morze. U źródeł Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, „Sztuka i Dokumentacja” 2021, nr 24, s. 5–19.
- Nobis Adam, *Między upowszechnieniem a oświeceniem* [w:] *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u*, red. Stefan Bednarek, Wrocław 1997, s. 84–96.

- Nochlin Linda, *Dlaczego nie było wielkich artystek. Wydanie z okazji pięćdziesiątej rocznicy ukazania się eseju*, Sopot 2023.
- Nowa wystawa plastyczna, „Odrodzenie” 1944, nr 8–9, s. 10.
- Nowości w ceramice użytkowej, „Gazeta Krakowska” 1961, nr 81, s. 4.
- Nowe wystawy w zachęcie, „Żołnierz Wolności” 1951, nr 226, s. 8.
- Obarska Martyna, *MDM, Między utopią a codziennością*, Warszawa 2010.
- Obrębska Stieber Maria, *Umiar i takt w ubiorze*, Warszawa 1938.
- Olszewski Andrzej, *Ceramika i tkanina Sopockich Zakładów Naukowo-Badawczych*, „Przemysł Ludowy i Artystyczny” 1956, nr 3, s. 58–63.
- Olszewski Andrzej K., *Dzieje sztuki polskiej 1980–1890*, Warszawa 1988.
- Olszewski Andrzej K., *Krytyka sztuki nowoczesnej we Francji*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Historyków Sztuki. Warszawa, październik 1989*, red. Anna Marczak, Warszawa 1982, s. 47–57.
- Osęka Andrzej, *Historia głośnego sukcesu i cichej klęski. W oczekiwaniu na Nowe Kadyny*, „Ilustrowany Magazyn Studencki” 1962, nr 31, s. 3.
- Pańków Julia i Lidia, *Kreatorki. Kobiety, które zmieniły polski styl życia*, Warszawa 2018.
- Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych Gdańsk 1945–1965*, red. Józefa Wnukowa, Gdańsk 1965.
- Pawłowska Aneta, *Pro Arte, Monografia grupy warszawskich artystów, 1922–1932*, Warszawa 2006.
- Perkowski Piotr, *Gdańsk, miasto od nowa*, Gdańsk 2013.
- Piątek Grzegorz, *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944–1949*, Warszawa 2020.
- Picasso. Ceramics*, Louisiana Museum of modern art., red. Michael, Juul Holm, Helle Crenzien, Kirsten Degel, Esbjerg 2018.
- Pieńkos Andrzej, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005.
- Pierwsza Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 3, s. 11.
- Piotrowski Piotr, *Awangarda w cieniu Jałty: sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–89*, Poznań 2005.
- Piotrowski Piotr, *W stronę modernizmu: w stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011.
- Piotrowski Piotr, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Poznań 2018.
- Piwocka Magdalena, *Arrasy Zygmunta Augusta, Zamek Królewski na Wawelu*, Kraków 2020.
- Plastyka*, „Przekrój” 1949, nr 206, s. 11.
- Plastyka*, „Zdrój” 1945, nr 1, s. 8.
- Polski Słownik Biograficzny*, T. XI/1, zeszyt 48, Warszawa 1964.

- Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław 1967.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. Aleksander Wojciechowski; Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1992.
- Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 1–4, red. Anna, Warszawa 2012.
- Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 5, *Rok 1951*, red. Anna Wierzbicka Warszawa 2014.
- Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 6, *Rok 1952*, Anna Wiszniewska, red. Anna Wierzbicka, / Anna Wiszniewska, Warszawa 2015.
- Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, T. 7, *Rok 1953*, red. Anna Wierzbicka, Anna Marcinowska, Warszawa 2016.
- Poprzęcka Maria, *Anna Bilińska-Bohdanowicz*, [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa 2011, s. 173–177. Poprzęcka Maria, *Olga Boznańska*, [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa 2011, s. 185–189.
- Porębski Mieczysław, *Kompozycje historyczne*, „Przegląd Artystyczny”, 1952, nr 1, s. 21.
- Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku: mitologia i rzeczywistość, Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie 25 i 26 kwietnia 2002 r.*, red. Andrzej Pieńkos, Warszawa 2002.
- Ramm Janina, *Majowe wycieczki do kultury*, „Stolica” 1981, nr 25, s. 13.
- Rassalski Stefan, *Olimpijski konkurs sztuki rozstrzygnięty*, „Stolica” 1948, nr 21, s. 11.
- Rottenberg Anda, *Ministerstwo Kultury i Sztuki – mecenat i czy Zarządzanie* [w:], *Sztuka polska po 1945 roku, Materiały Sesji Historyków Sztuki, Warszawa listopad 1981*, Warszawa 1987, s. 335–346.
- Rottenberg Anda, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005.
- Skrzypiec Józef, *Polityka kulturalna Polski Ludowej: osiągnięcia–słabości–problemy*, Warszawa 1985.
- Słownik malarzy polskich, T 2 od XX-lecia międzywojennego do końca XX wieku*, red. Małgorzata Paulina Kitowska–Łysiak, Irena Kossowska, Maryla Sitkowska, Warszawa, 2001.
- 75 lat Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, red. Anna Polańska, Monika Scharmach, Mariusz Wrona, Katarzyna Jopek, Gdańsk 2020.
- Sieradzka Anna, *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*, Warszawa 2003.
- Sieradzka Anna, *Żony modne*, Warszawa 1993.
- Sigalin Józef, *Warszawa 1944–1980. Z archiwum architekta*, T. 2, Warszawa 1986.

- Sirecka–Wołejko Magdalena, *Zagraniczna polityka kulturalna Polski w latach 1956–1970*, Toruń 2011.
- Skalimowski Andrzej, *Sigalin. Towarzysz odbudowy*, Wołowiec 2018.
- Słownik Artystów Plastyków artyści plastycy Okręgu Warszawskiego ZPAP, 1945–1970*, red. Maria Serafińska, Warszawa 1972.
- Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, Malarze, rzeźbiarze, graficy*, T. III, red. Jolanta Maurin–Białostocka, Janusz Derwojed, Wrocław 1979.
- Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze rzeźbiarze, graficy*, T. IV, red. Jolanta Maurin–Białostocka, Janusz Derwojed, Wrocław 1986.
- Sosnowska Joanna, *Artystki w dwudziestoleciu*, [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa–Bielsko Biala 2011, s. 65–81.
- Sosnowska Joanna, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003.
- Springer Filip, *Źle urodzone, reportaże o architekturze PRL*, Kraków 2011.
- Sprawozdanie Instytutu Propagandy Sztuki*, „Nike” 1937, s. 234.
- Stępień Aleksandra, *Budując nową tożsamość miasta. Problematyka pamięci i nowoczesności w kształtowaniu Trasy W–Z i Mariensztatu* [w:] *Pod dyktando ideologii*.
- Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, red. Paweł Knap, Szczecin 2013.
- Strumiński Jerzy, *Dwadzieścia lat środowiska plastycznego na Wybrzeżu*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Prace Pomoroznawcze” 1967, nr 15, s. 91–189.
- Studzińska Jolanta, *Socrealizm w malarstwie polskim*, Warszawa 2014.
- Szcześniak Magdalena, *Poruszeni. Awans i emocje w socjalistycznej Polsce*, Warszawa 2023.
- Szypowscy Maria i Andrzej, *Serce Gdańska odwiecznego portu Rzeczypospolitej Polskiej. Ratusz Głównego Miasta i Dwór Artusa*, Warszawa 1995.
- Śledziwska Anna, *Bielizna pościelowa*, Warszawa 1938.
- Statigakos Despina, *Gdzie są architektki*, Warszawa 2019.
- Swinarski Artur Maria, *Gdynianin a Muzy*, „Słowo” 1939, nr 131, s. 5.
- Świąder–Puchowska Barbara, *Język obrazu: plastycy i plastyka w gdańskich teatrach studenckich lat 50. i 60. XX wieku*, Gdańsk 2018.
- Tomczyk–Watrak Zofia, *Wybory i przemilczenia: od szkoły sopockiej do nowej szkoły Gdańskiej*, Gdańsk 2001.
- Toniak Ewa, *Artystki w PRL-u*, [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa–Bielsko Biala 2011, s. 93–122.
- Toniak Ewa, *Obrzymki. Kobiety i socrealizm*, Warszawa 2008.
- Top., *Nie skacząc przez płotki, nie umiejąc pływać nawet w sadzawce*, „Przekrój” 1948, nr 163, s. 11.

- Tradycja i współczesność: o kulturze artystycznej Polski Ludowej: materiały sesji: Problemy kultury artystycznej w Polsce Ludowej*, Warszawa, 3 i 4 lipca 1969, red. Barbara Przybyłowska, Warszawa 1970.
- Twórczość Hanny Żuławskiej*, „Życie Warszawy”, 1977, nr 287, s. 4.
- Urbanowicz Bohdan, *Dwie polichromie Starego Rynku*, „Ochrona Zabytków” 1953, nr 2–3, s. 142–156.
- Urbanowicz Bohdan, *Dyskusyjne zagadnienia malarstwa i rzeźby MDM*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 4, s. 20.
- W hołdzie pamięci Feliksa Dzierżyńskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 3, s. 23–25.
- Wallis Mieczysław, *Hanna Jasińska, Jacek Żuławski (I.P.S.)*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 51, s. 6.
- Wallis Mieczysław, *Polichromie Starego Miasta*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 2, s. 4.
- Warszawa śladami PRL-u: spacerownik*, red. Agata Żelazowska, Warszawa 2010.
- Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. Maria Dziedzic, Kraków 2009.
- Wierzbicka Anna, *Artyści polscy w Paryżu: antologia tekstów o polskiej kolonii artystycznej czynnej w Paryżu w latach 1900–1939*, Warszawa 2008.
- Wierzbicka Anna, *École de Paris: pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004.
- Wierzbicka Anna, *Świadectwa obecności: polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939: diariusz wydarzeń z wyborem tekstów*. Cz. 1, *Lata 1900–1921*, Warszawa 2012; Cz. 2, *Lata 1922–1929*, Warszawa 2015; Cz. 3, *Lata 1930–1939*, Warszawa 2016.
- Wierzbicka Anna, *We Francji i w Polsce 1900–1939: sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009.
- Wierzchowska Wiesława, *Międzynarodowy przegląd ceramiki*, „Projekt” 1976, nr 5, s. 2.
- Wiszniewska Anna, *Ceramika jako wyższy etap malarstwa*, [w:] *Hanna Żuławska 1908–1988. Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej*, katalog wystawy, red. Andrzej Zagrobelny, Sopot 2016, s. 13–17.
- Wiszniewska Anna, *Stanisław Jagmin 1875–1961: rzeźbiarz i ceramik–eksperymentator*, Warszawa 2012.
- Wierzbicka Anna, *Nasi czy obcy? Dyskusja wokół dwóch wystaw kolonii artystów polskich we Francji w dwudziestolecie międzywojennym*, [w:] *Migracje. Materiały LXV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, 24–25 listopada 2016 r., red. Anna Sylwia Czyż, Katarzyna Chrudzimska–Uhera, Warszawa 2017, s. 249–279.
- Wiszniewska Anna, *Towarzystwo „Zdobnictwo Polskie” próba przeszczepienia na grunt warszawski zdobyczy „Warsztatów Krakowskich”*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2016, nr 4, s. 651–661.

- Witwicki Michał, *Uwagi na temat Wystawy Plastyki Użytkowej*, „Architektura” 1952, nr 11, s. 293.
- Witz Ignacy, *Plastycy Wybrzeża*, Gdańsk 1969.
- Wizje nowoczesności, materiały z sesji: lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia: materiały z sesji "Lata 50. i 60. w Polsce i na świecie: estetyka, wizje nowoczesności, styl życia"*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 15 kwietnia 2011, red. Anna Kielczewska, Maria Porajska-Hałka, Warszawa 2012.
- Wnukowa Józefa, *Długie życie upartej dziewczynki (2)*, „Pomerania”, nr 3, 1995, s. 20-26.
- Wnukowa Józefa, *Długie życie upartej dziewczynki (3)*, „Pomerania”, nr 4, 1995, s. 16-24.
- Wnukowa Józefa, *Długie życie upartej dziewczynki (4)*, „Pomerania”, nr 5, 1995, s. 42-45.
- Wojciechowski Aleksander, *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 4, s. 7.
- Wnukowa Józefa, *Śladami Jacka Żuławskiego*, [w:] *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, s. 53–88.
- Włodarczyk Wojciech, *Socrealizm: sztuka polska w latach 1950–54*, Kraków 1991.
- Włodarczyk Wojciech, *Sztuka polska. Sztuka XX i początku XXI wieku*, Warszawa 2022.
- Włodarczyk Wojciech, *Sztuka polska 1918–2000*, Warszawa 2000.
- Wojciechowski Aleksander, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
- Wojciechowski Aleksander, *O właściwą formę współpracy plastyków z architektami. Z obrad IX Sesji Rady Kultury i Sztuki w Gdańsku*, [w:] *O sztuce użytkowej i użytecznej*, Warszawa 1955, s. 126–135.
- Wojciechowski Aleksander, *Wymowa młodej sztuki*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 1–2, s. 60–74.
- Wokół kapizmu: album towarzyszący wystawie Wokół kapizmu w dwóch częściach: Szkoła Sopocka – Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie; Okres Paryski – Muzeum Narodowe w Gdańsku, z okazji 50-lecia PWSSP w Gdańsku*, red. Krystyna Zwolińska-Malicka, Sopot, Gdańsk 1999.
- Wróblewska Danuta, *Kwietniowe pokazy plastyki*, „Stolica” nr 19, 1960, s. 9.
- Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku 2002–2003*, red. Ludmiła Ostrogórska, Janina Ordyńska, Gdańsk 2003.
- Wyniki konkursu na sztandar Związku Kupców Polskich we Wrzeszczu*, „Dziennik Bałtycki” 1946, nr 94, s. 4.
- Wyniki konkursu olimpijskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 4–5, s. 5.
- Wystawa ceramiki. Sopot*, „Przegląd Artystyczny” 1960, nr 1, s. 54.
- Wystawa gdańskich plastyków w Berlinie. Pod barwnym namiotem tkanin dekoracyjnych*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1955, nr 33 s. 8.

- Wystawa paryska 1937: materiały z sesji Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 22–23 października 2007 roku*, red. Joanna Sosnowska, Warszawa 2009.
- Z przemówienia B. Bieruta w dniu 16 listopada*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 1–2, s. 5.
- Z zagranicy. Wystawa polskiej ceramiki i tkanin w Berlinie*, „Życie Literackie” 1955, nr 31, s. 8.
- Zachęta 1860–2000*, red. Gabriela Świtek, Warszawa 2003.
- Zachwatowicz Jan, *Wstęp, Stare Miasto w Warszawie. Odbudowa*, „Teka Konserwatorska” 1956, nr 4, s. 6.
- Zagrobelny Andrzej, *Mozaiki i dekoracje malarskie we Wnętrzach Dworca PKP w Gdyni – przyczynek do badan nad sztuką monumentalną Pomorza po 1945 r.*, [w:] *Rzeczy piękne. Studia z dziejów historii sztuki, kultury i architektury dedykowane pamięci Doktora Jacka Kriegseisena*. red. Edmund Kizik, Klaudiusz Grabowski, Gdańsk 2024, s. 348–365.
- Zahorska Stefania, *Z historii badan nad modą*, Warszawa 1938.
- Zamoyski Jan, *Łukaszowcy – malarze i malarstwo Bractwa Św. Łukasza*, Warszawa 1989.
- Zegar–gigant dla MDM na wystawie w Zachęcie*, „Ekspres Wieczorny” 1951, nr 228, s. 9.
- Ziegenhirte J., *Artyści gdańscy na wystawie w Berlinie*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1955, nr 28, s. 8.
- Zielińska–Meissner Urszula, *Dekoracje malarskie i sgraffita na Nowym Mieście w Warszawie – spojrzenie wstecz*, [w:] *Polichromie i sgraffita ośrodków staromiejskich odbudowanych po 1945 r. Kreacja i konserwacja, Materiały Krajowej Konferencji z okazji 35–lecia wpisu Starego Miasta w Warszawie na Listę światowego dziedzictwa UNESCO*, Warszawa 24–25.09.2015, red. Anna Jagiellak, Paulina Świątek, Warszawa 2015, s. 31–40.
- Zieliński Jarosław, *Realizm socjalistyczny w Warszawie. Urbanistyka i architektura (1949–1956)*, Warszawa 2009.
- Zientek Sylwia, *Polki na Montparnassie*, Warszawa 2021.
- Zmorzyński Wojciech, *Jacek*, [w:] *Jacek i Marek Żuławscy*, katalog wystawy, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2002, s. 24–31, 34–35.
- Żuławska Hanna, *Lata młodości*, [w:] *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, Gdańsk 1987, s. 25–38.
- Żuławska Hanna, *Z zagadnień powstawania mody*, Warszawa 1938.
- Żuławski Zbigniew, *Kolorowe miasta*, „Rejsy” dodatek do „Dziennika Bałtyckiego” 1954, nr 128, s. 8.

Strony www

<https://przekroj.pl/archiwum/artykuly/4385>, [dostęp: 12.03.2022]

http://www.sztuka.net/palio/html.run?_Instance=sztuka, [dostęp: 7.11.2019].

¹[Hanna Jasińska-Żuławska Szczegół ceramiczny w architekturze – Zachęta Narodowa Galeria Sztuki](#), [dostęp: 10.12.2024].

<https://www.youtube.com/watch?v=vE4FgcPBo30>, [dostęp: 15.05.2022].

<https://www.youtube.com/watch?v=vE4FgcPBo30>, [dostęp: 15.05.2022].

<https://www.whitemad.pl/dawny-bar-mleczny-zlota-kurka-wpisano-do-rejestru-zabytkow/>, [dostęp: 2.05.2022].

[Bar Złota Kurka zamknięty po 70-ciu latach. Lokal z historycznym wystrojem otrzyma drugie życie | Warszawa Nasze Miasto](#) [dostęp 2.05.2022].

[Bar Złota Kurka – nowe ustndex.php?id_product=78&rewrite=polskie-szklo-unikatowe-ptaki-na-galezi-jt-bielski-](#), [dostęp: 2.05.2022].

[Warszawa. Wnętrze dawnego baru "Złota Kurka" zabytkiem | TVN Warszawa \(tvn24.pl\)](#), [dostęp: 2.05.2022].

<http://polskisocrealizm.org/sztuka/projekty-konkursowe-warszawskiego-metra-1953>, [dostęp: 12.07.2019].

<http://icimss.edu.pl>, [dostęp: 12.03.2025, godz. 12.00].

<https://sopocianie.muzeumsopotu.pl>, [dostęp: 12.03.2025].

<https://histmag.org/Ciekawe-odkrycie-na-gdynskim-dworcu-kolejowym>, [dostęp 15.05.2020].

<https://nasze.miesto.pl/cenne-malowidlo-znalezione-na-dworcu>, [dostęp 12.07.2019].

[Dworzec Gdynia Główna. Gdynia Główna Railway Station](#) [dostęp. 12.03.2023].

<https://hela.com.pl/galerie/domy>, [dostęp: 12.07.2022].

<https://www.wladek.pl/hel-kino-wicher>, [dostęp: 15.06.2021].

[Hel - Kino "Wicher" - koniec pewnej epoki](#), [dostęp: 12.07.2022].

Filmy dokumentalne

Plastycy w Kadynach. Zakłady Ceramiki koło Elbląga, Filmoteka Narodowa, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, sygn. PKF/28A/57.

Kadyny 73, reż. Grzegorz Dubowski, dostępny w Archiwum TVP.

Polska Kronika Filmowa 14/1952, WFDiF.

Polska Kronika Filmowa 36/1952, WFDiF.

Polska Kronika Filmowa 36/1952, WFDiF.

Spis ilustracji

1. Hanna Żuławska, *Autoportret*, 1933, tempera, BCS, fot. Zofia Seyda
2. Hanna Żuławska, *Matwe natury*, 1933, tempera, repr. za *Kolory życia. Hanna i Jacek Żuławszy*, katalog kolekcji, Bydgoszcz 2024, s. 72
3. Hanna Żuławska, *Postać chłopca przy stoliku*, akwarela, około 1933, BCS, fot. Zofia Seyda
4. Hanna Żuławska, *Felicjan Szczęsny Kowarski*, lata trzydzieste XX w., akwafora i akwatinta, BCS, fot. Zofia Seyda
5. Hanna Żuławska, *Pejzaż*, 1932, akwafora i akwatinta, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
6. Hanna Żuławska, *Narciarze*, 1933, akwafora i akwatinta, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
7. Hanna Żuławska, *Żaglówka*, 1932, akwafora i akwatinta, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
8. Hanna Żuławska, *Akt kobiety od tyłu*, 1932, akwafora i akwatinta, BCS, fot. Zofia Seyda
9. Hanna Żuławska, *Portret matki*, 1932, akwafora, BCS, fot. Zofia Seyda
10. Hanna Żuławska, *Martwa natura*, 1933, drzeworyt, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
11. Hanna Żuławska, *Portret młodzieńca*, II poł lat trzydziestych XX w., rysunek ołówkiem, BCS, fot. Zofia Seyda
12. Świadectwo urodzenia Hanny Żuławskiej, zbiory Ewy Bogackiej-Żuławskiej, fot. Aleksandra Juszczyk
13. Hanna Żuławska, *Flirt*, 1933, tempera, BCS, fot. Zofia Seyda
14. Hanna Żuławska, *Rue Rivoli*, 1938, olej na płótnie, Narodowe Archiwum Cyfrowe
15. Hanna i Jacek Żuławszy po ślubie w Paryżu, 1938, archiwum Ewy Bogackiej-Żuławskiej, fot. Aleksandra Juszczyk
16. Hanna Żuławska, *Kobieta w stroju kąpielowym*, po 1935 r., gwasz, BCS, fot. Zofia Seyda
17. Ilustracja z publikacji Hanny Żuławskiej *Z zagadnień powstawania mody*, Warszawa 1938, s. 13
18. Hanna Żuławska, *Wymarsz wojsk*, 1944, akwarela, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
19. Hanna Żuławska, *Martwa natura z rybami*, 1946, olej na płótnie, własność prywatna, fot. Artino.pl
20. Hanna Żuławska, *Port*, 1946, olej na płótnie, fot. ze zbiorów prywatnych
21. Hanna i Jacek Żuławszy, Teresa Pągowska, Krystyna Łada-Studnicka, Juliusz Studnicki, Józefa Wnukowa i Stanisław Teisseyre, *Manifestacja pierwszomajowa 1905 roku*, 1952, olej na płótnie, fot. za Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, red. Józefa Wnukowa, Gdańsk 1965, Szkoła sopocka w latach 1951-1954, ryc. 5

22. Hanna Żuławska, *Z walk o Przyczółek Czerniakowski – śmierć Lucyny Hertz*, 1951, olej na płótnie, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie [PMW-165-OMO], fot. Aleksandra Juszczyk
23. Hanna Żuławska, *Pejzaż*, 1947, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/SW/28/MR], fot. Aleksandra Juszczyk
24. Hanna Żuławska, *Jezioro II*, około 1953, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/SW/10/MR.I], fot. Grzegorz Nosorowski
25. Hanna Żuławska, *Mięso*, 1954, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Gdańsku [brak numeru, fot. ze zbiorów Huberta Bilewicza]
26. Hanna Żuławska, *Martwa natura*, około 1954, gwasz, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
27. Hanna Żuławska, *Martwa natura I*, 1955, olej na płótnie, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, fot. Aleksandra Juszczyk
28. Hanna Żuławska, Jacek Żuławski, Roman Madeyski, Zbigniew Zbielski, *Football (Piłka nożna)*, 1948, projekt mozaiki, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, fot. Aleksandra Juszczyk
29. Hanna Żuławska, *Mozaika z Neptunem* dla sadzawki Pałacu Rady Ministrów w Warszawie, 1948, rycina z Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku 1945-46, Jacek Żuławski ryc. 3
30. Hanna Żuławska, *Mozaika Tragedia*, ryc. za „Przegląd Artystyczny”, 1949, nr 4, s. 8
31. Układanie kompozycji mozaik dla MDM, archiwum ASP w Gdańsku
32. Hanna Żuławska, *Mozaika Wiosna*, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk
33. Hanna Żuławska, *Mozaika Lato*, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk
34. Hanna Żuławska, *Mozaika Jesień*, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk
35. Hanna Żuławska, *Mozaika Zima*, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk
36. Plac Konstytucji w Warszawie, widok podcieni z mozaikami, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk
37. Bar Złota Kurka w Warszawie, *Mozaika Owce*, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk
38. Bar Złota Kurka w Warszawie, *Mozaika Krowy i kury*, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk
39. Bar Złota Kurka w Warszawie, *Mozaika Krowy*, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk
40. Hanna Żuławska, rysunek projektu metra w Warszawie, 1953, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
41. Stacja metra Plac Teatralny w Warszawie, projekt Jacek Żuławski z zespołem, za „Architektura”, 1953, s. 126.
42. Hanna Żuławska, *Przemarsz sportowców*, reprodukcja za „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 1–2, s. 69
43. Lodowisko Torwar w Warszawie, Hanna Żuławska, *Hokej*, 1957, polichromia, fot. domena publiczna.

44. Hanna Żuławska, *Mozaika Scena Portowa*, 1957, fot. Aleksandra Juszczyk
45. Jacek Żuławski we współpracy z Hanną Żuławską i zespołem artystów PWSSP, *Mozaika Szybkość*, 1958, fot. Aleksandra Juszczyk
46. Hanna Żuławska, *Śpiew Syren*, 1959/60, fot. z domeny Wladek.pl
47. Hanna Żuławska, *Śpiew Syren*, 1959/60, fot. z domeny Wladek.pl
48. Hanna Żuławska, *Śpiew Syren*, 1959/60, fot. z domeny Wladek.pl
49. Hanna Żuławska, *Śpiew Syren*, 1959/60, fot. z domeny Wladek.pl
50. Kamienica przy ul. Długiej 67, fot. domena publiczna
51. Szczyt kamienicy przy ul. Długiej 67, sgraffito, fot. Aleksandra Juszczyk
52. Hanna Żuławska przy pracy na rusztowaniu. Fotografia ze zbiorów Archiwum Państwowego w Gdańsku
53. Kamienica przy ul. Długiej 68, fot. Klaudiusz Grabowski
54. Dekoracja fasady wokół okna kamienicy przy ul. Długiej 68, sgraffito, fot. Aleksandra Juszczyk
55. Medaliony z przedstawieniem Alojzego Żółkowskiego i Heleny Modrzejewskiej na fasadzie kamienicy przy ul. Długiej 72, polichromia, fot. Aleksandra Juszczyk
56. Dekoracja fasady kamienicy przy ulicy Długiej 72, polichromia, fot. Aleksandra Juszczyk
57. Sgraffitowa dekoracja na fasadzie kamienicy przy ulicy Długiej 75, fot. Klaudiusz Grabowski
58. Kamienica przy ulicy Długiej 75, fot. Klaudiusz Grabowski
59. Sgraffito na fasadzie kamienicy przy ulicy Długiej 79, fot. Klaudiusz Grabowski
60. Karusz z fasady kamienicy przy ulicy Długiej 80, fot. Klaudiusz Grabowski
61. Polichromia fasady kamienicy przy ulicy Długiej 83, fot. Klaudiusz Grabowski
62. Polichromia fasady kamienicy przy ulicy Długiej 83, fot. Aleksandra Juszczyk
63. Fasada kamienicy Kołłątaja, Rynek Starego Miasta 21a, fot. Aleksandra Juszczyk
64. Dekoracje na kamienicy Bornbachowskiej przy Rynku Starego Miasta nr 2, fot. Aleksandra Juszczyk
65. Dekoracja fasady dawnego kina Wars, Rynek Nowego Miasta 5/7, fot. Aleksandra Juszczyk
66. Dekoracja fasady, Rynek Nowego Miasta 5/7, fot. Aleksandra Juszczyk
67. Dekoracja fasady domu, Rynek Nowego Miasta 17, fot. Aleksandra Juszczyk
68. Detal dekoracji fasady domu, Rynek Nowego Miasta 17, fot. Aleksandra Juszczyk
69. Detale dekoracji fasady narożnego domu przy ul. Freta 13/15, fot. Aleksandra Juszczyk
70. Widok od strony ulicy Freta dekoracji fasady narożnego domu przy ul. Freta 13/15, fot. Aleksandra Juszczyk
71. Kamienica przy ulicy Freta 17, fot. Aleksandra Juszczyk

72. Sgraffita dekoracyjne na fasadzie kamienicy przy ulicy Freta 17, fot. Aleksandra Juszczyk
73. Hanna Żuławska przy pracy nad dekoracją fasady domu przy Rynku Nowego Miasta 5/7, zbiory prywatne
74. Dekoracje Małej Sali Rady, fot. Muzeum Gdańska
75. Pracownia Ceramiki w PWSSP w Sopocie, przed 1949 r., fot. ze zbiorów ASP w Gdańsku
76. Talerze Hanny Żuławskiej, repr. za „Przegląd Artystyczny”, 1949, nr 4, s. 8
77. Wystawa Grupy Kadyny w Desie, Warszawa 1956, fot. ze zbiorów prywatnych
78. Hanna Żuławska, Patery z wizerunkami fantastycznych zwierząt, 1955-1959, Muzeum Narodowe w Warszawie [SZW 282 i SZW 283], fot. Piotr Ligier
79. Talerze Hanny Żuławskiej, za „Przegląd Ludowy i Artystyczny”, 1956, nr 3, s. 61
80. Talerze Hanny Żuławskiej, za „Przegląd Ludowy i Artystyczny”, 1956, nr 3, s. 61
81. Hanna Żuławska, Bukłak szafirowy, 1955-1959, ceramika szkliwiona, Muzeum Narodowe w Warszawie [SZW 50], fot. Piotr Ligier
82. Ceramika szkliwiona ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku na wystawie w Muzeum Sopotu w 2016 r., fot. Aleksandra Juszczyk
83. Hanna Żuławska, Wazon, 1959-1960, ceramika szkliwiona, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/SW/23/C], fot. Andrzej Leszczyński
84. Hanna Żuławska, Turoń, 1959-1960, ceramika szkliwiona, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/SW/22/C], fot. Andrzej Leszczyński
85. Hanna Żuławska, Żyd, 1959-1960, ceramika szkliwiona, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/SW/23/C], fot. Aleksandra Juszczyk
86. Hanna Żuławska, *Tors kobiety II*, lata sześćdziesiąte XX w., ceramika szkliwiona, Muzeum Narodowe w Warszawie [Rz.W.696], fot. Aleksandra Juszczyk
87. Hanna Żuławska, *Tors IV - Towarzysz Orestesa*, 1963, szamot, szkliwo, Muzeum Warmii i Mazur [C-187-OMO], fot. Grzegorz Kumorowicz
88. Hanna Żuławska, *Tors – Tarcza*, 1974, ceramika szkliwiona, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/SW/68/C], fot. Grzegorz Kumorowicz
89. Hanna Żuławska, *Tors*, 1966, ceramika szkliwiona, Muzeum Narodowe we Wrocławiu [XVIII-899], fot. Aleksandra Juszczyk
90. Hanna Żuławska, *Tors - akt*, II poł. I. sześćdziesiątych XX w., ceramika szkliwiona, BCS, fot. Zofia Seyda
91. Hanna Żuławska, szkicownik, I poł. I. sześćdziesiątych XX w., BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
92. Hanna Żuławska, *Bitwa Centaurów*, I poł. I. sześćdziesiątych XX w., ceramika szkliwiona, BCS, fot. Zofia Seyda

93. Hanna Żuławska, *Bitwa Centaurów*, I poł. I. sześćdziesiątych XX w, ceramika szkliona, BCS, fot. Zofia Seyda
94. Hanna Żuławska, *Bitwa Centaurów*, I poł. I. sześćdziesiątych XX w, ceramika szkliona, BCS, fot. Zofia Seyda
95. Hanna Żuławska, *Ptak*, około 1969, ceramika szkliona, BCS, fot. Zofia Seyda
96. Hanna Żuławska, *Ptak*, około 1969, ceramika szkliona, BCS, fot. Zofia Seyda
97. Hanna Żuławska, *Ptak*, około 1969, ceramika szkliona, BCS, fot. Zofia Seyda
98. Hanna Żuławska, *Syrena*, około 1969, ceramika szkliona, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/Sw/68/C], fot. Muzeum Narodowe w Gdańsku
99. Hanna Żuławska, cykl *Syreny*, około 1970, wystawa H. Żuławskiej w sopocie w 2016 r., fot. Aleksandra Juszczak
100. Hanna Żuławska, *Syrena*, ceramika szkliona, około 1975 r., BWA w Olsztynie [C-685-OMO], fot. Krzysztof Radwański
101. Hanna Żuławska, *Postać kobieca z ptasią głową - Wznosząca się*, IS PAN, Pracownia, teka Hanna Żuławska
102. Hanna Żuławska, *Księżyc* z cyklu *Dzień i Noc*, połowa lat siedemdziesiątych XX w, ceramika szkliona, BCS, fot. Zofia Seyda
103. Hanna Żuławska, *Maska*, połowa lat siedemdziesiątych XX w., ceramika szkliona, BCS, fot. Zofia Seyda
104. Hanna Żuławska, *Maska*, połowa lat siedemdziesiątych XX w., ceramika szkliona, BCS, fot. Zofia Seyda
105. Hanna Żuławska, Cykl mutacje, 1973, ceramika szkliona, fot. Aleksandra Juszczak
106. Hanna Żuławska, *Mutacja*, około 1973, ceramika szkliona, BCS, fot. Zofia Seyda
107. *Figurek sto. Hanna Żuławska. Ceramika, katalog wystawy*, Galeria Kordegarda, Warszawa 1981
108. Hanna Żuławska w pracowni, lata sześćdziesiąte XX w, fot. archiwum ASP
109. *Figurek sto. Hanna Żuławska. Ceramika, katalog wystawy*, Galeria Kordegarda, Warszawa 1981
110. *Figurek sto. Hanna Żuławska. Ceramika, katalog wystawy*, Galeria Kordegarda, Warszawa 1981
111. *Figurek sto. Hanna Żuławska. Ceramika, katalog wystawy*, Galeria Kordegarda, Warszawa 1981
112. Wzór okładziny za: Hanna Żuławska „*Dokonania i zamierzenia (architektura i plastyka)*”, katalog wystawy, SARP, Warszawa 1977
113. Wzór kompozycji ściennej ze szkliwa ze zbiorów Ewy Bogackiej-Żuławskiej

114. Wzór okładziny za: *Hanna Żuławska „Dokonania i zamierzenia (architektura i plastyka)”*, katalog wystawy, SARP, Warszawa 1977
115. Wzór okładziny ściennej za Hanna Żuławska 1908-1988, katalog wystawy Sopot 2016, s. 28
116. . Hanna Żuławska, *Rzeźba do wystroju przestrzeni osiedli*, około 1974, ceramika szklwiona, BCS, fot. Zofia Seyda
117. Hanna Żuławska, *Rzeźba do wystroju przestrzeni osiedli*, około 1974, ceramika szklwiona, BCS, fot. Zofia Seyda
118. Wzór słupa granicznego za: : *Hanna Żuławska „Dokonania i zamierzenia (architektura i plastyka)”*, katalog wystawy, SARP, Warszawa 1977
119. Hanna Żuławska, *Potok II*, 1962, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
120. Hanna Żuławska, *Potok I*, 1962, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
121. Hanna Żuławska, *Potok I*, 1961, olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk
122. Hanna Żuławska, *Kamienie nad wodą*, 1962, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
123. Hanna Żuławska, *Latawce*, 1962, olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk
124. Hanna Żuławska, *Widok ul. Mazowieckiej*, 1963, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie [M. 165], fot. Aleksandra Juszczyk
125. Hanna Żuławska, *Powrót. Ludzie Warszawy*, 1964, olej na płótnie, Muzeum Niepodległości w Warszawie [MPW 2146], fot. Aleksandra Juszczyk
126. Hanna Żuławska, *Znaki drogowe*, 1966, olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk
127. Hanna Żuławska, *Przystanek na Kruczej*, 1969, olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
128. Hanna Żuławska, *Autobus*, 1968, olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk
129. Hanna Żuławska, *Autobus*, 1966, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
130. Hanna Żuławska, *Miasto*, 1965, olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk
131. Hanna Żuławska, *Thum na ulicy*, 1963, olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
132. Hanna Żuławska, *Bez tytułu*, 1965, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
133. Hanna Żuławska, *Ludzie*, 1969, olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
134. Hanna Żuławska, *Konferencja*, około 1970, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
135. Hanna Żuławska, *Wykopy*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda

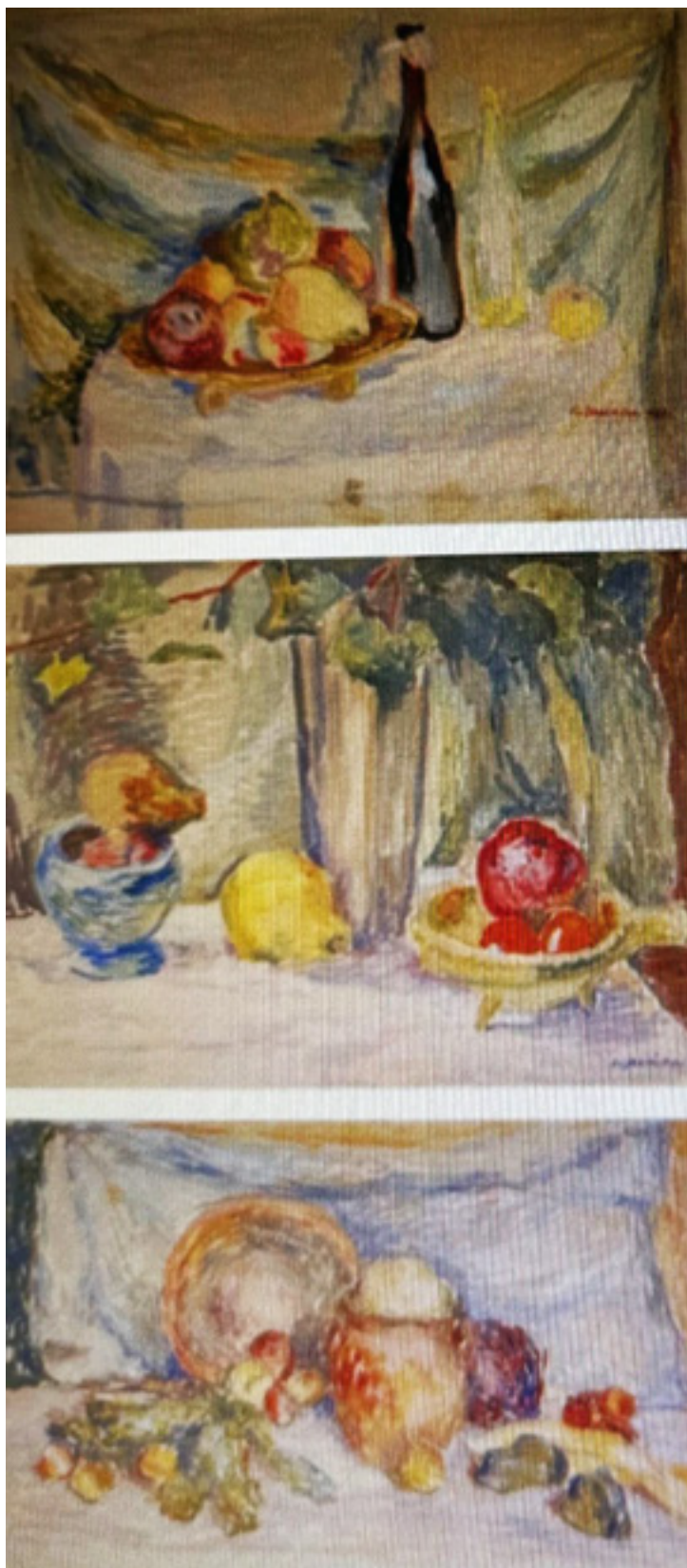
136. Hanna Żuławska, *Ubezpieczalnia*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk
137. Hanna Żuławska, *Zimno*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk
138. Hanna Żuławska, *Autobus*, 1968, olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk
139. Hanna Żuławska, *Autobus*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
140. Hanna Żuławska, *Autobus*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
141. Hanna Żuławska, *Autobus*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
142. Hanna Żuławska, *Zebranie*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
143. Hanna Żuławska, *Remont*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
144. Hanna Żuławska, *W sklepie mięsnym (Kartki na mięso)*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
145. Hanna Żuławska, *Przejście podziemne*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
146. Hanna Żuławska, *Ogonek nocą*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
147. Hanna Żuławska, *Solarium I*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
148. Hanna Żuławska, *Solarium I*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
149. Hanna Żuławska, *Solarium I*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
150. Hanna Żuławska, *Solarium I*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
151. Hanna Żuławska, *Solarium I*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
152. Hanna Żuławska, *Akty*, 1974, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
153. Hanna Żuławska, *Dwa akty na plaży*, 1977, olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk
154. Hanna Żuławska, *Akt z ptasią głową*, 1974, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda

155. Hanna Żuławska, *Bez tytułu*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
156. Hanna Żuławska, *Bez tytułu*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
157. Hanna Żuławska, *Bez tytułu*, 1974, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda
158. Hanna Żuławska, *Ochnica*, lata siedemdziesiąte XX w., akwarele, BCS, reprodukcje z katalogu *Kolory Życia. Hanna i Jacek Żuławszy*, s. 47
159. Hanna Żuławska, *Domki letniskowe, Blok*, lata siedemdziesiąte XX w., akwarele, BCS, reprodukcje z katalogu *Kolory Życia. Hanna i Jacek Żuławszy*, s. 102
160. Hanna Żuławska, *Martwa natura*, I poł. lat osiemdziesiąch XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
161. Hanna Żuławska, *Kwiaty*, 1974, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/SW/513/MR], fot. Aleksandra Juszczyk
162. Hanna Żuławska, *Martwa natura*, późne lata siedemdziesiąte, olej na płótnie, zbiory prywatne
163. Kartki okolicznościowe, początek lat osiemdziesiątych XX w.
164. Hanna Żuławska, *Martwa natura*, I poł. lat osiemdziesiąch XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
165. Hanna Żuławska, *Martwa natura*, poł. lat osiemdziesiąch XX w., olej na płótnie, BCS, reprodukcja z katalogu *Kolory życia. Hanna i Jacek Żuławszy*, s. 60
166. Hanna Żuławska, *Figurki*, poł. lat osiemdziesiąch XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
167. Hanna Żuławska, *Szpital*, poł. lat osiemdziesiąch XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
168. Hanna Żuławska, *Martwa natura*, poł. lat osiemdziesiąch XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
169. Hanna Żuławska, *Martwa natura z grzejnikiem*, II poł. lat osiemdziesiąch XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
170. Hanna Żuławska, *Martwa natura z dyniami*, I poł. lat sześćdziesiątych XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk
171. Hanna Żuławska przy pracy, fot. archiwum ASP w Gdańsku

ILUSTRACJE



Il. 1. Hanna Żuławska, *Autoportret*, 1933, tempera, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 2. Hanna Żuławska, trzy *Matwe natury*, 1933, tempera, repr. za *Kolory życia. Hanna i Jacek Żuławscy*, katalog kolekcji, Bydgoszcz 2024, s. 72



Il. 3. Hanna Żuławska, Postać chłopca przy stoliku, akwarela, około 1933, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 4. Hanna Żuławska, Felicjan Szczęsny Kowarski, lata trzydzieste XX w., akwaforta i akwatinta, BCS, fot. Zofia Seyda



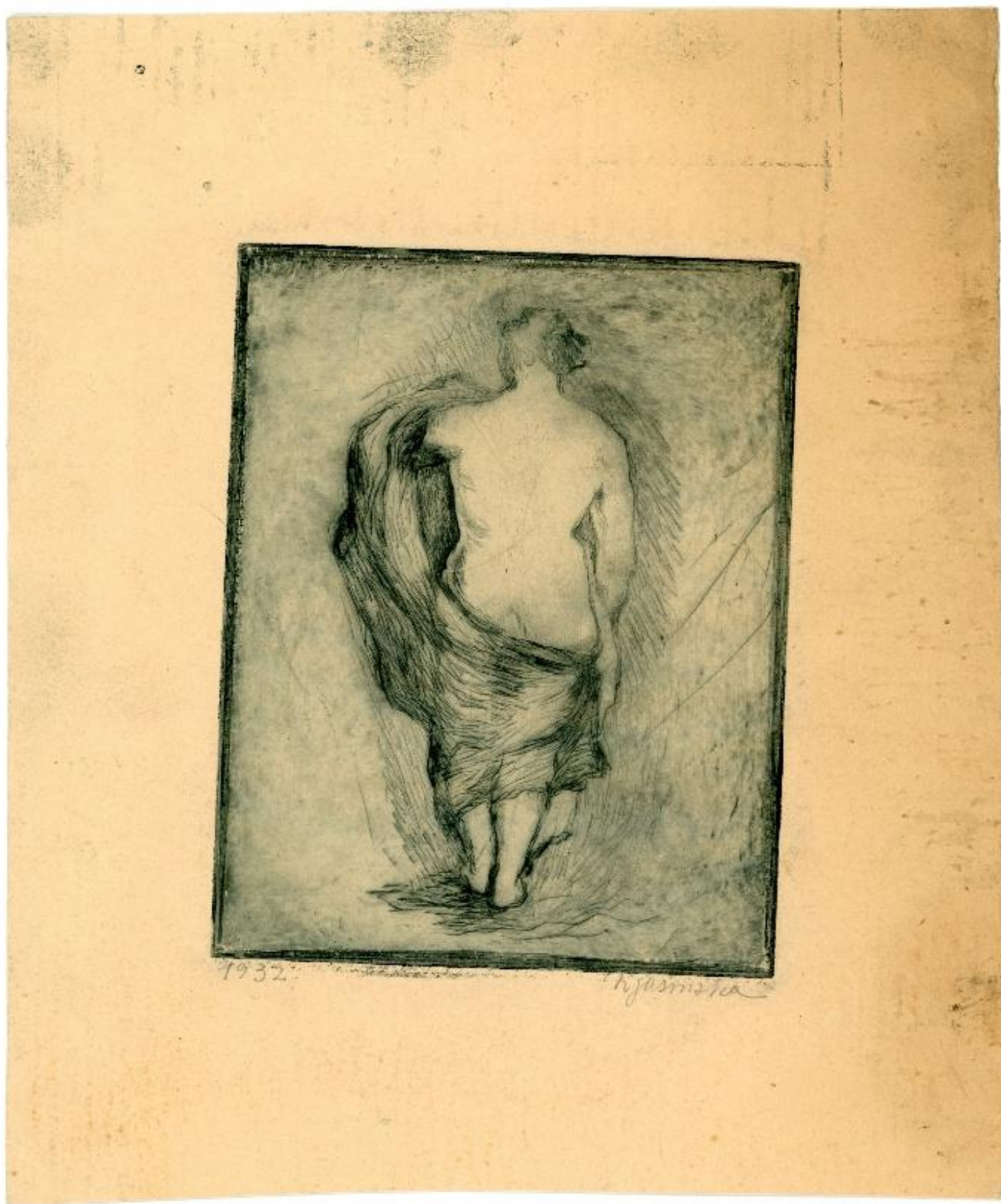
Il. 5. Hanna Żuławska, *Pejzaż*, 1932, akwaforta i akwatinta, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 6. Hanna Żuławska, *Narciarze*, 1933, akwaforta i akwatinta, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 7. Hanna Żuławska, *Żaglówka*, 1932, akwafora i akwatinta, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk



Il.8. Hanna Żuławska, *Akt kobiety od tyłu*, 1932, akwafora i akwatinta, BCS, fot. Zofia Seyda



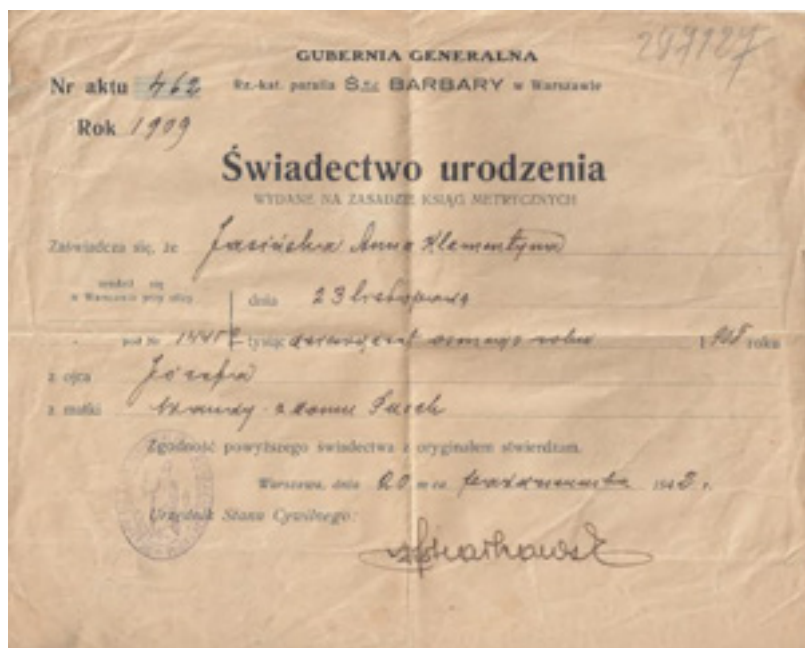
Il. 9. Hanna Żuławska, *Portret matki*, 1932, akwaforta, BCS, fot. Zofia Seyda



Il.10. Hanna Żuławska, *Martwa natura*, 1933, drzeworyt, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 11. Hanna Żuławska, *Portret młodzieńca*, II poł lat trzydziestych XX w., rysunek ołówkiem, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 12. Świadcetwo urodzenia Hanny Żuławskiej, zbiory Ewy Bogackiej-Żuławskiej, fot. Aleksandra Juszczyk



Il.13. Hanna Żuławska, *Flirt*, 1933, tempera, BCS, fot. Zofia Seyda



Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-K-3238

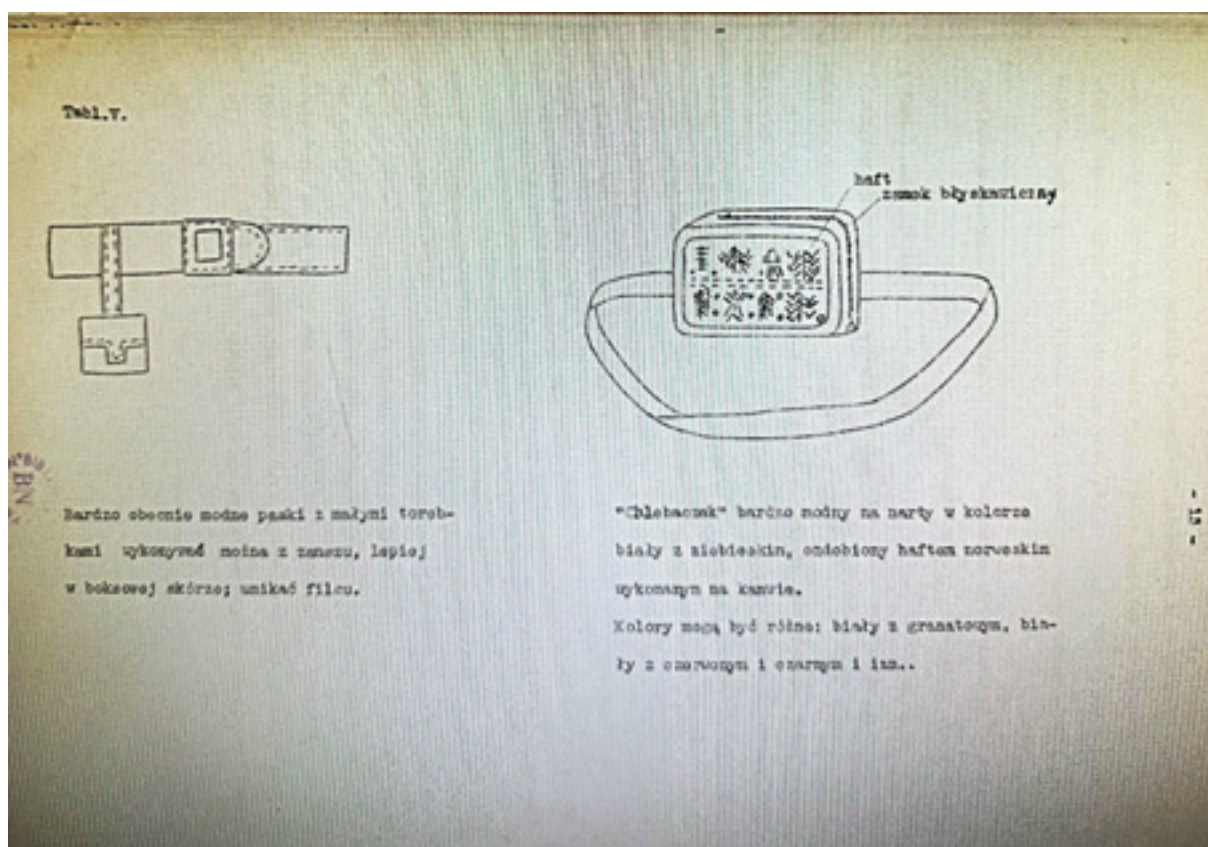
Il. 14. Hanna Żuławska, *Rue Rivoli*, 1938, olej na płótnie, Narodowe Archiwum Cyfrowe



Il. 15. Hanna i Jacek Żuławscy po ślubie w Paryżu, 1938, archiwum Ewy Bogackiej-Żuławskiej, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 16. Hanna Żuławska, *Kobieta w stroju kąpielowym*, po 1935 r., gwasz, BCS, fot. Zofia Seyda



Il.17. Ilustracja z publikacji Hanny Żuławskiej *Z zagadnień powstawania mody*, Warszawa 1938, s. 13



Il. 18. Hanna Żuławska, *Wymarsz wojsk*, 1944, akwarela, BCS, fot. Aleksandra Juszczuk



Il. 19. Hanna Żuławska, *Martwa natura z rybami*, 1946, olej na płótnie, własność prywatna, fot. Artino.pl



Il. 20. Hanna Żuławska, *Port*, 1946, olej na płótnie, fot. ze zbiorów prywatnych



Il. 21. Hanna i Jacek Żuławscy, Teresa Pągowska, Krystyna Łada-Studnicka, Juliusz Studnicki, Józefa Wnukowa i Stanisław Teisseyre, *Manifestacja pierwszomajowa 1905 roku*, 1952, olej na płótnie, fot. za Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych, red. Józefa Wnukowa, Gdańsk 1965, Szkoła sopocka w latach 1951-1954, ryc. 5



Il. 22. Hanna Żuławska, *Z walk o Przyczółek Czerniakowski – śmierć Lucyny Hertz*, 1951, olej na płótnie, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie [PMW-165-OMO], fot. Aleksandra Juszczuk



Il. 23. Hanna Żuławska, *Pejzaż*, 1947, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/SW/28/MR], fot. Aleksandra Juszczuk



Il. 24. Hanna Żuławska, *Jezioro II*, około 1953, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/SW/10/MR.I], fot. Grzegorz Nosorowski



Il. 25. Hanna Żuławska, *Mięso*, 1954, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Gdańsku [brak numeru], fot. ze zbiorów Huberta Bilewicza



Il. 26. Hanna Żuławska, *Martwa natura*, około 1954, gwasz, BCS, fot. Aleksandra Juszczuk



Il. 27. Hanna Żuławska, *Martwa natura I*, 1955, olej na płótnie, Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, fot. Aleksandra Juszczuk



Il. 28. Hanna Żuławska, Jacek Żuławski, Roman Madeyski, Zbigniew Zbielski, *Football (Piłka nożna)*, 1948, projekt mozaiki, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 29. Hanna Żuławska, *Mozaika z Neptunem* dla sadzawki Pałacu Rady Ministrów w Warszawie, 1948, rycina z Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku 1945-46, Jacek Żuławski ryc. 3



Il. 30. Hanna Żuławska, *Mozaika Tragedia*, ryc. za „Przegląd Artystyczny”, 1949, nr 4, s. 8



Il. 31. Układanie kompozycji mozaik dla MDM, archiwum ASP w Gdańsku.



Il. 32. Hanna Żuławska, *Mozaika Wiosna*, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 33. Hanna Żuławska, *Mozaika Lato*, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 34. Hanna Żuławska, *Mozaika Jesień*, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 35. Hanna Żuławska, *Mozaika Zima*, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 36. Plac Konstytucji w Warszawie, widok podcieni z mozaikami, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 37. Bar Złota Kurka w Warszawie, *Mozaika Owce*, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk



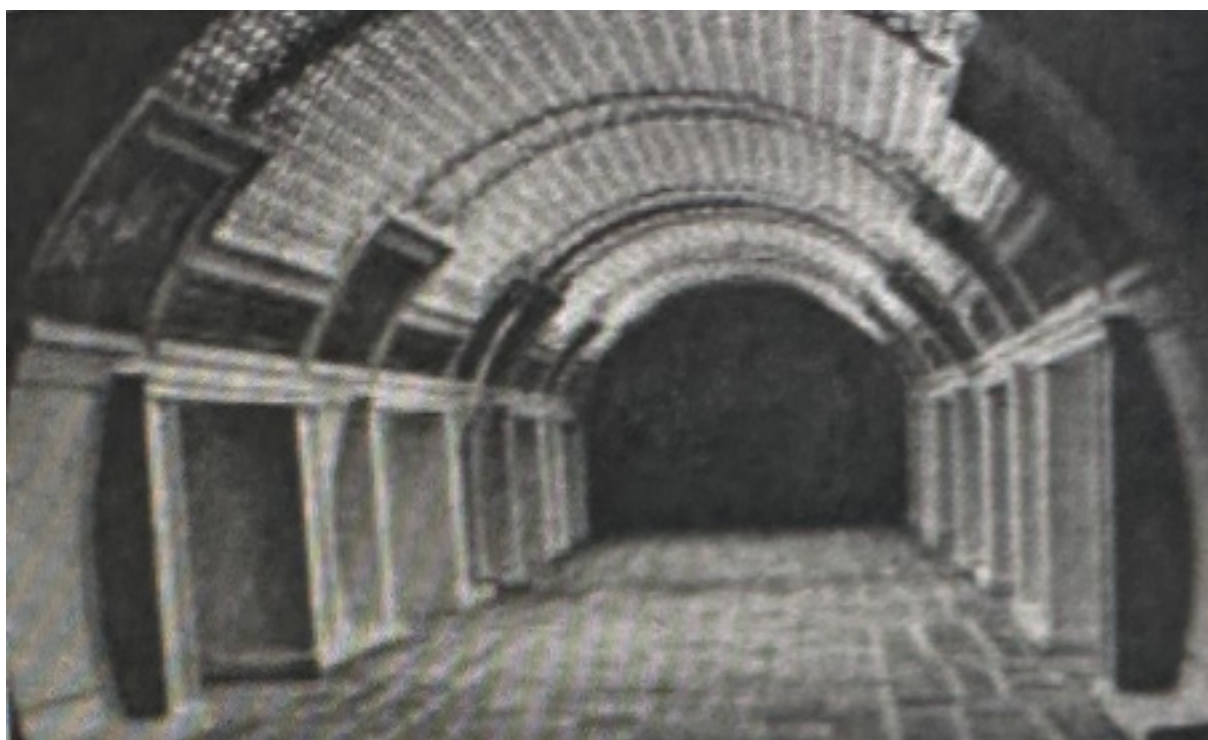
Il. 38. Bar Złota Kurka w Warszawie, *Mozaika Krowy i kury*, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 39. Bar Złota Kurka w Warszawie, *Mozaika Krowy*, 1952, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 40. Hanna Żuławska, rysunek projektu metra w Warszawie, 1953, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk



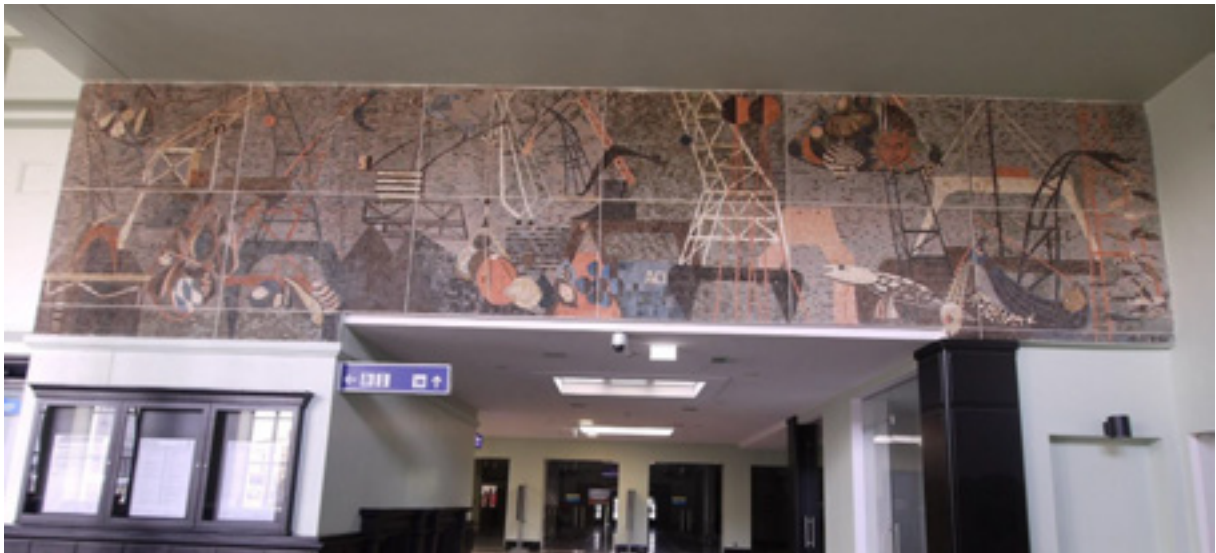
Il. 41. Stacja metra Plac Teatralny w Warszawie, projekt Jacek Żuławski z zespołem, za „Architektura”, 1953, s. 126.



Il. 42. Hanna Żuławska, *Przemarsz sportowców*, reprodukcja za „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 1–2, s. 69



Il. 43. Lodowisko Torwar w Warszawie, Hanna Żuławska, *Hokej*, 1957, polichromia, fot. domena publiczna.



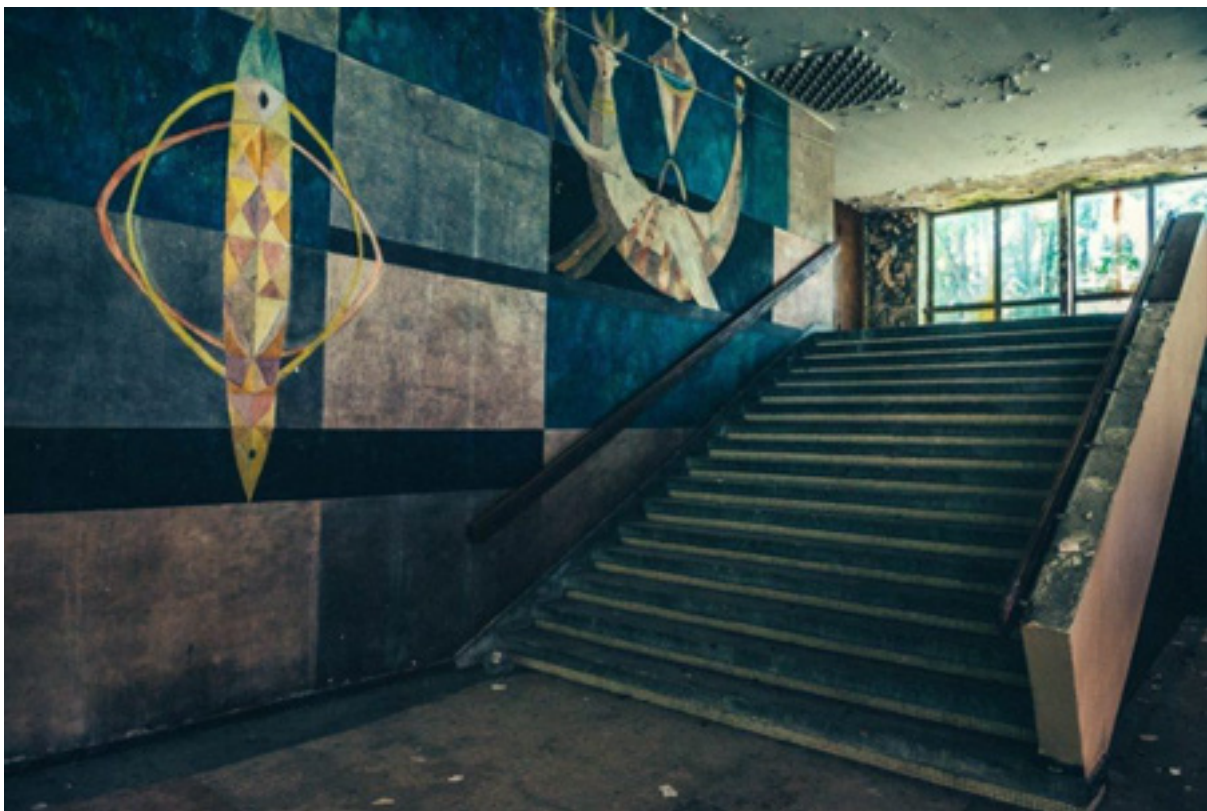
Il. 44. Hanna Żuławska, *Mozaika Scena Portowa*, 1957, fot. Aleksandra Juszczuk



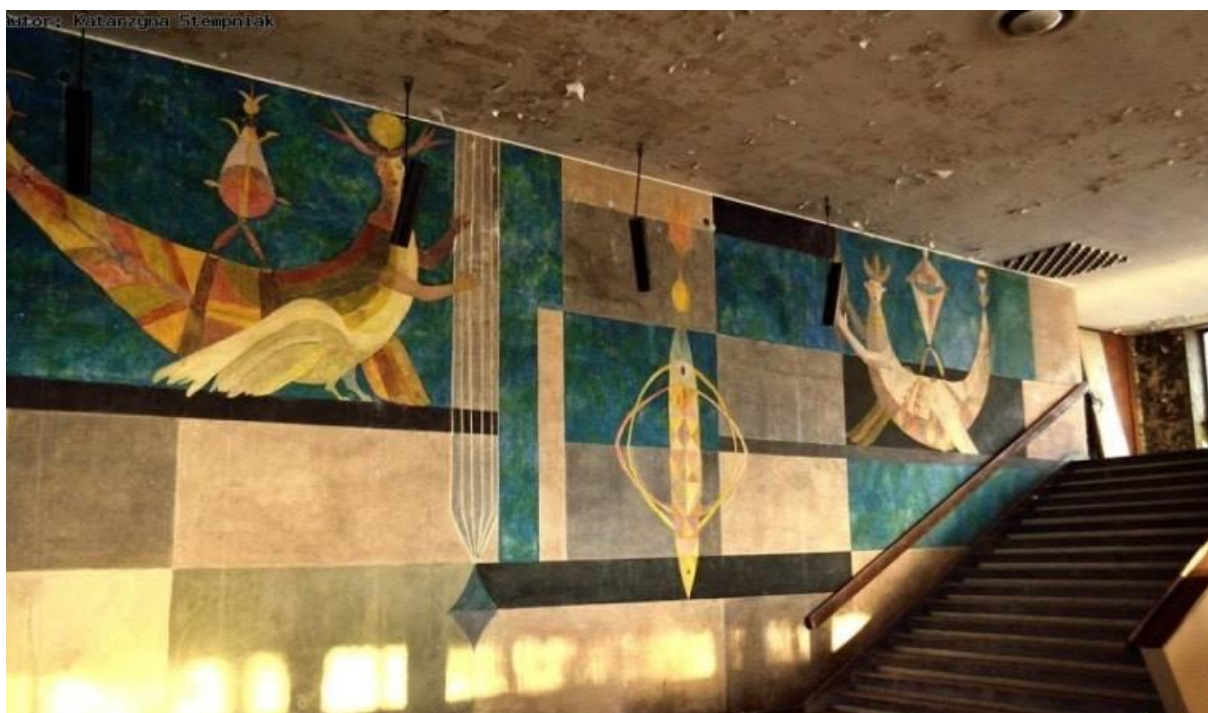
Il. 45. Jacek Żuławski we współpracy z Hanną Żuławską i zespołem artystów PWSSP, *Mozaika Szybkość*, 1958, fot. Aleksandra Juszczuk



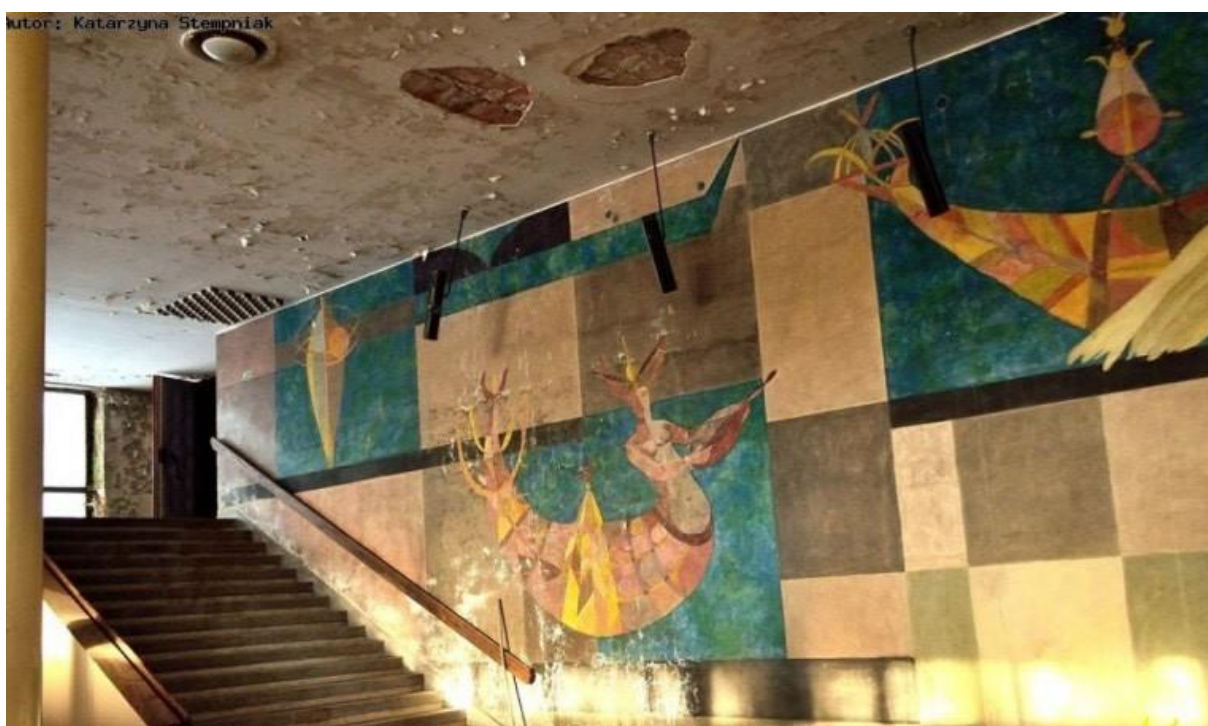
Il. 46. Hanna Żuławska, *Śpiew Syren*, 1959/60, fot. z domeny Wladek.pl



Il. 47. Hanna Żuławska, *Śpiew Syren*, 1959/60, fot. z domeny Wladek.pl



Il. 48. Hanna Żuławska, *Śpiew Syren*, 1959/60, fot. z domeny Wlodek.pl



Il. 49. Hanna Żuławska, *Śpiew Syren*, 1959/60, fot. z domeny Wlodek.pl



Il. 50. Kamienica przy ul. Długiej 67, fot. domena publiczna



Il. 51. Szczyt kamienicy przy ul. Długiej 67, sgraffito, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 52. Hanna Żuławska przy pracy na rusztowaniu. Fotografia ze zbiorów Archiwum Państwowego w Gdańsku



Il. 53. Kamienica przy ul Długiej 68, fot. Klaudiusz Grabowski



Il. 54. Dekoracja fasady wokół okna kamienicy przy ul. Długiej 68, sgraffito, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 55. Medaliony z przedstawieniem Alojzego Żółkowskiego i Heleny Modrzejewskiej na fasadzie kamienicy przy ul. Długiej 72, polichromia, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 56. Dekoracja fasady kamienicy przy ulicy Długiej 72, polichromia, fot. Aleksandra Juszczyk



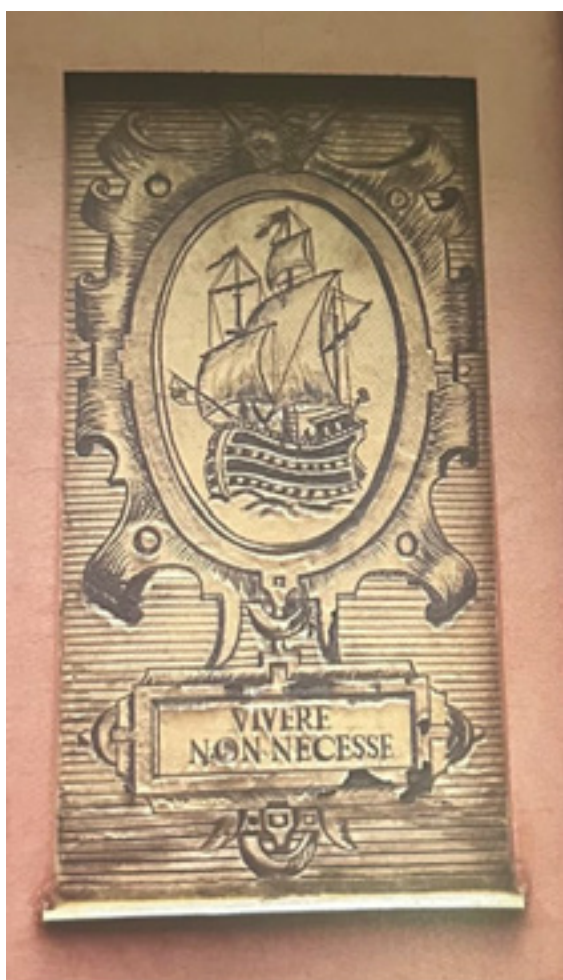
Il. 57. Sgraffitowa dekoracja na fasadzie kamienicy przy ulicy Długiej 75, fot. Klaudiusz Grabowski



Il. 58. Kamienica przy ulicy Długiej 75, fot. Klaudiusz Grabowski



Il. 59. Sgraffito na fasadzie kamienicy przy ulicy Długiej 79, fot. Klaudiusz Grabowski



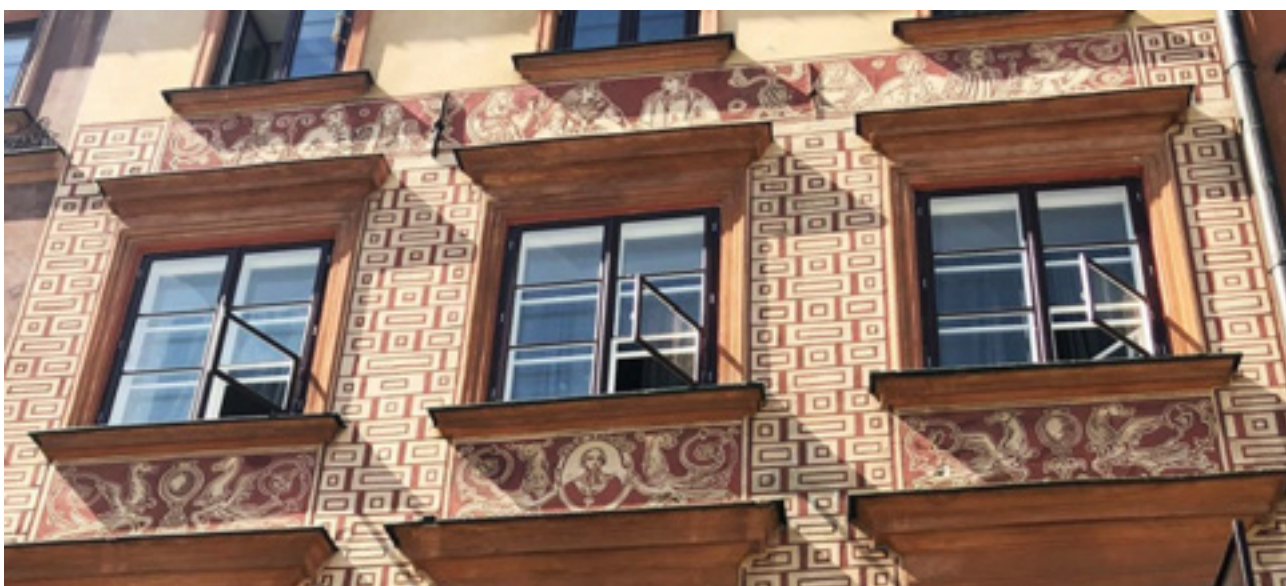
Il. 60. Karusz z fasady kamienicy przy ulicy Długiej 80, fot. Klaudiusz Grabowski



Il. 61. Polichromia fasady kamienicy przy ulicy Długiej 83, fot. Klaudiusz Grabowski



Il. 62. Polichromia fasady kamienicy przy ulicy Długiej 83, fot. Aleksandra Juszczuk



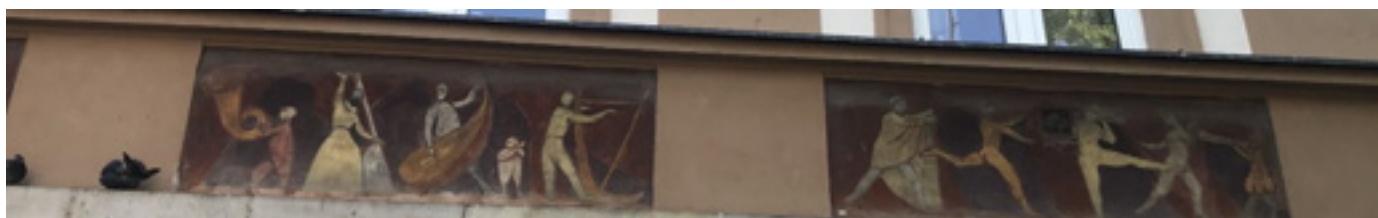
Il. 62. Fasada kamienicy Kollątaja, Rynek Starego Miasta 21a, fot. Aleksandra Juszczyk



Il.64. Dekoracje na kamienicy Bornbachowskiej przy Rynku Starego Miasta nr 2, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 65. Dekoracja fasady dawnego kina Wars, Rynek Nowego Miasta 5/7, fot. Aleksandra Juszczyk



Il.66. Dekoracja fasady, Rynek Nowego Miasta 5/7, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 67. Dekoracja fasady domu, Rynek Nowego Miasta 17, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 68. Detal dekoracji fasady domu, Rynek Nowego Miasta 17, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 69. Detale dekoracji fasady narożnego domu przy ul. Freta 13/15, fot. Aleksandra Juszczuk



Il. 70. Widok od strony ulicy Freta dekoracji fasady narożnego domu przy ul. Freta 13/15, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 71. Kamienica przy ulicy Freta 17, fot. Aleksandra Juszczuk



Il. 72. Sgraffita dekoracyjne na fasadzie kamienicy przy ulicy Freta 17, fot. Aleksandra Juszczyk



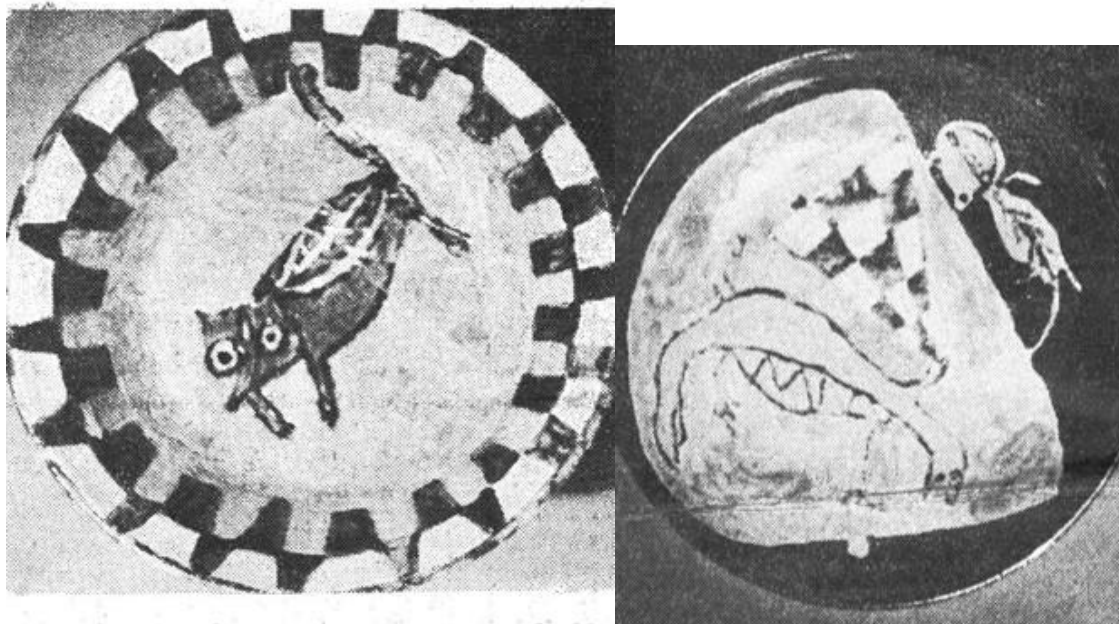
Il. 73. Hanna Żuławska przy pracy nad dekoracją fasady domu przy Rynku Nowego Miasta 5/7, zbiory prywatne



Il. 74. Dekoracje Małej Sali Rady, fot. Muzeum Gdańska



Il. 75. Pracownia Ceramiki w PWSSP w Sopocie, przed 1949 r., fot. ze zbiorów ASP w Gdańsku



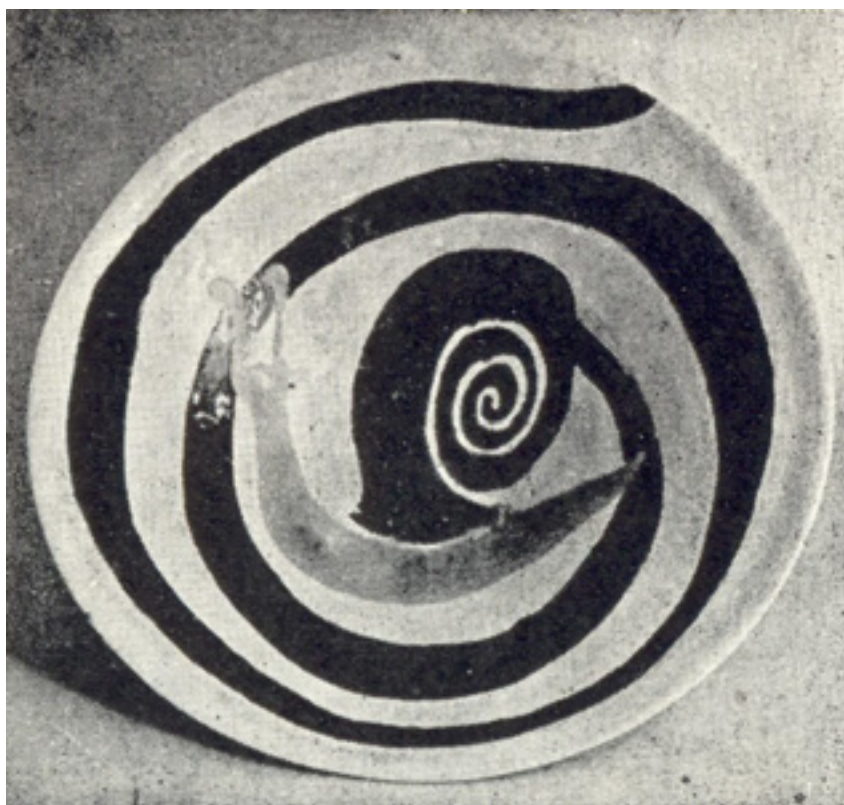
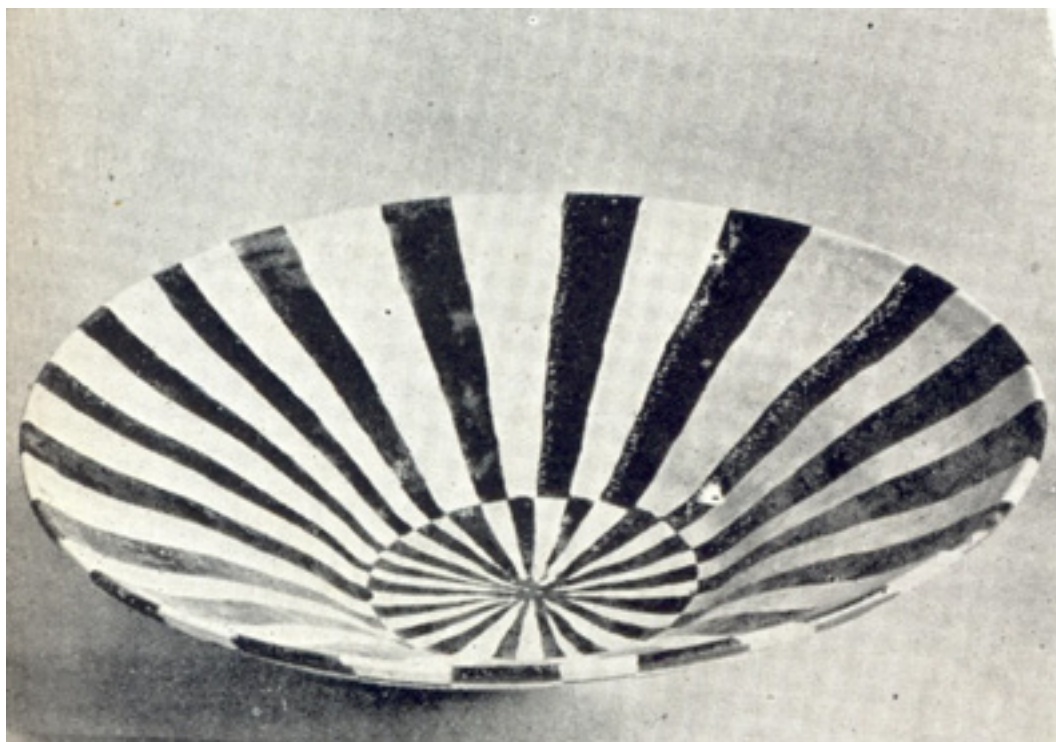
Il. 76. Talerze Hanny Żuławskej, repr. za „Przegląd Artystyczny”, 1949, nr 4, s. 8



Il. 77. Wystawa Grupy Kadyny w Desie, Warszawa 1956, fot. ze zbiorów prywatnych



Il. 78. Hanna Żuławska, Patery z wizerunkami fantastycznych zwierząt, 1955-1959, Muzeum Narodowe w Warszawie [SZW 282 i SZW 283], fot. Piotr Ligier



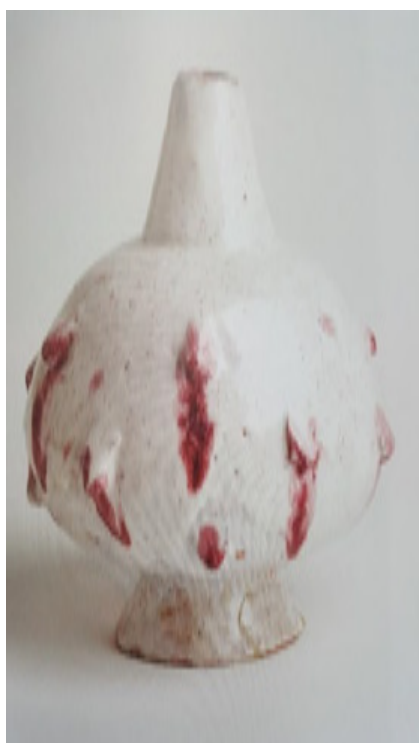
Il. 79. 80. Talerze Hanny Żuławskiej, za „Przegląd Ludowy i Artystyczny”, 1956, nr 3, s. 61



Il. 81. Hanna Żuławska, Bukłak szafirowy, 1955-1959, ceramika szklwiona, Muzeum Narodowe w Warszawie [SZW 50], fot. Piotr Ligier



Il. 82. Ceramika szklwiona ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku na wystawie w Muzeum Sopotu w 2016 r., fot. Aleksandra Juszczak



Il. 83. Hanna Żuławska, Wazon, 1959-1960, ceramika szklwiona, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/SW/23/C], fot. Andrzej Leszczyński



Il. 84. Hanna Żuławska, Turoń, 1959-1960, ceramika szkliwiona, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/SW/22/C], fot. Andrzej Leszczyński



Il. 85. Hanna Żuławska, *Żyd*, 1959-1960, ceramika szkliwiona, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/Sw/23/C], fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 86. Hanna Żuławska, *Tors kobiety II*, lata sześćdziesiąte XX w., ceramika szkliwiona, Muzeum Narodowe w Warszawie [Rz.W.696], fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 87. Hanna Żuławska, *Tors IV - Towarzysz Orestesa*, 1963, szamot, szkliwo, Muzeum Warmii i Mazur [C-187-OMO], fot. Grzegorz Kumorowicz



Il. 88. Hanna Żuławska, *Tors – Tarcza*, 1974, ceramika szklwiona, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/SW/68/C], fot. Gregorz Kumorowicz



Il. 89. Hanna Żuławska, Tors, 1966, ceramika szklwiona, Muzeum Narodowe we Wrocławiu [XVIII-899], fot. Aleksandra Juszczuk



Il. 90. Hanna Żuławska, *Tors - akt*, II poł. I. sześćdziesiątych XX w., ceramika szkliona, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 91. Hanna Żuławska, szkicownik, I poł. I. sześćdziesiątych XX w., BCS, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 92. Hanna Żuławska, *Bitwa Centaurów*, I poł. I. sześćdziesiątych XX w., ceramika szkliona, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 93. Hanna Żuławska, *Bitwa Centaurów*, I poł. 1. sześćdziesiątych XX w, ceramika szklwiona, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 94. Hanna Żuławska, *Bitwa Centaurów*, I poł. 1. sześćdziesiątych XX w, ceramika szklwiona, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 95. Hanna Żuławska, *Ptak*, około 1969, ceramika szkliwiona, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 96. Hanna Żuławska, *Ptak*, około 1969, ceramika szkliwiona, BCS, fot. Zofia Seyda



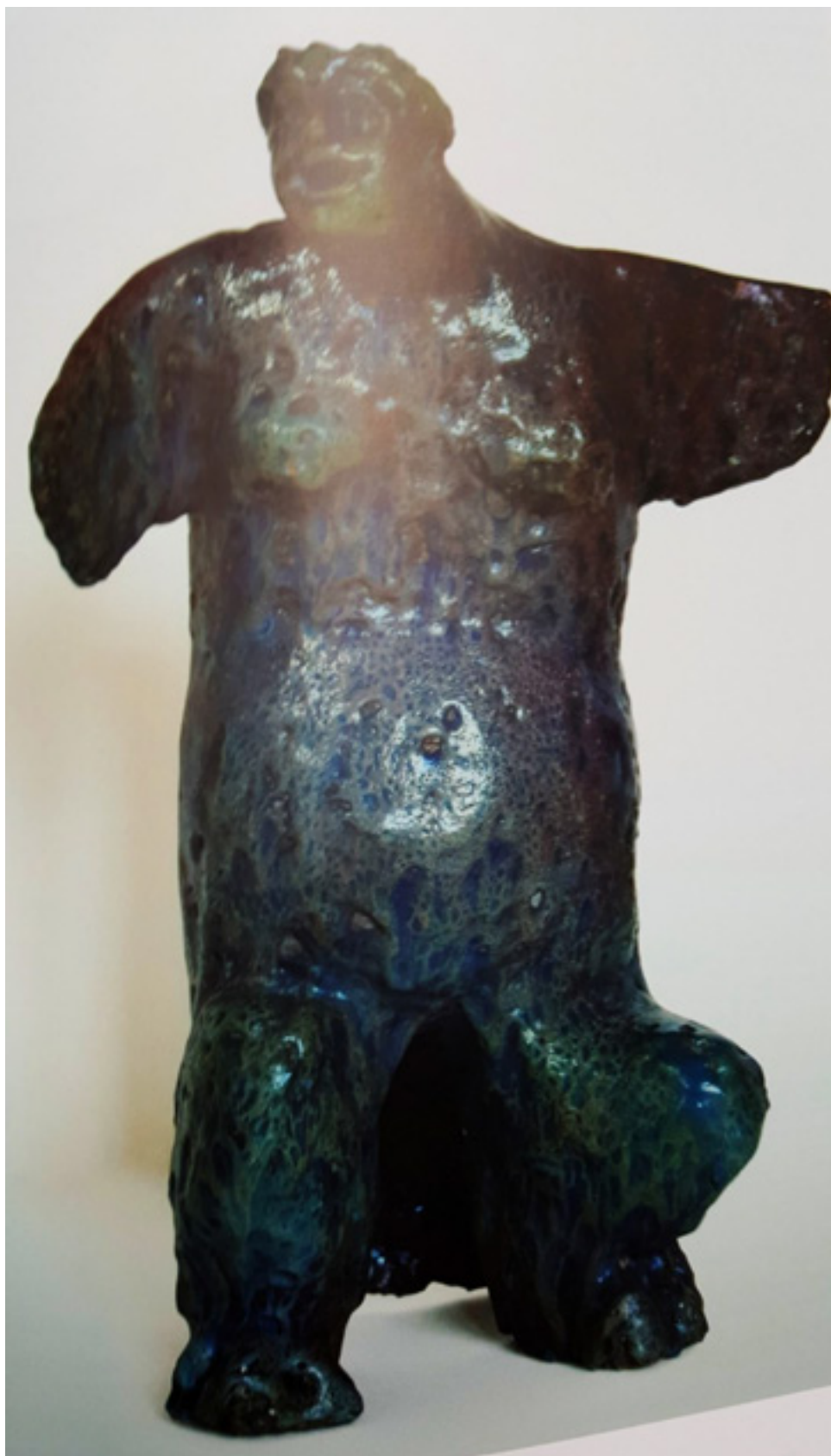
Il. 97. Hanna Żuławska, *Ptak*, około 1969, ceramika szkliwiona, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 98. Hanna Żuławska, *Syrena*, około 1969, ceramika szklwiona, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/Sw/68/C], fot. Muzeum Narodowe w Gdańsku



Il. 99. Hanna Żuławska, cykl *Syreny*, około 1970, wystawa H. Żuławskiej w sopocie w 2016 r., fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 100. Hanna Żuławska, Syrena, ceramika szklwiona, około 1975 r., BWA w Olsztynie [C-685-OMO], fot. Krzysztof Radwański



Il. 101. Hanna Żuławska, *Postać kobieca z ptasią głową - Wznosząca się*, IS PAN, Pracownia, teka Hanna Żuławska



Il. 102. Hanna Żuławska, *Księżyc* z cyklu *Dzień i Noc*, połowa lat siedemdziesiątych XX w, ceramika szklwiona, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 103. Hanna Żuławska, *Maska*, połowa lat siedemdziesiątych XX w., ceramika szklwiona, BCS, fot. Zofia Seyda



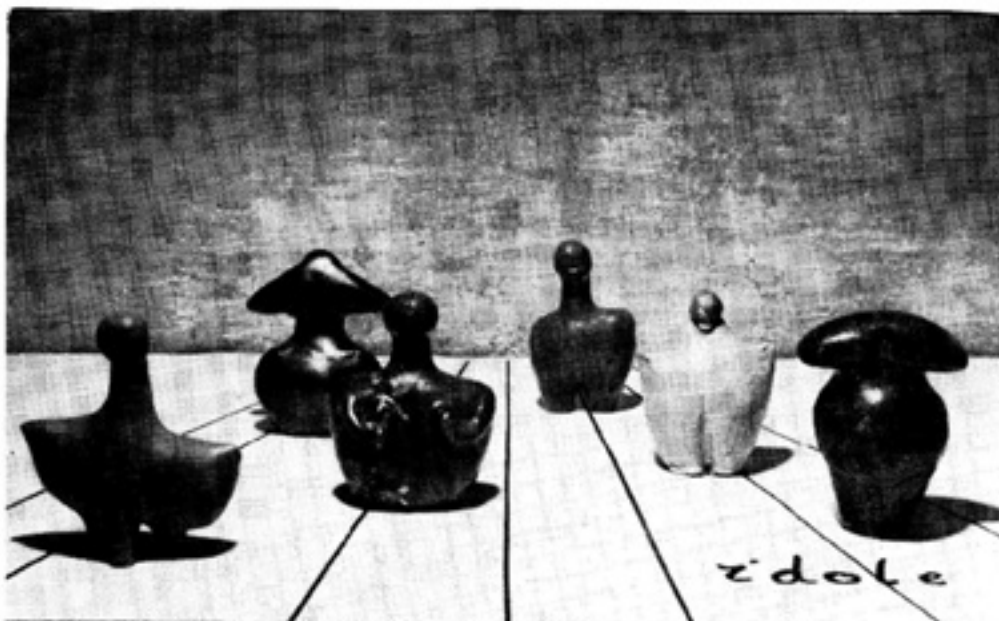
Il. 104. Hanna Żuławska, *Maska*, połowa lat siedemdziesiątych XX w., ceramika szklwiona, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 105. Hanna Żuławska, Cykl mutacje, 1973, ceramika szkliwiona, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 106. Hanna Żuławska, *Mutacja*, około 1973, ceramika szkliwiona, BCS, fot. Zofia Seyda



fot. Wiesław Węgrzyn

„Pół żartem — pół serio” — cykl małych form ceramicznych, robiąc je — uśmiecham się. Bez odpowiedzialności, że mają być dobre, albo robione w jakimś doniosłym celu lub doniosłej „modzie”.

Czasami skojarzenie wywołane jakimś słowem, charakterem osoby lub pojęciem, jest tą iskierką, która przywołuje formę, daje początek każdemu z „żartów” czy „figli”.

Pokazuję je, bo chciałabym wywołać uśmiech patrzących.

HANNA ŻULAWSKA

Il. 107. *Figurek sto.* Hanna Żuławska. *Ceramika, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1981*



Il. 108. Hanna Żuławska w pracowni, lata sześćdziesiąte XX w, fot. archiwum ASP

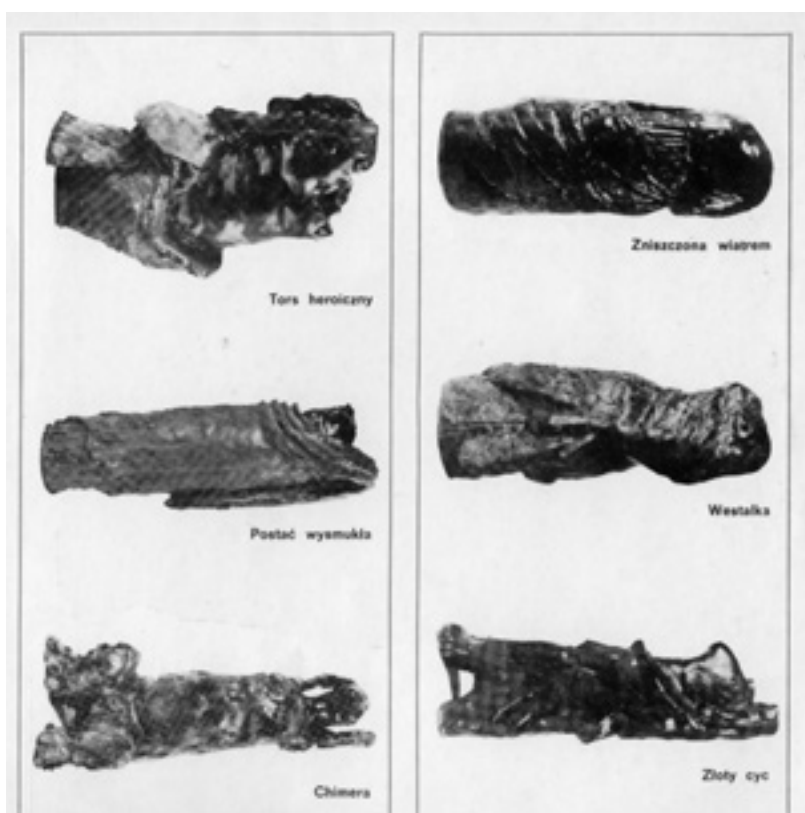
Tańcząca III



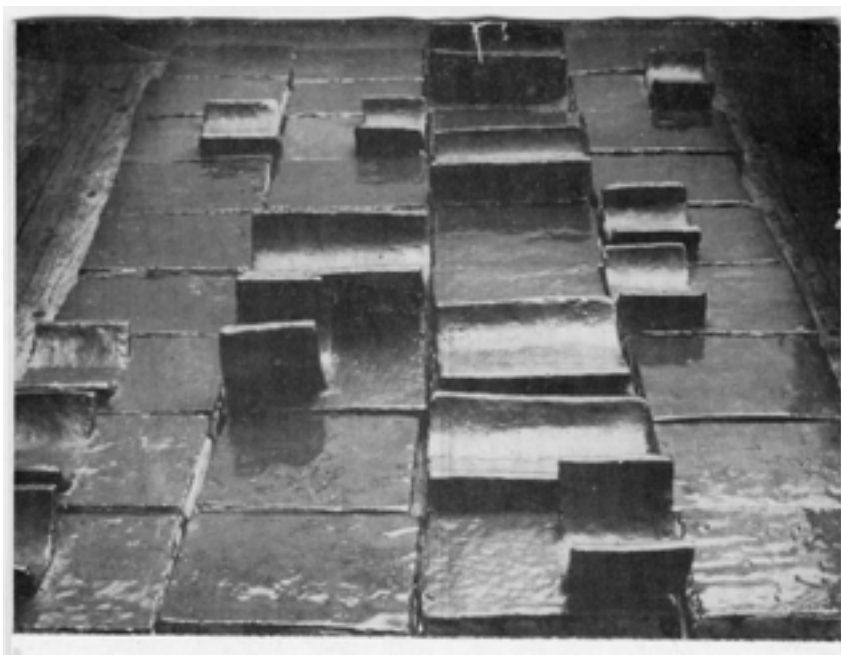
Il. 109. *Figurek sto.* Hanna Żuławska. *Ceramika, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1981*



Il. 110. *Figurek sto.* Hanna Żuławska. *Ceramika*, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1981



Il. 111. *Figurek sto.* Hanna Żuławska. *Ceramika*, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1981



Il. 112. Wzór okładziny za: Hanna Żuławska „*Dokonania i zamierzenia (architektura i plastyka)*”, katalog wystawy, SARP, Warszawa 1977



Il. 113. Wzór kompozycji ściennej ze szkliva ze zbiorów Ewy Bogackiej-Żuławskiej



Il. 114. Wzór okładziny za: Hanna Żuławska „*Dokonania i zamierzenia (architektura i plastyka)*”, katalog wystawy, SARP, Warszawa 1977



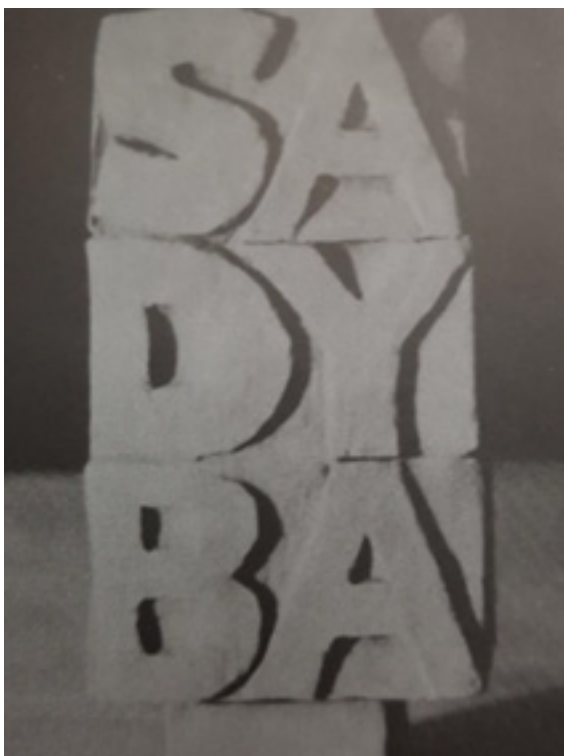
Il. 115. Wzór okładziny ściennej za Hanna Żuławska 1908-1988, katalog wystawy Sopot 2016, s. 28



Il. 116. Hanna Żuławska, *Rzeźba do wystroju przestrzeni osiedli*, około 1974, ceramika szkliwiona, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 117. Hanna Żuławska, *Rzeźba do wystroju przestrzeni osiedli*, około 1974, ceramika szkliwiona, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 118. Wzór słupa granicznego za: : Hanna Żuławska „*Dokonania i zamierzenia (architektura i plastyka)*”, katalog wystawy, SARP, Warszawa 1977



Il. 119. Hanna Żuławska, *Potok II*, 1962, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 120. Hanna Żuławska, *Potok I*, 1962, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



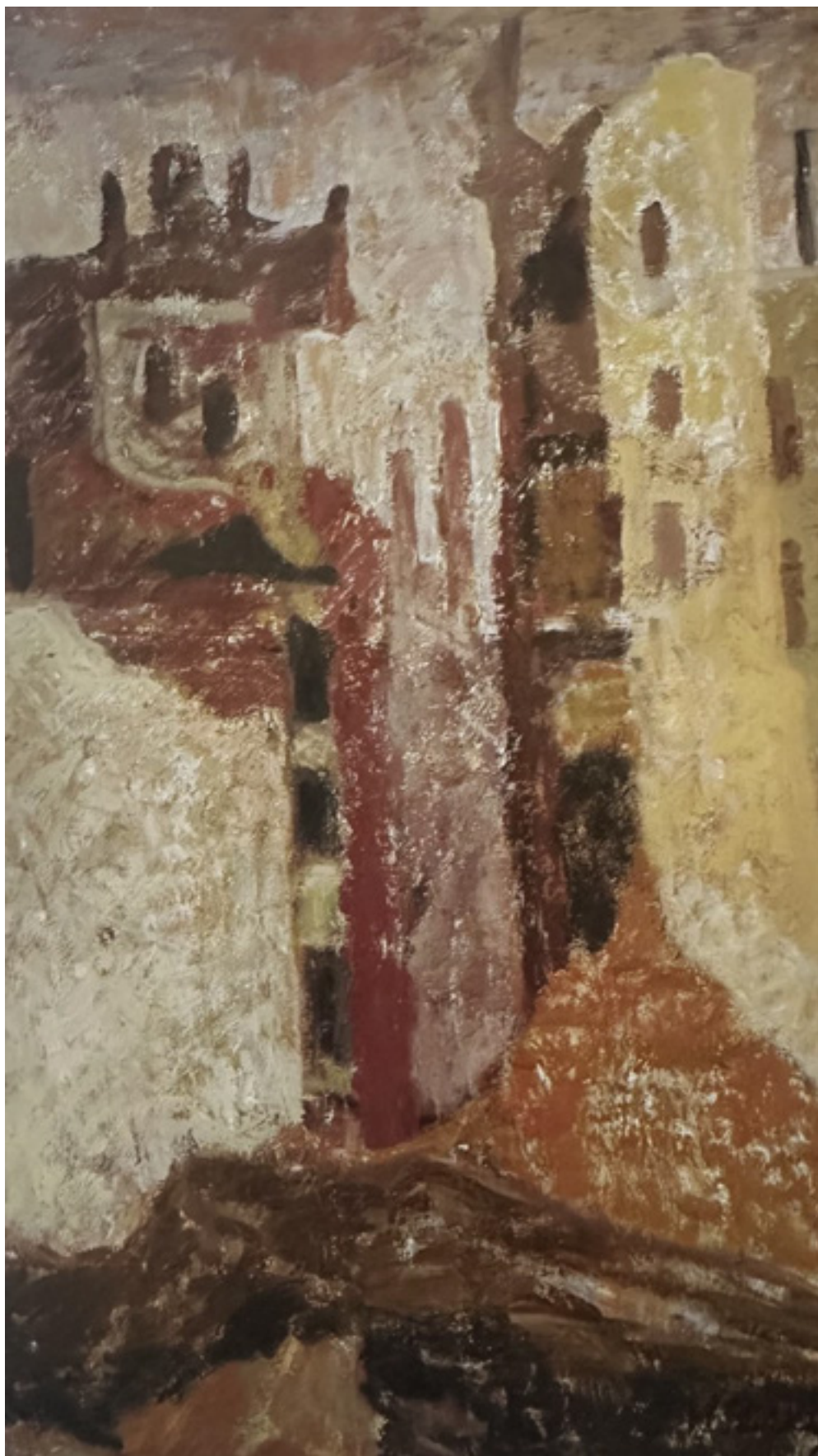
Il. 121. Hanna Żuławska, *Potok I*, 1961, olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk



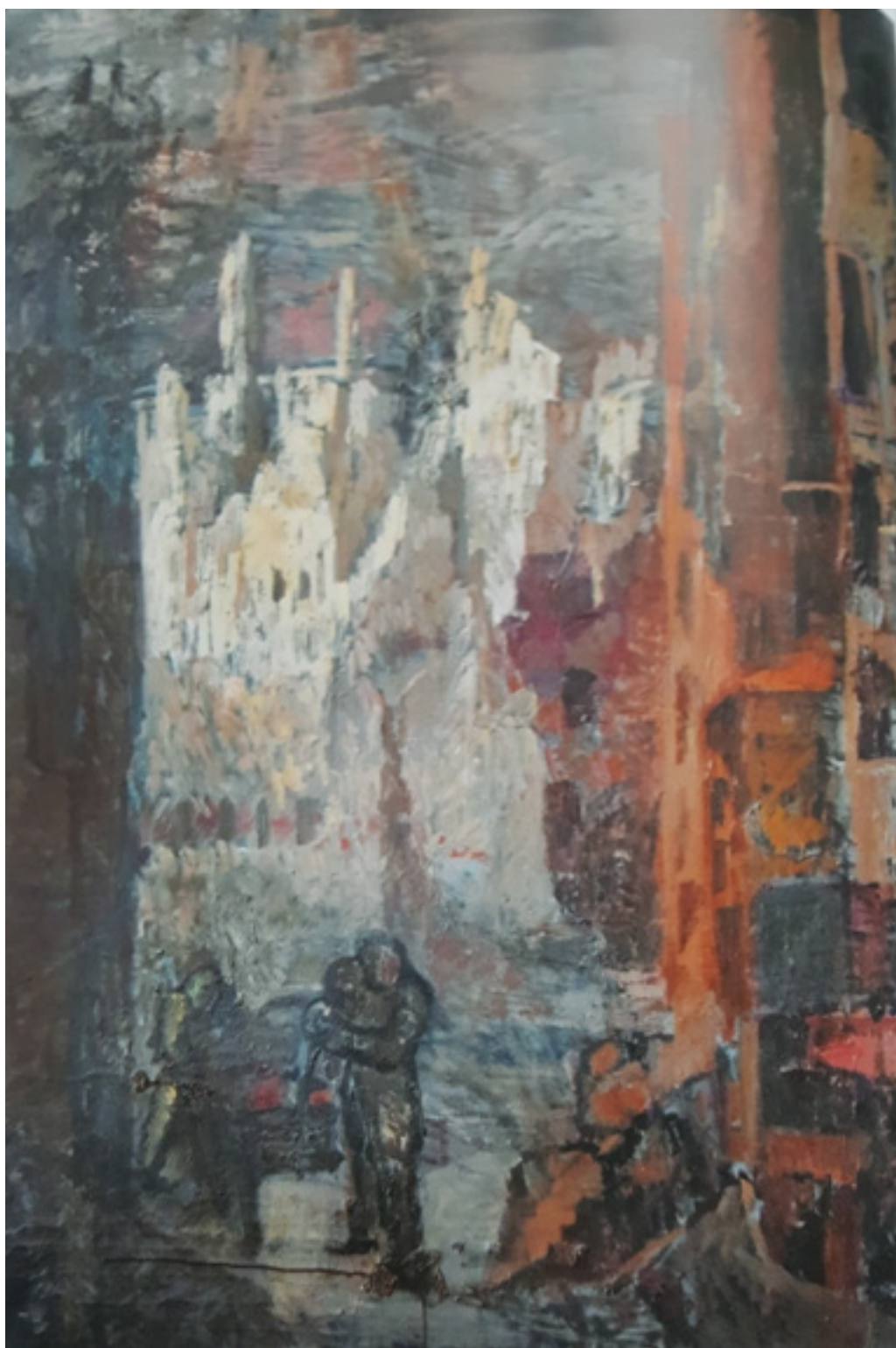
Il. 122. Hanna Żuławska, *Kamienie nad wodą*, 1962, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 123. Hanna Żuławska, *Latawce*, 1962, olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 124. Hanna Żuławska, *Widok ul. Mazowieckiej*, 1963, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie [M. 165], fot. Aleksandra Juszczyk



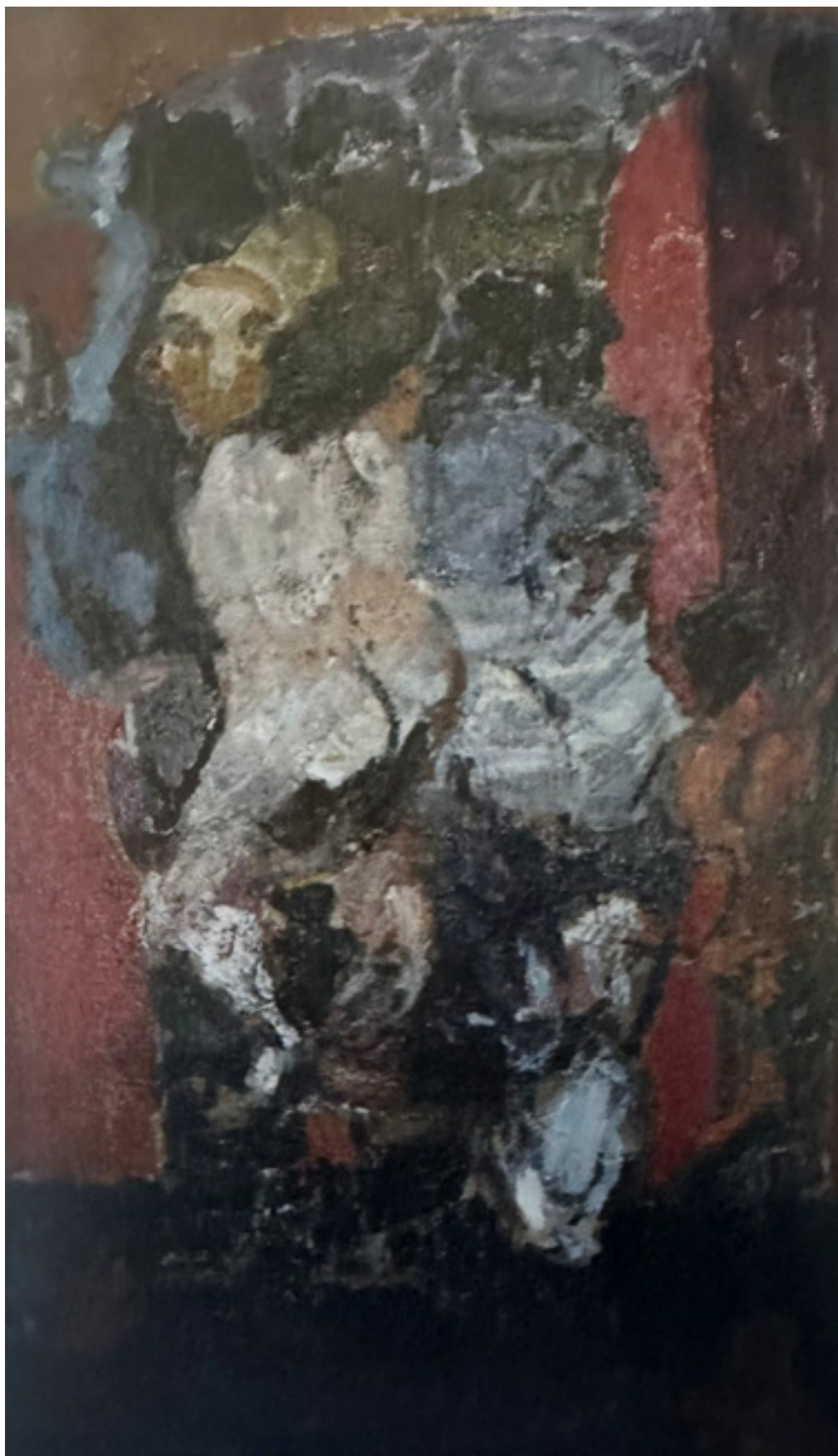
Il. 125. Hanna Żuławska, *Powrót. Ludzie Warszawy*, 1964, olej na płótnie, Muzeum Niepodległości w Warszawie [MPW 2146], fot. Aleksandra Juszczyk



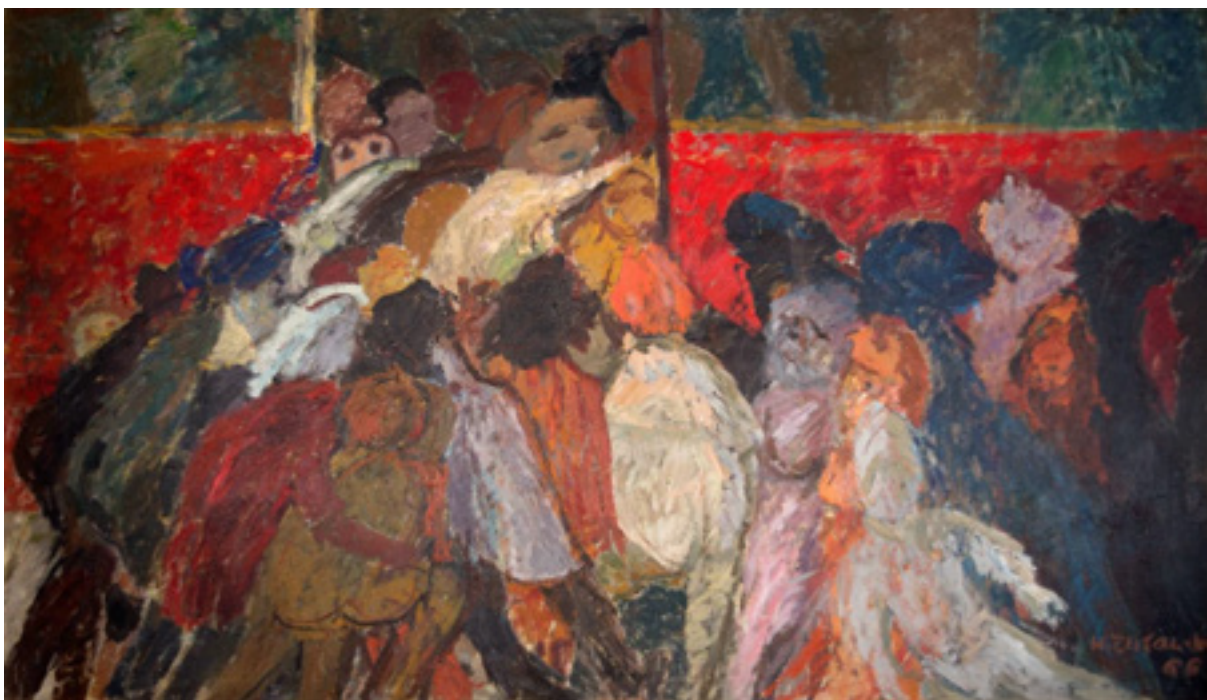
Il. 126. Hanna Żuławska, *Znaki drogowe*, 1966, olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 127. Hanna Żuławska, *Przystanek na Kruczej*, 1969, olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 128. Hanna Żuławska, *Autobus*, 1968, olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 129. Hanna Żuławska, *Autobus*, 1966, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



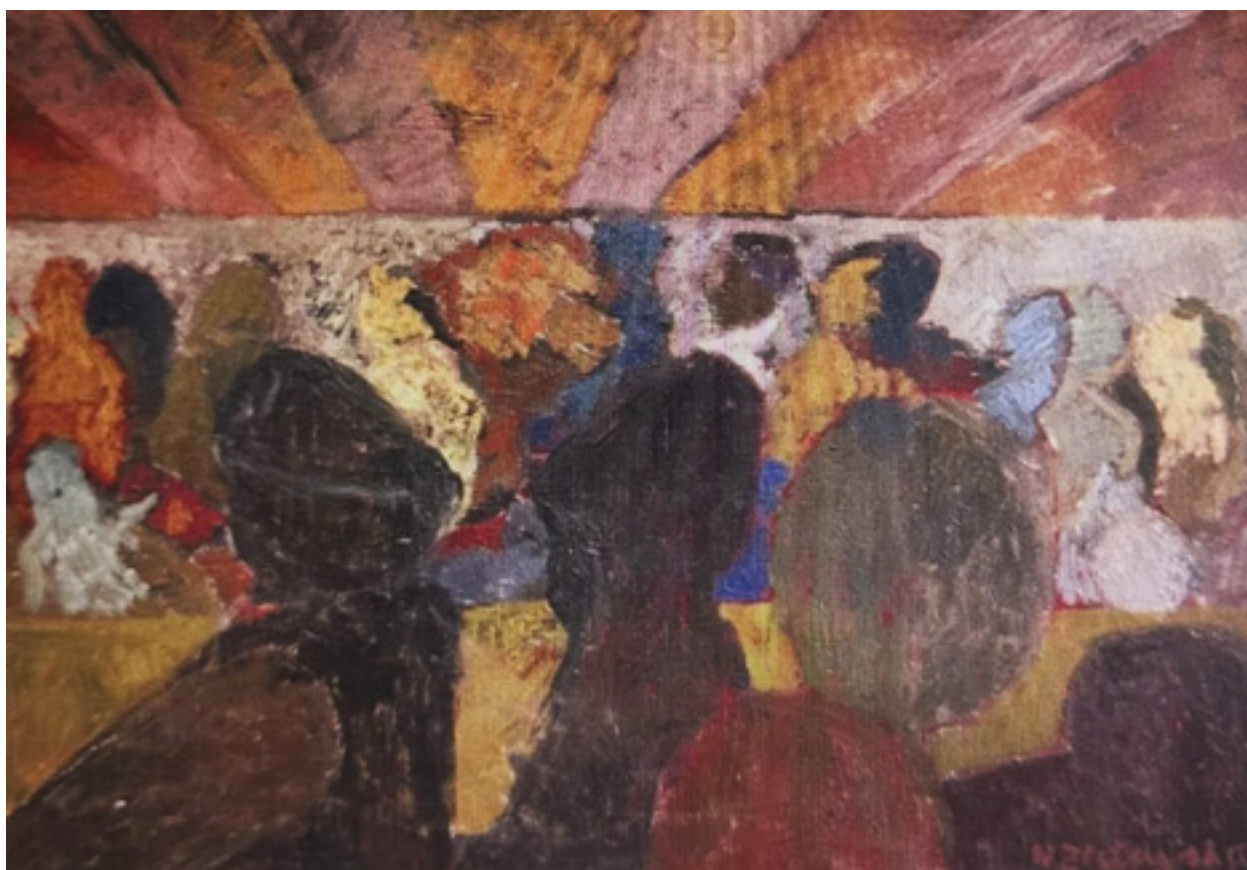
Il. 130. Hanna Żuławska, *Miasto*, 1965, olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 131. Hanna Żuławska, *Tłum na ulicy*, 1963, olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 132. Hanna Żuławska, *Bez tytułu*, 1965, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 133. Hanna Żuławska, *Ludzie*, 1969, olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczuk



Il. 134. Hanna Żuławska, *Konferencja*, około 1970, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 135. Hanna Żuławska, *Wykopy*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 136. Hanna Żuławska, *Ubezpieczalnia*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 137. Hanna Żuławska, *Zimno*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczuk



Il. 138. Hanna Żuławska, *Autobus*, 1968, olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 139. Hanna Żuławska, *Autobus*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 140. Hanna Żuławska, *Autobus*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 141. Hanna Żuławska, *Autobus*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 142. Hanna Żuławska, *Zebranie*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 143. Hanna Żuławska, *Remont*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 144. Hanna Żuławska, *W sklepie mięsnym (Kartki na mięso)*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 145. Hanna Żuławska, *Przejście podziemne*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 146. Hanna Żuławska, *Ogonek nocą*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 147. Hanna Żuławska, *Solarium I*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 148. Hanna Żuławska, *Solarium I*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 149. Hanna Żuławska, *Solarium I*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 150. Hanna Żuławska, *Solarium I*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 151. Hanna Żuławska, *Solarium I*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 152. Hanna Żuławska, *Akty*, 1974, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 153. Hanna Żuławska, *Dwa akty na plaży*, 1977, olej na płótnie, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 154. Hanna Żuławska, *Akt z ptasią głową*, 1974, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 155. Hanna Żuławska, *Bez tytułu*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



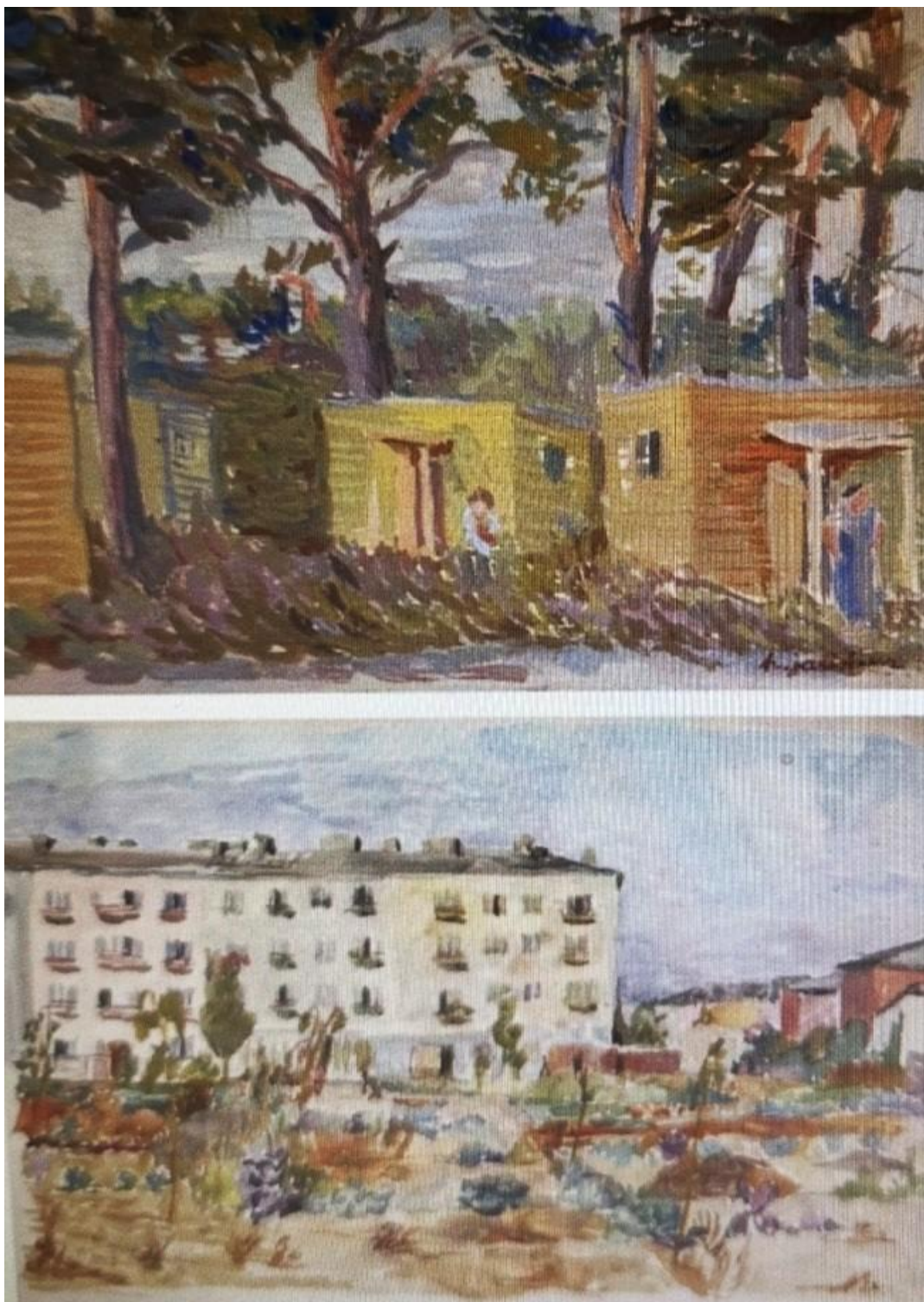
Il. 156. Hanna Żuławska, *Bez tytułu*, lata siedemdziesiąte XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 157. Hanna Żuławska, *Bez tytułu*, 1974, olej na płótnie, BCS, fot. Zofia Seyda



Il. 158. Hanna Żuławska, *Ochnica*, lata siedemdziesiąte XX w., akwarele, BCS, reprodukcje z katalogu *Kolory Życia. Hanna i Jacek Żuławscy*, s. 47



Il. 159. Hanna Żuławska, *Domki letniskowe, Blok*, lata siedemdziesiąte XX w., akwarele, BCS, reprodukcje z katalogu *Kolory Życia*. Hanna i Jacek Żuławscy, s. 102



Il. 160. Hanna Żuławska, *Martwa natura*, I poł. lat osiemdziesiąch XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 161. Hanna Żuławska, *Kwiaty*, 1974, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Gdańsku [MNG/SW/513/MR], fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 162. Hanna Żuławska, *Martwa natura*, późne lata siedemdziesiąte, olej na płótnie, zbiory prywatne



Il. 163. Kartki okolicznościowe, początek lat osiemdziesiątych XX w.



Il. 164. Hanna Żuławska, *Martwa natura, I* poł. lat osiemdziesiąch XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 165. Hanna Żuławska, *Martwa natura*, poł. lat osiemdziesiąch XX w., olej na płótnie, BCS, reprodukcja z katalogu *Kolory życia. Hanna i Jacek Żuławscy*, s. 60



Il. 166. Hanna Żuławska, *Figurki*, poł. lat osiemdziesiąch XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczuk



Il. 167. Hanna Żuławska, *Szpital*, poł. lat osiemdziesiąch XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 168. Hanna Żuławska, *Martwa natura*, poł. lat osiemdziesiąch XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 169. Hanna Żuławska, *Martwa natura z grzejnikiem*, II poł. lat osiemdziesiąch XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 170. Hanna Żuławska, *Martwa natura z dyniami*, I poł. lat sześćdziesiątych XX w., olej na płótnie, BCS, fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 171. Hanna Żuławska przy pracy, fot. archiwum ASP w Gdańsku

