

Od intymnej refleksji po ekspresywną kontestację.

Anna Praxmayer, Zofia Mitał, Zofia Kulik – polskie artystki–stypendystki we Włoszech

Grażyna Ryba

Uniwersytet Rzeszowski

W zimnowojennych latach 60. minionego wieku wszelkie podróże za żelazną kurtynę były niezmiernie utrudnione, a początkujący polski artysta mógł wyjechać na Zachód w zasadzie niemal tylko jako beneficjent zagranicznego stypendium. W tej sytuacji wrażenia młodego przybysza z siermiężnej Polski, ciągle jeszcze leczącej niezabliźnione rany wojenne, szczególnie dotkliwe w dziedzinie kultury materialnej, w kontakcie ze wspaniałą spuścizną cywilizacji bogatych państw Zachodu cechowała niezwykła świeżość i intensywność doznań, niespotykana dzisiaj – w epoce ciągłych migracji mieszkańców „globalnej wioski”, w jaką niepostrzeżenie zmienił się współczesny świat.

Obecnie, z perspektywy mijającego półwiecza, warto więc powrócić do materiałów źródłowych z tamtych lat, aby ukazać, jak młodzi twórcy starali się wykorzystać swój pobyt za granicą i jakie wiązali z nim nadzieje. W pewnym sensie można też próbować określić wpływ, jaki młodzieńcze podróże wywierały w owych czasach na kształtowanie się dojrzałych indywidualności artystycznych¹.

W dziejach zagranicznych fundacji stypendialnych dla Polaków skromne (zapewne ze względu na swój efemeryczny charakter) miejsce zajmuje mediolańskie Stypendium im. Stelli Sas-Korczyńskiej, związane z osobą Piero Bottoniego (1903–1973). Ten znany włoski architekt po śmierci swojej żony – Polki, poślubionej w 1941 r. w dramatycznych okolicznościach realiów okupowanej Warszawy² – utworzył stypendium jej imienia, przeznaczone dla młodych rzeźbiarek, absolwentek polskich uczelni artystycznych. Działalność fundacji trwała tylko nieco ponad 10 lat (1958–1972) i zakończyła się, gdy zmarł jej założyciel. Bardziej trwałym dowodem pamięci po Sas-Korczyńskiej stało się Monte Stella – wykonane w 1960 r. według projektu Bottoniego sztuczne wzgórze wysokości ok. 90 m, wieńczące naturalne wzniesienie na przedmieściach Mediolanu [il. 1]. Zostało ono pomyślane jako centralny punkt zespołu parkowo-wypoczynkowego, również noszącego imię ukochanej architektki w budowanej przez niego eksperymentalnej dzielnicy QT8³.



¹ Artykuł stanowi rozwinięcie referatu wygłoszonego podczas sesji „Wyjazdy »za sztuką«” zorganizowanej w Kazimierzu Dolnym przez IHS KUL w r. 2013. Materiały z tej sesji nie zostały opublikowane.

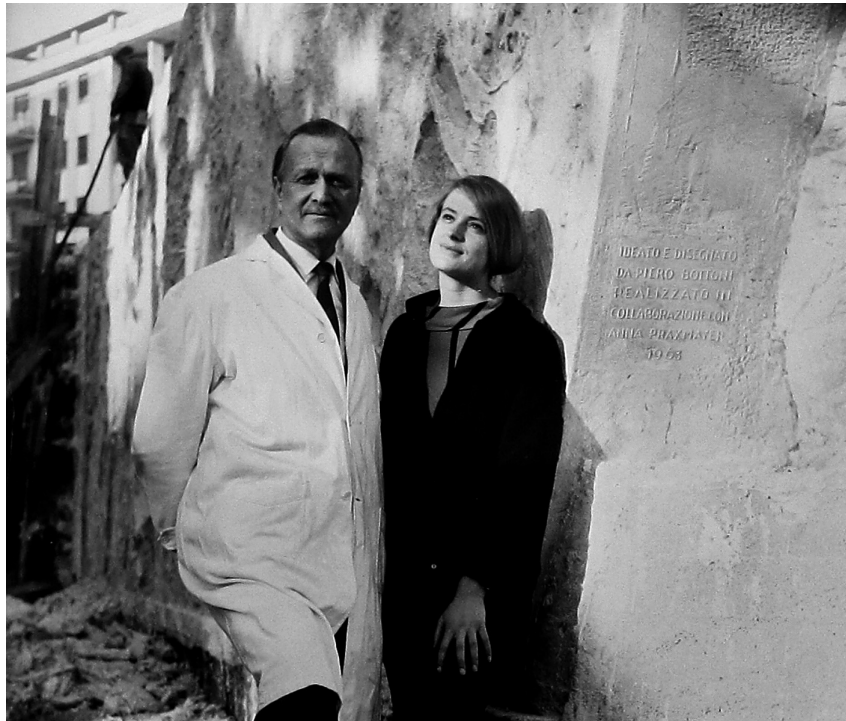
² Zob. **A. Cornoldi**, *Le case degli architetti: dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Venezia 2001, s. 82.

³ Sztuczne wzgórze wzniesiono z wykorzystaniem gruzu z budynków zburzonych podczas bombardowań w czasie wojny. Zob. *In veste di Commissario straordinario della Triennale di Milano nel 1945 promuove la realizzazione del Quartiere Sperimentale QT8, di cui redige il piano generale e che arricchisce con l'invenzione del Monte Stella*, [w:] **Piero Bottoni: opera completa**, a cura di **G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon**, Milano 1990, s. 142; Monte Stella, Ispazia – Preveggenza Tecnologica, <http://www.milanox.eu/locations/la-montagnetta> (data dostępu: 28 II 2015)



il. 1 Monte Stella, Mediolan, dzielnica QT8, fotografia archiwalna, 1960;
za: Ipazia - Prevegenza Tecnologica, <http://www.milanox.eu/locations/la-montagnetta> (data dostępu: 28 II 2015).

il. 2 Piero Bottoni i Anna Praxmayer, Mediolan 1962. Archiwum prywatne A. Praxmayer



⁴ S. Sas Korczyńska Bottoni, *Una storia polacca*, wstęp P. Bottoni, Milano 1959; w literaturze włoskiej można spotkać jedynie wzmianki na temat artystki powtarzające frazę: „la scultrice polacca prima e amatissima moglie del grande architetto milanese [polska rzeźbiarka, pierwsza i najukochańsza żona wielkiego mediolańskiego architekta]”; zob. przyp. 2, 3.

⁵ *Ricordo di Stella*, wstęp P. Bottoni, Milano 1958.

⁶ Zob. *Il complesso del Monumento ossario dei Caduti Partigiani e delle Cappelle funerarie, Cimitero monumentale della Certosa, 1954–63*, Archivio Piero Bottoni. Urbanistica. Architettura. Design. Arte, Op. 354.1, Politecnico di Milano, <http://www.bottoni.dpa.polimi.it> (data dostępu: 21 I 2015); L. Meneghetti, *Monumento ossario dei partigiani alla Certosa di Bologna, 1954–59, sculture di Piero Bottoni, Stella Korczyńska e Jenny Wiegmann Mucchi*, [w:] *Piero...*, s. 378–379.

Stella Sas-Korczyńska (1909–1956) była artystką specjalizującą się w drobnych formach rzeźbiarskich, ale wiadomości o niej próżno szukać w polskich spisach, słownikach i leksykonach zawierających biogramy ludzi sztuki. Informacje o niezwykłym życiu i twórczości Sas-Korczyńskiej zachowały się jedynie dzięki dwóm niskonakładowym publikacjom wydanym przez męża już po jej śmierci. Pierwsza ukazuje historię rodziny Stelli, którą spisała ona sama, kierowana tęsknotą za bezpowrotnie utraconym szlacheckim światem Kresów dawnej Rzeczypospolitej⁴. Druga broszura zawiera katalog prac rzeźbiarskich zmarłej⁵. Poprzedza go wstęp, w którym Bottoni zamieścił nieco informacji i osobistych refleksji na temat żony. Wspomina tam, że Stella posiadała wykształcenie klasyczne i była utalentowaną artystką amatorką. Poziom prac zamieszczonych w katalogu świadczy w istocie o szybkim rozwoju jej talentu: od nieudolnych, nieporadnie budowanych form po wnikliwe rzeźbiarskie studia psychologiczne, kształtowane z dużą swobodą. Drobne kompozycje rzeźbiarskie żony, ukazujące figury ludzkie w ruchu, wykorzystał Bottoni jako modele rzeźb Pomnika Zamordowanych Partyzantów w projektowanym przez niego kompleksie cmentarza bolońskiej Certosa (1954–1963)⁶. Umieszczone w otwartej rotundzie postaci, których modele rzeźbiła Stella w ostatnich miesiącach życia, wspinają się po ścianach w górę, aby wzlecieć ku niebu.

Fundacja stypendialna była kolejną szczególną formą upamiętnienia zmarłej. Program stypendium obejmował sfinansowanie czteromiesięcznego pobytu we Włoszech, co dwa lata dla jednej rzeźbiarki kończącej studia. Wyboru dokonywała mediolańska Accademia di belle Arti

di Brera, spośród kandydatek typowanych przez polskie uczelnie artystyczne. Program stypendium zawierał studium rzeźby w Mediolanie (od maja do końca roku akademickiego) oraz dwumiesięczną wakacyjną podróż po Włoszech, obejmującą zwiedzanie najważniejszych zabytków, muzeów i galerii. Bottoniemu, otaczającemu swoistym kultem zmarłą małżonkę, młode, wrażliwe i utalentowane kobiety przybywające z dalekiej Polski miały zapewne przypominać – ciągle na nowo – początki małżeństwa i wspólnego życia ze Stellą. Była ona ciągle obecna w jego myślach i – jak pisał, cytując przyjaciółkę zmarłej – „*au four et a mesure que le temps coule, son image se dépouille de tout ce qui était terrestre et continue de rayonner comme un corps céleste, avec tout ce que le mot comporte de meilleur, du point de vue spirituel* [w miarę upływu czasu jej obraz wyzbywa się wszystkiego, co w nim było ziemskie, i coraz bardziej promienieje jak ciało niebieskie, wszystkim tym, co najlepsze w duchowym rozumieniu tego słowa]”⁷.

* * *

Z końcem kwietnia 1962 r. przybyła do Mediolanu trzecia spośród ośmiu beneficjentek stypendium – Anna Praxmayer (ur. 1937), pochodząca z lwowskiej rodziny inteligenckiej, którą wojenne losy rzuciły do Krakowa. W tym mieście młoda artystka ukończyła liceum plastyczne i Akademię Sztuk Pięknych, wykonując pracę dyplomową pod kierunkiem Jerzego Bandury; to on wysunął jej kandydaturę do włoskiego stypendium. Biegła mówiąca po angielsku, otwarta i bezpośrednia w kontaktach, Praxmayer zawarła wiele interesujących znajomości we Włoszech, ale przede wszystkim zyskała sympatię Bottoniego i jego rodziny – tak dużą, że wkrótce architekt zaproponował jej przedłużenie stypendium i podjęcie współpracy przy projektowanym przez niego pomniku upamiętniającym antyfaszystowski ruch oporu [il. 2].

W mediolańskiej Brerze Praxmayer wybrała kurs rzeźby w pracowni laureata Grand Prix na Biennale w Wenecji w 1952 r. – słynnego Marino Mariniego (1901–1980), który właśnie urządzał retrospektywną wystawę w Kunsthaus w Zürichu. Sam mistrz rzadko bywał w pracowni, a młoda artystka po pewnym czasie ze zdumieniem spostrzegła, że poziom zajęć dydaktycznych w Mediolanie jest znacznie niższy niż w akademii krakowskiej, której mury niedawno opuściła⁸. W swoim sprawozdaniu napisała: „u nas studia zorganizowane są lepiej przez stworzenie możliwości stosunkowo szerszego poznania zagadnień plastycznych, tak od strony warsztatowej, jak i teoretycznej”⁹. Wykonana przez Praxmayer rzeźba *Kotysanka* została wystawiona podczas końcoworocznej ekspozycji prac studentów Brery, a sama autorka wyruszyła w podróż po Italii, realizując kolejny punkt programu stypendium.

Niezwykłym dokumentem tej podróży jest notes artystki, zawierający rysunki i szkice, programy spektakli i koncertów oraz porządnie wklejone bilety galerii i muzeów, które rzeźbiarka odwiedziła¹⁰. Są tam też bruliony kilku listów, spisy miejscowości, wizytówki i adresy, a także



⁷ P. Bottoni, wstęp, [w:] S. Sas Korczyńska Bottoni, *op. cit.*, s. 38.

⁸ Ćwiczenia studyjne z rzeźby nie służyły rozwiązaniu określonego problemu formalnego i pomijano w nich kwestie techniczne, jak przygotowanie stełażu pod rzeźbę czy odlew (informacje z rozmowy z rzeźbiarką przeprowadzonej 12 X 2011).

⁹ A. Praxmayer, *Sprawozdanie z mego pobytu we Włoszech*, 20 V 1963, mps, s. 3.; fotokopia w archiwum CDWSzS WS UR w Rzeszowie.

¹⁰ Fotokopia poszczególnych stron notetu w archiwum CDWSzS WS UR w Rzeszowie.



¹¹ W notesie artystki zachował się m.in. szkic przedstawiający wiolonczelistę wykonany podczas koncertu Associazione Amici della Musica w Perugii (26 VII 1962).

¹² Wśród różnorodnych wpisów w księdze pamiątkowej zachowało się też wyznaczenie mieszkańca Perugii imieniem Fernando: „La tua arte m'interesse, ma tu come persona m'interessi di più [twoja sztuka interesuje mnie, ale twoja osoba interesuje mnie bardziej]” czy też rysunek i wpis innego znajomego Praxmayer, W. Rzechowskiego (fotokopie w archiwum CDWSzS WS UR).

¹³ Zob. *Monumento alla Resistenza a Sesto San Giovanni (Milano), 1962-63*, collaboratrice alla realizzazione A. Praxmayer, Archivio Pietro Bottoni, Op. 432; *Piero...*, s. 402-403.

¹⁴ Zob. **P. Bottoni**, [Relazione di progetto], Archivio Piero Bottoni, Documenti: „come un diagramma dell'andamento della Resistenza con le sue alternative di vittorie e di crisi [jak diagram przebiegu działań Ruchu Oporu ukazujący na przemian jego zwycięstwa i upadki]”.

najróżnorodniejsze notatki, które mogłyby stać się kanwą powieści dla uzdolnionego pisarza. Kilka stron poświęciła Praxmayer weneckiemu biennale, którego 31 edycja miała miejsce w lipcu 1962. Zamieściła pospieszne szkice pawilonu wystawowego i rzeźb kilku artystów (m.in. Alberto Giacomettiego, Luciano Minguzziego, Giacomo Manzù, Pericle Fazziniego), a obok, w brulionie listów, zawarła też kilka własnych refleksji.

W trakcie podróży zatrzymała się w Perugii, aby w tamtejszym letnim Università per Stranieri odbyć miesięczny kurs języka włoskiego (23 VII – 23 VIII). Jednocześnie intensywnie szkicowała¹¹ i malowała. Na zakończenie pobytu w Perugii urządziła wystawę swoich prac malarskich „Perugia i jej mieszkańcy” w Palazzo Municipale di Perugia, udokumentowaną m.in. wpisami w księdze pamiątkowej¹².

Po powrocie artystki do Mediolanu rozpoczęły się prace przy budowie *Monumento alla Resistenza* w Sesto San Giovanni¹³, należącym do aglomeracji mediolańskiej. Bottoni dostarczył artystce swoje ogólne szkice koncepcyjne formy monumentu oraz wyjaśnił, jakie przedstawienia powinien on zawierać. Praxmayer wykonała makietę pomnika oraz znajdujące się na nim kompozycje figuralne, ilustrujące ideę Bottoniego. Według architekta pomnik miał być pomyślany jako „una storia raccontata in forma piana e popolare [historia opowiedziana w formie prostej i przystępnej]”, w postaci jakby drogi krzyżowej obejmującej 13 stacji – symbolicznych epizodów z historii antyfaszystowskiego ruchu oporu we Włoszech w latach 1922–1945¹⁴. Całość została wykonana w sztucznym kamieniu; tylko jeden z epizodów, obrazujący obozy koncentracyjne, tworzą ażurowe formy odlane z brązu. Przedstawienia pokrywają mur wznoszący się do góry stopniowo, nieregularnymi uskokami, i zwieńczony kobiecą postacią Victorii, która wyciąga ręce ku drobnym ażurowym formom, wyobrażającym stado gołębi, o skrzydłach jakby trzepoczących na tle nieba [il. 3]. Kompozycję pokrywającą mur stanowi fryz dynamicznych postaci o zarysowanych syntetycznie sylwetkach. Kolejne sceny reliefu swobodnie przechodzą jedne w drugie, ujęte po jednej stronie z dominacją form wypukłych i powtórzone po drugiej – negatywowo. Syntetyczny stylizowany rysunek bądź zamyka kształty plastyczne, bądź wciwna się w płaszczyznę muru. Układ linii dopełnia zróżnicowana faktura – gładka, cętkowana lub, niekiedy, nierówna, wręcz jakby poszarpana, a czasem pospiesznie nacinana gwałtownymi uderzeniami narzędzia. Surowy, ascetyczny beton potęguje ekspresję całości.

Pomnik został odsłonięty 25 IV 1963, a artystka otrzymała podziękowania od władz miejskich „per l'opera di scultura svolta in collaborazione con l'architetto prof. Piero Bottoni [za dzieło rzeźbiarskie wykonane we współpracy z architektem profesorem Piero Bottonim]”. Podkreślono, że „il monumento che a trovato in lei una magnifica interprete dei sentimenti e dei voleri dell'Amministrazione porta il suo nome scolpito a di mostrazione del valore artistico dell'opera [na pomniku, który znalazł w niej wspaniałą interpretatorkę uczuć i pragnień Władz, wyryto jej nazwisko w dowód uznania dla walorów artystycz-



nych dzieła]”¹⁵. Natomiast artystka tak oto sama oceniła okres pracy przy mediolańskim pomniku: „umożliwił mi próby realizacji różnego rodzaju rozwiązań plastycznych, których pomysły po tak intensywnym okresie poznawania prześladowały mnie natarczywie i domagały [się] choćby częściowego urzeczywistnienia”¹⁶.

Rozgłos towarzyszący odsłonięciu pomnika i uznanie dla autorki płaskorzeźb przyczyniły się do tego, że Praxmayer już w następnym roku uzyskała kolejne stypendium. Uniwersytet boloński zaprosił ją do uczestnictwa w organizowanych w ramach swojej działalności Corsi Internazionali di cultura sull’Arte ravennate e bizantina (8–21 III 1964), zapewniając jednocześnie sfinansowanie jej pobytu we Włoszech w czasie trwania kursu.

Jednak za ostateczne zamknięcie włoskiej przygody związanej ze stypendium im. Stelli Sas-Korczyńskiej artystka uznaje swój wakacyjny pobyt na Capri w 1969 r., na zaproszenie Bottoniego i jego drugiej żony. Praxmayer zamieszkała wówczas w należącej do architekta grocie, urządzonej jak luksusowe studio, i oddawała się malarstwu, urzeczona urodą pejzaży sławnej „wyspy miłości”. Na zakończenie pobytu urządziła wystawę swoich prac, którą odnotowała lokalna prasa, przypominając dotychczasowe osiągnięcia twórcze artystki w artykule *La vincitrice del premio Stella Sas Kaorczinska Bottoni a Capri* (Laureatka nagrody Stelli Sas Korczyńskiej)¹⁷. Autor tekstu pisze z dumą: „la nostra isola

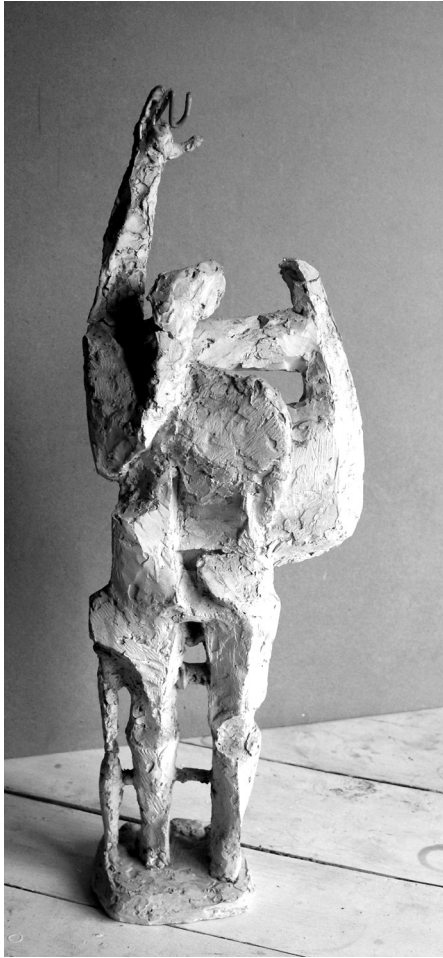
il. 3 P. Bottoni, A. Praxmayer, *Monumento alla Resistenza*, Sesto San Giovanni (Mediolan), 1962–1963, sztuczny kamień. Fot. A. Praxmayer



¹⁵ Fragment listu G. Carry do A. Praxmayer z 24 IV 1963 (fotokopia w posiadaniu autorki artykułu).

¹⁶ A. Praxmayer, *op. cit.*, s. 3 nlb.

¹⁷ R. R. Bussola, *La vincitrice del premio Stella Sas Korczinska Bottoni a Capri*, „Giornale di Ischia Capri e Sorrento” 1969, nr z 6–7 IX, s. 2.



il. 4 Z. Miłoś, Orfeusz, 1970, model gipsowy, ujęcie od tyłu. Fot. G. Ryba

il. 5 Z. Miłoś, Orfeusz, 1970, model gipsowy, ujęcie frontalne. Fot. G. Ryba



¹⁸ W czasie pobytu artystki w Mediolanie sędziwy rzeźbiarz ani razu nie pojawił się w pracowni (informacja z rozmowy z Z. Miłoś, 12 I 2012).

l'ha tanto affascinato Anna Praxmayer si e messa a dipingerli [nasza wyspa tak zafascynowała Annę Praxmayer, że postanowiła ją namalować], i wskazuje na oryginalność zastosowanej przez Praxmayer techniki, która sprawia, że obrazy wydają się „smaltate come ceramiche [emaliowane jak ceramiczne]”.

* * *

W kilka miesięcy po wyjeździe Anny Praxmayer z Capri przybyła do Włoch, kolejna (już siódma) stypendystka Bottoniego – Zofia Miłoś (ur. 1940). Córka snycerza z małej Brzeźówki na Podkarpaciu, ukończyła liceum plastyczne w Jarosławiu, w latach największej świetności tej szkoły, a następnie, po studiach w krakowskiej ASP, uzyskała dyplom w pracowni Jacka Pugeta i przez komisję stypendialną została uznana za najbardziej predestynowaną do otrzymania stypendium im. Stelli Sas-Korczyńskiej.

Wrażliwa introwertyczka głęboko przeżyła pobyt w Mediolanie i późniejszą podróż po Włoszech. W pracowni Mariniego¹⁸ w Accademia

di Brera wykonała kompozycję ukazującą Orfeusza. Dzieło to stanowiło czytelną aluzję do historii miłości Bottoniego do Sas-Korczyńskiej i zostało bardzo osobiście odebrane przez męża zmarłej, który nie przekazał rzeźby żadnej instytucji, jak poprzednich, ale zachował ją u siebie i ustawił w swoim malowniczym ogrodzie. W pracowni artystki zachował się do tej pory model mediolańskiego *Orfeusza* [il. 4, 5]. Wertykalna kompozycja ukazuje postać mężczyzny z lirą (kitarą), wyciągającego w górę rękę o dłoni zakończonej delikatnymi palcami muzyka. Pionowa rama instrumentu stanowi przeciwagę dla wzniesionego ramienia, a jej przeciwna część wcina się negatywno w ciało mężczyzny. Jego zdeformowany korpus zdaje się pękać wzdłuż osi, a dodatkowy stelaż ażurowych pionów wzmacnia optycznie podstawę ciała, dźwigającego potężną kitarę. Szerokie poziome pasy łączące ramy instrumentu kontrastują z pionami postaci, wzbogacając ekspresję bryły. Niewielka głowa Orfeusza jest pozbawiona twarzy, natomiast z tyłu na jego plecy spływa pasmo długich włosów. W tej części podziały bryły są bardziej niespokojne, opierają się na krótkich, na przemian wyginających się liniach. Proste układy, widoczne w ujęciu frontalnym postaci, podkreślają rozpacz i determinację Orfeusza, gotowego pójść do samego piekła za Eurydyką, natomiast niespokojne, kręte linie, modelujące sylwetkę z tyłu, przypominają o niepewności i wahaniu, które sprawiło, że utracił on ukochaną na zawsze.

Dokumentacja z przewidzianej programem stypendium podróży zachowana w archiwum Miłoś prezentuje się bardzo skromnie. Poza mapką Włoch z imponującą liczbą zaznaczonych miejscowości, które artystka zwiedziła, jej notatki zawierają właściwie jedynie suchy katalog obiektów architektury i dzieł sztuki, oglądanych w podróży. Tylko niekiedy można spotkać w nim bardziej interesującą uwagę¹⁹. Rzeźbiarka, usprawiedliwiając lakoniczny charakter swojego sprawozdania, wspomina, że wszystkich zdumiewał „duży upór i wysiłek, jaki wkładała dla poznania Italii”. Słowa te zapewne miały sugerować brak czasu na robienie obszerniejszych notatek. Przed podróżą Miłoś obawiała się „płytkiego entuzjazmu”, ale – dalej pisze: „przekonałam się, że jestem w stanie rozumować i analizować w sposób naukowy, chociaż często brak mi było kogoś stałego, z kim mogłabym podzielić się uwagami czy też podyskutować”²⁰. Spośród prac wykonanych przez nią w czasie podróży zachowało się tylko kilkanaście szkiców na kartkach formatu A4, sporządzonych różnymi technikami rysunkowymi; prace te przedstawiają przede wszystkim obiekty zabytkowe, ale też zdradzają dużą biegłość techniczną autorki.

* * *

Gdy przyjeżdżasz do Mediolanu, musisz zacząć myśleć po włosku. Wszystkie doświadczenia zostaw jeszcze na Okęciu, ostatecznie w samolocie, który przywiezie Cię tu, do tego kraju, o którym wiesz dostatecznie dużo, aby go pokochać. Znasz jego sztukę, to pomogło mi w aklimatyzacji. Bądź przygotowana,



¹⁹ W Weronie późniejsza autorka brązowych drzwi katedralnych do Przemysła i Rzeszowa zwróciła uwagę na słynny zabytek rzeźby średniowiecznej: „W kościele św. Zeno płytki brązowe na drzwiach z XII w. niezwykle interesujące chociaż nie dorównują poziomem drzwom gnieźnieńskim” (Z. Miłoś, *Notatki z podróży po Włoszech*, rkps, s. 6; fotokopia w archiwum CDWSzS WS UR w Rzeszowie). Przykłady innych zapisów: „San Marino – dzień stracony” (*ibidem*, s. 5); „Wenezja. Biennale 1970 – byłam, widziałam, doceniłam” (*ibidem*, s. 7).

²⁰ *ibidem*, s. 10.



²¹ *Ibidem*, s. 1.

²² Działanie na posągu Mojżesza stało się częścią filmu *Forma Otwarta* (1971), który zrealizowali Z. Kulik, P. Kwiek, J. Wojciechowski i B. Zdrojewski. Film zawierał tzw. działania naprzemienne, zainspirowane gramami wizualnymi przeprowadzanymi w pracowni O. Hansena w warszawskiej ASP; zob. K. Sienkiewicz, Zofia Kulik, <http://culture.pl/pl/tworca/zofia-kulik> (data dostępu: 28 II 2015).

²³ Z. Kulik, Sprawozdanie [kopia sprawozdania do MNiSW], mps, s. 4 nlb.; archiwum prywatne artystki.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, s. 5 nlb.

że popełnisz wiele błędów, jeżeli chcesz temu zapobiec, nie spiesz się, masz cały miesiąc przed sobą. To jest dostatecznie wiele, ale nie za dużo. Musisz zrobić dobrą rzeźbę, musisz zapoznać się z tym, co jest najlepsze w Mediolanie i w okolicy. [...] przede wszystkim oglądniesz pinakotekę w tym budynku, w którym będziesz tworzyć własne dzieło²¹.

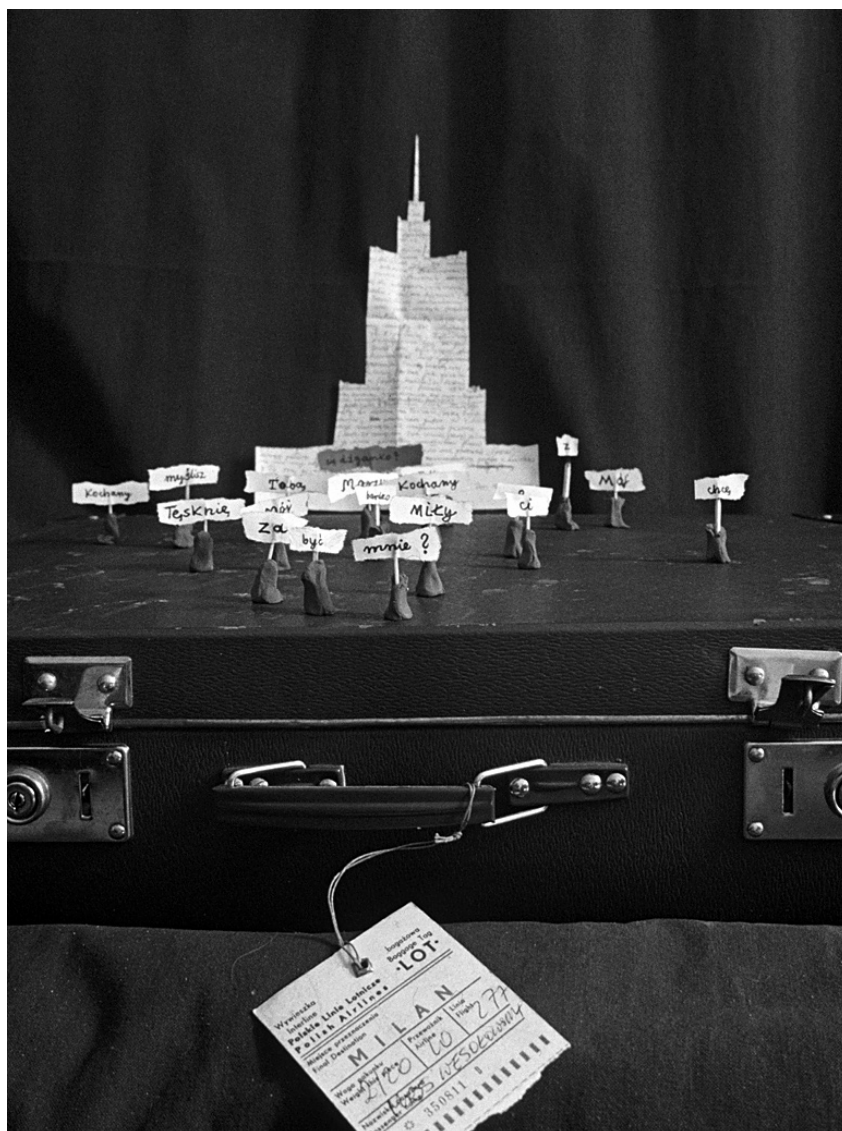
Słowa te można przeczytać w brulionie znalezionym w notatkach Zofii Mitał, zawierającym porady dla kolejnej stypendystki. Nie wiadomo, czy dotarły one do Zofii Kulik (ur. 1947), która przybyła do Mediolanu w 1972 r. jako ostatnia spośród stypendystek Bottoniego, na kilka miesięcy przed śmiercią architekta. Młoda rzeźbiarka należała do twórców poszukujących nowych rozwiązań i realizowała projekty sytuujące się na pograniczu kilku dyscyplin artystycznych. Jej praca dyplomowa, przygotowywana w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP, polegała na wyświetleniu ok. 500 przezroczy, stanowiących jakby wizualny pamiętnik artystki. Jeden z prezentowanych wątków ukazywał działania materiałowo-przestrzenne, obejmujące m.in. wykonywanie szmacianej kopii znajdującego się w budynku akademii warszawskiej odlewu *Mojżesza* Michała Anioła²².

Niewątpliwie autorka takiej pracy dyplomowej nie miała zbyt nabożnego stosunku do zamkniętej w muzeach przeszłości, której багаż nieco przytłoczył jej trochę starszą koleżankę. Kulik interesowała się sztuką młodych, eksperymentem i nowatorstwem. Wyznawczyni teorii formy otwartej Oskara Hansena, wykładającego wówczas na warszawskiej ASP, nie miała kompleksów i była świadoma wartości i oryginalności osiągnięć polskich artystów, mało znanych na Zachodzie.

W wybranej przez Kulik pracowni rzeźby w mediolańskiej Brerze sędziwego Mariniego zastąpił jego asystent, Alik Cavaliere (1926–1998), zwolennik stosowania nowych, nietypowych materiałów, skłaniający się też ku eksperymentom z różnymi formami instalacji. Jednak artystka nie skorzystała zbyt wiele z kontaktów z mistrzem; jak pisze: „Niestety, nastąpiło opóźnienie wyjazdu o ok. 1 miesiąca, rok szkolny kończył się. Jednocześnie profesor pracował nad wykańczaniem swojej rzeźby na Biennale do Wenecji. Moja obecność ograniczała się więc tylko do obserwacji i luźnych rozmów ze studentami”²³.

Kulik stwierdziła też, że w Mediolanie „nie ma wspólnego programu, każdy pracuje indywidualnie, a rozmowa z profesorem podejmowana jest głównie z inicjatywy studenta”²⁴. Podobnie jak poprzedniczki, w zasadzie wskazywała na wyższość polskiego systemu edukacji artystycznej. Pisze:

nie spotkałam [na włoskiej uczelni] żadnych prób zastosowania materiałów nietradycyjnych ani nowych form pracy artystycznej, podczas gdy w Polsce można zaobserwować wiele takich prób – wprowadzenie diapozytów, filmu, dźwięku, ostatnio nowych metod pracy – metoda „gry” plastycznej w plenerze (Elbląg), na makiecie (pracownia prof. Hansena); próby współpracy z innymi pracowniami, a nawet uczelniami (np. Szkołą Filmową w Łodzi)²⁵.



il. 6 Z. Kulik, *Działanie na walizce*. Mediolan 1972, instalacja. Fot. Z. Kulik

Krytykowała tylko nieco dominację studium aktu na polskich uczelniach artystycznych, podczas gdy w Brerze „brak studium aktu, głowy, [przeważają] tematy typu abstrakcyjnego”²⁶. W kontaktach z młodymi twórcami włoskimi wskazywała na dysonans poznawczy związany z odmiennością warunków rozwoju sztuki w socjalistycznej Polsce i państwach kapitalistycznego Zachodu. W liście do Gerarda Kwiatkowskiego²⁷ pisała:

trudno im zrozumieć, jak egzystuje np. Twoja Galeria [„El”], pytając o podatki, o wolność w nadawaniu profilu itp. [...] trudno im wyjaśnić, z czego my żyjemy, przecież [tę]gło, co robimy, nie można sprzedać. Nie rozumieją **dwoistości** naszych problemów bytowych (z jednej strony brak pieniędzy, z drugiej możliwości, przy odpowiednich staraniach, robienia filmu (!) 35 czy 16 mm)²⁸.

 ²⁶ *Ibidem*.

²⁷ G. Kwiatkowski był twórcą Galerii „El” w Elblągu – powstałej w 1961 r. i istniejącej nadal galerii sztuki współczesnej w budynku ruin dawnego kościoła Dominikanów, które zaadaptowano do potrzeb wystawienniczych; zob. Centrum Sztuki Galeria EL, <http://www.galeria-el.pl/historia-galerii-el.html> (data dostępu: 12 I 2013).

²⁸ Z. Kulik, list do G. Kwiatkowskiego, z 1 VII 1972; brulion listu w archiwum prywatnym artystki.



²⁹ *Ibidem*.

³⁰ „Pewna ilość przezroczy i dwa rzutniki są w istocie całym bagażem, który Kulik zabrała ze sobą w podróż po Italii, szukając kontaktów z uczelniami, studentami, profesorami, z kimkolwiek, kogo może zaciekać próbowanie nowych okularów, aby zobaczyć nasz świat. My zrobiliśmy to, mówi Kulik, a wy co robicie?” (mps artykułu w archiwum prywatnym artystki).

³¹ Opis autorstwa Kulik, otrzymany pocztą elektroniczną od niej samej 22 I 2013.

³² Trasa podróży odbywanej pociągiem w 1972 r.: Mediolan (17 V – 5 VII) – Padwa (6 VII) – Wenecja (6–10 VII) – Ravenna (10–11 VII) – Florencja (11–13 VII) – Pisa, powrót do Florencji (13 VII) – Siena (14 VII) – Rzym (15–25 VII), Neapol (19–22 VII) – powrót do Rzymu (22 VII) (zob. Z. Kulik, Sprawozdanie...).

³³ Z. Kulik, List...

Artystka, działająca w zespole KwieKulik, współtwórczyni obrazu filmowego *Forma otwarta*, podkreślała, że Włochom „trudno też wyjaśnić pracę grupową (!), zespołową – tutaj wszyscy pracują indywidualnie”²⁹.

Kulik przyjechała do Mediolanu z zamiarem zorganizowania pokazu swojego projektu dyplomowego. Jak pisał później Giuliano Pandolfi w „Corriere della Sera”:

*Un certo gruppo di diapositive e due proiettori infatti sono tutto il bagaglio che la Kulik porta con se in giro per l'Italia a cercare contatti con scuole, studenti, professori con chiunque al limite possa avere semplicemente la curiosita di provare un paio di occhiali nuovi per vedere il nostro mondo... Noi abbiamo fatto questo, dice la Kulik, et voi cosa fate?*³⁰

Prezentacja, zorganizowana dwukrotnie, wzbudziła zainteresowanie włoskich mediów i przyczyniła się do nawiązania kontaktów, które jednak okazały się zbyt wątłe, nie przetrwały próby czasu i nie spełniły oczekiwań artystki.

Zamiast tradycyjnej formy rzeźbiarskiej, przewidzianej regulaminem stypendium, Kulik na zakończenie swojego skróconego pobytu w Accademia di Brera zaprezentowała *Działanie na walizce* [il. 6]. Podstawę kompozycji stanowiła walizka z wyeksponowaną plakietką identyfikacyjną linii lotniczych. Na niej –

Kulik odtworzyła pochod pierwszomajowy, który pamiętała z Warszawy, bezkształtne postaci ulepione z gliny niosły transparenty z fragmentami intymnego listu do Kwieka na tle kształtu Pałacu Kultury wyciętego z listu od Kwieka. Dekoracje pochodu wykonane były z kolorowego papieru używanego przez dzieci do wycinanek i przypominały infantylne dekoracje państwowych ceremonii w PRL³¹.

W lipcu artystka bez zbytniego entuzjazmu udała się w podróż po Włoszech³². Była już wtedy w zaawansowanej ciąży, ale brak chęci intensywnego podróżowania wynikał nie tylko z jej stanu, ale także z koncepcji wykorzystania pobytu w tym kraju. Mniej interesowała ją może rola turystki, biernej kolekcjonerki wrażeń, a bardziej – bliższe poznanie współczesnego życia artystycznego we Włoszech i nawiązanie współpracy z młodymi, poszukującymi twórcami. Pisała do przyjaciela w kraju: „Staram się, jak mogę, reklamować Polskę, naszą pracę i Galerię »El« (proponuję współpracę, wymianę dokumentacji)”³³. Z tych wszystkich względów trasa podróży Kulik prezentuje się skromniej niż w przypadku jej poprzedniczek, a ostatecznie tygodnie pobytu we Włoszech artystka spędziła przede wszystkim w Rzymie, w sierpniowym upale przemierzając ulice Wiecznego Miasta.

Przedstawione postacie rzeźbiarek-stypendystek prezentują trzy różne postawy wobec kultury i sztuki Włoch, absorbowanej w tak dużych dawkach u progu ich samodzielnej twórczości.

Postawa akceptacji i adaptacji przyjęta przez Annę Praxmayer zaowocowała nawiązaniem bliskich kontaktów w różnych kręgach inteligencji Italii. Udało się też Praxmayer przełamać monopol twórców włoskich, broniony skutecznie przez tamtejsze korporacje artystyczne. Polka wykonała m.in. wystrój rzeźbiarski kościoła św. Maksymiliana Kolbego w Rawennie³⁴ i przez wiele lat zasiadała w *jury* odbywającego się w tym mieście biennale małych form rzeźbiarskich, organizowanego przez franciszkańskie Centro Dantesca. Zofia Miłał – refleksyjna introwertyczka – dzięki włoskiemu stypendium nabrała więcej pewności siebie i, nasyciwszy oczy sztuką klasyczną, zainteresowała się bliżej twórczością artystów współczesnych. Od ponad 30 lat w twórczości Miłał dominuje sztuka sakralna, wpisująca się w konserwatywny nurt powojennej polskiej rzeźby religijnej, w dużym stopniu inspirowanej klasycznymi formami arcydzieł zgromadzonych w muzeach Italii. Nastawienie dociekliwej kontestatorki Zofii Kulik charakteryzują: pozbawione kompleksów zwrócenie się ku przyszłości i większa prospołeczność, zawierająca wizje nawiązania szerszej międzynarodowej współpracy, z pewnością przekraczające możliwości skromnej stypendystki.

W tak diametralnie różnych postawach trzech artystek zwracają uwagę łączące je: intensywność działań i dążenie do możliwie najbardziej efektywnego wykorzystania pobytu we Włoszech.



³⁴ Zob. L. Suprani, *Chiesa „polacca” per Lido Adriano*, „Ravenna il Resto del Carlino” 1999, nr z 3 IX, s. 3

Słowa kluczowe / Keywords

Piero Bottoni, Stella Sas Korczyńska, Zofia Miłał, Zofia Kulik, Anna Praxmayer, Monte Stella

Bibliografia / References

1. **Sas-Korczyńska Bottoni Stella**, *Una storia polacca*, wstęp P. Bottoni, Milano 1959.
2. *Ricordo di Stella*, wstęp P. Bottoni, Milano 1958.
3. *Piero Bottoni: opera completa*, a cura di G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon, Milano 1990.
4. **Truszkowski Jerzy**, *Sztuka krytyczna w Polsce*, Poznań 1999, cz. 1: *KwieKulik. KwieKulik. 1967–1998*.

dr Grażyna Ryba

Pracownik dydaktyczny Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainicjowała i zorganizowała Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej UR, jednostki o charakterze naukowo-badawczym i archiwizacyjno-popularyzatorskim, a obecnie kieruje pracami tego ośrodka. Utworzyła rocznik „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej” i jest jego redaktorem. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień związanych ze sztuką współczesną, przede wszystkim sakralną.

Summary

GRAZYNA RYBA (University of Rzeszow) / From intimate reflection to expressive contestation. Anna Praxmayer, Zofia Mital, Zofia Kulik. Polish artists–scholarship holders in Italy

After the death of his wife, Stella Sas Korczyńska (d. 1956), the renowned Italian architect Piero Bottoni (1903–1973) established a scholarship in her name for young Polish sculptors. It included the financing of a four-month stay in Italy for one person every two years. The choice was made by the Accademia di Belle Arti di Brera in Milan out of the candidates indicated by Polish schools of art. The scholarship program consisted of the study of sculpture in Milan and a two-month trip around Italy, i.e. tours of the most important monuments, museums and galleries. Among the scholarship holders were Anna Praxmayer (in 1962), Zofia Mital (in 1970) and Zofia Kulik (in 1972). Their impressions from the stay in Italy, very different, depending on their personalities as well as the artistic temperaments, resulted in interesting artistic achievements. The young artists' trips around Italy are documented not only by works made then but also by the survived sources, both official (formal letters and protocols, reports) and private ones (letters, memoirs, travel journals, which included drawing notes), and newspaper articles. Despite the wealth of the survived source materials and subsequent significant achievements of the artists, this youthful Italian episode of their biographies is little known and, consequently, not very appreciated in the analyses of their creative output.