

JULIA STABROWSKA — ZAPOMNIANA RZEŹBIARKA

W roku 1903 Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie zorganizowało kolejny (jak się okazało potem ostatni) konkurs rzeźbiarski, w którym wzięli udział artyści różnych pokoleń i orientacji twórczych. Drugą nagrodę otrzymała Julia Stabrowska, dystansując w ten sposób Xawerego Dunikowskiego, Stanisława Jagmina i Edwarda Wittiga, wyróżnionych listami pochwalnymi¹. Wystawa konkursowa w Zachęcie była jednym z pierwszych wystąpień w kraju, zamieszkałej dotąd na stałe w Petersburgu, młodej polskiej rzeźbiarki, której imię — według słów jednego z krytyków warszawskich — „zapisało się odrazu wśród poważniejszych twórców plastycznych sztuki naszej”².

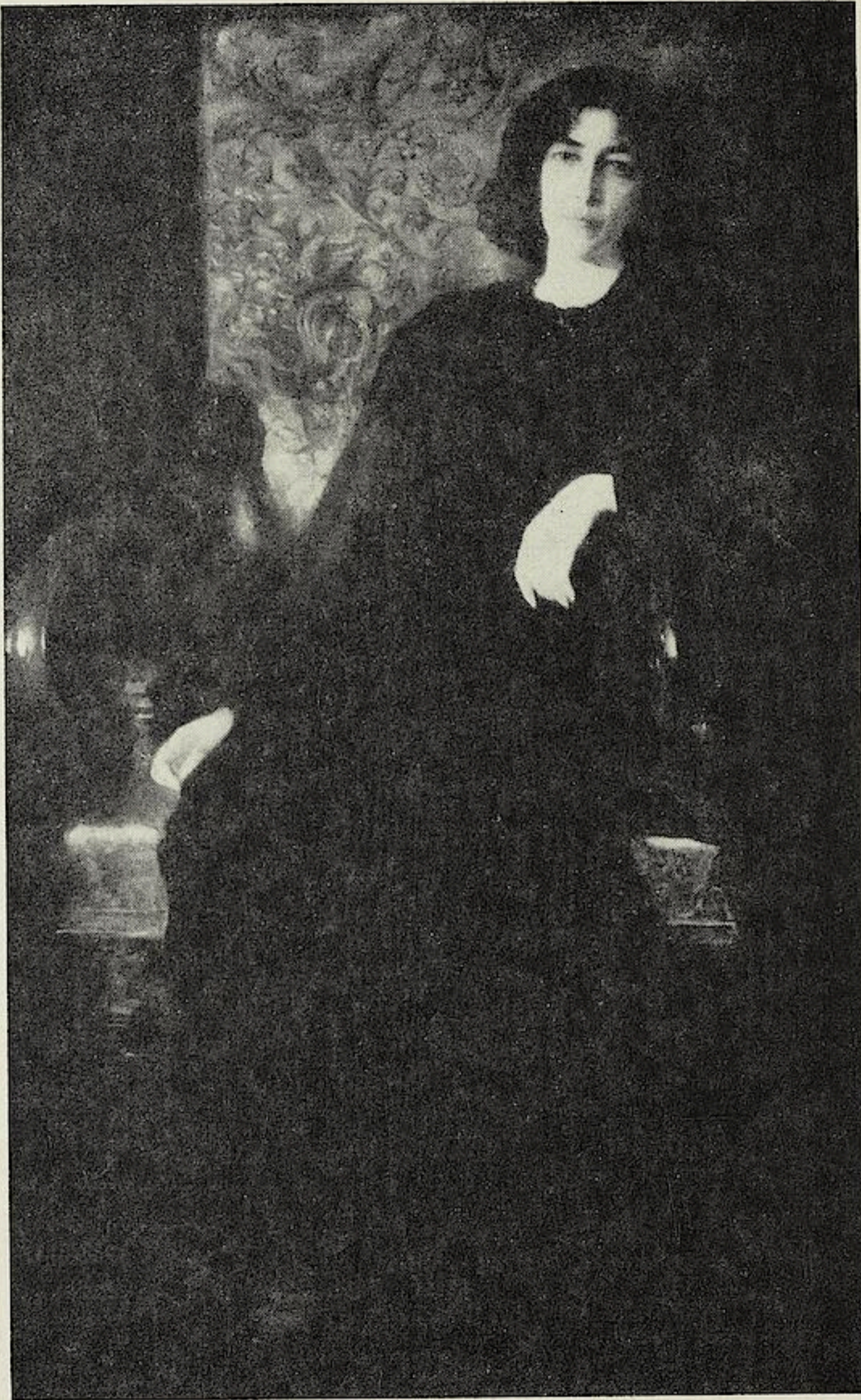
Sukces, który odniosła Stabrowska eksponując w Zachęcie monumentalną grupę *Lelum-Polelum* (il. 2), zdawał się wróżyć obdarzonej nieprzeciętnym talentem artystce początki świetnej kariery. Tragiczny splot wydarzeń zdecydował jednak inaczej. Z dorobku Julii Stabrowskiej nie zostało prawie nic: los nie oszczędził jej największego dramatu, który spotkać może artystę — zniszczenia wszystkiego, czego dokonała, nad czym pracowała przez najbardziej twórczy okres swego życia. Należy w tej chwili do artystów zupełnie nieznanymi, których twórczość, dająca się zrekonstruować w bardzo fragmentaryczny sposób, zachęca mimo to do próby ocalenia jej od kompletnego zapomnienia.

Julia Stabrowska, z domu Janiszewska, urodziła się 12 (26) lutego 1869 roku w Kownie. Była córką radcy nadwornego Onufrego Janiszewskiego i Aleksandry, ur. Bitny-Szlachto. W wieku czterech lat straciła ojca i pozostawała pod opieką wuja, zamieszkałego w Petersburgu³.

¹ Sprawozdanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1903, Katalog dzieł sztuki pomieszczonych na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim w roku 1903. Warszawa 1904, s. 7; J. Wiercińska, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Zarys działalności. Wrocław—Warszawa—Kraków 1968, s. 177.

² T. J. [Jaroszyński], Ze sztuki. Tygodnik Ilustrowany, 1903, II, s. 944.

³ Центральный Государственный исторический архив в Ленинграде (w skrócie CGIA) — Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Leningradzie, sygnatura: fond 789, opis 11, jedinica chranienija 142, karty 5, 14.



1. Kazimierz Stabrowski,
*Portret żony artysty, Julii
z Janiszewskich Stabrowskiej*,
przed 1908, Muzeum
Narodowe w Warszawie

Tam ukończyła Roźdiestwieńskie Gimnazjum Żeńskie⁴, a następnie w wieku siedemnastu lat rozpoczęła naukę w Szkole Rysunkowej przy Cesarskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Z dokumentów wynika, że już wtedy interesowała się przede wszystkim rzeźbą, i że po czterech latach zajęć w Szkole uznano ją za dostatecznie przygotowaną do studiów w Akademii Sztuk Pięknych⁵.

Studia na Wydziale Rzeźby Petersbusrkiej Akademii Sztuk Pięknych Janiszewska rozpoczęła w roku 1892 za zgodą wuja, rzeczywistego radcy stanu Antoniego Bitny-Szlachty⁶. Był to swoisty ewenement — kobiety przyjmowano na ten wydział wyjątkowo rzadko, a oficjalne prawo do studiów w Akademii otrzymały one dopiero po wprowadzeniu w życie nowego statutu uczelni, obowiązującego od 1894 roku. Studiowała długo — prawie dziesięć lat, kilkakrotnie korzystając z urlopów akademickich ze względu na stan zdrowia (anemia)⁷. W roku 1897 figuruje wśród uczniów Hugona Zalemana, od 1898 — Władimira Bieklemiszewa⁸.

W okresie, kiedy Julia Stabrowska studiowała w Akademii Petersburskiej, w rzeźbie rosyjskiej panowały dwa nurty — pierwszy był kontynuacją dziewiętnastowiecznego akademizmu, w drugim przeważały tendencje rodzajowo-naturalistyczne, nawiązujące do założeń ideowych sztuki „pieriedwiżników”. Po wspaniałym rozkwicie w okresie klasycyzmu rzeźba rosyjska lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nie dorównywała osiągnięciom malarstwa, odgrywającego wówczas zdecydowanie wiodącą rolę. Z prawdziwie wybitnych twórców wymienić można jedynie Marka Antokolskiego; odosobnionym zjawiskiem były majolikowe rzeźby Michaiła Wrubla. Nowy rozkwit rzeźby rosyjskiej miał nastąpić dopiero na przełomie XIX i XX stulecia, w momencie pojawienia się na arenie artystycznej takich indywidualności jak Paweł Trubieckoj i Anna Gołubkina (również uczennica Bieklemiszewa), rosyjskich rówieśników Janiszewskiej, związanych z kręgiem modernistów spod znaku „Mira Iskusstwa”.

Reprezentantem akademickiego nurtu był pierwszy nauczyciel Janiszewskiej, Zaleman, autor dzieł będących popisem znajomości anatomii i perfekcji formalno-technicznej, odwołujących się do tradycji późnego klasycyzmu. Przeciwnieństwem była sztuka niewiele starszego od Janiszewskiej jej następnego profesora, Bieklemiszewa, autora kameralnych kompozycji rzeźbiarskich, głównie rodzajowych i portretowych. Obaj weszli do historii sztuki rosyjskiej jako wybitni pedagodzy. Pracę dyplomową Julia Janiszewska wykonała pod kierunkiem Bieklemiszewa⁹, choć w *Lelum-Polelum* (rosyjska nazwa *Ostatni Wenedowie*) odnaleźć można raczej

⁴ Jw., karta 4.

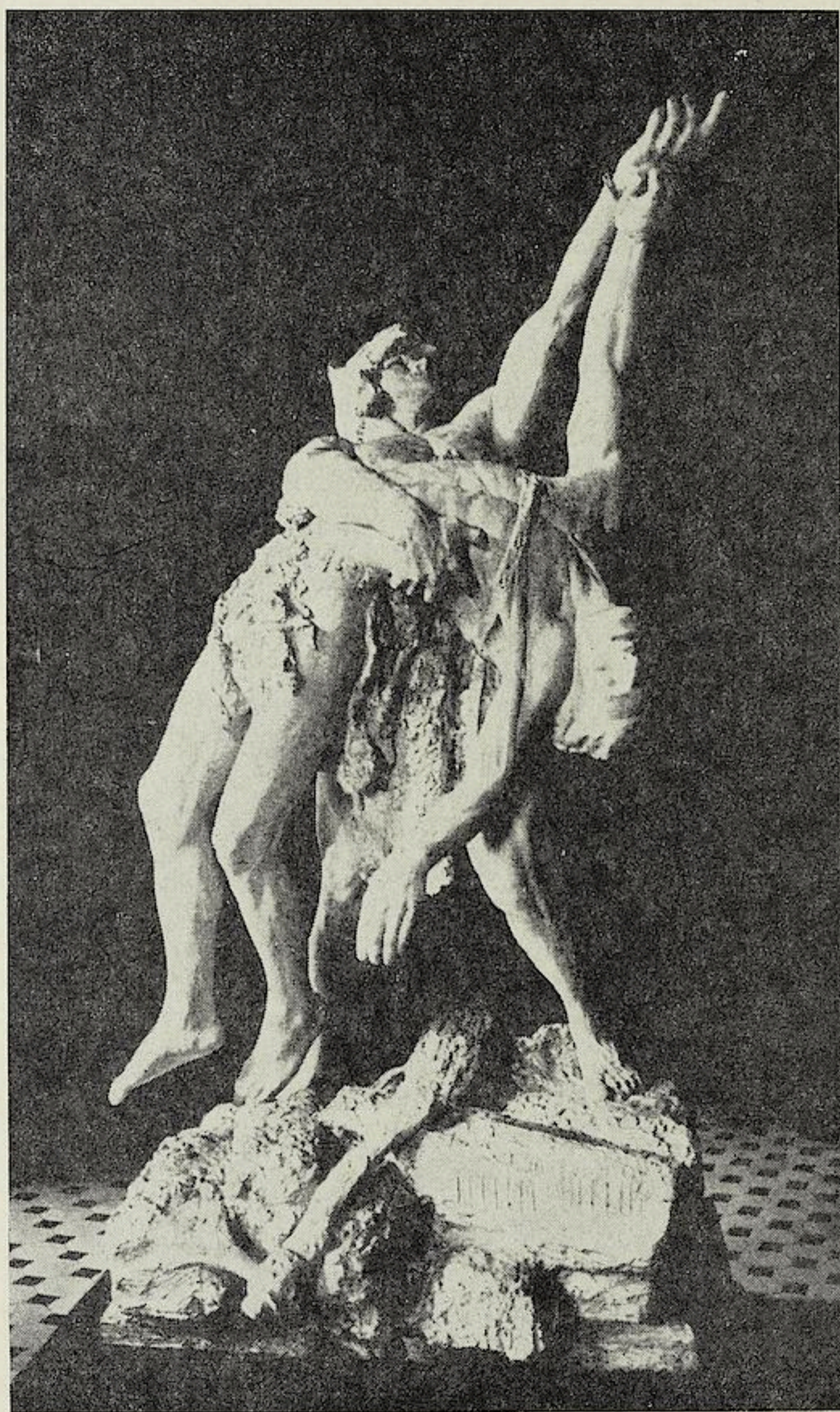
⁵ Jw., karta 8.

⁶ Jw., karty 1, 7.

⁷ Jw., karty 28, 29, 30, 31, 33.

⁸ Jw., karty 32, 34.

⁹ Отчет о деятельности Императорской Академии Художеств в 1901 году. С.-Петербург 1902, s. 36; Dyplom otrzymała 22 grudnia 1901 roku, kopia w CGIA, jw., karty 37—38.



2. Julia Stabrowska, *Lelum-Polelum*, 1901, wg Tygodnik Ilustrowany, 1903, II, s. 950

echa sztuki Zalemana, a zwłaszcza jego znanej rzeźby *Cymbrowie* (1889, Państwowe Muzeum Rosyjskie w Leningradzie).

Lelum-Polelum (il. 2) — wielka, prawie trzymetrowa kompozycja rzeźbiarska, pomyślana została przez artystkę jako ilustracja do następującego fragmentu poematu Słowackiego:

„[...] Chmury! czarne chmury,
Co uciekacie z nad trupiego pola,
Ostatnie miecąc pioruny — o! chmury!
Podnoszę do was tę rękę w łańcuchu,
Z tą drugą ręką mego brata trupa;
Obie te ręce i ten łańcuch proszą
O piorun jasny, litosny, ostatni...
Cóż nie słuchacie? — Więc tą ręką trupią
I tym łańcuchem wyzywam do walki
Was, zapełnione piorunami burze,
Aż prośbą piorun wasz nie wywołany
Wydrę przekleństwem”¹⁰.

W kompozycji tej zwraca uwagę wysoki profesjonalizm Janiszewskiej, zdobyty w ciągu jej długoletniej edukacji artystycznej, a jednocześnie pragnienie, by natchnąć to pokrewne jeszcze konwencji akademickiej dzieło głębszą wymową emocjonalną i romantycznym patosem, zgodnym z duchem poezji Słowackiego. Rzeźba, uznana przez krytyków rosyjskich za jedno z najbardziej udanych dzieł, prezentowanych na wystawie prac absolwentów Akademii Petersburskiej z 1901 roku¹¹, była pierwszym poważnym sukcesem artystki, a jednocześnie przyczyną pierwszego zawodu. Dowiadujemy się o tym z jej późniejszego listu, w którym Julia Stabrowska pisze m.in.: „[...] Będąc stypendystką petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych¹² na Wydziale Rzeźby, na konkursie ostatecznym za moją kompozycję «Lelum-Polelum» dostałam najwyższą nagrodę, stopień artysty-rzeźbiarza I kl. Ze stopniem tym związany był przywilej Prix de Rome tj. wysłanie nagrodzonego na koszt Rządu na 6 lat za granicę dla dalszych studiów. Uchwała Rady Profesorskiej musiała być zatwierdzona przez Wielką Radę Akademii, składającą się prze-

¹⁰ J. Słowacki, Lilla Weneda, werset 330, cyt. wg Dzieła Juliusza Słowackiego, Pierwsze krytyczne wydanie zbiorowe. t. VI, Lwów 1909, s. 422.

¹¹ Wykaz recenzji prasowych, poświęconych temu konkursowi znajduje się w: Материалы к библиографии по истории Академии художеств, 1757—1957. Ленинград 1964.

¹² W czasie pracy nad pracą dyplomową od 1 grudnia 1900 roku do 1 grudnia 1901 roku Julia Janiszewska otrzymywała stypendium im. A. G. Wieniecjanowa w wysokości 300 rubli, por. Журнал собраний Императорской Академии Художеств в 1901 году. С.-Петербург 1902, s. 92.

ważnie z senatorów i dygnitarzy. Na radzie tej podniesiono kwestię, że temat i wykonanie jest zupełnie nie „rosyjskie” a samo imię Juliusza Słowackiego będące na indeksie świadczy, że Rada nie może zgodzić się na przyznanie autorowi «Lelum-Polelum» prix de Rome, gdyż takowa nagroda przysługuje „rosyjskim” artystom. Wówczas p. Bieklemiszew, profesor rzeźby a Rektor Akademii, oświadczył że skoro Rada Akademii nie chce przyznać zasłużonej nagrody, jedynie że dzieło jest wybitnie polskie, to proponuje takową odesłać na koszt Akademii do Warszawy. Propozycja ta została przyjęta i rzeźba w specjalnym opakowaniu szczęśliwie przybyła do Warszawy [...]”¹³.

W czasie studiów w Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych Julia Janiszewska poznała swojego przyszłego męża, Kazimierza Stabrowskiego. Stabrowski, który już w roku 1894 uzyskał tytuł „klassnyj chudożnik” I stopnia i wielki medal złoty za obraz konkursowy (dyplomowy) *Mahomet na pustyni*, nadal uczęszczał na Akademię — studiował tam do 1897 roku pod kierunkiem Ilji Riepina¹⁴. Z tego okresu pochodzi pierwszy portret Stabrowskiego przedstawiający jego przyszłą żonę¹⁵ (il. 4), którą później portretował kilkakrotnie. Na przełomie XIX i XX wieku Stabrowski aktywnie działał w środowisku rosyjskim — brał udział w awangardowych na ten czas Wystawach Wiosennych, prezentował swoje prace w działach rosyjskich na międzynarodowych wystawach (w Paryżu, Monachium, Wenecji), zajmował się krytyką artystyczną. Jednocześnie zacieśniał kontakty ze środowiskiem polskim, zwłaszcza z Warszawą, przygotowując grunt dla utworzenia tu Szkoły Sztuk Pięknych. 15 września 1902 roku w kościele św. Katarzyny w Petersburgu odbył się ślub artysty z Julią Janiszewską¹⁶. Na początku 1903 roku Stabrowscy opuścili Petersburg, przenosząc się na stałe do Warszawy. Z tego roku pochodzi następny *Portret Julii Stabrowskiej*, wykonany przez jej męża¹⁷ (il. 5) — jedyna znana nam rysunkowa praca artysty.

W Warszawie Stabrowska debiutowała dwa lata wcześniej, wystawiając w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych dwie rzeźby — *Janko* oraz *Neofita*¹⁸ (tę ostatnią eksponowała w 1900 roku w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie¹⁹). Na konkurs rzeźbiarski 1903

¹³ List Julii Stabrowskiej do Prezesa Rady Miejskiej m. st. Warszawy, senatora Ignacego Balińskiego z dnia 11 maja 1926 roku (w aktach Działu Inwentarzy Muzeum Narodowego w Warszawie).

¹⁴ O tym szerzej w: L. S k a l s k a, Kazimierz Stabrowski — lata studiów i początki działalności twórczej. Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, XIX, Warszawa 1975, s. 575—605.

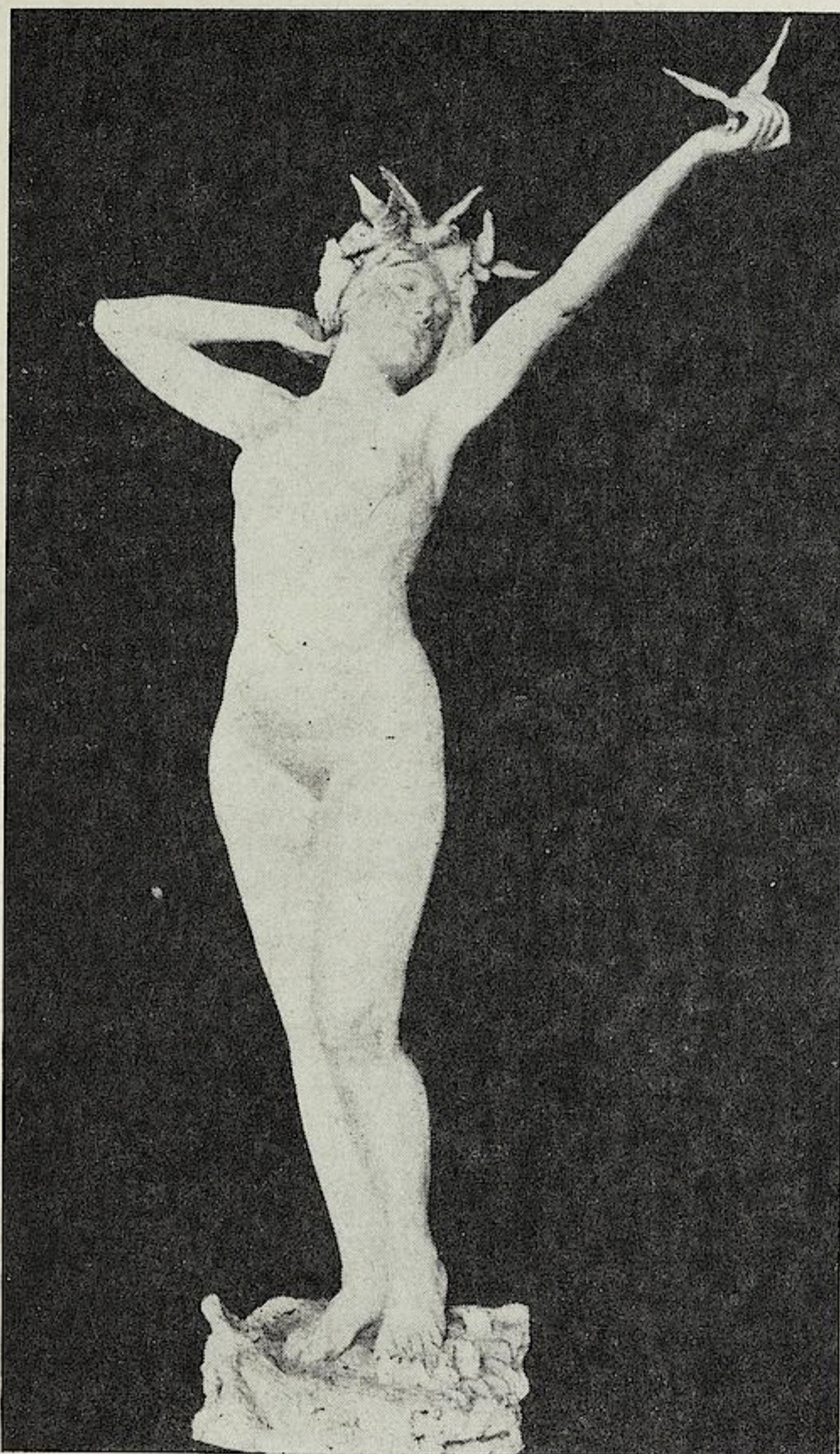
¹⁵ Ol. pł., 80×70. Wł. Wandy Teresy Janiszewskiej w Warszawie.

¹⁶ Informację zawdzięczam Wandzie Teresie Janiszewskiej.

¹⁷ Zaginiony, repr. w: Tygodnik Ilustrowany, 1903, II, s. 944.

¹⁸ J. W i e r c i ń s k a, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860—1914. Wrocław—Warszawa—Kraków 1969, s. 342; Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za 1901 rok. Warszawa 1902, s. 33, 45 (rzeźbę *Janko* zakupił Emanuel Bułhak).

¹⁹ E. S w i e y k o w s k i, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854—1904. Kraków 1905, s. 206.



3. Julia Stabrowska, *Goplana*, przed
1903, wg Tygodnik Ilustrowany,
1903, II, s. 941 (okładka)



4. Kazimierz Stabrowski, *Portret narzeczonej artysty, Julii Janiszewskiej*, 1896, wł. Wandy Teresy Janiszewskiej w Warszawie



5. Kazimierz Stabrowski, *Portret żony artysty*, 1903, wg Tygodnik Ilustrowany, 1903, II, s. 944

roku, oprócz *Lelum-Polelum*, nadesłała rzeźbę *Goplana*²⁰ (il. 3), znów pomyślaną jako ilustracja do poezji Słowackiego:

„Promienie słońca przenikły
Jaskóleczek mokre piórka ...
Ożyły — pierzchły — i znikły,
Jak spłoszonych wróbli chmurka.
Królowa nasza bez ducha,
Zadziwiona stoi, słucha;
[...]
[...] nie wie czemu
Wianeczkowi uwiedłemu
Przyszło ożyć? skąd ma latać?”²¹

Oto jak oceniła te rzeźby ówczesna krytyka warszawska. „Siła i potęga bije od olbrzymiej grupy gipsowej, zatytułowanej «Lelum-Polelum», której przyznano nagrodę drugą — pisał Tadeusz Jaroszyński. Siła, jako główna zaleta, cechująca tę wspaniałą kompozycję [...], tym bardziej zastanawiać może, że utwór jest dziełem niewieścim ... Tej samej artystki «Goplana» świadczy o wielkim smaku kompozytorskim i bardzo poważnych studiach, które pozwoliły jej na takie doskonałe opanowanie formy”²². Jaroszyński poświęcił następnie Stabrowskiej osobny artykuł, gdzie pisał m.in.: „Pani Julia Stabrowska, jako artystka-rzeźbiarka, dała się poznać przed kilku laty wystawiając w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych bardzo dobrze modelowaną figurę p.t. «Neofita», nie mniej wystąpienie jej [...] z olbrzymią grupą «Lelum-Polelum» było stanowczo niespodzianką w świecie artystycznym [...] «Lelum-Polelum» to jest szeroka kompozycja rzeźbiarska, poczęta zupełnie samodzielnie, potężnie, z głębokim przejęciem się duchem dramatu, którego jest plastycznym urzeczywistnieniem [...]. W układzie całym, skomponowanym logicznie, z doskonałym wtajemniczeniem się w mechanizm i konstrukcję ciała ludzkiego, czuć ruch i siłę. Wszystko to razem dowodzi, że pani Stabrowska stanęła już na bardzo wysokim poziomie artystycznym [...]. Na wystawie konkursowej znajdowała się inna jeszcze jej praca, p.t. «Goplana», dzieło piękne i pod wieloma względami bardzo artystyczne ...”²³. Artykuł ten ilustrowały trzy całostronicowe ujęcia *Lelum-Polelum* oraz zdjęcie *Goplany*, umieszczone na okładce²⁴. „[...] Natura dała jej talent, — pisał z kolei Ryszard Fański — rodzinna

²⁰ Wiercińska, Katalog prac, jw., s. 343.

²¹ J. Słowacki, *Balladyna*, werset 315, cyt. wg *Dzieła Juliusza Słowackiego*, jw., s. 20.

²² T. Jaroszyński, *Wystawa konkursowa*. *Tygodnik Ilustrowany*, 1903, I, s. 324.

²³ T. J. [Jaroszyński], *Ze sztuki*, jw., s. 944.

²⁴ Jw., s. 941 (okładka), 950, 951.

ziemia zaś wytrwałość, i dzięki tym przymiotom nasza artystka nie tylko skończyła Akademię, co się niewiastom bardzo wyjątkowo tylko udaje, ale otrzymała jeszcze tytuł najwyższy akademika (pomyłka, a r t y s t y — L. S.-M.), co w dziejach emancypacji kobiecej stanowi datę. Jej pierwsze rzeźby: «Neofita», «Janko» zyskują głośne pochwały znawców. Do konkursu warszawskiego staje uzbrojona od stóp do głów: daje dwa dzieła, bardzo skończone, pełne wyrazu i mocy, o których pisałem w swoim czasie z rzetelnym zachwytem. Sędziom podobało się dać za «Lelum-Polelum» ledwo drugą nagrodę ... Nie tu miejsce na protesty”²⁵.

Z cytowanego wyżej artykułu Fańskiego wynika też, że Stabrowska pomagała w tym czasie mężowi w sprawach, związanych z organizacją warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, m.in. jeździła w tym celu do Petersburga. Rzeźbiła głównie w majątku Dłużniewo w guberni witebskiej, wynajmowanym przez Stabrowskich od zaprzyjaźnionych z nimi Eugenii i Stanisława Kierbedziów, fundatorów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Bliskie kontakty utrzymywali Stabrowscy z wieloma przedstawicielami warszawskiego środowiska artystycznego, m.in. z aktorką Wandą Siemaszkową. Stabrowski portretował ją dwukrotnie, jeden z tych portretów noszący tytuł *Studiując rolę* (il. 7) wiąże się z rzeźbiarskim wizerunkiem aktorki, wykonanym przez Julię Stabrowską prawdopodobnie w tym samym czasie. Oba portrety — malarski i rzeźbiarski, Stabrowscy eksponowali na II-iej Wystawie Litewskiej, urządzonej w roku 1908 w Wilnie²⁶; tam też Stabrowski wystawił m.in. dwa portrety swojej żony (il. 1, 8). W tej rzeźbie Julii Stabrowskiej zanikają całkowicie echa sztuki akademickiej, uchwytne w *Lelum-Polelum* i *Goplenie*. Modelowana zgodnie z panującym w rzeźbie modernistycznej postulatem impresyjnej, wrażeniowej reakcji na rzeczywistość, świadczy o swobodzie w operowaniu nowym językiem formalnym, pokrewnym z ducha żywiołowości dzieł Wacława Szymanowskiego i Konstantego Laszczki. *Portret Wandy Siemaszkowej*, wystawiony w roku następnym w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie²⁷, zakupił Jakub Glass, znakomity znawca sztuki, twórca wspaniałej kolekcji dzieł artystów polskich przełomu XIX i XX wieku, ofiarowanej przez niego i jego żonę w roku 1935 Muzeum Narodowemu w Warszawie, gdzie rzeźba Stabrowskiej znajdowała się do czasów drugiej wojny światowej²⁸.

Po wystawie 1909 roku Stabrowska przestaje wystawiać na dłuższy czas. Zadziwiającym wydaje się to milczenie, które nastąpiło po kolejnym sukcesie, za jaki można uznać m.in. nabycie rzeźby do jednej z najlepszych kolekcji warszawskich. Nie znamy też prawie żadnych szczegółów, dotyczących życia artystki. Jej mąż, Kazimierz Stabrowski, znajdował się u szczytu kariery artystycznej, tworzył w tym czasie swoje najlepsze dzieła, m.in. cykl *Pochód burzy* oraz szereg

²⁵ R. Fański, Artystyczna para Kazimierz i Julia Stabrowscy. *Życie i Sztuka*, 1903, nr 27, s. 4.

²⁶ Вторая Литовская Художественная Выставка, 1909, nr 51 i 52.

²⁷ VI-a Wystawa Doroczna, Salon 1909—1910, Tow. Zachęty Szt. Piękn. w Kr. Pol. Warszawa grudzień—styczeń, nr 182, il.; *Świat*, 1909, nr 50, il. na s. 10.

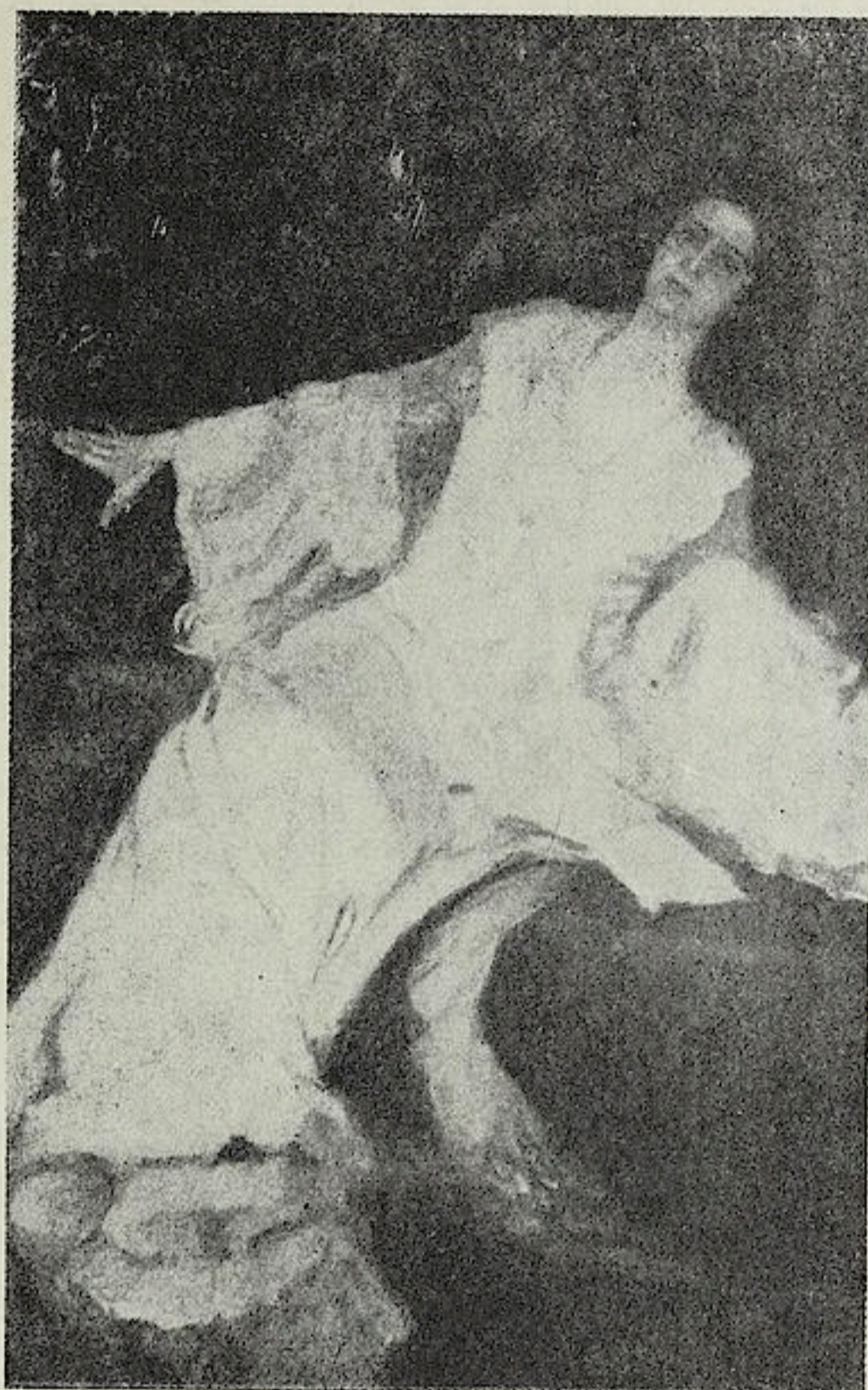
²⁸ Gips, wys. 36 cm, szer. 35 cm, nr inw. 77849, ofiarowana przez Jakuba Glassa 27 kwietnia 1935 roku.



6. Julia Stabrowska, *Portret Wandy Siemaszkowej*, przed 1908, wg Świat, 1909, nr 50, s. 10

doskonałych portretów, wśród których znajdują się dwa piękne portrety żony²⁹ (il. 1, 8), przedstawiające Julię Stabrowską w rozkwicie jej niebanalnej urody, pełne elegancji a jednocześnie powagi i melancholii. Z relacji rodziny wiemy, że pomagała mężowi nawet w jego pracy twórczej — kreśliła perspektywę na obrazach itd. Prawdopodobnie jako artystka świadomie pozostawała w cieniu męża — twórcy i człowieka o skomplikowanej naturze, jakim był rozmówany w okultyzmie i mistyce Kazimierz Stabrowski. Znamienne są słowa artystki, że „całą

²⁹ Ol. pł., 160×98, przed 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 74980, ofiarowany przez Julię Stabrowską 23 grudnia 1930 roku; Ol. pł., 118×93, sygn.: „Stabrowski 1907”, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 77622, ofiarowany przez Julię Stabrowską 19 listopada 1934 roku.



7. Kazimierz Stabrowski, *Studiując rolę* (Portret Wandy Siemaszkowej), wg *Życie i Sztuka*, 1903, nr 32, s. 7

swą wiedzę zawodową zawdzięcza wytrawnym wskazówkom swojego męża [...]”³⁰. Wydaje się, że nie można tych słów traktować inaczej, niż jako wyraz wyjątkowej skromności.

W roku 1915, w dwanaście lat po opuszczeniu Petersburga, Stabrowscy znaleźli się tam ponownie. Stabrowski, który zabrał do Rosji (w obawie przed działaniami wojennymi) większość swoich dzieł, rozwinął tu aktywną, różnorodną działalność³¹. Urządził m.in. najpierw w Petersburgu, a następnie w Moskwie, dwie wielkie wystawy zbiorowe, które odbyły się szerokim

³⁰ Fański, jw.

³¹ O tym szerzej w: Skalska, jw., s. 605—649.



8. Kazimierz Stabrowski, *Portret żony artysty*, 1907, Muzeum Narodowe w Warszawie

echem w ówczesnej prasie rosyjskiej, działał w Towarzystwie im. Archipa Kuindźiego, projektował dekoracje i kostiumy dla Teatru Polskiego w Moskwie, kierowanego przez Arnolda Szyfmana („Lilla Weneda” Słowackiego). O Julii Stabrowskiej wiemy natomiast, że właśnie w tym czasie przeżyła wielką tragedię — majątek Dłużniewo, gdzie przechowywane były prawie wszystkie jej rzeźby (m.in. *Neofita*, *Goplana*, *Umierająca chimera*), został zniszczony „przez zrewoltowane wojska rosyjskie”³², a razem z nim cały dorobek artystki. 25 lipca 1918 roku Stabrowscy wrócili do Warszawy. W zbiorach rodziny zachowały się opatrzone fotografiami dokumenty Julii Stabrowskiej, zezwalające na wyjazd z Petersburga do Warszawy — nie może być wymowniejszego śladu przeżytego dramatu, niż ten, który rysuje się na twarzy artystki (il. 9, 10).

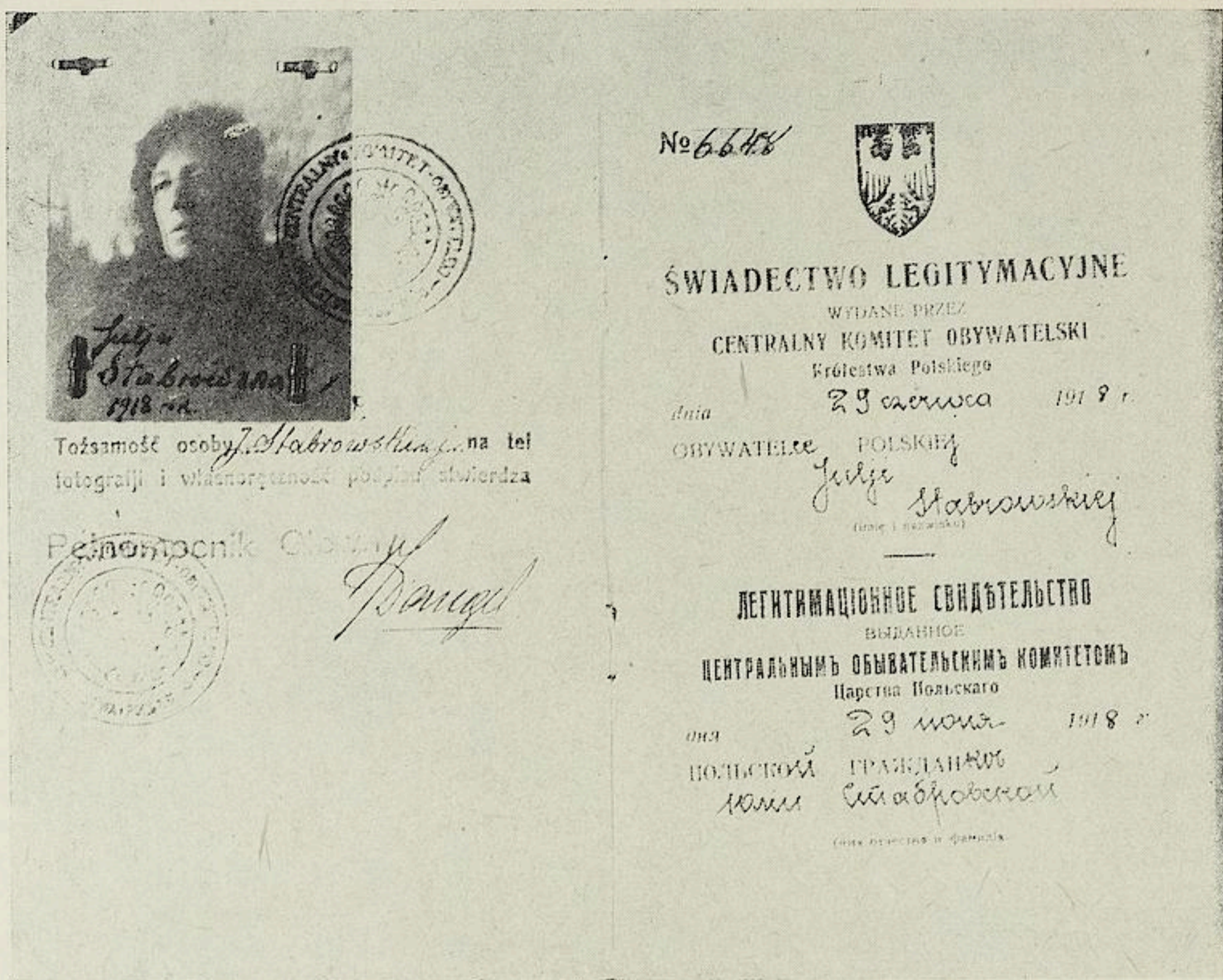
W połowie lat dwudziestych Julia Stabrowska podejmuje ostatnią próbę powrotu do działalności artystycznej. Na wystawie zbiorowej dzieł męża w roku 1925 oraz na wystawie Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków w roku 1927, urządzonych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, wystawia wykonaną z brązu rzeźbę *Szaman*³³, nieznaną nam nawet z reprodukcji. Razem z Kazimierzem Stabrowskim przystępuje też do pracy nad majolikowym tryptykiem, przeznaczonym dla kościoła św. Floriana w Warszawie. Troszczy się o losy swojego jedyne zachowanego dzieła *Lelum-Polelum*, które od czasów konkursu 1903 roku pozostawało w gmachu Zachęty. Rzeźbę zamierzano odlać w brązie, a następnie umieścić w jednym z parków warszawskich. Sprawa ta jednak poszła „w odwłokę”³⁴. Wiosną 1926 roku Komitet Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych zaczął czynić starania o usunięcie rzeźby, motywując swoje żądanie tym, że „wobec braku miejsca i konieczności jej przesuwania w miarę potrzeby nie może brać odpowiedzialności za jej całość”. Zaniepokojona tym stanem rzeczy Julia Stabrowska informuje Prezesa Rady Miejskiej m. st. Warszawy, Ignacego Balińskiego, o swoim zamiarze ofiarowania rzeźby miastu i zrzeczeniu się wszelkiego „autorskiego wynagrodzenia”, podkreślając, że jest to jedyne dzieło zachowane z jej działalności artystycznej. W czerwcu 1926 roku Magistrat postanowił przyjąć darowiznę i przekazać ją Muzeum Narodowemu w Warszawie³⁵. W uzasadnieniu czytamy m.in.: „Dzieło p. Stabrowskiej «Lelum-Polelum» treści symbolicznej narodowej, posiadające wybitną wartość artystyczną, powinno znaleźć się w zbiorach publicznych, zwłaszcza, że inne dzieła tej artystki zostały zniszczone”. Magistrat postanowił też wyasygnować 14 000 złotych „na budowę prowizorycznego budynku w celu pomiesz-

³² Listy Julii Stabrowskiej do Prezesa Rady Miejskiej m. st. Warszawy oraz do Dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie (w aktach Działu Inwentarzy Muzeum Narodowego w Warszawie).

³³ Przewodnik po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, nr VII. Warszawa, Listopad 1925 roku, s. 24, nr 217; jw., nr 23, Warszawa w maju 1927 roku, s. 16, nr 201.

³⁴ Korespondencja dotycząca omawianej tu sprawy przeniesienia *Lelum-Polelum* z gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, ofiarowania jej przez Julię Stabrowską m. st. Warszawie i umieszczenia w Muzeum Narodowym znajduje się w aktach Działu Inwentarzy Muzeum Narodowego w Warszawie.

³⁵ Została ona wpisana do muzealnych ksiąg inwentarzowych pod numerem 77644 (gips, wys. 278 cm).



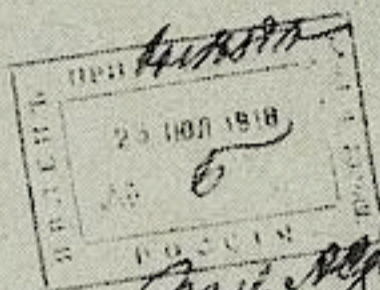
9. Świadectwo Legitymacyjne Julii Stabrowskiej, 1918, wł. Wandy Teresy Janiszewskiej w Warszawie

czenia tej rzeźby [do czasu odlania w brązie — L.S.-M.] na dziedzińcu Muzeum wraz z innymi tego typu dziełami, które niszczyć i giną bezpowrotnie z powodu braku odpowiedniego miejsca”.

Śmierć męża Julia Stabrowska przeżyła jako głęboki cios (Stabrowski zmarł 10 czerwca 1929 roku). Zmobilizowała wszystkie swoje siły, aby uporządkować i zabezpieczyć jego spuściznę. „Przepraszam najmocniej, — pisze w liście do Dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie w dniu 10 lipca 1934 roku — że z racji mego niedołężnego stanu fizycznego, zwracam się do Szanownego Pana o pomoc i radę listownie. Likwiduję ostatnie ziemskie moje sprawy, chcąc po sobie jaknajmniej przyczynić otoczeniu ambarasu, więc chciałabym wszystkie obrazy Męża

PRZEDSTAWICIELSTWO
N. Rady Regencyjnej Królestwa Polskiego
na Rosję.

109
A 79



WIZA

Przedstawicielstwo N. Rady Regencyjnej Królestwa Polskiego na Rosję
niniejszem zaświadcza tożsamość i własnoręczny podpis pan Julji Stabrowskiej

i stwierdza, iż żadnych przeszkód z jego strony do powrotu (osób)
do Warszawy w Królestwie Polskiem niema.

Opłata stemplowa w sumie rubli 5 pobrana została
za pokwitowaniem № 1585

M. P.

2. Pełnomocnik do spraw reemigracji
Przedstawiciela Rady Regencyjnej
Królestwa Polskiego na Rosję

W. Barłucki

* Inspektor rejonowy

Karol Pawłowski

Data 24 Lipca 1918 r.

w Petersburgu

10. Wiza Julii Stabrowskiej, zezwalająca na powrót z Petersburga do Warszawy, 1918, wł. Wandy Teresy Janiszewskiej w Warszawie



11. Julia Stabrowska, *Lelum-Polelum*, stan po uszkodzeniu, 1954

12. Julia Stabrowska, Wazon, wł. Wandy Teresy Janiszewskiej w Warszawie



13. Julia Stabrowska, Kafel, wł. Wandy Teresy Janiszewskiej w Warszawie



mojego Kazimierza Stabrowskiego oddać do wyłącznej dyspozycji Muzeum Narodowemu [...]. Życie uchodzi, czuję się fatalnie, okropnie zależy mi na pośpiechu, a nie wiem i nie mam sił, jak do tego się wziąć [...]"³⁶.

W roku 1934 pięćdziesiąt dziewięć prac Kazimierza Stabrowskiego znalazło się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie jako dar jego żony, Julii. Przeżyła męża o lat dwanaście. Do 1939 roku mieszkała u architekta Oskara Sosnowskiego, potem przeniosła się do Ząbek k. Warszawy, gdzie zmarła 20 września 1941 roku. Po śmierci Kazimierza Stabrowskiego całkowicie wycofała się z życia artystycznego.

Epilog dramatu artystki rozegrał się w kilkanaście lat po jej śmierci. W 1954 roku na podstawie nieuzgodnionej z Dyrekcją Muzeum Narodowego w Warszawie decyzji intendenta Stanisława Mierzwickiego rzeźbę *Lelum-Polelum*, znajdującą się w gmachu Muzeum, postanowiono przewieźć do Wilanowa. Podczas przygotowania do transportu pękła deska, po której wciągano rzeźbę na samochód ciężarowy. Rzeźba runęła na ziemię, doznając poważnych uszkodzeń³⁷ (il. 11).

Ze spuścizny artystki-rzeźbiarki Julii Stabrowskiej pozostały dwa drobne przedmioty: glazurowany wazonik i majolikowy kafelek, przechowywane w zbiorach wnuczki jej brata, Wandy Teresy Janiszewskiej (il. 12, 13).

ЮЛИЯ СТАБРОВСКАЯ — ЗАБЫТЫЙ СКУЛЬПТОР

РЕЗЮМЕ

Несколько лет тому назад, собирая материалы к статье об известном варшавском художнике Казимеже Стабровском (ср. L. Skalska, „Kazimierz Stabrowski — lata studiów i początki działalności twórczej”, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, XIX, Warszawa 1975), автор заинтересовалась личностью его жены, скульптора Юлии Стабровской (1869—1941). Она известна сейчас как модель нескольких прекрасных портретов, написанных ее мужем, совершенно забытой же оказалась как художница. Прослеживая на основе разных источников (архивных данных, информации, полученной у родственников, прессы и т.д.) жизнь и творчество Юлии Стабровской, автор пришла к убеждению о целесообразности воссоздания ее художественной личности, творческих достижений и трагической судьбы как художницы. Ибо от наследия Юлии Стабровской не осталось почти ничего: ей суждено было пережить самую большую трагедию, которая может быть уделом художника — трагедию гибели всего, что она свершила, над чем работала в течение наиболее творческого периода своей жизни.

³⁶ List znajduje się w aktach Działu Inwentarzy Muzeum Narodowego w Warszawie.

³⁷ Por. protokoły w tej sprawie z dnia 28 i 30 stycznia oraz 5 lutego 1954 roku w aktach Działu Inwentarzy Muzeum Narodowego w Warszawie.

Юлия Стабровская, урожденная Янишевская, обучалась в петербургской Академии художеств. С 1892 года она была ученицей Гуго Залемана, а затем Владимира Беклемишева. В 1901 года окончила Академию, получив звание художника за конкурсную скульптуру „Лелюм-Полелюм“ („Последние венеды“), воспроизводящую один из финальных моментов драмы Юлиуша Словацкого „Лилла Венедя“. Слишком „польская“ тема помешала художнице получить заграничное пенсионерство (поездку в Италию). Дело Стабровской, обсуждавшееся на Совете Академии, закончилось решением выслать ее трехметровой высоты скульптурную композицию на средства Академии в Варшаву, что предложил тогдашний ректор и учитель Стабровской, Беклемишев.

Во время учебы в петербургской Академии художеств Юлия Янишевская познакомилась со своим будущим мужем, Казимежем Стабровским, за которого вышла замуж в 1902 году в Петербурге. В 1903 году Стабровские поселились в Варшаве. Здесь Юлию Стабровскую ожидал первый серьезный успех: скульптура „Лелюм-Полелюм“ (илл. 2) была удостоена второй премии на скульптурном конкурсе, организованном варшавским Обществом поощрения художеств, в котором приняли участие многие известные польские скульпторы разных поколений, в том числе Ксаверий Дуниковский, получивший на этом конкурсе одну из третьих премий. „Лелюм-Полелюм“, а также иные скульптуры Стабровской необычайно высоко оценила варшавская каритика, приветствуя появление нового большого таланта.

Может показаться странным, что после такого успеха Юлия Стабровская не принимала участия в выставках вплоть до 1908 года, когда в Вильно, а затем спустя год в Варшаве, она показала свое очередное произведение „Портрет актрисы Ванды Семашко“ (илл. 7), свидетельствующее об отходе от академического стиля, присущего „Лелюм-Полелюм“, и овладении новым формальным языком, близким поискам ведущих польских скульпторов эпохи модерн. Нам известно, что это был период ее интенсивной творческой работы, которой занималась главным образом в имении Длужнево под Витебском. Ее муж, Казимеж Стабровский, был в то время на вершине художественной карьеры. Создавал свои лучшие произведения, в том числе ряд замечательных портретов, среди которых находятся два портрета его жены (илл. 1, 8), изображающие Юлию Стабровскую в расцвете ее красоты, полные изысканности и элегантности, а одновременно не лишены оттенка меланхолии. Судя по рассказам родственников Стабровской она постоянно помогала мужу в разных делах, а даже в творческой работе — чертила перспективу на его картинах и т.д. Нам кажется, однако, что как художница оставалась (причем совершенно сознательно) в тени своего мужа — человека и живописца с весьма сложной натурой, каким был увлеченный окультизмом и мистикой Казимеж Стабровский.

В 1915 году Стабровские снова оказались в Петербурге, покинув Варшаву после начала первой мировой войны. Стабровский быстро начал развивать в России разнообразную активную деятельность, о Юлии Стабровской мы знаем только, что именно тогда она пережила свою жизненную трагедию — имение Длужнево, где находились все ее скульптуры, было уничтожено, как она пишет в своем позднейшем письме, „восставшими русскими войсками“. У родственников художницы сохранились документы Стабровской, выданные в связи с ее выездом из Петрограда в Варшаву (илл. 9, 10). Не может быть более осязаемого следа пережитой драмы, чем тот, который мы видим на лице художницы.

В середине двадцатых годов Юлия Стабровская делает попытку вернуться к художественной деятельности. Начинает принимать участие в выставках, заботится также о судьбе своей единственной уцелевшей скульптуры — монументальной группы „Лелюм-Полелюм“, которая в конце концов благодаря ее усилиям попадает в Национальный музей в Варшаве. Тяжелым ударом для художницы была смерть ее мужа, Казимежа Стабровского, последовавшая в 1929 году. Ей хватило сил, чтобы заняться оставшимися после него картинами, которые она пожертвовала варшавскому Национальному музею; приведя в порядок эти дела, она целиком отказалась от какого-либо участия в художественной жизни. Скончалась в сентябре 1941 года.

Эпилог драмы Стабровской разыгрался спустя тринадцать лет после ее кончины. В 1954 году скульптуру „Лелюм-Полелюм“ решено было перевезти из здания Национального музея в другое помещение. Во время подготовки к транспорту треснула доска, по которой скульптуру втягивали на грузовик. Упавшая на землю гипсовая скульптура разбилась на куски. От наследия талантливого скульптора Юлии Стабровской остались всего лишь два мелких предмета — покрытый глазурью небольшой вазон и майоликовый изразец, являющиеся собственностью ее внучатной племянницы (илл. 12, 13).

JULIA STABROWSKA — SCULPTEUR OUBLIÉE

RÉSUMÉ

Il y a quelques années, cherchant des matériaux pour un article sur le fameux peintre varsovien Kazimierz Stabrowski (1869—1929), notre attention fut attirée par les créations de sa femme, la sculptrice Julia Stabrowska (1869—1941). Actuellement, elle est connue uniquement comme modèle de plusieurs beaux portraits réalisés par son mari. Par contre, son oeuvre artistique propre est tombée dans l'oubli. Or, en analysant à l'aide de diverses sources (archives, souvenirs de famille, coupures de presse, etc.) la vie et l'oeuvre de Julia Stabrowska, on a constaté qu'il serait utile de reconstituer son activité artistique, ses réalisations et le sort tragique de Stabrowska. En effet, de son oeuvre il n'est presque rien resté. Elle subit le drame suprême pour un artiste: la destruction de tout ce qu'elle avait fait et de ce qu'elle avait en chantier dans la plus féconde période de sa vie artistique.

Julia Stabrowska, née Janiszewska, était diplômée de l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg. Elle y commença en 1892 des études à la Faculté de sculpture sous la direction d'Hugo Zaleman et Vladimir Beklemichev. Elle les acheva en 1901, avec le titre d'artiste pour la sculpture *Lelum-Polelum* (*Les derniers Vénèdes*), prévue comme illustration du poème de Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”. Le thème par trop „polonais” fit que l'artiste n'obtint pas de bourse étrangère, accordée par l'Académie de Pétersbourg pour des oeuvres de diplôme remarquables.

C'est au cours de ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg que Julia Janiszewska fit connaissance de son futur mari Kazimierz Stabrowski, qu'elle épousa à Pétersbourg en 1902. Les Stabrowski s'établirent en 1903 à Varsovie. C'est là que Julia Stabrowska obtint son premier succès artistique: pour *Lelum-Polelum* (fig. 2), composition de près de trois mètres, elle reçut le second prix au concours de sculpture organisé par l'Association pour l'Encouragement des Beaux-Arts, auquel avaient pris part de nombreux sculpteurs polonais de diverses générations, dont Xawery Dunikowski. Les critiques varsoviens avaient autrement apprécié l'ouvrage de Stabrowska, disant que son nom „s'est immédiatement inscrit parmi les créateurs notoires de nos arts plastiques”.

Il peut sembler étonnant qu'après ce succès Julia Stabrowska ne prit part à aucune exposition jusqu'en 1908, quand à Wilno puis à Varsovie l'année suivante elle présenta son *Portrait de l'actrice Wanda Siemaszkowa* (fig. 7), témoignant de l'abandon du style académique pour un nouveau langage formel proche des recherches des modernistes polonais. Nous savons qu'elle sculpta beaucoup en ce temps, résidant surtout dans son domaine de Dłużniewo près de Vitebsk. Son mari, Kazimierz Stabrowski, en ce temps était à l'apogée de la gloire, créant ses meilleurs ouvrages, dont une série de magnifiques portraits, avec deux images de sa femme (figs 1 et 8), représentant Julia Stabrowska éclatante de beauté, pleine d'élégance ainsi que de sérieux et de mélancolie. Par la famille, nous savons qu'elle aidait son mari en de nombreuses questions, même artistiques — elle traçait la perspective sur ses tableaux, etc. Mais en tant que créateur, elle resta probablement dans l'ombre de son mari, homme de nature compliquée, fervent d'occultisme et de mysticisme.

En 1915, les Stabrowski se trouvèrent de nouveau à Pétersbourg, quittant Varsovie de crainte des actions de guerre. Stabrowski y développa une activité variée, par contre sur Julia Stabrowska nous savons uniquement que justement alors elle subit une grave tragédie: le domaine de Dłużniewo où se trouvaient presque toutes ses sculptures fut détruit par les „troupes russes révoltées”, comme écrivit plus tard dans une lettre Stabrowska. La famille a conservé les documents permettant son voyage de Pétersbourg à Varsovie (figs 9—10) — rien de plus éloquent sur son drame que le visage de l'artiste.

Dans la moitié des années vingt, Julia Stabrowska tenta de revenir à l'activité artistique. Elle commença à exposer, s'inquiéta du sort de sa sculpture monumentale *Lelum-Polelum* qui, grâce à ses soins, trouva place au Musée National de Varsovie. Elle souffrit profondément de la mort de son mari, Kazimierz Stabrowski, en 1929. Elle trouva encore la force de veiller sur l'oeuvre de son mari, dont elle fit don au Musée National de Varsovie, ensuite elle se retira entièrement de la vie artistique. Elle mourût en septembre 1941.

L'épilogue du drame de l'artiste se joua plusieurs années après sa mort. En 1954, on décida de transférer sa sculpture *Lelum-Polelum* du Musée National à un autre endroit. En cours de chargement, la planche qui soutenait la sculpture se brisa. La sculpture tomba à terre et fut fortement abîmée (fig. 11). Il n'est resté de tout son oeuvre que deux petits objets: un vase émaillé et un carreau en majolique, propriété de la famille (figs 12—13).