

**Krystyna Berkan**

(Polska Akademia Nauk)

<https://orcid.org/0000-0001-7043-4590>

## Ewa z Rościszewskich Lorentowiczowa (1869–1943)

10.4467/23916001HG.23.018.18819

Pamięci prof. dr hab. Lidii Kuchtówny (1940–2023)

Słowa kluczowe: Irena Lorentowicz, Ewa Lorentowicz, Jan Lorentowicz, intrologatorstwo, rzemiosło artystyczne

Keywords: Irena Lorentowicz, Ewa Lorentowicz, Jan Lorentowicz, book-binding, artistic craft

W domu słynnego historyka literatury, Jana Lorentowicza, odbywało się przyjęcie sylwestrowe. Wśród zaproszonych figurowały najwybitniejsze postaci ówczesnego życia artystycznego i literackiego – Zenon Przesmycki, Władysław Reymont, Józef Weyssenhoff. Miłą atmosferę wieczoru zepsuła rymowanka, którą jeden z gości – jak się okazało, Jan Lemański – dyskretnie położył na talerzu Ireny Lorentowicz, kilkuletniej córki gospodarza. Wiersz dotyczył rodzinnych stosunków w domu Lorentowiczów, a refren kończył się słowami „Mamusiu, nie krzycz na mnie / a ty, tatusiu, pracuj”<sup>1</sup>. Druga część zdania nie pozostawiała wątpliwości: Jan Lorentowicz uchodził za znakomitego ojca, zaangażowanego w wychowanie córki, ale też za człowieka niezwykle pracowitego i niekiedy poświęcającego życie domowe na rzecz pracy. Za obraźliwe uznane zostały jednak słowa: „Mamusiu, nie krzycz na mnie”. Były one niewątpliwą aluzją do charakteru i zachowania żony Jana Lorentowicza, Ewy z Rościszewskich, a być może także parafrazą słów wypowiedzianych często przez małą Irenę. Pomimo że Lemański uchodził za ekscentryka i wybaczone mu niejedno niekonwencjonalne zachowanie, Jan Lorentowicz na długo obraził się na niego za ten – pozornie błahy – wierszyk.

W późniejszych latach Irena Lorentowicz podjęła kształcenie malarskie (w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych) oraz scenograficzne (w Państwowym Instytucie

---

<sup>1</sup> Irena Lorentowicz, *Oczarowania* (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1975), 28.

Sztuki Teatralnej w Warszawie). Wsławiła się m.in. projektami scenografii i kostiumów do *Harnasiów* Karola Szymanowskiego w Opéra de Paris (1936 r.). Ewa Rościszewska-Lorentowiczowa (1869–1943) wzmiankowana jest zwykle jako matka Ireny oraz żona Jana. Twórczość Rościszewskiej, zarówno malarska, jak i introligatorska, została właściwie zapomniana. W artykule podejmę się refleksji nad przyczynami tego pominięcia oraz zanalizuję *oeuvre* Rościszewskiej-Lorentowiczowej. Poprzez rekonstrukcję biografii malarki postaram się odpowiedzieć na pytanie: czy artystka zawsze jest „złą matką” bądź córką „złej matki”? Podjęmę też próbę falsyfikacji stereotypów, interpretacyjnych klisz, przez pryzmat których postrzegano bohaterkę artykułu.

Ewa Rościszewska urodziła się 31 grudnia 1869 r. w Borowicach. Znamienne, że – podobnie jak później jej córka<sup>2</sup> – konsekwentnie się odmładzała. Ustalenie jej rzeczywistego wieku miało być przyczyną licznych plotek towarzyskich jeszcze u schyłku XIX w. W kwestię tę miał być zaangażowany sam Józef Piłsudski, zaprzyjaźniony ze szwagrem Ewy, Witoldem Jodką-Narkiewiczem, oraz z jej siostrami Marią (żoną Jodki-Narkiewicza) i Pauliną<sup>3</sup>. W jedynym z wywiadów Marszałek wspominał:

Kiedyś, a było to około 1898 r., przyjechała do Wilna p. Ewa Rościszewska, późniejsza pani Lorentowiczowa i dała mi do przechowania swój paszport. W parę dni później na zebraniu, w czasie rozmowy towarzyskiej, w której brał udział późniejszy prezydent Wojciechowski, wynikła kwestia, ile lat liczy panna Ewa. Zaczęto spierać się na ten temat. Przypomniałem sobie, że mam paszport w kieszeni, łatwo więc rzecz mi wyjaśnić. Nie mogłem przecież przemóc się, aby to uczynić. Wydobyłem paszport, i nikomu nie pozwalając zajrzeć do środka, ani sam nie zaglądając, oddałem dokument właścicielce<sup>4</sup>.

W dotychczasowych opracowaniach jako datę urodzenia artystki wskazywano 1872 lub 1873 r. Na nagrobku na Starych Powązkach podano datę śmierci – 4 kwietnia 1943, i wiek – 70 lat. Znaczyłoby to, że w 1942 r. lub na początku 1943 r. ukończyła lat 70. Marek Minakowski w *Genealogii Potomków Sejmu Wielkiego* podaje natomiast 1884 r.<sup>5</sup> Rzeczywiście, z tego roku pochodzi zapis

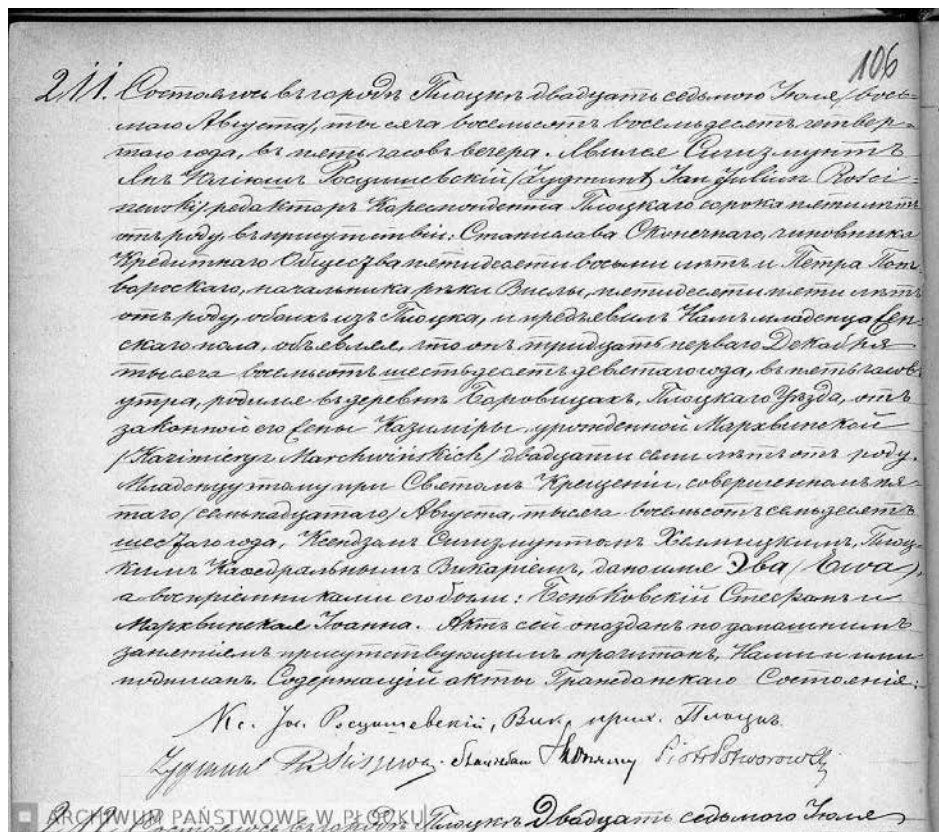
<sup>2</sup> Córka Ewy Rościszewskiej i Jana Lorentowicza, Irena Lorentowicz, urodziła się 25 września 1904 r., ale dopiero w 1910 r. zapisana została w parafii pw. św. Jana Chrzciciela w Warszawie – Księgi parafialne parafii archikatedralnej pw. św. Jana Chrzciciela w Warszawie, Archiwum Państwowe w Warszawie, nr aktu I-21/228/1910. Już od początku studiów w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie w 1924 r. podawała niekiedy 1905 r. jako datę urodzenia. Od 1938 r. do końca życia podawała natomiast 1908 r. Po raz pierwszy ta data pojawia się w dokumencie potwierdzającym rozpoczęcie przez Lorentowicz studiów na Sorbonie – Faculté des lettres de la Sorbonne – Fiches individuelles classées par ordre alphabétique des étudiants nés entre 1880 et 1925, Archives Nationales de France, nr inw. AJ/16/5000, k. 504–505.

<sup>3</sup> Por. m.in. Józef Piłsudski, „List do Czesława Hulanickiego z 18.06.1896”, *Niepodległość* XVI (1931): 377.

<sup>4</sup> Artur Śliwiński, „Marszałek Piłsudski o sobie”, *Podchorąży* 11 (1938), cyt. za: *Echa Polesia. Kwartalnik Zjednoczenia Społecznego „Związek Polaków na Białorusi”* 3 (2007): 24.

<sup>5</sup> Marek Jerzy Minakowski, „Ewa Rościszewska z Rościszewa h. Junosza”, w Minakowski, *Genealogia Potomków Sejmu Wielkiego*, <http://www.sejm-wielki.pl/b/psb.>, dostęp: 24.08.2022.

w księgach parafii św. Bartłomieja w Płocku<sup>6</sup>. Jednak zawiera on wyraźną informację, że dziecko przyszło na świat 31 grudnia 1869 r., a ochrzczone zostało w sierpniu 1870 r. Data urodzenia 31 grudnia 1869 r. widnieje też w księgach metrykalnych parafii św. Marii Magdaleny we Lwowie, gdzie w 1903 r. Ewa wzięła ślub z Janem Lorentowiczem<sup>7</sup>.



Il. 1. Akt chrztu Ewy Rościszewskiej, Archiwum Państwowe w Płocku, Akta Stanu Cywilnego Parafii Rzymskokatolickiej św. Bartłomieja w Płocku, nr zespołu 50/155/0, sygn. 50/155/0/-114, 1884 r., nr 211

<sup>6</sup> Akt chrztu Ewy Rościszewskiej, 27 lipca 1884, Archiwum Państwowe w Płocku, Akta Stanu Cywilnego Parafii Rzymskokatolickiej św. Bartłomieja w Płocku, nr zespołu 50/155/0, sygn. 50/155/0/-114, 1884, nr 211.

<sup>7</sup> Akt ślubu Ewy Rościszewskiej i Jana Lorentowicza, 27 lutego 1903, Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD), Księga metrykalna urodzeń, ślubów i zgonów dla parafii miejskiej pw. św. Marii Magdaleny we Lwowie i dla wsi Kulparków, zespół 1/301/0/-1868, 1903, nr inw. 39.

Liber Copulatorum.

Numerus postionis	190		N p o n s u s				N p o n s a				T e s t e s													
	Mensis	Annus et Dies	Nomen				Nomen					Nomen et Conditi												
			Catholice	Aut alia	Actus	Coetibus	Videtur	Catholice	Aut alia	Actus			Coetibus	Videtur										
37	21	1893	Thomas	Polakowski						Joseph	Polakowski						Joseph	Polakowski	Decanus	Dr. J.	Thomas	Maryska	agrorib.	
38	20	1893	Anton	Polakowski						Joseph	Polakowski							Joseph	Polakowski	Decanus	Dr. J.	Thomas	Maryska	agrorib.
39	25	1893	Thomas	Polakowski						Joseph	Polakowski							Joseph	Polakowski	Decanus	Dr. J.	Thomas	Maryska	agrorib.
39	24	1893	Thomas	Polakowski						Joseph	Polakowski							Joseph	Polakowski	Decanus	Dr. J.	Thomas	Maryska	agrorib.

Il. 2. Fragment księgi metrykalnej parafii św. Marii Magdaleny we Lwowie z 1903 r., Archiwum Główne Akt Dawnych, sygn. 1/301/0/-1868, wpis nr 39 – akt ślubu Jana Lorentowicza i Ewy Rościszewskiej

Ojciec Ewy, Jan Zygmunt Rościszewski (1839–1900), otrzymał przypuszczalnie wykształcenie rolnicze (agronomiczne), od młodości próbował też działalności literackiej i publicystycznej. Matka Ewy, Kazimiera Ksawera Marchwińska, urodziła się w 1840 r. w Warszawie, ochrzczona została w 1843 r. Marchwińscy byli rodziną warszawską. Ojciec Kazimieri (dziadek Ewy, a pradziadek Ireny) był rachmistrzem Komory Warszawskiej. Rodzina mieszkała przy Krakowskim Przedmieściu<sup>8</sup>. Kazimiera i Jan Zygmunt ślub wzięli w Częstochowie w 1859 lub 1862 r.<sup>9</sup> Jan Zygmunt wstąpił się zwłaszcza udziałem w powstaniu styczniowym. Należał do tak zwanych „czerwonych” – zwolenników Ludwika Mierosławskiego. Po upadku powstania uczestniczył w działalności polskich stowarzyszeń w Dreźnie, a następnie w Paryżu. Uczęszczał na wykłady na Sorbonie i w Collège de France. Do Polski powrócił u schyłku lat 60. XIX w. i osiadł w podupadłych rodzinnych dobrach w Borowicach<sup>10</sup>, gdzie w 1869 r. przyszła na świat Ewa. Niedługo później rodzina przeniosła się do Płocka. Nie jest jasne, co stało się z majątkiem. Według informacji w *Polskim słowniku biograficznym* Borowice sprzedano w 1872 r.<sup>11</sup> Podobne



Il. 3. Kazimiera Ksawera z Marchwińskich Rościszewska, fotografia ze zbiorów prywatnych Anny Kuczyńskiej



Il. 4. Jan Zygmunt Rościszewski, fotografia niedatowana, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 1512

<sup>8</sup> Akt chrztu Kazimieri Marchwińskiej, Archiwum Państwowe w Warszawie, Akta Stanu Cywilnego Parafii Rzymskokatolickiej św. Krzyża w Warszawie, zespół nr 72/158/0/-/17, 1843, nr 342.

<sup>9</sup> Jerzy Łempicki, *Rościszewscy. Dzieje rodziny* (Warszawa: Editions Spotkania, 2000), 146. Jest to jedyne opracowanie, w którym jako datę ślubu wskazano 1862 r., pozostałe archiwalia i opracowania wskazują na 1859 r.

<sup>10</sup> We wspomnieniach córki błędnie – „Borkowice”. Por. Lorentowicz, *Oczarowania*, 34.

<sup>11</sup> Jan Bujak, „Jan Zygmunt Rościszewski”, w *Polski słownik biograficzny*, t. XXXII (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991), 284.

dane prezentuje Jerzy Łempicki<sup>12</sup>. Irena Lorentowicz utrzymywała natomiast, że majątek nie został sprzedany, a skonfiskowany. Jeśli chodzi o płocki adres, podawała jedynie, że były to przedmieścia.

Rościszewski był założycielem pierwszego czasopisma w Płocku: „Korespondenta Płockiego”. Oprócz publikowania tekstów czysto informacyjnych pełniło ono funkcję opiniotwórczą, zawierało też „Kronikę teatralną”. Działalność redaktorsko-literacka Rościszewskiego wzbudziła aprobatę Bolesława Prusa<sup>13</sup>. Jednocześnie rodzina mierzyła się z trudnościami finansowymi. Tak pisał o niej Ludwik Krzywicki: „Co rok przybywała córka i rokrocznie ubywało coś z majątku. Wreszcie po jakiejś siódmej, ósmej czy dziewiątej córce, liczby ich nie pamiętam [...] funduszków zabrakło. Znalazł się w Płocku, poniekąd na bruku, ale bynajmniej nie wykolejony”<sup>14</sup>. Rzeczywiście, potomstwo było niezwykle liczne. Kolejno przyszło



Il. 5. Jan Zygmunt Rościszewski z rodziną, fotografia niedatowana, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 1512

<sup>12</sup> Łempicki, *Rościszewscy*, 146.

<sup>13</sup> Bolesław Prus, *Kroniki*, t. 2 (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1876), 286–287, cyt. za: Barbara Konarska-Pabiniak, „Korespondent Płocki (1876–1888)”, *Kwartalnik Historii Prasy Polskiej* 3 (1983): 20: „Pan Z. Rościszewski z wielkim dla kraju pożytkiem mógłby otworzyć szkołę redaktorsko-literacką. W pokierowaniu bowiem swego pisma wykazał niepospolite zdolności”.

<sup>14</sup> Ludwik Krzywicki, *Wspomnienia* (Warszawa: Czytelnik, 1959), 171.

na świat osiem córek: Janina Julia (1860 – po 1894), Wanda Michalina (1861–1926), Helena/Halina (1863 – po 1921), Kazimiera (1864 – po 1921), Ewa (1869–1943), Maria (1870–1871), Paulina (1871 – po 1932), Maria (1875–1962)<sup>15</sup>. W następujących latach urodziło się ponadto dwóch synów: Zygmunt Wincenty (1876–1910) i Juliusz/Julian Felicjan (1878–1908).



Il. 6. Ewa Rościszewska z siostrami, przed 1898 r., Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 1512

Ewa ukończyła w Płocku szkołę średnią, brała też udział w występach amatorskiego teatru. Kształciła się, aby zostać nauczycielką lub guwernantką; tę samą ścieżkę obrała zapewne wcześniej jej starsza siostra Wanda, być może także inne spośród sióstr. Była to częsta droga zawodowa dla kobiet z rodzin byłych powstańców ze zubożałej szlachty. W 1888 r. Ewa uzyskała w warszawskim okręgu naukowym patent, uprawniający ją do „zajmowania się przygotowaniem dzieci

<sup>15</sup> Być może była jeszcze jedna córka, nieznaną z imienia. Jerzy Łempicki pisze o dziewięciu córkach, chociaż podaje imiona tylko pięciu (pomija Helenę/Halinę, Kazimierę i zmarłą w dzieciństwie Marię), nie wspomina synów. Oba synów wymienia natomiast M.J. Minakowski. Lata życia ustalono na podstawie ksiąg parafialnych, dostępnych opracowań oraz informacji od Anny Kuczyńskiej oraz Michała J. Lorentowicza. Irena Lorentowicz wspominała, że córek było sześć, chociaż z kontekstu wynika, że mogło jej chodzić o sześć córek będących „na wydaniu” około 1889 r. – Maria (1) zmarła w dzieciństwie, a urodzona w 1875 r. Maria (2) była od sióstr znacznie młodsza i stąd być może nie została tu wymieniona. Irena Lorentowicz nie wspominała, czy w rodzeństwie byli synowie. Por. Lorentowicz, *Oczarowania*, 34.



Il. 7. Ewa Rościszewska w Płocku, przed 1898 r., Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 1512

do konwersacji francuskiej<sup>16</sup>. Równocześnie kształciła się w dziedzinie malarstwa. Według wzmianek prasowych z 1894 r. była uczennicą szkoły malarskiej Ludwika Wiesiołowskiego, określała też siebie jako uczennicę Adama Badowskiego. Wiesiołowski był malarzem, uczniem Wojciecha Gersona, kształcił się następnie w Petersburgu, Rzymie i Paryżu. Szkołę Malarstwa dla Kobiet, znaną też jako Szkoła Rysunku i Malowania dla Pań, otworzył w Warszawie na przełomie 1886 i 1887 r.<sup>17</sup> Mieściła się ona w budynku Resursy Obywatelskiej przy ul. Krakowskie Przedmieście 64. W Warszawie funkcjonowało wówczas kilka podobnych instytucji,

<sup>16</sup> Ogłoszenie: *Gazeta Polska* 161 (1888): 2.

<sup>17</sup> Por. m.in. ogłoszenie: *Kurier Warszawski* 4 (1887): 1.



kształcących w dziedzinie sztuk pięknych albo rzemiosła – szkoły te „często miały charakter efemeryczny [...] niemniej dawały możliwość zdobycia różnego rodzaju umiejętności pozwalających na samodzielną pracę”<sup>18</sup>. Do absolwentek szkoły Wiesiołowskiego należały m.in.: Michalina Daniszewska, Anna Pankiewiczówna, Bronisława Poświkowa. Badowski, podobnie jak Wiesiołowski, był uczniem Gersona, a także jednym z nauczycieli w szkole. Zapewne to w jego pracowni Ewa zdobywała artystyczne szlify. W 1890 r. prace uczennic Wiesiołowskiego prezentowane były w prestiżowym salonie artystycznym Aleksandra Krywulca w Warszawie<sup>19</sup>.

W 1894 r. Ewa Rościszewska przeniosła się do Łodzi. Trudno jest określić przyczynę zmiany miejsca zamieszkania. W Łodzi mieszkała już jej siostra Wanda<sup>20</sup>, być może także młodszą z siostr, Kazimiera, żona matematyka Alojzego J. Stodółkiewicza<sup>21</sup>. Ewa niedługo po przybyciu ogłosiła w prasie zamiar udzielania lekcji „rysunku z gipsu i z natury, oraz malowania w zakresie sztuki stosowanej”<sup>22</sup>. Jednocześnie razem z malarzem Witoldem Wołczaskim rozpoczęła starania o założenie szkoły rysunku i malarstwa. Był to nowatorski projekt, w „Kurierze Codziennym” podkreślano, że „są to w Łodzi pierwsze próby na tym polu, poważnie podjęte”<sup>23</sup>. Wołczaski znany był przede wszystkim z portretów, pejzaży i martwych natur<sup>24</sup>, zdobiących zapewne pałace łódzkiej burżuazji; tworzył też drzeworyty<sup>25</sup>. To z jego nazwiskiem była wiązana szkoła w kolejnych latach. Instytucja mieściła się przy ul. Zawadzkiej 14. Oferowano czteroletnie kursy artystyczne. Była to – obok szkoły

<sup>18</sup> Joanna Maria Sosnowska, „Pierwsza taka szkoła”, w *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2012), 29.

<sup>19</sup> Magdalena Płażewska, „Warszawski salon Aleksandra Krywulca (1880–1906)”, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, X (1966): 304 i n.

<sup>20</sup> Wanda Rościszewska rozpoczęła przypuszczalnie pracę jako nauczycielka bądź guvernantka, następnie otworzyła biuro nauczycielskie, kierowała też łódzkim oddziałem „Gazety Polskiej” (por. *Gazeta Polska* 208 [1893]: 1). Biuro nauczycielskie mieściło się początkowo w Łodzi przy ul. Zielonej 5 (ogłoszenie – *Kurier Codzienny – dodatek poranny* 197 [1893]: 4), następnie przy Piotrkowskiej 90 (*Łódzianin. Kalendarz informacyjno-adresowy* [Łódź: Nakład C. Richtera, 1903], 24). Do 1907 r. biuro rozwinęło się na tyle, że oprócz siedziby w Łodzi przy ul. Przejazd 14 powstała filia w Warszawie przy ul. Brackiej 23 (wzmianki m.in. w: *Gazeta Kaliska* 152 [1907]: 4). Około 1911 r. cała działalność biura została przeniesiona do Warszawy, tym razem mieściło się ono przy ul. Chmielnej 25 (ogłoszenie: *Kurier Warszawski* 57 [1911]: 27).

<sup>21</sup> Nie jest pewne, w którym momencie Stodółkiewiczowie przenieśli się do Łodzi z Płocka, gdzie Alojzy przez kilka lat pracował jako nauczyciel; z pewnością mieszkali już w Łodzi w początkach XX w.

<sup>22</sup> Ogłoszenie: *Kurier Codzienny* 339 (1893): 4.

<sup>23</sup> Mikołaj Biernacki (pseud. M. Rodoć), „Sztuka w Łodzi”, *Kurier Codzienny* 347 (1894): 10.

<sup>24</sup> Większość prac Wołczaskiego znana jest ze wzmianek w prasie łódzkiej. Zachowały się cztery jego martwe natury, wszystkie w technice olejnej. *Martwa natura* z 1883 r. znajduje się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi (nr inw. MS/SP/M/465), a w Muzeum Narodowym w Warszawie znajdują się wszystkie pochodzące z lat 1885–1890: *Martwa natura z warzywami i karafką* (nr inw. MP 4023 MNW), *Martwa natura z owocami* (nr inw. 131087 MNW), oraz *Martwa natura z owocami i kielichem* (nr inw. 131291 MNW).

<sup>25</sup> Witold Wołczaski, *Zwaliska dawnej bramy w Wilanowie*, drzeworyt, *Kłosa* 955 (1883): 256.

Jakuba Katzenbogena – jedna z dwóch dłużej funkcjonujących szkół tego rodzaju w Łodzi (większość przedsięwzięć tego typu miało charakter efemeryczny)<sup>26</sup>.

W 1898 r. Ewa wyjechała do Paryża, by podjąć dalsze studia artystyczne. W *Oczarowaniach* oraz w *Słowniku artystów polskich* pojawia się wzmianka o „prywatnym stypendium” – jednak bez informacji, kto je sfinansował. Na zdjęciu, wykonanym u fotografa przy wytwornej Rue de Rivoli, widać młodą kobietę o zdecydowanym wyrazie twarzy, w ciemnej sukni, z wyrazistą broszą w kształcie orła białego. Artystka rozpoczęła naukę w prywatnej Académie Colarossi, prowadzonej przez włoskiego rzeźbiarza Filippa Colarossiego. Mieściła się ona na Montparnasse, przy rue de la Grande Chaumière 10. Niestety, nie zachowały się archiwa szkoły, spaliła je żona Colarossiego, zazdrosna o romanse męża ze studentkami. Z tego względu głównym źródłem informacji są wspomnienia, dzienniki i korespondencja. W większości narracji podkreślano dwa aspekty szkoły: międzynarodowość<sup>27</sup> i koedukację.

Od około 1860 r. do lat 20. XX w. do Paryża przybywały liczne kobiety-artystki z Europy oraz z Ameryki Północnej. Otrzymywały tu możliwości kształcenia nieporównywalnie większe niż w swoich ojczyznach (w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych kobiety mogły studiować dopiero od 1906 r.). Szczególnymi „wylęgarniami” kobiecych talentów była najpierw Académie Julian, a później właśnie Académie Colarossi. Do obu tych szkół przyjmowano kobiety znacznie wcześniej niż do państwowej École de Beaux-Arts (dokąd zaczęły być przyjmowane w 1897 r.). Emblematycznym dziełem obrazującym pozycję kobiet-malarek w Paryżu drugiej połowy XIX w. są pamiętniki Marii Baszkircew (1858–1884), uczennicy Julienu, o jedenaście lat starszej niż Rościszewska<sup>28</sup>. Najszerzej dotąd badanym obszarem było kształcenie w ostatnich dekadach XIX w. artystek amerykańskich, zwłaszcza urodzonych około 1840 r., czyli o pokolenie starszych od Rościszewskiej. Były to np. Abigail May Alcott czy Mary Cassatt<sup>29</sup>. Następujący obraz dnia nauki u Colarossiego pozostawiła malarka Alice De Wolf Kellogg (1862–1900), kształcąca się tam kilka lat wcześniej niż Rościszewska:

Przychodzimy rano, od ósmej do dwunastej, następnie [...] chodzimy do galerii i najciekawszych miejsc w Paryżu [...] rozmawiamy, czytamy i piszemy, a później wracamy na wieczorne zajęcia. [...] Jest wielki okrąg stanowisk do malowania [...] wszystkie

<sup>26</sup> Por. Dariusz Kacprzak, *Kolekcje Ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939* (Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, 2015), 70 i n.

<sup>27</sup> Stanisław Wyspiański, kształcący się w paryskiej szkole Colarossiego w latach 1891–1894, wspominał, że niekiedy „naliczono [...] aż dziesięć narodowości razem zebranych” – Stanisław Wyspiański, „List do Karola Maszkowskiego z 28.12.1891”, w Wyspiański, *Listy do Karola Maszkowskiego*, opr. Leon Płoszewski, Maria Rydlowa (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997), 168.

<sup>28</sup> Maria Baszkircew, *Dziennik*, tłum. Helena Duninówna (Warszawa: Czytelnik, 1967).

<sup>29</sup> Por. m.in. Whitney Chadwick, *Kobiety, sztuka, społeczeństwo*, tłum. Ewa Hornowska (Warszawa: Rebis, 2015), 239–262; Griselda Pollock, *Vision and difference. Femininity, Feminism and History of Art* (London–New York: Routledge, 2003), 50–90; Jo Ann Wein, „The Parisian Training of American Women Artists”, *Woman’s Art Journal* 1 (1981): 41–44.



Il. 8. Ewa Rościszewska w Paryżu, ok. 1898–1902,  
Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 1512

stanowiska są zaopatrzone w oświetlenie gazowe, co jest wielkim udogodnieniem [...] W tym tygodniu malujemy Araba [...] ubranego w sphywające draperie, w poprzednim tygodniu – ładną kobietę w pięknej sukni, z bogatego pluszu i satyny, kokietyjnie przeglądającą się w lusterku. Zajęcia są mieszane, uczniowie obojga płci przychodzą, jak sami wybiorą. Siedzimy każdy osobno, i [...] obserwujemy, z wielkim zainteresowaniem, uczniów z różnych narodowości: z Francji, Ameryki, Anglii, pojedyncze osoby z Rosji, Danii czy Szwecji [...] zbierają się by szkicować, by rozmawiać, by palić<sup>30</sup>.

W prywatnych akademiach kobiety poznawały też anatomię i mogły malować akty.

Powyższa narracja ma na pozór wydźwięk bardzo emancypacyjny. Kobiety malują, kształcą się razem z mężczyznami, palą papierosy. O tej niezwykłej pozycji kobiety w fin de siècle'owym Paryżu pisała Audrey Isselbacher:

<sup>30</sup> Alice De Wolff Kellogg, list z 5 grudnia 1888, cyt. za: Annette Blaugrund et al., „Alice D. Kellogg: letters from Paris 1887–1889”, *Archives of American Art Journal* 3 (1988), [tłum. K.B.].

Paryż lat 90. XIX wieku był fascynującym miejscem życia dla kobiet. Bulwary zostały właśnie przebudowane przez Hausmanna, dochodzono do siebie po Wystawie Światowej 1889 roku, a już planowano kolejną na rok 1900, szybko stawał się też stolicą światowej mody. Kobiety były piękniejsze i bardziej żywiołowe niż kiedykolwiek [...] były ważnymi i aktywnymi uczestniczkami życia, a ich poczucie smaku stało się symbolem *La Belle Époque*<sup>31</sup>.

Jednocześnie pozycja kobiet-malarek nadal nie była równa pozycji mężczyzn. Tematyka ich twórczości obejmowała przede wszystkim sferę domu oraz przestrzeni prywatnej. Jak wspomniałam, do 1896 r. artystki nie mogły aplikować do państwowej École de Beaux-Arts, a do 1903 r. – nie mogły ubiegać się o Prix de Rome. Jeszcze na początku XX w. bycie przez malarkę na stopie koleżeńskej z mężczyznami-malarzami było uważane za znak „wyzwolenia” i zachowanie kontrowersyjne. W numerze ilustrowanego magazynu artystycznego „The Studio” znalazło się m.in. takie zdanie:

Kobiety studiujące sztukę przybywają wspólnie do Paryża w coraz większej liczbie [...] prowadzą egzystencję samotną, urozmaiconą jedynie codziennymi wizytami w szkole czy pracowni i „najazdami” zaprzyjaźnionych artystek (jeśli są bardziej wyzwolenie, także przyjaciół)<sup>32</sup>.

Przedstawicielki diaspory polskiej wydają się na tle tego „pejzażu” stosunkowo samodzielne i niezależne. Postulaty emancypacji i wykształcenia kobiet dla wielu z nich łączyły się z ideami niepodległościowymi. Jeszcze w 1924 r. Zygmunt Lubicz Zaleski, analizując dziewiętnasto- i dwudziestowieczną Polonię paryską, stwierdzał: „Istotnie, jak tu nie być «feministą», gdy się jest Polakiem, zwłaszcza zaś w Paryżu”<sup>33</sup>. Pisał o wybitnych Polkach we Francji, które zapisały się w historii „dzięki żywotnej zdobywczoci i woli upartej w organizowaniu losu własnego”<sup>34</sup>. Wymieniał zarówno postaci polskiej nauki, jak Marię Skłodowską-Curie czy Józefę Marię Joteykową, jak również liczne artystki.

Przybywało także wiele polskich artystek. U Juliana kształciły się we wcześniejszych dekadach m.in.: Zofia Stankiewicz, Anna Bilińska, Maria Dulębianka, a także rzeźbiarki, jak Tola Certowicz<sup>35</sup>. Również Académie Colarossi była często wybierana przez

<sup>31</sup> Audrey Isselbacher, materiały prasowe do wystawy *Women of the Nineties: Fin-de-Siècle Prints*, Museum of Modern Art, New York, 28.12.1979–28.01.1980, [https://assets.moma.org/documents/momapress-release\\_327258.pdf?\\_ga=2.151821497.1896710155.1642845344-134975546.1642845344](https://assets.moma.org/documents/momapress-release_327258.pdf?_ga=2.151821497.1896710155.1642845344-134975546.1642845344), dostęp: 24.08.2022.

<sup>32</sup> Clive Holland (właśc. Charles James Hankinson), „Lady Art Students’ Life in Paris”, *The Studio* 30/129 (1903): 225–233, cyt. za: J. Diane Radycki, „The Life of Lady Art Students: Changing Art Education at the Turn of the Century”, *Art Journal* 1 (1982): 9, [tłum. K.B.].

<sup>33</sup> Zygmunt L. Zaleski, „Jak tu nie być feministą”, *Kurier Warszawski* 57 (1924): 4, cyt. za: Anna Wierzbicka, „I jak tu nie być feministą. O zapomnianych malarkach polskich w Paryżu w latach 1900–1914”, *Archiwum Emigracji* 1–2 (2012): 45.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Szczegółowe dane dotyczące studiów Polaków płci obojga u Juliana przedstawił Marek Zgórniak w artykule „Polscy uczniowie Académie Julian do roku 1919”, *RIHA Journal* 0049 (10.08.2012),

artystki z Polski. W ostatnich dwu dekadach XIX w. studiowało ich tam około dwudziestu<sup>36</sup>. Ewa Bobrowska-Jakubowska postawiła hipotezę, że była to perspektywa bardziej pociągająca, bo nowocześniejsza od konserwatywnej Académie Julian.

Można przypuszczać, że emancypacyjne nurty były bliskie Ewie Rościszewskiej. Odpowiadał jej zapewne, przynajmniej do pewnego stopnia, styl życia bohemy. Irena Lorentowicz wspominała, że matka była „malarzką, cyganką, nienawidziła przyzwyczajęń, lubiła bunt i kaprysy [...] tam, gdzie żyła, na pewno drgało piękno nieoczekiwanych rzeczy, wykrzykników, zdarzeń, spotkań, kolorów”<sup>37</sup>. Rościszewska przyjaźniła się w Paryżu z kobietami uznawanymi za emancypantki, m.in. z Marią Sulicką, lekarką i działaczką niepodległościową. Zapewne mieszkały obie „na Glasjerze”, czyli w skupisku kolonii polskiej przy rue de la Glacière 20 w 13. dzielnicy Paryża<sup>38</sup>. Irena Lorentowicz wspominała, że Rościszewska i Sulicka dzieliły mieszkanie, bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że mieszkały po sąsiedzku, ponieważ „Glasjera” była podzielona na mieszkania jednoosobowe. Sulicka w 1894 r. obroniła na Uniwersytecie Paryskim doktorat z zakresu pediatrii<sup>39</sup>. Dzielnica Val-de-Grâce,

[https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/31083/zgorniak\\_polscy\\_uczniowie\\_academie\\_julian\\_do\\_roku\\_1919\\_2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/31083/zgorniak_polscy_uczniowie_academie_julian_do_roku_1919_2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y), dostęp: 26.08.2022.

<sup>36</sup> Ewa Bobrowska-Jakubowska wymienia następujące artystki: malarzkę Zofię Albinowska-Minkiewiczowa (1886–1971), malarzkę i rzeźbiarkę Ninę Alexandrowicz (1877–1945), Jadwigę Gałęzowską (Malinowska-Gałęzowska), Marię Giźbert-Studnicką, rzeźbiarkę Helenę (Chaję) Głogowską (1893–1972), malarzkę Annę Harland Zajączkowską (1883–1930), malarzkę Zofię Katarzyńską-Pruszkowską (1887–1957), Wacławę Kiślańską, graficzkę i malarzkę Wandę Komorowską (1873–1946), malarzkę Felicję Kossowską (1886–1956), malarzkę Stefanię Kossowską-Daniel (1872–1952), malarzkę Marię Koźniewską-Kalinowską (1875–1968), malarzkę Ewę Lorentowicz z Rościszewskich (1873–1944), Helenę Lustgarten-Ogrodzką, malarzkę Irenę Łuczyńską-Szymanowską (1890–1966), malarzkę Marię Niedzielską (1876–1947), malarzkę Leokadię Marię Ostrowską (Łódzia de Ostrowska, Łódzia-Ostrowska (1875 lub 1879–1952), Anielę Pająkównę. O nauce Meli Muter (1876–1967) u Colarossiego Bobrowska-Jakubowska wspomina jako o krótkim epizodzie. Por. Ewa Bobrowska-Jakubowska, „Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku”, *Archiwum Emigracji* 1–2 (2012): 13.

<sup>37</sup> Lorentowicz, *Oczarowania*, 33.

<sup>38</sup> Szczegółowy opis mieszkanie Sulickiej „na Glasjerze”: Gabriela Zapolska, *Zaszumi las*, t. I (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957), 180. O „kochanej Glasjerze” Sulicka wspominała jeszcze pod koniec lat 20. XX w. w rozmowie z Tadeuszem Boyem-Żeleńskim. Zob. Tadeusz Boy-Żeleński, *Ludzie żywi* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956).

<sup>39</sup> Doktorat Sulickiej (dokładny temat: *Contribution à l'étude des fistules et kystes congénitaux du cou*) był uważany za istotny i interesujący, nawiązywano do niego w kilku ówczesnych opracowaniach medycznych oraz w prasie fachowej. Fragment opublikowano w: André Roques, *Contribution à l'étude des kystes congénitaux médians de l'espace thyro-hyoïdien (kystes dermoïdes et mucoïdes)* (Montpellier: Hamelin frères, 1898), 68. Od opisu obrony doktoratu Sulickiej rozpoczynają się wspomnienia J. Lorentowicza *Spojrzenie wstecz*: „W niewielkiej, zabrudzonej sali paryskiej szkoły medycznej odbywała się skromna uroczystość «obrony» tezy Marii Sulickiej. [...] Tegoż dnia, pod wieczór, p. Sulicka podejmowała swoich gości czarną kawą” – Jan Lorentowicz, *Spojrzenie wstecz* (Warszawa: nakł. Funduszu Wydawniczego Leopolda Wellisza: skl. gł. w Księgarni J. Mortkowicza, 1935), 10.

w której mieścił się jej gabinet (rue Claude Bernard 74)<sup>40</sup>, należała wówczas do tak zwanych *îlots insalubres*. Były to części miasta cechujące się szczególnym zacofaniem, złą infrastrukturą mieszkaniową i dużą częstotliwością występowania gruźlicy. Lekarka podjęła „pozytywistyczną” pracę wśród uboższych warstw społecznych<sup>41</sup>.

„Na Glasjerze” prowadzona była działalność niepodległościowa, w którą Rościszewska się angażowała. Była autorką wydanej w 1902 r. winiетки do konspiracyjnego czasopisma „Walka”, wydawanego przez PPS<sup>42</sup>. Można domniemywać, że w toku aktywności konspiracyjnych odnowiła znajomość ze – znanym jej jeszcze z Płocka – Janem Lorentowiczem, wówczas raczej działaczem niepodległościowym niż pisarzem. Rościszewska i Lorentowicz powrócili do Polski w 1903 r. Ślub wzięli w kościele pod wezwaniem świętej Marii Magdaleny we Lwowie 24 lutego 1903 r. Zamieszkali w Warszawie, na Powiślu, przy ul. Mariensztat 1.

Od chwili ślubu Ewa konsekwentnie podpisywała swoje prace i artykuły, a także korespondencję nazwiskiem „Lorentowiczowa”, niekiedy nawet „Lorenta”. W 1904 r. przyszła na świat ich jedyna córka Irena Wanda Magdalena.

Nie jest pewne, czy po urodzeniu córki Ewa zarzuciła na jakiś czas działalność polityczną. Według zawartej w *Oczarowaniach* narracji miała w kolejnych latach sympatyzować z PPS-Lewicą czy nawet z Komunistyczną Partią Robotniczą Polski, nielegalną od marca 1919 r. Irena Lorentowicz sytuowała moment, gdy matka „znalazła [...] ukojenie w konspiracyjnej pracy” po rozpadzie małżeństwa rodziców, czyli około 1918–1919 r.<sup>43</sup> Wspominała przyjaźń matki z Marianną Koszutską, znaną jako Wera Kostrzewa. W *Oczarowaniach* pojawiają się też wzmianki o mężu Koszutskiej, Józefie Ciszewskim, o małżeństwie Strużeckich<sup>44</sup>, Stefanii Sempołowskiej oraz Bronisławie Hibnerównie. Ta ostatnia była siostrą Władysława Hibnera, członka PPS-Lewicy, a później KPP i Komitetu Wykonawczego Międzynarodówki Komunistycznej, skazanego na śmierć w 1925 r.

<sup>40</sup> Por. książka adresowa zawierająca dane kontaktowe do lekarzy paryskich: *Nos docteurs*, Paris 1902, 263.

<sup>41</sup> Zapolska wspominała w swojej powieści, że (ponoć w przeciwieństwie do niektórych emigrantek, które programowo leczyły „tylko bogatych”), Sulicka leczyła przede wszystkim dzieci robotników i rzemieślników, a w swojej pracy była niezwykle skrupulatna.

<sup>42</sup> „Walka” stanowić miała „organ PPS na Litwie”, pierwsze numery złożone były niemal wyłącznie z artykułów J. Piłsudskiego. Ewa Rościszewska rozpoczęła współpracę z „Walką” przypuszczalnie poprzez Witolda Jodkę-Narkiewicza, który około 1900 r. poślubił jej siostrę Marię. Por. Władysław Pobóg-Malinowski, „Praca w podziemiach”, *Tygodnik Ilustrowany* 22 (1935): 431.

<sup>43</sup> Lorentowicz, *Oczarowania*, 38. Podobna informacja o E. Lorentowicz widnieje w notatce E. Wiercińskiej na podstawie rozmowy z I. Lorentowicz: „1918–1920 pracowała z Kostrzewą nad organizacją w Polsce p.p. komunist” – materiały z pracowni Słownika artystów polskich Instytutu Sztuki PAN dzięki uprzejmości dr Urszuli Makowskiej.

<sup>44</sup> Lorentowicz, *Oczarowania*, 22. Pisownia oryginalna. Być może chodzi o działaczy lewicowych – Jana Strużeckiego i Esterę Golde-Strużecką. Jan zginął we Francji w 1918 r., a Estera – przebywająca w Paryżu od 1906 r. – powróciła do Polski w 1919 r. Golde pochodziła z Płocka, lecz wątpliwe, żeby jeszcze z tego czasu znały się z Rościszewską.



Il. 9. Ewa Lorentowiczowa, ok. 1903–1907 (datowanie orientacyjne: Ewa sprowadziła się z mężem do Warszawy w 1903 r., a właściciel słynnego atelier, gdzie wykonano to zdjęcie, Walerian Twardzicki, zmarł w 1907 r.; ewentualnie mogło ono zostać wykonane znacznie wcześniej, przed 1898 r., podczas jakiejś okazjonalnej bytności Ewy w Warszawie), Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 1512

za zabójstwo polskich policjantów, niewątpliwego przestępcy<sup>45</sup>. Pomimo takich inklinacji Hibnerówna miała nawet nocować w mieszkaniu przy Mariensztacie.

<sup>45</sup> Czyny Hibnera oraz jego współników: Władysława Kniewskiego i Henryka Rutkowskiego, spotkały się z powszechnym potępieniem społecznym, w narracjach o wydarzeniach z 1925 r. wielokrotnie padały takie określenia, jak: „bandyci”, „mordercy”, „zbrodniarze”, „terrorysty”. Wszyscy trzej mieli zresztą przeszłość kryminalną. Premier Władysław Grabski otrzymywał podczas procesu pogróżki od niemieckich stowarzyszeń komunistycznych; manifestacje komunistyczne związane z procesem odbywały się też m.in. w Paryżu. Por. m.in.: „Terrorysty komunistyczni stają dziś przed karzącą sprawiedliwością”, *Express Poranny* 229 (1925): 1; „Sprawa bandytów – komunistów”, *Kurier Warszawski* 206 (1925): 3; „Komuna niemiecka grozi premierowi Grabskiemu”, *Kurier Poranny* 229 (1925): 1; „Les communistes de Paris ont manifesté hier”, *La Lanterne: journal politique quotidien* 17/558 (1925): 1; „Les manifestations communistes contre la Pologne”, *La Liberté* 22.398 (1925): 1.

Miało się tam mieścić „tak zwane podbiuro”, gdzie przechowywano fundusze partyjne. Ewa miała powtarzać córce: „Gdyby się co ze mną stało – to są publiczne pieniądze”. Wydaje się jednak, że do tej narracji należy podchodzić ze znacznym dystansem. Mieszkanie należało do Jana Lorentowicza, który był człowiekiem powszechnie szanowanym, dyrektorem Teatru Narodowego. Nielegalne biuro KPP bądź stała obecność Hibnerówny w jego mieszkaniu wydają się nieprawdopodobne. Być może Irena Lorentowicz we wspomnieniach wyolbrzymiła – w rzeczywistości zapewne bardziej umiarkowane – sympatie polityczne matki ze względu na moment publikacji *Oczarowań*.

Z pewnością natomiast Lorentowiczowa kontynuowała pracę artystyczną. Tworzyła zarówno obrazy, jak i ozdobne okładki książek. Jeździła na plenery malarskie, m.in. do Bretanii, często zabierając ze sobą córkę. W 1910 r. udała się do rozświetlonej przez Paula Gauguina i Władysława Ślewińskiego miejscowości Le Pouldu. To właśnie tam wykonała zapewne obraz *Pejzaż nadmorski z Bretanii*<sup>46</sup>. Zdjęcie z tego czasu przedstawia Ewę przy sztalugach w jasnej letniej sukni. Obok niej stoi córka. Z tegoż pleneru Ewa wysłała pocztówkę do swojej siostry, Kazimieri z Rościszewskich Stodółkiewiczowej (zamieszkałej wówczas w Łodzi). Wydawała się zachwycona artystycznym i towarzyskim aspektem pobytu. Wspominała też o dziecku:

Chodzimy [...] na długie, kilkugodzinne wycieczki. Renię zostawiam wówczas na piasku, nad morzem, poprosiwszy kogoś wprzódy o dogładanie jej. [...] Dla Reniusi to wielka korzyść, bo słyszy ciągle język francuski. Powinna się wprawić<sup>47</sup>.

*Oeuvre* Ewy Lorentowiczowej jest w znacznym stopniu rozproszone. W dziedzinie malarstwa – tak jak wiele ówczesnych artystek – ulubionymi przez nią tematami pozostawały pejzaż i portret. W 1930 r. zgłosiła na Salon Listopadowy Instytutu Propagandy Sztuki dwie akwarele o jednakowych wymiarach 54 × 66 cm: *Wisła* oraz *Stodoły*<sup>48</sup>. Akwarele, podobnie jak pozostałe pejzaże, nie zachowały się do czasów współczesnych. Można jedynie domniemywać, że pierwsza inspirowana była widokiem z okien mariensztackiego mieszkania. Irena Lorentowicz wspominała, że te właśnie codzienne widoki wywierały niekiedy na matce niezmiernie silne wrażenie, „przebłycki przecuć z tamtego świata”<sup>49</sup>:

był zachód słońca, który [...] krwistym blaskiem odbijał się we wszystkich oknach „Kasztelanki” poprzez Bednarską aż do góry [...] oświetlały całą Warszawę owe zachodzące blaski. Ewa trochę nieprzytomnie przybiegła do mnie [...] ocknęła się jakoś jak

<sup>46</sup> Urszula Leszczyńska, „Ewa Lorentowicz” [hasło], w *Słownik artystów polskich*, t. V (Warszawa: Instytut Sztuki PAN), 138.

<sup>47</sup> Ewa Lorentowicz, list do Kazimieri Stodółkiewicz z 16 czerwca 1910, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN (ZS IS PAN, 1993), spuścizna po Irenie Lorentowicz, nr inw. 1512/10, k. 26.

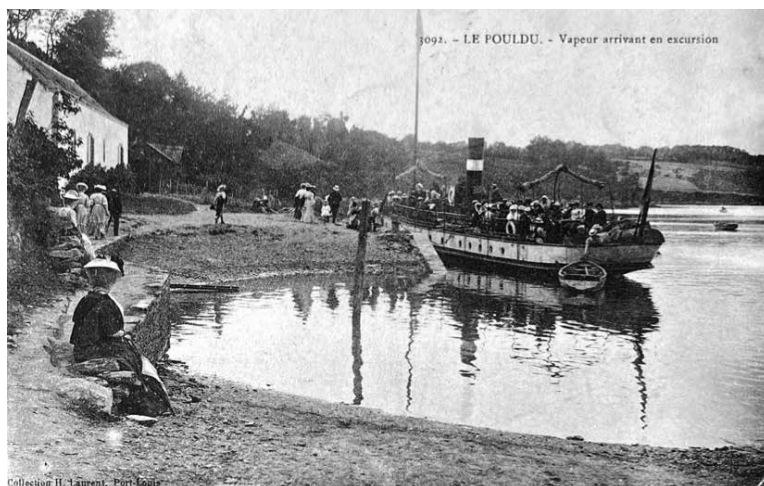
<sup>48</sup> Zgłoszenie na Salon Listopadowy IPS, 1930 r., nr kontr. 77, 78, ZS IS PAN, archiwum Instytutu Propagandy Sztuki, nr inw. 117.

<sup>49</sup> Lorentowicz, *Oczarowania*, 40.





Il. 10. Ewa Lorentowiczowa (na pierwszym planie, przy sztalugach) z córką Ireną w Bretanii, 1910 r., Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 1512



Il. 11. Widok Le Pouldu, Poczta wysłana przez Ewę Lorentowiczową, 1910 r., Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 1512

ze złego snu, przymykając i otwierając oczy szeroko i już chyba z uśmiechem: „Patrz, jak pięknie”. Cóż za wizje<sup>50</sup>.

Tematyka portretów autorstwa Lorentowiczowej obejmowała przede wszystkim przypisaną kobietom sferę domową oraz rodzinną – namalowała np. *Portret babki*, *Portret doktora S.*, *Portret siostrzenicy – Marysi Stodołkiewicz*. Najbardziej znany i najczęściej wystawiany z wymienionych obrazów jest *Portret babki* z 1903 r., choć jego tytułowanie nie jest pewne. W styczniu 1985 r. Irena Lorentowicz ofiarowała obraz Muzeum Narodowemu w Warszawie za pośrednictwem Elżbiety Grabskiej-Wallis. Jako tytuł podano wówczas *Portret matki*<sup>51</sup>. Wynikało to zapewne z niewiedzy samej Lorentowicz, która wspominając o fotografii identycznej z obrazem, pisała w *Oczarowaniach* o swojej babce, czyli matce Ewy Rościszewskiej. Tytuł ten został w późniejszych latach podważony przez rodzinę. Wskazano na ewidentne podobieństwo postaci na portrecie do fotografii babki Ewy, Wiktorii z Olechowskich Marchwińskiej, oraz na brak podobieństwa do matki Ewy, Kazimiery z Marchwińskich Rościszewskiej (aczkolwiek zachowało się tylko jedno zdjęcie tej ostatniej). Stąd w katalogu Muzeum Narodowego w Warszawie obraz został zapisany jako *Portret babki*.

Jest to obraz olejny o wymiarach 84 × 66 cm. Na pierwszym planie przedstawia w półpostaci około 70–80-letnią kobietę, siedzącą na brązowym fotelu. Ubrana jest ona w obszerną czarną suknię o koronkowych mankietach, zakrywającą niemal całą postać oprócz twarzy i złożonych dłoni; na upiętych siwych włosach nosi czarny czepek z kokardą. Na szyi, na wierzchu sukni, widoczny jest błyszczący czarno-srebrny różaniec. Na prawej dłoni ma dwa duże pierścionki o zielonych oczkach. Gama barwna obrazu jest stonowana, jednak z wyraźnymi kontrastami: bladeżółtawa cera kobiety obok czerni sukni oraz brązowo-beżowy odcień fotela. W całym obrazie widoczna jest warsztatowa precyzja malarki, służąca jak najdokładniejszemu oddaniu rzeczywistości. Nowatorski zabieg stanowi delikatne rozmycie konturu, które – w połączeniu z kontrastowym doбором barw – zbliża pracę do niektórych portretów impresjonistycznych, zwłaszcza do prac Edgara Dégasa, jak *Portret Marie Dihau* czy *Portret Mademoiselle Malo*.

Najistotniejszą częścią zachowanej spuścizny po Rościszewskiej-Lorentowiczowej są okładki książek. Większość z nich wykonana jest ze skóry zdobionej tłoczeniami reliefowymi. Introligatorstwa i zdobienia okładek skórzanych Rościszewska nauczyła się w Paryżu. Prawdopodobnie kształciła się w pracowni Alphonse’a Muchy. Prowadził on u Colarossiego zajęcia z ilustracji książkowej,

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Muzeum Narodowe w Warszawie, kwit nr 6911 z 9 stycznia 1985, ZS IS PAN, Spuścizna po Elżbiecie Grabskiej-Wallis, nr inw. 1875/V/7/1. Pod tytułem *Portret matki* obraz był prezentowany na wystawie *Przeoczenie* w Muzeum Sztuki w Łodzi – Pałacu Herbsta – *Przeoczenie – Overlook*, red. Agnieszka Skalska (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi – Pałac Herbsta, 2010), 80–81.

dekoracji artystycznej i przemysłowej. Zarazem, jak wskazuje Elżbieta Pokorzyńska, introligatorstwo było jednym z częstych zajęć zawodowych u kobiet ze zubożałych rodzin ziemiańskich (obok pracy nauczycielskiej i biurowej). Wspomniała o tym Eliza Orzeszkowa w powieści *Pamiętnik Waławy* z 1884 r. Jedną z bohaterek, dziewiętnastoletnia Emilia, uczy się introligatorstwa:

[Emilia] znalazła rodzinę, złożoną z ojca, syna i dwóch córek, którzy wszyscy trudnili się razem rzemiosłem introligatorskim. Podobała się jej ta rodzina i zaraz poprosiła, aby przyjęto ją na uczennicę [...] Odtąd codziennie chodziła na kilkogodzinne lekcje do przeciwległej kamienicy, przynosiła do domu robotę i polubiła ten rodzaj zajęcia, może dlatego, że wymagał nie tylko machinalnej zręczności, ale i smaku, i dawał do czynienia z książkami, które Emilka coraz więcej miłować zaczynała. [...] po miesiącu naczelnik warsztatu zapłacił jej kilkanaście złotych za zrobienie bardzo gustownej bombonierki [...] wyborne introligatorskie roboty Emilki, poszły wkrótce w kurs pomiędzy wielkim światem miasta<sup>52</sup>.

Pod koniec XIX i na początku XX w. działało w Warszawie co najmniej kilka kobiet-introligatorek; tendencja utrzymała się w dwudziestoleciu międzywojennym<sup>53</sup>.

Oprawianie książek postrzegano jako pracę zarobkową, ale też jako zajęcie



Il. 12. Ewa Lorentowiczowa, *Portret babki*, ok. 1903 r., Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 4134

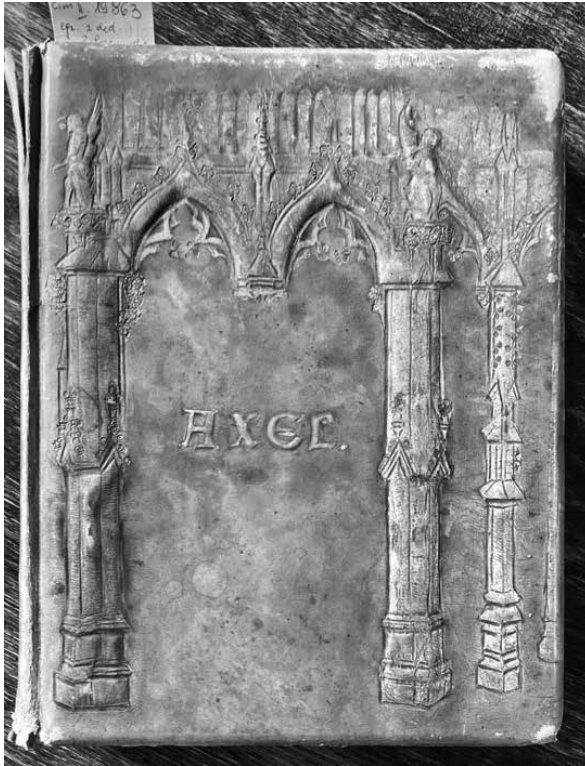


Il. 13. Wiktoria z Olechnowskich Marchwińska (babka Ewy Lorentowiczowej), ok. 1903 r., archiwum prywatne Anny Kuczyńskiej

<sup>52</sup> Eliza Orzeszkowa, *Pamiętnik Waławy*, t. 2 (Warszawa: Czytelnik, 1959), 222.

<sup>53</sup> Elżbieta Pokorzyńska, „Emancypacja kobiet w zawodzie introligatorskim w Warszawie w końcu XIX i na początku XX wieku”, *Bibliotekarz Podlaski* 1 (2014): 35–57. Por. też *eadem*, *Z dziejów introligatorstwa warszawskiego XIX i 1. połowy XX wieku*, rozprawa doktorska, promotor:

rekreacyjne, podobnie jak robótki ręczne. W tę tendencję wpisywały się artykuły w przeznaczonym dla kobiet czasopiśmie „Nasz Dom. Tygodnik Mód i Powieści”, publikowane regularnie przez Lorentowiczową w 1913 r. Prowadziła tam kurs introligatorski w odcinkach, znajdujący się w dziale „robót”, obok instrukcji wykonywania serwetek, bucików dziecięcych czy ozdobnych poduszek. Lorentowiczowa uchodziła za jedną z największych artystycznych indywidualności wśród warszawskich introligatorek, a jej dzieła cechowały się znaczną oryginalnością. Swoją działalność nazywała „artystycznym zdobnictwem skóry”<sup>54</sup>, oprócz opraw książkowych zajmowała się także tworzeniem ozdobnych tek, albumów czy zdobieniem skóry na meble.



Il. 14. Ewa Lorentowiczowa, Oprawa do *Axela* Auguste'a Villiersa de l'Isle'a-Adama, po 1903 r., Muzeum Literatury w Warszawie

dr hab. Edward Różycki prof. UŚ, Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, Instytut Bibliotekoznawstwa i Informatyki Naukowej, Katowice 2009.

<sup>54</sup> Por. m.in. ogłoszenie w *Kurierze Codziennym* z 17 grudnia 1912.



Il. 15-16. Ewa Lorentowiczowa, Oprawa do *Axela* Auguste'a Villiersa de l'Isle'a-Adama, po 1903 r., Muzeum Literatury w Warszawie



Il. 17. Ewa Lorentowiczowa, Oprawa do *Nowej Francyi Literackiej* Jana Lorentowicza (Warszawa: Wydawnictwo Wł. Okręt, 1911), sygnowane (monogram wiązany „EL”), kolekcja prywatna



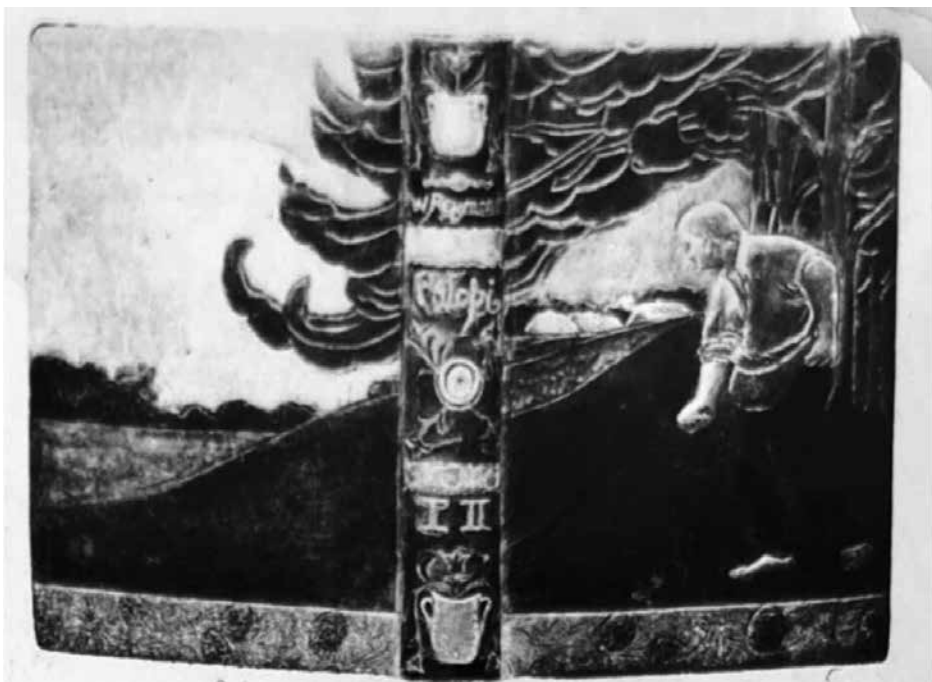
Il. 18. Ewa Lorentowiczowa, oprawa do *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego, przed 1911 r., prezentowana na wystawie w Zachęcie w 1911 r., reprodukcja: *Świat* (7 stycznia 1911)



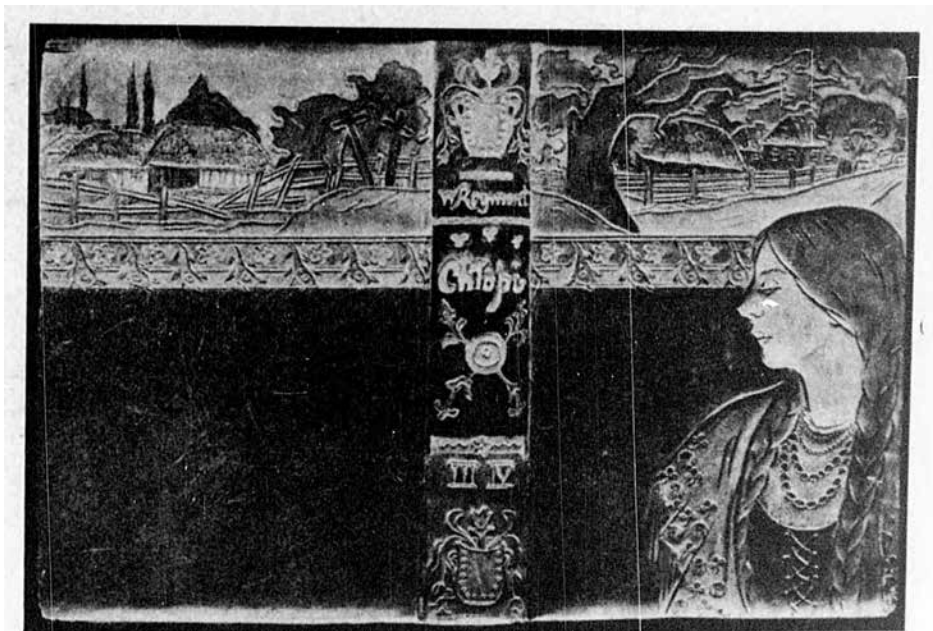
Il. 19–21. Ewa Lorentowiczowa, Oprawa do *Erotyków* Józefa Weysenhoffa (Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolfa, 1911), sygnowane (monogram „EL”), kolekcja prywatna



Il. 22. Ewa Lorentowiczowa, Oprawa do *Erotyków* Józefa Weysenhoffa (Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolfa, 1911), sygnowane (monogram „EL”), kolekcja prywatna



Il. 23. Ewa Lorentowiczowa, Oprawa do *Chłopów* Władysława Reymonta, t. I i II, przed 1911 r., prezentowana na wystawie w Zachęcie w 1911 r., reprodukcja: *Świat* (7 stycznia 1911)



Il. 24. Ewa Lorentowiczowa, Oprawa do Chłopów Władysława Reymonta, t. III i IV, przed 1911 r., reprodukcja: *Tygodnik Ilustrowany* 3 (1911)



Il. 25. Ewa Lorentowiczowa, Oprawa do korespondencji Ary'ego Scheffera i Zygmunta Krasieńskiego, przed 1911 r. reprodukcja: *Tygodnik Ilustrowany* 3 (1911)



Kluczowy wpływ na jej styl miał okres spędzony w Paryżu. W stylistyce okładek można dostrzec inspirację twórczością Muchy. Ich szczególną cechą są esowate, faliste linie, obfita ornamentyka roślinna (widoczna np. w wykonanej w 1911 r. oprawie do *Nowej Francji Literackiej* Jana Lorentowicza). Ozdobne liternictwo przywodzi natomiast na myśl afisze Henriego de Toulouse-Lautreca. Z pewnością widziała jego prace w Paryżu. W przeciwieństwie do opływowego harmonijnego liternictwa stosowanego przez Muchę tutaj linia jest – podobnie jak u Toulouse-Lautreca – nerwowa, ekspresyjna, jakby rozedrgana, a poszczególne litery są mocno wydłużone. Ten indywidualny, secesyjny, a zarazem z elementami ekspresjonizmu, styl Lorentowiczowej znalazł wyraz np. w oprawach do *Chłopów* Władysława Reymonta i *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego. Żadna z wymienionych prac nie zachowała się do czasów współczesnych. Znane są z fotografii prasowych – słabością tego materiału źródłowego jest, rzecz jasna, niemożliwość odwzorowania kolorystyki. Nawet z fotografii nie są natomiast znane oprawy do dwutomowej Biblii. Do dziś zachowały się dwie prace Lorentowiczowej: oprawa do *Axela de l'Isle'a* Adama (znajdująca się w Muzeum Literatury w Warszawie) oraz do *Erotyków* Józefa Weyssenhoffa (w kolekcji prywatnej, pojawiła się na aukcji w Warszawie w 2020 r.).

Oprawa do *Chłopów* ozdobiona była tłoczonym wypukłym fryzem. Na okładce do tomów I i II przedstawiono: na licu obficie ulistnione drzewa, pod którymi widnieje pełnopostaciowa sylwetka mężczyzny w średnim wieku, przepasanego, wykonującego prace rolnicze, przypuszczalnie zasiewy. W tle, w jasnych barwach, widnieją domy o spadzistych dachach; na tylnej stronie stylizowany krajobraz wiejski; w dolnej partii liniowy podział płaszczyzny i falisty ornament kwiatowy. Na grzbiecie tytułatura została przedzielona ornamentami roślinnymi. Napis wykonano kursywą o falistej linii: „W. Reymont / Chłopi / I II”. Roślinne, bukoliczne niemalże motywy (drzewo, łagodna linia pola i wzgórz, wzory kwiatowe) kontrastują z postacią ludzką. To sylwetka mocno zbudowana, krępa, pochylona w dynamicznym geście. Rościszewska zdecydowała się przypuszczalnie na ukazanie jednej z najbardziej dramatycznych scen w powieści – śmierci Macieja Boryny. Okładka do tomów III i IV przedstawia natomiast: po obu stronach okładki, w jej górnej połowie, oddzielony ozdobnym fryzem stylizowany krajobraz wiejski: zabudowania i roślinność. Dolna połowa okładki jest utrzymana w jednolitej kolorystyce, od której odcina się postać młodej kobiety przedstawiona na licu. Ma ona długi warkocz, jest ubrana w ozdobną chustę, gorset i koszulę, na szyi ma liczne sznury koralu. Zapewne jest to Jagna.

Nie mniej wyrazista – chociaż utrzymana w diametralnie innej konwencji – jest okładka *Dziejów grzechu*. W centralnej partii lica widnieje fryz przedstawiający pająka tkającego gęstą sieć i znajdującego się na jej środku. W dolnej ćwierci okładki ukazany został *en face* akt leżącej kobiety. Jej twarz jest niewidoczna. U góry i z tyłu oprawy płaszczyzna została podzielona ozdobną falistą linią. Podziały płaszczyzn wypełniono gęstym ornamentem liściastym. Na grzbiecie tytułatura,

przedzielona pojedynczym zdobieniem kwiatowym: „Stefan Żeromski / Dzieje grzechu”. Zwraca uwagę odważne ukazanie postaci kobiecej, odchylonej do tyłu, o pełnych kształtach, oddanych za pomocą mocnych, łukowatych linii. Pająk, znajdujący się tuż nad kobietą, wydaje się ją atakować, pętać swoją siecią. O ile w przypadku *Chłopów* nawiązanie do treści książki miało charakter narracyjny, tutaj ujęcie jest zdecydowanie symboliczno-metaforyczne, syntetycznie oddające nastrój i przesłanie powieści.

Oprawa do *Erotyków* Weysenhoffa, podobnie jak pozostałe prace, wykonana jest z barwionej powierzchniowo skóry. Po obu stronach, pośrodku wysokości, znajduje się tłoczony reliefowy fryz, przedstawiający korowód tańczących postaci kobiecych. Półplastyczna tytulatura na licu („Józef Weysenhoff / Erotyki”) różni się stylistyką od poprzednich dzieł. Liternictwo uległo uproszczeniu. Niemal nieobecna jest też ornamentyka roślinna. Jedynie na brzegach okładki liniowe podziały płaszczyzn wypełnione są drobnymi rozetowymi zdobieniami, przypominającymi stokrotki. Kluczowym elementem dekoracji, któremu podporządkowana została reszta kompozycji, jest wspomniany korowód kobiet – bachantek. Jasna barwa sylwetek odcina się od czerwonego tła i od brązu reszty okładki. Postaci są bose, ubrane w luźno spływające tuniki. Taniec, który wykonują, wydaje się swobodny, a zarazem ekstatyczny. Ornament ten odwołuje się zapewne do antykizującej stylistyki części wierszy. Zarazem motyw bachantek może stanowić odniesienie do – popularnego wówczas – Nietzscheańskiego postulatu „sztuki dionizyjskiej”.

Prace introligatorskie Lorentowiczowej prezentowane były na kilku wystawach i spotykały się zazwyczaj z życzliwym odbiorem. Na wystawie jubileuszowej w Zachęcie na przełomie 1910 i 1911 r. w dziale sztuki stosowanej znalazło się 15 opraw do książek jej autorstwa. Chwalono ją za „pomysły i wykonanie nader artystyczne i oryginalne”<sup>55</sup>, pisano też, że jej dzieła to „emanacja książki, ujęta w oryginalną, nie szablonową formę plastyczną [...] robi wrażenie subtelnie zharmonizowanej całości”<sup>56</sup>. Porównywano je z pracami prezentowanymi w paryskim Palais Galliera, wówczas muzeum sztuki stosowanej, stwierdzając, że poziom artystyczny opraw Lorentowiczowej nie odbiega od dzieł francuskich. W tym samym roku Ewa prezentowała prace na wystawie w Towarzystwie Artystycznym przy ul. Trębackiej 50 – tym razem określano je jako „prześliczne”<sup>57</sup> i „stylowe”<sup>58</sup>. Pojedyncze oprawy jej autorstwa były też eksponowane w Zachęcie w 1912 r.<sup>59</sup>

Życie prywatne Lorentowiczowej układało się burzliwie. Około 1918 r. rozstała się z mężem. Pomimo pozornie błogiej atmosfery na zdjęciu z Le Pouldu także jej relacje z córką od wczesnych lat były niełatwe. Ewa jako matka była niewątpliwie

<sup>55</sup> Ars, „Jubileuszowa wystawa Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Garść wrażeń”, *Słowo* 574 (1910): 2.

<sup>56</sup> J. Leski, „Wystawa jubileuszowa Towarzystwa Zachęty”, *Kurier Warszawski* 57 (1911): 7.

<sup>57</sup> „Ze sztuki”, *Kurier Warszawski* 92 (1911): 10.

<sup>58</sup> „Ze sztuki”, *Kurier Warszawski* 96 (1911): 5.

<sup>59</sup> Z. Miszke, „Z Towarzystwa Zachęty”, *Słowo* 129 (1912): 3.

neurotyczna, wybuchowa czy wręcz emocjonalnie niestabilna. Wydaje się, że przenosiła na dziecko emocje związane z rozpadem małżeństwa. Ślady tego zachowały się nawet w – zwykle oszczędnie traktujących o takich kwestiach – *Oczarowaniach*. Irena Lorentowicz pisała:

Piękne, płonące oczy Ewy wypełniały łązy żalu [...] darła na strzępy fotografie i listy adresowane do Jana, wydzierała mi z rąk bezimiennie przysłane zabawki „od aktorek” i wyrzucała przez balkon w dół, na stare podwórka Mariensztatu<sup>60</sup>.

We wspomnieniach współczesnych zachowały się wzmianki o nie najlepszej jej relacji z matką. Zwraca uwagę wypowiedź Teresy Roszkowskiej, studiującej równocześnie z Lorentowicz w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Według niej Lorentowicz miała w czasach studenckich chętnie powoływać się w dyskusjach na opinie ojca, nigdy zaś nie wspominała o matce. Miała wręcz sprawiać wrażenie, jakby ta część życia rodzinnego dla niej nie istniała<sup>61</sup>. Narrację tę można jednak poddawać w wątpliwość – Roszkowska przejawiała skłonności do wyolbrzymiania pewnych faktów czy nawet do mitomanii, a jej stosunki z Ireną Lorentowicz były napięte co najmniej od 1936 r., gdy to Lorentowicz, a nie Roszkowska wygrała wspomniany konkurs na scenografię do *Harnasiów*.

Czy jednak Ewa Lorentowiczowa była złą matką? Wspierała artystyczne zainteresowania córki, która – podobnie jak ona – wybrała malarstwo. Irena podkreślała wyobraźnię matki, jej entuzjazm i sposób patrzenia na świat: „wszędzie była ta poezja Ewy, jej wiara, jej radość życia”<sup>62</sup>. Stwierdzała też, że to właśnie Ewa miała wpływ na kształtowanie się jej malarskiej wrażliwości:

[...] była niesłychanie wrażliwa na to, co trudno inaczej określić, jak po prostu – piękno. Jej to zawdzięczam pierwsze zadumy w muzeach, jej zawdzięczam namiętne, gwałtowne pochłanianie przyrody [...] to, co mi z entuzjazmu Ewy dla kolorów, nieba i drzew zostało, jest skarbem, majątkiem, zapasem optymizmu na całe życie<sup>63</sup>.

Ewa dzieliła z córką mieszkanie i pracownię do początku lat 30. Niekiedy obie – matka i córka – prezentowały swoje prace na tych samych wystawach. Na ten sam Salon Listopadowy IPS w 1930 r., na który Ewa Lorentowiczowa zgłosiła dwa pejzaże, jej córka zgłosiła obraz olejny, zatytułowany *Słowa*<sup>64</sup>.

Irena Lorentowicz wyprowadziła się od matki dopiero w 1931 r., po ślubie z Janem Karwowskim. Gdy po premierze *Harnasiów* w 1936 r. uzyskała stypendium rządu francuskiego i zamieszkała we Francji do 1940 r., przez cały ten czas

<sup>60</sup> Lorentowicz, *Oczarowania*, 40.

<sup>61</sup> M. Nowak, stenogramy rozmów z Teresą Roszkowską, 1989: „nie słyszałam od niej słowa mama. Nie. [...] Nigdy jej nie widziałam, nic od Reni o mamie nie słyszałam. Natomiast tata, wciąż tata. Córeczka pana Lorentowicza”.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*, 38.

<sup>64</sup> Zgłoszenie na Salon Listopadowy IPS 1930 r., nr kontr. 151, ZS IS PAN, archiwa IPS, nr inw. 118.

regularnie korespondowała z matką. Ze strony Ewy ton listów był ciepły czy nawet czułościowy. Żywo interesowała się artystyczną działalnością córki. Irena – chociaż jej wymiana listów z matką była znacznie skromniejsza niż z ojcem – regularnie dowiadywała się o zdrowie matki, wysyłała jej prezenty i książki<sup>65</sup>. W latach wojennych korespondencja oraz pomoc ze strony Ireny stały się intensywniejsze. Często córka przesyłała matce z Francji, a następnie z Hiszpanii i z Portugalii, paczki z towarami trudno dostępnymi w okupowanej Warszawie.

Rościszewska-Lorentowiczowa zmarła nagle w 1943 r. Przebywała wówczas w miejscowości Wiśniewo (poczta Henryków), obecnie znajdującej się w granicach Warszawy na północy Białoleki. Artystka mieszkała u swojej przyjaciółki, hrabianki Stanisławy Prus-Wiśniewskiej herbu Prus (1868–1947), podobnie jak ona – malarki, przyjaciółki jeszcze z lat nauki u Wiesiołowskiego<sup>66</sup>. Przeniosła się do niej przypuszczalnie po wyjeździe Ireny do Francji, w drugiej połowie lat 30. Pierwszy list do córki, w którym jako adres pojawia się Wiśniewo, pochodzi z grudnia 1937 r. Podobnie adresowana jest korespondencja z lat 1937–1938. W styczniu 1940 r. przez jakiś czas Ewa podawała na kopertach ówczesny adres Jana Lorentowicza – ul. Żurawia 24a. Mieszkała u męża przez ostatnie tygodnie przed jego śmiercią, pozostała na Żurawiej także przez jakiś czas po jego śmierci 15 stycznia 1940 r. Borykała się wówczas z trudnościami finansowymi, przypuszczalnie zmuszona była sprzedać część spuścizny po mężu (głównie książek i rękopisów)<sup>67</sup>. W kwietniu 1940 r. powróciła do Wiśniewa, tam też przebywała do końca życia. Zginęła w niewyjaśnionym wypadku kolejowym 4 kwietnia 1943 r.

Biorąc pod uwagę stosunkowo poprawne relacje między Ewą i Ireną, zwłaszcza pod koniec życia Ewy, można zadawać pytanie: skąd pochodziło przekonanie o negatywnym wpływie matki zarówno na życie prywatne, jak i na ścieżkę artystyczną córki? Dlaczego jej rola była „minimalizowana lub wręcz negowana jako wpływ niekorzystny”<sup>68</sup>? Widoczne są tutaj ślady – dziewiętnastowiecznego jeszcze –

<sup>65</sup> Wzmianka o tym m.in. w liście z 20 sierpnia 1938.

<sup>66</sup> O „Stasi” oraz jej bracie Karolu Wiśniewskim Ewa Lorentowiczowa wspominała m.in. w liście do córki z 31 maja 1938 r. – ZS IS PAN, Spuścizna po Irenie Lorentowicz, nr inw. 1512. Artystki znały się ze studiów w szkole Wiesiołowskiego. Stanisława Wiśniewska prezentowała swoje prace na wspomnianej wystawie uczennic Wiesiołowskiego w 1890 r. w Salonie Krywulca. Właściwa nazwa dworu brzmiała przypuszczalnie park Wiśniewo, folwark Srebrna Góra. Stanisława Prus-Wiśniewska była ostatnią dziedziczką Wiśniewa. Do niedawna zapomniana, została wydobyta z niepamięci, gdy burzono pozostałości dworu w Wiśniewie (obecnie znajduje się tam osiedle). W 2015 r. nazwano jedną z ulic na Białolece imieniem „Pani na Wiśniewie”, czyli właśnie Prus-Wiśniewskiej. Jej biografią i losami zajmowali się przede wszystkim amatorzy – lokalni aktywiści z Białoleki, społeczni opiekunowie zabytków itp. Ostatnią okazją, przy której ją przypominano, była wystawa plenerowa w 2020 r., dotycząca znajdującego się nieopodal niegdyśszego dworu klasztoru sióstr felicjanek (ul. Żywiczna).

<sup>67</sup> Wzmianki o tym m.in.: Jan Karwowski, List do Ireny Lorentowicz z 17 kwietnia 1940, ZS IS PAN, Spuścizna po Irenie Lorentowicz, nr inw. 1512.

<sup>68</sup> Joanna Maria Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003), 70.



Il. 26. Ewa Rościszewska-Lorentowiczowa, zdjęcie niedatowane, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 1512

stereotypu „dobrego” ojca i „złej” matki. W tym ujęciu wpływ ojca na kształtowanie twórczej osobowości córki miałby być jednoznacznie dodatni. Tak właśnie ukazywano relację Ireny Lorentowicz i jej ojca. Natomiast matka miałaby ograniczać niezależność córki i kształtować ją na osobę uległą i podporządkowaną. Jak wskazuje Joanna M. Sosnowska:

[...] opinia o negatywnym wpływie matki [...] wpisuje się z jednej strony w patriarchalny schemat, a z drugiej jest ekstrapolacją teorii Freuda, będącej konsekwencją tego pierwszego. W tym systemie matka zagraża, jest winna i choć uważa się ją za słabszą i głupszą, na nią spada cała odpowiedzialność gdy coś dzieje się niezgodnie z normami. [...] Przywoływanie przykładu matki przy ocenie postępowania córki było powszechnym zwyczajem [...] to zawsze ona jest „zła” i gdy jest zbyt przewrażliwiona, i gdy zbyt liberalna<sup>69</sup>.

Irena Lorentowicz wielokrotnie wspominała kluczowy dodatni wpływ ojca. Zdecydowanym wyrazem uwielbienia dla niego są opublikowane w 1975 r.

<sup>69</sup> *Ibidem*, 90.



Il. 27. Jan Lorentowicz, zdjęcie niedatowane, Muzeum Literatury w Warszawie



Il. 28. Irena Lorentowicz, ok. 1935 r., Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 1512

*Oczarowania*. Znamienne, że chciała, by nosiły tytuł *Obecność Ojca*<sup>70</sup>. Deklarowała też, że chce być pochowana obok niego – tak się zresztą stało. Jednocześnie nigdy nie deprecjonowała matki. W sierpniu 1947 r. w przeznaczonym dla dzieci artykule *Painting for you is my hobby* w czasopiśmie „Young Wings” pisała o sobie samej: „Mój ojciec był słynnym polskim pisarzem, a matka – malarką”<sup>71</sup>. W raporcie z 1980 r., zapewne autoryzowanym, ukazała siebie jako „córkę Jana i Ewy”, zgadzając się m.in. na stwierdzenie, że to po matce odziedziczyła talent malarski<sup>72</sup>. Ewa Rościszewska-Lorentowiczowa była matką-emancypantką, matką-artystką, niekiedy niestabilną czy nawet nieobliczalną, jednak niewątpliwie kochającą córkę. Irena Lorentowicz zaś – pomimo wspomnień z dzieciństwa kładących się cieniem na relacji z matką – dołożyła wielu starań dla normalizacji ich kontaktów, a w latach późniejszych starała się przedstawić jej postać w możliwie jasnych barwach.

<sup>70</sup> Zob. Irena Lorentowicz, List do Jarosława Iwaszkiewicza z 14 lutego 1972, Archiwum Rękopiśmiennicze, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku.

<sup>71</sup> Irena Lorentowicz, „Painting for you is my hobby”, *Young Wings* 8 (1947): 9.

<sup>72</sup> Janina Ramm, „Warszawskie rodziny. Irena, córka Jana i Ewy”, *Stolica* 52 (1980): 4.

Krystyna Berkan

**Ewa Rościszewska-Lorentowiczowa (1869–1943)**

Summary

This article discusses the life and work of Ewa Rościszewska-Lorentowiczowa, painter and book-binder, and her relationship with her daughter, painter and stage-designer Irena Lorentowicz. Rościszewska came from a traditional, gentry family, impoverished after the January Uprising. Although initially, like many girls in her world, she was meant to become a governess or teacher, she decided to take up an artistic training. She studied painting in Warsaw and Paris. At the same time, she started to work as a book-binder. She did not give up her artistic career after her marriage to the celebrated writer Jan Lorentowicz (1903) or after the birth of her daughter (1904). I analyze the creative personality of Rościszewska-Lorentowicz, her *oeuvre* as well as texts relating to her, especially those pertaining to family life. In the biographies of women artists, there is often information about the negative influence of the subject's mother. If the artists themselves became mothers, they have been seen as cold, neurotic, putting art and their own careers first, to the detriment of children. The relationship between Ewa Rościszewska-Lorentowicz and Irena Lorentowicz has been described in this way. I point out the stereotypical nature of these beliefs and the much more complex nature of the relationship between the two artists, mother and daughter.