

Sylvia Góra

Instytut Kulturoznawstwa
Akademia Ignatianum w Krakowie

KATARZYNA KOBRO – ARTYSTKA OSOBNA CZY PANI STRZEMIŃSKA?

Abstract. About Kobra often you need to write the words of other people, because of its own lack. How to describe Catherine at a specific time, the environment in the face of various life choices? Most often he speaks and writes about her on the basis of her tragic life and relationship with Władysław Strzemiński. Is it possible perception of the artist in isolation from its living and working alongside Strzemiński? This article is an attempt to answer this question.

Keywords: Katarzyna Kobra, Władysław Strzemiński, avant-garde, sculpture.

Abstrakt. O Kobra często trzeba pisać słowami innych ludzi, bo jej własnych brak. Jak opisywać Katarzynę w konkretnym czasie, środowisku, w obliczu różnych życiowych wyborów? Najczęściej mówi się o niej w oparciu o jej tragiczną biografię i związek z Władysławem Strzemińskim. Czy jest możliwe dostrzeżenie tej artystki w oderwaniu od jej życia i pracy u boku Strzemińskiego? Ten artykuł jest próbą odpowiedzi na to pytanie.

Słowa kluczowe: Katarzyna Kobra, Władysław Strzemiński, awangarda, rzeźba.

Katarzyna Kobra – artystka, żona, matka. A może najpierw żona i matka, a dopiero potem artystka? Jej twórcza i prywatna droga nie jest już dla nas niczym nowym i zaskakującym. Poznaliśmy ją przede wszystkim dzięki dwóm wspomnieniowym książkom autorstwa jej córki Niki Strzemińskiej, wydanych przez Wydawnictwo Naukowe Scholar: *Katarzyna Kobra* (1999, 2004) oraz *Sztuka, miłość i niewiasty. O Katarzynie Kobra i Władysławie Strzemińskim* (2001). Ta druga pozycja bez wątpienia przysporzyła Nice w środowisku artystycznym wielu wrogów. Środowisko to było bowiem silnie związane z Władysławem Strzemińskim. Córce pary tych kontrowersyjnych artystów zarzuca się zbyt młody wiek, aby mogła pamiętać rzeczy, które opisuje w swoich wspomnieniach z lat dziecięcych; podnosi się jej stronniczość ze względu na silniejsze przywiązanie do matki, z którą pozostała

po rozstaniu rodziców; przypomina się, że będąc dzieckiem nie rozumiała wielu spraw, a jako dorosła nie powinna ich wyciągać na światło dzienne, by nie kłaść pamięci rodziców. Uściślijmy – ojca, bo to właśnie przez pryzmat wspomnień kilkuletniego dziecka, a potem kilkunastoletniej dziewczyny, Władysław Strzemiński objawił się jako samolubny, agresywny, mściwy człowiek, którego miłość do sztuki i niepełnosprawność miała wszystko usprawiedliwić. Uczniowie Strzemińskiego milczą na temat relacji osobistych tej pary, nie poruszają wątków prywatnych, o których być może coś wiedzą, nie potwierdzają i nie dementują niczego. Tak naprawdę nie wiemy jak było, ile jest w książkach Niki „twardych” faktów, a ile dopowiedzianych historii – tak, by mogły ułożyć się w pewną całość. Być może sama Nika tego nie wiedziała. Pamięć bywa zawodna i potrafi nami manipulować, ale Nika Strzemińska jest przecież lekarzem psychiatrą – całe życie poświęciła badaniu schizofrenii. Czy okrutne traktowanie matki przez ojca jest wytworem umysłu małej dziewczynki, a potem dorosłej kobiety? Czy Nika mogła stworzyć historię, która nigdy nie miała miejsca? Mogła. Tylko po co miałyby to robić?

Jeszcze wiele lat po śmierci w niektórych awangardowych kręgach Katarzyna pozostanie całkowicie nieznana. Janusz Zagrodzki w swojej książce poświęconej Kobro (jednej z pierwszych i jednej z zaledwie kilku pozycji dedykowanych bezpośrednio Katarzynie Kobro) przywołuje notatki znanego francuskiego krytyka Geralda Gassiot-Talabot, który pisze:

Przerzucając kartki wydawnictw „Abstraction-Creation” z lat 1932–1933 można znaleźć ślad twórczości zadziwiającego rzeźbiarza o nazwisku Kobro, którego dzieła są prekursorskie wobec angielskiej rzeźby współczesnej, jest w nich to samo określenie objętości płaszczyznami, to samo upodobanie do krzywych barokowych i przerwanym rytmów. Jedynie barwa pozostaje nieznana na czarno-białych fotografiach. To spotkanie z nieznanym twórcą sprawia, że chciałoby się wiedzieć więcej o dziełach tego Kobro¹.

Francuskiemu krytykowi nie przychodzi do głowy, że prekursorką nowego myślenia o rzeźbie w przestrzeni mogłaby być kobieta. Pierwszeństwo, nowatorstwo zarezerwowane jest w tamtym czasie dla mężczyzn, o czym przypomina po latach takiego myślenia – albo raczej, co uświadamia – Linda Nochlin w swoim słynnym tekście *Dlaczego nie było wielkich artystek?*:

Sztuka nie jest wolnym, autonomicznym aktem twórczym wyjątkowych jednostek, działających „pod wpływem” poprzednich artystów – lub mówiąc bardziej ogólnie – „sił społecznych”. Sytuacja powstawania sztuki, tak od strony rozwoju artystycznego twórcy, jak i natury oraz jakości dzieła, które powstaje w kontekście społecznym, to

¹ J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa 1984, s. 118–119.

integralny element określonej struktury społecznej, zdeterminowany określonymi instytucjami społecznymi, do których zaliczają się akademie sztuki, instytucja mecenatu oraz mity o boskim twórcy i artyście outsiderze lub prawdziwym mężczyźnie².

Wszystkie te czynniki miały wpływ także na Katarzynę Kobro, która – co więcej – miała zarówno niemieckie, jak i rosyjskie korzenie, a to czyniło ją w Polsce przed I wojną wyjątkowo niechcianym gościem, a już na pewno niepotrzebną „twarzą” artystycznego świata. Nie jest to miejsce, by przybliżyć biografię Kobro, a i nie ma takiej potrzeby, bo tę znamy z zapisków jej córki i wydaje się być jedyną najpewniejszą w świetle tak niewielu faktów, które znamy. Jednak warto zaznaczyć, że kiedy pisze się lub mówi o rzeźbiarce nie sposób pominąć kaszki manny gotowanej dla córki na szczytkach własnych porąbanych prac, które w czasie II wojny światowej posłużyły za opał. Nie można przemilczeć jej oddania w stosunku do chorego męża i bycia w tym związku zarówno kobietą, jak i mężczyzną (to Kobro dźwiga ciężary, zimą ciągnie sanki z mężem, naprawia, przenosi – jednym słowem odgrywa rolę kulturowo przypisaną mężczyźnie). W Polsce „popularność” – choć może lepiej powiedzieć: znajomość – Kobro opiera się raczej na okrutnych epizodach z jej życia niż na znajomości jej prac. I na świadomości, że była żoną Władysława Strzezińskiego – malarza i teoretyka sztuki, pedagoga i twórcy Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi. O Kobro nie mówi się nigdy – lub prawie nigdy – w oderwaniu od męża i to wydaje się być jej dramatem, ale czy można na tym fakcie zbudować siłę artystyczną tej postaci? Kobro pochodzi z Moskwy, która w pierwszych latach XX wieku może zastąpić Paryż tym wszystkim artystom, którzy nie mają szansy lub ochoty tam wyjechać:

Miasto jest idealne do studiowania sztuki nowoczesnej. Arystokratyczny Petersburg zawsze miał kosmopolityczne ciągoty i skłaniał się ku sztuce salonowej, kupiecka i robotnicza Moskwa jest swojska i bardziej radykalna, choć w obu miastach czuć ferment – już w 1910 roku powstają petersburski Związek Młodzieży i moskiewski Bubnowy walet. Rosyjska awangarda nabiera rozpędu³.

W takim środowisku mała Katia – jak nazywają ją pieśczośliwie rodzice – dorasta zwiedzając muzea i instytucje kultury w obecnej stolicy Rosji. Również tutaj, w 1917 roku, rozpoczyna swoje studia artystyczne w Moskiewskiej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Architektury⁴. Po rewolucji szkoła zmienia nie tylko nazwę na Drugie Państwowe Wolne Pracownie Artystyczne (Swomas), ale także system nauczania. Od tej pory studenci sami szukają swoich mistrzów i wybierają

² L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, „Ośka” 1999, nr 3, s. 56.

³ M. Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń*, Wołowiec 2015, s. 35.

⁴ *Ibidem*, s. 34.

pracownie zgodnie ze swoim talentem czy upodobaniami. Skrajni indywidualiści mogą nawet pozostać w pracowni bez nauczyciela. Nie wiemy, jak wybrała Kobro, bo nie zachowały się żadne dane z tego okresu lub też nie zostały dotąd odnalezione. Mogła w tym czasie studiować u malarza konstruktysty Iwana Kluna, u Nadieždy Udalcowej – asystentki Malewicza – lub też u samego Kazimierza Malewicza. Rzeźby mogła się zaś uczyć u Siergieja Konionkowa lub Aleksandra Babiczewa⁵. Wszak w pierwszych kilkunastu latach dwudziestego wieku w Rosji rozwija się w sztuce równolegle kilka nurtów i tendencji:

Pierwsza to kubizm o proveniencji paryskiej, który w Rosji położył podwaliny pod „sztukę formalną”. Druga to tatlinizm, analizowany dalej szczegółowo, ze względu na połączenie „zagadnień formalnych” z nowymi materiałami, trzecia to suprematyzm, którego istota polegała na ugruntowaniu twórczości „na pewnym systemie” powodującym organiczność prac⁶.

Z taką sytuacją mają do czynienia właściwie wszyscy artyści tego czasu. I wszyscy oni przechodzą po kolei przez te lub zbliżone do nich trzy nurty. Podobnie było w wypadku Kobro, która

[...] przy budowie rzeźby każdorazowo określała metodę wiążącą wszystkie czynniki w uporządkowaną całość. Prawdopodobnie już wtedy odrzucała pogląd, że artysta może dojść do harmonii kształtów jedynie poprzez intuicję. Zamiast tworzenia konstrukcji wynikających ze znajomości zasad kompozycji i zawsze dyskusyjnego, osobistego odczucia estetycznego, dążyła do opracowania systemu logicznie łączącego ze sobą wymiary wszystkich form, w którym wielkość nawet najdrobniejszych elementów zostałaby dokładnie obliczona⁷.

Dla Katarzyny Kobro początkiem są rzeźby abstrakcyjne z lat dwudziestych XX wieku, które charakteryzuje istnienie modułu, który rzeźbiarka każdorazowo wprowadza do swoich prac. I tak na przykład *Rzeźba abstrakcyjna (I)*, która jako jedyna z tej serii zachowała się w całości, jest połączeniem prostopadłościanu bazy z centralną formą w kształcie krzywej z kulą w środku. *Rzeźba abstrakcyjna (II)* podobnie – składa się z kilku form ściśle ze sobą połączonych na zasadzie wyliczeń matematycznych, w tym dwóch wiszących. I ostatnia – *Rzeźba abstrakcyjna (III)* – tym razem mamy do czynienia z aż sześcioma różnymi kształtami uporządkowanymi jednak wciąż według modułu geometrycznego⁸. Wszystkie te prace łączy bez wątpienia dynamizm, który tworzy się przy zestawieniu form statycznych, ciężkich

⁵ *Ibidem*, s. 41–42.

⁶ A. Turowski, *Budownicowie świata*, Kraków 2000, s. 59.

⁷ J. Zagrodzki, *op. cit.*, s. 53.

⁸ *Ibidem*, s. 55–56.

z lekkimi, wiszącymi. Można je zaliczyć do jednych z pierwszych eksperymentów kinetycznych. Jest to jednak tylko pewien etap na drodze twórczej Kobro, który pokazuje, że już wtedy zainteresowania artystki skoncentrowane były wokół problemu czasu i przestrzeni:

Zadaniem rzeźby nie jest lepienie takich lub innych figurek. Istotnym podłożem rzeźby jest przestrzeń i operowanie tą przestrzenią, organizacja rytmu proporcji, harmonia formy związanych z przestrzenią. Rzeźba powinna być projekcją organicznych i technicznych możliwości epoki. Nasze miasta duszą się przez brak organizacji i planowanej rozbudowy. Nasze rzeźby na placach stoją, jak kamienie przydrożne i wyrzuty sumienia ku czci i ozdobie tego chaosu⁹.

Ta opinia artystki pojawia się w 1935 roku w czasopiśmie „Forma” (jedna z nielicznych wypowiedzi Kobro); w ten sposób rozumie ona formę rzeźbiarską i jej powinność. W stosunku do dotychczasowego postrzegania tej dziedziny wydaje się, że Kobro pragnie przebić głową mur. Pomniki wielkich dygnitarzy, pomniki „ku czci” – to jest to, czego chce i co rozumie społeczeństwo oraz władza. Natomiast artystka

[...] dążąc do biomechanicznej socjalizacji ciała eliminowała biopsychikę „instynktów i woli” [nie poddających się konceptualizacji popędów], godząc funkcjonalność rytmów w przestrzeni z cielesnością. Zastosowana przez Kobro racjonalistyczna redukcja osobowości, [której produktywistyczną wersją była ideologia bogdanowizmu] z tendencją do uniformizacji jednostki i standaryzacji zachowań społecznych, prowadziła artystkę ku kooperatywizmowi. Kobro zmierzała zatem w stronę solidarystycznej utopii społecznej realizowanej w różnych formach zrzeszeń, idei dobrze zakorzenionej w popularnym w Polsce ruchu spółdzielczym¹⁰.

Jest to kolejny etap w twórczości Katarzyny Kobro. Trzeba bowiem pamiętać, że – jak pisze w cytowanej już książce Turowski – należała ona wraz z mężem do tak zwanego „lewego skrzydła” nowej sztuki, które było w ich wypadku nazywane bądź konstruktywnym, bądź suprematycznym (ze względu na kontakty obojga artystów z Malewiczem). Jednak lewicowość Kobro nie ma zbyt wiele wspólnego z polityką, od której artystka raczej stroni, jedynie uwrażliwienie na sprawy społeczne może ją z nią wiązać. Spotkania z polityką doświadczy ona dopiero po wyjeździe z Rosji do Wilna, by zobaczyć się po raz pierwszy ze swoją nową rodziną – przede wszystkim teściową, która przyjmie ją bardzo chłodno, co Kobro będzie wspominała nawet w swoich ostatnich dniach¹¹:

⁹ Za: J. Zagrodzki, *op. cit.*, s. 70.

¹⁰ A. Turowski, *op. cit.*, s. 258.

¹¹ *Ibidem*, s. 131.

Władysław Strzemiński wrócił do mitycznej ojczyzny, Katarzyna po prostu poszła za mężem. W Rosji zostawiła rodzinę, przyjaciół i dorobek artystyczny. W walizce ma tylko kilka zdjęć swoich prac. [...] Atmosfera w rodzinnym domu męża i na ulicach Wilna podziiała na nią jak kubek zimnej wody. Szybko się przekona, że niełatwo być Rosjanką w Polsce. Kacapka! – krzyczą za nią przypadkowi przechodnie i spluwają dziewczynie pod nogi¹².

Kobro nie czuje się dobrze w nowym miejscu, nie zna języka, nie pracuje. Strzemiński zaś poszukuje znaczących kręgów artystycznych w powojennej Polsce lat dwudziestych i chce pokazać Polakom rosyjską sztukę. Już po kilku miesiącach pobytu nawiązuje kontakty ze środowiskiem formistów i futurystów, którzy skupieni są wokół pisma „Zwrotnica” redagowanego przez Tadeusza Peipera. Z redaktorem naczelnym malarz nawiąże na tyle bliskie relacje, by już w trzecim i czwartym numerze pisma umieścić swoje artykuły i rozpocząć tym samym obok drogi malarskiej – karierę teoretyka sztuki. Co w tym czasie robi Kobro? Nie bardzo wiadomo. Może opiekuje się siostrą męża, pomaga teściowej i myśli o swojej ojczyźnie? A może rysuje makiety do swoich przyszłych rewolucyjnych dzieł? Na pewno zaś będzie członkinią kolejnego ugrupowania, w które włączy się jej mąż – „Błoku”. I będzie tam jedną z dwóch kobiet – obok Teresy Żarnowerówny (potem dołączy jeszcze Maria Nicz)¹³. To właśnie w tym czasie pojawi się słynne zdanie Strzemińskiego o żonie:

Najzdolniejsza z młodych, rzeźbiarka Kobro, zjawiskiem o znaczeniu europejskim są jej rzeźby suprematyczne. Jej prace są prawdziwym krokiem naprzód, zdobywaniem wartości niezdoitych, nie są naśladownictwem Malewicza, a twórczością równoległą¹⁴.

Wydaje się więc, że od tej chwili droga Katarzyny Kobro może być tylko łatwiejsza, ale nic bardziej mylnego.

Kolejnym etapem w twórczości artystki będą kompozycje przestrzenne. Nawiązuje w nich do podjętego wcześniej problemu czasu i przestrzeni. Pierwsza rzeźba z tego cyklu dotyczy problemu włączenia w przestrzeń, kolejna, *Kompozycja przestrzenna* (2):

Rozwiązuje konstrukcję sześciątów o bokach o połowę mniejszych. Mimo że wszystkie elementy formy i jej granice są zaznaczone, zasadnicze kierunki pozostają otwarte, wyznaczając linie, które mogą być kontynuowane w nieskończoność; nie ma żadnego zamknięcia, ostateczny kontur bryły będącej punktem wyjścia kompozycji można wytyczyć tylko w przestrzeni¹⁵.

¹² M. Czyńska, *op. cit.*, s. 57.

¹³ M. Czyńska, *op. cit.*, s. 58–59.

¹⁴ W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, 4, cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, Wrocław 1975, s. 6–7.

¹⁵ J. Zagrodzki, *op. cit.*, s. 81.

Kobro eksperymentuje, aby znaleźć formułę, która pozwoliłaby na mnogość rozwiązań podziału linii i płaszczyzn. W tym celu szuka pitagorejskiego złotego podziału i zaczyna interesować się ciągiem liczb naturalnych Leonarda z Pizy (zwanym Fibonaccim). To pozwala jej na stworzenie zrytmizowanych kompozycji przestrzennych, do których należą już *Kompozycja przestrzenna* (4) z 1929 roku oraz *Kompozycja przestrzenna* (5) z przełomu lat 1929–1930, i kolejne aż do *Kompozycji przestrzennej* (9) datowanej na 1933 rok, kiedy to rezygnuje z pionów i poziomów na rzecz krzywizn¹⁶. W tym czasie, w 1931 roku, powstaje także książka pary Kobro-Strzeziński pt. *Kompozycja przestrzeni, obliczeniach rytmu czasoprzestrzennego*. Książka ta jest poświęcona przede wszystkim rzeźbie. Można więc zakładać, że jest w bardzo dużej mierze dziełem Kobro, która jednak – co wiemy z kilku źródeł (choćby z książek wspomnieniowych córki Niki Strzezińskiej) – nigdy nie nauczyła się posługiwać językiem polskim na tyle dobrze, by móc bezproblemowo porozumiewać się nim na płaszczyźnie sztuki. Można więc – z pewną dozą ostrożności – założyć, że pozycja ta jest w ogromnej mierze przemyślana i przepracowana przez Kobro, a podyktowana mężowi, który przetłumaczył ją na język polski. Trop ten w pewien sposób potwierdza trafna uwaga Janusza Zagrodzkiego w jego monografii o Kobro:

Termin „unizm rzeźbiarski”, który pojawia się w „Kompozycji przestrzeni, obliczeniach rytmu czasoprzestrzennego” nigdy nie był używany przez Kobro w praktyce artystycznej, a nawet Strzeziński, [...] podsumowującym dorobek awangardy „Sztuka nowoczesna w Polsce”, w odniesieniu do rzeźb Kobro używał pojęcia „kompozycje przestrzenne”¹⁷.

Swoje kompozycje na płótnie nazywa zaś architektonicznymi. Widać więc wyraźnie rozróżnienie terminologiczne, które pozwala na snucie przypuszczeń co do wkładu pracy w powstanie książki. Pozycja ta jest jak dotąd najpełniejszą znaną wypowiedzią artystki o tym, czym jest dla niej sztuka, a w szczególności rzeźba; jaka być powinna, jakie stoją przed nią zadania etc.:

1. Rzeźba stanowi część przestrzeni, warunkiem jej organiczności jest związek z przestrzenią.
2. Rzeźba nie jest kompozycją formy samej dla siebie, lecz kompozycją przestrzeni.
3. Energia kolejno następujących po sobie kształtów w przestrzeni wytwarza rytm czasoprzestrzenny.
4. Źródłem harmonii rytmu jest miara, wynikająca z liczb.
5. Architektura organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni, stąd jej charakter kompozycji przestrzennej.

¹⁶ *Ibidem*, s. 93–98.

¹⁷ J. Zagrodzki, *op. cit.*, s. 128.

6. Architektura nie jest tylko projektowaniem wygodnie sfunkcjonalizowanych mieszkań.

7. Architektura wymaga całkowitego związku; rozmieszczenia rzeczy użytkowych, wynalazków konstrukcyjnych, jakości barwy i kierunku kształtów, które same unoszą i kierują rytmem życia człowieka w architekturze¹⁸.

Brzmi to niczym dekalog, do którego należy się stosować, aby nie złamać zakazów, które wprowadzają w życie porządek. Tymi koncepcjami zachwyci się co najmniej kilka osób z otoczenia artystów oraz późniejsi komentatorzy jej twórczości, w tym Andrzej Osęka, który podkreśli, że rzeźba Kobra jest „otwarta i łączy się z otoczeniem”, będąc jednym z pierwszych krytyków, który doceni rzeźbiarkę, oraz Szymon Syrkus, który jednak pójdzie o krok dalej – przyswajając sobie teorie Kobra w szczególności na polu architektury¹⁹.

Lata trzydzieste to zarówno dla Kobra, jak i Strzezińskiego okres najbardziej wytężonej pracy, ale i mocne zaakcentowanie swojej działalności w Łodzi, która ma być drugim Weimarem czy też Dessau, ze swoim własnym Bauhauserem. Jednak nie udaje się stworzyć uczelni artystyczno-rzemieślniczej ani w Łodzi, ani nigdzie indziej, gdzie mieszkali Kobra i Strzeziński, choć oboje sprawdzili się jako pedagodzy. Najobfitsze w twórczość lata trzydzieste przerwie w 1939 roku wybuch drugiej wojny światowej. W życiu artystycznym Strzezińskiego nie zmieni ona tak wiele, ale w Kobra właściwie wszystko. Natomiast w ich życiu prywatnym, po wojnie, już nic nie będzie takie samo. I tu znowu pojawia się przywoływany już obraz porąbanych i palonych aktów drewnianych Kobra, które robiła równolegle do swoich kompozycji przestrzennych czy rzeźb abstrakcyjnych, i niebezpieczna wyprawa, aby odzyskać obrazy męża, a jak się uda, także własne prace²⁰. Po wojnie Kobra właściwie już nie tworzy, tylko na krótko wróci do rzeźby. W latach 1946–1949 powstają akty o „płynnej, miękkiej formie nawiązujące do studiów z wczesnego okresu”. W 1949 roku Kobra kończy kurs dydaktyczny dla nauczycieli języka rosyjskiego i to jego nauką zajmie się aż do swojej śmierci w 1951 roku²¹. Muzeum Sztuki w Łodzi jest właściwie jedynym spadkobiercą kompozycji przestrzennych Kobra i przez długie lata tylko tam można zobaczyć (i to nie zawsze) dzieła rzeźbiarki. Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX wieku to nieobecność dzieł Kobra w Polsce. Dopiero lata siedemdziesiąte przyniosą nowy etap w dziejach prac Kobra – Ryszard Stanisławski, nowy i drugi po Marianie Minichu dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi – stanie się wielkim popularyzatorem awangardy polskiej również

¹⁸ K. Kobra, W. Strzeziński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, [w:] W. Strzeziński, *op. cit.*, s. 96.

¹⁹ M. Czyńska, *op. cit.*, s. 77–78.

²⁰ Dokładny opis zdarzenia w książce N. Strzezińskiej, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobra i Władysławie Strzezińskim*, Warszawa 2001.

²¹ J. Zagrodzki, *op. cit.*, s. 103–104.

za granicą, a w szczególności twórczości Katarzyny Kobro. Po raz pierwszy dzieła artystki pojawią się w Paryżu na wystawie *Peinture moderne polonaise. Sources et recherches*, a nota biograficzna jej dotycząca choć zawierająca szereg nieścisłości, znajdzie się w *Polskim słowniku biograficznym*²².

Jaka jest więc odpowiedź na pytanie postawione w tytule artykułu? Czy Katarzyna Kobro to żona Strzebińskiego, ciekawy „dodatek” artystyczny do męża, czy też artystka zupełnie osobna? Niech za odpowiedź posłuży opinia Mieczysława Porębskiego – jednego z najważniejszych krytyków sztuki tamtego i nie tylko tamtego czasu, który w swoim artykule *Dwa programy*, nazwie Katarzynę Kobro jednym z „najwybitniejszych artystów Bloku”, a Przybóś przywołał zdarzenie z Muzeum Sztuki w Łodzi, kiedy to malarz i tłumacz poezji francuskiej – Mortensen, czyszcząc własnoręcznie rzeźby Kobro, porównuje je do najpiękniejszych poematów, nieustająco powtarzając: „J’aime cette femme”²³.

Bibliografia

- Czyńska M., *Kobro. Skok w przestrzeń*, Czarne, Wołowiec 2015.
 Nochlin L., *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, B. Limanowska (tłum.), „Ośka” 1999, nr 3, s. 52–56.
 Strzebińska N., *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzebińskim*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2001.
 Strzebiński W., *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1975.
 Turowski A., *Budowniczości świata*, Universitas, Kraków 2000.
 Zagrodzki J., *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, PWN, Warszawa 1984.

Biogram

Sylwia Góra – absolwentka filologii polskiej, specjalność antropologiczno-kulturowa, na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz kulturoznawstwa na Akademii Ignatianum w Krakowie. Obecnie doktorantka w Instytucie Kulturoznawstwa na Akademii Ignatianum. Zainteresowania: literatura XX wieku, sztuka XIX i XX wieku, estetyka. Publikowała w czasopiśmie naukowych, między innymi: „Estetyka i Krytyka”, „Kwartalnik Filozoficzny”, „Episteme”, „Ogrody Nauk i Sztuk”, „Perspektywy Kultury”. Redaktor monografii naukowej *Świat zmysłów. O znaczeniu zmysłów w kulturze* (Kraków 2014).

²² *Ibidem*, s. 119.

²³ Za: J. Zagrodzki, *op. cit.*, s.111.