

## Anna Król: Japonizm Boznańskiej

Boznańskiej nie interesuje rekwizyt czy cytat lub dosłowna trawestacja takiego bądź innego japońskiego motywu. Jest w pełni świadoma wielości malarskich możliwości, jakie ujawnia sztuka Dalekiego Wschodu, a szczególnie drzeworyt. Przeżyta głęboko i z czasem przyswojona sztuka japońska okazała się stałym punktem w dalszej, coraz bardziej oryginalnej twórczości – pisze Anna Król w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Boznańska. Malowanie wnętrza”.

*Odchodzą  
Głęboko w mgłę  
Chryzantemy[1].*

Sampu

Japonizm. Hasło epoki. Nieokiełznana pasja, która ogarnęła wszystko, wszystkim kieruje, dezorganizuje wszystko w naszym życiu, naszej modzie, naszych gustach, nawet naszym sposobie myślenia” – pisał Adrian Dubouché, omawiając w roku 1878 paryską Wystawę Światową[2]. Wystawę, którą – jako trzynastoletnia dziewczynka – Olga Boznańska zwiedzała z rodzicami. Nie sposób powiedzieć, czy odczuła w jakikolwiek sposób ową „nieokiełznaną pasję”, czy choćby dostrzegła sztukę japońską.

W materiałach archiwalnych i w zachowanej korespondencji Boznańskiej nie znajdujemy – jak dotychczas – wypowiedzi o sztuce Dalekiego Wschodu. Dokumentem w pełni nas satysfakcjonującym muszą pozostać obrazy i fotografie artystki. Dwa kluczowe momenty w jej karierze artystycznej: Monachium około roku 1890 i Paryż na początku XX wieku, wiążą się nierozzerwalnie ze sztuką japońską.

Boznańska zetknęła się ze sztuką Dalekiego Wschodu tudzież z rodzącym się zjawiskiem japonizmu na początku kariery artystycznej, w latach osiemdziesiątych XIX wieku w Monachium, gdzie działali marszandzi handlujący i wystawiający sztukę japońską oraz kolekcjonerzy. Do najbardziej znanych należał doktor Heinrich Edmund Naumann (1854-1927), geograf i geolog, badacz struktur geologicznych wysp japońskich i wykładowca Uniwersytetu Tokijskiego. Prace z jego kolekcji były często reprodukowane („Die Kunst für Alle” z 15 maja 1889 roku poświęciła zbiorom Neumanna obszerny ilustrowany artykuł), a prezentacja najcenniejszych drzeworytów oraz rzemiosła artystycznego odbyła się w 1890 roku w Glaspalast (Pałacu Szklanym) w Monachium. Drzeworyty – podobnie jak inne japońskie wytwory: parasolki, wachlarze, ceramika i kimona – były łatwo dostępne i niedrogie i mogła je nabyć nawet młoda, początkująca artystka, dysponująca skromnymi środkami finansowymi, i przypiąć do ścian pracowni. Nie wiemy, kto był ich autorem ani co przedstawiały. Oczywiście do Monachium docierały także relacje z Paryża, między innymi z Wystawy Światowej z roku 1889, gdzie eksponowano kolekcję drzeworytów i książek Louisa Gonse’a, która umożliwiła publiczności poznanie dorobku japońskiej sztuki graficznej.

Bezcennym dokumentem i źródłem są obrazy przedstawiające pracownię artystki namalowane około roku 1890. Kompozycje te zdają się uniwersalnymi wyobrażeniami pracowni artysty lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, ukazują przestrzenie konwencjonalnych działań i rytuałów anonimowych twórców (Boznańska nie pojawia się na nich nigdy). Odkrycie wnętrza pracowni artystki dokonuje się poprzez identyfikację japońskich rekwizytów funkcjonujących w jej obrazach.

W pozornie realistycznej scenie rodzajowej *W pracowni* z około 1890 roku Boznańska przedstawia jedną z wielu typowych sytuacji związanych z malarskim atelier – być może wizytę zleceniodawcy lub codzienną pracę artystki. Jest to przecież miejsce znane także z licznych opisów odwiedzających ją gości: miejsce spotkań, pracy, handlu, gdzie – według Joanny Sosnowskiej – „prywatność miesza się z życiem publicznym, otwartość z intymnością” [3]. Jednakże obraz ten pozostaje niezrozumiały. Widzimy pozującą modelkę, siedzącą na podium z charakterystycznie złożonymi rękoma, malarza zajętego rozmową, a pod oknem samotną postać mężczyzny. Kwiaty, a przede wszystkim przesłona zakrywająca okno, przez które widać panoramę Monachium, dopełniają tę starannie zaaranżowaną scenę. Relacje pomiędzy ukazanymi osobami pozostają niejasne, podkreślone skomplikowanymi stosunkami przestrzennymi w obrazie. Jedyny konkret, punkt stały to rekwizyty użyte w obrazach, poprzez które artystka zaznaczała swoją obecność w pracowni: „japońska ściana” z czerwoną parasolką, z przypiętymi niedbale drzeworytami (które pojawiają się w *Portrecie Zofii Federowiczowej* z roku 1890) i wachlarzami *uchiwa* sportretowanymi w innym pracownianym obrazie z Muzeum Lubelskiego. Malując „własny pokój” – pracownię-warsztat, to właśnie twórca decydował, co ujawni publiczności, a co przed nią

ukryje. Dlatego też historię polskiego japonizmu: interpretację sztuki japońskiej i funkcjonowanie japońskiego rekwizytu, możemy odczytywać, analizując wizerunki pracowni artystów.

Mniej więcej w tym czasie wykonano fotografie (ukazujące Boznańską z dalekowschodnimi rekwizytami), które potwierdzają niezwykłą popularność i powszechność japońskiej stylizacji. Jedna z nich przedstawia z całą pewnością krakowską pracownię Boznańskiej. Wskazują na to rozmaite malarskie rekwizyty, między innymi zawieszony na ścianie słomkowy kapelusz modelki pozującej w obrazie *W oranżerii* (1890) oraz kwiaty w doniczce, ustawione na stole przybory malarskie, wzorzysta zasłona i olejny portret mężczyzny, w ramach, a także niedbale porzucane szkice. Fotografie tę wykonał zakład Kacpra Żelichowskiego w Krakowie. Trudno powiedzieć, czy umieszczony na odbitce rok „1893” to data jej wykonania. Na innej fotografii Boznańska uwieczniła się nie w japońskim stroju, lecz w chińskim kaftanie, ze znaną nam już japońską parasolką. Na obu ujęciach uczesanie artystki przypomina fryzury gejsz z japońskich rycin. Zachowało się bardzo wiele fotografii przedstawiających atelier artystki, która obsesyjnie fotografowała się w ich wnętrzach. Nie ma chyba twórcy, który pozostawiłby tak wiele własnych fotograficznych wizerunków. W archiwum Boznańskiej, przechowywanym w Muzeum Narodowym w Krakowie, a także w kolekcjach prywatnych, znajdują się również fotografie nieznanych nam kobiet w japońskich kimonach.

Już w 1888 roku, dwa lata po przybyciu do Monachium, maluje pierwszą „japonizującą” kompozycję: *Portret młodej kobiety z japońską parasolką*, a rok 1889 przynosi mistrzowskie obrazy, w których estetyka japońska odgrywa decydujące znaczenie. Powstają: *Japonka*, *Kwaciarki* i *Bretonka*. Nie ma w malarstwie polskim analogicznych tak

nowatorskich rozwiązań kompozycyjnych. *Kwiaciarki* to scena rodzajowa, zaczerpnięta z akademickiego malarstwa niemieckiego: ukazuje siedzące we wnętrzu trzy dziewczynki układające bukiety, lecz jest w istocie rewolucyjnym dziełem, które zrywa z iluzjonistyczną, renesansową koncepcją przestrzeni. Nowa, płaska przestrzeń jest oparta na podziałach wertykalnych i horyzontalnych. Płaszczyznowość wzmacnia wyeliminowanie modelunku światłocieniowego, a oszczędne i wyrafinowane środki – przemyślana tonacja barwna i prosta konstrukcja – wzmagają japońską ekspresję obrazu. Nową przestrzeń odkrywają polscy moderniści na początku XX wieku. Boznańskiej nie interesuje rekwizyt czy cytat lub dosłowna trawestacja takiego bądź innego japońskiego motywu. Jest w pełni świadoma wielości malarskich możliwości, jakie ujawnia sztuka Dalekiego Wschodu, a szczególnie drzeworyt. Przeżyta głęboko i z czasem przyswojona sztuka japońska okazała się stałym punktem w dalszej, coraz bardziej oryginalnej twórczości Boznańskiej. Drzeworyty i ich konsekwencje dla malarstwa europejskiego, które na początku drogi artystycznej polskiej mistrzyni pędzla wywarły na nią tak silny wpływ, nigdy nie przestały być autentycznym układem odniesienia dla jej twórczości. Ten pierwszy kontakt był równie ważny jak w wypadku zetknięcia się z dziełami Velázquez, Whistlera (którego obrazy były modelowymi przykładami japonizmu), Leibla i Liebermanna.

Być może bezpośrednim impulsem do powstania kompozycji z kobietami siedzącymi w oknie stały się serie drzeworytów o tej tematyce. Nieistotny jest kostium owych postaci. Artystkę fascynuje motyw otwartego okna i odbicie w szybie oraz problem postaci usytuowanej pomiędzy światami. W sztuce zachodniej motyw otwartego okna był doskonale znany od czasów romantyzmu i jak w soczewce ogniskował dylematy epoki. Okno było granicą i progiem. Oddzielało znane „tu” od pociągającego, tajemniczego „tam”. Dla

Boznańskiej – jak słusznie zauważyła Joanna Sosnowska – „same okna również stały się elementem budowania narracji obrazów ukazujących postaci we wnętrzach, a później wnętrza bez ludzi. Widać przez nie dachy odległych domów, zarysy krajobrazu, przez okna przede wszystkim wpada światło wyznaczające granicę między dwiema przestrzeniami – otwartą i jasną, a ograniczoną i ginącą w półmroku”[4].

W 1890 roku powstał jeden z niewielu krajobrazów namalowanych przez artystkę: pejzaż z wiaduktem i przejeżdżającym pociągiem. Wąska, wyrafinowana gama barwna oparta na gradacjach szarości, błękitu i zieleni, uproszczona forma, po raz kolejny mówi o związkach z japońskim drzeworytem oraz twórczością Maneta i Whistlera, przeżytymi i zinterpretowanymi indywidualnie.

Kulminacją monachijskiej fascynacji Japonią jest zapewne obraz *Chryzanthem* (*Dziewczynka z chryzantemami*) z roku 1894, a kwiaty chryzantemy pojawiać się będą w rozmaitych obrazach z różnych okresów życia artystki. *Dziewczynkę z chryzantemami* uznano za arcydzieło polskiego modernizmu. Boznańska definitywnie zerwała w nim z obowiązującą w XIX wieku konwencją przedstawiania dzieci w salonowych wnętrzach, w dekoracyjnych i bogatych jasnych sukienkach, z lalkami i bukietami kwiatów. Stworzyła niepokojący wizerunek samotnej, nieznannej dziewczynki stojącej na tle srebrnoszarej ściany, w szarej, neutralnej sukience, pozbawionej jakichkolwiek ozdób, intensywnie wpatrującej się w widza. W splecionych dłoniach bohaterka trzyma białe chryzantemy. W jasnej, okolonej rudoblond włosami twarzy świecą ciemne jak węgiel oczy. Dziewczynka nie jest już dzieckiem, lecz nie jest jeszcze kobietą. Z obrazu sugestywnie emanuje przecucie kobiecości i towarzyszące jej

wyobcowanie i samotność, budząca się świadomość i pierwsze wtajemniczenia. William Ritter, szwajcarski krytyk, dostrzegł w nim związki z prozą belgijskiego symbolisty Maurice'a Maeterlincka. Według niego Boznańska stworzyła „(...) [portret] jasnej dziewczynki o dziwnych, niepokojących oczach, jakby kroplach atramentu, które zdają się wylewać na chorobliwie bladą twarz. Jest to dziecko enigmatyczne, które doprowadza do szaleństwa tych, co mu się zanadto przypatrują. (...) ta przerażająca dziewczynka, tak jasna i biała, że budzi dreszcz”[5].

I ta symboliczna interpretacja zdominowała odbiór kompozycji. Jerzy Malinowski wskazał na inne jeszcze źródło inspiracji – na sztukę i kulturę Japonii[6]. Owa tytułowa chryzantema to najpopularniejszy kwiat w Japonii, symbol cesarza (od którego tron cesarski przyjął nazwę), to także symbol szczęścia i długowieczności. Dekoracyjne i wyrafinowane formy koron kwiatowych i płatków z rozmaitych odmian stały się od dawna tematem wielu kompozycji w malarstwie, a także motywami dekoracyjnymi wykorzystywanymi we wszystkich dziedzinach rzemiosła artystycznego. Motyw damy z chryzantemami należał do często spotykanych w drzeworytach *ukiyo-e*, a kwiat ten przedstawiano także w drzeworytach *kachô-ga* (obrazy kwiatów i zwierząt). Wielką popularnością cieszyła się też powieść *Madame Chrysanthème* Pierre'a Lotiego, opublikowana w 1887 roku. Na początku XX wieku w Japonii pojawiły się masowo fotografie dziewczynek z chryzantemami. Piotr Kopszak – w ślad za Malinowskim – widzi w *Dziewczynce z chryzantemami* „najbardziej japońskie w duchu”[7] dzieło Boznańskiej.

Japonizm i Japonia zjawiły się ponownie z całą mocą w twórczości Boznańskiej na początku XX wieku, po przyjeździe artystki do Paryża, ogarniętego „japońskim szaleństwem”. Stało się tak zapewne nie bez

inspiracji – zorganizowanego pod wpływem Wystawy Światowej w roku 1900 – retrospektywnego pokazu sztuki japońskiej, przygotowanego przez znanego marszanda sztuki Japończyka Tadamasę Hayashiego (1854-1906), na którym oprócz powszechnie znanych już drzeworytów przedstawiono rewelacyjne dzieła dawnej rzeźby i malarstwa. W ramach Wystawy Światowej zaprezentowano różne przejawy japonizmu i jego recepcję w dziełach francuskich mistrzów tak cenionych przez artystkę: Pierre’a Bonnard i Eduarda Vuillarda. Nie bez znaczenia dla ponownego pobudzenia zainteresowań artystki estetyką japońską były – być może – kontakty z polskimi modernistami, z którymi wspólnie wystawiała na kolejnych prezentacjach Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”.

Powstają niewielkie studia pejzażowe, niejako modelowe przykłady patrzenia na naturę z nowych, zaskakujących punktów widzenia (klasyczny „wysoki punkt obserwacji”) z okna pracowni, poprzez gałęzie drzew. Przedstawiają *Dachy Paryża*, *Place des Ternes w Paryżu*, *Motyw z Paryża*.

Te migotliwe i wrażeniowe kompozycje są także wyrazem zachwytu artystki nad Paryżem, którym się dzieli w liście do przyjaciółki Julii Gradomskiej: „jego wygląd taki cudowny, naprawdę jak marzenie. Takie obszerne place, tyle horyzontu, a wszystkie malownicze i wyglądające jak obraz wspaniały”[8]. Tworzy także widoki z okna pracowni – paryskiej i krakowskiej – poprzez gałęzie drzew. Rzecz jasna stosuje wysoki punkt obserwacji i często motyw zakratowania, tak charakterystyczne dla japońskich twórców. Maluje krakowską pracownię, konstrukcja obrazu przypomina japońskie wnętrza. To „japońskie” ujęcie ma swoje głębokie uzasadnienie, gdyż – według Joanny Sosnowskiej –

tak potraktowany motyw okna pogłębia charakterystyczne dla całej twórczości Boznańskiej poczucie zamknięcia, co najlepiej widać w portretach. Znanych jest kilka widoków malowanych przez artystkę z okna pracowni w Krakowie lub w Paryżu. Z tej bezpiecznej odległości, a jednocześnie z góry, a więc z pozycji dominującej, obserwacja świata byłaby niczym nie zakłócona[9].

Boznańska maluje także brawurową kompozycję *Marzenie* [*Portret kobiety w błękitnym kimonie* (1902)], odnalezioną w 2005 roku – studium elegancji i wykwintności, inspirowaną wizerunkami *bijin* (pięknych kobiet) przedstawianych przez mistrzów japońskiego drzeworytu: Utamarę czy Hiroshigego. W tym samym roku powstaje *Macierzyństwo*, kolejny, by tak rzec, podręcznikowy przykład interpretacji kompozycji japońskich rycin. W prezentowanej kompozycji raz jeszcze artystka przywołuje ten motyw, ale w warstwie kompozycyjnej interpretuje go odmiennie. Postacie ukazuje z dołu, jakby z niskiej perspektywy, zbliża kobietę trzymającą w ramionach śpiące dziecko i przedstawia jako fragment większej całości (jej postać jest obcięta przy krańcach kadru). Kobieta siedzi na tle okna, przez które widać piętrzącą się architekturę domów. Aby wzmóc efekt wycinkowości, część prawa obrazu jest „pusta”, zamazana niebieską farbą.

W tym sposobie przypomina kompozycje między innymi Maurice’a Denisa *Macierzyństwo przed morzem* (1900) czy *Macierzyństwo* Józefa Mehoffera z Muzeum Narodowego w Poznaniu.

W portrecie Jadwigi Paparówny malarka na nowo, płasko kształtuje postać ludzką. To przejmujące studium kalekiej, młodej kobiety przedstawia lwowiankę, uczennicę Boznańskiej. Impulsem do namalowania portretu stała się fotografia podarowana przez młodą artystkę, a ukazująca ją we wzorzystym kimonie, które zgodnie z obowiązującą modą mogła nosić stosunkowo często, a które skrywało jej ułomność. Boznańska zrezygnowała z dekoracyjnego stroju, powtórzyła zasugerowany przez kimono płaski kształt.

W martwych naturach z japońską laleczką i w studiach kwiatowych ujawnia się jednak kwintesencja japońskiej estetyki i filozofii; tematy te, podjęte pod koniec XIX wieku, będą obecne aż do śmierci artystki. To nie japońska laleczka czyni głęboko japońskimi ulotne martwe natury malowane przez Boznańską przez ponad dwadzieścia lat – to tylko rekwizyt świadczący o jego popularności w Europie. Boznańska na nowo dostrzega otaczający ją świat i przedmioty codziennego użytku, przez które opisuje uniwersum.

Problem japonizmu w malarstwie Boznańskiej pojawił się w polu widzenia badaczy dopiero niedawno[10]. Oczywiście wiąże się to z tym, że badania nad polskim japonizmem podjęto również stosunkowo niedawno, ale przede wszystkim z nieznaną sztuką artystki. Optykę studiów nad jej *oeuvre* zdominowały jej „zamazane” psychologiczne portrety oraz perspektywa feministyczna.

A przecież problem japonizmu jest wręcz podstawowy. Choćby dlatego, że to właśnie Olga Boznańska jako pierwsza (obok Anny Bilińskiej) tworzy polski japonizm. Japonka, *Portret młodej kobiety z japońską*

*parasolką, W pracowni, widoki z okien pracowni, seria martwych natur oraz studia kwiatów ukazują w nowym, nieznanym świetle tę wyjątkową twórczość, na tle dziejów zarówno polskiej, jak i europejskiej sztuki.*

*Anna Król*

---

### **Przypisy:**

[1] Tłum. Czesław Miłosz.

[2] Cyt. za: S. Takashima, *Introduction au japonisme*, [w:] *Japonisme et mode*, Paris 1996, s. 23.

[3] J. Sosnowska, „*Zła matka*”, [w:] eadem, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939*, Warszawa 2003, s. 103.

[4] J. Sosnowska, *Autoportret we wnętrzu*, Warszawa 2006, [b.n.s.].

[5] Cyt. za: H. Blum, *Olga Boznańska*, Warszawa 1974, s. 18.

[6] J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 326.

[7] P. Kopszak, *Olga Boznańska [1865-1940]*, Warszawa 2006, s. 16.

[8] Cyt. za: H. Blum, *Olga Boznańska*, op. cit., s. 62.

[9] J. Sosnowska, *Autoportret we wnętrzu*, op. cit., [b.n.s.].

[10] H. Blum, *Olga Boznańska*, Warszawa 1964, s. 31; *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów*, katalog wystawy, oprac. Z. Albertowa, Ł. Kossowski, Kielce – Kraków 1981.

\*\*\*

Pierwodruk: Anna Król, *Boznańska*, w: *Japonizm polski*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2011, s. 89-113.

<https://manggha.pl/sklep/produkt/japonizm-polski-polish-japanism>