

## **Ewa Bobrowska: Boznańska – artystka międzynarodowa**

Odkąd Boznańska zaczęła wystawiać w Paryżu, krytycy francuscy poszukiwali filiacji jej twórczości z malarstwem lokalnym. Można powiedzieć, że był to efekt „wsobny” – efekt ich ograniczenia do znanego im, własnego środowiska i braku obeznania z innymi kontekstami. Na obronę takiego podejścia można powiedzieć, że Paryż był w tym okresie absolutnym centrum sztuki światowej – pisze Ewa Bobrowska w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Boznańska. Malowanie wnętrza”.

Najwybitniejsza polska malarka – Olga Boznańska – krakowianka, monachijka, paryżanka. Kim była pod względem artystycznym? Twierdziła, że malować nauczyła się w Monachium, dokąd wyjechała mając jednak już 20 lat, a więc podstawy warsztatowe w dziedzinie rysunku i malarstwa zdobyte wcześniej – w rodzinnym Krakowie. Po latach wyrażała zdecydowaną, bardzo surową opinię, że cała ta krakowska nauka nic nie była warta. Polegała ona bowiem na rysowaniu z tzw. gipsów, czyli odlewów głów, najczęściej antycznych. W Krakowie (i nie tylko), na kursach dla kobiet nie prowadzono wówczas ani rysunku z żywego modelu, ani pracy z aktami – elementów niezbędnych w edukacji artystycznej mężczyzn.

W Monachium spędziła ponad dziesięć lat, z przerwami na pobyty w Krakowie. W 1898 roku osiadła na stałe w Paryżu. Tam kojarzono ją z mistrzami malarstwa francuskiego lub działającymi we Francji, a także z impresjonizmem. Ona sama jednak uważała swoją naukę w prowincjonalnej, przynajmniej w stosunku do Paryża, stolicy Bawarii za decydującą w swojej karierze. Dzisiaj jest oczywiste, że wymiar talentu artystki, a także jej determinacja wyprzedzały daleko możliwości, jakie w tamtym czasie, w latach 80. XIX wieku, mógł jej zaproponować nie tylko Kraków, ale także i Monachium. Nie należy się już dłużej łudzić, że starszy od niej zaledwie o dwa lata Carl Kricheldorf mógł jej naprawdę wiele zaoferować. W ogóle, wśród niemieckich twórców, określanych mianem szkoły monachijskiej, trudno by znaleźć takiego, od którego mogła naprawdę się czegoś nauczyć. Jedynym wyjątkiem mógł być Wilhelm Leibl, którego Kricheldorf był „pośrednim” uczniem. Boznańska ceniła malarstwo Leibla i chętnie uważała się za jego jeszcze bardziej „pośrednią” uczennicę. Leibl był artystą należącym do nurtu realistycznego, który dzięki francuskiemu malarzowi Courbetowi zaczął spoglądać w kierunku malarstwa francuskiego, w szczególności w kierunku twórczości Édouarda Maneta. Możliwe, że to, co Boznańska ceniła w twórczości Leibla, było faktycznie wpływem Maneta. W latach 90. XIX wieku monachijski artysta operował rozedrganą płamą, zmierzając w kierunku impresjonizmu, pozostając jednak wierny lokalnemu kolorytowi.

Monachium dało jednak artystce coś znacznie cenniejszego: dostęp do bogatych kolekcji sztuki dawnej i współczesnej: Starej i Nowej Pinakoteki oraz przekrojowych wystaw międzynarodowych, które przyciągały do „Aten nad Izarą” artystów z rozmaitych zakątków świata. To właśnie tam młoda artystka mogła stworzyć swoje „muzeum wyobraźni”. Pojęcie to zapożyczam od André Malraux, pozwalam sobie

jednak używać go w stosunku do całokształtu doświadczeń estetycznych, jakie kształtują wizję twórcy. Dla artysty to swoista baza danych – zasób możliwych rozwiązań plastycznych, do których może sięgać w procesie tworzenia: zapożyczać je (a nawet przywłaszczać), przetwarzać lub próbować nowych rozwiązań, inspirowanych zaobserwowanymi efektami chcąc osiągnąć widziany w dziełach innych twórców efekt. Im bogatszy jest repertuar możliwych rozwiązań plastycznych, tym bogatsza i bardziej wyrafinowana jest własna produkcja artysty.

Jednym z powodów, dla których Paryż końca XIX i początku XX wieku przyciągał artystów z całego świata, były właśnie jego bogate kolekcje – zarówno sztuki dawnej, jak i najnowszej. W biografii wielu polskich (i nie tylko) artystów znaleźć można wzmianki o regularnych wizytach w paryskich muzeach, zwłaszcza w Luwrze i o malowaniu kopii. Wykonywanie kopii było, oczywiście, jednym ze sposobów zarabiania na życie – rynek handlu kopiami prosperował. Wydaje się jednak, że to raczej motywacje artystyczne zachęcały twórców do wykonywania kopii – chęć prześledzenia procesu rozwiązywania konkretnych problemów plastycznych, sprawdzenia, „jak się to robi”.

Obserwacja dzieł dawnych i współczesnych twórców była i jest istotnym elementem kształcenia artystycznego. W przeszłości przybierała formę terminowania u mistrzów, jak np. u Rubensa. Manet kreatywnie przetwarzał rozwiązania Velázquez, a rosyjska awangarda korzystała z prywatnych kolekcji Szczukina i Morozowa, które zapewniały kontakt z nowoczesnym malarstwem francuskim. Józef Pankiewicz, znany ze swej admiracji dla starych mistrzów malarstwa, odbywał ze swoimi uczniami wycieczki do Muzeum Luwru, gdzie, jak wspomina Józef Czapski, komentował rozwiązania plastyczne,

zastosowane przez wybitnych twórców. Także Tamara Łempicka była zagorzałą miłośniczką wizyt muzealnych. Oparła ona receptę na sukces swojego malarstwa m.in. na zaktualizowaniu rozwiązań plastycznych rodem ze sztuki włoskiej i flamandzkiej, zwłaszcza okresu renesansu i manieryzmu, takich jak śmiałe skróty perspektywiczne, dystorsja form, żywe barwy i mocne kontrasty światłocieniowe. W jej obrazach widać inspiracje, będące czasem wręcz zapożyczeniami z Jana van Eycka, Rogiera van der Weydena, Vermeera, czy Pontorma.

Boznańska zatem nie była wyjątkiem w swej pasji oglądania dzieł starych mistrzów. Jej „muzeum wyobraźni” zaczęło się kształtować już w Krakowie, gdzie jej nauczyciel Józef Siedlecki dysponował reprodukcjami malarstwa z wydawnictwa Goupil i zalecał ich kopiowanie. Także rodzinne podróże – do Wiednia czy Paryża – połączone ze zwiedzaniem muzeów, przyczyniły się do wzbogacenia jej mentalnego zasobu rozwiązań plastycznych. Już wtedy zapewne zetknęła się z malarstwem Velázquez. Inspirowała się nie tylko jego portretami infantek portretując małe dziewczynki, ale też jego rozmachem w komponowaniu portretów, a także, zwłaszcza we wczesnych okresach twórczości, jego wąską, utrzymaną w ciemnych kolorach gamą barwną. W Monachium kopiowała głównie obrazy flamandzkiego malarza Antona van Dycka z Nowej Pinakoteki, ćwicząc dzięki temu nie tylko rozwiązania kolorystyczne, ale także monochromatyczne, jak to miało miejsce w kopii *Portretu Cesare Alessandro Scaglii* (dziś uważane jako dzieło z pracowni van Dycka).

Międzynarodowe wystawy w Monachium pozwalały Boznańskiej śledzić nowe prądy w sztuce. Katalogi tych wydarzeń pokazują różnorodność wystawców – pod względem narodowości i miejsca zamieszkania. Uwagę zwraca np. znaczna liczba artystów

amerykańskich, kształcących się zarówno w Monachium, jak i w Paryżu. To właśnie tam Boznańska poznała twórczość Jamesa Whistlera, z którym krytycy często ją porównywali – i słusznie. Sama artystka uznawała podobieństwo w zakresie treści, techniki i kompozycji, ale podkreślała swoją niezależność. Monograficzna Wystawa Boznańskiej w 2014/2015 szczegółowo analizowała te inspiracje, zarówno kompozycyjne, jak i kolorystyczne.

To także w Monachium artystka zapoznała się z japonizmem, który nazaczył wyraźnie jej prace z wczesnego okresu, nie tylko jak chodzi o zastosowanie japońskich atrybutów, ale także zrozumienie procesu kompozycyjnego japońskiego drzeworytu.

Odkąd Boznańska zaczęła wystawiać w Paryżu, krytycy francuscy poszukiwali filiacji jej twórczości z malarstwem lokalnym. Można powiedzieć, że był to efekt „wsobny” – efekt ich ograniczenia do znanego im, własnego środowiska i braku obeznania z innymi kontekstami. Na obronę takiego podejścia można powiedzieć, że Paryż był w tym okresie absolutnym centrum sztuki światowej. Krytycy francuscy z dużym upodobaniem porównywali malarstwo Olgi do dzieł francuskiego malarza Eugène’a Carrière’a, a to z powodu braku konturu, rozmycia form i, pozornej u Boznańskiej, hegemonii szarości. Carrière obracał się w kręgach ówczesnej awangardy, natomiast sam nie realizował jej wartości, w szczególności impresjonizmu. Wypracował własny styl, który pod względem treściowym wpisuje się w symbolizm. Pod względem koloru, jego dzieła pozostają w całkowitej opozycji do podejścia impresjonistów i postimpresjonistów. Artysta operował bardzo wąską paletą barw, ograniczoną niemal wyłącznie do szarości i brązów, malując obrazy monochromatyczne i operując wartościami walorowymi, bez uciekania się do definiowania form za pomocą

konturu. Boznańska zaprzeczała, by był jej inspiracją, podkreślając, że jej poglądy artystyczne ukształtowały się przed osiedleniem się w Paryżu. Twierdziła, że Carrière, widząc jej obrazy, uznał, iż wie ona, dokąd zmierza, i że jego rady byłyby tu bezużyteczne.

Szczególnie złożona wydaje się relacja Boznańskiej z impresjonizmem. Z jednej strony reagowała irytacją na sugestie o pokrewieństwie: „Ja i impresjonizm?”. Z drugiej jednak, w wywiadzie udzielonym Marcinowi Samlickiemu podkreśla, że w chwili przybycia do Monachium (koniec 1885 lub początek 1886) natrafiła tam na pełny rozkwit impresjonizmu i po szkole Kricheldorfa podjęła naukę w szkole dobrego impresjonisty, Wilhelma Dürra. Czy intencją artystki było wówczas podkreślenie związków stylistycznych z Francją? Nie można zapomnieć, że w początkach XX wieku świadomość przegranej wojny francusko-pruskiej wciąż jeszcze była żywa i wszelkie referencje do krajów niemieckich, choćby to miała być niczemu nie winna Bawaria, nadal były problematyczne. Niemniej, artystka zaznaczała, że żaden z jej profesorów nie był Francuzem, a jej światopogląd malarski ukształtował się niezależnie od wpływów paryskich.

Podsumowując, wydaje się, że do tej pory nie została zanalizowana wystarczająco relacja artystki do twórców, reprezentujących zjawisko, które nazwałabym „szkołą międzynarodową”, funkcjonującą na przełomie XIX i XX wieku. Mam tu na myśli artystów różnych narodowości, którzy przybywali do Paryża i Monachium z artystycznych peryferii – Amerykanów, Skandynawów, twórców z Europy Środkowo-Wschodniej. Studiując poza ojczyzną, wypracowywali styl osadzony w realizmie, ale ożywiony przez impresjonistyczne rozwiązania: rozjaśnioną paletę, swobodny dukt pędzla, świetliste efekty. Do tego grona należeli m.in. John Singer Sargent, Frank

Duveneck i jego „Duveneck boys”, ale również artystki, jak np. Niemka Maria Slavona, Amerykanka Cecilia Beaux, Brytyjka Beatrice How czy Margarete von Kurowski – przyjaciółka Boznańskiej. Relacje te z pewnością zasługują na dalsze badania.

Skłonność historii sztuki do klasyfikacji i kategoryzacji jest zjawiskiem naturalnym – celem nauki jest uporządkowanie zjawisk, mające na celu pomóc w zrozumieniu świata. Podejście to, choć pożyteczne, ma jednak swoje ograniczenia. Jakiegokolwiek bowiem etykiety zastosowalibyśmy do twórczości Olgi Boznańskiej, to dojdziemy do wniosku, że po okresie nauki w szerokim tego słowa znaczeniu, po okresie fascynacji i inspiracji różnymi źródłami, po okresie rozmaitych prób, wypracowała ona swój własny, osobny, niepowtarzalny i rozpoznawalny styl, w szczególności w malarstwie portretowym, który widza zachwyca i wzrusza. I to jest miara jej prawdziwego artyzmu, na skalę międzynarodową, nawet jeśli nie został on usankcjonowany Legią Honorową, której wbrew twierdzeniom rozmaitych autorów, Boznańska nigdy nie otrzymała.

\*\*\*

Dzięki wyjątkowej przychylności pani kustosz Leïli Jarbouai i dyrekcji Musée d’Orsay oraz staraniom p. Ewy Bobrowskiej, trzy obrazy Boznańskiej z kolekcji paryskiego muzeum, *Portret młodej kobiety (Portret panny Dygat)* 1903, *Portret kobiety w bieli* (1912) i *Portret pani D.* (1913), a zwykle nieeksponowane, będą od dnia urodzin artystki na kilka miesięcy wystawione na ekspozycji głównej Musée d’Orsay, na piątym piętrze.

*Ewa Bobrowska*

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---