

AGNIESZKA ROSALES RODRIGUEZ
UNIwersytet Warszawski

RECENZJA

Olga Boznańska (1865–1940), katalog wystawy, red. E. Bobrowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, październik 2014 – luty 2015, Kraków 2014, 345 s. (także w wersji ang.)
Kuratorki, autorki scenariusza wystawy: E. Bobrowska, U. Kozakowska-Zaucha.
Koncepcja merytoryczna katalogu: E. Bobrowska, U. Kozakowska-Zaucha;
teksty: Z. Gołubiew, A. Morawińska, E. Bobrowska, U. Kozakowska-Zaucha, R. Higersberger, P. Kopszak.

Olga Boznańska (1865–1940), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, luty – maj 2015, Warszawa 2015, 267 s.
Współkuratorka edycji warszawskiej: R. Higersberger;
teksty: A. Morawińska, R. Higersberger, E. Bobrowska, A. Bagińska, A. Masłowska, Ł. Kossowski, A. Lewandowska.

Dwa katalogi towarzyszące wielkiej wystawie twórczości Olgi Boznańskiej w Muzeum Narodowym w Krakowie i Muzeum Narodowym w Warszawie to obszerne, kompleksowe i problemowe opracowania, ujmujące *œuvre* malarki w kontekście środowiskowych powiązań i artystycznych zależności. Autorki koncepcji ekspozycji i scenariusza wystawy, dr Ewa Bobrowska, Urszula Kozakowska-Zaucha, oraz – w edycji warszawskiej – Renata Higersberger, postawiły sobie za cel ujęcie malarstwa polskiej artystki w europejskiej perspektywie. Wprawdzie Boznańska z racji sukcesów odnoszonych za życia, długich pobytów w Monachium i Paryżu, gdzie zmarła w 1940 r., ceniona była już wcześniej za dialog podejmowany z nowoczesną sztuką niemiecką i francuską, dopiero jednak niniejsze ekspozycje i idące za nimi publikacje zmanifestowały europejski wymiar jej malarstwa w sposób spektakularny i systematyczny, wolny od megalomanii czy kompleksów. Choć w polskiej historii sztuki była Boznańska nieustannie przypominana, od monografii Heleny Blum, między innymi przez: Piotra Kopszaka, Ewę Bobrowską, Marię Rostworowską, Annę Król, Agnieszkę Bagińską i Joannę Sosnowską¹, a szczęśliwie zachowane archiwum pracę nad jej dorobkiem ułatwiało, to nie udało jej się wejść do międzynarodowego obiegu i osiągnąć rangi takich „uznanych” malarek 2. połowy XIX w. jak Berthe Morisot czy Mary Cassatt. Dla europejskiej recepcji polskiej artystki dwujęzyczne (po polsku i angielsku) wydanie warszawskiego katalogu będzie miało znaczenie pierwszorzędne.

¹ H. Blum, *Olga Boznańska, 1865–1940 – materiały do monografii*, Kraków 1949; *Olga Boznańska (1865–1940)*. Katalog wystawy, oprac. H. Blum, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1960; H. Blum, *Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości*, Kraków 1964; *Olga Boznańska (1865–1940). Peintures*. Katalog wystawy, oprac. E. Bobrowska-Jakubowska, Musée Adam Mickiewicz à la Bibliothèque Polonaise, Paris 1990; A. Król, *Olga Boznańska*, Wrocław 2002; M. Rostworowska, *Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej*, Warszawa 2003; J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1839*, Warszawa 2003; E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004; A. Król, *Boznańska nieznaną*. Katalog wystawy, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie; Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa; Muzeum Regionalne w Stalowej Woli; Galeria Sztuki Współczesnej, Sopot; Galeria Turleja, Kraków; Szczecin 2005; *Olga Boznańska w Akademii*. Katalog wystawy, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków 2005; P. Kopszak, *Olga Boznańska (1865–1940)*, Warszawa 2006; A. Bagińska, *U Olgi Boznańskiej. Oblicza pracowni artystki*, Toruń 2013.

Boznańska nie mieści się w feministycznym szablonie stłamszonej przez męski artystyczny świat kobiety-artystki. Udany debiut, liczne nagrody, członkostwo w artystycznych towarzystwach i dwukrotnie proponowana jej posada profesorska na uczelniach w Krakowie i Warszawie (każdorazowo przez nią odrzucona), zainteresowanie jej sztuką wybitnych krytyków, polskich i francuskich, dowodzą niezbitcie, że była malarką wielkiej klasy. Urodzona w Krakowie artystka odznaczała się niepospolitym talentem, świadomością malarskich celów, zawodową determinacją. Jej obrazy – prezentowane w europejskim kontekście – wytrzymują porównania z czołowymi malarzami swojej epoki, znakomicie korespondując z płótnami Jamesa Whistlera, Édouarda Maneta, Édouarda Vuillarda, ale też podziwianego przez współczesnych Velázqueza, zdradzając jej niezwykłą chłonność, wrażliwość na współczesne nurty, estetyczne i literackie mody. Boznańska umiejętnie transponująca artystyczne inspiracje na własny język, stała się figurą streszczającą bogactwo modernizmu, jego dynamikę, płynność, otwartość na studium dawnych mistrzów, japonizm, urzeczenie kolorem i wizualnością, objawioną dobitnie przez impresjonistów.

Kuratorom udało się przedstawić w serii esejów autorstwa polskich badaczy twórczości Boznańskiej różne uzupełniające się spojrzenia na artystkę. Jej bogaty dorobek nie stanowi tylko ilustracji, dopełnienia barwnej, nieco tajemniczej biografii samotnej, zdziwaczalej i wyobcowanej kobiety, która sztuce poświęciła prywatne życie i która w mitycznej aurze paryskiej pracowni, wypełnionej czadem i dymem, tworzyła swoje osobliwe „majaki”. Z dystansem traktowana legenda Boznańskiej, ciągle żywa, jest bowiem skontrastowana z refleksją na temat ambicji i powiązań jej sztuki z żywotnymi tendencjami końca XIX stulecia, bo to w tym okresie skryształizowały się artystyczne założenia malarki, niezcułej na kubistyczną rewolucję czy agresję koloru fowistów.

Krakowska publikacja, oprócz bogatego wyboru dzieł Boznańskiej, zilustrowanego w katalogu obejmującym 173 pozycje, uporządkowane wedle tradycyjnych podziałów gatunkowych (autoportrety i widoki pracowni, przedstawienia dzieci, portrety, martwe natury, pejzaże), zawiera obszerne, wzbogacone licznymi fotografiami kalendarium życia i szerokie opracowanie zagadnienia artystycznych relacji i przyjaźni Boznańskiej, autorstwa Ewy Bobrowskiej (*Olga Boznańska i jej artystyczne przyjaźnie*) i Piotra Kopszaka (*W Monachium*). Osobno omówione zostało środowisko krakowskie w tekście Urszuli Kozakowskiej-Zauchy (*Wielka, bardzo wielka artystka. Kraków Olgi Boznańskiej*) i paryskie w tekście Ewy Bobrowskiej (*Wymarzony Paryż*). Szkoda, że przy założeniu europejskiego profilu wystawy materiał katalogowy nie został podzielony tak jak eseje – etapami edukacji i inspiracji Boznańskiej, co uczyniłoby fazy jej malarskich fascynacji i przemian. Znajdując uznanie dla trafności wielu zestawień, prezentujących hiszpańsko-whistlerowskie inklinacje malarki (w tekście E. Bobrowskiej) czy błyskotliwie ujawnionych holenderskich konfrontacji (w tekście P. Kopszaka), zarówno wystawę (skromniejszy niż w Warszawie wybór dzieł wcześniejszych, z pierwszego etapu twórczości), jak i katalog zdominowała – kosztem niemieckich korespondencji – orientacja francuska. Bez wątplenia to Paryż, w którym spędziła Boznańska kilkadziesiąt lat swojego życia, był dla niej obszarem artystycznej wolności, wyzwalającej kreatywne siły, inspirującej dokonaniem nowoczesnych. Nie tylko Boznańskiej, mającej przecież po matce francuskie korzenie, jawił się jako centrum artystycznego świata, laboratorium żywej nowoczesnej sztuki. Nie odmawiając francuskim inklinacjom twórczości malarki wielkiej roli – jako kierunku artystycznych poszukiwań, należałoby jednak mocniej wydobyć znaczenie środowiska monachijskiego (nie tylko Whistlera, który zabłysnął tu na międzynarodowej wystawie w 1888 r.) jako fundamentu kariery malarki w Paryżu. Za tym zdawałoby się oczywistym przekonaniem, niekwestionowanym przez autorów katalogu uznaniem malarskiego wykształcenia Boznańskiej w Monachium, nie poszły jednak równie liczne – jak w wypadku francuskich relacji – przykłady. Owe „konteksty” na wystawie krakowskiej tworzyli, obok polskich artystów działających w Paryżu (jak Anna Bilińska czy Józef Pankiewicz): Marie Bracquemond, Eugène Carrière, Henri Fantin-Latour, Édouard Manet, Berthe Morisot, Diego Velázquez, Édouard Vuillard, James Abbott McNeill Whistler.

Edycję warszawską uzupełniono już o jeden obraz Wilhelma Trübnera ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Zrozumiałe, że zestawienia twórczości Boznańskiej z obrazami z zagranicznych kolekcji są kompromisem pomiędzy „życzeniowym” garniturem porównań a realną zgodą instytucji na długie wypożyczenie. (Sukcesem było pokazanie w Warszawie *Miss Cicely Alexander* Whistlera z londyńskiej Tate Gallery, rozczarowały *Parasolki* Marie Bracquemond z Musée d’Orsay, ujawniające raczej odmiennosc niż podobieństwo założeń polskiej i francuskiej malarki). W samej wystawie zabrakło z pewnością bogatszej reprezentacji cenionych przez malarkę Niemców, co częściowo odzwierciedla się rozłożeniu akcentów

w „artystycznych przyjaźniach” Boznańskiej. *Portret mężczyzny* Trübnera, nawiasem mówiąc malowany już na początku XX w., jest więc w tym wypadku jedynie sygnałem wywoławczym całej wcześniejszej malarskiej tradycji monachijskiej, która na Boznańskiej pozostawiła niezatarty ślad, choć historia sztuki zależności te z czasem wypierała. Pomimo iż katalog krakowski zawiera osobny tekst Piotra Kopszaka na temat „Monachium Boznańskiej”, za programem tym nie poszły równie ciekawe jak w obszarze relacji francuskich „dialogi” obrazów.

Jeśli chodzi o niemieckie konteksty malarstwa Boznańskiej, to właściwy rezonans zapewniłoby zestawienie jej obrazów z twórczością Wilhelma Leibla, otwierającego dyskurs o kolorze, etosie, pielęgnowanym w artystycznym otoczeniu niemieckiego realisty, który pojmował sztukę jako solidne rzemiosło, technikę. Piotr Kopszak, skądinąd trafnie przywołujący inne istotne konteksty dla twórczości Boznańskiej, znaczenie szkoły haskiej czy Velázquez, poznanego przez artystkę również poprzez kopie Franza von Lenbacha w Galerii Schacka, pisał, że Boznańska nieco mitologizuje znaczenie środowiska monachijskiego, wywodząc swoją artystyczną genealogię od Leibla². Choć faktycznie wypowiedź na temat słynnego malarza w rozmowie z Marcinem Samlickim sformułowana została dopiero w latach 20. XX stulecia³, kiedy artystka z pewną nostalgią patrzyła na lata młodości w Monachium, to analizując jej twórczość, trudno odmówić racji tym deklaracjom. Na podrzędnym nieco traktowaniu niemieckich relacji artystycznych Boznańskiej zaważył autorytet monografistki Boznańskiej, Heleny Blum, która pisała, że artystka ceniła Leibla, ale o jej własnej drodze artystycznej zdecydował przede wszystkim Manet i Whistler, uznawani za prekursorów impresjonizmu⁴. W 1891 r. porzucić miała polska malarka ostatecznie tradycje szkoły monachijskiej⁵. Paryski mit „awangardy” usytuował więc Monachium w roli zachowawczego, drugorzędnego ośrodka. Klisza impresjonizmu postrzeganego jako szczytowe osiągnięcie dziewiętnastowiecznej sztuki, produkt *par excellence* francuski, zapchnęła niemiecki realizm do pozycji podstawowej malarskiej gramatyki, którą nadbudować należało sztuką, *moderne*, nieakademicką i z gruntu francuską. Decyzja Boznańskiej, by przenieść się do tętniącej artystycznym życiem stolicy Francji, świetnie uzasadniona przez Ewę Bobrowską w eseju *Wymarzony Paryż*, taką optykę zdaje się potwierdzać. A jednak sama artystka przyznawała, że malować nauczyła się w Monachium, a dalszy jej rozwój szedł po wyznaczonej w tym środowisku drodze: „natrafiłam na pełny rozkwit impresjonizmu. Wstąpiłam do pracowni Karola Kircheldorfa, który jest uczniem bardzo dzielnego malarza Löffitza, a tenże uczniem Leibla. W ten sposób mogę powiedzieć, że wszyscy trzej mię uczyli. Leibl, cóż to za piękny i silny malarz, jaki kolorysta, jak umie operować farbą! Jak łapie charakter! Śmiało może stanąć obok współczesnych malarzy francuskich”⁶. Wysiłki niemieckiego realizmu i pleneryzmu, jak wynika z tej wypowiedzi, mierzone były także francuską miarą. Monachium oferowało wszakże międzynarodową sztukę, a w tolerancyjnej Akademii panował duch eksperymentatorstwa. Zanim rozkwitł tu artystycznie Wassily Kandinsky, który wraz z Der Blaue Reiter wytyczył sztuce początków XX w. nowe szlaki, przypisując centralną rolę duchowemu rozumieniu koloru, mnożyły się w tym środowisku rozmaite formuły realizmu, nierzadko pozbawionego już swojego pierwotnego społecznego ładunku, a zdominowane przez zagadnienia czysto malarskie, w dużym stopniu uwarunkowane studium dawnych mistrzów. Na niesłuszną kategoryczność przeciwstawiania środowisk Paryża i Monachium, na niekorzyść tego ostatniego, zwracała już uwagę Halina Stępień, zaznaczając, że był to program lansowany przez przedstawicieli postimpresjonizmu, koloryzmu, z Pankiewiczem na czele: „Monachium przesłonił Paryż, dominując przesłankami nowoczesności sztuki”⁷. Z kolei Jerzy Malinowski podkreślał, że Monachium straciło „moc przyciągania”, gdy przeprowadzona przez Juliana Fałata w 1895 r. reforma krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych (od 1900 Akademii) bazowała na promocji profesorów związanych z nową sztuką o francuskiej proveniencji⁸. Co ciekawe tę paryską „ideologizację” twórczości Boznańskiej dostrzegał Józef Czapski we *Wspomnieniu o Oldze Boznańskiej* wygłoszonym w 1978 r. w Bibliotece

² P. Kopszak, *W Monachium*, [w:] *Olga Boznańska (1865–1940)*. Katalog wystawy, red. E. Bobrowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2014, s. 44.

³ M. Samlicki, *Olga Boznańska*, „Sztuki Piękne”, 2, 1925–1926, nr 3, s. 106.

⁴ H. Blum, *Olga Boznańska. Zarys życia...*, s. 18.

⁵ *Ibidem*, s. 24.

⁶ Cyt. za *ibidem*, s. 7.

⁷ H. Stępień, *Odkrywanie Monachium*, [w:] *Malarze polscy w Monachium. Materiały z sesji naukowej*, red. Z. Fałtnowicz, E. Ptaszyńska, Muzeum Okręgowe, Suwałki 2007, s. 8

⁸ J. Malinowski, *Epilog polskiego życia artystycznego w Monachium 1900–1918*, [w:] *Malarze polscy w Monachium...*, s. 195.

Polskiej w Paryżu: „Ale jeżeli myślę, że jej wielka epoka zaczęła się od Monachium, o którym moja generacja w latach dwudziestych mówiła tylko źle, bo Monachium się nie liczy, bo liczył się tylko Paryż, to moja generacja się myliła, bo przecież w Monachium, dzięki Monachium, mieliśmy kilku wielkich malarzy. Ja już nie będę mówił o wszystkich, ale mówię chociażby o Gierymskim i o Boznańskiej. Całe jej wykształcenie malarskie przyszło z Monachium [...]”⁹.

W realiach sztuki 2. połowy XIX w., nieustannej wymiany, przepływu inspiracji, artystycznych konfrontacji, jaką zapewniały uczelnie, prywatne szkoły i międzynarodowe współczesne ekspozycje oraz szeroko dostępne zbiory sztuki dawnej, kategoria wpływu okazuje się zawodna jako proste narzędzie tropienia oczywistych artystycznych związków. Można tu mówić raczej o swoistej kulturze wizualnej wyrosłej na gruncie podobnych fascynacji, artystycznych zderzeń. Szara paleta, z której słynęli monachijczycy, brała się nie tylko z *manière espagnole* Whistlera, fascynacji Velázquezem, ale w równym stopniu inspirowana była holenderską sztuką XVII w., z Fransem Halsem na czele, który dostarczał ponadto wzorów śmiałego, ekspresyjnego budowania formy przez kolor, rozpoznawanego wówczas, czasem niesłusznie, jako brawurowe *alla prima*, impresje. Laboratorium nowoczesnego realizmu, poszukującego nie tyle ideałów *l'art sociale*, ile *Reinmalerei*, sztuki autonomicznej, czystej, absolutnej, stał się właśnie tak zwany krąg Leibla i bliska mu pod względem artystycznym i towarzyskim grupa amerykańskich malarzy, okrzykniętych mianem Duvencek Boys, od nazwiska Franka Duvenceka. Pozostający w zażyłości z Gustave'em Courbetem Wilhelm Leibl, ceniony przezeń jako najwybitniejszy współczesny malarz niemiecki i wielki kolorysta, z zapalem studiował starych mistrzów, Van Dycka, Rubensa, Halsę, Rembrandta, ale też Hansa Holbeina i malarzy staroniemieckich. Skoncentrowane wokół niego na początku lat 70. otwarte zrzeszenie artystów, jak Theodor Alt, Rudolf Hirth du Frènes, Fritz Schider, Karl Haider, Ferdinand Barth, Johann Sperl, Wilhelm Trübner, Albert Lang, Carl Schuch, nie miało programu, artystyczną praktykę przedkładając nad teorię. Etyczną podstawą było dla nich pojęcie uczciwości w sztuce, sumiennosci i szczerości, tak bliskie przecież Boznańskiej, która nie uznawała „blagi”¹⁰; zarazem to sztuka na swój sposób elitarna, skupiona na rozwiązywaniu zagadnień czysto malarskich. Nieliterackie motywy, codzienne tematy, reprezentujące poetykę realizmu, zyskały wyrafinowane kolorystycznie opracowania, zróżnicowane subtelne efekty fakturalne, miękkie formy, budowane szeroko kładzionym kolorem. Motywy i modele, uderzający siłą spokoju, inercji, zastygli w bezruchu, zdają się podważać wytyczone granice gatunków, czasem nie mieszczą się ani w kategorii portretu, ani rodzaju. Leibl, promujący dobrą technikę jako podstawę sztuki, wyznawał zgoła akademicką wiarę w harmonię, w imię której redukował intensywność kolorytu, wydobywając niuanse, bogactwo półtonów. Chłodna kolorystyka kręgu w latach 1870–1880 w opozycji do ciepłych tonów starych mistrzów, „barokowych” brązów Franza von Lenbacha, dawała efekt świeżości i naturalności, właściwy plenerowym obserwacjom, ale nie mniej zakorzeniona była w malarstwie Vermeera, Halsę, Velázqueza, Chardina, holenderskich pejzażystów XVII w. Choć Leibl „nie do pomyslenia” jest bez Courbeta czy Maneta (francuską orientację reprezentowali zresztą wcześniej na gruncie niemieckim Victor Müller czy Otto Scholderer), nie mniej podziwiał Adolpha Menzla, którego nigdy nie spotkał, a którego dzieła widział w 1879 r. na wystawie w Glaspalast¹¹.

Boznańska mogła oglądać prace berlińskiego realisty, traktowanego w historiografii jako prekursor niemieckiego impresjonizmu, na wystawach w Monachium, najobszerniej w 1896 r.¹² Menzel swój świetlisty koloryt zawdzięczał plenerowym studiom, ale miękkim powietrzem okalał także przedmioty we wnętrzach, poszukując iluzji życia nawet w martwych przedmiotach, pustych, intymnych przestrzeniach. Choć zwykło się skłonność do szarości przypisywać specyfice szkoły monachijskiej, jak pisała sama Boznańska w liście z 1887 r.: „Taka jest monachijska maniera – wszystko widzieć trochę szaro, ale uważam, że to urok tutejszych obrazów”¹³, to w rzeczywistości konwencja ta – szarawy, świetlisty koloryt, znamionuje w równym stopniu poszukiwania malarzy z różnych kręgów, w tym znanego artystce Józefa Brandta.

⁹ Wspomnienie o Oldze Boznańskiej wygłoszone przez Józefa Czapkiego dnia 3 maja 1978 w Bibliotece Polskiej, cyt. za Olga Boznańska (1865–1940). *Peintures...*, s. 6.

¹⁰ List do Julii Gradomskiej, 1909, cyt. za R. Higersberger, *W świetle lampy naftowej. Intymistyczne malarstwo Olgi Boznańskiej*, [w:] Olga Boznańska (1865–1940). Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015, s. 17.

¹¹ E. Ruhmer, *Der Leibl-Kreis und die reine Malerei*, Rosenheim 1984, s. 74.

¹² *Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im königl. Glaspalaste 1896, Offizieller Katalog*, Ausgeg. am 5. Juli 1896, München, 1896, dostępny w Internecie: <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast/zendindex.html?zendurl=http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00002281/images/&projectdirectory=glaspalast> (dostęp 12.04.2015).

¹³ Cyt. za Blum, *Olga Boznańska. Zarys życia...*, s. 20.

Odrzucenie ciepłych podmalówek i tendencja do uwydatniania świetlistości kolorytu ciężącego ku szarościom brała się bowiem ze zdobyczy optyki, fascynacji wizualnością i refleksami barwnymi, potrzeby podkreślenia „naturalności” jasnego światła, powietrza, upłynniającego kontury. Tendencję tę rozpoznać można w twórczości wielu naturalistów, Menzla, Maxa Liebermanna, Fritza von Uhde, Gottharda Kuehla, malarzy z kręgu Leibla i szkoły haskiej, późnego Camille’a Corota, Whistlera czy Duńczyka Vilhelma Hammershoi. Liebermann, który regularnie jeździł do Holandii, nazywał ojczyznę Rembrandta krajem malarstwa *par excellence*, malarskich efektów, wyzwalanych przez samą naturę: „Mgły, które wynurzają się z wody i oblewają wszystko jakby przezroczystym woalem, nadają temu miejscu specyficzną malarskość; wilgotna atmosfera powoduje, że zanika ostrość konturów, a powietrzu nadaje miękki, srebrnoszary odcień; jaskrawe kolory lokalne zostają przytłumione [...] Jej piękno leży w intymności”¹⁴. Wszyscy wzmiankowani artyści byli wszakże obecni na międzynarodowych wystawach w Monachium. W 1888 r.¹⁵ obok wielu olejnych dzieł Whistlera, jego pasteli i akwareli, pokazano prace Lovisa Corintha, Fritza von Uhde, Wilhelma Trübnera, Maxa Liebermanna, Camille’a Corota.

Boznańska ceniona jako mistrzyni kolorystyki powściągliwej, szarości i tonów zgaszonych¹⁶, zasad takiego kolorytu uczyć się mogła również od niemieckich naturalistów. W następnym roku na wystawie prezentowany był między innymi Trübner, Fritz von Uhde, Leopold von Kalckreuth, Ludwig Eibl, Hugo von Habermann¹⁷. W 1891 eksponowano dzieła Corota, Vilhelma Hammershoi, Franza von Lenbacha, Édouarda Maneta (m.in. martwe natury), Claude’a Moneta, Alfreda Sisleya, Adolphe’a Monticello, Lessera Ury’ego i Ottona Scholderera, pastele Maxa Liebermanna, gwasze i akwarele Adolpha Menzla¹⁸. Również w katalogach Secesji figurują Corinth, Corot, Courbet, Habermann, Kalckreuth, Kuehl, Liebermann, Jacob Maris, Raffaëlli, Trübner, von Uhde, Ury¹⁹; Jozef Israëls, Frank Currier²⁰, Manet, Whistler²¹.

Relacje Boznańskiej ze sztuką w Monachium były więc niezwykle złożone, bogate, wyniosła zeń zarówno podstawy akademickiego warsztatu, co podkreślał już Piotr Kopszak, przywołując przykład *Żyda* albo *Mnicha przy winie* (1887, Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu)²², ale i zainteresowanie kolorem jako podstawowym środkiem kształtowania formy i artystycznego wyrazu, napiętnowanym duchowym potencjałem i otwierającym jej malarstwo na nowe symbolistyczne lektury, choć jej twórczość daleka była od literackiego symbolizmu spod znaku modnego szwajcarskiego artysty Arnolda Böcklina. Czerpała natomiast z nastrojowości i intymistycznego klimatu przedstawięń wnętrza, co trafnie podkreślała Renata Higersberger²³. Do Leibla zbliża Boznańską nie tylko kult pracy, ale właśnie szczególne upodobanie do malarskości, subtelnych zestrojeń barwnych, wcale niemonochromatycznych, a przecież budujących efekt jedności, harmonii. Już *Portret Liny Kirchdorfer* (1871, Neue Pinakothek, Monachium) niemieckiego artysty był mistrzowskim popisem gradacji światła i koloru na szarej sukience portretowanej modelki, ustawionej frontalnie na nieokreślonym, pustym tle. Rodzaj skupionego wyrazu, kompozycja – ciasny kadr, w którym

¹⁴ M. Liebermann, Jozef Israëls, Berlin 1901, s. 17.

¹⁵ *Illustrierter Katalog der III. Internationalen Kunstausstellung (Münchener Jubiläumsausstellung) im Königl. Glaspalaste zu München 1888*, 1. Aufl., ausgeg. Anfang Juni, München, 1888, dostępny w Internecie: <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast/zendindex.html?zendurl=http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00002401/images/&projectdirectory=glaspalast> (dostęp 15.04.2015).

¹⁶ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 532.

¹⁷ *Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im königl. Glaspalaste 1889*, 1. Aufl., ausgegeben am 1. Juli, München, 1889, dostępny w Internecie: <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast/zendindex.html?zendurl=http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00002403/images/&projectdirectory=glaspalast> (dostęp 15.04.2015).

¹⁸ *Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im kgl. Glaspalaste 1891*, 3. Aufl., ausgeg. am 24. Juli, München, [1891], dostępny w Internecie: <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast/zendindex.html?zendurl=http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00002405/images/&projectdirectory=glaspalast> (dostęp 15.04.2015).

¹⁹ *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A.V.) „Secession” 1893*, München: Bruckmann, 1893, dostępny w Internecie: http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_view&r&pid=4111217 (dostęp 15.04.2015).

²⁰ *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A.V.) „Secession” 1894*, München: Bruckmann, 1894, dostępny w Internecie: http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_view&r&pid=4133114 (dostęp 15.04.2015).

²¹ *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A.V.) „Secession” 1895*, München: Bruckmann, 1895, dostępny w Internecie: http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_view&r&pid=4136745 (dostęp 15.04.2015).

²² Kopszak, *W Monachium*, s. 39.

²³ Higersberger, *op. cit.*, s. 24.

mieści się postać, intensywna koncentracja na rozświetlonej twarzy – zamyślonej, nieco smutnej i niepokojącej, szkicowe traktowanie detali – charakterystyczne będzie dla wielu portretów tak z kręgu Leibla, jak i Olgi Boznańskiej. Tło, w tym akurat obrazie ciemne, w późniejszych portretach niemieckiego artysty przybierze odcień szarokremowy (np. *Portret Rosine Fischler, księżnej Treuberg*, 1877–1878, Kunsthalle, Hamburg), lśniący delikatnymi półtonami, a w portretach Trübnera czasem czerwony. Rekapitulacją tych pierwszych artystycznych bodźców jest choćby *Nieznana dziewczyna* (1888, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. B.G. Woźnickiego) Boznańskiej. Kontrast ciemnego stroju z białą kryzą jest swoistą grą z tradycją portretu niderlandzkiego, a nie tylko zauroczeniem Velázquezem, przejawem renesansu zainteresowania twórczością Fransa Halsy, który dla rozwoju monachijskiego koloryzmu był równie istotny jak przykład hiszpańskiego mistrza²⁴. Wiele dzieł Boznańskiej z tego okresu można umieścić w orbicie fascynacji malarstwem Leibla i Trübnera. *Młoda paryżanka* (*Kokota*, 1869, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia) i *Stara paryżanka* (1869–1870, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia) czy *Chłopiec z białą krezą* (ok. 1869, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga) Leibla są udaną demonstracją artystycznego *aemulatio*, współzawodnictwa z tradycją północnej sztuki, inspirującą do przełamywania akademickiej konwencji *fini*. Tradycja malowniczych portretów w duchu niderlandzkiej i hiszpańskiej tradycji rozwijała się prężnie w Monachium w kolejnych dekadach, choć równolegle odkrywana była estetyka japońska. Celowali w tego rodzaju wizualnych trawestacjach amerykańscy malarze²⁵, zwłaszcza Frank Duveneck i Frank Currier, wcześniej popisywał się nimi Courbet, który podczas swojej wizyty w Monachium w 1869 r. wykonał trzy kopie obrazów mistrzów, między innymi Halsy²⁶. Boznańska utrzymywała kontakty z amerykańskimi malarzami, jak pisał Kopszak już we wcześniejszych publikacjach²⁷. Obrazy Wilhelma Trübnera, jak choćby *Na kanapie* (1872, Alte Nationalgalerie, Berlin) z postacią ukazaną w intymnym wnętrzu, z elegancką filizanką, na tle wzorzystej ściany, również narzucają porównania z monachijskim etapem twórczości Boznańskiej, żeby przywołać np. *Portret kobiety* (1891, Muzeum Narodowe w Warszawie). Nawet *Portret Paula Nauena* (1893, Muzeum Narodowe w Krakowie), w którym barwy kładzione są miękkimi, szerokimi pociągnięciami, zróżnicowanie faktur, bogactwo palety, subtelne bliki na paznokciach, finezyjna filizanka, zdradzają zapatrzenie we wzory monachijskich realistów, są popisem iście monachijskiego kunsztu, wirtuozerii i elegancji. Żywiół szkicowości – ujawniany w wielu monachijskich portretach najczęściej w partii stroju – siedł zwykle w parze ze staranniej opracowaną pod względem modelunku światłocieniowego i iluzji twarzą modela. To demonstrowanie malarskiej roboty, pracy pędzla, miejscami prowadzonego płynnie i gładko, to znów zamasyście, energicznie, szorstko, było jedną z najważniejszych lekcji Boznańskiej w Monachium, obok zasady kolorystycznej harmonii. Trübner czy Leibl, którego twórczość ewoluowała w stronę coraz większej wrażliwości, świetlistości, nie osiągając jednak owego granicznego punktu naturalizmu, kiedy wrażenie przekształca się w wizję (np.: *Szyjące dziewczyny*, 1892–1895, Gemäldegalerie, Drezno; *W oczekiwaniu*, 1898, Museum der bildenden Künste, Lipsk), byli reprezentowani na monachijskich ekspozycjach w latach pobytu polskiej artystki w stolicy Bawarii. Co ciekawe, do podobnych co późniejsze malarstwo Boznańskiej efektów doszedł przebywający od 1882 r. w Paryżu austriacki malarz Carl Schuch, wykształcony na monachijskim koloryzmie kręgu Leibla i poszukujący w naturze duchowej substancji. Martwe natury Schucha (np. *Martwa natura z kuropatkami i serem*, po 1884, Alte Nationalgalerie, Berlin; *Piwonie*, ok. 1888, Neue Pinakothek, Monachium), niczym późniejsze dzieła z tego gatunku Boznańskiej, są próbą wydobycia estetycznej esencji ze zjawiska, spotęgowania ekspresji farby, demonstracją środków malarstwa, dla których temat przedstawienia ma znaczenie drugorzędne.

Ekspresja Boznańskiej – zintensyfikowana w paryskim okresie – mogła być również zainspirowana malarstwem Rembrandta, który w drugiej połowie stulecia stał się jednym z przewodników nowoczesności w zakresie ekspresji, rozmigotanej farby, której materia drga, wibruje, połyskuje, stając się niejako samoistnym zjawiskiem, pozbawionym opisowej funkcji. Na marginesie, siedemnastowieczny mistrz był podobnie jak Boznańska przenikliwym i zaciętym autoportrecistą, jeśli chodzi o liczbę i wyraz wizerun-

²⁴ Na temat „holandomanii” w Monachium zob. G. Czymmek, Ch. Lenz, *Wilhelm Leibl. Zum 150. Geburtstag*. Katalog wystawy, Neue Pinakothek, München; Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1994.

²⁵ Zob. *Munich and American Realism in the 19th century*, ed. R.V. West. Katalog wystawy, E.B. Crocker Art Gallery, Sacramento 1978.

²⁶ S. Faunce, L. Nochlin, *Courbet Reconsidered*. Katalog wystawy, The Brooklyn Museum, New York 1988–1989, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts 1989, s. 194.

²⁷ P. Kopszak, *Olga Boznańska (1865–1940)*, Warszawa 2006, s. 38.

ków własnych, rejestrujących upływ czasu. Z drugiej strony w monachijskim okresie twórczości polskiej malarki ujawniają się powinowactwa z tak zwanymi niemieckimi impresjonistami, jak Liebermann, Uhde, Kuehl, Ury, badającymi efekty naturalnego światła, nadającymi swoim kompozycjom znamiona rejestracji spojrzenia, które staje się właściwym „tematem” obrazu. Niemieccy malarze pozostali jednak na gruncie malarstwa tonalnego, walorowego, rozjaśnionego jedynie pod wpływem impresjonizmu. Uhde, od 1880 r. przebywający w Monachium, miłośnik starych mistrzów holenderskich i przyjaciół Maxa Liebermanna, podobnie jak Boznańska, namalował wiele przedstawień dzieci, postaci we wnętrzach, które jak *Zajęta rodzina* (ok. 1885, Risd Museum, Providence), przywodząca na myśl *Kwiaciarki* (1889, Muzeum Narodowe w Krakowie) Boznańskiej, utrzymane są w nastroju intymnego skupienia, cichego trwania, kontemplacji codzienności. Ten sam rys znaczy zarówno malarstwo Whistlera, jak intymne przedstawienia Duńczyków czy Holendrów. Częstym motywem twórczości wymienionej grupy malarzy, także Boznańskiej, są okna, rozświetlające i dematerializujące wnętrza, ale dające również okazję do kunsztownej gry refleksów i odbić. Studium impresjonizmu Boznańskiej było zatem w dużej mierze zapośredniczone przez znakomitych współczesnych niemieckich malarzy, kształtujących swoją wizję malarstwa w nieustannej konfrontacji z dawnymi mistrzami, a w zmysłowym urzeczzeniu kolorem i światłem znajdujących punkt wyjścia dla wyszukanego naturalizmu. Malowane szkicowo, śmiało, intensywne w wyrazie portrety Corintha czy Liebermanna, wielkich admiratorów sztuki Rembrandta i Fransa Halsy, byłyby nie mniej ciekawym obszarem korespondencji z twórczością Boznańskiej, co monochromatyczne obrazy Eugène’a Carrière’a. Kolorystyczne wyrafinowanie będzie wizytówką Boznańskiej, która pod naporem impresjonizmu zacznie rozbijać tony na drobiny wibrującego koloru.

W warszawskiej edycji katalogu, obejmującego 183 pozycje, znalazły się cenne eseje, które poruszają liczne zagadnienia związane z twórczością Boznańskiej. Pomimo nieco skromniejszego w stosunku do krakowskiej wersji wydania książki stanowi ona ważne dopełnienie wystawy, zmodyfikowanej częściowo i wzbogaconej między innymi projekcją przestrzeni pracowni malarki. Obok subtelnej analizy jej malarstwa w kontekście intymizmu – autorstwa Renaty Higersberger (*W świetle lampy naftowej. Intymistyczne malarstwo Olgi Boznańskiej*), japonizmu – autorstwa Łukasza Kossowskiego (*Między japonerie a japonizmem. Kilka uwag o japońskiej fascynacji w sztuce Olgi Boznańskiej*) i artystycznych związków Boznańskiej – autorstwa Ewy Bobrowskiej (*Artystka artystów. Olga Boznańska i jej artystyczne inspiracje*), podjęte zostały takie problemy badawcze, jak autoreprezentacja kobiety-artystki i jej pracowni w tekście Agnieszki Bagińskiej, badaczki *ateliers* artystki („(...) nie widziałam siebie w lustrze inaczej...”. *Twórczość autoportretowa Olgi Boznańskiej*), oraz – w zakresie fotograficznych wizerunków – w eseju pióra Anny Masłowskiej (*Szarej malarki portret „czarno-biały”. Refleksje o fotograficznych wizerunkach Olgi Boznańskiej*). Co istotne, fotografie portretowe Boznańskiej stały się przedmiotem samodzielnej analizy, zyskały należny im status – już nie tylko wizualnego dodatku dokumentującego etapy biografii artystki, ale narzędzia jej świadomej autokreacji.

Nowym, niezwykle ważnym obszarem refleksji jest studium pracującej przy wystawie konserwatorki obrazów Anny Lewandowskiej na temat techniki i technologii malarstwa Boznańskiej („*Paleta złamana na dwoje...*”. *Malarstwo Olgi Boznańskiej okiem konserwatora*). Wgląd w tworzywo pracy artystki daje pojęcie o niezwykle warsztatowej sprawności malarki, niepodrysuwującej kompozycji, nieszukającej długo formy, starannie jednak i wirtuozersko planującej kolorystykę obrazów, w dojrzałej twórczości zwykle malowanych na lichym podłożu tekturowym, mniej trwałym niż płótno, ale dzięki chłonności powierzchni łatwo absorbującym olejne spoiwo z farby i zapewniającym bogactwo faktury, efekt wypłowej matowej materii, uczytelniającej dotknięcia pędzla metodą suche w suchym. To właśnie dzięki badaniom, równoległe prowadzonym w MNK i MNW, udało się obalić mit szarej, monochromatycznej palety Boznańskiej – dotychczas rozpoznano 28 pigmentów. Za niefortunny uznać jednak należy pomysł umieszczenia na okładce krakowskiego katalogu symbolicznego spektrum kolorów palety Boznańskiej. To jaskrawe, natrętne zestawienie z mistrzowsko stonowaną *Dziewczynką z chryzantemami* (1894, Muzeum Narodowe w Krakowie) zaprzecza bowiem nadrzędnej i bezwzględnej zasadzie Boznańskiej – harmonii, wyrafinowanych operacji kolorystycznych, zapewniających zgodne, muzyczne współbrzmienie kolorów. Pod tym względem bardziej udany był zamysł warszawskiej okładki, wykonanej z szarej tektury, subtelnie przywołującej ulubione podobrazie artystki.

Problemy esejom w obu edycjach towarzyszy część katalogowa. W Warszawie zastosowano jednak układ przewodnika po wystawie, konteksty, Whistlerowskie, hiszpańskie, francuskie czy japońskie,

zyskały dzięki temu większą przejrzystość, problematyzując poszczególne części ekspozycji i katalogu; łatwiej dzięki temu prześledzić formalną ewolucję artystki. Odpowiednikiem pokazywanej w Krakowie *Infantki Malgorzaty Teresy* (ok. 1653) z Luwru, atrybuowanej w katalogu Boznańskiej Velázquezowi, a w ostatnim katalogu wielkiej wystawy hiszpańskiego mistrza przypisywanej Juanowi Bautiście Martínezowi del Mazo²⁸, odpowiada w Warszawie autorskie dzieło Hiszpana – *Portret Marianny Austriaczki* (1655–1657, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt). Na marginesie, w tle *Portretu Zofii Federowiczowej* (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie, poz. kat. warszawskiego 9) znajduje się reprodukcja *Prospera Filipa* (1659, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń) Diega Velázqueza, a nie *Infantki*. Korespondencja sztuki Boznańskiej zarówno z Velázquezem, jak Whistlerem przedstawiona została jednakże w sposób wyborny – od strony ekspozycji, jak i opisu licznych spotkań Boznańskiej z hiszpańską sztuką.

Prezentowany w katalogach dorobek artystki (Muzeum Narodowe w Warszawie w nieco skromniejszym wyborze pokazywano późną twórczość Boznańskiej, uzupełniając za to jej monachijską fazę) rodzi jednak pytania dotyczące atrybucji, datowania, ewentualnych późniejszych konserwatorskich uzupełnień, których dotąd nie rozstrzygnięto. Dla przykładu wątpliwości budzi *Autoportret* (1893, Muzeum Narodowe w Warszawie, poz. kat. krakowskiego I.7) Boznańskiej, zupełnie do siebie niepodobnej, zarówno pod względem fizjonomii, jak i sposobu malowania. Ogromny dorobek artystki czeka ciągle na katalog rozumowany (projekt przedsięwzięty już przez Muzeum Narodowe w Krakowie, prowadzony przez kuratorki krakowskiej wystawy), który wyjaśni wiele z tych kwestii, między innymi sporne datowanie *Autoportretu* (ok. 1886, Towarzystwo Historyczno-Literackie, Biblioteka Polska w Paryżu, poz. kat. krakowskiego I.1), na którym artystka zdaje się o wiele starsza, malarską proweniencję niezwyklej, nieprzystającej do *œuvre* Boznańskiej *Katedry w Pizie* (ok. 1905, Muzeum Narodowe w Krakowie, poz. kat. krakowskiego V.9) czy kilku innych partii obrazów, różniących się pod względem sposobu budowania formy przez malarzkę. Niemniej obecne opracowania jej twórczości budzą wielki szacunek. Jest to przecież dorobek bogaty, w dużej części rozproszony, ukryty w prywatnych i zagranicznych zbiorach (jak pokazała wystawa w 2005 r. ciągle do końca nieznaną), powstający na przestrzeni sześciu dekad, zróżnicowany pod względem artystycznej jakości, zwłaszcza w ostatnim okresie twórczości. Obie publikacje towarzyszące wystawie są także bogatym kompendium wiedzy na temat artystycznych środowisk, w których tworzyła Boznańska, obszernie prezentują dorobek artystki w sieci bogatych estetycznych powiązań, od japonizmu po nabizm, ale też w społecznej relacji z instytucjami sztuki, z przyjaciółmi, artystami, krytykami i modelami.

Abstract

The review concerns two catalogues accompanying the exhibition: *Olga Boznańska (1865–1940)*, organized by the National Museum in Kraków (October 2014 – February 2015) and the National Museum in Warsaw (February – May 2015). The curators and editors of the Kraków edition were Ewa Bobrowska and Urszula Kozakowska-Zaucha and of the Warsaw edition was Renata Higersberger. Both publications are wide, systematic and complex elaborations of Boznańska's work, seen from different perspectives. The Polish painter is regarded in the European context, in dialogue with various artists and artistic environments. Her paintings correspond with the works of James Whistler, Édouard Manet, Édouard Vuillard and Velázquez, admired by her contemporaries. Boznańska, born in Kraków, educated in Munich and spending most of her life in Paris, was an exponent of many modernist trends, aesthetic and literary conventions of the end of the 19th century, like japonism, impressionism, nabism, symbolism and intimism. The curators and authors of the catalogue, historians of art and conservators, managed to present in a series of impressive essays the complexity of her work, the formal, technical and technological secrets of her workshop, the legend of her studios or photographic self-creations.

²⁸ Velázquez, Katalog wystawy, Grand Palais, Galeries nationales, Paris 2015.