



Boznańska

Nie tylko Dziewczynka

MARTA MOTYL

L I R A
WYDAWNICTWO

Boznańska

Nie tylko Dziewczynka



Olga Boznańska, ok. 1890 r.

Boznańska

Nie tylko Dziewczynka

MARTA MOTYL

ŚĆ 1.

Kraków

Dziewczynka kwiat

*„O cieplarni pośród lasów!
I te drzwi twoje na zawsze zaparte!
I wszystko to, co się znajduje
pod twoją koputą!
I pod mą duszą w twoich analogiach!*

*Myśli głodnej królowy,
Nuda żeglarza w pustyni,
Muzyka instrumentów miedzianych
pod oknami nieuleczalnych”¹.*

W jakim celu Maurice Maeterlinck zongluje w *Cieplarni* tymi — i innymi — metaforami? Po to, by uzmysłwić, że stan rzeczy w cieplarni nie jest stanem naturalnym. Nie dość, że to środowisko sztuczne, to jeszcze zamknięte na cztery spusty. Czas i wszelkie inne prawa rządzące rzeczywistością ulegają w cieplarni zawieszeniu, w czym jest i liryka, i choroba.

Olga Boznańska czytała Maeterlincka we francuskojęzycznym oryginale (1889). Dlatego obraz artystki *W cieplarni*, bardziej znany pod tytułem *W oranżerii* (1890), tylko pozornie zalicza się do malarstwa rodzajowego. Przemawia bowiem zbyt poetyckim językiem — wypisz, wymaluj

Maeterlinckiem. Przecież w rumieńcach stojącej na obrazie pośród kwiatów dziewczynki odbijają się myśli głodnej królowy, a w wydętych ustach — nuda żeglarza w pustyni.

Cóż z tego, że róża chińska obrodziła złotem pąków i wyciąga pędy, jakby chciała postukać małą ogrodniczkę po ramieniu? Jakby dopominała się: „Odwróć się, popatrz na mnie!”? Dziewczynka ani się nie odwróci, ani nie popatrzy — palma świadkiem. Jednak pelargoniom nie przeszkadza to wyciągać do ogrodniczki swoich główek w niemej prośbie: „Pogłaszcz”. Niech im będzie. Dziewczynka od niechcenia muśnie opuszkami palców gwiazdkę liścia.

Czyżby wdzięczące się kwiaty nie zauważyły, że w drugiej dłoni trzyma koszyk? A w koszyku — ścięte główki, kwietne główki... Czyżby się nie obawiały, że skończą tak samo?

Najwyraźniej pelargonie przewidują, że dziewczynka daruje im życie, ponieważ zamiast zrywać kolejne rośliny, zawiesza dłoń w powietrzu. Zresztą żadna z niej ogrodniczka, tylko wystylizowana panienka. Weźmy kapelusz z szerokim rondem, który przypomina rokokowe nakrycie głowy, *bergere*. Podobny nosiła Maria Antonina, kiedy udawała prostą pasterkę w Hameau de la Reine, wiosce wybudowanej specjalnie dla niej

opodal Petit Trianon. Zmęczona życiem na pokaz w Wersalu zamieniła wtedy spektakl dworski na spektakl sielski.

Z kolei na obrazie Boznańskiej mamy do czynienia z udawaniem właściwym malarstwu symbolicznemu. Dla tego malarstwa bardziej od symbolizującego liczy się symbolizowane, więc na odwzorowanie rzeczywistości w skali jeden do jednego nie kładzie nacisku. U Boznańskiej nie widzimy zatem prawdziwej oranżerii, ale ogród zimowy, w którym kwiatów się nie zrywało, bo miały cieszyć oko domowników. Jednak na scenie będącą przestrzenią izolacji i interpretacji taki ogród idealnie się Boznańskiej nadał. Z kolei dziewczynka nie jest ogrodniczką (nawet w przebraniu), ale kolejnym kwiatem pod ochroną. Przecież prezentuje podobną uprawianym tutaj pelargoniom czy fuksjom delikatność. Żeby nie powiedzieć – wydelikacenie.

Dodajmy, że we wnętrzu cieplarni hoduje się gatunki, które nie przeżyłyby na zewnątrz. Mimo tego u wzorca malarki — Maeterlincka — trzymane pod kloszem rośliny pragną wyrwania się na wolność. Nie dziwi więc, że z obrazu *W oranżerii* dziewczynka kwiat popatruje z pewną tęsknotą.

Popatruje w stronę tego, kto właśnie przekracza próg. Oranżerię jako miejsce schadzek

przedstawił Édouard Manet na obrazie *W cieplarni* (1878–1879). Czyżby Boznańska zamierzała do niego się odwołać? Raczej tylko częściowo, ponieważ do jej oranżerii właśnie wkracza... widz. Jednak dziewczynka nie wyciąga do niego ręki na powitanie ani mu się nie przedstawia. Stoi bowiem nieruchomo jak kolumna, z ręką opuszczoną, ustami zasznurowanymi. W oczach, w które wpada się jak w głębokie jezioro, kryje się sekret trudny do rozszyfrowania, a zatem zastanawiający.

Zagadkowa i zasmucona dziewczynka, siostra bliźniaczka postaci z twórczości Maeterlincka, została leitmotivem twórczości Boznańskiej. Podobieństwo między poetą a malarką jako pierwszy zauważył William Ritter, pisarz, krytyk i malarz, w artykule opublikowanym w „Gazette des beaux-arts” w 1896 roku.

Ponadto w dziewczęcych portretach autorstwa Boznańskiej Ritter dostrzegł zainteresowanie psychologią okresu dzieciństwa i dojrzewania². W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku wzrosło bowiem zaniepokojenie procesem metamorfozy dziecka w dorosłego, o czym świadczy chociażby dramat *Przebudzenie wiosny* (1891) Franka Wedekinda.

Możemy zatem przyjąć, że *W oranżerii* razem z prawdziwymi kwiatami pokwita dziewczynka

kwiat. Jednak proces bardziej przypomina rozwój motyla niż rośliny. W przypadku znajdującej się w (symbolicznym) stadium larwalnym postaci kokon to szczelnie zastaniająca ciało suknia. Pod kokonem, w utajeniu, rozwija się kobiecość, wraz z pragnieniami i przerażeniami. Taka amplituda wrażeń nie dotyczy jednak wyłącznie dojrzewania, skoro zarówno u Maeterlincka, jak i u Boznańskiej dziewczynka o tęsknym wejrzeniu odwołuje się również do tęsknot duszy.

Kiedy dziewczynka gąsienica przejdzie przemianę w kobietę motyla, będzie musiała znaleźć sobie miejsce, żeby w spokoju rozprostować skrzydła. Wtedy skrzydła stwardnieją w gotowości do lotu — czy raczej do wylotu z cieplarni.

Płótno Boznańskiej mierzy 235 centymetrów długości na 180 centymetrów szerokości. Artystka nie miała w zwyczaju stosować równie monumentalnych formatów. Ale musiała zdawać sobie sprawę, że w akademickiej tradycji wielki format należy się wielkiemu tematowi (wówczas religijnemu, mitologicznemu, historycznemu) albo tematowi o wielkim znaczeniu dla malarza. Dlatego należy uznać, że dla Boznańskiej temat dziewczynki miał znaczenie ogromne.

W 1890 roku, w którym powstało dzieło, dwudziestopięcioletnia artystka nie była już gąsienicą,

ale motylem. Odleciała na jego skrzydłach z rodzinnego domu w Krakowie do Monachium, gdzie kontynuowała malarską edukację w pracowniach tamtejszych malarzy. Gdy odwiedziła rodziców, Olga pragnęła pochwalić się umiejętnościami zdobytymi zagranicą — ich zdobycie przez kobietę w jej epoce należało do rzadkości. Jako dowód swoich osiągnięć zaprezentowała w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie obraz *W oranżerii* w zestawie z obrazem *W Wielki Piątek*. Kiedy ten duet zobaczył Stanisław Wyspiański, aż załamał ręce, że jakże on teraz weźmie się do palety i pędzla? Przecież Boznańska maluje już tak świetnie; on sam na podobne efekty czekałby zbyt długo³.

Stuszne biadolenie, bo Boznańska dała *W oranżerii* popis kompozycyjny i wykazała się kolorystycznym kunsztem. Asymetria wynikająca z pokazania pustej ściany to dowód na przyswojenie sobie przez młodą artystkę lekcji odmiennego traktowania przestrzeni niż w malarstwie europejskim. Lekcji japonizmu.

A w kwestii ubarwienia przedstawienia — aż trudno nacieszyć wzrok różami i błękitami. Wyglądają na wyciśnięte prosto z tubki rajskiego ogrodu, zwłaszcza że towarzyszą im właściwe edenowi zielenie. Z tego raj u malarka wyprowadza

widza naścienną szarością, od której jednak nie bije nuda, ale perłowe światło.

Kolorystyka ściany to rezultat odrobienia ćwiczeń z monochromatyczności, zainspirowany zapewne przez Jamesa Whistlera. Jego dzieła Boznańska mogła oglądać w Monachium, w latach 1888 i 1892. Whistler korzystał z kilku zaledwie kolorów, osiągając efekty dzięki różnicowaniu ich nasycenia — wówczas innowacji. Analogicznie postąpiła ze swoją paletą Boznańska.

W oranżerii zdjęta ze sztalug w czasach, kiedy artyści mieli dość standaryzacji i sztywności sztuki oficjalnej. Ponadto właściwy sztuce akademickiej realizm stracił rację bytu, bo na scenę wkroczyła fotografia odwzorowująca rzeczywistość znacznie wierniej niż najbardziej nawet realistyczne malowidło. Właśnie dlatego antyakademiccy impresjoniści wyszli z pracowni w plener i przystąpili do artystycznych eksperymentów z kolorem i światłem z natury. Natomiast kiedy Boznańska malowała *W oranżerii*, żaden impresjonista odtwarzający wyłącznie doznania świetlne i barwne nie miał co liczyć na przychyłność krytyków. Na scenie sztuki panowanie przejmował symbolizm, który nie ufał rzeczywistości zewnętrznej (jak dotąd realizm i impresjonizm), ale stawiał na

rzeczywistość wewnętrzną. Malarz symbolista działał zgodnie z ideą, że posiada klucz wyjącznie do własnego wnętrza, zatem wszystko inne znajduje się w sferze złudzeń. Natomiast Boznańska — impresjonistycznymi środkami: szkicowym traktowaniem kształtów określanych migotliwymi barwnymi plamami — wywoływała nieprzystającą do impresjonizmu sugestię nastroju.

W Monachium chłonęła bowiem symbolistyczne nowinki, między innymi hołubione przez Niemców malarstwo Arnolda Böcklina, neoromantyczne i nastrojowe. Tyle że od symbolizmu niemieckiego woląta bardziej subtelny symbolizm francuski. Nastrój łączył się według niej z poezją. Właśnie dlatego *W oranżerii* można uznać i za manifest symbolizmu, i za malarską interpretację „cieplarnianej” poezji Maeterlincka.

Hodowla pod kloszem

Nie licząc prawdy czasu, *W oranżerii* zawarta jest prawda psychologiczna. Otóż Boznańska dorastała w cieplarnianych warunkach. Odcięta od wszelkich komplikacji świata zewnętrznego mogłaby powtórzyć za Maeterlinckiem i ostatnie wersy jego *Cieplarni*:

*„Mój Boże! mój Boże, kiedyż
będziemy mieli deszcz,
I śnieg, i wiatr w cieplarni!”⁴.*

Na takie zjawiska nie zanosilo się ani w dzieciństwie, ani w trakcie dorastania Olgi. Jej matka Eugénie Mondant, Francuzka wychowana na rodzimych romansach postawiła za ich przyczyną na zmanierowaną uczuciowość. Za styl życia obrała sobie melancholię, co jednak nie wykluczało u niej... śmiałości.

Chcąc nie chcąc, musiała się ową wykazać, kiedy jako dwudziestojednolatka opuściła rodziców i piątkę rodzeństwa. Wyprawiła się z rodzinnego miasta Valence do dalekiego nieznanego kraju, żeby zostać tam nauczycielką języka francuskiego i rysunku. Początkowo zatrudniła się w przyklasztornej szkole sióstr norbertanek w Ibramowicach, później w analogicznej placówce w Krakowie, na Zwierzyńcu.

Eugénie ścisnęła wtedy w dłoniach to różaniec, to oprawny w skórę kajet z wytłoczonym złotym krzyżem i swoimi inicjałami, podarunek-pamiątkę z Ibramowic. Jego karty zapętniała własnoręcznie przepisywanymi modlitwami (po francusku, bo nauka polskiego postępowała u niej opornie), a także wpisami sióstr zakonnych, których

przyjaźń zyskała, oraz kapelana, u którego zyskała uznanie. Eugénie wykazywała nawet ciągoty do zakonnego życia, jednak nie na tyle silne, żeby wprowadzić je w życie.

Ze swoją teką guwernantki przeniosta się z przyklasztornej szkoły do domu Horodyńskich w Krakowie. Prawdopodobnie pod jego dachem poznała swojego przyszłego męża Adama Boznańskiego.

Przysadzista i ciemnowłosa. Patrząc na podobizny, chciałoby się powiedzieć — pospolita. Tyle że na twarzy maluje się niepospolite zadumanie, rzeźbiące w rysach szlachetność. W taką twarz można się zapatrzyć i godzinami zastanawiać się, co kryje się w oczach. Zapewne w twarz Eugénie zapatrzył się i Adam. Zachwycił się stylem bycia kobiety prezentującej całą sobą *finesse française*, czyli wyrafinowanie i wydelikacenie w jednym (niczym kwiaty *W oranżerii!*).

Wśród Polaków i Polek połączenie to było rzadko spotykane, natomiast często cenione. Kiedy taki francuski okaz przytrafił się Adamowi, ten zakochał się po uszy. Nie przejmował się nawet starszeństwem swojej wybranki, choć wówczas takie związki stanowiły ewenement.

Adam miał podstawy, żeby gustować w szlachetnych pannach. Jego familia legitymowała

się herbem Nowina, zwanym również Złotogoleńczykiem, on sam, jako absolwent politechniki we Wiedniu, inżynier i ceniony profesjonalista, zaliczał się do wykształconych i pracowitych posiadaczy ziemskich. Tylko czy miał inne wyjście, skoro po rodzinie odziedziczył głównie wspańnięte maniery? Familia Boznańskich zubożała, jak wiele innych patriotycznych rodzin, z powodu konfiskaty majątku za udział w walkach powstańczych.

Eugénie dołączyła do niej, wyszedłszy za Adama w 1862 roku. Na rodzinnej fotografii zażywny jegomość o twarzy dokładnie okolonej brodą, z podbródkiem noszonym wysoko, o spojrzeniu emanującym pewnością siebie, prezentuje figurę *paterfamilias* co się zowie. Łącznie z brzuszkiem i łysiną.

Żonie melancholiczce i jej nieodrodnym córkom: Oldze oraz młodszej od niej o trzy lata Izabeli, Boznański zapewnił odpowiednią dawkę bezpieczeństwa.

Eugénie wydała na świat pierwsze dziecko dość późno jak na ówczesne realia, ponieważ była już wtedy po trzydziestce. Olga urodziła się w Krakowie 15 kwietnia 1865 roku, jednak pierwsze lata życia spędziła wraz z rodziną z dala od miasta, na walizkach: w Sanoku, Szczwanem,

Kulaszmem czy Łupkowie. Miejsca pobytu Boznańskich wyznaczały etapy budowy Pierwszej Węgiersko-Galicyskiej Kolei Żelaznej, przy której ojciec uwijał się w roli inżyniera.

Po tych delegacjach familia Olgi na powrót osiadła w Krakowie, we własnej kamienicy przy Wolskiej 21 (obecnie Piłsudskiego 21). Z tyłu budynku znajdowała się piętrowa oficyna z mieszkaniami, które wynajmowali Boznańscy. Ponadto zaradny ojciec rodziny poszerzył w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XIX wieku pole swojej działalności o koncesję na prowadzenie wolnej praktyki budowlanej i o szacowanie wartości krakowskich nieruchomości jako rzeczoznawca sądowy.

Amater familias? Macierzyństwo nie wpłynęło na zmianę stylu jej bycia, i to nie tylko w kwestii *finesse française*. Przewrażliwienie uważała bowiem za cnotę i przekazywała taką postawę córkom.

*„Ptaki nocne na liliach.
Dzwon pogrzebowy
w południowej porze
(...),
Postój chorych na tęce,
Zapach eteru w dzień słoneczny”⁵.*

Wersy utworu Maeterlincka odpowiadają hodowaniu, ba!, hołubieniu romantycznych nastrojów w domostwie — *pardon* — w cieplarni Boznańskich.

Melancholia Eugénie wynikała zapewne także z tego, że w nowej ojczyźnie Francuzka czuła się wyobcowana. Otóż rodzina Mondantów nie odwiedzała rodziny Boznańskich (choć nastąpiła sytuacja odwrotna). Swobodę Eugénie odbierała również słaba znajomość języka polskiego. W ówczesnej Polsce po francusku prowadzono salonowe rozmowy o literaturze czy malarstwie, zatem należy przypuszczać, że kiedy do Boznańskich przychodzili goście, ze względu na szacunek dla gospodyni posługiwali się tym językiem. A tym samym rozprawiali głównie o sprawach wyższych. Zatem życie Olgi kręciło się wokół nich od maleńkości.

Siłą rzeczy przyszła artystka dorastała w przekonaniu, że liczy się piękno, łącznie z pięknem ducha. Zwłaszcza że takim wykazywali się romantyczni bohaterowie i bohaterki wychwalani pod niebiosa przez Eugénie. Współ w zespół z matką Olga wdychała do dzielnie stawiających czoła przyziemności i podłości mężczyzn. Współ w zespół z matką Olga wdychała, jaką wrażliwością i poświęceniem potrafiły wykazywać się kobiety.

„Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga! / Łam, czego rozum nie złamie!”⁶, przepisywała eleganckim duktem pisma, z dodanymi gdzieniegdzie zawijasami, *Odę do młodości* (1820) Mickiewicza, a ponadto poezje Słowackiego i Asnyka. Ćwiczyła się w romantycznych: górnolotności i wspaniałomyślności, i wyćwiczyła się, bo wykazywała je do końca życia.

W cieplarni Boznańskich — poza wiarą w ideaty — wyznawało się wiarę w sztukę, na czym korzystały obie córki, biorąc wraz z rodzicami udział w życiu kulturalnym Krakowa. Pierwszą guwernantką Olgi i Izabeli została, oczywiście, Eugénie. Miała bystre oczy i czułe uszy, które wychwyciły talenty, ledwie córki odrosły od ziemi. Olga wykonała pierwsze swoje dzieła jako zaledwie sześciolatka, okazawszy się bardziej uzdolniona manualnie od siostry. Zgodnie z maksymą, że genu nie wydtubiesz, Olga przejęła talent i po matce, i po ojcu (wszak inżynier kolejowy musiał dobrze opanować rysunek). Z kolei palce Izabeli zręczniejsze od palców Olgi radziły sobie z klawiszami fortepianu. Dzięki uważności matki obie dziewczynki pracowały nad rozwijaniem swoich zdolności.

Ponadto Boznańscy, podobnie do innych rodziców panien z dobrych domów, zadbali, by Olga

z Izabelą władały językami obcymi (niemieckim, angielskim) i żeby trzymały się prosto w siodle. W większości przypadków wszelka nauka służyła przede wszystkim korzystnemu mariażowi córek. Nie musiała zatem stać na zbyt wysokim poziomie. Jednak w przeciwieństwie do innych rodziców panien z dobrych domów Boznańscy traktowali edukację swoich latorośli znacznie poważniej. Jako osoby rozumiejące i ceniące sztukę rozumieli także artystyczne aspiracje, które zaczęły wykazywać Olga i Izabela. W pełni je popierali, udzielając pannom wsparcia słowem i pieniędzem.

Jednak zdaniem Joanny Sosnowskiej, historyczki sztuki, zarazem Eugénie i Adam odgradzili swoje dzieci od świata⁷. Zatem na Wolskiej 21 rzeczywiście panowała atmosfera cieplarni, w której nic dziewczynek kwiatów nie kusi, nic dziewczynom kwiatom nie grozi, a matka z ojcem najlepiej wiedzą, czego im potrzeba. Świeciło tam jednak słońce sztuczne, które nie było w stanie rozjaśnić ciemności. Anna Król, badaczka twórczości Boznańskiej, wskazuje, że Olga i Izabela prawdopodobnie były molestowane (niektórzy jako sprawcę sugerują ojca), co miało jakoby wpłynąć na malowanie przez Olgę zamkniętych w sobie dzieci⁸. Z drugiej strony, nie tylko Boznańska

przedstawiała wtedy ponure dziewczynki, ponieważ całą chmarą przewijają się one w sztuce przełomu XIX i XX stulecia — dekadencej, młodopolskiej, ekspresyjnej — rozmaitej. Z kolei Sosnowska przypuszcza, że dramaty w dzieciństwie artystki (nie określa ich rodzaju) przyczyniły się do problemów z akceptacją własnej cielesności. Traumą ma reprezentować bezcielesność postaci, które malowała Boznańska⁹, najpierw odzianych od stóp do głów, a potem stopniowo odrealnianych efektem zamglenia obrazu.

Tyle że istnieje wyjątek od tej zasady, obraz bardzo wczesny i bardzo odważny, czyli *Portret kobiety — Cyganka* (1888). Tutaj modelka jest stuprocentowo cielesna i stuprocentowo zmysłowa. Zarazem została namalowana równie wspaniale, jak słynna *Dziewczynka z chryzantemami* (1894). Sposób, w jaki Boznańska przedstawia kolory i światło grające na skórze, z której opada ubranie, aż elektryzuje. Mimo to malarka postawiła na obnażanie dusz zamiast obnażania ciał. Z powodu piętna traumy czy artystycznego wyboru? To pytanie pozostaje otwarte, ponieważ nie istnieją twarde dowody na krzywdę w dzieciństwie. Istnieją tylko poszlaki.

Pewne jest, że artystka dorastała w niezbyt wesołych warunkach. W krakowskiej cieplarni

żyła bowiem w cieniu choroby matki i siostry. Izabela cierpiąca przez swoją nerwowość, a Eugénie przez szalejącą wtedy w całej Europie gruźlicę (choroba dotknęła także najbliższych Edvarda Muncha; patrz: *Munch. Nie tylko Krzyk*). Zapewne również gruźlica powodowała, że pani domu nie bywała ani nie podejmowała. Rutynę codzienności przetamywała, kiedy corocznie udawała się na leczenie górskim klimatem, zabierając ze sobą córki. Boznańskie bywały w kurortach polskich: Zakopanem, Szczawnicy, Rabce, a kiedy pozwalały finanse, także w szwajcarskich. Zgodnie z zaleceniami kuracjuszka tykała lód, wylegiwała się w worku pod kocem na balkonie, regulowała oddech — wszystko to pośród krajobrazów utrzymanych w romantycznym guście. A jej córka, mała artystka, oddawała górskie łąki w zestawie z baranami i pasterzami, nadzwyczaj starannie komponując i kolorując swoje wczesne dzieła. Nie widać na nich ani dziecięcej pośpieszności, ani dziecięcej radości...

Olga miała szansę szlifować swoje szybko ujawnione zdolności. Kiedy bowiem lekcje Eugénie przestały wystarczać, Boznańscy nie szczędzili pieniędzy na kolejnych nauczycieli córek. Na Wolskiej 21 bywał, na przykład, Józef Siedlecki, który uczył rysunku — między

innymi — w Szkole Sztuk Pięknych i na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie. Własnymi siłami, za własne pieniądze, korespondując z Europą i z Ameryką, Siedlecki zdobywał reprodukcje dzieł Michała Anioła, Rafaela, Rembrandta, Antoona van Dycka i innych tuzów, żeby zaznajamiać uczniów z dziejami i dziedzictwem światowej sztuki. W jego osobie Olga spotkała kolejnego wiernego kultowi sztuki, czy raczej opętanego przez jej demona¹⁰, jak przedstawiał Siedleckiego Stanisław Witkiewicz (ojciec). Zatem kopiowała i kopiowała kolejne ryciny pod okiem swojego nawiedzonego belfra.

Miała na takie ćwiczenia wiele czasu, bo Boznańscy nie prowadzili zbyt bujnego życia towarzyskiego i rzadko bywali na balach. Adam należał do person znanych i poważanych w Krakowie. Ekspertyza goniła ekspertyzę, aż nie wiedział, w co ręce włożyć, więc nie miał kiedy brylować. Z kolei Eugénie nie wykazywała ochoty, by rozbijać się z córkami po krakowskich salonach bez męzowskiej asysty.

Półuśmiech infantki

Wreszcie w 1878 roku Olga wychynęła — wraz z rodzicami i siostrą — z ciepłarni w świat szeroki.

Ciągnęły się bulwary, ulice, place, a ponad nimi dachy, mansardy, fasady, kolumny, okna, balkony, balustrady — jakby nigdy miały się nie skończyć. Ciągnęły się sklepy z witrynami, restauracje z szyldami, pałace z ornamentami, w tym (tak!, tak!) pałace sztuki: teatry, muzea, galerie. Pośród nich mknęły powozy z elegantami i elegantkami — skoro takie i tacy z nich wysiadali, poprawiając kapelusze, żeby wiatr ich nie poderwał i nie porwał. A Paryż nie brał jeńców — porywał (za) sobą każdego, kto się nawinął pod jego skrzydła. Zawrócił w głowie także Oldze, bo odkąd zobaczyła go na własne oczy, zamarzyła, że w przyszłości w nim zamieszka.

Paryż nie zwalniał wtedy tempa i właśnie prezentował na Wystawie Światowej nowe technologie, nowe wynalazki, nowe maszyny, z telefonem i z balonem włącznie. Miasto Światel kreowało także nowe zjawiska kulturowe. Odkąd w połowie XIX stulecia Japonia została zmuszona przez Stany Zjednoczone do zakończenia dobrowolnej izolacji, do Europy wraz z japońskimi towarami płynęła japońska kultura. Europejscy artyści chłonęli sztukę, w której prym wiodła grafika — płaska plama barwna obwiedziona konturem elastycznym jak szyja ibisa — i wchłonęli ją, przetwarzając

u siebie. Olga podziwiała więc w Paryżu także i tę egzotykę.

Podróż Boznańskich miała dodatkowo akcent rodzinny, mianowicie spotkanie z rodziną Mondantów. Familia Eugénie zachwyciła się dziecięcym wdziękiem i żywym usposobieniem Izabeli, a zadziwiła bladością, spokojem i powagą Olgi.

Z równie jak ona bladymi, spokojnymi i poważnymi dziewczynkami Olga stanęła oko w oko, kiedy w Paryżu obejrzała obrazy Diega Velázquezego przedstawiające infantki. W powietrzu wisiął podziw Francuzów dla malarstwa Hiszpanów. Zwinność pędzla Velázquezego, którym potrafił oddać i czujność wzroku, i półuśmiech, i morze falban — plama za plamą, z wyszukaniem i ze swobodą naraz — musiała spodobać się Oldze.

Z infantkami Velázquezego zetknęła się ponownie, kiedy Boznańscy w 1881 roku spakowali walizy i kufry, żeby wybrać się z córkami do innego wielkiego miasta wielkiej sztuki, do Wiednia. Nie byłiby sobą, gdyby pominęli wizytę w Kunsthistorisches Museum, które również posiada w swoich zbiorach płótna Velázquezego. Nieprzypadkowo Olga włączyła Hiszpana do grona swoich mistrzów, w swoim malarstwie dała przewodnictwo plamie, a w gronie postaci, które portretowała, poczesne miejsce dziewczynkom

z półuśmiechami. Ba! Możliwe, że samo zwrócenie się ku portretowaniu Boznańska zawdzięcza właśnie Velázquezowi.

Jak zostać artystką w świecie bez artystek

Odwiedziny Kunsthistorisches Museum poprzedziły kolejny etap artystycznej edukacji Olgi. W 1883 roku panna dołączyła bowiem do grona uczestniczek Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adama Baranieckiego, żartobliwie zwanych Baraneum, wtedy jedyne miejsce nauczania dostępnego co najmniej i bardziej twórczym krakowiakom.

Właściwie i tak miały szczęście, bo aż do czasów oświecenia kobieta mogła rozwinąć się artystycznie tylko wówczas, gdy na podporządkowaniu znajdował się warsztat jej ojca albo męża (patrz: Artemisia Gentileschi, *Sztuka świętowania*). Oświecenie natomiast wprowadziło do programu nauczania panien z wyższych sfer rysunek i malarstwo (choć panny masowo zarzucały uprawianie tych umiejętności, gdy stawały się paniami). Arystokrację naśladowały szlachta i bogate mieszczaństwo, z dobrymi i złymi tego skutkami. Jednak za kapitalizmem postępowała

emancypacja i w połowie XIX wieku w Europie, a pod koniec lat 70. XIX wieku w Polsce, pojawiły się prywatne szkoły artystyczne dla kobiet. Tak czy inaczej edukacja obu płci przebiegała oddzielnie, ponieważ studiowanie ramię w ramię kobiet z mężczyznami ciągle było obrazą moralności.

Niestety, najbliższa adresowi zamieszkania Boznańskiej placówka publiczna, krakowska Szkoła Sztuk Pięknych (późniejsza Akademia) nie otworzyła swoich podwojów przed kobietami aż do 1920 roku. Jan Matejko, pełniący funkcję jej rektora w latach 1873–1893, rozkładał ręce, że nie ma miejsca na osobne sale dla studentek. Wymagało ich rozporządzenie Karla Rittera von Stremayra, ministra wyznań i oświaty Cesarstwa Austriackiego (od 1846 Kraków znajdował się w jego granicach) z 1878 roku. Nie licząc oddzielnych sal, warunkiem przyjęcia każdej jednej studentki była zgoda profesora i władz uczelni. Ale po studiach absolwentkę czekała kolejna dyskryminacja — brak prawa do dyplomu.

Płciowa dyskryminacja w krakowskiej uczelni nie była jednak czymś, co powinno zaprzętać Oldze głowę. Otóż zdaniem Stanisława Witkiewicza (ojca) placówka ta nie kształciła twórczych indywidualistów, lecz produkowała przetwórców

sztuki greckiej, rzymskiej i renesansowej. Co więcej, jak twierdził tenże, w najlepszym razie wywierata bezpłodny, a w najgorszym — szkodliwy wpływ na sztukę polską. „Tu techniki nie ma, wyobrażeń o malarstwie nie ma, tu nędza moralna i materialna, to śmietnik artystyczny”¹¹, wtórował tej krytyce Jacek Malczewski.

Wróćmy jednak do Baraneum, jedynej instytucji w Galicji, która edukowała każdą chętną, byleby ta ukończyła szesnaście lat, wpłaciła sześć koron wpisowego i osiemdziesiąt rocznego czesnego. Mogła wtedy wybrać naukę na wydziale historyczno-literackim, przyrodniczym, nauk handlowych, gospodarczym albo sztuk pięknych, którym dowodził nie kto inny, jak Matejko (*sic!*).

Studentki Baraneum gromadziły się w ciasnych salach klasztoru przy Franciszkańskiej 4 w dwudziestoosobowych grupach. „Nad wszystkim unosił się zapach cebuli i zjętaczonych orzechów. Zapach ten wydzielaty tłuste warkocze uczennic”¹², wspomina bez ogródek Magdalena Samozwaniec. W takich warunkach Boznańska ćwiczyła rysowanie z wzorów, a także z gipsowych i żywych modeli (nigdy nagich, ponieważ kobietom nie było wolno pracować nad aktami).

Szkolne wprawki Olgi przechowują muzea narodowe w Krakowie i Warszawie. *Studium*

głowy króla, odrys z grafiki (1875), Studium głowy wojownika greckiego, odrys (1876), Studium popiersia Zygfryda, odrys (1877), Studium rzeźby — głowy Kore, odrys (1878) itepe, itede. Nuda, nuda, nuda, typowa zresztą dla ówczesnego nauczania akademickiego.

W Baraneum pieczę nad Olgą sprawowali: znany jej Józef Siedlecki, a także Kazimierz Pochwal-
ski, Hipolit Lipiński i Antoni Piotrowski. Jednak nie
ceniła sobie zbytnio ich nauczania — i miała ku
temu powody. Pochwal-
ski, profesor Akademii
Wiedeńskiej, stał na katedrze, kiedy akademizm
brawurowo zwyciężała secesja. Z kolei Lipiński
stał wtedy nad grobem. W kontraście, Piotrowski
miał w sobie zbyt wiele życia i łąpał zbyt wiele
srok za ogon. A to malował, a to ilustrował, a to
pisał, a to wyruszał w podróż, a to na wojaczkę
jako korespondent wojenny... Trudno, żeby takich
artystów Olga uznała za mistrzów. Natomiast
historii sztuki uczyła ją plejada nie tylko krakow-
skich, ale i ogólnopolskich ekspertów w tych dzie-
dzinach: August Sokółowski, Marian Sokółowski
i Konstanty Górski, młodopolski poeta, od którego
mogła przejąć symbolistyczne ciągoty.

Niestety, wykładowcy w większości trakto-
wali Baraneum przede wszystkim jako miejsce
dodatkowego zarobku. Pobłażali uczennicom,

którym to odpowiadało, ponieważ nie obiecywały sobie po kursie malarstwa zbyt wiele. Czynił z nich co najwyżej atrakcyjniejsze bywalczynie salonów i kandydatki do mariażów. Dlatego Olga, kierująca się zupełnie innymi priorytetami, nie czuła się traktowana w Baraneum tak poważnie, jak poważnie myślała o uprawianiu sztuki.

Mimo to kursy, na które tyle narzekała, przyniosły również korzyść — w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku młoda artystka namalowała swoje pierwsze obrazy: pejzaże i portrety olejne. Jednak wszystkie te dzieła, łącznie z krajobrazami, wykonała w pracowni. Boznańska ujmowała bowiem widoki w ramę okna, z którego je widziała. *Nihil novi sub sole*, ponieważ metodę obserwacji natury przez okno uprawiali malarze, od XV wieku począwszy. Olga nie tyle pragnęła do nich nawiązać, ile obawiała się, że w plenerze przysiądzie się do niej pierwszy lepszy i podzieli się swoją (niechcianą) oceną.

Spośród tych widoków z krakowskiego okna wzrok najsilniej przyciągają *Zabudowania miejskie I* (1885), z powodu skonstrastowania plamy piętrowego budynku — nie ceglasto-, ale krwistoczerwonej — z jego jasnym, stonowanym

sąsiadem i ze ścielącą się poniżej trawiastą zielenią. Pionowe pociągnięcia pędzla budujące gmachy wzdłuż oraz poziome, przeprowadzone poniżej, w poprzek robią wrażenie piorunująco nowoczesnych. Przez oszczędność i wymowność w jednym. Zarazem, nakładane rytmicznie niczym płytki mozaiki, czynią z części ujedynoliczoną całość. Tym samym młoda Boznańska wykorzystata widok zwyczajnego, zwyczajowo obdrapanego podwórka jako pretekst do szaleństw z kolorem i stworzenia nowej jakości wizualnej, na poły abstrakcyjnej (!). Taki obraz mógłby powstać i dzisiaj, czemu nie.

Po ponad pięćdziesięciu latach od namalowania *Zabudowań miejskich I* artystka przyznała, że pejzaż znajduje się w jej przypadku na straconej pozycji, ponieważ nie przyjdzie do pracowni i nie zasiądzie na kanapie¹³. Z tego względu do swojego malarstwa wybrała portret, w miejsce krajobrazu.

Tymczasem druga z siostr Boznańskich, mimo obiecujących początków, pozostawała w artystycznym niespełnieniu. Nie zawinił brak talentu czy zaangażowania w jego rozwój głównej zainteresowanej. Pianistyczne zdolności Izabeli Boznańskiej widział, a raczej słyszał, Ignacy Paderewski. Z kolei Emil Śmietański, który nauczał

pannę w czterech kątach, namawiał rodziców, żeby posłali córkę na dalsze nauki do Lipska i Wiednia.

I cóż, że posłali? I cóż, że Izabela zbierała wysokie noty od nauczycieli, skoro nie była w stanie przystąpić do egzaminu końcowego? A nie była, ponieważ duża widownia wywoływała w niej paraliż, którego nie dawała rady przetęmac. Wrażliwą, chowaną / hodowaną pod kloszem dziewczynę trema zżerała bardziej niż innych.

Jednak pod koniec lat osiemdziesiątych XIX wieku nastąpił przętom w sprawie i Izabela zgodziła się zagrać publicznie w Krakowie. Krytycy docenili wysiętek młodej pianistki, ale nie prześcigali się w entuzjazmie, dyplomatycznie mówięc. Koncert okazał się gwoździem do trumny kariery muzycznej młodszej panny Boznańskiej. I chodziło nie tyle o odbiór występu przez krytykę, ile o odbiór recenzji przez występującą.

Izabela załamała się nerwowo i odwróciła od muzyki ku... chemii. Kariera chemiczki także wymagała samozaparicia, ponieważ w tamtych czasach nieliczne kobiety, w nielicznych szkołach wyższych, zgłębiały tajemnice pierwiastków. Jednak ani w Genewie, ani w Paryżu, gdzie prawdopodobnie zdobyła tytuł doktora nauk

chemicznych, siostra Olgi przynajmniej nie musiała występować z fiolkami przed publicznością.

Również Olga została wypuszczona spod klo-sza w celu kontynuacji artystycznego kształcenia zagranicą. Po naradach z doświadczonymi bel-frami i malarzami klamka zapadła: Monachium.



Olga Boznańska z japońską parasolką, ok. 1892–1896,
fot. K. Żelechowski

Spis treści

Część 1. Kraków	5
Dziewczynka kwiat.....	6
Hodowla pod kloszem	13
Pótuśmiejch infantki	23
Jak zostać artystką w świecie bez artystek	26
Część 2. Monachium.....	35
Spod klosza na obczyznę	36
Zakonnica sztuki	40
Dandys na medal	48
W sercu pracowni	56
Spojrzenie <i>fille fatale</i>	61
Degustacja japońszczyzny	77
Miłość czy wolność?	85
Część 3. Paryż.....	95
Nad dachami Paryża	96
Firma portretowa.....	100
Czy to jest przyjaźń, czy to jest kochanie?.....	110
Siostry na dobre i na złe	113
Arystokratka i nędzarka	119
Żywy świat martwych natur	135
Kiedy czas staje w miejscu.....	139
„O Dobre imię cały ten trud”	150
Przypisy.....	160
Wybrana literatura	167

© Copyright by Lira Publishing Sp. z o.o., Warszawa 2025
© Copyright by Marta Motyl, 2025

Koncepcja serii: dr Marek Jannasz, Marta Motyl

Redakcja: Ewa Charitonow
Korekta: zespół
Skład i redakcja techniczna: Igor Nowaczyk

Projekt okładki i makiety: Magdalena Wójcik-Zienkiewicz
Retusz zdjęcia okładkowego i zdjęć wewnątrz
książki: Katarzyna Stachacz

Zdjęcie autorki: © Maciej Zienkiewicz Photography
Zdjęcie na okładce: Muzeum Narodowe w Krakowie
Źródła ilustracji we wkładce: Muzeum Narodowe w Krakowie:
s. 3, s. 4, s. 5 (il. 1), s. 6, s. 9 (il. 1 i il. 2), s. 10 (il. 1), s. 11, s. 13, s. 14,
s. 16; Muzeum Narodowe w Warszawie: s. 1, s. 5 (il. 2), s. 7, s. 9
(il. 3), s. 10 (il. 2), s. 12, s. 15 (il. 1); Bazylika Mariacka w Krakowie:
s. 2 (fot. P. Gąsior); Artvee: s. 15 (il. 2); Wikimedia Commons: s. 8.
Źródła czarno-białych fotografii w książce: Muzeum Narodowe
w Krakowie: fot. 1; Muzeum Narodowe w Warszawie: fot. 2 i fot. 3.

Producenci wydawniczy:
Sylwia Reguła, Magdalena Wójcik-Zienkiewicz, Wojciech Jannasz

Wydawca: dr Marek Jannasz

L  R A
W Y D A W N I C T W O

Lira Publishing Sp. z o.o.
al. J.Ch. Szucha 11 lok. 30, 00-580 Warszawa
www.wydawnictwolira.pl

Wydanie pierwsze
Warszawa 2025
ISBN: 978-83-68342-20-8

Wydawnictwa Lira szukaj też na:    

Druk i oprawa: Pozkał



W oranżerii, 1890 r., olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie



W Wielki Piątek, 1890 r., olej na płótnie,
za zgodą Bazyliki Mariackiej w Krakowie, fot. P. Gąsior

Poznaj opowieść o bezgranicznej miłości do malarstwa!

Olga Boznańska zdobyła międzynarodowe uznanie w czasach, gdy kobietom trudno było przebić się w świecie sztuki. Zastępnęła zamglonymi portretami, z których wybijają się spojrzenia odślaniające dusze modeli. Pełna znaczeń, wielkooka *Dziewczynka z chryzantemami* stała się ikoną polskiego malarstwa, a przecież twórczość Boznańskiej jest znacznie bogatsza. W licznych obrazach artystka ukryła równie intrygujące historie...

Odkryj tajemnice obrazów Boznańskiej! Marta Motyl prowadzi Czytelników przez trzy okresy w życiu i w sztuce malarki – krakowski, monachijski, paryski. Zajrzyj do pracowni artystki i przekonaj się, jak powstawał jej niepowtarzalny styl.



Marta Motyl – pisarka i historyczka sztuki. Współpracuje z artystami, instytucjami kultury, fundacjami, tworząc teksty poświęcone sztukom wizualnym. Chętnie dzieli się swoją wiedzą w mediach, występując w ogólnopolskich stacjach telewizyjnych i radiowych, jak również publikując w prasie i na popularnych portalach. Autorka bestsellerowych książek eseistycznych o sztuce: *Sztuka podglądania*, *Sztuka prowokowania*, *Sztuka fantazjowania*, *Sztuka świętowania* i *Munch. Nie tylko Krzyk*, wydanych nakładem wydawnictwa Lira.



www.wydawnictwolira.pl

L i R A
WYDAWNICTWO

ISBN: 978-83-68342-20-8



cena: 69,99 zł
(w tym 5% VAT)