

<https://doi.org/10.18778/0208-6050.63.09>

*Alina Malecka-Wiszniewska*

**W KRĘGU BADAŃ NAD MALARSTWEM PRZEŁOMU WIEKÓW  
I TWÓRCZOŚCIĄ OLGI BOZNAŃSKIEJ**

**(niektóre aspekty)**

Rozwój sztuki polskiej na przełomie XIX i XX w. dokonywał się w kraju pozbawionym od ponad stu lat samodzielnego bytu państwowego. Miało to wpływ nie tylko na ideowe oblicze sztuki, lecz także na instytucje artystyczne i szkolnictwo<sup>1</sup>. Kraków, leżący w zaborze austriackim, dysponował swobodą artystyczną. Miał własną Szkołę Sztuk Pięknych, której rektorem był Jan Matejko. Drugie wówczas obok Krakowa istotne dla rozwoju sztuki polskiej środowisko to Warszawa. Rusyfikacja w znacznym stopniu ograniczała tu wolności swobody twórczej. W ramach represji zamknięto Szkołę Sztuk Pięknych, gdzie wykładał znakomity pedagog Wojciech Gerson, któremu w tak trudnych warunkach udało się wykształcić najwybitniejszych artystów okresu modernizmu. Nie sprzyjała również rozwojowi polskiej kultury narodowej germanizacja w zaborze pruskim, co jednakże nie spowodowało całkowitego odcięcia sztuki polskiej od współczesnych nurtów sztuki europejskiej.

W malarstwie polskim drugiej połowy XIX w. przeważały kompozycje historyczne i rodzajowe, krajobraz i portret. Na szczycie malarskiej hierarchii stoją Jan Matejko, Artur Grottger, Juliusz Kossak i Józef Brandt.

Problemy bardziej malarskich, które prowadzą do sztuki współczesnej należy szukać w malarstwie rodzajowym i krajobrazowym. Nurt tego malarstwa zaznaczał się silnie w środowisku warszawskim, gdzie metoda

<sup>1</sup> T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie 1764–1964*, Wrocław 1968; *Polska bibliografia sztuki 1801–1944*, oprac. J. Wiercińska i M. Liczbińska, Wrocław 1975; A. Kotula, P. Krakowski, *Kronika nowej sztuki 1855–1960*, Kraków 1966; *Polskie życie artystyczne 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1967; M. Treter, *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, red. J. Starzyński, Wrocław 1963.

studiów w plenerze była obowiązującą. Studia te uczyły obserwacji natury. Prowadzili je Wojciech Gerson i Józef Szermentowski. Realizm widzenia z romantyczną nastrojowością i sentymentalizmem życia wiejskiego łączą w swoich obrazach Józef Chełmoński, Maksymilian i Aleksander Gierymscy. W studiach pejzażowych dali oni prymat środkom malarskim<sup>2</sup>. O nastrojowej wymowie obrazu decydują problemy barwy i światła. Dominują one w bogatej twórczości Aleksandra Gierymskiego. Jego studia do *Altany* to subtelne plamki barwnych smug świetlnych. Przesilenie między realizmem a impresjonizmem wystąpiło tu w całej pełni, gdyż „impresjonizm [...] ma w sobie pierwiastki bardzo zdrowe, bardzo cenne i pierwszorzędnej dla sztuki malarskiej doniosłości”<sup>3</sup>. Wobec tych samych problemów stanęli Józef Pankiewicz i Władysław Podkowiński<sup>4</sup>. Próba ich rozwiązania łączy się z rokiem 1890, który tradycyjnie uważa się za rok narodzin polskiej sztuki nowoczesnej ze względu na „oficjalne” zrealizowanie w Polsce założenia malarstwa impresjonistycznego. Nie oznacza to jednak, że impresjonizm wniósł coś nowego w nieco już kostniejącą tradycję szkoły realistycznej i historycznej.

W roku 1890 obrazy Pankiewicza i Podkowińskiego, wystawiane w Warszawie, malowane pod wpływem klasyków impresjonizmu francuskiego, świadczyły o wielkim przełomie w malarstwie<sup>5</sup>. Malując w Paryżu *Targ na kwiaty przed kościołem św. Magdaleny*, Pankiewicz rozjaśnił paletę barw, uwalniając się od dotychczasowych rygorów realizmu na rzecz formalnych problemów barwy i światła. Impresjonistyczne widzenie malarskie nie ogarnęło jednak całokształtu ówczesnej twórczości obu artystów. Pankiewicz maluje obrazy o tematyce nocnej, w których siłą rzeczy problem kontrastu i waloru wysunął się przed problem analizy widma słonecznego – *Warszawa nocą* i *Łabędzie w ogrodzie Saskim nocą*. Podkowiński podejmuje tematykę wyraźnie symbolistyczną, daleką od impresjonizmu w sensie kolorystycznym i nastrojowym: *Taniec szkieletów*, *Bajka*, *Szał*.

Krótki, lecz twórczy okres zwany epizodem impresjonizmu warszawskiego nie przyniósł bezpośrednich efektów, które mogłyby prowadzić do dalszej analizy widma słonecznego, wniósł jednak pożądany ferment, wywołał wiele ostrych polemik, wśród nich pióra Wojciecha Gersona.

<sup>2</sup> Z. P., *Aleksander Gierymski*, „Chimera” 1901, t. I, z. 2, s. 351; S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903, s. 153; J. Czapski, *Gierymskiego cnoty przeciwne*, „Głos Plastyków” 1938, R. 6, s. 21; A. Kuhn, *Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, Berlin 1930; F. Bötticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Dresden 1895.

<sup>3</sup> T. Dobrowolski, dz. cyt., s. 202.

<sup>4</sup> J. Czapski, *Józef Pankiewicz – życie i dzieło*, Warszawa 1936; M. Wallis, *Józef Pankiewicz*, Łódź 1948; W. Wierchowska, *Szał uniesień – obraz W. Podkowińskiego*, „Sztuka i Krytyka” 1956.

<sup>5</sup> Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1976.

Początki impresjonizmu w Polsce nie ograniczały się tylko do twórczości Pankiewicza i Podkowińskiego, chociaż ich pierwsze wystawy wytyczają tu datę graniczną. Pierwsze informacje o impresjonizmie dotarły do Polski w roku 1883, kiedy to w „Tygodniku Ilustrowanym” ukazała się notatka o śmierci Edouarda Maneta. Jej autor ze znanstwem przedmiotu wypowiada się na temat impresjonizmu, a Maneta określa jako jednego z najwybitniejszych przedstawicieli tego ruchu w świecie malarskim. Podkowińskiego i Pankiewicza zachwyciły u Maneta umiejętność wykorzystania barwy i światła, zdolność portretowania modeli w cieplarni, w altanie, w niezdecydowanym świetle małego paryskiego ogródka, gdzie samotny kasztanowiec wystarczał, by przyciemnić blask słońca. Imponowała z jednej strony umiejętność rozjaśniania palety (kompozycje figuralne, pejzaże), z drugiej zaś dezaprobata zasad impresjonizmu i pełna niezależność. Impresjonizm jest jednym z wielkich stylów sztuki współczesnej i jak każdy styl ulegał przekształceniom i przystosowaniu do miejscowej tradycji. W Polsce, podobnie jak we Francji, była to tradycja realistycznego malarstwa pejzażowego i rodzajowego, w którym stosunek między przedmiotem a światłem był konstrukcją wyważoną, nie pozwalającą na przewagę tego ostatniego.

Fakt, że pierwsi impresjoniści konstrukcje te zachwiali, dając przewagę elementom formalnym nad treściowymi, nie oznacza eliminacji malarstwa nasyconego treścią polskiego krajobrazu i życiem polskiej wsi. Przykładem może być np. twórczość realisty z formy i romantyka z ducha Józefa Chełmońskiego. Przystawiając sobie zdobycze impresjonizmu Podkowiński, a przede wszystkim Pankiewicz, reprezentowali w przewadze elementów formalnych nad treściowymi jego postać bardziej „francuską”.

W twórczości innych malarzy podstawowe zasady tego malarstwa, a mianowicie: prymat wzajemnych stosunków świetlnych, rozjaśnianie palety i studia plenerowe, były bardziej związane z charakterem polskiego krajobrazu i polskiego życia. Grupa tych malarzy, potocznie uważanych za przedstawicieli „narodowej” odmiany impresjonizmu, była dość liczna i zróżnicowana. Starszy od Pankiewicza i Podkowińskiego, Leon Wyczółkowski miał pod wpływem Wojciecha Gersona i podziwu dla Jana Matejki poświęcić się malarstwu historycznemu. W roku 1878 Wyczółkowski wyjechał do Paryża na Wystawę Światową i tam zetknął się z pewnością ze sztuką impresjonistów. W wielotematycznej twórczości artysty powstaje w latach osiemdziesiątych cykl obrazów związanych z krajobrazem i życiem ludu Ukrainy. W obrazach tych wprowadza on zdobycze impresjonizmu, zrywa z kolorytem lokalnym na rzecz analizy barwy widma słonecznego, przy jednoczesnym zachowaniu konturów przedmiotu i rodzajowości tematu. Nawet w okresie najbardziej aktywnego korzystania ze zdobyczy impresjonizmu Wyczółkowski, podobnie jak Pankiewicz, uprawiał jednocześnie malarstwo w tonacjach ciemnych, prawie monochromatycznych.

Do omawianej generacji artystów, którzy w latach dziewięćdziesiątych otworzyli kartę historii impresjonizmu polskiego należy Jan Stanisławski<sup>6</sup>. Uczeń Gersona, krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych i pracowni Caarolusa Durana w Paryżu; z impresjonizmem zapoznał się dość wcześnie, przebywając w Paryżu w latach 1885–1895. Stanisławski uprawiał najbliższe temu kierunkowi malarstwo pejzażowe, jednak nie ulegał impresjonizmowi niewolniczo. Znalazł w nim formalne środki do przetworzenia barwnych harmonii. Odrzucając ściśle pointylistyczną analizę widma. Stanisławski koncentrował się na większych plamach barwnych, które kładł żywiołowymi pociągnięciami pędzla. Niektóre jego obrazy, np. *Perugia o zmroku* – bardziej przypominają wczesnych fowistów niż impresjonistów. Choć problemy formalne, które niósł ze sobą impresjonizm, nie były przyswajane przez artystów polskich niewolniczo, to jednak od chwili ich pojawiania się, zmienia się orientacja malarstwa polskiego oznaczająca zmierzch autorytetu innych ośrodków i kierowanie uwagi na ówczesne centrum najciekawszych wydarzeń w malarstwie, a mianowicie Paryż. Stanisławski i jego twórczość stają się jednak obiektem ataku ówczesnej krytyki, szczególnie ze strony Stanisława Witkiewicza: uznaje on wybitny talent świetnego pejzażysty, zarzuca mu jednak ograniczoność i zacieśnienie horyzontów. W interpretacji krytyka Stanisławski przejawia „czysty talent malarski”, znakomicie odtwarza odebrane od rzeczywistości czyste impresje wzrokowe, bez śladu osobistej refleksji, jak aparat fotograficzny. Porównanie oka do aparatu fotograficznego nie deprecjonuje sztuki artysty, po prostu określa jej rodzaj.

Witkiewicz dostrzega i docenia wartość talentu Stanisławskiego, ale podkreślając jego jednostronność, pragnie ukazać inną drogę stworzenia indywidualnej sztuki – poprzez samodzielne studiowanie natury i umiejętność wniknięcia w głąb siebie<sup>7</sup>.

Wielu polskich malarzy związało się z Paryżem i z Wiedniem. Innym miastem należącym do najprężniejszych centrów artystycznych Europy było Monachium. Przyciągało ono polskich artystów wspaniałymi, otwartymi dla publiczności zbiorami sztuki. Nie bez znaczenia była wysoka rangą Królewska Akademia Sztuki, która zatrudniała wielu znanych profesorów reprezentujących rozmaite postawy. W Monachium działały w tym czasie liczne prywatne szkoły i pracownie malarskie, dobrze prosperował handel obrazami, a także towarzystwa skupiające artystów i miłośników sztuki organizujące wystawy i sprawujące opiekę nad rozwojem sztuk pięknych. Żywotność środowiska, wystawy zagraniczne, osobiste kontakty i rozwinięty ruch

<sup>6</sup> Z. Przesmycki – teksty do ilustracji J. Stanisławskiego. Zob. *Sztuka Polska*, wyd. Altenberga, Lwów 1904 („Chata”, „Wawel” Stanisławskiego).

<sup>7</sup> Z. Nowakówna, *Witold Wojtkiewicz – życie i twórczość*, „Sztuka i Krytyka” 1956, nr 3–4.

wydawniczy zapewniały szybkie przenikanie do Monachium prądów artystycznych z innych ośrodków<sup>8</sup>. Polaków dodatkowo zachęcała liberalna i życzliwa atmosfera w pracowniach profesorów Akademii i Kunstverein, gdzie z czasem pozwolono polskim artystom uczestniczyć w wystawach na prawach odrębnej grupy, w ramach monachijskiej organizacji. W chwili przyjazdu pierwszego przedstawiciela „młodych”, Maksymiliana Gierymskiego, ustaloną pozycję w Monachium miał już Józef Brandt. Trzecim malarzem – uczestnikiem starań o nowe polskie malarstwo był Józef Chełmoński, który po studiach w Monachium powrócił na krótko do Warszawy. Poza tym wymienić należałoby też Wierusza Kowalskiego, Adama Chwielowskiego, Władysława Czachurskiego, Zdzisława Jasińskiego oraz, a właściwie przede wszystkim – z uwagi na tematykę rozważań Olę Boznańską<sup>9</sup>.

W literaturze przedmiotu znaczenie i zakres postimpresjonizmu wywołują spory. Kwestia ta jeszcze bardziej się komplikuje, kiedy podejmowane są próby ustalenia stosunku tego terminu do innych, bliskich mu, i częściowo się z nim pokrywających. Często „postimpresjonizm” pojawia się jako termin szeroki, jako nazwa okresu, w którym występują rozmaite kierunki, jak: neoimpresjonizm lub syntetyzm. Wielu historyków sztuki podporządkowuje ten termin nazwom o rozleglejszym zakresie, obejmującym zjawiska nie tylko plastyczne, ale odnoszące się do artystycznych postaw, jak „symbolizm” czy „modernizm”. Termin „modernizm” zastosowany jako określenie postimpresjonistycznych malarskich zjawisk odsuwa jakby na bok same sprawy techniczne, ale za to umieszcza owe plastyczne fenomeny na rozległym tle kultury *fin de siècle'u*, przede wszystkim przybliżając je, kojarząc, splatając z literackimi prądami epoki. W przeciwieństwie do impresjonizmu, ruchu z gruntu malarskiego, symbolizm w sztukach plastycznych jest wizualnym wyrazem prądu literackiego i intelektualnego, który zasnął rozmaitych inspiracji. Estetyka symbolizmu przybiera formy najbardziej

<sup>8</sup> H. Stępień, M. Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914*, Warszawa 1994.

<sup>9</sup> H. Blum, *Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości*, Kraków 1964; tenże, *Olga Boznańska 1865–1940. Materiały do monografii*, Warszawa 1949; K. Bartoszewicz, *Kronika Krakowska*, „Przegląd Poznański” 1984, nr 33; S. Lewandowski, *Olga Boznańska*, „Przegląd Tygodnia” 1895, nr 43; O. Feld, *Die Ausstellung in dem Champs-Elyees und auf dem Champ de Mars*, „Kunst für alle” 1896, z. 18; K. Vell, *Die VII Internationale Kunstausstellung der Münchener Sezession*, „Kunst für alle” 1899, z. 21; E. Trojanowski, *Olga Boznańska*, „Wędrowiec” 1899, nr 47; Z. Skorobohata-Stankiewicz, *Polki we współczesnej literaturze i sztuce*. *Olga Boznańska*, „Bluszcz” 1903, nr 25; A. Basler, *Olga Boznańska*, „Sztuka” 1904, nr 8/9; tenże, *Olga Boznańska*, „Hasło” [Paryż] 1906, nr 1; T. Jaroszyński, *Olga Boznańska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 28; S. Jasiński, *Nasza malarka (Olga Boznańska)*, „Hasło” [Paryż] 1906, nr 1; M. Morelowski, *Olga Boznańska*, Kraków 1921; M. Samlicki, *Olga Boznańska*, „Sztuki Piękne” 1925/1926, nr 3; L. Puget, *U malarki*, „Kurier Poznański” 1929, nr 14; Junius, *U Olgi Boznańskiej w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 42; J. Waldorf, *Olga Boznańska*, „Prosto z mostu” 1937, nr 7.

nieoczekiwane, ponieważ wkracza w dziedziny mało dotąd analizowane: marzenia, tego co imaginacyjne, fantastyczne, irrealne, magii, ezoteryzmu, snu i śmierci.

W wieku XIX zarysowały się trzy główne fazy, w których pojawiła się i rozwijała sztuka symboliczna<sup>10</sup>. W początkach stulecia jako antyteza dogmatów mieszczańskiego racjonalizmu w estetyce, religii i moralności, na fali ruchu romantycznego; w drugiej połowie stulecia jako antyteza realizmu, pozytywizmu i mieszczańskiego późnego romantyzmu (jest to okres rozkwitu symbolizmu), a na przełomie wieków jako antyteza naturalizmu, historyzmu i unaukowienia całego myślenia. Właściwa historia sztuki symbolistycznej, czyli historia indywidualności artystycznych, dzisiaj, gdy większość twórców trzeba dopiero odkrywać na nowo, jest prawie niemożliwa do odtworzenia. Widać jednak jasno, że artyści symbolistyczni nie są postaciami odosobnionymi, jak do dziś wielokrotnie się ich przedstawia, ale działają w wyraźnie rozpoznawalnym, przewijającym się przez cały wiek XIX kontekście tradycji.

W ramach estetyki symbolizmu chciałbym zwrócić uwagę na kilka szczególnie istotnych kwestii. Świadomość dekadencji, wsparta poczuciem przynależności do kultury przerafinowanej, a tym samym skazanej na nieuchronną zagładę, jest decydującą postawą symbolistycznego myślenia i odczuwania. Wskazuje na to wiele wewnętrznych sprzeczności w gustach symbolistów. Każdy z przedstawicieli tej grupy podchodzi do sztuki z maksymalnym subiektywizmem i jest wrażliwy na właściwości tych obrazów, które dotyczą określonych strun jego wyobraźni. Symboliści wytwarzają – choć ocena ta zawiera daleko idące uogólnienie – zgrzyotę, gorycz, posępność, melancholię. François Chateaubriand odkrywa np. przygnębienie pozbawione uchwytnych przyczyn, „wiedzę o smutku i lękach” uznaje za cel sztuk pięknych i w duchowym rozdwojeniu widzi postulat styczny. Zasadniczą cechą dekadentckiej świadomości jest głęboka niechęć do wszelkiej klasycystycznej doskonałości i do wszystkiego, co naturalne, bo dekadent styka się z naturą i doskonałością głównie w szacie mieszczańskiej banalności. Wielu artystów zaczęło więc zajmować opozycyjne i polemiczne stanowisko wobec akademickiego klasycyzmu. Zarzucano mu, iż zaniedbuje uczucie, fantazję i osobiste przeżycie zmysłowej rzeczywistości ze wszystkimi związanymi z nim ludzkimi doświadczeniami. Ironia, melancholia i pesymizm to nastrojowe akordy sytuacji duchowej, jaka siłą rzeczy wyrasta z permanentnego sprzeciwu wobec rzeczywistości, gdyż ta rzeczywistość okazuje się silniejsza, odporna na wpływy i niezmienna, zmusza artystę do ucieczki w nierzeczywistość lub rezygnację. Wspomnienie, melancholijna tęsknota za odległą przeszłością

<sup>10</sup> H. Hofstätter, *Symbolizm*, Warszawa 1980; W. Kayser, *Der europäische Symbolismus*, Hamburg 1953; W. Jaworska, *Gauguin – Ślewiński – Makowski*, „Sztuka i Krytyka” 1957, R. 8, nr 3-4, s. 165-212.

przewija się przez całe XIX stulecie i widoczna jest również na przełomie wieków. Jest to przeżycie odczuwane nie tylko przez symbolistów, lecz wyrażane powszechnie, także w historyzmie i malarstwie mitologicznym, u symbolistów występujące jednakże w spotęgowanej formie. Pesymizm mający swoje źródło w konflikcie z rzeczywistością, gwałtowna rozpacz, gorzka udręka nie są efektem prometejskiego buntu, lecz łagodnym smutkiem, odwróceniem się od świata i pogrążeniem w sobie. Podczas gdy ironia, melancholia i pesymizm stanowią pasywne reakcje na mieszczańską moralność i estetykę, która kultywuje nadal pedagogiczny ideał klasycznego piękna, symbolizm wysuwa wstręt jako kategorię piękna. Perwersje, upodobanie do rzeczy brzydkich, przenikają całą świadomość czasu, wzywają do krytyki ludzkich zasad moralnych.

Pojęcie symbolizmu nie jest jednoznaczne. W przypadkach konkretnych znajduje ono trafne zastosowanie. Wymyka się jednak próbom precyzyjnego zdefiniowania. Istnieje wiele definicji tego stylu, który kwalifikowany jest jako wyraz określonej postawy umysłowej, poznawczej i emocjonalnej. Krytyk Albert Aurier tak np. określa symbolizm w malarstwie: dzieło sztuki musi być: ideowe, ponieważ jego jedynym celem jest dążenie do wyrażenia idei; symboliczne, ponieważ idee te wyraża poprzez formy; syntetyczne, ponieważ kształtuje te formy i znaki w sposób powszechnie czytelny; subiektywne, ponieważ nie jest nigdy pojmowany jako przedmiot sam w sobie, ale jako znak idei, która przez ten przedmiot jest wyrażana; dekoracyjne, ponieważ właściwe dekoracyjne malarstwo jakie tworzyli Egipcjanie i Grecy nie jest niczym innym jak manifestacją sztuki jednocześnie subiektywnej, syntetycznej, symbolicznej i ideowej. Zgadzam się ze stwierdzeniem prof. W. Juszcza<sup>11</sup>, który wypowiada się jednoznacznie co do tego, iż z uwagi na wielość swych znaczeń właśnie określenie „symbolizm” najgłębiej ogarnia i streszcza wszystkie wewnętrzne rozwarstwienia, zbliżając ku sobie wszelkie pozornie odległe cele poimpresjonistycznej sztuki. Szczegółowa analiza tych zależności przekracza ramy niniejszej publikacji.

Modernizm w dziedzinie sztuk plastycznych określany jest wąsko, jako pierwszy etap buntu przeciw naturalizmowi w drodze do ekspresjonizmu. W myśl takiego ujęcia artyści reprezentujący ten styl, nie mogą jeszcze uniezależnić się całkowicie od natury, próbowali wyrazić o niej prawdę w sposób syntetyczny, przy czym prawda ta nie była już zewnętrzną, optyczną prawdą realistów, ale światem odrębnym, tajemniczym, obdarzonym głębokimi treściami metafizycznymi. Modernizm stanowi ogół kierunków literackich i artystycznych w Europie, a także stanowisk filozoficznych przełomu XIX i XX w. W tym sensie w pojęciu modernizmu mieszczą się symbolizm i secesja.

<sup>11</sup> W. Juszcza, *Modernizm. Studium wprowadzające*, Warszawa 1977, s. 88.

W twórczości wszystkich malarzy modernistów znajduje wyraz przekonanie, że natura stanowi fakt wobec sztuki nadrzędny, że jest źródłem sztuki. Nie ulega bowiem wątpliwości, że wszyscy, tak niepodobni, przedstawiciele owej grupy widzą w obserwacji otaczającego ich świata zasadniczy punkt wyjścia plastyki i główną rację jej istnienia. Ze stwierdzenia tego wynika właśnie owa koncepcja grupy i stąd też dają się wyprowadzić dalsze istotne cechy dość jednolitej postawy reprezentujących ją artystów<sup>12</sup>.

Przy takim podejściu do zagadnień wyrazu artystycznego, zbliżamy się do późniejszego o kilka lat ekspresjonizmu.

Od czasu do czasu w historii europejskiej kultury pojawia się fala witalności z Północy, ale nie tylko witalności, lecz i tragicznego sensu życia nasyconego ową witalnością<sup>13</sup>.

Tych słów użył Herbert Read pisząc o Edvardzie Munchu<sup>14</sup>, w którego dziele człowiek i jego pasje urosły do motywu centralnego. Sam Munch sformułował swój program malarski jeszcze w 1889 r. w następujących słowach:

Odtąd nie będzie się już malowało wewnątrz, w których mężczyźni czytają, a kobiety robią na drutach. Powinni być to ludzie żywi, którzy oddychają i czują, cierpią i kochają.

Przełom XIX i XX w. był okresem, w którym wykształciły się podstawowe ideały ładu społecznego oraz te kierunki rozwoju technicznego, które do dzisiaj łączymy z pojęciem nowoczesnego stylu życia. Sztuki plastyczne tego okresu o wiele bardziej interesowała jednak przyroda z całym jej bogactwem. Konieczne było wyzwolenie malarstwa figuralnego z jego dawnej „literackości”, nie mogło to jednak oznaczać całkowitej rezygnacji z tematów wyznaczających postawę w indywidualnych poszukiwaniach nowej sztuki, w czym tkwi etos całego artystycznego ruchu młodej awangardy.

Termin „ekspresjonizm” jest jednym z tych pojęć, które oznaczają, mniej lub bardziej retrospektywnie, coś, o czym wiadomo, że się działo, ale także podstawowy element w każdej sztuce, element, który został wydobyty przez czas. Nie jest to więc najłatwiejszy z kierunków do określenia. Ekspresjonizm jest prądem, który wyrósł nie tylko z protestu przeciw naturalizmowi i impresjonizmowi XIX w., lecz także przeciw konstruktywnym tendencjom sztuki Paula Cézanne’a, w imię skrajnego subiektywizmu w odczuciach i formie ich artystycznego przekazu, według patetycznego sformułowania niemieckiego: „wszechwładna projekcja uczuć ludzkich na zewnątrz”. Stanisław

<sup>12</sup> Tenże, *Postimpresjoniści*, wyd. 3, Warszawa 1985.

<sup>13</sup> S. Stopczyk, *Malarstwo polskie. Ekspresjonizm*, Warszawa 1987.

<sup>14</sup> U. Bischoff, *Edvard Munch 1863–1944. Bilder vom Leben und Tod*, Köln 1988; U. Christoffel, *Malerei und Poesie. Die symbolische Kunst des 19. Jahrhundert*, Wien 1948.



Ossowski omawiając zagadnienie ekspresji w szerokim rozumieniu tego pojęcia, pisze o oznakach ekspresyjnych, o funkcji wyrażania i skutkach pewnych przeżyć:

Z tych postrzegalnych skutków wnioskujemy o niepostrzegalnych przyczynach; w ten sposób pewne przedmioty materialne są dla nas oznakami czyichś przeżyć i dyspozycji psychicznych. Z tego powodu mówimy o nich, że posiadają ekspresję albo funkcję wyrażania. Terenem takich oznak ekspresyjnych jest przede wszystkim ciało ludzkie, następnie ludzkie dzieła<sup>15</sup>.

W swych dalszych rozważaniach dzieli oznaki ekspresyjne ze względu na genezę ich ekspresyjności:

wyodrębniamy trzy grupy oznak ekspresyjnych: przypisujemy przedmiotom funkcje wyrażania, opierając się bądź na bezpośrednich i mniej lub więcej powszechnych związkach między psychiką a wyglądem ciała, bądź na pewnych konwencjach, bądź wreszcie na widocznej celowości pewnych dzieł lub czynów.

O ekspresji pisze jako o jednym z podstawowych pojęć estetyki:

Istnieją teorie, które nawet wszelkie wartości estetyczne usiłują, do tej funkcji sprowadzić [...] Na razie postawimy zagadnienie: w jaki sposób ekspresja, w sensie: własności wyrażania czyichś przeżyć i dyspozycji, może być źródłem estetycznych wartości? Tak rozumiana ekspresja przedmiotów i zjawisk umożliwia nam wniknięcie w cudzą psychikę; otwiera drogę do porozumienia pomiędzy ludźmi; wreszcie, może być środkiem do poznawania czyichś takich przeżyć, które mogą mieć dla nas wartość same przez się, np. głębokich myśli lub wzniosłych uczuć<sup>16</sup>.

Okres zwany tradycyjnie okresem Młodej Polski lub okresem Modernizmu odznaczał się dużym fermentem w sztukach plastycznych, literaturze i muzyce. Niewielu krytyków sztuki przełomu wieków zdobyło się na ścisłą definicję terminu „modernizm”. Nie usiłowano wyjaśnić wieloznaczności tego pojęcia i operowano nim nader swobodnie. W roku 1890 Antoni Lange opublikował artykuł o takim właśnie tytule, lecz podane tam rozumienie wspomnianego słowa było wyjątkowe i nigdy szerzej się nie przyjęło. Jednak właśnie tam referował Lange manifest odpowiednio pojętego „modernizmu” – wstęp Felicien Champsaura do powieści *Dinah Samuel*<sup>17</sup>. Według niego „modernizm” miał być kierunkiem nad kierunkami, wyrażającym się najdoskonalej w powieści, która łączy w sobie cechy dzieła literackiego z dziennikarskim reportażem. Inną, definicję stosuje Lange w okresie późniejszym. Jego zdaniem „modernizm” na gruncie plastyki należy określić jako połączenie różnych uprzednio

<sup>15</sup> S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1958, s. 191–192.

<sup>16</sup> Tamże, s. 211.

<sup>17</sup> A. Lange, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900.

się pojawiających, a sprzecznych kierunków sztuki, które w nowej syntezie wzajemnie uzupełniają się i wzbogacają, często nawet nie tracąc swych zdecydowanie indywidualnych rysów, wywołujących jawne konflikty w obrębie jednego dzieła. Nacisk tradycji jest tu trwalszy i uwidacznia się nie tylko w formie przekształceń pewnych wątków, lecz i w całkowicie nieskrywanej, niemal dosłownej ich adaptacji. Obserwować zaś można te objawy we wstępnym okresie rozwoju „modernizmu”, jak i w utworach reprezentujących jego stadia dojrzałe.

Twórczość artystów tego okresu rozwijała się w atmosferze neoromantycznej tęsknoty za niepodległym bytem narodowym, w wierze w żywotne siły ludu jako źródła odrodzenia. Ten czynnik psychologicznego podkładu sztuki polskiej przełomu stuleci nie był czynnikiem wyłącznym, w sztuce tej wiara i optymizm przeplatały się z dekadencją i pesymizmem. Idee te i nastroje widać z jednej strony w sztuce o przewadze pierwiastków alegorycznych, symbolicznych i ekspresjonistycznych; z drugiej, w twórczości radosnej, czerpiącej obficie ze sztuki ludowej i stylizacji secesyjnej.

Druga faza modernizmu przypada na pierwsze dziesięciolecie XX w., w ciągu którego kształtowała się twórczość wielu już wspomnianych artystów. Na tle tak zarysowujących się zdarzeń artystycznych rodzi się teraz nowy nurt, który niesie w sobie jedno z najdziwniejszych zjawisk tej epoki: twórczość Leopolda Gottlieba, Vlastimila Hofmana, Mieczysława Jakimowicza, Jana Rembowskiego, a szczególnie Witolda Wojtkiewicza, obca duchowi modernizmu, ale też nie dająca się do końca zamknąć w granicach określonych przez ekspresjonizm<sup>18</sup>.

Na jesiennym salonie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w połowie października 1905 r., obok dzieł znanych już powszechnie wybitnych artystów starszego i średniego pokolenia, takich jak Malczewski, Chełmoński, Ostrowski i inni, w osobnej sali dano zbiorowy pokaz prac pięciu najmłodszych malarzy, których recenzent „Tygodnika Ilustrowanego” powitał z wyraźną niechęcią, jeśli nie będziemy brać pod uwagę tu i ówdzie wplecionych w tekst, pochlebnych, lecz nic nie znaczących frazesów:

W twórczości malarskiej „młodych”, którzy obecnie zwartą grupą wypełnili salony naszego pałacu sztuki zauważyć się daje w dobie najnowszej pewne nasilenie nużącej jednostajności pomysłów. Kapitał wiedzy, pracy i wysiłków malarskich młode pokolenie rozmięka coraz bardziej na drobną monetę, która ściera się i ginie w obiegu, znacząc na kartach dorobku polskiej sztuki współczesnej ślad tylko przemijający. Wyrzut ten skierować można głównie pod adresem tych, którzy z wieku, urzędu i stanowiska w sztuce mają obowiązek stać na straży najświętszych tradycji naszej sztuki i snuć dalej ich wątek. Jeżeli bowiem na teraźniejszej IX

<sup>18</sup> H. Zbierzchowski, *Z pracowni artystów polskich w Paryżu. L. Gottlieb i M. Jakimowicz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 35, s. 704.

Międzynarodowej Wystawie w Monachium, dział polski, reprezentowany przez Towarzystwo „Sztuka”, szereguje się gdzieś na szarym końcu imponującego ilością i jakością ogólnego dorobku w „Głaspalaście”, to nie można się dziwić zbytnio, że z tego ducha zrodzona twórczość „najmłodszych” cierpi na niedokrwistość pomysłów<sup>19</sup>.

Jak rysowały się najogólniej rzecz biorąc indywidualności artystyczne grupy „Pięciu”? Rozpiętość różnic była ogromna i wspólne cele realizowano na pięć zupełnie odmiennych sposobów. Tak Vlastimil Hofman, jak i Jan Rembowski dawali w swych pracach wyraz powiązaniom z poprzednim etapem rozwoju malarstwa z falą rozpoczętą kilkanaście lat wcześniej, ale wciąż jeszcze trwającą ewoluującą według własnych praw. Hofman szedł w ślady Malczewskiego, Rembowski postępował za Wyspiańskim. Ale mimo podobieństw, w obu wypadkach uderzających, obaj młodzi – przez to, że nawiązywali do malarzy modernistów – tym się różnili od swych mistrzów, że od razu zdołali się odciąć od wszystkich pozostałości naturalizmu, którym dzieła ich poprzedników silnie jeszcze były naznaczone.

Podejmując próbę ostatecznego zdefiniowania ekspresjonizmu należy zwrócić uwagę na fakt, iż część badaczy sztuki współczesnej opowiada się za jego historycznym traktowaniem, wyznaczając mu w dziejach malarstwa naszego wieku przestronne wprawdzie, ale ograniczone miejsce. Należy przypuszczać, że źródła tej tendencji, ukryte są w ciemnym, nieodgadzionym, a często i nie w pełni uświadomionym świecie doznań duchowych i impulsów człowieka, nie zaś w sferze intelektualnych spekulacji. W związku z powyższym zasługują na traktowanie jako siła permanentnie aktywna, gotowa na uwolnienie się w każdej chwili od przemijających trendów, w szczególności zaś wówczas, gdy sztuka oparta na intelektualno-estetycznej refleksji nie jest w stanie sprostać sile zewnętrznych lub wewnętrznych bodźców. Wewnętrzny dynamizm dzieł ekspresjonizmu regenerował się przez adaptacje coraz to nowych odkryć i metod, od kubizmu przez surrealizm aż do niektórych odmian abstrakcjonizmu, nigdy nie przestając być jednak sztuką dyspozycyjną, wobec najbardziej dramatycznych problemów moralnych, jakie historia w swoim biegu stawiała przed człowiekiem lub jakie człowiek stawiał sobie sam.

Kiedy w roku 1891 w warszawskie środowisko artystyczne uderzyła fala impresjonizmu był to już w zasadzie okres, w którym malarstwo impresjonistyczne przekształcało się w fazę akademickiego neoimpresjonizmu. W poszukiwaniu drogi ku generalnie odmiennym celom, wielu polskich malarzy związało się ze środowiskiem Paryża. Należeli do nich w pierwszej kolejności: Józef Pankiewicz, Władysław Podkowiński, Leon Wyczółkowski, Jan Stanisławski, Władysław Ślewiński, Anna Bilińska oraz Olga Boznańska. Nie sposób wymienić tu wszystkich, wielu polskich malarzy przyjeżdżało

<sup>19</sup> J. Piotrowski, *Grupa Pięciu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1905, nr 23.

bowiem do Paryża na krótko w związku z różnymi wydarzeniami artystycznymi. Impresjonizm w polskim malarstwie był zaledwie epizodem trwającym około dziesięciu lat, po którym nawet jego najgorętsi propagatorzy szybko ewoluowali w kierunku symbolizmu.

Postać Olgi Boznańskiej była przedmiotem badań wąskiego grona historyków sztuki. Dotychczas ukazało się w Polsce zaledwie kilka opracowań stanowiących głębszą analizę obejmującą jednak w zasadzie tylko tzw. okres polski twórczości artystki. Nie podjęto natomiast poważniejszych badań okresu monachijskiego i paryskiego. Nie sięgnięto do bogatych archiwaliów zgromadzonych w Paryżu<sup>20</sup>. Bogate zbiory Biblioteki Polskiej w Paryżu (na wyspie Świętego Ludwika), największej w Europie Zachodniej polskiej Książnicy-Muzeum, wyspecjalizowanej w historii, literaturze, sztuce XIX i pierwszej połowy XX w. są dostępne dla badacza zajmującego się taką problematyką. Zbiory artystyczne Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu obejmują wybitne dzieła malarstwa polskiego od końca XVIII do początków XX w., stanowiąc znaczącą reprezentację rozmaitych szkół artystycznych. Towarzystwo Historyczno-Literackie ma szczególnie bogatą dokumentację i archiwa dotyczące polskiej sztuki XIX i początków wieku XX, zwłaszcza jeżeli chodzi o polskich artystów żyjących lub czasowo przebywających we Francji.

Gdy prowadziłam badania w Paryżu zwróciły mą uwagę artykuły z dawnej prasy, katalogi wystaw, rzadkie magazyny artystyczno-literackie, archiwa osobiste i rodzinne, korespondencje, fotografie ilustrujące życie i działalność malarki. Dotarcie do tych wszystkich archiwaliów ułatwia dokonanie możliwie głębokiej i w miarę wszechstronnej analizy badawczej roli jaką odegrała Olga Boznańska w kształtowaniu nowoczesnej koncepcji malarstwa polskiego. Daje odpowiedź na pytania: jaka była jej osobowość, jak kształtowała się jej droga twórcza, z kim utrzymywała kontakty, jakich malarzy podziwiała, jak wykształciła w sobie własną wizję malarstwa opartego na ogromnej intuicji, wrażliwości połączonej z oddziaływaniem elementów barwnych.

Mieszkańcy Montparnassu w latach dwudziestych często spotykali w okolicy boulevard Raspail dziwnie ubraną kobietę w średnim wieku. Nosiła zawsze suknie sprzed trzydziestu lat i wcięty żakiecik, a na głowie staromodny kapelusz, z którego opadały w dół postrzępione strusie pióra. Znali ją tu wszyscy, trochę dziwna, trochę ekstrawagancka pani z Krakowa malująca obrazy, najczęściej portrety. Drobna, zgrabna postać z małą główką, pięknie rzeźbionym profilem i zwiniętymi w węzeł włosami, wyraziście odcinała się od wnętrza swej pracowni, do której tylko nielicznym udało się dotrzeć. Olbrzymie pomieszczenie w siedmio piętrowej kamienicy zdominowane

<sup>20</sup> H. Blum, *Olga Boznańska (1865–1940). Materiały do monografii...*

przez niewiarygodny nieład, brudne pędzle, zasmarowane tektury i nie używany, stojący od lat w rogu fortepian, stanowiło gniazdo artystki, w którym poruszały się dziesiątki białych myszy, tak uwielbianych przez malarzkę. Jaka była jej droga twórcza i co ją determinowało?

Olga Boznańska, nie będąc typową przedstawicielką malarstwa Młodej Polski w takim znaczeniu, jakie nadaje się temu pojęciu mówiąc o sztuce Wyspiańskiego czy Malczewskiego, przechodzi w swojej twórczości wiele przeobrażeń<sup>21</sup>. Niezwykle skomplikowany i trudny do rozwikłania splot, współlistnienie i wzajemne przenikanie, składają się na obraz jej malarstwa, jak również na obraz epoki, w której żyła. Pierwszym i zarazem silnie rzutującym na jej późniejsze malarstwo miastem był rodzinny Kraków<sup>22</sup> (lata 1865–1886). Szczególną rolę odegrały tu dom rodzinny, a więc stosunek jej rodziców do edukacji, a także nauczyciele, o których często wspominała wymieniając wśród nich Józefa Siedleckiego, Hipolita Lipińskiego, Kazimierza Pochwalskiego i Antoniego Piotrowskiego, nie ukrywając jednocześnie wpływu Jana Matejki na życie artystyczne Krakowa, a więc i na swoją twórczość.

Drugim etapem, w którym uwidaczniają się już elementy dojrzałości malarskiej jest okres monachijski (lata 1886–1898). Artystka wyjechała na studia do Monachium dobrze przygotowana przede wszystkim dzięki wykładom Konrada Górskiego z historii sztuki. Musiał on w znacznym stopniu ukształtować jej żywy i twórczy stosunek do artystów przeszłości, a także krytyczną postawę wobec współczesnych mistrzów monachijskich. To właśnie Górski był adresatem listów artystki dotyczących procesu jej twórczego dojrzewania i stawianych sobie wymagań. Tradycje Akademii Monachijskiej, jak również modernizm monachijski wywarły znaczący wpływ na jej twórczość. Nie bez znaczenia były tu kontakty z Samuelem Hirschenbergiem<sup>23</sup>, Paulem Nauenem<sup>24</sup>, a także studia malarskie pod kierunkiem Karola Kircherdorfa i Wilhelma Dürra. Olga Boznańska przebywając w Monachium utrzymywała kontakty z polskim środowiskiem artystycznym. W tym czasie działało tu wielu polskich malarzy, m. in.: Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski, Waclaw Szymanowski. Kontakt z tym środowiskiem nie wywarł jednak większego wpływu na jej twórczość malarską. Szła przez siebie sama wytyczoną drogą. Wielokrotnie podkreślała później iż właśnie w Monachium nauczyła się malować i ten etap życia miał niebagatelny wpływ na rozwój jej dalszej twórczości. Tu zetknęła się po raz pierwszy z malarstwem Jamesa Whistlera i naturalistów francuskich wystawiających

<sup>21</sup> Patrz załączone archiwalia paryskie.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> L. i S. Hirschenberg, *Thieme und Becker*, [w:] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. 17, Lipsk 1924.

<sup>24</sup> *Portret Paula Nauena* – olej na płótnie 90×118. Muzeum Narodowe w Krakowie.

w tym czasie swe prace w Monachium. Malarstwo jej, będące początkowo bliskie sztuce Maneta i Whistlera, było malarstwem nie tylko świetnej konstrukcji, lecz i stanowiącego jego podstawę koloru. Typowe dla szkoły monachijskiej brązy, zielenie i czernie ustępują barwom żywszym już pod koniec pobytu artystki w Monachium, powstają wówczas obrazy *Kwiatciarki* i *Imieniny Babuni*. Wystawy sztuki japońskiej, które ją pasjonowały, miały z pewnością wpływ na powstanie szeregu prac z japonizującymi elementami. Wzbogaciła swoją twórczość doświadczeniami pokrewnych jej malarstwu zjawisk w sztuce. Szczególnie bliskie stało się jej malarstwo hiszpańskie, zwłaszcza Diego Velazqueza oraz będącego już u schyłku życia, cenionego przez nią ze względu na wartości kolorystyczne obrazów, Wilhelma Leibla.

Trzecim i zarazem ostatnim etapem drogi twórczej Olgi Boznańskiej był okres pobytu w Paryżu, od roku 1898 do końca jej życia, tj. do roku 1940. W tym czasie powstało mnóstwo wspaniałych dzieł Boznańskiej, w których uwidacznia się pełna dojrzałość, nie pozbawiona jednak wpływu malarstwa Eugene Carriere. Okres paryski i wykorzystanie pewnych środków techniki impresjonistycznej stworzyły jej własny styl świadczący o wielkiej wrażliwości na kolor. Malarstwo to charakteryzuje się subtelnym walorem opartym na mistrzowskim stopniowaniu odcieni i kolorów łączonych w ściszone, jakby zamglone, harmonijne zespoły barwne o matowej fakturze, odznaczające się miękkością i intymnością. Drganie subtelnie kładzionych tonów i półtonów niemal odbiera materialność postaciom i przedmiotom, na ogół wtapiającym się w abstrakcyjne tło. W Paryżu kolorystyczne zainteresowania Boznańskiej nie zmierzały ku pełnemu impresjonizmowi, chociaż niektóre obrazy, jak *Katedra w Pizie*, dowodzą opanowania impresjonistycznej techniki i nastroju. Główną domeną twórczości artystki był przede wszystkim portret, w którym dużą rolę odgrywał walor i tonacje ciemniejsze.

W portrecie Boznańska wykazywała pokrewieństwa zarówno z Manetem (*Portret Pawła Nauena*), jak i z Whistlerem (*Dziewczynka z chryzantemami*). Osiągała najbardziej subtelne zestawienia kolorystyczne, od prawie monochromatycznych szarości *Pani w białym kapeluszu* do delikatnych różów, zieleni i błękitów – *Portret pani Horainowej*<sup>25</sup>. Przemysłane niuanse kolorystyczne, unikanie wyraźnej konturowej linii, kładzenie farby delikatnymi plamkami nie było rozgrywką środków czysto malarskich, lecz metodą sugestywnego i ekspresyjnego przekazu psychiki modela. Boznańska żyła w cieniu wszelkich burz. Miała swój świat, dystansując się od skandali, umiejętnie dobierała znajomości. W Krakowie pisano, że jest niezrozumiała i że bardzo dziwnie zestawia kolory. Dzięki portretom, które szczególnie

<sup>25</sup> M. Samlicki, dz. cyt.

chętnie malowała, zdobyła w Paryżu szereg nagród, a przede wszystkim pozytywne oceny krytyki za psychologiczną stronę malowanej postaci o twarzach, jak mówiono, jaśniejących perłowoszarą światłem. W portretach uwidaczniają się: silnie emocjonalny stosunek do modela, a także przepojenie nastrojowością; wydobywanie ekspresji w psychologicznych studiach portretowych poprzez: kolor, linie, deformacje kształtu, jak również fakturę traktowaną, jako element służący uwypukleniu osobowości modela; element nastrojowości determinujący gamę kolorystyczną poprzez ograniczenie podstawowej skali barwnej do zgaszonej tonacji szarej i chłodnej; rola ekspresyjnego akcentu barwnego; tendencje do akcentowania płaszczyzny obrazu na niekorzyść iluzjonistycznie kształtowanej głębi; frontalność ujęcia modela.

Na szczególną uwagę zasługują też wnętrza jej pracowni, martwe natury, kwiaty i nieliczne malowane przez nią pejzaże. Istota jej malarstwa daleka była od schematyzmu i doktrynerstwa. Może więc zaistnieć teoretyczny spór o to, czy malarstwo Olgi Boznańskiej wynikało z intuicji, czy też opierało się na świadomym realizowaniu określonej idei. Nie można malarce odmówić ani ogromnej intuicji połączonej z niezmierną wrażliwością, ani też świadomego działania. Tajemnica jej sztuki tkwi w tym, że artystka urzeczywistniała konsekwentnie własną wizję malarską opartą na wyłącznym działaniu elementów barwnych. Założenia leżące u podstaw malarstwa Boznańskiej pojawiły się wcześniej w jej pracach; w dużej mierze były uwarunkowane epoką, w której tworzyła. Należy jednak przyznać, że artystka wykazała dużą ostrożność w adaptowaniu tych założeń, nie przyjmowała ich bezwolnie, w związku z czym w malarstwie jej przybierały one formę jej tylko właściwą. Dzieło Olgi Boznańskiej cechuje wielka kontemplacja i twórcza cierpliwość i tylko w długiej kontemplacji będzie mogło być ogarnięte przez widza. Jej ogromną zasługą jest to, iż będąc wielką poetką nie wprowadza w malarstwo swe żadnej literackości i że przez głębię ujęcia każdego przedmiotu, na wskroś po malarsku i tylko przez malarskość wyraża niezwykłą poezję.

Linia, bryła, kolor, światło mają wymowę własną. Boznańska w niemej a głębokiej, w tej na wskroś malarskiej mowie wyraża się niezwykle bogato, aż przedziwnie<sup>26</sup>. Aby choć w przybliżeniu oddać rodzaj tego języka, musi się mimo woli czerpać porównania z muzyki. Jest niewątpliwie głębsze, niż u innych, pokrewieństwo tych dwu światów w jej dziełach. Cechą niezmiernie istotną w twórczości Olgi Boznańskiej, a także w całej przyrodzie i sztuce w ogóle, jest „ruch wewnętrzny” wszystkiego, nawet pozornie nieruchomego.

<sup>26</sup> A. Gierzabek, *Wspomnienia o Oldze Boznańskiej*, „Głos Plastyków” [Kraków] 1946, R. 7.

Jej obrazy posiadają jakby „energię wewnętrzną”, żyją przez drżenie linii, przez bogactwo gry działających na siebie plam barwnych. Żyją przez jakiś kontrapunkt prowadzonych równocześnie pasażów i akordów barwnych, żyją przez nadzwyczajny ruch delikatnego światła. Olga Boznańska jest niepospolitą malarką wnętrza ludzkiego, tego co w nim najbardziej zwiewne i dziwne. Potrafi utrwalić niepozorne gesty, te które nie zwracają na siebie uwagi, a wnoszą świeżość wewnętrznego życia. W obrazach malarki jest cisza rzeczy bardzo mądrych, głębokich i dostojnych. Przez całą twórczość Boznańskiej przewija się dyskretna najwyższego duchowego arystokratyzmu, tajemnicze współzycie z tym, co w przyrodzie, w nas samych najtrudniejsze do uchwycenia, a najbardziej do istoty wszechrzeczy prowadzące, niesłychane pogłębienie pojęć i uczuć o sztuce i życiu.

W dziejach sztuki pojawiają się wielcy artyści, których twórczość spełnia różne zadania. Jedni dziełem swoim wpływają na przewartościowania postaw i na dalszy rozwój sztuki, inni zaś, równie ważni, nie reprezentują pozornie nowych prądów, jednak dzięki powiązaniu z pokrewnymi zjawiskami artystycznymi wnoszą wkład swej własnej osobowości. Do nich należy Olga Boznańska, która zrealizowała w sposób bardzo osobisty jeden z głównych problemów malarskich swej epoki i umiała do sztuki wnieść prawdę o człowieku. Głębokie akcenty humanizmu stanowią na równi z elementami czysto malarskimi o nieprzeciętnym znaczeniu twórczości Olgi Boznańskiej, nie tylko dla sztuki polskiej, ale także i europejskiej. Jedną z ostatnich wystaw poświęconych malarce zorganizowało w 1990 r. Towarzystwo Historyczno-Literackie i Muzeum Mickiewiczowskie w Paryżu. Bogaty katalog jej prac zawierał łącznie 123 pozycje (rysunki, obrazy, fotografie i archiwalia). Przedstawione zbiory ukazały z całą wyrazistością, szczególnie dostrzegalną cechą epoki, która udzieliła się i Boznańskiej w postaci artystycznego egocentryzmu widocznego w jej autoportretach malowanych w różnych okresach życia. Artystyczny arystokratyzm Boznańskiej uwidacznia lekka zasłona szarawych kolorów odzielająca patrzących.

W malarstwie artystki potwierdza się droga ewolucji od naturalizmu psychologicznego ku ekspresjonistycznemu nadawaniu obiektom piętna własnego przeżywania świata; a formalnie ku rozbiciu relacji konturu bryły i powierzchni na rzecz wieloznacznej, subtelnie różnicowanej barwnej materii. W grupie dzieł prezentujących kolejne stadia formowania się ekspresjonizmu przykładem najbardziej chyba zwodniczym, a więc mogącym budzić najsilniejsze kontrowersje są dzieła Olgi Boznańskiej tworzone dzięki stosowaniu przez artystkę „impresjonistycznych” środków, które służą tworzeniu „nieimpresjonistycznej” sugestii i właściwego tylko jej dziełom nastroju<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> W. Juszcak, *Modernizm...*



Alina Malecka-Wiszniowska

IM KREIS DER FORSCHUNGEN ÜBER DAS KUNSTSCHAFFEN  
VON OLGA BOZNAŃSKA UM DIE JAHRHUNDERTWENDE

(Einige ausgesuchte Aspekte-Zusammenfassung)

Der polnische Modernismus entstand in Warszawa, hauptsächlich aber in Kraków, das zum Zentrum der neuen Kunst wurde. Dazu trug die Schule der Schönen Künste in Kraków bei, geleitet von Jan Matejko und nach seinem Tode von Juliusz Fałat, der sie gründlich modernisiert hat. Sowohl der Impressionismus wie die „neue Kunst“ kamen aus Paris nach Polen.

Eine besondere Position nimmt hier – mit München und Paris verbundene – die hervorragendste polnische Malerin, Olga Boznańska (1865–1940) ein. Sie kam zu ihrer Stilleigenart allein. Obwohl sie einige allgemeine Prinzipien des Impressionismus und Modernismus, wie z.B. aufgehellte Palette, lebendige, aber vorsichtige oder vielmehr freie Faktur übernahm, kann man auf keine Vorbilder hinweisen. Sie was keine Impressionistin im wörtlichen Sinne, denn sie befaßte sich mit der Wandelbarkeit der Farbe unter dem Einfluß des Lichtes nicht. Sie arbeitete auch nicht auf nervöse Art und Weise, um den Augenblick festzuhalten. Sie schuf langsam, in dem sie Farben am häufigsten auf Karton, seltener dagegen auf Leinwand auftrug. Zwar mied sie die Dreidimensionalität nicht, aber sie hob diese auch nicht hervor. Für die Linie hatte sie kein Interesse. Wichtiger war ihr die Zweidimensionalität der Leinwand und der Raum um die dargestellte Figur. Sie hinterließ eine Reihe von Bildnissen, Stilleben und Stadtlandschaften, doch ihr Interesse galt vornehmlich dem Menschen: *Das Mädchen mit Chrysanthenen (Dziewczynka z chryzantemami)*, *Bildnis des Sienkiewicz (Portret Sienkiewicza)*, *Bildnis des Pawel Nauen (Portret Pawła Nauena)*. Nach dem ersten Weltkrieg begann sich die Form Boznańskas aufzulokern und zu verwirren. Sie setzte die Farben in kleineren und größeren Tupfen nebeneinander, aber diese waren nicht mehr wie einst logisch miteinander verbunden.

Olga Boznańska wurde in Kraków geboren. Sie hat den größten Teil ihres Lebens im Ausland verbracht. Polen ist im 19. Jahrhundert kein selbständiger Staat. Drei europäische Mächte, Rußland, Österreich und Preußen, haben das Land unter sich aufgeteilt. Das Volk ist nicht bereit, sich mit der Teilung und der politischen Unterdrückung abzufinden. Die Geschichte Polens besteht in diesem Zeitraum aus einer fast ununterbrochenen Reihe von Aufständen, die alle zum Scheitern verurteilt sind. Erst 1918, als Folge des Ersten Weltkrieges, kann Polen seine staatliche Selbständigkeit zurückerlangen.

Vor diesem historischen Hintergrund muß man die polnische Kunst und das Leben der polnischen Künstler sehen. Erst dann wird es verständlich, warum die meisten Maler ins Ausland gegangen sind und warum sie sich trotzdem mit ihrer Heimat so stark verbunden fühlen. Ausbildungschancen und Existenzbedingungen für Künstler sind in Polen bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts denkbar schlecht. Es gibt keine Sammler- und Käuferschicht für Kunstwerke. Die Kunstakademien sind in einem beklagswerten Zustand.

Olga Boznańska hat ihren ersten Mal- und Zeichenunterricht auf der Akademie in ihrer Geburtsstadt Kraków erhalten. Dann hat sie ihre Studien in München an einer privaten Malschule fortgesetzt. Nach dem Abschluß der Ausbildung ist sie für weitere zehn Jahre in München geblieben. 1898 ist sie nach Paris gegangen, der Stadt mit der lebendigsten Kunstszene, wo sich viele polnische Künstler und Literaten aufhielten. Ihr Atelier wurde zum einem kulturellen Zentrum der polnischen Kolonie. Von Paris aus ist sie häufig in ihre alte

Heimat gereist, um Warszawa und Kraków zu besuchen. Aber sie ist immer wieder nach Paris zurückgekehrt, wo sie ihre größten künstlerischen Erfolge erlebte. 1912 erhielt sie von der französischen Regierung den Orden der Ehrenlegion und von der polnischen Regierung wurde sie 1938 mit dem Orden „Polonia Restituta“ ausgezeichnet. Aber auch in Berlin, München, London, Pittsburgh waren ihre Bilder ausgestellt und haben der Malerin Kunstpreise und Goldmedaillen eingebracht.

Olga Boznańska muß, wenn man die lange Liste ihrer Auszeichnungen liest, so etwas wie eine europäische Berühmtheit gewesen sein. Um so erstaunlicher ist die Tatsache, daß ihr Werk, jedenfalls außerhalb Polens, völlig in Vergessenheit geraten ist. Olga Boznańska hat manches von den französischen Impressionisten gelernt und deren Erfahrungen auf eine höchst eigenwillige und persönliche Art weiterentwickelt. Ihr Werk ist ein Beitrag nicht nur zur polnischen oder französischen, sondern zur europäischen Malerei.

1940 ist sie in Paris, im Alter 75 Jahren gestorben. Die meisten ihrer Bilder (soweit sie nicht in Privatbesitz sind) gehören heute den Museen von Warszawa und Kraków.