

Anna Straszewska

Instytut Sztuki  
Polska Akademia Nauk <https://orcid.org/0000-0002-6256-777X>

## Ubiór czy kostium? Rola mody w malarstwie i życiu Olgi Boznańskiej

Dress or costume?  
The role of fashion in painting and life  
of Olga Boznańska

**Streszczenie:** W malarstwie portretowym Olgi Boznańskiej siłą rzeczy ubiór odgrywa istotną rolę, a na jej obrazach można prześledzić zmiany w modzie, zwłaszcza kobiecej na przestrzeni pięćdziesięciu lat. Nie znaczy to jednak, że artystka była bezstronną dokumentalistką otaczającej rzeczywistości i rejestratorką sposobu ubierania swoich modeli i modelek. Ukształtowana przez środowisko artystyczne w Monachium doskonale znała praktykowane tam metody pracy z kostiumem i zasady malarstwa historycznego dostosowującego kostium do przyjętej stylistyki zainspirowanej twórczością dawnego mistrza. Szybko jednak odrzuciła balast odniesień historycznych nie rezygnując jednak z mniejszych lub większych ingerencji w strój osoby portretowanej w czym utwierdziło ją zetknięcie z twórczością Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera. Analiza jej portretów pozwala prześledzić, w jaki sposób posługiwała się ubiorem dla wydobycia osobowości modela, ale przede wszystkim by uzyskać zamierzone efekty formalne, traktując stroje jako inspirację i pretekst dla studiowania niuansów barwnych. W tym celu często posługiwała się upinanymi i drapowanymi tkaninami, szalami, chustami, czy futrami, za pomocą których nadawała malowanemu ubiorowi charakter efemerycznego kostiumu malarzkiego. Również jej własny coraz bardziej staroświecki ubiór mógł stanowić nie tylko świadectwo pogłębiającej się depresji i problemów finansowych, a raczej służyć podkreśleniu poświęcenia sztuce i szczególnego statusu artystyki poprzez wyrzeczenie doczesnego życia i związanej z tym tradycyjnej roli przypisanej kobietom, których status w szczególny sposób determinowały modne stroje i nienaganny wygląd.

**Słowa kluczowe:** Olga Boznańska, polskie malarki, sztuka polska, ubiór w malarstwie, kostium w sztuce, portrety, sztuka polska

**Abstract:** In Olga Boznańska's portrait painting, clothes necessarily play an important role, and in her paintings one can trace changes in fashion, especially women's fashion, over the course of fifty years. This does not mean, however, that the artist was an impartial documentalist of the surrounding reality and a recorder of the manner in which her models were dressed. Formed by the artistic milieu in Munich, she knew perfectly well the methods of working with costumes practiced there and the princi-

ples of historical painting adjusting the costume to the adopted style inspired by the works of the former master. However, she quickly rejected the burden of historical references, without giving up, however, minor or major interference with the portrait of the person portrayed, which was confirmed by her contact with the works of James Abbott McNeill Whistler. The analysis of her portraits allows us to trace how she used clothes to reveal the model's personality, but above all, to achieve the intended formal effects, treating the clothes as inspiration and a pretext for studying color nuances. For this purpose, she often used pinned up and draped fabrics, shawls, scarves or furs, with which she gave the painted clothes the character of an ephemeral painting costume. Her own, more and more old-fashioned clothes could not only be a testimony to the deepening depression and financial problems, but rather served to emphasize the artist's dedication to art and the special status of the artist by renouncing temporal life and the traditional role assigned to women, whose status was determined especially by fashionable clothes. and impeccable appearance.

**Keywords:** Olga Boznanska, polish female painters, dress in painting, costume in art, portraiture, polish art

W malarstwie portretowym ubiór przedstawionej osoby z reguły odgrywa istotną rolę, służąc podkreśleniu urody, a przede wszystkim jako komunikat o jej osobowości i charakterze, upodobaniach, piastowanych funkcjach i godnościach, a także przynależności społecznej, epoce i kręgu kulturowym, z którego model/modelka się wywodzi. Automatycznie traktujemy ten przekaz jako obiektywny i niepodważalny, nie poddajemy w wątpliwość jego wiarygodności, zwłaszcza jeśli malarz był wybitnym artystą i z wielką maestrią odtwarzał formy strojów, strukturę i faktury tkanin. Analizując ubiory na portretach (także fotograficznych), zawsze musimy jednak pamiętać, że niekoniecznie oddają one rzeczywisty sposób ubierania się portretowanego/portretowanej, a on sam może chcieć wzmocnić, a nawet zafałszować komunikat na swój temat. Również artysta często posługuje się ubiorem jako środkiem wpływającym na formę, przekaz i charakter dzieła. Choć malarskie wizerunki przez ostatnie 200 lat stanowiły jedno z podstawowych źródeł informacji dla historyków mody, w badaniach kostiumologicznych odchodzi się od traktowania ich tylko i wyłącznie jako niepodważalnych źródeł historycznych. Zaczęto zwracać uwagę na ubiór osoby portretowanej także jak na integralny komponent dzieła sztuki i element formalnych poszukiwań malarza w zakresie scenerii, ale też harmonii kolorystycznych i faktur. Takie badaczki jak Aileen Ribeiro<sup>1</sup>, Marieke de Winkel<sup>2</sup> czy Emilie Gordenker<sup>3</sup> wprowadziły do badań naukowych analizę kostiumologiczną malarstwa w kontekście warsztatu pracy artysty, a nie tylko aktualnej mody, wykazując, że granica między ubiorem a kostiumem w malarstwie portretowym bywa płynna i nie zawsze

1 | RIBEIRO 1999.

2 | de WINKEL 2006.

3 | GORDENKER 2001.

czytelna. Przynajmniej od XVII wieku portreciści chętnie wykorzystywali antykizujące draperie, kostiumy historyczne i orientalne, a także stylizowali ubiory współczesne, by osiągnąć zamierzone efekty formalne i nadać wizerunkowi ponadczasowy charakter oraz określoną wymowę symboliczną<sup>4</sup>.

Badacze od dawna zauważają, że również Olga Boznańska malując portrety, posługiwała się różnego rodzaju rekwizytami i aranżowała stroje modeli i modelek wzorem malarzy akademickich<sup>5</sup>, choć ubiory te zwykle nie są malarską fantazją, gdyż ich łączność z modą epoki, w której płótna zostały namalowane, na ogół (z pewnymi wyjątkami) nie budzi wątpliwości i nawet mimo mgławicowej formy jej dojrzałych dzieł łatwo je zidentyfikować i umiejscowić w czasie. Dlatego warto przyjrzeć się jej twórczości z perspektywy kostiumologicznej, gdyż pozwoli to określić ingerencje i wpływ artystki na stroje portretowanych – w jakim stopniu traktowała ona ubiór w kategoriach rekwizytu służebnego wobec malarstwa i pretekstu do poszukiwań formalnych oraz wykreowania odpowiedniej scenarii współgrającej z kompozycją i założeniami kolorystycznymi, a na ile przedstawiane przez nią ubiory są komunikatem na temat modela/modelki oraz ówczesnej mody odzieżowej. Czy rzeczywiście są to stroje, czy może już kostiumy? Przy czym z pewnością artystka daleka była od podporządkowania obrazu portretowaniu efektownych sukien i nie ceniła tego typu twórczości, na co wskazuje choćby opinia o obrazach Władysława Czachórskiego, z którym zetknęła się w Monachium: *Malował wielkie obrazy, których nigdy nie lubiłam. Intérieury z pięknie ubranymi kobietami, suknie atlasowe [...]*<sup>6</sup>.

Nie należy jednak zapominać, że artystyczną karierę malarka rozpoczynała w momencie, gdy w środowiskach krakowskim i monachijskim, które ją ukształtowały, silne było jeszcze szukanie inspiracji artystycznych w przeszłości, a kostiumy historyczne, ale też ludowe i orientalne, stanowiły wyposażenie niemal każdej pracowni malarskiej i były wykorzystywane przez portrecistów, a na zajęciach z żywego modela ćwiczone studium postaci w draperiach. Wystarczy wspomnieć metody pracy Jana Matejki, który był niekwestionowanym autorytetem w okresie

4 | Za jednego z pierwszych twórców wizerunków kostiumowych uważany jest Rembrandt, posilkujący się starymi, zużytymi ubraniami z XVI w. i egzotycznymi akcesoriami, które służyły mu do stworzenia dystansu czasowego i geograficznego, ale też do eksperymentów z fakturami i barwą. Ubiory swoich modelek modyfikował też van Dyck, choć w stworzonych przez niego kreacjach trudno dziś jednoznacznie wytyczyć granicę między modą a stylizacją. Moda na uważane za ponadczasowe kostiumowe portrety upowszechniła się w końcu wieku XVII i XVIII stulecia, kiedy malarze, chcąc nadać wizerunkom ponadczasowy charakter, szukali historycznych inspiracji i sięgali m.in. po stroje antykizujące i kostiumy à la van Dyck. Portret kostiumowy dużą popularnością cieszył się też w XIX w., zwłaszcza okresie dojrzałego historyzmu – w tego typu wizerunkach specjalizował się m.in. Hans Makart (STRASZEWSKA 2016).

5 | KOPSZAK 2014, s. 40.

6 | JUNIUS 1938, s. 806.

krakowskich studiów Boznańskiej (choć nie uczyła się u niego) i którego poczynania śledzono na bieżąco, stąd też nie było tajemnicą, że również w swoich portretach aranżował quasi-histeryczne kostiumy, dopełniające osobowość modeli i modelek. A przecież w latach 1884–1886 Boznańska studiowała na Wydziale Artystycznym Wyższych Kursów dla Kobiet Baranieckiego u jego uczniów – Hipolita Lipińskiego i Antoniego Piotrowskiego. Ten ostatni przejął zresztą od mistrza metody pracy z kostiumami i rekwizytami<sup>7</sup> i można przyjąć, że zapoznał z nimi również swoje uczennice. Młoda artystka znała więc zapewne jeszcze przed wyjazdem do Monachium praktykę przebierania portretowanych w ubiory znajdujące się na wyposażeniu pracowni malarskich. W późniejszych latach również w jej atelier goście mieli możliwość zobaczyć zgromadzone tam rekwizyty i akcesoria – japońskie wachlarze i parasolki, tkaniny o subtelnych wyrafinowanych barwach, których była wielbicieleką<sup>8</sup>, a które pojawiają się na jej płótnach. Bywający tam w okresie międzywojennym Marcin Samlicki wspominał stojącą na podium dla modeli *rozłożystą kanapę, pokrytą mnóstwem starych materyj o barwach niezdecydowanych*<sup>9</sup>. Nie są to wprawdzie *sensu stricto* kostiumy, ale rekwizyty pozwalające na dopełnienie stroju osoby portretowanej i otaczającej scenerii, a przez to zaplanowanie barwnej struktury obrazu, o czym pisała m.in. Anna Sieradzka:

Właściwe malarstwu Boznańskiej operowanie światłem i kolorami i specyficzna faktura jej płócien sprawiają, że przedstawiane przez nią stroje mienią się pastelowymi odcieniami delikatnych tkanin, przeblyszują dyskretnie złotymi haftami czy zdobiacją je biżuterią i emanują kolorystyczną harmonią całości. Subtelność zestawień barwnych, lekkość ubiorów, ich wyrafinowane zdobienie zostały znakomicie uchwycone i oddane. [...] charakterystyczny styl płócien malarki, jej umiejętność plastycznego oddawania bogactwa zjawisk optycznych zaważyły na traktowaniu malowanego stroju jako jeszcze jednego pretekstu wykazania wirtuozerii technicznej i uzyskania artystycznej jednolitości prac portretowych<sup>10</sup>.

Zanim jednak artystka osiągnęła ową *artystyczną jednolitość prac*, charakterystyczną dla jej dojrzałej twórczości, w której umiała doskonale wyzyskać dla swych płócien właściwości mody secesyjnej, jej podejście do kostiumu zmieniało się wraz z ewolucją jej sztuki. Jeszcze na obrazach z końca lat 80. i początku 90. XIX wieku, w okresie poszukiwań i krystalizowania indywidualnego stylu,

7 | STRASZEWSKA 2012, s. 235, 279.

8 | ROSTWOROWSKA 2006, s. 25.

9 | SAMLICKI 1925/1926, s. 97.

10 | SIERADZKA 1991, s. 141–142.

stroje traktowane były przez nią w sposób realistyczny i namacalny. Wynikało to z pewnością z wpływu warsztatu pracy malarzy akademickich na twórczość młodej malarki. Precyzyjna technika pozwalała też wydobyć szczegóły ubiorów i charakter ówczesnej mody – mniej zwiewnej, cięższej niż secesyjna. Nie znaczy to jednak, że jest to wierne oddanie sposobu ubierania osoby portretowanej.

Początkowo odwoływała się ona do silnie zakorzenionej w okresie historyzmu zasady dostosowywania przedstawianego na płótnie stroju do przyjętej stylistyki, przestrzeganej zarówno dla scen historycznych, jak i kostiumowego malarstwa portretowego<sup>11</sup>. We wczesnym okresie twórczości zdarzało się jej sporadycznie dobrać kostiumy adekwatne do epoki, w której tworzył naśladowany przez nią dawny mistrz. Na portrecie z 1888 roku<sup>12</sup> widać modelkę w ubiorze wyraźnie inspirowanym modą XVII-wieczną, do której nawiązuje czarna suknia, biała kokarda pod szyją oraz czarny historyzujący kapelusz w formie niewielkiego stożkowatego cylindra udekorowanego ptasimi skrzydłami. W rzeczywistości jednak zarówno nakrycie głowy, jak i suknia spacerowa z nieco skróconymi rękawami z wysoką główką przynależą do mody współczesnej. Być może Boznańska zmodyfikowała ubiór modelki, znany z o rok wcześniejszego *Studium dziewczyny w kapeluszu z piórkiem*<sup>13</sup>. Choć nie jest to *sensu stricto* kostium historyczny, jakich wiele było w ówczesnych monachijskich pracowniach, mamy tu do czynienia ze świadomą stylizacją bazującą na łatwo dostępnych rekwizytach. Dla artystki strój ten stworzył pretekst do nawiązań formalnych do twórczości Diega Velázquezego, który wywarł niepodważalny wpływ na jej malarstwo i którego obrazy miała szansę po raz pierwszy zobaczyć jeszcze jako nastolatka w Kunsthistorischesmuseum podczas pobytu w Wiedniu w 1881 roku<sup>14</sup>. W tym wypadku natomiast bezpośrednią inspirację stanowił najprawdopodobniej *Portret młodzieńca (Portret młodego hiszpańskiego szlachcica)* z około 1629 roku ze Starej Pinakoteki w Monachium, gdzie w ramach nauki kopiowała dzieła dawnych mistrzów. Powtórzyła za Valázquezem nie tylko umieszczenie czarnej sylwety na ceglasczerwonym tle, ale również obrysowanie wyraźnym ciemnym konturem białego kołnierza. Podobnie wyeksponowana została też dłoń w rękawiczce z brązowej skórki. Najistotniejsze było zatem w tym wypadku rozłożenie akcentów barwnych, a nie sama forma ubioru. Jest to odosobniona w twórczości Boznańskiej tak czytelna inspiracja kostiumem XVII-wiecznym. Zapowiada jednak charakterystyczną dla niej praktykę modyfikowania ubioru za pomocą drobnych

11 | STRASZEWSKA 2016, s. 219–250.

12 | *Portret kobiety*, 1888, Lwowska Galeria Obrazów.

13 | Muzeum Narodowe w Warszawie.

14 | BOBROWSKA 2014, s. 63.

dotatków, dzięki którym osiągała zamierzony efekt. Później, gdy nauczyła się właściwie rozgrywać kolorystykę obrazu, odrzuciła niepotrzebny już balast historycznych odniesień. W kolejnym, znacznie swobodniejszym nawiązaniu do *Portretu młodzieńca*, jakim jest *Portret Franciszka Siedleckiego* z 1896 roku<sup>15</sup>, portretowany został przedstawiony we współczesnym, niebudzącym skojarzeń z modą dawną ubiorze. Jego kolor pozwalał jednak na nawiązania do techniki i kolorystyki obrazów Velázquez. Analogicznie postąpiła, malując *Portret dentysty, doktora Woszyckiego* w tym samym 1896 roku, gdzie pod względem pozy i kolorystyki, a także sposobu pokierowania światłem odwołała się do słynnego *Portretu pana Bertin* pędzla Jean-Auguste-Dominique'a Ingres'a z 1832 roku, pozostawiła jednak współczesny ubiór. W tym wypadku jednak mimo upływu 60 lat stroje obu portretowanych niewiele się od siebie różnią, z wyjątkiem okrycia wierzchniego: Bertin ma na sobie frak, a Woszycki – surdut.

Współczesny strój modelki Boznańska wykorzystała także, malując w 1896 roku portret nieznannej starszej damy (ilustr. 1)<sup>16</sup>. Portretowana została ukazana w białej wełnianej wizytowej sukni charakterystycznej dla mody połowy lat 90. XIX wieku, w której dominują bufiaste rękawy. I tym razem barwa wydaje się nie być przypadkowa. Biel sukni zestawiona z czerwienią draperii tła, a także poza portretowanej o surowej, zasadniczej twarzy jest czytelnym nawiązaniem do *Portretu papieża Innocentego X* Velázquez (około 1650 roku). Powstaje pytanie, czy artystka zasugerowała swojej modelce kolorystykę ubioru, czy też jej pojawienie się w pracowni w białej sukni nasunęło Boznańskiej skojarzenie z papieskim majestatem. Żadnej opcji nie możemy wykluczyć. Sama Boznańska wspominała Samlickiemu, że dobierała i modyfikowała ubiory portretowanych:

Czasem zdarza się, że w ciągu malowania spostrzegam niedostateczność wyzykania harmonii i konieczność zmiany, jak np. w tym portrecie Miss Thomasson. Pamiętajcie panowie, iż malowałam ją w szarym płaszczu, co nie dawało mi



1. | Olga Boznańska, *Portret kobiety*, 1896, olej, płótno, 120 × 90 cm, kolekcja prywatna (za: KRÓL 2002, s. 62).

15 | Kolekcja Krzysztofa Musiała.

16 | Kolekcja prywatna (reprodukowany: KRÓL 2005, s. 62).

zadowolenia. Zmieniłam, i o ile lepiej w tej białej sukni w wielką czarną kratę wychodzi ta lwia głowa o białej czuprynie włosów<sup>17</sup>.

Swoistym świadectwem takiej praktyki w środowisku artystycznym, w którym obracała się Boznańska, może być portret namalowany także w 1896 roku przez zaprzyjaźnionego z nią Paula Nauena, który przedstawia Gerdę Carré – malarzkę i przez pewien czas sąsiadkę Olgi (ilustr. 2)<sup>18</sup>. Nauen pod względem kolorystyki i pozy nawiązał do powstającego równolegle obrazu Boznańskiej. Nie można wykluczyć, że oboje pracowali nad portretami w tym samym czasie i konsultowali się nawzajem, zwłaszcza że dokonali analogicznych modyfikacji względem pierwozoru i przedstawili swoje modelki w podobnych pozach (obie trzymają w ręku wachlarze – nieznajoma sportretowana przez Boznańską gestem władczym, Gerda Carré – z kobiecym wdziękiem). Co więcej bohaterka obrazu Nauena najprawdopodobniej ukazana została w należącej do Olgi kremowo-białej sukni balowej z krótkimi bufkami i koronkową falbaną przy dekolcie, o staniku zachodzącym szpicem na spódnice, która obecnie przechowywana jest w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (ilustr. 3)<sup>19</sup>. Widoczna jest ona na fotografii Boznańskiej wykonanej w monachijskim Atelier Therese (berta została podpięta na ramionach i brakuje aksamitnej róży przy zapięciu, ilustr. 4). Skoro Boznańska wypożyczyła swoją suknię zaprzyjaźnionemu artyście i oboje w tym samym czasie tworzyli podobne kompozycje, możemy przyjąć, że przedyskutowali i starannie zaplanowali założenia



2. | Paul Nauen, *Portret Gerdy Carré*, 1896, olej, płótno, 112 x 84,6 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, Monachium.

17 | SAMLICKI 1925/1926, s. 112.

18 | Nowa Pinakoteka w Monachium; KLAPUTH 2015, s. 9.

19 | *Modna pani u wód* 2010, s. 30, nr kat. 5.



3. Suknia balowa Olgi Boznańskiej, Monachium (?), ok. 1895, gaza wzorzysta, płótno lniane, jedwabny adamaszek, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.



4. Olga Boznańska w sukni balowej, fot. Atelier Therese, Monachium, ok. 1895 (za: Olga Boznańska 1949, il. po s. 6).

barwne swoich obrazów i dobrali stosowne ubiory, nadając im poniekąd status kostiumów malarskich.

Dla Boznańskiej kolorystyka stroju była istotniejsza od jego formy; artystka, odwołując się do dawnych mistrzów, nie zadowalała się powierzchownymi kostiumowymi nawiązaniem. Starła się wniknąć w istotę malarskich rozwiązań. Choć badacze w jej licznych dziecięcych portretach wskazują na odniesienia do wizerunków infantki Małgorzaty Velázquez, artystka nigdy nie interesowała się jej sukniami i nie próbowała odtwarzać ich rozbuchanej formy, którą chętnie naśladowali wówczas inni twórcy monachijscy (i nie tylko monachijscy)<sup>20</sup>. Wypracowany przez nią stosunek do ubioru portretowanych miał jednak pośrednie korzenie

<sup>20</sup> Portrety dzieci w kostiumach inspirowanych strojami infantki Małgorzaty malowali m.in. Franz Lenbach (portret córki artysty Marion z około 1895 z kolekcji Charles und Emma Frye Art Museum w Seattle), Friedrich August Kaulbach (*Zabawka [Doris]* z 1899 z Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie we Frankfurcie n. Menem), a także John Everett Millais (*A Souvenir of Velazquez* z 1868 z Royal Academy of Arts w Londynie).



w twórczości Velázquez, choć został przefiltrowany przez spojrzenie kolejnego ważnego dla rozwoju jej sztuki malarza, jakim był James Abbott McNeill Whistler, z którym dzieliła fascynację twórczością hiszpańskiego mistrza. Z jego najważniejszymi pracami miała możliwość zapoznać się na międzynarodowych wystawach w Monachium w roku 1888 i 1892 roku. W 1888 roku widziała tam m.in. *Aranżację w szarości i czerni, nr 1: portret matki artysty* (1871) oraz *Harmonię w szarości i zieleni: Miss Cicely Alexander* (1871–1874)<sup>21</sup>. Ten ostatni wizerunek Whistler namalował pod wpływem portretów infantki Małgorzaty. Zaprojektował jednak dla swojej modelki współczesną sukienkę, gdyż – jak sam słusznie twierdził – taka była praktyka Velázquez, którego umiejętność wyzyskiwania niuansów barwnych kosztownych strojów rozumiała także Boznańska. Whistler starannie dobrał gatunek i kolor batysty, którego prześwitujące warstwy dawały odpowiednie efekty mienienia się i przenikania barw, ale nie nadał strojowi historycznej formy<sup>22</sup>. Do krótkiej krynolinki dodał jedynie charakterystyczne rozety i kokardy, stanowiące odniesienie do ubioru infantki.

Nie wiadomo, czy Boznańska wiedziała, że amerykański malarz projektował stroje dla swoich modelek, musiała jednak zdawać sobie sprawę, że dobór barw nie był na jego obrazach przypadkowy. Sama też próbowała wykorzystać takie metody pracy w powstających pod jego wpływem obrazach. Namalowana przez nią już w 1889 roku *Zadumana dziewczynka* (ilustr. 5)<sup>23</sup> zainspirowana została widzianymi właśnie wizerunkami matki Whistlera (ujęcie siedzącej modelki z boku) i panny Cicely Alexander. Kolorystyka utrzymana w tonacji pudrowego różu przywodzi natomiast na myśl *Symfonię w kolorze cielistym i różu: portret pani Frances Leyland* (1872–1873), którą artysta sportretował w zaaranżowanym przez siebie wnętrzu we własnym domu przy Lindsey Row 2 w Chelsea w Londynie, a także zaprojektował dla niej suknię, choć sama portretowana chciała wystąpić



5. | Olga Boznańska, *Zadumana dziewczynka*, 1889, olej, płótno, 85 x 65,8 cm, kolekcja prywatna, fot. z archiwum DA AGRA-ART.

21 | BOBROWSKA 2014, s. 75.

22 | MACDONALD 2003, s. 71.

23 | Własność prywatna.



6. | Olga Boznańska, *W oranżerii*, 1891, olej, płótno, 235 x 180 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Pracownia Fotograficzna MNW.



7. | Olga Boznańska, *Dziewczyna z koszem jarzyn w ogrodzie*, 1890, olej, płótno, 125 x 85 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Pracownia Fotograficzna MNW.

w innym stroju<sup>24</sup>. Kiedy przyjrzymy się uważanie sukience, w jaką ubrana jest dziewczynka ukazana przez Boznańską, widzimy, że odbiega ona od ówczesnej mody, zgodnie z którą staniki z wąskimi rękawami winny być ciasno dopasowane do sylwetki. Tutaj stanik został udrapowany z jednego kawałka tkaniny, tworząc kimonowe rękawy modne dopiero 30 lat później. Najprawdopodobniej artystka zaimprovizowała strój dziewczynki, drapując wokół jej ciała lekką bladuróżową tkaninę, podpiętą w talii bukietem kwiatów, nawiązującym do rozety w stroju panny Alexander. Wokół oparcia krzesła upięta została też jedwabna różowa tkanina o kwiatowym wzorze, co pozwoliło uzyskać na obrazie harmonijną kompozycję opartą na odcieniach różu. Pod koniec życia Boznańska o zasadach doboru kostiumu opowiadała Samlickiemu:

24 | MACDONALD 2003, s. 95.

Podobnie z kolorem: niczego nie zmyślam, tylko śledzę wiernie mozaikę barwną, z jakiej składa się każda powierzchnia. Zabierając się do portretu artysta winien sobie zdać sprawę z założenia barwnego modelu, tak go ubrać, dać mu odpowiednie tło i oświetlenie – by wszystko razem stanowiło pewną harmonię<sup>25</sup>.

Wypowiedź ta stanowi klucz do założeń, jakie towarzyszyły artystce w pracy nad portretem, namacalny dowód, że pozostawiała ona sobie decyzję dotyczącą stroju osoby portretowanej i nie zadowalała się rejestracją tego, w czym portretowane osoby zjawiały się u niej w pracowni. Zetknięcie z dziełami Whistlera zapewne utwierdziło ją w przekonaniu o integralnej roli ubioru w budowaniu barwnych założeń obrazu.

Na początku lat 90. Boznańska nie zrezygnowała jednak jeszcze całkowicie z odniesień historycznych. W dalszym ciągu zdarzało jej się dyskretnie wprowadzać kostiumy stylizowane na dawne. Kolejnym przykładem, którego historyzującego charakteru do tej pory nie dostrzegali badacze, jest ubiór bohaterki jednego z bardziej znanych wczesnych obrazów artystki – wielkoformatowego płótna *W oranżerii* (1890), które jest interpretowane jako *metafora domu rodzinnego, z którego za wszelką cenę [...] chciała się wyrwać*<sup>26</sup> (ilustr. 6). Jasna pastelowa kolorystyka i dekoracyjnie ułożone kwiaty przywodzą na myśl malarstwo rokokowe, ale też słynną *Altanę* Gierymskiego, w której charakter rozświetlonej słońcem *fête galante* wzmacniały zastosowane przez artystę *quasi* XVIII-wieczne stroje. Boznańska w przeciwieństwie do Gierymskiego, a podobnie jak w nawiązaniach do Velázquez, jedynie zamarkowała ubiór historyczny przez charakterystyczne dodatki. Trzymająca kosz z kwiatami bohaterka w pozie bliskiej młodym dziewczętom z płócien Greuza (pokazana z większego oddalenia) ma na sobie wprawdzie współczesną prostą suknię charakterystyczną dla mody około 1890 roku, ale biała chusta skrzyżowana na piersiach w bardzo czytelny sposób naśladuje modną w końcu XVIII wieku *fichu*, zwłaszcza że została zestawiona z pasterskim kapeluszem z szerokim rondem przypominającym rokokową *bergère*. Ta sama dziewczyna w tej samej sukni (a w zasadzie czarnej spódnicy i kraciastym staniku), ale już bez historyzujących dodatków została przedstawiona również w nowoczesnej plenerowej scenie *Dziewczyna z koszem jarzyn w ogrodzie* (1891) (ilustr. 7)<sup>27</sup> – pozując do *Oranżerii*, modelka musiała rozpiąć i podwinąć kołnierzyk stójkę, by zasugerować rokokowy dekolt pod chustką. Dla XIX-wiecznego odbiorcy wystarczyły takie dyskretnie zabiegi, by zatrzeć modny charakter stroju.

25 | SAMLICKI 1925/1926, s. 112.

26 | KRÓL 2005, s. 36.

27 | Muzeum Narodowe w Warszawie.

(Ten sposób postępowania nieodparcie kojarzy się z praktyką znaną z pracowni Matejki, który dysponując ograniczonym budżetem na kostiumy historyczne, do perfekcji opanował ich kompilowanie z rekwizytów dostępnych pod ręką<sup>28</sup>). Widz, patrząc na obraz Boznańskiej, mimo czytelnych nawiązań nie zatapia się jednak w atmosferze radosnej zmysłowości charakterystycznej dla rokokowej *fete galante* – emanuje z niego niepokój, który Piotr Kopszak interpretuje w kontekście tomu wierszy Maeterlincka, dla którego cieplarnia była *metaforą duszy, w której rozkwitają kwiaty niezwykłych uczuć i budzą się pragnienia*<sup>29</sup>. „Osiemnastowieczny” strój modelki nie jest też swobodnym rokokowym negliżem odsłaniającym kusząco ramiona i piersi, tylko szczelnym pancerzem broniącym dostępu do ciała młodej modelki. Wychowana w dusznej mieszczańskiej atmosferze drugiej połowy XIX wieku malarka nie chciała, czy też nie umiała, pokazać nieskrępowanej cielesności – strój z ciasno otaczającą piersi i dekolt chustą posłużył jej raczej do stłumienia zmysłowości, a nie jej wyeksponowania.

Obraz *W oranżerii* ze względu na czas powstania i rozmiary zestawiany jest na ogół z powstałą w tym samym czasie wielkoformatową sceną rodzajową *W Wielki Piątek* (1890)<sup>30</sup> – jedynym z nielicznych obrazów Boznańskiej, w którym posłużyła się ona kompletnym kostiumem. Prawdopodobnie jest to brązowy habit ze szkaplerzem i białym welonem zakonu klarysek (brakuje sznura do przepasywania). Zgodnie z interpretacją Anny Król obraz ten symbolizuje artystkę oddającą się procesowi tworzenia<sup>31</sup>. Zważywszy, że biały welon przynależy do habitu nowicjuszki, te dwa obrazy mogą pokazywać wahanie stojącej na rozdrożu młodej artystki przed decyzją wyboru między światem zmysłowych pragnień, które panna z dobrego domu mogła wówczas zaspokoić jedynie poprzez małżeństwo, a całkowitym poświęceniem sztuce, która tak jak powołanie zakonne wiąże się jednak z wyrzeczeniem życia przypisanego większości ówczesnych kobiet. Artystka nie widziała możliwości pogodzenia tych dwóch ról, decydując się ostatecznie na odrzucenie doczesnych i cielesnych pragnień. Są to jedne z nielicznych obrazów Boznańskiej, gdzie forma kostiumu odgrywa rolę w dopełnieniu treści dzieła, a nie tylko jego warstwy malarskiej i założeń barwnych.

Naśladowany i podziwiany przez Boznańską James Whistler odegrał też istotną rolę w przeszczepieniu zasady jedności kostiumu i przyjętej stylistyki do scen inspirowanych sztuką japońską. Po zakończeniu 200-letniej izolacji Japonii w 1853 roku, kiedy do Europy zaczęły trafiać tamtejsze towary, jako jeden z pierwszych malarzy

28 | STRASZEWSKA 2012, s. 179–183.

29 | KOPSZAK 2006, s. 22.

30 | Kościół archidiecezjalny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie.

31 | KRÓL 2005, s. 36.

posługiwał się japońskimi rekwizytami, w tym strojami, równocześnie stopniowo adaptując także środki formalne charakterystyczne dla sztuki japońskiej<sup>32</sup>. Ani on, ani inni artyści posługujący się egzotycznymi strojami nie znali jednak reguł, jakim podporządkowana była moda w Kraju Kwitnącej Wiśni – były one całkowicie nieczytelne dla europejskich odbiorców (np. zasady rządzące doбором kolorów poszczególnych warstw ubioru stosownie do pory roku, symbolika związana z dekoracją, krojem i sposobem wiązania sznurów *himo* i pasa *obi*<sup>33</sup>). Dla zachodniego malarza dekoracyjne kimona stanowiły nieodłączny komponent estetyki odmiennej od reguł rządzących sztuką europejską. Whistler kolekcjonował kimona, grafiki i przedmioty dalekowschodniego rzemiosła artystycznego, które przedstawiał (w sposób niezbyt kanoniczny) na swoich obrazach, równocześnie nawiązując do kompozycji malarstwa japońskiego, m.in. w sposobie ujęcia przestrzeni (do najważniejszych tego typu dzieł zaliczana jest *Księżniczka z Krainy Porcelany*, około 1863–1865)<sup>34</sup>.

Na wspomnianej wystawie międzynarodowej w roku 1888 Boznańska zetknęła się również z japonizującymi pracami Whistlera i innych malarzy, a także sztuką japońską<sup>35</sup>, co stało się dla niej kolejnym impulsem do samodzielnych poszukiwań formalnych. Dzięki temu zaliczana jest do prekursorów japonizmu w sztuce polskiej, ale także do grona pierwszych kobiet artystek, które szukały inspiracji w dziełach japońskich mistrzów<sup>36</sup>. Zrodzona wówczas fascynacja odległą kulturą dała jej także impuls do zgromadzenia niewielkiego zbioru orientalnych rekwizytów, grafik oraz przedmiotów rzemiosła artystycznego (parasolek, wachlarzy, drzeworytów), które można było niedrogo nabyć u monachijskich kunsthandlery i które pojawiają się także na jej płótnach<sup>37</sup>. Gdy malowała w 1889 roku *Japonkę*, skupiła się jednak nie na kostiumie, a na rozegraniu powierzchni obrazu w różnych tonacjach bieli przełamanej przez tony różowo-beżowe i szare – zaimprovizowane białe kimono zlewa się częściowo z tłem (ilustr. 8)<sup>38</sup>. Taka jednorodność kolorystyczna pozwoliła uzyskać duże puste płaszczyzny, bliskie estetyce japońskiego drzeworytu *ukiyo-e*. Mamy tutaj zatem do czynienia z zasadą stosowania środków malarskich i stylistyki adekwatnej do wykorzystanego kostiumu. Sam ubiór modelki nie wydaje się być jednak oryginalnym strojem japońskim. Nie jest to z pewnością charakterystyczne tradycyjnie białe ślubne kimono

32 | KOSSOWSKI 2006, s. 30.

33 | ZABOROWSKA 2003, s. 71–89.

34 | MACDONALD 2003, s. 58–67.

35 | KOPSZAK 2014, s. 42.

36 | LECA 2020, s. 255.

37 | KRÓL 2006, s. 41.

38 | Zob. *Olga Boznańska* 2015, s. 137, nr kat. 38.

*shiomuku* haftowane białą jedwabną nicią lub uszyte z wzorzystego adamaszku, tylko stylizacja, najprawdopodobniej uzyskana z udrapowanego gładkiego matowego prześcieradła czy szerokiej tkaniny, będących od dawna stałym wyposażeniem każdej akademii, gdzie studenci musieli opanować studium draperii. Jedy- nym oryginalnym orientalnym akcentem na obrazie Boznańskiej jest wybijający się z białego tła malowany wachlarz *uchiwa* – zestawienie, jakie artystka mogła podpatrzeć na obrazie Whistlera *Symfonia w bieli, nr 2* z 1864 roku<sup>39</sup>. Orientalizu- jący ubiór stał się tu znowu tylko pretekstem do poszukiwań w warstwie malar- skiej. Podobnie zaaranżowany drapowany biały strój widoczny jest też na *Portrecie młodej kobiety z czerwoną parasolką* (1888)<sup>40</sup>. Gdyby artystka chciała, z pewno- cią bez trudu mogłaby w Monachium pozyskać odpowiedni kostium, czy to ory- ginalny, czy też wzorowany na stroju wschodnim. Efektowna forma rekwizytu była dla niej jednak w tym wypadku drugorzędna. Wiadomo natomiast, że sama przebierała się i brała udział w maskaradach<sup>41</sup>. Na zachowanej fotografii z okresu monachijskiego określanej długo jako „Boznańska w stroju japońskim” została uwieczniona z japońską parasolką zestawioną z ubiorem chińskim<sup>42</sup>, a dokład- niej – haftowanym nieformalnym kaftanem kobiet mandżurskich *qipao* najpraw- dopodobniej zdobionym motywami peoni oraz motyli i wykończonym charak- terystycznym ukośnym zapięciem przy szyi<sup>43</sup>. Nie wykorzystała go jednak nigdy w pracy malarskiej. Należy tutaj zaznaczyć, że w okresie mody na japońszczyznę mieszanie różnych rekwizytów dalekowschodnich nie było odosobnione<sup>44</sup>, a ta- kie eklektyczne zestawienia pojawiały się także w malarstwie<sup>45</sup>.

39 | *Manggha Boznańskiej* 2006, s. 52.

40 | Kolekcja prywatna.

41 | Jak wspominał Boznańską Bogdan Jaxa-Ronikier: *Monachium wówczas było znane ze swego karnawału, który w niczym nie ustępował sławnemu karnawałowi nicejskiemu, jego balom, maskaradom, walkom kwiatowym na ulicach i wszelkim towarzyskim szaleństwom. Wtedy pamiętam, że zaintrygowała nas kształtna i ruchliwa maseczka, rozbawiona i roześmiana, udająca Niemkę pod maską, żeby nas lepiej zwiścić* (cyt. za: ROSTWOROWSKA 2003).

42 | *Manggha Boznańskiej* 2006, s. 147.

43 | DUSENBURY/BIER 2004, s. 125. Najbardziej zbliżony pozbawiony lamówek, haftowany, niefor- malny kobiecy kaftan *pao* z lat 80. XIX w. (późny okres dynastii Qing) znajduje się w zbiorach Museum of Fine Arts w Bostonie (nr inw. 02.58).

44 | STRASZEWSKA 2012, s. 166–169.

45 | Hans Makart malując w 1875 *Japonkę* (Landesmuseum, Linz), przedstawił ją najprawdopodob- niej w haftowanym chińskim kaftanie, przepasanym japońskim pasem *obi*. W tle umieścił parasol z piór pochodzący z Azji Południowo-Wschodniej (za pomoc w rozpoznaniu akce- soriów na obrazie dziękuję Aleksandrze Kajdańskiej i Edwardowi Kajdańskiemu). Także Whistler, malując w 1864 roku *Purpurę i róż: Lange Leizen z sześcioma znakami*, aby uzy- skać egzotyczną aurę, wymieszał rekwizyty, zestawiając chiński kaftan i porcelanę z japoń- skim kimonem i wyrobami z laki (MACDONALD 2003, s. 58). Podobnie Leon Wyczółkowski na obrazie *Japonka* z 1897 (Muzeum Narodowe w Krakowie) wykorzystał czerwoną chińską dworską smoczą szatę (WASILEWSKA-DOBKOWSKA 2004, s. 64–65).

Boznańska oryginalne kimona przedstawiła prawdopodobnie dopiero na powstałym już w okresie paryskim obrazie *Marzenie* z 1902 roku<sup>46</sup> i na *Portrecie kobiety w niebieskiej sukni* z około 1918 roku<sup>47</sup>. Nie są to jednak portrety kostiumowe, jakie tworzyło wielu malarzy akademickich w drugiej połowie XIX wieku, gdzie osoba portretowana przywdziewała kostium wraz ze stosownymi akcesoriami, wcielając się w odpowiednią rolę. Tutaj orientalny ubiór jest dla artystki pretekstem do rozegrania warstwy formalnej i kolorystycznej obrazu. Modelki nikogo nie udają. Można przyjąć, że artystka zmodyfikowała ubiór portretowanych, a kimona pozwoliły jej m.in. wprowadzić lubiane przez nią szmaragdowozielone i turkusowe tony, którymi w dojrzałym okresie przełamywała często dominantę szarości na swoich obrazach.

Z czasem Boznańska wyeliminowała ze swego malarstwa historyczne i egzotyczne kostiumowe odniesienia, a sama forma stroju była dla niej mniej istotna od jego kolorystyki, która stanowiła punkt wyjścia do rozgrywania niuansów barwnych. Przyjmuje się, że około 1890 roku artystka zrywa z założeniami charakterystycznymi dla sztuki monachijskiej i opiera swoje malarstwo na kolorze, który *ceni u dawnych mistrzów*, ale który także *interesuje ją u impresjonistów*<sup>48</sup> (wśród inspirujących ją malarzy wymieniani są m.in. Wilhelm Leibl i Eduard Manet<sup>49</sup>). Pokrewne ich twórczości były jednak tylko niektóre stosowane przez nią środki formalne, jak budowa obrazu w oparciu o plamę barwną, a nie rysunek. W jej malarstwie nie wyczuwa się fascynacji nowoczesnością i traktowania mody jako charakterystycznego znaku czasu, jak to miało miejsce u impresjonistów<sup>50</sup>.

Najbliższy twórczości impresjonistów, a zwłaszcza obrazom Eduarda Maneta pod względem formy malarskiej (studium światła słonecznego, intensywny koloryt, rezygnacja z perspektywy geometrycznej i operowanie płaską plamą barwną), ale też ukazania współczesnego stroju wydaje się intrygujący *Portret młodej kobiety z japońską parasolką* z 1892 roku<sup>51</sup>, uważany długo za autoportret Boznańskiej<sup>52</sup>. Jaskrawoczerwona suknia modelki stanowi wyraźną dominantę kolorystyczną, o tyle jednak niepokojącą, że kolor ten wówczas wywoływał dwuznaczne asocjacje – już autorzy katalogu wystawy *Manggha Boznańskiej* odrzucili tezę

46 | Kolekcja Jarosława i Hanny Przyborowskich.

47 | Fundacja Kościuszkowska, Nowy Jork.

48 | OKOŃSKA 1976, s. 177.

49 | KRÓL 2002, s. 15–16.

50 | *Impressionism* 2012.

51 | Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

52 | Wydaje się, że szczegółem wyglądu sportretowanej kobiety, który raczej wyklucza możliwość, by był to autoportret Boznańskiej, jest fryzura. Malarka nigdy nie nosiła grzywki – modnej w latach 80. i jeszcze niekiedy na początku lat 90. XIX w.



8. | Olga Boznańska, *Japonka*, 1889, olej, deska dębowa, 37 x 21 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Pracownia Fotograficzna MNW.



9. | Olga Boznańska, *Ze spaceru (Dama w białej sukni)*, 1889, olej, płótno, 161,5 x 100 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.

o autoportrecie, słusznie zauważając, że skromna panna z mieszczańskiej krakowskiej rodziny nie nosiłaby w tym czasie sukni o tak wyzywającej barwie<sup>53</sup>. Od czasu upowszechnienia się w latach 60. XIX wieku tanich barwników syntetycznych kolor ten zaczął być uważany za wulgarny i kojarzony z prostytutką<sup>54</sup>. Także długość spódnicy do kostek może budzić pewne wątpliwości co do pozycji społecznej bohaterki obrazu. Artystka nie nadała pracy jednak tytułu sugerującego interpretację, a więc nie możemy mieć pewności, że przedstawiona kobieta jest inkarnacją Manetowskiej *Nany*. Być może czerwony strój jest tylko mocnym akcentem kolorystycznym, decydującym o warstwie formalnej, a nie treści obrazu, zwłaszcza że artystka z reguły w ten sposób traktowała ubiór. Powaga i smutek bohaterki stoją jednak w sprzeczności z pogodną aurą, którą tworzy intensywne światło słoneczne wpadające przez otwarte okno pracowni, ale też nie ma w nich nic dwuznacznego.

53 | *Manggha Boznańskiej* 2006, s. 50.

54 | *LECA* 2020, s. 255.



Z przedstawieniem ubiorów współczesnych mamy do czynienia na większości portretów autorstwa Boznańskiej. Pozwalają one zaobserwować przemiany w modzie, zwłaszcza kobiecej, na przestrzeni ponad 50 lat. Z pierwszej połowy lat 90. XIX wieku pochodzi kilka wizerunków, w których malarka przedstawiła w realistyczny sposób stroje kobiece na różne okazje. Sposób ich dobierania i odtwarzania na płótnie jeszcze wyraźnie wskazuje na wpływ Jamesa Whistlera. Dominują raczej skromniejsze suknie spacerowe, przedpołudniowe i wizytowe. Pozbawione nadmiernej efektowności, nigdy nie przytłaczają całości kompozycji. Wyjątkowym i odosobnionym w polskim malarstwie tego okresu przedstawieniem ubioru jest zwłaszcza całopostaciowy portret siostry artystki – Izy Boznańskiej, w stroju do konnej jazdy z 1891 roku<sup>55</sup>. Szykowna, funkcjonalna amazonka z czarnego sukna składa się z dopasowanego żakietu eksponującego ściśniętą gorsetem talię oraz spódnicy do jazdy w kobiecym siodle, z charakterystycznym wydłużeniem z prawej strony, po zejściu z konia podpinanym na haftkę lub zatrask na biodrze tak, aby uzyskać jednakową długość na całym obwodzie. W ręku Iza Boznańska trzyma czapkę dżokejkę, która w tym czasie zaczęła stanowić alternatywę dla cylindra z woalem<sup>56</sup>. Format obrazu, a także temat i kostium stanowią najprawdopodobniej nawiązanie do amazonki przedstawionej przez Whistlera na obrazie *Aranżacja w czerni, nr 8: Portret pani Cassatt* (1883–1885), której czarny strój do konnej jazdy był pretekstem do stworzenia kompozycji opartej o niuanse czerni. Również u Boznańskiej decyduje on o przyjętej paletce barwnej.

Na kilka lat wcześniejszym obrazie *Ze spaceru (Dama w białej sukni)* z 1889 roku (ilustr. 9)<sup>57</sup> Boznańska przedstawiła z kolei modelkę w lekkiej białej sukni spacerowej typowej dla młodej dziewczyny. Stanowiła ona tym razem pretekst do rozegrania obrazu w tonacjach bieli i szarości, także nawiązujących do symfonii barwnych Whistlera. Dopasowany stanik z nieco skróconymi wąskimi rękawami, kołnierzykiem stójką, niewielką baskinką z tyłu i koronkowym żabotem jest charakterystyczny dla całej mody lat 80. Za to prosta spódnica zebrana z tyłu w fałdy obrazuje moment ostatecznego wyjścia z mody tiurniur i obfitych draperii. Stosunkowo skromna forma i brak dekoracji pozwalają malarce skoncentrować się na niuansach barwnych, jakie tworzy gra światła na powierzchni gładkiego muszlinu. Od białej sukni mocno odcina się czarny parasol od deszczu leżący na kolanach modelki, na którym rozsypane zostały margerytki. Nie jest on dopełnieniem lekkiej letniej sukni, do której bardziej pasowałaby koronkowa parasolka przeciwsłoneczna.

55 | Muzeum Narodowe w Kielcach.

56 | MOŹDŻYŃSKA-NAWOTKA/POLAŃSKA 2003, s. 28, 31.

57 | Muzeum Narodowe w Krakowie.

Mamy więc znowu do czynienia z akcentem kolorystycznym świadomie wprowadzonym przez malarzkę wbrew zasadom elegancji.

Z tego samego mniej więcej czasu pochodzi też portret młodej kobiety zaginiony w czasie II wojny światowej z Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy (ilustr. 10). Kompozycja i powtórzenie motywu margerytek w postaci bukietu przypiętego do stanika sukni mogą wskazywać, że oba obrazy stanowiły parę<sup>58</sup>. Stąd można przypuszczać, że kolorystyka tego obrazu również była inspirowana twórczością Whistlera. Kompozycji utrzymanej w białej tonacji został przeciwstawiony obraz utrzymany zapewne w gamach czerni i szarości. Tym razem portretowana przedstawiona została w ciemnej sukni wizytowej z trójkątnym wycięciem przy szyi i być może jeszcze niewielkim usztywnieniem z tyłu spódnicy. Dość sztywny ubiór nadaje przedstawionej kobiecie rzeźbiarską formę i nie stapia się jeszcze z tłem. Można przypuszczać, że artystka w obu przypadkach miała wpływ na ubiór modelek, tak jak czynił to często Whistler<sup>59</sup>. U amerykańskiego malarza taką parą, gdzie jasny strój został przeciwstawiony ciemnemu, są portrety wspomnianej już Frances Leyland z 1871–1874 roku i jej męża Fredericka R. Leylanda z 1870–1873 roku.

Boznańska przez całe życie chętnie portretowała kobiety w białych lub czarnych, a także szarych sukniach. Choć oczywiście zdarzają się też na jej obrazach kobiece stroje w innych barwach, nawet jaskrawych. Moda męska była bardziej zgodna z upodobaniami kolorystycznymi artystki – od połowy XIX wieku zdecydowanie przeważały ubiory ciemne, zwykle czarne lub szare, uzupełnione jedynie białą koszulą, ewentualnie kolorowym, choć na ogół też stonowanym krawatem. Choć i w tym wypadku na jednym z obrazów Boznańskiej widzimy ciekawy wyjątek – *Portret malarza Dąbrowskiego* z około



10. | Olga Boznańska, *Portret kobiety*, ok. 1889, olej, płótno, 150 × 90 cm, zaginiony (za: Katalog ilustrowany 1929, il. 29).

58 | Obrazy mają podobne wymiary: *Ze spaceru* – 161,5 × 100 cm, zaginiony *Portret młodej kobiety* – 150 × 90 cm.

59 | GALASSI 2003, s. 95.

1898 roku, określane również jako *Portret mężczyzny w różowej koszuli*<sup>60</sup>. Jest to bardzo rzadki malarski przykład świadczący o wejściu w modę w latach 90. XIX wieku w nieformalnych codziennych ubiorach męskich kolorowych koszul (z dopinanym białym kołnierzykiem i ewentualnie – często również doczepianymi – białymi mankietami, jak w stroju Dąbrowskiego)<sup>61</sup>. Na obrazie róż koszuli pozwolił przełamać szare tony. Z kolei na *Portrecie Edwarda Franchettiego*<sup>62</sup> trudnym do datowania – także ze względu na niewielkie zmiany w modzie męskiej – szarość garnituru została przełamana dzięki różowej róży w butonierce oraz delikatnym szmaragdowym punktom, które artystka wprowadziła, malując kamienie zdobiące sygnet i szpilkę od plastronu (ponieważ akcenty w tym kolorze bardzo często pojawiają się na jej obrazach, możemy przypuszczać, że stanowią one ingerencję artystki w ubiór modela).

W połowie lat 90. XIX wieku kształty i formy na obrazach Boznańskiej zysują tracić swą wyrazistość. Ubiory portretowanych rysowane do tej pory zdecydowaną linią i mocną plamą z wiernym zaznaczeniem drobnych szczegółów roztapiają się w materii malarskiej i rozpadają na szereg wibrujących plam, zlewając się często ze zharmonizowanym kolorystycznie tłem. Na *Portrecie kobiety w białym kapeluszu* z 1893 roku (własność prywatna, Paryż)<sup>63</sup>, gdzie modelka została przedstawiona również w białej sukni i w podobnej pozie jak dziewczyna na wspomnianym wcześniej obrazie *Ze spaceru*, stanik jeszcze sztywno opina talię i piersi, ale lekko bufiaste rękawy zaczynają tracić swą materialność i miękko wtapiają się w tło, podobnie jak puszyste białe pióra na kapeluszu. Ten proces dematerializacji będzie w jej twórczości postępował, tak że materia ubiorów straci swą namacalną strukturę i stanie się jednością z materią malarską tła (doskonałym tego przykładem jest portret nieznannej kobiety w szafirowej sukni z turkusową broszką namalowany po 1925 roku<sup>64</sup>). Zamglone, odrealnione w swej wyrafinowanej formie portrety z dojrzałego okresu twórczości malarki są dalekie od rejestrowania szczegółów ubioru i pozornie pozostają również poza czasem; strój wydaje się daleko mniej istotny od osobowości modela. Równocześnie ta jego pozorna nieistotność wywołuje wrażenie, że został uchwycony jakby mimochodem i nie był przedmiotem odrębnych dociekań artystki, która zarejestrowała tylko zaistniały stan rzeczy, koncentrując się na rozwiązywaniu problemów formalnych.

60 | Telfair Museum of Art, Savannah, Georgia, USA.

61 | LOSCHEK 1999, s. 253.

62 | Własność prywatna.

63 | KRÓL 2005, ilustr. na s. 217.

64 | Bank Handlowy SA w Warszawie.



11. | Olga Boznańska, *Portret kobiety w brązowym kostiumie*, ok. 1906, olej, tektura, 98,5 x 74,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Pracownia Fotograficzna MNW.



12. | Olga Boznańska, *Portret francuskiej pisarki Gabrielle Réval*, 1912, 20 x 90 cm, olej, tektura, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.

Na portrecie przyjaciółki Boznańskiej – Ireny Serdy-Zbigniewiczowej z 1896 roku<sup>65</sup> – rozegranym w gamach jasnych szarości – modny popielaty kostium z bufiastymi rękawami niemalże stapia się w jedno ze srebrzystym tłem. Malarka jednak nie pominęła żadnego szczegółu ubioru – fałd opiętej na biodrach spódnicy, nonszalancko uniesionego kołnierza i binokli na łańcuszku. Kobięcy kostium, który w modzie pojawił się w latach 90. XIX wieku i ze względu na swoją uniwersalność szybko stał się bardzo popularnym ubiorem noszonym zarówno jako strój rekreacyjno-sportowy, podróżny, spacerowy, wizytowy, popołudniowy, jak i do biura, na studia<sup>66</sup>, a nawet do ślubu, pojawia się od tego momentu na wielu obrazach Boznańskiej. Wyróżnia się zwłaszcza spacerowy czekoladowo-brązowy secesyjny kostium o nienagannym kroju na portrecie nieznanej damy z około

65 | Muzeum Narodowe w Krakowie.

66 | DZIEKOŃSKA-KOZŁOWSKA 1964, s. 79–83.

1906 roku (ilustr. 11)<sup>67</sup>. Składa się on z żakietu w formie bolerka z niewielkim jaśniejszym kołnierzem, spod którego widoczna jest kremowa bluzka z pianistym żabotem, dającym efekt gołębiej piersi. Z ubiorem zharmonizowany jest kapeluszyk w typie panamy ozdobiony brązową kokardą i przechylony do przodu. Dyskretny akcent kolorystyczny, przełamujący monotonię brązów stanowią pierścionki i łańcuszek z zielonymi kamieniami, które równocześnie korespondują ze szmaragdową poduszką – dzięki temu zabiegowi kolor kostiumu nabiera intensywności i głębi. Niekiedy, aby złagodzić wyrazisty kontur tego stosunkowo sztywnego ubioru, jakim był wełniany kostium, artystka narzucała na ramiona portretowanych futrzane okrycie, które malowała drobnymi wibrującymi plamami – na jego powierzchni odbijają się zarówno refleksy stroju, jak i ściany, jak na *Portrecie Zofii z Goetzów-Okocimskich Włodkowej* z 1913 roku<sup>68</sup>. Na *Portrecie Zofii Kirkor-Kierdoniowej* z 1903/1905 roku<sup>69</sup> ciemne futro zmiękcza zarys sylwetki i niweluje surową linię czarnego żakietu zestawionego z białą bluzką ozdobioną pianistym żabotem. Artystka zaciera dzięki temu ostre kontrasty.

Kobieca moda secesyjna ze swym zamiłowaniem do pastelowych, migotliwych barw, prześwitujących tkanin – koronek i tiulów zestawianych z barwnym podszyciem, puszystych falbanek i drobnych riuszek, a w strojach wieczorowych lśniących dekoracji z cekinów i sztrasów dawała Boznańskiej doskonałą możliwość rozgrywania powierzchni obrazu w oparciu o szlachetne wibrujące tony i spotęgowania wrażenia nierealności materii spowijającej sylwetkę modelki. Nawet kiedy w modzie kobiecej po 1908 roku subtelne zestawienia barwne zaczęły ustępować miejsca intensywnym, ostro skonstrastowanym kolorom odzwierciedlającym m.in. wpływy orientalne, w portretach Boznańskiej zmiana ta nie jest w zasadzie widoczna. Na *Portrecie pani D.* z 1913 roku<sup>70</sup> nieznaną damę ukazaną została wprawdzie w sukni o modnej wąskiej spódnicy i nieco podniesionej talii, ale ostry kontrast bieli i czerni, popularny dla mody art déco, został złagodzony dzięki prześwitaniu czarnego podszycia spod wierzchniej tuniki z mięsistej koronki Battenberg. Jedynym wyrazistym akcentem kolorystycznym pozostaje tym razem szmaragdowozielony pasek. Ponieważ w modzie secesyjnej częściej spotykane były suknie z czarnej koronki na białym podkładzie, nie jest wykluczone, że Boznańska na ciemnej sukni modelki udrapowała koronkę i dodała pasek w swoim ulubionym kolorze, zwłaszcza że tego typu zabieg można zaobserwować na innych jej portretach. Dzięki temu osiągała efekt rozmycia powierzchni

67 | Muzeum Narodowe w Warszawie.

68 | Kolekcja prywatna.

69 | Kolekcja prywatna.

70 | Musée d'Orsay, Paryż.

i zatarcia wyrazistych konturów i kontrastów barwnych. Wydaje się, że malarka kilkakrotnie wykorzystała ten sam szal z delikatnej koronki – otuliła nim m.in. Zofię Kijkowską na jej dziecięcym wizerunku, a także nieznaną kobietę na portrecie z około 1907 roku<sup>71</sup> i w 191[4] roku damę z perłami<sup>72</sup>, której dodała zapewne również zawój ze szmaragdowozielonej chusty.

Podobnie na *Portrecie damy w czarnej sukni* powstałym zaraz po I wojnie światowej<sup>73</sup> bardzo prosta skromna czarna suknia spacerowa starszej damy została ozdobiona chustą w tym kolorze spiętą na piersiach broszą i takimi samymi mankietami. Zapewne sama artystka w obu przypadkach uzupełniła w ten sposób stroje portretowanych kobiet.

Chociaż w drugim dziesięcioleciu XX wieku Boznańska sama już przestała nadążać za modą i według wspomnień odwiedzających ją osób stała się wręcz abnegatką<sup>74</sup>, do końca życia umiała jednak doskonale wychwycić i oddać w swoim malarstwie modne trendy, zaobserwować nie tylko zmiany w fasonach ubiorów, ale także charakterystyczną sylwetkę i gesty. Mimo mgławicowej formy cały czas można z jej obrazów odczytać historię mody na przestrzeni wielu lat. Znamiennym przykładem jest *Portret francuskiej pisarki Gabrieli Reval z 1912 roku* (ilustr. 12)<sup>75</sup>. Wąska suknia z połyskliwego tiulu została skontrastowana z szalenie modnym przed I wojną światową olbrzymim dekorowanym piórami czarnym kapeluszem, który wznosi się na szerokiej, zasłaniającej uszy fryzurze. Wizerunek ten wywołuje nieodparte skojarzenie z o rok wcześniejszym *Portretem kobiety z żabotem* Keesa van Dongena<sup>76</sup>, malarza znanego jako doskonały rejestrator mody i kobiecego kanonu urody art déco. I choć – podobnie jak pozostający pod wpływem fowizmu malarz holenderski – Boznańska oparła swój obraz głównie na zestawieniu bieli i czerni, jednak zacierając i rozmywając kontury i detale ubioru, stworzyła kompozycję niezwykle wyważoną kolorystycznie, opartą o szlachetne mieniące się półtony.

Zmianę kobiecej sylwetki, jaka nastąpiła w latach 1915–1917, obrazuje pozornie skromna, ale bardzo wysmakowana tzw. wojenna krynolina z czarnej tafty na *Portrecie Blanche Mazier*<sup>77</sup>, której postać wyłania się z mglistego szarego tła, ożywionego przez delikatne turkusowe i błękitne smugi. Jedyną ozdobę stroju

71 | Kolekcja Janusza i Marii Wolaninów.

72 | Własność prywatna.

73 | Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania, USA.

74 | *Wspomnienia o Oldze Boznańskiej* 1990, s. 8.

75 | Muzeum Narodowe w Krakowie.

76 | Kolekcja prywatna.

77 | Kolekcja prywatna.

stanowi wąska koronkowa riuszka przy owalnym dekolcie i mankietach wąskich rękawów. Całości stroju dopełnia modny kapelusz zwieńczony rodzajem koguciego grzebienia z czarnej tafty. Modelka, zakładając nogę na nogę, ze swobodą prezentuje chowane do tej pory pod suknią wysokie trzewiki z czarnymi noskami i szarą cholewką. Boznańska, która do końca życia sama nosiła spódnice do ziemi, od tej pory często eksponowała nogi portretowanych kobiet.

Choć w 1918 roku nastąpił powrót do przedwojennej wąskiej linii spódnic, w modzie balowej lat 20. bardziej kobiecą alternatywę dla zmaskulinizowanych, maskujących biodra i biust sukienek w stylu chłopczycy stanowiła tzw. *robe de style*, wylansowana przez Jeanne Lanvin skrócona suknia-krynolinka o prostym staniku<sup>78</sup>. Boznańska zapewne pod koniec tej dekady w tego typu sukni z czarnego tiulu na barwnym podkładzie sportretowała *doktorową Boczarową*<sup>79</sup>. Mimo dojrzałego wieku portretowana jest nie tylko modnie ubrana, ale również przyjęła modną pozę z nogą na nogę, tak charakterystyczną dla nowoczesnej kobiety lat 20., a przed wielką wojną uchodzącą za nieelegancką. Na portretach Boznańskiej z tego czasu pojawiają się także chłopczyce w garsonkach i blezerach, spoglądające spod nasuniętych głęboko na czoło kapeluszy kasków, otulone w obszerne płaszcze do opery.

W latach 30. zmienia się lansowany w mediach wizerunek kobiety – nowoczesna chłopczyca ustępuje miejsca kobiecej skromnej blondynce. Ideał ten uosabia sportretowana w 1933 roku lekarka Boznańskiej dr Janina Romanowa ukazana na wprost z dłońmi skromnie złożonymi na podołku. Ubrana jest w białą, opinającą biodra spódnicę i skromną bluzkę z kołnierzykiem. Nienaganego wizerunku dopełnia staranna fryzura z ondulowanych loków rozdzielonych przedziałkiem i zebranych w węzeł na karku. Boznańska jednak pod skromną, podporządkowaną sztywnym konwenansom powłoką dostrzegła również inne oblicze swojej lekarki – sądząc z obranej drogi życiowej, kobiety wyemancypowanej i niezależnej. Na drugim, powstałym rok później portrecie dr Romanowa przechodzi zaskakującą metamorfozę, przemieniając się w tajemniczego wampa o chłodnym spojrzeniu. Ułożone wcześniej starannie włosy teraz otaczają twarz portretowanej burzą niesfornych loków, a stapiającą się z tłem sylwetkę spowija obszerny płaszcz z wykładanym kołnierzem. Być może klucza do wyjaśnienia tej przemiany należy szukać w fascynacji Boznańskiej obrazem filmowym. Mogła ona dostrzec w portretowanej podobieństwo do ówczesnych gwiazd Hollywood, takich jak Joan Crawford, Greta Garbo czy Marlena Dietrich, które swój wizerunek chłodnych, twardych kobiet podkreślały nosząc męskie okrycia – wywodzące

78 | LUSSIER 2009, s. 14.

79 | Kolekcja prywatna.



13. Olga Boznańska, *Portret Paula Nauena*, 1893, 121 x 91 cm, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.

się z mody wojskowej *trencze*<sup>80</sup> lub miękkie, przypominające szlafrok sportowe płaszcz polo z wielbłądziej wełny<sup>81</sup>. W 1933 roku na ekrany kin wszedł wojenny melodramat *Dziś żyjemy* (*Today we live*) w reżyserii Howarda Hawksa, gdzie rozdarta pomiędzy dwoma mężczyznami główna bohaterka, grana przez Joan Crawford, nosi na ekranie *trencz*. Również w tym samym roku Marlena Dietrich – odwiedzając Paryż – wystąpiła w zmaskulinizowanym, na ówczesne czasy szokującym i ekscentrycznym stroju, składającym się z garnituru ze spodniami projektowanego przez jej kostiumografa Trvisa Bentona<sup>82</sup> i długiego płaszcz polo<sup>83</sup>. Zarówno film z Crawford, jak i paryska wizyta Dietrich mogły zainspirować Boznańską do zmiany wizerunku dr Romanowej. Należy jednak też pamiętać, że w podobny sposób artystka potraktowała ubiór na obrazie powstałym u progu jej kariery. *Portret Paula Nauena* z 1893 roku (ilustr. 13), który

przyniósł jej złoty medal na III Internationale Kunstausstellung w Wiedniu, przedstawia zaprzyjaźnionego z nią malarza tak jak wszedł zziębnięty do pracowni, w krótkim czarnym paltocie z postawionym kołnierzem nadającym mu wyraz nonszalanckiej elegancji<sup>84</sup> (taka stylizacja uznana została przez krytyka „Kuriera Bawarskiego” za dowód dekadencego zblazowania i *ńędzy naszych czasów*, za co Nauen pozwał redakcję do sądu i ostatecznie wygrał proces<sup>85</sup>). Prawdopodobnie i tym razem malarka zastosowała podobny zabieg jak 40 lat wcześniej i kazała zostać modelce w płaszczu, który posłużył jej do podkreślenia wizerunku silnej, niezależnej i nowoczesnej kobiety.

80 | SCHMID 1999, s. 30–31; TURBASA 2001, s. 119–121.

81 | SCHMID 1999, s. 18–19.

82 | *Ibidem*, s. 24.

83 | Zob. <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/the-german-actress-marlene-dietrich-wearing-mens-pants-and-news-photo/105213173> [dostęp 11.11.2015].

84 | SAMLICKI 1925/1926, s. 106–107.

85 | KLAPUTH 2015, s. 8.



W późnych obrazach Boznańskiej stojących na uboczu modnych prądów w sztuce doskonale zaobserwowany ubiór portretowanych wydaje się być jedynym łącznikiem ze współczesnością, choć malowany coraz bardziej szkicowo, na pierwszy rzut niewprawnego oka jest trudny do odczytania. Sama artystka w tym czasie jeszcze bardziej odcinała się od świata zewnętrznego. W pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, gdy krystalizował się styl jej malarstwa, stopniowo przestała podążać za zmianami w modzie, jakby zatrzymując się w czasie. Jej wizerunek kojarzony jest przede wszystkim przez pryzmat ostatnich 40 lat życia, kiedy starzejąca się artystka ubierała się w suknie z czasów swej młodości i nosiła anachroniczną fryzurę, stając się malowniczym reliktem przebrzmiałej epoki fin de siècle'u. To jedno z dziwactw malarki starano się na ogół tłumaczyć postępującą depresją wywołaną ostatecznym rozstaniem z narzeczoną, które miało miejsce w 1900 roku i w którym badacze upatrują swoistej rezygnacji z życia i jego przyjemności<sup>86</sup>. Józef Czapski we wspomnieniach przytacza krążącą na ten temat legendę:

W czasie, kiedy ją jeszcze spotykałem, zawsze się o tym mówiło, że ona się kochała w Niemcu, swoim profesorze Nauenie z Monachium, i że mieli się pobrać. Ona miała wszystko, była przecież bardzo próżna, bardzo strojnie się ubierała, suknie miała wybrane, wszystko przygotowane, miał być ślub i nagle on... umarł. Od tego czasu całe życie chodziła w sukniach sprzed trzydziestu lat, co wyglądało nieprawdopodobnie. Mówiono o tym, że to taka jej wierność...<sup>87</sup>.

Nauen zmarł jednak dopiero w 1936 roku<sup>88</sup>, a Boznańska przez lata była zaręczona z Józefem Czajkowskim. Czapski nie mylił się natomiast co do tego, że w młodości malarka była kobietą dbającą o modny wygląd i przykładała do własnego ubioru znacznie większą wagę niż w latach dojrzałych. Wskazują na to zarówno zdjęcia, jak i fragmenty listów do rodziców, gdzie wspomina o strojach swoich i siostry Izy<sup>89</sup>. Również zachowana w zbiorach Muzeum Narodowego wspomniana już zwiewna, pełna wdzięku balowa suknia charakterystyczna dla mody połowy lat 90. XIX wieku, w której się fotografowała i którą wypożyczyła Nauenowi do portretu Gerdy Carré, jest świadectwem podążania za modą i udziału w życiu towarzyskim.

Jak wskazują zdjęcia i autoportrety z lat młodości, malarka nosiła wówczas starannie dobrane, zgodne z duchem czasu ubiory, choć stosunkowo skromne,

<sup>86</sup> | PRIMUS 2006, s. 44–46.

<sup>87</sup> | *Wspomnienia o Oldze Boznańskiej* 1990, s. 8.

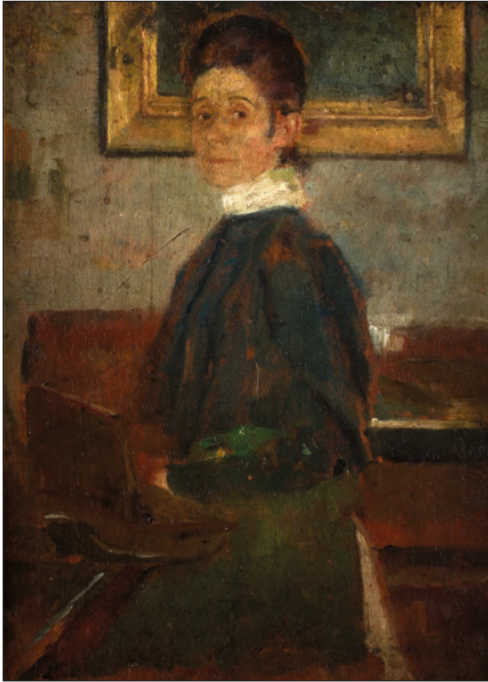
<sup>88</sup> | KLAPUTH 2015, s. 9.

<sup>89</sup> | *Olga Boznańska* 1949, s. 16–17.



14. Olga Boznańska (pierwsza z prawej) w towarzystwie koleżanek artystek z Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie, fot. Awit Szubert, Kraków, 1884–1885, Muzeum Narodowe w Krakowie.

co z jednej strony było uwarunkowane sytuacją materialną, a z drugiej stosowne dla osoby niezamężnej. Na fotografii przedstawiającej uczennice Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego widzimy młodzieńką Boznańską w modnej sukni z tiurniurą, ozdobioną falbanami i draperiami, typową dla lat 80. XIX wieku (ilustr. 14) – podobnie zapewne ubierała się jeszcze na początku swego pobytu w Monachium. Na innym zdjęciu ma na sobie dopasowaną suknię z okresu tzw. wąskiej mody. W kolejnym dziesięcioleciu na jej fotografiach widzimy już gładkie, coraz bardziej rozkloszowane spódnice, a przede wszystkim szalenie modne bufiaste rękawy, których szczyt popularności przypada około 1896 roku. W tym czasie musiał powstać autoportret Boznańskiej ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu (ilustr. 15), datowany na około 1886 rok, co na podstawie analizy kostiumologicznej trzeba uznać za zbyt wczesną datę. Przedstawiony ubiór, choć malowany szkicowo, jest jednak na tyle wyraźnie zarysowany, że nie pozostawia wątpliwości co do czasu powstania obrazu. Czarna bluzka z wysokim białym kołnierzykiem i szerokimi bufkami jest zbluzowana z przodu nad paskiem – są to już cechy mody lat 90. XIX wieku (ilustr. 16). W 1886 roku oddzielne bluzki jeszcze nie były popularne, a stanik sukni był wówczas mocno dopasowany i przylegał ciasno do modelującego talię, sztywnego niczym pancierz gorsetu. Rękawy były znacznie węższe. Również lekko rozkloszowana, gładka opinająca biodra spódnica, widoczna z boku,



15. | Olga Boznańska, *Autoportret*,  
ok. 1897, olej, deska,  
35 × 26,5 cm, Towarzystwo  
Historyczno-Literackie,  
Biblioteka Polska w Paryżu,  
© Towarzystwo Historyczno-  
Literackie, Biblioteka  
Polska w Paryżu,  
fot. Jean-Marc Moser.

sugeruje modę o 10 lat późniejszą. Około 1886 roku – modna sylwetka wymagała jeszcze noszenia tiurniury, a przynajmniej sutych draperii na biodrach – na obrazie nie widzimy jednak nawet najmniejszego wybrzuszenia ani podpięć z tyłu. Ubiór z portretu z Biblioteki Polskiej w Paryżu zbliżony jest natomiast do częściowo ukrytego pod kitłem malarskim stroju z autoportretu z 1898 roku z Muzeum Narodowego w Krakowie (ilustr. 17). I tak też obraz ten powinien być datowany, a więc już na koniec, a nie początek pobytu artystki w Monachium. Warto przy tym dodać, że autoportrety Boznańskiej wpisywały się w ówczesne tendencje autoprezentacji kobiet malarek, które często akcentowały za pomocą modnego stroju pochodzenie społeczne bądź też podkreślały swój status artystek za pomocą fartucha lub kitla malarskiego. W jej garderobie nie pojawiają się natomiast stroje zmaskulinizowane, często wybierane przez ówczesne emancypantki, zwłaszcza związane z bohemą artystyczną<sup>90</sup>. Boznańska swą niezależność i odrębność na tle innych kobiet zaczęła stopniowo manifestować przez rezygnację z podążania za modą.

W latach młodości malarka posiadała jednak w swojej garderobie modne ubiory dostosowane do różnych okazji, podkreślające przynależność do klasy średniej, szczególnie dbającej o stosowność ubioru, obwarowanego szeregiem sztywnych nakazów i zakazów. Na jednym ze zdjęć z przyjaciółkami widzimy sukienkę z marynarskim kołnierzem o charakterze sportowo-rekreacyjnym<sup>91</sup>, jakie cieszyły się dużą popularnością w latach 80. i 90. XIX wieku<sup>92</sup>. Po śmierci matki nosiła żałobę z czarnym toczkiem i długim krepowym welonem, w którym się sportretowała i w którym przedstawił ją Paul Nauen na zniszczonym po 21 sesjach wizerunku<sup>93</sup> (welon nie był jednak

<sup>90</sup> | KARGÓL 2016.

<sup>91</sup> | Olga Boznańska z koleżankami, Monachium, ok. 1888 [1890–1895?], Muzeum Narodowe w Krakowie.

<sup>92</sup> | Lniana suknia z marynarskim kołnierzem z około 1895 r. o fasonie niemal identycznym jak strój Boznańskiej przechowywana jest w zbiorach Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (nr inw. 1986.150a–e).

<sup>93</sup> | SAMLIKI 1925/1926, s. 106.



16. | Suknie kobiece, „Grosse Modenwelt”, 1896, nr 12, s. 90.

konieczny w przypadku stroju żałobnego panien – przede wszystkim przypisywano go wdowom)<sup>94</sup>. Widocznie skłonna do melancholii Boznańska mogła chcieć nadać swemu ubiorowi nieco teatralny, bardziej pośępny niż to było konieczne charakter, w czym mogła naśladować Annę Bilińską, której przejmujący portret w żałobie po ojcu stworzyła Emmeline Deane w 1884 roku<sup>95</sup>.

Malarka chętnie zakładała modny od lat 90. XIX wieku, jak na owe czasy nowoczesny i funkcjonalny, a zarazem praktyczny ubiór, jakim był zestaw składający się ze spódnicy i stanowiącej odpowiednik męskiej koszuli nieuszywanej bluzki, często zdobionej z przodu wzdłuż zapięcia zakładkami czy ozdabianej krawatem lub szalowym kołnierzem. Zestaw odpowiedni podczas uprawiania sportów, ale także jako ubiór spacerowy czy codzienny dla studentek i kobiet czynnych zawodowo. Na autoportrecie z około 1906 roku<sup>96</sup> widzimy białą bluzkę wraz z beżową

94 | Szyk 1890, s. 169.

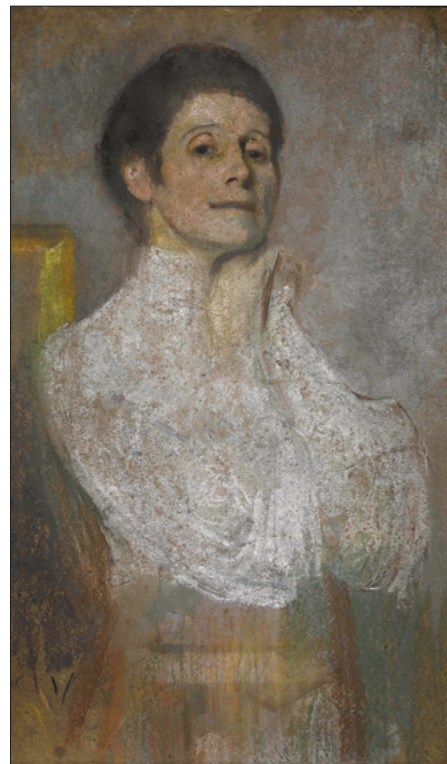
95 | Victoria Art Gallery.

96 | Muzeum Narodowe w Warszawie.

17. Olga Boznańska, *Autoportret*, ok. 1897, pastel, papier, 102 × 65 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, © fot. Pracownia Fotograficzna MNK.
18. Olga Boznańska, *Autoportret*, ok. 1906, pastel, gwasz, kredka, tektura, 74 × 43,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie.

spódnicą o nieco podwyższonym stanie (il. 18). Rękawy o charakterystycznych bufkach na przedramieniu typowe są dla mody lat 1901–1905 i wskazują, że jeszcze w tym czasie około 40-letnia malarka sprawiała sobie ubiory zgodne z aktualną modą, choć może już bardziej praktyczne, dostosowane do trybu życia osoby coraz mocniej skoncentrowanej na pracy. Na niektórych autoportretach i fotografiach widzimy także modne secesyjne kapelusze, choć bez przesadnych dekoracji, zsunięte nieco do przodu i osadzone na fryzurze z wysokim kokiem i wálkiem z włosów nad czołem, jaka stała się znakiem rozpoznawczym artystki.

Zapewne dopiero choroba i śmierć ojca, i związane z tym problemy materialne nieradzającej sobie z finansami artystki, wspomagającej hojną ręką wszystkich potrzebujących, którzy pukali do jej drzwi, mogły spowodować, że nie stać jej było na nowe stroje, co zauważył dziennikarz „Phares de la Loire” w 1905 roku: *Jej gęste, czarne, lśniące włosy, upięte niedbale, tworzą wokół bladej twarzy [...] ciemną, połyskliwą aureolę. [...] Ubiór skromny, po którym można odgadnąć pełne godności ubóstwo*<sup>97</sup>. Mniej więcej do 1910 roku, a nawet do wybuchu wojny, coraz bardziej niemodny ubiór Boznańskiej zapewne jeszcze nie rzucał się wyraźnie w oczy. Dopiero, gdy styl ubierania diametralnie się zmienił wraz z przemianami obyczajowymi po I wojnie światowej, zaczęła się ona odróżniać od współczesnych kobiet, które przestały nosić gorsety, skróciły spódnice i włosy. Jej staroświecki, podniszczony



<sup>97</sup> „Phares de la Loire”, 11 lutego 1905 (wycinek ze zbiorów MNK, cyt. za: ROSTWOROWSKA 2003, s. 131).

ubiór, fryzura, a także zielonkawy makijaż z mocno zarysowanymi czarnym węglem brwiami rzucały się w oczy wszystkim odwiedzającym jej paryską pracownię, wśród których znalazły się m.in. Zofia Stryjeńska, Alicja Halicka czy Konstancja Dygatowa<sup>98</sup>. Jak wynika ze wspomnień Józefa Czapskiego, artystka przestała sprawiać wrażenie osoby niemodnie ubranej – jej staroświecki wygląd nabrał znamion swoistej dystynkcji:

Wszyscy ją zauważali: miała długą suknię ściśniętą w talii, taki kapelusz, [...] kiedy nosiło się takie talerze, krzywo nałożone, z takimi rajarami na środku. I ona nawet elegancko wyglądała, miała przecież typ niezwykle<sup>99</sup>.

W tym kontekście strój z początku stulecia nie jest już tylko smutnym świadectwem pogłębiającej się depresji i problemów finansowych, czy nawet manifestacją nostalgii za dawno minionym światem młodości kobiety, która nie ułożyła sobie życia osobistego, a staje się znakiem rozpoznawczym artystki, osoby niepodlegającej tym samym regułom co zwykle śmiertelniczki i może stanowić odpowiednik artystowskiej peleryny i beretu noszonych przez artystów mężczyzn dla zaakcentowania swego szczególnego statusu. Boznańska jako artystka świadomie kierująca swoją karierą i pewna wartości swego malarstwa poprzez staroświecki ubiór mogła z czasem chcieć podkreślać swoje poświęcenie sztuce i wyrzeczenie doczesnego życia i związanej z tym tradycyjnej roli przypisanej kobietom, których status w szczególny sposób determinowały modne stroje i nienaganny wygląd. Jej portrety pokazują jednak, że była świadomą obserwatorką i rejestratorką przemian w modzie, nawet jeśli cechy przedstawianych ubiorów wykorzystywała do uzyskania zamierzonych efektów formalnych, traktując je jako inspirację i pretekst do studiowania niuansów barwnych.

## Bibliografia

- BOBROWSKA 2014 – Ewa Bobrowska, *Olga Boznańska i jej artystyczne przyjaźnie*, [w:] *Olga Boznańska (1865–1940)*, Kraków 2014, s. 62–102.
- DUSENBURY/BIER 2004 – Mary M. Dusenbury, Carol Bier, *Flowers, Dragons & Pine Trees: Asian Textiles in the Spencer Museum of Art*, New York 2004.
- DZIEKOŃSKA-KOZŁOWSKA 1964 – Alina Dziekońska-Kozłowska, *Moda kobieca XX wieku*, Warszawa 1964.
- GALASSI 2003 – Susan Grace Galassi, *Whistler and Aesthetic Dress: Mrs. Frances Leyland*, [w:] Margaret F. MacDonald, Susan Grace Galassi, Aileen Ribeiro, Patricia de Montfort, *Whistler, Women, & Fashion*, New York–London 2003, s. 92–115.

98 | KUŹNIAK 2019, s. 13–15.

99 | *Wspomnienia o Oldze Boznańskiej* 1990, s. 9.

- GORDENKER 2001 – Emilie S. Gordenker, *Van Dyck and the Representation of Dress in 17<sup>th</sup> Century Portraiture*, Turnhout 2001.
- Impressionism 2012 – *Impressionism, Fashion, and Modernity*, ed. Gloria Groom, Chicago 2012.
- JUNIUS 1938 – Junius, *U Olgi Boznańskiej w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 42 (1938), s. 805–806.
- KARGÓL 2016 – Marta Kargól, *Malarka, dama, feministka. Funkcje stroju w autoportretach wybranych artystek europejskich i amerykańskich aktywnych w latach 1870–1939*, [w:] *Sztuka stroju, strój w sztuce*, red. Magdalena Furmanik-Kowalska, Anna Straszewska, Warszawa–Toruń 2016, s. 299–319.
- Katalog ilustrowany 1929 – Katalog ilustrowany Miejskiej Galerji Obrazów i Rzeźb w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1929.
- KLAPUTH 2015 – Ewa Klaputh, *Olga Boznańska i Paul Nauen, czyli... historia pewnej znajomości*, „Przegląd Polski. Dodatek kulturalny Nowego Dziennika”, nr 11 (2015), s. 8–9.
- KOPSAK 2006 – P.K. [Piotr Kopszak], *Olga Boznańska (1865–1940)*, Warszawa 2006.
- KOPSAK 2014 – Piotr Kopszak, *W Monachium*, [w:] *Olga Boznańska (1865–1940)*, Kraków 2014.
- KOSSOWSKI 2006 – Łukasz Kossowski, *Japonizm*, [w:] *Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej*, red. naukowa Anna Król, katalog wystawy, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2006, s. 29–40.
- KRÓL 2002 – Anna Król, *Olga Boznańska*, Wrocław 2002.
- KRÓL 2005 – Anna Król, *Boznańska nieznana*, katalog wystawy objazdowej, Kraków 2005.
- KRÓL 2006 – Anna Król, *Boznańska i japonizm*, [w:] *Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej*, red. naukowa Anna Król, katalog wystawy, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2006, s. 41–44.
- KUŹNIAK 2019 – Angelika Kuźniak, *Boznańska. Non finito*, Kraków 2019.
- LECA 2020 – Radu Leca, *Women as Active Agents of Japonisme in the Dual Monarchy*, [w:] *Japonisme in the Austro-Hungarian Monarchy*, ed. Mirjam Dénes, Györgyi Fajcsák, Piotr Splawski, Toshio Watanabe, Ferenc Hopp Museum of Asiatic Art, Budapest 2020, s. 251–258.
- LOSCHKE 1999 – Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart 1999.
- LUSSIER 2009 – Suzanne Lussier, *Art Deco Fashion*, London 2009.
- MACDONALD 2003 – Margaret F. MacDonald, *East and West: Sources and Influences*, [w:] Margaret F. MacDonald, Susan Grace Galassi, Aileen Ribeiro, Patricia de Montfort, *Whistler, Women, & Fashion*, New York–London 2003, s. 52–75.
- Manggha Boznańskiej 2006 – Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej*, red. naukowa Anna Król, katalog wystawy, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2006.
- Modna pani u wód 2010 – Modna pani u wód. Kąpieliska nad Bałtykiem 1880–1914*, red. i wstęp Małgorzata Buchholz-Todoroska, katalog wystawy, Muzeum Sopotu, Sopot 2010.
- MOŹDŻYŃSKA-NAWOTKA/POLAŃSKA 2003 – Małgorzata Moźdżyńska-Nawotka, Hanna Polańska, *Piękno, praktyczność i etykieta, czyli strój amazonki*, [w:] Hanna Polańska, *Dama w siodle*, katalog wystawy, Muzeum Łowiectwa i Jeździectwa, Łazienki Królewskie, Warszawa 2003, s. 21–36.
- OKOŃSKA 1976 – Alicja Okońska, *Malarki polskie*, Warszawa 1976.
- Olga Boznańska 1949 – Olga Boznańska 1865–1940. Materiały do monografii*, zebra. i oprac. Helena Blumówna, Warszawa 1949.

- Olga Boznańska 2015 – *Olga Boznańska (1865–1940)*, red. merytoryczna Renata Higersberger, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015.
- PRIMUS 2006 – Stanisław Primus, *Smutek panny Olgi*, „Zeszyty Naukowo-Artystyczne Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie”, z. 7 (2006), s. 37–62.
- RIBEIRO 1999 – Aileen Ribeiro, *Ingres in Fashion. Representations of Dress and Appearance in Ingres's Images of Women*, New Haven–London 1999.
- ROSTWOROWSKA 2003 – Maria Rostworowska, *Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej*, Warszawa 2003.
- ROSTWOROWSKA 2006 – Maria Rostworowska, *O Oldze Boznańskiej*, „Zeszyty Naukowo-Artystyczne Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie”, z. 7 (2006), s. 23–28.
- SAMLICKI 1925/1926 – Marcin Samlicki, *Olga Boznańska*, „Sztuki Piękne”, t. 2 (1925/1926), nr 3, s. 97–118.
- SCHMID 1999 – Beate Schmid, *Klassiker der Mode. Die Erfolgsgeschichte legendärer Kleidungsstücke und Accessoires*, ed. Ingrid Loschek, Augsburg 1999.
- SIERADZKA 1991 – Anna Sieradzka, *Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu*, Wrocław 1991.
- SIERADZKA 2003 – Anna Sieradzka, „Rewia mody” Józefa Mehoffera, [w:] *eadem, Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i sztuce*, Warszawa 2003, s. 91–104.
- STRASZEWSKA 2012 – Anna Straszewska, *Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki na tle malarstwa XIX wieku*, Warszawa–Kraków 2012.
- STRASZEWSKA 2016 – Anna Straszewska, *Kostiumowy spektakl. O ubiorze historycznym w twórczości Hansa Makarta*, [w:] *Sztuka stroju, strój w sztuce*, red. Magdalena Furmanik-Kowalska, Anna Straszewska, Warszawa–Toruń 2016, s. 219–250.
- Szyk 1890 – *Szyk! Czyli sztuka ubierania się gustownie (poradnik dla kobiet)*, Warszawa 1890.
- TURBASA 2001 – Jerzy Turbasa, *ABC męskiej elegancji*, Kraków 2001.
- WASILEWSKA-DOBKOWSKA 2004 – Joanna Wasilewska-Dobkowska, *Ubiory chińskie w kolekcji Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie*, [w:] „Muzealnictwo”, t. 45 (2004), s. 64–65.
- de WINKEL 2006 – Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy. Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006.
- Wspomnienia o Oldze Boznańskiej* 1990 – *Wspomnienia o Oldze Boznańskiej* wygłoszone przez Józefa Czapskiego dnia 3 maja 1978 w Bibliotece Polskiej, [w:] *Olga Boznańska (1865–1940). Peintures*, katalog wystawy, oprac. Ewa Bobrowska-Jakubowska, Musée Adam Mickiewicz à la Bibliothèque Polonaise, Paris 1990, s. 6–11.
- ZABOROWSKA 2003 – Barbara Zaborowska, *Kimono. Jego dzieje i miejsce w japońskiej kulturze*, Warszawa 2003.