

***Kwiaciarki* Olgi Boznańskiej. Japonizm czy tradycja *Rückenfigur*?**

Obraz *Kwiaciarki*, namalowany przez Olgę Boznańską w 1889 roku na studiach w Monachium, przedstawia wnętrze z trzema dziewczynkami, które siedzą przy stole ustawionym przy oknie i są zajęte układaniem wiązanek (il. 1). Został zakwalifikowany jako przykład japonizmu w twórczości artystki. Zagadnienie jego genezy wymaga wszelako ponownego podjęcia. Za podstawę porównań służyć może przywoływany już w kontekście tego dzieła drzeworyt Utagawy Hiroshige starszego *Trzy kobiety na werandzie nad rzeką Sumidagawa w noc księżycową* (il. 2) oraz wiele innych ukazujących postaci kobiece we wnętrzach.

Za inspirowaniem się przez Boznańską pracami Japończyków przemawiać ma „nowa płaska przestrzeń, oparta na podziałach wertykalnych i horyzontalnych”¹, „przestrzeń spłycona i zwertykalizowana”². Rozpoznanie takie nie jest jednak precyzyjne, ponieważ ukształtowanie przestrzeni na podstawie takich podziałów nie oznacza jeszcze jej płaskości, czego przykładem może być *Szkola Ateńska* Rafaela. Trudno też przyjąć bez wątpliwości uwagę o „spłyceniu przestrzeni” w stosunku do obrazu z motywem otwartego okna w centrum kompozycji. O „zaznaczonej” w oknie tym „głębi” pisała już Helena Blum³. Na konieczność dalszego namysłu nad genezą obrazu wskazuje i to, że w innym miejscu to właśnie otwarcie architektury na pejzaż, umożliwiające „rozwiniecie kompozycji w głąb i równoczesne przybliżenie do widza pierwszego planu”⁴, uznano za dowód inspiracji sztuką japońską. Niemniej również i tę obserwację wypada uznać za niewystarczającą, gdyż motyw architektury otwierającej kompozycję w głąb jest jednym z bardziej popularnych „chwytów” w malarstwie europejskim, by wspomnieć chociażby dzieła znane Boznańskiej z monachijskiej Alte Pinakothek, takie jak kopia obrazu Rogiera van der Weydena *Św. Łukasz rysujący Madonnę*, *Zwiastowanie* Filippina Lippiego i *Danae* Jana Gossaerta⁵.

Bez wątpienia cechą drzeworytu Utagawy jest analogiczny do obrazu *Kwiaciarki* wertykalny podział kompozycji na trzy części przez elementy architektoniczne. Jednak w pracy

¹ Manggha Boznańskiej. *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej*, red. Anna Król, kat. wyst., Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 2006, Kraków 2006, s. 66.

² Łukasz Kossowski, *Między japonerie a japonizmem. Kilka uwag o japońskich fascynacjach w sztuce Olgi Boznańskiej* [w:] *Olga Boznańska (1865–1940)*, red. Renata Higersberger, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2015, Warszawa 2015, s. 50.

³ Helena Blum, *Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości*, Kraków 1964, s. 23.

⁴ *Olga Boznańska (1865–1940)*, red. Ewa Bobrowska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, 2014–2015, Kraków 2014, s. 287.

⁵ Kopia z obrazu van der Weydena oraz obraz Gossaerta znajdowały się wówczas w Gabinetie III, obraz Lippiego – w Sali IX. Por. Rudolf Marggraff, *Die ältere königliche Pinakothek zu München*, München 1869, s. 109 (poz. 554), 133 (poz. 41, 42).



Japończyka elementy te tworzą ukośnie ustawione kulisy, które kierują spojrzenie widza ku stojącym przy nich postaciom i ku otwartemu w głębi pejzażowi. Postaci pośredniczą między wnętrzem a pejzażem. Dotyczy to zarówno figur bocznych, jak i figury środkowej, która tworzy optyczną ciągłość z drzewem w głębi, i której rozłożysta suknia stanowi element symetryczny względem jego korony. Na obrazie Boznańskiej natomiast mamy do czynienia, po pierwsze, z optyczną autonomizacją architektury względem postaci ludzkich, co wynika stąd, że te ostatnie nieznacznie jedynie przekraczają poziomą oś obrazu, i że okno znajduje się w górnej połowie kompozycji, po drugie – odwrotnie niż na drzeworycie japońskim – ze ścisłym wpisaniem postaci w podziały architektoniczne. Jeśli wziąć pod uwagę zalecenie Hansa Sedlmayra, aby analiza dzieła sztuki bazowała na tzw. rozumieniu wrażeniowym (*das anmutungshafte Verstehen*), to przychodzi stwierdzić, że obraz Boznańskiej cechuje swoista sztywność układu figuralnego, wynikająca właśnie z rozdysponowania postaci zgodnie z podziałem kompozycji przez elementy architektury, co nadaje mu wyraz zgoła odmienny od pracy Utagawy. Sztywności tej nie należy jednak rozumieć pejoratywnie jako przejawu nieudolności młodej artystki. Konsekwencja w przeprowadzeniu podporządkowania figur architekturze wyklucza, by cel był inny niż ono właśnie.

il. 1 | fig. 1

Olga Boznańska,
Kwiaciarki | *Flower Girls*, 1889, Muzeum
Narodowe w Krakowie
| The National Museum
in Krakow

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Krakowie



il. 2 | fig. 2

Utagawa Hiroshige
starszy | the Elder,
*Trzy kobiety na
werandzie nad rzeką
Sumidagawa w noc
księżycową* | *Three
Women on a Veranda
on the Sumida River
in the Moonlight*,
1847–1848, Muzeum
Narodowe w
Krakowie | The
National Museum
in Krakow

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Krakowie

Kolejną różnicą między *Kwaciarkami* a drzeworytem jest to, że na tym ostatnim postaci – widoczne w całości – są oddalone od widza, i przez to niejako „na scenie”⁶. Na obrazie Boznańskiej natomiast podłoga została znacząco zredukowana, co oddala go zarówno od konwencji malarstwa nowożytnego, opartego na modelu Albertiańskim, jak i od prac Japończyków. Uznać to wypada za wpływ przemian, jakie dokonały się w sztuce europejskiej XIX wieku, a których celem było zdefiniowanie odbiorcy w samej strukturze dzieła, wypracowanie takiej formuły jego oddziaływania, przez którą widz zostaje wprowadzony do obrazu i niejako zespolony z jego strukturą przez sam akt odbioru⁷.

Konstrukcja obrazu Boznańskiej wyznacza miejsce implikowanemu widzowi tuż za siedzącą tyłem dziewczyną⁸. Obserwator znajduje się wraz z „przyciętymi” dolną granicą obrazu postaciami niejako na wspólnej posadzce. Szczegółowość odniesienia przedstawienia do widza wynika też stąd, że jest on jedynym, który w sposób niebudzący wątpliwości kieruje spojrzenie także przez widoczne w tle okno. Pejzaż w oknie odnosi się do mnie – obraz „mnie ma na myśli”. Natomiast japoński drzeworyt został zakomponowany jako dekoracyjne panneau rozpostarte przed widzem w celu estetycznej kontemplacji. Obraz Boznańskiej służy dookreśleniu widza w sposób, którego sens wypada rozpoznać, tym bardziej, że artystka powtórzyła ten zabieg w obrazach *Bretonka* powstałych w latach 1889–1890.

⁶ W drzeworytach japońskich wynika to bardzo często z tego, że wyznaczają one modelowemu widzowi neutralne miejsce obserwacji powyżej powierzchni, na której umieszczone są postaci.

⁷ Na temat kategorii „widza implikowanego” zob. Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.

⁸ Jest to jedna z kilku istotnych cech odróżniających obraz Boznańskiej od dzieła Charlesa Cotteta *Grający w karty* (1833, Musée d’Orsay), które, zdaniem Piotra Kopszaka, artystka „naśladowała”, komponując swoją pracę. Zob. Piotr Kopszak, *Olga Boznańska*, Warszawa 2006, s. 35.

W końcu też do istotnych różnic między omawianymi pracami należy obecność na obrazie Boznańskiej postaci ukazanej tyłem i zarazem szczególnie spośród wszystkich figur wyróżnionej, gdyż umiejscowionej na pionowej osi pola obrazowego i z głową w jego optycznym centrum. Na drzeworytach japońskich postaci odwrócone od widza pozostają albo oddalone, albo znajdują się u dołu kompozycji, poniżej głównych aktorów sceny. Mają więc pozycję podporządkowaną, zatem odwrotną do zajmowanej przez bohaterkę z omawianego obrazu, którą dalej będę określał niemieckim terminem *Rückenfigur*.

Obraz Boznańskiej wpisuje się w długą tradycję europejskiego malarstwa z *Rückenfigur*, sięgającą sztuki starożytnej. Postać przy oknie usytuowana na osi pola obrazowego pozwala uściślić miejsce obrazu malarki w tej tradycji jako bliższe dziełom twórców romantycznych, takich jak Johann H.W. Tischbein (*Goethe przy oknie*, 1787) czy Caspar David Friedrich (*Kobieta przy oknie*, 1822). Zarazem ukazanie przez artystkę postaci siedzących przy stole i zajętych pracą oraz sposób kadrowania okna polegający na pozostawieniu jego górnej krawędzi poza polem obrazowym, pozwalają domniemywać źródeł inspiracji w obrazach malarzy współczesnych Boznańskiej, jak Max Liebermann (*Warsztat szewski*, 1881) czy Fritz von Uhde (kilka wersji tematu *Holenderskie krawcowe*, 1883–1885) (il. 3)⁹. Tym, co u Boznańskiej trwa z wcześniejszej tradycji, jest osiowa i niemal symetryczna struktura przedstawienia, przekładająca się na wyeksponowanie wyrazistej relacji między odwróconą figurą a oknem. Tym zaś, co łączy jej dzieło ze współczesnością, jest ukazanie postaci, które, mimo że przy oknie siedzą, to przez nie nie patrzą. Różnica ta łatwo może stać się powodem zbyt pospieszonych, gdyż biorących pod uwagę jedynie czynność wykonywaną przez postaci, wniosków o zobrazowaniu postaci zamkniętych we wnętrzu na skutek przymusu pracy. Wiążąca wykładnia musi jednak trzymać się wskazówek zawartych i dostarczanych przez same obrazy.

Na obrazie *Kwiaciarki* pierwszej z nich dostarcza wyodrębnienie postaci po lewej stronie, ujętej w szare pasmo ściany. W segmencie tym nieprzypadkowo zestawione zostały dwa oblicza – widoczne na portrecie zawieszonym na ścianie sąsiaduje z należącym do młodej kwiaciarki. Spojrzenie widza spotyka się ze wzrokiem jedynie tej pierwszej twarzy. Dziewczynka, choć siedzi frontalnie do widza, nie patrzy na niego. Nim się tę różnicę skomentuje, warto zauważyć, że jasny fartuch kwiaciarki, nad którym splota kwiaty, tworzy analogię



il. 3 | fig. 3

Fritz von Uhde,
Holenderskie krawcowe
| *Dutch Seamstresses*,
1885, własność prywatna
| private collection

fot. | photo z archiwum autora
| from the Author's archive

⁹ Na temat tradycji *Rückenfigur* w niemieckim malarstwie XIX wieku zob. Erik Frossman, *Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne* [w:] *Konsthistorkiska Studier – Festschrift fuer Sten Karling*, Stockholm 1966, s. 289–320; Guntram Wilks, *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre*, Marburg 2005, „Byłam zachwyconą jego obrazami” (Olga Boznańska o Fritzu Uhdem) w: *Junius, U Olgi Boznańskiej w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 42, s. 805–806.

do blatu stołu o tej samej barwie i jasności, pokrytego gęsto kwieciami. Splatane przez nią kwiaty jawią się jak stadium wstępne – załączek tego, co w centrum pola prezentuje się w całej okazałości. Błat wprowadza zarówno odbite od niego światło z okna do wnętrza, jak i odnosi się optycznie do płaszczyzny podłogi, na której stoi stół. Tym samym pośredniczy między niebem a ziemią. Poprzez sposób, w jaki są do niego odniesione siedzące postaci, oraz poprzez sposób, w jaki stół reguluje percepcję obrazu przez widza, dookreślone zostaje miejsce i dziewczynkę, i obserwatora do tych dwóch biegunów świata jako takiego.

Błat stołu wyodrębnia głowę *Rückenfigur*. Tylne krawędzie blatu przebiega przy tym na wysokości oczu tej postaci. Domniemanie, że dziewczynka ta spogląda przez okno, jest konfrontowane z faktem, że pozostałe postaci mają wzrok skierowany w dół. Wniosek, że i ona ma spuszczone oczy, pozostaje jednak spekulacją, na której nie może opierać się analiza dzieła sztuki. Obraz ukazuje, że usytuowanie krawędzi blatu na wysokości oczu postaci występuje zastępczo wobec niedostępności jej spojrzenia. Zależność ta dookreśla za to spojrzenie widza. Stół przetransponowuje światło nieba w horyzontalne pasmo, które prowadzi do obustronnego rozciągnięcia spojrzenia widza na prawo i na lewo od głowy postaci. Wywołany w ten sposób ruch spojrzenia po linii horyzontalnej, na lewo, ku fazie wstępnej, a więc w przeszłość, na prawo – w przyszłość, jest synonimem zdeterminowania percepcji świata i obecności w nim widza przez czas. Figura odwrócona od widza nie kieruje jego spojrzenia w przestrzeń pejzażu, ku nieskończoności i absolutowi skrytemu w przyrodzie, jak najczęściej się opisuje romantyczny typ obrazów z *Rückenfigur*. Widz nie znajduje odniesienia dającego poczucie zawieszenia i nieistotności czasu wobec tego, co pozaczasowe. Wszystko więc, co wiąże się w obrazowej tradycji z funkcją romantycznej *Rückenfigur*, zostaje zakwestionowane.

Na obrazie *Kwaciarki* sytuację *Rückenfigur* dookreśla przy tym, po pierwsze, postać siedząca naprzeciwko, ponieważ jest z nią optycznie zespolona, po drugie – kwestia spojrzenia tej postaci, po trzecie – pejzaż w oknie. Jeśli podejmie się próbę zrekonstruowania stosunków przestrzennych w obrębie przedstawienia, można ustalić, że stół znajduje się przed ścianą. Jednak gdy patrzy się na obraz *jako obraz*, widzi się stół wsunięty w niszę okienną i „dociskający” siedzącą za nim postać do okna. Tę optyczną bliskość stołu i okna podkreśla analogia między blatem a równie oświetlonym i znajdującym się na tej samej wysokości parapetem okiennym. Tak jak postać siedząca tyłem jest zakleszczona między oparciem krzesła a stołem, tak postać siedząca w głębi jest zagnieżdżona między stołem a oknem. Przy tym nie znajduje się w polu okna otwartym na pejzaż, lecz jest wizualnie przyciśnięta do środkowego, pionowego elementu framugi. Element ten jest jednocześnie dobitnie odniesiony do pozycji widza przed obrazem. Widz intuicyjnie zajmuje miejsce na wprost obrazu, gdyż tylko w tej relacji obraz urzeczywistnia się w swej optycznej pełni. Wówczas jego cielesna sylwetka staje się symetrycznym dopełnieniem relacji: framuga okienna – dziewczynka za stołem – blat stołu jako oś symetrii – *Rückenfigur* – widz. Całość opisanych związków tworzy wrażenie zamknięcia postaci w przestrzeni, dopowiadając sygnalizowaną wyżej sytuację „uwięzienia” w czasie widza.

Relacja ta jest z kolei dookreślona jeszcze przez to, że *Rückenfigur* przesłania kokiem splecionym z jej włosów jedno oko postaci siedzącej naprzeciwko. Precyzja tego zabiegu jest nie mniejsza niż spotykane w tradycji obrazowej przesłonięcie oka jednej z postaci na tak znamienitych obrazach, jak *Sąd Ostateczny* Michała Anioła czy *Alchemik Sędziwój* Jana Matejki (postać stojąca w drzwiach po prawej stronie). Zabieg ów miał na celu szczególne wyeksponowanie spojrzenia tego oka jako jedynego, które kieruje się ku widzowi¹⁰. U Boznańskiej częściowo

¹⁰ Zob. Michał Haake, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków 2008, s. 181–186.

przesłonięta twarz dziewczynki, umiejscowiona w centrum obrazu, a więc w miejscu, od którego ogląd dzieła nie może abstrahować, unaocznia sytuację niemożliwości wejścia przez widza w jakąkolwiek wymianę spojrzeń. Jest to wyraźny sygnał, że sens relacji zarówno między figurami, które na siebie nie patrzą, jak i między nimi a widzami, kształtuje się na podstawie innych niż ich spojrzenia czynników. Ich rozpoznanie przez widza jest możliwe jedynie przez zwrócenie się ku obrazowi *jako obrazowi*.

Elementem obrazowej gry jest wspomniane dookreślenie postaci przez pejzaż w oknie¹¹. Widać w nim, licząc od przodu, latarnię, szeroką łąkę trawy i w tle zabudowę wraz z wieżą. Wybór elementów jest nieprzypadkowy. Budowlę o wyraźnie wertykalnym charakterze, dającą się identyfikować jako wieża kościelna, widać na jednym z obrazów *Bretonka*¹². Śladem celowego zakomponowania pejzażu jest też zaskakujące oddzielenie domu, w którym pracują kwiaciarki, od strefy zabudowy rozległym obszarem ziemi, zajmującym więcej niż połowę wysokości okna. Podział okna na dwa pola odpowiada podziałowi blatu stołu na dwie części i przez to podporządkowuje widok za oknem relacji *przeszłość – przyszłość*. Podział ten wydobywa także relację między elementami usytuowanymi jeden nad drugim. W prawym polu – po stronie *przyszłości* – ma miejsce spiętrzenie motywów latarni i wieży. Elementem wzmacniającym wzajemne odniesienie obu motywów jest niski domek, który pośredniczy między nimi: z jednej strony korespondując formalnie z daszkiem latarni, z drugiej – przylegając do budynku powyżej zwieńczonego wieżą. Latarnię powiązaną strukturalnie z motywem wieży kościelnej spotykamy w pracy Aleksandra Gierymskiego *Zdrój przy ulicy Oboźnej w Warszawie* (il. 4). Na obrazie Józefa Pankiewicza *Rynek Starego Miasta* latarnia jest zespolona z rzeźbiarskim zwieńczeniem kamienicy o tematyce religijnej (il. 5). W obu pracach relacja ta służy unaocznieniu spotkania tradycji z nowoczesnością¹³. Między reprezentującymi je motywami dochodzi do optycznej konkurencji. Nie inaczej zestawienie obu motywów należy odczytywać u Boznańskiej. Na jej obrazie dopełnieniem tej konkurencji jest ściśle wpisane motyw latarni w pasmo ziemi. Nowoczesność jest tożsama z dominantą porządku horyzontalnego, a porządek ten – szerokie pasmo ziemi – przeważa w strukturze pejzażu za oknem. Zależność ta uderza szczególnie w porównaniu z obrazem Friedricha *Kobieta patrząca przez okno*, na którym okno umieszczone powyżej postaci wypełnione jest rozświetlonym niebem. Podsumowując kulturę XIX wieku, Werner Hofmann zauważał dokonujące się w Europie kwestionowanie podstawowych prawd chrześcijaństwa, relatywizowanie „kryteriów absolutnych”, konstytuowanie się rzeczywistości, składającej się z „części pozbawionych wspólnego mianownika”, gdzie „po przełamaniu wertykalnych osi pozostała jedynie horyzontalna płaszczyzna, na której rozgrywają swój dialog przeciwstawne siły”¹⁴. Pejzaż w oknie na obrazie Boznańskiej jest pars pro toto świata jako takiego. W doborze elementów i relacji między nimi streszcza się podstawowa relacja, które ten świat określa.

Relacja między wieżą a latarnią jest strukturalnie uzupełniona przez kwiat w doniczce stojącej na stole (latarnia znajduje się między wieżą a tą doniczką). Ta z kolei znajduje dookreślenie

¹¹ Pojęcie „gry” w odniesieniu do obrazu używam w sensie, jaki został nadany w: Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 29–42.

¹² *Bretonka*, 1890, Muzeum Narodowe w Krakowie.

¹³ Zob. Michał Haake, *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego*, Poznań 2015.

¹⁴ Werner Hofmann, *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1974, s. 254.



il. 4 | fig. 4

Aleksander Gierymski, *Zdrój przy ulicy Obożnej w Warszawie* | *Street Spring at Obozna Street in Warsaw*, „Kłosy”, 1882, nr 881, s. 317, ryt. E. Nicz | *Kłosy* [magazine], no. 881 (1882), p. 317, copy print by E. Nicz

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 5 | fig. 5

Józef Pankiewicz, *Rynek Starego Miasta* | *Old Town's Market*, „Kłosy”, 1887, nr 1158, s. 152, ryt. A. Malinowski | *Kłosy* [magazine], no. 1152 (1887), p. 152, copy print by A. Malinowski

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

w motywie większej donicy, która znajduje się na podłodze po prawej stronie. W relacji tych przedmiotów widzenie zostaje po raz kolejny skierowane poniżej blatu stołu, ku ziemi. Kształt donicy powtarza przy tym owal w obrębie oparcia krzesła ramującego *Rückenfigur*. Uwięzienie postaci we wnętrzu polega więc także na ich zespoleniu ze strefą ziemi. Jediną drogę, na której spojrzenie może się temu odniesieniu do ziemi przeciwstawić, wytyczają łodygi wysokiego kwiatu. Geometria nóg stołu zostaje w nich przetłumaczona na witalny twór, który przesłania rygor architektury (narożnik wnęki okiennej) i pozwala oderwać wzrok od ziemi. Czarna klamka akcentująca materialność okiennej ramy ulega „rozproszczeniu” w mgławicy drobnych ciemnych listków rośliny. W zwieńczeniu roślina rozgałęzia się i prowadzi spojrzenie widza w dwie przeciwstawne strony – ku wieży i ku barwnym plamom czerwieni po prawej stronie. Identyfikowano je jako japońskie wachlarze. Namalowane są wszelako w taki sposób, by aktywowany był ten poziom percepcji, na którym postrzega się aspekty czysto malarskie. Wizualizują one wyrażone w tym samym roku przez Maurice’a Denis przekonanie, że obraz, zanim stanie się rozpoznawalnym motywem, jest najpierw

płaszczyzną pokrytą farbami w określonym porządku¹⁵. Analogicznie, na obrazie Boznańskiej *Japonka* (1889) czerwony wachlarz równoważy głowę modelki, a na dwóch portretach kobiet z czerwoną parasolką (1888, 1892) tytułowy element tworzy wewnętrzne tondo, obramowane czarnym pasem, które dobitnie wyróżnia głowy z otoczenia. W każdym przypadku japoński element oddziałuje przede wszystkim jako intensywna wartość barwna, powołana dla dookreślenia twarzy postaci. W 1887 roku w liście do matki artystka pisała: „[...] niestety, za bardzo lubię kolor, często mi to mówią. Nie rozumiem, jak malarze mogą uważać, że głowy, które ostatnio posłałam są brzydkie, wydaje mi się doprawdy, że oni ich nie rozumieją. Dziewczynka nie jest ładna, ale tu właśnie kolor ma wdzięk [...]”¹⁶. Nieprzypadkowo też te barwne plamy znajdują się na wysokości wspomnianego portretu jako jego pendant. Percepcja portretów Boznańskiej jest wejściem w relację z pewną rzeczywistością optyczną o stricte malarskiej, nierzeczywistej strukturze, której spojrzenie postaci jest elementem. Dlatego *Kwaciarki*, ukazujące scenę między portretem a intensywnym kolorem, który tworzy przy tym optyczną podstawę pod sygnaturę Boznańskiej, uznać można za zwięzły manifest dążeń artystki.

Na obrazie *Kwaciarki* relacja wieży i czerwonych plam unaocznia przeciwstawność jednej formy duchowości – innej, uobecnianej przez sztukę i język stricte artystyczny. Porządek sztuki został przy tym określony jako jedyny, jaki stanowi przeciwwagę dla związku człowieka z ziemią. W ten sposób dokonuje się przewartościowanie romantyzmu, który sztukę zrównywał z religią. Dostrzegam tu wyraźny związek między wymową tej relacji a wnioskami, jakie w odniesieniu do sztuki XIX wieku wysunął w 1900 roku Alois Riegl w tekście *Nastrój jako treść sztuki nowoczesnej*¹⁷. Właśnie sztukę wskazał on jako fenomen, który w świecie pozbawionym wiary czyni życie znośnym i przywraca mu sens. „Żyję całą duszą malarstwem” – pisała Boznańska w 1887 roku¹⁸, „[...] w chwili, kiedy nie będę mogła więcej malować, powinnam przestać żyć” – w roku 1896¹⁹.

¹⁵ Maurice Denis, *Definicja neoplastycyzmu (1890)* [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały Elżbieta Grabska-Wallis, Hanna Morawska, Warszawa 1977, s. 74.

¹⁶ List do matki, 20 marca 1887, Monachium. Za: H. Blum, op. cit., s. 20.

¹⁷ Alois Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst (1899)* [w:] idem, *Gesammelte Aufsätze*, Hrsg. Artur Rosenauer, Wien 1996, s. 27 i nn. Zob. też Ksawery Piwocki, *Pierwsza nowoczesna historia sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 171–175.

¹⁸ List do ojca, 20 marca 1887, Monachium. Za: H. Blum, op. cit., 32.

¹⁹ List do ojca [brak daty dziennej] 1896, Paryż. Za: ibidem, s. 42.