

AGNIESZKA SKALSKA

*DZIEWCZYNIKA Z CHRYZANTEMAMI* OLGI BOZNAŃSKIEJ –  
OSACZONA.  
UWAGI O SPOJRZENIU

„Dopiero kogoś, w kim odkryjemy, że jest zdolny przez swe przypadkowe cechy zwrócić się do widza spojrzeniem, gestem, pozycją nazwiemy kimś”.

Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum*

Zawsze kiedy stajemy przed dziełem sztuki, własną obecnością zaświadczyliśmy gotowość podjęcia z nim dialogu. Rozmowa, do której przystępujemy, jest możliwa dlatego, że każdy z fragmentów przedstawienia budzi w nas skojarzenia, myśli, pracę wyobraźni. Zdarza się, że przekraczają one intencję obrazu, nadając mu nieoczekiwane sensory. Nigdy do końca nie wiemy, które z naszych reakcji na dzieło sztuki są odpowiednie, to znaczy uzasadnione nim samym. Próbuje się więc osiągnąć rodzaj pewnego, bezpiecznego dla obrazu zamknięcia, które pozwoli przemówić jemu samemu. Odpowiadamy obrazowi opisem, zakładając, że wobec prawdy nieprzekładalności jakości wizualnych na słowa jest on jednak jedynym możliwym, a także najbardziej wygodnym dla dzieła sztuki poziomem dialogu. Siłą naszej skłonności do wypowiedziania siebie i traktowania obrazu jako kolejnego pretekstu do autoprezentacji pozostawiamy wybór przedmiotu opisu oraz próbę jego uzasadnienia. Nie wszystkie przecież obrazy zmuszają nas do zatrzymania się, choć każdy na to zasługuje. Istnieją takie, obok których nie możemy przejść obojętnie i ten chociażby najprostszy sygnał oznacza, że gotowi jesteśmy podjąć próbę dotarcia do tego „czegoś”, czym obraz nas przywołał.

Większość dzieł Olgi Boznańskiej stanowią portrety. Malowała także martwe natury i pejzaże. Dla niej samej jednak portret stanowił gatunek

najistotniejszy. Junius w artykule zatytułowanym *U Olgi Boznańskiej w Paryżu*, zamieszczonym w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1938 roku, cytuje słowa artystki:

„Co malowałam w tych latach w Paryżu? To samo co dzisiaj. Przed wszystkim portrety. Żywy człowiek jest dla mnie zawsze ciekawszy, aniżeli te wszystkie kombinowane książki i karafki (...)”<sup>1</sup>.

Temat ten istotnie rozwinęła Zofia Ostrowska-Kębłowska<sup>2</sup>, która podjęła próbę opracowania *oeuvre* Boznańskiej z perspektywy portretu właśnie. Skoncentrowała się na problematyce związanej z chronologią, łączącymi się z nią zmianami w zakresie kompozycji, organizacji przestrzennej płótna, kolorystyki. Odkryła, w tej płaszczyźnie, zasady rządzące warsztatem artystki w kolejnych przedziałach czasu. Oceniała ona dzieła Boznańskiej, przyjmując za kryterium ogólnie pojęte wartości malarskie. Ten punkt widzenia umożliwia ocenę obrazów, zmian stylistycznych, jakim podlegała twórcza osobowość artystki. Rozwój ten Ostrowska-Kębłowska pojmuje jako ciągle doskonalenie warsztatu malarskiego, związane z miejscami pobytu Boznańskiej, jej kontaktami zawodowymi, związkami ze szkołą monachijską, pracowniami i fascynacjami artystycznymi.

Istnieją także inne opracowania „życia i twórczości” Boznańskiej, spośród których na uwagę zasługują publikacje Heleny Blum, która wydała materiały źródłowe i monografie artystki. Stan badań, obejmujący również relacje ze spotkań z artystką, z wizyt w jej pracowni, a także próby komparatystyczne, jest bogaty. Oznacza on nasze miejsce przed obrazem Boznańskiej, w pewnym stopniu je warunkuje, określa możliwe kierunki dyskursu, lub może drogę „nowego” spojrzenia.

Zatrzymajmy się przed jednym z portretów artystki. Spróbujmy stanąć przed nim ze świadomością, iż wizerunek człowieka jest specyficznym rodzajem malarstwa – jest czymś więcej, lub może jest czymś innym niż sam obraz. W przypadku portretu obraz jest przedstawieniem bardziej niż w jakimkolwiek innym rodzaju malarstwa. Siła przedstawienia dominuje w nim nad mocą zdarzenia. Specyfika ta wymaga wyjątkowego warsztatu, odmiennego nastawienia odbiorcy, zwrócenia uwagi na istotną okoliczność, w której się znaleźliśmy – zajmujemy miejsce naprzeciw wizerunku drugiego człowieka. Opis tej sytuacji jest drogą sprostania owemu miejscu. Fakt, iż obraz przedstawia ludzką postać, nadaje mu określoną gatunkową jakość. Ma duże znaczenie zarówno dla malowidła, jak i dla wyobrażonego na nim wizerunku. Zapytajmy więc najpierw o

<sup>1</sup> Junius, *U Olgi Boznańskiej w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938 nr 42, s. 805-806.

<sup>2</sup> Z. Ostrowska-Kębłowska, *Studia nad portretami Olgi Boznańskiej*, „Studia Muzealne”, III, 1957, s. 52-111.



Olga Boznańska, Dziewczynka z chryzantemami, 1894, Kraków, Muzeum Narodowe

portret, o jego charakterystyce, wierząc, że odnajdziemy w niej ważne dla kontaktu z obrazem Olgi Boznańskiej wskazówki.

Gottfried Boehm, w jednym z rozdziałów swojej książki *Bildnis und Individuum*, zatytułowanym *Das selbstständige Bildnis in den Grenzen der Gattung*, odpowiada na pytanie, czym jest ten szczególny rodzaj twórczości. Zwraca uwagę na jego specyfikę wynikającą przede wszystkim z faktu, że przedstawiona na nim postać prezentuje się jako indywiduum. Czyni to wyłącznie przez samą siebie, odrzucając wszystkie, nie odnoszące się do niej, zewnętrzne dookreślenia. Portretowany nie może być bowiem postrzegany jako namiestnik jakiejś zewnętrznej jakości. Osiągnięcie samodzielności wizerunku odbywa się poprzez rezygnację ze wskazań na wszystko, co zewnętrzne<sup>3</sup>. Autocharakterystyka postaci możliwa jest

<sup>3</sup> G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in den italienischen Renaissance*, s. 19-32.

dzięki osiągnięciu przez portretowanego swego rodzaju pustki – „milczenia” (*die Stummheit*)<sup>4</sup>, dzięki któremu portretowany nie jest znakiem żadnej idei, alegorią czy personifikacją czegokolwiek, co nie jest nim samym. Zapewnia to postaci zachowanie tożsamości. Dla jej podtrzymania konieczny jest drugi z wymienionych przez Boehma, „fenomenów hermeneutycznych”, mianowicie „umiar” (*die Mitte*)<sup>5</sup>. Oznacza on zachowanie średniej miary w charakterystyce postaci – usytuowanie jej pomiędzy ekstremami wyrazu. Zagrożają one bowiem samodzielności portretu, stwarzają niebezpieczeństwo bycia kimś innym niż tylko sobą. W ten sposób „wewnętrznie” czy „odwewnętrznie” określona, oddzielona od zewnętrzności postać, dokonuje dalszej autocharakterystyki. Teraz jej elementem jest uwewnętrzniona przez nią zewnętrzność. Moment ten zawiera paradoks dwoistej natury portretu. Po wyznaczeniu granic portretowanego, dystansu między nim a światem, po utwierdzeniu własnej od niego niezależności, postać wymaga dookreśleń, definicji pochodzącej z zewnątrz.

Rolę świata zewnętrznego wobec rzeczywistości wewnątrzobrazowej wyznaczają w teorii Boehma dwa kolejne fenomeny: podobieństwo (*die Ähnlichkeit*)<sup>6</sup> i związek między charakterem a działaniem (*die Handlung*)<sup>7</sup>. Pierwszy z nich obejmuje charakterystykę postaci, przypadkowość rysów, dzięki której dostrzegamy w niej kogoś spośród wszystkich, mimo że oryginał pozostaje dla nas nie znany. Podobieństwo do każdego pozwala nam odkryć w wizerunku cechy niezwykle, stanowiące o tożsamości wyobrazonego indywiduum. Druga, związana z podobieństwem cecha dotyczy zachowania się postaci na obrazie. Każdy człowiek jest na portrecie jakoś zinterpretowany. Fakt ten wynika już nawet z konieczności zamknięcia wizerunku w ramach obrazu, na płaskiej powierzchni. Sposób, w jaki postać „mieści” się w polu obrazowym, oznacza jej zachowanie, sugeruje potencjalny ruch – zarówno w sensie fizycznym, jak i psychicznym („sposób bycia”). Na podstawie własnych doświadczeń widz odtwarza możliwości tego ruchu, odkrywa potencjalne cechy postaci. W ten sposób podobieństwo oraz zachowanie stają się elementami „odwewnętrznej” charakterystyki.

Odwołanie się do kontekstu funkcjonowania postaci współdziała w tworzeniu specyfiki portretu. Granica bycia sobą dla każdego portretowanego jest inna. Różna jest bowiem liczba elementów charakterystyki oraz ich jakość. Każdy z wizerunków inaczej odpowiada na nadrzędne wobec siebie pytanie: kim jesteś?

<sup>4</sup> Tamże, s. 26.

<sup>5</sup> Tamże, s. 27.

<sup>6</sup> Tamże, s. 28.

<sup>7</sup> Tamże, s. 28.

Do tego właśnie problemu sprowadza się definicja portretu. Jego rozwiązanie powstaje dzięki uwzględnieniu funkcjonowania wizerunku indywidualności pomiędzy koncentracją na niej samej a odniesieniem do świata. Autocharakterystyka nie jest możliwa bez komentarza z zewnątrz. Definicja portretu jest każdorazowo aktualizowana przez kolejne artystyczne realizacje, a także przez kolejne sposoby recepcji. Widz jest bowiem za każdym razem nowym elementem zewnętrznosci, która – w pewnym stopniu (poprzez „podobieństwo”) konstryuuje tożsamość postaci.

Zajmijmy miejsce naprzeciw jednego z portretów Olgi Boznańskiej.

W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się namalowana w roku 1894 *Dziewczynka z chryzantemami*. Miejsce przed tym obrazem jest już określone przez ślady przeszłych recepcji. Uznawany jest on bowiem za jedno z najwybitniejszych osiągnięć artystki. Badacze, jak Ostrowska-Kęłbłowska, zwracają uwagę na jego wartości kolorystyczne i kompozycyjne. Obraz ten powstał w okresie monachijskim (1886-1898), kiedy Boznańska studiowała malarstwo w prywatnej szkole Karola Kircheldorfa, później (od 1888 roku) w szkole Wilhelma Dürra. Według Blum, wpływy szkoły monachijskiej łączą się w portrecie *Dziewczynki* z oddziaływaniem malarstwa Whistlera. Obraz ten, jak twierdzi Blum, jest jednak znakiem indywidualności malarskiej artystki. Autorka przeprowadziła analizę kolorystyki obrazu opartej na stopniowaniu szarości. Uznaje ona ten portret za przykład malarstwa walorowego, a ograniczenie palety do kilku tonów uznaje za wpływ malarstwa Whistlera właśnie. Blum zwraca uwagę na „elementy psychologiczne, tchnące powiewem modernizmu”<sup>8</sup>. Przypomina słowa Williama Rittera z tekstu zamieszczonego w paryskiej „Gazette des Beaux-Arts”, który skupił się w opisie obrazu na „dziwnych, niepokojących oczach, jakby kroplach atramentu, które zdają się wylewać na chorobliwie bladą twarz, współczesny ideał postaci Maeterlincka. (...) ta przerażająca dziewczynka, tak jasna i biała, że budzi dreszcz (...)”<sup>9</sup>. Blum potwierdza wpływ poezji na malarstwo Boznańskiej, a jej stosunek do epoki określa następująco: „Modernizm to [dla niej] nie tylko linia niespokojna, forma poruszona, odpowiednie zespoły barw, ale i treści głębsze, przesiąknięte niepokojem i przewrażliwieniem”<sup>10</sup>.

Zachowując w pamięci relacje z kontaktu z *Dziewczynką* wypowiediane lub zapisywane przez innych, znajdziemy swoje miejsce naprzeciwko jej portretu. Obraz zatrzymuje widza. Bardziej niż na którymkolwiek innym płótnie Olgi Boznańskiej powodem skupienia naszej uwagi oraz jej źródłem jest spojrzenie postaci. Sprawia ono, że stajemy przed obrazem

<sup>8</sup> H. Blum, *Olga Boznańska*, Warszawa 1974, s. 18.

<sup>9</sup> W. Ritter, „Gazette des Beaux-Arts”, nr 1 Paris 1896; cytaty za H. Blum, op.cit., s. 18.

<sup>10</sup> H. Blum, op.cit., s. 18.

niewo zakłopotani, nie wiadomo: jego siłą czy wyrazem. Nasza niewygodna, choć jedyna możliwa pozycja obciążonych spojrzeniem dziewczynki, rola przedmiotu tego spojrzenia, prowokuje do podjęcia próby ustalenia źródła i przyczyny wyrazu jej oczu. Spojrzenie nie jest jedynym nośnikiem tego, co postać ma o sobie do powiedzenia, ale to ono nadaje charakter jej wypowiedzi na własny temat. Jest tym niezbędnym aspektem działalności, który z sytuacji modela pozwala odczytać tożsamość postaci.

Pytanie sprowokowane przez wzrok „dziewczynki z chryzantemami” – kim jesteś? kierujemy do jej wizerunku, ze świadomością, że odpowiedzią na nie jest każdy z jego elementów.

Dziewczynka na obrazie znajduje się w trudnej sytuacji: została postawiona przed pustą szarą ścianą z bukietem białych kwiatów w splecionych dłoniach. Ma rozpuszczone rude włosy. Ubrana jest w popielatą sukienkę. Źródłem jej spojrzenia są ciemne, prawie czarne, duże, szeroko otwarte oczy. Opis ten, chociaż identyfikuje przedstawienie, nie odpowiada obrazowi. Pomija istotne jego elementy. Cień na ścianie – towarzysz dziewczynki – nie jest wyłącznie jednym z tonów szarości płaszczyzny ściany. Stanowi on specyficzny fragment postaci – jest jej śladem, odbiciem, konturem, świadectwem. Jednocześnie stanowi element otaczającego ją świata – znajduje się poza nią, poza jej fizycznością i wolą. Chryzantemy są także czymś więcej niż tylko białą plamą na tle sukienki. Wspólnie z cieniem budują one sytuację dziewczynki na obrazie. Ich z kolei znaczenie dookreśla organizacja pola obrazowego. Wynika ono nie tyle z ikonograficznych konotacji, co z odniesienia do postaci i sposobu jego odwzajemnienia. Bukiet kwiatów znajduje się przed dziewczynką, cień za nią. Wizualny ciężar białych chryzantem oraz ich płaszczyznowa relacja z plamą cienia wiążą się z przestrzenną kompozycją obrazu. Dziewczynka trzyma kwiaty przed sobą i fakt ten znalazł swoje uzasadnienie na płótnie: poprzez biel, wyrazistość pierwszego planu. Posługując się logiką wieloplanowości, należy uznać cień za tło postaci, a jej pozycję określić słowem „pomiędzy”. Definiowana przez nie relacja przestrzenna powtarzana jest na płaszczyźnie. Twarz znajduje się bowiem w podobnej sytuacji na polu obrazowym, choć nie jest ona tak wyraźnie określona. Cień pada bowiem nieco poniżej twarzy. Głowa nie leży więc ściśle pod cieniem, choć wyraźnie ponad kwiatami. A jednak umieszczony po lewej stronie bukiet i plama cienia znajdująca się w prawej części płótna pozwalają interpretować pozycję dziewczynki jako znajdującej się „na osi”, w centrum, a miejsce cienia i kwiatów uznać za przesunięte wobec tej symetrii, budujące sobą diagonalę, ponad którą znajduje się głowa postaci.

Płaszczyzna szarej ściany i kolorystycznie z nią związanego stroju zostaje tłem dla akcji rozgrywającej się między trzema elementami: cienia, twarzy i kwiatów. Plamy cienia i bukietu determinują zachowanie

się postaci na płótnie, sprawiają, że jej obszar ogranicza się do „bycia pomiędzy”. W nim to właśnie dziewczynka istnieje jako osoba: stoi ze splecionymi, opuszczonymi dłońmi i patrzy. Te dwa aspekty jej istnienia podlegać mogą dalszej analizie. Wytyczają one, być może, drogę wiodącą do odpowiedzi na pytanie, kim jesteś?, w której odnaleźć pragniemy istotę niezwykłości obrazu. Są to bowiem znaki sposobu bycia postaci. Jak inaczej, jeśli nie poprzez funkcjonowanie w określonej, danej sytuacji, poprzez stosunek do niej, odkryć można głębszą zasadę osobowości. Pytamy zresztą o tożsamość nie w sensie ogólnym, lecz o tę konkretną dziewczynkę z obrazu. Pytamy, kim jest dziewczynka z chryzantemami, a nie jaka bywa pozbawiona kwiatów, w ogrodzie, na schodach, czy we wnętrzu. Jej sytuacja jest koniecznością. Bycie „pomiędzy” jest jej „tu i teraz”, poprzez które ulega ona dookreśleniu, z którym jest związana i do którego się odnosi.

Podczas gdy cień jest nią samą i elementem spoza niej – jedynie zewnętrznym świadkiem obecności jednocześnie (w ten sposób pozostaje on częścią postaci, będąc elementem sytuacji zewnętrznej), bukiet kwiatów stanowi wyłącznie znak owego „przed”, za którym znajduje się dziewczynka. Jej związek z cieniem dobitnie, choć metaforycznie zaznacza zależność między sytuacją postaci a jej zachowaniem. Granice określające ramy zachowania się portretowanej nabierają pewnej dwuznaczności – bywają one, jak w przypadku cienia, częścią portretowanego. Znaczenie granic budowane jest z kolei przez sytuację w polu obrazowym i to jego brzegi ostatecznie nadają sens relacjom wewnątrzobrazowym.

Dziewczynka na obrazie znajduje się w specyficznym „międzymiejsku”. Uczynimy pierwszym aspektem jej istnienia w określonym w ten sposób obszarze fakt, że w jej dłoniach znajdują się kwiaty. Jest to bowiem jednocześnie najbardziej fizyczny, a więc widoczny znak jej zachowania. Dłonie, poprzez związek z pierwszym planem, wyznaczonym przez bukiet, są nie tylko węzłem kompozycji krzyżujących się diagonali rąk i łodyg kwiatów. Ciasno splecione, zaciśnięte, skupione są jakby na sobie nazwajem: zielono-biały, uwięziony w nich bukiet sprawia wrażenie jedynie dodatku, rekwizytu. Nie nadaje im wyrazu – bez chryzantem koszyk dłoni wyglądałby tak samo. Same kwiaty nie absorbują uwagi dziewczynki. Oprócz tego, że spoczywają w nie-z-ich-powodu-zaciśniętych dłoniach, nie mają dla niej znaczenia. Charakter związku między postacią a kwiatami nie jest czytelny. Dziewczynka staje się uosobieniem bezradności: co robi z kwiatami, skoro w tak niewielkim stopniu je trzyma? Owo poprzestawanie na trzymaniu jest dość kłopotliwym minimum, które zapewnia bycie dziewczynką z chryzantemami, a zarazem pozwala zachować wobec niego dystans. Ten zaś nadaje sytuacji rys niewygodny: co zrobić z włożonymi w zaplecione dłonie kwiatami? Pytanie to, wyraz bezradności nie powstałoby jednak, a wrażenie osaczenia, ograniczenia nie

interpretowałyby zachowania dziewczynki, gdyby nie jej wzrok. Wychodzi on naprzeciw widza, przemierza prostopadle do płaszczyzny płótna dzielącą go od niej odległość, wykracza poza sytuację wewnątrzobrazową, aby ją skomentować, osiągnąć konieczny dystans, dzięki któremu jej definicja stanie się możliwa.

Spojrzenie jest hasłem wywołującym skojarzenia odległe od sugestii działania. A jednak siła wzroku i jego nasycenie wyrazem sprawiają, że patrzenie jest istotną „czynnością”, którą „wykonują” postacie na obrazach. Gdyby nie ich spojrzenie pozostawałyby one modelami, przedmiotami wciąż powielanego przez kolejnych widzów, wzroku artysty. Patrząca postać natomiast wymyka się spod aksjomatu bycia modelem, pozowania, zajmowania miejsca w siatce kompozycji pola obrazowego. Spojrzenie jest owym koniecznym znakiem tożsamości, który wszystkiemu poza nim nadaje specyficzne znaczenie. Tworzy ono dramatyzm obrazu i jego paradoks – uprzedmiotawiane staje się podmiotem. Spojrzenie identyfikuje w portretowanym osobę, podmiot, indywidualność, której zachowanie – ten szczególny rodzaj bycia u siebie – ograniczony został koniecznością pozowania, owym tu i teraz, określonym sytuacją.

Oczy dziewczynki są wyraziste, choć nie wyraźne. Twarz ukazana *en face* określa kierunek wzroku. Spojrzenie, będące wynikiem sytuacji wewnątrzobrazowej, jednocześnie ją komentuje. Dookreśla ono miejsce dziewczynki i interpretuje jej samotność na tle popielu ściany, między cieniem a kwiatami, jako osaczenie, zagrożenie, z którym postać sobie nie radzi. Własną bezradnością obarcza widza, skupiając w spojrzeniu jak w soczewce problem własnego istnienia. Fakt nasycenia wzroku wyrazem, zamknięcia w nim problemu sytuacji, sprawia, że patrzący nie może pozostać jedynie przedmiotem padającego z obrazu spojrzenia. Staje się on bowiem współodpowiedzialnym, kimś, kto nie tylko konstatuje tu i teraz dziewczynki na zasadzie możliwego podobieństwa do własnej sytuacji. Bycie przedmiotem takiego spojrzenia wymaga reakcji, nie pozwala na ograniczenie się wyłącznie do kontemplacji rzeczywistości.

Osaczenie w międzymiejsku nie jest pełną prawdą tego obrazu. *Dziewczynka z chryzantemami* na tle muru jest bezradna w osaczeniu i swoją bezradnością obarcza widza. W związku z tym, spojrzenie pełni także funkcję uprzedzienia obrazu. Przekracza bowiem granicę powierzchni, plan zajmowany przez bukiet chryzantem. Możliwość zawłaszczenia przypisanego sobie miejsca jest zawsze obszarem wyboru, który modelowi pozwala pozostać osobą: dziewczęcości, kobiecości, starości – wszelkiemu niemal obiektywnemu wymiarowi człowieczeństwa – nadaje indywidualność. Sprawia ona, że portret staje się świadectwem tożsamości, że spoglądająca z obrazu postać jest sobą, że pozostaje nią mimo niepowседневności i nienaturalności narzuconej przez fakt pozowania. Prawda przedziera się przez konieczność oddawania siebie, własnego



wyglądu do dyspozycji innych. To siła osobowości determinuje układ dłoni, kierunek i wyraz spojrzenia. Opuszczone w bezwładzie ręce, zaplecione jakimś impulsem, chronią się przed każdą funkcją, poza znaczeniem własnej obecności. Oczy – sygnał i początek spojrzenia – nie są jego jedynym nośnikiem. Charakter wzroku wynika ze wszystkich elementów płótna, odnosi się do nich i przez nie jest interpretowany. Należy, obok gestów, pozy, wszelkiej znaczącej przypadkowości, do elementów tożsamości postaci. Jest on jednym z fenomenów, sposobów jej zjawiania się. Zawiera w sobie cząstkę struktury owego kogoś, o kogo pytamy.

Kompozycja obrazu nie zawsze jest wartością obiektywną. Zwykle stanowi ona część charakterystyki postaci, pozornie jedynie odzewną. *Dziewczynka z chryzantemami* została uwięziona między dwiema barwnymi plamami, pomiędzy tłem i pierwszym planem, została zamknięta w prostokącie płaszczyzny, a także ograniczona przestrzenną hierarchią kompozycji. Postać będąca *Dziewczynką z chryzantemami* jest osaczona przez swą rolę, przez swoje miejsce, przez sytuację, zagrożona nią i bezradna. Bycie dziewczynką z chryzantemami, na tle muru, pod presją własnego cienia, nie wyczerpuje jednak jej definicji bycia sobą, które wykracza poza tego rodzaju określenia. Pozycja widza, do którego postać się odwołuje, dookreślając jednocześnie własną sytuację, także nie jest jednoznaczna. Bierny jako przedmiot spojrzenia, siłą jego wyrazu zostaje poruszony. W poszukiwaniu „sposobu pomocy”, podążając za wzrokiem dziewczynki, odkrywa jej sytuację. Staje się podmiotem spojrzenia równie bezradnego – pytanie, co zrobić z kwiatami? pozostaje bez odpowiedzi, trudne „pomiędzy” dziewczynki nie ulega zmianie, a bezradność w osaczeniu, stanowiąca podstawę jej tożsamości trwa w pustce, powstałej w miejscu, z którego odszedł widz.

Szczególny wymiar sytuacji *Dziewczynki* tworzy fakt, że osobą malującą portret była kobieta, a przedmiotem jej spojrzenia, modelem – dziewczynka. Zadane w 1971 roku przez Lindę Nochlin pytanie, „dlaczego nie było wielkich kobiet artystek” przywołujemy wobec twórczości Bożnańskiej. Ale nie interesuje tu nas kwestia jej wielkości. Pytanie zaczerpnięte z obszaru feministycznej historii sztuki jest jedynie punktem wyjścia dla spojrzenia na portret *Dziewczynki* z punktu widzenia „kobiecości”.

Griselda Pollock w swoim opracowaniu dotyczącym modernistycznego malarstwa kobiet<sup>11</sup> prowadzi rozważania dotyczące szczególnej sytuacji, w której znajdowały się artystki na przełomie wieków. W tym okresie spełnianie jakichkolwiek funkcji zawodowych przez kobiety wiązało się ze sprzecznością rozpatrywaną na płaszczyźnie socjologii i psychoanalizy. Przede wszystkim bowiem, sfera życia zawodowego zdominowana była przez mężczyznę. To on swobodnie poruszał się w miejscach publicznych –

<sup>11</sup> G. Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London – New York 1988 (rozdział: *Modernity and the spaces of femininity*).

po wszystkich obszarach miasta. Przestrzenią kobiety była natomiast wąsko pojmowana sfera „domowego ogniska”, prywatności. Jeśli podejmowała ona pracę, jej pozycja stawała się dwuznaczna, w ocenie burżuazyjnej moralności – piętnowana. Stąd artystka – w kategoriach społecznych – jako kobieta przekraczająca granice przypisanych sobie obszarów, stawała się postacią nieokreśloną. Kobiecość i uprawianie zawodu stanowiły bowiem sprzeczność. Z tego faktu wynikał również dualizm znaczeniowy pracowni artystki jako miejsca uprawiania zawodu oraz – jednocześnie – jako fragmentu przestrzeni prywatnej. Identyfikacja artysty zawiera w sobie element męskości, który nie wywołuje żadnego dysonansu, ani zmiany określenia. Definicja kobiety-artystki domaga się specjalnych sformułowań. Zgodnie bowiem z teorią Griseldy Pollock, historycznie i kulturowo uwarunkowaną funkcją kobiety jest rola przedmiotu spojrzenia. Rola podmiotu, wpisana na zasadzie konieczności, w malowanie wizerunków ludzi jest sprzeczna ze społeczną tradycją kobiecości. Pollock określa problem ten zwięźle, stwierdzając, że w epoce modernizmu „kobiety nie patrzyły”. Ich wizualna funkcja ograniczała się do bycia ogladaną.

Na tle tych rozważań, sytuacja artystki wobec modelu nabiera nowego znaczenia. Ulega ona dodatkowej komplikacji, kiedy modelem jest również kobieta, dystansująca się wobec swej funkcji „bycia ogladaną” poprzez spojrzenie, a raczej podmiotowość tego spojrzenia. Artystka i jej model patrzą. Zwróćmy uwagę na spojrzenie *Dziewczynki*. Dwoistość jej wzroku polega na zawarciu w sobie funkcji modelu oraz oglądającego. Łamię ona zasadę antifeministycznego hasła modernizmu – KOBIEȚA NIE PATRZY. Sprawia, że *Dziewczynka* jest interlokutorem rozmowy z widzem, powielającym, w pewnym stopniu, spojrzenie artystki. Postać, uwięziona w funkcji pozowania, osaczona rolą modelu, wymyka się tego rodzaju klasyfikacji. Czyni to poprzez obojętność wobec kwiatów, które włożono jej do rąk, poprzez miejsce sprawiające wrażenie narzuconego (dziewczynka została ustawiona pod ścianą).

Griselda Pollock zajmuje się w swej książce przestrzenią w obrazach malowanych przez kobiety lub przedstawiających je. Analizuje przestrzeń jako miejsce „akcji” przedstawień związanych ze sztuką feministyczną modernizmu, rozpatruje też organizację pola obrazowego – jego podziały, bariery, które symbolizują granice społecznej egzystencji kobiet. Pollock stawia przy tym problem przestrzeni społecznej, dostępności określonych sfer związanych z życiem publicznym. Stwierdza, że „przestrzeniami feministycznymi są te, w których feminizm mieszka jako umiejętność istnienia w dyspucie i społecznej praktyce”<sup>12</sup>, gdzie kobieta

<sup>12</sup> G. Pollock, op.cit., s. 66: „The spaces of femininity are those from which femininity is lived as a positionality in discourse and social practice”.

patrzy i jest oglądana. „Dziewczynka z chryzantemami”, ukryta za barierą kwiatów, odseparowana od świata popielatą ścianą, ograniczona w swej funkcji i świadoma tego ograniczenia, znajduje się w „przestrzeni feministycznej”. Jej dystans wobec funkcji, oznaczony gestem i spojrzeniem jest znakiem jej sprzeciwu – osobowości, tworzącej klimat osaczenia, na które się nie zgadza.

Sytuacja osoby portretowanej jest zawsze szczególna. Zajmuje ona wybraną przez siebie lub narzuconą wolą artysty pozycję, aranżuje własne zachowanie, współuczestniczy w prezentacji, której ostatecznym autorem jest portrecista, a najważniejszym adresatem widz – indywidualność, na którą składają się jej własne doświadczenia, marzenia, osobowość. Fakt przełożenia sylwetki, wyrazu oczu, sposobu bycia na jakości barwne umożliwia przedstawienie, a więc prezentację postaci – określonej, zinterpretowanej. Odkrycie prawdy w tej interpretacji należy do widza. Można się po nim spodziewać, że ją odnajdzie, jeśli jako element zewnętrznego, wobec portretowanego, świata odkryje w sobie podobieństwo do niego, określi możliwości ewentualnych zachowań postaci.

Dziewczynka na obrazie nie jest tylko osobą trzymającą bukiet kwiatów, nie jest tylko dziewczynką, dzieckiem. Jej tożsamość, jak każda, chroni się przed byciem kimś innym niż tylko sobą, przed każdą generalizacją. Na tym polega jej „zamilknięcie” – potrzebne, aby wypowiedź o niej samej stała się czytelna, możliwa. W tej wypowiedzi tkwi obrona przed ekstremami wyrazu, umiar, będący istotą każdej indywidualności – jednej z wielu twarzy człowieczeństwa.

Prawdą dziewczynki z portretu jest bezradność w osaczeniu – w sytuacji „pomiędzy”, schizofrenia spojrzenia wynikająca z patrzenia i bycia ogladaną. Jest to prawda dostrzeżona przez jednego z widzów, korzystającego ze swej pozycji „odzewnętrznej”. Dlatego prawda ta jest zaledwie możliwa.

#### A GIRL WITH CHRYSANTHEMUMS BY OLGA BOZNAŃSKA – BESET. REMARKS ON THE GAZE

##### Summary

In the National Museum in Poznań there is a portrait “A Girl with Chrysanthemums” by Olga Boznańska, painted in 1894. The analysis of this painting tries to answer a question provoked by and directed at every portrayed figure, namely: Who are you? Results are related to the method of presenting an individuality, which, according to Gotfried Boehm’s theory, can be revealed through specific rules of representation, such as the rules of “silence”, “moderation” and “likeness”, as well as the “relationship between the character and activity”. They are all propitious for the figure to remain itself, since they characterize the identity of the represented person.

The question "Who are you?" asked in relation to "A Girl with Chrysanthemums" defines the scope of this description.

Beside the figure of a girl, there are two other important components of the painting: her shadow on the wall and the bouquet of white chrysanthemums. These two elements of the painting background define the girl's situation as a position "in between" both the plane and the spatial arrangement of the portrait. Trapped in "between places", the girl assumes a specific position: she is standing there with her fingers intertwined, clasping bunch of flowers, and staring.

These two aspects of her behaviour allow for an interpretation. The flowers and the shadow on the wall are parts of the external world which besets her. They form the limits of double meaning, since they belong to the figure but, on the other hand, confine her. The girl remains an individuality mainly due to her gaze, which defines the person, subject, and individuality in the represented figure. It is also a sign of detachment from posing for an artist; from being a model.

The girl is looking towards the viewer. She puts the burden of her helplessness on him and comments on her own position. She interprets her loneliness, set against the background of the wall. She also explains the state of being threatened and beset, which she cannot cope with.

All components of the painting unite in order to specify the nature of the gaze which, in turn, refers to these elements and is described by them. The gaze is one of the marvels, methods of presenting the figure. It contains a fragment of the portrayed figure, of this SOMEONE we are inquiring about. The girl with chrysanthemums is helpless in her being beset. She is not merely a person holding flowers, or merely a child. Her identity protects itself from being somebody else rather than just herself. Her gaze is the necessary and most important element of this protection.