

FIKcja I RZECZYWISTOŚĆ ATELIER. PRACOWNIA ARTYSTYCZNA W OCZACH XIX-WIECZNYCH LITERATÓW¹

OLGA PŁASZCZEWSKA*

Wielowiekowa tradycja przypisuje pracowni artysty szczególne znaczenie. Świadczą o tym zarówno dzieła literackie, jak plastyczne, których tematem jest warsztat malarski, na przykład powszechnie znane alegorie Vermeera² i Pierre’a Subleyras’a³. Klasyczną wizję pracowni wiązać należy z wypracowanym w XV-wiecznych Włoszech humanistycznym wzorcem kultury, w świadomości odbiorców potwierdzonym autorytetami, między innymi Petrarcki⁴ i Leonarda da Vinci⁵. Przekonanie o wyjątkowości miejsca, w którym pracuje artysta, stanowi niekwestionowaną prawdę *Traktatu o malarstwie* Leonarda. Poza terytorium Włoch pragmatycznym rozwinięciem idei pracowni wydaje się dom Rubensa, pomyślany jako wizerunek artysty i swoisty szyld reklamowy⁶. Partykularna, ze względu na postać artysty i jej konotacje w epoce, jest romantyczna interpretacja przekonania o wyjątkowości atelier, zyskującego w tym okresie *symboliczne a przez substytucję niejako „kultowe” znaczenie*⁷. Z woli artysty lub od niej niez-

* Olga Płaszczewska – dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

¹ Rozbudowana wersja referatu wygłoszonego podczas konferencji *Wyjazdy za sztuką*, zorganizowanej przez Katedrę Komparatystyki Artystycznej Instytutu Historii Sztuki KUL oraz Stowarzyszenie Historyków Sztuki w Kazimierzu Dolnym (21–23 marca 2013). Artykuł finansowany ze środków na naukę w ramach projektu badawczego nr 2011/01/B/HS2/01335, stanowi część szerszej zakrojonych badań.

² Jego *Sztukę malarską* przypominam tu nieprzypadkowo, gdyż to właśnie na lata 1850–1860 datuje się okres ponownego odkrywania i wręcz fascynacji twórczością Vermeera we Francji, por. J. Walsh Jr., *Vermeer*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin” New Series, Vol. 31, No. 4 (Summer, 1973), s. 186, <http://www.jstor.org/stable/3258580> [31/01/2013].

³ Por. A. Pieńkos, *Pracownia jako miejsce, pracownia jako dzieło*, „Art & Business” 1995, z. 11–12 (68–69), s. 60.

⁴ Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005, s. 17–19, 125.

⁵ Por. Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie* (II, 50), przeł. i opr. M. Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 148.

⁶ Por. A. Pieńkos, *Pracownia jako miejsce...*, s. 61.

⁷ J. Białoostocki, *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych* [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Warszawa, listopad 1963), Warszawa 1967, s. 66.

leżnie pracownia staje się wówczas *miejszem pielgrzymek*⁸. Postrzegana jest jako przestrzeń sakralna, gdyż spełnia się w niej akt twórczy. Jako portret artysty każe ją interpretować *nowoczesna estetyka akcentująca ekspresję indywidualności*⁹. Pracownia malarska lub warsztat rzeźbiarza przyciąga publiczność, gdyż dzieło inspiracji i wyobraźni zyskuje tutaj materialny kształt¹⁰, a proces jego fizycznego powstawania można poznawać naocznie (co wydaje się niemożliwe w przypadku dzieła literackiego¹¹). W pierwszej połowie XIX wieku zwiedzanie pracowni artystycznych – traktowane jako doświadczenie inicjacyjne¹², polegające, między innymi, na wkroczeniu w *terytorium prywatności* artysty¹³ – stanowi jeden ze stałych obowiązków człowieka kulturalnego. Siedziba i studio artysty są wówczas *miejszem, które dla zwyczajnych odbiorców wygląda przeważnie niepospolicie i w którym dzieje się coś niezwykłego*¹⁴. Zainteresowani pracownią są nie tylko malarze, ale również literaci i zwyczajni podróżni¹⁵. To oni stają się prekursorami refleksji nad pracownią jako „*działem innym*”, intuicyjnie skupiając uwagę na tym, co Andrzej Pieńkos nazywa napięciem *między przestrzenią pracowni i mieszkaniem, między fasadą i wnętrzem domu*¹⁶. Echa ich wizyt w siedzibach artystów pobrzmiwają nie tylko w zapiskach pamiętnikarskich, dziennikach podróży i korespondencji, ale także w fikcji literackiej, utrwalającej wyobrażenie atelier jako „*świątyni sztuki*” lub pracowni alchemika. Wystarczy wspomnieć takie utwory, jak *Nieznane arcydzieło* Balzaca¹⁷, *Marmurowy faun* Nathaniela

⁸ Por. *ibidem*, s. 66.

⁹ Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*, s. 65.

¹⁰ Por. B. Mądra-Shellcross, *Dom romantycznego artysty*, Kraków 1992, s. 121.

¹¹ Por. O. Płaszczewska, „Pracownia” Marii Konopnickiej, czyli o związkach przestrzeni i wolności twórczej [w:] *Czytanie Konopnickiej*, red. O. Płaszczewska, Kraków 2011, s. 127–128.

¹² Por. B. Mądra-Shellcross, *op. cit.*, s. 121.

¹³ Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*, s. 12.

¹⁴ *Ibidem*, s. 73.

¹⁵ Ronald de Leeuw zwraca na przykład uwagę na wielość relacji zawierających wzmianki o odwiedzinach w ważniejszych pracowniach artystycznych we francuskojęzycznych zapiskach holenderskich z okresu Grand Tour (por. R. de Leeuw, *Letter to the Editor: the Warwick Vase*, „The Burlington Magazine”, vol. 146, No. 1215, *Decorative Arts* (Jun., 2004), s. 404, <http://www.jstor.org/stable/20073562> [31/01/2013]). Podobne echa znaleźć można także w zapiskach polskich podróżników tego okresu (zob. np. P. Jaskanis, A. Rottermund, A. Kwiatkowska, A. Ekielska-Mardal, *Grand Tour. Narodziny kolekcji Stanisława Kostki Potockiego*, Warszawa 2006), co jest po prostu świadectwem zakorzenienia tradycji odwiedzania atelier w kulturze europejskiej. W połowie XIX wieku ma w pełni ugruntowany charakter, a temat wizyty w pracowni staje się jednym z powracających wątków publicystycznych, zob. na przykład artykuł: A. J. Du Pays, *Visite aux ateliers: L'atelier de M. Eugène Delacroix*, „L'Illustration” n. 500 (September, 25, 1852).

¹⁶ Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*, s. 11.

¹⁷ Komentarz do tego utworu, por. m.in., A. Pieńkos, *Pracownia jako miejsce...*, s. 62; A. Pieńkos, *Dom sztuki*, s. 79; O. Płaszczewska, *O nieistniejących dziełach sztuki w literaturze XIX wieku* [w:] *Komparatystyka dzisiaj. Interpretacje*, t. 2, red. E. Kasperski, E. Szczęsna, Warszawa 2011, s. 241–243.

Hawthorne'a lub – na rodzimym gruncie – *Sfinks* Kraszewskiego, by uświadomić sobie, że pracownia artystyczna jest jednym z mitów epoki. Rangę „pracowni artysty” zyskują także gabinety pisarzy (wystarczy wspomnieć wystylizowany na muzeum dom Goethego w Weimarze czy mediolańską siedzibę Manzonię¹⁸), zwłaszcza gdy parają się więcej niż jedną dziedziną sztuki:

Dla kogożby np. z czytelników moich nie było przyjemne posiadać stereoskopowy obrazek gabinetu Kraszewskiego, widzieć stolik, przy którym pisze, sztalugę, przy której maluje? Powieści sypią się jak z rękawa, a osoba, co je daje ogółowi, wiecznie ma być dla niego zakrytą? Czasem, w tej chęci spojrzenia za podwoje salonu, jest istotnie troszkę za śmiałej ciekawości, lecz któż tu winien? czy ogół, za[w]sze ciekawy, czy osoba, co go zaciekawia?¹⁹ –

retorycznie zastanawiał się Tadeusz Padalica, relacjonując tragicomiczne poszukiwania siedziby Kraszewskiego w Żytomierzu. Opis wizyty w atelier (lub gabinecie twórcy) jako pożądaný przez odbiorców wątek obiegowy staje się jednym ze składników gatunkowych podróży literackiej.

Podobnie jak inne mity literackie, wraz z upływem czasu ulega przekształceniom i stopniowo dezaktualizuje się, jak można wnioskować choćby z lektury *Ad leones!* Norwida, noweli podejmującej dyskusję zarówno ze stereotypową wizją artysty, jak z konwencjonalnym obrazem atelier jako miejsca, gdzie *chwała rodzi się, rośnie i wychodzi na świat*²⁰. *Ad leones!*, nowela znacznie późniejsza od wspomnianych wcześniej utworów, wydaje się doskonałą ilustracją procesu, jaki towarzyszy refleksji nad pracownią artystyczną w literaturze drugiej połowy XIX stulecia. Zanika w niej konwencjonalny opis pracowni – wygląd tego miejsca jest tak silnie zakodowany w świadomości Europejczyka, że nie wymaga szczegółowej ekfrazy. Unaoczniająca prezentacja atelier zostaje zastąpiona aluzją lub spełnia funkcję metaforyczną²¹. Piśmiennictwo drugiej połowy XIX stulecia zdradza w ten sposób, że zaufanie obserwatora (gościa) pracowni wobec oglądanej przestrzeni z wolna maleje. Od dawna już wiadomo, że niejedna siedziba artysty jest świadomie *modelowana na autoportret twórcy*²². Pojawia się więc pytanie o „prawdziwość” dokonującego się na oczach publiczności aktu twórczego, o autentyczność obcowania ze sztuką na terytorium postrzeganym jako jej przynależne.

¹⁸ Zob. na ten temat: O. Płaszczewska, *Salony literackie XIX-wiecznej Europy w świetle podrózpisarstwa: Weimar i Mediolan Antoniego Edwarda Odyńca*, „Wielogłos” 1–2 (7–8) 2010, s. 133–146.

¹⁹ T. Padalica [Zenon Leonard Fish *vel* Fisiz], *Listy z podróży*, t. 1, Wilno 1859, s. 43–44. Podkr. OP.

²⁰ A. E. Odyńec, *List do Juliana Korsaka [Rzym, 25 IX 1829]* [w:] *idem, Listy z podróży*, opr. M. Toporowski, Warszawa 1961, t. 2, s. 18–19.

²¹ Por. O. Płaszczewska, „Pracownia” *Marii Konopnickiej*, s. 129–130.

²² Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*, s. 50.

Problematykę tę porusza, między innymi, Hippolyte Taine w rozważaniach poświęconych *Filozofii sztuki* (1865), co, biorąc pod uwagę jego przekonania na temat znaczącej roli środowiska, w jakim powstaje dzieło artystyczne²³, nie zaskakuje w takim stopniu, w jakim może budzić zdumienie wielość pokrewnych jego stanowisku poglądów, niekoniecznie możliwych do wyjaśnienia w kategoriach intertekstualności. Problem pracowni nie stanowi u Taine'a odrębnego przedmiotu refleksji. Pojawia się w kontekście poświęconych malarstwu włoskiego odrodzenia rozważań na temat tak zwanych *warunków drugorzędnych* powstawania dzieła sztuki²⁴, a więc tych czynników, które determinują „klimat epoki”, kształtujący charakter oraz intelektualne i emocjonalne potrzeby człowieka²⁵. W koncepcji Taine'a świat współczesny – w przeciwieństwie do epoki renesansu – dostarcza zbyt słabych lub nadmiernie utemperowanych bodźców, by artysta mógł doświadczyć autentycznego zmagania z życiem lub walki o przetrwanie, zrozumieć ludzką cielesność²⁶. Brak odpowiednich bodźców jest jedną z przyczyn powstawania miękkiej („nieprawdziwej”, według terminologii Taine'owskiej) sztuki. Atelier, jako przestrzeń wzajemnego oddziaływania środowiska i twórcy, jest odzwierciedleniem rzeczywistości, w której artysta dojrzewa i odnosi sukces. Podobnie jak rzeczywistość, warsztat doznaje skutków procesu sublimacji kulturowej, któremu podlega ludzkość. Ta sublimacja ma zarówno aspekty pozytywne (wzrost bezpieczeństwa, zaspokojenie podstawowych potrzeb), jak negatywne, na przykład pociąga za sobą utratę autentyczności przeżyć. Aby wskazać wyższość sztuki dawnej nad współczesną, Taine przeciwstawia dziewiętnastowieczny warsztat artysty, który jest jedynie *salonem okazałym, urządzonym na to, aby wywołać zamówienia*²⁷, pracownikom twórców renesansowych. Zgodnie z wyznawaną przez siebie teorią sztuki jako naśladownictwa, również warunkiem powstania prawdziwego dzieła artystycznego jest pójście drogą *mimesis* rozumianej jako naśladowanie mistrzów, przyswajanie wzorców i dopiero w dalszej kolejności rozwijanie indywidualności twórczej. *Uczniowie byli terminatorami, interesującymi się życiem i sławą mistrzów*, podkreśla Taine, *nie zaś amatorami, którzy wnet po zapłaceniu lekcji czują się wolnymi*²⁸. Inaczej niż w koncepcjach romantyków, gdzie za źródło geniuszu artysty uznaje się zazwyczaj inspirację, w koncepcji sztuki Taine'a wrodzony talent rozwija się nie indywidualnie, w sa-

²³ „Dzieło sztuki jest uwarunkowane pewną całością, będącą ogólnym stanem ducha i obyczajów otaczających”, stwierdza również na łamach „Philosophie de l'art”. Zob. H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Gdańsk 2010, s. 25. Por też s. 40–41.

²⁴ „Pierwszorzędnym” warunkiem kreacji jest w koncepcji Taine'a określony typ wyobraźni, przejawiającej się zarówno w sposobach rozumowania, jak postrzegania moralności, religii i miłości, charakterystyczny dla jednostek, lecz zbliżony dla całego narodu. Por. H. Taine, *Filozofia sztuki*, s. 71–73.

²⁵ Por. *ibidem*, s. 96–115.

²⁶ Por. *ibidem*, s. 114–115.

²⁷ *Ibidem*, s. 120.

²⁸ *Ibidem*, s. 120.

motności, ale przez zanurzenie w środowisku, przez zażyłość i rywalizację z innymi artystami²⁹. Autentyczny, oparty na bezpośrednim współdziałaniu kontakt z nauczycielem i współuczniami gwarantuje powstanie wartościowego dzieła sztuki. Charakterystyczne dla XIX wieku „pobieranie lekcji” u artysty jest jedynie namiastką tworzenia, zaledwie imituje model odrodzeniowy, mocno przez filozofa idealizowany. Sztuka renesansowa, będąca dla Taine’a synonimem sztuki prawdziwej, jest, paradoksalnie, bliższa rzemiosłu niż kreacji rozumianej na sposób romantyczny. Wtajemniczenie ma charakter długotrwałego procesu formacyjnego, obejmującego wszystkie gałęzie sztuki³⁰. Terminowanie nie ogranicza się wyłącznie do działalności artystycznej, ale obejmuje całe życie adepta, który aktywnie uczestniczy w życiu wspólnoty, ucząc się współtworzenia i współodpowiedzialności. W koncepcji Taine’a odrodzeniowa pracownia to miejsce pozbawione wzniosłości, jakiej spodziewałby się po takim terytorium XIX-wieczny odbiorca. Twórca nie jest kimś niedostępnym, ale członkiem społeczności, ma wady i zalety, przede wszystkim zaś spontanicznie wyraża swoje opinie i uczucia. Naturalność relacji, jakie panują w atelier, w połączeniu ze swobodą ekspresji emocjonalnej, stanowi niezbędny czynnik sprzyjający kreacji. Spostrzeżenia Taine’a na temat codzienności i zwyczajności egzystencji malarza kryją w sobie pierwiastek etyczny: dzieło sztuki, zasługujące na miano wielkiego, może powstać jedynie w warunkach prawdy – prawdy stosunków międzyludzkich, autentyczności doznań, szczerych emocji. *Salonowi*, którym jest, zdaniem Taine’a, dziewiętnastowieczna pracownia jako przestrzeń silnie skonwencjonalizowana i podporządkowana prawom rynku, z założenia tej autentyczności brakuje.

Echa refleksji nad autentycznością scen, jakie publiczność może oglądać w otwartej pracowni artystycznej, pojawiają się także na kartach *Podróż po Włoszech* (1866), gdzie Rzym przyrównywany jest do atelier podupadłego malarza³¹. Zastosowana przez Taine’a ekfrazja imaginacyjna staje się podstawą sugestywnej metafory, zderzającej dwie znane odbiorcy rzeczywistości (realia pracowni i Rzymu współczesnego), tak że dochodzi do nieoczekiwanego spiętrzenia znaczeń. Konwencjonalna ocena miasta w jego XIX-wiecznej postaci spleta się z podwójną refleksją nad wartością sztuki. Cenniejsza niż działalność artystyczna uprawiana w pogoni za sławą okazuje się zubożała, nieefektowna sztuka, której twórca – mimo że ją zaniedbuje – obdarzony jest naturalnym talentem. Zdolność uprawiania prawdziwej sztuki jest w koncepcji Taine’a po części przymiotem wynikającym z przynależności narodowej („rasowej”) artysty. Tak więc Włosi są naturalnie predestynowani do twórczości artystycznej, dziedziczą po przodkach zmysł sztuki i umiejętności, zręczność Francuzów jest nabyta, wypracowana, nie

²⁹ Por. *ibidem*, s.125.

³⁰ Por. *ibidem*, s. 120–121.

³¹ Por. H. Taine, *Podróż po Włoszech*, przeł. A. Sygietyński, t. 1, *Neapol i Rzym*, Warszawa 1885, s. 139.

wrodzona. Współczesnym artystom francuskim przypisuje Taine wytworność i działanie, którego celem jest zdobycie powodzenia³², a więc pośrednio oskarża ich o powierzchowność i brak autentyzmu. Pracownię geniusza, który talent stracił, opisuje natomiast, podważając konwencjonalne wyobrażenia na temat terytorium artysty:

[...] jego pracownia cuchnie, [...] podłogi nie są zamiecione od pół roku, [...] sofa jest spalona popiołami fajki, [...] pantofle bez napiętków walają się po kątach; na szafie widać skórkę od kiełbasy i kawałek sera; ale ta szafa jest z czasów odrodzenia, ten dywanik zużyty, okrywający lichy materac, pochodzi z wielkiego wieku, a wzdłuż ściany, gdzie się ciągnie rura od pieca, wiszą zbroje, szacowne rusznice nabijane złotem³³.

Zaniedbanie, wyrażające się rezygnacją z pogoni za powodzeniem i wynikające z ubóstwa, okazuje się w tej wizji znakiem wolności artysty, który za cenę biedy zdobywa sobie swobodę marzeń o przyszłych sukcesach³⁴. W metaforycznych rozważaniach nad sytuacją Rzymu współczesnego Taine traktuje ubóstwo jako synonim wrodzonej wielkości. Nieużywana pracownia ma taką wartość jak starożytnie ruiny³⁵. Wielkość sztuki wiązana jest niemal jednoznacznie z autentycznością zachowań artysty – starzec, który stracił talent, budzi współczucie odbiorcy, podczas gdy elegancki malarz, który *popisuje się swym powołaniem*³⁶, jest u Taine'a figurą zdecydowanie negatywną. Prezentowana w *Podróży* wizja sztuki nie obejmuje zatem wyłącznie zagadnień estetycznych, zawarty jest w niej także projekt etyczny. Zgodnie z nim również przepych materialny jest oceniany negatywnie a jego brak, graniczący nawet z abnegacją, stanowi wartość. „Naturalność” działania artysty i kreowanej przezeń wizji to probierz wartości dzieła.

Chociaż, jak stwierdza Henryk Markiewicz, znajomość poglądów estetycznych Taine'a wśród odbiorców polskich w drugiej połowie XIX wieku nie była powszechna, to pojawiające się w wypowiedziach Polaków na temat pracowni artystycznej koncepcje przemawiają na korzyść tezy, że znajdowały dobrze przygotowany grunt w tym środowisku³⁷. Możliwe więc, że Norwid zetknął się w Paryżu z poglądami Taine'a, a może po prostu w podobny sposób postrzegł dewaluację romantycznego mitu atelier, obserwując pracownię z podwójnej perspektywy – literata i plastyka – kiedy w latach osiemdziesiątych tworzył przewrotną charakterystykę warsztatu rzeźbiarskiego w *Ad leones!*³⁸. Inspira-

³² Por. *ibidem*, s. 139.

³³ *Ibidem*, s. 140.

³⁴ Por. *ibidem*, s. 139–140.

³⁵ Por. G. Królikiewicz, *Terytorium ruin*, Kraków 1993, s. 22–29.

³⁶ H. Taine, *Podróż po Włoszech*, t. 1, s. 139.

³⁷ Por. H. Markiewicz, *Polskie przygody estetyki Taine'a [Nadbitka] [z:] Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1980, s. 9–21.

³⁸ Na ten temat zob. O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010, s. 409–411.

cji Taine'owskich można by również dopatrywać się w szkicach Konopnickiej z niedokończonego cyklu *Na ostrzu pióra*³⁹. Pojawia się tam również próba klasyfikacji artystów zgodnie z kryterium „prawdy” uprawianej przez nich sztuki (w przeciwieństwie do artysty natchnionego, malarz *przychodzi do pracowni, jak się przychodzi do biura, do klubu, do warsztatu, przebywa w niej tyle a tyle godzin dziennie, ale w niej nie żyje*⁴⁰), z tym że przyjęte przez Konopnicką kryteria wartościowania dzieła wyraźniej zdradzają związek z romantyczną tradycją pracowni – sanktuarium sztuki, wskazywany przez Andrzeja Pieńkosa przy innej okazji⁴¹.

Pokrewne Taine'owskim poglądom estetyczno-etycznym okazują się jednak także wypowiedzi wcześniejsze od wspomnianych utworów Norwida i Konopnickiej, między innymi cenne – także ze względu na komentatora, jednocześnie pisarza i plastyka – spostrzeżenia Józefa Ignacego Kraszewskiego na temat odwiedzin w pracowniach artystów, stanowiących zarówno obowiązkowy etap podróży zagranicznej, jak element relacji z takiej wyprawy. Wydane po raz pierwszy w 1866 roku *Kartki z podróży 1858–1864* są szczególnym świadectwem podążania tropem sztuki współczesnej, obfitują bowiem w uwagi dotyczące kierunków aktywności twórczej oraz statusu polskich malarzy działających na obczyźnie. Takie zainteresowanie rodzimymi twórcami jest też, rzecz jasna, częścią proponowanego przez pisarza programu edukacji patriotycznej, w którym istotną rolę odgrywa zauważanie i docenianie polskości w różnych jej objawach⁴². Jest więc Kraszewski gościem paryskich atelier portrecisty i poety Leona Kaplińskiego⁴³, orientalisty Franciszka Tepy, Henryka Rodakowskiego (oglądanego pod nieobecność malarza, którego Kraszewski ceni zwłaszcza za rzetelność w pracy, spokojne, pozbawione pośpiechu wykończanie dzieła, skutkujące niewielką popularnością wśród Polaków, ale znacznymi efektami artystycznymi⁴⁴), popularnego sztycharza Antoniego Oleszczyńskiego, Teofila Kwiatkowskiego, rozpoznawanego tutaj jako autora *ładniuchnych akwarelek*⁴⁵, i *niewyczerpanego* Juliusza Kossaka. Pracownię tego *malarza starego szlacheckiego życia i niezrównanych koni*⁴⁶ narrator odwiedzał wielokrotnie, jak wnioskować można ze wzmianek na temat zmieniającej się liczby prezentowanych akwarel oraz studiów stopniowo zastępowanych gotowymi pracami. Kossaka ceni pisarz najwyżej z polskich malarzy, z którymi

³⁹ Por. O. Płaszczewska, „Pracownia” Marii Konopnickiej, s. 125–136.

⁴⁰ Por. M. Konopnicka, *Na ostrzu pióra* [w:] eadem, *Publicystyka literacka i społeczna*, Warszawa 1968, s. 428.

⁴¹ Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*, s. 125–126, 265–269.

⁴² „Korzystając z ostatnich chwil w Paryżu chciałem jeszcze zwiedzić pracownie niektórych naszych artystów” [...]. J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864*, opr. P. Hertz, Warszawa 1977, t. 2, s. 315–316. Podkr. OP.

⁴³ Por. *ibidem*, s. 317.

⁴⁴ Por. *ibidem*, s. 317.

⁴⁵ Por. *ibidem*, s. 319.

⁴⁶ Por. *ibidem*, s. 316.

styka się w Paryżu. Przybierając maskę krytyka sztuki współczesnej, Kraszewski występuje często jako „wtajemniczony”, gdyż samodzielnie parający się plastyką odbiorca. Uwidacznia się to, między innymi, w rozbudowanej refleksji na temat stale doskonalonej przez Kossaka sztuki akwareli. Można zastanawiać się, czy chwalony przez krytyka wybór *najtrudniejszego sposobu malowania* – ze względu na niemożność dokonywania poprawek, jaką daje technika olejna⁴⁷ – nie jest podyktowany również względami finansowymi (akwarela wymaga mniej nakładów pieniężnych niż malarstwo olejne), ze względu na rangę artysty przemilczanymi w relacji. Pracownia Kossaka interesuje Kraszewskiego dlatego, że jest miejscem, w którym publiczność może zetknąć się z owocami jego pracy. Wyposażenie i kształt tego terytorium nie stanowią przedmiotu opisu, gdyż uwagę zwiedzającego przykuwa tematyka twórczości artysty. Kraszewski interesuje się przede wszystkim dziełami, które nawiązują do literatury, na przykład do *Mohorta* Wincentego Pola⁴⁸. Charakterystyczna jest metaforyka synestezyjna, jaką Kraszewski posługuje się, definiując związek między malarstwem Kossaka a piśmiennictwem Pola: *Gdyby Kossak śpiewał, to pewnie ów świat, który śpiewa Pol, gdyby p[an] Wincenty malował, to nie co innego, tylko – co Kossak odtwarza*⁴⁹, zdradzająca wiarę narratora w korespondencję i porównywalność sztuk (poezja i malarstwo wydają się wobec siebie równorzędne). Komentarz, jakim obdarza pisarz działalność artysty, jest w szczególności sposób wartościujący. Kraszewski charakteryzując twórczość Kossaka, podważa mit Paryża jako centrum sztuki. Polak jest, jego zdaniem, malarzem „gotowym”, nie musi uczyć się od francuskich mistrzów, sam mógłby być wzorem na skalę międzynarodową. Takie stanowisko wynika z patriotycznego programu Kraszewskiego i nie jest odosobnione w dziewiętnastowiecznej publicystyce polskiej. Na przykład w latach osiemdziesiątych Stefania Chłędowska, wykształcona w wiedeńskim Albertinum i znająca lepiej sztukę obcą niż rodzimą⁵⁰, przedstawiając twórczość Wasilija Wereszczagina na tle europejskim, skonfrontuje ją z malarstwem Siemiradzkiego (jako doskonałą realizacją nurtu wschodniego w sztuce)⁵¹, a polskich „historystów” – Artura Grottgera i Józefa Brandta – wspomni równocześnie z francuskimi sławami malarstwa batalistycznego XVII i XIX wieku, Jacquesem Courtois, znanym jako le Bourguignon, i Horace’em Vernetem⁵². Eksponowanie wartości artystów rodzi-

⁴⁷ Por. *ibidem*, s. 316.

⁴⁸ Juliusz Kossak zasłynie również jako ilustrator jego *Pieśni o ziemi* (1865) i *Roku myśliwca* („Tygodnik Ilustrowany” 1866, nr 344–368), a później również *Mohorta* (1883).

⁴⁹ Por. J. I. K r a s z e w s k i, *op. cit.*, t. 2, s. 316.

⁵⁰ Por. I. W y c z a ń s k a, Stefania Chłędowska [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, s. IV, *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 2, opr. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1966, s. 489.

⁵¹ Por. S. Chłędowska, *Naturalizm w sztuce współczesnej* [w:] e a d e m, *Szkie literackie*, Lwów 1885, t. 1, s. 367.

⁵² Por. *ibidem*, s. 368.

mych – nie tylko jako płaszczyzny porównania – stanowi swoisty nurt podskórny polskiej krytyki artystycznej tego okresu.

Wspólną cechą pozostawionych przez Kraszewskiego relacji z odwiedzin w paryskich pracowniach Polaków jest niemal całkowity brak opisu przestrzeni. Wyjątkiem jest studio Rodakowskiego, gdzie komentator może podziwiać nieukończoną jeszcze *Bitwę pod Chocimiem*, wystawioną w *nader smakownie urządzonej sali, wśród rzeźbionych mebli, gobelinów, zbiori itp*⁵³, a więc przestrzeni, której aranżacja może być sygnałem wziętości malarza, bowiem publiczność, jak zauważa Andrzej Pieńkos, nierzadko wymusza na XIX-wiecznym artyście urządzenie wnętrza zgodnie z paradygmatem bogatego scenograficznie atelier⁵⁴. Z perspektywy Kraszewskiego, wartościującego sztukę według *zasady jedności moralnej i estetycznej*⁵⁵, istotnie jest nie to, jak warsztat danego twórcy wygląda, ale to, co się w nim eksponuje, dzieła gotowe i w trakcie powstawania. Kraszewski opisuje dzieła, analizuje ich tematykę oraz dominującą manierę artystyczną, traktując samo atelier jako niewymagającą dodatkowego wyjaśnienia oczywistość. Na tle tych relacji wyróżnia się wyraźnie ekfrastyczna wypowiedź poświęcona pracowni Cypriana Norwida przy Rue Bellefond.

Wbrew podanej przez pisarza informacji, Kraszewski odwiedza to atelier pod nieobecność gospodarza, podczas pobytu w Paryżu w 1858 roku, w czasie swojej pierwszej podróży zagranicznej. Jest to wizyta dosyć specyficzna, gdyż towarzyszy jej przekonanie o niejednoznacznym statusie Norwida jako człowieka i jako artysty: *Niepodobna w nim nie uznać rysownika, nie można mu odmówić tytułu poety*⁵⁶. Łączy się ono jednak z wyraźnym zdumieniem pracownią Norwida, którą Kraszewski uważa za *jedną z najoryginalniejszych w Paryżu*⁵⁷. Rozważań poświęconych atelier Norwida nie można traktować w kategoriach mitu wybitnego twórcy, gdyż Kraszewski okazuje wobec autora *Czarnych kwiatów* daleko posunięty krytycyzm i wygłasza sądy nieodbiegające od niechętnych poecie przekonania emigracji⁵⁸. Wizyta nie odbywa się zgodnie z obowiązującym rytuałem

⁵³ J. I. Kraszewski, *op. cit.*, t. 2, s. 317.

⁵⁴ Taki jest przypadek rzymskiej willi Henryka Siemiradzkiego, por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*, s. 85–92, a także pracowni Paula Delaroche’a, której położenie („na wzgórzu”), architektura i sposób aranżacji („rozkład schodów i fragmenta z gliny polewanej czternastowieczne, florenckie”) są, nie bez ironii, odczytywane jako gwarancja wartości artysty przez Cypriana Norwida w *Czarnych kwiatkach*, por. C. Norwid, *Czarne kwiaty* [w:] *idem, Pisma wybrane*, t. 4, *Proza*, opr. J. W. Gomułicki, Warszawa 1983, s. 45). Ponieważ Rodakowski wynajmuje dawne atelier Delaroche’a, można przypuszczać, że wzmiankowane przez Kraszewskiego elementy wyposażenia są, prozaicznie, odziedziczone po poprzednim użytkowniku warsztatu.

⁵⁵ Por. P. Hertz, *Od wydawcy* [w:] J. I. Kraszewski, *op. cit.*, t. 2, s. 465.

⁵⁶ Por. J. I. Kraszewski, *op. cit.*, t. 2, s. 318.

⁵⁷ Por. *ibidem*, s. 318.

⁵⁸ Dla większości emigrantów autor *Promethidiona* to megaloman i szaleniec (por. np. E. Krasieńska, *List 779* [do Katarzyny Potockiej, 25 lutego 1851] [w:] *Świadek epoki. Listy Elizy z Branickich Krasieńskiej z lat 1835–1876*, red. Z. Sudolski, przeł. U. Sudolska, Warszawa 1996, t. 2, s. 326), z pewnością zaś ekscentryk i nie najlepszy literat: „Cyprian sądził się i sądzi rów-

nawiedzenia świątyni sztuki⁵⁹, zaś czynnikiem przemawiającym do wrażliwości komentatora⁶⁰ okazuje się ascetyzm miejsca:

W maleńkiej ubogiej izdebce znalazłem biednego Cypriana otoczonego przeróżnymi pamiątkami, studiami, rysunkami, obrazkami. Wszystko tu odbijało charakter człowieka. Nad łóżkiem wisiał biały krzyż z drzewa bez Chrystusowego wizerunku, ale z bardzo starannie odmalowanymi, z pewnym obrachowaniem prawdy, znakami krwi, kędy były przebite ręce, nogi i zraniona leżała głowa. Nigdy podobnego nie widziałem krucyfiksu, a ten zrobił na mnie może większe wrażenie niż najpiękniejsza figura. Pomysł takiego krzyża należy Cyprianowi. Oprócz tego ze swego albumu rysunków artysta wkłada w ramy wiszące naprzeciw łóżka wspomnienie jakiegoś, którym się chce karmić, i zostawia go na kilka tygodni, czasami dłużej, dopóki fantazja nie przyjdzie odmienić. W innych ramkach zeschłe liście, szczątki jakiegoś życia⁶¹.

Kraszewski nie kwestionuje istnienia związku przestrzeni z osobowością artysty. Jednak z relacji wnioskować można także, że to *genius loci* uświęca użytkownika pracowni, podnosi jego wartość jako człowieka i twórcy, a jednocześnie odsłania coś z jego charakteru. W *Kartkach z podróży* pojawia się raczej impresja na temat atelier Norwida, niż jego szczegółowy opis. Charakterystyka pracowni budowana jest przez ewokację trzech właściwie elementów konstytutywnych: ubóstwa w połączeniu z ciasnotą, nagromadzenia przedmiotów, które – inaczej niż w siedzibach „artystów-książąt”⁶² – nie są wyrazem przepychu, lecz nośnikiem znaczeń (odsyłają do przeszłości, wspomagają więc proces twórczy jako źródło bodźców emocjonalnych⁶³) oraz wizerunku „opustoszałego” krucyfiksu, ucieleśniającego Norwidowską ideę chrześcijaństwa i wiary w Boga. Wszystko wydaje się tutaj podporządkowane mozolnej pracy twórczej. Studia i szkice świadczą o długotrwałości procesu kreacyjnego. Życie zredukowane zostało wyłącznie do sfery wspomnień: ich podtrzymywaniu i wzmacnianiu służą zebrane

nym pierwszym poetom epoki dlatego, że niekiedy prześciga ich mistycyzmem, tajemniczością, które u niego przeszły w systemat. Żaden jego wierszyk nie jest wolen od jakiegoś wybryku, co go kazi” – surowo głosi Kraszewski. – „Pod tym względem szkice jego są daleko piękniejsze od poezji, lecz jak skoro wda się w kompozycję historyczną, religijną, mistyczną, zdradza zupełną nieudolność artystyczną. Pomysł będzie znakomity, wykonanie niedołeżne”. Również twórczość plastyczną Norwida uważa Kraszewski za niedoskonałą: [...] „Cyprianowi brakło studiów, rysunku, a nawet poczucia ideału w liniach, w budowie całości i stylu”. [...] „Toż samo co w poezjach, wysiłek ogromny a fałszywy kierunek czy pojęcie, więcej dziwactwa niż wdzięku, ubieganie się za efektem i kontrastami”. J. I. Kraszewski, *op. cit.*, t. 2, s. 318–319.

⁵⁹ Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*, s. 120.

⁶⁰ We własnych utworach chętnie hołdującego przekonaniu, że przedstawienie historii otaczających człowieka rzeczy jest równocześnie prezentacją kształtowania się jego wnętrza, por. E. Owczarz, *Komedianci dwu światów. Między moralistyką a psychologią [w:] Europejskość i rodzimność. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. W. Ratajczak, T. Sobieraj, Poznań 2006, s. 220.

⁶¹ J. I. Kraszewski, *op. cit.*, t. 2, s. 318.

⁶² Określenie Andrzeja Pieńkosa, por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*, s. 85–125.

⁶³ Por. *ibidem*, s. 118.

pamiętki. Pracownia to rodzaj strefy pamięci, miejsce przetwarzania wrażeń. Wzmianka o *zeschłych liściach* zdaje się portretować Norwida jako człowieka znajdującego się w innym wymiarze, ewangelicznie „umarłego dla świata”, a heroicznie borykającego się z codziennością i własnym losem twórcę. Nędza terytorium nie jest charakteryzowana jako nędza emigranta (Norwidowski album z podróży do Ameryki Kraszewski ocenia bardzo wysoko), ale artysty, który *siłą się na niezwykajny wyraz i oryginalność, rozbijał o nieudolność [...] techniczną niemal*⁶⁴ i tracił zdolność twórczego przekazywania wrażeń. „Prawda”, jaką wyraża terytorium artystyczne Norwida, nie koresponduje, zdaniem obserwatora, z ideami zawartymi w jego twórczości, przewyższa je. Pracownia Norwida jest w wizji Kraszewskiego ucieleśnieniem ideału moralnego (na który składają się asceza, prostota, autentyczność wyrazu), jakiego nie udaje się osiągnąć artyście pretendującemu do miana „wieszczą”, a będącemu w istocie *jeniuszem zwichniętym*⁶⁵. Zdumienie minimalistyczną aranżacją atelier Norwida jest u Kraszewskiego znaczące – sam był zagorzałym kolekcjonerem drobiażgów i posiadał pracownię obficie zaopatrzoną w przedmioty, które miały jemu samemu dostarczać podniety twórczej a na gościach robić wrażenie⁶⁶.

W pełni celowe i otwarcie zadeklarowane spojrzenie na pracownię jako odzwierciedlenie osobowości twórcy przyjmuje Stefania z Tabęckich Chłędowska, nowelistka i eseistka, publikująca na łamach „Kroniki Rodzinnej”, „Gazety Polskiej”, „Przeglądu Polskiego” i „Czasu”⁶⁷. W szkicu *Naturalizm w sztuce współczesnej* Chłędowska stwierdza, że *atelier [...] jest ciekawą ilustracją człowieka i artysty*⁶⁸ (jej śladem pójdzie później Konopnicka). Wokół tej pokrewnej ideom Taine’a tezy skonstruowane zostają charakterystyki malarzy Wasilija Wereszcagina i Hansa Makarta, których pracownie w Paryżu i Wiedniu pisarka – od 1881 prowadząca polski salon przy wiedeńskiej Schwindgasse⁶⁹ – odwiedza podczas swoich podróży po Europie. W obu przypadkach refleksja nad sztuką i powiązana

⁶⁴ Por. J. I. Kraszewski, *op. cit.*, t. 2, s. 319.

⁶⁵ *Ibidem.*, s. 318–319.

⁶⁶ Por. A. Pieńkos, *Pracownia jako miejsce...*, s. 61. Na marginesie warto wspomnieć, że żytomierska pracownia Kraszewskiego, opisana przez Padalicę, pod względem aranżacji stanowi zaprzeczenie atelier Norwida. Zapełniona „mnóstwem książek, gazet, papierów, staroświeckimi zbrojami i wykopaliskami, tekami rysunków, portretami i obrazami olejnymi”, stosami „korespondencji, kajetów, manuskryptów”, wyposażona w obowiązkowe sztalugi, pędzle, palety, skończone i powstające prace postrzegana jest, tradycyjnie, jako odzwierciedlenie osobowości niezwykle aktywnego artysty. Co charakterystyczne, Padalica podkreśla, że scenografia gabinetu Kraszewskiego wynika z rzeczywistych potrzeb pisarza, a nie jest skutkiem ulegania modzie. Por. T. Padalica, *op. cit.*, t. 1, s. 46.

⁶⁷ Pisarka znała niemiecki, francuski i angielski, zaskakiwała rozmówców erudycją i umiejętnością prowadzenia konwersacji, jednak niezbyt chętnie ujawniała swoją tożsamość jako autorki nowel (podpisywanych kryptonimem Z.D., por. I. Wyczańska, *op. cit.*, s. 485) i szkiców, por. K. Chłędowski, *Pamiętniki. Galicja (1843–1880)*, opr. A. Kot, Wrocław 2006, s. 359, 366–367.

⁶⁸ Por. S. Chłędowska, *Naturalizm w sztuce współczesnej*, s. 360.

⁶⁹ Por. I. Wyczańska, *op. cit.*, s. 489.

z nią ocena twórczości obejmuje problem terytorium, które artysta odsłania publiczności jako miejsce, gdzie pracuje i wystawia najaktualniejsze dzieła, a które może okazać się *theatrum* sztuczności a nie przestrzenią objawienia. Jest bowiem częściowo wykreowane zgodnie z oczekiwaniami potencjalnego gościa, a nie powstaje w sposób naturalny, czyli w myśl potrzeb użytkownika. W obu przypadkach narracja nie ukrywa dystansu lub niechęci nadawcy⁷⁰ wobec malarza, wynikającej z różnych, na ogół pozaartystycznych przesłanek, eksponuje wartość etyczną twórczości, nie kwestionując jej walorów estetycznych.

Rozważania dotyczące pracowni Wereszczagina wplecione są w nurt refleksji nad pasjonującym Chłędowską zagadnieniem naturalizmu. Jego metaforyczną figurą okazuje się malarz, którego postawa, poglądy (między innymi wynikający z osobistych doświadczeń wojennych pacyfizm⁷¹) i dzieła (ich realizm kryje w sobie jasne przesłanie ideologiczne⁷²) przywołane zostają gwoili ilustracji prądu artystycznego. Opis atelier zostaje świadomie wykorzystany jako uzupełnienie charakterystyki osobowości artysty, kreślonej zgodnie z XIX-wieczną manierą uprawiania fizjonomiki⁷³. Nawiązując do koncepcji Lavatera, akcentującego związek pomiędzy pięknem ducha i ciała, Chłędowska dostrzega w wyglądzie zewnętrznym Wereszczagina znamiona silnego charakteru, który stanowi jeden z warunków odniesienia sukcesu w sztuce. Inteligencję malarza zdradza *przenikliwe* spojrzenie i *bystra twarz*, zaś „otwartość” twarzy i jasny wzrok są znakami jego wrodzonej szczeroci i pogodnego usposobienia⁷⁴.

Dalszej charakterystyki Wereszczagina szukamy w jego otoczeniu – pisze Chłędowska – atelier, które sobie wybudował w Paryżu, jest ciekawą ilustracją człowieka i artysty. Jest największym

⁷⁰ Używam tej formy, gdyż Chłędowska konsekwentnie unika odsłonięcia tożsamości płciowej nadawcy wypowiedzi (por. I. Wy c z a ń s k a, *op. cit.*, s. 485), stylizując neutralny w przeważającej mierze wywód na relację prowadzoną z perspektywy męskiej, stosując na przykład charakterystyczny zwrot „darujecie panie” w końcowej partii eseju o Makarcie (por. S. Ch ł ę d o w s k a, *Malarz kobiet* [w:] e a d e m, *Szkice literackie*, Lwów 1885, t. 2, s. 98), co wydaje się uzasadnione tematyką szkicu, którego przedmiotem są portrety kobiet pędzla Makarta.

⁷¹ Zdaniem Chłędowskiej Wereszczagin „nie chce być artystą, filozofem, poetą; wojny nie cierpi; znane jest jego brutalne słowo: »wojna to głupstwo«. Był zanadto bliskim jej świadkiem, widział i czuł krew, słyszał jęki konających”. W swojej sztuce dąży do tego, by być „sumiennym, ścisłym sprawozdawcą tego, co widział”. Por. S. Ch ł ę d o w s k a, *Naturalizm w sztuce współczesnej*, s. 368–369.

⁷² Zgodnie z prezentowaną koncepcją naturalizmu, obraz ma być nośnikiem prawdy o świecie. Możliwość dotarcia do prawdy i jej ukazania gwarantuje stosowanie w sztuce „metody naczynego świadectwa, dotykającego doświadczenia”. Por. S. Ch ł ę d o w s k a, *Naturalizm w sztuce współczesnej*, s. 374.

⁷³ Wspomnianą problematykę omawia szeroko Ewa Skorupa, w wydanej ostatnio pracy: E. S k o r u p a, *Twarze – emocje – charakter*, Kraków 2013.

⁷⁴ „Wereszczagin ma dziś lat około czterdzieści: widzimy w nim człowieka niezbyt wysokiego wzrostu, o twarzy bystrej i otwartej, o spojrzeniu nadzwyczaj przenikliwym a pogodnym. Rysy piękne, nos silnie zarysowany, czoło potężne – cała postać wyraża wielką siłę”. Por. S. Ch ł ę d o w s k a, *Naturalizm w sztuce współczesnej*, s. 360.

atelier w Paryżu, a może na całym świecie – żadnej dekoracji, ani śladu zbytku; ściany gołe, obwieszane tylko do połowy wysokości obrazami, stół zarzucony szkicami, kilka foteli, skóra niedźwiedzia, pełno stalug z obrazami malarza – jedynym zbytkiem jest tu słońce, światło, przestrzeń⁷⁵.

Przytoczony fragment świadczy o tym, jak głęboko przyswojone jest przez XIX-wiecznych odbiorców wyobrażenie terytorium malarza: przedstawiona przez Chłędowską ekfrazę obejmuje bowiem tylko najważniejsze komponenty przestrzeni. Istotne jest to, że pracownia traktowana jest jako terytorium, w którym rzeczywiście dokonuje się projekcja osobowości twórczej (a więc również idei, którym hołduje artysta) na świat zewnętrzny. Rozpoczyna tę charakterystykę informacja o wielkości atelier, w znaczeniu dosłownym (w porównaniu z pracowniami innych malarzy pracownia Wereszczagina wyróżnia się przestrzennością) i metaforycznym. „Największy” może odnosić się również do znaczenia miejsca na mapie ośrodków artystycznych Paryża, jak sugerować skłonność do monumentalizmu, będącą jedną z cech stereotypowo przypisywanych Rosjanom. Elementem rosyjskiego sztafażu, świadomie przez malarza eksponowanym, wydaje się wspomniana przez Chłędowską niedźwiedzia skóra, znak przynależności artysty do groźnej „kultury północy”. Ogrom pracowni nie oznacza równocześnie przepychu – zaskakuje prostota wyposażenia, brak ozdób i przedmiotów zbędnych. „Zbytek” określa tutaj pożądaną przez artystów możliwość swobodnego dostępu do światła⁷⁶ – na dobrze nasłoneczniony warsztat może pozwolić sobie twórca dysponujący odpowiednimi środkami materialnymi, uboższych stać na pracowni niedoświetlonej. W warsztacie Wereszczagina nic nie przeszkadza w recepcji eksponowanych na ścianach obrazów. Ogołocenie atelier z wszelkiego rodzaju ozdobników podkreśla wagę tego, co się spełnia wewnątrz: zgromadzone w dużej ilości sztalugi i szkice świadczą o ciągłości i płodności procesu twórczego. W ascetycznie urządzonej warsztacie działa artysta, którego celem jest wywoływanie na płótnie efektu autentyczności niezależnie od tego, czy obraz dotyczy tematyki orientalnej, czy wojennej. Wereszczagin to realista, czyli, zgodnie z charakterystyką Chłędowskiej, człowiek chłodno patrzący na rzeczywistość i wiernie, bez upiększeń i ozdobników, ją odwzorowujący. Pracownia Wereszczagina nie jest estetyczna – tak jak nie są „estetyczne” (w rozumieniu Chłędowskiej – przyjemne dla odbiorcy) te z jego obrazów, *na których wszystko jest jednostajnie straszne, ohydne, groźne, np. owe pole zasiane tysiącem ciał*

⁷⁵ Por. *ibidem*, s. 360.

⁷⁶ Na przykład amerykańscy malarze i graficy, indagowani w 1893 roku przez dziennikarza z „The Quarterly Illustrator” na temat ich preferencji co do położenia, wyposażenia i aranżacji ich wymarzonego atelier na lato, częściej wspominają *the largest window of a country house, or the shaded veranda of a summer hotel* – a więc miejsca, w których jest dostęp do światła lub możliwość manipulowania nim, niż jakiegokolwiek inne wygody. Por. [N.N.], *The Summer Studios of American Artists*, „The Quarterly Illustrator”, vol. 1, no. 3 (Jul.–Sep. 1893), s. 212, <http://www.jstor.org/stable/25581829> [31/01/2013].

*nagich, nad którymi pop w wytartej kapie i żołnierz odmawiają ostatnią modlitwę lub które przedstawiają głównie pokrwawione szmaty i poszarpane ciała*⁷⁷. Zdaniem Chłędowskiej, wartość malarstwa Wereszczagina polega na tym, że nie idealizuje przedstawianej rzeczywistości, odsłania jej surową prawdę. Pusta pracownia staje się w takim kontekście znakiem wolności od zafałszowań, jasność, jaka w niej panuje – dążności do ujawniania prawdy o człowieku. Realizm, jakim epatują dzieła Wereszczagina, niesie za sobą głębsze przesłanie (przekonanie o bezsensie i okrucieństwie wojny). Pozbawione heroizmu realizacje toposu „krajobrazu po bitwie”, ewokowane pędzlem Rosjanina w czystej pracowni paryskiej, są dla Chłędowskiej *dowodem tego, że każde dzieło sztuki musi mieć znaczenie idealne*⁷⁸. Wartość sztuki zależy więc przede wszystkim od jej ładunku etycznego.

W budowanej w *Szkicach literackich* Chłędowskiej hierarchii wartości artystycznych, opozycyjną wobec wizji pracowni i twórczości Wereszczagina pozycję zajmuje wiedeńskie atelier Hansa Makarta, prezentowanego jako *malarz kobiet*. Nie biorąc pod uwagę stanowiska autorki, która nie chciała uchodzić za *bas-bleu* i obawiała się posądzenia o skłonności emancypacyjne⁷⁹, można by omawiany esej odczytywać jako protofeministyczny głos w obronie kobiet, zawołowany manifest przeciwko ich uprzedmiotowieniu, którego narzędziem staje się pracownia artysty jako wykluczająca „*maszyna do patrzenia*”⁸⁰. Ciekawsze i racjonalniejsze wydaje się jednak zwrócenie uwagi na ten tekst jako wypowiedź o sztuce, którą Chłędowska uważa za narzędzie odkrywania prawdy o człowieku⁸¹. Zastosowana strategia narracyjna to odwrócony „model fizjonomiczny” charakterystyki artysty. Refleksję na temat sztuki Makarta rozpoczyna opis otoczenia zewnętrznego: banalna okolica, w której mieści się siedziba malarza – *notabene* wymieniana w bedekerach jako ciekawostka bezwzględnie godna odwiedzin⁸², nie współgra ze stereotypem malowniczego krajobrazu, w jakim powinno znajdować się atelier. Potem następuje wstępna prezentacja tematyki dzieł Makarta (mimo pozorów neutralności, najwyraźniej gorsząca narratora posługującego się i w tym szkicu wyraźną maską męską), zawierająca poważne oskarżenie – o brak idei i powierzchowność, przejawiającą się w nadaniu przedmiotom materialnym znaczenia większego niż ludzkiej twarzy i sylwetce, przede wszystkim zaś o brak prawdy w wizerunkach kobiet, ukazywanych w konwencji żurnala mód⁸³, czyli

⁷⁷ Por. S. Chłędowska, *Naturalizm w sztuce współczesnej*, s. 378–379.

⁷⁸ Por. *ibidem*, s. 383.

⁷⁹ Por. K. Chłędowski, *op. cit.*, s. 367.

⁸⁰ Por. M. Leśniakowska, *Dom artysty – strategie separacji [w:] Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*. Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie 25 i 26 kwietnia 2002, red. A. Pieńkos, Warszawa 2002, s. 186.

⁸¹ Por. S. Chłędowska, *Malarz kobiet*, s. 93.

⁸² Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*, s. 120.

⁸³ Por. S. Chłędowska, *Malarz kobiet*, s. 92.

tak, jakby były pozbawione indywidualnej historii i zdolności myślenia⁸⁴. Od charakterystyki twórczości przechodzi się do prezentacji pracowni, której poznanie w założeniach Chłędowskiej stanowi doskonałe narzędzie interpretacyjne dla dzieł malarza i jego osobowości:

A gdy pójdziemy do atelier malarza, dopiero go zrozumiemy, i to lepiej, aniżeli krytykując jego obrazy. Otoczenie artysty uzupełnia go i daje nam klucz do właściwego osądzenia jego dzieła. Oto jesteśmy w sieni wielkiej i bardzo brudnej i nieurządzonej wcale; woda spada kropla po kropli z kurka ściennego w miednicę – na bocznej ścianie podarty, wypłowiały gobelin. Nic tu nie ma, co by oznajmiało bliskość bożka i nimf jego. Ale przecież – na wielkiej, pokrytej kurzem komodzie leży karta wizytowa z zagadkowym nazwiskiem „Fanny...” tajemnicza i kokieteryjnie zażyta...⁸⁵

Pracownię Makarta definiuje w pierwszej kolejności brud i niespodziewane niechlujstwo (kurz, kapiący kran, podarty gobelin, brak aranżacji) na planie realnym, odpowiadające nieczystości na płaszczyźnie metaforycznej. Wiedeński artysta słynął jako „malarz kokot”, ukazujący *uwodzicielskie oblicze prostytucji* między innymi w takich obrazach, jak *Kamienne serca*, ok. 1880⁸⁶, co Chłędowska pomija milczeniem, zwracając jednak uwagę na rekwizyty określające status portretowanych postaci⁸⁷ (mogą to być równie dobrze kurtyzany jak aktorki) i dyskretną aluzję do swobody obyczajów portretowanych pań, nazywanych *nimfami*, zdradzanych także pretensjonalnym i – przez skojarzenie z Fanny Hill⁸⁸ jednoznacznie zdradzającym profesję właścicielki – imieniem na wizytówce.

Służący odchylił kotarę i jesteśmy u progu słynnego atelier, u drzwi, na których zdaje się napisane: „Lasciate ogni – affanno” [Porzućcie wszelkie – strapienia]... Zostawcie za sobą rozumowanie, troski i kłopoty dzienne, przestańcie na życie patrzeć mądrym a sowim okiem – to państwo zbytku i zabawy, bo tu króluje kobieta! Nie patrzę zrazu na nic – ani na makaty, któremi ogromne ściany są okryte, ani na stare brązy, zbroje, porcelany, marmurowe popiersia i posążki, indyjskie i chińskie poczwarki... Na nic nie patrzę... tylko na parę żółtych pantofelków Louis XV, o wysokich na 15 caliów zapiętkach, które widocznie pozowały przed artystą... Bo te same pantofelki odnajduję na wielkim obrazie na staludze, zdobiące fantazyjnie nóżkę ślicznej kobiety... Dalej na fotelu dwie czy trzy suknie z różnych wieków; srebrzysta „Empire” z staniczkiem na trzy cale szerokim; bogaty kostium Sary Bernhardt z roli „Doña Sol” w „Hernanim”, obsyty cały perłami, a między tymi stanik widocznie wczoraj noszony, z przypiętymi kwiatami, które zaledwie miały czas przewiednąć⁸⁹.

⁸⁴ [...] „u wszystkich tych kobiet raczej akcesoria, strój, otoczenie oznaczają, czym one są, a nie siła wewnętrznego wyrazu. Podłożyć jakąś myśl pod tę lub ową twarz, wyobrazić sobie coś, nadać jej zdeterminowane znaczenie – niepodobna...”. S. Chłędowska, *Malarz kobiet*, s. 87.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 94.

⁸⁶ Por. M. Poprzeczka, *Akademizm*, Warszawa 1989, s. 209–212.

⁸⁷ Por. S. Chłędowska, *Malarz kobiet*, s. 87.

⁸⁸ Bohaterką wydanej w 1748 roku powieści pod znaczącym – także z perspektywy Chłędowskiej – tytułem *Memories of a Woman of Pleasure* (w Polsce znanej jako *Pamiętniki Fanny Hill*) Johna Clelanda.

⁸⁹ S. Chłędowska, *Malarz kobiet*, s. 94.

Jedwab bielizny – w opisywanym przez Chłędowską warsztacie ujawniający się w postaci znoszonego stanika wśród przywędłych kwiatów, nie wiadomo, czy Sary Bernhard, która rzeczywiście gościła u Makarta, czy kogoś, kto przy mierzał jej suknię – *puszyste futra, złote ramy* połyskujące w półmroku, tworzą malarską scenografię półświatka w malarstwie XIX wieku⁹⁰. Pracownia Makarta jest takimi przedmiotami zagracona, mnóstwo w niej rekwizytów, które – z perspektywy malarza – są atrybutami kobiecości, zaś dla publiczności jednym z elementów artystycznego sztafażu. Podobną rolę odgrywają niezliczone bibeloty, z których zbudowana jest „rekwizytornia”, jakiej odwiedzający atelier się od artysty domagają, przyczyniając się do przekształcenia pracowni artysty w swoisty teatr. Uosobienie, jakim posługuje się Chłędowska, opisując *żółte pantofelki Luis XV*, pokazuje, że w świecie Makarta piękny i drogi przedmiot jest ważniejszy niż człowiek. Wrażenie teatralności dopełnia lista kostiumów, opisywanych zarówno za pomocą odniesień do świata sceny, jak językiem mody. Powracające jak referen zdanie *Na nic nie patrzę* tworzy iluzję jednoczesności obserwacji i opowiadania naocznego świadka spektaklu, jakim okazuje się atelier malarza. Wszystko, co w się w pracowni znajduje – łącznie z wyrafinowanym „ożtarzem kobiecości”⁹¹ – tchnie sztucznością. Zgromadzonych przedmiotów jest zbyt wiele, by mogły być rzeczywiście przydatne w pracy malarza. Jeśli w atelier Makarta nie dochodzi do profanacji świętości, to co najmniej brak tam czystości moralnej i prawdziwego uczucia. Charakteryzując pracownię wiedeńczyka, Chłędowska porównuje ją z warsztatami Wereszczagina i Mihàly’a Munkácsy’ego, które – choć różnią się od siebie i aranżacją przestrzeni, i nastrojem – są spójne w wyrazie:

Atelier Makarta – to już nie surowe, nagie atelier realisty Wereszczagina, nie ciemne, harmonijne atelier myśliciela Munkaczego – zbytek dekoracyjny, nieład, świetność i przepych nie do opisanania, a przy tym i sensu i myśli mało. Na średniowiecznej zbroi, starożytna głowa Rzymianina, wypchany gołąb nad makatą, kapelusz chiński koło przepysznych wazonów sewskich, postumenta brzydtko modelowane z lanego brązu, a na nich papierowe kwiaty...⁹²

Nieład artystyczny, który od XVII wieku wydaje się nieodzowną cechą scenografii pracownianej⁹³, w studio Makarta okazuje się zwykłym bałaganem, demaskującym w dodatku niezbyt głęboką umysłowość malarza i brak zmysłu estetycznego, umożliwiającego łączenie przeciwieństw i komponowanie całości z elementów na pozór do siebie nieprzystających. Z obowiązku raczej niż z przekonania pojawia się w opisie wiedeńskiej pracowni element pozytywny:

⁹⁰ Por. M. Poprzęcka, *op. cit.*, s. 212.

⁹¹ Por. S. Chłędowska, *Malarz kobiet*, s. 94.

⁹² *Ibidem*, s. 97.

⁹³ Por. A. Pieńkos, *Pracownia jako miejsce...*, s. 61.

Co jest prawdziwie piękne i malownicze, to struktura architektoniczna olbrzymiego salonu – z jednej i z drugiej strony rodzaj loggii, z których oko odkrywa coraz to nowe perspektywy. Artysta uniknął nieznośnej jednostajności czterech ścian – to sprawia niespodziane i urocze wrażenie...⁹⁴

Interesująca okazuje się architektura pracowni, przypominającej – skoro to loggia – buduar. Zgromadzona w atelier tandeta psuje efekt architektoniczny, zaburza harmonię wnętrza, przede wszystkim zaś potęguje wrażenie sztuczności: wypchane ptaki i sztuczne kwiaty są w relacji Chłędowskiej synonimem bezideości Makarta i braku prawdy⁹⁵ w jego sztuce, zarówno gdy chodzi o samego twórcę, jak i przedstawiane przezeń osoby i przedmioty.

Refleksja nad osobowością malarza następuje bezpośrednio po wypowiedzi na temat jego pracowni. Chłędowska widzi w Makarcie⁹⁶ produkt środowiska i przynależności narodowej: bezmyślność, upodobanie do przepychu i zbytku interpretuje jako cechę jego żeńskiej publiczności wiedeńskiej, mieszkankom Paryża przypisując więcej gustu i bardziej wyrafinowane potrzeby estetyczne⁹⁷, którym malarz najwyraźniej nie umie sprostać. Wygląd zewnętrzny artysty zdradza jego przywiązanie do „światowych rozkoszy”, wyjaśnia też powodzenie u kobiet, natomiast małomówność tego uchodzącego za organizatora doskonałych maskarad i kawalkad kostiumowych mężczyzny świadczy raczej o braku cech sprzyjających życiu towarzyskiemu, takich jak dowcip i umiejętność prowadzenia konwersacji, i jest dla Chłędowskiej objawem pustoty oraz wewnętrznej małości Makarta, dość okrutnie przedstawionego jako miłośnika polowań na jedyną godną siebie zwierzynę, czyli na króliki⁹⁸. *Zwiędła twarz* malarza sygnalizuje zaniedbanie życia duchowego, czego skutkiem jest brak idei w sztuce, którą artysta tworzy. Polowanie na króliki oznacza lenistwo, niechęć do podjęcia głębszego tematu.

Szkic *Malarz kobiet* to przede wszystkim krytyka malarstwa, które poza ładnym obiektem nie przedstawia żadnej idei, jest próżne, choć estetycznie bez zarzutu. Piętnuje sztukę, w której brak prawdy o człowieku, sztukę, której owocem staje się przysłowiowy portret „wiedenki”, a nie kobiety z krwi i kości. Pracownia, w myśl koncepcji Taine’a traktowana jako przestrzeń emanacji ducha malarza, z racji sztuczności, brzydoty i tandetności sztafażu – okazuje się obrazem wewnętrznej pustki Makarta. Komentatorki nie uwodzi czar zaaranżowanego na koszt państwa *atelier à grand spectacle*⁹⁹, gdyż, zgodnie z charakterystyczną dla

⁹⁴ S. Chłędowska, *Malarz kobiet*, s. 97.

⁹⁵ Por. *ibidem*, s. 90.

⁹⁶ Dzisiaj, rzecz jasna, dzieło Makarta nie podlega ocenie moralnej, powszechnie uznaje się, że jego „błyskotliwa i efektowna twórczość jest najdoskonalszym wcieleniem wielkomiejszczańskiej sztuki lat siedemdziesiątych XIX wieku”. Por. M. Poprzęcka, *op. cit.*, s. 259.

⁹⁷ Por. S. Chłędowska, *Malarz kobiet*, s. 96.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 98.

⁹⁹ Por. A. Piętkos, *Dom sztuki*, s. 119–121.

drugiej połowy XIX wieku tendencją do postrzegania sztuki w kategoriach etycznych¹⁰⁰, hołduje przekonaniu, że asceza cechuje malarzy wybitnych, jak Leonardo da Vinci, artyści „gorsi” (także w sensie moralnym) doświadczają natomiast *horroris vacui* i ulegają manii zapełniania przestrzeni. Skromność pracowni świadczy o randze artysty i, pośrednio, także o wartości jego dzieł. Natomiast najistotniejszą wartością działalności twórczej malarza jest *uwiecznianie rzeczy nieuchwytej*¹⁰¹, jaką jest, zdaniem eseistki, całość doświadczeń człowieka determinujących jego wygląd i wyraz twarzy niezależnie od przeżywanych w danej chwili emocji.

Na marginesie warto wspomnieć także sytuację, w której etyczne spojrzenie na sztukę i atelier, gdzie powstaje lub jest prezentowana publiczności (w drugim przypadku należałoby mówić raczej o przydomowym muzeum, galerii lub „przestrzeni wystawienniczej”), przyjmuje kierunek utylitarystyczny. Przykładem takiego stanowiska mogą być tezy adresowane do niewyspecjalizowanych odbiorców sztuki (podobnie jak korespondencja Chłędowskiej, Konopnickiej i, wcześniej, Kraszewskiego), zawarte w anonimowym, wykorzystującym wyniki kwerendy dziennikarskiej i – w myśl konwencji obowiązujących od lat osiemdziesiątych XIX wieku w europejskich magazynach ilustrowanych¹⁰² – opatrzonym obfitym materiałem ikonograficznym artykule na temat „letnich pracowni”¹⁰³ artystów amerykańskich, jaki w 1893 roku znalazł się na łamach „The Quarterly Illustrator”. Co charakterystyczne, artykuł rozpoczyna zdanie, ukazujące artystę z prawdziwego zdarzenia (innych narrator nie bierze pod uwagę) niemal w roli Herkulesa, nieustannie borykającego się z przeciwnościami losu: *The life of a sincere and ambitious artist is an endless circle of labor*¹⁰⁴. W świetle wspomnianego tekstu dzieło sztuki stanowi owoc pracy umysłowej, a jego sukces zdeterminowany jest, niemal jak w koncepcji Taine’a, wpływem otoczenia w takim stopniu, w jakim zależy od niego nastrój artysty¹⁰⁵. Pracownia z jakiej korzysta latem, wraz z najbliższą okolicą, powinna więc sprzyjać skupieniu i twórczej aktywności. W „The Quarterly Illustrator” opisywana jest jako

¹⁰⁰ Por. W. Okoń, *O niektórych kryteriach wartościowania sztuki polskiej w XIX wieku, czyli o nienapisanej historii polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego* [w:] i d e m, *Przeszłość przyszłości. Studia z dziejów sztuki w XIX i XX wieku*, Wrocław 2005, s. 29.

¹⁰¹ Por. S. Chłędowska, *O portretach na wystawie wiedeńskiej* [w:] e a d e m, *Szkice literackie*, Lwów 1885, t. 2, s. 151.

¹⁰² Takich jak wymieniane przez Pieńkosa francuskie „L’Illustration”, „L’Artiste”, „La Revue Illustrée”, angielskie „The Queen” i „Magazine of Art”, a także polski „Tygodnik Ilustrowany”, por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*, s. 81.

¹⁰³ Jak zwraca uwagę Dorota Kudelska, postrzegana z perspektywy historii sztuki „letnia pracownia” ma inną rangę niż stały warsztat pracy artysty. Jako przedmiot zainteresowania publicystyki może być jednak brana pod uwagę w kontekście rozważań nad sposobami recepcji „przestrzeni kreacji” w XIX-wiecznym społeczeństwie.

¹⁰⁴ [N.N.], *The Summer Studios of American Artists*, s. 209.

¹⁰⁵ Por. *ibidem*, s. 209.

miejsce gustownie urządzone¹⁰⁶ i malowniczo usytuowane¹⁰⁷, najlepiej w starym i ciekawym jako struktura architektoniczna budynku¹⁰⁸. Przede wszystkim jednak bardziej niż romantyczne i *picturesque*¹⁰⁹ ma to być *a quaint and roomy studio* (wygodne i przestrzenne atelier)¹¹⁰. Lista wzmiankowanych w artykule pracowni obejmuje kilkadziesiąt pozycji, określanych jako najznakomitsze. Część z nich przedstawiona jest na rycinach, których podstawą są prace wspomnianych w tekście twórców. Podstawową cechą prezentowanych warsztatów jest użyteczność przestrzeni, jej stosowność do zajęć artysty.

Not a few summer ateliers are mere barns and windmills, though almost all of them contain within rich furnishings useful as well as beautiful [Liczne *ateliers* są faktycznie spichlerzami albo wiatrakami, jednak większość zawiera bogate wyposażenie równie użyteczne, jak piękne]¹¹¹ –

podsumowuje swoje spostrzeżenia anonimowy dziennikarz, zwracając uwagę nie na efektywność siedziby malarza (choć bez wątpienia przedmiotem jego zainteresowania są pracownie artystów sukcesu, które odpowiadają ich wysokiemu statusowi majątkowemu i pozycji społecznej¹¹²), ale na jej przydatność jako miejsca pracy i, czego nie ukrywa, a o czym wydają się nie wspominać europejscy komentatorzy, wypoczynku. W takim ujęciu okazuje się, że malowniczość atelier nie jest odzwierciedleniem psychiki malarza w przestrzeni ani koniecznością spowodowaną oczekiwaniami publiczności, zazwyczaj akceptującej sztuczność tego terytorium, lecz wynikiem potrzeb psychologicznych i estetycznych twórcy, których zaspokojenie skutkuje sukcesem artystycznym.

W drugiej połowie XIX wieku nie słabnie zainicjowane przez romantyków zainteresowanie pracownią artysty. Rozważania pisarzy poświęcone etycznym aspektom tworzenia i użytkowania atelier okazują się po Iserowsku *cennym instrumentem czytania kultury w wymiarze historycznym*¹¹³, wskazując, jak kształtuje się potrzeba prawdy u odbiorcy sztuki wrażliwego wobec fikcji i akceptującego ją jako stały element dzieła, ale niechętnego jej wówczas, gdy dochodzi

¹⁰⁶ Np. atelier Dana Bearda w stanie Pensylwania, mieści się w dwupiętrowym domu stylizowanym na mieszkanie jego dzieciństwa. *The interior arrangement includes great gaping fire-places, old-time furniture, and a grill-room whose walls are decorated with ancient cooking utensils. Ibidem., s. 210.*

¹⁰⁷ *An airy old house, the back windows of which overlook some gorgeous scenery on Lake Erie, jak pracownia Benjamina Egglestona, por. ibidem, s. 216.*

¹⁰⁸ Na przykład Fred W. Cawein planuje spędzić lato [...] *eventually locating in an old deserted corn-mill [...]* Por. *ibidem, s. 214.*

¹⁰⁹ Por. *ibidem, s. 218.*

¹¹⁰ Por. *ibidem, s. 214.*

¹¹¹ *Ibidem, s. 224.*

¹¹² Por. A. Pięńkos, *Dom sztuki*, s. 85.

¹¹³ Por. M. Popiel, *Fenomen twórczej indywidualności (między estetyką, antropologią a literaturoznawstwem)* [w:] *Sztuka słowa, sztuka obrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes*, red. J. Zach, A. Ziółowicz, Kraków 2009, s. 114.

do zatarcia granic między rzeczywistością a przestrzenią kreacji. Zainteresowaniu pracownią towarzyszy więc refleksja nad wiarygodnością dokonującego się na oczach publiczności aktu twórczego. Zgodnie z charakterystyczną dla tego okresu skłonnością do etycznej oceny sztuki, na jaką zwraca uwagę Waldemar Okoń¹¹⁴, rozbudowane ekfrazy atelier, które znaleźć można w literaturze początku stulecia, są zastępowane rozważaniami na temat stopnia autentyczności takiej przestrzeni i prawdziwości związku między osobowością artysty a terytorium, z którym się identyfikuje lub bywa identyfikowany. Powszechne wydaje się wyrażone w 1896 roku przez krytyka Henri Nocqu przekonanie, że poznając pracownię malarza można poznać jego charakter i psychikę¹¹⁵. Źródłem tej tezy można by szukać w teorii, zgodnie z którą przedmioty tworzą *kulturowe zaplecze człowieka*¹¹⁶. Postrzegane w takich kategoriach atelier okazuje się projekcją lub przestrzenią ekspresji artysty. Publicyści, krytycy sztuki i pisarze podróżujący „za sztuką” – czyli pragnący doświadczyć bezpośredniego kontaktu jeśli nie z artystą, to przynajmniej z przestrzenią, którą tworzy i w której tworzy – dostrzegają związek między organizacją warsztatu twórcy, a więc jego wystrojem, pokazową dekoracją¹¹⁷ i przeznaczeniem, a wartością duchową jego dzieł. Tym, co budzi jednak ich nieufność, jest zachwianie w dziewiętnastowiecznym atelier proporcji między naśladowaniem a kreacją rzeczywistości. Wystudiowana scenografia tego miejsca sytuuje je w przestrzeni fikcji, nie prawdy. Pracownia w XIX wieku nie jest bowiem naturalnie skonstruowanym warsztatem twórcy, ale świadomą imitacją zakodowanego w świadomości kulturowej kilku pokoleń ideału atelier. Dlatego szczególnie walor przypisuje się takiej realizacji, gdzie związek między autentycznym życiem artysty a *theatrum* pracowni jest spójny, a więc atelier nie stwarza wrażenia miejsca „sztucznego”, wykreowanego wyłącznie dla potrzeb publiczności. Panująca na takim terytorium artystyczna entropia jest wynikiem naturalnych skłonności twórcy, nie zaś formą jego autopromocji. W pracowni poszukuje się prawdy psychologicznej na temat jej użytkownika, a także obecności „idei”, przekazu myślowego (programu historiozoficznego, filozoficznego lub artystycznego), który wykraczałby poza sferę czystej estetyki. Dla polskich obserwacji poświęconych atelier charakterystyczne wydaje się także postawienie znaku równości między stopniem ascezy tego miejsca a rangą artysty (wyjątkiem wydaje się tutaj przypadek Norwida, którego ubóstwo Kraszewski wiąże raczej

¹¹⁴ Badacz podkreśla, że „pierwiastek moralny”, przenikający losy jednostek i narodów, „był jednym z najważniejszych kryteriów wartościowania dziewiętnastowiecznej sztuki, komponentem procesu tworzenia i percepcji powstających wówczas dzieł literackich i plastycznych”, por. W. Okoń, *O niektórych kryteriach wartościowania sztuki polskiej...*, s. 27–28.

¹¹⁵ Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*, s. 65. Podobna opinia dotyczy gabinetów pisarskich, por. J. Parandowski, *Alchemia słowa*, Warszawa 1965, s. 74–98.

¹¹⁶ Por. E. Grabska, *Dom artysty [w:] Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimand, Warszawa 1983, s. 98.

¹¹⁷ *Schau-Atelier*, według określenia Pieńkosa, por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*, s. 123.

z faktem jego „niespełnienia” jako twórcy, postrzegając je jednak jako koherentne z chrześcijańskim ideałem życia).

Ogołoceny z ozdobników autokreacyjnych warsztat demiurga, pozwalający obserwatorowi skupić uwagę wyłącznie na sztuce, jest celem wędrowki nawiedzających malarskie pracownie dziewiętnastowiecznych literatów. Artystyczny opis pracowni, nawet zredukowany do metaforycznej charakterystyki, okazuje się zapisem „fikcji w fikcji”, jeśli jest składową literatury pięknej, albo „dokumentem fikcji”, jeżeli stanowi element autentycznej relacji, korespondencji lub zapisków wspomnieniowych.

Olga Płaszczewska

THE STUDIO IN FICTION AND IN REALITY:
THE ARTIST'S WORKROOM IN 19TH CENTURY LITERATURE

Summary

For the Romantics the artist's studio was a special place, a hallowed ground in the Romantic cult of art and its creators. In the 19th century visiting such 'temples of art' became almost obligatory for the aspiring middle class public. However, the latter half of the century saw a steady erosion of the feelings of awe and wonder on the part of visitors (or pilgrim guests) intent on sampling a quasi-religious experience. Increasingly, the authenticity of a site knowingly exposed to a prying public and the genuineness of one's encounter with art under such circumstance were called into question. Another line of critical inquiry preferred to treat the studio interior as a projection or expression of artistic creativity and a place worthy of close inspection for insights into its occupant's personality.

Journalists, art critics and travelling writers like Hippolyte Taine, Józef Ignacy Kraszewski, Stefania Chłędowska and Maria Konopnicka were keenly alert to the link between the artist's workroom (the way it is furnished, whether it impresses the onlooker by its purposeful arrangement of objects or a 'theatrical' design) and the quality of his work.

This essay examines the relationship between the myth and the realities of the artist's studio in a selection of 19th-century literary records, journalism and travel accounts. The attitudes and opinions expressed there are discussed in connection with the twin moral issues of the price of artistic independence and the cost of popularity.