

Maria Konopnicka w eseju pod tytułem *Pracownia* z 1894 roku¹ stworzyła typologię atelier artystów ostatnich dziesięcioleci XIX wieku. Autorka uznała, że charakter pracowni wynikał z dwóch głównych czynników: osobowości ich właścicieli i powszechnych oczekiwań wobec wyglądu i funkcji artystycznych warsztatów. Konopnicka wymieniła m.in.: buduar, fabrykę, muzeum oraz celę i świątynię jako najczęściej spotykane modele pracowni. W swojej analizie zwróciła szczególną uwagę na problem dostępu publiczności do atelier. Niektórzy twórcy bowiem urządzali w pracowniach przemyślane pokazy własnych dzieł, inni natomiast świadomie „zamykali” swoje warsztaty, co mogło być odbierane jako lekceważenie odbiorców sztuki. Autorka podkreśliła obawę artysty przed przyjmowaniem gości w atelier, zwłaszcza jeśli byli nimi dziennikarze: „Chce ktoś widzieć pracownię jego. Chce napisać o niej. Hm! Byłoby dobrze. Byłoby nawet bardzo dobrze. Ale nuż oko patrzącego nie dowidzi czegoś albo zobaczy za wiele? Albo dostrzeże to właśnie, czego dostrzec nie powinno? Nie lepiej że się wyrzec możliwej korzyści, niżeli się narazić na możliwe szwanki? A potem ci profani w sztuce! Ci literaci, piszący o malarzu, jak o zwyczajnym człowieku! Brr... [...] Przyjdzie taki, popatrzy, a potem napisze, co mu do głowy przyjdzie. A to jak wyglądam, a to jak siadam, a to jakie pantofle noszę... [...] Jeśli taki ciekawski jest zwykłym skrobipiórkiem, na licha mi stawać przed nim jak żak do egzaminu! Jeśli całą gębą literat, gorzej jeszcze! Gotów cię taki wyżyłować do ostatniej skóry! [...] Po jakiego kaduka mam się komu pokazywać darmo i w całej postaci? Żeby przewidzieć mógł, co mi i jak napisze, no, to rzecz inna; ale jak tak, na niewiadome – kłaniam uniżenie!”².

Ironiczny fragment eseju Konopnickiej wskazuje na opiniotwórczą rolę artykułów prasowych, należących do krytyki ar-

tystycznej – tzw. wędrówek po pracowniach artystów. W tekście tym pragnę zarysować historię ich ukazywania się w polskich czasopismach, przedstawić główne kierunki i przyczyny wypraw dziennikarzy oraz zadania, jakie sobie stawiali, relacjonując czytelnikom wizyty u malarzy i rzeźbiarzy. Zwrócę również uwagę na formułowane przez nich oceny społecznych i materialnych okoliczności tworzenia u schyłku XIX wieku. Wreszcie, na przykładzie opisów odwiedzin w pracowniach polskich artystów w Monachium, wskażę na programową wymowę „wędrówek”, które stawały się narzędziami krytyki malarstwa historyczno-rodzajowego i promocji sztuki nowoczesnej.

Model artykułu *visites aux artistes* ukształtował się w pierwszej połowie XIX wieku w ilustrowanych czasopismach francuskich. Takie relacje ukazywały się w seriach, w których każda część była poświęcona pracowni innego artysty. Tekstom towarzyszyły ilustracje ukazujące wnętrza warsztatów. Do najbardziej znanych serii należą te opublikowane w „L’Illustration”, autorstwa Augustina-Josepha du Pays z lat 1850–1857 i Paula Eudela z roku 1886³. Uwzględniono w nich atelier takich sław, jak: Eugène Giraud, Paul Delaroche, Pierre-Jules Jollivet, Alexandre Calame, Rosa Bonheur, Eugène Delacroix (pierwsza seria) oraz Philippe Rousseau, Camille Bernier, Jean-Léon Gérôme, William Bouguereau, Édouard Detaille, Carolus-Duran (druga seria).

W polskiej prasie pierwsze pojedyncze artykuły tego typu pojawiły się już w latach 30. XIX wieku. Wczesnym przykładem jest tekst Józefa Ignacego Kraszewskiego o warszawskim atelier Januarego Suchodolskiego z 1838 roku⁴. Do pierwszych wieloodcinkowych serii należą relacje Józefa Keniga z 1851 roku,

¹ M. Konopnicka, *Na ostrzu pióra*, [w:] eadem, *Publicystyka i literatura społeczna*, wyb. i oprac. J. Baculewski, Warszawa 1968, s. 423–440.

² Ibidem, s. 435–436.

³ Obie serie artykułów omawia: R. Esner, *In the Artist’s Studio with L’Illustration*, „RIHA Journal” 0069 (18 March 2013), <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-lillustration>, dostęp: 1.06.2014.

⁴ J. I. Kraszewski, *Sztuki piękne. Pracownia Suchodolskiego*, „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 94, s. 530–532.

zatytułowane *Malarstwo w Warszawie. Pracownie niektórych malarzy*⁵. Publicysta odwiedził Suchodolskiego, Rafała Hadziewicza i Aleksandra Lessera.

Największą popularność „wędrówki” uzyskały w latach 80. i 90. XIX wieku. Ukazywały się wówczas m.in. w „Kłosach”, „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym”, „Kraju” i „Tygodniku Ilustrowanym”. Publikowano je w seriach obejmujących kilka części, z których każda dotyczyła jednego bądź wielu atelier. Elementami, które stale powtarzały się w tekstach, były: biografia i całokształt twórczości odwiedzanego artysty, jego najnowsze osiągnięcia, opis dzieł znajdujących się w pracowni oraz wygląd ich autora. Dużo uwagi poświęcano również wystrojowi i położeniu atelier. Niekiedy relacje ilustrowały widoki pracowni i portrety ich właścicieli.

Autorami artykułów byli pisarze, poeci i publicyści: Józef Ignacy Kraszewski, Zygmunt Sarnecki, Waleria Marrené-Morzowska, Kazimierz Tetmajer, Wincenty Łoś, a także malarze: Antoni Austen czy Władysław Wankie. Odwiedzali oni pracownie polskich artystów w Monachium, Rzymie, Petersburgu, Paryżu i Wiedniu oraz w Krakowie i Warszawie. Wizytowane atelier należały zarówno do sławnych twórców: Henryka Siemiradzkiego, Józefa Brandta, Tadeusza Ajdukiewicza, jak i do tych po prostu popularnych czy mniej znanych: Natalii Tarnowskiej-Andriolli, Stanisława Heymana, Feliksa Cichockiego, Emilii Dukszyńskiej. O zainteresowaniu dziennikarzy nie przesądzał gatunek malarstwa czy rzeźby uprawiany przez artystów ani ich przynależność do akademickiej czy nowoczesnej formuły sztuki, choć należy podkreślić, że najczęściej odwiedzano pracownie malarzy historyczno-rodzajowych⁶.

„Wędrówki po pracowniach” polskich artystów za granicą

Jako jedną z przyczyn podejmowania „wędrówek po pracowniach” można wskazać obecność polskich twórców w europejskich centrach sztuki i kształcenia artystycznego. Dziennikarze chcieli przybliżyć publiczności w kraju środowiska polskich artystów w europejskich miastach. Rolą korespondentów było

omówienie najnowszych prac rodaków oraz ich wystawienniczych i komercyjnych sukcesów. Autorom zależało na powstaniu i utrzymaniu więzi pomiędzy polskimi malarzami i rzeźbiarzami na emigracji a odbiorcami ich sztuki w kraju. Miałoby to skutkować np. wizytą potencjalnego klienta u artysty (stąd podawanie dokładnych adresów atelier), kupieniem jego pracy lub innym rodzajem indywidualnego czy społecznego wsparcia.

Jedną z pierwszych zagranicznych relacji tego typu w polskiej prasie był list Kraszewskiego z Monachium z 1876 roku⁷. Pisarz oglądał tam Międzynarodową Wystawę Sztuki w Glasplast i korzystając z okazji, odwiedził Polaków, którzy zaprezentowali na niej swoje dzieła. Wybrał pracownie Józefa Brandta, Władysława Sznerera, Jana Chełmińskiego, Alfreda Wierusza-Kowalskiego, Antoniego Kozakiewicza i Franciszka Streitta. Środowisko polskich monachijszczyków przedstawił Kraszewski jako silne, jak na obcokrajowców, i jednorodne pod względem tematyki malarstwa. Odwiedziwszy atelier, podobnie jak wystawę, zrecenzował widziane w nich dzieła i opisał całokształt twórczości gospodarzy. Podkreślił nie tylko udział Polaków w międzynarodowym pokazie sztuki, ale też fakt, że ich prace są w Monachium chętnie kupowane przez miejscowych i zagranicznych kolekcjonerów, a także do zbiorów publicznych. Spośród wszystkich artystów Kraszewski najwięcej uwagi poświęcił Brandtowi. Jego pracownię przy Schwanthalerstraße 19 opisał jako „obszerną i z wielkim smakiem i fantazją, malowniczo bardzo – rozpieszczoną”⁸. Wymieniając znajdujące się w niej zabytki, cenne sprzęty i rekwizyty, pisarz podkreślił niezmiernie bogactwo i rzadkość zbiorów malarza, które postrzegał jako miarę jego sukcesu⁹.

Tak jak do Monachium pracownia Brandta, do Rzymu przyciągało dziennikarzy atelier Henryka Siemiradzkiego, mieszczące się w jego willi przy via Gaeta 1. Dziennikarz „Tygodnika Ilustrowanego”¹⁰ odwiedził malarza w trakcie pracy nad kurtyną do Teatru Miejskiego w Krakowie. Mimo że dzieło nie było jeszcze ukończone¹¹, korespondent dokładnie opisał

⁷ I. Kraszewski, *Listy z Monachium*, „Kłosy” 1876, nr 591, s. 271–275.

⁸ Ibidem, s. 274.

⁹ W 1876 r. powstały dwa rysunki Władysława Sznerera przedstawiające pracownię Brandta. Zob.: W. Sznerer, *Józef Brandt w pracowni*, ryt. J. Styfi, „Kłosy” 1876, nr 574, s. 405; idem, *Pracownia Józefa Brandta w Monachium*, ryt. P. Buczkowski, „Tygodnik Ilustrowany” 1876, nr 52, s. 416. Być może miały one wpływ na rosnące zainteresowanie pracownią malarza.

¹⁰ O., *Nasi artyści w Rzymie I*, „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 177, s. 309.

¹¹ Autor zdradził techniczne aspekty pracy Siemiradzkiego, opisując mechaniczną konstrukcję służącą podwieszeniu ogromnego płótna pod sufitem atelier.

⁵ Seria ta była publikowana na łamach „Gazety Warszawskiej” w 1851 r.

⁶ W tekście koncentrują się na artykułach należących do serii „wędrówek”. Warto jednak zaznaczyć obecność licznych pojedynczych relacji z wizyt u artystów w polskiej prasie końca XIX i pierwszych dziesięcioleci XX w. oraz to, że „wędrówki” ukazywały się w formie książkowej, np. W. Łoś, *Z pracowni naszych mistrzów*, wyd. 2, Warszawa 1897.

je czytelnikom. Praktyka dziennikarska wychodziła naprzeciw zwyczajom malarza, który regularnie udostępniał swoje atelier publiczności, by mogła ona podziwiać jego najnowsze obrazy¹². Autor tej „wędrówki” odwiedził również innych rodzimych artystów, kreśląc „panoramę” polskiej sztuki w Rzymie. Opisał „zawartość” pracowni Piusa Welońskiego przy via Margutta, Wiktora Brodzkiego na Corso i Stefana Bakałowicza przy via Cappuccini¹³. Podając adresy artystów, dziennikarz stworzył własną mapę miasta, która mogłaby być użyteczna dla innych przybyszów z kraju. Korespondent, zaniepokojony zmniejszającą się liczbą polskich twórców w Rzymie, zaproponował utworzenie tam organizacji dbającej o ich korzyści artystyczne i materialne.

Antoni Austen, który w 1896 roku odwiedzał pracownie polskich malarzy i rzeźbiarzy w Paryżu, również podkreślił, że nie tworzyli oni spójnej grupy. Jego zamiarem nie było jednak poszukiwanie powiązań między twórcami i zachęcanie ich do utworzenia zgranego środowiska. Wręcz przeciwnie, pokazał różnorodność artystów, dążąc przy tym do pogłębienia relacji między nimi a odbiorcami ich sztuki: „Celem tego artykułu, [...] jest rzucenie tej nici, jaka powinna łączyć artystę ze społeczeństwem, a do tego potrzebne jest życie się i wzajemne poznanie; nie tyle więc tu chodzi o wyliczenie pojedynczych obrazów, co o przedstawienie sylwetki wypukłej ich autora i otoczenia, w jakim się obraca”¹⁴. „Wędrówka” Austena, inaczej niż te wymienione powyżej, przebiegała przez atelier artystów o różnej pozycji społeczno-materialnej i profilu twórczości. Obok „wysmakowanego” atelier Mieczysława Reyznera¹⁵ czytelnik poznał m.in. schludną wspólną pracownię Anny Paszkiewiczówny i Leokadii Łępickiej¹⁶ oraz przypominający wozownię, biedny warsztat Konstantego Laszczki¹⁷.

¹² Zob. liczne przykłady w: J. Dużyk, *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1986, s. 384–391.

¹³ Zob. również: O., *Nasi artyści w Rzymie II*, „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 180, s. 363; H. D. [Henryk Dobrzycki], *Pracownie naszych artystów w Rzymie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 258, s. 366–367.

¹⁴ A. Austen, *Artyści nasi w Paryżu I*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 33, s. 641.

¹⁵ Ibidem, s. 641.

¹⁶ A. Austen, *Artyści nasi w Paryżu II*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 34, s. 661–662. Część czwarta wędrówki została poświęcona pracowniom rzeźbiarki Natalii Tarnowskiej-Andriolli i malarza Zygmunta Pachniewskiego.

¹⁷ Idem, *Artyści nasi w Paryżu IV*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 36, s. 701.

Materialne i społeczne konteksty tworzenia

Dziennikarze piszący o pracowniach często podkreślali obiektywizm, którym się kierowali, wyznaczając trasy swoich „wędrówek”. Waleria Marrené-Morzowska, odwiedzając atelier artystów w Warszawie, posługiwała się kluczem alfabetycznym¹⁸. Zygmunt Sarnecki z kolei zaznaczył przypadkowość swoich wizyt u malarzy i rzeźbiarzy, w których uwzględnił zarówno twórców uznanych, jak i początkujących: „W wycieczkach naszych po pracowniach krakowskich nie trzymamy się ani hierarchicznego porządku lat, zasług i talentu, ani alfabetu, ani systematycznej jakiegóż, z góry wybranej drogi, ani nawet sympatii osobistych. Idziemy jak nas przygoda niesie, w lewo, w prawo, za podmuchem fantazji”¹⁹.

Mimo deklarowanej przez Sarneckiego przypadkowości jego „wędrówek”, niemal każda z pracowni, które odwiedził, stała się impulsem do omówienia aktualnych problemów polskiej sztuki. Autor poruszył w tekstach kwestie związane z konkretnymi wydarzeniami z życia artystycznego oraz zagadnienia dotyczące materialnych podstaw tworzenia i relacji między twórcą a odbiorcami sztuki. Publicysta był bardzo przejęty wyjazdem Tadeusza Ajdukiewicza do Wiednia w 1886 roku²⁰. Mimo dostatniego życia, jakie artysta wiódł w Krakowie, o czym świadczyła jego bogata pracownia, zdecydował się on szukać zarobku za granicą, gdzie jego dzieła znajdowały uznanie i „pokup”. W kraju brakowało klientów na obrazy, mecenasów i wsparcia instytucji, co skutkowało niepewnym bytem artystów i uniemożliwiało rozwój „młodej” jeszcze polskiej sztuki.

Analogicznie na temat braku kupujących obrazy pisał inny publicysta „Echa”, Michał Wołowski. W artykule o pracowni Aleksandra Gierymskiego powołał się on na poglądy Hippolyte’a Taine’a: „1-mo. Na wystawie trzeba, żeby jakiś bogaty mieszczuch powiedział sobie: ten »powrót myśliwski« wcale nieźle by pasował do mojej jadalni. 2-do. Żeby chciał rozwiązać worek, żeby mu kto jeszcze pochwalił, by żona nie powiedziała »nie«, jednym słowem, trzeba żeby kupił. 3-o. Trzeba, by jego

¹⁸ Marrené napisała cykl artykułów *Pracownie naszych malarzy (Alfabet malarski)*, który ukazał się w „Echu Muzycznym Teatralnym i Artystycznym” w 1894 r. Publicystka odwiedziła Kazimierza Alchimowicza, Zygmunta Andrychiewicza, Adama Badowskiego, Józefa Brodowskiego, Feliksa Cichockiego, Emilię Dukrzyńską, Franciszka Ejsmonda, Stanisława Heymanna.

¹⁹ Z. Sarnecki, *Pracownie artystów w Krakowie III. Józef Wodziński*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886, nr 150, s. 325. Pozostałe części tej serii dotyczyły pracowni Tadeusza Ajdukiewicza, Kazimierza Pochwałskiego, Teodora Rygiera, Walerego Gadowskiego i Antoniego Piotrowskiego.

²⁰ Idem, *Pracownie artystów w Krakowie I. Tadeusz Ajdukiewicz*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886, nr 132, s. 141–142.

przyjaciele, znajomi etc., ujrawszy obraz, pytali się o nazwisko malarza: jego adres, w celu obstalowania podobnych”²¹. Autor artykułu miał nadzieję przyczynić się do poprawy sytuacji materialnej artystów: „[...] chcę przede wszystkim za pomocą niniejszych sylwetek sprowadzić wszystkie te szanse do naszych rycerzy pędzla, mniemam przeto, iż jeśli w czasie tych wędrówek dostanie się komu jaka szpilka, to mi ją wybaczy, przez wzgląd na dobry cel i gorące moje a szczerze chęci przysłużenia się sprawie cierpiącej ludzkości malarskiej”²².

Dziennikarze w swoich diagnozach złej kondycji materialnej twórców oraz jej podłoża w postaci braku wsparcia ze strony społeczeństwa posuwali się również do krytyki postawy niektórych artystów, polegającej na dopasowaniu się do gustu mieszczańskiego odbiorcy i jego stylu życia. Sarnecki ironizował na temat Józefa Wodzińskiego, który próbując wyrobić sobie pozycję w towarzystwie, przyjmował wytworną pozę „lewka, marnotrawiącego czas na próżnowaniu”, ładnie uczesanego i ubranego *charmant garçon*²³. Chcąc być poprawnym i modnym, malarz popadał w manierę, widoczną w jego obrazach i w wystroju pracowni, przypominającej wykwinnie umeblowane mieszczańskie wnętrza²⁴. Podobnie Austen charakteryzował Mieczysława Reyznera – wziętego autora kobiecych portretów. Artystę cechował staranny wygląd i dbałość o formy towarzyskie, przez co uchodził za *bel-homme’a*, uprzejmego i światowego „salonowca”. W jego pracowni nie było „tradycyjnych pajęczyn, na pół otwartej walizki z bielizną i ścian powalanych farbami”²⁵. Wnętrze wyglądało jak wygodny i elegancki mieszczański salon.

Sarnecki, który w swojej „wędrówce” uwzględnił Teodora Rygiera i Walerego Gadomskiego, skomentował również sytuację rzeźby polskiej schyłku XIX wieku. Obaj artyści brali udział w konkursie na projekt pomnika Adama Mickiewicza w Krakowie, który według piszącego mógł być początkiem odrodzenia

tej dziedziny rodzimej sztuki. Tymczasem – jak twierdził autor – w konsekwencji problemów z jego rozstrzygnięciem oraz duże zainteresowania publiczności malarstwem rzeźba nie miała szans się rozwinąć²⁶. Niedocenienie rzeźbiarza w kraju kontrastowało z ich uznaniem za granicą, gdzie dyscyplina ta miała ugruntowaną tradycję. (Przypomnijmy „wędrówkę” po polskich pracowniach rzeźbiarskich w Rzymie). Symptomatyczne było więc to, że Rygier nie miał własnego atelier w Krakowie²⁷, a Gadomski nie wpuścił dziennikarza do swojego warsztatu²⁸.

Problem dosłownej biedy rzeźbiarza poruszył natomiast Austen, opisując warunki pracy Laszczki w Paryżu. Artyście brakowało środków na zatrudnienie modeli, przez co nie mógł realizować swoich pomysłów i był zmuszony do podejmowania się nieambitnych zleceń dla zarobku. Pracował w dużym baraku o cienkich ścianach, do którego wchodziło się wprost z podwórza. W atelier stało tylko kilka niezbędnych mebli. Jedynie kotara przy drzwiach i żelazny piec chroniły rzeźbiarza i jego prace przed zimą²⁹.

Wnętrze pracowni jako odzwierciedlenie osobowości artysty

Obecność licznych, często rozbudowanych opisów pracowni w „wędrówkach” wynikała z przeświadczenia niektórych autorów, że zamieszczając je, pozwalają czytelnikom lepiej poznać artystów. Dziennikarze ci byli przekonani o istnieniu zależności między charakterem człowieka a jego najbliższym otoczeniem³⁰. Tę myśl sformułowała Marrené, uznając, podobnie

²⁶ Z. Sarnecki, *Pracownie artystów w Krakowie II. Teodor Rygier*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886, nr 141, s. 232–233.

²⁷ Ibidem, s. 333.

²⁸ Z. Sarnecki, *Pracownie artystów w Krakowie VI. Walery Gadomski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886, nr 169, s. 557.

²⁹ A. Austen, *Artyści nasi w Paryżu IV...*, s. 701. Zob. obraz J. Mehoffera, *Portret rzeźbiarza Konstantego Laszczki w Pracowni*, 1894 r., MNW, oraz jego ostatnie interpretacje, odnoszące się również do tekstu Austena: M. Smolińska-Byczuk, *Młody Mehoffer*, Kraków 2004, s. 117–121; M. Zgórniak, „Dziełocentryzm” wobec faktów. O kilku interpretacjach obrazów Rodakowskiego i Mehoffera, „Folia Historiae Artium” (Seria Nowa) 2003, nr 10, s. 165–167; W. Bałus, *Józefa Mehoffera portret Konstantego Laszczki w pracowni albo o ograniczeniach „faktologii”*, „Artium Quaestiones” 2009, nr 20, s. 231–247; M. Zgórniak, *Mehoffer, Wyspiański, Gauguin, Benjamin, Lenin e tutti quanti, czyli o potrzebie ograniczeń*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2012, nr 1, s. 119–133.

³⁰ Esner podkreśla znaczenie pojęcia środowiska, m.in. wg filozofii Hippolyte’a Taine’a, dla przekonania o związku pomiędzy osobowością artysty i wyglądem jego pracowni w drugiej połowie XIX w. Zob. R. Esner, op. cit., s. 2. Zob. klasyczny tekst F. Würtenbergera dotyczący wizerunku wnętrza jako

²¹ Eol. [Michał Wołowski], *Z pracowni malarskich II. Aleksander Gierymski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1887, nr 173, s. 44. Autorami dwóch pozostałych artykułów z tej serii byli Waleria Marrené, która pisała o pracowni Pantaleona Szynclera, i Wojciech Gerson, który odwiedził Juliana Maszyńskiego.

²² Ibidem, s. 44.

²³ Z. Sarnecki, *Pracownie artystów w Krakowie III. Józef Wodziński...*, s. 324.

²⁴ Tak Sarnecki opisał wygląd pracowni malarza: „Panuje tu ład i porządek, rzadko gdzie indziej dostrzec się dający. Główną ścianę – naprzeciw okna – zdobi stara, wspaniała, polska makata, [...]. Pod nią rzędem ustawione półeczki i etażerki z porcelaną, majolikami, szkłem i fraszkami wytwornymi”. Ibidem.

²⁵ A. Austen, *Artyści nasi w Paryżu I...*, s. 641.

jak Konopnicka i Austen, że wewnątrz pracowni odzwierciedla osobowość jej użytkownika: „Każdy człowiek, a cóż dopiero [...] artysta, rozciąga w koło siebie atmosferę sobie odpowiednią, stwarza sobie środowisko właściwe i kładzie swój stempel na wszystkim, co go otacza. [...] W miejscu, w którym przebywa najchętniej, gromadzi środki pomocnicze, akcesoria ulubione, przyozdabia swymi dziełami, pracuje. [...] Poznać więc pracownię artysty, jest to poniekąd poznać jego samego”³¹. Według Marrené wewnątrz atelier nie tylko świadczyło o kierunku twórczości i statusie społeczno-materialnym artysty, ale „mówiło” też o nim jako człowieku. Zdaniem publicystki trofea myśliwskie i cytra w pracowni Kazimierza Alchimowicza wskazywały na to, że lubi on polowania i muzykę³²; duża liczba szkieł w warsztacie Zygmunta Andrychiewicza świadczyła o tym, że zajmuje go każdy, nawet najdrobniejszy element natury³³; a atelier Emilii Dukrzyńskiej, które wyglądało jak bezpretensjonalny „salonik”, dowodziło jej skromności³⁴.

„Turystyka pracowni”

Niektórzy autorzy „wędrówek” nazywali siebie „turystami pracowni”³⁵. W ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku atelier należące do sławnych artystów europejskich, jak Franz Lenbach czy Hans Makart, figurowały jako atrakcje w przewodnikach turystycznych, co przysparzało artystom pożądanego rozgłosu³⁶. Praktyka zwiedzania pracowni była jedną z konsekwencji przyjęcia przez nowoczesnego twórcę roli „artysty wystawowego”, świadomie uczestniczącego w sferze publicznej, eksponującego i sprzedającego swoje prace na otwartym rynku sztuki³⁷. Taka postawa wpisywała się w XIX-wieczny kult wielkich

współczesnych, którzy m.in. dzięki doniesieniom prasowym i fotografiom stawali się osobami powszechnie znanymi, *celebrities*³⁸. Pracownie były więc dostępne nie tylko dla znawców sztuki, mecenasów i klientów, ale też dla szerokiej publiczności, również „za pośrednictwem” relacji dziennikarskich. Duże zainteresowanie artystami i miejscami ich pracy powodowało, że wyznaczali oni określone godziny zwiedzania atelier lub wymagali umówienia się na wizytę. Pracownie były do tego celu specjalnie przygotowane. Eksponowano w nich dzieła właścicieli, cenne i piękne przedmioty świadczące o ich wysokim statusie materialnym i społecznym, aranżowano malowniczą, dekoracyjną scenografię uzupełniającą obrazy. Twórcy najbardziej zamożni, np. Siemiradzki, posiadali odrębne pokazowe pracownie, tzw. *Schauateliers*³⁹.

Publiczność, zapraszana w ten sposób przez artystów do ich warsztatów, bywała jednak nachalna. Przykładowo Siemiradzki wielokrotnie przyjmował gości poza ustalonymi terminami⁴⁰, a atelier Ajdukiewicza w Wiedniu przypominało „halę »de passage«, przez którą ciągle przewijał się tłum turystów, interesantów i znajomych malarza”⁴¹. Dziennikarze odwiedzający pracownie zdawali sobie sprawę, że czasem byli niechętnie widzianymi gośćmi, którzy naruszali prywatność i zdradzali tajemnice artystów. W swoich tekstach przyznawali się do niedyskrecji i daleko posuniętej ciekawości. Jedni „wprasali się” do atelier, inni wykorzystywali nieobecność właściciela, by się po nim rozejrzeć i zrobić fotografię⁴². Zdarzało się również, że drzwi pracowni zastawiali zamknięte.

portretu jego użytkownika w nowoczesnej sztuce europejskiej: F. Würtenberger, *Das Atelier als Kultraum im 19. Jahrhundert*, [w:] *Miscellanea Bibliothecae Herzianae, Festschrift für L. Bruhns*, München 1961, s. 502–513; P. Junod, *L’atelier comme autoportrait*, [w:] *Künstlerbilder/Images de l’artiste. Colloque international à Lausanne*, éd. P. Griener, P. Schneemann, Bern 1998, s. 83–97.

³¹ W. Marrené-Morzowska, *Pracownie naszych malarzy I. Kazimierz Alchimowicz*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1894, nr 1, s. 3.

³² Ibidem, s. 4.

³³ W. Marrené-Morzowska, *Pracownie... Zygmunt Andrychiewicz*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1894, nr 2, s. 14.

³⁴ Eadem, *Pracownie... Emilia Dukrzyńska*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1894, nr 13, s. 156.

³⁵ W. Łoś, op. cit., s. 141.

³⁶ Na temat „turystyki pracowni” na przykładzie Monachium drugiej połowy XIX w. zob. B. Langer, *Das Münchner Künstleratelier des Historismus*, Dachau 1992, s. 55–57.

³⁷ O znaczeniu pracowni w modelu „artysty wystawowego” zob. O. Bät-

schmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, s. 94–109. Zob. analizy fenomenu „księcia artysty”: B. Langer, op. cit. (rozdział: *Die Struktur des Münchner Künstlerschaft*); B. Jooss, *Das Atelier als Spiegelbild des Künstlers*, [w:] *Künstlerfürsten. Liebermann. Lenbach. Stuck*, katalog wystawy, Stiftung Brandenburger Tor, Berlin 2009, s. 57–65; eadem, „*Bauernsohn, der zum Fürsten der Kunst gedieh*”. *Die Inszenierungsstrategien der Künstlerfürsten im Historismus*, „Plurale” 2005, Nr. 5, s. 197–228.

³⁸ Zob. uwagi na temat roli fotografii artystów i ich pracowni w rozpowszechnianiu wizerunku twórcy w XIX w.: M. Klant, *Künstler bei der Arbeit von Fotografen gesehen*, Ostfildern 1995 (rozdział: *Salon-Ateliers*).

³⁹ Zob. m.in. uwagi na temat aranżowania pracowni „książąt artystów”: M. Peppiatt, A. Bellony-Rewald, *Imagination’s Chamber*, New York 1982 (rozdział: *Society Favourites*); A. Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005, s. 85 i dalsze.

⁴⁰ J. Dużyk, op. cit., s. 265–266.

⁴¹ W. Łoś, op. cit., s. 11.

⁴² Ibidem, s. 192.

Krytyka pracowni polskich artystów w Monachium

Atelier polskich malarzy w Monachium były często i regularnie odwiedzane przez dziennikarzy. Najwięcej relacji prasowych pochodzi z końca XIX wieku. W 1897 roku Cezary Jellenta w eseju *Po pracowniach* próbował odpowiedzieć na pytanie o zauważoną już przez Kraszewskiego jednorodność „szkoły monachijskiej” jako zjawiska artystycznego⁴³. W tekście korespondent podkreślał istnienie konfliktu między nim samym jako młodym literatem a reprezentującymi starsze pokolenie malarzami. Stwierdzając ironicznie, że elementem wspólnym dla malarstwa polskich monachijczyków jest koń, publicysta podjął „wędrówkę” po pracowniach „koniarzy”. Odwiedził Jana Rosena, Stanisława Szykiera, Michała Wywiórskiego, Apoloniusza Kędzierskiego, Zygmunta Ajdukiewicza, Józefa Jaroszyńskiego, Władysława Sznera, Alfreda Wierusza-Kowalskiego i Józefa Brandta.

We wszystkich warsztatach Jellenta widział „końskie” motywy przybierające różne postaci: scen wojskowych i rycerskich; przedstawień: czwórek, jeźdźców tatarskich, bryczek, wozów chłopskich, jarmarków, polowań, przepraw przez rzekę, napałów wilków itp. Autorom obrazów publicysta zarzucał brak oryginalności, skutkujący powtarzaniem wciąż tych samych tematów, kopiowanie dzieł innych artystów, podążanie za efektem w zakresie kolorystyki i odtwarzania natury. Winą za taki kształt polskiego malarstwa obarczył samo Monachium, w którym władzę dzierżyli *Kunsthändlerzy*. Artyści, kierując się kryteriami „pokupu”, malowali obrazy, które wpisywały się w modę dyktowaną przez rynek sztuki, odpowiadające pospolitemu gustom odbiorców. To, co dla Kraszewskiego w 1876 roku było wyznacznikiem wysokiego poziomu malarstwa monachijczyków, Jellenta odebrał jako utratę twórczej niezależności.

Zestawienia atelier artystów historyczno-rodzajowych i przedstawicieli malarstwa nowoczesnego w Monachium dokonał Kazimierz Przerwa-Tetmajer w „wędrówce” z 1896 roku. Krytykę pierwszej grupy przeprowadził w tekście za pomocą sugestywnych opisów pracowni. Atelier Brandta: „jedno w swoim rodzaju z najbogatszych, rzuca od razu światło na rodzaj i kierunek artysty. Brandt ma całą przepyszną zbrojownię i pancerze, hełmy, kirysy, koncerze, kopie, tarcze, buzdycany, misiurki, całe kosztowne rzędy polskie, tureckie, kozackie, rajtarskie, lisiurki,

kołpaki, dragońskie kolety, buńczuki, chorągwie, muszkiety, co kto chce. [...] Brandt kocha się w tym, chodzi koło tego [...]. Zdaje się, że on z takim hełmem czy buzdycanem w ręku pół dnia może siedzieć, jak mur, a tymczasem w głowie odtwarza mu się cała przeszłość”⁴⁴. Autor ironizował nie z samego wyposażenia atelier, lecz z praktyki malarza historycznego, który w pracy potrzebował wielu rekwizytów służących za przedmioty studiów i pobudzających proces twórczy.

Tetmajer, podobnie jak Jellenta, negatywnie ocenił podanie się artystów wymogom rynku sztuki. W pracowni Władysława Czachórskiego zastał „tylko jedną małą główkę na sztalugach; reszta w świat poszła”. Samo wnętrze, wypełnione eleganckimi i kosztownymi sprzętami, stanowiło „przybytek artystycznego wykwintu”⁴⁵. Atelier Wierusza-Kowalskiego wyglądało z kolei jak „salon *Kunsthändlerki*. Mnóstwo obrazów, widocznie malowanych na sprzedaż i w stylu widocznie sprzedażnym, bo podobnych do siebie, stoi rzędami jedne za drugimi i jedne obok drugich: patrz, wybieraj i kupuj”⁴⁶.

Przeciwieństwem tych pracowni stało się dla publicysty atelier Aleksandra Gierymskiego, w którym znajdowały się jedynie dwa krzesła, dwa obrazy i kuferek: „[...] i nie potrzeba więcej krzeseł, bo jeżeli przyjdzie osoba trzecia, to może sięść na kuferek; nie potrzeba więcej obrazów, bo te dwa są znakomite”⁴⁷. Wydaje się, że właśnie ten typ pracowni – pozbawionej licznych akcesoriów, za to mieszczącej oryginalne dzieła, miał być wzorem dla artystów nowoczesnych. Przedstawicielami młodszego pokolenia malarzy są w artykule Tetmajera Olga Boznańska i Władysław Wankie. Autor nie opisał wyglądu ich pracowni, koncentrując całą uwagę na znajdujących się w nich dziełach. W atelier Boznańskiej widział dużo portretów, bladych i mglistych, „jakby skandynawskich”⁴⁸, których, ze względu na odrębność stylu malarki, nie potrafił jeszcze ocenić. U Wankiego publicysta znalazł wiele nowych obrazów, które postrzegał w kategoriach fantazji, poezji i melancholii. Malarz wydał się mu „ogromnie modern”, a jego twórczość odpowiadała dążeniom podobnych Tetmajerowi młodych pisarzy. To w jego pracowni czuł się on najbardziej „w domu”⁴⁹.

⁴⁴ K. Tetmajer, *Z polskich pracowni w Monachium I*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 27, s. 521.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ K. Tetmajer, *Z polskich pracowni w Monachium II*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 28, s. 541.

⁴³ C. Jellenta, *Po pracowniach*, [w:] idem, *Galeria ostatnich dni*, Kraków 1897, s. 23–49.

Traktując „wędrówki po pracowniach” jako element funkcjonowania XIX-wiecznego twórcy w sferze publicznej, należy podkreślić ich złożoną funkcję. Odpowiadając na zainteresowanie publiczności, dziennikarze opisywali zwyczaje artystów i wygląd ich miejsc pracy, prezentowali życiorysy, podawali dokładne adresy atelier i recenzowali znajdujące się w nich dzieła. Nie były to jednak relacje neutralne, lecz naznaczone indywidualnymi sympatiami autorów, ich poglądami społecznymi i estetycznymi. Rolę „wędrówek” jako narzędzi promowania artystów można rozpatrywać w wielu aspektach. Po pierwsze, pisano o twórcach, którzy odnosili wystawowe i komercyjne sukcesy. Nakłaniano do kupowania ich obrazów, zwiększając tym samym ich popularność. Po drugie, próbowano wspierać artystów nieznanymi lub biednymi poprzez prezentowanie ich sylwetek szerokim kręgom odbiorców. Po trzecie, artykuły te miały wzmacniać ogólną świadomość złej sytuacji polskiej sztuki i w konsekwencji doprowadzić do jej poprawy. Należy też wskazać na potencjalnie negatywne znaczenie „wędrówek” dla artystów. Autorzy tekstów krytykowali bowiem niektóre postawy i style życia. Źle oceniany był malarz lub rzeźbiarz, który przez swoje pragnienie sukcesu stawał się burżujem. Na nagannę zasługiwała zbytnia uległość wobec gustów publiczności, gonienie za zyskiem, które było tożsame z utratą artystycznej autonomii. Wreszcie krytykowano podyktowaną modą jednorodność twórczości, kurczone trzymanie się artystów nieaktualnych koncepcji sztuki, w momencie gdy „stare” należało już zastąpić „nowym”.

Projekt Agnieszki Bagińskiej *Obraz pracowni artysty w polskim malarstwie, krytyce artystycznej i literaturze XIX i początku XX wieku* został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2012/07/N/HS2/01691.

“Wanderings through the studios” of Polish artists at the end of the 19th century

(summary)

The so called *vistes aux ateliers* were articles which have been published in French illustrated magazines since the 1830s. Known as “wanderings through the studios” they gained great popularity in the Polish press in the last two decades of the 19th century. Their authors were writers and artists, who traveled and visited the studios of Polish painters and sculptors, located locally and abroad. In my paper I describe the history of this type of articles in Polish magazines. I show the main directions and causes of journalists’ “wanderings” and their views about the artworks they were looking at inside the studios. I point out how they evaluated the social and financial circumstances of art production of the late 19th century. Finally, in regard to the studios of Polish artists in Munich, I indicate the program meaning of the “wanderings” which served criticism against the historical-genre painting and promotion of the modern art.