

Karolina
Dzimira-
-Zarzycka

Własna pracownia

Gdzie tworzyły artystki
przełomu wieków

MARGINESY

Spis treści

6	Własny kątek, czyli wstęp
12	<i>Wizyta w atelier</i>
27	Emilia Dukszyńska. Portrecistka w salonie
39	<i>Pracownie, pokoje i klitki</i>
55	Maria Dulębianka. Na walizkach
67	<i>W labiryncie miasta</i>
81	Anna Bilińska. Pracownia to życie
95	<i>Warsztat, glina i pył</i>
117	Tola Certowiczówna. Klasztorna cisza
129	<i>W progach dworku</i>
145	Aniela Biernacka. Rodzinny pałacyk
156	<i>Stółek w galerii</i>
171	Józefa Geppert. Kopistka w muzeum
182	<i>Na łące i w podróży</i>
201	Zofia Stankiewiczówna. W ruchu
215	<i>Pod miastem, przy stacji</i>

231	Leona i Karolina Bierkowskie. Pensjonat malarek
245	<i>Prywatny zwierzyniec</i>
261	Olga Boznańska. Królestwo myszy
274	<i>Domowa manufaktura</i>
291	Bronisława Poświkowa. Za parawanem
303	<i>W samotności</i>
317	Aniela Pająkówna. W szklanym domu
334	<i>Między kuchnią a sypialnią</i>
353	Bronisława Rychter-Janowska. Wspólna pracownia?
369	Pokoik swój, czyli zakończenie
376	Podziękowania
378	Przypisy
403	Bibliografia
409	Indeks nazwisk artystek
412	Spis źródeł ilustracji

Własny kątek, czyli wstęp

Panna Zofia Szymanowska zapisuje w pamiętniku 6 października 1847 roku: „Dopiero tutaj, mając oddzielny, własny kątek, mogę myśleć i zajmować się, jak chcę i kiedy chcę; nie ścigają mnie już tutaj badawcze, chociaż życzliwe spojrzenia. Jakże mi na teraz mało do szczęścia potrzeba... własny kątek, papier i pióro lub ołówek, ażebym na przemian to pisać, to studia moje rysować mogła”¹.

Ma dwadzieścia dwa lata, talent malarski i coraz większą pewność, że do prawdziwej pracy artystycznej koniecznie potrzebuje samotności i swobody.

Własnego kąta. Własnego pokoju. Własnej pracowni.

W XIX wieku i na początku XX podobne przecucia i refleksje dzieli coraz więcej twórczyń. W 1929 roku Virginia Woolf nada im literacką ostrość i siłę feministycznego postulatu. W słynnym esej *Własny pokój* będzie przekonywała: „Jeśli kiedykolwiek zechcecie pisać powieści lub wiersze, niezbędne Wam będzie pięćset funtów rocznie oraz pokój, którego drzwi dadzą się zamknąć na klucz”².

Myśl wyrażona przez Woolf dotyczy literatek, ale jej sens jest w dużej mierze uniwersalny. Odpowiedniej przestrzeni pracy, stabilności finansowej i wolności dysponowania własnym czasem potrzebują w równym stopniu malarki, rzeźbiarki, kompozytorki, badaczki... Zresztą – kto tego nie potrzebuje?

Autorka *Własnego pokoju* przytacza historię Jane Austen, która pisała swoje powieści ukradkiem w bawialni, w każdej chwili gotowa, by je szybko schować. Taki sposób pracy nadal wprawia w zdumienie. Jeśli Austen mogła stworzyć znakomite książki w niesprzyjających warunkach, co wyszłoby spod jej pióra, gdyby miała własne biurko i gabinet zamykany na klucz?



Portret Zofii
Szymanowskiej
przy sztaludze,
lata 60. XIX wieku

Diagnoza postawiona przez Woolf wydaje się szczególnie trafna w przypadku artystek. Austen miała bowiem tę przewagę, że sekretarzyk mieścił kolejne strony rękopisu. Nie upchnęłaby w szufladzie popiersia z marmuru ani płótna rozciągniętego na blejtramie. Błyskotliwe zdania mogła szlifować w myślach, a o papier i pióro nie musiała się martwić. Natomiast sztaluga, paleta, farby, glina czy gips, nie mówiąc już o rekwizytach czy modelach – to wszystko kosztowało i wymagało miejsca.

Gdy Maria Konopnicka zamierzała przenieść się z Monachium na wieś, musiała rozejrzeć się za lokalizacją spełniającą odpowiednie

kryteria. „Chodzi nie o mnie w szukaniu ich, ale o Marię Dulębiankę, która, jeśli nie znajdzie pokoju z dużym oknem od północy, to i pracować nie będzie mogła. Dwa są więc wymagania główne: ja chcę wsi, wody, lasu i ciszy, a ona pokoju z dużym oknem”³ – pisała córce wiosną 1891 roku.

Znalezienie miejsca odpowiadającego równocześnie potrzebom Konopnickiej i Dulębianki nie jest takie proste. Pisarce wystarczy święty spokój. Papier i atrament można dostać wszędzie, stół należy do podstawowego wyposażenia każdego domu. Malarka jest uzależniona od posiadania pracowni. Potrzebuje miejsca, potrzebuje światła.

Konopnicka dobrze zdawała sobie sprawę z tego, jak ważna to kwestia. Uważała zresztą, że „malarza w jego pracowni poznawać trzeba”, a „bystre oko znajdzie tu mnóstwo wskazówek”, które często powiedzą więcej o osobowości artysty niż jego twórczość. Tak pisała w 1894 roku na łamach „Biblioteki Warszawskiej” w obszernym tekście poświęconym właśnie różnym obliczom atelier. „Pracownia malarska to czasem salon, czasem cela mnisza, czasem bazar, czasem fabryka. Artysta ani wie, jak to się stało”⁴ – stwierdzała.

Atelier jako wyjątkowa przestrzeń, w której rodzą się arcydzieła, stało się w tym czasie nierozdzielnie związane z romantycznym mitem artysty. Gabinety znanych pisarzy i pisarek także interesowały opinię publiczną, a prasa chętnie publikowała relacje z wizyt u Elizy Orzeszkowej czy Józefa Ignacego Kraszewskiego – ale u nich nie dało się podglądać procesu twórczego ani galerii gotowych dzieł na ścianach. Pracownie malarskie i rzeźbiarskie przemawiały do wyobraźni publiczności dużo silniej.

Najlepiej, gdy panowała tam oryginalna atmosfera. Niektóre pracownie w przedziwny sposób odzwierciedlały charakter, a nawet cechy twórczości lokatora czy lokatorki. W atelier Olgi Boznańskiej na Montparnassie kolory wydawały się przytłumione, a kontury rozmyte. Miękkie światło sączyło się przez zakurzone szyby. Pomieszczenie zasnuwał dym wiecznie palonych przez Boznańską papierosów. Ściany były pokryte wyblakniętymi gobelinami, a nad sztalugą wznosił się baldachim ze skrawków różnych tkanin – bariera przeciwno zabłąkanym ostrzejszym promieniom słońca. Gość odwiedza-



jący pracownię sam już nie wiedział, co jest przyczyną, a o co skutkiem: czy Boznańska maluje przymglone obrazy, bo tak wygląda jej otoczenie, czy raczej dostroiła atelier do własnej estetyki.

Równocześnie pracownia artystyczna musiała pogodzić dwie, poniekąd sprzeczne funkcje. Bywała i tajemniczą świątynią sztuki, i zupełnie przyziemnym miejscem pracy, a nawet handlu. „Są pracownice głośniejsze mówiące o nabywcy obrazów, o interesach i upodobaniach jego niżeli o samym malarzu” – pisała Konopnicka. Narzekała na takie „firmy”, „fabryki” i „artystyczne kariery”. Nie mogła przeboleć, że artysta musi wcielić się w rolę kupca, zachwalać i reklamować swoje obrazy. „Przyszedłeś do artysty, szukałeś tajemnic twórczości [...], a trafiłeś na targowisko tego obojga: artyzmu i twórczości”⁵.

Marzenie o dobrym atelier dzieliły właściwie wszystkie artystki.

Własna pracownia stanowiła znak zajmowania się sztuką „na poważnie” oraz symbol niezależności – choć często wcale nie finansowej, o czym świadczyły wieczne problemy z pieniędzmi, z jakimi borykała się niemal każda młoda malarka czy rzeźbiarka.

Olga Boznańska
w swojej pracowni
przy boulevard
du Montparnasse
w Paryżu,
lata 30. XX wieku

„Och! Gdybym tylko miała dobrą pracownię w Krakowie, spróbowałabym zapomnieć o smutkach, które mnie tam dopadają”⁶ – zwierzała się Boznańska siostrze.

„Oglądaliśmy piękną pracownię; drżałam z zachwytu, przebiegając ją; widok takiej wielkiej, dobrze oświetlonej pracowni każe wierzyć, że będzie się robiło piękne rzeczy”⁷ – notowała w dzienniku Maria Baszkircew, rosyjska malarka mieszkająca w Paryżu.

„Jestem ciągle uszczęśliwiona i zachwycona moją pracownią”⁸ – cieszyła się Aniela Pająkówna, gdy wreszcie znalazła paryskie atelier.

„Jakbym pragnęła powrócić już do kraju – do mojej pracowni. Muszę dużo, dużo pracować, a przy zdrowiu wszystko da się zrobić!”⁹ – pisała w dzienniku Anna Bilińska.

„Kto wie, może i my się później puścimy do Paryża. Chodzi mi o Dulębiankę, [...] bo przez ten brak pracowni, przy tych ciągłych jazdach – ogromnie wyszła z wprawy”¹⁰ – przyznawała Konopnicka w liście do siana.

Bez pracowni nie dało się zostać poważną artystką.

Nie do każdej pracowni uda nam się zajrzeć. By uchylić drzwi do atelier, rozejrzeć się w środku i podpatrzeć artystkę przy pracy, potrzebujemy wehikułu czasu. Nieraz przeniesie nas tam zachowana korespondencja, kiedy indziej relacja zamieszczona w prasie. Rzadko – nieliczne *dzienniki lub pamiętniki*. Kilka razy wyobrażnię wspomóże fotografia lub malarska migawka z wnętrza pracowni.

Dodatkowym paliwem naszego wehikułu będzie literatura piękna, bo artystki zaludniają literaturę przełomu XIX i XX wieku wyjątkowo tłumnie. Pracownia doskonale nadawała się na miejsce akcji. W ogóle twórczość artystyczna dostarczała ciekawych elementów intrygi: a to malowanie czyjegoś portretu, a to dostrzeżony na wystawie obraz, a to niespodziewane zamówienie.

Musimy jednak pilnować, by te plastyczne opisy i ożywione piórem bohaterki nie zafałszowały znanego obrazu, zawsze jest to bowiem pewna projekcja autora i wyraz nastrojów epoki. W powieściach realistycznych artystka bywa dość wyemancypowana, choć nie zanadto. Nieco oryginalna, trochę niezależna, ale

We wszystkich cytowanych źródłach ortografia i interpunkcja zostały uwspółcześnione (wszystkie przypisy pochodzą od autorki).

zwykle skłonna poświęcić się dla mężczyzny. W literaturze modernistycznej buntuje się przeciwko mieszczańskim pętom, ale rzadko wychodzi jej to na dobre – szczęścia nie gwarantuje ani skupienie na sztuce, ani pójście za głosem serca.

Ruszajmy więc do pracowni. Albo atelier?

„Mając swój, doskonały wyraz polski «pracownia», używać francuskiego, i to nie spolszczywszy go nawet, rzecz nie do darowania” – przekonywał co prawda w 1888 roku Józef Bliziński w książeczce pod wiele mówiącym tytułem *Barbaryzmy i dziwolągi językowe*. Sam jednak dodawał, jakby zdumiony językową niefrasobliwością bliźnich: „A przecież tak się dzieje”¹¹. Ba, podawał nawet literackie i prasowe przykłady, które dokumentowały rozplenienie się „atelier” w polszczyźnie. Zaryzykujmy więc hipotetyczny gniew pana Blizińskiego.

Książka składa się z rozdziałów ogólnych, opowiadających o cieniach i blaskach różnych pracowni, przeplatanych rozdziałami szczegółowymi, poświęconymi konkretnym postaciom.

Narracja układa się w pewną całość, ale bez przeszkód można ją czytać fragmentami lub w innej kolejności. Z myślą o takiej nielinernej lekturze niektóre drobne informacje, jak powiązania rodzinne pomiędzy postaciami czy narodowość artystek, bywają niekiedy przypomniane.

Wizyta w atelier

Kalendarz wydawany przez Józefa Ungra był dla mieszkańców Warszawy istną skarbnicą wiedzy. Rozpiska miesięcy stanowiła zaledwie ułamek treści. Dziesiątki stron wypełniały ogłoszenia, reklamy, sylwetki znanych osób, reprodukcje obrazów, satyryczne rysunki, rozkład jazdy kolei żelaznej, nowele i opowiadania, fragmenty powieści, wykaz właścicieli warszawskich nieruchomości... Kalendarz bawił i uczył 365 dni w roku, a co cztery lata nawet dzień dłużej.

Szczególnie przydatny, zarówno dla miejscowych, jak i przyjezdnych, był zapewne *Dział adresowy* z praktycznym spisem szkół, urzędów, szpitali czy hoteli. Gdy ktoś chciał posłać po lekarza, poradzić się adwokata albo zlecić coś inżynierowi, mógł bez trudu zlokalizować odpowiednią osobę.

Do grup zawodowych, których adresy warto było mieć pod ręką, należeli artyści. Twórcy zestawienia założyli jednak, chyba słusznie, że znalezienie odpowiedniego portrecisty to zazwyczaj zadanie mniej pilne niż dotarcie do dentysty czy akuszerki – i zamieścili spis malarzy i rzeźbiarzy na samym końcu działu.

W spisie tym można było już znaleźć pojedyncze kobiety. W 1889 roku bilans wyglądał tak: dwanaście malarek i zero rzeźbiarek. *Kalendarz warszawski* na rok 1890 sumiennie podawał adresy wszystkich artystek:

Obecnie ulica
Tadeusza Czackiego.

W rzeczywistości
Anna Bilińska miała
już w tym okresie stałą
pracownię w Paryżu.

Andrzejkowicz-Buttowt Maria Magdalena, Włodzimierska 1

Bardzka Maria, Aleje Jerozolimskie 25

Bilińska Anna, Hoża 10A

Dukszyńska-Dukszta Emilia, Senatorska 16

Dulębianka Maria, Aleje Jerozolimskie 31

Kanigowska Alfonsa, Nowogrodzka 37
 hr. Łubieńska Maria Antonina, Królewska 27
 Łukomska Bronisława, Elektoralna 37
 Poświkowa Bronisława, Żurawia 21
 Stankiewicz Zofia, Nowogrodzka 31
 Wertheim Zofia, Królewska 13
 Wisłocka Aniela, Długa 28¹

Nie były to adresy prywatnych mieszkań, lecz pracowni. Pracownia stanowiła zaś, przynajmniej w teorii, miejsce na poły publiczne – obszar działań zawodowych, niczym gabinet lekarski czy biuro notariusza. Pełniła funkcję miejsca spotkań, a często też salonu artystycznego.

W XIX wieku atelier stało się wizytówką twórcy, odzwierciedlając jego status, zainteresowania, tematykę dzieł. „Poznać więc pracownię artysty jest to poniekąd poznać jego samego”² – przekonywała krytyczka sztuki i pisarka Waleria Marrené-Morzkowska. Jedno z najważniejszych czasopism artystycznych, założone w 1893 roku w Londynie, nieprzypadkowo nosiło tytuł „Studio”.

Malarze historyczni potrzebowali stosu rekwizytów, więc w atelier Henryka Siemiradzkiego w Rzymie można było obejrzeć antyczne wazy, a u Józefa Brandta w Monachium – pałasze i strzelby. Portreciści wyższych sfer, jak Carolus-Duran w Paryżu czy Franz von Lenbach w Wiedniu, zapraszali do luksusowych wnętrz pełnych modnych dekoracji. „Przepych olśniewający”³ – zanotowała Anna Bilińska po zwiedzeniu wiedeńskiego atelier Hansa Makarta. Nierzadko pracownia mieściła się w willi wybudowanej na zamówienie artysty. Często składała się też z dwóch odrębnych pomieszczeń: atelier reprezentacyjnego, w którym przyjmuje się gości i klientów, oraz prawdziwego warsztatu pracy, gdzie w spokoju można zająć się malowaniem.

Na pewno działo się tak w przypadku artystów znanych, cenionych, rozchwytywanych. Szczególnie tych, którzy odnieśli już sukces finansowy. Niemal zawsze: mężczyzn.

Mało która artystka działająca w drugiej połowie XIX wieku zyskała taki status, by pozwolić sobie na podobną pracownię wizy-

tówkę. Malarki zwykle nie potrzebują zresztą miejsca na gigantyczne płótna, nie kolekcjonują broni. Zazwyczaj interesuje je co innego: portrety, kameralne sceny rodzajowe czy martwe natury.

Chyba tylko Rosa Bonheur, francuska malarka zwierząt, w pełni mieściłaby się w tej kategorii. Sukces artystyczny przekuła szybko w finansowy. Kupiła posiadłość Château de By w Thomery pod Paryżem, którą dostosowała do swoich potrzeb. Menażeria, którą utrzymywała, dodawała kolorytu jej atelier i budowała legendę.

Może jeszcze Vilma Lwoff-Parlaghy? Być może od Lenbacha, swojego nauczyciela, nauczyła się odpowiedniej autopromocji. „Kansas City Sunday Journal” donosił w 1897 roku: „Jej atelier przy Unter den Linden 12 jest być może najpiękniejszą pracownią w Berlinie. Jest prześlicznie udekorowane gobelinami i obrazami, wypełnione dziełami sztuki i oryginalnymi obiektami zebranymi przez artystkę podczas wielu podróży po Europie”⁴. Artystka prezentowała również kolekcję fotografii znanych osób ze świata kultury i polityki – galerię jej dawnych modeli.

Prestiżowym zamówieniem zawsze warto się było chwalić. „Pani Josefine Swoboda bogato udekorowała swoją pracownię wspomnie-

Georges
Achille-Fould,
Rosa Bonheur
w swojej pracowni,
1893, Musée
des Beaux-Arts
de Bordeaux



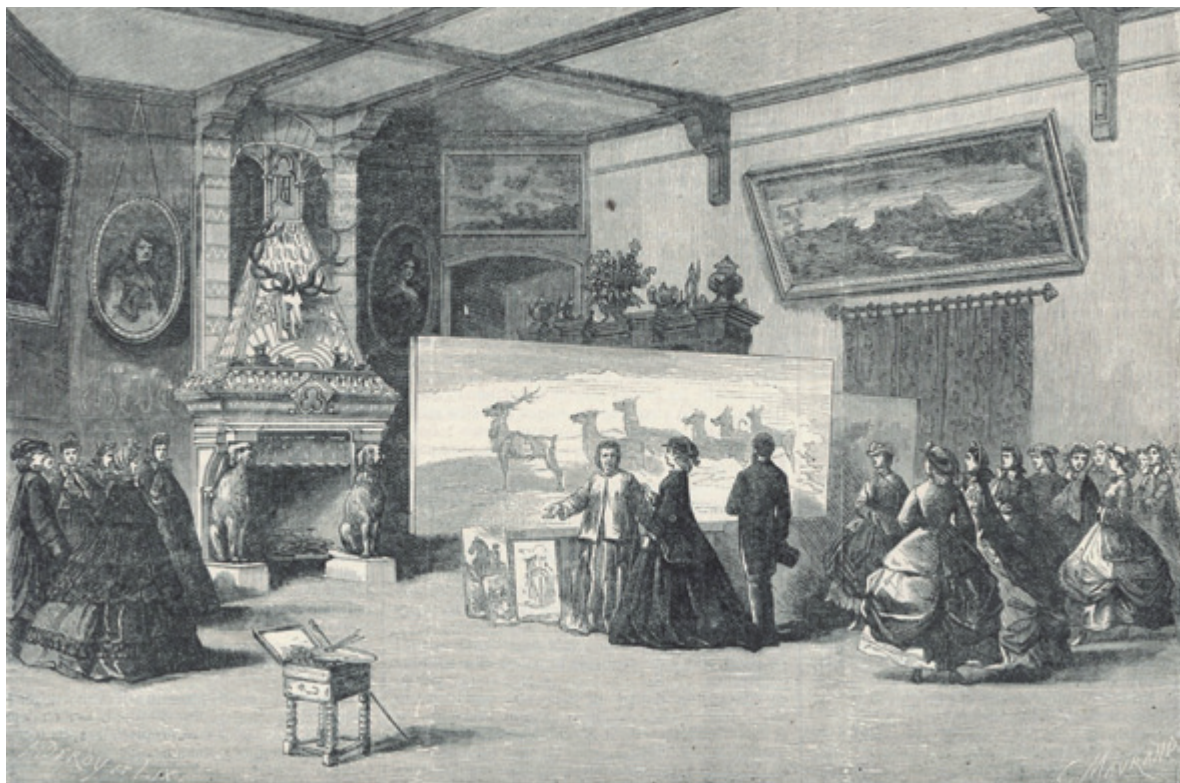
niami z niezapomnianych podróży. Na ścianach wiszą portrety z autografami znakomitych osobistości, które miała zaszczyt portretować⁵ – pisała w 1895 roku Karoline Murau w książce *Wiener Malerinnen* [Wiedeńskie malarki]. Można tam było przekartkować wspomnienia królowej Wiktorii z podróży do Szkocji, oczywiście z osobistą dedykacją dla malarki. Na zamku Windsor Swoboda portretowała członków rodziny królewskiej, a w Balmoral samą królową.

Gdy w 1865 roku Rosa Bonheur otrzymała tytuł Kawalera Legii Honorowej, uroczyste wręczenie orderu miało miejsce właśnie w jej atelier. Cesarzowa Eugenia osobiście wpięła w jej suknię złoty krzyż z czerwoną wstążeczką, mówiąc: „Geniusz nie ma płci”⁶. Sukces amerykańskiej rzeźbiarki Harriet Hosmer przypieczętowały z kolei odwiedziny księcia Walii, który w 1859 roku podziwiał w jej rzymskiej pracowni posąg starożytnej królowej Zenobii. Gazety szeroko opisywały oba wydarzenia, zamieszczając stosowne ryciny.

Pracownie artystycznych gwiazd warte odwiedzenia polecano w przewodnikach turystycznych. Ba, istniały osobne wydawnictwa z adresami pracowni. W Monachium wydawano na przełomie wieków *Adressbuch von bildenden Künstlern der Gegenwart* [Księgę adresową artystów współczesnych], starając się zebrać dane z całej Europy.

Czasem atelier można było nawet obejrzeć pod nieobecność gospodarza, niczym galerię jednego autora. *Guide to the Studios in Rome* [Przewodnik po pracowniach w Rzymie] informował turystów we wstępie, że zgodnie z lokalnymi zwyczajami każdy może odwiedzić, bez wcześniejszej zapowiedzi, „dowolne atelier, po prostu zgłaszając się na miejscu i prosząc artystę o pozwolenie, które jest skwapliwie i jak najuprzejmiej udzielane”⁷. By nie odrywać się ciągle od pracy, najpopularniejsi artyści wskazywali jednak dni i godziny, w których przyjmowali.

Prasowa relacja z odwiedzin w atelier stała się w XIX wieku klasycznym typem artykułu o artyście. Konopnicka pokpiwała nieco z takich wizyt: „Chce ktoś widzieć pracownię jego. Chce napisać o niej. Hm!... Byłoby to dobrze. Byłoby to nawet bardzo dobrze. Ale nuż oko patrzącego nie dowidzi czegoś albo zobaczy za wiele? Albo też dostrzeże to właśnie, czego dostrzec nie powinno? [...] Przyjdzie



Wizyta cesarzowej
Eugenii w pracowni
Rosy Bonheur
w 1864 roku

taki, popatrzy, a potem napisze, co mu do głowy przyjdzie. A to jak wyglądam, a to jak siadam, a to jakie pantofle noszę”⁸.

Upierne? Ale przynajmniej ktoś się interesował sztuką. „Za moich czasów ludzie chodzili do pracowni, dumni byli, że ich artyści przyjmują i obrazy chcą sprzedawać. Teraz trzeba iść ze sztuką na ulicę, krzyczeć, reklamować, a ja tego nie potrafię”⁹ – utyskiwała Boznańska w 1937 roku.

U progu kariery artystka wcale nie była jednak taka zachwycona odwiedzinami w swojej pracowni. Albo inaczej: dopiero musiała się z nimi oswoić. Swobodna rozmowa z dziennikarzami czy kupcami dla nieśmiałej młodej kobiety wciąż stanowiła wyzwanie. Roman Lewandowski wspominał na łamach „Przeglądu Tygodniowego” pierwsze spotkanie z Boznańską, gdy w 1888 roku wróciła na jakiś czas z Monachium do rodzinnego Krakowa:

Starałem się poznać artystkę i poszedłem do jej pracowni. Mieściła się ona w niewielkim pokoju, do którego wszedłszy, zobaczyłem ją wśród rozrzuconych po ziemi szkiców, na tle japońskich draperii i takiegoż parasola. [...] Nie spodziewała się mnie wcale, była zdziwiona i trochę zażenowana.

– Co ja panu pokażę – tłumaczyła się – kiedy nic nie mam, prócz szkiców, ja się dopiero uczę.

– A tam za parawanem jest przecież jakieś większe płótno – zawołałem z całą bezczelnością reportera. I zacząłem podsuwać się do tego, naturalnie także japońskiego parawanu, i odwróciłem – przepysnie malowane studium małej dziewczynki. Powoli w rozmowie, ośmieszona, artystka zaczęła odpowiadać na pytania, a w godzinę później byliśmy ze sobą jak dobrzy znajomi i koledzy.¹⁰

Odwiedziny bywają problematyczne dla wielu artystek – szczególnie młodych i szczególnie niedoświadczonych. Choć wizyty w atelier mogą być szansą na nawiązanie kontaktów, a pracownia ma ów „publiczny” status, samotne przyjmowanie mężczyzn w oczach niektórych narusza konwenanse. Dziennikarze, artyści, handlarze sztuką, kolekcjonerzy to natomiast wciąż w przeważającej większości panowie.

Nawet jeśli kobieta wie, że to najniewinniejsza z wizyt, całkiem profesjonalna lub koleżeńska, co innego może sobie pomyśleć portier, gospodyni albo sąsiadka – i problem gotowy.

„Dopytywałem artystów, którzy ją znają. Dziwne jakieś wieści krążą, kobieta sama jedna, młoda, niedoświadczona, bez opieki, w tym świecie artystycznym, z różnych indywiduów złożonym, narażoną jest na plotki, na paplaniny”¹¹ – przyznawał hrabia Zygmunt, zakochany w malarce Ludmile, bohaterce powieści *Sama jedna* Kraszewskiego (1881). Wystarczyło, że utrzymywała kontakty z malarzem, którego złej reputacji nie znała. A nawet gorzej: raz odwiedziła go w pracowni.

Artystki nieustannie mają w tyle głowy, że muszą się pilnować. „Moja pracownia jest w bardzo przyzwoitym domu”¹² – zapewnia Aniela Pająkówna w jednym z listów.

Nie było jednak rady – bez otwartej pracowni nie dało się funkcjonować.



Portret Olgi
Boznańskiej
z japońską
parasolką
w 1893 roku

W swoim atelier wiele artystek urządzało szkoły lub dawało lekcje malarstwa. W 1881 roku „Wiek” informował na przykład, że malarka Maria Magdalena Andrzejkowicz-Buttows po zagranicznych studiach na stałe przeniosła się do Warszawy. „Słyszeliśmy też z ust samej artystki, że ma ona zamiar przyjmować na naukę młode osoby życzące sobie kształcić się w sztuce, ale liczbę ich pragnie ograniczyć tylko do sześciu”¹³. Zainteresowanych gazeta kierowała właśnie do pracowni artystki (Nowy Świat 35), radząc nie zwlekać z decyzją.

Pracownie działały niczym osobista galeria czy artystyczne portfolio. „Obrazy panny Boznańskiej dobrze oglądać w własnej jej pracowni. Tu żyją one swym prawdziwym życiem”¹⁴ – zwracał

w 1904 roku uwagę krytyk odwiedzający atelier malarki w Paryżu. Rok wcześniej korespondent „Kuriera Warszawskiego” donosił zaś: „Komisja krytyków i rzeczoznawców po zwiedzeniu pracowni p. Boznańskiej i obejrzeniu obrazów zadecydowała nabyć jedno z jej płócien dla Muzeum Luksemburskiego”¹⁵. Był to pierwszy polski obraz zakupiony do zbiorów tej placówki.

Zdarzało się, że artystki zapraszały do swojego atelier na specjalny pokaz jakiegoś dzieła. Na przykład gdy Bronisława Maria Wiesiołowska skończyła malować obraz zamówiony do jednego z kościołów, który miała pilnie wysłać na miejsce przeznaczenia, zaimprovizowała wystawę u siebie. „Artystka prosi nas o zaznaczenie, iż miłośnicy malarstwa mogą jutro od godz. 11-ej z rana oglądać obraz powyższy w jej pracowni pod Nr. 15 przy ul. Foksal”¹⁶ – informował warszawski dziennik.

Pracownia Wiesiołowskiej miała od początku półotwarty status, ponieważ artystka prowadziła szkołę rysunku i malarstwa dla kobiet, odziedziczoną po zmarłym mężu. W spadku po Ludwiku Wiesiołowskim dostała też wystrój atelier. Ona malowała kwiaty i portrety, on sceny historyczne i antyczne. Rozwieszane na ścianie piki, hełm czy tarcza, widoczne na zachowanych fotografiach, należały pewnie do niego.

Poza tym atelier Wiesiołowskiej wyglądało modelowo: różne bibeloty i gipsowe popiersia porostawiane na półkach i stoliczkach, suszone bukiety w wazonach i wazonikach, na ścianach makaty, w kącie pianino. Trudno powiedzieć, czy była to inwencja Bronisławy Marii czy kolejne pamiątki po Ludwiku – bo to po prostu obowiązkowe punkty wystroju pracowni.

„W jednej, dwóch, trzech, w dziesięciu pracowniach zawadziłeś nogą o taki sam stolik z japońszczyzną, potknąłeś się o takiż makartowski bukiet, zahaczyłeś o takiż sam parasol chiński i zaplątałeś się w tak samo zwieszoną draperię”¹⁷ – pisała z przekąsem Konopnicka. Bukiet suszonych kwiatów, trzciny i liści palmowych wziął zresztą nazwę od nazwiska Hansa Makarta, który nie tylko malował takie kompozycje na swoich obrazach, lecz także dekorował nimi swoją wiedeńską pracownię.

Konopnicka narzekała na sztuczne i banalne próby stworzenia „atmosfery” w tym typie: „[...] stąd te omdlewające pozy sprzętów, ta

gonitwa za efektem, te nieuniknione kotary, te obowiązkowe niemal dzbany i misy, stąd to podobieństwo bliźniacze pracowni takich: w Warszawie, w Rzymie, w Monachium, w Paryżu czy w Wiedniu¹⁸ – punktowała w 1894 roku. Widziała to na własne oczy. Wymienione przez nią miasta to właściwie szlak podróży i przeprowadzek odbytych przez cztery poprzednie lata u boku Dulębianki.

Rzeczywiście, opisy i fotografie pracowni nie kłamią, taki panował styl, szczególnie w Monachium. Podobną buduarową pracownię miała tam Luise Max-Ehrler. Atelier duńskiej malarki Berthy Wegmann na obrazie jej przyjaciółki, Jeanny Bauck, też nie odbiega zbyt od szablonu. Trochę życia do wnętrza wnoszą rośliny doniczkowe, gęsto ustawione na parapecie – modny element wystroju, ale też wyjątkowo dobrze nadający się do pracowni, przestrzeni dużej i jasnej.

Maria Baszkircew w 1879 roku urządziła swoje atelier przy avenue Montaigne 37 w Paryżu w ten sposób: „Spędziłam tam cały dzień: to jest ogromne, o szarych ścianach. Zaniósłam tam dwa liche gobeliny, które zasłaniają ścianę w głębi, perski dywan, chińskie maty, duży kwadratowy taboret algierski, stół dla modela, mnóstwo kawałków różnych materiałów, wielkie zasłony z satyny o tonach niezdecydowanych i ciepłych.



Luise Max-Ehrler
w swojej pracowni
w Monachium
około 1889 roku



Jeanna Bauck,
Duńska artystka
Bertha Wegmann
malująca
portret, 1889,
Nationalmuseum
w Sztokholmie

Dużo gipsów: Wenus Milońska, Medyceusze... Apollo, Faun z Neapolu; model anatomiczny, trochę płaskorzeźb itd.; wieszak, basen, lustro za 4 franki, zegar ścienny za 32 franki, krzesło, piecyk, jakiś dębowy mebel z wierzchem podobnym do kolorowej szkatułki; tacka z przyborem do herbaty, kałamarz i pióro; pieczętka, konewka, wielka ilość płócien, karykatury, studia, szkice.

Jutro rozwieszę kilka rysunków, chociaż boję się, aby przy nich moje malatury nie wyglądały gorzej. Anatomiczny model ręki i nogi, wielkości naturalnej. Szkielet, pudło ze stolarką”¹⁹.

Taka pracownia marzyła się większości artystek. Sytuacja Baszkirczew różniła się może o tyle, że młoda Rosjanka miała sakiewkę pełną rodzinnych pieniędzy. Zwykle jej rówieśnice starały się stworzyć coś podobnego na mniejszą skalę.

„Przy rue de la Tour d’Auvergne znajdujemy mile urządzoną pracownię pań Anny Paszkiewiczówny i Leokadii Łempickiej. Pracownia i niewielki przy niej apartamencik wskazują rękę kobiecą,

starającą się o nadanie wszystkiemu przyjemnego i gustownego pozoru”²⁰ – zachwycił się Antoni Austen, który odwiedził ich atelier w 1896 roku, pisząc artykuł w ramach cyklu *Artyści nasi w Paryżu* publikowanego w „Tygodniku Illustrowanym”. Pracownia mieściła się pod numerem 22.

Jak według autora wyglądała „kobieca” pracownia? „Ściany zawieszone przeważnie dawniejszymi pracami z Akademii Juliana, do której uczęszczali, dużo ładnej martwej natury, przeważnie kwiatów [...], tu i ówdzie rzeźb kilka, z których zwraca uwagę z talentem wykonane *Marzenie* p. Anieli Wisłockiej. Reszty dopełnia, jak zwykle w pracowniach, nieco japońszczyzny, draperii itp.”²¹ Zasadniczo był to więc opis typowego atelier.

Artykuł ozdobił rysunek Austena: dwie młode poważne kobiety w zapiętych pod szyją bufiastych bluzkach i fragment pracowni. Za nimi widać przedmioty opisane w tekście: kilka rysunków przybitych do ściany, japońskie wachlarze, pęk liści palmowych, wazon, rzeźbę (zapewne wspomnianą pracę Wisłockiej). Może ten ostatni element można uznać za najbardziej znaczący – dzieło koleżanki po fachu, a do tego jednej z niewielu rzeźbiarek.

Austen „kobiecość” atelier Paszkiewiczówny i Łempickiej dostrzegł jednak gdzie indziej. „Widzimy tu na przykładzie, że można dobrze malować i jednocześnie dbać o porządek w pracowni, że choć glina rzeźbiarska lub farby olejne nie należą do przedmiotów niewalających, jednak nie jest niezbędnym chodzenie w kostiumie poplamionym, i po zrzuceniu malarskiej bluzy ochronnej może się pod nią ukazać kostium gustowny, a co najważniejsza, czysty i cały, i niekoniecznie noszący piętno zwyrodniałego kroju, podług męskich szablonów. Również, aby dobrze malować, nie jest niezbędnym strzyc po rekrucku głowy, zapominając, że gustowne uczesanie jest jedną z najważniejszych ozdób główki kobiecej. A któż ma bardziej dbać o względy estetyczne, jeśli nie artystka?”²²

W „zwykłych” pracowniach mógł panować artystyczny nieład. Więcej nawet – czasem wręcz powinien! Jak inaczej wyobrazić sobie bowiem prawdziwą bohemę. Romantyczny bałagan i skromna mansarda były znakiem, że artysta tworzy na przekór losowi i mieszczańskiemu gustom.

NA STRONIE OBOK
Antoni Austen, *Anna
Paszkiewiczówna
i Leokadia Łempicka
w paryskiej pracowni,
1896*



Atelier kobiet podlegały jednak, jak się wydaje, innym regułom.

Malarka w poplamionym fartuchu mogła stanowić postrach mężczyzn. Leon Madeyski w popularnej jednoaktówce *Albo niebo, albo piekło* (1894) tak przedstawiał w didaskaliach bohaterkę: „Lucyna siedzi za sztalugą i nucąc, maluje, nieuczesana, ubrana niedbale, spódnica, koszulka, pasek, wszystko od farb poplamione”²³. Niedbalstwo malarki staje się przyczyną kryzysu małżeńskiego. „Luba żoneczka! Brudna, nieuczesana, bazgrze i bazgrze od rana do nocy”²⁴ – narzeka jej mąż. Ale to lekka komedia pomyłek, bohaterów czeka szczęśliwe zakończenie. Malarka wdziewa czystą suknię i porządkuje salon. Związek uratowany!

(Na marginesie: Madeyski był drugim mężem malarki Marii Chlebowskiej. Ciekawe, czy ona też się śmiała, siedząc na widowni).

Paradoks polegał na tym, że zbyt ozdobne, urocze, buduarowe pracownie także nie świadczyły najlepiej o ich lokatorkach.



Eugen Kirchner,
ilustracja satyryczna
Malweib (niem.
kobieta malująca,
to pobłażliwe
i deprecjonujące
określenie malarki),
około 1903

Gdy w 1910 roku inny wysłannik „Tygodnika Ilustrowanego” odwiedził pracownię Boznańskiej na Montparnassie, zauważał: „To nie budarek modny ani wdzięczne mieszkanko panieńskie, ale naprawdę warsztat malarski, pokój, gdzie się pracuje dużo i sumienie, sanktuarium wysiłków duszy twórczej. I gdyby nie kwiaty świeże, których pęki całe wyglądają ze wszystkich kątów, nie poznałbyś, że to mieszkanie kobiece”²⁵.

Nie-kobiece, nie-panieńskie wewnątrz znaczyło dla niego tyle co: profesjonalne i prawdziwie artystyczne.