il. 1 P. Stachiewicz, *Muza*, repr.: „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 18, s. 341. Fot. A. Bagińska

Skąd widma w pracowni artysty? Próba interpretacji cyklu obrazów Piotra Stachiewicza

Agnieszka Bagińska

„Matka moja mówiła wręcz, że wolałaby mnie widzieć na marach niż malarzem. Pogodziła się jednak z losem, nawet już nie gniewała się potem. A ojciec to mi bez ogródek prorokował, że farbami uwalany z głodu umrę. Pogodził się też z losem – moim. Ale nie zgadniesz pan, kiedy – z chwilą kiedy mi wypłacono 20 reńskich, jako pierwsze honorarium za rysunek”[1] – powiedział Piotr Stachiewicz w wywiadzie z 1893 r., zapytany przez Czesława Jankowskiego o początki swojej drogi artystycznej. Był już wtedy cenionym malarzem i rysownikiem, autorem licznych ilustracji prasowych i książkowych oraz oddzielnie wydawanych cykli graficznych. Dużej popularności przysporzył mu zwłaszcza cykl obrazów *Królowa Niebios. Legendy o Matce Boskiej* z 1893 r., którego graficzne edycje osiągnęły w kolejnych latach rekordowe nakłady. Stachiewicz z sukcesami wystawiał wówczas swoje prace, zarówno w polskich, jak i w zagranicznych ośrodkach artystycznych. Był członkiem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Również w 1893 r., w dowód uznania dla twórczości Stachiewicza, zaproponowano mu objęcie stanowiska dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych. Sukcesy rysownika owocowały jego wysokim statusem majątkowym, którego znakiem było posiadanie własnego domu w Krakowie. Okalający go piękny ogród i umieszczona w nim „szklana” pracownia stanowiły tło dla przywołanego spotkania twórcy z krytykiem.

Wywiad zawiera liczne refleksje Stachiewicza na temat sztuki i artysty. Twórca wspomina w nich początki swojej kariery jako malarza i rysownika. Zdradza własne metody pracy, pokazując dziennikarzowi

[1] **Cz. Jankowski**, *U Stachiewicza (Dokończenie)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 209, s. 422.

szkice oraz pozwalając na obserwację swego seansu z modelką. Snuje również rozważania dotyczące tego, czym jest prawdziwe dzieło sztuki, ukazując je jako wynik współdziałania dwóch czynników: studiowania natury, które staje się impulsem kreacji, oraz objawiania się idei tkwiącej w duszy artysty. Refleksji autotematycznych niemal pozbawione są natomiast dzieła Stachiewicza. Zarówno w pracach malarskich, jak i rysunkowych przedstawiał on głównie sceny rodzajowe, religijne oraz nawiązujące do podań ludowych. Unikając podejmowania trudnych tematów, tworzył kompozycje, które w bezpośredni i konwencjonalny sposób odwoływały się do pozytywnych uczuć odbiorcy.

Jedynym dziełem Stachiewicza odnoszącym się do problematyki kreacji jest cykl obrazów *Widma pracowni*. Powstał on w dwóch wersjach. Pierwszą z nich datuje się na lata 1883–1885[2], druga wykonana była najprawdopodobniej w 1903 roku[3]. Brak szczegółowych informacji na temat historii pierwszego cyklu. Dziś przechowywany jest on w Muzeum Narodowym w Krakowie, dokąd trafił z Wiednia w 1938 r. jako dar Arnolda Segala[4]. Kolejne jego części noszą tytuły: *Muza*, *Ironia* (*Błazen*), *Melancholia* (*Geniusz*), *Zwątpienie* (*Sława*), *Ukojenie* (*Śmierć*). O późniejszej wersji dzieła wiemy, że była wielokrotnie prezentowana publiczności. W 1903 roku pokazano ją w monachijskim Glaspalast, a rok później – w Künstlerhaus w Wiedniu. W latach 1904–1905 cykl, jako własność Edwarda Raczyńskiego, zakupiony przez niego w krakowskim TPSP w 1903 r., trzykrotnie wystawiano w Krakowie[5]. Najprawdopodobniej tę właśnie wersję zaprezentowano również w warszawskiej „Zachęcie" w 1907 roku[6]. Poszczególne prace opatrzone były tytułami: *Muza*, *Ironia*, *Melancholia*, *Zwątpienie* i *Ukojenie*. Szersza publiczność mogła je poznać dzięki relacji z monachijskiej wystawy, zamieszczonej w „Tygodniku Ilustrowanym" w 1903 r.[7] oraz dzięki reprodukcjom, które pojawiły się w tym czasopiśmie rok później[8]. Już wtedy poetyckie tytuły obrazów zaczęto zmieniać. Ostatnią część cyklu Stachiewicza sprzedano w TPSP w Krakowie jako *Śmierć artysty*[9]. Pod tym tytułem przechowywana jest ona obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Wydaje się, iż znaczącą kwestią jest to, kiedy wykonane zostały obie wersje pracy. Starsza pochodzi z okresu, gdy Stachiewicz był jeszcze początkującym artystą – studentem Akademii Monachijskiej. Działalność ilustratorską, która przysporzyła mu dużej popularności, rozpoczął na szerszą skalę dopiero w 1886 roku. Czas powstania drugiej wersji to moment w twórczości Stachiewicza, kiedy osiągnął on już uznanie jako malarz i ilustrator. Jego prace od kilku lat były też jednak krytykowane. Niepochlebnie wypowiadali się o nich m.in. Konstanty Górski[10], Henryk Piątkowski[11] i Cezary Jellenta[12]. Jako wady cykli Stachiewicza podawali oni brak inwencji w traktowaniu poszczególnych tematów, płytką treść przedstawień, schlebianie gustom publiczności. Nie twierdzę, iż dzieło sztuki należy rozumieć jako wyraz aktualnej kondycji jego autora. Nie wiadomo dziś, z jakiego powodu Stachiewicz wrócił do tematu swojej dawnej kompozycji. Faktem jest jednak, że dwa identyczne w warstwie ikonograficznej i stylistycznej cykle powstały na różnych etapach jego ak-

[2] **P. Stachiewicz**, *Widma w pracowni*, 1883–1885, Muzeum Narodowe w Krakowie.

[3] ***Idem***, *Widma w pracowni*, ok. 1903, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

[4] **S. Kozakowska, B. Małkiewicz**, *Malarstwo polskie od około 1890 do 1945 roku*, Katalog Zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie (Nowa Seria), Kraków 1997, s. 404–405.

[5] **M. Gołąb, A. Ławniczakowi, M. Michałowski**, *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Poznaniu, XI 1997 – III 1998, Poznań 1997, s. 197–198.

[6] **J. Wiercińska**, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969, s. 406.

[7] **J. K.**, *Malarstwo polskie na wystawie w Monachium*, „Tygodnik Ilustrowany" 1903, nr 40, s. 788.

[8] Reprodukcje: „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 18, s. 341 (*Muza*), 350 (*Ironia*), 351 (*Melancholia*); nr 20, s. 390 (*Zwątpienie*), 391 (*Ukojenie*).

[9] **M. Gołąb, A. Ławniczakowi, M. Michałowski**, *op. cit.*, s. 198.

[10] **K. Górski**, *Polska sztuka współczesna 1887–1894 na Wystawie Krajowej we Lwowie 1894*, Kraków 1896, s. 10–12.

[11] **H. Piątkowski**, *Polskie Malarstwo Współczesne*, Petersburg 1895, s. 224–233.

[12] **C. Jellenta**, *Galeria ostatnich dni*, Kraków 1897, s. 172–190.

tywności: na początku kariery i u szczytu popularności, zmierzającej powoli ku schyłkowi. Jeśli obie te sytuacje potraktujemy jako przełomowe dla twórcy, powiązanie ich z dziełem traktującym o artyście nie wydaje się bezpodstawne. Niewątpliwie, w każdym z tych momentów cykl miał inne znaczenie, zarówno dla autora, jak i dla potencjalnych odbiorców jego prac. W ciągu niemal 20 lat dzielących daty wykonania dwóch wersji tego dzieła zmieniła się sytuacja nie tylko artysty, ale również polskiej sztuki i krytyki artystycznej, w których coraz częściej podejmowano refleksję na temat twórcy i tworzenia.

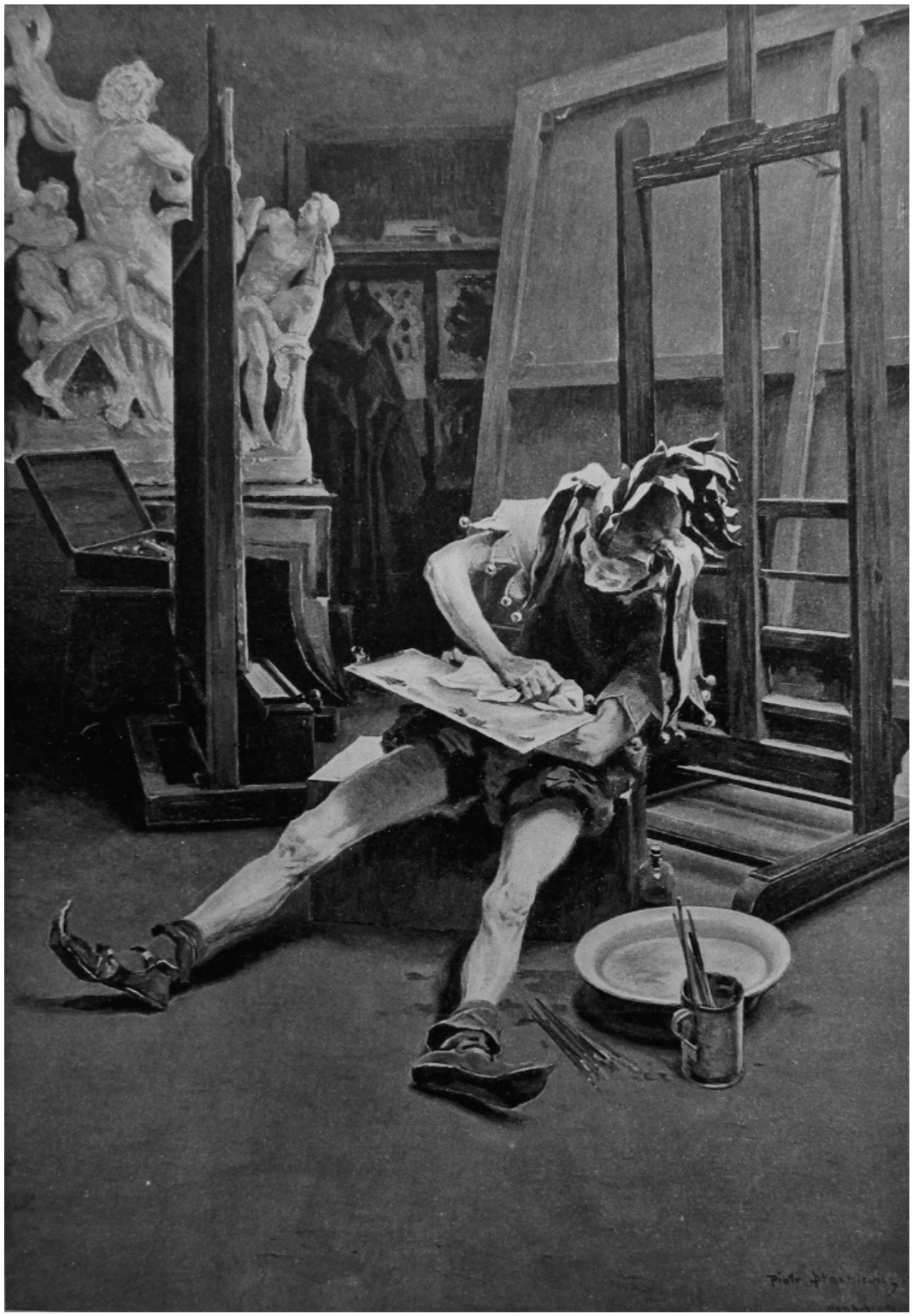
Przejdźmy do poszczególnych obrazów z cyklu. Na pierwszym z nich przedstawiona została kobieca postać w długiej białej sukni i z wieńcem laurowym na głowie. W jej dłoniach znajduje się kolejny laurowy wieniec, tym razem niekompletny. Jedna z gałązek leży na podłodze pracowni. Ta jest pomieszczeniem znajdującym się na poddaszu. Jej wyposażenie to duże sztalugi i skrzynia, widoczne za plecami kobiety. Na sztalugach ustawiono olbrzymich rozmiarów puste płótno. Tuż za nim, w kącie pracowni, rozpoznajemy kształty kilku kolejnych obrazów. Nie można stwierdzić, co one przedstawiają. Są zasłonięte, zacienione, odwrócone lub puste.

Drugi obraz ukazuje postać w stroju błazna, siedzącą na skrzyni i zmywającą farby z palety malarskiej. Nieopodal stoi szklana butelka i miska, najpewniej wypełnione terpentyną, oraz kubek z pędzlami. W tle znajdują się dwie pary pustych sztalug, odwrócone od widza wielkie płótno i otwarta kaseta z farbami. Dominującym elementem tła jest gipsowy odlew grupy Laokoona umieszczony na stole.

W kolejnej części dzieła Stachiewicza widzimy uskrzydloną kobiecą figurę w prostej sukni sięgającej do ziemi, trzymającą w dłoniach lirę. Skrzydła nie są w pełni rozpostarte, utrudnia to ściana pracowni. Postać znajduje się na tle dużego okna, które nie daje widoku. Tuż pod nim, wśród trudnych do rozpoznania przedmiotów umieszczonych na półkach, odnaleźć można paletę malarską z zatkniętymi w nią pędzlami.

Postać przedstawiona na następnym obrazie ubrana jest w długi, pofałdowany strój. Jej włosy przybierają kształty węży. Wyginając ciało, rozrywa ona wieniec laurowy, którego części opadają na podłogę, tworząc nieład w pracowni. Dopełniają go nieuporządkowane sprzęty w tle: przewrócone sztalugi, niedbale zwinięty w kącie materiał, przekrzywione podobrazie stojące przodem do ściany. Pozostałe przedmioty znajdujące się w pomieszczeniu: płótna i kartony, podobnie jak w pierwszej kompozycji, są niedostępne dla widza – odwrócone lub zamazane.

W ostatniej części cyklu Stachiewicz umieścił figurę w czarnym, obfitym płaszczu i jasnym kapturze, ustawioną do widza plecami. Kładzie ona biały całun na pustym łóżku, z którego zdjęto pościel. Ta widoczna jest przy prawej krawędzi kompozycji. W pokoju brak przedmiotów budzących skojarzenia „artystyczne". Niewielki obrazek (lub lusterko/fotografia) usytuowany na gzymsie nie określa funkcji wnętrza jako pracowni malarza. Zbudowana z desek podłoga pomieszczenia różni się od tej ukazanej w scenach opisanych poprzednio.



il.2 P. Stachiewicz, *Ironia*, repr.: „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 18, s. 350. Fot. A. Bagińska

Odbiór cyklu Stachiewicza

Ówczesny widz bez trudu objaśniał treść cyklu Stachiewicza. W recenzji z wystawy w Monachium, gdzie praca pokazywana była w 1903 r., czytamy: „artysta przedstawił szereg epizodów z wiekuistego szamotania się twórczych duchów, dążących do wyżyn sztuki. Cykl ten, widoczny owoc przeżytych cierpień i goryczy, to posępne a głębokie spojrzenie na znikomość sławy artystycznej. Widzimy tu różne »Upiory« (*Ateliergespenster*), zjawiające się w przybytku pracy i łamania się z opornością materii. Na pierwszym obrazie stoi wymarzona przez wielu artystów sława, trzymająca wieniec laurowy w dłoni. Z surowych rysów jej twarzy znać, że nie byle komu odda laur zwycięski. Na drugim sucha, koścista postać męska w błazeńskich sukniach, siedząc na niskim pudle, ściera zawzięcie farby z palety, tuż obok i w głębi pracowni widać puste sztalugi oraz kopię grupy Laokoona, wiekuistego symbolu pasowania się ducha ludzkiego z więzami niemocy i zniszczenia. Ta postać to ironia i szyderstwo, gaszące barwy twórczości, to ta złośliwość duchów małych i bezsilnych, które, nie mogąc nic stworzyć, zioną tchnieniem jadowitym na dzieła twórczości, to poziomości filisterskiej opinii, to przesada grymaśnego hiperkrytycyzmu. Na trzecim obrazie wielka postać melancholii grającej na lirze z ogromnymi skrzydłami, chwiejącymi się wśród ścian pracowni: to smętek, obezwładniający siłę twórczą i żrący duszę artysty powolnym bólem krzywd i zawodów. Następnym upiorem jest złość i zawiść, szpetna stara furia z wężami na głowie, która z zajadłością rozrywa wieniec laurowy. Po tym poszarpaniu sławy przychodzi widmo ostatnie, cicha śmierć pocieszycielka, owita w welon kiru, zaścielająca białym całunem puste łoże, po tym, »który był, a nie jest«”[13].

Na podstawie zacytowanej recenzji możemy stwierdzić, iż uwagę odbiorcy przyciągały głównie postacie pojawiające się w cyklu. Nieskomplikowany język alegorii, którym posłużył się Stachiewicz, pozwala łatwo dociec ich znaczenia. Każda z nich wyposażona jest w „mówiący” rekwizyt: wieniec laurowy, czapkę błazna, lirę, biały całun, i wykonuje wyraźny gest. Figury występują ponadto w centralnych częściach kompozycji, mają duże rozmiary, przez co stają się pierwszymi elementami przedstawień, z którymi konfrontuje się widz. Niemal „narzucają” się odbiorcy dociekającemu znaczenia dzieła. „Wyrazistość” postaci sprawia, iż mniejszą wagę przypisuje on scenerii, w której zostały umieszczone, czyli pracowni malarskiej. Może ona jednak udzielić wielu informacji o sytuacji artysty, do którego należy.

[13] **J. K.**, *op. cit.*, s. 788.

Pracownia

Przyjrzyjmy się więc pracowni. Jest ona dużym pomieszczeniem na poddaszu, o czym świadczą skośne fragmenty sufitu. Znajduje się w niej wysokie okno. W pokoju jest niewiele przedmiotów i właściwie wszystkie mają przeznaczenie „zawodowe”. Mała liczba sprzętów sprawia, iż *atelier* wydaje się chłodnym, surowym wnętrzem. Znacznie różni się przez to

od pracowni, z jakimi zetknął się Stachiewicz podczas swoich studiów w Monachium. Fotografie siedzib mieszkających tam wówczas polskich artystów, m.in. Józefa Brandta, Alfreda Wierusza-Kowalskiego czy Władysława Czachórskiego[14], przedstawiają dekoracyjnie urządzone, pełne przepychu wnętrza zbliżone wystrojem do reprezentacyjnych salonów mieszczańskich. Poza wyraźnie wyeksponowanymi sprzętami do pracy odnajdziemy w nich ozdobne meble, kobierce, bibeloty, kolekcje pamiątek historycznych i broni, dzieła sztuki[15]. Podobną „monachijską" pracownię miał później również sam Stachiewicz w pobliżu swojego krakowskiego domu. Bogactwo urządzenia wnętrza przyciągało odwiedzających, a jego fotografie zamieszczano w ówczesnej prasie[16]. Tego rodzaju wyposażenia nie ma w *atelier* z omawianych obrazów. Pomieszczenie nie przypomina również innego „typu" XIX-wiecznej pracowni. Należały do niego skromne izby na poddaszach lub w suterenach, zajmowane przez młodych, borykających się z problemami finansowymi artystów czy studentów sztuk pięknych próbujących swoich sił w europejskich centrach sztuki[17]. Przykładem takiego wnętrza jest ubogie *atelier* Konstantego Laszczki w Paryżu, namalowane przez Józefa Mehoffera[18] w 1894 roku[19]. Biedy rozumianej w sensie materialnym nie odnajdziemy w pomieszczeniu z obrazów Stachiewicza.

W *atelier* znajduje się wiele przedmiotów potrzebnych artyście do pracy: sztalugi, podobrazia, farby, pędzle, okno – źródło światła. Wielkie puste płótno przedstawione w pierwszej części cyklu jest przygotowane do malowania. W kolejnej „scenie" widzimy je odwrócone do ściany. Nie ma go na trzecim obrazie, a na następnym podtrzymujące je sztalugi leżą na podłodze. Kolejne odsłony historii o artyście mogą więc mówić o „niepowstawaniu" dzieła. Nie chodzi o przeciwieństwo kreacji, czyli o zniszczenie pracy, zmitologizowane w literaturze francuskiej za sprawą *Nieznanego arcydzieła* Honoré de Balzaca i *Dzieła* Émile'a Zoli. Wydaje się, iż nie mamy tu również do czynienia z chwilowym zablokowaniem procesu tworzenia. W pomieszczeniu brak bowiem wyraźnych efektów wcześniejszej działalności artystycznej. Malarz, do którego należy pracownia, jest pozbawiony sił twórczych.

Postacie w pracowni

Powróćmy do postaci. Należy zapytać o to, w jaki sposób połączone są one z pracownią. Przede wszystkim nasuwa się spostrzeżenie o zharmonizowaniu figur i tła pod względem kompozycyjnym. W pierwszej, trzeciej i ostatniej części cyklu mamy do czynienia ze statycznym układem linii budujących pole obrazowe. Są to głównie piony i poziomy wyznaczane krawędziami ścian, okna i nielicznych przedmiotów znajdujących się we wnętrzu. Pionowe linie ciał postaci wpisują się w ten schemat, wspierając klarowność i spokój kompozycji. W pozostałych częściach przedstawienie zbudowane jest ze znacznie większej liczby elementów. Krawędzie przedmiotów zachodzą na siebie pod różnymi kątami, tworząc urozmaicone układy. Występują tu linie ukośne i krzywe. Jedna z figur siedzi, druga

[14] Reprodukcje – zob. **B. Langer**, *Das Münchner Künstleratelier des Historismus*, Dachau 1992, s. 57, 67, 107.

[15] Na temat reprezentacyjnych pracowni artystów w XIX w. zob. **M. Pieppiatt**, **A. Bellony-Rewald**, *Imagination's Chamber. Artists and Their Studios*, Boston 1982, s. 73–91; **Ch. Hoh-Slodczyk**, *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*, München 1985, s. 50–73; **B. Langer**, *op. cit.*, s. 99–110; **E. Mongi-Vollmer**, *Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raumes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2004, s. 154–185; **A. Pieńkos**, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005, s. 117–125; **B. Jooss**, *Das Atelier als Spiegelbild des Künstlers*, [w:] *Künstlerfürsten. Liebermann. Lenbach. Stuck* [kat. wystawy], Stiftung Brandenburger Tor w Max Liebermann Haus, Berlin, 4 IV – 5 VII 2009, Berlin 2009.

[16] Reprodukcja: „Wędrowiec" 1896, nr 42, s. 309.

[17] Na temat pracowni paryskiej bohemy zob. **M. Pieppiatt**, **A. Bellony-Rewald**, *op. cit.*, s. 57–71; **J. Milner**, *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, New Haven – London 1988 (zwł. rozdziały dotyczące konkretnych części miasta).

[18] **J. Mehoffer**, *Portret Konstantego Laszczki w pracowni*, 1894, Muzeum Narodowe w Warszawie.

[19] Dyskusja dotycząca interpretacji obrazu Mehoffera zob.: **M. Zgórniak**, *„Dziełocentryzm" wobec faktów. O kilku interpretacjach obrazów Rodakowskiego i Mehoffera*, „Folia Historiae Artium" (Seria Nowa) t. 10 (2005); **W. Bałus**, *Józefa Mehoffera portret Konstantego Laszczki w pracowni albo o ograniczeniach „faktologii"*, „Artium Questiones" t. 20 (2009); **M. Zgórniak**, *Mehoffer, Wyspiański, Gauguin, Benjamin, Lenin e tutti quanti, czyli o potrzebie ograniczeń*, „Biuletyn Historii Sztuki" 2012, nr 1.

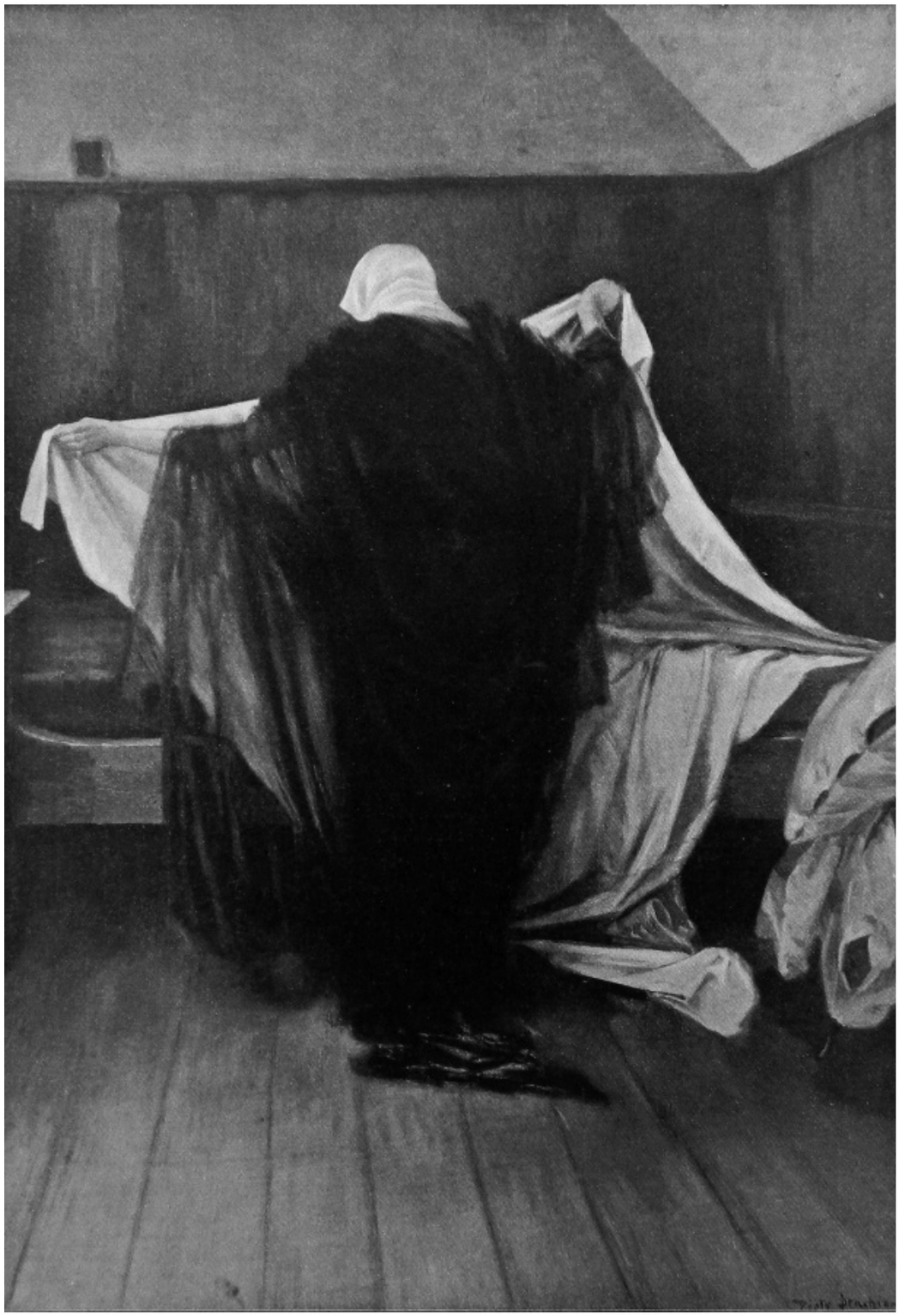
il. 3 P. Stachiewicz, *Melancholia*, repr. „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 18, s. 351. Fot. A. Bagińska

il. 4 P. Stachiewicz, *Zwątpienie*, repr. „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 20, s. 390. Fot. A. Bagińska

wygina się. Obie wykonują gwałtowne gesty, dopełniając dynamicznego charakteru kompozycji. Spójność elementów przedstawienia, jaką da się zaobserwować w warstwie kompozycyjnej obrazów, pozwala zapytać o powiązanie znaczeń postaci i przedmiotów znajdujących się w pracowni.

Wojciech Bałus, odwołując się do koncepcji Oskara Bätschmanna, definiuje metaforę obrazową jako rodzaj „porównania powstającego przez zderzenie dwóch lub więcej elementów, których sąsiedztwo generuje sens przenośny"[20]. W każdym z analizowanych obrazów Stachiewicza odnaleźć można wyraźne zestawienie figury z dominującym elementem tła. Są to kolejno: muza trzymająca wieniec laurowy i czyste płótno, błazen ścierający farby z palety malarskiej i odlew grupy Laokoona, skrzydlaty geniusz grający na lirze i okno nie dające widoku, furia rozrywająca

[20] **W. Bałus**, *op. cit.*, s. 241.



il. 5 P. Stachiewicz, *Ukojenie*, repr. „Tygodnik Ilustrowany" 1904, nr 20, s. 291. Fot. A. Bagińska

wieniec laurowy i przewrócone sztalugi, śmierć i puste łóżko. Wszystkie te zestawienia prowadzą do zbliżonych wniosków w obszarze znaczenia. Każde połączenie zdaje się mówić o niemożności tworzenia, o jej przyczynach i skutkach. Muza zagradza drogę do pustego płótna. Nie pozwala na malowanie. Blokuje je również błazen, niwecząc przygotowania artysty do pracy. Działanie tej figury wywołuje cierpienie, którego znakiem jest grupa rzeźbiarska. Grający i śpiewający geniusz nie może rozwinąć skrzydeł, gdyż przeszkadzają mu w tym ściany pracowni. Brak tu zapowiedzi jakiejkolwiek zmiany, możliwości wyjścia z ograniczającej sytuacji – za oknem *atelier* nie rozpościera się żaden widok. Zestawienie furii z przewróconymi sztalugami sugeruje konsekwencje, jakie poniesie artysta za nienamalowanie obrazu. Zaprzepaścił on swoją szansę na zdobycie sławy (niszczony wieniec laurowy). Wreszcie połączenie postaci śmierci i łóżka mówi o odejściu bohatera, lecz chyba nie w sensie fizycznym (brak tu jego ciała), tylko jako twórcy.

Zaprezentowane uwagi są w pewnej części zbieżne z rozpoznaniami komentatorów sztuki współczesnych Stachiewiczowi. Różnica dotyczy jednak kwestii generalnej. Cykl nie mówi o „pasowaniu się", „walce" malarza z przeciwnościami, jakie piętrzy przed nim życie. Artysta nie przyjmuje tu aktywnej postawy. Każdy z obrazów można postrzegać jako metaforę jego bierności.

Otwarte pozostaje pytanie o „pochodzenie" widm znajdujących się w pracowni. Czy są one personifikacjami zewnętrznych czynników, mających negatywny wpływ na działania malarza? Tak twierdził Józef Kotarbiński, pisząc o analizowanych obrazach jako o kolejach „szamotania się artystycznej duszy z ironią i zawiścią ludzką, ze smutkiem i nędzą rzeczywistości"[21]. W takim przypadku bierność twórcy byłaby bezwolnym poddawaniem się przeszkodom, które mają źródło w pozaartystycznym świecie. Zwłaszcza błazen i furia, utożsamiane w tekstach z głupotą i zawiścią, jawią się jako nieproszeni goście w pracowni, a ich działania – jako szczególnie dotkliwe dla malarza. Marta Ertman zauważa jednak, że już same tytuły obrazów sugerują, iż mamy tu do czynienia „z wnętrzem samego artysty, z jego osobistymi przeżyciami jako twórcy"[22]. Możemy przyjąć, iż widma ukazujące się w pracowni to projekcje wyobraźni malarza, jego autokomentarze do własnej niemocy, efekty wewnętrznego konfliktu między chęcią a niezdolnością działania. To on właśnie prowadzi do śmierci twórczej.

Śmierć artysty i widma w pracowni

Wymienienie w przywołanych recenzjach elementów pozaartystycznego świata jako przeszkód stojących na drodze kreacji zgodne było z ówczesnym wyobrażeniem o losie artysty[23]. Jego tragizmu upatrywano m.in. w niezrozumieniu, jakiego wybitna jednostka doświadcza ze strony przedstawicieli „tłumu": odbiorców sztuki, mecenasów, krytyków. Stąd w jednym z tekstów wskazanie na płytkość „filisterskiej" opinii, złośliwość „małych duchów", „hiperkrytycyzm", które niszczą artystę. Wątek

[21] **J. Kotarbiński**, *Poezja w malarstwie*, „Świat" 1907, nr 2, s. 15.

[22] **M. Ertman**, *Czwarty brat Prometeusza. Mit o artyście*, [w:] *Ogień niestrzeżony. Pracownie malarzy polskich XIX i początku XX wieku, część II* [kat. wystawy], Muzeum Sztuki w Łodzi 27 I 1995 – 26 III 1995, Łódź 1995, s. 24.

[23] O mitach związanych z artystą zob. **M. Ertman**, *op. cit.*; **B. Maaz**, *Künstlermythen*, [w:] *Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen* [kat. wystawy], Alte Nationalgalerie Berlin, 1 X – 8 I 2008, Berlin 2009.

konfliktu ze światem zewnętrznym występuje w biografiach twórców takich jak Antoni Kurzawa, Władysław Podkowiński, Ludwik de Laveaux[24]. W literaturze temat ten podejmowany był np. w opowiadaniu *Wiosenny poranek* Antoniego Kamieńskiego[25]. Jego główny bohater, rzeźbiarz Zaleski, staje przed wyborem między realizacją swojego wymarzonego dzieła a wykonywaniem zleceń dla najmniej ambitnych odbiorców. Decyzja, jaką podejmuje, zmusza go do życia w nędzy i zapomnieniu.

W traktującym o twórcy i tworzeniu malarstwie omawianego okresu pojawia się temat śmierci artysty, którą można postrzegać jako konsekwencję opisanego konfliktu[26]. Wacław Koniuszko przedstawia chorego malarza w trakcie pracy[27]. Wypadająca z jego dłoni paleta sugeruje, iż brak mu już sił, wkrótce umrze. Pracownia, w której się znajduje, to mała, nędzna izba. Nie ma tu wielu sprzętów, panuje bałagan. Artysta odchodzi w biedzie i osamotnieniu. Podobnie ukazał śmierć twórcy Marcin Kasiewicz w obrazie *Dokończył*[28]. Ciało malarza bezwładnie zwisa z łóżka. Przedmioty znajdujące się w ubogiej pracowni tworzą nieład. Nikt nie towarzyszył artyście w chorobie i nie był świadkiem jego zgonu. Oba obrazy przedstawiają młodych malarzy, ich życie kończy się przedwcześnie. Nie wskazuje się tu bezpośrednio na przyczyny choroby i śmierci – możemy się domyślać, że doprowadziły do nich złe warunki materialne i brak zainteresowania losem artystów ze strony społeczeństwa. W obu przypadkach twórcy starają się pracować do ostatnich chwil: przy łóżkach znajdują się sztalugi, pędzle i palety. Nie ma tu jednak znaku tego, że ich oddanie sztuce i bezgraniczny wysiłek zostaną docenione.

W ikonografii śmierci artysty występuje motyw istoty nadprzyrodzonej znajdującej się w pracowni[29]. Jest nią najczęściej szkielet lub postać z kosą, które przychodzą po twórcę. Jacek Malczewski w obrazie *Śmierć artysty* umieścił półnagą figurę kobiecą w wieńcu laurowym, siedzącą w zamyśleniu przed nieukończonym płótnem, trzymającą kosę w dłoni[30]. W lewym dolnym rogu kompozycji widzimy nogi leżącego na marach twórcy. Widmo z kosą pojawia się również w ubogiej pracowni rzeźbiarskiej przedstawionej przez Antoniego Kamieńskiego[31] w *Niedokończonym dziele*[32]. Niematerialna istota pod postacią kostuchy unosi się nad artystą, który – skulony na nędznym posłaniu – w strachu i chorobie czeka na śmierć. I tu wieniec laurowy zapowiada sławę, być może mającą spotkać rzeźbiarza. Bardziej „namacalny" wizerunek śmierci przedstawił w swoim obrazie Zygmunt Andrychiewicz[33]. Ubrany w elegancki garnitur kościotrup gra na skrzypcach przy łóżku umierającego artysty, stając się, jak głosi tytuł pracy, jego ostatnim przyjacielem. Wybawia on twórcę z cierpienia, którego ten zaznał za życia, a którego znakiem jest tu gipsowy odlew głowy Laokoona.

Wątki śmierci artysty i istot nadprzyrodzonych łączą się także w cyklu Stachiewicza. Repertuar widm jest tu jednak znacznie szerszy, nie ogranicza się do schematu kostuchy z kosą, która ucina żywot malarza lub rzeźbiarza. Analizowane prace pod względem bogactwa wyobraźni w tym zakresie wyprzedza jedynie twórczość Malczewskiego, obfitującą w przedstawienia muz, harpii, faunów i innych postaci fantastycznych towarzyszą-

[24] Na temat dramatycznych losów polskich twórców oraz ich recepcji w modernistycznej literaturze piszą: **J. Wiercińska**, *Antoni Kamieński – zapomniany dekadent*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1978; **P. Szubert**, *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1995 (rozdział 3. *Artysta–Rzeźbiarz przełomu XIX i XX wieku*).

[25] **A. Kamieński**, *Wiosenny poranek. Z notatek lekarza waryatów*, Warszawa–Kraków 1907 (nowelę opublikowano też w „Tygodniku Ilustrowanym" w 1905 roku). Wątek konfliktu artysty ze społeczeństwem w literaturze polskiego modernizmu omawia **A. Makowiecki** (*Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, rozdział 5. *Artysta i filistrzy: konflikt czy symbioza*?).

[26] O śmierci w pracowni piszą: **M. Ertman**, *op. cit.*, s. 24; **A. Pieńkos**, *Pracownia Frankensteina: z czego tworzyć nie wypada?*, [w:] ***idem***, *Okropności sztuki*, Gdańsk 2000; **M. Gottlieb**, *Creation and Death in the Romantic Studio*, [w:] *Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism*, red. **M. Cole**, **M. Prado**, Chapel Hill – London 2005. Zob. też *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, IX – XI 2000, Kraków 2000, s. 153–164.

[27] **W. Koniuszko,** *W pracowni*, 1885, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu.

[28] **M. Kasiewicz**, *Dokończył,* ok. 1893, reprodukcja: „Tygodnik Ilustrowany" 1893, nr 179, s. 328.

[29] Przykłady obrazów pracowni, w których pojawiają się widma, omawia **A. Pieńkos** (*Widma w pracowni na przestrzeni wieków. Garść uwag około „Melancholii" Malczewskiego*), [w:] *„Melancholia" Jacka Malczewskiego. Materiały seminarium IHS UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Rogalin, 17–18 grudnia 1998*, red. **P. Juszkiewicz**, Poznań 2002, s. 50–55).

[30] **J. Malczewski,** *Śmierć artysty*, *1909*, Muzeum Narodowe w Warszawie.

[31] Na jego temat zob. **J. Wiercińska**, *op. cit.*, s. 165–191.

[32] **A. Kamieński**, *Niedokończone dzieło*, 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie.

[33] **Z. Andrychiewicz,** *Śmierć artysty – ostatni przyjaciel*, 1901, Muzeum Narodowe w Warszawie

il.6 W. Koniuszko, *W pracowni*, 1885, olej, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu. Fot. T. Szemalikowski

il. 7 J. Malczewski, *Śmierć artysty*, 1909, olej, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. P. Ligier

cych artyście. Trzeba zaznaczyć, iż omawiany cykl należy do pierwszych dzieł w historii polskiego malarstwa, w których *atelier* twórcy odwiedzają widma. Najprawdopodobniej jedynym wcześniejszym przykładem jest obraz Józefa Szermentowskiego *Za późno* z ok. 1871 r., znany dziś tylko z prasowej reprodukcji[34].

Również los artysty z cyklu Stachiewicza odbiega od schematu powielanego w przywołanych pracach. Nie znajdziemy tu śladów opuszczenia i biedy, które miałyby świadczyć o konflikcie z otaczającym światem. Malarz nie odchodzi w trakcie pracy nad dziełem, w pełni sił twórczych, nagle odbieranych przez nieubłaganą śmierć. Umieranie w dziele Stachiewicza przebiega w sferze „wnętrza" bohatera. Poszczególne etapy tego procesu oznaczają widma, które – jak już zasugerowano – również mają tam swoje źródło. Stwierdzenie to jest wspierane przez oczy-

[34] **J. Szermentowski**, *Za późno*, ok. 1871, reprodukcja: **M. Ertman**, *op. cit.*, s. 14.

wiste spostrzeżenie, iż na żadnym z obrazów w pracowni fizycznie nie pojawia się postać twórcy.

Niewiele jest w polskim malarstwie przełomu XIX i XX w. obrazów przedstawiających to, co dzieje się w *atelier* pod nieobecność artysty. Przykład stanowią tu pochodzące z ok. 1893 r. *Bratnie dusze* Wincentego Wodzinowskiego[35]. W pomieszczeniu nie ma malarza. Przy pustym fotelu na podłodze leżą narzędzia jego pracy: paleta i kaseta z farbami. Na sztalugach znajduje się obrócone tyłem do widza duże płótno. Przyglądają mu się cztery ubrane na biało postacie kobiece. Zdaniem Henryka Piątkowskiego, są to „stworzone przez mistrza figury jego obrazów, które het gdzieś z innego świata przypłynęły, aby dzieło tego, który je stworzył, oglądać. Cała ta wizja zniknie za chwilę, rozwieje się, ulotni przy pierwszym zgrzycie klucza w zamku drzwi pracowni"[36]. Zjawy owe, podobnie jak w cyklu Stachiewicza, przynależą do rzeczywistości wyobraźni malarza. O ile jednak tam komentują one niemoc twórcy, tu ich rolą jest ocenianie pracy.

Znaczenia cyklu

Zarówno obraz Wodzinowskiego, jak i cykl Stachiewicza jako dzieła „autotematyczne" pozostają zamknięte na sensy niezwiązane ze sztuką i artystą. Inaczej niż w przypadku najbardziej złożonego pod względem znaczenia przedstawienia pracowni artysty w polskim malarstwie, jakim jest *Melancholia* Malczewskiego, brak w nich odniesień do płaszczyzny historycznej czy eschatologicznej[37]. W przeciwieństwie do przywołanych realistycznych ujęć śmierci twórcy nie odnajdziemy tu treści społecznych, odwołujących się do moralności widza. Refleksji nieco wykraczającej poza „czysto" artystyczną doszukiwali się w cyklu jego recenzenci na początku XX wieku. Wydaje się jednak, iż rozpatrywanie go pod kątem „wiecznego" konfliktu, jaki zachodzi między autorem a odbiorcami sztuki, było efektem oddziaływania mitu o niedocenionym twórcy, a nie lektury samego dzieła.

Czy praca Stachiewicza zyskuje dodatkowe znaczenie w zestawieniu z jego biografią? Należy przypomnieć, iż sam temat był wyjątkiem w jego dorobku, koncentrującym się na scenach religijnych i rodzajowych, a zrealizowany został przez niego dwukrotnie. Momenty powstania obu wersji cyklu określono we wstępnej części tekstu jako początek i szczyt kariery artystycznej. Daty rozpoczęcia i ukończenia starszej z nich „ramują" okres studiów Stachiewicza w Monachium. Dzieło, traktujące o niemożności kreacji, towarzyszyło więc autorowi w procesie kształcenia. Tuż po jego ukończeniu malarz odniósł pierwsze sukcesy jako ilustrator. Nieznajomość dokładnego kontekstu powstania i odbioru dzieła nie pozwala na wskazanie przyczyn tak pesymistycznej refleksji młodego twórcy. Inaczej jest w przypadku drugiej wersji. W przywołanej recenzji z 1903 r. odnajdziemy odniesienia do sytuacji autora: cykl miałby być owocem przeżytych przez niego „cierpień i goryczy"[38]. Nie kwestionując prawdziwości tego stwierdzenia, przypomnijmy, że od połowy lat 90. XIX w. zachwytom

[35] **W. Wodzinowski**, *Bratnie dusze*, ok. 1893, reprodukcja: „Tygodnik Ilustrowany" 1893, nr 179, s. 325.

[36] **H. Piątkowski,** *op. cit*., s. 263–264.

[37] Interpretacje obrazu – zob. „*Melancholia" Jacka Malczewskiego*

[38] Zob. przypis 13.

il. 8 A. Kamieński, *Niedokończone dzieło*, 1906, akwaforta, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. J. Ligier

nad dorobkiem artystycznym Stachiewicza towarzyszyła krytyka. Cykl mógłby więc być odpowiedzią na zarzuty dotyczące konwencjonalności i powtarzalności motywów w pracach tego autora. Wydaje się jednak, iż nie polemika z krytykami była przyczyną powrotu do młodzieńczego pomysłu.

Wielu twórców wykorzystywało „nośność" pracowni jako tematu malarskiego[39] w grze z widzem, w którego oczach dzieło takie stawało się efektem wewnętrznych rozterek artysty i jego głębokiej analizy własnego życia i sztuki. Doskonały przykład stanowi tu akwarela Juliana Fałata *Dwa światy* z 1909 roku[40]. Do rozmyślającego przed obrazem malarza przychodzą dwie grupy zjaw. Jedna z nich: kłąb nagich postaci kobiecych, miałaby symbolizować modernizm, druga: myśliwi i chłopi ukazani na tle zimowego pejzażu – świat własnej twórczości autora. Dzieło zdaje się mówić o wahaniach, być – jak pisał Henryk Piątkowski – „refleksem psychologicznego momentu, w którym artysta mógł być pociągnięty nowością wygłaszanych kanonów: a może należy usłuchać nowo brzmiących haseł, porzucić wydeptaną ścieżkę i podążyć w nieznane krainy?"[41]. Ertman słusznie zauważa, iż trudno dać wiarę tym rozterkom[42]. Obraz został namalowany przez 50-letniego, szanowanego malarza, pewnego swojej koncepcji sztuki. Sam konflikt między realizmem a modernizmem jest tu, ze względu na datę powstania dzieła, nieaktualny. Jej zdaniem, w *Dwóch światach* dochodzi raczej do kokietowana publiczności niż do rzeczywistego wewnętrznego „rozdarcia".

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku Stachiewicza, skądinąd znanego z działań reklamujących swoją sztukę. Tu również występuje kontrast między rzeczywistym położeniem autora a wymową obrazów: niesamowicie płodny malarz i rysownik, u którego wciąż „szykował się nowy cykl", wykreował dzieło traktujące o twórczej niemocy. Tak jak Fałat wykorzystał w grze z publicznością popularny temat pracowni, będącej w ówczesnej sztuce i literaturze sceną tragicznego losu artysty w jego fizycznym oraz duchowym wymiarze. Wnętrze przedstawione na obrazach jest wypełnione cierpieniem, smutkiem i śmiercią, dotykającymi malarza, który nie może stworzyć dzieła. Jakże różni się od krakowskiej siedziby Stachiewicza, gdzie znajdowały się liczne przedmioty studiów, przychodziły modelki, powstawały szkice do coraz to nowych obrazów, przez miłośnika jego twórczości uznanej za „zamknięty światek, w którym najchętniej [artysta] przebywa i czuje się najszczęśliwszym, najswobodniejszym, najbardziej zadowolonym"[43]!

Agnieszka Bagińska
Absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską o znaczeniu pracowni artysty w polskiej kulturze nowoczesnej. Jej zainteresowania naukowe dotyczą m.in. atelier *twórcy w nowoczesności i emancypacji artystycznej kobiet na przełomie XIX i XX wieku.*

[39] Na temat pracowni artysty w malarstwie XIX w. – zob. **I. Bauer**, *Das Atelierbild in der französischen Malerei 1855–1900*, Köln1999; **Ch. Kerrutt**, *Atelierbilder in der deutschen Malerei von 1800 bis 1860*, Frankfurt am Main 2002; zob. też **M. Ertman**, *Pracownia artysty w malarstwie polskim XIX wieku*, [w:] *Pracownia i dom artysty. Mitologia i rzeczywistość. Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie, 25 i 26 kwietnia 2002 r.*, red. **A. Pieńkos**, Warszawa 2002.; o pracowni w kontekście publicznego funkcjonowania artysty w XIX w. pisze **O. Bätschmann** (*Ausstellungskünstler. Kult und Kariere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, s. 105–108).

[40] **J. Fałat**, *Dwa światy*, 1909, własność prywatna.

[41] **H. Piątkowski**, „*Dwa światy*" *Fałata*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 9, s. 165.

[42] **M. Ertman**, *Czwarty brat Prometeusza*..., s. 22.

[43] **Q. [M. Gawalewicz]**, *Piotr Stachiewicz*, „Kraj" 1896, nr 19, s. 1.

Summary

AGNIESZKA BAGIŃSKA / Where are the phantoms in the artists's atelier from? An attempt to interpret the cycle of paintings by Piotr Stachiewicz

The cycle *Phantoms in the Atelier* is probably the only artistic expression of Piotr Stachiewicz (1858–1938) on the topic of an artist and creation. Stachiewicz was famous most of all for his religious and genre scenes, press and book illustrations and separately edited graphic cycles of which *The Queen of Heaven. Legends about God's Mother* of 1893 is the best known. The discussed in this article cycle *Phantoms in the Atelier* was executed in two versions: the first was completed in 1883–1885 and the following one in ca. 1903. These dates seem to be important in Stachiewicz's life – they indicate the beginning and the peak of his artistic career. The cycle comprises five paintings entitled: *Muse, Irony, Melancholy, Doubt* and *Solace*. Each of them depicts an unreal character – a phantom in the artist's studio, and these are as follows: Fame, a jester, a genius, Fury and death.

The critics of those times had no doubt as the meaning of Stachiewicz's cycle is concerned. In a review of 1903, when the paintings were shown in Munich, it was stated that they depicted the eternal struggle of an outstanding individual with life obstacles. The phantoms were identified as outer elements which destroyed the artist's actions: jealousy, stupidity, lack of understanding. A thorough analysis of these pictures allows us to propose a hypothesis that the reality presented by Stachiewicz refers to the author's inner world – the crisis resulting from inability of creation. Every painting may be a metaphor of the artist's passivity which leads to his death as a creator.

Stachiewicz's work finds its place among popular in Polish painting at the turn of the 19th c. scenes of an artist's death in his studio. Here belong paintings that remain in realistic convention and fulfill a strong social purpose (e.g. Wacław Koniuszko, *In the Atelier*, 1885) and symbolic presentations, in which, similarly to the discussed cycle, unreal characters appear (e.g. Jacek Malczewski, *Artist's Death*; Antoni Kamieński, *An Unfinished Work*, 1900).

In the context of Stachiewicz's immense artistic "fertility" and big popularity of his works, choosing the subject of creation crisis and the artist's death seems to be an ambiguous gesture, which is not confirmed by the painter's real situation. We can suspect that in the paintings the author, known from his numerous actions promoting his own art, made used the topic of an atelier so quick on the uptake only to make his artistic activity reliable. Just like in the case of a watercolour by Julian Fałat, *Two Worlds* of 1909, the cycle may be judged as the effect of following a popular convention, an expression of a peculiar game played by the artist with the audience.