http://dx.doi.org/10.18778/8088-239-3.16

Łukasz Grzejszczak
Politechnika Łódzka

W atelier artysty
Pracownie malarzy łódzkich 1890-1939

> Atelier [...]. W swym wnętrzu mieści kompletne urządzenie niezbędne do oświetlenia wielkiego arcydzieła, podnoszenia go w górę oraz przetaczania na wystawę i z wystawy. Ozdobienie pracowni zdradza niepokorny i pełen konwencjonalizmu entuzjazm. [...] Są tu skrawki jedwabnego adamaszku, wytargowane w rzymskich antykwariatach, rozmaite „tematy" do wykorzystania w przyszłości lub ledwie zaznaczone szkice ornamentów rzucone w nieoczekiwanych miejscach na panneux. Są tu dalej: odlew rzeźby Fidiasza, fotograwiura obrazu Milleta, kościotrup i jakiś manekin. W rogu pracowni spostrzec można parę wyhaftowanych pantofli rannych, a na gzymsie kominka fajki i tytoń. Właściciel pracowni, dla którego te przedmioty mają swą egzystencję, pracuje w pocie czoła, ceniąc sobie wysoko ciszę i samotność otoczenia, przy tym dobrze nań wpływa także i świadomość przynależności do cyganerii [...].

Ten malowniczy, utrzymany w postromantycznej aurze opis warsztatu i atelier pióra Charlesa R. Ashbeego będący fragmentem tekstu *Sztuka zdobnicza a warsztat* z 1889 r.[1], choć niepozbawiony pewnej nuty autokreacji, znakomicie oddaje atmosferę pracowni artysty XIX i początku XX w., stanowiąc jednocześnie punkt wyjścia dla rozważań nad pracowniami łódzkich twórców.

Pracownia artysty, mimo że jest ważną częścią procesu twórczego w XIX i na początku XX stulecia, nie została dotychczas w pełni doceniona przez historię sztuki. Prowadzone w ostatnich latach badania poświęcone problematyce pracowni, jej funkcji i otoczeniu, które zaowocowały publikacjami, odczytami, ekspozycjami czy sesjami naukowymi[2], uświadomiły nam

[1] Ch.R. Ashbee, *Sztuka zdobnicza a warsztat. Warsztat i atelier*, cyt. za: E. Grabska, *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 474.

[2] Wśród podstawowych prac przywołać należy: *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość. Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie 25–26 kwietnia 2002 roku*, red. A. Pieńkos. Warszawa 2002;

jednak, że bliższe spojrzenie na pracownię pomaga analizować problematykę tworzenia i poszerza kontekst tej analizy o aspekty związane z osobowością i wizerunkiem samego twórcy. Dlatego też warto podjąć tu próbę przyjrzenia się w świetle obecnych badań pracowniom łódzkich artystów, które z różnych przyczyn nie stanowiły dotychczas spektrum zainteresowania środowiska naukowego[3]. Musimy zdawać sobie jednak sprawę, że ukazujący się przed nami obraz z uwagi na skromny materiał faktograficzny, zawarty w nielicznych przekazach pisanych czy ikonograficznych, będzie niekompletny i nie w pełni dokładny, mimo to warto podjąć pionierski trud dokonania pewnej rekonstrukcji.

Wprowadzenie na wstępie ogólnej typologii pracowni, ukazującej ją z punktu widzenia społecznej historii sztuki, pozwoli odpowiedzieć na pytanie: jak w świetle źródeł przedstawia się nasza wiedza o wyglądzie, funkcjach czy też „życiu wewnętrznym" pracowni łódzkich artystów przed 1939 r., a do jakiego stopnia dysponujemy jedynie uogólnieniami. Pracownia-atelier artysty stanowi przecież miejsce niezwykłe, z którym wiążą się rozmaite anegdoty i legendy. W powszechnej świadomości odbiorców sztuki traktowana jest jako „miejsce tworzenia", ale także „terytorium życia" (jeśli pełni również funkcję domu), podlegające rozmaitym sposobom kształtowania, wynikającym niekiedy z „przymusu kreacyjności"[4].

Jednak mówiąc o kategoriach znaczeniowych zawartych w określeniu „pracownia" czy „atelier", skupiamy się zazwyczaj na dwóch zasadniczych aspektach[5]. Pierwszy związany jest z konkretnym wnętrzem architektonicznym i jego wyposażeniem, zaś drugi skupia się na postrzeganiu pracowni jako salonu artystycznego będącego miejscem dialogów twórców, sporów ideowych, wzajemnej wymiany doświadczeń, przyjaźni, a nawet miłości.

idem, *Dom sztuki*. *Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005; *W tej pracowni zamknąłem me życie*. *Pracownie malarzy polskich XIX i pocz*. *XX wieku* [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi], oprac. M. Ertman. Łódź 1991; *Ogień niestrzeżony*. *Pracownie malarzy polskich XIX i początku XX wieku* [katalog wystawy, Muzeum Sztuki, Łódź], cz. 2, oprac. M. Ertman, Łódź 1995. Dwie ostatnie publikacje stanowią katalogi wystaw w Muzeum Sztuki w Łodzi, jednak nie poświęcono w nich miejsca pracowniom łódzkich artystów.

[3] Problematyce tej poświęciłem odczyt *Co wiemy o pracowniach artystów łódzkich 1886–1939*? wygłoszony w dniu 6.03.2007 r. na zebraniu naukowym Łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Wskazałem wówczas, że podstawowe informacje faktograficzne dotyczące pracowni łódzkich artystów zawierają artykuły i notatki prasowe, nieliczne fotografie funkcjonujące samodzielnie lub jako ilustracje w prasie, dzieła artystów znane z autopsji lub jedynie z archiwalnych reprodukcji.

[4] Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*…, s. 12.

[5] Podstawowe kategorie znaczeniowe pojęć „pracownia" i „atelier" por. *Słownik Języka Polskiego PWN*, t. 1–2, red. M. Szymczak, Warszawa 1984, s. 94, 906. W określeniu „pracownia" podkreśla się rolę, jaką w tym wnętrzu odgrywa jego wyposażenie, dostosowane do wykonywanej pracy, i funkcję o charakterze usługowo-produkcyjnym.

Pracownia, którą do niedawna interesowano się z uwagi na twórczość „właściwą" artysty, znajdującą odbicie w jego siedzibie bądź przez nią inspirowaną, w niektórych wypadkach staje się „samym" artystą, na co m.in. trafnie zwraca uwagę Marcin Samlicki opisujący w 1925 r. na łamach „Sztuk Pięknych" pracownię Olgi Boznańskiej[6].

Należy jednak zauważyć, że pracownia jest przede wszystkim

> nobilitowana jako miejsce artysty, jako warsztat demiurga; dzieło jest niemal *in spe* arcydziełem, bo powstaje z jego ręki w pracowni, w owym sanktuarium-laboratorium sztuki,

a w miarę wzrostu zainteresowania biografią samego twórcy zwiększa się również jej znaczenie[7]. Przyczynia się do tego aura artysty, która po okresie romantyzmu promieniuje na pracownię, „jego miejsce mityczne", gdzie „dokonuje się »przeistoczenie«, tj. powstaje dzieło, zjawisko paralelne wobec świata nieartystycznego"[8]. Temu „przeistoczeniu" ulegają w konkretnych dziełach artystyczne utensylia, nabierające wówczas bardziej tajemniczych znaczeń niż ich codzienne, praktyczne, „pracowniane" funkcje. Gromadzone w pracowni przedmioty ze „świata rzeczywistego" służą nie tylko do odmalowania realnej rzeczywistości, lecz także „mają one wytworzyć aurę i w ten sposób pomagać w tworzeniu dzieła paralelnego"[9].

> Pracownia kumuluje więc energię, [...] dzięki temu, że [...] w pracowni spotkać się mogą ostateczności", zarówno w sensie dosłownym, jak i duchowym, a „skłębienie się tych sił jest niekiedy tak silne, że dzieło spala się wśród artystycznych wyładowań i nie dochodzi do jego realizacji [...][10].

Zatem pracownia staje się

> miejscem powstania, rytualnego niemal odsłonięcia, przechowywania, niekiedy zniszczenia arcydzieła; jest także miejscem śmierci artysty w obliczu jego dzieł. [...] jest miejscem nagromadzenia potencjalnej energii, mogącej doprowadzić do stworzenia nowego świata, paralelnego wobec już istniejącego[11].

---

[6] M. Samlicki, *Olga Boznańska. Sierpień 1925*, „Sztuki Piękne" 1925–1926, nr 3, s. 97–118; A. Król, *Boznańska nieznana*, [katalog wystawy], Szczecin–Kraków 2005, s. 231–232.

[7] A. Pieńkos, *Okropny warsztat tworzenia. O aurze pracowni artysty po romantyzmie*, [w:] *Ogień niestrzeżony*..., s. 41.

[8] *Ibidem*, s. 40; idem, *Dom sztuki*..., s. 75.

[9] A. Pieńkos, *Okropny warsztat tworzenia*..., s. 41.

[10] *Ibidem*, s. 42; idem, *Dom sztuki*..., s. 76.

[11] A. Pieńkos, *Okropny warsztat tworzenia*..., s. 41.

Czynniki te sprawiają, że w XIX stuleciu pracownia i dom artysty nabierają znaczenia sanktuarium, „w którym dokonuje się komunia rzeczywistości totalnej i tej, która tworzy się w wyobraźni twórczej jednostki”[12]. Dla przeciętnego odbiorcy w XIX w. atelier artysty jest bowiem miejscem, które „wygląda niepospolicie i w którym dzieje się coś niezwykłego […]”[13]. Odbiorca postrzega je w różnej skali – od „pracowni-pałacu”, w którym żyje i tworzy artysta-książę, przez skromną mansardę, po porastające pajęczynami, przerażające wnętrze, gdzie gaśnie odtrącony przez społeczeństwo twórca[14]. Pracownia i towarzyszące jej atrybuty związane z tworzeniem (wewnętrzny konflikt, opozycja twórca – społeczeństwo, „opieka Muzy”, relacje z opiniotwórczą krytyką) odegrały bowiem wiodącą rolę w kształtowaniu się mitotwórczego wizerunku artysty przełomu XIX i XX w.[15]

Wrażliwa i podatna wyobraźnia odbiorcy sztuki, kształtowana przez krytykę artystyczną, wzorce literackie, podsycana umiejętnie przez samą cyganerię, kreuje często twórcę na bohatera, czyniąc zeń w konsekwencji „czwartego brata Prometeusza”[16], utożsamianego niekiedy z wieszczem – przywódcą tworzącym „narodowe alegorie”[17].

Genezy dla tak szerokiego społecznego zainteresowania artystą i jego otoczeniem należy doszukiwać się w filozoficznych i estetycznych koncepcjach romantyzmu, które – przeniesione w sferę etyczno-społeczną – zaciążyły na jego wizerunku kreowanym i rozwijanym w okresie modernizmu[18].

W świadomości społecznej niczym kulturowa kalka utrwalił się obraz życia i losu twórcy, egzystującego w nędzy, odtrąconego przez społeczeństwo i umierającego w przededniu nadchodzącej sławy „po klęsce i destrukcji swego *magnum opus*”, którego metaforą jest reprodukowany w technice drzeworytu sztorcowego na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” i „Życia” rysunek węglem, kredką i pastelem autorstwa Antoniego Kamieńskiego, zatytułowany *Niedokończone dzieło*[19], stanowiący dla współczesnych

[12] Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*…, s. 71.

[13] Por. *ibidem*, s. 73.

[14] Por. *ibidem*, s. 74, 85–125.

[15] O aspektach mitotwórczych wizerunku artysty szerzej por. M. Ertman, *Czwarty brat Prometeusza*. *Mit o artyście*, [w:] *Ogień niestrzeżony*…, s. 13–32.

[16] Por. *ibidem*, s. 15; A.Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.

[17] M. Ertman, *Czwarty brat Prometeusza*…, s. 17–18; W. Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.

[18] W. Juszczak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004, s. 7–128.

[19] Szczegółowo prace analizuje J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 155–158; Na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” rysunek reprodukowano dwukrotnie w 1895 i 1902 r., zaś na łamach „Życia” w 1899 r. Por. L. Grajewski, *Bibliografia ilustracji w czasopismach polskich XIX i początku XX wieku (do 1918 r.)*, Warszawa 1972, s. 113, poz. 6158; M. Ertman, *Czwarty brat Prometeusza*…, s. 14; *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Kraków], oprac. A. Król, Kraków 2000, s. 159.

artyście prowokującą do ożywionych dyskusji sensację. Pracownia jawi się jako mauzoleum „cienistej strony" twórczego procesu, na którą składają się nie tylko dylematy artysty i „ból tworzenia", ale również tajniki technologiczne warsztatu[20]. Trafną wydaje się tu liryczna apostrofa wiersza zatytułowanego *Artystom* pióra łódzkiego poety Aleksandra Kraśniańskiego:

> Zamknięci w swych pracowniach gdzie woda w miednicy
> Marznie, a palce stają się przy pędzlu sztywne
> W ekstatycznej ku Pięknu grążąc się tęsknicy
> Przy sztalugach obrazy tworzycie przedziwne
> O nowej sztuce marząc sen dumny a wielki[21].

Na łódzkim gruncie pracownia stanowi jednak nie tylko „miejsce tworzenia" i „terytorium życia" (pełni bowiem głównie funkcje mieszkaniowe) i śmierci, pole wewnętrznej walki artysty. Jest również salonem wystawienniczo-handlowym, w którym dokonuje się obrót dziełami sztuki, oraz pełni funkcję szkoły artystycznej (większość tego typu placówek rozpoczynała działalność w pracowniach twórców). Wynikało to początkowo z licznych trudności natury organizacyjnej, co zauważał w 1899 r. w obszernej relacji poświęconej plastyce łódzkiej korespondent „Tygodnika Ilustrowanego", pisząc

> […] Nie ma tylko w Łodzi odpowiedniej liczby lokalów na pracownie artystyczne, jak również brak jest dobrze urządzonych przybytków sztuki […][22].

Twórcy, chcąc promować sztukę, wiedzieli, że w Łodzi, „mieście pieniądza", nie należy zapominać o reklamowo-handlowej funkcji pracowni, dlatego też na łamach prasy i różnego rodzaju periodyków, m.in. kalendarza „Czas" z lat 1904–1909, „Informatora Handlowo-Przemysłowego miasta Łodzi" z lat 1909–1913, „Lodzer Informations und Haus Kalender" z lat 1910–1911 i innych, pojawiają się specjalne reklamy pracowni oferujące usługi artystów lub zawierające jedynie dane adresowe. Twórcy zamieszczali zazwyczaj dane w działach: „Malarze", „Malarstwo dekoracyjno-artystyczne", „Malarze-artyści", „Artyści", gdzie wymieniani są w grupie „Zawody Wolne", co ciekawe – obok geometrów przysięgłych, architektów i budowniczych.

Zgodnie z „modą" epoki zamieszczane w prasie przełomu XIX i XX w. relacje z pracowni artystów, a także opisy siedzib łódzkich twórców odwiedzanych przez dziennikarzy i krytyków sztuki, którzy drukowali sprawozdania z tych wizyt, choć nie pojawiały się na łamach miejscowych gazet

[20] Por.: *W tej pracowni zamknąłem me życie*…, s. 2.

[21] A. Kraśniański, *Artystom*, „Tańczący Ogień" 1920, nr 1, s. 9.

[22] „Tygodnik Ilustrowany" 1899, nr 8, s. 144.

zbyt często[23], stanowią cenne źródło informacji o wyglądzie i wyposażeniu pracowni. Niekiedy bowiem sprawozdania te przybierały formę obszernych artykułów, często ilustrowanych. Wśród ich autorów wymienić można Mieczysława Guranowskiego, Hermana Heinego, Ludwika Stolarzewicza, mniejsze wzmianki prasowe pisywali zaś na łamach prowadzonych przez siebie dzienników Henryk Łubieński i Wiktor Czajewski. Można powiedzieć, że pojawienie się tego typu relacji na łamach prasy jest swoistym ukoronowaniem „sakralizacji romantycznego atelier artysty" i próbą wpisania go w zjawiska związane z kulturą masową. Odwiedziny w pracowni twórcy zyskują rangę

> doświadczenia inicjacyjnego – tym bardziej takie inicjacyjne przejście progu atelier było istotne, że w XIX stuleciu zwiedzanie pracowni stało się pewnym kulturalnym obowiązkiem i nieledwie celebrowanym obyczajem,

gdyż niemal od czasów romantyzmu obowiązywała zasada: „należy, aby mieć mniej więcej kompletne wyobrażenie o artyście, jego dziełach, jego ciągotach, zwiedzić jego pracownię", którą w 1896 r. sformalizował krytyk Henri Nocq[24].

Dokonując próby rekonstrukcji wyglądu wnętrz łódzkich pracowni, zauważymy, że nad przekazem malarskim znaczącą przewagę ma fotografia – jako źródło ikonograficzne – czy słowo pisane, jednak tendencja ta wydaje się typowa dla ówczesnego okresu. Fotografie (funkcjonujące samodzielnie czy też na łamach prasy jako ilustracje) stanowiące ikonografie pracowni łódzkich malarzy ujawniają rozmaite tajniki warsztatu związane z wyposażeniem. Ukazują bowiem podesty, różne rodzaje sztalug (plenerowe, atelierowe), schodki, drabinki, utensylia malarskie, ale także zbiory tkanin (polskich i pozaeuropejskich), ubiorów, mebli czy innych rekwizytów niezbędnych w codziennej pracy twórcy. Różnorodność wyposażenia wynika tu nie tylko z różnic zainteresowań i specjalizacji poszczególnych twórców, jest także wyrazem indywidualnych potrzeb i statusu artysty. Analizując materiał ilustracyjny można stwierdzić, że wiele z tych pracowni mieści się w pomieszczeniach mieszkalnych, dlatego też obok artystycznych utensyliów widzimy często sprzęty codziennego użytku.

Takie „nagromadzenie i nieład w pracowni stają się [...] oznaką twórczej atmosfery, wyróżnikiem artystyczności"[25]. Stanowią także „bodziec emocjonalny" wytwarzający dookoła twórcy odpowiednią aurę, niezbędną do

[23] O wykorzystaniu jako źródła informacji korespondencji z wizyt w pracowniach artystów, zamieszczanych w ówczesnej prasie polskiej por. *W tej pracowni zamknąłem me życie*..., s. 5 oraz M. Ertman, *Pracownia artysty w malarstwie polskim XIX wieku. Próba uporządkowania materiału*, [w:] *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku*..., s. 49–56.

[24] A. Pieńkos, *Dom sztuki*..., s. 65.

[25] Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*..., s. 77.

uchwycenia w dziele napięcia, które ma przekonać odbiorcę o autentyczności ukazanego doświadczenia[26].

Obok fotografii źródłem ikonograficznym są dzieła twórców. Pracownia staje się bowiem tłem dla scen rodzajowych, aktów, portretów, autoportretów czy martwych natur, w których ukazane zostają zarówno realia atelier, jak i wizje satyryczne wzbogacone o „czynnik egzystencjalny", bowiem w pracowni nie tylko powstaje dzieło, lecz także toczy się codzienne życie we wszystkich dramatycznych i zabawnych przejawach.

Ryc. 37. Dawid Haltrecht, *Autoportret*, 1910

Chcąc przywołać wybranych twórców, którzy odsłaniają dla nas jej fragmenty, należy wymienić autorów satyrycznych rysunków: Stanisława Dobrzyńskiego, Artura Szyka, Wacława Nowinę Przybylskiego, Zygmunta Bartkiewicza (z jego niepozbawionym ironii rysunkowym *Autoportretem*[27] z ok. 1906 r., na którym widzimy artystę w jego skromnej paryskiej pracowni, siedzącego na prostym drewnianym stołku, w grubej pelisie z postawionym kołnierzem, z dłońmi wtulonymi w mankiety, z fajką w ustach, grzejącego się przy spirytusowej maszynce do parzenia kawy stojącej obok na zbitym z desek stole), malarzy: Abrahama Adolfa Behrmana (akty, martwe matury), Maurycego Trębacza (m.in. martwe natury i znany z fotografii obraz z ok. 1893 r. *Mój kącik w pracowni*, na którym artysta ukazał siebie siedzącego z pędzlami w dłoni na otomanie, wpatrzonego w piękną modelkę, ściany pracowni zdobią zaś: perski kobierzec, japońska jedwabna tkanina, wachlarze, pocztówki z reprodukcjami dzieł mistrzów, japońska parasolka, grupy niewielkich obrazków, będących zapewne olejnymi szkicami większych kompozycji, na stolikach w wazonach ustawione są kompozycje kwiatowe) oraz autorów konwencjonalnych autoportretów (w większości znanych obecnie z archiwalnych fotografii) prezentujących artystę wraz z utensyliami, m.in. Dawida Haltrechta, Ary Sperskiego i innych.

Interesujące wydaje się również, że w grupie znanych przedstawień niemal nie występuje pracownia artysty jako temat samodzielny. Wyjątek

[26] Por. idem, *Okropny warsztat tworzenia*..., s. 42–45, uwagi poczynione na temat twórczości Edvarda Muncha i Théodore'a Gericaulta.

[27] Praca ta pozostaje znana obecnie jedynie z reprodukcji zamieszczonej na łamach czasopisma „Świat", Warszawa 1906, nr 7, s. 10.

mogą tu stanowić dwa znane obrazy Konstantego Mackiewicza: *W pracowni malarza* z 1934 r. (zbiory rodziny artysty, Łódź), gdzie ukazane zostało przestronne wnętrze z rozwieszonymi na ścianach płótnami, regałem z książkami, stolikiem z leżącą na nim gitarą, parawanem, fragmentem otomany, na której modelka odłożyła szal i kapelusz, a w centrum, przy sztalugach, w białym malarskim kitlu artysta uzgadnia z siedzącą tyłem do widza modelką jakieś szczegóły pozowania, oraz dopełnienie tej kompozycji – *Atelier malarza* z 1946 r.[28]

Wśród malarskiej ikonografii pracowni zróżnicowaną formalnie „redakcją tematu" jest popularny również w twórczości wielu łódzkich artystów motyw modelki pozującej malarzowi, zawstydzonej, inicjowanej do oddania mu się, nie tylko w sensie wizualnym[29]. Pojawiają się tu zarówno satyryczne ujęcia, jak np. rysunek zamieszczony na łamach humorystycznego kalendarza „Łodzianka" przedstawiający obszerne, bogato umeblowane atelier, w którym przy sztalugach, na tle okna, stoi malarz spoglądający na rozneglizowaną modelkę, prowadzącą z nim następujący dialog:

— Jesteś pewien, że ten obraz będzie miał powodzenie?

— Głowę za to daję.

— A czy nie mógłbyś gdzie w rogu obrazu napisać mojego adresu?[30]

W podobnej konwencji utrzymany jest rysunek umieszczony na łamach satyrycznego pisma „Śmiech", gdzie pozująca modelka, osłaniając nagość, stwierdza: „Mój Boże! Jak mało my potrzebujemy na sobie mieć, aby malarze mieli się w co ubrać!"[31].

Jednak obok ujęć satyrycznych wnętrze pracowni stanowi tło dla aktów o typowo akademickim rodowodzie. Niekiedy przybierają one konwencję malarstwa salonowego, jak w wypadku pracy *Akt na tle lustra* (zbiory prywatne) pędzla Abrahama Adolfa Behrmana[32].

Jako ciekawostkę warto tu podać fakt, że godzina pracy modelki przed 1914 r. kosztowała 30 kopiejek, co skrupulatnie odnotował w swych notatkach na marginesie szkicownika znany warszawski malarz i ilustrator Emil

[28] Por. Ł. Grzejszczak, *Konstanty Mackiewicz. Od futuryzmu do gotyckich katedr*, [w:] *Sztuka w Łodzi* (*3*), *Sztuka obok awangardy. Materiały z sesji naukowej* Sztuka łódzka obok awangardy, *zorganizowanej przez Oddział Łódzki Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dn. 18–19 listopada 2004 roku*, red. Ł. Grzejszczak, M. Kuźnicki, P. Uznański i in., Łódź 2005, s. 109–122, s. 117.

[29] Por. A. Pieńkos, *Dom sztuki*…, s. 66.

[30] „Łodzianka. Kalendarz humorystyczny", Łódź 1910, s. nlb. 11.

[31] „Śmiech" 1914, nr 20, s. 5.

[32] Praca ta pojawiła się w 2001 r. na rynku antykwarycznym w Łodzi. Por. fotografię obrazu znajdującą się w archiwum Galerii – Domu Aukcyjnego Rynek Sztuki w Łodzi.

Lindenman, rozliczając się za pracę ze swoją stałą modelką Cecylią Zielińską, zwaną przez niego „Celiną”[33].

Trudy pozowania utrwalił w przywoływanym na wstępie wierszu A. Kraśniański[34], zwracając się do artystów:

> [...] dręczycie swoje nagie nieszczęsne modelki
> Strojąc je w różnobarwne wżdy nie ciepłe chusty [...].

Na temat środowisk społecznych, z których wywodziły się łódzkie modelki, można snuć jedynie domysły, brakowało tu bowiem osobowości, które utrwaliłby przekaz literacki czy ustna tradycja[35]. Malarze korzystali zapewne z usług miejscowych szwaczek, pokojówek, nianiek i bon, ale być może także kobiet wyemancypowanych, samodzielnych i niezależnych, ambitnych, idących przez życie „przebojem”, pracujących na swoje utrzymanie jako nauczycielki lub urzędniczki, ale nie stronili również od środowiska aktorek, szansonistek czy też kokot i prostytutek, bowiem „wydawały się właściwym i niedrogim modelem”.

Ryc. 38. Abraham Adolf Behrman, *Akt na tle lustra*

Wśród omawianych pracowni najwcześniejsze dane źródłowe pochodzą z 1886 r. i dotyczą wspólnego atelier Antoniego Podbielskiego i Ludomira Zeydlera, mieszczącego się przy ul. Dzikiej 2 (obecnie ul. Sienkiewicza), które w założeniu malarzy miało być udostępnione pragnącym je zwiedzać miłośnikom sztuki, zaś uzyskane z tego dochody w formie dobrowolnych datków zasilałyby cele dobroczynne[36].

W tym najwcześniejszym okresie osiedlający się w mieście twórcy otwierali pracownie nie tylko w wynajmowanych mieszkaniach, lecz także m.in. w apartamentach hotelowych, tak jak to uczynił w 1889 r. rzeźbiarz

[33] Szkicownik i notatki Emila Lindemana, w zbiorach prywatnych autora.

[34] Por. A. Kraśniański, *op. cit.*

[35] Literackie rozważania dotyczące społecznego środowiska, spośród którego rekrutowały się modelki, podjął m.in. A. Szczypiorski w eseju *Konwalia Podkowińskiego*, zamieszczonym w zbiorze: *Kumkanie żaby, krakanie wrony*, Poznań 1995, s. 256–261.

[36] Por. „Dziennik Łódzki” 1886, nr 78, s. 2; nr 93, s. 3.

i metaloplastyk Antoni Dowbor, który otworzył pracownię w hotelu Manteuffel przy ul. Zachodniej 45.

Od około 1893 r. reklamował swoją pracownię przy ul. Św. Benedykta (obecnie 6 Sierpnia) Włodzimierz Zamarajew. Należy jednak zauważyć, że do najmodniejszych części miasta, w których artyści otwierali pracownie należało, śródmieście z ul. Piotrkowską i jej najbliższymi okolicami. Starano się wybierać budynki nowo powstałe, o reprezentacyjnym charakterze, co podnosiło także prestiż samego artysty.

Jednym z ulubionych miejsc obieranych przez łódzkich twórców na pracownie był dom Mendla (Mieczysława) Pinkusa, wzniesiony w latach 1894–1895 według projektu słynnego architekta Dawida Landego przy ul. Spacerowej 1 (obecnie al. Kościuszki, róg ul. Zielonej)[37]. Ta reprezentacyjna kamienica wielkomiejska o bogatej dekoracji architektonicznej o formach neobarokowych, z wysokimi dachami w typie francuskim, mieściła nie tylko mieszkania, lecz także lokale handlowe i biurowe. Swoje biuro architektoniczne miał tu także przez pewien czas jej projektant D. Lande.

Niemal od początku istnienia budynku do ok. 1905 r. znajdowała się tu pracownia Leny i Leopolda Pilichowskich, zaś od 1901 do 1907 r. tworzył tu Samuel Hirszenberg[38], którego mieszkanie stało się miejscem spotkań artystów, zwłaszcza pochodzenia żydowskiego. Do stałych gości S. Hirszenberga i jego żony Diny należeli, obok małżeństwa Pilichowskich, Natan Altman, Leon Hirszenberg i Henryk Glicenstein.

Seweryn Gottlieb we wspomnieniu pośmiertnym o S. Hirszenbergu tak wspomina atmosferę jego pracowni:

> W pracowni [...] uderzyła mnie nieznana dotąd oryginalność, tak bardzo odbiegająca od wzorów mieszczańskich [...]. Wszędzie prosta linia i rytm przedwieczny, świeżość i dyskrecja [...]. Nazajutrz po wesołej kolacji Leopold Pilichowski w turbanie i wschodnich szatach z włoskim tamburynem w dłoni zanucił dziko-śmieszno-hulaszczą piosenkę [...] a Leon, brat Samuela, Natan Altman i ja podtrzymywaliśmy ten piękny chaos[39].

W latach 1903–1906 mieli tu pracownię rzeźbiarz Antoni Szczygielski i jego żona Kazimiera Wiśniewska-Szczygielska, która prowadziła w niej szkołę artystyczną[40].

---

[37] Por. K. Stefański, *Atlas architektury dawnej Łodzi do 1939 roku*, wyd. 2, Łódź 2008, s. 52.

[38] *Czas. Kalendarz na rok 1904*; *1905*; *1906*; *1907*, Łódź 1903–1906, s. 44c, s. 52, s. 260, s. 257.

[39] „Wschód" 1908, nr 8, s. 2–4, cytowany fragment udostępniła mi dr Irmina Michalak-Gadowska, łódzki historyk sztuki, za co składam serdeczne podziękowanie.

[40] *Czas. Kalendarz na rok 1904*; *1905*; *1906*; *1907*, Łódź 1903–1906; s. 44c, s. 52, s. 261.

Obok nich ok. 1908 r. otworzyła atelier[41] Eugenia Glanc-Bartkiewicz, mająca przy ul. Konstantynowskiej 13 w swoim rodzinnym domu drugą pracownię, gdzie mieściła się jej szkoła artystyczna. Być może wybór kamienicy M. Pinkusa był podyktowany jej korzystniejszą lokalizacją, mającą ułatwić zdobywanie zamówień na portrety, lub też zaważyły tu względy natury osobistej, bowiem malarka mogła swobodnie dzielić tę pracownię ze swym przyszłym mężem Zygmuntem Bartkiewiczem, z którym wówczas pozostawała w nieformalnym związku. Znamiennym jednak pozostaje fakt, że opuściła ona kamienicę przy ul. Spacerowej 1 prawdopodobnie z końcem 1911 r., czyli w okresie, kiedy została żoną Z. Bartkiewicza[42].

Od 1909 r. wynajmował tu pracownię Franciszek Lipiec, a także Eustachy Pietkiewicz, który w 1910 r. na rok przeniósł się na ul. Cegielnianą 63 (obecnie ul. Jaracza), by powrócić na krótko dopiero w roku 1913[43].

Drugim modnym wśród przedstawicieli łódzkiej „kolonii Apellesowej" miejscem była kamienica Szai Goldbluma, wzniesiona w latach 1897–1898 według projektu Gustawa Landaua-Gutenterga przy ul. Piotrkowskiej 99[44]. Budynek wyróżniał się efektownie i oryginalnie zestawionymi motywami neogotyckimi, takimi jak ośli łuk, łuk kotarowy czy łuk Tudorów, maszkarony, kartusze i inne. Dodatkowo „wrażenie bogactwa form potęguje asymetryczna kompozycja" fasady, w której wyodrębniono wysoki parter z dużymi witrynowymi oknami[45] przeznaczony na cele usługowo-handlowe.

Wszystko to sprawiło zapewne, że chętnie otwierali tu swe pracownie następujący malarze: Lazar Rozenberg (mający pracownię w latach 1903–1906), Bohdan Suszczański-Proskura (w latach 1904–1906), Franciszek Łubieński (od 1903 r.), który przeniósł się tu z pracowni przy ul. Cegielnianej 7 zajmowanej od 1902 r., Wacław Nowina Przybylski (w latach 1910–1913), posiadający uprzednio (w latach 1903–1906) pracownię w pasażu Szulca 6 (obecnie ul. 1 Maja)[46].

Od 1903 r. przez prawie rok miał tu również swoje atelier rzeźbiarz Stanisław Czarnowski.

Znając z archiwalnych fotografii wygląd jego późniejszej paryskiej pracowni, możemy przypuszczać, że również w jego łódzkim lokum obok typowego wyposażenia warsztatowego w postaci podestów dla modeli, cokołów,

---

[41] *Czas. Kalendarz na rok 1909*, Łódź 1908, s. 33.

[42] *Lodzer Informations und Haus Kalender für das Jahr 1911*, Łódź 1911, s. 169.

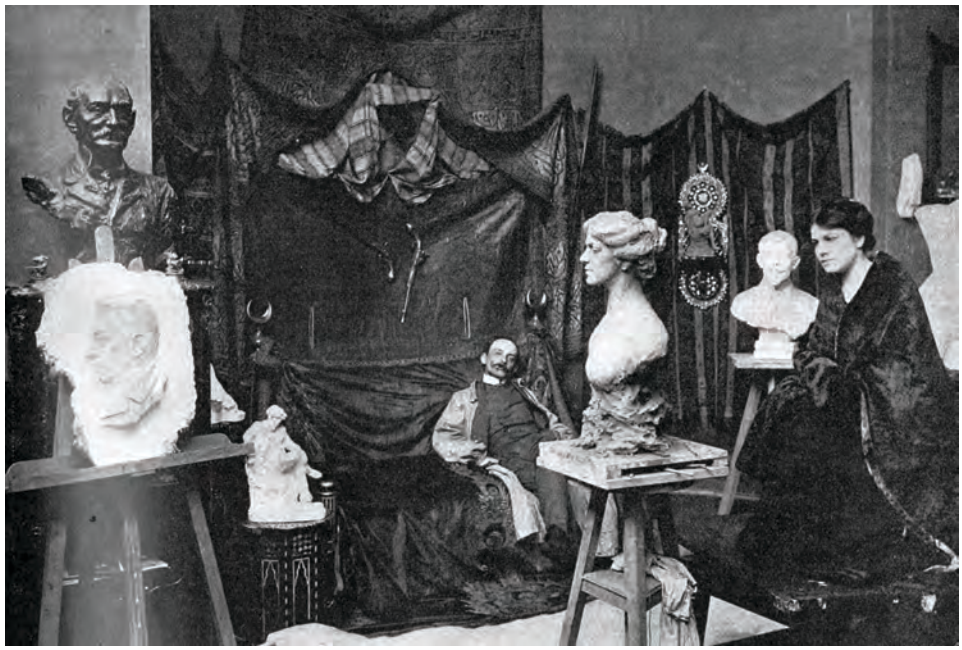
[43] *Informator handlowo-przemysłowy miasta Łodzi na rok 1910*, s. 125; *Lodzer Informations*…, s. 169.

[44] K. Stefański, *Atlas architektury*…, s. 85.

[45] *Ibidem*, s. 85.

[46] Por. *Czas. Kalendarz na rok 1904*; *1905*; *1906*; *1907*; *1908*, Łódź 1903–1907, s. 44c, s. 52, s. 260, s 257, s. 32; *Haus Kalender*…, s. 83, 169; *Informator handlowo-przemysłowy miasta Łodzi na rok 1913*, Łódź 1913, s. 218.

sztalug, stojaków na rzeźby, odlewów rzeźb, medalionów, detali sztukatorskich znalazły się orientalne meble w postaci niewielkich inkrustowanych tureckich stolików, zaś ściany dekorowała udrapowana jedwabna materia z naszywanymi aplikacjami będąca fragmentem XVII-wiecznego namiotu perskiego, nie zabrakło też polskich akcentów w postaci pasa kontuszowego czy wełnianego łowickiego samodziału oraz tak cenionych wówczas perskich kobierców. Pojawiły się również i inne utensylia, jak ozdoby końskiego rzędu czy pistolet, odzwierciedlające indywidualne zainteresowania artysty.



Ryc. 39. Paryska pracownia Stanisława Czarnowskiego, 1906

Jednak artystą mającym najdłużej pracownię w kamienicy Szai Goldbluma przy ul. Piotrkowskiej 99 był Ryszard Radwański, który osiadł tu wraz z żoną Leokadią (również malarką) w 1903 r. i pozostał aż do chwili swej śmierci w 1948 r. Radwański, zajmujący się również działalnością pedagogiczną, prowadził w pracowni szkołę artystyczną, a w okresie drugiej wojny światowej, kiedy został przez Niemców wysiedlony do sutereny w oficynie, założył tam zakład dekoratorski.

Na ul. Piotrkowskiej znajdowały się również pracownie Dawida Modensteina (w latach 1903–1912 pod nr. 45), który prowadził szkołę rysunku i malarstwa, oraz Jana Marcinkowskiego, znanego i cenionego portrecisty

i pejzażysty, osiadłego w Łodzi z początkiem 1903 r. (pod nr. 200, a w latach 1904–1911 pod nr. 220).

Poza najsłynniejszą łódzką ulicą ulokowali się zaś cenieni pedagodzy prowadzący własne szkoły: Jowisz Flawiusz Szwabski (ul. Mikołajewska 22, obecnie ul. Sienkiewicza), Alicja Klotylda Nowińska (ul. Wólczańska 139), Jerzy Leman (ul. Południowa 1, obecnie ul. Rewolucji 1905 r.) oraz ceniony pejzażysta Max Haneman (początkowo ul. Konstantynowska 3, od 1910 r. pod nr. 8), który w 1916 r. przeniósł się do Zakopanego.

Ryc. 40. Otto Edwin Adalbert Mayer Elbing w pracowni, 1905

Niektórzy z łódzkich twórców mogli poszczycić się niezwykle eleganckimi i z przepychem urządzonymi atelier, jak choćby Oskar Edwin Adalbert Mayer Elbing mieszkający początkowo przy ul. Orlej 19, a następnie przy ul. Widzewskiej (obecnie ul. Kilińskiego), kolejno pod nr. 122 (w latach 1902–1903) oraz 117 (w latach 1903–1906)[47]. Wystawnie urządzone atelier (utrwalone na zachowanych archiwalnych fotografiach – il. 39) pełniło również funkcję otwartej pracowni, w której artysta udzielał lekcji rysunku i malarstwa.

[47] Por. J.N., *Meyer Elbing in Seine Atelier*, „Illustrierte Sonntags Beilage Handels und Industrieblatt Neue Lodzer Zeitung" 1902, nr 13, s. 97–98; *Czas. Kalendarz na rok 1905*, Łódź 1903, s. 44c.

Jego dobrze oświetlone wnętrze wypełniały liczne obrazy w kunsztownych złoconych ramach o przeładowanej dekoracji sztukatorskiej, przedstawiające sielskie pejzaże, marynistykę, sceny orientalne oraz portrety, wyposażenie stawiły zaś bogato rzeźbione neorenesansowe meble (fotele, gondolki, komoda), otomana nakryta jedwabną japońską tkaniną, na ścianach wisiały liczne wachlarze, japońska parasolka, drewniana półka, na której w wazonie umieszczono strusie pióra oraz udrapowana, wzorzysta makata z jedwabiu (perska lub turecka), nie zabrakło także typowych, dużych, atelierowych sztalug.

Jednak wyjątek w Łodzi stanowiły pracownie wybudowane i wyposażone specjalnie dla artysty. Takim atelier mógł poszczycić się Adam Strzeżymir Pruszyński, którego ojciec Erazm zamówił projekt nadbudowania pracowni nad ostatnią kondygnacją rodzinnej kamienicy przy ul. Południowej 6. Nadzorujący prace budowlane ojciec malarza zadbał o właściwy układ pomieszczeń, oświetlenie sztuczne i dzienne przez umieszczenie od północy szerokiego okna oraz wyposażenie wnętrza, tak by stworzyć synowi jak najdogodniejsze warunki do pracy[48]. Z pracowni tej artysta korzystał od 1900 do ok. 1910 r.[49], zaś w okresie 1903–1904 dzielił ją z B. Suszczańskim-Proskurą. Zachowane do chwili obecnej wnętrze uległo jednak zmianom, gdyż znajduje się tam prywatne mieszkanie.

W okresie międzywojennym obszerne pracownie posiadało niewielu łódzkich malarzy. Do grupy nielicznych wyjątków należał Konrad Ende, który w przestronnej pracowni mieszczącej się przy ul. Piotrkowskiej 145, umeblowanej lekkimi, wiklinowo-bambusowymi meblami (wykonanymi zapewne w łódzkiej wytwórni Rudolfa Galla), zorganizował wystawę z okazji jubileuszu 30-lecia pracy artystycznej[50].

Równie „wzorowo urządzoną, pełną światła, obszerną" pracownię, której wnętrze utrzymane było w modnej stylistyce art déco, posiadał utalentowany portrecista A. Sperski. Mimo popularności w „kołach towarzyskich społeczeństwa łódzkiego" na miejsce codziennej pracy wybrał atelier znajdujące się w pobliskich Pabianicach przy ul. Zamkowej 2. Zachowane fotografie prasowe przedstawiają wytwornego artystę ubranego w starannie skrojony garnitur i biały kitel malarski, siedzącego w zadumie przed sztalugą, na której ustawiono obraz, z paletą i pędzlami w ręku. Nie ma tu śladu niepokoju i męki tworzenia, jaki utrwalony został przez A. Sperskiego

[48] Dane dotyczące pracowni A.S. Pruszyńskiego zawiera: List mecenasa Janusza Pruszyńskiego z Łodzi do autora z dn. 10.11.2004 r.; por. także relację ustną Janusza Pruszyńskiego spisana przez autora. Za okazaną mi pomoc i cenne informacje składam serdeczne podziękowanie.

[49] Adres pracowni artysta zaczął zamieszczać w kalendarzach i informatorach dopiero ok. 1903 r., zaś po roku 1910 dane te nie występują. Por. *Czas. Kalendarz na rok 1904*, Łódź 1903, s. 44c; *Lodzer Informations und Haus Kalendar* für das Jahr 1910, Łódź 1910, s. 83.

[50] Por. „Łódź w Ilustracji" 1933, nr 12, s. 3.

w *Autoportrecie*. Malarz stojący na neutralnym tle przed białym zagruntowanym płótnem, w rozpiętej koszuli, z dużą atelierową paletą i pędzlami w dłoniach, z pełnym napięcia, stężałym wyrazem twarzy, pytająco spogląda na widza-odbiorcę sztuki.

Dla licznej grupy malarzy pracownia nadal stanowiła wnętrze mieszkalne lub była częścią mieszkania, a w niektórych wypadkach prowadzonej przez twórcę szkoły artystycznej. W gronie tym są m.in. Piotr Szymański, udzielający w latach trzydziestych XX w. w swym mieszkaniu przy ul. Gdańskiej 29[51] lekcji rysunku i malarstwa, czy Szczepan Andrzejewski, dzielący pracownię i mieszkanie z prowadzoną szkołą artystyczną przy ul. Kilińskiego 141.

Niekiedy wnętrze pracowni stanowił jeden mieszkalny, sublokatorski pokój, tak jak w wypadku młodego Franciszka Walczowskiego, który w początkowym okresie pobytu w Łodzi wynajmował skromne lokum w jednej z willi przy ul. Zagajnikowej. Oddając jego atmosferę, Ludwik Stolarzewicz pisał:

> Moc kilimów — wokół przeróżne artystyczne drobiazgi… gdzież jednak owe obrazy… szkice… witraże? Na ścianach nie widać ani jednego! […] Niedługo trwały te wątpliwości. Oto artysta poczyna wyciągać ze wszelkich zakamarków, zza parawana, szuflad… większe i mniejsze obrazy, wydobywa całe teki szkiców. Mieszkanie jest zastawione niemi. – Prawdziwa wystawa […][52].

W jeszcze skromniejszych warunkach żył i tworzył po powrocie ok. 1921 r. ze swych paryskich studiów Maurycy Mendrzycki (Maurice Mędrzycki), który zamieszkał razem ze swym ojcem blacharzem i pozostałymi członkami rodziny w nędznej suterenie przy ul. Ceglanej. Obraz tego wnętrza utrwalił w swych wspomnieniach Jechiel Jeszaja Trunk, opisując pobyt Izaaka Pereca i rzeźbiarza oraz działacza kulturalnego Bernarda Szymona Kratko w Łodzi. Trunk tak wspominał wizytę w mieszkaniu M. Mendrzyckiego:

> Z okien piwnicy, wyglądających na ulicę jak rząd otwartych oczu, dochodziło nieustanne bicie młotów. Wąskie schodki prowadziły z bramy wprost do piwnicy. Zeszliśmy w dół […] i znaleźliśmy się w warsztacie blacharza. Kilku robotników cięło blachę i waliło młotami. Starsza kobieta […] kręciła się po piwnicy […]. Na widok obcych stanąwszy z garnkiem w ręku, krzyknęła przez otwarte drzwi: „Mosze! Przyszli do ciebie" [Mendrzycki] zjawił się z naręczem płócien […] poprowadził nas do okna, gdzie było jaśniej […]. Młody malarz, milcząc, pokazywał nam swoje płótna […]. Niedaleko od nas

[51] *Księga adresowa miasta Łodzi i Województwa Łódzkiego*. *Rocznik 1937–1939*, Łódź 1937, s. 422.

[52] L. Stolarzewicz, *W pracowni malarskiej Franciszka Walczowskiego*, „Łódź w Ilustracji" 1932, nr 47, s. 4.

stała mama Moszego z garnkiem w ręku. I ona rzuciła okiem na obrazy. Gdy pokazywał nam serię męskich i kobiecych aktów rysowanych z gracją i lekkością, ta prosta Żydówka potrząsnęła głową i rzekła: Oj Mosze, Mosze, i na co ci te nagie sziksy? Lepiej by ci było zostać blacharzem jak tata [...][53].

Jednak, jakby na przekór różnorodnym trudnościom, to właśnie w tych pracowniach powstawały obrazy i rzeźby, projekty polichromii, plakatów, typografii i okładek książkowych, ilustracji, teatralne scenografie, popularne na przełomie XIX i XX w. tzw. żywe obrazy, aranżacje wystaw i szereg innych realizacji, które pozwoliły przetrwać przedstawicielom „kolonii Apellesowej" w fabrycznym mieście.

Bibliografia

Źródła drukowane

Czas. Kalendarze informacyjno-adresowe z lat 1900–1914, Łódź 1900–1913.

Księga adresowa miasta Łodzi i Województwa Łódzkiego. Rocznik 1937–1939, Łódź 1937.

Pamiętnik Szkoły Sztuk Pięknych artysty malarza Piotra Szymańskiego 1915–1916, Łódź 1915.

Przewodnik ilustrowany po Warszawie, Łodzi i okolicach fabrycznych, Warszawa 1897.

Rocznik Artystyczno-Literacki, Teatralny, Ilustrowany na rok 1899, Łódź 1899.

Trunk J.J., *Pojln. Obrazy i wspomnienia z Łodzi*, Łódź 1997.

Prasa

„Neue Lodzer Zeitung" 1910–1939.

„Nowy Kurier Łódzki" 1911–1919.

„Ognisko Rodzinne" 1899–1900.

„Rozwój" 1898–1914.

Opracowania i artykuły

Grzejszczak Ł., *Konstanty Mackiewicz. Od futuryzmu do gotyckich katedr*, [w:] *Sztuka w Łodzi (3), Sztuka obok awangardy. Materiały z sesji naukowej „Sztuka łódzka obok awangardy", zorganizowanej przez Oddział Łódzki Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dn. 18–19 listopada 2004 roku*, red. Ł. Grzejszczak, M. Kuźnicki, P. Uznański i in., Łódź 2005, s. 109–122.

Juszczak W., *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004.

Król A., *Boznańska nieznana* [katalog wystawy], Szczecin–Kraków 2005.

Makowiecki A.Z., *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.

[53] J.J. Trunk, *Pojln. Obrazy i wspomnienia z Łodzi*, Łódź 1997, s. 87–88.

Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku [katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Kraków], oprac. A. Król, Kraków 2000.

Ogień niestrzeżony. Pracownie malarzy polskich XX i początku XX wieku [katalog wystawy, Muzeum Sztuki, Łódź], cz. 2, oprac. M. Ertman, Łódź 1995.

Okoń W., *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.

Pieńkos A., *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005.

Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość. Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie, 25–26 kwietnia 2002 roku, red. A. Pieńkos, Warszawa 2002.

Samlicki M., *Olga Boznańska*, „Sztuki Piękne" 1925–1926, nr 3, s. 97–118.

Stefański K., *Atlas architektury dawnej Łodzi do 1939 roku*, wyd. 2, Łódź 2008.

Stolarzewicz L., *W pracowni malarskiej Franciszka Walczowskiego*, „Łódź w Ilustracji" 1932, nr 47, s. 4–5.

Summary

In Artist's Atelier. Studios of Łódź Painters 1890–1939

The artist's studio was an important part of the creative process in the 19th and early 20th centuries. The article is an attempt to present the current status of research into artists' studios in Łódź that for various reasons have not yet been a spectrum of interest in the scientific community. In Łódź of the turn of the 19th and 20th centuries, studio-atelier is for an artist not just a "place to create" and "territory of life" (it had in fact mainly residential functions), a field for spiritual struggle, but also an exhibition and trade showroom. In many studios artists involved in teaching activities had art schools. Despite various difficulties to which representatives of the local artistic circles were exposed, in their ateliers, as if in defiance of reality, they created paintings and sculptures, designs of polychrome, posters, typography and book covers, theatrical scenery, as well as popular in this period arrangements of exhibitions and carnival celebrations that allowed the "Apelles Colony" to survive. The article, based on archival material and scientific research conducted by the author, evokes the atmosphere and realities of the studios of Łódź leading artists: Abraham Adolf Behrman, Maurycy Trębacz, Samuel Hirszenberg, Kazimiera Wiśniewska-Szczygielska, Alicja Nowińska, Eustachy Pietkiewicz, Ryszard Radwański, Stanisław Czarnowski, Oscar Edwin Adalbert Mayer-Elbing, Adam Strzeżymir Pruszyński, Karol Ende, Ary Sperski, Konstanty Mackiewicz, Franciszek Walczowski and others.