

Dom poetycki, dom groteskowy. Miejsce wyobrażone Victora Hugo*

Andrzej Pieńkos

Dom romantyczny ma wiele odmian. Romantyzm nie jest rzecz jasna nazwą stylu, a już na pewno nie można takiego stylu odnaleźć w architekturze. Dom romantyczny nie jest przecież zjawiskiem architektonicznym, a jego romantyczną cechą jest z pewnością brak stylu. Świadomie nadana odmienność, inność. Aby taki dom powstał, trzeba było uwolnić się od obowiązujących norm kształtowania domu. Zmiany te zaszły w romantyzmie tak daleko, że dom przestawał znaczyć mieszkanie, schronienie, pracownię, itd. Stawał się miejscem wyobrażonym. Zwłaszcza dom artysty.

Na romantyczne źródło koncepcji domu artysty wskazywała Elżbieta Grabska, pisząc o jego realizacjach późniejszych od historycznie pojętego romantyzmu: „Warto (...) z wersji oplecionej gęsto późniejszymi interpretacjami, które dom artysty (...) zamieniły w stereotyp estetyzatorskiej *tour d'ivoire*, wydobyć jej kształt pierwotny. Goncourtowski dom artysty wyzwolić z dekadentckiego mitu, Morrisowskim zaś reformatorskim domom przywrócić cechy poetyckie, w ich programie społecznym odsonić romantyczne założenia”¹. Ów kształt pierwotny wydobyć jest nadal trudno, większość wątków tego złożonego zjawiska bowiem nie wydaje się interesować badaczy.

„Jeśli dom staje się zapisem osobowości swego twórcy, właściciela lub mieszkańca, wówczas jest zjawiskiem mającym romantyczną kondycję” – stwierdza wprost Bożena Mądra-Shallcross we wstępie do antologii dotyczącej domów artysty.² Dodajmy – będzie to bowiem ważne dla dalszych rozważań – że materia zapisu, odcisnięcia osobowości staje się nie tylko sam dom, lecz także otaczająca go przestrzeń, zwłaszcza przez wyobraźnię romantyka, np. dom z rozciągającym się zeń widokiem.

* Tekst ten jest nieco zmienioną i poszerzoną wersją referatu pt. *Dom poetycki Victora Hugo. Pracownia, miejsce tworzenia, dzieło*, wygłoszonego w Kazimierzu Dolnym w czerwcu 1998 r., na seminarium zorganizowanym przez Katedrę Teorii Sztuki i Historii Doktryn Artystycznych KUL i Oddział Lubelski SHS pt. *Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone*, Lublin 1999. Organizatorom seminarium prof. Elżbiecie Wolickiej, Małgorzacie Kitowskiej-Łysiak oraz Autorowi dziękujemy za zgodę na druk.



Bożena Mądra-Shallcross pisze w tej samej książce, że odczytywanie „potwierdzonej obecności” pisarza-artysty w jego domu jest dla dzisiejszego zwiedzającego melancholijnym błędzeniem wśród zatartych śladów.³ Istotnie, na ogół to zmitologizowane miejsce, jakim jest dom romantyka, my znamy już tylko ze strzępów relacji, opisów, czasem jeszcze z mniej czy bardziej udanej późniejszej rekonstrukcji, będącej często projekcją wyobrażeń rekonstruktorów.

Na anglonormandzkiej wyspie Guernesey, gdzie kanał La Manche styka się z Atlantykiem, możemy wszakże zobaczyć i poczuć „potwierdzoną obecność” romantyka *par excellence* – Victora Hugo, potwierdzoną nie tylko przez powtarzany z pychą w całym jego domu inicjał VH, ale również odcisniętą na każdym centymetrze ścian i sufitów jednego w swoim rodzaju relikwiarza romantycznej wyobraźni. Domu o szczególnie intensywnej „treści fizycznej murów”, żeby użyć wyrażenia Edgara Allana Poe z opowiadania *Ligeia*.

Przypomnijmy, że spośród kilku istniejących obecnie muzeów Victora Hugo tylko jego emigracyjny dom, właśnie na wyspie Guernesey zachował się w stanie niezmiennym. Sprawiedliwie, wspólnie administrowany dzisiaj przez Brytyjczyków i Francuzów, jest jednym z rzadkich w świecie miejsc, gdzie romantyzm przechował się w tak czystej postaci. I mimo że jest to romantyzm samego Victora Hugo, jednego z najpopularniejszych pisarzy naszej kultury, miejsce to dziwnie opuszczonym zostało przez turystów i badaczy ...

Dzieje się tak zapewne z dwóch powodów: po pierwsze, dom Victora Hugo wprawia w zakłopotanie historyka literatury, historyka architektury, historyka sztuki; po drugie, wyspa ta, iście rajska enklawa śródziemnomorska na rubieżach północnej Europy, nie leży na uczęszczanych szlakach. Aby się tam dostać, wyruszamy z portu w Saint-Malo w Bretanii i po półtoragodzinnej przeprawie przez na ogół nieprzyjemnie rozfalowane morze docieramy do miniaturowego portu Saint-Peter.

* * *

Podróże są swoistym braniem w posiadanie miejsc i sposobem na zamieszkiwanie świata. Jak wiadomo, sposób ten



Jadalnia (parter), Hauteville House Victora Hugo. © Photothèque des Musées de la Ville de Paris

należy do podstawowych wyznaczników postawy romantycznej, a Hugo uprawiał podróżowanie namiętnie i owocnie. Oglądał, opisywał, poetyzował, rysował zamki nad Renem, szwajcarskie miasta, Pireneje itd. Impresje i obserwacje z podróży trafiły w najróżniejszej postaci do jego twórczości.

W 1852 r. rozpoczęła się przymusowa podróż, która zawiadła poetę na wyspy anglonormandzkie – emigracja, spowodowana jego sprzeciwem wobec zamachu stanu Napoleona III. Początkowo Hugo zamieszkał na największej wyspie, Jersey. Jego tamtejszy dom, zwany Marine Terrace, słynął jako skupisko politycznych banitów i ośrodek niepokornej myśli, także jako miejsce seansów spirytystycznych. One to raczej, a nie niewielkie odmiany kształtu domu wprowadzane przez nowego właściciela, siedzibę tę rozślały.⁴ W roku 1855 brytyjski gubernator Jersey, zniecierpliwiony trwającymi nadal politycznymi ekscesami Hugo, nakazał mu opuszczenie wyspy. Sąsiednie, mniejsze Guernesey miało okazać się bardziej gościnne. Artysta spędził na nim kilkanaście lat, od 1855 r. do 1870, przyjeżdżając tam i później, po powrocie z zesłania do Francji. Tam powstały olbrzymie powieści *Nędznicy*, *Pracownicy morza*, *Człowiek śmiechu*, wielki poemat *Szatan*, *Legenda wieków* i wiele innych zbiorów poezji. Codzienne życie na skałach nad oceanem stało się bezpośrednią inspiracją jego niektórych utworów (*Pracownicy morza* i rysunki związane z pracą nad tą powieścią), ale także pobudzało go do chęci zmierzenia się swoim dziełem literackim i plastycznym z potęgą żywiołów.

Na Guernesey, odcięty od innych inspiracji (choć podróżował nadal), Hugo przetwarzał w swojej wyobraźni, wyczulonej na groteskowy aspekt rzeczywistości, wybujałe kształty drewnianych normandzkich falochronów i zrujnowa-

nych latarni morskich. Zakupiwszy prosty biały dom, zwany Hauteville, wznoszący się ponad Saint-Peter-Port, natychmiast przystąpił do dostosowywania go do potrzeb swojego coraz bardziej niezaspokojonego popędu twórczego. Nie licząc się z kosztami (zbiór wierszy *Contemplations* przyniósł poecie dochód, który dawał mu w tym okresie absolutną swobodę finansową), tworzył z rozmachem, nieomal w szaleństwie.

Trzeba wszakże pamiętać, że już paryskie mieszkania Hugo były nie tylko miejscem ale i przedmiotem jego tworzenia. Théophile Gautier, przy okazji wyprzedazy mienia wygnanego poety w 1852 r., opisywał wcześniejszy dom Hugo w Paryżu, przy rue de la Tour d'Auvergne: „Na półkach i w szafach zgromadzono japońską porcelanę, fajanse z Rouen i Vincennes, czeskie i weneckie szkła, tysiąc osobliwości stłoczonych jedna przy drugiej dzięki cierpliwej pomysłowości poety szperającego w starych dzielnicach miast, przez które przejeżdżał. (...) Cały ten wyściełający etażerki świat chimer, porcelanowych naczyń, rzeźb, przedmiotów z kości słoniowej odbija się w weneckich lustrach o miedzianych wytłaczanych ramach, a piękna dębowa ława – jak najdelikatniej ażurowana i ukwiecona gotycka robota – służy za kanapę”.⁵ Syn pisarza, Charles Hugo, już w 1863 r. przenikliwie zauważył, że Hauteville House nie jest tylko siedzibą zbieracza i pisarza, lecz dziełem sztuki.⁶ Kwalifikacja według ówczesnych kryteriów niezwykle śmiała.

W Hauteville House pisarz wykorzystał w pierwszej kolejności nieliczne sprzęty i pamiątki wywiezione z Paryża, z domu którego wyprzedaz tak malowniczo opisywał Théophile Gautier. Szybko jednak dom zaczął zarastać znośnymi przez Hugo znaleźkami z wyspy, zakupami z Londynu



Salon czerwoný (pierwsze piętro), Hauteville House Victora Hugo. © Phototheque des Musées de la Ville de Paris

i Brukseli, darami od przyjaciół.⁷ Wreszcie, dołączyła się pasja tworzenia, meblarsko-tapicerskie majsterkowanie Hugo. Około 1859 r. Hauteville House uzyskał swój mniej więcej jednorodny charakter (choć Hugo uważał, że nigdy go nie skończył), który zachował bez większych zmian do dziś.

„Opowiadano mi, że Pan zamieszkujesz dom wyniosły, poetycki, który podobny jest do Pańskiego ducha, i że czujesz się Pan szczęśliwy pośród kotłowania się wód i wiatru” – pisał właśnie w 1859 r. do Victora Hugo na Guernesey Charles Baudelaire.⁸ Z pewnością autorowi *Sztucznych rajów* donoszono nie o zwyczajnym wyglądzie zewnętrznym Hauteville House, lecz o „poetyczności” wnętrza.

Hauteville House był wprawdzie wygodnym domem rodziny, zbyt kornie urządzonej (wśród licznych pomieszczeń „normalnego” użytku jest tam nawet ciemnia fotograficzna), poza tym jednak został przekształcony w siedzibę wyobraźni, siedzibę poety-demiurga, marzącego o uchwyceniu w swojej twórczości istoty żywiołów, w sztuczny raj, wyizolowany od otoczenia, a jednocześnie w swoisty sposób silnie połączony z rajem naturalnym, jakim była dla Hugo wyspa Guernesey i otaczające ją wody oceaniczne.

Nim wejdziemy do Hauteville House, narzucające się analogie każą przywołać z pamięci inne szczególnie niezwykle domy pisarzy romantycznych i po-romantycznych: szkocki zamek Abbotsford Waltera Scotta, wysmakowane mieszkanie Balzaca przy rue des Batailles w Paryżu⁹ i jego ostatni, bogaty dom przy rue Fortunée, fantazyjną rezydencję podparyską Alexandre’a Dumasa ojca nazwaną przezeń *Monte-Cristo*, salon japoński Emile’a Zoli w jego domu w Medan, orientalny również dom Pierre’a Loti w Rochefort, paryski dom-kolekcję braci de Goncourt¹⁰, zagracony

kolekcją dom Kraszewskiego w Żytomierzu, dom Mario Prazza, kuriozalny park rozrywek Gabriele d’Annunzio *Il Vittoriale*, zameczek Gerhardta Hauptmanna tzw. *Łąkowy kamień* w Karkonoszach. Niektóre z tych kreacji wpisują się w rozmaite, starożytności sięgające tradycje miejsca szczególnego poety czy filozofa.¹¹ Nie wszystkie one rzecz jasna stanowią przypadki „domu literackiego”, a więc siedziby świadomie kształtowanej wedle scenariusza wiążącego się z twórczością właściciela, twórczość tę stymulującej bądź przez nią ogarnianej.

Ileż to przypadków szczególnych, ileż miejsc niezwykłych – jeśli jeszcze wspomnimy o domach niezaistniałych, o pełnych napięcia refleksjach nad domem i mieszkaniem Zygmunta Krasieńskiego, o wizjach projektowo-mieszkania Edgara Allana Poe z jego eseju *Filozofia umeblowania*¹² i utworów ściśle literackich, o refleksji Waltera Patery nad *The House Beautiful*¹³, o marzeniach rozmiłowanego w pięknie symbolistycznego poety Alberta Samain¹⁴ i opisach Huysmansa z powieści *Na wspak!*

Historia tych miejsc szczególnych zaczyna się zaś tak wcześnie, jak wcześnie można w najśmielszym datowaniu wyznaczyć początki romantyzmu europejskiego: „autorski” siedzibami brytyjskich pisarzy, pałacem Horacego Walpole’a w Strawberry Hill, potem szalonym zamkiem-opacstwem Fonthill Abbey Williama Beckforda; albo nawet wcześniej, u samego początku XVIII w., siedzibą poety Alexandra Pope’a w Twickenham, Pope’a, który zresztą przywołuje w jednym ze swoich utworów topos utożsamienia domu z jego właścicielem.¹⁵

Powróćmy do Victora Hugo. W czasie pobytu na Guernesey dopiero w pełni rozwinęła się i uwolniła od konwencji

przedstawieniowych sztuki wcześniejszej, także romantyzmu, twórczość plastyczna Hugo – jego rysunkowe wizje, wykonywane w eksperymentalny sposób rozmaitymi substancjami i z użyciem niekiedy automatycznych metod tworzenia.¹⁶ Jego „domową” kreację należy widzieć wspólnie z twórczością rysunkową i malarską. Może były to dwie różne próby zaspokojenia tej samej tęsknoty do uwolnienia się z konwencji literackiej i wyrażenia się w czymś nieokreślonym, niewykłanym w tradycję, próby przekroczenia możliwości medium artystycznego.

Obejrzyjmy bliżej, w środku, oceaniczną *folie* Hugo. „Wnętrze to ostatecznie nie jest tak okropne, jak to się zwykle o nim mówi. Otóż okazuje się, że ten sposób komponowania jest nad wyraz charakterystyczny dla poetyckich poczynań Hugo w tym okresie. Poeta zabawia się przesuwaniem wielkich całości poetyckich w ramach planów ogólnych, a wewnątrz poszczególnych całości przedstawia wciąż z miejsca na miejsce bloki, fragmenty i okruchy poetyckie”.¹⁷

Jedną ze świadomych zasad, które obok *horror vacui* nadają Hauteville House charakter, jest kształtowanie wnętrza światłocieniem, niekiedy silnie kontrastowanym. Podobnie jak w swoich rysowanych wizjach, i tu Hugo śmiało i niekonwencjonalnie operuje ciemnością. Niekiedy, rzadko, uwalnia światło, montuje lustra, kafelki; nie pozostawia jednak ani kawałka przestrzeni, ani kawałka ściany znaczeniowo pustego. Dysonanse, zły smak, piękne przedmioty bezlitośnie stłamszone ze starzyzną – Hugo nie daje ani na chwilę odpocząć percepcji.

Właściwie, wbrew pozorom, u Victora Hugo nie odnajdziemy pasji typowo kolekcjonerskiej. Raczej jest to pasja majsterkowicza. Jeśli zbiera, np. resztki starych mebli, kafele, tapiserie lub skrzynie korsarzy, to w celu spożytkowania ich jako budulca własnego dzieła plastyczno-architektoniczno-literackiego. Jedną z ulubionych zasad Hugo było przedstawianie funkcji pierwotnej sprzętu lub elementu dekoracji, zaskakujące jego użycie, odrealnianie składników w ramach nowej całości, zmaistrowanej własnoręcznie lub z udziałem stolarza; nieustanna zabawa w przestawianie: coś zwisa do góry nogami, to co ma wisieć na ścianie, wisi na suficie, regał staje się plafonem itp. Cenne tapiserie zostają pocięte na kawałki i wprawiane w plafonowe struktury z drewna i ceramiki. Inną czytelną zasadą rządzącą programem Hauteville House jest narcystyczne cytowanie i komentowanie siebie, wszechobecność inicjałów poety, słowne i wizualne aluzje do jego wygania, sławy, roli politycznej.¹⁸

Mądra-Shouldcross pisze, wprawdzie o domu paryskim pisarza: „na skąpy język teoretyka literatury dałby się przetłumaczyć dom Hugo jako poemat dygresyjny z jedną kompozycyjną dominantą – osobą samego poety”.¹⁹ Hauteville House ma bez wątpienia również ten egocentryczny program, zresztą jeszcze bardziej otwarcie wyrażony; czy ma jednak przy tym własny styl?

„Cały ten domowy poemat”²⁰ Hugo różni od typowego mieszczańskiego wnętrza epoki wysoki stopień uduchowienia, konceptualność, dominacja metafory literackiej nad funkcją praktyczną a często i estetyczną, metafory niekiedy dość niezdarne obleczonej w stolarską materię. Jako architekt i dekorator wnętrz Hugo niewątpliwie nie miał tego geniuszu, który pozwolił mu stworzyć jego eksperymentalne prace malowane w tuszu. A jednak, jak pisał Gautier, „wielu dekoratorów zazdrościło mu tej zdumiewającej zdolności tworzenia wież obronnych, starych ulic, zamków, zrujnowanych kościołów, tego niebywałego stylu, nieznanego architektury, pełnej mił-

ści i tajemnicy, której widok przygniata jak koszmar”.²¹ Hugo, jak wspomina jeden ze stolarzy zatrudnianych przezeń na Guernesey, pracował bez planu, kierowany jakby ślepą fantazją, ale nie sprawiało to wrażenia działań przypadkowych. Niczego nie wykonywano bez jego pomysłu lub przynajmniej starannej kontroli.²²

Niektóre spośród źródeł inspiracji bądź konkretnie – źródeł pochodzenia wykorzystanych w Hauteville House przedmiotów, odnajdziemy też często w twórczości literackiej Hugo: malownicze średniowiecze i wiek XVI, ludowa groteska.²³ Niektóre aspekty i szczegóły dekoracji domu na Guernesey nawiązują do wcześniejszych, paryskich siedzib pisarza, są architektonicznym wspomnieniem. W niektórych przejawach tego namiętnego kreowania swojego miejsca Hugo jest typowym reprezentantem historyzmu. Jego eklektyczny orientalizm, dominujący w wystroju domu na Guernesey, porównać można z orientem Dumasa i innych, także np. Deotymy.²⁴ Dodajmy, że ten szczególny orientalizm nie przeszedł pisarzowi szybko. W latach 1863-1864 Hugo wykonał metodą pirograwii i polichromii drewniany wystrój salonu chińskiego niedalekiego domu jego kochanki, Juliette Drouet, domu zwanego Hauteville Fairy.²⁵ Szczególny rodzaj groteski, czasem nawet ironii w traktowaniu niby-chińskich motywów, stanowi jednak oryginalną cechę orientalizmu Hugo. Postulowana przezeń na początku twórczości w sławnej przedmowie do dramatu *Cromwell* nowa kategoria piękna, właśnie groteskowego, polegającego na niespójnym łączeniu różnaitości, wydaje się dobrze określać zasadniczy charakter romantycznych domów Hugo.

Przypadek Hauteville House nie jest tylko kuriozalną ilustracją powiedzenia Kraszewskiego – „człowieka poznać można po jego ubraniach” – lecz jednym z najbardziej charakterystycznych wykwitów romantycznej skłonności do duchowego i plastycznego zarazem anektowania miejsca. Z braku lepszej, gatunkowej nazwy takiego proceduru, nazwijmy go plastycznym – w sensie pierwotnym tego słowa – uprawianiem egzystencji. Dlatego może, co ciekawe, inwencja Hugo nie tknęła zewnętrznej architektury domu, chociaż byłoby go stać na pewne przynajmniej zmiany niezwykle skromnych elewacji.²⁶ Tworzył sobie pałac duchowego króla Francji, ale przede wszystkim tworzył sobie magazyn duchowej energii. Tak częsta w domach artysty, od mantuańskiej siedziby Giulia Romano, przez pałac Rubensa, po rezydencje Dumasa i akademików, ostentacja programu ideowego, oznakowanie architektoniczne miejsca, w którym się tworzy, dla Hugo jak się wydaje nie miało znaczenia.

Dom jest „figurą” mieszkańca²⁷, żeby sparafrazować koncepcję figuralizacji pejzażu, pojawiającej się w symbolizmie europejskim. Mieszkaniec-artysta bierze miejsce w całkowite posiadanie i całkowicie je przekształca – nie chodzi jednak tylko o majsterkowanie we własnym domu. Aneksja może być znacznie szerzej zakrojona...

„Zamieszkuje ten bezkresny sen oceanu” – pisał Hugo w jednym z listów w 1856 r. Zamieszkiwał go dzięki szklanej pracowni na szczycie Hauteville House, z której widział sąsiednie skaliste wyspy i wysepki (Serk i Herm, które „grają” w *Pracownikach morza*), widział codzienne kilkumetrowe przypływy morza i sztormy. Hugo przekształcił górne kondygnacje domu, tworząc rodzaj niemal całkowicie przeszklonego obserwatorium na dachu, zwanego z angielską *look-out*. W owym *look-outcie* na poddaszu powstaje szczególne napięcie – tu historyczny *bric-a-brac* hugoliański ulega nie wyciszeniu nawet, lecz zaniechaniu. Robi się pusto, wchodzi-

my do szklanego solarium, gdzie są tylko najprostsze sprzęty potrzebne do pisania i jest morze – za szybami z trzech stron i odbite w lustrach z czwartej. Podłoga jest też częściowo szklana, doświetlając pomieszczenie poniżej i dając wrażenie zawieszona „poza architekturą”. Dom otwiera się na nieskończoność. Przy tym jednak, pokój ten jawi się wchodzącemu przez ciasne schody i bibliotekę pocie, a także jego gościowi jako wydzielona niby-kurtyną scena albo kokieteryjnie wydzielony buduar podglądacza.

Look-out Hugo można interpretować jako oryginalny, także konstrukcyjnie bardzo śmiały wariant skromnej romantycznej mansardy, wówczas już zyskującej własną mitologię. Położenie na górze domu, w trudno dostępnym wąskimi schodkami ustroniu, wzmacnia jeszcze znaczenie tego miejsca, jakby miejsca w wieży „z kości słońcowej”, punktu widokowo-obserwacyjnego z widokiem na naturę, na żywioł.²⁸ Punktu, do którego się dociera nie bez wysiłku.

O zwiedzaniu albo też odwiedzaniu pracowni opowiada się od romantyzmu „jak o doświadczeniu inicjacyjnym – tym bardziej takie inicjacyjne przejście progu atelier było istotne, że w XIX stuleciu zwiedzanie pracowni stało się pewnym kulturalnym obowiązkiem i nieledwie celebrowanym obyczajem”.²⁹ O „kultowym” znaczeniu pracowni artysty w romantyzmie wspomina w swoim przeglądzie podstawowych problemów badawczych tej epoki Jan Białostocki³⁰, ale pełniejsza analiza zagadnienia, mimo jego atrakcyjności, nie została jeszcze przeprowadzona.³¹ „Fabryką prometeuszowską” (jak mówił Odyniec) albo „jaskinią tworzenia” (Auden) zajmowali się na ogół badacze literatury, przeważnie tylko w aspekcie dzieła literackiego danego twórcy.

Jak sytuuje się Hauteville House, dom z mansardą poety, dom przez poetę stworzony, zamykający skondensowaną dawkę jego zmaterializowanej wyobraźni, na owej liście romantycznych domów-pracowni? Czy jest typowym przykładem romantycznej pracowni artysty, tj. domu tracącego swoją funkcjonalną realność i przeobrażanego w „dzieło”, rywalizujące niekiedy z tym „właściwym” dziełem danego artysty? Status tego szczególnego „dzieła-pracowni” pozostaje często raczej wyobrażony, niż rzeczywisty...

W romantyzmie powstaje archetyp pracowni jako miejsca, niekoniecznie rzeczywistego, w którym potencjalnie nastąpić może proces twórczy.³² Po romantyzmie aura pracowni działa na proces artystyczny i dzieło. Skala wyglądów owej aury bywa rzecz jasna bardzo różna, od feerycznego rekwizytorium wiedeńskiego Hansa Makarta po np. skromną, „mansardową” paryską pracownię Stanisława Wyspiańskiego. We wszystkich wcieleniach, tych ekstrawagancko malowniczych i tych pozornie zwyczajnych, jest pracownia miejscem z osobowością, wytwarza duchową energię o sile odpowiedniej, aby mogły zacząć następować artystyczne „wyładowania”. Bardzo często też w sztuce XIX wieku pracownia okazuje się miejscem szczególnie dogodnym do spotkania się różnych porządków rzeczywistości. Nie musi być już miejscem dzieła; jest przede wszystkim miejscem (i przedmiotem) tworzenia. Postrzegamy ją nie jako rzemieślniczy warsztat, ale jako malownicze, w znacznie większym stopniu niż pracownie wcześniejszych stuleci, panopticon, lub też jako „ołtarz przeistoczenia”. Opisywana przez Balzaca w opowiadaniu *Nieznanie arcydzieło* pracownia genialnego malarza Frenhofera, rzekomo pracownia z XVII wieku, jest w istocie idealną pracownią romantyka. W wizji takiej pracownia jest miejscem powstawania, rytualnego niemal odświeżenia, przechowywania, niekiedy zniszczenia arcydzieła; może być także miejscem śmierci artysty

w obliczu jego dzieł. Jest miejscem nagromadzenia potencjalnej energii, mogącej doprowadzić do stworzenia nowego świata, paralelnego wobec już istniejącego.

Pracownia jest w XIX wieku miejscem, do którego znoszone są, często w nadmiarze, rzeczy świata rzeczywistego, nawet – jak w przypadku Géricault, pracującego nad *Tratwą Meduzy* – jego ohydne odpadki. Znoszone są nie tylko po to, aby służyły jako modele. Pracownia kumuluje energię; kumuluje dzięki temu, że, także czy też przede wszystkim, w pracowni spotkać się mogą ostateczności. W sensie dosłownym i głębszym: nieoczekiwanego spotkania przedmiotów i objawienia się różnych sfer rzeczywistości. Skłębienie się tych sił jest niekiedy tak silne, że dzieło spala się wśród artystycznych „wyładowań” i nie dochodzi do jego realizacji (przypadek nie tylko bohatera powieści Zoli *Dzieło* – Claude, a Lantier).

Szczególnym jednak typem romantycznej pracowni jest „zaprogramowany dom artysty”, będący skomplikowaną fabryką produkowania zaskoczeń, twórczych impulsów, miejscem natarczywej inspiracji. Przypomnijmy londyński dom architekta Johna Soane’a, który też stworzył przemysłne itinerarium, dom, przez który się nie przechodzi, lecz przeciśka według pewnego scenariusza. Dom, który się zwiedza, nadając mu tym każdorazowym odkrywaniem sens, chociaż jest to i dom rodzinny i pracownia architekta; dom, który się myśli.³³

Soane pozostawiał w swoim domu tyle pułapek, także na badacza, że do dziś brakuje pełnej hermeneutycznej analizy jego dzieła sztuk wszystkich przy Lincoln’s Inn w Londynie. Hauteville House jest domem równie jak tamten fascynującym w zwiedzaniu, może nie tak przemyślanym i nie tak bogatym w sensory i komplikacje architektoniczne oraz intelektualne. Jest tworzeniem poezji z materii, którą poeta nie władał w pełni profesjonalnie i której nie potrafił scalić. Soane sporządził kilka drobiazgowych opisów-analiz (w których zresztą pojawia się pierwiastek autoironii) swojego domu: zadbał o przyszłe jego interpretacje. Hugo takich interpretacji nieestety nie pozostawił. Soane zadbał też – jeszcze za życia, w 1833 r. – by Parlament zagwarantował specjalną uchwałą, że zapisane społeczeństwu The John Soane Museum pozostanie takim, jakim artysta je pozostawi – bez zmian. Nie zapisywał więc po prostu budynku i zbiorów, lecz całość miejsca, przestrzeń, wraz z jego atmosferą i treścią. Dom Hugo przetrwał również, raczej jednak szczęśliwym zrządzeniem losu.

Wyizolowany i połączony jednocześnie: z życiem, z historią, sztuką, naturą – Hauteville House wydaje się być dziełem samoistnym. A jednak architektoniczny pomysł samego Hugo, *look-out*, każe nam pamiętać o służebnej jedynie roli „domowego poematu”. Pracownia pisarza dosłownie niemal rzucona w ocean, chociaż wieńcząca eklektyczny bałagan sztuki, historii, polityki, codziennej egzystencji (całą tę „sałatę w głowie” – jak karykaturowano megalomańską wyobraźnię Hugo) pozostaje pracownią pisarza, podporządkowaną nakazowi stworzenia literackiego arcydzieła.³⁴

Hawthorne napisał, że lepiej rozumie średniowieczne romanse Waltera Scotta ujrzawszy jego siedzibę Abbotsford, a siedzibę tę rozumie lepiej, przeczytawszy uprzednio jego romanse. Trudno przesądzić, czy w odniesieniu do twórczości Hugo sprawdza się ta zasada. Sądzę jednak, że sugestywność miejsca wykreowanego, jakim jest Hauteville House – po części będąca zasługą natury, a także Napoleona III i gubernatora Jersey – przynajmniej dorównuje niezwykłym miejscom stworzonym w prozie Hugo. „Dzieło Hugo jest jednością, nie dzielmy jej”.³⁵

¹ E. Grabska, *Dom artysty*, w: *Porównania. Studia o kulturze modernizmu* (red. R. Zimand), Warszawa 1983, s. 89

² B. Mądra-Shallcross, *Dom romantycznego artysty*, Kraków 1992, s. 8

³ Mądra-Shallcross, op.cit., s. 10

⁴ Najpełniejszy opis Marine Terrace znajduje się w: P. Dhainaut, *Hauteville-House. La demeure ocean de Victor Hugo*, Paris 1984, s. 13-15

⁵ Mądra-Shallcross, op.cit., s. 90

⁶ Cyt. w: Dhainaut, op.cit., s. 11

⁷ Literatura na temat domów Hugo jest skąpa i ma wartość raczej tylko dokumentarną: R. Weiss, *La Maison de V.Hugo à Guernesey*, Paris 1928; J. Adhémar, *Victor Hugo à Hauteville House*, Paris 1947; J. Delalande, *Victor Hugo à Hauteville-House*, Paris 1947; *Maison de Victor Hugo. Catalogue* (red. J. Sergent), Paris 1957; P. Dhainaut, op.cit. Zainteresowanie nimi budzi nadal we Francji zdziwienie, co wiąże się być może ze statusem „wieszczca”, jaki przyznaje się Victorowi Hugo, a który to status utrudnia badanie „marginalnych” sfer twórczości artysty.

⁸ List z dnia 27 września 1859

⁹ Mądra-Shallcross, op.cit., cyt. za s. 101

¹⁰ Por. E. Grabska, op.cit.; tejsze, *Eklektycy wyrafinowani*, w: *Mysł o sztuce. Materiały z sesji SHS*, Warszawa 1976.

¹¹ Przy okazji „Chaty” S. Żeromskiego w Nałęczowie pisze o tym M. Leśniakowska w: *Jan Koszczyc-Witkiewicz (1881-1958) i budowanie w jego czasach*, Warszawa 1998, s. 22 i n.

¹² Fragmenty cyt. w: Mądra-Shallcross, op.cit., s. 104-106

¹³ Por. Grabska, *Dom artysty*, op.cit., s. 100-102

¹⁴ Mądra-Shallcross, op.cit., s. 102

¹⁵ Por. M. Mack, *A Poet in His Landscape. Pope at Twickenham, w: From Sensibility to Romanticism*, Oxford 1970, s. 13; C. Wainwright, *The Romantic Interior. The British Collector at Home 1750-1850*, New Haven-London 1989. O tych specyficznych siedzibach pisarzy angielskich XVIII i XIX w. pisałem w cyklu artykułów: *Poetyckie siedziby. Twickenham, Chiswick House, The Leasowes*, „Dom i wnętrze”, 1999, nr 5; *Ci wspaniali pisarze w swoich gotyckich zamkach*, „Dom i wnętrze”, 1999, nr 6; *Opactwo pałacem i marzenie o wieży*, „Dom i wnętrze”, 1999, nr 7

¹⁶ Jej analizę w zestawieniu z twórczością literacką Hugo przeprowadzam w: *Granice autokomentarza*, w: *Autokomentarz artysty. Materiały z sesji SHS w Niedzicy w 1987 r.*, Warszawa 1988, s. 17-27; *W poszukiwaniu idealnej księgi. Doré, Hugo i nowoczesna ilustracja*. „Ikonoteka” nr 11, 1996, s. 137-167. Szczegółowo twórczość rysunkowa z tego okresu omówiona jest m.in. w: J. B. Barrere, *Victor Hugo et les arts plastiques*, w: *Victor Hugo a l'oeuvre*, Paris 1970; P. Georget, *Les dessins de Victor Hugo pour „Les travailleurs de la mer”*, Paris 1985; *Le Soleil d'Encre*, Paris 1985 (katalog wystawy).

¹⁷ J.B. Barrere, *Hugo – człowiek i dzieło* (tłum. J. Parvi), Warszawa 1968, s. 209

¹⁸ Wśród tych napisów pojawiają się takie jak: Ego Hugo; Exilium vita est; także cytaty z Szekspira, aluzje do konkretnych dzieł samego Hugo.

¹⁹ Mądra-Shallcross, op.cit., s. 103

²⁰ Tak nazywa Gautier paryski dom Hugo. Por. Mądra-Shallcross, op.cit., s. 91. Dziesięć lat później podobnego określenia użył D.G. Rossetti w odniesieniu do Red House W. Morrisa: „bardziej poemat niż dom”. Por. Grabska, *Dom artysty*, op.cit., s. 93

²¹ Mądra-Shallcross, op.cit., s. 89

²² Cyt. za: Dhainaut, op.cit., s. 77

²³ Nadal brakuje całościowego omówienia inspiracji, z których Hugo pisarz i plastyk korzystał. Problem ten został częściowo opracowany w: J. Mallion, *Hugo et l'art architectural*, Paris 1962; C.W. Thompson, *Victor Hugo and the Graphic Arts (1820-1833)*, Geneva-Paris 1970

²⁴ Skrótową typologię orientalnych inspiracji mieszkalnych w XIX w. przeprowadzam w: *Orient w europejskim domu*. „Dom i Wnętrze”, 1997, nr 6; wypowiedź Deotymy o jej jadalni, urządzonej „niby jeden z pięciowieży alcheryków Alhambry” cytuję Mądra-Shallcross, op.cit., s. 117-118

²⁵ Obecnie znajduje się, zrekonstruowany, w Maison Victor-Hugo w Paryżu.

²⁶ Chociaż Hugo przekształcał także ogród, w 1870 r. posadził w nim „dąb Stanów Zjednoczonych Europy”. Takie symboliczne gesty wzmacniały jego piętno nadane temu miejscu.

²⁷ Por. Mądra-Shallcross, op.cit., s. 23

²⁸ Por. o mansardzie Mądra-Shallcross, op.cit., s. 31-34

²⁹ Mądra-Shallcross, op.cit., s. 121

³⁰ J. Białostocki, *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVI-II i wieku XIX*. Materiały sesji SHS, Warszawa 1967

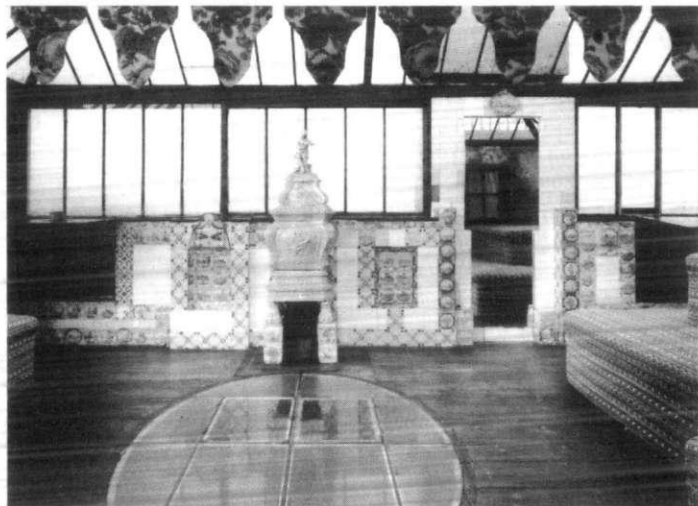
³¹ Problematyką tę rozwijam w artykułach: *Okropny warsztat tworzenia. O aurze pracowni artysty po romantyzmie*, w: *Ogień niestrzeżony. Pracownie malarzy polskich XIX i początku XX wieku. Część II*, Łódź 1995 (katalog wystawy w Muzeum Sztuki), s. 39-48; *Pracownia jako miejsce, pracownia jako dzieło*. „Art and Business”, 1995, nr 11-12, s. 60-63.

³² Powtarzam tu z niewielkimi zmianami myśli z artykułów cyt. w przyp. 31. Zagadnienie dziejów i ewolucji pracowni artysty nie ma dotąd całościowego opracowania. Najpełniejszy materiał przynosi zbiór pod red. E. Hüttingera, *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zurich 1985; por. także Mądra-Shallcross, op.cit.

³³ Por. A. Pieńkos, *Dom architekta Johna Soane*. „Dom i Wnętrze”, 1997, nr 2, s. 54-59. Najpełniejsze opracowania domu Soane'a to: S. Gail Feinberg, *Sir John Soane's „Museum”: An Analysis of the Architect House-Museum in Lincoln's Inn Fields*, diss, 2 vol., Ann Arbor-London 1980; tejsze, *The Genesis of Sir John Soane's Museum Idea 1801-1810*. „Journal of the Society of Architectural Historians”, 43, 1984, October, s. 225-237

³⁴ W tekstach cyt. w przyp. 16 próbowałem analizować rolę plastycznej twórczości Hugo w jego procesie wytoczonym „okresowi powieści”.

³⁵ Dhainaut, op.cit., s. 12



Look-out (trzecie piętro), Hauteville House Victora Hugo. © Phototheque des Musées de la Ville de Paris