

# Književni prikaz slikarske radionice kao intermedijalnog prostora

## UVOD

Radionica kao radno mjesto umjetnika specifičan je prostor čiji je prikaz u književnosti nemoguć izvan dimenzije umjetničke interakcije. Tumačenje prostora radionice prema tome aktualizira temelje intermedijalne metodologije. Estetičko-filozofska misao različitih kulturnih epoha uvjetovala je i pogled na radionice koje su se mijenjale s promjenom umjetničkih pravaca: od romantizacije lika osamljenog slikara u mikrokozmosu svoga ateljea u 19. stoljeću do raznolikih izvedbenih praksi suvremenog doba.

Koncept umjetničke radionice danas se nalazi u području interesa pretežno kulturologa, povjesničara umjetnosti i muzeologa, a u književnim istraživanjima dosad nije bio objekt zasebnih proučavanja i publikacija, iako u perspektivi danas raširenih intermedijalnih studija nailazi na plodno tlo za nove interpretacijske strategije.

Naše istraživanje radionica temelji se na raspoloživoj ukrajinskoj tekstualnoj građi te prema tome odražava pogled na umjetničke radionice koji je utemeljen na književnim i neknjiževnim tekstovima, pogled na stvarne i fiktivne (izmišljene, umjetnički rekonstruirane) umjetničke radionice koje se javljaju u tekstovima te u s njima povezanoj likovnoj umjetnosti. Intertekstualne i intermedijalne veze s primarnim izvorima, rekonstrukcija prostora radionica, kronotopske i psihoemocionalne karakteristike i funkcije radioničkog prostora istražene su u biografskim i autobiografskim djelima o slikarima, kao što su pripovijest „Slikar“ („Hudožnyk“) i „Dnevnic“ („Ščodennyky“) Tarasa Ševčenka, „Dnevnik“ („Ščodennyky“) Marije Baškirceve i roman o sâmoj Baškircevoj autora Mihajla Slabošpickogo, pisma Van Gogha i pripovijest o Van Goghu autora Viktora Domontoviča, pripovijest iliti esej Ivana Golubovskog o Oleksi Novakivskom, roman „Ratovi slikara“ („Vijny hudožnykiv“) Stanislava Stecenka, roman

Katerine Lebedjeve 22. *Mistični slučaj na Uznesenskom usponu* (22. *Mistyčnyj vypadok na Voznesens'komu uzvozi*) i dr. Pitanja vizualizacije prostora radionica u opisima, zatim prijelaza s njezina izgleda i saznanja o radionici, do njezine interpretacije i estetiziranog shvaćanja, uloge perspektive i promatračke (čitalačke) rekonstrukcije aktualizirane su na primjerima reportaža, intervjuja i napisa objavljenih 1930-ih godina na stranicama književno-umjetničkog tjednika *Ususret* (*Nazustrič*) i stranicama ostalih publikacija, memoara slikara i pisaca Olekse Griščenka, Svjatoslava Gordinskog, Jakova Gnizdovskog i romana Adalberta Erdeli.

Transformacije kroz koje su prošle umjetničke radionice u svojoj umjetničkoj povijesti u svakoj su kulturi bile specifične te uvjetovane mnogim čimbenicima. U našem istraživanju fokusirali smo se na recepciju radionica u ukrajinskoj književnosti. Ipak, široka lepeza života umjetnika seže daleko izvan granica ukrajinske građe, jer i ukrajinski su slikari studirali, radili i živjeli u Parizu, Berlinu, Sankt Peterburgu, Nici, Krakovu i drugim gradovima, a i pisci su se okretali stvaralaštvu francuskih, nizozemskih, poljskih, ruskih, austrijskih, njemačkih i drugih umjetnika. Stoga ćemo umjetničku radionicu pokušati promatrati kao univerzalnu pojavu u europskoj kulturi te vidjeti njezinu transformaciju i osobitosti otkrivanja tog medijalnog prostora u književnim i dokumentarnim djelima te umjetničkom stvaralaštvu ukrajinskih autora.

## PROSTOR RADIONICE KAO PREDMET ISTRAŽIVANJA

„Slikarska radionica ima diskurzivni identitet koji nije ništa manje relevantan od njezine fizičke biti“, tvrdi njemačka znanstvenica Eva Mongi-Vollmer u svojoj monografiji *Atelje slikara: diskursi prostora u drugoj polovici 19. stoljeća* (Mongi-



Gustave Courbet, „Slikarski studio“, 1855.



Diego Velásquez, „Las Meninas“, 1656.

Vollmer, 2004). U povijesnomjetničkim i kulturološkim studijama o radionicama svojevrsni prijelomni trenutak u tumačenju tog prostora dogodio se u 19. stoljeću, kada je radionica postala otvorena za posjetitelje, ne samo za vlastelu i naručitelje, već i za one koji su se htjeli upoznati s djelima umjetnika. Časopisi, memoari i ostala građa tog vremena bilježe promjenu percepcije radionica od sredine 19. stoljeća.

Kulturologinja Eva Mongi-Vollmer radila je na korpusu od preko tristo slika, skica i fotografija radionica, kao i na opsežnoj tekstualnoj građi iz različitih medija, koristeći svojevrsno „ukršćavanje izvora“ kako bi formulirala fenomen radionice u kulturnoj sferi. Prema Mongi-Vollmer, u 19. stoljeću strukture prostora radionice poprimile su novo značenje. Prostor „pravokutne sobe s velikim prozorom koji gleda na sjever“ definirao je odabir profesije mnogih umjetnika, jer u drugoj polovici 19. stoljeća radionica nije bila tek radna soba. Ona je poprimila novo značenje „izvanrednog i proturječnog postojanja“ koje je tijesno povezano sa životom umjetnika. Autorica navodi primjere slikara koji su u javnosti postajali poznati više zahvaljujući svojim radionicama nego slikama koje su se u njima nalazile. I sama radionica dobiva novi naziv – atelje, kojeg zauzvrat određuju „ljudi, stvari, zbivanja, ideje i fantazije koje su se pojavljivale u moru tekstualnih i likovnih prikaza“. O takvim radionicama pisalo se u časopisima i knjigama o slikarstvu i umjetnicima. One su postale i objekt radova samih slikara na njihovim slikama, skicama i crtežima. Radionica 19. stoljeća „osim fizičke stvarnosti, bila je povod i mjesto za epohalno specifične diskurse u kojima je odnos slikara, radnog prostora i buržoazijskog društva imanentan“ (Mongi-Vollmer, 2004: 10). Otkad su slikari postali profesionalci, a njihova umjetnost izvor zarade, prostor njihove kreativnosti postaje mjesto predstavljanja i dodirna točka u kojoj se susreću umjetnost i kritičari, pisci i glazbenici, glumci i publika. Umjetnička sinergija daje impuls novim djelima, stimulira ne samo na rad, već i na proizvodnju novih kulturnih pojava i izvedbenih akata koji uključuju sve posjetitelje radionice. Prema mišljenju autorice, umjetnički diskurs o radionici u središte stavlja odnos umjetnika s njegovim prostorom i društvom. „Jedino je specifični pogled na radni prostor i umjetnika koji je s njim povezan doveo do skladnog identiteta radionice“ (Mongi-Vollmer, 2004: 17).

Prijelomni trenutak u percepciji slikarskih radionica simbolizira jedna od znakovitih slika slikarstva Francuske, zemlje koja je davala ton u likovnoj umjetnosti tog vremena – revolucionarno platno „Slikarski studio“ („Stvarna alegorija sažetih sedam godina umjetnikova života“, 1855.) Gustavea Courbeta iz sredine 19. stoljeća.

Već na ovom platnu kojemu je Werner Hoffman posvetio knjigu (Hofmann, 2010), a mnogi povjes-

ničari umjetnosti članke i svoja tumačenja, vidimo revolucionarnu promjenu žanrovskog tumačenja, pristupa prema akademiji i kritičarima te alegoriju društva i slikarevog mjesta u njemu.

Razvoj moderne i avangardne umjetnosti osjetno je izmijenio naglaske prostora radionica. Njih dokumentiraju fotografije i književni tekstovi, a kako primjećuje Mongi-Vollmer, na primjeru Pabla Picassa, „radionica je postala mjesto gdje se ideje i stvarnost transponiraju“ (Mongi-Vollmer, 2004: 22).

Uključivanje stručnog instrumentarija povijesnomjetničkih i kulturoloških studija u metodologiju znanosti o književnosti otkriva znatno širi potencijal istraživane građe. U našem istraživanju odmaknuli smo se od osnovnih aspekata analize slikarske radionice izdvojenih u radu Eve Mongi-Vollmer, kao što su npr. identifikacija umjetnika kroz radionicu i rad; interpretacija i prikaz slikarskog stvaralaštva u radionici; radionica kao ogledalo društvenog položaja slikara (odnosno od rasprave o radionici kao o prostoru slikareve slobode u radu i umjetničkom životu te uspostave pravila i zakona javne sfere) i dr. Važna za analizu medijskog prostora radionice jest i teza autorice da je značaj tog prostora toliki da su predmeti mijenjali svoje značenje čak i ako su se samo čuvali u njemu. Na primjer, obična pohabana peć postala je predmet velikog divljenja ukoliko je bila atribut prostora radionice. Atmosfera radionice u stanju je izmijeniti pogled na obične stvari, a stari svakodnevni predmeti postaju umjetnički artefakti (Mongi-Vollmer, 2004). Zanimljiv moment ističe njemačka filozofkinja Aleide Assman proučavajući prostore sjećanja. Autorica navodi primjer Vincenta Van Gogha koji je svoje modele tražio na smetlištima, donosio ih u radionicu, a onda te „trofeje sa smetlišta“ ugrađivao u svoja platna (Assman, 2012: 408).

Važan aspekt iz metodološke perspektive analize slikarskih radionica je i recepcija radionica: Mongi-Vollmer tvrdi:

kad ne bi postojao promatrač, kad ne bi bilo širokog polja umjetničkog posredništva između umjetnosti i promatrača, slikarevi radni prostor bio bi manje važan. (Mongi-Vollmer, 2004)

Slikarsku radionicu kao alegoriju i metaforu razmatra Ellen Markgraf u poglavlju „Transformacija umjetničke radionice od mjesta inscenacije do inscenacije mjesta“ koje je pod uredništvom Sabiene Autsch i Michaela Griska objavljeno u publikaciji *Atelje i pjesnikova soba u novim medijskim svjetovima: o trenutnom položaju domova umjetnika i književnika* (Markgraf, 2005). Njezin članak fokusiran je na metaforu stola u slikarevoj radionici i transformaciju njegove uloge na platnima mnogih umjetnika.

Naše istraživanje temelji se na motivu radionica u književnosti. Stoga, uzimajući književne tekstove i memoaristiku, hvatamo se u koštac s verbali-

ziranim radionicama opisanim riječima, u pjesmi ili prozi, u replikama dramskih likova ili u dnevnicima i intervjuima. Ipak, one radionice koje se tiču stvarnih umjetnika imale su svoje prototipe. Uključivanjem interumjetničkih veza u cilju otkrivanja skrivenih i nevidljivih strana slikareva stvaralačkog prostora te uključivanjem intermedijalne metodologije, primičemo se malo bliže razumijevanju toga konceptualnog prostora. Analizirajući jedan od najpoznatijih radova na kojem je oslikan slikar u radionici „Las Meninas“ Diega Velásqueza, francuski filozof i teoretičar Michel Foucault poseže za metaforizacijom svog tumačenja međudnosa verbalnog i vizualnog, teksta i slike. On govori o nedovršenoj vezi jezika i slike zbog „nedostatnosti jezika pred licem onog vidljivog koje on uzaludno pokušava nadomjestiti“. Jezik i sliku nemoguće je spojiti:

koliko god mi imenovali ono vizualno, ono se nikad ne podudara s nazvanim; i koliko god mi pokazivali pomoću slika, metafora i usporedbi to što se izgovara, mjesto gdje se javljaju te figure nije očima vidljiv prostor, već prostor određen sintaktičkom strukturom. (Foucault, 1966)

Istraživanje o prikazima radionica ističe metodološke principe strukturalno orijentirane naratologije i kronotopskih teorija. Posvećenost tematici slikovitosti opisa, specifičnostima vizualizacije prostora i njegove funkcionalnosti uvjetovana je namjerom da se prikažu značajke poetike „književnosti o radionicama“ kao tekstova bitno intermedijalnog karaktera.

## KNJIŽEVNI PROSTOR RADIONICE: OD FAKTA DO POETIKE OPISA

Prostor radionice prvotno se otkriva u dokumentarnoj književnosti, u njezinim publicističko-umjetničkim i umjetničko-dokumentarnim žanrovima. Prikazujući umjetničke teme i same slikare reportaže, intervjui, crtice i siluete – bilo detaljno, bilo površno – često prenose dojam autora o kreativnom prostoru radionice. Cilj takvog opisa je vizualizacija prostora, njegov odraz u recepciji književnika. Obično su to naturalistički opisi čija je glavna funkcija informativna, spoznajna i interpretacijska.

Autori povezuju značajke interijera te pojedinih stvari u njemu s karakterom njihovih vlasnika. Naročito posjetiteljica radionice istaknutog ukrajinskog slikara Ivana Truša (1869–1941), ukrajinska spisateljica, književna kritičarka i povjesničarka umjetnosti Ivanna Fedorovič-Malicka, poznatija pod pseudonimom Darija Vikonska, istražuje poveznicu razmjesta prostorije radionice s osobnošću umjetnika. U opsežnoj književnoj crtici „Posjeti osamljenom umjetniku“ („Vidvidyny u mytcjasamotnyka“) objavljenom u časopisu *Ususret (Na-*

*zustrič)* 1934. godine, autorica izdvaja fragment „Radionica. Motivi za 'prodaju'“. Njezin opis radionice opisuje asketski prostor koji „odaje“ i karakter umjetnika koji naginje eskapizmu.

Već sam vidjela razne umjetničke radionice, ali nijedna od njih nije tako usko odgovarala pojmu „radionice“ kao ta. Tamo doslovno nije bilo nijednog predmeta koji je stavljen ili ovješeno radi ugone ili estetskog užitka. Nijedan crtež na zidu. Nijedna udobna fotelja. Prazan slikarski stalak s tragovima osušene boje, dva obična naslonjača i bezbroj crteža bez rame koji su poslagani jedan na drugi i okrenuti prema podu.

Ostavlja dojam kao da je riječ prije o stolarskoj ili općenito obrtničkoj radionici, nego umjetničkoj. Ipak su dva velika platna stajala okrenuta prema nama: dva jednaka pejzaža Dnjepra u okolici Kijeva. (*Ukrainski mystetski vystavky u Lvovi*, 2011: 429).

Istovremeno, ovakva recepcija slikarske radionice i teški dojam koji je ostavio sâm slikar u suprotnosti su s njezinim oduševljenjem njegovim stvaralaštvom, budući da Darija Vikonska uspoređuje njegove portrete s portretima francuskog slikara Édouarda Maneta. Prema tome, temeljeći se na proturječnosti između onog viđenog i poznavanja iznimnog talenta umjetnika, takav opis nije lišen ekspresije.

Glazbenica, slikarica i dopisnica različitih izdavača Ivanna Šmerikovska-Prijma (1898–1982) piše o „Nekoliko minuta u ateljeu Marije Doljnicke“ koji je posjetila u Beču. Marija Doljnicka (1894–1974) glasovita je ukrajinska slikarica koja je radila s emajlom, istovremeno modernizirajući samu tehniku. Riječ je o svojevrsnoj umjetničkoj reportaži iz kreativnog prostora koji nam autorica opisuje. Znakovito je to da je opis interijera kratkotrajnim instrumentima i artefaktima koje promatra „oko kamere“ reporterke, kao i u crtici Darije Vikonske, ostvaren pomoću izricanja dojma koji u cilju boljeg izražavanja traži metafore:

Pozdravljaju me oči Marije Doljnicke pune života i uljudnosti.

Imam dojam kao da sam došla kod srednjovjekovnog alkemičara.

– Da – iskrenim osmijehom odgovori umjetnica – moja radionica na sve ljude utječe tako „faustovski“.

Dvije male sobe zatrane željeznim instrumentima različitih oblika i veličine. U kutu stoji jedno plinsko ložište, na sredini peć za oslikavanje emajla. Doljnicka radi s P. Nedbalom, apsolutnom *Kunstgewerbeschule* koji razne metalne elastične predmete priprema za emajliranje.

Umjetnica mi prvo pokazuje triptihe smještene u teški metalni okvir. „Strašni Sud“ na kojem je radila više od pola godine, „Na Maslinovoj gori“ i druge koji su nedavno bili u Londonu na izložbi koja joj je donijela „posebno priznanje“. Razgledavam dalje manje slike, podmetače, ogrlice, divim se znamenitom crtežu,

promišljenosti u stilizaciji i tom velikom strpljenju koje je potrebno imati kod takva precizna rada. (*Ukrainski mystetski vystavky u Lvovi*, 2011: 440)

Istovremeno, kao što možemo vidjeti, ovaj opis radionice, za razliku od stolarske radionice Ivana Truše, više prikazuje upravo umjetnički materijal, uvijenu ekfrazu čija indeksna funkcija dopunjava informaciju iz reportaže i koja je namijenjena čitateljima iz umjetničkih krugova.

Obrise radionice opisuje i novinar i književnik Anatolj Kurdidik (1905–2001) u intervjuu s kiparom Sergijem Litvinenom (1899–1964). Iako je njegov cilj prenijeti razgovor s umjetnikom, autor ipak u natruhama opisuje i interijer: velika sala sa svijetlim prozorima, mnogo dovršenih i nedovršenih skulptura i slika, „projekti, rezbarije i odljevi“. Litvinenko provodi svojevrsno razgledavanje radionice objašnjavajući Kurdidikovu svoje radove. „U ovoj sam sobi ja – ja. Uđem, bacim oko, brzinski svlačim džemper i – na posao! Znae, da su drugačiji uvjeti rada, da nije takva oskudica, stvarao bih dan i noć, i druge bih učio!..“ – priznaje umjetnik. Važni su i posljednji naglasci novinara i pisca koji po izlasku iz radionice opisuje nagli prijelaz iz jednog svijeta u drugi. Onaj u kojem smo maloprije bili i „svakodnevn, koji ima tako malo veze s onim drugim da ponekad čak ne pokazuje ni razumijevanje...“ (*Ukrainski mystetski vystavky u Lvovi*, 2011: 381). Prema tome, taj se „dvostruki svijet“ gradi na suprotstavljanju svijeta umjetnosti koji je kroz umjetničku radionicu prikazan onom stvarnom, malograđanskom, filistarskom svijetu. Radionica izoštrava percepciju takvog razdora koji vodi prema opoziciji duhovnosti i bezduhovnosti. Kratak opis dopunjen komentarom kako recipijenta, tako i samog umjetnika, svojevrsna je uputa za razumijevanje umjetnikove vizije.

U memoarima ukrajinskog slikara Olekse Griščenka (1883–1977) *Moji susreti i razgovori s francuskim umjetnicima (Moji zustriči i rozmovy z francus'kymy mytejamy)* mjesta susreta autora s „junacima“ u knjizi raznolika su koliko mogu biti: izložbe, galerije, muzeji, stanovi itd. Radionice se više puta pojavljuju kao mjesto za susret i razgovor, dok se njihovi opisi međusobno razlikuju: od predmeta i detalja koji ostavljaju najsnažniji dojam (kao, primjerice, originalni ormar s mnoštvom niskih ladica za akvarel i crteže u radionici Paula Signaca (Griščenko, 1962: 66), nekoliko kratkih opisa (radionica Raoula Dufyja zatrpna neuspješnim papirima kao prirodna nadopuna njegovoga burnog stvaralačkog temperamenta), do iscrpnog opisa interijera:

Matteova radionica više je podsjećala na Modrobradovu sobu za mučenje. Posvuda su bile nedovršene skulpture životinja, glave, biste – potpuni nered. Uz to, materijal od drveta, komadi mramora, granita, životinjska hrana. Sâm Matteo neometano je

radio dan i noć, dok je njegova žena u kavezima hranila medvjeda, leoparda, orla, jastreba... (Griščenko, 1962: 73)

Radionice različito definiraju svoje vlasnike. Treba napomenuti da memoari sadrže i portrete, prema tome autor je prije svega imao u cilju dati opis osobina umjetnika. Taj naum on ostvaruje kroz recepciju njegovih radova, dijaloge s „junakom“, njegov portret, upamćene situacije itd.

Ponekad radionica može odmah korespondirati s konkretnim radovima slikara. Primjer je radionica Alberta Marqueta, a prije svega pogled s prozora koji je postao tema raznih njegovih radova, mnogih „Pariza“ iz radioničkog rakursa:

Idemo, pokazat ću vam svoj studio – kaže. Velika radionica u kojoj na sredini stoji stalak s bijelim, načetim platnom. Na podu sanduk s bojama, paleta i kistovi. Prigušena buka Pariza privukla nas je do prozora, na balkon. Ispod je prljava Sena, nakrcane teglenice, zdesna i slijeva mostovi na kojima se nalazi gomila poput crne mrlje. Ispred, veličanstvena Notre-Dame s divovskom rozetom, a podalje šetalište otoka Saint-Louis s onim čisto francuskim zgradama nježno obojenima u oker i sivo-ružičastu, s visokim i gustim dimnjacima. Sve tako pariški, dojmljivo. (Griščenko, 1962: 49)

Kao što vidimo, prostor opisa izdužuje se upijajući i urbani pejzaž koji nije ništa manje bitan za istinski doživljaj Marquetove radionice. Taj opis otkriva autora-umjetnika: iako im ne pripisuje konkretne ekfrazе, on metaforizira likove na temelju koloristike.

Ni posjeti Andréu Derainu nisu lišeni pikantarija. Erotikom ispunjena epizoda korespondira s radovima slikara, kao i s predodžbama (i zamišljanjima) o slikarskim seansama s ogoljenim modelima koje kriju radionice:

Derain je otvorio vrata radionice i nešto tiho govorio modelu. Mlada i lijepa sjedila je razodjevena u mirnoj pozi na stolcu pokraj željezne peći na koju se nadovezuje cijev. Bujna kosa romantički je padala na grudi. – Oprostite, možda da se nađemo kod nas u kvartu, u kavani – rekao je Derain i prijateljski mi stisnuo ruku. (Griščenko, 1962: 29)

Ovaj opis situacije u radionici nije bogat detaljima, no memoarist stvara sliku pomoću književnog prikaza onoga što je vidio te, istovremeno, opisujući samog slikara, „dobrog diva“ (kako su ga zvali), koji konstatira da je moguć kratak razgovor dok „model trenutno odmara“.

Za umjetnike (slikare i one iz ostalih kreativnih profesija) bila je čast gostovati i navraćati u radionice istaknutih slikara. Čak neobavezni razgovori o svakodnevicu na toj su se pozornici pamtili i prenosili na sljedeće generacije. Oleksa Griščenko posvetio je portret Pablu Picassu u kojem je opisao svoj posjet njegovoj radionici 1925. godine:

Još su mi u galeriji dali adresu Picassa. Tada je živio nedaleko od galerije svog trgovca Paula Rosenberga u ulici de la Boétie 23. Otac „izama“ smjestio se u samom centru Pariza, a njegov karavan-saraj Bateau-Lavoir iz 1904. godine, gdje se skupljala cijela boema Montmartrea te je i sam Pablo morao raditi poslije ponoći, spominjali su još samo kritičari. (Griščenko, 1962: 54).

Razgovor u radionici postaje podloga za prikaz portreta umjetnika, onakva kakvim ga vidi memoarist:

Na prvom katu u maloj sobi iliti radionici jednostavno i srdačno primio me čarobnjak. – Ne volim prave ateljee sa svjetlom odozgo – kaže. – Imate pravo – odgovorim – takvo svjetlo krivo osvjetljava lik. – Prirodno svjetlo od prozora mi je bolje – kaže mi i pomakne malo dalje veliko platno koje je bilo okrenuto prema zidu. Promotrio sam ga. Niski južni Španjolac. Brončano lice. Velike, radoznale oči. Na poput bombe snažno čelo pao mu je pramen kose, tvrd kao drot. Kao kocka tvrda brada i dvije duboko urezane kose bore oko usta. (Griščenko, 1962: 54).

Oleksa Griščenko svjedoči da je s Picassom razgovarao o umjetnosti, naročito o radovima samoga Griščenka. Prostor radionice katalizator je za dijalog o takvim temama. Kao što vidimo, pozornost memoarista prelazi s vizualizacije radionice na portret slikara, za njega je od katalogizacije objekata u radionici važniji dijalog, situacija, ono što mu je „otac 'izama“ rekao.

Prostor radionice je i katalizator za rješenje složenih kreativnih problema s kojima se umjetnik susreće. Znameniti slikar Jakiv Gnizdovski (1915–1985) u autobiografskoj crtici „Probudena princeza“ („Probudžena carivna“) piše o tome kako je dugo tražio vlastiti put u umjetnosti. Plan da „bude neovisni umjetnik“ počeo je ostvarivati u njujorškom domu, u dugačkoj sobi oslikanoj u sjajno sivu boju. Naglasak je na „domu“, a ne radionici, iako je to doista bilo mjesto kreativnog traženja i neprestanog rada. Kasnije je bio prisiljen promijeniti boravište iznajmivši peterosobni stan bez grijanja u 138. ulici u istočnom Bronxu. Taj stan opisan je mnogo šturije od prethodnog (poznato je samo da je u kuhinji morao namjestiti peć za paljenje keramike). Isprobavao je najrazličitije tehnike i materijale, bio je grafičar, slikar, kipar, keramičar, tražio je stil i motiv, dok sumnji i mucu stvaranja nije bilo kraja. Tek nakon dugotrajnog teškog razdoblja Gnizdovski se pronašao kao umjetnik, osjetio je lakoću i neobaveznost tijekom rada „kao da je uhvatio vrzino kolo“:

U dugačkom traženju naposljetku sam pronašao i motiv i, čini se, također put do njega (oni su uvijek zajedno). Godinama sam ih posvuda tražio, a pronašao sam ih u svojoj vlastitoj sobi, u vlastitoj kuhinji, u vlastitom hodniku, i na uglu vlastite ulice. Sve to bilo je pokraj mene, ali kao maglom skriveno od mog pogleda. To su bile moje uspavane princeze. (Gnizdovski, 1967: 45)

U motivu „uspavanih princeza“ on je šifrirao kreativne snove i ideale koje, kako se ispostavilo, umjetnik treba tražiti u sebi, svojem unutrašnjem svijetu te, naposljetku, u svojoj radionici. Na kraju piše da te kuhinje i tog doma više nema jer je cijeli kompleks srušen, stoga ne zna što je bilo s probuđenom princezom. Kao što vidimo, autoru je dragocjeno sjećanje na mjesto gdje je kroz teški rad i nezadovoljstvo samim sobom pronašao „eliksir stvaranja“. Takva retrospektivna crtica iliti samoanaliza ne postavlja si za cilj vizualizaciju prostora, iako spomenuti prostor predanog stvaralačkog rada iznutra igra važnu ulogu.

Poliznanrovska memoaristika slikara i pisca Svjatoslava Gordinskog (1906–1993) također nudi veliki materijal uz temu verbalizacije radionica. Više puta u različitim kontekstima on spominje radni prostor svog učitelja Olekse Novakivskog (1872–1935). To je i mjesto učenja, razgovora, prenošenja iskustva i najveća svetinja čuvenog slikara koji je materijal za slikanje imao odmah do prozora:

Pri dolasku i smještaju u Lavovu pomogao mu je [Oleksi Novakivskom – op. a.] mitropolit Andrej Šepticki, ustupivši mu bivši atelje poljskog umjetnika Jana Styke na Trgu sv. Jurja, s prekrasnim pogledom na cijelu Svetojursku crkvu. Taj pogled postao je tema mnogih slika dotične katedrale na platnima Novakivskog, pri čemu se Novakivski rijetko ponavljao te je uvijek davao novu interpretaciju arhitektonskog motiva. (Gordinski, 2015: 410)

Prema tome, zatvoreni prostor radionice rastvara se i u opis prodire arhitekturni motiv s druge strane stakla.

Posjet radionici slikara Leonida Perfeckog (1901–1977) na Montmartru opisan na stranicama novina *Ususret (Nazustrič)* također otkriva njezin prostor, što u velikoj mjeri potvrđuje devizu Gordinskog da umjetnici „ilustriraju sami sebe“.

...okolina i razmještaj sobe podsjećaju na radionicu alkemičara. Knjige po kutovima, kistovi, nekoliko skica i uobičajeni slikarski elementi (ne može se istovremeno razmišljati ili brinuti o takvim sitnicama i njihovom poretku koji pred licem vječnog života ništa ne vrijede) upotpunjuju organizaciju sobe. Među svime time, na zidu se nalazi turska sablja s crnom oznakom Željezne divizije – jedina stvar koju je naš umjetnik dovezao sa sobom u Pariz i koju nikada ne napušta. Izvukavši je iz futrole, vidite da je sjajna i podmazana. Kistovi mogu stajati gdjekoji neopran, ali sablja – *c'este une autre chose* (Gordinski, 2015: 150).

Interpretativni opis radionice s komentarima i pojašnjenjima te s njezinim vrednovanjem polaže temelj za razvoj teme umjetničke crtice o Perfeckom kao umjetniku i vojniku, a onda i time uzrokovanoj „podvojenosti“ njegovog stvaralaštva.

Svjatoslav Gordinski opisuje i svoje pariške radionice koje je imao za mladih dana dok je boravio u Parizu. Ponekad su to gotovo dnevnički zapisi sva-

kodnevne naravi koji bacaju svjetlo na pariški život pridošlih umjetnika. Posebno ističe veliki atelje koji je iznajmio 1929. godine s prozorom preko cijelog zida, a koji nije ispunio očekivanja jer je zima bila izrazito hladna, zbog čega rad tamo nije bio moguć: „Prema tome, u našem ateljeu skoro nismo ni radili, ložili smo jedino noću, a tijekom dana smo hodali po muzejima i stotinama izložbi koje su krasile Pariz“ (Gordinski, 2015: 937). Sjećanje na boravak u Parizu i tadašnju radionicu puno je radosnije i „poetičnije“:

Imao sam tada prilično prostranu sobu u mansardi hotela „Notre-Dame“, na obali Sene i na uglu ulice Saint-Jacques, jedan blok udaljenog od katedrale Notre-Dame. S prozora mansarde bio je uistinu divan pogled na katedralu i Senu koja je protjecala ispod mostova i okruživala otok na kojem se nalazila katedrala. Svaki dan imali smo idealni motiv za slikanje, bez obzira na vrijeme. Bila to plavkasta pariška magla ili predvečerje, kada cijela katedrala kao da je gorjela u zrakama zalazećeg sunca. (Gordinski, 2015: 624)

Gordinski radije opisuje Pariz nego zatvoreni prostor ateljea. Znakovito je da autor poetizira radionicu u stihovima „Pisma iz Pariza“ („Lysty z Paryža“), otkrivajući slikarima svojstveni kreativni nered koji, međutim, nije na smetnju „zatišju radosnog rada“ i stvaranju „sinteze šarenih mrlja“. Kako se ispostavilo, za razliku od autorove memoaristike, poetski tekst o radionici najbolje ističe njezin prostor te katalogizira mnogo likova i detalja.

Adalbert Erdeli (1891–1955), jedan od osnivača zakarpatske škole slikarstva, više puta u svojoj prozi ilustrira umjetničke radionice. Kao autokomentari umjetničkog rada samog autora, ta djela imaju i svoju dokumentarnu vrijednost. Njih se može promatrati kao kvazi-knjževnost, rukopis koji samo teži punopravnom umjetničkom stvaralaštvu. Treba napomenuti da, iako pisac svrstava djela u žanr romana, *Dimon* i *IMEN* su prije pokušaji romana. S razlogom kritika primjećuje određenu „sirovost“ građe. Uvodeći razgovore likova u romanu *Dimon*, Erdeli kao da ih stvara prema dramaturškom principu, kao didaskalije. Međutim, asocijacije koje se pojavljuju nisu toliko povezane s dramom, koliko s filozofskim dijalozima u čije je tkivo upletena i nit ateljea:

Livija: Hoćemo li pogledati kako živi naš slikar?

Slikar: Na malom starinskom stolu prekrivenom svilenom maramom moje bake stoji starinski sat s alabastrenim stupovima – dobio sam ga od svog starog djeda. (Erdeli 2012: 73)

– tako počinje opis prostora koji dopunjuje zagonetni „povremeni promatrač“, a zapravo ima uvjetnu ulogu pripovjedača iz perspektive treće osobe. On spominje mistično osvjetljenje i razmišlja o tajni stvaralaštva, duši i Bogu. U njegovim razmišljanjima umjetnik je izjednačen sa samim Bogom. Zagonetni pripovjedač promatra „povremeno“, a iz

toga slijedi da radionica nije zatvoreni statični prostor, već je ispunjava osjećaj prisutnosti vječnosti i božanskog, „nemira koji se čini kao veliki mir“:

Mistično svjetlo. Odsjaji na stropu čine svjetlo iz lampe slabijim. Kao da je netko već razgledavao slike. Kao da netko stalno sjedi u foteljama...

Zavjesa koja ju povezuje s drugom mističnom sobom poziva na spoznaju umjetnikove duše.

Čudno. Osobito je to koliko mnogo boja i oblika ima u ovom ateljeu. U četiri njegova kuta kao da su se smjestila četiri različita svijeta pod raznobojnim svjetlom lampe. Ovaj slikarev dom čas se čini ogroman, čas kao malo intimno gnijezdo. Silvija se zaustavlja pred slikom koja visi iznad kauča. Riječ je o cvatućem proljetnom stablu. (Erdeli, 2012: 74)

Radionice u romanu *IMEN*, čiji naziv tvori riječ od početnih slova mađarskih riječi „Bog“, „umjetnost“, „ljubav“ i „beskonačnost“, mjesto su kreativnog rada i podučavanja, poznanstva i razgovora. Ovdje se razvijaju simpatije i rađaju osjećaji. Istovremeno je to pogodna lokacija za samoanalizu. Opis Liletine radionice iz perspektive Jacksa svojevrsni je tekst u tekstu koji čini ukras slikaričine osobnosti:

Otac je sam radio u ukusno namještenom ateljeu, kako i priliči njegovom aristokratskom podrijetlu. Liletin atelje s gotičkim arkama bio je smješten u dvorištu gdje je radila sama. Atelje je bio namješten jako ugodno. Sve je bilo tamo i Lilet se prema svome stilu, takoreći, jako dobro uklapala u to okruženje. Mnogo slika, perzijski tepisi, pomične zavjese, na paravanu šarena svilena marama, nad ležaljkom dvije gitare i antikni predmeti, knjige i umjetnički časopisi poslagani na drugom stoliću u kutu, a na stoliću ispod nakošena tornja knjiga za posjetitelje. Na sredini iznad te knjige svjetiljka koja je podsjećala na lampion. U kaminu je ugodno gorio plamen (...) jedne subote poslijepodne (...) kad sam tamo bio prvi put. (Erdeli, 2012: 126)

Katalog predmeta koji su zabilježeni u opisu i junakinju i pripovjedača (u konačnici i autora) prikazuje kao estete. To je prostor ljepote, harmonije i reda koji imponira Jacksu. Glavni junak, mladi slikar koji je zaljubljen u Lilet, piše i o tome kako je došao u tu radionicu kada gazdarice nije bilo:

Bio sam sâm i hodao sam po ateljeu (...) Kako je ovdje sve lijepo, kao da sam pronašao ono što sam tražio (...) srcu dragi dom (...) u Münchenu ili u Parizu (...) to je nekoć uvijek bio moj san (...) Da, tako čudesan atelje, s malim odvojenim tornjem mansardnog krova u kojem bismo mogli raditi u paru, zajedno slikati i ići naprijed, gdje bi moj život prošao kao u snu, pokraj drage mi osobe koja me razumije. (Erdeli, 2012: 127)

San o radionici kao „srcu dragom domu“ koincidira sa snovima o vlastitoj sreći, o stvaralaštvu u paru (osamiti se u tornju je kao ograditi se od proze života radi stvaralaštva i duhovnih traganja u kuli od



Jakiv Gnizdovski Courbet, „Na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu“, 1945.



Georgij Melihov, „Mladi Taras Ševčenko kod Karla Brjullova“, 1947.



slonovače). Erdeli, dakle, umjetnički interpretira taj prostor unutar sfere romantičarske estetike.

Kao što vidimo, iako se 20. stoljeće aktivno služi fotografijom, za opisima radionica u književnosti na ovaj ili onaj način poseže mnogo književnika. Znakovito je što se uspjelo naći jako malo slikarskih i grafičkih radova koji prikazuju konkretne slikarske prostorije, dok književnost, kao i *non-fiction* i autofikcija, pružaju veliku građu za književnu i kulturološku interpretaciju. Prostor radionice postaje epicentar umjetničkih traganja i aktivnog unutrašnjeg života neovisno o tome je li to Lavov, Pariz ili New York. Asketske, stolarske, raskošno-aristokratske, zatvorene kao samostanske ćelije, otvorene za sve koji se zanimaju za umjetnost i do detalja promišljene radionice priznatih genija – sve (detaljno ili površno) opisane lokacije aktualiziraju problematiku umjetnika i umjetnosti. Sigurno je da ukrajinsko iskustvo dopunjava svjetske tendencije života umjetnika. Književnost putem opisa prostora radionica likovnu umjetnost nastoji obdaru tekstom dajući joj time ključ boljeg razumijevanja i samoidentifikacije umjetnika i slikara.

#### VIŠEFUNKCIONALNOST PROSTORA RADIONICE U UKRAJINSKOJ BIOGRAFIŠTICI O UMJETNICIMA

Žanr biografskih književnih tekstova o umjetnicima u ukrajinskoj književnosti dosad se nije značajnije razvio. No, uzevši u obzir postojanje bogate biografske građe i suvremeno zanimanje za istaknute umjetnike, za takvo nešto postoji izraženi potencijal. Za analizu smo odabrali biografska djela o slikarima koja najizraženije prikazuju diskurs prostora radionice u njegovim vezama s drugim vrstama umjetnosti te različitu funkcionalnost u književnom djelu.

Jedna od prvih autobiografskih pripovijesti o umjetnicima pripovijest je „Slikar“ ukrajinskog pjesnika te slikara i studenta grafike Tarasa Ševčenka. Pripovijest napisana 1856. godine u progonstvu u Novopetrovskoj tvrđavi u Kazahstanu u suštini je „beletrizirana autorova priča iliti memoar o ranom razdoblju života u Sankt Peterburgu, svojevrсни memoarski autoportret slikara iz mladih dana“ (*Shevchenkivska entsyklopediia*, 2012: 657). Ona opisuje peterburško razdoblje za kojega se školovao nekoć ukrajinski kmet, a kasnije iz kmetstva otkupljeni učenik Karla Brjullova i student grafike. Upravo Brjullova radionica zauzima ključno mjesto u pripovijesti „kao svjetionik najdivnije umjetnosti“, kao hram koji, prema Ševčenku, svakodnevno treba posjećivati. Prema Ševčenku, njega je gotovo nemoguće opisati jer kako opisati ono što se ne može opisati. U pripovijesti je detaljno opisana jedna od epizoda kada Ševčenko dugo nije posjećivao Brjullova, ali su ga mučila nagađanja što

se u radionici događa, zašto ju njegov učitelj uporno i redovno posjećuje. Došavši jednom u radionicu na njegov poziv, Ševčenko je ostao šokiran onime što je vidio:

Ne znam da li da vam prepričam ono što sam tamo vidio? Moram vam prepričati. No kako da vam prepričam ono što se prepričati ne može? Otvorivši vrata od radionice ukazalo mi se ogromno tamno platno navučeno na ramu. Na platnu je crnom bojom bilo napisano: „Poč. 17. srpnja“. Iza platna je iz glazbene kutijice svirao zbor plemića iz *Hugenota*. Zamrlg srca prošao sam iza platna, okrenuo se i ostao bez daha: preda mnom nije stajala slika, već sa svim svojim užasom i veličinom prava pravcata opsada Pskova. Eto koji je smisao onih malih skica. Eto zbog čega je prošlo ljeto išao na odmor u Pskov. Znao sam što namjerava, ali nikada nisam mogao ni zamisliti da će se tako brzo ostvariti. Tako brzo i tako prekrasno! (Ševčenko, 2003, t. 4: 180).

Ipak, platno „Opsada Pskova“ umjetnički kritičari ne smatraju likovno vrijednim, a i sâm Brjullovo smatrao je da nije dostigao razinu *Posljednjeg dana Pompeja*. Međutim, detaljni ekfrazični opis rada koji je Ševčenko ugledao prvi put, njegovo oduševljenje monumentalnim platnom i sâmim trenutkom njegova prikaza u radionici uz muziku iz opere Giacomo Meyerbeera, kod čitatelja ostavlja neminovnu želju da vidi sliku, da zamisli trenutak vlastitog boravka u toj najvećoj svetinji. O Brjullovoj radionici Ševčenko piše i u *Dnevniku* (*Ščodennyk*, 1858), prisjećajući se razdoblja kada je praktički živio u učiteljevoj radionici i imao jedinstvenu priliku za učenje, kopiranje i slikanje, ali je njegova muza odabrala drugačiji put:

I što sam ja radio? Čime sam se bavio u tom svetištu? Čudno je o tome sada razmišljati. Tada sam se bavio tvorenjem maloruskih<sup>1</sup> stihova koji su kasnije s takvom strašnom težinom pali na moju ubogu dušu. Pred njegovim čudesnim djelima razmišljao sam i u srcu gajio svog slijepog *Kobzara* i svoje krvoločne *Hajdamake*. U sjeni njegove elegantno raskošne radionice, kao u sparnoj divljoj (nad)dnjeparskoj stepi, bljeskale su preda mnom mučeničke sjene naših jadnih hetmana. Preda mnom se prostirala stepa, prošarana humcima. Moja lijepa, moja jadona Ukrajina isticala se preda mnom u svoj svojoj besprijekornoj melankoličnoj ljepoti. I razmišljao sam, nisam mogao odvojiti svoje duhovne oči od ove zavičajne očaravajuće ljepote. (Ševčenko, 2003, t. 5: 36)

Rodni aspekt prikaza radionice jasno je opisan u biografistici i memoaristici Marije Baškirceve, ukrajinske slikarice iz druge polovice 19. stoljeća. Mlada djevojka koja je težila za slavom i priznanjem u svijetu umjetnosti, ispočetka u operi, a onda u slikarstvu, svoj talent za slikanje otkrila je u Parizu u akademiji Julian, jedinoj slikarskoj školi za žene.

<sup>1</sup> Ovdje se misli na ukrajinske stihove, op. prev.

Njezino izučavanje slikarstva odvijalo se u ženskom dijelu radionice (koji je bio odvojen od muškog dijela) među ambicioznim plemkinjama različitih nacionalnosti te među intrigama, ljubomorom i suparništvom tipičnim za visoko društvo tog vremena. Upravo se u radionici akademije odvija formiranje njezinog identiteta i spoznaja tko je ona i kakav je njezin put:

U radionici sve nestaje; ovdje nemaš ni ime ni prezime; ovdje prestaješ biti kći svoje majke, ovdje je svatko sam za sebe, svaki čovjek pred sobom ima umjetnost i ništa više. Osjećaš se tako zadovoljno, tako slobodno, tako ponosno! Konačno sam onakva kakva sam odavno htjela biti. Tako sam dugo to željela da sada ne mogu vjerovati. (Baškircева, 1991: 163)

Iz posjeta radionicama muških slikara i studijima gdje se školuju muškarci, umjetnici postaje jasno da su njihovo obrazovanje i standardi viši, pa i ona s njima može postići bolje rezultate. Zato ona nastoji posjećivati radionice gdje se školuju i gdje slikaju muškarci. Istovremeno, zanimaju je sve slikarice koje su prikazale svoje radove u popularnom Salonu. U pariškoj okolini Marija se oduševila feminističkim pokretom o kojem je, iako pod pseudonimom, i pisala članke. Takve su ideje bile neprihvatljive u društvu učenica akademije Julian te su bile predmetom podsmijeha i neshvaćanja. Njezin pogled na društvo i umjetnost rodno je obilježen. Pitanja rodnog identiteta, prava žena na kreativno izražavanje, umjetničku naobrazbu, jednakost prava s muškarcima pitanja su kojima su prožeti njezini dnevnik i biografski romani o sâmoj Baškircеvoj. Međutim, Baškircева ne zaziva ujedinjenje žena radi zaštite njihovog prava jednakosti u umjetnosti, već u radionici: da budu za slikarskim postoljem, a ne tek modeli muških slikara. U svom *Drugom spolu* Simone de Beauvoir svoju teoriju o prirodi žene i njezinoj težnji ka ljubavi, priznanju i umjetničkom ostvarenju često ilustrira kroz lik Baškircеve. Prema njezinom uvjerenju, Baškircева u ženama vidi samo suparnice i neprijatelje, za nju je Baškircева narcisoidna osoba koja voli sebe više od umjetnosti (Beauvoir, 1994). Na kraju vlastita radionica za Baškircевu postaje prostor njezine usamljenosti tijekom bolesti u izrazito mladim godinama.

Radionica kao nužan vlastiti prostor za slikanje postaje okosnica u povijesti traganja i umjetničkog formiranja Vincenta Van Gogha u biografskoj pripovijesti „Usamljeni putnik usamljenim putem hoda“ („Samotnij mandrivnyk prostuje po samotnij dorozij“) Viktora Domontoviča. Taj se motiv intertekstualno podudara s Vincentovim pismima bratu Teu koji su temelj biografskih romana o slikarima. U pripovijesti o Van Gogh autor biografije opisuje maštanje o Vincentovoj radionici, kao i trenutke kada se „stiskao u potkrovnim sobicama“ zamišljajući da slika „sobu s plavim tapetama i obrubima“ na čijim zidovima visi „gravura od Milletova *Angelusa*,

crteži Meissoniera, slika Émilea Bretona“ i kada u žutoj zgradi u Harlyju pokušava ostvariti svoj ideal o radionicama koje će koristiti više umjetnika (Domontovič, 2012). Taj lajtmotiv prisutan je u mnogim književnim i filmskim tekstovima o Van Gogh.

Važno pitanje za Vincenta bilo je ispuniti prostor radionice životom, pokretom i ljudima. Kad bi došao u novi grad posjećivao je gotovo sve slikarske radionice, samo kako bi izbjegao usamljenost, da stekne poznanstva, razmijeni ideje i prijatelji se sa susjedima. Njegove misli sežu do pariške umjetničke sredine kojoj želi pripadati, ali ne može s njom naći zajednički jezik. Stoga i traži opravdanja i objašnjenja:

na kraju, ispravno je da ja, kao umjetnik, živim u toj sredini koju osjećam i koju želim istaknuti (...) zar se ponižavam time što živim među ljudima koje slikam, što posjećujem radnike i sirotinju u njihovim domovima ili što ih primam kod sebe u radionici? (Van Gogh, 1982, travanj).

U lipnju 1882. godine on oprema svoju „mladu radionicu“, želi impresionirati oca onime čemu se ovaj nije nadao. Poziva svog brata Tea u posjet radionici,

ne nekoj tamo mističnoj ili tajanstvenoj radionici, već onoj koja svim svojim korijenima ide u same dubine života (...) *Radionici s krevetom i tuom*. Radionici gdje nema nikakvog zastoja, gdje sve zove, gura i potiče na aktivnost... (Van Gogh, 1982, travanj)

Domontovič također ističe taj iznenađni aspekt radionice usamljenog slikara. U njegovoj pripovijesti na sredini buduće prostorije stajat će stalak za slikanje, a na drugoj polovici visjet će dječji krevetić, a pokraj kamina stajat će dječja stolica. Tako se on napokon „neće osjećati usamljeno, potišteno i melankolično“ (Domontovič, 2012: 220). Sjedinjenje radionice i obiteljskog ognjišta uopće nije prepreka, naročito za umjetnika koji radi s figurom. Izvrsno se sjećam interijera Ostadeovih radionica: maleni crteži perom koji vjerojatno prikazuju različite kutove njegovoga vlastitog doma. Oni prilično jasno svjedoče o tome da Ostadeova radionica vrlo malo liči onim radionicama u kojima susrećemo istočnjačko oružje, vaze, perzijske tepihe itd. (Van Gogh, 1982, 6. lipnja). Njegova radionica u središtu je i njegovog svakodnevnog života, dok su spavaća odnosno dnevna soba uvijek u drugom planu, tiskajući se bilo pokraj nje, bilo iznad, bilo na tavanu. Konceptija Van Goghove radionice kosila se s tadašnjim predodžbama slikarske radionice. Vincent piše da bi u vrijeme „boemštine“ takva radionica bila uobičajena pojava, dok sadašnji slikari više brinu o respektabilnosti (Van Gogh, 1983, svibanj).

Takvo značenje radionice kakvo vidimo u Van Goghovim pismima ne susrećemo kod Domontoviča. O Van Gogh on govori kao o umjetniku koji dolazi iz kohorte francuskih impresionista i postimpresionista, koji su prešli u pleneru i preferirali rad

na otvorenom. Istovremeno, Vincent u pismima uvjerava svog brata da su njegova najbolja i najneočekivanija platna oslikana u radionici, iako bi i sam želio da su bila u pleneru. Prijelaz iz radionice u prirodu u pripovijesti se odvija tek u posljednjem razdoblju umjetnikova života, kada su se njegovi snovi o radionici-komuni razbili i kada je otkrio jezik boja na otvorenom prostoru sunčanog i toplog juga Francuske. Domontovičeva biografska pripovijest obuhvaća cijeli Van Goghov život, stoga u svojim neprestanim putovanjima Europom tražeći sebe i svoje mjesto pod Suncem, u potrazi za prostorijom za radionicu u svakom novom selu i gradu, on opisuje njezine neizbježne attribute: namještaj, osvjetljenje, rame, stalak, boje, svoja platna, mape od kartona i estampa, knjige i neizostavni *Angelus* Milleta, čiji je rad smatrao mjerilom i vrhuncem kreativnog dostignuća. Pregršt albuma i grafičkih radova koji su ispunjavali prostor Vincetove radionice čine kompleksni unutrašnji dijalog usamljenog putnika koji pokušava shvatiti sebe i svijet koji ga okružuje. Kako bi osmislio tipove svojih junaka, Van Goghu je bila važna književnost. U pripovijesti vidimo da njegovo kreativno raspoloženje formiraju knjige koje čita, o kojima putem pisma diskutira s bratom, vodi dijalog s njima na platnu ili papiru. „Osjećam prazninu u radionicama u kojima nema suvremenih knjiga“, piše Vincent jednom svom prijatelju slikaru (Van Gogh, 1982, 6. lipnja).

Potrebu za radionicom kao vlastitim radnim prostorom u pripovijesti iliti eseju o ukrajinskom slikaru Oleksi Novakivskom također naglašava Ivan Golubovski, njegov prijatelj i autor njegove biografske pripovijesti „Zamahom moćnih krila, 1945.“ Od početka stvaralačkog puta, kada Oleksa iznajmljuje smještaj u seoskoj kući, koja mu je ujedno služila kao radionica, u selu Mogila, autor opisuje Oleksinu „neumornu borbu“ „za pravo da bude neovisni umjetnik“ i da ima vlastiti prostor za stvaranje. Neposjedovanje radionice uvodi ga u „utučeno stanje“ i tjera na razmišljanje o napuštanju slikarstva, jer kakav je to slikar bez radionice, boja i svega što je umjetniku potrebno. Njegov rad obilježen je „odsustvom radionice, svjetla, platna, boja, modela te gladu i hladnoćom“ (Golubovski, 2003: 58). Svoju vlastitu radionicu i stan Novakivski je dobio nakon preseljenja u Lavon na poziv Mitropolita Šeptickog gdje je živio do kraja života i naslikao svoja najbolja platna. Međutim, već sljedeće godine nakon dolaska u Lavov svijet je zahvatilo zlo Prvoga svjetskog rata, a Novakivskog – teška bolest. Radionica tada postaje njegovo utočište. On gotovo uopće ne izlazi, boluje i umnožava broj svojih radova, a ukoliko ima dovoljno snage, posao nastavlja iz kreveta. S prozora i iz potkrovlja svoje radionice svakog dana vidi crkvu sv. Jurja i slika njezine brojne varijacije pod nazivom „Poema Svjetskog rata“.

„Zaključan u umjetničku radionicu kao Knez“ način života Novakivskog usložnjava njegove odnose s društvom: trgovci, kritičari i šira okolina ga ne razumiju, on ne želi prodavati svoje slike i nerado poziva trgovce u radionicu. Kućni život Novakivskog oživjelo je možda samo otvorenje Umjetničke škole, čija su se predavanja odvijala u njegovom domu. Brojni studenti, kolege, umjetnički i pjesnički kolektivi, mnoštvo muzike itd. stvorili su potpuno novi prostor Novakivskove radionice, a onda i atmosferu njegovih radova, sižea i motive. Golubovski u pripovijesti spominje dvije radionice u kući, različitog osvjetljenja i različite namjene. U gornjoj radionici malo je tko bio od učenika, to je njegovo mjesto za radnu osamu. Tamo su se zagonetno pomicala teške i nepomične karijatide, što je služilo kao dokaz zdrave i drugima nevidljive snage Novakivskog. Vidjevši Novakivskovu otrgnutost od vanjskog svijeta i zadubljenost u religijski život, Mitropolit Andrej predlaže mu redovničku radionicu u samostanu gdje bi se kod rada na ikonama mogao zadubiti u sakralni prostor i približiti duhovnom. Međutim Oleksa Novakivski takvu je ponudu odbio i ostao u svom svjetovnom prostoru.

Primjer radionice kao zatvorenog prostora radionice su samouke narodne slikarice Katerine Bilokur iz sela Bogdanivka. Ona nikad nije išla ni u školu, ni u bilo kakvu umjetničku ustanovu. Tadašnji patrijarhalni ustroj, sovjetski sustav, tri rata od čega dva svjetska, Gladomor, okupacija, njezina osobna drama – bolest nogu nakon pokušaja utapanja zbog roditeljske zabrane slikanja – i ostali događaji nisu joj pružili priliku za naobrazbu i posjet svjetskim slikarskim salonima. I umjetničku galeriju prvi put vidjela je tek kad je već bila poznata slikarica osebujnog stila. Živjela je u seoskoj kući, potajno crtala i bojala se roditeljske zabrane. Sjećanje na svoje uništene crteže u albumu svog starijeg brata koje je htjela podijeliti sa svojom obitelji bilo je razlog crtanja u tajnosti. U korpusu pisama čitamo sjećanja posjetitelja, kustosa i činovnika o njezinoj radionici. Ona, međutim, govore samo o tome da je slikarica iznosila radove na pokazivanje i odnosila nazad u radionicu. Njezin rođak sjeća se da Katerina nije pokazivala svoje radove. Tek krajičkom oka kroz odškrinuta vrata uspijevao je nešto opaziti. A tek poslije, kad je studirao i postao likovno obrazovaniji, u sobu je ponekad iznosila neke radove da pogleda (Bilokur, 1995).

U biografskom romanu Volodimira Javorivskoga *Autoportret iz mašte (Avtoportret z ujavy, 1981)* pisac namjerno ne naziva radionicom prostor u kojem slikarica radi. Za njega, Katerinin kreativni prostor je njezin cvjetnjak, vrt, polje i cvjetne livade u selu. Ona je dio prostora prirode, njezin učitelj je Bog, a cvijeće i plodovi njezini modeli. Sjećanja na radionicu u ovom romanu povezana su s Pablom Picassom koji razmišlja o njezinim radovima u svojoj pariškoj radionici. Dok u romanu slikaricu



Marija Baškircева, „U radionici“ („Radionica Julian“), 1881.



Katerina Bilokur u radionici. Foto, 1949.

vidimo u otvorenom prostoru i gotovo nikad zaposlenu u radionici, scene s Picassom Javorivski opisuje u zatvorenom, tajnom prostoru. Mogli su ga nazvati samo najbliži prijatelji uvučeni u složeni algoritam promjene broja svakog ponedjeljka. Picassovu prigradsku radionicu Javorivski zove ćelijom u kojoj vladaju uspomene na Španjolsku, baku, kozje mlijeko iz djetinjstva, rad s glinom i maštom, plavi tonovi stana, simbolična plava vrata prenesena u novu radionicu, poslušna neprimjetna služavka i dobronamjerne slikarske karikature koje su mu ostavljali prijatelji. Potpuna Picassova samoća u svojoj radionici i uzaludnost svih pokušaja nekakvog stvaranja, zatvorenost od svijeta i bijeg u trajni alkoholni zaborav – tako Javorivski opisuje umjetnički prostor svjetski slavnog slikara koji se divio radovima narodne slikarice i seljanke.

Raznolikost radionica ukrajinskih umjetnika s početka 20. stoljeća prikazana je čitateljima romana *22. Mistični slučaj na Uznesenskom usponu* (2021) čija je autorica suvremena ukrajinska spisateljica i povjesničarka umjetnosti Katerina Lebedjeva. Radnja u romanu tiče se školovanja ukrajinskog slikara Lesa Lozovskog u novootvorenoj Ukrajinskoj akademiji umjetnosti u Kijevu i umjetničke sredine konca 1910-ih i početka 1920-ih godina. Čitatelj ima mogućnost proživjeti radionice i udruženja najizvrsnijih umjetnika toga vremena, vidjeti kreativni prostor očima protagonista ili autorice, biti djelić života i kreativnog procesa u radionicama te osjetiti unutrašnji svijet svakog od umjetnika kroz prostor njegova stvaranja. Ovaj roman zorno prikazuje kako umjetnici iz istog vremena i iste sredine različito ispunjavaju i koriste svoj kreativni prostor. Većina umjetničkih radionica bile su ujedno i stanovi koji su objedinjavali višefunkcionalnost životnog prostora i stvaralačkog rada.

Čitatelji romana uranjaju u atmosferu vremena kada se stvarala Ukrajinska akademija umjetnosti u Kijevu u kojoj su svoje prostorije djelomično namještali u stanove profesora koji su živjeli u toj zgradi, kao npr. dnevna soba Narbuta koja je istovremeno bila i grafička radionica, ili u zapuštene prostorije gdje su smještali radionice za studente:

To je bio pravi kokošinjac. Strop tavana obložili su furnirom kako za vrijeme kiše ne bi jako udarala voda. Radionice su od prolaza ograđivali velikim platnima, radovima profesora. (Lebedjeva, 2020: 126)

Egzotična i ispunjena artefaktima i stvaralačkom atmosferom, radionica je grafičara Georgija Narbuta koji je nedugo nakon toga preselio u Kijev. Les, mladi student koji propagira Skovorodinu asketsku filozofiju, ne shvaća težnju za raskoši svog učitelja Narbuta te s čuđenjem opisuje njegovu radionicu iliti studio u Georgijevskom prolazu u Kijevu: čudi se karelskom „ampirskom“ namještaju, raskošnom naslonjaču, starinskim portretima, raznolikosti svakojakih posuda i porculana, vitrinama sa

starinskim staklom, mnogim vrijednim knjigama, starom šalu raširenom na klaviru i raskošnom ornamentalom tepihu na podu.

Narbutova posvećenost ne samo radu, već i onom što ga okružuje – primjećuje autorica – ključ je do same biti slikara koji je nastojao pobjeći od životnih nedaća u radosni svijet bajke. (Lebedjeva, 2020: 25)

Sve te elemente raskoši namještaja i tepiha kasnije ćemo vidjeti reinterpetirane u njegovim ornamentima na ilustracijama knjiga, koricama, novčanicama ili državnoj simbolici Ukrajinske Narodne Republike.

Vrijeme radnje obuhvaća burno razdoblje ukrajinske povijesti od 1917. do 1922. godine, kada je bilo koji dom mogao biti opljačkan, stoga se Narbut pobrinuo da se njegov slikarski i grafički studio nalazi pod nadzorom i zaštitom Sveukrajinskog Komiteta Likovnih Umjetnosti Komesarijata Narodne Naobrazbe. Zahvaljujući dokumentima te ustanove danas imamo uvid u cijeli inventar, popis namještaja, knjiga, portreta i ostalih artefakata (Lebedjeva, 2020: 79).

Drugačiji karakter ima radionica i stan Mihajla Bojčuka, još jednog učitelja našeg glavnog junaka. Sav prostor radionice bio je opremljen za kreativni rad: zidovi su bili mjesto za eksperimente, a bezbroj raznolikih uzoraka koji su visjeli na zidovima ili su se čuvali u sanducima i koferima bili su za kreativnu namjenu. U radionici su radili umjetnici i učenici Bojčuka: radili su pripreme za freske, kuhali ljepilo na otvorenoj vatri, koristili zidove za skice i isprobavanje boje.

Prostor radionica i studija Narbuta, Bojčuka i ostalih umjetnika tog vremena pokazan je kao interaktivan, otvoren i multiumjetnički prostor. Tamo su se radale nove filozofske, kulturne i umjetničke ideje. Često su i sami umjetnici bili svestrani i otvoreni prema drugim umjetnostima. Narbutova radionica uvijek je bila ispunjena društvom: glazbenici, umjetnici, učenici koje je okupljao na „originalnim umjetničkim provodima na kojima su se obnavljali stari ukrajinski običaji“. U Bojčukovoj radionici također je uvijek bilo živahno i veselo; pokret i stvaralaštvo koji su privlačili mlade umjetnike. Autorica se prisjeća pjesama koje su pratile kreativni proces i razgovor u Bojčukovoj radionici:

Narodne pjesme izvodili su Timko Bojčuk i Sergij Kolos. Prekrasnim baritonom pjevao je Robert Lisovski... Timko Bojčuk demonstrirao je huculski ples. A ponekad su Timko i Mihajlo Ljvovič pjevali galicijske pjesme koje nitko nije znao. Kao što je „Kako je kosa oko otkosa blistala“<sup>2</sup>. (Lebedjeva, 2020: 126)

<sup>2</sup> „Jak kosa kolo pokosiv brynila“, op. prev.

U romanu studijski prostor za slikanje postaje prostor za predavanja, i to ne samo za umjetnike. Posebice su u studiju Oleksandre Ekster predavanja držali pisci, režiseri, glumci te kritičari s temama suvremenog slikarstva, filozofije Nietzschea, umjetnosti kazališta i drugim pitanjima tadašnjeg umjetničkog života. Kroz studio Oleksandre Ester vidimo kako taj umjetnički prostor posjećuju i djeca, kao najneposredniji umjetnici, čijoj su stvaralačkoj mašti zavidjeli čak i znameniti avangardni slikari.

Umjetnički prostor avangardista bio je otvoren za bilo koju temu. U romanu vidimo kako su kod slikarice i scenografkinje Oleksandre Ekster umjetnici hrabro diskutirali o „masonskim ložama, spiritualnim seansama, hipnozi, mesmerizmu i alchemiji“ (Lebedjeva 2020: 191). Prostor još jednog kazališnog umjetnika Vadima Mallera točka je prijelaza u druge svjetove, naročito putem spiritizma i hipnoze. Protagonist romana svjedok je i sudionik takvog prijelaza. Prostor u kojem su nastajali avangardni kostimi i dekoracije za eksperimentalne kazališne predstave nije bio ništa manje čudnovat: u umjetnikovu stanu i radionici bio je „čudnovati spoj najrazličitijih stvari koje su se, krenuvši iz različitih prostorija, kao od straha ovdje dovukle i skamenile“. Gomila namještaja, paravan, ormar za knjige, izrezbareni nakrivljeni bife, etažer s notama (iako klavira nije bilo), ormar za odjeću, otrcana turska sofa, gramofon s hrpama ploča, metalna peć i maleni stolić za kojim su organizirali čajanke, ostavljali su čudan dojam na goste, kao i same seanse hipnoze koje su se u njemu odvijale. Takvi opisi umjetničkih prostora ilustriraju senzibilitet prema nadrealističkoj umjetnosti svojstvenoj književnosti i slikarstvu tog vremena. Roman Lebedjeve rekonstruira razdoblje ukrajinske avangarde za kojega radionice postaju prostor u kojem zajednički djeluju slikarstvo, poezija, glazba, dramsko čitanje, narodne pjesme i običaji, stvaraju se novi temelji kulturnog života i umjetničkog puta kojemu nije bilo suđeno da dugo poživi – njega je prekrilo val crvenog terora.

Posebnu pozornost zaslužuju umjetničke radionice koje promatramo za vrijeme sovjetske vlasti, a koje su opisane u romanu Stanislava Stecenka „Ratovi slikara“. Protagonist romana Mikola Guščenko (varijacija prezimena slikara i špijuna Gluščenka) 1939. godine seli se u SSSR, gdje radi za sovjetsku vladu. Guščenku u Moskvi daju radionicu na drugom katu, pokraj radionica drugih umjetnika koje je smjestila vlast. Tamo se ne osjeća slobodno, kreće se ukočeno, osjeća da ga netko prati, a dolaze i suradnici NKVD-a. Najveća svetinja umjetnosti pretvara se u mjesto u kojem se vrše pretresi, ispitivanja, ubojstva te se insceniraju suicidi. U jednoj od scena pretresa Guščenka u radionici vidimo s kakvim se nemarom istražitelji odnose prema knjigama, albumima, skicama ili platnima. Za njih umjetnost nije vrijednost, dok su umjetnici samo još jedni uhićeni. Zgrada u kojoj su bile pretežno slikarske

radionice nikako nije bilo mjesto gdje živi duh umjetnosti. Autor opisuje osam radionica na jednom katu, prljave škripave stube kojima su se penjali slikari i posjetitelji, razbijena stakla, zajednički zahod na kraju hodnika, uglavnom bez vode, ali zato sa smradom nečistoće i duhana koji se širio na druge prostorije te ostruganu boju na zidovima i vratima.

Za kremaljsku vladinu vrhušku slikarske radionice služile su kao mjesto za odmor. Takav izbor Stecenko argumentira vanjskim faktorima, a ne osjećajem istinske očaranosti umjetnošću među političkim liderima Partije: sviđalo im se biti u boemskoj sredini, među radovima koji će jednom stajati u muzejima. Osim toga, to je također bio prostor u kojem ih nitko ne može vidjeti te prokazati zbog straha za sebe, prema tome mogli su se ponašati slobodno koliko su željeli.

...vlastodršci sovjetske države nisu se mogli opustiti u nekakvom restoranu gdje je sve puno običnih ljudi. Stoga je Berija smislio novu zabavu: piti s umjetnicima. Sviđao mu se boemski način života. Poseban gušt bio mu je piti u slikarskim radionicama. Među radovima koji su već sutra trebali krasiti najbolje muzeje u zemlji te njušeći miris svježe boje s platna. Razgovarati s ljudima koje su milijuni smatrali genijima. Svi ti geniji njega su se smrtno bojali – Lavrentija Berije. Brižno su pogledavali u oči njega i njegovu ljubavnicu Tanju Okulovsku: „Što želite, družo Berija? Dopustite da ovaj rad poklonim vama, a ovu sličicu mrtve prirode vašoj dami... Uzmite još, uzmite sve, samo neka bude mir“. (...) Znali su; jedan pomak njegova prsta i pretvorit će ih u prah. I ne odmah, već nakon beskonačno dugačke patnje, negdje daleko, na Kolimi.<sup>3</sup> (Stecenko, 2016: 39)

U Sovjetskom Savezu radionice su se dobivale u zamjenu za neslobodu: njih su davali kao nagradu za služenje ideologiji i oduzimali kao kaznu za odmak od socijalističkog realizma. U SSSR-u su tako uporno uništavali „korov impresionizma, fovizma i nadrealizma, čije je klice u zemlju donio buržoazijski vjetar“ (Stecenko, 2016: 68).

Viktorija Solomonovič, kiparica koja se specijalizirala u izradi gipsanog Pavlika Morozova<sup>4</sup>, koji se nalazio gotovo u svakoj sovjetskoj školi, također je „zaslužila“ vlastitu radionicu. Taj ju je simbol sovjetske propagande „ubio“ tako što je jednostavno pao na nju i uzrokovao otvorenu ozljedu lubanje od koje je kasnije i umrla. Nedaleko od Trubnog trga i Ptičje tržnice u svojoj radionici ubijen je slikar Albert Berzin, Latvijac koji je nedugo prije toga otpušten iz NKVD-a. U uvjetima ideoloških, stvaralačkih, materijalnih i inih ograničenja Guščenko počinje imati snoviđenja, cijelu „uspavanu seriju“ o susretima s drugim slikarima, često u njegovoj

<sup>3</sup> Riječ je o sovjetskom logoru iz Staljinova doba, op. prev.

<sup>4</sup> Ruski dječak sa statusom mučenika, često korišten u sovjetskoj propagandi.

bivšoj radionici u Parizu. Više puta on uspoređuje uvjete u svojoj radionici u Moskvi s onima koje je imao u Parizu te u mislima ispituje kako je sada tamo, u radionicama u Parizu.

Kao što vidimo iz analiziranih djela, u biografskim romanima o slikarima radionica je jedan od središnjih motiva. U njoj je utemeljena složena semantika i metaforika, ona je uvjet poetičke karakteristike djela. Kroz radionicu se otkriva umjetnikova percepcija sebe i njegovog mjesta u društvu, funkcionalnost umjetničkog prostora u različitim kulturno-povijesnim epohama i kulturama. Poetika radionice ima značajan istraživački potencijal iz perspektive interumjetničkih veza na razini intermedijalnosti, budući da otkriva tijesne veze različitih vrsta umjetnosti: književnosti, likovne umjetnosti, fotografije, filma i drugih umjetnosti koje su još uvijek malo istražene u području znanosti o književnosti.

## ZAKLJUČNA OPAŽANJA I PERSPEKTIVE ISTRAŽIVANJA

Analizirana poližanrovska književna građa ukrajinske književnosti, počevši od 19. stoljeća, pruža mogućnost proučavanja funkcionalnosti prostora radionice kako iz perspektive umjetnikova kreativnog prostora, tako i kao izraz društvenog položaja i socijalnog statusa, ona otkriva estetske principe i moralne temelje, rodne aspekte te religijsku i duhovnu svijest. Razlikovanje specifičnosti opisa slikarskih radionica od različitih slikara i pisaca omogućuje naglašavanje intermedijalnih odnosa koji su svojstveni takvim opisima. Opis takvog umjetnički naglašenog prostora problematizira niz estetsko-književnih pitanja povezanih sa životnim iskustvom i stvaralačkim nakanama umjetnika. Književna građa o radionicama kao domu, studiju, ateljeu itd. govori o multifunkcionalnosti tog umjetničkog prostora kojega odlikuju istaknuti sinkretizam, poetika i kulturno sjećanje. Prostor radionice naročito je otvoren za uključivanje drugih vrsta umjetnosti, posebice glazbe, književnosti, fotografije, kazališta i filma, a njihova interakcija plodno je tlo za stvaranje novih značenja. Kronotopska teorija omogućila je pozicioniranje prostora radionice kao svog i tuđeg prostora, otvorenog i zatvorenog, privatnog i javnog. Ona je istaknula postojanje posebne percepcije vremena u prostoru radionice te konstruirane percepcije stvari i objekata koji se u njoj pronalaze.

Uključivanje šireg spektra metodoloških strategija, kao što su npr. fenomenologija i semiotika, strukturalistička i kronotopska teorija, hermeneutika i recepcija, pruža mogućnost da se u istraživanju slikarskih radionica u književnim djelima upoznamo s nevjerovatno bogatom građom pogodnom za interpretaciju.

Iako je istraživanje provedeno na građi iz ukrajinske književnosti, zahvaljujući međunarodno poznatim umjetnicima kao što su Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Marija Baškircева, Mikola Gluščenko i dr., čije su radionice u središtu pozornosti književnih autora, ono izlazi daleko izvan njezinih okvira. Metodologija intermedijalnih istraživanja može biti primijenjena na radove bilo koje nacionalne književnosti i bilo kojeg kulturno-povijesnog razdoblja. Zanimljiva perspektiva istraživanja nalazi se u ekranizacijama i scenskim prikazima kojima obiluju književna djela.

Konceptualizacija radionice kao kulturnog fenomena, posebno u književnoj recepciji, plodno je tlo za daljnja istraživanja koja planiramo provoditi i na većoj građi.

S ukrajinskog jezika, po rukopisu, preveo  
Pavao JERGOVIĆ.

## LITERATURA

- Assmann, Aleida. 2012. *Prostory spogadu. Formy ta transformaciji kul'turnoji pamjati*. Kyjiv: Nika-centr.
- Baškircева, Marija. 1991. *Ščodennyk*. Moskva: Molodaja hvardija.
- Beauvoir, Simone de 1994. *Druha stat*. Kyjiv: Osnovy.
- Berger, Andrea Ch. 2012. *Das intermediale Gemäldezitat: Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggio*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Bilokur, Kateryna. 1995. *Ya budu khudozhnykom! Dokum. opovid u lystakh khudozhnytsi, rozvidkakh Mikoly Kagarlyčkogo*. Kyjiv: Spalach LTD.
- Domontovič, Viktor. 2012. *Samotnij mandrivnyk prostuje po samotnij dorozji*. Kyjiv: Spadshchyna-Intehral.
- Erdeli, Adalbert. 2012. *IMEN: literaturni tvory, shchodennyky, dumky*. Uzgorod: Vydavnytstvo Oleksandry Garkushi.
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard.
- Gnizdovski, Jakiv. 1967. *Maljunky. Grafika. Keramika. Statti*. New York: Prolog.
- Gogh, Vinceht van. The Letter. U: *Van Gogh Museum*. URL: <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let629/letter.html>, pristup 1. srpnja 2022.
- Gordinski, Svjatoslav 2015. *Pro mystetstvo. Zbirnyk statej*. L'viv: Apriori.
- Griščenko, Oleksa. 1962. *Moji zustrichi z frantsuzkymy mysttsiamy*. New York: Fundatsija Oleksy Gryshchenka.
- Hofmann, Werner. 2010. *Das Atelier: Courbets Jahrhundertbild Werner Hofmann*. München: C. H. Beck.
- Holubovskiy, Ivan. 2002. *Rozmakhom mohutnykh kryl: povist-ese pro Oleksu Novakivskoho*. L'viv: Az-Art.
- Javorivskiy, Volodymir. 2018. *Avtoportret z ujavy: roman pro trahichnu ta dyvovyznu dolju Kateryny Bilokur*. Kyjiv: Bright Books.

Lebedieva, Kateryna. 2020. *22. Mistyčnyj vyvadok na Voznesens'komu uzvozi u Kyjevi*. Kharkiv; Kyjiv: Vydavets O. Savchuk.

Markgraf, Ellen. 2005. „Die Wandlung des Künstlerateliers von dem Ort der Inszenierung zu der Inszenierung des Ortes“, u: *Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten: zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*, Sabiene Autsch, Michael Grisko. Transcript.

Mongi-Vollmer, Eva. 2004. *Das Atelier des Malers: Die Diskurse eines Raums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte.

Slaboshpytskyi, Mykhailo. 2008. *Marija Baškircева*. Kyjiv: Yaroslaviv Val.

Stetsenko, Stanislav. 2016. *Vijny hudožnykiv*. Kyjiv: Folio.

Ševčenko, Taras. 2003. *Zibrannia tvoriv*, 6 t. Kyjiv: Naukova dunka.

*Ukrajinski mystetski vystavky u L'vovi (1919–1939): antolohija mystetsko-krytyčnoji dumky*. Ur. R. Yatsiv. L'viv: Ukrajinska akademija mystetstv.

## SUMMARY

### LITERARY REPRESENTATION OF AN ARTIST'S WORKSHOP AS AN INTERMEDIAL SPACE

The paper researches an artist's workshop as a specific space and subject of artistic representations in literary works. The Ukrainian nineteenth- and twentieth-century fiction, as well as memoirs and testimony, were used to analyze the interplay of different arts in the creative space of an artist; functionality of the art workshops during different cultural and historical periods in various cultural environments have been discussed. A distinction has been drawn between the presentation characteristic of artists and that of writers who describe the artist's workshops; focus is placed on intermedial references typical for such descriptions. It is shown how descriptions of art accentuated spaces problematize the range of aesthetic and creative issues connected to existential experience and intentions of artists.

Key words: an artist's workshop, Ukrainian literature, intermediality, biographical fiction, pictorial art