

Janusz Janowski: Józef Pankiewicz, malarz kosmopolita

Sam Pankiewicz do końca swojego życia nieustrudzenie pracował nad poszerzeniem zakresu osobistego słownika malarskiego, wypracowując w ostatnim etapie twórczości oryginalną odmianę postimpresjonistycznej konwencji, bazującą na stabilnej strukturze kompozycyjnej i skoncentrowanej na barwie jako nadrzędnym środku wyrazu z jej całym bogactwem możliwości chromatycznych, temperaturowych i walorowych – pisze Janusz Janowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Pankiewicz. (Nad)pisane warstwy”.

Józef Pankiewicz urodził się 29 listopada 1866 r. w Lublinie jako syn Adama Pankiewicza (1808–1883), lekarza wojskowego, i Jadwigi Heleny z Eichlerów (1827–1904), córki Karola Ferdynanda Eichlera (1792–1855), zasłużonego aptekarza pochodzenia niemieckiego i wyznania ewangelickiego, autora pierwszego polskiego podręcznika aptekarskiego, uszlachconego przez cara za walkę z epidemią cholery. Józef wychowywany był zatem w rodzinie o korzeniach polsko-niemieckich i po matce przyjął wyznanie luterzańskie[1], przy czym dzieciństwo upływało mu w atmosferze wielkiego rozczarowania Polaków po upadku powstania styczniowego w 1864 r. i gwałtownych, a także długotrwałych wobec nich represji władz carskich. Stryj malarza, Bogumir Eichler (1843–1905), brał udział w powstaniu styczniowym, za który został skazany na areszt domowy. Józef przez większość swojego życia był poddanym cara Imperium Rosyjskiego i jednocześnie króla Królestwa Polskiego[2]. Jedynie przez ostatnie dwadzieścia dwa lata

życia mógł cieszyć się z bycia obywatelem niepodległego państwa polskiego. Znaczną część życia spędził jednak za granicą, głównie we Francji, gdzie umarł w 1940 r. w miejscowości La Ciotat, której widoki uwiecznił w licznych obrazach.

W konsekwencji tych uwarunkowań Pankiewicz kształtował się pod wpływem kultur wyrastających z trzech różnych cywilizacji: łacińskiej, bizantyńskiej i turańskiej[3]. Fakt ten przyczynił się zapewne do rozwinięcia w artyście ducha kosmopolityzmu, który miał, jak się okazało, istotny wpływ na rozumienie artystycznej tożsamości przez malarza. Wiązał ją bowiem nie tyle z narodowym pochodzeniem, co właśnie z przynależnością znacznie szerszą, cywilizacyjną. Nie było to zjawiskiem wyjątkowym wśród polskich artystów tamtej epoki, wcześniej podobną postawę artystyczną prezentował chociażby Henryk Siemiradzki. Dla większości malarzy epoki zaborów temat odzyskania niepodległości przez Polskę i polskości jako takiej był jednak co najmniej ważny, a nierzadko centralny, jak w przypadku chociażby twórczości Jana Matejki i Artura Grottgera. Także Wojciech Gerson, pierwszy nauczyciel Pankiewicza, z którym łączyło go wyznanie ewangelickie, znaczną część swojej twórczości poświęcił ważnym tematom z historii Polski. Inaczej było jednak w przypadku twórczości Józefa Pankiewicza, w której nie znajdziemy ani jednej pracy o tematyce niepodległościowej. Należy przy tym podkreślić, że młodość i edukacja artystyczna Pankiewicza przypadły na ostatnie dekady XIX wieku, czas radykalnych przeobrażeń społeczno-politycznych i równie radykalnych zmian w obszarze sztuki, zwłaszcza w malarstwie, które, obok grafiki warsztatowej, stanowiło podstawową dziedzinę jego artystycznej aktywności.

Już jako osiemnastolatek wyjechał z domu rodzinnego na studia w warszawskiej Klasie Rysunkowej w pracowni Wojciecha Gersona i Aleksandra Kamińskiego, a po roku, wspólnie z Władysławem Podkowińskim, na stypendium w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. W 1889 roku wyjechał do Paryża, gdzie zapoznał się z nowym rozumieniem celu malarstwa zawartym w głównym haśle modernizmu: „sztuka dla sztuki”[4], które uczynił punktem odniesienia także dla swojego malarstwa. W tej stolicy sztuki XIX w. Józef Pankiewicz odniósł pierwszy międzynarodowy sukces artystyczny, zdobywając w pierwszym roku pobytu srebrny medal na Wystawie Powszechnej za obraz „Targ na jarzyny na placu za Żelazną Bramą” (1888), będący deklaracją z jednej strony przywiązania do europejskiej tradycji malarskiej[5], z drugiej, do nowych proletariacko-społecznych idei. Obraz posiadał zatem charakter programowy. Jego osią narracyjnego i zarazem formalnego wyrazu jest artystyczna strategia emulacji wypracowana w klasycznej sztuce starożytnej, a następnie wspaniale rozwinięta w tradycji łacińskiej[6]. W jej ramach Pankiewicz odwołał się z jednej strony do płótna Adolfa Menzela (1815-1905) „Plac Targowy w Weronie” (1884), z drugiej, do ikonograficznych rozwiązań malarzy niderlandzkich XVI wieku w zakresie tego tematu[7]. Artystyczny kunszt w wykorzystaniu emulacji przesądził o uniwersalizmie malarskiego języka wykorzystanego w obrazie i w konsekwencji o nagrodzeniu tego dzieła przez międzynarodowe jury Wystawy Powszechnej. Odtąd Józef Pankiewicz został faktycznie włączony w krąg europejskiej sztuki, a związek ten naznaczył, jak się okazało, jego przyszłą drogę artystyczną.

Ujawniana przez całą karierę artystyczną fascynacja mistrzami dawnymi, zwłaszcza zaś malarstwem Tycjana i innych wielkich przedstawicieli szkoły weneckiej, oraz mistrzami współczesnymi,

przede wszystkim sztuką Aleksandra Gierymskiego, Jamesa McNeilla Whistlera i impresjonistów, była z jednej strony podstawą przywiązania i wielkiej admiracji Pankiewicza dla dorobku przeszłości, z drugiej, osiągnięć teraźniejszości sztuki europejskiej. To bogactwo inspiracji wpłynęło na wielość konwencji wyrazowych, w ramach których formułował cechy własnego języka malarskiego. Mimo że pod wpływem Aleksandra Gierymskiego pierwszy okres swojej sztuki związał z konwencją realizmu i organicznie powiązaną z nią ideologią polityczno-społeczną, czego przykładem może być obraz „Żyd z koszem” (1887), czy znana jedynie z ilustracji w Tygodniku Ilustrowanym praca „Sień na starym mieście” (1889)[8], to podczas pierwszego pobytu w Paryżu przeżył wielką fascynację impresjonizmem, zainspirowany jego koncentracją na chromatycznej analizie światła, jasną paletą i nowatorską techniką punktowego nanoszenia na płótno czystych barw. Po powrocie do kraju pod wpływem tego nurtu[9] namalował płótno zatytułowane „Targ na kwiaty przed kościołem św. Magdaleny w Paryżu” (1890). Niestety, wzbudziło ono gwałtowną niechęć publiczności i krytyków, w konsekwencji Pankiewicz częściowo i czasowo powrócił do klasycznego chromatyczno-walorowego malarskiego języka, koncentrując jednak swoją artystyczną uwagę na analizie światła (centralny problem impresjonizmu) w tematyce nokturnowej. Powstały wówczas m.in. obrazy „Rynek Starego Miasta w Warszawie nocą” (1892), „Dorożka w nocy” (1893), „Nokturn – Łabędzie w Ogrodzie Saskim w Warszawie nocą” (1894).

Z czasem powrócił do jaśniejszej palety pozostając przy tradycyjnym sposobie kształtowania elementów przedstawienia i ich kompozycyjnej organizacji. Zbliżyło to malarstwo Pankiewicza do poszukiwań Jamesa McNeilla Whistlera, amerykańskiego malarza tworzącego w Paryżu i przywiązanego do śródziemnomorskiej tradycji obrazowania. Przez

pewien czas prowadził z nim swoisty artystyczny dialog w oparciu o strategię emulacji, tworząc obrazy tematycznie i strukturalnie analogiczne do wybranych dzieł Whistlera i podkreślając swoją artystyczno-ideową odrębność poprzez istotne różnice formalno-wyrazowe. Wspaniałymi przykładami wspomnianej praktyki były zestawienia obrazów: „Przy pianinie” (1858-1859) Whistlera i „Portret pani Oderfeldowej z córką” (1897) Pankiewicza[10], „Symfonia w bieli nr 2 – Biała dziewczynka” (1864) i „Dziewczynka w czerwonej sukni” (1897), „Mała Rose z Lyme Regis” (1895) i poziomo kadrowana wersja obrazu „Dziewczynka w czerwonej sukni” (1897)[11], „Księżniczka z kraju porcelany – róż i srebro” (1863-1864) i „Japonka” (1908)[12]. We wszystkich tych emulacyjnych praktykach Pankiewicz malarsko wykazywał przede wszystkim, że zachowując nowe formuły obrazowania wypracowane przez impresjonistów, oparte na formowaniu za pomocą płaskich plam barwnych określonych kształtów, można jednocześnie „wykorzystywać” wyrazowo-znaczeniową wartość waloru, przekraczając jego najbardziej oczywistą funkcję określania trójwymiarowości i wzbogacając w ten sposób malarski język o nowe wartości wyrazowe.

Strategia emulacji jako forma szlachetnej rywalizacji artystycznej i sposobu artykułowania osobistego wkładu w rozwój uniwersalnego języka malarskiego wypracowanego w śródziemnomorskiej tradycji łacińskiej stanowiła istotną formułę w twórczości Józefa Pankiewicza, zwłaszcza w momentach przełomowych dla jego sztuki. Artystyczny adwersarz był wybierany przez niego bardzo uważnie po to, by ideowy przekaz był wystarczająco sugestywny i czytelny dla widzów. Tak było, kiedy malarz deklarował swoje przywiązanie do szkoły realistycznej emulacyjnie wiążąc swoją sztukę z twórczością Aleksandra Gierymskiego, do konwencji neotradycjonalistycznej poprzez związek z malarstwem Jamesa McNeilla Whistlera, czy do nurtu

postimpresjonistycznego poprzez nawiązania do rozwiązań Pierre'a Bonnard[13]. Było tak także wówczas, kiedy Pankiewicz portretując siebie jako artystycznego mentora młodych studentów, członków Komitetu Paryskiego[14], słynnej filii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych odsyła artystycznie do autoportretu Sir Joshuy Reynoldsa (1788), wielkiego współzałożyciela angielskiej szkoły malarskiej[15]. Jego rola w uformowaniu młodych wówczas artystów studiujących w paryskiej filii była bowiem równie doniosła dla rozwoju polskiego malarstwa, a spisane przez jednego z nich, Józefa Czapskiego, wykłady w Luwrze przeszły do legendy polskiej dydaktyki artystycznej[16]. Niemal każdy z jego paryskich uczniów stał się z czasem filarem polskiej szkoły artystycznej, jak choćby: Jan Cybis, Józef Czapski, Artur Nacht-Samborski, Piotr Potworowski i Zygmunt Waliszewski.

Sam Pankiewicz do końca swojego życia nieustrudzenie pracował nad poszerzeniem zakresu osobistego słownika malarskiego, wypracowując w ostatnim etapie twórczości oryginalną odmianę postimpresjonistycznej konwencji, bazującą na stabilnej strukturze kompozycyjnej i skoncentrowaną na barwie jako nadrzędnym środku wyrazu z jej całym bogactwem możliwości chromatycznych, temperaturowych i walorowych. Zawsze przy tym chętnie odsyłał poprzez układ ikonograficzny do wielkiej śródziemnomorskiej łacińskiej tradycji malarstwa, stając się jej częścią i w ten sposób włączając w jej krąg polskie malarstwo.

dr Janusz Janowski

Przypisy:

[1] Akta Stanu Cywilnego, Parafia Ewangelicka Św. Marcina, nr 2/1908.

[2] Lublin leżał w latach sześćdziesiątych XIX wieku na obszarze Królestwa Polskiego (tzw. Kongresówki) połączonego z Imperium Rosyjskim unią personalną opartą na Statucie Organicznym nadanym po upadku powstania listopadowego 26 lutego 1832 roku przez cara Mikołaja I.

[3] F. Koneczny, *O wielości cywilizacji*, Warszawa 2015.

[4] Sztuka dla sztuki (fr. *l'art pour l'art*) – hasło po raz pierwszy zostało użyte w 1818 r. przez Victora Cousin (1792-1867) w książce „O prawdzie, o dobru i o pięknie”. Było ono wyrazem sprzeciwu wobec spełnianiu przez sztukę innych funkcji niż estetyczne.

[5] Temu zagadnieniu poświęciłem obszerny tekst: J. Janowski, *Józef Pankiewicz wobec „łacińskiej tradycji” malarstwa europejskiego*, [w:] *Pamiętnik Sztuk Pięknych*. Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 1(4), Toruń 2003, s. 9–36.

[6] Strategia emulacji polega na przywołaniu za pośrednictwem układu ikonograficznego utrwalonego w tradycji tematu wcześniejszego wybitnego dzieła autorstwa innego twórcy, po to, by poprzez znaczące modyfikacje ikonograficzno-narracyjne i wyrazowe (warstwa chromatyczna i walorowa) nadać nowej siły wymowie narracyjno-formalnej. Ta strategia artystyczna kształtuje z jednej strony ciąg określonej tradycji, z drugiej, spełnia funkcję rywalizacji artystycznej. Współcześnie adekwatnie przeformułowana jest, obok malarstwa, stosowana w sztuce filmowej.

[7] J. Janowski, op. cit., s. 13-16.

[8] Ibidem, s. 11-13.

[9] Inne obrazy namalowane w technice impresjonizmu w roku 1890 to:
„Droga w Kazimierzu” (olej, płótno, 40 x 50 cm, MŚK), „Lato” (olej,
płótno, 67,5 x 56,5 cm, MŚK), „Wóz z sianem” (olej, płótno, 50,5 x 69
cm, MNK).

[10] J. Janowski, op. cit., s. 20-22.

[11] Ibidem, s. 22-25.

[12] Ibidem, s. 27-29.

[13] Ibidem, s. 31-33.

[14] Jego członkami byli: Seweryn Boraczok, Jan Cybis, Józef Czapski,
Józef Jarema, Artur Nacht-Samborski, Tadeusz Piotr Potworowski,
Janina Przećławska-Strzałecka, Hanna Rudzka-Cybisowa, Janusz
Strzałecki, Marian Szczyrbuła, Dorota Seydenmann oraz Zygmunt
Waliszewski.

[15] J. Janowski, op. cit., s. 34-35.

[16] J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, M. Arct, Warszawa 1936, s. 103-184.

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
