

Mirosław Wachowiak: Józefa Pankiewicza malarska stałość w zmianie

Jest pewien element stały w tej otwartej na zmianę twórczości. Swoista inteligencja i jakość malarska, jednoczesne opieranie obrazu na takich wartościach plastycznych jak walor i kolor, nie zaniedbywanie konstrukcji formy, przestrzenności i logiki oświetlenia. Przez całe życie odnosił swą twórczość do Starych Mistrzów, będąc wiernym dość tradycyjnemu poszukiwaniu piękna w naturze postrzeganej jako źródło harmonii – pisze Mirosław Wachowiak w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Pankiewicz. (Nad)pisane warstwy”.

Tyko przemianie pozostaję wierny

Johann Wolfgang Goethe

Cytat otwierający tekst jest przytaczany przez Czapskiego jako znaczący dla samego Pankiewicza, ale i do pewnego stopnia stanowiący klucz do jego ewoluującej postawy twórczej. Jest bowiem znamienym przykładem artysty wyrastającego jeszcze z XIX wieku, któremu można przypisać kilka znaczących i dość nagłych zmian stylistyki, zaskakujących swą radykalnością. Z drugiej jednak strony logika jego ciągłych poszukiwań przechowała pewien rdzeń, który mimo tych artystycznych wolt nie pozbawiał twórczości Pankiewicza pewnego charakterystycznego, rozpoznawalnego pierwiastka. Od początku był

wyczulony na nowe prądy w sztuce. Odnosił je jednak do uwielbianych Starych Mistrzów, stanowiących dla niego punkt odniesienia i niedościgniony wzór malarskiej solidności, ale i szerokości humanistycznego spojrzenia na człowieka w pełni jego złożoności.

Rozpoczyna swą twórczość od etapu realistycznego. Świetny rysownik, wykonuje ołówkowe i lawowane tuszem ilustracje do warszawskich gazet, chwytając znakomicie typy ludzkie i architekturę stolicy. W malarstwie również uwiecznia codzienne życie miasta, silnie inspirując się Aleksandrem Gierymskim, który w trakcie malowania *Piaskarzy* (1887) dzieli z nim pracownię. Wyczulony był na kolorystyczne aspekty, w tym kontrasty barw dopełniających, który ujęły go u Gierymskiego. W realistycznych kompozycjach przekracza zawężony w swych gamach, operujący brązem historyzm. *Sień na Starym Mieście* (1888) zestawia sztuczne ciepłe pomarańczowe światło rozświetlonej naftową lampą bramy z chłodnymi kolorami zimowego popołudnia. Sławę i uznanie przynosi mu *Targ na jarzyny na Placu Żelaznej Bramy w Warszawie* (1888). Stanowi on zręczne połączenie monumentalnej martwej natury naturalistycznie oddanych warzyw z rodzajową sceną licznych handlujących i kupujących postaci.

Pieniądze ze sprzedaży tego obrazu pozwalają Pankiewiczowi na wyjazd do Paryża. Tam po obejrzeniu impresjonistów tworzy uznawany za pierwszy polski impresjonistyczny obraz *Targ na kwiaty przed kościołem Sainte-Madeleine* w Paryżu (1890). Paleta się rozjaśnia, plama w wielu fragmentach, zwłaszcza listowia oraz bukietów ulega rozbiciu, a całość namalowana jest z wysokim impastem śmiało i grubo nakładanej farby z wyraźnym duktem pędzla. W tym samym roku powstają pejzaże w Kazimierzu, w tym rozwibrowany prawie

abstrakcyjny obraz *Lato* (1890). Żywe żółcienie, jaskrawe zielenie, chłodne intensywne błękity nanoszone są rytmicznymi plamkami dematerializując roztopioną w świetle formę.

Nie mijają jednak dwa lata i Pankiewicz wchodzi w okres mrocznych nokturnów okresu symbolicznego. Malowane na cienko tylko zaprawionym autorskim gruntem prawie *alla prima* obrazy z Kazimierza, zastępuje wielowarstwowe szukanie formy wychodzące z czarnego podmalowania. Wewnętrzne stany bliskiego depresji artysty oddają nocne weduty jak *Rynek Starego Miasta nocą* (1892). Światło plenerowe zastępuje rozświetlające mrok gazowe lampy. Cienie chwytają tony nasyconej ciemnej zieleni zestawionej z nasyconymi czerwieniami rozwibrowanego we mgle halo wokół lamp. Obraz *Dorożka* z roku 1893 operuje już czerniami. Artysta bawi się efektami mgły, odbiciami w kałużach i mokrym bruku smug sztucznych świateł, minimalizując czytelność formy. O krok dalej pójdzie jeszcze w obrazie *Nokturn. Łabędzie nocą* (1893-4), ocierając się o abstrakcję w przedstawieniu na pierwszym planie trzech plam śpiących łabędzi. Źródło światła nie jest widoczne, objawia się tylko w pionowo przecinających ciemną toń stawu refleksach odbitych w wodzie. Interesuje go w tym okresie gubienie form w słabym świetle lub rozmiękczającej kontury mgle np. w obrazie *Brzask* (1895). Jego wersja symbolizmu jest nierozgadana, operująca środkami plastycznymi budującymi niedopowiedziany melancholijny nastrój, jak mistrzowski *Park w Duboju* (1897). Pewne przełamanie przygaszonych gam barwnych objawia się w silnie inspirowanych Whistlerem dwóch wersjach *Dziewczynki w czerwonej sukience* (1897) w których plama intensywnej czerwieni zestawiana jest z zielonkawym tłem.

Nowe wartości wprowadzają obrazy z pierwszej dekady XX wieku. Intymistyczne, wyciszone ale bogate kolorystycznie mimo przełamanych, przygaszonych barw martwe natury często z motywem orientalnym w postaci ceramiku czy drzeworytu wykazują silne zainteresowanie dekoracyjnością płamy i inspirowanymi drzeworytem japońskim ciekawymi cięciami kompozycji. Wibracja koloru jest w tych obrazach osiągnięta przez Pankiewicza rozbiciem kładzionej półsuchym pędzlem płamy barwnej na teksturze grubo tkanego płótna, jak *Martwej naturze z ceramiką* (1907) czy *Wazonie perskim* (1908). Lato spędzone w Concarneau, już ze świeżo poślubioną żoną, wprowadza rozjaśniony silny koloryt w zatokach i portach z żaglówkami z dużymi połączeniami intensywnego błękitu nieba i wody, zestawianymi z oranżami łodzi. Kontrasty dopełniające, kontur malowany kolorem, autonomizacja płamy barwnej i matowość malowanych na tekturze bez zaprawy morskich wedut wprowadza z powrotem rozjaśniony kolor na płótna artysty w licznych portach i łodziach z Concarneau i Saint-Tropez. Zupełnie oddzielnym przedstawieniem, o niezwykle silnym kolorycie jest malowana stylizowaną, płaską plamą barwną *Japonka* (1908) do której w kimonie ze zbiorów Feliksa Jasińskiego pozowała żona Wanda. Także kolejny rok to radość koloru, ale i wzmocnienie ukazywania poszczególnych uderzeń pędzla zrytmizowaną, często kładzioną w kierunku skośnym „przecinkową” plamą barwną. Widać w niej silne inspiracje Cezanné’em podobnie jak w zupełnie Cezanné’owskim *Pejzażu z południowej Francji* (1909), nad którym unosi się duch twórcy licznych wersji *Góry St Victoire*, bardziej wyciszony w kolorze, niż rybackie plenery południowej Francji. Rok 1909 i 1910 to również liczne martwe natury, z ducha Cezanné’owskie, lecz bardziej kolorowe, radośniejsze i malowane odważniej, bardziej

kryjąco. Lato spędza w tym okresie Pankiewicz we Francji malując z zaprzyjaźnionym Pierrem Bonnard. Użycie bardziej miękkiej plamy barwnej i inne gamy kolorów zdradzają inspiracje Francuzem.

Lata 1911-1912 ujawniają już nieco inne poszukiwania i mniejsze zainteresowanie kolorem, a bardziej strukturą, konstrukcją.

Zielonobrzazowa Rzeka w Normandii (1912) czy *Pejzaż z południa Francji z drzewami* (1911) pokazują czerpanie z Cezanné'a już nie dla intensyfikacji koloru, lecz syntezy uproszczonej formy. Po raz pierwszy jako kolor od czasu symbolicznego pojawia się cieniach również wyrazista czerń, a choćby w *Snopach* (1912) objawia się lekko kubizująca predylekcja.

Wybuch Pierwszej Wojny Światowej zastaje Pankiewiczów we Francji. Paszport austriacki skutkuje koniecznością emigracji. Pankiewiczowie docierają przez Pireneje do Madrytu. Nastaje okres nazwany przez samego artystę epoką czystego koloru. Barwa ulega intensyfikacji i jarzy się silnymi kontrastami. Po raz pierwszy odchodzi Pankiewicz od naturalistycznego ujmowania koloru i eksperymentuje z wyraźnym uproszczeniem i geometryzacją formy. Spóźniona recepcja jednocześnie kubizmu i fowizmu, w formie jest jednak bliższa naturze niż u kubistów. Znamienne dla tego okresu są charakterystyczne zestawienia fioletów, różów, nasyconych żółcieni i chłodnej „morskiej” zieleni szmaragdowej, jak w obrazie *Na tarasie* (1915-16). Kolory jarzą się wewnętrznym światłem o nieco odrealnionej kolorystyce. Stylizacje te widać również w dwóch wersjach *Pejzażu z San Rafael* (1915-16) czy kompozycji *Posiadłość w San Rafael* (1915-16). Pełną rytmizację i geometryzację przynosi *Ulica w Madrycie*, a kulminację nowoczesnych poszukiwań dekoracyjnego, zwolnionego z mimetycznej funkcji koloru objawia się w kolejnych wersjach *Tarasu w Madrycie* (1917). Jest to

wynik nie tylko hiszpańskiego światła i własnych poszukiwań, ale i oddziaływania Roberta Delaunay, z którym w pierwszych latach pobytu dzielił pracownię. Najsilniej piętno to widać w jednym z najbardziej żywołowych obrazów Pankiewicza *Przy toalecie* (1917)

W 1919 powracającego z Hiszpanii do Paryża Pankiewicza witają Fénéon i Bonnard. Wraca na obrazy Pankiewicza miękkość, organiczność palmy, a kolor choć nadal intensywny jest bardziej zharmonizowany. Powstają wspaniałe, soczyste martwe natury i lekkie świetliste pejzaże.

Niemniej po połowie lat 20-tych zachodzi w Pankiewiczu kolejna przemiana. Wraca w swej malarskiej metodzie do starych mistrzów. Stosuje rysunek wstępny i podmalowanie brązem, zawęża, bardziej tonuje, przyciemnia swą paletę, a wcześniej rozwibrowana forma ulega uspokojeniu i zdyscyplinowaniu. Nie pozbawi to jednak obrazów dźwięczności. Myślenie starym warsztatem zostaje skonfrontowane z wcześniejszymi, zwłaszcza kolorystycznymi doświadczeniami, stąd nawet w bardziej uspokojonych, uporządkowanych kompozycyjnie obrazach nadal po mistrzowsku zestawia kolor, jednak w bardziej dyskretnych, mniej narzucających się zderzeniach. Powstają liczne pejzaże z południowej Francji – wzgórza, gaje oliwne prześwietlone niepowtarzalnym światłem. Sposób kładzenia plamy staje się nieco Renoirowski.

Czy te pokrótce nakreślone zmiany przedstawiają swego kameleona, bazującego na wiecznych zapożyczeniach? Bynajmniej. Pankiewicz nie ulega modom, nie eksperymentuje tylko dla doraźnego powierzchniowego efektu. Wszystkie jego decyzje malarskie wynikają z

własnych poszukiwań, wzmacnianych świadomie dobieranymi inspiracjami. W Paryżu, gdzie był z Podkowińskim, to on pierwszy przyjął impresjonistyczną metodę, na którą jego przyjaciel nie był jeszcze gotowy. Wcześniejsze zainteresowania kolorem o autonomicznej wartości plastycznej, transponującym światło na barwę, pozwoliły przyjąć w Monecie ożywczy impuls zmiany. Jednocześnie przywiązanie do konstrukcji owocowało innym niż francuskie ujęciem pejzażu, a już po trzech latach zwraca się Pankiewicz ku mrocznym nokturnom okresu symbolicznego, lepiej służącym oddaniu egzystencjalnej melancholii, której wtedy doświadczał. Jest jednak pewien element stały w tej otwartej na zmianę twórczości. Swoista inteligencja i jakość malarska, jednoczesne opieranie obrazu na takich wartościach plastycznych jak walor i kolor, niezaniechanie konstrukcji formy, przestrzenności i logiki oświetlenia. Przez całe życie odnosił swą twórczość (ale i dydaktykę opierał na tym źródle) do Starych Mistrzów, będąc wiernym dość tradycyjnemu poszukiwaniu piękna w naturze postrzeganej jako źródło harmonii. Jako pewien paradoks można odczytywać wyłożenie najważniejszych, bardzo nowoczesnych tez na temat sztuki w trakcie wizyt w Luwrze, w ramach których na kanonicznych przykładach malarstwa kształtował pokolenie nowoczesnych malarzy z Komitetu Paryskiego. Uczył tego, że nie temat, a wartości czysto malarskie stanowią o jakości dzieła, stąd obrazy dawnych rozpatrywał pod kątem ich plastycznej jakości. To w nich i w naturze widział wartego odnoszenia się wzorzec, który mimo wielu stylistycznych ewolucji uchronił go od łatwości zapożyczonej maniery. Pomimo zmian pozostał wierny sobie, spójny, konsekwentny, choć otwarty na ciągłe odświeżanie inteligentnego spojrzenia, które czyni go jednym z najbardziej świadomych, wykształconych i zakorzenionych w zachodniej kulturze polskich twórców.

dr hab. Mirosław Wachowiak, prof. UMK

