

# I. Wprowadzenie

---



## 1. *Targ na jarzyny* Józefa Pankiewicza w historii sztuki polskiej

W 1857 r. Julian Klaczko uznał, że w sztukach pięknych naród polski niczego nie osiągnął. Twierdził, że nacji tej – m.in. przez „surowy klimat”, który czyni „niepodobnym wykształcanie (...) zmysłu w rzeczach rzeźby i malarstwa” – jest „odjęty nieodzownie ten dar plastycznego kształtowania, który szczęśliwszym i prawie wyłącznym jest udziałem Hellady i Italii”. Z tego względu, wnioskował Klaczko, sztuki plastyczne nigdy w Polsce nie znajdowały uznania – ani u elit, ani u ludu. Nie przeczył, że zdarzają się wśród Polaków zdolni malarze – wskazał Henryka Rodakowskiego – a także krytycy znający się na sztuce; uważał ich jednak za nieliczne wyjątki. Był przekonany, że artystyczne mistrzostwo polskiej kultury może wyrazić się tylko w „spirytualniejszych sferach sztuki”. Na dobrą sprawę nawet nie w muzyce, lecz jedynie w poezji: „Tu jest nasza chwała i tu jest nasza Sztuka, pod tym tylko znakiem wolno nam wstąpić w szranki twórczości i w tym tylko zwyciężyć! (...) Słowianie, jesteśmy i możemy tylko być mistrzami Słowa”<sup>1</sup>.

Z tym „stanowiskiem nie najkorzystniejszym”, jak je określił sam Klaczko, podjęto, rzecz jasna, dyskusję. Po latach, bo w roku 1890, przystąpił do niej także warszawski malarz i krytyk sztuki Stanisław Witkiewicz:

W swoim czasie głos [Klaczki – M.H.] robił poważne wrażenie i długi czas błąkał się po naszej publicystyce jako przedmiot akademickich sporów na temat: czy możemy mieć polską szkołę w malarstwie. Zanim teoretycy zdążyli przyjść do jakichś pewnych wniosków, tymczasem, życie przecięło polemikę, po prostu przywołując do czynu samą sztukę<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> J. Klaczko, *Sztuka polska* (1958). Cyt. za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, oprac. I. Jakimowicz, A. Porębska, Warszawa 1961: PWN, s. 42–49.

<sup>2</sup> S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas (1884–1890)*, Lwów–Warszawa–Poznań 1899: Towarzystwo Wydawnicze we Lwowie – Księgarnia S. Sabowskiego – Księgarnia A. Cybulskiego, s. XXVI.

Krytyk się nie mylił. W latach 90. XIX w. sztuka polska wkraczała z rozmachem na nowe drogi. Jej intensywny rozwój, różnorodność formuł, a niekiedy i nowatorstwo na skalę europejską, by wspomnieć tylko o twórczości Jacka Malczewskiego, witrażach Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego, celnie puentuje określenie „szczęśliwa godzina malarstwa polskiego”<sup>3</sup>.

Dziejów polskiej sztuki malarskiej tego czasu nie sposób opisać, pomijając twórczość Józefa Pankiewicza. Kiedy w 1889 r. artysta po raz pierwszy udał się Paryża, zapoznał się z dorobkiem Claude’a Moneta na wystawie w Galerie Georges Petit. Wrócił z niej ponoć „odurzony” i „pod tym bezpośrednim wrażeniem” miał podjąć decyzję o „przejściu na impresjonistyczną paletę” i przemaalowaniu dopiero co rozpoczętego *Targu na kwiaty przed kościołem Marii Magdaleny w Paryżu*<sup>4</sup> (dalej jako *Targ na kwiaty*) [il. 2]. Nie mijał się z prawdą, gdy po latach uznał swoje płótno za „pierwszy obraz impresjonistyczny w Polsce”<sup>5</sup>, a opinię tę podzielali jemu współcześni. Nawet jeśli dzisiaj nie wszystkie cechy *Targu na kwiaty* można uznać za rezultat paryskiej inspiracji, bez wątpienia dzieło to pozostaje najwcześniejszą w polskiej plastyce próbą przyswojenia zdobyczy francuskiego impresjonizmu.

Przez wiele lat Pankiewicz starał się nadażać we własnej twórczości za nowoczesnym malarstwem francuskim – jedynym, które uważał za „godne miana sztuki”<sup>6</sup>, inspirując się zwłaszcza obrazami Paula Cézanne’a i Pierre’a Bonnard. Zapoznawał z nimi również swoich studentów. W 1907 r. rozpoczął pracę dydaktyczną na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a od roku 1925 pełnił także funkcję kierownika paryskiej filii tej uczelni (Académie Polonaise de Peinture à Paris)<sup>7</sup>. Lekcje udzielał przeważnie w Luwrze, wyjaśniając na przykładach, jak należy, a jak nie należy malować. Nauki te spisał Józef Czapski w 1936 r. w pierwszej monografii Pankiewicza. „Chyba taki już pozostanie w naszej pamięci – czy-

<sup>3</sup> M. Poprzeczka, „Szczęśliwa godzina”. *Malarstwo polskie około roku 1900*, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej: centra i prowincje artystyczne. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994 w Krakowie*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997: Międzynarodowe Centrum Kultury, s. 41–50.

<sup>4</sup> J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Warszawa 1936: Drukarnia M. Arcta, s. 53.

<sup>5</sup> MNW, GRIR, *Archiwum Pankiewicza*, sygn. Rys pol. 10563, *J. Pankiewicz. Curriculum vitae*, rkps Józefa Pankiewicza, ok. 1938, 27 × 20,8, k. 116; W. Ch. Borowy, *Pierwszy polski impresjonista. Prof. Pankiewicz o sobie i swej sztuce*, „Express Poranny” 1933, r. XII, nr 129, s. 6.

<sup>6</sup> „Sztuki nie można stworzyć. Trzeba ją brać tam, gdzie jest, a istnieje ona dzisiaj naprawdę tylko we Francji. Francja dla malarzy jest ziemią obiecaną. Jest to jedyny kraj, w którym malarstwo, rozwijające się w produktywniej twórczości od w. XV, naprawdę istnieje”. A. Prędzki, *Malarze polscy we Francji. Rozmowy z prof. Pankiewiczem, Kislingiem i Menkesem*, „Wiadomości Literackie” 1926, r. III, nr 46 (150), s. 1; *Druga przechadzka po Luwrze*, w: J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło...*, dz. cyt., s. 127.

<sup>7</sup> E. Charazińska, *Pankiewicz: kalendarium życia i twórczości*, w: *Józef Pankiewicz 1866–1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, kat. wys., Warszawa 2006: Muzeum Narodowe, s. L, LVI, LVII.

tamy we wspomnieniu pośmiertnym o malarzu – „skupiony, zamknięty w sobie, otoczony zawsze sporą grupą słuchaczy, na tle ogromnych sal muzeum”<sup>8</sup>.

Z dydaktyką akademicką uznanego artysty wiązano duże nadzieje na rozwój polskiego malarstwa: Pankiewicz – wskazywano już w 1912 r. – „ma wiele tytułów do przodowania młodej generacji, jako zwiastun nowych kierunków, jako szerzyciel autentycznej kultury plastycznej i jako odrodziciel sztuki graficznej w Polsce”<sup>9</sup>. Nie były to oczekiwania płonne. Do jego uczniów zaliczało się wielu czołowych malarzy polskich. Byli to m.in.: Jan Cybis, Piotr Potworowski, Artur Nacht-Samborski, Zygmunt Waliszewski i Józef Czapski. Przy czym należy pamiętać, iż zasłużyli oni na tę ocenę dlatego, że z czasem stali się wobec swojego nauczyciela krytyczni, a w swym malarstwie dalece od niego odmienni, często radykalnie. To jednak tylko ubogaciło koloryzm. Ostatecznie nurt ten okazał się najtrwalszy w polskim malarstwie XX w. Można wręcz mówić o „dominacji sensualnego odbioru sztuki w Polsce”<sup>10</sup>.

Wpływu Pankiewicza na malarstwo polskie nigdy nie kwestionowano. Wręcz przeciwnie, bywał on przesadnie uwypuklany. Nadmierną pochwałą jest przecież twierdzenie, że artysta był „ojcem duchowym polskiej awangardy”<sup>11</sup>, zawarte w katalogu pierwszej pośmiertnej wystawy jego dorobku, zorganizowanej w 1946 r. w Krakowie w Pałacu Sztuki (artysta zmarł 4 lipca 1940 r. w La Ciotat we Francji). Z drugiej strony już przy tej szacownej okazji wskazywano na dezaktualizację osiągnięć Pankiewicza jako punktu odniesienia kolejnych pokoleń polskich malarzy:

Pozostawił dzieło w zasadzie jednolite – pisał Mieczysław Porębski – zamknięte, ograniczone do pewnego sobie właściwego typu malarstwa, poza który nigdy nie wyszedł i wyjść chyba nie próbował. Byłoby to zaś o tyle ważne, że w sztuce polskiej międzywojennego dwudziestolecia Pankiewicz odegrał rolę dość zasadniczą. Wychował mianowicie całe pokolenie malarzy, którzy studiując pod jego kierunkiem w Krakowie i w Paryżu, ulegli jego wyjątkowej jak na nasze stosunki kulturze malarskiej, jego artystycznej żarliwości i wyłączności, jego poglądom na zadania, środki i możliwości malarstwa. W ten sposób granice, w jakich zawarła się twórczość malarska Pankiewicza, stały się granicami nie tylko jego twórczości. Nie wydaje się jednak, żeby były one dostatecznie szerokie i na dłużej wytyczyć mogły naszej sztuce właściwy kierunek rozwoju<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> [w.], *Józef Pankiewicz*, „Przekrój” 1946, nr 49, s. 13.

<sup>9</sup> A. Basler, *Sztuka polska w Paryżu*, „Sztuka. Miesięcznik ilustrowany poświęcony Sztuce i Kulturze” 1912, r. II, z. 1, s. 68.

<sup>10</sup> M. Lachowski, *Wstęp*, w: *Pankiewicz i po... Uwalnianie koloru*, kat. wys., red. A. Hałata, M. Lachowski, D. Seweryn-Puchalska, Lublin 2016: Muzeum Lubelskie, s. 7.

<sup>11</sup> T. Dobrowolski, *Józef Pankiewicz*, w: *Wystawa pośmiertna Józefa Pankiewicza i Alojzego Majchra. Wystawa zbiorowa Stefana Brzozowskiego. Kolekcja obrazów Jana Szczęsnego Książka*, kat. wys., Kraków 1946: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, s. 6.

<sup>12</sup> M. Porębski, *Na wystawie Józefa Pankiewicza*, „Echo Krakowa” 1946, r. I, nr 7, s. 4.

Wbrew tym przepowiedniom nurt kolorystyczny po 1945 r., jak wiemy, miał się u nas całkiem nieźle. Nawet jeśli nie był jedynym istotnym, to i tak trafna jest konkluzja, że to właśnie Pankiewicz „czynił przełom w polskim malarstwie (...), kiedy to (...) malowano dziewoje, konie i nawet jabłka – ale nie obrazy”, że tworząc „obrazy prawdziwe, obiektywne i fachowe (...), znów połączył malarstwo polskie z malarstwem europejskim”<sup>13</sup>. Przyznawał to także odległy od koloryzmu Władysław Strzemiński, wymieniając Pankiewicza wśród tych, dzięki którym ok. 1900 r. „sztuka polska była prawie równoległa z europejską”<sup>14</sup>.

Spośród dzieł Pankiewicza najwięcej uwagi poświęcano bodaj obrazowi *Targ na kwiaty*, który uświetnia zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu – pierwszemu dziełu impresjonistycznemu w malarstwie polskim, przy czym niemal zawsze, kiedy ten obraz analizowano, przypomniane były prace, które Pankiewicz namalował przed wyjazdem do Paryża, w tzw. okresie warszawskim swojej twórczości, przede wszystkim zaś *Targ na jarzyny*. Porównywano oba *Targi* po to, aby określić pułap, na jakim znajdował się Pankiewicz, kiedy postanowił pójść w ślady Moneta. *Targ na jarzyny* zaliczany jest zgodnie do realizmu wzgl. naturalizmu. Przy wszystkich różnicach między tymi terminami oba odnoszą się do sztuki zrodzonej z dążenia do „obiektywnej rejestracji rzeczywistości”<sup>15</sup>. Interpretując *Targ na jarzyny* w kontekście późniejszego dzieła, różniono się jednak niebagatelnie. Raz widziano w nim przykład tego wszystkiego, co należało odrzucić, aby przyjęcie impresjonizmu stało się owocne<sup>16</sup>. Innym razem akcentowano wspólnotę obu *Targów*, traktując wcześniejszy jako dzieło przejściowe od naturalizmu do impresjonizmu, zaś

---

<sup>13</sup> J. Stajuda, *Józef Pankiewicz (1960)*, w: tenże, *O obrazach innych i takich*, red. J. Gola, M. Sitkowska, Warszawa 2000: ASP, s. 329.

<sup>14</sup> *List Władysława Strzemińskiego do Jana Cybisa, 4 listopada 1934*, Kraków, Zbiory Specjalne Biblioteki PAN, *Korespondencja Jana Cybisa*, sygn. 10496, k. 76.

<sup>15</sup> Por. A. Sygietyński, *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, Warszawa 1886: „Wędrowiec”; J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło...*, dz. cyt.; J. Szczepińska, *Realizm – impresjonizm – symbolizm w malarstwie Józefa Pankiewicza* (praca doktorska napisana na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem prof. dr. Juliusza Starzyńskiego, 1964, maszynopis), Biblioteka Instytutu Historii Sztuki UAM, sygn. M-421; też, *Warszawskie obrazy i rysunki Józefa Pankiewicza*, „Rocznik Warszawski” 1965, r. VI, s. 186–226; J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987: Wydawnictwo Literackie, s. 132; tenże, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003: DIG, s. 260; M. Głowiński, *Realizm*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1988: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 422. Poprzestaję na tej charakterystyce świadom szerokiej dyskusji nad wzajemnym stosunkiem pojęć takich jak realizm i naturalizm. Por.: J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Naturalismus und Realismus. Versuch einer Formulierung verbidlicher Begriffe*, „Staedel-Jahrbuch” 1975, Bd. V, s. 247–266.

<sup>16</sup> Por. m.in.: H. Piątkowski, *Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty*, Petersburg 1895: Księgarnia K. Grendyszyńskiego, s. 98–99; D. Suchocka, *Muzeum Narodowe w Poznaniu – dzieje kolekcji malarstwa polskiego*, w: *Malarstwo polskie 1766–1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, oprac. D. Suchocka, Poznań 2005: MNP, s. 15.

późniejszy jako świadectwo „bezwzględного poddania się doktrynie impresjonistycznej”<sup>17</sup>. Niezależnie jednak od zróżnicowania wniosków, jakie wyciągano z porównywania obu obrazów, *Targ na jarzyny* został ściśle związany z narodzinami polskiego malarstwa modernistycznego, nawet jeżeli traktowany był jako przykład formuły, od której należało się odbić, aby w tych narodzinach uczestniczyć.

Ale nawet jeśli *Targ na jarzyny* nie ma nic wspólnego z impresjonizmem, nie przeszkadza to w kwalifikacji tego dzieła jako nowatorskiego. Wspomniany Stanisław Witkiewicz był czołowym przedstawicielem krytyki walczącej o odrzucenie przez artystów tradycyjnych, akademickich zasad. Z pisma „Wędrowiec”, którego redaktorem został w 1884 r., uczynił wspólnie z Antonim Sygietyńskim trybunę walki o nowe wartości w sztuce. Obaj krytycy odrzucali akademizm i domagali się, by artyści zwrócili uwagę na otaczającą ich rzeczywistość, ukazując również wszystko to, co zostało zepchnięte na margines społeczny. Witkiewicz złożył Aleksandrowi Gierymskiemu, Pankiewiczowi i Władysławowi Podkowińskiemu propozycję zilustrowania książki o Warszawie, która opisywałaby głębokie podziały społeczne panujące w mieście (do publikacji książki wprawdzie nie doszło, ale niektóre rysunki zamieszczono w czasopismach „Wędrowiec”, „Kłosa”, „Tygodnik Ilustrowany” i „Tygodnik Powszechny”<sup>18</sup>). Sygietyński i Witkiewicz nie sprzeciwiali się jednak programowo malarstwu historycznemu czy religijnemu. Przede wszystkim bowiem byli orędownikami „prawdy w malarstwie”, czyli – jak ją rozumieli – przedstawiania rzeczy widzialnych zgodnie z tym, jak prezentują się one oczom człowieka w rzeczywistym oświeceniu: „Czy to będzie Zamoyski pod Byczyną – pisał Witkiewicz – czy Kaśka zbierająca rzepę, nie przybędzie ni w pierwszym, ni w drugim wypadku ani jednego połysku, ani jednego cienia, albo refleksu, jeżeli oboje będą o tej samej porze dnia oglądani”<sup>19</sup>. Dlatego cenili malarstwo Józefa Brandta, a odrzucali twórczość Matejki, który – ich zdaniem – nie spełniał wymogu wiernego odtwarzania natury. Konkludując, najbardziej doniosłym punktem ich programu był sprzeciw wobec wydawania sądu o dziełach na podstawie tematu. Uważali, że przy ocenie udatności obrazu powinno zwracać się uwagę wyłącznie na jego wykonanie, a więc na jakość malarskiej iluzji<sup>20</sup>.

Sygietyński i Witkiewicz uznawali za pierwszych nowoczesnych polskich malarzy, a więc za takich, których obrazy „będą cenione wyłącznie za malarstwo”,

---

<sup>17</sup> W. Husarski, *Z instytutu propagandy sztuki. Józef Pankiewicz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, t. LXXIV, nr 12, s. 408.

<sup>18</sup> S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903: Towarzystwo Wydawnicze, s. 111–115; Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w „Wędrowcu” Artura Gruszeckiego*, Opole 1992: Wyższa Szkoła Pedagogiczna, s. 29–44.

<sup>19</sup> Tenże, *Malarstwo i krytyka u nas*, w: S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka...*, dz. cyt., s. 19.

<sup>20</sup> M. Kabata, *Warszawska batalia o nową sztukę („Wędrowiec” 1884–1887)*, Warszawa 1978: PIW; Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz...*, dz. cyt.



w pierwszej kolejności Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich<sup>21</sup>. Pankiewicz poznał młodszego z braci w 1887 r. Od dawna podziwiał jego sztukę. Teraz mógł nie tylko czerpać nauki z rozmów z nim, ale także obserwować go podczas pracy. Gierymski korzystał wtedy z pracowni, którą Pankiewicz i Podkowiński wynajmowali pod koniec lat 80. XIX w., mieszczącej się w budynku stojącym na rogu ulic Żurawiej i Kruczej w Warszawie. Młodszy malarze śledzili Gierymskiego, gdy tworzył kolejną wersję obrazu *Święto Trąbek* oraz równie słynne dzieło *Piaskarze*. Wpływ Gierymskiego na twórczość Pankiewicza z okresu warszawskiego został dostrzeżony przez współczesnych<sup>22</sup>. Istotnie, nasz bohater ukazywał nie tylko te same miejsca, które wybierał Gierymski, ale stosował analogiczne rozwiązania formalne<sup>23</sup>. Nigdy też nie wypierał się zależności swej sztuki od twórczości autora *Trąbek*, eksponując zwłaszcza fascynację jej wizualnymi walorami: „Pamiętam, że już w pierwszych przeżyciach malarskich czułem logikę kontrastów. Jeżeli się zapaliłem do Gierymskiego, to dlatego właśnie, że na jego płótnach widziałem działanie prawa kontrastów”<sup>24</sup>. Również *Targ na jarzyny* Pankiewicz stworzył pod przemożnym wpływem starszego kolegi, mając w pamięci zwłaszcza jego rysunek *Na targowisku*<sup>25</sup>.

Dodajmy, że *Targ na jarzyny* był dla Pankiewicza szczególnie ważny. Temat targów warszawskich artysta podejmował od kilku lat w rysunkach zamieszczanych w prasie. Dwukrotnie rysował targ na rynku Starego Miasta i dwukrotnie

---

<sup>21</sup> Por. A. Sygietyński, *Album...*, dz. cyt. (autor albumu obszernie korzystał z uwag Stanisława Witkiewicza); S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, „Kurier Warszawski” 1890, r. LXX, nr 307, s. 2.

<sup>22</sup> Por. m.in. [m.], *Nasze ryciny* [o pracy *Sień na Starym Mieście* – M.H.], „Tygodnik Ilustrowany” 1889, r. XIII, nr 319, s. 94; W. Gomulicki, *Nasi rysownicy. IV. Nowatorzy*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1891, r. VIII, nr 16, s. 209–213; H. Piątkowski, *Polskie malarstwo...*, dz. cyt., s. 98; F. Jabłczyński, *Józef Pankiewicz i jego obrazy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, r. XXVI, nr 10, s. 183.

<sup>23</sup> Na temat rysunków Pankiewicza zamieszczanych w prasie warszawskiej w latach 80. XIX w. por.: AUW, H. Stępień, *Okres warszawski w twórczości Józefa Pankiewicza (1886–1889)* (praca magisterska, UW, Wydział Historyczny, Sekcja Historii Sztuki, 1954; sygn. W Hum 16.027); J. Szczepińska, *Warszawskie obrazy i rysunki Józefa Pankiewicza*, „Rocznik Warszawski” 1965, r. VI, s. 186–226; też, *Pankiewicz – modernista*, „Rocznik Historii Sztuki” 1966, r. VI, s. 176–229; A. Kotańska, *Warszawa w drzeworycie prasowym 1864–1900* (rozprawa doktorska przygotowana w IHS UW pod kierunkiem prof. dr. hab. Tadeusza Jaroszewskiego i prof. dr. hab. Marii Poprzęckiej, 2002, maszynopis w Bibliotece IHS UW, nr inw. 88 (dr) 1–3); A. Rudzińska, *Rysunki w twórczości Pankiewicza*, w: *Józef Pankiewicz 1866–1940. Życie i dzieło...*, dz. cyt., s. XXIV–XXVI; M. Haake, *Tematyka żydowska w twórczości Józefa Pankiewicza w kontekście społeczno-politycznym*, „Studia Judaica” 2018, t. XXXI, nr 2, s. 213–251.

<sup>24</sup> J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło...*, dz. cyt., s. 184.

<sup>25</sup> Por. M. Haake, *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego*, Poznań 2015: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 310.

targ za Żelazną Bramą<sup>26</sup>. Jeden z rysunków, które przedstawiają to drugie targowisko, powstał w tym samym roku co obraz olejny – albo wcześniej, albo w tym samym okresie [il. 3]. Ukazuje ten sam fragment targowiska, lecz inne postaci. Wersja olejna była zatem wariantem, który Pankiewicz najprawdopodobniej uznał za lepszy i dlatego wart utrwalenia w szlachetnej technice malarskiej. Zależało mu także na kompozycji możliwie monumentalnej. Wybrał format obrazu o wymiarach 114,29 × 83,81 cm<sup>27</sup>, a więc znacznie większy od najbardziej znanych obrazów Gierymskiego z tego czasu (*Żydówka z pomarańczami*, *Brama na Starym Mieście w Warszawie*, *Powisłe*, *Przystań na Solcu*, *Święto Trąbek* (1884, MNW), *Piaskarze* – dłuższy bok nie przekraczał 80 cm)<sup>28</sup>. Gierymski sięgnął po większy format wtedy, gdy dostał zamówienie na replikę obrazu *Święto Trąbek*, malowaną, o czym była już mowa, w pracowni dzielonej z Pankiewiczem. Zamawiającym był Ignacy Korwin-Milewski, polski arystokrata, który zgromadził kolekcję ponad dwustu dzieł polskich malarzy<sup>29</sup>. Pankiewicz dobrze więc wiedział, jakie znaczenie ma format obrazu dla potencjalnego kupca. Nie pomylił się. *Targ na jarzyny* został zakupiony przez Milewskiego jeszcze przed ukończeniem obrazu, kiedy kolekcjoner przyszedł do pracowni odwiedzić Gierymskiego.

Reasumując, namalowany w 1888 r. *Targ na jarzyny* był manifestacją przystąpienia do wznieconej przez Witkiewicza i Sygietyńskiego walki o nowoczesne malarstwo. Swoją fascynację *stricte* malarskimi jakościami obrazów zaszczerpiał Pankiewicz twórcom i krytyce artystycznej, istotnie wpływając na oblicze sztuki polskiej nie tylko przed, ale także po II wojnie światowej. Z tego powodu obraz ten, choć realistyczny, sytuuje się u źródeł nowoczesnych tendencji w malarstwie

---

<sup>26</sup> J. Pankiewicz, *Rynek na Starym Mieście w Warszawie*, ryt. A. Malinowski, „Kłosy” 1887, t. 45, nr 1158, s. 153; tenże, *Targ na Starym Mieście w Warszawie*, ryt. W. Klejn, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, r. XI, nr 264, s. 41; tenże, *Targ zwierzyny na rynku za Żelazną Bramą w Warszawie*, ryt. A. Malinowski, „Kłosy” 1888, r. 46, nr 1177, s. 37; tenże, *Targ za Żelazną Bramą*, „Tygodnik Ilustrowany” 1889, autotypia, r. XIII, nr 323, s. 152.

<sup>27</sup> W sprawozdaniach TZSP podane zostały wymiary obrazu w calach rosyjskich (45 × 33). *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1889*, Warszawa 1890: Drukarnia Karola Kowalewskiego, s. 18; *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1890*, Warszawa 1891: Drukarnia Karola Kowalewskiego, s. 23. Przyjmując, że w tym okresie jeden cal rosyjski to 25,3996 mm (zgodnie z systemem miar wprowadzonym w Imperium Rosyjskim ukazem carskim z 11 października 1835 roku, w Królestwie Polskim w roku 1849, i obowiązującym do roku 1918), można ustalić, że obraz mierzył 114,29 × 83,81 cm.

<sup>28</sup> Por. *Aleksander Gierymski 1850–1901*, kat. wys., oprac. E. Micke-Broniarek, Warszawa 2014: MNW, s. 167–195.

<sup>29</sup> A. Ryszkiewicz, *Galeria obrazów Ignacego Korwin-Milewskiego*, w: tenże, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981: PWN, s. 197–222; R. Higersberger, *Ignacy Karol hrabia Korwin-Milewski. Postać niezwykła*, w: M. Szymański, *Ignacy Karol hrabia Korwin-Milewski. Postać niezwykła*, Warszawa 2016: MKiDN, s. 17–31; *Aleksander Gierymski 1850–1901*, dz. cyt., s. 184.

polskim. Wiesław Juszcak będzie wręcz zdania, że *Targ na jarzyny*, w którym martwa natura na pierwszym planie „jakby wysypuje się z ramy obrazowej” i przez to buduje „ciągłość pomiędzy przestrzenią wyobrażaną i realną”, współtworzy w malarstwie tendencję, którą można uznać za „punkt wyjścia symbolizmu”<sup>30</sup>.

Na zakończenie tego wstępu wróćmy jeszcze do przywołanego na początku tekstu Klaczki *Sztuka polska*. Autor ten był zdania, że oko polskiego malarza, „nie-nawykłe do światła i słońca”, „nie jest zdolne ani uchwycić, ani oddać tej nieskończonej skali farb i półcienia, która wciąż drży w powietrzu”, że polskiego malarza „uczucie kolorów ścina się pod szarą powłoką naszego horyzontu”<sup>31</sup>. Choć Klaczko zauważył, że te same warunki atmosferyczne nie przeszkodziły rozkwitowi malarstwa holenderskiego, to jednak był przekonany, że martwe natury i sceny rodzajowe, które z taką lubością malowali Holendrzy, reprezentują „jedynie niziny twórczości”, w której „duch polski”, „idealny a rycerski, wielkomyślny a katolicki”<sup>32</sup>, nigdy nie mógłby znaleźć godnej reprezentacji. Przypomnijmy, że krytyka artystyczna widziała w *Targu na jarzyny* Pankiewicza dzieło, które chyli się ku martwej naturze bądź zgoła jest nią o wiele bardziej niż sceną rodzajową, w dodatku martwą naturą świetnie uchwyconą w „czystym, białym świetle dnia pochmurnego”, jak pisał o obrazie wspomniany wyżej Stanisław Witkiewicz<sup>33</sup>. Tak więc „szczęśliwa godzina malarstwa polskiego” wybiła także za pośrednictwem obrazu reprezentującego rodzaj, który Klaczko odrzucał jako niegodny polskiego ducha. *Targ na jarzyny* jawi się jako całkowite zaprzeczenie wizji snutej przez Klaczkę i znak zupełnie innej epoki. Witkiewicz, widząc ten obraz w 1889 r. na wystawie w warszawskiej Zachęcie, mógł jedynie utwierdzić się w słuszności swej decyzji o obaleniu twierdzeń Klaczki.

## 2. Obraz z fotografii

Biorąc to wszystko pod uwagę, łatwo będzie zrozumieć moje zdumienie, kiedy zaobserwowałem, że *Targ na jarzyny* z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu różni się od fotograficznych reprodukcji obrazu Pankiewicza o tym tytule w kilku

---

<sup>30</sup> W. Juszcak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977: Auriga, s. 82.

<sup>31</sup> J. Klaczko, *Sztuka polska*, dz. cyt., s. 42–49.

<sup>32</sup> Tamże, s. 43.

<sup>33</sup> [Sincero], *Wystawa konkursowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1889, r. VI, nr 278, s. 40; B. Łaszczyński, *Pogadanki artystyczne*, „Niwa” 1889, r. XVIII, nr 5, s. 78; H. Struve, *Konkurs malarski Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Kłosy” 1889, r. XLVIII, nr 1232, s. 95; S. Witkiewicz, *Wystawa konkursowa*, „Życie” 1889, r. III, nr 6, s. 87; W. Gerson, *Wystawa międzynarodowa w Paryżu w r. 1889*, „Tygodnik Ilustrowany” 1889, r. XIII, nr 327, s. 215.



publikacjach sprzed 1939 r.: w *Tygodniku Ilustrowanym* z 1902 r. [il. 4], w książce Eligiusza Niewiadomskiego *Malarstwo polskie XIX i XX w.* z 1926 r. oraz w monografii Pankiewicza autorstwa Józefa Czapskiego z 1936 r. [il. 5]<sup>34</sup>. Ucieszyło mnie, kiedy odkryłem, że tę odmienność dostrzeżono już wcześniej. W toku badań dotarłem do niepublikowanej pracy magisterskiej Haliny Stępień z 1954 r. Dostrzegłszy różnice, autorka wysunęła przypuszczenie, że obraz poznański jest „drugą wersją tematu”<sup>35</sup>, a więc dziełem innym niż to, które zostało nagrodzone w Paryżu. Jej obserwacji nikt jednak później nie podjął, a szkoda, bo wyjaśnienie sprawy w czasie, gdy wielu bohaterów tej książki jeszcze żyło, byłoby bardziej owocne.

Prasowe i książkowe reprodukcje fotografii były poddawane dodatkowej obróbce, która pewne rzeczy podkreślała, a inne upraszczała<sup>36</sup>. Wspomniane publikacje nie mogły być więc wystarczającym i wiarygodnym materiałem porównawczym. Na szczęście w Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się przedwojenne zdjęcie obrazu namalowanego przez Pankiewicza [il. 6]. Do pytania o to, kiedy dokładnie zrobiono fotografię, powrócę w dalszej części. Ma ona wymiary 21,6 × 15,9 cm i została wykonana w technice albuminowej, która pozwalała uzyskać bardzo wysoką ostrość motywu<sup>37</sup>. Na naszym egzemplarzu ostrość jest wprawdzie częściowo rozmyta, ale przede wszystkim przy bocznych krawędziach. Obszerne partie w centrum pola obrazowego prezentują się bez zarzutu. Zdjęcie nie było również w żaden sposób retuszowane i dlatego jego porównanie z obrazem poznańskim jest miarodajne.

Obraz poznański i fotografia niemal nie różnią się od siebie pod względem zawartości przedmiotowej. Widzimy tę samą scenę – ściślej rzecz biorąc, Pankiewicz nie przedstawił targu na placu Żelaznej Bramy, lecz wnętrze nowoczesnego bazaru Adolfa Janasza. Gmach ten został zbudowany w latach 1883–1884 w pobliżu placu Żelaznej Bramy i wraz z bazarem Mozeasa Ulrycha uzupełnił stare targowisko<sup>38</sup>. Oba obrazy ukazują w znakomitej większości te same przed-

---

<sup>34</sup> F. Jabłczyński, *Józef Pankiewicz...*, dz. cyt., s. 181; E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX w.*, Warszawa 1926: Wydawnictwo M. Arcta, il. s. 217; J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło...*, dz. cyt., il. nr 6.

<sup>35</sup> H. Stępień, *Okres warszawski...*, dz. cyt., s. 18.

<sup>36</sup> Por. A. Lewandowska, K. Zalewska, K. Zielińska, *Podstawy prowadzenia badań proveniencyjnych*, „Szkolenia NIMOZ” 2015, nr 9, s. 26.

<sup>37</sup> MNW, GRiR, *Archiwum Pankiewicza*, sygn. Rys pol. 10563. Fotografia obrazu *Targ na jarmyźnie za Żelazną Bramą* (15,9 × 21,6; 23,5 × 26,4), poz. 430.

<sup>38</sup> Na temat historii warszawskich targowisk zob.: S. Kowalska-Glikman, *Na targowiskach dziewiętnastowiecznej Warszawy*, „Kronika Warszawy” 1984, t. 15, nr 3, s. 41–59; M. Omilanowska, *Świątynie handlu. Warszawska architektura komercyjna doby wielkomięskiej*, Warszawa 2004: IS PAN. Identyfikację umożliwiają zdjęcia bazaru Janasza przechowywane w Żydowskim Instytucie Historycznym. Identyfikacja miejsca jako „dziedzińca wewnętrznego Gościnnego Dworu” jest błędna

mioty i postaci, by wymienić najważniejsze: na pierwszym planie widzimy stragan z warzywami, a za nim, po stronie prawej, dwoje handlarzy – brodatego Żyda kładącego główki kapusty do wiklinowych koszy oraz starą Żydówkę, która trzyma monetę w wyciągniętej przed siebie ręce, po lewej zaś dwie rozmawiające kobiety i dziewczynkę przy krawędzi obrazu. Jeszcze więcej postaci znajduje się w głębi.

Zarówno na obrazie, jak i na fotografii wszystkie elementy świata przedstawionego wydają się zajmować to samo miejsce w polu obrazowym. Widoczne są jednak różnice w kształtach wielu z nich. Poprzestańmy w tym miejscu na wskazaniu tych najbardziej rzucających się w oczy. Odmienna jest fizjonomia jednej z rozmawiających kobiet – tej, która stoi przodem do widza i przytrzymuje koszyk prawą ręką [il. 7]. Kobieta na fotografii ma większe oczy, szerszy nos i dużo mniejszą brodę. Ma również prawe ucho, czego nie można powiedzieć o jej odpowiedniczce na obrazie poznańskim. Ponadto głowa kobiety na fotografii jest mniej przechylona. Z kolei rozmówczyni tej postaci ma na głowie chustę z pasiastym wzorem, który na fotografii jest u góry dużo jaśniejszy, a na dole ma spiralny wzór daleko bardziej wyraźny i precyzyjnie narysowany [il. 8]. Odmienny jest także profil żydowskiej handlarzki [il. 9]. Na fotografii żuchwa i nos są bardziej wydatne, przez co lepiej podkreślone zostały zaawansowany wiek kobiety i semickość jej rysów. Zdecydowanie różnią się także przedmioty znajdujące się poniżej tej postaci [il. 10, 11]. Na fotografii zarys otworu worka na ziemniaki zbliża się do trójkąta, na obrazie poznańskim jest od dołu półokrągły; kapusta na pierwszym z dzieł ma liście, na drugim w znacznej części przypomina raczej pianę na wodzie. Nadto na fotografii z samowara widocznego w głębi przy prawym brzegu obrazu unosi się znacznie więcej dymu, a stojąca przy nim kobieta – na obrazie poznańskim – jest „pobawiona” buta [il. 12]. Oprócz tego w świetliku bramy sklepowej w głębi po lewej stronie na fotografii jest więcej elementów pionowych, bo dwanaście, podczas gdy na obrazie z muzeum tylko dziewięć [il. 13]. Zwraca uwagę także brak sygnatury w miejscu, w którym jest ona widoczna na płótnie poznańskim, czyli w lewym dolnym rogu pola obrazowego.

Różnice między obrazami nie dotyczą wszelako tylko ukształtowania poszczególnych elementów, lecz także strony kolorystycznej. Można tak wnioskować na podstawie opinii krytyków sztuki o obrazie *Targ na jarzyny*, sformułowanych przy okazji jego pierwszej ekspozycji w Zachęcie w 1889 r. Pisali oni o szczególnym, kolorystycznym pęknięciu obrazu na dwie strefy. Bogdan Łaszczczyński notował:

---

(M. Omilanowska, *Świątynie handlu...*, dz. cyt., s. 108). Dziedziniec wewnętrzny Gościnnego Dworu miał bramę zamkniętą łukiem półokrągłym, którego brak na obrazie. Ponadto na obrazie Pankiewicza ściana zamykająca budynek ciągnie się po niewielkim półkolu (tylko dwa przęsła sąsiadujące z bramą są do niej równoległe), czemu nie odpowiada plan dziedzińca wewnętrznego w Gościnnym Dworze. Jest z tym natomiast zgodny kształt większego budynku w obrębie bazaru Janasza.

Te same przez się wyborne kapusty, pietruszki, rzepy i marchwie masą swą ciężką i jaskrawą dopełniają połowę obrazu i zabijają zbyt silnym kontrastem i zbytnią wyłączością całą resztę kompozycji, pogrążonej w szarawym i zimnym kolorycie żydowskich chałatów i straganowego plebsu. Chcąc zwalczyć zbyt ten kontrast, artysta mimo woli został wciągnięty do nadmiernego wykończenia dalszych planów<sup>39</sup>.

Z kolei Stanisław Witkiewicz pisał, że poza warzywami i figurą żydowskiej handlarki „reszta figur, podwórze, ziemia dookoła straganu, wszystko jest przeblękitnione, przeciągnięte jakimś fioletowym oparem, w którym giną i zacierają się barwy lokalne, tak żywe we wszystkich tych jarzynach (...)”. I jeśli wierzyć krytykowi, nie było to jedynie subtelne zabarwienie, lecz efekt daleko odbiegający od relacji zachodzących w przyrodzie:

Przypuściwszy, że i w naturze obserwowanie takiej jaskrawej, jasnej zieleni wywołałoby wrażenie fioletowego zabarwienia w otaczających ją tonach szarych, można jednak twierdzić z pewnością, iż nigdy w tym samym stopniu jak na obrazie p. Pankiewicza. Wygląda on tak, jak gdyby w jednej części, w straganie, malowany był w czystym, białym świetle dnia pochmurnego, lecz jasnego, w drugiej zaś przedstawiał chwilę nagłego wypogodzenia się wśród ulewy – jak gdyby gdzieś za ramą było słońce, a to podwórze zalewał refleks błękitnego nieba<sup>40</sup>.

Relacje te wskazują, że Pankiewicz dobrze odrobił lekcję z „prawa kontrastu”, które z takim powodzeniem stosował Gierymski. Nie są jednak opisami obrazu z galerii poznańskiej. Żaden kontrast barwny między pierwszym planem a dalszymi na nim nie występuje. W tłumie w głębi dużo jest czerwonych akcentów, które równoważą jaskrawe plamy marchwi, pomidorów i chusty siedzącej handlarki, zaś budowla na dalszym planie nasyciona jest zieleniami i beżami, które dopełniają zieleni pierwszoplanowej włoszczyzny.

Szukając przyczyn istnienia różnic między starą fotografią a obrazem poznańskim, trzeba w toku dalszych badań odpowiedzieć na wiele pytań: 1) Czy obraz powstały w 1888 r. został później przemalowany przez artystę? 2) Czy – biorąc pod uwagę liczne retusze na obrazie poznańskim – należy widzieć w nim słynne dzieło Pankiewicza, które uległo zniszczeniu i zostało zrekonstruowane w sposób, który dalece zmienił jego postać? 3) Czy obraz poznański jest studium wstępnym bądź autorską repliką oryginału? 4) Czy obraz poznański jest kopią, która została sprzedana do zbiorów muzealnych jako oryginał? 5) Czy obraz poznański zo-

<sup>39</sup> B. Łaszczynski, *Pogadanki artystyczne*, dz. cyt., s. 78.

<sup>40</sup> S. Witkiewicz, *Wystawa konkursowa*, dz. cyt., s. 86–87. Por. „Ta błękitność, której zresztą p. Pankiewicz nadużywał przed zostaniem impresjonistą w *Targu na jarzyny*, choć nie w tym stopniu [co w *Targu na kwiaty* – M.H.] (...)”. Tenże, *Impresjonizm*, w: S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas...*, dz. cyt., s. 99.

stał od razu wykonany jako falsyfikat? Pragnę podkreślić, że zdaję sobie sprawę z tego, jakiej pieczołowitości wymaga wyjaśnienie przyczyn obecności wspomnianych różnic między obrazem poznańskim a fotografią. Max J. Friedländer, dyrektor berlińskiego Kaiser-Friedrich-Museum przed II wojną światową, cieszący się sławą eksperta malarstwa północnoeuropejskiego okresu renesansu i baroku, był zdania, że o ile „nabycie do kolekcji falsyfikatu” można uznać za błąd, o tyle „przypięcie łątki falsyfikatu oryginalnemu dziełu” jest „prawdziwym grzechem”<sup>41</sup>.

Procedura określania autentyczności dzieła sztuki obejmuje, po pierwsze, analizę jego pochodzenia na podstawie historycznej dokumentacji, czyli ustalenie proveniencji dzieła, po drugie – analizę dzieła przy wykorzystaniu specjalistycznej aparatury, po trzecie – badanie wizualności dzieła, podczas którego stosuje się narzędzia historii sztuki<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Cyt. za: M. Findlay, *Catalogue raisonné*, w: *Ekspert kontra dzieło sztuki. Rozpoznawanie falsyfikatów oraz fałszywych atrybucji w sztukach plastycznych*, red. R.D. Spencer, tłum. M. Iwińska, Warszawa 2009: Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych, s. 104.

<sup>42</sup> F.V. O'Connor, *Potwierdzanie autentyczności dzieła sztuki. Wiedza znawcy dzieł sztuki a wyroki sądu w odniesieniu do fałszerstw, kopii oraz fałszywych atrybucji*, w: *Ekspert kontra dzieło sztuki...*, dz. cyt., s. 33.