

Piotr P. Czyż
Muzeum Narodowe w Warszawie

Echa malarstwa polskiego modernizmu w nokturnach graficznych Inspiracje i autointerpretacje Zofii Stankiewiczówny i Feliksa Jabłczyńskiego

Twórczość graficzną Zofii Stankiewiczówny (1862–1955) i Feliksa Jabłczyńskiego (1865–1928), choć należącą do XX wieku, należy postrzegać przez pryzmat zjawisk artystycznych „końca wieku”. Były one kontynuacją modernizmu, który – jak zauważył Wiesław Juszcak – stanowił nie otwarcie nowych prądów w sztuce, lecz ich zakończenie: „polski modernizm – pisał – jest integralną częścią epoki odchodzącej [...] zamyka wiek dziewiętnasty [...] należy do tamtego, a nie do obecnego [XX] stulecia”¹. W modernizmie splatały się nawet przeciwstawne i wykluczające się kierunki: oświecenie i romantyzm, romantyzm i pozytywizm, realizm i idealizm, naturalizm i kreacjonizm.

Niewyczerpana i wciąż powracająca w polskim modernizmie tradycja romantyczna, bardziej ducha niż historii, bardziej Słowackiego niż Mickiewicza, stała się także tematem malarstwa i grafiki, przesycając je atmosferą minionego czasu. „Dla modernistów ważna była – jak pisał Juszcak – podskórna obecność przeszłości we wszystkim, co bezpośrednio teraz doświadczalne, widzenie rzeczywistości jako historycznego świadectwa – czegoś napiętnowanego nieodwracalnie przez dzieje”². Szczególne miejsce w sztuce końca wieku zajęła również problematyka światła wywodząca się z tradycji romantycznej: „Luminizm miał [...] u nas tyle impresjonistyczny, co romantyczny rodów. Mógł czerpać wzory zarówno z obcego malarstwa, jak z rodzimej tradycji poetyckiej”³. Jak zauważyli Irena i Łukasz Kossowski, „ulubionymi porami dnia romantyków, a w ślad za nimi dziewiętnastowiecznych symbolistów, stały się zmierzch i noc. W »kolorystycznej« twórczości Mickiewicza i mistycznej poezji Słowackiego znajdziemy wiele opisów przyrody zasypiającej w mroku, wchłanianej przez ciemność nocy”⁴.

Noc – tak często obecna w poezji romantycznej – dopiero w kolejnej epoce, po powstaniu styczniowym, stała się tematem chętnie podejmowanym przez sztukę. Motyw zmroku, zamglonego świtu, kończącego się dnia przeszedł z poezji do malarstwa, ale nie jako ilustracja poematu, a sam temat nasycony treściami symbolicznymi i przeżyciami artysty, jego „rozedrganą” duszą. Stało się to wtedy, kiedy cały naród przywdział strój żałobny, by w ten symboliczny sposób stanąć po stronie wartości, za które przelano krew i o których nie można było zapomnieć. Patriotyczna postawa manifestowana czernią ubioru łączy się symbolicznie z tematem nokturnu, który od czasów Artura Grottgera coraz częściej pojawiał się w polskim malarstwie. Jak zauważyła Elisabeth Clegg, ta forma artystyczna jest związana z polską tradycją muzyczną i literacką. Malarze nadawali jej patriotyczne konotacje nawet wtedy, gdy przedstawiali Monachium czy Paryż⁵. Clegg podkreśliła, że „polscy malarze mniej interesują się nocą jako obrazem, a bardziej jako ideą, nadając jej większy ładunek emocjonalny”⁶. Sama nazwa – jak napisała w monografii nokturnów Aleksandra Melbechowska-Luty – „zapożyczona została z terminologii muzycznej i spopularyzowana przez Jamesa McNeill Whistlera, który tak nazwał swoje osnute mgłą pejzaże porównywane do harmonii muzycznej”⁷. W okresie modernizmu termin ten wszedł do powszechnego użycia, a liczba prac tak nazywanych wzrosła z końcem XIX stulecia.

Na grafikę Zofii Stankiewiczówny i Feliksa Jabłczyńskiego najbardziej wpłynęła tradycja malarstwa drugiej połowy XIX wieku rozwijającego się w środowisku monachijskim, a przede wszystkim nokturny Aleksandra Gierymskiego i jego ducho-

¹ W. Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 11.

² Ibidem, s. 63.

³ Ibidem, s. 76.

⁴ I. Kossowska, Ł. Kossowski, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Arkady, Warszawa 2010, s. 149.

⁵ E. Clegg, *The City at Night. Aleksander Gierymski in Munich and Paris*, „Apollo. The International Magazine of the Arts” 1989, no. 12, s. 379.

⁶ Ibidem, s. 380.

⁷ A. Melbechowska-Luty, *Nokturny. Widoki nocy w malarstwie polskim*, Arkady, Warszawa 1999, s. 25.

wego ucznia Józefa Pankiewicza. Pewien pesymizm, „przedza smutku, melancholii czy tęsknicy” – jak ujął to Jan Kasprówicz – staną się synonimem polskiego malarstwa w Monachium, w którym nokturn będzie jednym z najczęściej podejmowanych tematów. Malarstwo to nie wyrastało z próżni. W połowie XIX wieku w tamtejszym środowisku wykształcił się pejzaż *stimmungowy*, który – jak zauważyła Aleksandra Krypczyk – „oznaczał wykreowanie pewnej jedności tworzonej przez wybrany motyw ukazany w odpowiednim momencie”⁸. Charakteryzował się on zharmonizowaniem, odpowiednim zestawieniem barw, często melancholijnym nastrojem. Aleksander Gierymski pisał w liście do Stanisława Witkiewicza, że „W sztuce wart tylko *Stimmung* [...]. *Stimmung* to jest robienie obrazów z uczucia i pamięci, to co innego niż urządzenie sobie natury w mieszkaniu lub choćby na polu. Kto ma więcej pamięci artystycznej, ten większy artysta”⁹. Witkiewicz widział dzieła *stimmungowe* w obrazach: „wieczornych, nocnych, pochmurnych, przedstawiających mroczne zaułki i ciemne wnętrza”¹⁰. „Obraz zestimmowany był obrazem, w którym osiągnięto całkowite zharmonizowanie, uspokojenie i wyrównanie tonu”¹¹. Krytyk wiązał to ze stanami duszy, melancholii lub niemal depresji. Gierymski z czasem zaczął zastępować określenie *Stimmung* – słowem „nastrój”. Witkiewicz w 1901 roku napisał: „Otóż nastrój jest dziś, jak wiadomo, w mowie potocznej i w żargonie krytyki takim wyrazem, który oznacza najnowszy kierunek w sztuce i najlepszy przymiot wszechrzeczy. Po impresjonizmie, modernizmie i innych podobnych hasłach [...] przyszedł czas na nastrój, **nastrojowość**”¹².

Nim powstały monachijskie „*stimmungi*”, Gierymski ujawnił swe zainteresowanie światłem rozpraszającym mrok już w swoich pierwszych ilustracjach rysowanych na potrzeby warszawskiej prasy¹³. Wspomniana tradycja romantyczna została ukryta w zupełnie współczesnych widokach Warszawy,

które tylko pozornie ukazywały przypadkową ulicę czy kościół. Pamiętano bowiem, że śpiewaniem pieśni patriotycznych pod figurą Matki Boskiej Passawskiej rozpoczęły się wydarzenia 4 kwietnia 1861 roku, krwawo stłumione przez Rosjan, stając się tym samym katalizatorem wybuchu powstania styczniowego. W katedrze zaś – miejscu symbolicznym – często urządzano patriotyczne msze i manifestacje. Największą sławę przyniosły Gierymskiemu monachijskie i paryskie nokturny, które były podziwiane nie tylko ze względu na umiejętności malarskie i zastosowane efekty światłocieniowe, ale głównie za siłę emocjonalnego skupienia się na ukazanej scenie. Te obrazy doczekały się również swoich drzeworytniczych interpretacji, które z pewnością oddziaływały nie tylko na masowego odbiorcę, ale także na artystów.

Uważa się często, że granice pomiędzy reprodukcją a grafiką autorską są sztywne. Jednak przy bliższym zapoznaniu się z *oeuvre* graficznym artystów, którzy byli głównie malarzami, dochodzimy do wniosku, że ich poszukiwania artystyczne przechodzą niemal płynnie w nową dziedzinę sztuki, jaką stała się dla nich grafika. Wykorzystywali nowe doświadczenia warsztatowe, aby osiągnąć podobne cele jak w malarstwie. Tematy ich prac graficznych były niejednokrotnie bardzo zbliżone do tematów obrazów lub stanowiły ich reprodukcję, oddając jak najwięcej cech malarskiego bądź rysunkowego pierwowzoru.

W przypadku ilustracji prasowej można dostrzec staranie rytownika, aby środkami graficznymi oddać walory techniczne i kolorystyczne przetransponowanego na monochromatyczny drzeworyt pierwowzoru malarskiego lub rysunkowego. Warto zauważyć, że w tym procesie powstawania ilustracji prasowej artyści starali się pomóc ksylografom, wykonując np. retusze autorskie na fotografii, która była później pierwowzorem drzeworytu.

Autointerpretacją lub transpozycją autorską nazwałbym „reprodukowanie” przez artystę kompozycji, którą już wcześniej opracował w innym medium. Nowymi środkami, w innej technice plastycznej, próbuje on oddać najwartościowsze cechy pierwowzoru malarskiego lub poszukiwać odmiennych efektów, korzystając z walorów przynależnych wybranej przez niego technice graficznej. Tak postępowal m.in. Leon Wyczółkowski, tworząc akwatinty według swych pastelowych i olejnych obrazów.

Ważnym aspektem procesu twórczego malarzy-grafików było przetwarzanie własnych dzieł lub inspiracje obcą twórczością, którą wykorzystywali do budowania kompozycji graficznej. Mogły to być także własne poszukiwania artystyczne, które za

⁸ A. Krypczyk, *W objęciach nocy. Nokturn w twórczości polskich monachijszczyków w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Ateny nad Iżarą – malarstwo monachijskie. Studia i szkice*, red. E. Ptaszyńska, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2012, s. 190.

⁹ M. i A. Gierymscy, *Listy i notatki*, Ossolineum 1973, s. 309.

¹⁰ S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Towarzystwo Wydawnicze, Lwów 1903, s. 155, 156.

¹¹ *Ibidem*, s. 156.

¹² *Ibidem*, s. 155.

¹³ O współpracy Gierymskiego z grafikami reprodukcyjnymi traktuje artykuł K. Pijanowskiej, *Artysta w służbie prasy – prasa w służbie artysty. Aleksander Gierymski i warszawskie czasopisma ilustrowane*, [w:] *Aleksander Gierymski 1850–1901*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 marca–10 sierpnia 2014, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2014, s. 46–51. Zob. poz. kat. (II) 68, 77, 109, 111.

sprawą zmienianych mediów przenikały z malarstwa do grafiki, a niekiedy z grafiki do malarstwa. Inspiracje te mogły dotyczyć zarówno kompozycji, jak i poszukiwań tonalnych, kolorystycznych, efektów tzw. malarskich. Świetnym tego przykładem jest twórczość malarska i graficzna Whistlera.

Artystą, który z malarza na kilka lat przekształcił się w znakomitego grafika warsztatowego, był Józef Pankiewicz. W latach 90. XIX wieku, kiedy jako jeden z pierwszych w kraju zajął się grafiką autorską, tworzył wiele wyciszonych, zniuansowanych tonalnie nokturnów oraz prac opartych na ciekawych efektach luministycznych¹⁴. „Pankiewicza – jak pisał w 1902 roku Feliks Jasieński – interesuje zarówno światło, jak i poezja, tkwiąca w efektach świetlnych [...]. Z tych efektów wybiera przeważnie najdelikatniejsze, najtrudniejsze do odtworzenia, takie, które jedynie, wchłonawszy w siebie, po powrocie do pracowni malować można. Poezja, która go najmocniej pociąga, to poezja melancholii, zarówno melancholii dusz ludzkich, jak melancholii, tkwiącej w szarych zmrokach i porankach, we mgle, deszczu lub nocy, zacierającej kształt i barwę, roztopiającej świat w łagodny, cichy akord”¹⁵.

„Pankiewicz jest lirikiem – pisał Jabłczyński w 1902 roku – ponieważ studiuje nie naturę – lecz własne gusty, upodobania, obrazy, stany duszy, sympatie, jednym słowem – siebie samego, którego w ukryciu daje w swoich obrazach. Noce Pankiewicza to nie chęć zgrywania publiczności obrazami, na których nic nie widać [...], lecz chęć oddania tego wrażenia, które rodzi się, skoro nieobojętnie błądzimy wśród alei parku lub po uliczkach staromiejskich. Trzeba [...] być trochę smutnym, trochę niezadowolonym z życia, aby zdecydować się na opuszczenie chociaż na chwilę »tego« świata wyraźnego i zagłębić się w ów świat malowanego płótna, w owe brzaski, noce, łamania się sztucznych światła na starych murach, w spokój wieczoru, majaczenia lub w słoneczną ciszę jakiegoś zakątka wśród zagonów i zieleni”¹⁶. Elżbieta Charazińska w katalogu wystawy monograficznej Pankiewicza zauważyła, że „tworząc [...] nocne widoki Warszawy, wykorzystuje własne doświadczenia rysownika gazetowego i zarazem podąża śladami Gierymskiego, malującego nocne widoki Paryża. Warszawskie wedyuty nasycy nastrojem

bezbrzeżnego smutku, osiągając ten efekt rozkładem światła, zamgleniem konturów, chłodną tonacją kolorystyczną, różnicowaniem faktur, a wreszcie wyborem motywu”¹⁷.

Podobny nastrój osiąga Pankiewicz w swych pierwszych akwafortach, a w szczególności w nokturnach graficznych, które powstawały pod koniec XIX wieku.

Tym też tropem poszukiwań artystycznych Aleksandra Gierymskiego i Józefa Pankiewicza podążyło dwoje warszawskich artystów – Zofia Stankiewiczówna¹⁸ i Feliks Jabłczyński¹⁹, których rozwój artystyczny w dziedzinie grafiki przypadł na początek XX wieku. Swoją drogę artystyczną rozpoczęli od malarstwa, jednak w nowym stuleciu (Stankiewiczówna około 1900, a Jabłczyński około 1906 roku) zaczęli zajmować się grafiką warsztatową, która z czasem niemal zupełnie zdominowała ich twórczość. Oboje należeli do współorganizatorów i członków Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Graficznych założonego w 1912 roku w Warszawie z inicjatywy Ignacego Łopieńskiego. Ich dokonania w dziedzinie grafiki zostały nagrodzone na I i II Wystawie Grafiki Nowoczesnej im. Henryka Grohmana w 1911 i 1914 roku.

Stankiewiczówna i Jabłczyński, ukształtowani malarze, jako główny środek wypowiedzi artystycznej wybrali ostatecznie grafikę. W przeciwieństwie do rozedrganej i impresjonistycznej akwaforty i suchej igły stosowanej przez Pankiewicza, wykonywane przez nich akwatinty czy ceratoryty miały w sobie więcej walorów malarskich. Cechy bliskie malarstwu, ujawniające się w paletcie barw u Jabłczyńskiego, czy niemal zbliżone do monochromatycznych obrazów Pankiewicza akwatintowe nokturny Stankiewiczówny łączyły się z poszukiwaniami artystycznymi końca wieku i uwidaczniały się w dalszym okresie ich twórczości.

¹⁷ E. Charazińska, *Józefa Pankiewicza batalia o czyste malarstwo*, [w:] *Józef Pankiewicz 1866–1940...*, s. XIV.

¹⁸ Zofia Stankiewiczówna urodziła się w 1862 r. w Ryzni pod Żytomierzem na Ukrainie w polskiej rodzinie inteligentnej o ziemiankich korzeniach. Początkowo pobierała prywatne lekcje w Charkowie u Jegora Jegorowicza Schreidera, a później od 1878 r. kształciła się w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona obok Anny Bilińskiej, Józefa Pankiewicza i Ignacego Łopieńskiego. W latach 1880–1883 uczęszczała do Académie Julian w Paryżu. W 1883 r. powróciła na stałe do Warszawy. Była emancypantką i aktywistką, osobowością o silnym charakterze, działającą w obronie praw kobiet, wspierając także kobiece środowisko artystyczne.

¹⁹ Feliks Jabłczyński urodził się w 1865 r. w Warszawie. Interesował się biologią i chemią, które studiował na wydziale matematyczno-przyrodniczym w Dorpacie. Jednakże wrażliwość i zainteresowanie sprawami sztuki sprawiło, że stał się literatem, muzykiem, malarzem, a później także grafikiem. Wspólna pracownia z Pankiewiczem, którą dzielił w 1892 r., podróż z nim do Włoch w 1893 r. i późniejszy własny wyjazd w latach 1902–1903 oraz do Paryża w latach 1911–1912 odcisnęły piętno na temacie i formie jego prac.

¹⁴ *Józef Pankiewicz 1866–1940: życie i dzieło. Artysta w 140. rocznicę urodzin*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 9 stycznia–26 marca 2006, kat. wyst., red. E. Charazińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, poz. kat. (I) 29–32, 36, 37, 42–45, 50.

¹⁵ F. Jasieński, *Sztuka polska. Malarstwo*, red. F. Jasieński, A. Ład-Cybulski, Księgarnia Altenberga, Lwów [1903–1904], tabl. 40.

¹⁶ F. Jabłczyński, *Józef Pankiewicz i jego obrazy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 10, s. 182.

Stankiewiczówna początkowo zajmowała się malarstwem i akwarelą, malując głównie pejzaże, widoki miast (szczególnie ulubionej Warszawy) i martwe natury. Niestety, prace malarskie artystki są dziś słabo znane, a z tytułów obrazów prezentowanych na dawnych wystawach, takich jak: *Świt, Noc, Giewont w nocy, W porcie w noc księżycową*, możemy wnioskować, że ich tematem były także nokturny. Około roku 1900 dzięki przyjaźni z warszawskim rytownikiem Ignacym Łopieńskim rozpoczęła swoją przygodę z grafiką artystyczną, która rozwijała się równoległe z poszukiwaniami malarskimi. Czesław Jankowski, odwiedzający pracownię artystki w 1904 roku, zapisał, że zastał ją całą „pogrążoną w akwafortach”. Stankiewiczówna, porzuciwszy niedokończone płótna, z wielkim entuzjazmem wypowiadała się o uprawianej przez siebie grafice. „Ukochane motywy przyrody, wrażenia malarskie, aspiracje artystyczne... wszystko przeradza się w akwafortę, przemawia do duszy artystki tylko, nieodmiennie akwaforta”²⁰. „Akwaforty warszawskie naszej artystki są przeważnie nastrojowe” – pisał w 1917 roku Wiktor Gomulicki²¹. Julian Kot z kolei zauważył, że w jej pracach chodzi „o formy wydobywane środkami właściwymi wybranej technice, o panowanie nad wartością światłocieni lub o szczęśliwe wyzyskanie motywu dla kompozycji graficznej. [...] Oryginalność ich polega na właściwej autorce graficznej interpretacji tematu”²².

Artystka, nie poddając się modom i awangardom, wykonywała przez całe dwudziestolecie międzywojenne grafikę, przenosząc aż do połowy XX wieku tradycję pozytywistycznego realizmu zespolonego z romantycznym modernizmem. Krystyna Czarnocka, podsumowując jej dokonania graficzne, napisała: „opierała się na realistycznym w zasadzie traktowaniu natury, operując najczęściej płamą zróżnicowanych półtonów walorowych, dążąc do uzyskania maksimum nastrojowości i malowniczości”²³. W grafice Stankiewiczówny pojawiały się tematy obecne w malarstwie ostatnich trzech dekad XIX wieku. We wstępie do albumu jej prac wydanego na rok przed śmiercią graficzki Joanna Szczepińska napisała: „Prace te noszą

zarazem cechy właściwe czasom i szkołom malarskim, które należą już do historii”²⁴.

Jednym z ulubionych tematów Stankiewiczówny były pejzaże Ukrainy, stanowiące dla niej swoisty powrót do lat dziecińczych. Dochodziła w nich do głosu nostalgia nasyciona pierwiastkami symbolicznymi. Drugim ważnym motywem jej twórczości były widoki miast polskich, głównie Warszawy. Ukazując ulice, zaułki czy panoramę pogrążonej w mroku nocy stolicy, artystka zbliżała się do warszawskich wedut Aleksandra Gierymskiego (il. 1)²⁵, a nawet do malarskich nokturnów Pankiewicza. Z tych ostatnich zapewne zaczerpnęła także motyw łabędzi, który wielokrotnie rozwijała w malarstwie i grafice²⁶. W nokturnach graficzne można obserwować podobne zainteresowanie efektami luministycznymi i dążenie do ukazywania materii w różnym oświetleniu, poddanej rozmaitym zjawiskom meteorologicznym. Stankiewiczówna dokonywała też swoistej „nokturnyzacji” rysunkowych studiów miasta w świetle dziennym, nadając im w akwatincie walory nokturnu (il. 2 i 3).

Analizując twórczość Stankiewiczówny, można zauważyć, że zatrzymała się ona w pół drogi i nigdy nie stała się w pełni artystką „końca wieku”. Wynikało to być może z jej predyspozycji psychicznych, pozytywistycznych i reformatorskich poglądów społecznych, dalekich od dekadentckiej filozofii głoszonej przez Stanisława Przybyszewskiego. Była do końca swojego życia wierna estetycznym ideałom realizmu, z modernizmu przejmując bardziej romantyczny niż symboliczny pierwiastek.

Feliks Jabłczyński był eksperymentatorem w dziedzinie technik graficznych. Wcześniej dał się poznać jako wynalazca nowego rodzaju pastelu. Ponieważ nie mógł posiadać prasy miedziorytniczej, z uwagi na ograniczenia cenzury, szukał własnych dróg do uzyskania odbitki, którą mógł na bieżąco własnoręcznie opracowywać. Za prasę posłużyła mu gumowa wyżymaczka. Za jej pomocą otrzymywał odbitki z tekturowych i ceratowych matryc. Wymyślone przez niego techniki charakteryzowały się bardziej malarskimi niż graficznymi efektami, które dodatkowo artysta wzmacniał ręcznym tonowaniem matrycy i kolorowaniem odbitek gwaszem. Jabłczyński badał efekty światłocieniowe i „przypadkowości nieoczekiwane”. W swych wspomnieniach Bronisław Kopczyński napisał o jego grafikach, że „były arcyinteresujące. Podkolorowywał je ręcznie z takim wyczuciem, że nieraz fachowcy nie mogli oderwać od nich oczu. Był przy tym wynalazcą, nie zadowalały go utarte spo-

²⁰ Cz. Jankowski, *Zofia Stankiewiczówna, „Życie i Sztuka”* (dodatek do „Kraju”) 1904 (1905), nr 52, s. 4.

²¹ W. Gomulicki, *Dusza Warszawy w odtworzeniu plastycznym (akwaforty Z. Stankiewiczówny)*, „Kurier Warszawski” 1917, nr 110, s. 63.

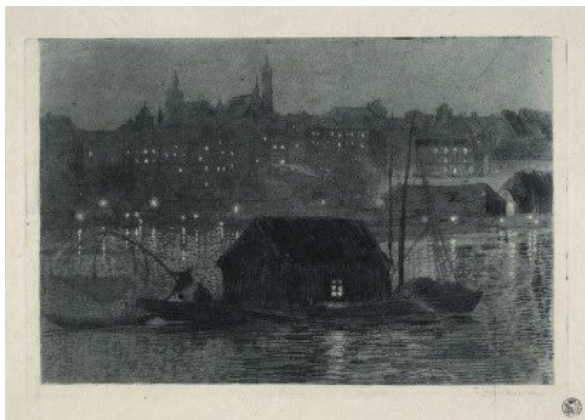
²² J. Kot, *Akwaforty i akwatinty Zofii Stankiewicz w Lublinie*, „Przegląd Lubelsko-Kresowy” 1925, nr 7, s. 12.

²³ K. Czarnocka, *Początki nowoczesnej grafiki polskiej (lata 1890–1914)*, „Sztuka i Krytyka. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką” 1956, nr 3–4 (27–28), s. 167.

²⁴ J. Szczepińska, *Akwaforty i akwatinty, Sztuka*, Warszawa 1954.

²⁵ *Aleksander Gierymski 1850–1901...*, s. 334, kat. 77.

²⁶ *Józef Pankiewicz 1866–1940...*, s. 21, kat. 36; s. 25, kat. 45.



Il. 1. Zofia Stankiewiczówna, *Warszawa w nocy*, przed 1913 r., akwatinta, 15,2 × 22,7 cm, akwaforta; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Pol.5489 MNW



Il. 2. Zofia Stankiewiczówna, *Szeroki Dunaj*, przed 1913 r., ołówek, 25,5 × 31,8 cm; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 124732 MNW



Il. 3. Zofia Stankiewiczówna, *Szeroki Dunaj*, przed 1913 r., akwatinta, 21,1 × 26,8 cm; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Pol.5499 MNW

soby wykonywania. Tygodniami ślęczał o głodzie i chłodzie, wykrawał, przymierzał, przylepiał, trawił, psuł, tworzył, jednym słowem szalał w labiryncie Sztuki. Matryce przeróżnych mate-

riałów, jak linoleum, tektura itp., przechodziły przez walce zwykłej wyżymaczki, aby urodzić jakąś odbitkę, która nas potem zachwycała. Często po wielu dniach mozolnej pracy uzyskiwał zaledwie jedną odbitkę, z której cieszył się jak dziecko. Tematem zazwyczaj była architektura Starej Warszawy. A właściwie jej reminiscencje. Fantazjował bezgranicznie. Dokładność go irytowała. Raz, kiedy bardzo przeholował, na moją uwagę odpowiedział »A diabli mi do tego, jak tam naprawdę jest. Ja przedstawiam Warszawę taką, jaka powinna być«²⁷.

Franciszek Siedlecki napisał o nim, że »ciągle poszukuje, dopełnia, poprawia, przerabia – dociąga do jakiegoś ideału dominującego w wyobraźni, a trudnego do zrealizowania«²⁸. »Jabłczyński [...] reaguje na sztukę czysto malarską, romantyczną, symboliczną«²⁹. »Poczucie malarskie graniczy tutaj z wizyjnością; kształt tonami zaznaczony przypomina senne obrazy«³⁰. Dokonania te Siedlecki nazwał »jego wizją malarską«.

Trudno nie zauważyć, że właściwie do końca życia Jabłczyński był pod silnym wpływem twórczości Pankiewicza, szczególnie tej z lat 90. XIX wieku i początku XX wieku. Jednakże w efektach luministycznych i kolorystycznych inspirował się także monachijskimi i paryskimi nokturnami Aleksandra Gierymskiego (il. 4). Jan Kleczyński zauważył, że »subtelność odczuwania barwy nawet w utworach jednobarwnych jest u niego zadziwiająca«³¹. W twórczości Jabłczyńskiego Siedlecki doszukiwał się »romantyzmu, romantyzmu polskiego«. »Żaden jego widok, czy to miast, czy pałaców, zamków lub zaułków – pisał – nie jest odzwierciedleniem obserwowanych zjawisk w naturze, lecz transpozycją wrażeń wzrokowych przez wyobraźnię malarską, zasilającą się w zadumach samotnika elementami ściśle malarskimi, związanymi organicznie z psychiką artysty. Zauważył także, że »był to jeden z ostatnich romantyków«. Anna Szablowska tak scharakteryzowała twórczość graficzną Jabłczyńskiego: »Atmosfera nocy, zmierzchu, sztuczne światła latarni miejskich lub łagodne rozproszone, naturalne światło księżycy dodawało tajemniczości przedstawianym budowłom, podkreślało monumentalność i tektonikę starożytnych ruin,

²⁷ B. Kopczyński, *Przy lampce naftowej. Wspomnienia o dawnej Warszawie, Krakowie, wędrownkach z farbami, spotkanych ludziach 1882–1952*, Warszawa 1959, s. 298.

²⁸ F. Siedlecki, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego*, [w:] *Feliks Jabłczyński. Monografia zbiorowa*, Warszawa 1938, s. 22.

²⁹ *Ibidem*, s. 25.

³⁰ *Ibidem*, s. 26.

³¹ J. Kleczyński, *Grafika Feliksa Jabłczyńskiego w Zachęcie*, »Kurier Warszawski« 1926, nr 300, s. 18–19.

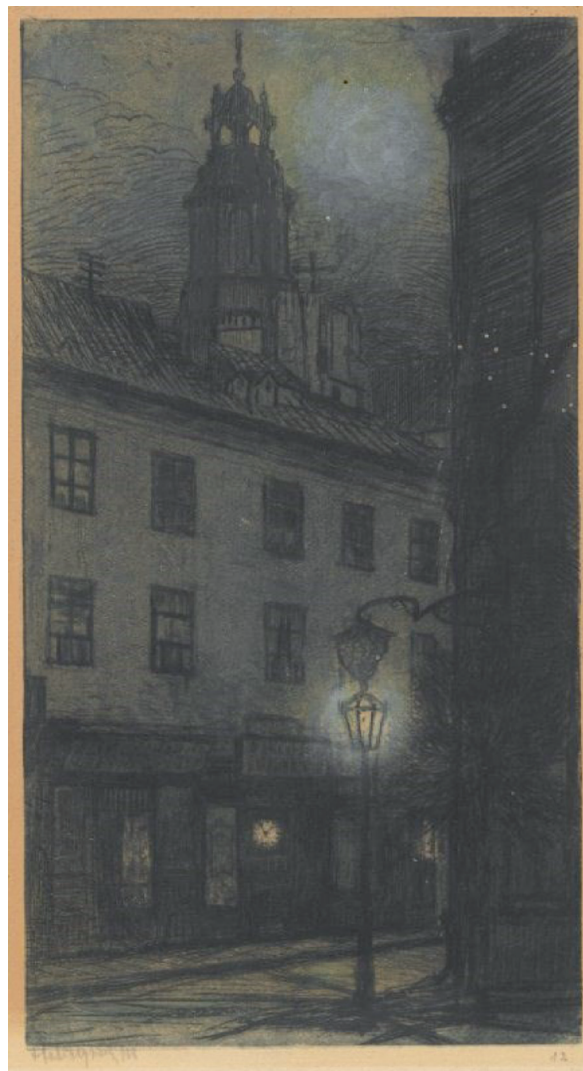


Il. 4. Feliks Jabłczyński, *Motyw z Rzymu*, 1910 r., ceratorty, gwasz, 34,7 × 24,6 cm; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 25580 MNW

pozwalalo na większą swobodę w traktowaniu [...] zabytków³². Kleczyński podkreślał, że „Artysta przebywa najchętniej w atmosferze architektury omglonej zmierzchem i wylaniającym się gdzieś rozpyleniu światła. Pólcienie te nieraz mające siłę mistyczną stanowią dla jego duszy umiłowany opar, upajający mu wyobraźnię, kryjący przepaść melancholii i wizjonerstwa”³³. Stan psychiczny autora jest odczytywany nie tylko z jego nokturnów graficznych, lecz także z kart jego powieści. W *Romansie* z 1905 roku Jabłczyński pisał: „Wracam późno. Na ulicach po trzeciej w nocy, pomimo karnawału pusto. Noc bez gwiazd, bez księżyca, zimowa, czarna [...]. Światła na ulicach na pół zgaszone, sklepy pozamykane, nad głową czarno, wiatr porywisty dmie od czasu do czasu, ulice ciągną się w dal rzędami latarni, pośród wysokich, ciemnych domów. Noc nie robi wrażenia nocy – snu, wypoczynku, lecz czegoś, co jest niby antytezą życia”. Podobną atmosferę, którą artysta wcześniej opisał słowami, odnajdujemy w jego pracach graficznych, w szczególności w nokturnach warszawskich (il. 5).

³² A. Szablowska, *Twórczość Feliksa Jabłczyńskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, nr 1–2, s. 34, 35.

³³ J. Kleczyński, op. cit., s. 18, 19.

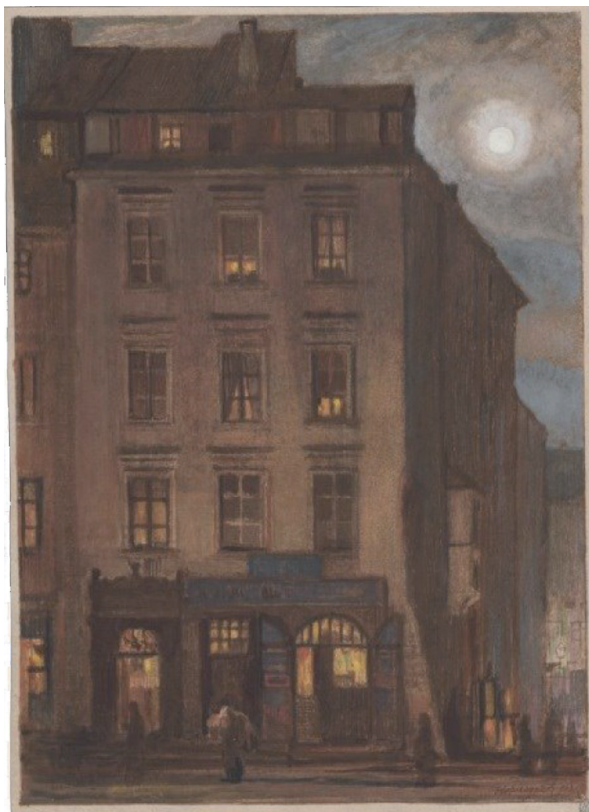


Il. 5. Feliks Jabłczyński, *Ulica Świętojańska od strony Zapiecka*, plansza 12 z teki „Warszawa 1918”, 1918 r., ceratorty, gwasz, 33,7 × 18,2 cm; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Pol.24435 MNW

Nie sposób nie zauważyć odwołań do malarstwa Pankiewicza z ostatniej dekady XIX wieku, które jest niekiedy niemal dosłownie „reprodukowane” przez Jabłczyńskiego ukazującego te same motywy i efekty luministyczne (il. 6)³⁴. Grafika Jabłczyńskiego stanowi zatem niekiedy twórczą reinterpretację malarzskich poszukiwań Pankiewicza.

Prace graficzne Zofii Stankiewiczówny i Feliksa Jabłczyńskiego stanowią kontynuację i rozwinięcie doświadczeń artystycznych polskich malarzy na gruncie grafiki autorskiej. Twórczość graficzna tych warszawskich artystów była inspirowana przede wszystkim malarstwem Aleksandra Gierymskiego

³⁴ Józef Pankiewicz 1866–1940..., s. 18, kat. 31.



Il. 6. Feliks Jabłczyński, *Pałac książąt mazowieckich (Kamienica pod św. Anną)*, 1913 r., ceratortyt, gwasz, 33,4 × 24,1 cm; Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 25597 MNW

i Józefa Pankiewicza, ale także własnymi doświadczeniami i poszukiwaniami w tej dziedzinie. Przenieśli oni podejmowane przez warszawskich artystów końca wieku tematy w dekady nowego stulecia, rozwijając je twórczo w odrodzonym dla polskich artystów medium – grafice autorskiej.

Echoes of Polish Symbolist Painting in Graphic Nocturnes. Felix Jabłczyński's and Zofia Stankiewiczówna's Inspiration and Autointerpretations (summary)

Nocturne in Polish art was finding inspirations in literature and music strongly associated with the romantic tradition. Polish graphical nocturnes were early twentieth century in Warsaw artistic milieu strongly influenced by painting of Alexander Gierymski and Józef Pankiewicz. Their works inspired two Warsaw painters-etchers Felix Jabłczyński and Zofia Stankiewiczówna. In oil cloth engraving (individual Jabłczyński's technique) night views of Italian cities and Warsaw corners became his sign of recognition. Also Stankiewiczówna's etchings and aquatints are close to painting nocturnes. In their works they brought tonality and stain to the fore to create "soft" chiaroscuro effects, moodiness, and mystery.