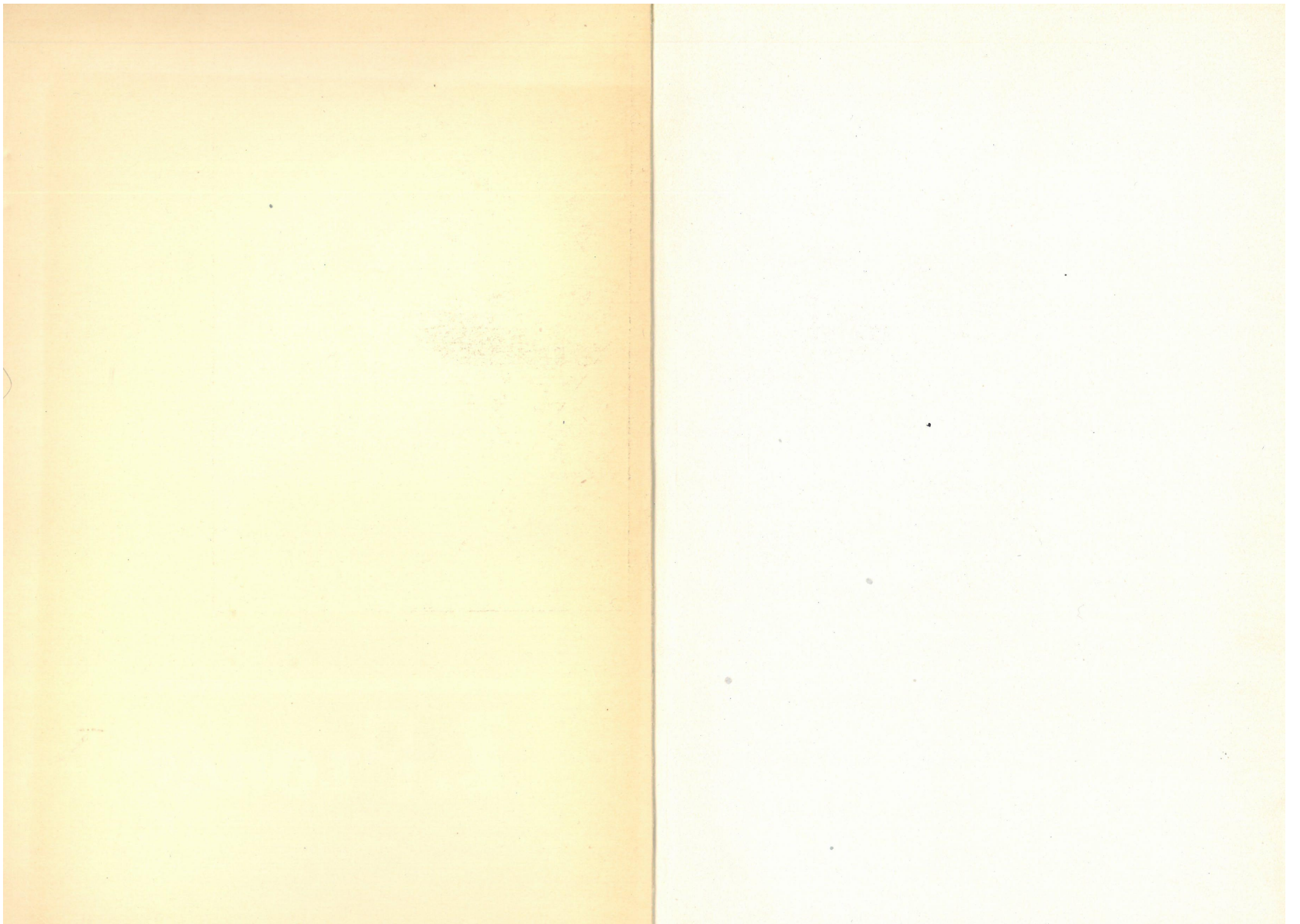
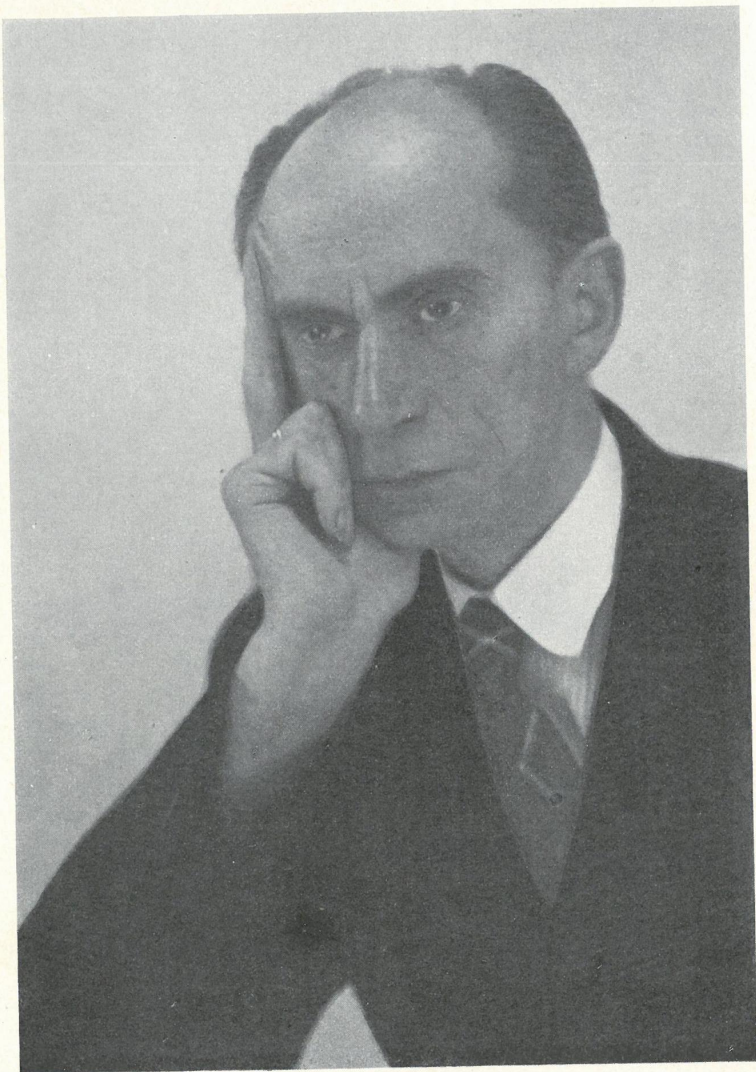


6/1957zach



Z. Pionaszko





ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

WYSTAWA MALARSTWA
ZBIGNIEWA PRONASZKI

Maj – czerwiec 1957

CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
WARSZAWA 1957 – »ZACHĘTA« PL. MAŁACHOWSKIEGO 3

KOMITET HONOROWY

Prof. JAN CYBIS

Prezes Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Plastyków

JERZY FEDKOWICZ

Profesor Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie

Prof. dr ZDZISŁAW KĘPIŃSKI

Dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu

Prof. dr STANISŁAW LORENTZ

Dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie

HANNA RUDZKA-CYBISOWA

Profesor Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie

Prof. Dr JULIUSZ STARZYŃSKI

Dyrektor Państwowego Instytutu Sztuki

WACŁAW TARANCZEWSKI

Profesor Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie

ZBIGNIEW PRONASZKO jest jakby uosobieniem malarstwa polskiego ostatniego półwiecza. Wciela on historię tego malarstwa na przestrzeni pięćdziesięciu lat od czasu, gdy ze śmiercią Wyspiańskiego (1907) i Wojtkiewicza (1909) zakończył się bojowy i wielki okres Młodej Polski. Pasuje artystę do tej pomnikowej jakby roli jego twórczy, niekiedy wręcz inicjatorski udział w kształtowaniu kilku kolejnych, ważnych etapów w rozwoju malarstwa polskiego, pasują go rozmiary dokonanego dzieła, owoc pracy intensywnej i niesłabnącej przez dziesięciolecia, pasuje go wreszcie szlachetność stosunku do sztuki, który sprawia, że dziś, gdy artysta stał się nestorem pokoleń czynnych malarzy, postać jego, czystą i zawsze nieco samotną, otacza atmosfera respektu i dyskretnego sentymentu kolegów.

Twórczość artysty, znana kulturalnemu społeczeństwu z nieprzeliczonych wystaw, była kilkakrotnie omawiana w sposób ogólny i można pogratulować mu, że przy znanym ubóstwie piśmiennictwa poświęcanego naszym artystom, tak liczne są omówienia jego malarstwa, i że są, dodać trzeba, tak poważne. Szczególnie artykuły Edwarda Kozikowskiego (1929), Przeclawa Smolika (1930) i Heleny Blumówny (1948) zasługują na trwałe uznanie dla autorów za rozumny stosunek do zagadnień malarskich sztuki Pronaszki i poważne próby ujęcia jej rozwoju w kategorii poszczególnych etapów.

Jeżeli w tym nowym szkicu spróbujemy powiększyć nieco ilość informacji o dziejach artysty i jego twórczości, a w pewnych przypadkach uzupełnić lub nawet skorygować dawniejsze formuły na temat jego problematyki, rozwoju i związków z całokształtem współczesnego mu malarstwa polskiego, to czynimy to z pełnym szacunkiem dla naszych poprzedników na tym polu, a z drugiej strony ze świadomością, że brak nam wciąż jeszcze pełnych danych do jakiejś próby precyzyjnego stwierdzenia wszystkich faktów, inwentaryzacyjnego ogarnięcia całego dzieła i powiązania go z procesem historycznym, który w całości swojej zbyt mało był dotąd badany.

Zbigniew Pronaszko urodził się dnia 27 maja 1885 r. w Derepczynie w powiecie Jampolskim na rosyjskim Podolu. Ojciec jego, dyrektor tamtejszej cukrowni był w stanie zapewnić synowi wykształcenie odpowiadające jego zamiłowaniom. Matka, Feliksa z Sawickich — bardzo muzykalna — z wielkim zamiłowaniem lepiąc na oczach dzieci drobne figurki z plasteliny przyczyniła się w wybitnej mierze do rozbudzenia u synów, Zbigniewa i Andrzeja instynktu plastycznego. Co więcej, dziś jeszcze artysta podkreśla, że jego aktywne zajęcie się rzeźbą, we wczesnym okresie samodzielnej twórczości, wynika w prostej linii z owych przez Matkę lepiących z synami figurek i stąd brało się jego poczucie bryły przestrzen-

nej, pozwalające uzyskać z miejsca pełny sukces rzeźbiarski, mimo braku jakiegokolwiek rzeźbiarskiego kształcenia.

Naukę gimnazjalną rozpoczął w Winnicy na Podolu, kończył w Warszawie, gdzie w roku 1903 uzyskał maturę. Po powrocie do domu, do Derepczyna, maluje, robi m. in. portrety rodziców i próbuje, bez skutku zresztą, dostać się do Szkoły Sztuk Pięknych w Kijowie. W 1906 roku wyjeżdża ostatecznie do Krakowa i dostaje się do pracowni Axentowicza w Akademii Sztuk Pięknych. Latem 1907 roku udaje się w pierwszą podróż za granicę. Jedzie przez Wiedeń do Monachium i Paryża. W Paryżu ogląda impresjonistów i Matisse'a. Robi na nim wrażenie Puvis de Chavannes, odżywający w tym właśnie czasie w sztuce i teoriach Maurice Denis'a. „Chciałem — wspomina — znaleźć formę bardziej mocną, bardziej określoną, bardziej dekoracyjną”. Należy zauważyć, że współcześnie Jacek Mierzejewski, Eugeniusz Zak i Tymon Niesiołowski, późniejsi koledzy z Formizmu, jak wiemy skądinąd, także reagują na wspomniane próby sięgnięcia do sztuki malarza fresków o Świętej Genowefie z jej sentymentem, lapidarną formą i jej stylizacją bardziej zrozumiałą dla pokolenia mającego jeszcze w oczach dekoratywność Młodej Polski, niż wczesny francuski kubizm. Ważne jest w każdym razie, że Pronaszko nie przypomina sobie, aby zwrócił w czasie ówczesnego pobytu w Paryżu uwagę na zaczynające się tam pierwsze próby kubizmu. Z Paryża przywozi artysta własne studia malarskie. Wraca dopiero około Nowego Roku i spędza zimę w Zakopanem. Po powrocie do Akademii nawiązuje kontakt z Jackiem Malczewskim i w r. 1908 wzgl. 1909 przenosi się do jego pracowni.

Przeclaw Smolik dopatruje się pewnego oddziaływania na Pronaszkę sztuki Malczewskiego, który stawiał uczniom za wzór Ingres'a — odradzając „Krakowski impresjonizm” spod znaku Stanisławskiego — który „rozbudził w nim głód formy zdecydowanej, jasnego i mocnego rusztowania w obrazie”. „Od Ingres'a zaś — jak twierdzi Blumówna — do kubizmu droga nie jest znowu tak bardzo nieoczekiwana”.

Sam Pronaszko nie potwierdza, żeby forma Malczewskiego oddziaływała na niego. „Mnie się podobało w nim to co miało poezję, jak pejzaż nad Wisły, jak chłopak siedzący na poręczy. Takie rzeczy, w których mówił po prostu, a mówił jak poeta. To jest bardzo polskie”.

Znamienne przy tym, że podnosi raczej działanie Wyspiańskiego w witrażach i wielkich studiach, w których frapowała go „wielka prostota i siła koloru”.

Znaczenie konturowej organizacji płaszczyzn, sygnałowa rola plamy barwnej, zamkniętej w profilu przedmiotu w okresie formizmu, a w pew-

nym sensie znacznie nawet dłużej w sztuce Pronaszki miało by stąd wytłumaczenie genetyczne. Wraz z prymitywizującym klasycyzmem i sentymentem Puvis de Chavannes'a skłaniałby się Pronaszko, nie tylko ku sztuce ludowej z jej specyficznym uproszczoną formą. Rola zaś sztuki ludowej oraz sztuki „prymitywów” średniowiecza dla programu i oblicza Formizmu była bardzo ważna, jak wielokrotnie podkreślali jego twórcy, a ostatnio Joanna Szczepińska w studium o Formizmie. To czego z tych samych źródeł dowiadujemy się o świadomych intencjach polskość wyrazu u Formistów, wystarcza zupełnie do zrozumienia uwagi Jacka Malczewskiego, ujętej w słowach własnych Zbigniewa Pronaszki, który od strony nasiąknięcia specyficzną polskością i poetyckim sentymentem zawdzięczał mistrzowi więcej niż od strony formy, zbyt zawsze naturalistyczno-anegdotycznej jak na smak młodego, ale już zdecydowanego stylizatora i upraszczającego syntetyka.

Niemniej właśnie za poradą Malczewskiego jedzie Pronaszko wiosną 1910 roku do Włoch. Zwiedza Wenecję, Florencję, Rzym i Mediolan. Wielkie wrażenie robią na nim prymitywi i klasycy: Giotto, Masaccio, Stanze Rafaela. Jest dojrzały do odczucia wielkości ich syntezy. Pochłania go studium zwięzłej bryłowości form i lapidarne ujęcie przestrzeni. Przygotowuje go to do recepcji klasycyzującego, umiarkowanego odłamu kubizmu, z którym w dalszym ciągu tej podróży, zetknie się po raz pierwszy w Paryżu. Przyjechawszy tam jesienią po kilkumiesięcznym pobycie we Włoszech, przechodzi ostrą reakcją przeciwko dawniejszemu zbyt już dla niego płaskiemu stylowi sylwetowej dekoracyjności.

„Zobaczyłem — wspomina — na ulicy Boetie, w oknie, Matisse'a, a miałem przed oczyma Masaccia, bo go widziałem wczoraj — to mi się Matisse wydał papierowy. I to mi do tej pory zostało w pamięci. I coś w tym nie klapuje”.

Za to zwraca się do niektórych kubistów, do Deraina, do Braque'a. „Brał mnie o wiele więcej niż Picasso”. Poznaje i utrwała w sobie malarstwo Modiglianego, który jest wówczas tak jeszcze daleki od późniejszej sławy.

Uderza go wielkość sztuki Cézanne'a. Na nim skupia swe główne zainteresowania.

Po powrocie do Krakowa przestaje chodzić do Akademii nie zabiegając o dyplom, wzorem zresztą większości poważnych artystów swego pokolenia, ale utrzymuje nadal kontakt osobisty z Malczewskim.

Miał dać Malczewski, mówiąc nawiasem, jeszcze dwóch wybitnych malarzy nadchodzącej fazy sztuki polskiej, Eibischa studiującego u niego od r. 1912 i Jareme, który był ostatnim jego uczniem od r. 1922.

Pracując samodzielnie, myśli Pronaszko wciąż pod wpływem Włochów o malowaniu fresków. Zgłasza się w r. 1912 (wzgl. 1913) do OO. Misjonarzy z propozycją wymalowania im kościoła na Kleparzu, za darmo, za materiał. Farb nie otrzymuje, ale dostaje pracownię i kubek mleka na śniadanie i przez pół roku opracowuje projekty malowideł ściennych, maluje obraz dla ołtarza i rzeźbi jego mensę. „*Plaskorzeźba do mensy ołtarza... jest już — jak mówi o niej Blumówna — zdecydowanie formalistyczna w swym charakterze... Przeważają formy kanciaste o ostrych kątach*”... Z malowania ścian nic nie wyszło. Ojcowie wezwali sławnego Brata Alberta (Chmielowskiego), dawnego malarza zamkniętego w świecie witkiewiczowskich pojęć o naturalizmie, który orzekł, że „*nie ma to nic wspólnego z duchem katolicyzmu*”, a jako człowiek żyjący w aureoli świętości był w tej materii autorytetem.

Zwraca się wówczas Pronaszko do OO. Pijarów z ulicy Jana. Odstępują mu pomieszczenie w klasztorze na pracownię, z której korzysta do wojny, ale dla pewności nic już dla Ojców nie robi. W 1912 roku czując się bardzo odosobnionym w Krakowie decyduje się za poparciem brata, Andrzeja, na ogłoszenie wezwania do artystów nowatorów o wspólne urządzenie „Wystawy Niezależnych”. Na ten apel zgłasza się jeden tylko, dotąd braciom nieznanymi malarz, Tytus Czyżewski. Organizują we trzech wystawę około 20 prac, w salce udzielonej przez założony w tymże roku przez Leona Kowalskiego Związek Artystów Plastyków.

Nawet koledzy najbliżsi nie zrozumieli nic z tej wystawy, jak wspomina Zbigniew Pronaszko: „*Nic, a śmiali się*”. W następnym 1913 roku artyści ponawiają wystawę „Niezależnych” w Pałacu Spiskim (?). Tym razem wystawiają już Andrzej i Zbigniew Pronaszki, Czyżewski, a nadto Jacek Mierzejewski i Eugeniusz Zak.

Zbigniew Pronaszko wystawia wówczas m. in. portret Cezarego Jelenty i kompozycję „Rybitwy”. O pierwszym z tych obrazów tak mówił w 35 lat później do Blumówny: „*forma była bardzo uproszczona pod wpływem prymitywów włoskich i trochę kubizmu*”.

Zainteresowanie wystawą jest już nieco większe. Zresztą Zbigniew Pronaszko pisze artykuł programowy „*Idee i koncepcje*” do czasopisma „Rydwan”. Program antynaturalistyczny i postulujący formę tak sam przedstawia widzom: „*Realizm... jest to jakby Tomaszowe sprawdzanie, że to, co wypowiadamy, jest rzeczywistością. Realizm to interpretacja, lecz... to nie twórczość jeszcze. Wreszcie realizm jest nieuszanowaniem człowieka inteligentnego, jest to kładzenie mu łopatą do głowy...*” „*Natura jest tylko natchnieniem, przykładem dla tworzenia nowych form, owych dalszych kształtów*”...

W roku 1938 Andrzej Pronaszko, współuczestnik tych wystąpień tak sformułuje krótko dawny program z roku 1913: „*Przedmiot realny jest w malarstwie jedynie pretekstem do działania artystycznego, a formy, mimo że są wyobrażeniami natury (odległymi), wyrastają z atmosfery indywidualnego marzenia o barwie, a nie z naśladowania natury*”.

Wystawę oglądał Jacek Malczewski. Pochwalił. Powiedział, że to ma przyszłość. Na tej to drugiej wystawie w 1913 r. po raz pierwszy zarysowały się zapowiedzi późniejszego Formizmu.

W roku 1914 próbowano zorganizować dalszą wystawę, ale, jak przypomniał sobie Pronaszko, już do niej — być może iż ze względu na wybuch wojny — nie doszło.

Informacje na temat całego tego ruchu preformistycznego w dobie przedwojennej w tym także na temat ilości i dat wystaw podawane przez poszczególnych artystów są wciąż jeszcze sprzeczne. Sam Pronaszko w 1938 r. w *Głosie Plastyków* przedstawia te fakty nieco odmiennie. Publikując powyższą ich wersję, traktować ją musimy raczej jako kolejny przyczynek do wyświetlenia historycznej prawdy, niż jej ostateczne spreycyzowanie.

Wybuch wojny zmusza braci Pronaszków jako poddanych rosyjskich do opuszczenia „twierdzy Krakowa”. Udają się wówczas do Zakopanego, gdzie pozostaną do r. 1917. Pracują jako robotnicy, w tartaku, przy oczyszczaniu toru saneczkowego, gdzie się dało. Niemalże pracują artystycznie. Współ z bratem opracowuje Zbigniew projekty scenograficzne zmierzające do mocnego uproszczenia i sparafrazowania form realiów sytuacyjnych, do architektonicznego ujęcia kompozycji sceny w duchu patetycznej monumentalności, a przy tym natchnione nastrojowością uroczystą i pełną gestu. Udział Zbigniewa jest w tych pracach równie twórczy jak Andrzeja, co daje miarę roli, którą przyznać mu należy w historii polskiego teatru. „*Dzieło obu braci w tym okresie należy uważać za wspólne*” — tak ocenia sprawę Blumówna. W Zakopanem zapoznaje się z tymi pracami Leon Schiller, który przyswaja sobie nowy program scenografii i później wykorzystywał ją w swym teatrze z udziałem Andrzeja Pronaszki.

W Zakopanem zaczyna też na większą skalę rzeźbić. Modeluje z natury głowę Żeromskiego, Rostworowskiego, Bystronia. Głęboko wchodzi w świat prymitywnej formy góralskich świątków i malowideł na szkle. Na ich przykładzie utwierdza się w przekonaniu o słuszności swej drogi do form uogólnionych, wyraziście kontrastowych, utrzymanych w duchu jakiejś polskiej melodii.

Temu paroletniemu pobytowi Pronaszków w Zakopanem zawdzięcza w największej zapewne mierze późniejszy Formizm swe programowe opar-

cie o polski prymityw, o formę sztuki ludowej traktowanej jako najczystszy składnik formy narodowej. Pamiętajmy, że na pierwszej wystawie Formistów główną ścianę oddano góralskim malowidłom na szkłe. Można powiedzieć, że jeżeli Czyżewski wniósł względnie największą świadomość zasad francuskiego kubizmu (była ona zresztą bardzo nieduża), jeżeli Chwistek wniósł znajomość teorii futuryzmu włoskiego, a Witkacy niepokój ekspresjonizmu, to Pronaszkowie, a szczególnie Zbigniew (Andrzej reprezentował silniejszy skłon w stronę kubizmu „czystego”), przekazali temu ruchowi i ugrupowaniu najlepsze przetrwanie sztuki ludowej, a w pewnym związku z tym i pewien romantyzujący, trochę rzewny sentyment, ten sławny polski sentyment, którym Zbigniewa żywił Malczewski i Wyspiański.

Lud góralski nie bardzo, sam w sobie, przyznawał się zrazu do powinowactwa ze sztuką dojrzewającego formisty. Okazało się to w dość drastycznych nawet okolicznościach. Za pośrednictwem architekta Miączyńskiego otrzymał Zbigniew Pronaszkowski zamówienie na fresk, mający przedstawiać Matkę Boską z Dzieciątkiem w niszy nad „Spółką Handlową” Zamoyskiego. Namalował tę kompozycję, jak ocenia to dziś, „bardzo już formistycznie”. Był też odpowiednio z tego zadowolony. Dowiedział się jednak, że górale, którzy podpatrzyli obraz malowany za zasłoną, zmówili się, że „zbiją autora przy odsłonięciu”. Poszedł tedy na dzień odsłonięcia dla wszelkiej pewności w góry. Tłum zwałił na odsłonięcie i zawrzała wojna. Żeromski, Kasprowicz, Orkan tłumaczyli i bronili malarza. Jednak po pewnym czasie, na wiadomość o wizytacji biskupa górale nocą zamalowali fresk wapnem.

„Tym sposobem obraz właściwie zakonserwowali” pociesza się dziś jego autor, przekonany, że dałoby się odsłonić ponownie, ale reakcji miejscowej Rady Narodowej mniej już jest pewny.

Wiosną 1917 roku za staraniem i poręką Wojciecha Kossaka otrzymują Pronaszkowie zezwolenie na pobyt w Krakowie. Tam spotykają się z Czyżewskim i Mierzejewskim i wracają do dawnej idei zorganizowania młodych modernistów dla wspólnej walki. W kawiarni Noworolskiego pod arkadami Sukiennic nawiązują dalsze kontakty i dyskutują nowości artystyczne napływające z Zachodu. Tytus Czyżewski przeżywa tam srogie a typowe dla niego rozczarowanie, gdy poznawszy „jakiegoś eleganckiego i pokaźnego pana (czytaj tego grubasa) z laseczką o słoniowej gałce i w złoto oprawnym „lorgnonie” — którego wziął za bankiera, sądząc, że „przyszedł na zebranie by subsydiować nasze towarzystwo lub zakupić kilka obrazów” odkrywa ostatecznie tylko malarza — futurystę. Był to mianowicie dr Leon Chwistek.

Przełom pojęciowy dokonany w latach wojny zmienił sytuację. Młodych zapalnych modernistów znalazło się o wiele więcej, niż w roku 1913.

Wszystkie wypowiedzi pierwszych uczestników nowego ruchu zgodne są w tym, że inicjatywa wyszła od Pronaszków i Czyżewskiego. „*My trzech, tj. Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie i ja, zasiadaliśmy (u Noworolskiego) przy zarezerwowanym stoliku jako pierwsi formiści*” stwierdza Tytus Czyżewski.

Skład młodego towarzystwa dyskutujących malarzy określa ostatecznie lista wystawiających na pierwszym grupowym wystąpieniu w jesieni 1917 r. Należy do tego dodać kilka nazwisk literatów i krytyków. Z tych najbliższymi byli Leon Schiller i Emil Breiter. Nieco później przyłączyli się Bruno Jasiński, Stanisław Młodożeniec, Anatol Stern, przyjeżdżający z Warszawy i Aleksander Wat. Wspólnie dyskutuje się program nowego ruchu. Według Czyżewskiego, to Emil Breiter miał mu nadać nazwę: „na pewnym posiedzeniu, gdy staraliśmy się stworzyć nazwę dla naszego towarzystwa, pierwszy powiedział słowo „formizm” i odtąd nazwaliśmy się „formistami”.

Formizm nie był nigdy organizacją. Formą organizacyjną Formistów był jedynie rezydujący w owalnej salce kawiarni „Esplanada” klub, który od tej salki wziął nazwę „Gałka Muszkatułowa”. Klub posiadał członków formalnych. On też decydował o zaproszeniu lub przyjęciu artystów do wystaw wspólnych najpierw „ekspresjonistów”, potem „formistów”.

Według słów Leona Chwistka ze wstępu do katalogu wystawy Formistów w r. 1919 „*Formizm jest próbą stworzenia nowego stylu na podstawie pojęć realizmu i piękna, które rozwinęły się z doświadczeń kubistów, futurystów i ekspresjonistów*”.

O tym, jak rozumiano istotę tych trzech kierunków, z których pierwszy narodził się we Francji, drugi we Włoszech, a trzeci był niemieckim uogólnieniem zjawisk zapoczątkowanych w Belgii i Skandynawii — możemy się poinformować ze zwięzłych objaśnień Chwistka:

„*Kubiści zdobyli się na wielki czyn, depcząc naturalistyczną formę nogami i zostawiając z niej niekiedy jedynie bezwartościowe, karykaturowe strzępy. Do harmonii barwnych odwrócili się tyłem i całą duszą rzucili się na budowanie obrazu z form prymitywnych i grubych. Rezultat był ten, że odkryli rzeczywistość wyższego typu, tę samą, z którą spotykamy się u ludów prymitywnych i u małych dzieci w jej typach najniższych. ...Kubizm przesunął zagadnienie sztuki na teren poznawczy. Budował nową rzeczywistość*”.

„*Futuryści głosili wybuch temperamentu i szal twórczy, ale byli w rzeczywistości zimnymi badaczami zjawisk czaso-przestrzennych. Poru-*

szali niezmiernie zajmujące zagadnienia, ale nie mieli cierpliwości zapuszczenia się w nie nieco głębiej. Zbyt szybko popadli w konwenans”.

„W ekspresjonizmie niemieckim wystąpiły na pierwszy plan narkotyczne i społeczne elementy sztuki. Odkryto ogromne obszary możliwości, dotknięte zaledwie przez niektórych twórców średniowiecznych. Wydobyto z ukrycia nieznanne i niezgłębione odruchy twórcze związane z grozą walki o prawo do istnienia i do wydobycia się na powierzchnię palącego błota, które zalewa w imię mieszczańskiego porządku wszelką myśl niezależną i każdy protest i każdy, „nieblagonadziejny” wybuch”.

„Była w tym wszystkim — dodaje Chwistek — wielkość, której ogromu nie umiemy do dziś dnia objąć umysłem. Nieśmiałe przedwojenne próby zamieniły się po wojnie w masowy ruch społeczny, stwarzając pozory rewolucji...”

„Formizmowi — stwierdza ten sam autor — daleko było do takiego radykalizmu myślowego”.

Daleko też było formistom do jednolitości programu. Orientację konsekwentną na kubizm reprezentował właściwie tylko Czyżewski odchylając się od niej niekiedy w stronę bardziej miękkich, uczuciowych rytmów i uproszczeń mniej energicznych pod wpływem Zbigniewa Pronaszki.

Doktrynę futuryzmu włoskiego propagował Chwistek malujący na dynamicznych krzywych w rodzaju Boccioniego, czym sugerował poniekąd Witkiewicza, od którego z kolei brał elementy ekspresji i prawdę mówiąc także trochę secesji.

Najpopularniejszy był z kierunków zachodnich — ekspresjonizm. Robiło wrażenie wcześniejsze ukonstytuowanie się polskich ekspresjonistów w Poznaniu wokół pisma „Zdrój” wydawanego przez Hulewicza, aczkolwiek poza Stanisławem Kubickim wybitnych talentów tam nie było. August Zamoyski będący w kontakcie z tą grupą i pracujący w czasie wojny z niemieckimi ekspresjonistami jako jeniec, przydzielony do pomocy rzeźbiarzom (stykał się z Kandinskim, Klee, Heckelem, poetą Deublerem), intensywnie działał w Krakowie na rzecz ekspresjonizmu. Całkowicie w tym kierunku poszedł Witkiewicz z charakterystycznym dla niego „niepokojem metafizycznym” idącym od Przybyszewskiego, co tłumaczy silne tkwienie tego malarza w tradycjach secesyjnych.

Nacisk ekspresjonistów popieranym częściowo, jak wspomnieliśmy, przez Chwistka okazał się zrazu największy, co wynikało, może nie tyle z ilościowej przewagi, której nie mieli, ale ze znanej siły wymowy i sugestyjności Chwistka, Witkacego i Zamoyskiego. Wyraziło się to w określeniu nowej grupy jako „Polskich Ekspresjonistów”, pod którą to nazwą wystąpiła ona na dwóch pierwszych wystawach w 1917 i 1918 r.

Zbigniew Pronaszko wnosił inne pierwiastki, bardziej lokalną tradycję polską i dążność do harmonijnego umiaru.

Mniej zapalczywy w dyskusjach oddziaływał przecież może najbardziej rozstrzygająco na wytworzenie się w końcu, pewnej ogólnej specyfiki ruchu, jego najbardziej typowego przekroju ogólnego, którego uświadomienie doprowadziło do zmiany hasła z „Ekspresjonistów” na „Formistów polskich”, po raz pierwszy użytego oficjalnie dla wystawy w Krakowie w 1919 r.

„Studium portretowe” głowy mężczyzny znane z reprodukcji w książeczce Winklera „Formiści polscy” wskazuje, że Zbigniew Pronaszko ze zrozumieniem i sukcesem eksperymentował także w duchu czystego francuskiego kubizmu, podobnie jak Czyżewski i może pod jego oddziaływaniem, aczkolwiek istnieją w tym obrazie pewne, niemal niedostrzegalne tchnienia ekspresjonizmu. We wstępie do katalogu pierwszej „Wystawy ekspresjonistów polskich” w jesieni 1917 r. zamieszczono, obok wypowiedzi o sztuce Mickiewicza, Ingres’a, Cézanne’a i Mezingera, także Zbigniewa Pronaszki:

„Obserwując przedmiot, czyli rozważając go, nie widzę go wyłącznie frontalnie, przeciwnie, uderzają moją wyobraźnię przeróżne jego plany i dopiero reasumując je w obrazie, otrzymuję ten pełny jego wyraz — istotę.

Tak otrzymuję trzeci wymiar, który nic wspólnego nie ma z tradycyjną perspektywą.”

Jest to klasyczna wypowiedź kubisty, w sformułowaniu którego odbiły się może także elementy symultaneistycznej teorii futuryzmu. Zagadnienie bryły interesuje Pronaszkę tym więcej, że w tym czasie intensywnie rzeźbił. O rzeźbach tych pisał w okresie Formizmu kolega grupowy Witkiewicz:

„Rzeźby jego są faktycznie szczytem doskonałości trójwymiarowości w Czystej Formie.

Nie mają w istocie swej t.zw. „profilu”: są idealnie jednolitymi w swej różnorodności bryłami, z którejkolwiek strony na nie patrzymy, mają tę wewnętrzną trójwymiarowość, a nie konstrukcje oddzielnego rzutu, co jest rzeczą niezmiernie rzadką i co na świecie całym obok Pronaszki jednemu Archipence danym było osiągnąć”.

Jeżeli sposób wyrażania się Witkiewicza z jego „szczytem doskonałości trójwymiarowości”, „Czystą formą”, i egzaltacją na temat „jedynego Archipenki” są dla nas odległą egzotyką, to przecież w opinii tej zawiera się zarówno cenna informacja o pojmowaniu formy przestrzennej przez

Formistów i wysoka ocena prestżu artystycznego Zbigniewa Pronaszki w jego grupie.

Jeżeli do tego dodamy świadomość grupy, że Zbigniew Pronaszko był pierwszym organizatorem nowego ruchu, jeszcze przed wojną — stanie się jaśniejsze, dlaczego wpływ jego okazał się w końcu największy w Formizmie mimo rywalizacji z ostrzejszymi, bardziej radykalnymi elementami.

Najbardziej rozstrzygający był dla tego zdaje się właśnie umiar programu Pronaszki.

On był najsilniej — przez lata pobytu w Zakopanem, a i przez dawny młodzieńczy kult dla Wyspiańskiego — związany ze sztuką ludową i on to stworzył formułę plastyczną łączącą elementy kubizmu z uproszczeniami formalnymi i tradycyjną, ze średniowiecza jeszcze idącą w ostatniej instancji klasyczną, pełną spokoju formułą kompozycyjną artystów ludowych.

Najwyraźniej widać to było na zniszczonych przez Niemców w czasie okupacji rzeźbach Pronaszki. Jeżeli jego naga, grająca na wiolonczeni „Muza” z 1917 r. była próbą idealnego i spokojnego zrównoważenia gry silnie zindywidualizowanych, geometrycznych brył pojętych w duchu kubizmu, to „Pieta” z r. 1918 zarzuca całkowicie żonglowanie rozczłonkowanymi bryłami na rzecz spokojnych kontrastów dużych płaszczyzn i stref skupienia łamanych bryłowato draperii, osiąga nastrojowo działającą melodykę kadencji linearnych i w klasycznej formule całości o tradycjach odwiecznych zamyka ładunek cichego, naiwnego sentymentu. Same tematy: „Pieta”, „Chrystus Frasobliwy”, „Madonna”, wskazują na oparcie się o tradycję ludową. Pojawia się w tych pracach Pronaszki nowe ujęcie starego problemu „polskości”. Rozwiązuje go w oparciu o swe osobiste doświadczenia zdobyte na drodze wiodącej od linearnych stylizacji Wyspiańskiego i bardziej oszczędnego, klasycznego Puvis de Chavannes’a odżywającego w początkach XX wieku dzięki sztuce i teoriom Maurice Denisa, wiodącej od poetyckiej, uczuciowej polskości Jacka Malczewskiego poprzez prymitywów i wczesnych klasyków malarstwa włoskiego Giotta, Masaccia, Rafaela. Dlatego to ludowy pierwiastek w sztuce własnej Pronaszki nabiera cech dojrzałego klasycyzmu, a polskie średniowiecze w góralskiej tradycji łączy się z wielką formą włoskiego Renesansu, zdradzając tendencję do monumentalnego stylu. Ten wkład Pronaszki upowszechnił się szybko w grupie Formistów i stał się częścią bardzo istotną jej programu. Na wystawie pokazują na głównym miejscu obrazki góralskie. Czyżewski podejmuje kilkakrotnie koncepcję obrazków ludowych na szkle w swoich obrazach. On też pierwszy publikuje w 1919 r. w cyklu arty-

kułów do pisma „Wiarki” ogólną i szeroką formułę, będącą wnioskiem ostatecznym:

„...nasuwają się nam tutaj myśli w kwestii sztuki narodowej — lub żeby się lepiej wysławić — nasuwa się tutaj kwestia polskości, jakiejś szkoły narodowej polskiej”.

Konrad Winkler w 1921 r. wyjaśnia związek zagadnienia polskości i prymitywu:

„Pierwiastek rodziwy, zawarty w dziełach formistów... czego im nikt, znający sztukę średniowieczną i prymitywów zaprzeczyć nie może, uzasadnia... pretensję formizmu do stania się sztuką narodową par excellence”.

W 1919 roku Formiści próbują założyć w Zakopanem „Szkołę Sztuk Pięknych”. Joanna Szczepińska w 1954 roku słusznie przypomniała i zaakcentowała tę problematykę i tę świadomość polskich formistów.

Znaczenie Zbigniewa Pronaszki jest w tej mierze tak zasadnicze, że można powiedzieć, iż on był punktem wyjścia dla całego późniejszego nurtu zmierzającego na innej już bazie organizacyjnej i programowej, do „polskiego stylu narodowego”. Stryjeńska a zwłaszcza Szczepkowski, oboje wystawiający jeszcze z Formistami, zawdzięczają mu najwięcej, aczkolwiek to co wzięli z niego wymykało się już spod kontroli Pronaszki i bynajmniej nie spotykało się już z jego aprobatą. Dziś jeszcze kategorycznie odcina się od tych i podobnych, ku „Rytmowi” i „Wystawie Paryskiej” z 1925 r. prowadzących, a z jego sztuki wywodzących się linii rozwojowych, co należy starannie odnotować dla przyszłych generacji, aby nie uległy one złudzeniu perspektywicznemu na temat właściwego oblicza Formizmu. O działaniu choćby rzeźby „Pieta” można by osobne studium napisać, tak długotrwałe było jej działanie w całości lub fragmentach nawet u artystów, nieświadomych już pierwszego źródła i jeszcze w X-leciu powojennym, kiedy już nie istniała.

Rola Pronaszki w procesie rozwojowym formizmu była tym większa, że reprezentował on związek z najbardziej umiarkowanymi i klasycyzującymi odłamami kubizmu, zwłaszcza ze sztuką Deraine’a. Derain i „kubizujący” późny Cézanne byli szczególnie popularni wśród większości Formistów. Nie tylko dlatego, że bliżsi byli naiwnemu widzeniu realistycznemu od Picassa, a więc łatwiejsi, lecz także dzięki temu, że niektórzy z Formistów już przed wojną zbliżyli się do ich sztuki na podobnej zresztą drodze co Pronaszko. Dotyczy to zwłaszcza Niesiołowskiego, Mierzejewskiego i Zaka.

Rozwój malarstwa Pronaszki w okresie Formizmu trudno ująć wobec dotkliwej szczupłości materiału, który być może skrzętna inwentaryzacja w przyszłości pomnoży. Radykalne, atomizujące rozbitcie formy w składa-

niu jej na nowych zasadach z ostro wyodrębnionych elementów w duchu kubizmu, widoczne w „studium portretowym” męskiej głowy zarzuca w każdym razie Pronaszko dość szybko.

W portrecie Ireny Solskiej z 1919 (zamalowanym później na rzecz innego obrazu, przy czym artysta chciał obecnie doprowadzić do zdjęcia zamalówki), żywa dekoracyjna barwność towarzyszy zespołowi form klasycznie zamkniętych w opływowych liniach sylwety. Zbieżność z Derainem wyraźna. Głowa „Herbaczewskiego” z 1921 r. posiada ostrość widzenia bardziej w duchu dawnych polskich malarzy cechowych, niż kubistycznych głów Czyżewskiego. „Grajek” jest już typową formistyczną syntezą kubistycznego rozkładu brył na płaszczyźnie i łamania płaszczyzn z renesansową harmonią form zamkniętych, z kontrapostowym ruchem figury ludzkiej i w sumie działa klasycznie. Jeszcze wyraźniej klasycyzującą jest budowa kompozycji „Nauka” z 1921 r. Zatrzymując tę klasyczną budowę i w miejsce kubistycznego łamania wprowadzając uproszczoną syntezę kształtu, przechodzi Pronaszko stopniowo na bardziej naturalne układy przedmiotów w przestrzeni, dążąc jakby do klasycyzującego realizmu.

Widać tę drogę w portrecie „Kazi”, w akcie leżącym „W pracowni” 1922 i „Czytającej” z 1922/23 (ze zbioru Zollicha).

W tych ostatnich obrazach materia, w całym okresie gęsta i masywna, zaczyna nabierać lekkiej wibracji i świetlistości. Łącznie z odejściem od stylizowanej płaszczyznowości swych bardziej kubistycznych obrazów na rzecz bezpośrednio działającej głębi, wprowadza Pronaszko stopniowo pewną atmosferyczność w obrazie „Czytająca”, bardzo już sugestywną, a działającą poetycko w „Pejzażu ze Strzyżowa” (1922). Koloryt Pronaszki staje się w okresie Formizmu prawie monochromatyczny, oparty na szarościach i brązach, które niewątpliwie przeszczepił na grunt krakowski z Paryża Tytus Czyżewski. Stał się on ogólnym „tonem” formistów, jak był przez pewien czas tonem paryskich kubistów, ale nikt poza Czyżewskim i Pronaszką nie potrafił wydobyć z niego tyle świetlistości, barwności delikatnej, ale bogatej i tyle poezji.

Historia ogólna Formizmu, historia przynajmniej faktograficzna jest już znana (co prawda nie bardzo).

Pierwsza wystawa „Ekspresjonistów polskich” otwarta została 4 listopada 1917 roku w Krakowie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych na Placu Szczepeńskim. Wystawili Andrzej i Zbigniew Pronaszko-wie, Czyżewski, Mierzejewski, Chwistek, Niesiołowski, Zak, Hryńkowski i inni. Katalog z wypowiedziami m. in. Zbigniewa Pronaszki. Afisz robi Czyżewski, malując na nim smoka, „*mającego pożreć krakowskich kołtunów*”.

Druga wystawa „Ekspresjonistów” 29.VI.1918 r. w Krakowie. Oprócz artystów krakowskich wystawiają Hulewicz i Szmał z grupy poznańskiego „Buntu”. W lipcu 1918 r. lwowska „Gazeta Wieczorna” publikuje wyniki wielkiej ankiety zorganizowanej przez J. Bołoz-Antoniewicza na temat „Ekspresjonizm w sztuce plastycznej”. W kwietniu 1919 r. odbywa się wystawa w Warszawie. Już wcześniej zimą w „Klubie Artystycznym” w Hotelu Polonia, gdzie potem wystawę urządzono, Zbigniew Pronaszko wygłasza odczyt. Do ruchu przyłączają się artyści warszawscy: Roman Kamil Witkowski, W. Wąsowicz, Szczuka, Zaruba i inni. Wstęp do katalogu piszą Z. Pronaszko, Witkiewicz i A. Zamojski.

3 kwietnia 1919 r. następuje w Krakowie otwarcie trzeciej na tym terenie wystawy grupy, tym razem po raz pierwszy pod nazwą „Formistów”. Chwistek pisze wstęp do katalogu. W październiku ukazują się pismo „Formiści”. W listopadzie grupa krakowska urządza wystawę w Poznaniu z udziałem członków tamtejszego „Buntu”. W 1920 roku odbywa się tylko w Warszawie wystawa wspólna grup: krakowskiej, warszawskiej i poznańskiej. Witold Bunikiewicz pisze w popularnym tygodniku „Świat” recenzję pt. „Formizm zagadnieniem sztuki narodowej”. 22 stycznia 1921 r. czwarta wystawa krakowska, będąca ostatnią już wystawą formistów w tym mieście, skupia poważną ilość prac 17 artystów z całej Polski i ma poniekąd charakter retrospektywy.

Ukazują się w tym roku książki K. Winklera „Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce” oraz L. Chwistka „Wielość rzeczywistości” zawierająca m. in. wykład jego estetyki.

W tym roku odbywają się nadto wystawy w Warszawie i Poznaniu. Pismo „Formiści” przestaje wychodzić. W r. 1922 wystawy urządzały tylko ośrodki warszawski i lwowski. W lutym biorą Formiści udział w wystawie „Młodej Polski” w Paryżu w Musée Crillon.

Wystawa w lipcu tego roku w Salonie Garlińskiego w Warszawie jest ostatnim zbiorowym wystąpieniem Formistów na terenie Polski. W marcu 1922 r. ukazują się książeczka Chwistka „Tytus Czyżewski a kryzys Formizmu”, a w niej następujące zdanie: „*Formiści przestali istnieć*”.

Jednakże oficjalne rozejście się zorganizowanej grupy pierwotnych inspiratorów ruchu formistycznego nie oznacza wygaśnięcia całego ruchu. Organizuje się jeszcze wystawę objazdową po miastach małopolskich, p. t. „Koncert malarski”, w której obok dawnych liderów, jak Zb. Pronaszko, Czyżewski, Chwistek, Witkiewicz, bierze udział duża grupa młodych: Fedkowicz, Tomorowicz, Polański, a nawet uczniów Akademii jak Waliszewski, Jarema, Cybis i Szczyrbuła. Szczególnie ci najmłodszy energicznie i awanturkowo wkraczają na drogę formizmu. Nawet opuszczający

wówczas Akademię i trzymający się z dala od tego towarzystwa Eibisch próbuje formizmu w kilku płótnach. Młodzi przejmują teraz prowadzenie. Reformują dekoracje „Gałki Muszkatulowej”, urządzają pamiętny futurystyczny bal w Akademii pod wodzą bojowego Jaremy. Trudno ocenić jakie byłyby dalsze losy formizmu i jakie nowe możliwości ponownego radykalizowania kierunku w rękach młodej generacji, gdyby nie przyjazd Pankiewicza (który dawno zapomniał o swym kubizmie z lat wojennego pobytu w Hiszpanii) i przejście najwartościowszych elementów młodzieży do jego pracowni w Akademii w r. 1923. Wówczas to definitywnie zarzucają formizm.

Warto także zauważyć, że jeszcze w 1923 r. jako ostatni chyba malarz w Polsce nawiązuje bezpośrednio do krakowskich formistów Felicjan Kowarski, w wizyjnym portrecie „Paganiniego”, co jednak, zorientowawszy się po przyjeździe do Krakowa z Torunia, jesienią 1923 r. jak stoją sprawy, czym prędzej zarzuca.

Jak twierdzi Edward Kozikowski (1929), to Zbigniew Pronaszko jest pierwszym formistą, który wystąpił z grupy formistów”. Za nim poszli inni.

A więc sam najpierw założył był tę grupę, sam ją następnie dobił. Jakkolwiek było pewne, że w 1922 roku Pronaszko nic już z Formizmem wspólnego nie ma.

Jego obrazy nie są już płaszczyznami dla dekoratywnego montażu skubizowanych form, lecz jak w tradycji przedmodernistycznej — „oknami” na widok natury. Przestrzeń jego jest już przestrzenią „realną”, a forma jednoczy się na powrót z kształtem przedmiotu. Wkrótce potem przechodzi Pronaszko ostrą reakcją przeciw formizmowi i idzie w kierunku czystego klasycyzmu. Poważny wpływ ma na ten proces krótki wyjazd w 1921 roku do Paryża, gdzie wszystkie inne wrażenia zatarła w nim wystawa renesansowego malarstwa włoskiego.

Wreszcie na odejście całkowicie od formizmu wpłynął wyjazd w 1923 roku do Wilna dla objęcia katedry malarstwa przy tamtejszym Uniwersytecie.

W Wilnie co prawda przechodzi jeszcze wyjątkowy nawrót do formizmu, ale w rzeźbie i to w wersji natchnionej romantycznym patosem — w sławnym pomniku Mickiewicza. Dzieje tego pomnika zasługują na krótkie wspomnienie.

Uderzony brakiem pomnika Mickiewicza w mieście Filomatów i celi Konrada, Pronaszko robi odruchowo niewielki model gipsowy, który dziś stoi w mieszkaniu jego na szafie. Ujęcie postaci ma coś z niesamowitej sylwety Balzaka lub niektórych „Mieszczan z Calais” — Rodina, rzeźba

traktowana w formach twardych, uproszczonych, działająca podniosłymi równoległymi pionami i dramatycznym zgrupowaniem ostro łamanych draperii przy dłoniach opuszczonych ramion. Jest to jedyny wypadek użycia awangardowej formistycznej konwencji dla wyrażenia wielkiego historycznego kompleksu narodowego, ale za to wypadek bardzo znamienny dla istotnego oblicza Formizmu. Punktem wyjścia dla określenia formy i nastroju pomnika był dla Pronaszki werset Słowackiego: „Ty... jak bóg litewski z ciemnego sosen wstałeś uroczyśka”. Miał też Mickiewicz Pronaszki surową grozę i wielkość pierwotnego bóstwa obok romantycznej pozy i modernistycznej, spazmatycznej trochę ekstatyczności.

Ojcowie miasta przerażeni taką zjawą „z uroczyśka” za żadne litewskie bogi nie chcieli przydzielić terenu pod pomnik w mieście, nieujęci nawet gotowością Pronaszki do bezpłatnego wykonania wszystkich należących do niego prac łącznie z projektem. W tym stanie rzeczy udało się pozyskać poparcie plk. Tokarzewskiego, a i w końcu także odsuniętego wówczas do Sulejówka, ale rozstrzygające w Wilnie — Piłsudskiego, któremu spodobał się ów „bóg litewski” — Mickiewicz srogi i demoniczny. Wojsko więc wyznaczyło pod pomnik swój teren nad Wilią, naprzeciw miasta i wzniosło na nim model z desek sosnowych, wysokości 12,25 m, który miał być w przyszłości formą dla żelbetu. Dla konserwacji pociągnięto go smołą okrętową. Przyniosło mu to może pecha, gdyż w 1938 r. zabrała go rzeka Wilia. Polska straciła wówczas jedyny w kraju pomnik modernistyczny, dzieło wielkiego rzutu i działające patosem wielkiego stylu.

W czasie pobytu w Wilnie w 1923 r., a później w Warszawie w 1924 r., aż do powrotu do Krakowa w r. 1925, Pronaszko maluje duże obrazy figuralne w duchu jakiegoś neorenesansu, często z aktami o precyzyjnym modelunku, formach obłych, powierzchni cienkiej i nieco oschłej o kolorze rozrzedzonym, czasami bielejącym i zawsze zlokalizowanym ostentacyjnymi plamami na wybranych przedmiotach. Atmosfera Wilna, miasta klasycyzmu, i środowisko tamtejsze, miały oczywisty udział we wciągnięciu Pronaszki na drogę, ku której poniekąd już poprzednio zmierzał, ale która w tej rygorystycznej i bardziej rysunkowej niż malarskiej wersji jest w jego twórczości pewną niespodzianką i czymś wyjątkowo w całości obcym.

Po prawdzie Pronaszko ledwie wróciwszy do Krakowa otrząsa się i wycofuje z imprezy jakby za daleko doprowadzonej. Zanurza się w gęstej materii farb grubo kładzionych, rzuca farbę niezwykle szeroko pędzlem albo szpachlą, jakby spragniony swobodnego gestu, i łyka z rozkoszą wielkie porcje bujnego koloru.

Wchodzi teraz w zupełnie nową, w całym rozwoju własnym najbar-

dzień niespodzianą fazę, której geneza szczególnie jest tajemnicza i intrygująca tym bardziej, że malarstwo Pronaszki staje wówczas w centrum zupełnie jak dotąd zagadkowego procesu budzenia się w polskim środowisku malarskim nowego koloryzmu, poprzedzającego kolorystyczną rewelację Kapistów z ich pierwszej wystawy po powrocie do kraju w 1931 r. i w dużej mierze tłumaczącego sukces, jaki Kapiści tym wystąpieniem osiągnęli. Faza ta u Pronaszki zaczynająca się na przełomie 1925 i 1926 roku trwa do roku 1932 włącznie. Droga, jaką malarz w tym okresie przechodzi, jest powolna, ale nacechowana imponującą logiką następstw i niezmiernie pouczająca, gdyż daje niemal idealny schemat rozwoju problematyki kolorystycznej, jaką przechodzą wszyscy malarze i wszystkie epoki z chwilą zdrowego wejścia na paletę.

„Dziewczyna z owocami” (jeżeli datowanie jej przez Jerzego Zanozińskiego na lata 1925/26, do której jak najbardziej się przychyliam, ale w której potwierdzeniu sam artysta, niestety, wykazuje dużą chwiejność — jest słuszne) zaznaczałaby początek, skromnej jeszcze nowej drogi. Kragławy modelunek, ścisła centralność układu, wykorzystanie nowoczesnego kroju sukni dla jakichś antykezujących skojarzeń, ułożenie owoców na łonie pozującej jakby w sensie jakiejś alegorii — wszystko to mocno przypomina bezpośrednio przed tym malowane obrazy z okresu wileńskiego klasycyzmu.

Z tego okresu pozostaje także cienkość farby. Nowy jest natomiast gorąco brązowy, dążący ku czerwienieniu ton ogólny płótna i wewnątrz tego tonu ogólnego rozpalające się delikatne jeszcze akcenty barwne. Przeclaw Smolik mówi w 1930 r. o rozbudzeniu się koloru u Pronaszki już w roku 1926 i cytuje jako przykład malowaną wówczas serię aktów na zielonych fotelach.

Portret profesora gimnazjalnego Serwina znany jako „Mężczyzna w cylindrze” malowany w 1927 r. i wystawiony w r. 1928 w dalszym ciągu utrzymuje zapoczątkowaną rok lub dwa lata wcześniej gamę brunatną, ale ma już nową, gęstą, niezwykle ciężką i tłustą materię farby kładzionej szpachlą. Ma też wibrujące gradacje brązów i szarości wyrażające nie tylko światło i pewną atmosferyczność, ale także działające wzbogacająco na kolor. Forma uogólniona do plan jasnych i ciemnych bez przejść i półtonów modeluje się jakby w jakiejś półpłynnej masie. Charakterystyczne, że w miejsce poprzednio stosowanego w latach 1923—25 kragłego i ciągłego modelunku stosuje teraz budowę sukcesywnych planów płaskich tworzących dopiero swą optyczną sumę przestrzenną sugestywną bryłą.

Wiemy, że wirtuozowskie malowanie szpachlą stosował w Krakowie z zamiłowaniem Kowarski, zwłaszcza około 1926 i 27 roku, i on też pła-

się w ciemnych brązach. Była to nawet jego ulubiona i najtypowsza tonacja. Pronaszko wyrażał się o niej uszczypliwie. Plafon Wawelskiej Sali „Pod ptakami” malował według niego Kowarski — jodyną. Tym niemniej, można przypuścić, że dopatrywał się w tej jakiejś papce gęstych farb, w tych zwalście działających brązach, pewnych możliwości nie przeczuwanych przez Kowarskiego i wyzyskał ją jako odskocznnię do stopniowego rozwinięcia tak bujnej malarskości i potężnej barwności, że z kolei zabił ówiewka Kowarskiemu i zmusił go do podjęcia barwnej problematyki. Aczkolwiek z dużym opóźnieniem, w stosunku do Pronaszki, bo dopiero w Wielkiej Martwej Naturze z r. 1929 i Wędrowcach z 1930 Kowarski istotnie wchodzi na drogę barwności pod niezaprzeczanym wpływem kolegi. Zapewne wypadnie kiedyś zanalizować bliżej rolę Pautscha w procesie odżywiania zagadnień kolorystycznych w sztuce krakowskiego środowiska okresu poformistycznego. Krótki pobyt Pankiewicza w 1923 roku pozostawił na miejscu ślad o tyle mniejszy, że duża grupa jego uczniów opuściła Kraków w 1924.

Pronaszko tymczasem, po „Mężczyźnie w cylindrze” rozpoczyna w 1928 r. serię portretów młodych kobiet w jaskrawo barwnych sukniach.

Tło pozostaje jednolite, najczęściej, choć nie zawsze jasno lub ciemno brunatne, czasem brunatnoczerwone, rozmalowane i drgające coraz bardziej. Z tła tego wybuchają sygnałowe plamy barwne sukienek: „Dama w żółtej”, „Dama w czerwonej”, „Dama w zielonej sukni”.

Edward Kozikowski pisze o tym rozsądnie w r. 1929: „*Kolorem brązowym, szarym, zielenią itp. czyni (tu) przygotowanie do umieszczenia czystego cynobru jako koloru dominującego*”.

Przeclaw Smolik, mówiąc w 1930 r. o zagadnieniu frapującym Pronaszkę najbardziej, stwierdza, że „*bywa to zawsze zagadnienie kolorystyczne*”.

Rozwój świadomości malarskiej Zbigniewa Pronaszki jest w tym czasie równie intensywny i równie samodzielny co rozwój jego kolorystycznego instynktu. Autorzy piszący o nim podówczas podkreślają, że widzi dla swego malarstwa oparcie w sztuce Rembrandta i Wenecjan, Goyi i Chardina, Daumier’a, Utrilla, a także Matisse’a i nade wszystko Cézanne’a, z polskiej zaś przeszłości Piotra Michałowskiego. Co za zestawienie nazwisk na owe lata, gdyż już nie było w Polsce wielkich kolorystów z początku stulecia, a jeszcze nie było najmłodszych, siedzących podówczas w Paryżu!

Żadne z tych nazwisk nie jest przy tym cytowane przypadkowo. Kontrastowe i sylwetowe działanie jasnych i ciemnych plam u Daumier lub Goya; drgająca światłami tłusta, oleista farba u Rembrandta; wielki styl przedstawienia postaci w portrecie Wenecjan; dążenie do uszlachet-

nienia materii, jej atmosferyczność, malarskie działanie prostych motywów pejzażu i martwej natury u Chardin i Utrillo; dekoratywność plamy barwnej i pyszny jej blask u Matisse, wreszcie Michałowski najwyraźniej bliski w gęstej materii, rozmalowanej wąskiej gamie szarości i brunatów działających jako repoussoir dla akcentów barw czystych i intensywnych.

Nie są to wzory, ale dobrze wyczuwane przez Pronaszkę odległe analogie w problematyce. Szczególne miejsce w tym zestawie dla Cézanne'a. Smolik pisze (a pamiętajmy, że pisze w 1930 r.), że:

„Od Cézanne'a przejął też Pronaszko zasadę rysowania kolorem”...

Kozikowski jeszcze wcześniej w 1929 r. podaje takie niezwykle na ówczesne w Polsce stosunki i pojęcia artystyczne objaśnienie zasad malarskich Pronaszki:

„Zbigniew Pronaszko traktuje światło jako kolor, wywołując efekty świetlne nie przy pomocy światłocienia, lecz wyłącznie barwy.

Artysta opiera się na prawie kontrastu tzn. na prawie ciepłego i chłodnego tonu”.

Najważniejszą — według jego własnego określenia — jest w obrazie „analogia kontrastów”.

Obrazy wówczas malowane potwierdzają duży udział świadomości malarskiej w procesie rozwojowym Pronaszki.

Materia jego staje się z ciężkiej i masywnej w krótkim czasie błyszcząca i lśniąca. Sposób malowania zmierza do nadania głównym plamom jak największej siły i blasku koloru, partie zaś przygłuszone, służące za odskocznie (repoussoir) dla efektów dominujących nabierają wewnętrznego życia i drgań. W portrecie rudej dziewczyny w czerwonej sukni kolor nabiera przezroczystej siły chińskiej laki. Podobnie i w portrecie „Damy z kolia” czerwienie oscylujące między kilkoma jakościami zdają się rozpalać i zalewać obraz płynnym, jarzącym się, żarliwym kolorem.

Portret dr Rutkowskiego w todze dziekańskiej ma wielką, monumentalnie działającą formę, którą modelują jakby fale gęstej, płynnej masy. Nie ma tu modelunku na okrągło; grzbiety fałd togi traktowane jako płaskie, ale ruchliwie płynące plamy światła i cofnięte plamy tak samo płaskie cieniów dają w sumie wrażenie pełnej przestrzenności bryły, której sylweta ogólna tworzy z kolei jasno określony plan wobec tła. Czerni masywna i akcenty wybuchowej czerwieni współdziałają z uogólnioną do zasadniczych rysów charakterystyką uczonego, pełnego rozwagi i skupionej energii w tym portrecie, może najlepszym w ówczesnym malarstwie polskim.

Coraz bardziej wzbogaca się wewnętrzne życie plamy i stąd wzrasta jej barwność, stąd tak jak współcześnie u Larischa bogata barwność zy-

skują brązy i czernie i obraz czasami tym się barwniejszy i głębszy w kolorze wydaje, im skromniejsza na pozór i węższa jest jego gama.

Piękne i działające wielkością kwiaty na czarnym tle ze zbioru Zollicha są koncertem czerni i białawych szarości, ale dzięki głębokiemu rozmalowaniu i uczuleniu na półton działają, jak barwna orkiestra, obchodząc się bez wyłożenia na stół akcentów kolorowych, które w podobnych ciemnych obrazach z kwiatami stosował niekiedy Pankiewicz.

Podobną pyszną i burzącą instynkt malarskiej żarłoczości wersją rozmalowania wąskiej gamy barwnej jest „Dama z gitarą” (w berecie) z r. 1929. Również w tym wypadku nasuwa się pytanie, czy młody odosobniony, po wyjeździe kolegów do Paryża i chroniący się w pracowni Kowarskiego Larisch nie orientował się w swej „fazie brunatnej” na malarstwo Pronaszki, z którego mógł brać rozmalowanie w wąskiej gamie i pewien swoisty „kompozycjonizm” w malarstwie figuralnym, które wówczas uprawiał.

Pełna brawury i szerokości malarstwa „Dziewczyna z gitarą” na pokrytej kilimami sofie (1929) wskazuje, że coraz wyraźniej dąży Pronaszko wówczas do prostego zamknięcia figury w obrazie, w którym stanowi ona jedyną barwną dominantę do bardziej złożonego układu kilku wyraziście barwnych elementów związanych jednym ogólniejszym chwytem dekoracyjnym. Ta właśnie kompozycja stanowi najpełniejszą może przed 1930 rokiem zapowiedź późniejszego stylu wybitnie dekoracyjnego w malarstwie Pronaszki, ale stylu, opartego nie o stylizację i uproszczenia form sprowadzonych do roli elementów składanki zdobniczej, lecz dążącego do oddania poprzez formę dekoracyjnej kompozycji, całej naturalności układu przedmiotów i sytuacji rzeczywistych przy odtworzeniu w zwięzłej syntezie, i bogatej gry kształtów prawdziwego ciała i soczystej miąższości rekwizytów.

W tym samym okresie począwszy od 1928 r., a szczególnie od 1929 r. zaczyna się Pronaszko interesować martwą naturą. Owoce i szczególnie jarzyny w prostych (nie bez perwersji) układach, malowane szerokim pędzlem, sumarycznie i zdecydowanie, a z wielką pewnością modelowane walorem w gradacjach szarobrunatnych z akcentami złamanej bieli i złamanych czerwieni, należą do najwartościowszych pozycji ówczesnego dorobku artysty.

I w tej mierze, nie tyle tematem, ile chardinowskim podejściem do treści malarskiej martwej natury, wychodzącym daleko poza demonstrowane współcześnie przez Pautscha pokazy żywiołowości pędzla i palety, antycypuje poniekąd Pronaszko późniejszą działalność Kapistów na terenie kraju. Szczególnie piękne są z tego repertuaru „Martwa natura z ja-

rzynami” ze zbioru dr Ślączi, „Chłopcy i jarzyny” — płótno o rzadko spotykanym i nowocześnie działającym i tym razem jakby sentyment Larischa zapowiadającym uroku, a dalej „Martwa natura z butelką” oraz „Wiśnie”, obie z pięknymi partiami chardinowskich bieli.

W ciągu tego okresu maluje także Pronaszko pejzaże z wyzyskaniem nowej, soczystej materii.

W związku prawdopodobnie z malowaniem martwych natur z ich drobnymi elementami oraz ich właściwością, od wieków znaną, wciągania malarza w drobne drgania światła i barw — w wibrację i migotliwość kolorów, ale poza tym i przede wszystkim w następstwie wzrastającego rozmalowania plamy i ogólnego nastawienia swej wrażliwości na kolor. Pronaszko zmienia około 1930 roku również sposób traktowania wielkiej plamy barwnej w obrazie figuralnym.

Portret dra Ślączi z żoną (1929/30) zrywa z masywną bryłowatością „Mężczyzny w cylindrze” i „Dziekana Rutkowskiego”. W miejsce walorowej budowy form pojawia się budowanie przestrzeni na zasadzie stopniowania przestrzennego plam barwnych, przy czym kontrasty ciemnych i jasnych partii pozostają nadal, ale ograniczone do roli podkreślenia dekoracyjnego profilu płaszczyzn. Plama ulega postępującemu rozmalowaniu, które staje się rozszczepieniem na zróżnicowane barwne elementy.

W tym obrazie i w „Portrecie żony nad książką” z r. 1930 rozszczepianie plamy z jej wibracją szukają jeszcze pretekstu w przedmiotowej materialności sukien. Natomiast już w portrecie „Matki i żony” z r. 1931 rozbicie plamy lokalnej na elementy i rozsianie światła i wibracji, wymiana drobnych składników barwnych nie zatrzymuje się przed żadnym przedmiotem i ogarnia cały obraz. Jest to zresztą bardzo intuicyjne: dalekie od programowego i doktrynalnie podbudowanego przetłumaczenia ciemnych i jasnych składników modelunku formy na język kontrastu rygorystycznie traktowanego, ciepłych i zimnych tonów. Barwa cieniów nie dąży do maksymalnego napięcia i świecącej jasności. Niemniej jest w tych obrazach Pronaszko jakby zapowiedzią rewelacji kapizmu i poniekąd nieświadomym jeszcze wówczas Janem Chrzcicielem tamtego ruchu w Polsce, pierwszym, głoszącym na kompletnej głuszy nową ewangelię koloryzmu.

Co więcej, pobudza on wkrótce szeroki ruch wokół reprezentowanej i stworzonej przez siebie sprawy.

Najpierw młodzież, szczególnie grupa zdolnych uczniów Kowarskiego, najbardziej postępowego profesora Krakowskiej Akademii przeniesionego w r. 1930 do Warszawy. Wśród nich jest, pamiętajmy, Larisch i jest Taranczewski. Ci właśnie młodzi zaczynają dążyć za Pronaszką do rozma-

lowania, do malarskiej bujności i stopniowo coraz zdecydowanie bijącego koloru.

Ta młodzież interweniuje w Ministerstwie w 1929 na rzecz powołania Pronaszki na profesurę Akademii Krakowskiej, a Taranczewski jest członkiem delegacji. Także Józef Pankiewicz przesyła z Paryża Władzom Akademii opinię swoją w tej sprawie: „Prace Pronaszki widziałem ostatnio na wystawie polskiego oddziału w Salon d’Automme, były to może najlepsze z obrazów młodych naszych artystów”.

Wreszcie w tym mniej więcej okresie, gdy przenosić się ma do Warszawy, przechodzi na pozycje koloryzmu Felicjan Kowarski. Jego „Wędrowcy” z r. 1930 i „Suche drzewo” realizują na swój sposób program kolorystyczny Pronaszki. Nie likwiduje on walorowego kośca, nie ma nic wspólnego z plenerową tonacją i przebielaniem (dotkliwie od r. 1930 szkodzącym polskiemu malarstwu, w tym także samym Kapistom) nie opiera się na refleksyjnej rozwadze kontrastów.

Dąży Pronaszko do znaczenia płótna kolorem intensywnym, do rozmalowania i efektów malowniczości nieco romantycznej, do wzbogacenia plamy lokalnej przez wprowadzenie do niej wibracji, gradacji i odmian, dąży do blasku. Jest to koloryzm żywiołowy, niekiedy ekspresyjny. Obraz pozostaje ciężki i soczysty. Będzie on wyglądał nieco archaicznie w zestawieniu z jasną, radosną tonacją Kapistów i artyści trochę się go zawstydzą i zaczną się zmieniać. Ale jest to okres wielkiej intensywności kolorytu, której zatracenia tak po tym powszechnego należy dziś żałować. Przypatrzenie się sile i agresywności płócien tamtego czasu może być pożyteczne dziś, jeżeli odniesiemy się do sprawy tak jak przystępujemy do starych mistrzów — nie po to, żeby naśladować w całości przebrzmiałe już wizje, ale aby podpatrzeć sposób osiągania efektów i zbliżyć się do działania barwnego, które u Pronaszki i współczesnych, którzy szli wówczas za nim, było wielkie na sposób klasycznego malarstwa.

Dla zrozumienia roli malarstwa Pronaszki, w tym okresie sztuki polskiej, trzeba z naciskiem podkreślić jej antyanegdotyczne intencje. Jego sytuacje we wnętrzach, chłopcy z martwymi naturami, dziewczęta z gitarami nie chcą opowiadać żadnych historyjek. Są to modele pozujące bez udawania literackich związków z przedmiotami. Jego portrety nie są również opowieściami o ludziach. Są to czysto obrazowe koncepcje i w tym sensie nowoczesne a wywodzą się z modernizmu formistycznego okresu. Mimo to zawarte jest w nich prawdziwe intensywne życie, a ludzie są ludźmi swego czasu.

W 1930 roku, przygotowując się na zaproszenie kierownika odbudowy Wawelu, inż. Szyszko-Bohusza do konkursu na malowanie plafonów, wy-

jeżdża Pronaszko do Włoch i stamtąd do Paryża. Nastawiony na cel praktyczny ogląda przede wszystkim Tiepola, Veroneza i Tintoretta. W Rzymie zastaje wystawę El Greca. Te wrażenia umacniają go w malarstwie szerokim, w wielkim geście dekoracyjnym, w powierzchni bardziej matowej niż ją stosował poprzednio Pronaszko, umacniają go w grze zarówno dekoracyjnie działającym walorem partii ciemnych obrazu, jak i w efektach rozłożystych plam barwnych.

Malowane w 1932 wzgl. 1933 duże płótno „Malarz i dziewczyna w czerwonej sukni”, o wyrazistej dekoratywności, ma już matowość Weneccjan i podniosły charakter pewnych przyciemnień i tłumaczy wielki styl weneckiej kompozycji na język bogatego, i dekoracyjnego widzenia nowoczesnego życia.

Płótno to zamyka okres bujnej, żywiołowej malarskości i barwności, trwający w sztuce Pronaszki od 1925 do 1933 roku. W 1933 r. zaczyna Pronaszko malować dwa plafony w salach zamku wawelskiego i pochłonięty tą pracą ogranicza swe malarstwo sztalugowe. Wykonanie monumentalnego zadania stanowi okres osobny i zamknięty datą 1936.

W tym samym czasie obok Zbigniewa Pronaszki malują w sąsiednich salach Waliszewski oraz Jarema z Cybisem, najbardziej dynamiczną trójka z całej grupy Kapistów. Bojowy program nowego koloryzmu znany był już Pronaszce podobnie jak osoby i malarstwo młodych kolegów. Bliski jednakże, codzienny kontakt na Wawelu daje doświadczonemu wojakowi i wytrawnemu dyskutantowi — Pronaszce możliwość dowierzenia się tych pokładów kapistowskiej doktryny, które mogą posłużyć rozwojowi jego własnego, dojrzałego malarstwa.

Trzyletni ten kontakt nie spowoduje istotnej zmiany w koncepcji malarskiej Pronaszki, którego ogólna wizja obrazu, specyficzny szczególnie zmysł okazałej kompozycji figuralnej określiła się już w poprzednim okresie w sposób decydujący w zasadzie na całe dalsze życie artysty.

Natomiast niewątpliwie rozjaśnia wówczas Pronaszko swój kolor. Nie rezygnując z walorowych kontrastów w montowaniu rytmiki obrazu rozjaśnia i intensywnie zabarwia on swoje cienie. Nastawiony już poprzednio na silne działanie całości płaszczyzny obrazu, na jego jak gdyby frontalność i działanie planszą obecnie jeszcze silniej może podkreśla płyte plamy barwnej. Staranniej w kontynuacji dawnych swoich dążeń wyszukuje zarys profilowy plam i przedmiotów i sztywniej, bardziej w duchu abstrakcyjnej arabeski go określa. Wprowadza do modelunku jaskrawy kontrast zimnych i ciepłych barw. Wreszcie rozwija niekiedy, w miarę jak to miejscami jest potrzebne, pojedyncze płaszczyzny na promiennie wibrujące składniki kolorystyczne.

„Martwa natura z kawonem” (1936) jest przykładem nowej, bardziej elektryzującej barwności na gruncie gęstej i rozmalowanej, soczystej materii od dawna właściwej artyście.

W „Portrecie Władysława Syrewicza” (1938) znanego skrzypka i przyjaciela malarzy „działa ekspresja koloru przez deformację postaci”, jak mówi Blumówna. Wrażenie idzie, dodajmy, od rozstrzygającego w obrazie kontrastu pomarańczowego tonu skrzypiec i gamy zimnych błękitów ubrania i tła. Płaski i swobodnie zacierający formy układ plam przez prawidłową lokalizację tonów w przestrzeni buduje plamy i przywraca na tej drodze strukturę kształtów. W tym czasie maluje też duży obraz „W pracowni” (1936), nagrodzony Złotym Medalem na Wystawie Światowej w Paryżu w 1937 r. i zakupiony potem przez dr Ślączkę, „Gitarzystę” wystawionego na zaproszenie Muzeum Fundacji Carnegie oraz kilku innych kompozycji przedstawiających akty pozujące w pracowni. Maluje też kilka autoportretów, będących niekiedy jakby swoistą reakcją na autoportrety Waliszewskiego, którego szczególnie cenił i lubił.

Wystawia w Moskwie, Berlinie, Sztokholmie oraz, jak wspomnieliśmy, w Paryżu i Stanach Zjednoczonych i oczywiście systematycznie w kraju. Nie związany w tym czasie organizacyjnie z żadną spośród wielu czynnych wówczas grup, solidaryzuje się wszakże z frontem kolorystycznym tworzonym przez Kapistów i „Pryzmat”. W tym froncie zajmuje stanowisko wybitne, traktowany jako malarz niemniej nowoczesny w rozumieniu nowego programu od najmłodszych, bojowych przywódców i na równi z nimi oddziaływa na ogólny przewrót pojęć malarskich, na ów wielki przełom kolorystyczny, będący najbardziej zasadniczym zjawiskiem w malarstwie polskim drugiego dziesięciolecia międzywojennego. Jest najpoważniejszym kandydatem na profesurę Akademii, ale mimo poparcia Pankiewicza, który w pisemnej opinii przedstawiał go jako najbardziej dojrzałego ze współczesnych malarzy, bramy uczelni nie otwarły się wówczas przed Pronaszką.

Dopiero Eibisch, reformujący Akademię w 1945 roku, zaprasza go na profesurę, a w latach 1948—49 piastuje artysta godność rektora. Wraz z Pronaszką wchodzi zespół wybitnych malarzy: Rudzka, Fedkowicz, Rudnicki, Rzepiński, a nieco później Taranczewski.

Malarstwo Pronaszki do roku 1948 nie różni się w sposób zasadniczy od przedwojennego w rozumieniu takiej jego postaci, jaką określił sobie artysta po 1936 roku.

Następuje wszakże przemieszczenie akcentów. Ogólny pomysł obrazu pozostaje ten sam. Fragment „Wnętrzna” z pozującymi postaciami, stały temat „Gitarzystów”, których obecnie maluje artysta dłuższą serią, „Port-

ret", „Martwa natura". Dekoracyjne plamy o wycutym profilu dekoracyjnym związane wspólnym blaskiem w jakieś złociste światło, jaśniejsze od słonecznego. Ale gęsta przed wojną materia, farba kładzona grubo i rozpracowana przez wmalowanie w nią półtonów i wewnętrznych kontrastów zaczyna powoli zanikać. Jest jeszcze zastosowana w „Gitarzyście w stroju torreadora" z 1945 r. w dużej dwuosobowej kompozycji na temat Pierrotów, do której wybitny malarz Eustachy Wasilkowski pozował w nałożonej mu przez Pronaszkę papierowej czapce i własnych, przesławnie krzywych butach. Ostatnio może w „Malarce" (portret Jadwigi Hoffmanówny z 1948 r.).

Stopniowo bierze górę nowy instynkt. Cienka warstwa bardzo intensywnego koloru wcierana w płótno i działająca prosto, niemal witrażowo wypiera wibrujące półtony. Plama staje się skrajnie dekoracyjna, linearny jej zarys czystszy, niż kiedykolwiek. Często wchodzi w partię obrazu wręcz jakiś przedmiot służący dekoracji, zazwyczaj kilim. Rytmiczna skłádanka geometrycznych drobnych płaszczyzn jaskrawych kolorów tworzy kontrast miękkich, falistych zarysów sylwety ludzkiej. Płaszczyznowość koncepcji staje się coraz częściej programowa.

W jakimś bardzo indywidualnym sensie przeżywa tu Pronaszko ogólniejszą powojenną reakcję z jej pamiętnym zwrotem do abstrakcji. Osobliwością sytuacji jest to, że poza Taranczewskim, który dopiero od 1948 roku poszedł w podobnym kierunku, za to radykalniej, ze starszych malarzy o wielkiej już poprzednio reputacji przejawiał ten sam instynkt co ówczesna młodzież właśnie Zbigniew Pronaszko, najstarszy z dotychczasowej czołówki. Co więcej, nie wycofał się, ale rozwijał te nowe swoje założenia tak, że od roku 1949 można już u niego mówić o sporadycznych, a od roku 1955 o notorycznych już próbach jakiejś własnej formuły łączącej elementy abstrakcji z elementami symboliczno-ekspresyjnymi.

Powoduje to zmianę stosunku do zagadnień przestrzenności w obrazie. Już „Martwa natura z grecką rzeźbą" z 1946 r., a w większym jeszcze stopniu współczesne jej „martwe" z gitarami zajmują się raczej demonstracją niezwykłości działania pewnych kształtów, izolowanych od sąsiedztwa lub nabierających niezwykłości dzięki zestawieniom form, niż przedstawianiem optycznej wizji wycinka natury, choćby specjalnie reżyserowanej. Siła koloru plamy rozstrzyga teraz i niezwykłość magiczną jakby jej działania, a nie wzgląd na miejsce w realnej przestrzeni.

Plamy widziane są zdecydowanie płasko. W kompozycjach figuralnych z prowokacyjną prostotą dominuje nad całością wielka centralna plama postaci. W małym „Popiersiu żony w kapeluszu" na tle kilimu jaskrawo prosty rysunek, rozmyślnie, ale bez sztuczności, naiwne wprowa-

dzenie popiersia w kadry obrazu, ramka z kilimów w ostrych kolorach tworząca przestrzeń dla płaskiego tła. Portret Zawieyskiego z r. 1946 z niespodzianie silnym rozdzieleniem zieleni i czerwieni jest zapowiedzią radykalizmu dekoratywnego.

W akcie na fotelu z pasiakiem tak samo ramka z pasiastych tkanin, które wysuwając się tworzą głębię dla tła płaskiego, a pokonane są przestrzennie przez silne barwne pasy okrywające fotel i świecący akt.

Portret żony w czerni ma podobne założenia. Portret Jadwigi Hoffmanówny („Malarka") przedstawia wręcz arabeskowych zarysów sylwetę, i wielką, kolorową plamę sukni dominującą nad tłem centralnym trochę na sposób znany z portretów malowanych przed 1930 rokiem. Ma on też nieco większą znajomość materii.

Niektóre z wielkich portretów żony z 1948 i 1950 r. (Odpoczynek I i II) opierają się na połączeniu centralnie i ostentacyjnie umieszczonej postaci z silnie asymetrycznym rozmieszczeniem akcentów tła — pustego z jednej, ożywionego energiczną grą kilimów z drugiej strony. Barwny ton spokojnej partii siłą swą i kontrastem do partii przeciwległej równoważy wówczas kompozycję. Zmysł kompozycji, także w sensie graficzności układu osiąga u Pronaszki szczyt w tym okresie, choć, jak wiemy, należał on zawsze do najlepszych majstrów w tej dziedzinie. W latach powojennych niewielu już obok niego i Taranczewskiego zostało malarzy nawet wśród abstrakcjonistów, mających zmysł dla wyśrubowanego do ostatnich granic wrażliwości i talentu montażu kompozycyjnego. Przejawiał się on pięknie u Pronaszki w „Martwej naturze z ptakiem" z 1947 r. obrazie o szczególnie złożonej a prosto działającej grze barw i linearnych zarysów.

W 1949 r. i 1950 zaznacza się, zrazu na marginesie pracy w rodzaju dotychczasowym, pewne drgnienie. „Portret brata", „Mickiewicz", „Akt i melon w pracowni" wracają niespodziewanie poniekąd do świetlistej atmosferyczności i harmonizowania na drobnych niuansach w ramach tonu ogólnego, wyraźnie rozbielnego. Są przy tym kompozycjami rygorystycznie symetryzowanymi. „Portret żony" nad książką o Matejce z r. 1950 powraca do budowy asymetrycznej, do plam silnie kontrastowych, ale teraz wyraźnie walorowych. Plamy i formy działają jeszcze bardziej płasko niż w podobnych próbach przed rokiem 1950. Zarysy nabierają ostrej graficzności i wykresów inżynierskich. W ślad za tym pojawia się zupełnie już poza-impresjonistyczna, obca ruchowi przedwojennego koloryzmu, technika drapania ostrym narzędziem w mokrej farbie i efekty graficzno-fakturowe. Plama ma pewną plakatowość, ale rezygnuje z sygnałowej siły działania.

W tych warunkach swego rozwoju Pronaszko podejmuje w takich obrazach, jak „Chodkiewicz pod Kircholmem” (1950) i „Reforma Rolna” tematykę historyczno-społeczną.

Rzecz prosta, że nigdy jego malarstwo nie było dalsze od możliwości i opowiedzenia anegdoty. Tworzy to, na co pozwala mu jego własny etap — dekoracyjne paneaux z rytmiką nierealnych sztandarów.

W roku 1955 Zbigniew Pronaszko otrzymuje Państwową Nagrodę Artystyczną I stopnia za całokształt twórczości.

W marcu 1955 r. umiera żona artysty. Ta śmierć jest dla Pronaszki tak głębokim wstrząsem, że cała jego dalsza twórczość kształtuje się pod przemożnym i decydującym naporem nie analizy formalnej, jak zawsze poprzednio, lecz wewnętrznej, psychologicznej, lirycznej treści.

Abstrakcyjne, czy półabstrakcyjne formy obiera Pronaszko za język symboliczny dla wyrażenia przywiązania do Nieobecnej i nadania kształtu swojej samotności.

Martwe szare bloki grobowca, nie narzucające się literacko, lecz sprawiające wrażenie jakichś stopni kamiennych — z boku wiązką kwiatów barwnych, ale barwnością jakąś zblakłą, wapienną, bezradosną.

Abstrakcyjne ramy prostokątów, ciemne tło nocy, suche łamane linie badyli, dzbanek przewrócony tak bardzo pusty mimo tkwiących w nim jakichś kwiatów. Na to mleczne światło księżycy, padające smugą rysowaną jak u dzieci albo u Formistów.

Od czasu Formizmu nigdy abstrakcja nie odżywała tak silnie w sztuce Zbigniewa Pronaszki, jak w tych ostatnich latach. Ale jeżeli wówczas tkwiła w niej uczuciowość ludowych Chrystusików, to teraz próbuje ogarnąć bezradny smutek człowieka, smutek, który nie będzie już miał końca.

W „Starym człowieku” unosi on twarz ku ludziom. W ekspresyjnej ostatnio namalowanej kompozycji pochyla się, nie tając swego bólu nad stopami Ellenai. Pochylając się nad tym człowiekiem zbolałym, pochylając się przed artystą, który dwukrotnie w swym życiu podźwignął ruchy artystyczne w Polsce, a zawsze szedł naprzód i nic, co postępowe, nie było mu obce, uchylam się od próby zdawkowego podsumowania tak rozległego dzieła twórczości. Za to czytelnikowi przedstawię własne słowa Zbigniewa Pronaszki — pytanie, którym mi odpowiedział, kiedy chciałem zbadać do czego głównie dążył w swojej sztuce, czy miał określoną wizję celu:

„Czy patrząc na male dziecko, może Pan przewidzieć jakie będą rysy jego twarzy? Nie. Podlega ono ciągłej ewolucji. Ale czy patrząc na „Starego Człowieka” albo na „Śmierć Ellenai” nie widzi Pan tego samego artysty, który robił ongiś przedformistyczne obrazy?”

ZDZISŁAW KĘPIŃSKI

S P I S P R A C

OBRAZY OLEJNE

- | | | |
|---|------|-----------|
| 1. NAUKA (1921) | olej | 120 x 73 |
| 2. HERBACZEWSKI (1921) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 44 x 37 |
| 3. PEJZAŻ ZE STRYŻOWA (1922) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 85 x 105 |
| 4. CZYTAJĄCA (1922—23) • wł. Zolich, Kraków, ul. Zwierzyniecka* | olej | 58 x 86 |
| 5. MIASTECZKO (WADOWICE) — (1924—25) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 40 x 50 |
| 6. TRZY AKTY (1925) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 132 x 124 |
| 7. PAN W CYLINDRZE (1927) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 124 x 73 |
| 8. PEJZAŻ (1927) | olej | 45 x 67 |
| 9. PORTRET KOBIETY W CZERWONEJ SUKNI (1928—29) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 100 x 70 |
| 10. PORTRET KOBIETY W ŻÓLTEJ SUKNI (1928—29) | olej | 100 x 70 |
| 11. MARTWA NATURA Z CZERWONĄ DRAPERIĄ I KAWONEM (1928—32) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 70 x 110 |
| 12. DWA AKTY (1929) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 120 x 151 |

- | | | | | | |
|---|-------------|-----------|---|-------------|-----------|
| 13. DZIEWCZYNA Z OWOCAMI (1929)? (1925)? | <i>olej</i> | 97 x 70 | 28. MARTWA NATURA Z PTAKIEM (1947) | <i>olej</i> | 89 x 70 |
| 14. JARZYNY (1929) | <i>olej</i> | 40 x 50 | sygn.: Z. Pronaszko | | |
| sygn.: Z. Pronaszko | | | wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki | | |
| 15. PORTRET ŻONY I (1930) | <i>olej</i> | 90 x 70 | 29. MARTWA NATURA Z BUTELKĄ I DZBAN- KIEM (1947) | <i>olej</i> | 67 x 81 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | | sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 16. CAGNES SUR MER (1930) | <i>olej</i> | 59 x 72 | 30. MARTWA NATURA Z GRUSZKAMI (1948) | <i>olej</i> | 45,5 x 59 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | | sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 17. STUDIUM DZIEWCZYNY (1930) | <i>olej</i> | 69 x 60 | 31. PORTRET ŻONY IV (1948) | <i>olej</i> | 50 x 40 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | | sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 18. MARTWA NATURA Z BUTELKĄ (1930) | <i>olej</i> | 46 x 59 | 32. GITARZYSTA (1948) | <i>olej</i> | 105 x 90 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | | sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 19. RODZINA ARTYSTY PRZY STOLE (1930) | <i>olej</i> | 89 x 116 | wł. Prezydium Stołecznej Rady Narodowej | | |
| sygn.: Z. Pronaszko | | | 33. MODELKA (AKT) — (1948) | <i>olej</i> | 140 x 96 |
| wł. Muzeum Narodowe w Krakowie | | | sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 20. PORTRET MATKI (1931) | <i>olej</i> | 117 x 90 | wł. Muzeum Narodowego w Warszawie | | |
| sygn.: Z. Pronaszko | | | 34. MALARKA (J. HOFFMANOWA) — (1948) | <i>olej</i> | 145 x 96 |
| 21. PORTRET ŻONY Z LISEM NA SZYI (1931) | <i>olej</i> | 123 x 76 | sygn.: Z. Pronaszko | | |
| sygn.: Z. Pronaszko | | | wł. Muzeum Sztuki w Łodzi | | |
| 22. PORTRET ŻONY W ZIELONYM SWETERKU (1932) | <i>olej</i> | 76 x 62 | 35. MARTWA NATURA Z RZEŻBĄ (1948) | <i>olej</i> | 70 x 87,5 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | | sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 23. MALARZ I DZIEWCZYNA W CZERWONEJ SUKNI (1933) | <i>olej</i> | 162 x 131 | wł. Muzeum Narodowego w Warszawie | | |
| sygn.: Z. Pronaszko | | | 36. GŁOWA KOBIECA I (1948) | <i>olej</i> | 72,5 x 59 |
| 24. AUTOPORTRET (1935) | <i>olej</i> | 99 x 60 | sygn.: Z. Pronaszko | | |
| sygn.: Z. Pronaszko | | | wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu | | |
| 25. PORTRET WŁODZIMIERZA SYREWICZA (1936) | <i>olej</i> | 49 x 35 | 37. ZŁOTE GODY (1948) | <i>olej</i> | 117 x 90 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | | sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 26. MARTWA NATURA Z KAWONEM (1937) | <i>olej</i> | 72 x 112 | 38. ODPOCZYNEK I (1948) | <i>olej</i> | 138 x 116 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | | sygn.: Z. Pronaszko | | |
| wł. prywatna | | | 39. GŁOWA KOBIECA III (1948) | <i>olej</i> | 62 x 47 |
| 27. NAD KSIĄŻKĄ (1942—45) | <i>olej</i> | 119 x 74 | sygn.: Z. Pronaszko | | |
| sygn.: Z. Pronaszko | | | 40. GŁOWA KOBIECA IV (1948) | <i>olej</i> | 50 x 40 |
| | | | sygn.: Z. Pronaszko | | |

- | | | | | | |
|--|------|-----------|---|------|-----------|
| 41. PORTRET BRATA (1948) wł. prywatna | olej | 130 x 105 | 56. RÓŻE I (1952) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 74 x 34 |
| 42. CYNIE (1948) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 144 x 110 | 57. RÓŻE II (1952) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 47 x 38 |
| 43. W PRACOWNI (1949) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 158 x 133 | 58. REFORMA ROLNA (1952—53) | olej | 200 x 300 |
| 44. PRZODOWNICA (1949) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 144 x 110 | 59. MARTWA NATURA Z JABŁKAMI (1954) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 50 x 67 |
| 45. KOBIETA W CZERNI (1949) sygn.: Z. Pronaszko wł. Muzeum Pomorza w Gdańsku | olej | 140 x 94 | 60. PRZED DEMONSTRACJĄ (1955) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 130 x 160 |
| 46. WIOSNA (1949) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 117 x 90 | 61. MARTWA NATURA Z DZBANKIEM (1955) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 55 x 65 |
| 47. ODPOCZYNEK II (1949) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 150 x 100 | 62. MARTWA NATURA Z PALETĄ (1955) sygn.: Z. Pronaszko 1955 | olej | 54 x 73 |
| 48. GŁOWA KOBIECA II (1949) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 50 x 34 | 63. MARTWA NATURA Z CYTRYNAMI (1955) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 63 x 81 |
| 49. JAN KAROL CHODKIEWICZ POD KIRCHOL- MEM (1950) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 189 x 170 | 64. PO DEMONSTRACJI 1955 sygn.: Z. Pronaszko 1955 | olej | 130 x 160 |
| 50. PORTRET ŻONY V (1950) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 148 x 83 | 65. JESIEŃ 1956 sygn.: Z. Pronaszko 1956 | olej | 100 x 82 |
| 51. HISTORYCZKA SZTUKI (1950) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 200 x 105 | 66. PORANEK 1956 sygn.: Z. Pronaszko 1956 | olej | 54 x 65 |
| 52. MARTWA NATURA ZE ŚWIĄTKIEM (1950) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 89 x 68,5 | 67. MARTWA NATURA Z KSIĄŻKĄ 1956 sygn.: Z. Pronaszko 1956 wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki | olej | 65 x 85 |
| 53. PORTRET ŻONY VI (1950) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 118 x 74 | 68. KSIĄŻKI (1956) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 67 x 80 |
| 54. PORTRET ŻONY II (1951) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 106 x 96 | 69. PRZERWANA LEKTURA (1956) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 99 x 71 |
| 55. PORTRET ŻONY III (1952) sygn.: Z. Pronaszko | olej | 108 x 102 | 70. KWIATY I 1956 sygn.: Z. Pronaszko 1956 | olej | 56 x 93 |
| | | | 71. KWIATY W DZIEŃ 1956 sygn.: Z. Pronaszko 1956 | olej | 65 x 83 |

| | | |
|---|-------------|-----------|
| 72. KWIATY W NOCY 1956 sygn.: Z. Pronaszko 1956 | <i>olej</i> | 84 x 65 |
| 73. SREBRNE BAZIE 1956 sygn.: Z. Pronaszko 1956 | <i>olej</i> | 66 x 85 |
| 74. ZŁOTE BAZIE 1956 sygn.: Z. Pronaszko 1956 | <i>olej</i> | 65 x 54 |
| 75. STARY CZŁOWIEK (1956) sygn.: Z. Pronaszko | <i>olej</i> | 170 x 79 |
| 76. OPUSZCZONY FOTEL (1956) sygn.: Z. Pronaszko | <i>olej</i> | 130 x 110 |
| 77. STARY CZŁOWIEK NAD KSIĄŻKĄ 1956 sygn.: Z. Pronaszko 1956 | <i>olej</i> | 86 x 75 |
| 78. ŚMIERĆ ELENAI 1957 sygn.: Z. Pronaszko 1957 | <i>olej</i> | 101 x 122 |
| 79. KOGUT I KURA (1939) | <i>olej</i> | 70 x 90 |

AKWARELE

| | | |
|---|-----------------|-----------|
| 1. PRZED EGZAMINEM (1918) | <i>akwarela</i> | 38 x 30,5 |
| 2. PEJZAŻ ZE STRZYŻOWA (1921) | <i>akwarela</i> | 29 x 42 |
| 3. GŁOWA (1921) sygn.: Z. Pronaszko | <i>akwarela</i> | 47 x 35 |
| 4. PEJZAŻ ZE STRZYŻOWA II (1921) | <i>akwarela</i> | 34 x 48 |
| 5. WNETRZE (1922) sygn.: Z. Pronaszko | <i>akwarela</i> | 30 x 35 |
| 6. DOMEK W DRZEWACH (1924—25) sygn.: Z. Pronaszko | <i>akwarela</i> | 22 x 29 |
| 7. PEJZAŻ II (1924—25) | <i>akwarela</i> | 34 x 28 |
| 8. TRZY OSOBY NA ŁAWCE POD DRZE- WEM (1927) | <i>akwarela</i> | 25 x 33 |
| 9. PRZEDWIOŚNIE (1927) sygn.: Z. Pronaszko | <i>akwarela</i> | 26 x 34 |
| 10. DZIEWCZĘTA POD PARASOLKĄ sygn.: Z. Pronaszko | <i>akwarela</i> | 28,5 x 38 |
| 11. MATKA Z ŻONĄ (1930) sygn.: Z. Pronaszko | <i>akwarela</i> | 29 x 23 |
| 12. MORZE (1930) sygn.: Z. Pronaszko | <i>akwarela</i> | 30 x 46 |
| 13. ŻONA ARTYSTY NA TLE OKNA Z KWIT- NĄCĄ JABŁONIĄ (1935) sygn.: Z. Pronaszko | <i>akwarela</i> | 35 x 25 |

- | | | |
|--|-----------------|-------------|
| 14. ŻONA ARTYSTY PRZY BIURKU (1944) | <i>akwarela</i> | 44 x 31 |
| 15. PORTRET ŻONY (1950) | <i>akwarela</i> | 46 x 34 |
| 16. WNEȚRZE (1950) | <i>akwarela</i> | 44 x 32 |
| 17. MARTWA NATURA Z TACĄ I CYTRYNA- MI (1948) | <i>gwasz</i> | 68 x 48 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 18. KOBIETA SIEDZĄCA 1920 | <i>gwasz</i> | 35,5 x 23,5 |
| sygn.: Z. Pronaszko 1920 | | |

GRAFIKA I RYSUNKI

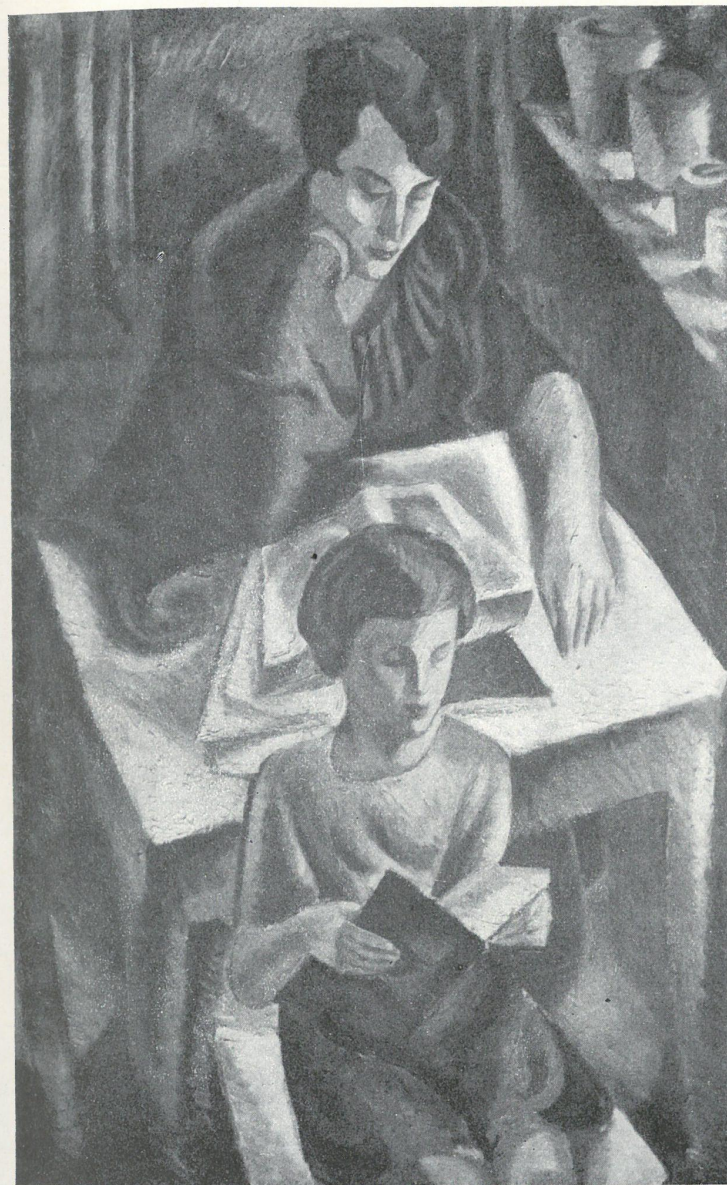
- | | | |
|--------------------------------------|-------------------------------|----------|
| 1. SIANOKOSY (1927) | <i>rys. piórkiem lawowany</i> | 22 x 27 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 2. KWIATY III (1947) | <i>tusz</i> | 60 x 48 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 3. MARTWA NATURA Z SERWETĄ (1947) | <i>tusz</i> | 48 x 57 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 4. MARTWA NATURA Z SOKRATESEM (1948) | <i>tusz</i> | 70 x 100 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 5. GŁOWA ŻYDA (1948) | <i>tusz</i> | 66 x 50 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 6. GRECZYNKI I (1948) | <i>tusz</i> | 43 x 35 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 7. GŁOWA (1948) | <i>litografia</i> | 58 x 43 |
| sygn.: Z. P. | | |
| 8. GRECZYNKI II (1949) | <i>tusz</i> | 31 x 20 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 9. TRZY GŁOWY (1949) | <i>tusz</i> | 35 x 47 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 10. GRECZYNKI III (1949) | <i>tusz</i> | 34 x 28 |
| sygn.: Z. Pronaszko | | |
| 11. PEJZAŻ Z KRYNICY I 1949 | <i>tusz</i> | 36 x 48 |
| sygn.: Z. Pronaszko Krynica 1949 | | |
| 12. PEJZAŻ Z KRYNICY II 1949 | <i>tusz</i> | 36 x 48 |
| sygn.: Z. Pronaszko, Krynica 1949 | | |

| | | |
|---|------------|---------|
| 13. GŁOWA I (1950) sygn.: Z. Pronaszko | tusz | 48 x 34 |
| 14. GŁOWA II (1950) sygn.: Z. Pronaszko | tusz | 42 x 31 |
| 15. ZAMYŚLONA (1951) sygn.: Z. P. | litografia | 52 x 45 |
| 16. GOŁĘBIE (1953) sygn.: Z. Pronaszko | kredka | 48 x 68 |
| 17. KWIATY I (1955) sygn.: Z. Pronaszko | tusz | 75 x 53 |
| 18. KWIATY II (1955) sygn.: Z. Pronaszko | tusz | 69 x 49 |
| 19. MARTWA NATURA (1955) sygn.: Z. Pronaszko | tusz | 49 x 70 |
| 20. PORANEK 1956 sygn.: Z. Pronaszko 1956 | tusz | 50 x 70 |
| 21. JESIEŃ (1956) sygn.: Z. Pronaszko | tusz | 70 x 50 |

Wymiary prac podane w centymetrach
 * Prace, przy których nie został wymieniony właściciel są w posiadaniu autora

Ilustracje

Zdjęcia wykonali:
Jan Styczyński
Mgr Daniel Zawadzki



NAUKA



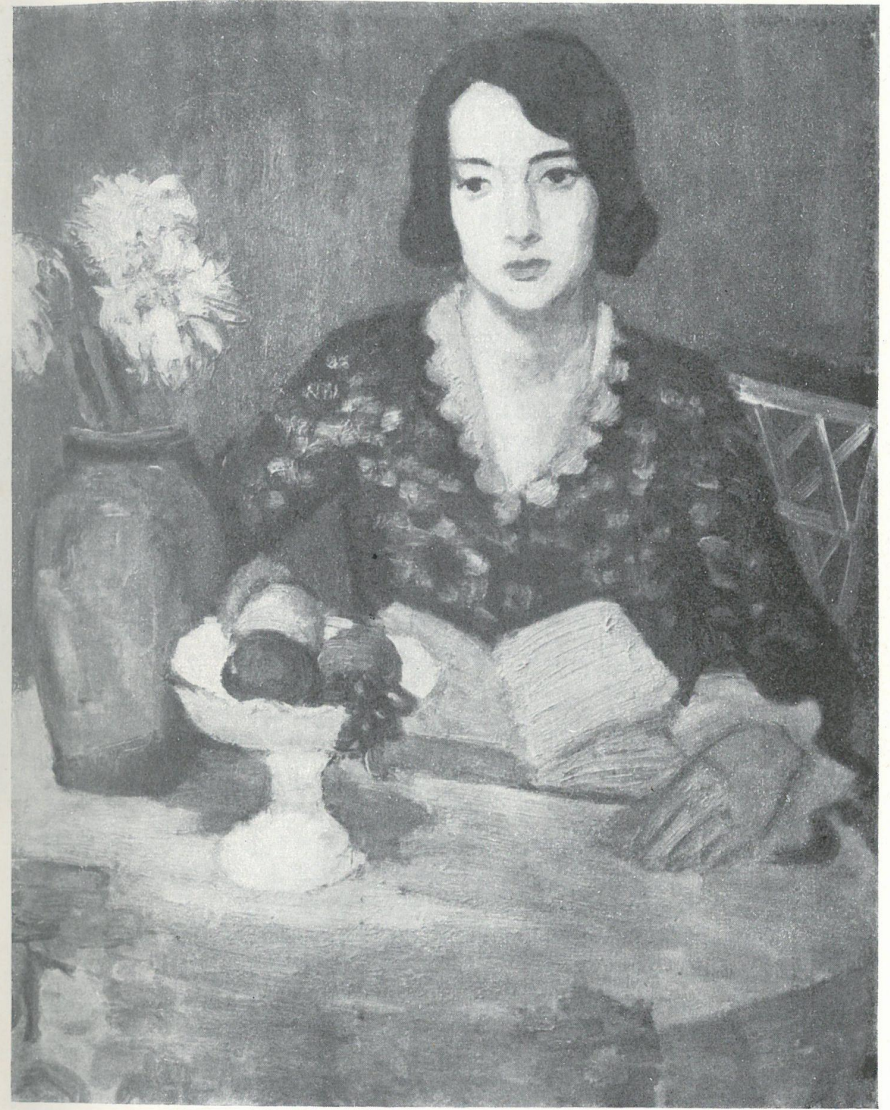
PORTRET KOBIETY W CZERWONEJ SUKNI



MARTWA NATURA Z BUTELKĄ



CAGNES SUR MER



PORTRET ZONY I



RODZINA ARTYSTY PRZY STOLE



PORTRET MATKI



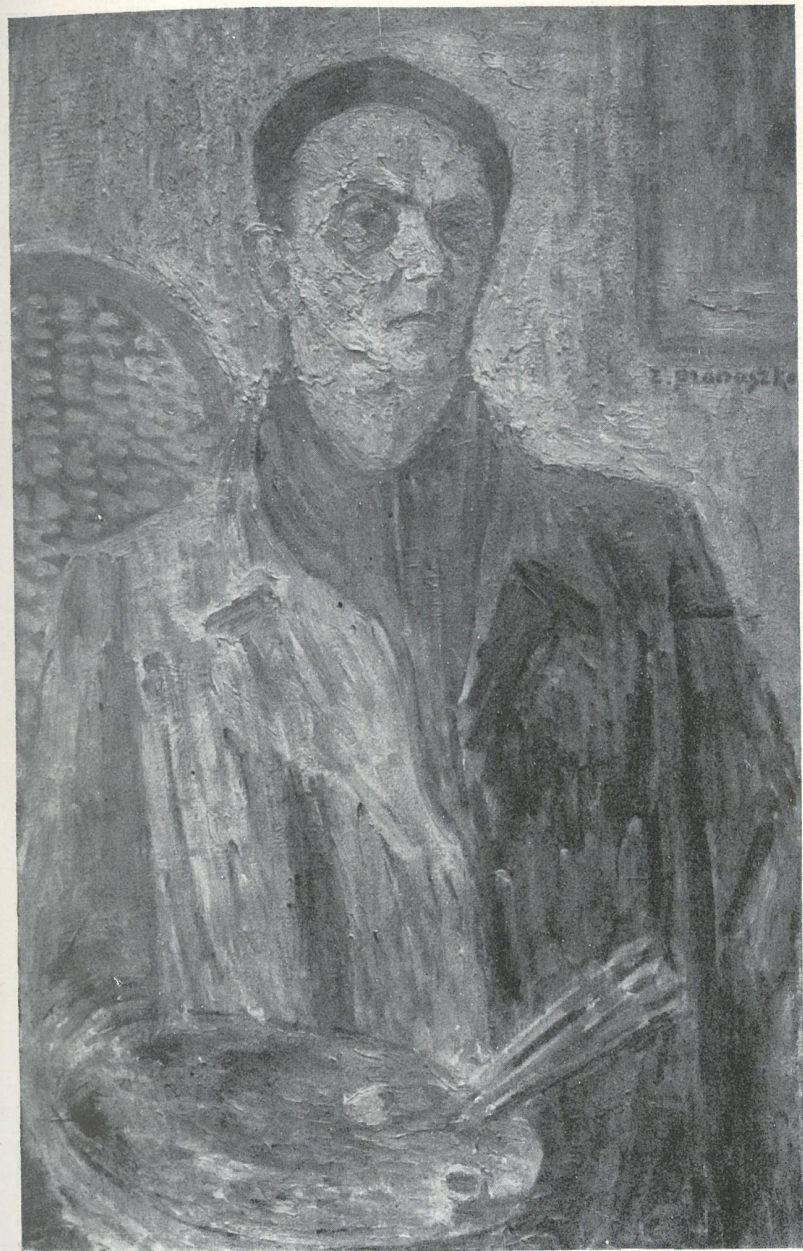
DZIEWCZYNA Z OWOCAMI



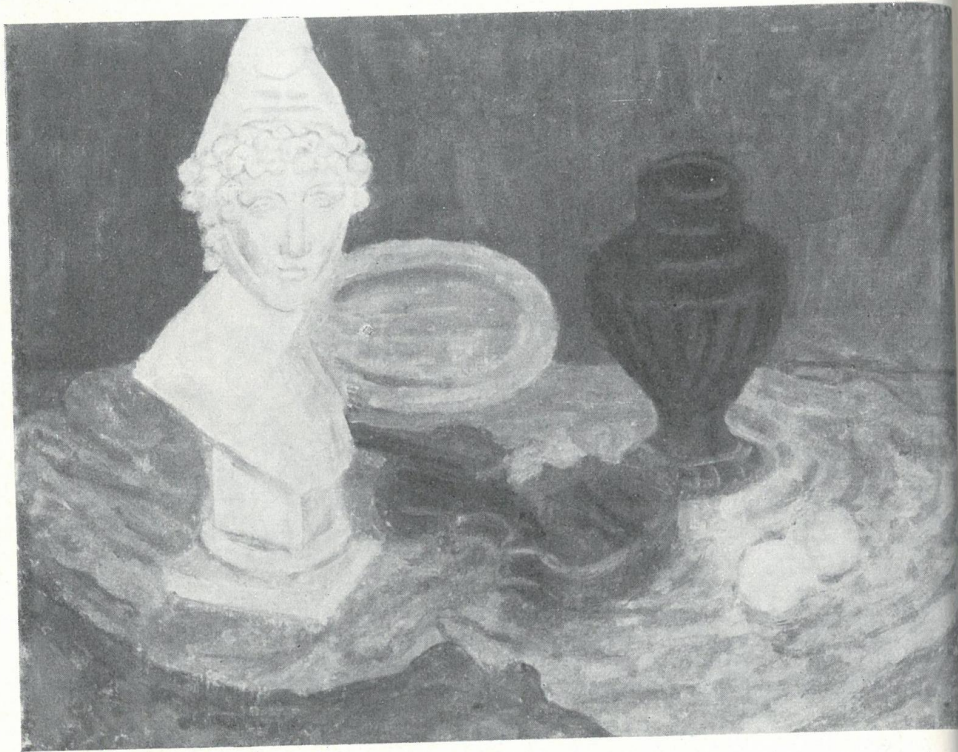
MARTWA NATURA Z CZERWONĄ DRAPERIĄ I KAWONEM



MARTWA NATURA Z KAWONEM



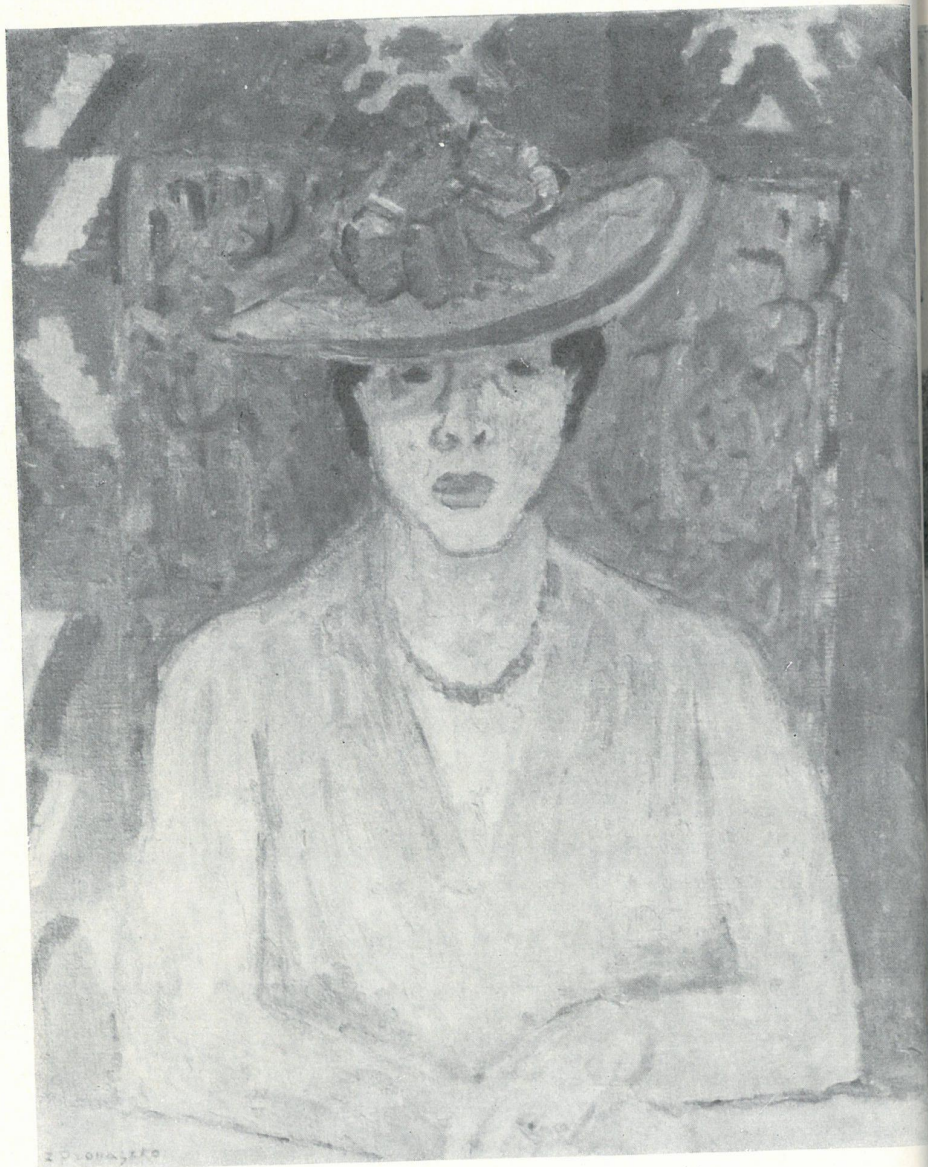
AUTOPORTRET



MARTWA NATURA Z RZEZBA



PIEROT I KOLOMBINA



GŁOWA KOBIECA I



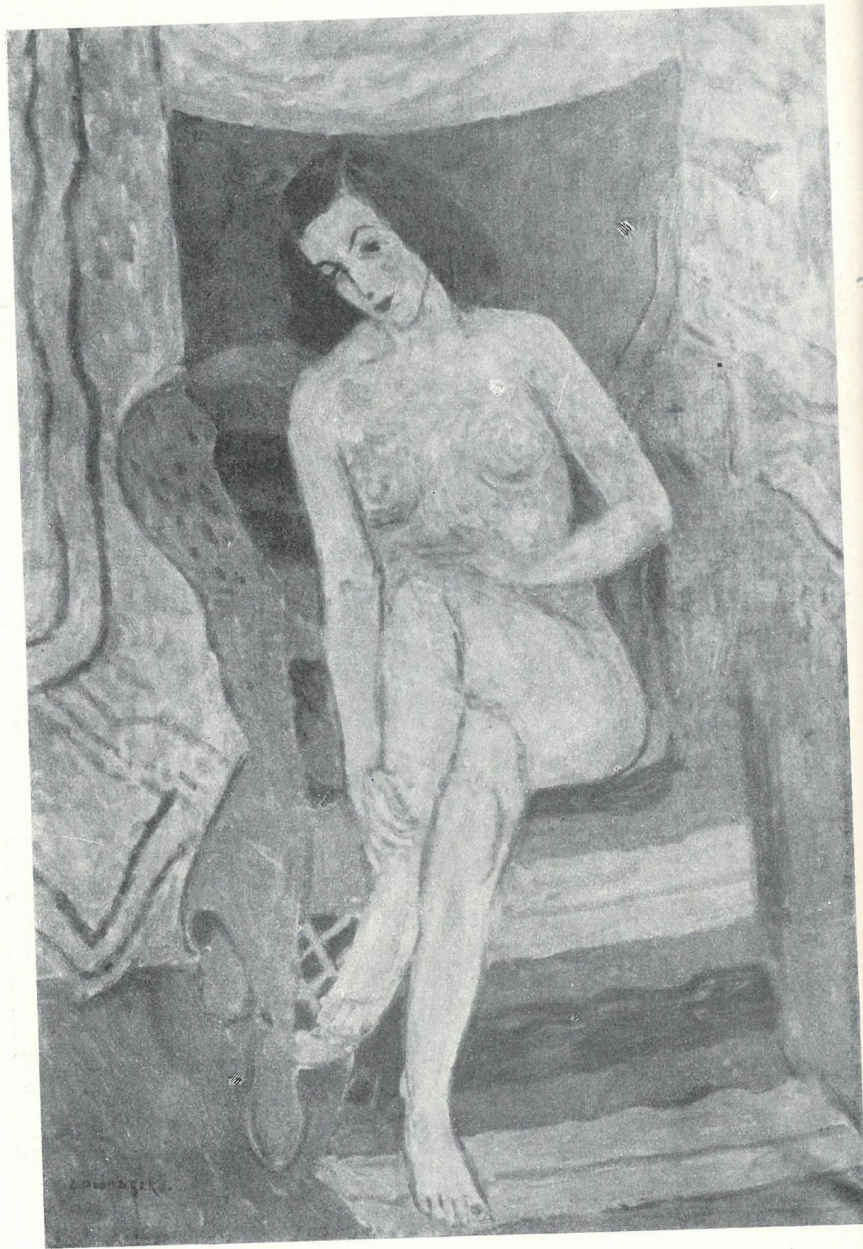
MARTWA NATURA Z GRUSZKAMI



MARTWA NATURA Z PTASZKIEM



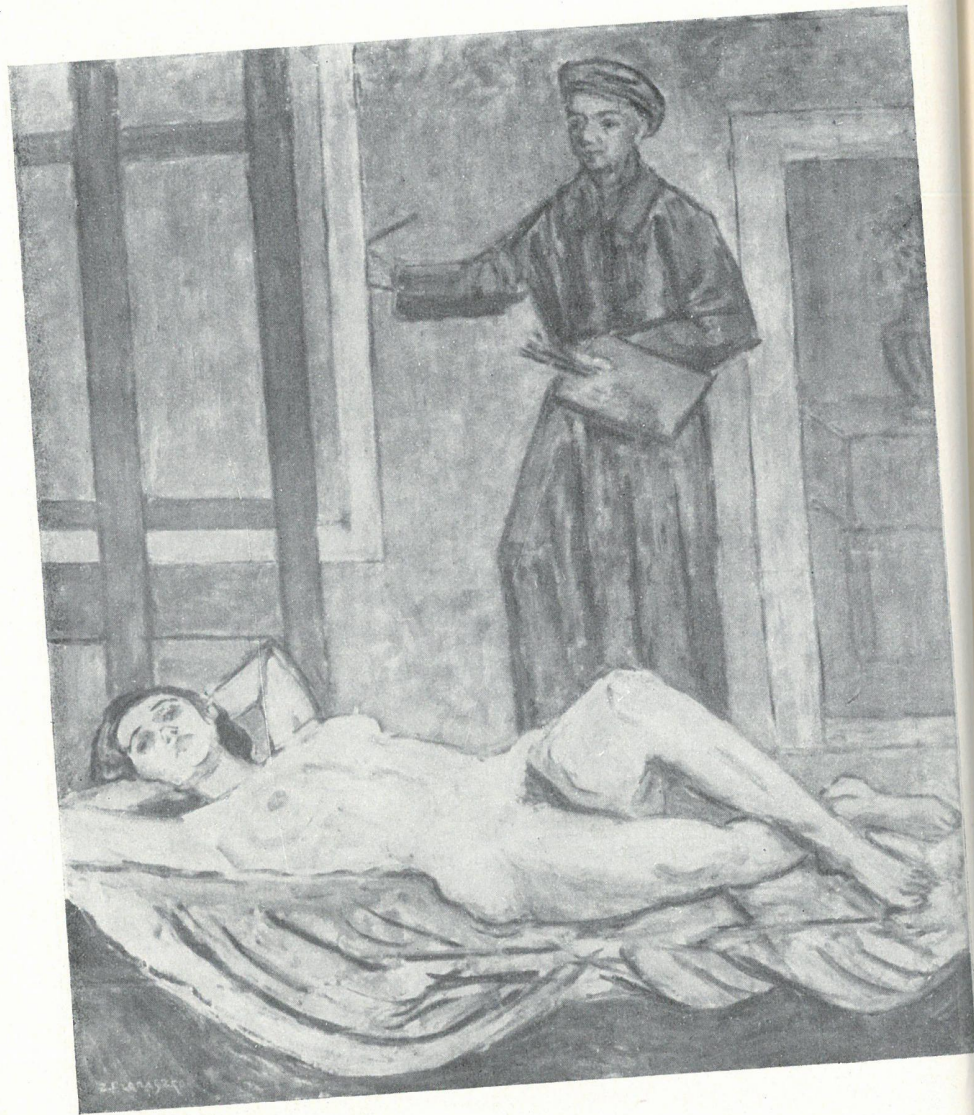
MALARKA (PORTRET J. HOFFMANOWEJ)



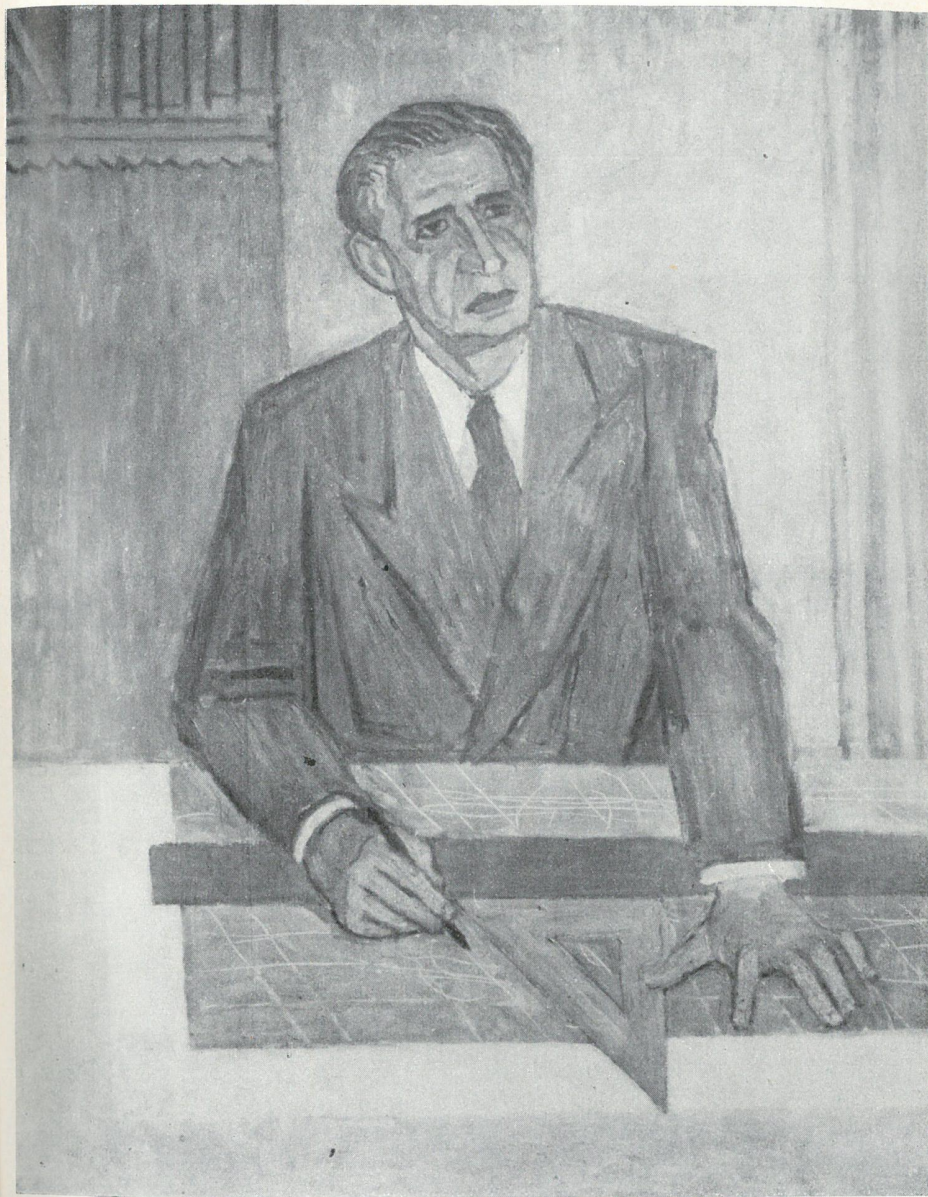
MODELKA (AKT)



ODPOCZYNEK I



W PRACOWNI



PORTRET BRATA



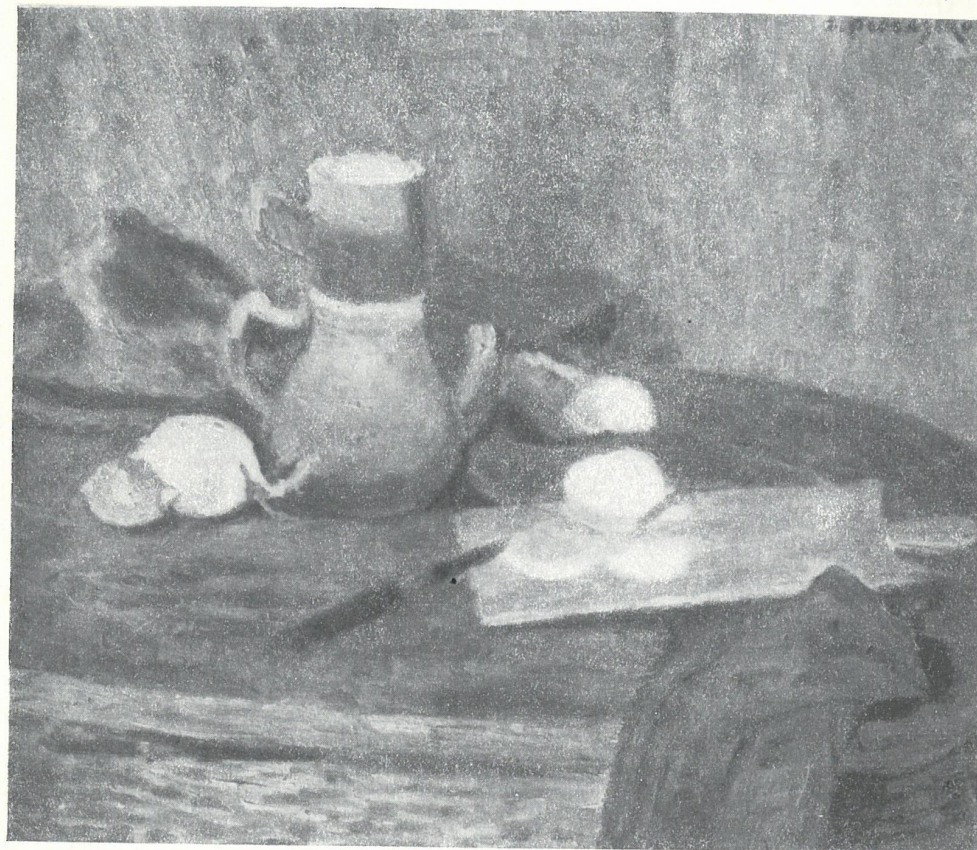
ODPOCZYNEK II



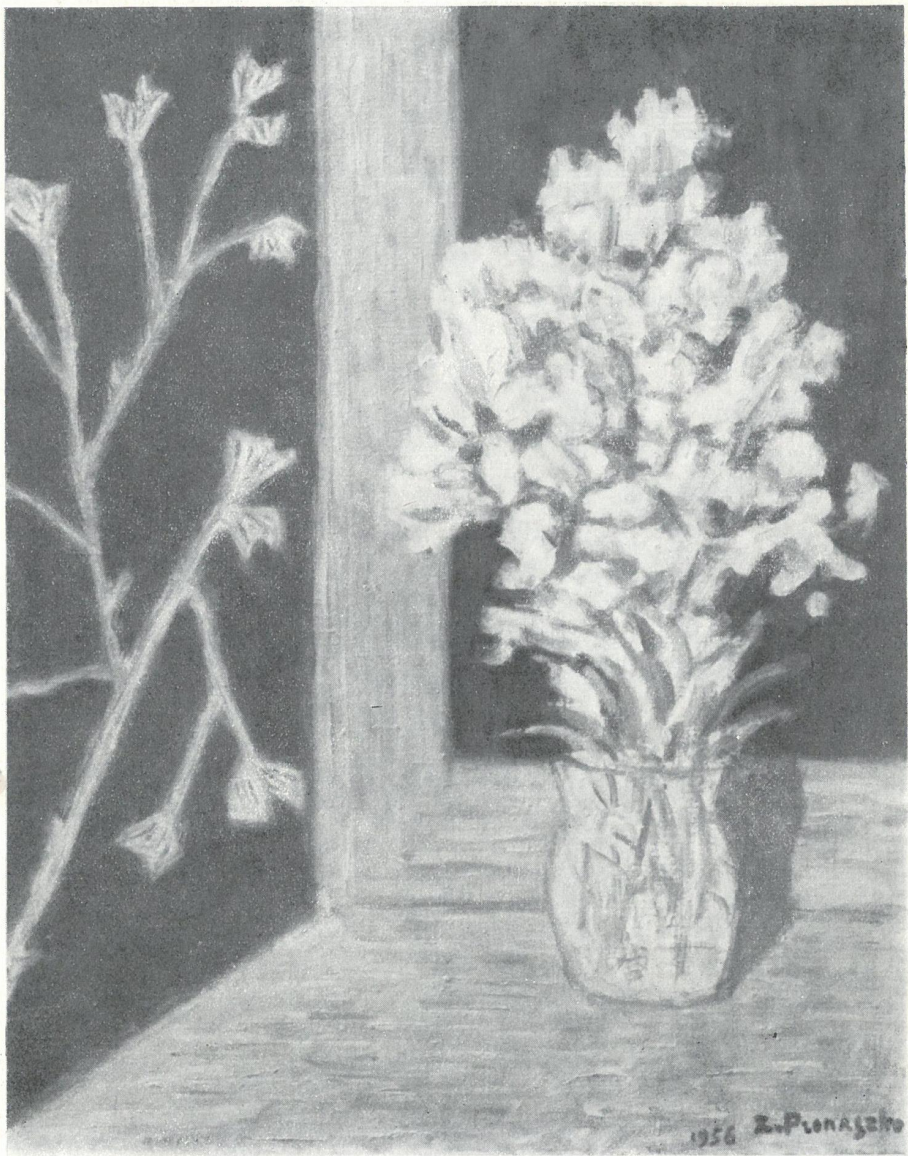
WIOSNA



MARTWA NATURA ZE SWIATKIEM



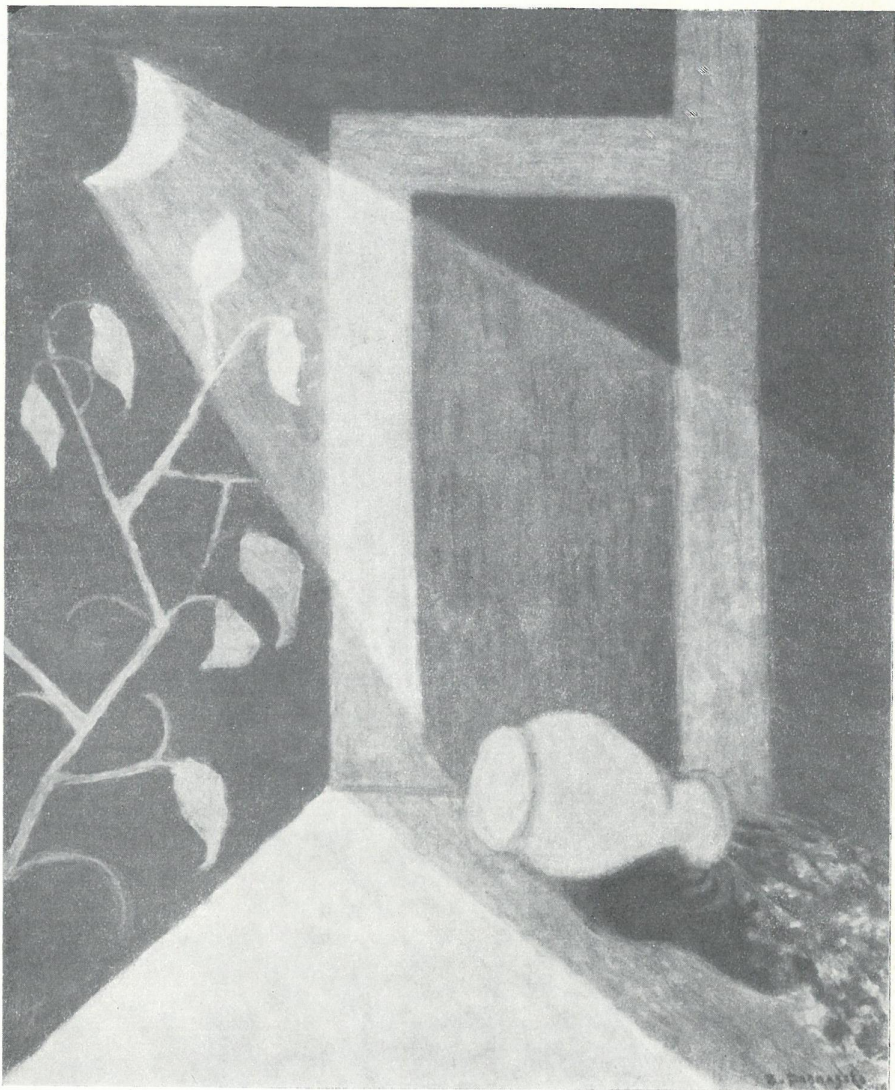
MARTWA NATURA Z DZBANKIEM



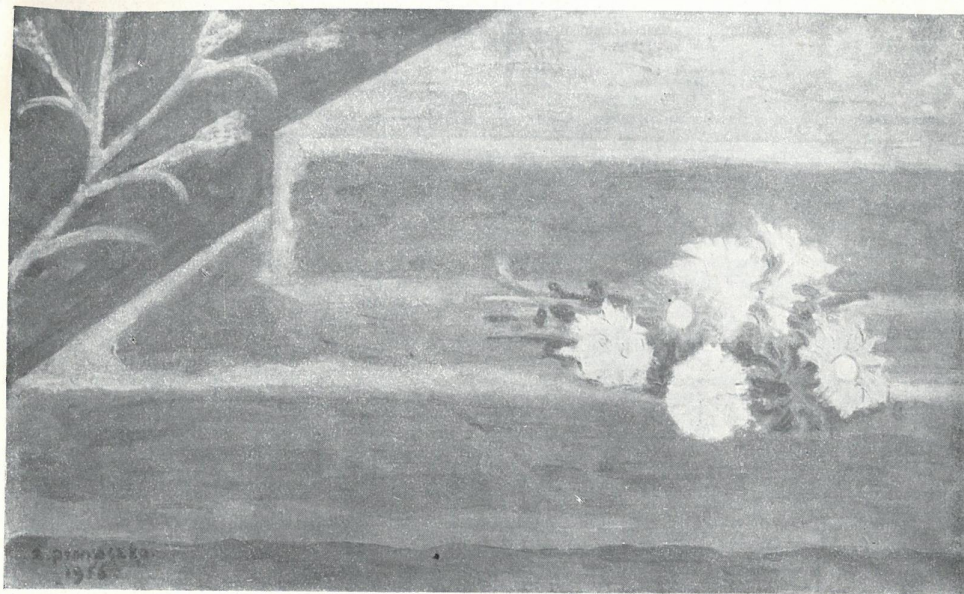
KWIATY W NOCY



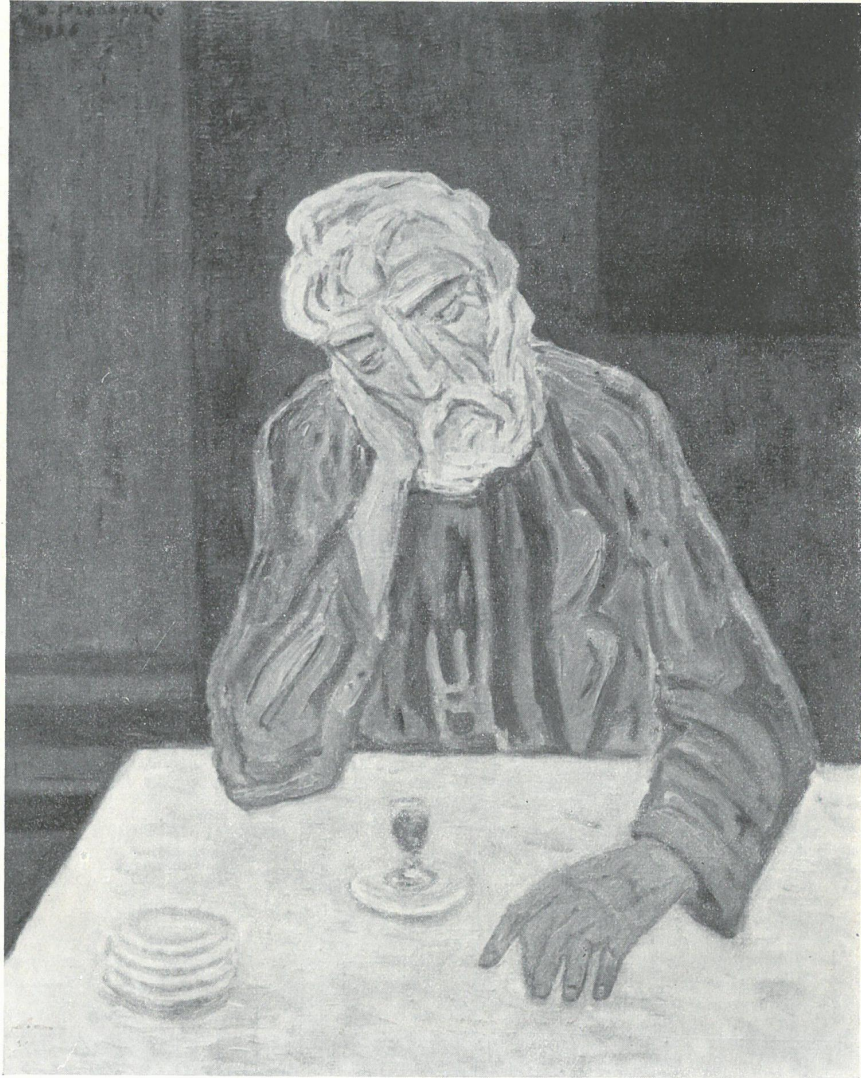
BAZIE SREBRNE



JESIEN



KWIATY I



STARY CZŁOWIEK



SMIERC ELENAI

